



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Von Kajakmenschen und toxic dreams

Dinge im Inszenierungsprozess und
Objekt-Mensch-Verhältnisse auf der Bühne

Verfasserin

Noemi Baumblatt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einleitung	3
1 Die Dingwelt im Theater: Begrifflichkeiten	8
1.1 Requisiten und props	8
1.2 Objekte	10
1.2.1 Der Objektbegriff im theatersemiotischen Diskurs	11
1.2.2 Der Objektbegriff im Objekttheater	14
1.2.3 Objekt – Subjekt	17
1.3 Fazit	20
1.4 Aktanten	22
2 toxic dreams	25
2.1 Zur Gründung	25
2.2 Der Regisseur Yosi Wanunu	29
2.3 Zum Theaterselbstverständnis von toxic dreams	30
2.4 Überblick über die bisherige Arbeit	32
2.4.1 Der Wahrnehmungs-Zyklus (1997 – 2001)	33
2.4.2 Der Entertainment-Zyklus (2001-2006)	35
2.4.3 Die Do!-Serie (2005), Installationen und andere Projekte	37
2.4.4 Der Theaterzyklus (seit 2006 laufend)	38
2.5 Das Prinzip der Kontinuität	40
2.5.1 Strukturelles: Die Arbeitshaltung	40
2.5.2 Zusammenarbeit	43
2.5.3 Aufführungsort	46
2.5.4 Die finanzielle Seite	47
2.5.5 Die Beziehung zum Publikum	49
2.6 Zur ästhetischen Entwicklung	53
2.7 Zu Resonanz und Rezeption: Verortung von toxic dreams innerhalb der Wiener Freien Szene	63
2.8 Probenprozesse - Zwischen Devised und Regie-Theater	69
2.9 Zur Rolle des Raumkonzepts	74
2.10 toxic dreams und die Dinge	78
3 Inszenierungsanalyse zu <i>De Lady in de Tutti Frutti Hat</i>	83
3.1.1 Ziel der Inszenierungsanalyse	83
3.1.2 Material	85
3.2 Rahmenbedingungen	86
3.2.1 Konzeptuelle Ausgangspunkte	87
3.2.2 Probenstruktur	88
3.3.1 Struktur/Ästhetik/Dramaturgie	90
3.3.2 Musik	94
3.3.3 Text	97
3.3.4 Figuren	101
3.3.4.1 Carmen Miranda/Irene Coticchio	101
3.3.4.2 Die Chorus Girls	105
3.3.4.3 Bando da lua/Lonesome Andi Haller Band	107
3.3.4.4 Die Ankleiderin	108

3.3.5	Kostüm	109
3.3.5.1	Die Hüte	112
3.3.6	Choreografie	113
3.3.7	Objekte	116
3.3.8.	Raum und Bühne	121
3.3.8.1	Beziehung Bühne – Publikum	122
3.3.9	Licht und Videoprojektionen	124
3.3.10	Ton	126
4	Aktanten im P(roben)p(rozess)	127
4.1	Proben und Pragmatismus	127
4.2.1	Die Akteur-Netzwerk-Theorie	128
4.2.2	ANT im/und Theater?	133
4.2.2.1	Theater als Forschung und der Probenraum als Labor?	135
4.2.2.2	Eine Brücke zur Theaterwissenschaft	137
4.2.2.3	Und andere Brücken	138
4.3	Das Öffnen der Black(Match)box – Ein Objekt als Ausgangsbaustein einer Szene	141
4.4	Klettverschluss - Der Materialfaktor	148
4.5.1	Dinge als Probenhilfen: Kaugummis für die Sicherheit	152
4.5.2	Schuhe für die Unsicherheit	154
4.6	Die Kajaks – Geschichte eines Objekts als Choreograf	156
5	Objekte und DarstellerInnen	163
5.1	Noch einmal zurück zur Probenphase...	163
5.2.1	Die Arbeit am Objekt	167
5.2.2	Mit der Schwierigkeit spielen	168
5.2.3	Widerstand	170
5.2.4	Gefahr und Risikofaktor	172
5.2.5	Zufälle und Unfälle	173
5.2.6	Fazit: Objekte und Präsenzerzeugung	175
5.3	Objekt/Text	179
5.4	Objekt/Kostüm	180
5.5	Prothesen	183
	Resümee	186
	Quellenverzeichnis	189
	→ Literatur	189
	→ Internet	197
	→ Vortrag	198
	→ Filme	198
	→ Texte/Material von toxic dreams	199
	→ Interviews und Gespräche	200
	→ Abbildungen	200
	Anhang	203
	Toxic dreams: Produktionen 1997- 2010	203
	<i>De Lady in de Tutti Frutti Hat.</i> Lieder- und Objektgerüst	206
	Abstract auf Deutsch	208
	Abstract in English	209
	Lebenslauf	210

Vorwort

Irgendwann in den 90er Jahren nahm mein Vater mich mit ins Berliner Teatr Kreatur. Der polnische Maler und Bildhauer Andrej Woron machte dort ein in seiner Ästhetik stark von Tadeusz Kantor beeinflusstes Figuren- und Bildertheater. Ich erinnere mich an Menschen, die in merkwürdige hölzerne Apparaturen und Skulpturen eingebaut waren, Kästen, Kurbeln, Räder, Fische... Es war die erste Theatererfahrung, die sich mir so tief eingepägt hat, dass sie mir bis heute im Kopf herumspukt.

Auch aus der Faszination heraus für ein solches visuelles Theater mit Dingen, in dem Menschen und Materialien enge Verbindungen eingehen, begann ich mein Bühnenbild-Studium an der Angewandten. Warum er Theater mit Dingen macht, erklärt sich Jean-Pierre Larroche folgendermaßen: „Mein Beruf als Bühnenbildner hat mich wahrscheinlich dazu gebracht: Die Aufgabe besteht genau darin, an alles, was auf der Bühne unbelebt ist, zu denken und es ins Spiel einzubringen.“¹

Aus der praktischen Bühnenbild-Perspektive interessiere ich mich für die Wirkung und die Wirkungsmöglichkeit von Objekten auf der Bühne und möchte sie als aktiv am Entstehungsprozess beteiligte Instanzen verstanden wissen. Die Frage, was die DarstellerInnen mit dem Angebot des Bühnenbildes machen, rückte für mich ins Zentrum. Ich beobachtete das oft problematische Verhältnis zwischen Bühnenbild und Regie und die Konflikte, die sich aus der Interaktion oder auch Nicht-Interaktion zwischen Menschen und Dingen im Theater ergeben.

Als ich 2003 nach Wien ging, war *Die Milosevics* von toxic dreams mein erstes überzeugendes Theatererlebnis in der neuen Stadt. Von da an verfolgte ich die Arbeit dieser Gruppe und arbeitete bei *De Lady in de Tutti Frutti Hat* als Bühnenbildassistentin mit.

Gerade aus der Kombination von eigener Mitarbeit und Innenansicht mit den intensiven Gesprächen, die ich einige Jahre später mit den an der Produktion beteiligten Mitgliedern von toxic dreams führte, habe ich viel über das Theatermachen an sich gelernt.

Meine theaterwissenschaftliche Diplom-Arbeit ist nun ein Spagat geworden zwischen der Faszination für ein Theater mit Objekten und symbiotischen Objekt-Mensch-Beziehungen

¹ S. Larroche, Jean-Pierre/Michel Rostain. „Briefe über das System der Welt.“ *Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste*. Erlangen: Publikationsreihe des Arbeitskreises für gemeinsame Kulturarbeit bayrischer Städte e. V. 1997. S. 44-52. Hier S. 51.

und dem Interesse an der Arbeit der Wiener Theater-/Performance-Gruppe toxic dreams. Beides verbindet sich in der Inszenierung *De Lady in de Tutti Frutti Hat*.

Im Laufe des Schreibens meiner Diplomarbeit habe ich vielseitige Unterstützung erfahren, für die ich sehr dankbar bin. Zuallererst möchte ich mich bei toxic dreams bedanken:

Bei allen InterviewpartnerInnen dafür, dass sie sich die Zeit genommen haben und für ihre Offenheit, und insbesondere bei Kornelia Kilga, für ihre unglaubliche Hilfsbereitschaft und Geduld dabei, alle meine Fragen zu beantworten.

Bei Brigitte Marschall bedanke ich mich für die Betreuung der Diplomarbeit.

Für Gespräche und Kritik möchte ich mich bei Elke Krafka bedanken, für ihre Anregungen auch bei Andrea Seier und Klemens Gruber.

Meinen Eltern bin ich dankbar für ihre Unterstützung während meines Studiums und für ihre Geduld. Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Freunden und meiner Tante für ihre Unterstützung und ihr Verständnis und nicht zuletzt bei Uta, die vielleicht gar nicht weiß, wie sehr sie mir geholfen hat diese Arbeit zu einem Ende zu bringen.

Einleitung

Die Dinge im Theater rücken von der Peripherie zunehmend in den Mittelpunkt des Geschehens: „objects have come to play an increasingly important part in contemporary performance practice“, schreibt Gay McAuley 1999 und weist darauf hin, dass diese Entwicklung bereits im 19. Jahrhundert beginnt.² Ihren großen Stellenwert als eigenständiges Element auf der Bühne konnten die Dinge aber erst außerhalb illusionistischer Bühnenbilder erlangen, und außerhalb eines klassischen, am Text orientierten Sprechtheaters, in dem ihre Aufgabe weitgehend davon bestimmt wird, den gesprochenen Text in bestimmter Weise zu interpretieren.³ Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die zunehmende Präsenz und Wirkungsmacht der Dinge besonders dort zu beobachten ist, wo oft ohne einen vorgefertigten Text gearbeitet, auf einheitliche narrative Strukturen und die Erschaffung geschlossener fiktionaler Welten verzichtet wird: an der Schnittstelle von Theater, Tanz und Performance.

Diese Szene ist in Wien vor allem im Umfeld der Spielstätten des brut und des Tanzquartier präsent. Dort wurden und werden in den letzten Jahren zahlreiche Inszenierungen lokaler wie internationaler KünstlerInnen gezeigt, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Dingen und Objekten auf der Bühne auseinandersetzen oder diese selbst zum Thema machen.⁴

Wenn nun die Dinge zu Mitspielern werden, muss ihnen dann nicht ein eigener Handlungsspielraum zugestanden werden? Ließe sich daraus nicht auch ableiten, dass Objekte die Inszenierung mitformen? Und würde dies nicht auch eine aktive Rolle der Dinge in Gestaltung wie Bedeutungsproduktion der Inszenierung nahe legen? Und wie gehen die DarstellerInnen mit den in den Vordergrund rückenden Dingen um?

All diese Fragen sind nicht im abstrakten Raum der Theorie verhandelbar, sondern nur jeweils konkret an einem Beispiel. Es bedarf dazu umfassender Probenbeobachtungen und Inszenierungsanalysen. Der Rolle der Objekte im Theater lässt sich, wenn überhaupt, dann nur aus der Nahperspektive auf die Spur kommen. Unter das Mikroskop meiner Arbeit habe

² S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 169.

³ Vgl. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 186.

⁴ Als Arbeiten in Wien basierter KünstlerInnen(gruppen) seien hier exemplarisch genannt:

Anat Stainberg und Gäste: *things* (Februar 2010, Carla am Mittersteig/brut), Miki Malör: *100 Objects to Represent Theatre* (November 2009, KosmosTheater), Paul Wenninger/Kabinett ad Co.: *47 Items Ingeborg & Armin* (Tanzquartier, November 2009), Oleg Soulimenko: *easy come easy go* (Januar 2009, Tanzquartier), notfoundyet (Laila Fabre/Thomas Kasebacher): *blackout* (April 2008, brut).

Auf internationaler Ebene beispielsweise:

Kate McIntosh: *Dark Matter* (Februar 2010, brut), Jan Fabre e Troubleyn: *Orgy of Tolerance* (August 2009, Akademietheater/ImpulsTanz), Philippe Quesne/Vivarium Studio: *L'Effet de Serge* (Juni 2009, brut/Wiener Festwochen), Robert Lepage: *The Andersen Project* (Mai 2009, Volkstheater/Wiener Festwochen), Christoph Marthaler: *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* (Mai 2009, Rosenhügel-Studios/Wiener Festwochen).

ich zu diesem Zweck *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (im folgenden mit *De Lady* abgekürzt) gelegt, ein Musical der Wiener Theater-/Performance-Gruppe toxic dreams. Zu der Wahl dieser Inszenierung haben zum einen formale Überlegungen geführt: In *De Lady* spielen die von dem Bühnenbildner Otmar Wagner gebauten Objekte eine wichtige Rolle. Das intensive Zusammenspiel zwischen den DarstellerInnen und der materiellen Welt der Dinge bleibt darin nicht auf die Ebene des Bühnenbilds beschränkt. Vielmehr durchdringt es sämtliche Sphären von der Raumgestaltung über das Kostüm, die Choreografie, die Musik, das Spiel, die Figuren bis hin zur szenischen Struktur. Das lässt ein großes Wirkungsspektrum der Dinge vermuten, welches zu untersuchen und besser zu verstehen sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt hat.

In *De Lady* sind die Objekte Teil einer musikalischen Nummernshow und nur lose in die Geschichte um die brasilianische Sängerin Carmen Miranda eingebunden, die das Stück in Form eines Musical Biopic erzählt. Gerade vor dem Hintergrund der weitgehenden Bedeutungs- und Narrenfreiheit der Objekte tritt, so hoffe ich, ihre Interaktion mit den DarstellerInnen deutlich hervor. Auch die Wechselbeziehungen zu anderen Ebenen der Inszenierung lassen sich klarer herauslesen und zurückverfolgen. Und nicht zuletzt lässt die Selbstaussage von toxic dreams:

we try to keep rehearsals as long as we can afford, we believe that the show finds itself during the work... we resist/object to the importance given to text over other aspects of performance (actors, set, music etc...)...

auf die Gleichwertigkeit der theatralen Mittel und ganz allgemein auf einen erweiterten Einflussbereich auch der Dinge schließen.

Auf der pragmatischen Ebene stellte mein persönlicher Zugang den ausschlaggebenden Grund dar, *De Lady* zum Gegenstand der Analyse zu machen. Ich hatte die Möglichkeit, die Entstehung der Inszenierung über weite Strecken aus der Innenperspektive mitzuverfolgen. Der Kontakt zu toxic dreams und den an der Produktion des Stücks beteiligten KünstlerInnen schuf die Ausgangsbasis für ausführliche Interviews.

Toxic dreams, die hauptsächlich im Bereich der Wiener Off-Theater-Szene aktiv sind, tauchen meinen Recherchen zufolge und laut Aussage der Akteure selbst bis jetzt weder in Buchveröffentlichungen noch in theaterwissenschaftlichen Fachzeitschriften auf⁶. Deshalb

⁵ Der mittlere Abschnitt des „mission statement“ auf der Startseite der Homepage von toxic dreams. <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 18.8.2008.

⁶ Die Ausnahmen bilden zwei Bezugnahmen auf toxic dreams - Inszenierungen von Sabine Kock: Ihr Vortrag für die Projektreihe „Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?“ 2004/2005 in der Shedhalle in Zürich: Kock, Sabine. „And she did not stop until she had laughed herself to death. Carnevalesque Strategies/ Resistant Forms/ Feminist Art Practice“. In: *Performance. Politik. Gender. Materialienband zum Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition.“* Hg. Margit Niederhuber u.a.. Wien: Löcker 2007. Außerdem

erscheint es im Rahmen dieser Arbeit auch notwendig, das Schaffen von toxic dreams zumindest überblicksartig vorzustellen.

Meine Analyse hat zwei wesentliche Ausgangspunkte:

Zum einen geht es um die Rolle der Dinge im Entstehungsprozess der Inszenierung von *De Lady*. Ich möchte untersuchen, ob und auf welche Art darin Impulse von den Dingen ausgingen, wie Ideen und Entscheidungen im Probenprozess von den spezifischen Eigenschaften der Dinge verursacht oder beeinflusst wurden. Wirkten sich die Material-Faktoren auf die Gestaltung der Inszenierung aus und wenn ja, wie war davon die Bedeutungsproduktion betroffen?

Ich bin der Überzeugung, dass Probenprozesse innerhalb der Theaterwissenschaft einen relevanten Forschungsgegenstand darstellen und nicht nur in Hinblick auf das daraus resultierende Stück von Interesse sind. Meine Untersuchung widmet sich also dem Prozess, der zu *De Lady* geführt hat, der sich in den Bühnenobjekten eingeschrieben hat und an ihnen zu einem gewissen Grad ablesbar wird.

Zum anderen wird die Bedeutung der Objekte in der Aufführung von *De Lady* thematisiert und insbesondere das Verhältnis zwischen den PerformerInnen und den Objekten beleuchtet: Was für Strategien haben die DarstellerInnen im Umgang mit den Objekten entwickelt und wie haben sie die Objekte für ihre Arbeit auf der Bühne genutzt?

Die Frage der Bedeutungsproduktion mithilfe der Objekte spielt in alle diese Ebenen hinein. Es soll aber nicht vorrangig darum gehen, was die Objekte den Zuschauern mitzuteilen haben. Vielmehr steht im Zentrum, was die Dinge für die Arbeit der DarstellerInnen bedeuten, was sie diesen sagen, wie sie in das Stück eingreifen, sich selbst in dessen Struktur einschreiben und so das Stück mitgebaut haben.

Die Relevanz der Dinge in der Theaterpraxis und die Entstehung eines Stücks – beide Aspekte wurden in der Theaterwissenschaft bislang eher am Rande behandelt. Ich halte diese Themata, Dinge und Proben, gerade in Kombination miteinander für aufschlussreich.

Nachdem in der Praxis bereits seit längerem eine Verschiebung vom Produkt der Inszenierung hin zu ihrem Prozess zu beobachten ist, folgte eine Theorie dieser Entwicklung

Kocks Vortrag bei der MALCA Conference 2008 in Seattle zu „Cultures of Performance in Modern Austrian Literature“. Die gedruckte Version siehe Kock, Sabine. „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007 / 08.“ *Modern Austrian Literature*. 42/Heft 3 (2009). S. 67 - 87.

Häufig genannt werden toxic dreams, wenn es um die Wiener Theaterreform geht, so in den verschiedenen Studien der Kulturabteilung der Stadt oder in der Zeitschrift der IG Freie Theaterarbeit *gift - zeitschrift für freies theater*.

erst in den letzten Jahren⁷ und die systematische Erforschung von Probenprozessen steckt noch in den Kinderschuhen.

Bei der Recherche zum Thema Objekte im Theater bin ich vor allem auf Literatur gestoßen, die die Verwendung von Dingen/Requisiten in dramatischen Texten untersucht.⁸ Die materielle Präsenz der Objekte wird dabei weitgehend außer Acht gelassen ebenso ihre theaterpraktische Bedeutung.

Der zentrale Forschungsgegenstand dieser Arbeit sind jedoch die materiellen, greifbaren Dinge im Theater (in den Proben wie in der Aufführung). Die theaterwissenschaftliche Literatur hält dafür verschiedene Begriffe mit unterschiedlichen Definitionen bereit. Ein Überblick über die Terminologie gibt einen Einblick in die damit verbundenen theoretischen Konzeptionen von Dingen im Theater und soll die Frage beantworten: Wie lässt sich dem Potential der Dinge innerhalb der im Kontext des Analysebeispiels relevanten gegenwärtigen Theaterpraxis begrifflich gerecht werden? Einen theoretischen Anhaltspunkt bilden in diesem Zusammenhang Schriften von Semiotikern des Prager Kreises, die sich in den 1930er und 1940 Jahren als Pioniere auf dem Gebiet der Theatersemiotik auch mit der Funktion der Objekte und der Beziehung zwischen Schauspielern und Objekten beschäftigten.

Viele Gedankengänge und Hinweise auf theoretische Ansätze haben mir die Texte der Theaterwissenschaftlerin Gay McAuley eröffnet.

Methodisch speist sich die Arbeit aus mehreren Quellen:

Qualitative Interviews mit den an der Produktion von *De Lady* beteiligten KünstlerInnen bilden neben meinen eigenen Beobachtungen während der Entstehung des Stücks und dem gesammelten Dokumentationsmaterial die empirische Grundlage einer prozessorientierten Inszenierungsanalyse.

Um die Handlungen der Dinge und ihre aktive Rolle im Prozess aufzuschlüsseln, nehme ich die aus dem Umfeld der Techniksoziologie stammende Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zu Hilfe. Laut der ANT greifen die nicht-menschlichen Wesen, zu denen auch Dinge gehören, wesentlich in die Konstitution gesellschaftlicher Prozesse ein und formen sie mit. Von dieser

⁷ Ein Beispiel für diese Fokusverschiebung ist die Gründung der Arbeitsgruppe „Creative Processes: Genetics of Performance“ des IFTR-International Federation of Theatre Research.

⁸ Z. B. Klotz, Volker. *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien: Sonderzahl 2000. Sofer, Andrew. *The stage life of props*. University of Michigan: Diss.. Ann Arbor/Michigan: UMI Dissertation Services 1999. Sofer beschäftigt sich zwar in seiner Einleitung mit der Rolle der Dinge in der Aufführung, das restliche Buch aber ist der Aufdeckung der Rolle der props als Katalysatoren von Veränderungen dramatischer Konventionen, also der Untersuchung dramatischer und nicht theatraler Technik gewidmet. Schwarz, Hans-Günther. *Das stumme Zeichen. Zum symbolischen Gebrauch von Requisiten*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1974.

Warte aus scheint es möglich, einen anderen, der Rolle der Dinge angemessenen Blick auf das empirische Material dieser Arbeit zu werfen.

Während in Theaterkritiken auffällig häufig die Beziehung von Bühnenbild und Spiel und indirekt auch zwischen DarstellerInnen und Objekten diskutiert wird, werden diese beiden Kategorien in der Theorie selten in Bezug auf ihre Wechselwirkungen und Verbindungen, sondern meist nur unabhängig voneinander behandelt. Theaterformen wie Puppen- oder Objekttheater dagegen basieren auf der Interaktion zwischen DarstellerInnen und Material. Diese Beziehung ist deshalb ein großes Thema in den Schriften ihrer PraktikerInnen. Eine sehr fundierte, semiotisch geprägte Puppentheatertheorie hat Konstanza Kavrakova-Lorenz erarbeitet. Die Texte Enno Podehls geben einen tiefen Einblick in die Bühnenpraxis des Puppenspiels. Deshalb werde ich mich bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Objekten und DarstellerInnen in *De Lady in de Tutti Frutti Hat* auch auf diese Schriften beziehen.

1 Die Dingwelt im Theater: Begrifflichkeiten

Um die Dinge im Theater zu bezeichnen, kursieren verschiedene Begriffe, die von einigen Theoretikern deckungsgleich, von anderen mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen eingesetzt werden. Dieser Abschnitt versucht, einen Überblick über die Überlappungen und Überlagerungen innerhalb der Terminologie zu geben. Ein einheitlich gültiger Begriffskanon existiert nicht. Die Namen und somit die theoretischen Ansätze sind meist selbst von einer bestimmten Theaterpraxis geformt, deren spezifische Umgangsweise mit den Dingen sie widerspiegeln und in deren Zusammenhang sie betrachtet werden müssen. Letztlich kann mit einer Definition dessen, was Dinge im Theater bedeuten, immer nur ein begrenztes Terrain abgesteckt werden. Mit der Entwicklung und Verschiebung der Bedeutung von Dingen im Theater geht auch eine Veränderung der Begrifflichkeiten einher.

1.1 Requisiten und props

Dinge auf der Bühne werden im Deutschen dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend als Requisiten bezeichnet. Vom lateinischen Wort „requisitum“ abstammend bedeutet Requisite in etwa „etwas verlangtes“⁹, etwas, das benötigt wird, laut Fremdwörterbuch auch „Zubehör(teil)“¹⁰. Das Äquivalent im Englischen sind die oft als „props“ abgekürzten „properties“¹¹. Die Bedeutungen des Wortes „property“ sagen bereits einiges aus über ihre Rolle: Eigentum, Besitz, Eigenschaft, Requisite¹². „Properties“ sind Gegenstände, die sich im Besitz einer Theatergruppe oder Theaterinstitution befinden.¹³ Laut eines populärwissenschaftlichen Handbuchs mit Praxisratschlägen fürs Amateurtheater sind „properties and set dressings [...] the objects actors use during the performance: the furniture they sit on, the articles they carry and handle, and the objects that decorate the space.“¹⁴ Sie könnten auf Eigenschaften von Figuren oder auf die Eigenart von Situationen hinweisen.¹⁴ In der Kurzform wird der Begriff zu „prop“, was auf Deutsch „Stütze“ bzw. „stützen“ heißt,¹⁵ und noch eine weitere Konnotation hinzufügt. Im Englischen gibt es außerdem die

⁹ Partizip Perfekt Passiv des lateinischen Verbs „requirere“. Vgl. Stowasser, J. M./M. Petschenig/F. Skutch. *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wien: Hölder - Pichler - Tempski 1979. S. 395.

¹⁰ Vgl. Duden. *Band 5. Das Fremdwörterbuch*. 9., aktualisierte Auflage. Mannheim, Leipzig: Dudenverlag 2006. S. 900.

¹¹ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000. S. 175.

¹² S. Duden Oxford. *Standardwörterbuch Englisch*. Hg. Dudenredaktion und Oxford University Press. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag 1991. S. 466.

¹³ Vgl. außerdem Harris, Gil Jonathan/Natasha Korda. *Staged Properties in early modern English drama*. Cambridge: Cambridge University Press 2002. S. 1.

¹⁴ S. Sweet, Harvey. *Handbook of scenery, properties, and lighting*. Band 1. Boston/Massachusetts: Allyn & Bacon 1995. S. 220.

¹⁵ S. Duden Oxford. *Standardwörterbuch Englisch*. S. 466. Vgl. außerdem Harris, Gil Jonathan/Natasha Korda. *Staged Properties in early modern English drama*. S. 1.

Unterkategorie der „hand props“, also Requisiten, die von den Schauspielern händisch gegriffen, getragen, gehalten oder bedient werden. McAuley zufolge machen „hand props“ vor allem Aussagen über Charakter oder Beruf der sie verwendenden Bühnenfiguren und sind oft Teil von deren Kostüm.¹⁶

„Wir können also Requisiten generell als diejenigen Objekte abgrenzen, an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: sie sind damit als die Gegenstände definiert, auf die A's [des Schauspielers] intentionale Gesten gerichtet sind“¹⁷, schreibt Erika Fischer-Lichte in ihrer *Semiotik des Theaters* (1983). Das heißt, Dinge auf der Bühne und so auch Teile des von Fischer-Lichte Dekoration genannten Bühnenbildes und des Kostüms können temporär zu Requisiten werden, wenn der Schauspieler sie in seine Aktionen einbezieht. Diese Definition nimmt zwar einen anderen Ausgangspunkt. Als Semiotikerin legt Fischer-Lichte den Fokus aber weniger auf die Aktion als auf die denotierende Funktion der Requisiten, die ihnen innerhalb der Aufführung eines bestimmten Textes zukommt: Als Zeichen für die Gegenstände, die sie darstellen, auf die Rollenfigur und die Rollenbeziehungen bezogene Zeichen und als Zeichen für bestimmte Situationen. In allen diesen Fällen ist eine symbolische Bedeutung der Requisiten oder der mit ihnen verbundenen Gesten auf der Basis allgemein bekannter theatraler oder kultureller Konventionen möglich. Abschließend betont Fischer-Lichte, dass Art und Funktion der Requisiten in den verschiedenen theatralischen Codes stark variieren.¹⁸

Im „theatralischen Code“ des klassischen Sprechtheaters fristen Requisiten vorwiegend eine dienende Existenz. In erster Instanz sind sie für die Illustration der im Stücktext geschilderten fiktionalen Welt zuständig, gleichzeitig dazu, sozusagen in zweiter Instanz, bilden sie ein praktisches Hilfsmittel für die Arbeit der Schauspieler. Sie stützen ganz konkret deren Spiel, aber auch im inhaltlichen Zusammenhang werden Handlungen mit ihrer Hilfe legitimiert.¹⁹ Sie leisten ihren Beitrag stets für etwas anderes und bleiben selbst Beiwerk. Es zeigt sich, wie stark dieses Verständnis des Einsatzes von Dingen auf der Bühne dem am Text orientierten Sprechtheater verhaftet ist. Um der zeitgenössischen Theaterpraxis gerecht zu werden, in der Dinge eine weitaus größere Rolle spielen, empfiehlt es sich deshalb, eine andere Terminologie anzuwenden.²⁰

¹⁶ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 175.

¹⁷ Fischer-Lichte, Erika. *Die Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983. S. 151.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 151-155.

¹⁹ Verlangt ein Text, dass sich ein Schauspieler hinsetzt, so ist es für diesen am einfachsten, wenn dafür ein Stuhl auf der Bühne bereit steht. Vgl. auch McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 175.

²⁰ Vgl. auch McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 176.

1.2 Objekte

„The object functions in a complex and extremely rich way, and modern theatre tries to exploit all its possibilities.“²¹

Von vielen Theoretikern wird anstelle von Requisiten, props oder Set-Teilen die Bezeichnung Objekt verwendet. Dieser Term werde seiner Neutralität wegen bevorzugt, argumentieren unabhängig voneinander Patrice Pavis und Gay McAuley.²² Tatsächlich war der Begriff zunächst eine Erfindung der Theoretiker und innerhalb des Theaters noch an keine Tradition geknüpft. Es wird sich allerdings zeigen, dass gerade das Wort Objekt ein komplexes Bedeutungsfeld eröffnet, in dem sich die nicht erst in der aktuellen Theaterpraxis vorhandene Schwierigkeit einer klaren Grenzziehung zwischen DarstellerInnen und Bühnenelementen ausdrückt.²³

Nicht nur haben die Objekte im Theater, auch der Begriff Objekt hat in den verschiedensten Disziplinen ein Eigenleben entwickelt. So interessant dieses Feld und die Bezüge zwischen philosophischen, anthropologischen, psychoanalytischen, designtheoretischen, museologischen, kunstwissenschaftlichen oder sonstigen Objektkonzeptionen und -argumentationen²⁴ auch sein mögen: Hier geht es um die konkrete Analyse der Objekte in einer bestimmten Inszenierung, um etwas über die Wirkungsweise und die Funktionen von Objekten bzw. Dingen in der aktuellen Performance-/Theater-Praxis, im speziellen der nicht auf Stücktexten basierten, zu erfahren. Deshalb beschränken sich die folgenden Ausführungen auf solche Objekte, die die Theorie des Theaters betreffen. Andere theoretische Konzepte werden nur insofern herangezogen, als es der Zusammenhang erfordert oder der Fragestellung nützt.

Innerhalb ihrer Untersuchung *Space in Performance* (1999) widmet die auf Performance Studies spezialisierte Wissenschaftlerin Gay McAuley den Objekten ein eigenes Kapitel.²⁵ Den Term Objekt nutzt sie darin zunächst als Klammer für alle auf der Bühne eingesetzten Dinge. Selbst wenn diese wie Requisiten die Funktion hätten, den Ort der Handlung zu charakterisieren, würden sie gemäß der zeitgenössischen Schauspielmethoden meist in die

²¹ S. Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto, London: University of Toronto Press 1999. S. 122.

²² Vgl. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S.176. Und Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press 1998. S. 239.

²³ Vgl. Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre*. S. 239.

²⁴ Eine Vernetzung der verschiedenen Objekt-Diskurse streben Homer, Parkin-Gounelas und Stavrakakis in einer Ausgabe der griechischen Zeitschrift *Gramma* zum Thema „Objects. Material, Psychic, Aesthetic.“ an. In der Einleitung schreiben sie: „If late modernity has been dominated by the crisis of the subject, the last decade, it seems to us, has witnessed a dramatic return of the object in new and multiple forms.“ S. *Gramma. Journal of Theory and Criticism*. „Objects. Material, Psychic, Aesthetic.“ Hg. Sean Homer/Ruth Parkin-Gounelas/Yannis Stavrakakis. Volume 14. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki 2006. S. 7-18. Hier S. 7.

²⁵ S. McAuley, Gay. „5. Objects in Performance.“ *Space in Performance*. S. 169-209.

Aktion einbezogen.²⁶ Und erst durch menschliche Intervention werde ein Ding auf der Bühne zu einem Objekt. Hier überschneidet sich McAuleys Objektbegriff mit Fischer-Lichtes Requisiten, was auch auf den unterschiedlichen Gebrauch der Begrifflichkeiten in den verschiedenen Sprachen hinweist. Im Gegensatz zur englisch- und französischsprachigen Literatur sind die Objekte in deutschsprachigen Texten zum Theater bis jetzt kein gängiger Terminus.²⁷ Grundsätzlich, so McAuley, sei ein Bühnenobjekt etwas Lebloses und “of such nature, that it can be touched moved or displaced by an actor”. Die Grenze zwischen Objekt und Nicht-Objekt verlaufe fließend.²⁸ Wie Requisiten transportieren auch die Objekte als Teil der fiktionalen Welt Informationen über diese weiter, die an das Wissen der Zuschauer über ähnliche Objekte in der realen Welt anknüpfen.²⁹

1.2.1 Der Objektbegriff im theatersemiotischen Diskurs

Die Prager Strukturalisten betrieben in den 1930er und 1940er Jahren Grundlagenforschung in Sachen Semiotik. Angestoßen durch die Theorie Otokar Zichs in dessen Buch *Esthetics of Dramatic Art*³⁰ wurden das Theater im allgemeinen und aufgrund des ethnologischen Interesses einiger Mitglieder auch regionale Volks- und Puppentheaterformen im speziellen „as a laboratory of analyzable signs and sign systems“³¹ entdeckt.³² Von den Wissenschaftlern der Prager Schule wurde der Term Objekt in die Sphäre des Theaters transferiert, bereits damals in sehr unterschiedlicher Verwendung und mit jeweils vielschichtigen Bedeutungskomponenten.³³ Die Prager Theoretiker, von denen einige auch

²⁶ Vgl. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 175.

²⁷ Das mag auch damit zusammenhängen, dass es zum Themenkreis der Dinge im Theater außerhalb der Objekttheaterbewegung im deutschsprachigen Raum kaum aktuelle Publikationen gibt.

²⁸ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 176.

²⁹ Vgl. ebd. S. 176 - 178.

³⁰ Zich, Otokar. *Esthetics of Dramatic Art*. [Estetika dramatického umění.] Prag: Melantrich 1931. Dieser Text ist mir leider in keiner Form zugänglich.

³¹ S. Sofer, Andrew. “Introduction: Rematerializing the Prop.” *The stage life of props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2006. S. 1-29. Hier S. 7.

³² Zur theaterbezogenen Forschung innerhalb des Prager Zirkels s. Veltruský, Jiří. „The Prague School Theory of Theater.” *Poetics Today*. 2/Heft 3: “Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective.” (Frühjahr 1981). S. 225-235. Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/1772473>. Zugriff: 1.10.2008. Oder Deák, František. “Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution.” *The Drama Review: TDR*. 20/Heft 4: “Theatrical Theory Issue.” (Dezember 1976). S. 83-94. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1145077>. Zugriff: 1.10.2008. Oder Pladott, Dinnah. “Semiotics in the Theatre: The Prague School Heritage.” *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Hg. Yishai Tobin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1988. S. 289-303. S. auch Proschan, Frank. “The semiotic study of puppets, masks, and performing objects.” *Semiotica*. Jahrgang 47-1/4 (1983). “Special issue: Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives.” Hg. ders. Amsterdam: Mouton Publishers 1983. S. 3-44. Zum Prager Zirkel S. 11-19.

³³ Vgl. u.a. Bogatyrev, Petr. „Semiotics in the Folk Theater.“ [1938]. S. 33 - 50 und Brusak, Karel. „Signs in the Chinese Theater.” [1939]. S. 59 - 73. Beide in *Semiotics of Art. Prague school contributions*. Hg. Ladislav Matejka/Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press 1976. Und Veltruský, Jiří. “Man

theaterpraktisch arbeiteten³⁴, betonten die Relevanz des Objekts als materielle Instanz auf der Bühne.³⁵ Auf die nachfolgenden Forschergenerationen hatte aber vor allem ihr Prinzip der Semiotisierung Einfluss, demzufolge gilt: „All that is on the stage is a sign.“³⁶ Damit war der Grundstein gelegt für den Blick auf die Bühnenobjekte als Zeichenträger. In den 1980er Jahren wurden die Arbeiten der Prager Schule wieder verstärkt rezipiert. Die Theatersemiotik erlebte eine Blütezeit und die Objekte entwickelten sich ob ihrer Polysemie (Vieldeutigkeit) zu einem beliebten Forschungsbereich.³⁷ Eine Vorreiterin in diesem Zusammenhang war die Literaturhistorikerin und Theaterkritikerin Anne Ubersfeld.³⁸ Sie fasst unter „theatrales Objekt“ alle konkreten Elemente zusammen, die den Bühnenraum füllen. „A prop, an actor, or an element of the decor can demonstrate interchangeable functions. Anything that occupies space can act in that space, and there is movement between the three categories.“³⁹ Sie grenzt zwei Wirkungsbereiche des Objekts voneinander ab: Die konkrete materielle Präsenz auf der Bühne (*being-there*) und die Existenz als rhetorische Figur des Textes (*figure*). In letzterer Funktion, der sich Ubersfeld aus ihrer semiotisch geprägten Perspektive heraus hauptsächlich widmet, treten die Objekte als Metonymie einer außertheatralen Realität, eines Charakters oder Gefühls auf. Oft spielen sie zusätzlich eine metaphorische oder symbolische Rolle.⁴⁰ Gleichzeitig lokalisiert sie, in Analogie zur Linguistik, die Position des Objekts innerhalb der Aufführungssyntax als Subjekt, Objekt, Adverb oder Adjektiv in Relation zum Verb, der Handlung des Darstellers.⁴¹ In der Analyse „What do Brook’s bricks mean?“ (1981) entwickeln die Literaturwissenschaftlerinnen Shoshana Avigal und Shlomith Rimmon-Kenan Ubersfelds Ansatz weiter zum Entwurf einer „Methodology for the analysis of the functioning of objects

and Object in the Theater.” [1940]. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Hg. Paul L. Garvin. Washington, D.C.: Georgetown University Press 1964. S. 83-91.

³⁴ Jindřich Honzl beispielsweise war ein „avant-garde stage director“, wie Veltruský schreibt. S. Veltruský, Jiří. „The Prague School Theory of Theater.“ S. 226.

³⁵ Petr Bogatyrevs erstmals 1936 erschienener Artikel „Costume as a sign“ beispielsweise thematisiert, wie die Zeichenhaftigkeit von der materiellen Existenz des Objekts, in diesem Fall des Kostüms, nicht trennbar ist: „Signs, too, are particular, tangible things.“ In: *Semiotics of Art. Prague school contributions*. Hg. Ladislav Matejka/Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press 1976. S. 13-19. Hier S. 13f.

³⁶ S. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 84.

³⁷ Vgl. Helbo, André/J. Dines Johansen/Patrice Pavis/Anne Ubersfeld. *Approaching Theatre*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991. [1987] S. 157. Frank Proschan erklärt 1983 dezidiert die verschiedenen Puppentheaterformen aufgrund ihres ungewöhnlichen Umgangs mit Dingen zu „semiotic treasure troves, simultaneously utilizing a wide range of codes, channels, and systems“. S. Proschan. „The semiotic study of puppets, masks, and performing objects.“ S. 4.

³⁸ Laut McAuleys bibliografischen Hinweisen enthält Ubersfelds *Lire le théâtre* (1977) im Kapitel zu Raum einen Anhang über das theatrale Objekt, ihr *L’Ecole du spectateur* (1981) ein ganzes Objekt-Kapitel und in *L’Objet théâtral: diversité des significations et langages de l’objet théâtral dans la mise en scène contemporaine* (1984) wird das Objekt überhaupt zum Thema. S. McAuley, Gay. 2003. S. 179. Leider wurde nur *Lire le théâtre* ins Englische übersetzt und ist mir zugänglich.

³⁹ S. Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. S. 120.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 122f.

⁴¹ Vgl. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 179f.

in a given performance“⁴², die den Zeichencharakter des Objekts auf morphologischer, syntaktischer, semantischer wie rhetorischer Ebene beleuchtet. Die berechtigte Kritik unter anderem von Theaterwissenschaftler Freddie Rokem lautet, dass mit der Konzentration auf den Aspekt des Zeichenträgers die Bedeutung der physischen Präsenz des Objekts auf der Bühne unterbewertet oder ganz ausgeblendet werde. Der Rolle, die das Objekt in der Bedeutungsproduktion spielt, könne man so nicht gerecht werden.⁴³ Die konkrete Materialität des Objekts nämlich bleibe stets im Bewusstsein der Zuschauer und somit fortdauernd an der Bedeutungsproduktion beteiligt.⁴⁴ Laut Rokem wirkt das Objekt in diesem Prozess durch seine materielle Erscheinung (das Objekt selbst), die mit ihm verbundene praktische Nutzung (als ein Zeichen) und die kulturelle Information, die es sozusagen im Gepäck mit sich führt (als Zeichen eines Zeichens).⁴⁵ „We thus have to be aware of the simultaneous appearance of all the aspects of the material object and its various possible sign levels in order to understand the complexity of the theatrical sign.“⁴⁶ Darüber, was er unter einem “material object” versteht, macht Rokem keine Aussage. Als Prototyp für Zeichenvehikel auf der Bühne angesehen, werden die Objekte in der Semiotik hauptsächlich über ihre Funktion definiert. Übersfelds *being-there* - Kategorie beispielsweise kann von Ding oder Mensch gleichermaßen verkörpert werden, die Qualität der Materialität des Objekts wird nicht weiter bestimmt. „The very word object is problematic, since it designates both a “thing” and the functioning of this “thing” within a system of interrelations with other components of the system [...]“, schreiben Avigal und Rimmon-Kenan.⁴⁷ Mit diesem Dilemma gehen die Theoretiker ihrem jeweiligen Fokus folgend unterschiedlich um. Avigal und Rimmon-Kenan meinen, einen streng zeichentheoretischen Ansatz verfolgend, „a definition of an object as such cannot be given a priori“ und begrenzen ihren Objektbegriff deshalb auf die Dimension der Funktionsbestimmung.⁴⁸ In der aktuelleren Arbeit *The stage life of props* geht Andrew Sofer den umgekehrten Weg. Um die Bühnenobjekte vor ihrer Reduzierung auf Zeichen zu bewahren, greift er den Begriff „stage property“, oder als Synonym dazu „prop“, wieder auf. Sofer verwendet anstelle einer

⁴² S. Avigal, Shoshana/Shlomith Rimmon-Kenan. “What do Brook’s Bricks Mean?: Toward a Theory of Objects in Theatrical Discourse.” *Poetics today*, Vol. 2, No. 3: Drama, Theater, Performance: A semiotic Perspective (Spring 1981). S. 11-34. Hier S. 14.

⁴³ S. Rokem, Freddie. „A chair is a Chair is a Chair“ *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Hg. Yishai Tobin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1988. S. 275-288. S. 283.

⁴⁴ Diese These ist eine Behauptung und wäre näher zu prüfen - allerdings nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵ Vgl. Rokem, Freddie. „A chair is a Chair is a Chair“ S. 279f. und 285.

⁴⁶ Ebd. S. 280.

⁴⁷ S. Avigal, Shoshana/Shlomith Rimmon-Kenan. “What do Brook’s Bricks Mean?: Toward a Theory of Objects in Theatrical Discourse.” S. 13.

⁴⁸ Ebd. S. 12.

funktionalen eine beschreibende Definition. Als „prop“ grenzt er eine bestimmte Kategorie von Dingen auf der Bühne von anderen materiellen Elementen ab als: „a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of the performance.“⁴⁹ Am Ende wieder beim prop angelangt und einer Definition, die Fischer-Lichtes Verständnis von Requisiten und McAuleys Objekten ähnelt, enthüllt der Begriffsdiskurs seinen Karussell-Effekt. Es zeigt sich außerdem die Verschachtelung von props bzw. Requisiten und Objekten, die wechselweise als Über- oder Unterkategorien voneinander gebraucht werden.

1.2.2 Der Objektbegriff im Objekttheater⁵⁰

Eine Theaterform, die sich über das Objekt definiert, es ins Zentrum stellt, und den Begriff bereits im Vornamen führt, ist das Objekttheater.⁵¹ Laut Christian Carrignon, einem französischen Vertreter dieser Kunstgattung, wurde der Ausdruck „théâtre d'objet“ 1980 bei einem Treffen verschiedener Theatergruppen in Paris geprägt, auf der Suche nach einer passenden Bezeichnung für ihre aktuellen Inszenierungen.⁵² Der Name setzte sich international durch und wurde in viele Sprachen wörtlich übersetzt, so auch ins Deutsche. Wie Otmar Wagner betont, ist das Wort Objekt hier als eine Abgrenzung zur Rolle der Dinge im konventionellen Theater zu verstehen, wo sie als „Requisiten“ einen Bestandteil der „Ausstattung“ bilden.⁵³ So schreibt der Objekttheatermacher Peter Weitzner:

Im Spannungsfeld des Theaters werden Objekte den Darstellern ebenbürtig. Objekttheater grenzt sich daher auch von der Rolle ab, die das Bühnenbild im herkömmlichen Theater einnimmt, statisches Dekor für psychische Zustände des Menschen zu sein, Stimmungsbild für naturalistische Handlungen.⁵⁴

Das Objekt im Namen stellt auch die Verbindung her zu einer Richtung in der Soziologie, die die Bedeutung von Alltagsdingen untersuchte. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem

⁴⁹ S. Sofer, Andrew. „Introduction: Rematerializing the Prop.“ S. 11.

⁵⁰ Zu den Ursprüngen des Objekttheaters und zu dem Bezugsrahmen, in dem sich diese Darstellungsform ansiedelt, s. Ketturkat, Peter. „Das Ding, das Objekt, das Spiel. Von den Gegensätzen in Form, Farbe und Bewegung.“ S. 54-57 und Carrignon, Christian. „Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters.“ S. 49-53. Beide in: *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Hg. Silvia Brendenal. Berlin: Theater der Zeit 2000. Außerdem Wagner, Otmar. „Objekt und Theater/„Objekt-Theater.“ *emballage - die Sprache des Objekts. Performance. Theater. Film/Installation. Objektkunst*. Hg. David Reuter. Frankfurt/Main: Wilfried Nold 2003. S. 40-45.

⁵¹ Von Hans-Thies Lehmann wird sie dem „Bereich der drama-fernen Sonderformen des Theaters“ zugeordnet. Diese Kategorisierung ist allerdings mehr als fragwürdig und keineswegs hilfreich, da im Objekttheater durchaus auch dramatische Stoffe realisiert werden. S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 384.

⁵² Vgl. Carrignon, Christian. „Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters.“ S. 49.

⁵³ Vgl. Wagner, Otmar. „Objekt und Theater/„Objekt-Theater.“ *emballage - die Sprache des Objekts. Performance. Theater. Film/Installation. Objektkunst*. Hg. David Reuter. Frankfurt/Main: Wilfried Nold 2003. S. 40.

⁵⁴ S. Weitzner, Peter. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*. Frankfurt/Main: Wilfried Nold 1993. S. 44.

von Frankreich ausgehend erreichte sie ihren Höhepunkt in so einflussreichen Werken wie Jean Baudrillards *Le système des objets* (1968) oder Abraham Moles' *Le Kitsch. L'Art du Bonheur* (1971).⁵⁵ Wie diese französischen Theoretiker beleuchtet das Objekttheater innerhalb seines Wirkungsbereiches, der Darstellenden Kunst, die Verstrickung von Dingen und Menschen in der Konsumgesellschaft. Und noch ein zentrales Thema klingt in der Begrifflichkeit an: die Dialektik von Objekt und Subjekt. Im Objekttheater findet ein permanentes Ausloten, Verschieben und Infragestellen der Rollen von Objekt und Subjekt statt. Der Animationsprozess selbst bestehe darin, dass Dinge von Objekten zu Subjekten der Handlung umgewandelt werden, so die Puppenspiel-Regisseurin und -Theoretikerin Konstanza Kavrakova-Lorenz.⁵⁶

In der Literatur wird die Bezeichnung Objekttheater oftmals missverständlich als Überbegriff für sämtliche Ausformungen von Puppentheater verwendet,⁵⁷ dementsprechend werden unter Objekt auch Puppen und Masken subsummiert. Ich möchte mich Konstanza Kavrakova-Lorenz' Terminologie anschließen, die unter der Klammer „Theater der Dinge“ „all die Phänomene zusammenfasst, deren sinnliches Hauptelement ein dingliches ist“ und dabei in die Unterkategorien Puppen-, Figuren-, Material-, Animations-, Schatten-, Bilder- und eben auch Objekttheater differenziert.⁵⁸ Was wird nun innerhalb des Objekttheaters unter Objekt verstanden? Praktiker wie Carrignon oder Werner Knoedgen beziehen sich jeweils auf ihre eigenen Spiel-Erfahrungen. Carrignon zufolge werden im Objekttheater in der Tradition von Duchamps „Ready Mades“ ausschließlich industriell hergestellte Produkte ohne weitere Modifikationen eingesetzt.⁵⁹ Auswahlkriterium seien die jeweils ihnen eigenen Bedeutungen. Weiter müssten die Gegenstände wie Spielzeuge klein genug sein, um in eine Hand zu passen.⁶⁰ Auch Knoedgen begrenzt die Objekte auf Alltagsgegenstände. Er sieht das Objekttheater jedoch als eine „Sparte des Figurentheaters“ und betrachtet die Objekte

⁵⁵ S. Baudrillard, Jean. *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt/Main: Campus Verlag 1991. Moles, Abraham. *Psychologie des Kitsches*. München: Carl Hanser Verlag 1972. S. auch die Ausgabe zum Thema Objekte der französischen Zeitschrift *Communications* 13 (1969). Leider können im Rahmen dieser Arbeit Bezüge zu den vielschichtigen Überlegungen und Diskursen in anderen, nicht auf das Theater bezogenen, Disziplinen nur marginal einbezogen werden.

⁵⁶ Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess.“ *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Hg. Silvia Brendenal. Berlin: Theater der Zeit 2000. S. 70-73. Hier S. 70.

⁵⁷ So beispielsweise in der Diplomarbeit von Henrike Reiniger. Sie weist auf das Problem „der uneinheitlichen Verwendung der Begriffe“ hin und geht einer Präzisierung der Terminologie mit einem sehr weit gefassten und offenen Verständnis von Objekttheater geschickt aus dem Weg. Reiniger, Henrike. *Objekttheater in der Theatertheorie*. Gießen: Dipl.-Arb. 1992. S. 3f.

⁵⁸ S. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess.“ S. 71.

⁵⁹ Vgl. Carrignon, Christian. „Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters.“ S. 52.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 49.

hauptsächlich in Hinblick auf ihr Potenzial, Lebewesen darzustellen.⁶¹ Der Anthropologe und Semiotiker Frank Proschan schreibt in seiner Einleitung zu *Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives*: „Performing objects [...] are material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance.“⁶² Dabei bestehe die Notwendigkeit einer zumindest minimalen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem materiellen Objekt und dem Lebewesen, für das es stehe. Um dem Objekttheater gerecht zu werden darf der Pool des Darstellbaren aber nicht, wie bei Proschan und Knoedgen, auf Lebewesen begrenzt bleiben. Stattdessen können alle Phänomene der Wirklichkeit, vor allem die materiell erfahrbaren wie Gegenstände, Maschinen, Apparate, Naturerscheinungen etc., als Vorbild der Darstellung dienen. In jedem Fall ist die Ikonizität abhängig von innerhalb eines spezifischen kulturellen Kontexts geltenden Konventionen, wie Proschan auf Sebeok aufbauend herausarbeitet.⁶³ Eine „Analogiebeziehung zwischen Repräsentant und Repräsentat“⁶⁴ kann von den Zuschauern nur dann wahrgenommen werden, wenn ihnen letzterer aus der Wirklichkeit bekannt ist.⁶⁵ Wenn die Einschränkung auf lebendige Vorbilder aufgehoben ist, verhält es sich mit Proschans „performing objects“ ähnlich wie bei Fischer-Lichtes Requisiten, McAuleys Objekten oder Sofers Props: Das ausschlaggebende Kriterium ist ihre Beteiligung an der Performance.⁶⁶ Der Objekttheatermacher Peter Weitzner gibt eine sehr heterogene Liste möglicher Objekte⁶⁷ und bemüht sich erst gar nicht um eine Eingrenzung des Begriffs nach seiner Beschaffenheit. Weitzners Konzeption des Objekts gründet allein auf dessen Status in der Aufführung. Er fasst das Objekttheater als eine Form visuellen Theaters neben dem Figuren- und dem Performance-Theater auf.⁶⁸ Die Handlung werde in dieser Kunstform in Bildern dargestellt, denen alle beteiligten Komponenten untergeordnet sind. „Aus der Sicht der bilddramaturgischen Gesamtheit der Objekte sind der Akteur, also der Mensch auf der Bühne, und das spielende Objekt, ebenbürtige Elemente.“⁶⁹ Von „spielenden Objekten“ ist

⁶¹ Vgl. Knoedgen, Werner. *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus 1990. S. 53.

⁶² S. Proschan, Frank. „The semiotic study of puppets, masks, and performing objects.“ S. 4.

⁶³ Vgl. ebd. S. 5.

⁶⁴ S. Reiniger, Rike. *Objekttheater in der Theatertheorie*. Gießen: Dipl.-Arb. 1992. S. 17.

⁶⁵ Carrignon führt als Beispiel die heute nicht mehr gebräuchliche Kaffeemühle an: „Kein Gag kann mehr funktionieren, wenn niemand mehr die Umsetzung des Alltagsgegenstandes in die Welt der Fiktion genießen kann. Eine Kaffeemühle kann niemals eine Windmühle werden.“ „Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters.“ S. 52.

⁶⁶ Vgl. Proschan, Frank. „The semiotic study of puppets, masks, and performing objects.“ S. 5.

⁶⁷ Im Inhaltsverzeichnis werden „Die verschiedenen Objektarten“ aufgezählt: „Naturgegenstände und Material, Gestaltete Objekte, Bühnenskulpturen, Der Mensch als Objekt: Kunstfigur, Das Objekt als Person: Puppen/Masken, Der Raum als Objekt [...]“. Weitzner, Peter. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*.

⁶⁸ Ebd. S. 9.

⁶⁹ Ebd. S. 18.

dann die Rede, wenn sie „einen aktiven, dramatischen, spielprägenden Anteil“ besitzen. Das innerhalb des Objekttheaters den Objekten zugestandene Eigenleben drückt sich in ihren spezifischen Qualitäten und ihrer Spielfähigkeit aus.⁷⁰ Diese beeinflussen die Aktionen des Darstellers und machen das Stück aus. In Henrike Reinigers Diplomarbeit zum *Objekttheater in der Theatertheorie* heißt es: „Unter Objekttheater wird hier die Theaterform verstanden, in der materielle Objekte vom Darsteller dynamisiert zu Aktionsträgern werden. Die Objekte bestehen aus ungestaltetem, zu außertheatralem Gebrauch gestalteten oder künstlerisch gestaltetem Material.“⁷¹ Letztlich ist es die Rolle der Objekte als „Aktionsträger“, ihr „spielprägender Anteil“, der den verschiedenen Objekttheater-Konzeptionen als gemeinsamer Nenner zugrunde liegt. Denn „anders als bei der herkömmlichen Handhabung von Gegenständen als Requisiten, die dem menschlichen Darsteller als Mittel dienen, steht die Eigenständigkeit des Objektes als gleichberechtigter Partner im Spiel im Mittelpunkt.“⁷²

1.2.3 Objekt – Subjekt

Im Duden wird das Wort Objekt, aus dem lateinischen übersetzt in etwa „das Entgegengeworfene“, als „unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich das Erkennen, die Wahrnehmung richtet“⁷³ umschrieben und auf seinen Gegensatz, das Subjekt verwiesen. Nicht erst innerhalb der semiotisch-linguistischen Fachsprache, auch im allgemeinen Sprachgebrauch impliziert der Begriff Objekt die Abhängigkeitsbeziehung zu einem Subjekt als „erkennendes, mit Bewusstsein ausgestattetes, handelndes Ich“⁷⁴. Die Frage nach Subjekt- und Objektrollen ist ein großes Thema in den theoretischen Ansätzen der Puppentheater-Praktiker, die sie meist als Machtfrage auslegen. In der Puppen- und Objekttheaterpraxis sozusagen konstitutionelles Grundprinzip, hat das Spiel mit der Relation zwischen Objekt und Subjekt über die verschiedensten Mischformen längst Einzug gehalten in sämtliche Theaterbereiche vom

⁷⁰ S. Weitzner, Peter. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*. S. 30 und 44.

⁷¹ Reiniger, Henrike. *Objekttheater in der Theatertheorie*. S. 2.

⁷² Ursula Maria Berzborn in einer Workshop-Beschreibung anlässlich einer Fachtagung zum Thema Objekttheater 2007. S. <http://www.sdl2007.de/fachtagung/workshops/1.html>. Zugriff: 15.8.08.

⁷³ Vgl. *Duden. Band 5. Das Fremdwörterbuch*. S. 716. Helmut Ploebst stellt in seiner Kritik von Miki Malörs Stück „100 Objects to represent theatre“ dieser üblichen Begriffsauslegung eine interessante neue gegenüber und das gemeinhin geltende Verhältnis von Subjekten und Objekten damit gewissermaßen auf den Kopf: Der Performerin Miki Malör wird, als Objekt „Körper“ auf der Bühne, kalt. „Den richtigen Objekten, also den Sachen wie der Mülltonne, dem Bett oder der Kulisse, kann das nicht passieren, denn den Dingen eignet ein Stoizismus gegenüber allem, was mit ihnen geschieht. Sie sind die eigentlichen Subjekte, sie unterwerfen sich ihrem Gebrauch, während der Körper sich dem doch eher „entgegenwirft“ (lat. *obicere*).“ S. Ploebst, Helmut. „Dinge verkühlen sich nicht. Miki Malör sammelt im Wiener Kosmostheater nach 25 Bühnenjahren Objekte, die das Theater repräsentieren.“ *Corpusweb*.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1376&Itemid=35. Zugriff: 11.11.09.

⁷⁴ S. *Duden. Band 5. Das Fremdwörterbuch*. S. 999.

konventionellen Stadt- bis zum experimentellen Off-Theater.⁷⁵ Mit dem Gebrauch des Begriffs Objekt für Gegenstände auf der Bühne eröffnet sich automatisch dieser riesige Nebenschauplatz, der in seiner Komplexität hier nur gestreift werden kann. Subjekt-/Objekt-Zuschreibungen in der Theateraufführung hat sehr konsequent und prägnant bereits 1940 Jiří Veltruský, ein zum Prager Kreis gehörender Theoretiker, in seinem Aufsatz „Man and object in the theatre“⁷⁶ untersucht.

The purpose of this study is to show, that the existence of the subject in the theatre is dependent on the participation of some component in the action, and not on its actual spontaneity, so that even a lifeless object may be perceived as the performing subject, and a live human being may be perceived as an element completely without will.⁷⁷

Den Handlungen im Theater liege, im Gegensatz zu Handlungen im Alltag, kein realer praktischer Zweck zugrunde. Daraus leitet Veltruský ab, dass im Theater anders als im realen Leben Intentionalität, also ein eigener Antrieb, nicht Voraussetzung für den Subjektstatus sei. Der Eindruck eines Subjekts werde stattdessen durch die Aktion selbst erzeugt. Sämtliche Elemente auf der Bühne - Menschen wie Dinge - lassen sich Veltruský zufolge nach dem Grad ihrer Aktivität in der Aufführung an einer Linie anordnen, die vom spontan handelnden Subjekt am einen Ende durchgeht bis zum anderen Extrem, an dem der Aktivitätsgrad den Nullpunkt erreicht. Auf dieser Skala finden sich neben „human props“ und „human beings as part of the set“ in umgekehrter Richtung auch Set-Teile und props, die zu handelnden Subjekten werden, was Veltruský in Anlehnung an Mukařovský als „personification“ bezeichnet: „things which in reality are passive subjects of action appear as active subjects, even though they may retain their usual shape“.⁷⁸ „It is therefore impossible to draw a line between subject and object, since each component is potentially either.“⁷⁹ Die Beteiligung an der Aktivität ist keine gleich bleibende Größe, sondern dem dynamischen Prozess der Aufführung unterworfen, der Übergang vom Objekt zum Subjekt demnach ein fließender, was in gleicher Weise für Menschen wie für Dinge gilt. Entsprechende Zuschreibungen können nur für einen konkreten Moment innerhalb einer Aufführung vorgenommen werden. In „Man and object in the theatre“ hebt Veltruský für die Sphäre des Theaters das Paradigma der Dinge als passive Objekte im Gegensatz zu den Schauspielern als aktive Subjekte auf. In einem späteren Text präzisiert Veltruský, durch welche Art von

⁷⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 385f.

⁷⁶ Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 83-91.

⁷⁷ Ebd. S. 84.

⁷⁸ Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 89. Veltruský zitiert aus: Mukařovský, Jan. „Semantic Analysis of Works of Poetry.“ 1938. Der Text ist mir nicht zugänglich.

⁷⁹ Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 90.

Aktivität der Eindruck intentionalen, spontanen Handelns entstehe und somit auf der Bühne das Subjekt produziert werde:

Because of their likeness to the movements of the represented beings (whether human or not), the puppets' motions convey a meaning of internal impulse corresponding to the impulse that produces the live beings' movements (automatic reflex, spontaneity, intention, etc.); and by contiguity, this implied meaning reflects in the spectator's mind on the puppets themselves, thus tending to attribute to them life of their own.⁸⁰

Wenn Dinge im Alltag für Momente wie Subjekte erscheinen, so lässt sich das ebenfalls darauf zurückführen, dass ihre Bewegungen oder Veränderungen das Zugrundeliegen eines eigenen Willens suggerieren. Die Frage, welcher Art Bewegungen oder Veränderungen sein müssen, um als aktive gedeutet und deshalb einem Subjekt zugerechnet zu werden, muss hier offen bleiben. Ob ein Objekt als „autonomer Aktionsträger“ erlebt wird oder nicht, scheint wohl auch nicht nur in der Qualität seiner Bewegung begründet zu sein, sondern dürfte in entscheidendem Maße im Auge des Betrachters liegen. Wenn man, wie die Theater- und Medienwissenschaftlerin Meike Wagner, die Position des Zuschauers in die Überlegungen mit einbezieht, wird eine weitere Ebene der Subjekt-/Objekt-Verstrickung sichtbar. Der Zuschauer ist im Perzeptionsprozess nicht nur intellektuell, sondern auch körperlich beteiligt. In Anlehnung an Merleau-Pontys Werk *La phenomenology de la perception*⁸¹ fasst Wagner den menschlichen Körper „as a non-static dynamic structure constantly fluctuating between object and subject“ auf.⁸² Der Körper selbst scheint gemäß der oben angeführten Definition teilweise ein Objekt, eine „Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich das Erkennen, die Wahrnehmung richtet“⁸³ zu sein. „Unabhängig vom Bewusstsein“⁸⁴ existiert der Körper aber eben nicht. In Wagners Merleau-Ponty-Rezeption: „the flesh and the body is self-identical and at the same time negates this identity“.⁸⁵ Am Beispiel einer Produktion⁸⁶, in der Menschen- mit Puppenkörpern interagieren, zeigt sie, wie durch intermediale Inszenierungen Irritationen hervorgerufen werden können, die die Körperwahrnehmung des Zuschauers infrage stellen, zu einer momentanen Entfremdung des eigenen Körpers, und so zu Momenten der Bewusstwerdung über die eigene Materialität führen. Die Dialektik von Subjekt und Objekt, im weiteren Sinne auch Leben und Tod, ist dem Phänomen des

⁸⁰ S. Veltruský, Jiří. „Puppetry and acting.“ *Semiotica: Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives*. 47-1/4 (1983). S.69-122. Hier S. 89.

⁸¹ Merleau-Ponty. *La phenomenology de la perception* (1945). S. Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. von Rudolf Böhm. Berlin: Walter De Gruyter & Co 1966.

⁸² S. Wagner, Meike. „Of other bodies: The intermedial Gaze in Theatre.“ *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.: 2006. S. 125-136. Hier S. 131.

⁸³ Vgl. *Duden. Band 5. Das Fremdwörterbuch*. S. 716.

⁸⁴ Ich beziehe mich hier erneut auf die oben zitierte Objekt-Definition im Duden als „unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich das Erkennen, die Wahrnehmung richtet“.

⁸⁵ S. Wagner, Meike. „Of other bodies: The intermedial Gaze in Theatre.“ S. 131.

⁸⁶ „Máquina Hamlet“ (1995) der argentinischen Theatergruppe El Periférico de Objetos.

menschlichen Daseins eingeschrieben. Daher rührt wohl auch die große Faszination am Spiel mit diesen Kategorien und ihrer Umkehrung bis zur Auflösung.

1.3 Fazit

Begriffliche Widersprüche konnten aufgezeigt werden, lassen sich aber nicht aufheben. Im Rahmen dieser Arbeit fungieren „Dinge“⁸⁷ als Überbegriff für alle nichtlebendigen materiellen Elemente auf der Bühne bzw. in dem Raum, in dem die Aufführung stattfindet. Dazu gehören sowohl der Bühnenboden wie auch ein bestimmtes, im Kostüm enthaltenes Material, eine von der Decke hängende Schnur oder die Schuhe einer Darstellerin. Als eine Unterkategorie dient der Begriff Objekt im Sinne des Objekttheaters der Beschreibung von solchen Dingen, die aktiv am Spiel beteiligt sind. Innerhalb der nachfolgenden Analyse sind mit Objekten an erster Stelle die von Bühnenbildner Otmar Wagner auf Basis von Holz und Pappe in Verbindung mit weiteren Materialien gestalteten Gebilde oder Apparate gemeint, mit denen die DarstellerInnen im Stück interagieren. McAuley gibt eine vage definitorische Basis: „the stage object is inanimate [...], furthermore it is of such nature, that it can be touched moved or displaced by an actor.“⁸⁸ Auf die Problematik, dass dies eine Mischung aus funktionaler und qualitativer, und noch dazu eine sehr offene Begriffsbestimmung darstellt, kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

Weitere Differenzierungen der Dinge auf der Bühne in Requisiten oder props und Set vorzunehmen, erscheint nur begrenzt sinnvoll. Es lässt sich, wie Veltruský feststellt, nicht allgemein ein Punkt festlegen,

at which objects begin to take part in the action overtly and become props. It often seems that a given object in one situation is part of the set or costume, and in the next becomes a prop. In reality, however, its function is determined by the antinomy of two opposing forces contained within it: the dynamic forces of action and the static forces of characterization. Their relationship is not stable; in certain situations one predominates, in others the other, sometimes they are in balance.⁸⁹

⁸⁷ Gustav Roßler weist auf die unterschiedlichen Konnotationen der Worte Ding und Sache hin, die sich an „Versachlichung“ und „Verdinglichung“ ablesen lassen: „gegenüber Sachen verweisen Dinge und Dinglichkeit mehr auf das Materielle und Sperrige der Angelegenheit.“ Da es in dieser Arbeit vorrangig um diesen materiellen, sperrigen Aspekt geht, sind die Dinge also ein gut geeigneter Überbegriff. S. Roßler, Gustav. „Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge.“ *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Hg. Georg Kneer u.a.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S. 76-107. Hier S. 77.

⁸⁸ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 176.

⁸⁹ S. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 87. Veltruskýs Verwendung des Begriffs object stimmt nicht mit der Objekt-Konzeption dieser Arbeit überein.

Sämtliche Objekte⁹⁰ tragen die Antinomie zwischen Aktion und Charakterisierung in sich und diese Arbeit zielt nicht darauf ab, zu bestimmen, ob ein Gegenstand zu einem gewählten Zeitpunkt X eher als Objekt, Requisit, Kostüm- oder Setteil fungiert.

Veltruskýs props sind identisch mit Requisiten: „The prop is usually designated the passive tool of the actor’s action.”⁹¹ Er weist darauf hin, dass Dinge auf der Bühne, auch wenn sie unter dem Schlagwort prop oder eben Requisit laufen, letztlich nie nur das passive Werkzeug des Schauspielers sind, dass gemeinhin in ihnen gesehen wird. Denn auch in Abwesenheit der Schauspieler provoziere ihr Erscheinen auf der Bühne bei den Zuschauern die Erwartung einer bestimmten Handlung. Veltruský nennt diese Eigenschaft der Requisiten „action force“.⁹² Objekte und Requisiten bilden keine klar abgrenzbaren Bereiche und lassen sich nicht gegeneinander ausspielen. Dieser Arbeit liegt die auch aus eigenen Beobachtungen gewonnene These zugrunde, dass in Bezug auf die Bedeutung der Dinge im Theater eine Weiterentwicklung stattgefunden hat. Theoretiker wie Lehmann oder McAuley weisen auf die Emanzipation und zunehmend wichtige Rolle der Dinge im zeitgenössischen Theater hin: „Objects have acquired a measure of autonomy and can be expressive elements in their own right.”⁹³ Um dieser Entwicklung auch begriffstechnisch gerecht zu werden, wird an die Terminologie des Objekttheaters angeknüpft, das den Dingen unter dem Namen „Objekte“ generell einen eigenen, von menschlichen DarstellerInnen unabhängigen Stellenwert zuerkennt.

Der Begriff Objekt birgt, wie in den vorangegangenen Unterkapiteln umrissen, Schwierigkeiten und Mehrdeutigkeiten. So steht die aktive Rolle der Objekte im Objekttheater im Widerspruch zum passiven Part, den das Objekt in seiner Bedeutung als Gegenpol zum aktiven Subjekt innehat.⁹⁴ Die Subjekt-Objekt-Frage schwingt im Wort Objekt immer mit. Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es aber nicht, wie ein Oszillograph das Oszillieren der Dinge auf der Subjekt-Objekt-Skala und eventuell damit verbundener Machtverschiebungen nachzuzeichnen.

Vielmehr soll untersucht werden, auf welche Weise Objekte und allgemeiner auch die Dinge an den Interaktionsprozessen im Stück beteiligt sind und welche Auswirkungen diese Beteiligung hat. Es soll außerdem gezeigt werden, wie materielle Einheiten, die aufgrund

⁹⁰ Im Sinne der obigen Definition.

⁹¹ S. Veltruský, Jiří. “Man and Object in the Theater.” S. 88.

⁹² Ebd.

⁹³ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 172. Vgl. auch Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 384.

⁹⁴ Konstanza Kavrakova-Lorenz, die eine der ausgereiftesten Theorien des Puppen- und Objekttheaters schuf, geht einen anderen Weg: Sie gebraucht den Term Objekt nur dann, wenn es ihr um eine Objekt-Subjekt-Beziehung geht. In anderen Zusammenhängen behält sie den Begriff Ding bei. S. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess.“ S. 70 - 73.

ihrer Beschaffenheit und Funktion nicht als Objekte bezeichnet werden können, die theatralen Prozesse in ihrer Entstehung, und somit die Gestalt der Aufführung entscheidend mitprägen. Theoretisch vereinfacht wirkt das Objekt gleichzeitig auf zwei Ebenen, die in der praktischen Theaterproduktion selbstverständlich zusammenhängen und zusammenspielen: Zum einen sind die Objekte auf komplexe Weise an der Bedeutungsproduktion beteiligt, zum anderen üben sie großen Einfluss auf die Aktion auf der Bühne und in den Proben aus. Im Zentrum dieser Arbeit steht letztere Frage der Handlungsbeteiligung: Inwieweit können die Objekte Aktionen mitprägen, in Bahnen lenken, verändern oder sie gar auslösen? Erst als Resultat oder vielmehr Nebenprodukt dieses Prozesses entstehen Bedeutungsspektren.

1.4 Aktanten

Das Handlungspotenzial⁹⁵ oder die „agency“ der Dinge besteht darin, die Vorgänge in den Proben oder in der Aufführung zu verändern. Ein Dach, unter dem sich sämtliche dieser Dinge, seien es nun Objekte, Rohmaterialien oder Teile des Kostüms, zusammenfassend unter dem Aspekt ihrer Wirkung auf die Aktion oder die „dynamics of the play“⁹⁶ betrachten lassen, bietet der Begriff des Aktanten.

Der Duden gibt folgende sprachwissenschaftliche Bedeutung an: „vom Verb gefordertes, für die Bildung eines grammatischen Satzes obligatorisches Satzglied“.⁹⁷

Eine wichtige Rolle spielte diese Kategorie in der Dependenzgrammatik des Linguisten und Grammatikers Lucien Tesnière: „Aktanten (Mitspieler) werden jene Nuclei genannt, die in konstitutiver Hinsicht an der Handlung teilhaben. D.h. eine Handlung zu benennen heißt die Zahl und Art der Aktanten mitzubestimmen.“⁹⁸

Als syntaktische Grundeinheit ordnete der Linguist und Semiotiker Algirdas J. Greimas die Aktanten in einem Schema an, das auch in der Theatersemiotik Anwendung fand. Von Ubersfeld wurde das Aktantenmodell beispielsweise leicht modifiziert zur Analyse dramatischer Texte gebraucht.⁹⁹ Pavis preist es als ‚unverzichtbares Werkzeug für die dramaturgische Analyse‘ an.¹⁰⁰ Mit Aktanten sind innerhalb des semiotisch-linguistischen Verständnisses nichtmenschliche, nicht-figurative Elemente auf der Ebene der narrativen

⁹⁵ Die Begriffe Handlungspotenzial oder Handlungsmacht lassen Intentionalität und einen eigenen inneren Antrieb erwarten, was dem Wesen der Dinge widerspricht. „Ein Akteur muss aber weder selbst aktiv noch von Intentionalität beseelt sein: Seine Beteiligung an einem Geschehen muss nur einen Unterschied machen“ schreiben dazu Becker, Ilka/Michael Cuntz/Astrid Kusser. „In der Unmenge.“ *Unmenge - Wie verteilt sich Handlungsmacht?* Hg. dies.. München: Wilhelm Fink Verlag 2008. S. 7-34. Hier Fußnote 1 auf S. 7.

⁹⁶ Diesen Ausdruck gebraucht McAuley um den Beitrag der Objekte in Grotowskis Produktion der Akropolis zu beschreiben. S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 175.

⁹⁷ S. Duden. Band 5. *Das Fremdwörterbuch*. S. 43.

⁹⁸ S. Weber, Heinz Josef. *Dependenzgrammatik: Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992. S. 34.

⁹⁹ S. Ubersfeld, Anne. „The actantial model in theatre.“ *Reading theatre*. S. 32 - 71.

¹⁰⁰ S. Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. S. 4.

Tiefenstruktur eines Textes gemeint. Aktanten sind keine Charaktere und können demnach jeder Psychologie betrachtet werden. Pavis führt allerdings auch an, dass das Aktanten-Konzept auf der Idee des Konflikts im klassischen Drama aufbaut und außerhalb dieses Kontexts, also auch für modernes Drama, das keinen oder keinen eindeutigen Konflikt oder Plot mehr aufweist, nicht funktioniert.¹⁰¹ Die vorliegende Arbeit ist keine semiotische Textanalyse und nützt den Aktantenbegriff losgelöst von textanalytischen Modellen. Obige Definition im Sinne Tesnières lässt sich jedoch auch auf den hier relevanten Zusammenhang von Theaterprobe und -aufführung übertragen. Aktanten sind Mitspieler, die an Aktionen teilnehmen. Um eine Aktion zu beschreiben, müssen die Aktanten bestimmt werden. Der hier zu untersuchende Komplex ist kein Satz- oder Textgefüge, sondern ein Netzwerk aus Akteuren und Aktanten auf der (Probe-)Bühne.

Netzwerke sind auch das Grundmotiv der techniksoziologischen Akteur-Netzwerk-Theorie¹⁰² (abgekürzt ANT), innerhalb der Aktanten folgendermaßen aufgefasst werden:

Was immer agiert oder Handlungen verlagert, wobei Handlung selbst definiert wird als eine Reihe von Performanzen gegenüber Herausforderungen und Prüfungen. Von diesen Performanzen wird eine Reihe von Kompetenzen abgeleitet, mit denen der Aktant ausgestattet ist; der Fusionspunkt eines Metalls ist eine Prüfung, durch die die Stärke einer Legierung definiert wird; [...]ein Akteur ist ein Aktant, der mit einem Charakter ausgestattet ist (normalerweise anthropomorph).¹⁰³

Im Kontext von Probenprozess und Theateraufführung kommen Aktanten in Konstanza Kavrakova-Lorenz' Puppentheater-Theorie zur Anwendung. Ganz konkret sind hier mit dem Begriff Puppenspieler und Puppe gemeint, die in einer permanent wechselseitigen Kommunikationsbeziehung stehen, an der im Falle der Aufführung auch noch die Zuschauer teilnehmen. „Die aktive Funktion der kommunizierenden Elemente (seien sie ursprünglich Subjekte oder Objekte) bestimmt sie als Aktanten der raumzeitlichen Gestaltung, die auf einem globalen (internen und externen) Austausch beruht.“¹⁰⁴ Die Aktanten verändern sich gegenseitig ihrer Gestalt und Materialität gemäß. „Das bedeutet, dass jeder Aktant als Auslöser von Wechselwirkungen funktioniert und gleichzeitig selbst ein Substrat von

¹⁰¹ Vgl. Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. S. 4-7.

¹⁰² Eine Einführung in die ANT findet sich in 4.2.1 Die Akteur-Netzwerk-Theorie. S.128.

¹⁰³ S. Akrich, Madeleine/Bruno Latour. „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Belliger, Andrea/David J. Krieger (Hg.). Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 399-405. Hier S.399f. Dass die ANT sich auf Greimas' Aktanten beruft ist kein Zufall, vielmehr basiert die ganze Theorie auf dessen Narratologie. Vgl. Belliger, Andrea/David J. Krieger. „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ Ebd. S. 13-50. Hier S. 34.

¹⁰⁴ S. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform.“ *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Manfred Wegener. Köln: Prometh Verlag 1989. S. 231 - 241. Hier S. 239.

Wechselwirkungen ist.“¹⁰⁵ Wie die ANT versteht auch Kavrakova-Lorenz bereits Aktanten selbst als Netzwerke, die sich nicht auf eine letzte kleinste Einheit zurückrechnen lassen.¹⁰⁶ Aktanten können Personen, Kollektive, Dinge oder Begriffe sein. In dieser Arbeit bezeichnen sie vorrangig nicht-menschliche, materielle und haptisch wahrnehmbare Faktoren, die szenische Vorgänge beeinflussen und die Aufführung auf diese Weise maßgeblich mitgestalten.

¹⁰⁵ S. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform.“ S. 240.

¹⁰⁶ Vgl. Belliger, Andrea/David J. Krieger. „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 43.

2 toxic dreams

... ist mit 13 Jahren Bestehen eine relativ junge Formation und hauptsächlich im Bereich der Wiener Off-Theater-Szene aktiv. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, tauchen sie meinen Recherchen zufolge und laut Aussage der Akteure selbst bis jetzt weder in Buchveröffentlichungen noch in theaterwissenschaftlichen Fachzeitschriften auf¹⁰⁷. Auch deshalb ist es im Rahmen dieser Arbeit notwendig, das Schaffen von toxic dreams vorzustellen. Die folgende Darstellung beruht auf Kritiken der Stücke in der nationalen und internationalen Presse sowie auf den Texten in den von der Gruppe herausgegebenen Programmheften. Hinzu kommen das auf den beiden Internetseiten¹⁰⁸ von toxic dreams veröffentlichte Material, einige nicht-veröffentlichte Texte¹⁰⁹, und die Transkripte und Mitschriften von Gesprächen, die ich mit der Produzentin, dem Regisseur und mit weiteren toxic dreams - Mitgliedern führte.¹¹⁰ Da toxic dreams nicht primär Thema meiner Arbeit sind, geht es in diesem Abschnitt eher darum, ein überblicksartiges Bild der Gruppe zu zeichnen als einen detaillierten, theoretisch in die Tiefe gehenden Einblick zu geben.

2.1 Zur Gründung

Die Gruppe toxic dreams wurde 1997 von der freien Kultur-Produzentin Kornelia Kilga und dem Regisseur Yosi Wanunu in Wien gegründet. Kennen gelernt hatten sich Kilga und Wanunu bei der freien Produktion von Eva Brenners ACT NOW - Theater, *Gier*, 1996 im Wiener WUK. „It was not like we founded a group, we wanted a group. That was sort of the aim. It was only the two of us, but it was clear that we thought from the beginning in a sense

¹⁰⁷ Die Ausnahmen bilden die zwei bereits in der Einleitung angeführten Bezugnahmen auf toxic dreams - Inszenierungen von Sabine Kock. Häufig genannt werden toxic dreams, wenn es um die Wiener Theaterreform geht, so in den verschiedenen Studien der Kulturabteilung der Stadt oder in der Zeitschrift der IG Freie Theaterarbeit *gift - zeitschrift für freies theater*. Auch in den Jahresberichten des dietheater kommen toxic dreams oft vor.

¹⁰⁸ Die Homepage toxicdreams.at wurde am 8. Februar 2010 geschlossen bzw. umgeleitet auf die weiterhin aktive Seite: ongoing.nightmares.toxicdreams.at.

¹⁰⁹ Darunter die *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*. Weiters ein Konzept, mit dem sich die Gruppe 2006 um die Intendanz des Schauspielhauses bewarb (im Folgenden kurz *Schauspielhauskonzept* genannt) sowie der Entwurf für das bis jetzt unrealisierte Projekt „Performance Research“, eine Art zeitgenössischer, Performance-Entwicklungen integrierender und multidisziplinärer Schauspielworkshop.

¹¹⁰ Die Gespräche fanden im Zeitraum zwischen Juni 2008 und Februar 2010 statt. Die meisten der Interviews wurden auf Tonband aufgezeichnet und liegen in verschriftlichter Form vor. Aus diesen Interviews zitiere ich mit Seitenangaben. Die Zitate ohne Seitenangabe entstammen nicht aufgenommenen oder nicht transkribierten Gesprächen. In diesen Fällen beziehe ich mich auf meine Notizen. Bis auf die gemeinsamen Gespräche mit Yosi Wanunu und Kornelia Kilga sowie das Interview mit Clelia Colonna wurden alle Gespräche auf Deutsch geführt. Es handelt sich um Experten-Interviews, für die ich jeweils einen spezifischen Interview-Leitfaden vorbereitete. Vgl. Gläser, Jochen/Grit Laudel. *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

of long term”¹¹¹, so Kilga im Gespräch darüber, wie toxic dreams als Zwei-Personen-Initiative mit dem Wunsch nach einer eigenen Theatergruppe begann. Kilga und Wanunu planten ihre erste gemeinsame Produktion. Um eine Plattform zu schaffen, von der aus offiziell um Subventionen und Förderungen für das erste Stück angesucht werden konnte, riefen sie den Verein toxic dreams ins Leben. Als Mitglieder wurden Künstler aus dem Bekanntenkreis gewonnen, von denen die meisten mit toxic dreams nach wie vor in enger Verbindung stehen. Im Programmheft zur ersten Produktion *Was hat er gesehen?* (1998) von Richard Foreman heißt es, toxic dreams sei „eine neue Vereinigung, begründet von Personen aus den Bereichen Theater, Architektur, Musik und Visual Arts“. Neben der manifestartigen Vorstellung der Gruppe gibt es eine Liste der acht Gründungsmitglieder sowie ein Statement Wanunus zu seiner Regiearbeit. Über die Wahl des Namens „toxic dreams“ sagt Wanunu: „Wir wollten einen Namen, der mehr nach einer Rockband klingt.“¹¹² Aber auch inhaltlich klingen darin einige Grundprinzipien der Gruppe an: „[...] Wir beginnen dort, wo Ideen enden. Was bleibt, ist ein leerer Raum (oder eine leere Seite), in dem wir unsere persönlichen Träume und Alpträume skizzieren, unsere eigenen Geschichten, unseren Blick auf die Welt außerhalb des Raumes.“¹¹³ Wanunu schreibt über seine Inszenierungen, dass er darin „den ursprünglichen Impuls, noch vor seiner Zähmung durch soziale Reglements und Zwänge, inklusive jener einer „leicht verständlichen“ Sprache“¹¹⁴ auf der Spur sei und ihn betonen wolle. Insofern nähert sich das Theater von toxic dreams der ebenfalls ursprünglicheren Sprache und Form des Traums an. Vor allem in den Kritiken wird der Name toxic dreams in allen Variationen und Übersetzungen durchgespielt, den Stücken selbst steht die Presse dagegen oft etwas hilflos gegenüber.¹¹⁵ Die Website konnte dank Sponsorengeldern eingerichtet werden und ist seit ca.1999 online. Dafür wurde der von der Gruppe „mission statement“ genannte Text verfasst, der dem Abschnitt 2.3 Zum Theaterverständnis von toxic dreams vorangestellt ist. Mit dem zu den Gründungsmitgliedern gehörenden Grafikdesigner Robert Radelmacher schuf man das toxic dreams - Logo¹¹⁶, ein Strichmännchen mit Pfeil und

¹¹¹ S. Gespräch mit Kilga und Wanunu am 26.6.2008 in ihrer Wiener Wohnung. S. 1.

¹¹² S. Cerny, Karin. „Gifttraumdeutung. Theater. Die Wiener Off-Bühnengruppe toxic dreams nimmt sich nach Jahren der gnadenlosen Entertainment-Dekonstruktion nun den Klassiker Tschechow vor.“ *profil* 45. 6. 11. 2006. S. 154.

¹¹³ Toxic dreams über sich im Programmheft zum ersten Stück *Was hat er gesehen?* Hg. toxic dreams. Wien 1998.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Näheres zur Medienrezeption im Abschnitt 2.7 Zu Resonanz und Rezeption: Verortung Toxic Dreams innerhalb der Wiener Freien Szene. S. 6.

¹¹⁶ Der Website von toxic dreams entnommen: www.toxicdreams.at.



Bogen:

Sowohl Logo als auch mission statement sind bis heute in Verwendung. Kornelia Kilga kommentiert: „We just still find, after ten years, it`s still valid, and it`s still right. And I still like to read it.“¹¹⁷ Kilga und Wanunu bauten von Anfang an ein stabiles Fundament für eine langfristige Zusammenarbeit auf. Dies ist wichtig zu betonen, denn es stellte laut dem dietheater Jahresbericht von 1993 einen Kontrast dar zur Situation in der Freien Theater – Szene von Wien, die als Resultat der schlechten Förderpolitik dominiert wurde von

kurzfristig konstituierten Produktionsgemeinschaften [...], die sich ebenso schnell, wie sie sich zusammengefunden haben wieder in alle Winde zerstreuen. [...] Kontinuierliche Theaterarbeit dagegen ist im so genannten freien Bereich eher die Ausnahme denn die Regel.¹¹⁸

Im Zentrum von Wanunus und Kilgas Vorstellung von Theater stand die Idee eines festen Ensembles, einer fixen Gruppe von Menschen. Von den Fördergremien wurde dies oftmals als reaktionäre Sache und als Freiem Theater sozusagen per definitionem entgegengesetzt betrachtet, was die Finanzierung in den ersten Jahren zusätzlich erschwerte.¹¹⁹

Damit aus der Idee einer Theatergruppe wirklich eine wurde, brauchte es noch DarstellerInnen. Die Suche nach ihnen über das Anschauen von Stücken gestaltete sich schwierig. Der Spiel-Stil an den Wiener Theatern war ein ganz anderer als der der New Yorker Avantgarde - Szene, aus der Wanunu nach Wien gekommen war. Dieser sehr konventionelle Sprechtheater-Stil verdeckte in seinen Augen die Fertigkeiten der Schauspieler. Deshalb entschlossen sich Kilga und Wanunu schließlich, die DarstellerInnen für ihre erste Produktion über persönliche Kontakte und Empfehlungen zusammenzusuchen und sich bei der Auswahl von ihrem Gefühl und dem Eindruck aus Gesprächen¹²⁰ leiten zu lassen. An der Recherche zu den ersten Stücken von *toxic dreams*, sowie der Zusammenstellung der dazugehörigen Programmhefte war Produzentin Kilga noch aktiv beteiligt. Dies änderte sich in den nachfolgenden Produktionen. Es trat eine Art Arbeitsalltag ein, die Kompetenzen und Zuständigkeiten waren nun relativ klar voneinander getrennt. Die Produzentin Kornelia Kilga kämpft unter anderem um die Finanzierung der Gruppe, kümmert sich um die Beschaffung produktionsrelevanter Materialien, die gesamte Organisation und die Kommunikation nach außen. Sie ist zuständig für Marketing und

¹¹⁷ S. Kilga, Kornelia. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 1.

¹¹⁸ Wolfgang Freitag im dietheater-Jahresbericht anlässlich des fünfjährigen Bestehens über die Situation der Wiener freien Szene: Freitag, Wolfgang. „Das Armenhaus der Etablierten. Eine Betrachtung cum ira et studio.“ *dietheater Jahresbericht* 92/93. Wien: Theaterverein Wien 1993. S. 16-17. Hier S. 16.

¹¹⁹ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 21.8.2008.

¹²⁰ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 2.

Pressearbeit, reicht Anträge für Festivals ein, betreut Gastspiele oder reagiert auf Ausschreibungen. Die Konzepte, mit denen bei der Wiener Kulturabteilung und der Kunstsektion des BKA bzw. seit 2007 dem Bmukk um Subventionen angesucht wird, verfassen Kilga und Wanunu in einem gemeinsamen Prozess. Schon in den Jahren vor *toxic dreams* hatte Kilga freiberuflich Produktionsleitungen übernommen. „Aber es war halt die ganzen Jahre über schon klar, dass ich gern was Eigenes gemacht hätte. Ich hab aber den künstlerischen Part dazu nicht gehabt. Und das war mit Yosi dann plötzlich da. Insofern war das für uns beide, auch in beruflicher Hinsicht, eine glückliche Begegnung.“¹²¹ Wanunu habe zwar ein großes künstlerisches Potential mitgebracht, nicht aber die Fähigkeit, es nach außen zu tragen.¹²² Er entwickelte sich aus der oben beschriebenen Anfangsphase einer annähernd kollektiven Konzeption zum konzeptuell Hauptverantwortlichen. Er ist gleichzeitig künstlerischer Leiter und Regisseur von *toxic dreams*. Als solcher wählt er die Stücke aus oder steckt einen Rahmen ab, veröffentlicht theatertheoretische Texte dazu auf der *toxic dreams* - Homepage¹²³, führt Regie in allen Produktionen und schreibt viele der Texte für die Performances selbst. Kurz, Wanunu wirkt nach außen als der Kopf der Gruppe, die Arbeit von *toxic dreams* als klassisches Regie-Theater und *toxic dreams* als „die Gruppe von Yosi Wanunu“. Als solche wird sie auch oftmals in der Presse dargestellt.¹²⁴ Dass und warum dies dennoch nicht der Fall ist, wird unter Punkt 2.5.2 Zusammenarbeit¹²⁵ zu beleuchten sein. Allerdings bleibt es eine offene Frage, wie sich die Arbeit von *toxic dreams* nicht als Arbeit des Regisseurs Yosi Wanunu darstellen lässt. Diese Frage gilt wahrscheinlich für viele zeitgenössische Performance-Gruppen in ähnlicher Weise. Andrew Quick beschreibt dies sehr eindrücklich über Elisabeth Le Comptes Funktion in der *Wooster Group*.¹²⁶ Da Wanunu als Regisseur sämtlicher *toxic dreams* - Stücke und sozusagen als Intendant der Gruppe in jedem Fall eine herausgehobene Position und für die Art, wie Theater gemacht wird, entscheidende Rolle inne hält, ist der nächste Abschnitt dessen Werdegang bis zur Gründung von *Toxic Dreams* gewidmet.

¹²¹ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 12f.

¹²² Vgl. ebd. S. 13.

¹²³ S. www.toxicdreams.at.

¹²⁴ Ronald Pohl bezeichnet Wanunu in einer Rezension beispielsweise als „Prinzipal“. S. Pohl, Ronald. „Besuch beim alten Onkel Anton.“ *Standard*. 9.11.2006. S. 25.

¹²⁵ S. ab S. 43.

¹²⁶ Vgl. Quick, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. New York, London: Routledge 2007. S. 10f..

2.2 Der Regisseur Yosi Wanunu

...wird von der Theaterkritikerin Karin Cerny ein „Weltenbummler und Theater-Maniac“¹²⁷ genannt. Diese Beschreibung ist sehr treffend. Wanunu reiste durch die Welt (und Theatergeschichte), um von Indien bis Japan, Frankreich bis Dänemark die unterschiedlichsten Spielformen kennen zu lernen. Der Regisseur ist, wie es Wolfgang Kralicek in einem Portrait im Falter in Kurzform zu fassen gelingt, „gebürtiger Israeli, Theateramerikaner und Wahlwiener“¹²⁸. Geboren wurde er 1963 in der nordisraelischen Stadt Akko als Sohn jüdisch-marokkanischer Einwanderer. Bereits in seiner Kindheit war er an Theaterprojekten beteiligt, mit sechs Jahren laut eigener Aussage zum ersten Mal als Regisseur.¹²⁹ Als Jugendlicher führte er Regie und spielte in den Schultheateraufführungen. Nach einem Kunstgeschichts- und Theaterstudium an der Tel Aviver Universität, ging er Mitte der 1980er Jahre nach England, um dort an der Bristol University das Regiehandwerk zu erlernen. Über seine Inszenierungen am universitätsinternen Theater sagt Wanunu: „Ich war gut darin, Tschechow, Ibsen und Strindberg zu inszenieren.“¹³⁰ Nach dem Studium in Bristol lebt er wieder einige Jahre in Israel, wo er unter anderem in Tel Aviv Schauspiel unterrichtet. Anfang der 1990er Jahre geht Wanunu mit einem Fulbright Stipendium für das Regie-Studium nach New York. Diesmal dient die institutionelle Einbindung an der Universität vor allem dem Aufbau von Kontakten als Basis für die eigene Arbeit. In New York kommt Wanunu, der bis dahin eher konventionelles, textbasiertes Theater gemacht hatte, in Berührung mit der experimentellen Performance-Szene. Während des Studiums arbeitet er einige Monate als „Mädchen für alles“¹³¹ bei der Drei Schwestern - Adaption *Brace up!* der Wooster Group mit. Gleichzeitig gibt Wanunu Schauspielunterricht an der City University of New York sowie dem Brooklyn College. Mit einigen seiner Schauspielstudenten gründet er die Theatergruppe JAM. Nachdem JAM eine Inszenierung beim Blue Print - Festival am Ontological-Hysteric Theatre zeigten, wird Wanunu von Richard Foreman eingeladen, dort ein weiteres Stück zu realisieren. Es folgt die Zusammenarbeit von Wanunu und Foreman an zwei Produktionen. Das Theater Foremans sieht Wanunu als einen wichtigen Einfluss für seine eigene Arbeit, die Zeit in New York als prägend: „Mein Stil hat sich in New York sehr verändert. Es gab damals diesen typischen

¹²⁷ S. Cerny, Karin. „Giftraumdeutung. Theater. Die Wiener Off-Bühnengruppe toxic dreams nimmt sich nach Jahren der gnadenlosen Entertainment-Dekonstruktion nun den Klassiker Tschechow vor.“ *profil* 45. 6.11.2006. S. 154.

¹²⁸ S. Kralicek, Wolfgang. „Let me entertain you.“ *Falter* 45/08 (2008). S. 32.

¹²⁹ Vgl. Cerny, Karin. „Giftraumdeutung“.

¹³⁰ S. Cerny, Karin. „Giftraumdeutung“. Vgl. auch Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.08. S. 20.

¹³¹ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 11.6.2008.

New York Style, viele Medieneinflüsse und -bezüge...¹³². Anstelle von Grotowski und dem Schwerpunkt auf dem Erleben rücken Film- und Pop-Referenzen, „mehr Rock’ n Roll“¹³³ und die Hervorhebung theatraler und performativer Elemente für Wanunu in den Vordergrund. Seitdem ist Popkultur eine wichtige Quelle seiner Regiearbeit.

Unabhängig von toxic dreams führt Wanunu immer wieder in anderen Off-Produktionen Regie.¹³⁴ Für toxic dreams selbst fungiert er oft auch als Autor und schreibt die Texte, zum Teil in Zusammenarbeit mit den Schauspielern.

Obwohl Yosi Wanunu seit über zehn Jahren in Wien lebt und Deutsch versteht, spricht er fast ausschließlich Englisch. Die Kommunikation in den Proben findet deshalb hauptsächlich auf Englisch statt. In den Stücken wird entweder Englisch oder Deutsch gesprochen, die Texte in den Programmheften sind gemischt oder jeweils in einer der beiden Sprachen gehalten.¹³⁵

2.3 Zum Theaterselbstverständnis von toxic dreams

Since 1997 we have been putting on shows that deal with the not knowing... shows that busy themselves with the slippery nature of reality... shows that refuse coherent, narrative, through lines... shows, that celebrate the ambiguity of everyday’s life... shows that became more and more fragmented as time went by...

We are committed to ensemble work, we believe that craft and skills still matter to the process of making theatre... we try to keep rehearsals as long as we can afford, we believe that the show finds itself during the work... we resist/object to the importance given to text over other aspects of performance (actors, set, music etc...)...we think that the best way to view our shows is to accept confusion as part of the experience of sitting in the theatre... we put shows that ask the audience to make up its own mind, we don’t know better...¹³⁶

So lauten die ersten beiden Abschnitte des „mission statement“ der Gruppe. Anhand dieser Zeilen in Verbindung mit dem Text im Programmheft zur ersten Produktion *Was hat er gesehen?* (1997)¹³⁷ lässt sich das Theaterverständnis von toxic dreams folgendermaßen zusammenfassen: Es gibt ein Ensemble. Im Probenprozess erarbeiten die Mitglieder dieses Ensembles gemeinsam die Aufführung. Anstatt ein fertiges Konzept nur mehr einzuüben, ist der Prozess eine offene Suche und behält so auch unabhängig von der einen Inszenierung,

¹³² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 11.6.2008.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ So zum Beispiel mehrmals für die Braunschweiger Gruppe T.A.T.R. (*Pawlovs Party - Limited Fun*, 2000; *Hollyvoodoo 1*, 2001; *Hollyvoodoo*, 2002) oder die Wiener Performancekünstlerin Miki Malör (*Interior Design* (Videofilm), 2005; *Attack of the 50 feet woman*, 2007).

¹³⁵ Die gemeinsamen Interviews mit Regisseur und Produzentin wurden deshalb auf Englisch geführt und werden von mir, soweit eine transkribierte Fassung vorliegt, auch auf Englisch zitiert.

¹³⁶ Die ersten beiden Abschnitte des „Mission Statement“ auf der Startseite der Homepage von toxic dreams. <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 18.8.2008.

¹³⁷ S. unter Punkt 2.1 Zur Gründung. S.25.

die daraus entsteht, einen eigenen Wert. Theatermachen ist ein Handwerk, es braucht dazu Fähigkeiten und Techniken, nicht nur bei der Arbeit am Text. Denn alle Elemente - Text, Schauspieler, Bühnenbild, Musik, Choreografie, Video etc. - stehen auf einer Ebene und werden gleichrangig behandelt. Die Stücke sind als persönliche Blicke auf die Welt zu verstehen. Es geht um die chaotische Wirklichkeit, um die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit unseres Alltags. Dementsprechend gelten weder gängige Genregrenzen noch die Regeln einer linearen, narrativen Erzählweise. Die Zuschauer sind aufgefordert, sich „ihren eigenen Reim“ auf das Bühnengeschehen zu machen. Die Stücke implizieren keine eine oder eindeutige Lesart. Yosi Wanunu schreibt:

Ich selbst kann heute keine geradlinigen Inszenierungen von Stücken mehr machen. Ich erlebe es als Theatermacher wie auch als Zuschauer als reine Zeitverschwendung. [...] Die Vision (die Sichtweise, die Interpretation) einer einzelnen Person, sei es die eines/r Regisseurs/in oder eines/r Autors/in, kann die Geschichte unserer chaotischen und verworrenen Welt nicht mehr erzählen.¹³⁸

Die für Wanunu entscheidenden Einflüsse sind zugleich auch als Grundbausteine der Theaterarbeit von Toxic Dreams zu sehen. Eine wichtige Koordinate waren vor allem in der Anfangszeit der Gruppe das Ontological-Hysteric Theater von Richard Foreman und die von ihm verfassten Theaterstücke.¹³⁹ Und wie für Foreman und die amerikanische Avantgarde-Theater-Szene überhaupt stellt Gertrude Steins Denken¹⁴⁰, das strikt lineare Struktur verweigert, auch für die Arbeit von toxic dreams einen Ausgangspunkt dar. Wanunu interessiert an Steins Texten, wie im Programmheft zu *Tee mit Gertrude und Alice* zu lesen ist, besonders das Prinzip des „continuous present“, der „fortgesetzten, kontinuierlichen Gegenwart“¹⁴¹. Auch im Theater könne man so zur „essence of the situation“ kommen, unabhängig von der „particular coloration, that the situation has been given by the culture“.¹⁴² Hans-Thies Lehmann beschreibt „Stein-Theater“¹⁴³ als ein Theater, in dem es weder eine Geschichte gebe, noch Protagonisten oder Rollen, nicht einmal „identifizierbare Gestalten“.¹⁴⁴ Auch toxic dreams wollen in ihren Stücken narrative Kohärenz zugunsten der Erfahrung des Moments außer Kraft setzen. „In theatre, a real strong theatre, the only way to

¹³⁸ S. Wanunu. im Begleitheft zum Theaterzyklus: „Der Theaterzyklus oder I’ve Got The Blues.“ Hg. toxic dreams. Wien 2006. Zum Punkt „Regietheater (Interpretationstheater)“; die englische Originalfassung ist zu lesen auf toxicdreams.at. Ebenfalls veröffentlicht wurde der Text in der Zeitschrift der IG Freie Theaterarbeit: „The Theatre Cycle or I’ve got the Blues“. *gift. zeitschrift für freies theater*. 1/2 2007. S. 13-15. Online-Ausgabe s. <http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0107.pdf>. Zugriff: 21.4.2008.

¹³⁹ Es wäre generell interessant, die Ästhetik und Theatersprache von toxic dreams auf Einflüsse von Richard Foreman hin zu untersuchen.

¹⁴⁰ Vgl. z.B. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. S. 105.

¹⁴¹ S. ebd. S. 105. Vgl. Wanunu. Programmheft zu *Tee mit Gertrude und Alice*. Hg. toxic dreams. Wien 1999.

¹⁴² S. Wanunu. Programmheft zu *Tee mit Gertrude und Alice*. Hg. toxic dreams. Wien 1999.

¹⁴³ S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 105.

¹⁴⁴ S. ebd.

discover something true and new is still about being in the moment.” schreibt Wanunu.¹⁴⁵ Auf Konventionen wie Rolle, Empathie und Narration wird verzichtet mit dem Ziel, die Wahrnehmung der Zuschauer zu befreien und wieder für tiefer liegende Impulse zugänglich zu machen.¹⁴⁶ Anstelle eines auf eine Interpretation hin ausgerichteten, an Text und Psychologie orientierten Theaters, überlassen toxic dreams ihrem Publikum die Deutung. Durch die Fokussierung auf den Text finde, so Wanunu, eine

Limitation von Kommunikation [statt], weil alle Elemente des Theaters als Dienstleister für den Text eingesetzt werden. Als Alternative dazu sehe ich den unabhängigen Einsatz der vielen, grundsätzlich gleichwertigen Elemente, die uns im Theater zur Verfügung stehen, womit wir ein weiteres und offeneres Feld an Bedeutungen schaffen können, aus dem das Publikum sich seine Zusammenhänge schaffen kann.¹⁴⁷

Das erklärte Ziel der Gruppe ist es, ein der heutigen Zeit angemessenes Theater auf die Bühne zu bringen.¹⁴⁸ Dementsprechend spielen Pop-Kultur, Film und moderne Medientechnologien eine wichtige Rolle. Yosi Wanunu liebt aber auch Musicals¹⁴⁹ und ist ein großer Verehrer der Filme Buster Keatons. Ältere Schauspielstile wie die des Stummfilms, Vaudeville oder Musical werden kombiniert mit neueren Performance-Techniken oder dem typischen Schauspielhabitus von Fernsehserien. Ebenso werden in den Aufführungen alte neben neuen, analoge neben digitalen Medientechniken verwendet und bilden oft Teil des Bühnenbilds.

We are mind jugglers... vaudeville clowns... film buffs... popular culture junkies... gertrude stein followers... we like silent movies... godard... musicals... we are liars... cheap dancers... risk takers... bad gamblers... we love the old fashioned, big acting style theatre, we don't know what to do with it... we can still watch someone slams into a door, it still makes us laugh...¹⁵⁰

2.4 Überblick über die bisherige Arbeit

Toxic dreams haben seit ihrer Gründung jährlich bis zu drei, 2005 sogar fünf Inszenierungen gezeigt. In den dreizehn Jahren bis heute sind insgesamt 34 Eigenproduktionen entstanden.¹⁵¹ Die Arbeiten reihen sich in drei sukzessive einander ablösende Themenzyklen ein und sind jeweils als Teiluntersuchung innerhalb eines dieser größeren Forschungsfelder zu sehen. Die Zyklen Wahrnehmung, Entertainment und Theater bauen aufeinander auf,

¹⁴⁵ S. Wanunu. <http://www.toxicdreams.at/>. “what’s cooking”. Teil 4/5. Zugriff: 9.5.2009.

¹⁴⁶ Vgl. „Grundlagen für ein Theater“. *Schauspielhauskonzept*. Toxic dreams 2006. S. 4.

¹⁴⁷ S. Programmheft zu *Kongs, Blondes, Tall Buildings*. Hg. toxic dreams. Wien 2007.

¹⁴⁸ Vgl. „Grundlagen für ein Theater“. *Schauspielhauskonzept*. Toxic dreams 2006. S. 6.

¹⁴⁹ Vgl. Gespräch am 21.8.2008. S. auch Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

¹⁵⁰ Das ist der dritte und letzte Abschnitt des mission statement. S. www.toxicdreams.at.

¹⁵¹ In dieser Arbeit werden die ersten 30 Produktionen von toxic dreams berücksichtigt. Einen Überblick über alle bis im Februar 2010 realisierten Stücke gibt die Produktionsliste im Anhang der Arbeit. S. 203.

greifen aber auch ineinander. Eine strikte Trennung ist schon allein aufgrund der Verwobenheit der Themata selbst kaum möglich. In den Produktionen werden bestimmte Motive und Interessen immer wieder aufgegriffen. Quer durch die drei Arbeitsphasen ziehen sich beispielsweise Projekte, in denen mit musikalischen Strukturen experimentiert und die Verbindung von Performance und Musik ausgelotet wird. Wie Wahrnehmung im Theater funktioniert bleibt auch nach diesem Arbeitsschwerpunkt ein Thema in den Stücken von toxic dreams, dem sie sich aus verschiedenen Perspektiven nähern. Das ist ein Prozess, der keinen Abschluss haben muss, sondern wie bei der Beschäftigung mit Buster Keaton immer weitergehen kann. Strukturen wachsen. Auch außerhalb des zyklischen Schwerpunktthemas entstehen Arbeiten, darunter einige eher installativer Natur, unter anderem in Form von durch toxic dreams initiierten Kollaborationen mit verschiedenen internationalen Künstlern oder kleinere Gemeinschaftsprojekte mit anderen in Wien ansässigen Künstlern. Die Erkenntnisse aus der Theaterarbeit werden von der Gruppe einerseits über die Aufführungen, Programmhefte oder ihre Internetseite, andererseits auch in Form von Workshops für Kinder wie für Erwachsene weitergegeben. Wanunu wurde bereits mehrfach von Lehrenden des Instituts für Theater, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien, zu Gastvorträgen eingeladen.¹⁵²

2.4.1 Der Wahrnehmungs-Zyklus (1997 – 2001)

Die erste Arbeitsphase von toxic dreams war noch nicht als Zyklus konzipiert. Die Gruppe war noch keine Gruppe im eigentlichen Sinne, hatte sich gerade erst gegründet. Man sah einer ungewissen Zukunft entgegen. Es ging zunächst auch darum, sich als neue Gruppe der Freien Szene vorzustellen und sich selbst darin eine Nische einzurichten. Erst in der Rückschau und Reflexion der ersten Produktionen wird das Thema Wahrnehmung als inhaltliche Klammer sichtbar. Die wachsende Reizüberflutung um die Jahrtausendwende, der Beginn des Internetzeitalters und damit verbunden der plötzlich unbegrenzte Zugang zu Information: Wie verändert all das unsere Wahrnehmung? Diese Themen hätten damals in der Luft gelegen, beschreibt es Regisseur Wanunu.¹⁵³ Die ersten Jahre waren außerdem noch sehr stark von seiner Zusammenarbeit mit Richard Foreman geprägt,¹⁵⁴ was sich thematisch und ästhetisch in den Stücken niederschlägt.¹⁵⁵ Das Erleben der Zuschauer zu beeinflussen und zu beeinträchtigen und ihnen so die Bedingungen und Schemata ihrer Wahrnehmung bewusst zu machen, ist ein Anliegen von Foremans Theater, das Spiel mit den

¹⁵² Z.B. im Rahmen der Lehrveranstaltungen von Sabine Kock und Genia Enzelberger.

¹⁵³ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 21.8.2008.

¹⁵⁴ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 9 und Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 21.8.2008.

¹⁵⁵ Dies betont auch Produzentin Kilga. Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 9.

Wahrnehmungsmöglichkeiten des Publikums deshalb in seinen Stücken zentral. Zu diesem Zweck hat er eigene Techniken entwickelt, viele Elemente seiner Theatersprache, visuell wie auditiv, zielen darauf ab.¹⁵⁶ „I would hope that the rhythms and aesthetic strategies of my plays persuade you to adjust your perceptual scale during the course of the performance.“¹⁵⁷, sagt Foreman, der in seinen Inszenierungen ebenfalls die Fülle an Informationen in unserer Welt thematisiert und zu einem Teil der Theatererfahrung macht:

Over the years I've become increasingly obsessed with how the input into our culture is accelerating, and of the increasingly heterogeneous nature of that input. [...] There is speed in our culture, and I want to reflect both the exhilaration and the neurosis such speed injects into our lives.¹⁵⁸

Durch Foreman angeregt, begibt sich Wanunu mit *toxic dreams* auf eine Untersuchung von Wahrnehmung und ihren Mechanismen: „I was working very much on this idea of what is too much information. So the shows were very very very very busy! There was a lot! All the time music, all the time light changes...“¹⁵⁹, fasst Wanunu die Arbeit der ersten Jahre von *toxic dreams* zusammen. Abgeschlossen wird diese Schaffensphase interessanterweise nicht mit einer *toxic dreams* - Produktion, sondern durch ein Stück der Braunschweiger Gruppe T.A.T.R., bei dem Wanunu Regie führt. In *Pawlow's Party - Limited Fun* (2000) wird das Motiv des Chaos und der Überfülle an Information auf die Spitze getrieben. Wanunu hat nach dieser Arbeit das Gefühl, das Thema und die Ästhetik ausgereizt und dem auf diese Weise nichts mehr hinzuzufügen zu haben.¹⁶⁰ Gleichzeitig findet ein künstlerischer Ablösungsprozess von Foreman statt¹⁶¹ und Wanunu und *Toxic Dreams* entwickeln eine eigene Theatersprache.

Mit den ersten beiden Stücken, der Adaption von Richard Foremans *Was hat er gesehen?* (1998) und einem aus Gertrude Stein - Texten gestalteten Abend werden dem Publikum sozusagen „zur Vorspeise“ zwei Grundlagen der „toxischen Kochkunst“ serviert. *Was hat er gesehen?* verwendet nicht nur einen Foreman-Text, auch Set und Inszenierungsweise sind an den Stil der Aufführungen des Ontological-Hysterical Theater angelehnt.¹⁶² *Tee mit Gertrude*

¹⁵⁶ Ein Beispiel für ein solches Stilmittel sind die in vielen Foreman-Stücken „horizontal durch den Bühnenraum gespannten Schnüre“. S. genauer bei Weßendorf, Markus. *Die Bühne als Szene des Denkens. Richard Foremans Ontological-Hysterical Theatre*. S. 191 ff.

¹⁵⁷ Foreman, Richard. *Unbalancing Acts. Foundations for a theatre*. S. 30.

¹⁵⁸ Ebd. S. 21.

¹⁵⁹ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.8.2008. S. 15.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Wanunu spricht über diese Phase und das sich Hinwenden zu anderen Themen als sein „getting autonomously from Foreman“. Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 21.8.2008.

¹⁶² So werden in einer Kritik des Stücks beispielsweise die für Foremans Inszenierungen charakteristischen, den Raum durchquerenden Schnüre erwähnt: „Rote Gummibänder, die von der Decke bis zum Bühnenboden reichen“. S. Dobretsberger, Christine. „Beste aller möglichen Welten?“ *Wiener Zeitung*. 17. April 1998. S. 5.

und Alice (1999) ist ein *work in progress* über Gertrude Stein und moderne Kunst.¹⁶³ Nach der Inszenierung von *The American Princess* (1999) des israelischen Autors Nissim Aloni folgt die erste Zusammenarbeit mit der Wiener Performancegruppe Bilderwerfer um Daniel Aschwanden. Bei Bilderwerfer spielen KünstlerInnen mit und ohne Behinderungen gemeinsam.¹⁶⁴ Zusammen entwickeln beide Gruppen auf dem ehemaligen Fabrikgelände des Kabelwerkes mit *speed* (1999) ein „rasantes Bewegungstheaterstück“¹⁶⁵. 2000 kreieren toxic dreams und die Linzer Industrial-Punk-Performance - Formation Fuckhead die *Elevator Symphony - Manuals For Modern Living*, eine musikalische und ebenfalls ortsspezifische Arbeit, die in Wien¹⁶⁶ im Cafe Carina aufgeführt wird. Erzählt wird *Die wahre Geschichte des Fred Last und seiner Band Sweet Bees alias Paranoia* mit *Show and Dance* und *DJ Manuals. Angel Remedies* (2000) basiert auf einer Kombination von Texten Richard Foreman's mit Texten von Wanunu. In *Dolly in Wonderland* (2001) wird mit der deutschen Theatergruppe das T.A.T.R. eine *Lecture Demonstration* zur Frage des Körpers in Zeiten von Fitness und Gentechnik erarbeitet. Das Motto lautet: *Your body is a battleground...*

2.4.2 Der Entertainment-Zyklus (2001-2006)

Am Beginn des Entertainment - Zyklus steht das von Wanunu von Anfang an als mehrjährige Auseinandersetzung geplante Titus-Projekt. Produzentin Kilga erinnert sich allerdings, dass von einem Entertainment - Zyklus zunächst nicht die Rede gewesen sei und dass ihr bei der ersten Titus-Produktion auch noch nicht klar war, dass Wanunu vorhatte, an mehreren Versionen zu arbeiten.

Aber ich weiß, dass er schon ganz am Anfang, als er nach Wien gekommen ist, mal erzählt hat, dass der Titus Andronicus was ist, das ihn total interessiert; wo er findet, das passt total in unsere Zeit. Damals ging es auch schon immer um dieses Verhältnis von High und Low oder Pop Culture. Er hat gesagt, dass er daran arbeiten will, weil ihn das sehr fasziniert.¹⁶⁷

Mit der Gruppe das T.A.T.R. hatte Wanunu als Regisseur bereits in diese Richtung gearbeitet, so zum Beispiel ansatzweise in *Pawlow`s Party - Limited Fun* (2000) und dann gezielter, bereits mit Medientechnologien experimentierend, in *Hollyvoodoo* (2001). 2006 verfasst Wanunu retrospektiv einen Text über Ziele und Strategien des Entertainment-Zyklus.¹⁶⁸ Darin heißt es:

¹⁶³ Vgl. das Programmheft zu *Tee mit Gertrude und Alice*. Hg. toxic dreams. Wien 1999.

¹⁶⁴ Siehe auch das mission statement von Bilderwerfer auf

<http://bilderwerfer.com/twiki/bin/view/PPP/AboutBilderwerfer>. Zugriff: 26.4.2009.

¹⁶⁵ Vgl. Kralicek, Wolfgang. „Spielplan.“ *Falter* 42/99 (Oktober 1999). S. 59.

¹⁶⁶ Es fanden außerdem Aufführungen in Linz und Steyr statt.

¹⁶⁷ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 9.

¹⁶⁸ Wanunu, Yosi. „The entertainment cycle“, siehe

<http://ongoing.nightmares.toxicdreams.at/twiki/bin/view/Toxicdreams/EntertainmentCycle>. Zugriff: 6.5.2009.

The entertainment cycle's main concern/research had to do with popular structures of entertainment. Each of the shows I staged manipulated preexisting forms to reveal their mode of operation, to expose the theatrical and dramatic devices on whose "invisibility" they traditionally rely.

Dahinter lag noch ein anderes Ziel. Es galt, dem in der Performance-Szene vorherrschenden, allzu trockenen und elitären Minimalismus wieder Theatralität entgegenzusetzen. Auf der Suche nach Formen von vergessener Theatralität wurden verschiedene populäre Unterhaltungsformate und -strukturen erst akribisch studiert¹⁶⁹ und dann bearbeitet. Dabei stand der Respekt vor dem Untersuchungsgegenstand Entertainment im Vordergrund. Es ging nicht darum, sich über die Unterhaltungsformate lustig zu machen, sondern etwas von ihnen zu lernen. Da Entertainment nur funktioniert, wenn es „gut gemacht“ ist, mussten auch die Shows von toxic dreams „gut gemacht“ sein. Zu diesem Zweck war zunächst die Frage zu beantworten, weshalb das jeweilige Format erfolgreich sei, um sich im nächsten Schritt dessen Techniken aneignen zu können.¹⁷⁰

Der Entertainment-Zyklus startet mit der ersten der drei *Titus Andronicus* - Bearbeitungen *Titus Andronicus. Ein Haufen Schund nach William Shakespeare* (2001), wieder in Zusammenarbeit mit der Performancegruppe Bilderwerfer. *Titus Andronicus* war zur Zeit Shakespeares dessen erfolgreichstes Stück.¹⁷¹ Vor *Titus Andronicus 2* (2002) in der Form einer TV-Kochshow, gemischt mit „Vaudeville, Burleske, Zauberei, Dumb Show“¹⁷², werden in *Buster's Headache* (2002) zwei Stummfilme Buster Keatons in ihre Einzelteile zerlegt. *Intellectual Property or Mr. Lincoln goes to Prater* (2003), eine *Near-Future Operetta for voices and Electronic Apparatus*, aufgeführt im ORF Funkhaus, ist die zweite Zusammenarbeit mit Fuckhead. In *Die Milosevics (All in the Family)* (2003) dienen die Telefonabhörprotokolle der Familie Milosevic durch den kroatischen Geheimdienst als Grundlage für eine Sitcom. Für *Meet the Composer* (2004) arbeiten toxic dreams mit vier Komponisten zusammen. Die Aktionen der PerformerInnen und die eigens für das Stück, allerdings völlig unabhängig voneinander geschaffenen Kompositionen, sind nicht aufeinander abgestimmt. Aktion und Musik werden auf der Bühne nach dem Zufallsprinzip immer wieder live neu gemischt. *Titus 3. Die schäbige Dekonstruktion eines Klassikers* (2004) legt das Format der Minstrel Show über das Titus-Material. Das Musical *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (2006), auf das ich mich in den folgenden Kapiteln beziehen werde,

Der Text ist in deutscher Übersetzung auch im Programmheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat* abgedruckt:

Hg. toxic dreams. Wien 2006.

¹⁶⁹ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S.9.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 9 und 12.

¹⁷¹ Vgl. Jonathan Bate - Zitat im Programmheft zu *Titus 2*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

¹⁷² Laut Programmheft zu *Titus 2*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

schließt den Entertainment-Zyklus mit einer reinen Unterhaltungsshow ab. Toxic dreams folgen dem Hollywood-Rezept des star vehicle, halten sich diesmal fast ohne Verfremdung an die Struktur einer Nachtclub-Show und erzählen die Geschichte der brasilianischen Sängerin Carmen Miranda.¹⁷³

2.4.3 Die Do!-Serie (2005), Installationen und andere Projekte

Mit der Do! Reihe wollen toxic dreams einen Diskurs über die zeitgenössische Performance- und Theaterpraxis anregen. Die verschiedenen Themen wie Stellenwert und Wirkungsweise von Text in der Performance oder der Umgang mit Musik werden nicht in theoretischen Diskussionen verhandelt, sondern in Shows auf der Bühne praktisch untersucht. Im Anschluss daran finden Gespräche mit Experten oder den Künstlern statt. In *The Author* (2004), einer Auftragsarbeit für das Wiener Dramatikfestival drama x, gingen toxic dreams bereits vor der DO!-Serie der Funktion von Text nach. Für *DO! Text* (2005) wurde diese Arbeit wieder aufgegriffen. Es folgt *DO! Music SLEEP* (2005), das toxic dreams 2007 anlässlich des donaufestivals als *Sleep Hotel* für ein Zimmer im Parkhotel Krems adaptieren. In *DO! Guest* laden toxic dreams den Performer und bildenden Künstler Otmar Wagner zu einer Gastproduktion ein. Gemeinsam mit der toxic dreams-Performerin Irene Coticchio entsteht *A nasty breeze is blowing through* (2005). Den Abschluss der Do!-Reihe bildet der Film *Krupnik - Performance according to Krupnik* (2005), in dem Wanunu in der Figur des Regisseurs Krupnik¹⁷⁴ über alte und neue Performance-Moden herzieht. Krupnik ist zugleich eine Auseinandersetzung mit den Erwartungen und Wünschen des Publikums, die nach der Vorstellung in Videointerviews präsentiert werden. Die Seite der Macher und der Rezipienten werden ironisch miteinander konfrontiert. Auf Neuland begeben sich toxic dreams mit *Jabberwocky* (2005/2006). Es ist die erste, sich an Kinder richtende Produktion der Gruppe. In Gemeinschaftsarbeit mit vielen verschiedenen KünstlerInnen entsteht auf Basis von Lewis Carrolls „Alice im Wunderland“ und „Durch den Spiegel und was Alice dort fand“ eine Rauminstallation, die das ganze Haus des Dschungel Wien einnimmt. Das Großprojekt *The Mystery of the enchanted Cars. A Medieval Auto Installation* (2008) anlässlich des donaufestivals 2008 in Krems ist wieder eine von toxic dreams produzierte und angeregte Zusammenarbeit mit internationalen Künstlern aus den verschiedensten Disziplinen. Konzipiert eigens für den Eingangsbereich des donaufestival, entsteht dort eine Art Autofriedhof. Jedes Autowrack wird von einem anderen Künstler in Szene gesetzt und teilweise live bespielt. Eine dieser Arbeiten, von Irene Coticchio und Wanunu entwickelt,

¹⁷³ Vgl. das Programmheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

¹⁷⁴ Eine Figur aus Nissim Alonis Stück *Die Amerikanische Prinzessin*, das toxic dreams 1999 aufführten.

wird in leicht veränderter Fassung als *Drive in (A film scene)* im Herbst 2008 in einem Auto vor dem brut Konzerthaus präsentiert. Neben diesen Theateraufführungen und Installationen sind toxic dreams auch immer wieder in anderen Zusammenhängen aktiv. So gaben sie unter anderem einen Theater- und Medien- Workshop für Kinder und Jugendliche, die *Winterakademie* am Berliner Theater an der Parkaue (2007) und im Dschungel Wien (2008), oder präsentierten gemeinsam mit der Modemacherin Lena Kvadrat die Modenschau *un/folding the fold* in der mak nite - Schiene des Museum für Angewandte Kunst Wien (2007) und in der Architekturgalerie ofroom (2008). Bei der Veranstaltung *Antipodium - On us. About patterns and properties* (2008) des Vorarlberger Architekturinstituts boten toxic dreams ein Kunstprojekt an.

2.4.4 Der Theaterzyklus (seit 2006 laufend)

„Entertainment is deeply American. Der Realismus - als Kontinent würde ich sagen, das ist Russland.“¹⁷⁵ Tschechovs Onkel Wanja wird für den Theaterzyklus, was Titus Andronicus für den Entertainment-Zyklus war und ebenso zum Material dreifacher Bearbeitung. Der Realismus ist aber nur eine der Entwicklungen des Theaters im 20. Jahrhundert, mit denen sich toxic dreams in ihrem Theaterzyklus auseinandersetzen. Aufgrund der veränderten Produktionsbedingungen¹⁷⁶ sind endlich reale Grundlagen für längerfristige Theaterarbeit geschaffen. Das Zyklus-Konzept kann erstmals von Anfang an explizit als solches angegangen und auch kommuniziert werden. Neben einem Programmheft erhalten die Zuschauer des ersten Stücks der Reihe, *Vanja I*, eine Broschüre, in der Wanunu den Entertainment-Zyklus rekapituliert und das aktuelle Vorhaben skizziert.¹⁷⁷ Das Bedürfnis, sich wieder näher mit Theatertraditionen zu befassen, ist auch als eines der Ergebnisse des Entertainment-Zyklus zu sehen. Darin ging es um die „Wiederentdeckung von Theatralität“, wodurch toxic dreams gleichzeitig der „neuen ästhetischen Konformität“ der Performance-Szene entgegenarbeiten wollten.¹⁷⁸ „The new theatre cycle will be [...] an inventory of performance epistemology of sorts.“¹⁷⁹ Es geht um Brooks Postulat des leeren Raumes, Grotowskis Armes Theater, Regietheater und eben auch Naturalismus und Realismus. Die

¹⁷⁵ S. Gespräch mit Kilga am 27.4.2009. S.9.

¹⁷⁶ Toxic Dreams erhalten seit der Saison 2005/2006 im Zuge der Wiener Theaterreform eine Vier-Jahres-Förderung, die 2009 erneuert wurde. Genaueres dazu s. 2.5.4 Die finanzielle Seite. S. 47.

¹⁷⁷ *Der Theaterzyklus*. Hg. toxic dreams. Wien 2006. Die englische Originalfassung des Texts wurde im Internet veröffentlicht: Wanunu, Yosi. „The Theatre Cycle Or I’ve Got The Blues.“ <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 8.5.2009. Der Text wurde auch in der Zeitschrift *gift* veröffentlicht: „Der Theaterzyklus oder I’ve Got The Blues.“ *gift* 1/2 2007. S. 13-15. Onlineversion s. <http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0107.pdf>. Zugriff: 20.5.2009.

¹⁷⁸ Zitate siehe Begleitheft zum Theaterzyklus. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

¹⁷⁹ S. die im Internet veröffentlichte englische Originalfassung des Texts: Wanunu, Yosi. „The Theatre Cycle Or I’ve Got The Blues.“ <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 8.5.2009.

Theaterströmungen und -Moden des 20. Jahrhundert werden unter die Lupe genommen, unter anderem auf ihre aktuelle Gültigkeit geprüft. Was kann davon auch heute noch verwendet werden? Wie verhält es sich damit im heutigen Kontext, was hat die Idee für eine Entwicklung genommen?

Vanja 1 - Ein Trip ins Land des Realismus (2006) ist eine Video-/ Life-Collage, die „seine Dominanz [die des Realismus] in der Literatur und im Theater des 20. Jahrhunderts“¹⁸⁰ zu ergründen versucht, indem sie dessen Methoden kopiert. Das Videomaterial wurde zum Großteil während einer Recherche-Reise von toxic dreams nach Russland auf den „realen“ Spuren Tschechows gedreht. *Kongs, Blondes, Tall Buildings* (2007) besteht aus einem kurzen Life-Performance-Teil und einem längeren *Special Feature*¹⁸¹, dem Film *Tracking King Kong, A Hollywood Icon!*. Anhand der Figur King Kong werden sämtliche Varianten des Interpretations-Theaters durchgespielt.¹⁸² Für *YouToxicTube Or How To Be An Actor Without All the Artsy Crap* (2008) nehmen toxic dreams „Schauspielunterricht“ im Internet. Im Rahmen des Festivals „SHAKESPEARE [9 Positionen]“ im WuK wird mit *Hamlet's Headache oder Hamlet's Father, My Father, My Son's Father* (2008) anhand einer Szene aus Hamlet die Inszenierungsgeschichte des Stücks aufgerollt. *Pink Vanja* (2008) kehrt den Realismus in sein Gegenteil und verwendet dafür wieder Tschechows „Onkel Wanja“-Text als Reibungsfläche, allerdings diesmal transformiert in ein radikal verkürztes Libretto. Die Oper in 4 Akten läuft unter dem Motto „making strange“ im Sinne des russischen Formalismus, nicht Wirklichkeitstreue sondern Widersprüchlichkeit steht im Zentrum.¹⁸³ Im Foyer des Theater im Künstlerhaus wird parallel die Installation *Everybody loves Chekhov* (2008) gezeigt, ein ironischer Kommentar zur Zusammenarbeit von Tschechow und Stanislawski.

Confessions of a theatre whore oder Theater A - Z, Das Lexikon (2009) spielt mit (Theater-) Geschichtsschreibung, indem die persönliche Geschichte sich mit der vermeintlich „objektiven“ Version des Lexikons, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, vermischt. In der am Lexikonsystem orientierten Show werden gleichzeitig die Konstruktion

¹⁸⁰ S. Programmheft zu *Vanja 1*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

¹⁸¹ S. Programmheft zu *Kongs, Blondes, Tall Buildings*. Hg. toxic dreams. Wien 2007.

¹⁸² Sabine Kock untersucht diese Produktion als eine von fünf Wiener Inszenierungen der Spielzeit 2007/2008 in Bezug auf die Frage „ob, inwiefern und mit welchen Mitteln aktuelle (kultur-)politische Prozesse in Österreich auf dem Theater performativ transformiert werden bzw. ob dieses Interesse auch in umgekehrter Fragerichtung gilt: Inwiefern reflektieren performative Prozesse die Möglichkeit ihrer politischen Wirkung?“ Für KBTB weist sie vor allem auf die Aktualität der darin transportierten „These zum gegenwärtigen Psycho-Status moderner Subjekte in der Unübersichtlichkeit der kapitalistischen Welt“ hin. S. Kock, Sabine. „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007 / 08.“ *Modern Austrian Literature*. 42/Heft 3 (2009). S. 67 - 87. Hier S. 70 u. 69.

¹⁸³ Vgl. Programmheft zu *Vanja 1*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

von Geschichte und die Strukturen persönlicher Erinnerung offen gelegt. Derzeit¹⁸⁴ arbeiten toxic dreams an ihrer dritten Wanja-Adaption und bereiten eine Wiederaufführung von *Kongs, Blondes, Tall Buildings (KBTB)* im brut Künstlerhaus vor.

2.5 Das Prinzip der Kontinuität

Dass das Arbeiten in Themenzyklen, also längerfristigen konzeptionellen Zusammenhängen, Kontinuität erfordert, liegt auf der Hand. Diese zeigt sich bei toxic dreams als eine auf allen Ebenen wirksame Grundhaltung.

2.5.1 Strukturelles: Die Arbeitshaltung

Toxic dreams verstehen und praktizieren das Medium Theater als eine Art Forschungsinstrument. Aus dieser Perspektive macht die Arbeit allein auf das Ziel der Premiere hin keinen Sinn. In der Probenarbeit wie in den Aufführungen werden zumeist komplexe Strukturen, bis jetzt Wahrnehmung, Unterhaltung oder das Theater selbst untersucht, die wiederum in Verbindung stehen mit anderen Strukturen, Systemen und Fragen. Es kann ihnen nicht innerhalb einer isolierten Produktion auf die Spur gekommen werden, sondern nur in größeren Kontexten. Jede Bühnenarbeit ist eine Annäherung an eine dieser komplexen Fragestellungen unter einem bestimmten Fokus und mit einer spezifischen Versuchsanordnung. Im dietheater Jahresbericht von 1996 beanstandet der Theaterkritiker und Autor Ronald Pohl, das Theater in Österreich, insbesondere die Freie Szene, verzichte im Gegensatz zu Bildender Kunst und Poesie auf die „interdisziplinäre Praxis, [...] die Grundlagen des eigenen Tuns oder, vielleicht noch wichtiger, Unterlassens zu überprüfen und jene Grundlagen auch noch direkt in die je eigene Produktion zu überführen“.¹⁸⁵ Natürlich hat sich in der Wiener Theaterlandschaft inzwischen einiges geändert, toxic dreams aber betreiben konsequent seit ihrer Gründung 1997 eben genau solche „Grundlagenforschung“. Durch das langfristige Arbeiten sind tiefere Einsichten oder Vertiefungen von Detail-Aspekten möglich. Dies gilt sowohl für die Rezipienten als auch für die Macher. Erkenntnisse aus den Untersuchungen, wobei die Reaktionen und das Verständnis des Publikums hier eine ganz wesentliche Rolle spielen, führen wieder zu neuen Fragen. Diese Fragen wiederum dienen als Grundlage für die nächsten Produktionen der Gruppe. Ein gutes Beispiel sind die drei *Titus Andronicus* - Produktionen, erarbeitet

¹⁸⁴ Stand: Juni 2009. Nachtrag im Februar 2010: *Ich sterbe*, die dritte Wanja-Produktion, wurde im November 2009 im brut im Künstlerhaus gespielt. Aktuell ist *My dinner with toxic dreams* in Vorbereitung. Alle weiteren in der Zwischenzeit realisierten Inszenierungen finden sich im Überblick in der Produktionsliste im Anhang dieser Arbeit.

¹⁸⁵ S. dietheater Jahresbericht 1996. Nummer 5. Hg. Christian Pronay/Anna Thier. Wien 1996. S. 2:17 [sic].

innerhalb eines Zeitraums von drei Jahren (2001 bis 2004). Bereits innerhalb der ersten Spielreihe veränderten toxic dreams die Aufführung aufgrund der Publikumsreaktionen und ihrer eigenen Unzufriedenheit mit der Dramaturgie des Abends. Die zweite Beschäftigung resultierte und profitierte insofern aus den Erfahrungen mit der ersten Realisierung, als ihr nun das Wissen um die Unkenntnis des Titus-Stoffes vonseiten des Publikums zugrunde lag. Es wurde also zunächst die zentrale Geschichte von Titus Andronicus erzählt.¹⁸⁶ Die dritte Titus-Adaption konnte darauf aufbauen und sich gezielt der Perspektive einer Figur des Stückes, der Figur des Aaron, widmen. Diesmal wurde Titus in einem dem (Wiener) Publikum heute weitgehend unbekanntem Unterhaltungsformat präsentiert, einer Minstrel Show.¹⁸⁷ Diese Form wirft ihrerseits Fragen auf nach dem Umgang mit Schwarzsein auf der Bühne und Rassismus im Theater, gleichzeitig wird wieder die Wirkungsweise von Entertainment untersucht. Die reflexiven Bezüge und Rückkopplungen in der Arbeit von toxic dreams lassen sich auch an *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (im Folgenden abgekürzt mit *De Lady* bezeichnet) veranschaulichen. Das Stück wurde vom Großteil des Publikums goutiert, und zwar, weil es für ein gutes Musical, für „gute Unterhaltung“ gehalten wurde. Dass *De Lady* gleichzeitig auch eine Untersuchung des Genres Musical und eine Zerlegung in seine Funktionsmechanismen war, wurde weniger wahrgenommen. Diese Beobachtung und andere, klarere Fälle der Misskommunikation zwischen Theatermachern und Zuschauern, waren einer der Gründe, sich in den kommenden Projekten der Entwicklung des Theaters zu widmen, Theaterwirkungsweisen, Theatertheorien und Theatralität an sich zum Thema zu machen.

Die Stücke von toxic dreams funktionieren stets auf mehreren Ebenen gleichzeitig, nehmen parallel verschiedene Fäden auf, um diese miteinander zu verweben, und zwar über die Grenze der einzelnen Produktion hinaus. Da für toxic dreams der Text nicht zwangsläufig die Struktur der Aufführung vorgibt, sondern nur eine von mehreren Zutaten darstellt, wird eine Produktion auch weniger als geschlossene Einheit mit inhärentem Selbstzweck praktiziert. Der Text, das Stück oder die eine Inszenierung, markieren nicht das Ende der Überlegungen. Toxic dreams erarbeiten keine auf eine bestimmte Bedeutung hin zugeschnittenen Stück-Interpretationen.¹⁸⁸ Vielmehr sind die Aufführungen wie auch die Arbeit hinter den Kulissen Teil umfassender Grundlagenforschung. Das ständige Überprüfen der eigenen Arbeit und das Ernstnehmen der Reaktionen des Publikums gehören dazu und zeugen von der ausgeprägten selbstreflexiven Haltung der Gruppe. “I know for myself that

¹⁸⁶ Vgl. die Darstellung im Programmheft zu *Titus Andronicus 2*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

¹⁸⁷ Mit Blackface und dem Genre Minstrel Show spielten toxic dreams bereits 2000 in der *Elevator Symphony*.

¹⁸⁸ Vgl. Programmheft zu *Titus Andronicus 2*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

my shows need time to find their rhythm and I find the institute of the premiere night unproductive. For those of us who do process-orientated work, we are in it for the long run. Deep breathing is a necessity.”¹⁸⁹, so Regisseur Yosi Wanunu. Eine nachhaltige Theaterarbeit, wie sie toxic dreams betreiben, setzt die Verschiebung des Interesses vom Produkt, der einzelnen Inszenierung, auf den gesamten Prozess voraus.¹⁹⁰ Auf einer eigens zu diesem Zweck eingerichteten zweiten Website¹⁹¹ machen toxic dreams den Entstehungs- und Arbeitsprozess anhand von umfangreichem Dokumentationsmaterial zu allen Produktionen seit 2004 auch für Publikum und Öffentlichkeit sicht- und ansatzweise nachvollziehbar. Bereits ihre zweite Aufführung *Tee mit Gertrude und Alice* (1999) deklarierten Toxic Dreams ausdrücklich als ein „work in progress“¹⁹². Work in progress erlaubt es, den Prozess wieder aufzusuchen, Ideen, die darin entstanden sind noch einmal anzuschauen, neu zu überdenken und tiefer in bestimmte Details des Stücks hineinzugehen. Das ist innerhalb einer einzelnen achtwöchigen Produktion nicht machbar.¹⁹³

Work in Progress bedeutet für uns, unser Finden während einer bestimmten Probenarbeit auf die Bühne zu stellen, wissend, dass im Weiterarbeiten Neues und Anderes auftauchen würde und das präsentierte Ergebnis ein anderes wäre. Kurz, wir arbeiten ohne die eine Wahrheit, das eine Konzept, die eine Interpretation des Stücks, aber mit unbegrenzten Möglichkeiten und einem endlosen Spielfeld.¹⁹⁴

Der Begriff work in progress führte anfangs zu Missverständnissen, auch zwischen Produzentin und Regisseur¹⁹⁵, vor allem aber zwischen Presse und Publikum auf der einen und der Theatergruppe auf der anderen Seite. Wenn bei toxic dreams von work in progress die Rede ist, handelt es sich entgegen der landläufigen Meinung um eine ernst gemeinte, „abendfüllende Vorstellung“¹⁹⁶, eine volle Produktion. Das System des work in progress wurde in gewisser Weise vom zyklischen Arbeiten abgelöst. Toxic dreams arbeiteten aber von Anfang an entgegengesetzt zum, um es in ihren Worten zu sagen, „premierorientierten One-Night-Stand-Einzelproduktionssyndrom“¹⁹⁷.

¹⁸⁹ S. Wanunu, Yosi. „The Importance of being marginal.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. 11/12 2002. S. 8-9. Hier S. 9.

¹⁹⁰ Die Fokusverschiebung vom Produkt auf den Prozess ist keine Erfindung von toxic dreams, sondern im Kontext einer bereits seit den 60er Jahren zu beobachtenden allgemeinen Tendenz in der Theater-/Performance-Praxis zu sehen.

¹⁹¹ S. ongoing.nightmares.toxicdreams.at.

¹⁹² Ebenso *Angel Remedies* (2000), *Intellectual Property or Mr. Lincoln goes to Prater* (2003) sowie die ersten beiden Titus-Realisierungen (2001 und 2002).

¹⁹³ Vgl. Programmheft zu Titus Andronicus 2. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

¹⁹⁴ S. Ebd.

¹⁹⁵ S. Kilga im Gespräch am 27.4. 2009. S. 6. Kilga erzählt, dass ein „work in progress“ nach Meinung der Medien von vorne herein nur schlechte Qualität bedeuten konnte. Auch ihr selbst war anfangs nicht klar, worum es dabei genau ging.

¹⁹⁶ S. Programmheft zu Titus Andronicus 2. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

¹⁹⁷ S. Kilga/Wanunu. *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*. S. 2.

2.5.2 Zusammenarbeit

„We are committed to ensemble work“¹⁹⁸ beginnt das mission statement von toxic dreams. Das Ensemble und dessen Mitglieder sind die Ausgangsbasis jeglichen Schaffens.¹⁹⁹ „Das Theater, das wir uns vorstellen, erwächst aus der Gemeinschaft und nicht aus der Vision eines Einzelnen.“²⁰⁰ Es braucht Zeit, um gemeinsam eine Arbeitsweise und eine daraus resultierende spezifische Theatersprache zu finden. Feste Arbeitszusammenhänge sind in der Wiener Off-Theater-Szene keine Selbstverständlichkeit.²⁰¹ „Leute, die in der Freien Szene arbeiten, sind reine Job-Hopper, die dürfen sich nicht binden. Und das ist wirklich bis heute so. Es arbeiten nur ganz wenige Leute aus der freien Szene wirklich langfristig mit einer Gruppe“²⁰², schildert Produzentin Kilga die Situation. Die Zusammenarbeit bei toxic dreams ist allerdings nicht ganz einfach zu beschreiben. Produzentin, Regisseur, SchauspielerInnen, Videokünstler, komponierende Musiker, Kostümbildner, Bühnenbildner und Regie-/Produktionsassistenten arbeiten bereits über einen langen Zeitraum und immer wieder in teilweise wechselnden Funktionen und Besetzungen zusammen. Dadurch, dass die Gruppe als Gruppe inzwischen zusammengewachsen ist und die einzelnen Beteiligten sich sehr gut kennen, findet die Kommunikation oft auf einer impliziten Ebene statt. Es gibt kaum offizielle Besprechungen oder institutionalisierte Methoden, wie über bestimmte Fragen entschieden wird. Stattdessen basiert die Zusammenarbeit auf der Kenntnis der Kompetenzen und Eigenschaften der anderen und dem gegenseitigen Vertrauen. Es ist so meist nicht rekonstruierbar, wer welche Entscheidung getroffen hat bzw. von wem welche Idee kam. „The origin of an idea gets very loose, when people work together for a long time.“²⁰³ Diese Verstrickung in beinahe allen Ebenen des Arbeitsprozesses stellt die Position des Regisseurs generell in Frage. Über seine Aufgabe sagt Wanunu: „The authority as a director comes very late. In the end you have to put things together.“²⁰⁴ „But it’s totally not like a director who puts an interpretation as a certain idea.“²⁰⁵ Wanunu wählt zwar die Stücke und Inhalte aus und bestimmt als künstlerischer Leiter der Gruppe die größeren zyklischen Themen. Aber auch diese Wahl hängt in entscheidendem Maße von den

¹⁹⁸ S. www.toxicdreams.at. „Mission statement.“

¹⁹⁹ Den Aspekt Teamarbeit/Gemeinschaft betonen toxic dreams auch in ihrer *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*. S. 1.

²⁰⁰ Kilga/Wanunu. *Schauspielhauskonzept*. S. 2.

²⁰¹ Vgl. die Schilderung des Status Quo der Wiener Freien Szene und der darin herrschenden prekären Arbeitsbedingungen im Vortrag von Sabine Kock: „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007 / 08.“ *Modern Austrian Literature*. 42/Heft 3 (2009). S. 67 - 87. S. 67 - 69.

²⁰² S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 1.

²⁰³ S. Wanunu im Gespräch am 21.6.2008.

²⁰⁴ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S.7.

²⁰⁵ S. ebd. S. 20.

Mitwirkenden ab. Fähigkeiten einzelner Beteiligter rufen als Ressourcen danach, eingesetzt zu werden, werden Ausgangspunkt einer Produktion oder fungieren als Keimzelle neuer Projektideen. Wie diese Fertigkeiten bestimmte Arbeitsweisen ermöglichen, beschränken sie sie gleichzeitig auch und stecken einen Rahmen. Ein Projekt wird also immer bestimmt durch die Menschen, die einen sehr großen Einfluss auf dessen tatsächliche Realisierung und Gestalt haben. Auch wenn Wanunu in seiner Funktion als Regisseur an ein Projekt mit einer klaren inneren Vorstellung herangeht, sei diese für die Aufführung, die am Ende entsteht, nicht entscheidend:

I think in many groups in the free scene, it works more like this, that the style is a secondary question. The people are the ones, who are controlling the output. And what everyone brings. And that's why, although in the Wooster Group the position of Elisabeth LeCompte, for example, I think that her work is nothing, without the actors, the set designer, the lighting people, because, they are very much influence, control, and a lot of times change very much the vision, that ones have.²⁰⁶

Gruppenstruktur, Persönlichkeiten und das Input jedes einzelnen diktieren die Art von Kunst, die die Gruppe macht. Dass die Arbeit so stark an die Leute gekoppelt ist, ist die Folge eines langjährigen Prozesses des Ineinanderwachsens. Das war anfangs nicht so. In der ersten Produktion von *toxic dreams Was hat er gesehen?* 1998 spielten mit Michaela Galli, Elisabeth Prohaska und Alexandra Sommerfeld drei Schauspielerinnen, die vom klassischen Sprechtheater kamen. Der damalige Arbeitsprozess war stärker durch die Stücke und die darin enthaltenen Strukturen bestimmt. Dadurch waren auch die Rollen noch klarer vorgegeben. Mit den Spielerinnen der ersten Stunde wurde zwar immer wieder gearbeitet²⁰⁷, durch die zunehmende Verlagerung von Theater in Richtung Performance, fand aber nach und nach ein Generationswechsel auf DarstellerInnenseite statt.²⁰⁸ Nachdem der Text weiter in den Hintergrund rückte, kommen die Impulse für die Arbeit und neue Projekte heute wirklich von den Mitwirkenden und deren Wünschen, entstehen in gemeinsamen Gesprächen oder entwickeln sich aus früheren Produktionen.²⁰⁹ „Also, der Ausgangspunkt von allem ist immer die Beziehung und nicht das Produkt.“²¹⁰, drückt es Produzentin Kilga aus, und betont, wie wichtig die Pflege dieser Beziehungen ist. Sozusagen als Ritual zur Stärkung der Gemeinschaft werden nach der ersten Aufführung alle Mitwirkenden zum

²⁰⁶ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 20.

²⁰⁷ *Die Milosevics* (2003, 2004) mit Michaela Hurdes-Galli als Slobodan und Elisabeth Prohaska als Sohn Marko Milosevic. In *Titus 3* (2004) spielten unter anderem auch Elisabeth Prohaska und Alexandra Sommerfeld, letztere stand mit *toxic dreams* zuletzt in *Vanja 1* (2006) auf der Bühne.

²⁰⁸ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S.19.

²⁰⁹ So lag der Oper *Pink Vanja* der Wunsch Michael Strohmans zugrunde, ein größeres Musikstück zu komponieren (Vgl. Wanunu im Gespräch am 21.6.2008.) und *De Lady in de Tutti Frutti Hat* ging von der Idee aus, ein Solo für Irene Coticchio als „star vehicle“ zu machen (Vgl. Wanunu. Kilga/Wanunu im Gespräch am 26.6.2008. S. 17.).

²¹⁰ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S.11.

Premierenessen eingeladen. Auch am Anfang eines Projekts steht bei toxic dreams meist ein Produktionssessen in Kilgas und Wanunus Wohnung. Das sind Fixpunkte, für die auch in finanziell schwierigen Zeiten Geld da sein muss. Gemeinsam zu essen sieht Kilga für die Kommunikation der Gruppe als etwas sehr Wichtiges an.²¹¹ Gerade in solchen Situationen ohne Produktionsdruck entstehe Vieles und Neues.

Es hat sich in den letzten Jahren ein Kernteam von toxic dreams herausgebildet, dessen Mitglieder jedoch trotz der besseren Fördersituation fest angestellt werden konnten. Neben Produzentin Kilga, Regisseur Wanunu, Assistentin Claribel Koss²¹², Musik-, Ton-, Medienkünstler und Technikexperte Michael Strohmann²¹³ gehören ihm die Performerinnen Irene Coticchio²¹⁴ und Anna Mendelsohn²¹⁵ an. Je nach Produktion werden andere Künstler eingebunden, mit denen toxic dreams großteils ebenfalls seit vielen Jahren zusammenarbeiten. Dieses erweiterte Team besteht aus Musikern wie der Lonesome Andi Haller Band, Martin Siewert, dem Musik- und Medientüftler Mathias Gmachl. Von den bildenden Künstlern seien hier der Bühnenbildner und Performancekünstler Otmar Wagner, die Modedesignerin Lena Kvadrat und der Bildhauer und Objektbauer Johannes Hoffmann genannt, stellvertretend für viele andere KünstlerInnen und PerformerInnen. Die langjährige Zusammenarbeit mit Daniel Aschwanden und dessen Performance-Gruppe Bilderwerfer wurde bereits erwähnt. Toxic dreams wollen das Medium Theater mit anderen Herangehensweisen bereichern.²¹⁶ Spartenübergreifende Kollaborationen sind eine bewusste Strategie, die Grenzen des Theaters zu erweitern, andere Formen und Künste zu integrieren und so neue Theaterformate zu entwickeln. Die interne Zusammenarbeit zwischen Produktion und künstlerischer Leitung hat sich im Laufe der Jahre gewandelt. Während Kilga die ersten Produktionen noch dramaturgisch begleitete, kann sie die Proben inzwischen aufgrund des immens gewachsenen Verwaltungsaufwandes nur noch selten besuchen. Der Anspruch von toxic dreams, die traditionelle Theaterarbeitsteilung in Produktion und künstlerische Leitung aufzuheben, wurde durch den erhöhten Arbeitsaufwand für die Geschäftsführung aufgeweicht.²¹⁷ „Es gibt jetzt eine viel stärkere

²¹¹ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4. 2009. S.12.

²¹² Seit dem ersten *Titus Andronicus* (2001) fest dabei.

²¹³ Michael Strohmann stieß bereits beim zweiten toxic dreams - Stück *Tee mit Gertrude und Alice* (1999) als Tonmann zur Gruppe. Seitdem ist er kontinuierlich in den verschiedenen Funktionen in die toxic dreams - Produktionen involviert und hat die Arbeit der Gruppe stark mitgeprägt. Über ihn kam auch die Kooperation mit der Band Fuckhead, deren Mitglied er ist, für die *Elevator Symphony* (2000) zustande.

²¹⁴ Coticchio hat seit *Dolly in Wonderland* (2001) in fast allen toxic dreams - Produktionen mitgespielt.

²¹⁵ Anna Mendelsohn ist bei *Meet the Composer* (2004) zu toxic dreams dazu gestoßen.

²¹⁶ Vgl. *Schauspielhauskonzept*. S. 2.

²¹⁷ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 3f. und 9.

funktionale Arbeitsteilung, als uns lieb ist“²¹⁸, sagt Kilga. Über der Trennung in Künstlerische Leitung und Produktion steht aber immer die Überzeugung, dass „jeder Aspekt einer Produktion zu ihrer Gesamtwirkung“ beitrage und deshalb jede Produktion „als vollständige Einheit“ zu verstehen und zu konzipieren sei.²¹⁹

2.5.3 Aufführungsort

Das „Stammhaus“ von Toxic Dreams ist das mit der Spielzeit 2007/2008 zum „brut“ umstrukturierte dietheater. Bereits die erste toxic dreams - Produktion spielte im dietheater Konzerthaus und bis auf wenige Ausflüge blieb man dort. Der kleine Raum mit der nur 7m x 5m kleinen Studiobühne ermöglicht eine große Nähe zum Publikum. Mit der ersten Titus Andronicus- Produktion 2001, als die Gruppe bereits „größer“ und der Name toxic dreams in der Freien Szene nicht mehr ganz unbekannt war, kam der „Umzug“ in den zweiten Standort des dietheaters, ins Künstlerhaus. Der größere Theatersaal „mit den drei Umgängen, Parterre, 1. und 2. Galerie, stellt einen „multifunktionalen Raum“ dar“, heißt es im Jahresbericht des dietheater²²⁰. Die Vielseitigkeit des Künstlerhaus-Theaters wurde von Toxic Dreams seither immer wieder herausgefordert: In *Meet the Composer* (2004) wird auf den Umgängen der I. Galerie gespielt, die Zuschauer blicken von unten hinauf. In einem anderen Teil des Stückes wird das Publikum aus dem Hauptraum ausgesperrt und schaut von den Umgängen im Parterre aus durch Lochwände dem Spiel zu, um sich danach in Bürodrehstühlen auf der Grundfläche zwischen den DarstellerInnen frei durch den Raum zu bewegen.²²¹ In den neun vielen Jahren intensiver „gemeinsamer“ Arbeit mit den Räumlichkeiten des Künstlerhauses haben toxic dreams diese sehr gut kennen und einschätzen gelernt. Der Raum fungiert mit seinen Besonderheiten, Möglichkeiten und Einschränkungen deshalb praktisch wie ein weiteres Ensemblemitglied und hat einen dementsprechend großen Einfluss auf die Inszenierungen. Für ihn wird konzipiert, er wird bespielt, auf ihm wird gespielt wie auf einem Instrument, und er spielt selbst mit, mal mehr, mal weniger.

²¹⁸ Kilga im Gespräch am 27.4.2009.

²¹⁹ S. *Schauspielhauskonzept*. S. 2.

²²⁰ S. dietheater-Jahresbericht anlässlich des fünfjährigen Bestehens: dietheater Jahresbericht 92/93. Hg. Theaterverein Wien 1993. S. 130.

²²¹ Was für einen großen Stellenwert die jeweilige Raumnutzungskonzeption für die Aufführungen von toxic dreams hat, kommt im Unterkapitel 2.9 Zur Rolle des Raumkonzepts bei toxic dreams zur Sprache. S. 74.

2.5.4 Die finanzielle Seite

Im Zusammenhang mit der Wiener Theaterreform sind toxic dreams medial plötzlich präsent wie nie zuvor.²²² Sie gehören zwar zu den Gewinnern dieser Reform, kritisieren sie aber scharf ob ihrer mangelnden Konsequenz.²²³ Sowohl 2004 als auch 2008 spricht die Wiener Theaterjury eine Förderempfehlung für toxic dreams aus, die Gruppe bekommt im Rahmen der 2005 neu strukturierten Konzeptförderung vier Jahre lang je 150.000 Euro Subventionen. Die allgemeine Annahme, dass die Gruppe toxic dreams jetzt unglaublich reich sei, wird in der letzten Produktion *Confessions of a theatre whore* (Februar 2009) thematisiert.

Von ihrem vielen Geld habe die Gruppe beschlossen, teure Spirituosen zu kaufen, begrüßte Wanunu nackt das Publikum. Man wolle mit den Zuschauern teilen, es seien ja ohnehin ihre Steuergelder.²²⁴ Das ist ein ernst gemeintes Statement gepaart mit Selbstironie, typisch für den hintergründigen Humor der toxic dreams - Stücke. Die Jury tritt in ihrem Gutachten für die Förderung der Formation ein, weil diese „mit risikoreichen und originellen Arbeiten immer wieder starke Impulse im interdisziplinären Theaterbereich gesetzt“²²⁵ habe. „Im ersten Förderzeitraum der Konzeptförderung hat sich Toxic Dreams als eine der aktivsten und erfindungsreichsten Theatergruppen Wiens etabliert“, weshalb die Jury 2008 „eine Weiterführung und leichte Erhöhung der Konzeptförderung“ vorschlägt.²²⁶ Das langfristige Denken und Arbeiten von toxic dreams wird bestätigt und bekommt endlich auch ein angemessenes finanzielles Fundament. Die Gruppe, die bis dahin in temporär angemieteten Vereins- oder Theatersälen oder den eigenen Wohnungen geprobt hatte, bezieht endlich einen dauerhaften Probenraum. Der 2006 schon unter den neuen Förderbedingungen begonnene Theaterzyklus kann nun tatsächlich und von Anfang an langfristig konzipiert und auch als zusammenhängende Auseinandersetzung nach außen kommuniziert werden, was beim Entertainment-Zyklus so nicht möglich war. Die finanzielle Situation änderte sich bereits 2004, als toxic dreams erstmals eine, wenn auch magere, Jahressubvention zuteil wurde. Davor musste für jede Produktion einzeln um Förderungen angesucht werden, was sowohl der Arbeit in Zyklen als auch der Idee des work in progress grundsätzlich

²²² S. Artikel in *Profil, Standard* und *gift*, sowie folgender Diplomarbeit: Feimer, Isabella. *Die Wiener Theaterreform: Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 - 2006*. Wien: Dipl.-Arb. 2007. Onlineversion: <http://www.isabella-feimer.net/files/diplomarbeit.pdf>. Zugriff: 22.4.2009. S. 57f.

²²³ Vgl. Schneeberger, Peter. „Millionenshow.“ *profil*. 14.4.2006. S. 126. S. auch Affenzeller, Margarete: „Bananen-Business aus der Kraft der Reform.“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

²²⁴ Wanunus Worte, in *Confessions of a theatre whore* nicht schriftlich festgelegt, lauten in etwa: „Some People think that we are rich... so drink with us expensive Alcohol, paid with your tax money...“

²²⁵ S. Amort, Cerny, Greisenegger, Kathrein, Kaup-Hasler, Meyer, Schmidt. *Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung), vorgelegt im November 2004 von der Wiener Theaterjury*. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf>. Zugriff: 22.4.2009. S. 15.

²²⁶ S. Hosemann, Kargl, Licek, Polzer, Weishäupl. *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderung 2009 - 2013), vorgelegt im Dezember 2008*. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>. Zugriff: 15.5.2009. S. 12.

widersprach. Die hartnäckigen Anträge für Jahressubventionen wurden vom Kulturamt ebenso hartnäckig ignoriert. An die Off-Szene würden prinzipiell keine Jahressubventionen vergeben, weil sich das bei einem (lange) zurückliegenden Versuch nicht bewährt habe, war das Argument. Es sei grundsätzlich nicht sinnvoll und das habe überhaupt nichts mit den Inhalten oder der Art der Arbeit von *toxic dreams* zu tun.²²⁷ Dass die Art der Arbeit der Gruppe aber zumindest nach jährlichen Förderungen verlangt, steht auf einem anderen Blatt. Das allererste, sehr aufwendig gestaltete Ansuchen um Gelder bei Stadt und der Kunstsektion des BKA²²⁸ war trotz negativer Prognosen von allen Seiten²²⁹ das bis jetzt erfolgreichste, erzählt Kilga. „Es war das einzige Projekt, in all den Jahren, wo wir alle angesuchten Gelder in voller Höhe bekommen haben.“²³⁰ In den darauf folgenden Jahren die Fiktion prozessorientierter Arbeit und zusammenhängender Produktionen in die Realität umzusetzen ohne auf die dafür notwendigen finanziellen Grundlagen bauen zu können, gestaltet sich schwierig. *Toxic dreams* sind gezwungen auch in Einzelproduktionen zu denken, weil nie klar ist, ob es das nächste im Gesamtkonzept bereits fix eingeplante und mitgedachte Projekt über die Förderhürden schaffen wird.²³¹ Die langfristige Beschäftigung mit Themen und Stücken steht der Finanzierung sogar teilweise im Weg. In einem Einwegsystem gibt es kein Verständnis und also auch kein Geld dafür, wenn eine Gruppe dreimal dasselbe Stück bearbeiten will.²³² Durch die prekären äußeren Bedingungen wird der Aufbau eines Ensembles erschwert. Beteiligte Künstler steigen aus wegen der zu großen Unsicherheit, weil sie woanders besser bezahlte Angebote bekommen haben oder die Anfrage überhaupt zu spät kam und sie bereits anderweitig beschäftigt sind. Auf diese Weise hatte sich bei *Buster`s Headache* innerhalb der letzten zwei Wochen vor der Premiere das gesamte Team aufgelöst. Es musste improvisiert werden, die Hauptrolle übernahm Regieassistentin Claribel Koss.

Die Finanzierung ist auch deshalb so schwierig, weil sich für Off-Theatergruppen keine Sponsorengelder mobilisieren lassen, es sei denn in Form von Sachsponsoring oder Sachspenden. Dennoch ist es ein Grundprinzip von Kilga und Wanunu, „so lang als irgend möglich das Maximum²³³ zu denken“, ²³⁴ auch wenn den Veranstaltern die Produktionen von

²²⁷ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S.1.

²²⁸ Das heute zuständige Bmukk gibt es erst wieder, seit Claudia Schmied 2007 Ministerin für Unterricht, Kunst und Kultur wurde.

²²⁹ Erstlingsanträge haben bei den staatlichen Fördergebern „traditionell“ kaum Chancen.

²³⁰ Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S.2.

²³¹ Vgl. Kock, Sabine. „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007 / 08.“ S. 67-87.

²³² Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 21.6.2008 und Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 7.

²³³ Im Sinne von Ideen und künstlerischem Risiko.

²³⁴ Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 3.

toxic dreams und das damit verbundene Risiko oft zu groß sind. Wären sie immer von Anfang an „realistisch“ gewesen, hätten wohl 80 % der Stücke so nicht zustande kommen können, schätzt Kilga.²³⁵ Viele Projekte der Gruppe erschienen zunächst nicht realisierbar. Das Gegenteil zu beweisen und sie doch möglich zu machen ist für Kilga eine große Motivationsquelle und immer wieder gelungen. Rückblickend zieht sie Bilanz und ist stolz, dass toxic dreams auch in schlechten Zeiten und finanziellen Schwierigkeiten zum Trotz beharrlich weiter gemacht haben. Einzelne Produktionen seien an den abgewiesenen Jahressubventionen gescheitert, „ansonsten haben wir alles gemacht, was uns wichtig war.“²³⁶

2.5.5 Die Beziehung zum Publikum

„Wir denken kontinuierlich darüber nach, wie wir Publikum ins Theater bringen und einen Gemeinschaftssinn schaffen können, da das unserer Meinung nach längerfristig die einzige Möglichkeit darstellt, einen interessanten Theaterort zu schaffen.“²³⁷, schreiben toxic dreams. Die Betonung des Gemeinschaftsaspekts von Theater ist auch als politische Haltung und sozusagen als Botschaft der Arbeit von toxic dreams zu verstehen. Theater geht von einer Gemeinschaft aus und mündet in einen gemeinsamen Abend mit dem Publikum. Die zentrale reale Erfahrung im Theater ist immer die Begegnung zwischen Menschen. „And this is where the things are then transformed.“²³⁸ In einem langen Prozess könne Theater dazu beitragen, dem Publikum „das Thema einer verorteten Identität zu vermitteln“²³⁹. Toxic dreams arbeiten ständig am Aufbau des Publikum, die konstante Kommunikation mit diesem Publikum ist ihnen sehr wichtig. Zu einer kontinuierlichen Beziehung tragen die Themenzyklen bei: Ebenso wie die Theaterschaffenden können auch die Zuschauer auf diesem Weg tiefer in eine Thematik eintauchen. Das Publikum nimmt teil an den Auseinandersetzungen und wird selbst Teil davon, indem seine Reaktionen als Rückkoppelung in die Arbeit und die folgenden Inszenierungen einfließen. Das Zyklus-System als eine Aufführungsreihe zu einem bestimmten Kontext hat aber auch Ähnlichkeiten mit der Funktionsweise von Fernsehserien. Während letztere auf Vertrautheit basieren, toxic dreams dagegen eher auf Irritation setzen, ist doch beiden gemeinsam, dass durch die aus vorherigen Folgen gespeisten Erwartungen Spannung erzeugt und die Neugier der Zuschauer

²³⁵ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 3.

²³⁶ Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 10.

²³⁷ S. *Schauspielhauskonzept*. S. 3.

²³⁸ Vgl. Wanunu im Gespräch am 26.6.2009. S. 11.

²³⁹ S. *Schauspielhauskonzept*. S. 5.

verstärkt wird.²⁴⁰ Durch den wiederholten Besuch und das Kreisen um ein Thema, präsentiert von plusminus den gleichen Menschen auf der Bühne, kann die Erfahrung für die Zuschauer einen höheren Grad an Intensität erreichen. Gute Kommunikation kann nur stattfinden, wenn beide Seiten sich gegenseitig ernst nehmen. Wanunu dazu: „In order to really communicate with the audience you should allow some freedom of meaning, some space for a relationship between the audience and the work to take place, to take shape...“²⁴¹ Die Zuschauer sind aufgefordert ihren jeweils eigenen Zugang zu finden. Die Stücke haben keinen Aussage-Charakter, sondern funktionieren eher als Angebot an das Publikum, selbstständig denkend an einem offenen Prozess teilzunehmen. Toxic dreams verstehen ihre Produktionen als „Zeitreisen“. Nicht nur sie, die Produzenten, sondern auch die Zuschauer müssten Zeit investieren, um über die einzelne Produktion hinaus Bedeutungszusammenhänge zu finden und Sinn zu konstruieren.²⁴² Eine weitere Strategie der Einbindung des Publikums ist die Eintrittspreis-Politik von toxic dreams. Zunächst nur für die als „work in progress“ ausgegebenen Arbeiten gedacht und an einem Abend pro Woche, setzten sie ab der ersten Titus Andronicus - Bearbeitung 2001 für alle Aufführungen das Prinzip des „pay as you wish“ durch. Wanunu hatte die Idee aus New York mitgebracht, wo die Museen auf diese Weise versuchten wieder mehr Besucher anzulocken.²⁴³ „Pay as you wish“ bedeutet, jeder Zuschauer kann selbst entscheiden, wie viel Geld ihm der Theaterbesuch wert ist oder wie viel er bezahlen kann. Dem dietheater gegenüber hatte die Abschaffung des festen Kartenpreises viel Überzeugungsarbeit gekostet²⁴⁴, es sei ein „gigantischer Kampf“²⁴⁵ gewesen, so Kilga. Der Streit mit der brut-Leitung über die Eintrittspreis-Regelung wurde inzwischen aufgegeben. Seit das neue Team die Theater im Konzert- und Künstlerhaus übernommen hat, gelten auch für die toxic dreams - Produktionen die regulären hausinternen Ticketpreise. Die Programmhefte von toxic dreams stellen ein eigenes, bereits im Anfangsstadium der Gruppe institutionalisiertes Kommunikationsmedium an Publikum und Öffentlichkeit neben und auch unabhängig von der Aufführung selbst dar. Seit der ersten Produktion 1998 bekommt jeder Zuschauer gratis

²⁴⁰ Michael Kirby führt diesen Serien-Effekt als Grund dafür an, weshalb Jerzy Grotowsky seine Proben der Öffentlichkeit zugänglich gemacht habe. Die Glaubwürdigkeit der Schauspieler und des ganzen Stückes würde dadurch intensiviert. Vgl. Kirby, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990 [1987]. S. 91.

²⁴¹ S. Wanunu im Programmheft zu *Buster's Headache*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

²⁴² S. *Schauspielhauskonzept*. S. 2.

²⁴³ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 5f.

²⁴⁴ Die Erfahrung mit einem „pay as you wish“ - Tag in der Woche zeigte, dass die Einnahmen dadurch eher steigen als sinken, was die dietheater-Leitung letztlich überzeugt hat.

²⁴⁵ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 6.

zur Eintrittskarte ein solches Heft im CD-Cover-Format²⁴⁶ in einer Plastikhülle. Wie die Stücke selbst, eröffnen auch die Programmhefte auf mehreren Ebenen ineinander verstrickte Diskurse. In den Heften finden noch weit ausführlicher als auf der Internetseite der Gruppe Auseinandersetzungen mit theatertheoretischen Grundsatzfragen oder temporären Trends statt. Durch die Form der Programmhefte betreibt die Gruppe, vor allem aber ihr Regisseur Wanunu, eine permanente Infragestellung dessen, was Theater und Performance in ihren Augen sein können, sollen, wollen. Gleichzeitig sind die Hefte auch als Antworten auf die Resonanz der vorherigen Produktionen zu verstehen. Oftmals enthalten sie Reaktionen auf die Reaktionen des Publikums oder Antworten auf die Kritiken der Stücke in der Presse.²⁴⁷ Einige der von Wanunu verfassten Texte haben Manifest-Charakter²⁴⁸, in anderen wird der Entstehungsprozess des jeweiligen Stücks reflektiert, Erkenntnisse daraus mit dem Publikum geteilt. Die früheren Programmhefte waren noch eher Sammlungen von Texten unterschiedlichsten Ursprungs, die in assoziativem Zusammenhang zum Stück standen. Das Medium des Programmhefts war zunächst nicht als Ergänzung, sondern als eine andere, unabhängige Ebene der Produktion konzipiert. Nach der Erfahrung der ersten Jahre, vor allem auch mit der *Titus Andronicus* - Trilogie²⁴⁹, stellten toxic dreams fest, dass es notwendig war, dem Publikum mit Hintergrundinformationen zu den Stücken zu helfen, und in das jeweilige Vorhaben einzuführen.²⁵⁰ Diese Texte schreibt meist Wanunu. Ästhetisch sind die Hefte Teil eines Marketing-Gesamt-Konzepts, das mit dem Grafiker Robert Radelmacher für jede Produktion sehr sorgfältig erarbeitet wird. Das Marketing betreiben toxic dreams wie eine eigene künstlerische Produktion, mit jeweils eigener Sprache und Design²⁵¹, für das Publikum sichtbar an Plakaten, Flyer, Programmheft und auf der Internetseite. „Wenn ich alle Leute kenn im Publikum - das ist ein ganz schlechtes Zeichen. Das heißt, es geht nichts hinaus über den eigenen Kreis.“²⁵² Indem toxic dreams andere Kunstformen wie Musik oder Film in ihre Stücke integrieren, gelingt es, auch andere

²⁴⁶ Auch dies eine bewusste Bezugnahme auf Pop-Kultur und ein Aufbrechen der typischen Theaterästhetik. Bei der Sichtung der Hefte zu sämtlichen Produktionen war ich wahrhaft erschlagen von der Fülle an Informationen und Überlegungen.

²⁴⁷ S. z.B. die Programmhefte zu *Buster`s Headache*, *Titus Andronicus 2* oder *Titus 3*.

²⁴⁸ S. z.B. die Programmhefte zu *Was hat er gesehen?* oder *Titus Andronicus 2*.

²⁴⁹ Die Vielschichtigkeit der Beschäftigung mit dem Titus-Stoff, die Langfristigkeit des Unternehmens und was eigentlich mit work in progress gemeint gewesen war, war erst mit dem dritten Teil zu Publikum und Öffentlichkeit durchgedrungen.

²⁵⁰ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S.5.

²⁵¹ Ebd. Vgl. auch *Schauspielhauskonzept*. S.2.

²⁵² S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S.8. Die Regisseurin Deborah Warner beschrieb in einem Interview dasselbe Phänomen für die Szene der Londoner Studio-Bühnen: „this is profoundly neurotic because the references become so introverted. It feeds off itself, and that`s very decadent. Anything to break that.“ S. Interview mit Deborah Warner: Cousin, Geraldine. “Exploring space at play: the making of the theatrical event.” *New Theatre Quarterly*. XII/47 (August 1996). S. 229-236. Hier S. 232.

Menschen anzusprechen als das typische Theaterpublikum. Dieses „Überschreiten von Disziplinen beim Publikum“ ist vor allem Kilga sehr wichtig.²⁵³ Toxic dreams bezogen immer wieder moderne Kompositionen in den Theaterkontext ein. Nach dem Musik-Performance-Experiment *Meet the composer* (2004) begannen die neu dazu gewonnenen musikinteressierten Zuschauer auch zu anderen, nicht speziell musikalisch angelegten toxic dreams - Produktionen zu kommen, obwohl sie sonst aus Prinzip nicht ins Theater gehen würden. Auch *Pink Vanja* (2008), eine moderne Oper, brachte wieder Menschen ins Theater, die es schätzen, Musik in einem ungewöhnlichen Format präsentiert zu sehen. Einige von ihnen wurden neugierig und kamen zum nächsten Stück, *Confessions of a theatre whore* (2009), wieder, um festzustellen, dass Theater sehr vielseitig, nicht per se verstaubt und auch ohne Musikschwerpunkt interessant sein kann.²⁵⁴ Neue Publikumsgruppen zu erschließen braucht viel Geduld und ist nur über einen langen Prozess möglich. Kilga ist sich sicher, dass die Aufführungen dazu vor allem länger am Stück gespielt werden müssten, da die Mundpropaganda erst nach einer gewissen Zeit zu arbeiten anfangen.²⁵⁵ Unvereinbar mit dieser Überzeugung

wird freies Theater derzeit im gesamten deutschsprachigen Raum mehr oder weniger in Shoppingmalls präsentiert - die Ware wird im Dreitagesrhythmus ausgetauscht. Die Produktion wird von der Präsentation völlig entkoppelt, die Theaterarbeiterinnen werden vom Publikum entkoppelt. Kontinuität in der Beziehung zum Publikum ist praktisch unmöglich, ein Repertoire zu zeigen ist praktisch unmöglich. In Wien arbeiten viele freie Gruppen über einen sehr langen Zeitraum an einer Produktion, um sie nach drei Spieltagen zu beerdigen.²⁵⁶

Diese nüchterne Analyse der aktuellen Situation macht deutlich, dass toxic dreams ein eigenes Haus brauchen, um ihre Idee von Theater wirklich umsetzen zu können.

Bei allen unseren Produktionen ist das Relevante die Beziehung zwischen dem Publikum und den Leuten auf der Bühne, in diesem Moment, an diesem Abend. Insofern wäre dieses Haus dann auch wirklich eine Hülle für Beziehungen, aller Art.²⁵⁷

2006 bewarb sich die Gruppe mit einem umfassenden Konzept inklusive Programmwurf erfolglos für die Intendanz des Schauspielhauses. Der *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013* war dieses Konzept erneut, diesmal als Bewerbung für das Kosmos Theater, beigefügt. Für die Kommunikation mit dem Publikum ist die Gesamtstimmung eines Hauses ausschlaggebend. Und dazu können neben gutem Marketing vor allem auch die Gegebenheiten und Räumlichkeiten des Theaters beitragen. Die Erfahrung mit der Do!-Serie habe laut Kilga gezeigt, dass die wirklichen Auseinandersetzungen nicht als geplante

²⁵³ Vgl. Gespräch mit Kilga am 27.4.2009. S. 8.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 8f.

²⁵⁶ S. Kilga/Wanunu. „Bewerbung für das Kosmos Theater.“ *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*.

²⁵⁷ Vgl. Gespräch mit Kilga am 27.4.2009. S. 11.

Diskussionen funktionieren. Die interessantesten Gespräche, sei es unter den Zuschauern oder zwischen Theatermachern und Publikum, finden auf informeller Ebene nach der Aufführung statt. Dazu braucht es einen geeigneten Rahmen und eine Atmosphäre, die Kilga im brut mit seiner derzeitigen Raumnutzung nicht gegeben sieht.²⁵⁸

Früher haben wir's im Eat It²⁵⁹ gemacht. Wir sind immer nach dem Stück dort hingegangen, bis es leider zugesperrt hat. Und das haben viele Leute so wahrgenommen, dass dort immer extrem viel passiert ist, nach den Shows. Es sind viele Leute mitgekommen. [...] Dort finden die wahren Diskussionen statt.²⁶⁰

Die Beziehung zum Publikum unterliegt außerdem einer kontinuierlichen Hinterfragung der Rolle des Zuschauers. Nach der Filmpräsentation von *DO!Film Krupnik* wurden von Wanunu und Daniel Aschwanden²⁶¹ geführte Videointerviews mit dem Wiener Publikum gezeigt. In *Buster's Headache*, in einer Art Zwischenakt, gibt Wanunu den Zuschauern eine "mind attack" - a sort of convoluted and humorous lecture on art and being an audience member".²⁶² In dem Text "Depressing time..." reflektiert Wanunu verschiedene Möglichkeiten des Rezeptionsprozesses.²⁶³

2.6 Zur ästhetischen Entwicklung

Toxic Dreams und ihre Stücke lassen sich so einfach nicht einordnen oder kategorisieren. Das Kulturamt der Stadt Wien hat für Fälle wie sie eigens die Förderrubrik „Interdisziplinäres Theater“ geschaffen.²⁶⁴ Interdisziplinär trifft insofern auf die Aufführungen von toxic dreams zu, als dass sie darin in verschiedenen Kombinationen Theater, Tanz, Bildende Kunst, Musik, Film, Video, Mode, Wissenschaft etc. verbinden. In den Gutachten der Theaterjury wird die Gruppe meist in einem Atemzug mit den ebenfalls konzeptgeförderten Superamas²⁶⁵ genannt, die auch „Interdisziplinäres Theater“ machen,

²⁵⁸ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 9.

²⁵⁹ Ein Lokal in Nachbarschaft des Künstlerhauses, das vor einigen Jahren geschlossen hat.

²⁶⁰ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 11.

²⁶¹ Regisseur und Ensemblemitglied von Bilderwerfer.

²⁶² Silva, Arturo. „Buster behind the Footlights. Buster's Headache.“ *The Keaton Chronicle*. Frühling 2002. S. 5.

²⁶³ Vgl. Wanunu. "Depressing time..." 2001. Zu finden unter der Rubrik "what's cooking" auf www.toxicdreams.at. Zugriff: 31.5.2009.

²⁶⁴ Im *Gutachten zur Wiener Theaterreform* werden toxic dreams 2004 noch in der Kategorie „Schauspiel“ geführt, 2008 laufen sie, neben den Superamas und Theaterhäusern wie brut, Kosmos und Odeon, unter der neuen Klassifizierung „Interdisziplinäres Theater“. Vgl. Amort, Cerny, Greisenegger, Kathrein, Kaup-Hasler, Meyer, Schmidt. *Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung), vorgelegt im November 2004 von der Wiener Theaterjury*. S. 15 und Hosemann, Kargl, Licek, Polzer, Weishäupl. *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderung 2009 - 2013), vorgelegt im Dezember 2008*. S. 12.

²⁶⁵ Genaueres zu der Gruppe Superamas mit Sitz in Wien und Paris s. auf <http://www.superamas.com/nsuperamas.html>. Zugriff: 29.5.2009.

gleichzeitig aber der Sparte „Tanz und Performance“ zugerechnet werden.²⁶⁶ Toxic dreams verwenden zwar auch Tanz- und Performance-Elemente, kommen aber nicht vom Tanz oder der Bildenden Kunst, wie die Superamas, sondern vom Theater. Sie sind nicht, wie diese, im Wiener Tanzquartier und der dortigen Szene beheimatet. Toxic dreams arbeiten aber auch nicht in einem Theaterumfeld, da sie hauptsächlich mit Künstlern aus anderen Bereichen kollaborieren. Sie haben sich im Laufe der Jahre innerhalb der freien Wiener Theaterlandschaft ihre eigene Nische geschaffen. „Was wir machen ist nicht wirklich Theater, wir gehören aber auch nicht zur Performanceszene“, meint Wanunu. „Manchmal habe ich das Gefühl, dass wir ziemlich allein sind.“²⁶⁷ Toxic dreams knüpfen an die Traditionen des amerikanischen Avantgarde-Theaters an, ihre Arbeit enthält unter anderem stilistische und formale Bezüge zur Wooster Group oder zum Ontological-Hysteric-Theatre von Richard Foreman, um nur die direktesten zu nennen.²⁶⁸ Wenn man die Gruppe allein im Wiener Kontext und losgelöst von ihren amerikanischen Wurzeln sieht, ist es also kaum verwunderlich, dass sie den Eindruck etwas exotischer, isolierter Außenseiter erwecken. Natürlich gibt es andere Theaterkompanien, die ähnlich arbeiten wie toxic dreams, allerdings eher im englischsprachigen Raum als in Wien. Der Spielstil von *Die Milosevics* wurde in der Presse beispielsweise wiederholt mit der Ästhetik von Richard Maxwells „Singtheater“ verglichen.²⁶⁹ Maxwell ist Autor zahlreicher Theaterstücke und Regisseur der New York City Players²⁷⁰, einer New Yorker Theatergruppe. Diese waren zuletzt mit *Ode to the man who kneels*, einem „existentialistischen Minimal-Western“²⁷¹, im Februar 2009 im Wiener brut zugast. Typisch für die Gruppe sind die Reduziertheit im Ausdruck, Kargheit auf der Bühne und die Einbindung von Musik.

Über toxic dreams lässt sich im Rückblick sagen, dass sie sich im Laufe ihrer Arbeit immer mehr in Richtung Performance entwickelt haben.²⁷² Dieser vieldeutige Begriff bezeichnet

²⁶⁶ S. Hosemann, Kargl, Licek, Polzer, Weishäupl. *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderung 2009 - 2013)*, vorgelegt im Dezember 2008. S. 21 u. 23.

²⁶⁷ S. Kralicek, Wolfgang. „Let me entertain you. Der Regisseur Yosi Wanunu findet, dass experimentelles Theater auch Spaß machen darf.“ *Falter* 45/08 (2008). S. 32.

²⁶⁸ Das ist vor allem auf die „amerikanischen Lehrjahre“ des Regisseurs und künstlerischen Leiters von toxic dreams, Yosi Wanunu, zurückzuführen. S. dazu 2.2 Der Regisseur Yosi Wanunu. S. 29.

²⁶⁹ S. Affenzeller, Margarete. „Es ist Kriegsfeierabend.“ *Standard*. 8./9. 11.2003. S. 32. Vgl. auch Meierhenrich, Doris. „Der Sohn des Diktators hat zu große Ohren.“ *Berliner Zeitung*. Nummer 235. 8./9.10.2005. S. 28.

²⁷⁰ S. <http://www.nycplayers.org/>. Zugriff: 29.5.2009.

²⁷¹ S. Oberländer, Jan. „Ode to the man who kneels - Richard Maxwell stellt auf Island eine neue Performance vor. Auf der Insel.“ *nachtkritik.de*. 5.3.2008. Zugriff: 29.5.2009. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_alphacontent§ion=9&cat=232&task=view&id=1101&Itemid=75. Zugriff: 29.5.2009.

²⁷² Der Begriff Performance ist ein sehr ungenauer, kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht vertiefend diskutiert werden.

hier den „Überschneidungsbereich von Theater und Performance Art“²⁷³, wie ihn Hans-Thies Lehmann in seinem Werk *Postdramatisches Theater* herausarbeitet.²⁷⁴ *The Routledge Companion to Theatre and Performance* grenzt diese Grauzone, als fünfte nach vier anderen wichtigen Bedeutungen des englischen Wortes, noch schärfer ab.²⁷⁵ Einige dieser Form eigenen „deconstructive and metatheatrical performance strategies“²⁷⁶ wenden toxic dreams bereits seit ihren ersten Produktionen an. Dazu gehören das prozessorientierte Arbeiten, der Verzicht auf Illusionismus und das Generieren klarer Bedeutungen oder Botschaften sowie das generelle Infragestellen von Rezeptions- und Konstruktionsmustern wie beispielsweise Narrativität, Kausalität, Kohärenz.²⁷⁷ Auch der von Lehmann als „Kern des Performance-Gedankens“ bezeichnete reale „Prozess zwischen Bühne und Publikum“²⁷⁸, also die tatsächliche Erfahrung des Treffens von PerformerInnen und ZuschauerInnen, stand bei toxic dreams von vorneherein im Zentrum.²⁷⁹ Die Verschiebung von Theater zu Performance fand hauptsächlich auf der Ebene der DarstellerInnen und über deren Spielstil statt.²⁸⁰ Die Art zu Spielen ist ein wichtiges Unterscheidungskriterium von „deconstructive performance“ und Theater²⁸¹ und bringt viele andere Neuerungen mit sich. Toxic dreams mussten erst in der Wiener Szene heimisch werden und nach und nach zu einer wirklichen Gruppe wachsen, um den eigenen freieren Umgang mit dem Medium Theater entwickeln und in den Aufführungen auch umsetzen zu können. Veränderungen und neue Impulse auf dem Weg zu einer spezifischen Theatersprache dürften am Anfang die enge Zusammenarbeit mit der stark körperorientierten Performance-Gruppe Bilderwerfer²⁸² von Daniel Aschwanden, die Kooperation mit den Musikern und Performern von Fuckhead an der *Elevator Symphony* (2000) und schließlich auch das Hinzukommen neuer DarstellerInnen mit anderen Hintergründen und Fähigkeiten²⁸³ gebracht haben. „I think, the problem we had with more the actresses, was the fact that the more we shifted to performance, the more they felt out of water.“²⁸⁴ Die in Theater und Performance grundverschiedenen Spielstile seien in *Die*

²⁷³ S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 246.

²⁷⁴ Vgl. das Performance-Kapitel in: Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 241 - 260.

²⁷⁵ Vgl. Allain, Paul/Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London, New York: Routledge 2008. [2006]. S. 182.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 245.

²⁷⁹ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 11.

²⁸⁰ S. hierzu auch 2.5.2 Zusammenarbeit. S. 43.

²⁸¹ Vgl. Allain, Paul/Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. S. 182.

²⁸² Erstmals bei *speed* 1999.

²⁸³ Hier ist vor allem Irene Coticchio gemeint, die keine klassische Schauspielausbildung absolviert hat und neben ihren Qualitäten als Performerin Tanz- und Gesangsfähigkeiten mitbrachte. Sie stieß 2001 mit *Dolly in Wonderland* zur Gruppe dazu.

²⁸⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 19.

Milosevics besonders deutlich aufeinander geprallt. Während eine vom klassischen Theater kommende Schauspielerin²⁸⁵ in den zum Stück gehörenden Drehpausen der Sitcom die Entspannte und also das Nicht-Spielen nur gespielt habe, sei Irene Coticchio²⁸⁶ in der Lage gewesen, aus ihrer Rolle herauszukommen und als sie selbst, Irene, tatsächlich zu entspannen.²⁸⁷ Ähnliches sei in *Vanja 1* zu beobachten gewesen: „X is a very good actress in classical acting... but she completely could not just sit at the table - just sit and talk about what is going on on the screen“²⁸⁸, erinnert sich Kilga. „Der Schauspieler des postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet“, schreibt Hans-Thies Lehmann.²⁸⁹ *Toxic dreams* spielen in ihren Stücken konstant mit beiden Formen. Rollen werden als solche nicht abgeschafft. Sie haben in manchen Arbeiten eine große Bedeutung, während sie in anderen weitgehend wegfallen. Wie auch Figuren oder Geschichten sind sie nur eines unter vielen anderen Werkzeugen. Die DarstellerInnen stehen, ob mit oder ohne Rolle, stets auch als sie selbst auf der Bühne.²⁹⁰ Das Switchen zwischen der Repräsentation einer anderen Realität und dem Anbieten der eigenen Präsenz und vieler Abstufungen dazwischen erfordert von ihnen ein hohes Maß an Flexibilität. Hinzu kommt noch der permanente Stilmix bei *toxic dreams*, das Hin- und Herwechseln zwischen alten theatralen Formen wie Vaudeville oder Stummfilmschauspiel zu beispielsweise Musical, Oper, soap-opera- oder Film-Acting, die Verbindung von Tanz, Schauspiel und Gesang. Dazu braucht es eine „Multitask Gruppe“, wie *toxic dreams* das nennen.²⁹¹ Dem Kernteam²⁹² gehören nur die Spielerinnen Irene Coticchio und Anna Mendelsohn an. Sie verkörpern diesen Stil und haben ihn mitgeprägt, sind dabei eher Performerinnen als Schauspielerinnen. Eine der Schwierigkeiten der ersten *toxic dreams* - Produktionen war laut Kilga, dass es damals noch keine geeigneten DarstellerInnen gegeben habe, die dem „dauernden Stil-Switch“ auch wirklich gewachsen gewesen wären.²⁹³ Bei *toxic dreams* spielen vor allem Frauen. In Stücken wie z.B. *Dolly in Wonderland*, *Titus 3* oder *Die Milosevics* stehen ausschließlich Frauen auf der Bühne und übernehmen auch die Männerrollen. Sabine Kock

²⁸⁵ Darstellerin des Sohns, Marko Milosevic.

²⁸⁶ Darstellerin von Mira Markovic, Slobodan Milosevics Frau.

²⁸⁷ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 19.

²⁸⁸ S. Kilga im Gespräch am 26.6.2008. S. 19.

²⁸⁹ S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 242.

²⁹⁰ Ein gutes Beispiel ist *De Lady in de Tutti Frutti Hat*, in dem Coticchio die Rolle der Carmen Miranda übernimmt, sich aber als Irene dem Publikum vorstellt.

²⁹¹ S. *Schauspielhauskonzept*. 2006. S. 7.

²⁹² Februar 2010: Aktuell befindet sich das Kernteam im Umbruch, die Entwicklungen lassen sich derzeit noch nicht überblicken. Vgl. Gespräch mit Kilga am 17.2.2010.

²⁹³ Vgl. Gespräch mit Kilga. 27.4.2009. S. 6. Kilga zufolge liegt das an den hiesigen Ausbildungen, innerhalb derer die bei *toxic dreams* gefragten Techniken nicht vermittelt würden.

sieht *Titus 3* als explizit feministische Inszenierung eines männlichen Regisseurs von einem Stück, in dem eigentlich 14 Männer und nur eine Frau vorkommen.²⁹⁴ Inwieweit dies zutrifft, ob der hohe Frauenanteil in den toxic dreams -Stücken ein Zufallsprodukt oder kalkuliert ist, und was er jeweils oder insgesamt für eine Bedeutung hat, wird in dieser Arbeit nicht weiter thematisiert. Auf die direkte Nachfrage hin antwortet Kilga, sie hätten einfach kaum geeignete männliche Darsteller gefunden bzw. seien „die Frauen offener gewesen“.²⁹⁵

„Theatre and performance are not necessarily different events; they are different perspectives on the same event, which can be seen as theatre, or experienced as performance.[...] Performance is not a new art-form so much as a new paradigm“, schreibt Wanunu.²⁹⁶ Ob etwas Performance sei oder Theater, hänge also in entscheidendem Maße von der Perspektive des Betrachters ab. Die Parallelität beider Ansätze, die in *Die Milosevics* auf der Spielebene zu beobachten war, zeigte eine Übergangsphase in der Entwicklung von toxic dreams an. Obwohl Wanunu gegenüber den Darstellerinnen konstant wiederholt hatte „Don’t hide the mistakes!“, tendierten die klassischen Schauspielerinnen unter ihnen stets dazu, genau das zu tun: Nämlich auftretende Fehler automatisch zu verstecken.²⁹⁷ Das jetzige Team bestehe eher aus „performance people“ und es sei deshalb nicht nur möglich, Fehler stehen zu lassen, diese würden manchmal geradezu gefeiert. Der Umgang mit unvorhergesehenen Zwischenfällen sei inzwischen so natürlich geworden, dass Zuschauer diese Pannen oft nicht für echt, sondern geplant hielten.²⁹⁸ Es sei eine sehr große und langwierige Aufgabe für die PerformerInnen zu lernen, wirklich auf das zu reagieren, was da sei/was sich ereigne, sagt Kilga.²⁹⁹ „And this comes very much from the process. Since we are not really fixing things..., we have no fear anymore of breaking something up and, if something will happen, we can then correct it, fix it, redo it or just ignore it or whatever - all the options are open to us.“³⁰⁰ In Momenten, in denen etwas misslingt (kaputtgeht, herunterfällt etc.), kommt das Theater der Performance Art am nächsten. Solche Momente

²⁹⁴ Vgl. Kock, Sabine. „And she did not stop until she had laughed herself to death. Carnevalesque Strategies/ Resistant Forms/Feminist Art Practice.“ In: *Performance. Politik. Gender. Materialienband zum Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“*. Hg. Margit Niederhuber u.a.. Wien: Löcker 2007. S.164.

²⁹⁵ S. Kilga im Gespräch am 14.7.2009.

²⁹⁶ Im bis jetzt unrealisierten Konzept zu „Performance Research (Acting Re-Considered)“, einer Art Workshop für Performer. 2003. Wiederabgedruckt auf den letzten, nicht nummerierten Seiten von: Kilga/ Wanunu. *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*.

²⁹⁷ Vgl. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 9.

²⁹⁸ Vgl. ebd. S. 9f.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S. 6.

³⁰⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 9.

widersetzen sich dem sonst im Theater geltenden Gesetz der Wiederholbarkeit³⁰¹ und rücken den Fokus auf das und die Präsenz dessen, was gerade passiert. Missgeschicke verraten viel über die Konstruktion der Inszenierung und auch über die Beziehung der Menschen auf der Bühne untereinander. Und sie bringen zusätzliche Spannung. Aus all diesen Gründen schätzen toxic dreams Fehler in ihren Aufführungen, tragen sie sozusagen wie Schmuck. „And this also... the fact that the audience likes it when things go wrong ... I think it also has to do with this: it's like real life, it's alive“³⁰², folgert Kilga.

Die Aneignung von Performance-Elementen geht bei toxic dreams einher mit der Rückbesinnung auf Theatralität. Wanunu beklagt den „hirnlastigen Stil der gegenwärtigen Performance-Szene“, dessen „minimalistischen/konzeptuellen Ansatz“ er als „zu trocken, zu wenig spannend und auch zu elitär“ wahrnimmt.³⁰³ Statt des Minimalismus wollen sich toxic dreams von der Performance lieber ihre spielerische Seite anschauen, zu der eben auch das Zulassen von Fehlern und spontanen Reaktionen gehört. Pannen wird mit Humor begegnet, der überhaupt einen wichtigen Teil der Stücke ausmacht. Als eine Mischung aus Ironie, Selbstironie, trotziger Arroganz und Understatement lässt sich die Haltung in den Aufführungen beschreiben, obwohl Wanunu in einem Interview sagte: „Ironie funktioniert nicht mehr, weil das Publikum sie mittlerweile längst erwartet.“³⁰⁴ Durch *Pink Vanja* führt Anna Mendelsohn als Mistress of Ceremony. Sie habe „etwas Teuflisches“ an sich, „wie sie da die Dienstfertigkeit des eigenen Schauspielerstandes in den Dreck zieht und zugleich bedient. Auf dieser augenzwinkernd dargebrachten Kippe spielt die ganze Oper weiter: Sie ist, was sie ist und pervertiert zugleich ihr Sosein, indem sie es zelebriert.“³⁰⁵ Aus dieser Parodie und Selbstironie beziehen die Stücke der Gruppe zum Großteil ihren Charme und Unterhaltungswert. Denn, neben vielem anderen, wollen toxic dreams mit ihren Aufführungen nicht zuletzt auch unterhalten. In den Arbeiten des Theaterzyklus entsteht dabei oft eine Spannung zwischen diskreter didaktischer Attitüde und dem Unterhaltungsaspekt. In früheren Stücken wie *speed*, der *Elevator Symphony*, *Dolly in Wonderland* oder den Titus-Inszenierungen wurde letzterer noch stärker gebrochen, mit Provokationen des Publikums und Tabubrüchen auf den verschiedensten Ebenen. Für diese

³⁰¹ Vgl. den Abschnitt zur Selbsttransformation in: Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005. [1999]. S. 246-250.

³⁰² S. Kilga. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 12.

³⁰³ S. Programmheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. Hg. Toxic dreams. Wien 2006.

³⁰⁴ S. Cerny, Karin. „Gifttraumdeutung.“ *Profil* 45. 6.11.2006. S. 154.

³⁰⁵ S. Helmer, Judith. „Lovely weathther for hanging yourself.“ *Corpus. Internetmagazin für Tanz Choreografie und Performance*. 18.11.2008.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1029&Itemid=35. Zugriff: 20.5.2009.

Produktionen gilt in etwas abgeschwächter Form, womit Lehmann sein *Postdramatisches Theater* schließt:

Im Zeitalter der Rationalisierung, des Ideals der Berechnung, der verallgemeinerten Rationalität des Marktes fällt dem Theater die Rolle zu, mittels einer *Ästhetik des Risikos* mit Extremen des Affekts umzugehen, die immer auch die Möglichkeit des verletzenden Tabubruchs beinhalten. [...] Einmal mehr wird daran deutlich, dass Theater seine ästhetische und politisch-ethische Wirklichkeit nicht über die wie immer kunstvoll umspielten Mitteilungen, Thesen, Informationen, kurz: über seinen Inhalt im traditionellen Sinn gewinnt. Im Gegenteil gehört es zu seiner Verfassung, einen Schrecken, eine Verletzung von Gefühlen, eine Desorientierung zu realisieren, die gerade durch »unmoralisch«, »asozial«, »zynisch« anmutende Vorgänge den Zuschauer auf seine eigene Anwesenheit stößt und ihm weder den Witz und den Schock des Erkennens, noch den Schmerz, noch den Spaß nimmt, um derentwegen allein wir uns im Theater treffen.³⁰⁶

Die Regie- und Produktionsassistentin Claribel Koss ist seit 2001 bei toxic dreams und wirkt in vielen Stücken auch auf der Bühne als Assistentin mit.³⁰⁷ Sie übernimmt verschiedene Funktionen, spielt dabei aber selten konkrete Figuren. Ihre durch Nicht-Schauspiel gekennzeichnete Präsenz wie auch die Live-Pannen verleihen den Aufführungen von toxic dreams einerseits ein Gefühl von Authentizität, stellen diese aber gleichzeitig auch in Frage. Auch Regisseur Wanunu nimmt in einigen Produktionen am Bühnengeschehen teil - als einer von ungefähr 18 DarstellerInnen in der ersten Titus Andronicus - Adaption, mit einer Art Zwischenakt-Vortrag in *Buster's Headache* und als Sitcom-Regisseur in *Die Milosevics*, wo er mit dem Rücken zum Publikum von seinem Regietisch am Rande der Bühne aus ins Geschehen eingreift. In der DO! Film - Produktion *Krupnik* spielt Wanunu die Figur Krupnik und auch in *Kongs, Blondes, Tall Buildings* ist er Teil des Stücks - sowohl im Filmteil als auch live auf der Bühne. *Confessions of a theatre whore* (2009) gestaltete er als Hauptdarsteller weitgehend alleine. Die zunehmend direkte Bühnenpräsenz von Regisseur Wanunu zeigt eine weitere Veränderung in der Ästhetik von toxic dreams an. Der Prozess des Inszenierens des einzelnen Abends wird den Zuschauern gegenüber dadurch, dass sie den Regisseur live auf der Bühne agieren sehen, weiter geöffnet und einsehbar gemacht. Dies gilt vor allem für ein Stück wie *Confessions of a theatre whore*, in dem Wanunu onstage, scheinbar spontanen Impulsen folgend, performt und gleichzeitig Regie führt. Seine persönlichen ästhetischen oder inhaltlichen Vorlieben und Ansichten und die daraus resultierenden Entscheidungen kann das Publikum mitverfolgen und nachvollziehend beobachten. Der Regisseur, so herausgehoben auf der Bühne, wie er zwischendurch die

³⁰⁶ S. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 473.

³⁰⁷ In *De Lady* gab sie zum Beispiel die Onstage-Ankleiderin von Carmen Miranda-Darstellerin Irene Cotichio, in *Pink Vanja* brachte sie Requisiten auf die Bühne und führte dem Publikum anhand von Pop Up - Büchern die Bühnenbilder vor.

Performerinnen herbeizitiert oder den Musiker zu spielen auffordert – das hat allerdings auch etwas sehr Autoritäres. Wanunu in der Rolle eines menschliches Lexikons: Das Lexikon hat immer recht und darf alles bestimmen.

Pink Vanja sei „schönster gut gemachter Dekonstruktivismus - auch eine Strömung der vergangenen Jahre“³⁰⁸, schreibt Judith Helmer in einer Kritik des Stücks. Tatsächlich befinden sich toxic dreams mit ihren dekonstruktivistischen Praktiken in der (Nähe zur) Postmoderne. Sie betreiben in ihren Stücken, wie zum Beispiel auch die Wooster Group, eine gleichzeitige „installation and subversion of already familiar codes and material“, laut Linda Hutcheon eine typisch postmoderne Strategie.³⁰⁹ Die Verbindung von experimentellem Ansatz mit populärem Material und Unterhaltungsformaten in den Stücken von toxic dreams ist auch als Mittel gegen Elitismus zu verstehen.³¹⁰ Als solches verweist es wieder auf den Postmodernismus und dessen Gegenreaktionen auf die zunehmend elitären Tendenzen der Moderne. Toxic dreams wollen nicht nur Theaterexperten und Hochkulturanhänger mit ihren Stücken erreichen, sondern ein breiteres Publikum aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten. Das Verhältnis von High- und Low-Culture stellen sie in ihren Stücken generell in Frage.³¹¹ Es trifft also durchaus auch auf toxic dreams zu, was Roger Copeland 1983 über die Gemeinsamkeiten von postmodernem Tanz und postmoderner Architektur schrieb: „a retreat from the doctrines of purity and unity, a learned and eclectic historicism, and perhaps a new determination to heal the century-old rift between the modernist avantgarde and the middle class mainstream.“³¹² Die komplexe Beziehung zwischen Performance und Postmoderne kann hier allerdings nicht weiter vertieft werden.³¹³

Wanunu geht es beim Bauen der Stücke nicht so sehr um das übergeordnete Prinzip, sondern eher um die einzelnen Einheiten, die alle gleichwertig nebeneinander stehen, für sich selbst sprechen und nicht nur als Teil von etwas Ganzem stehen.³¹⁴ Die Defokussierung und Gleichberechtigung der (Einzel)Teile verweist auf das von Gertrude Stein geschaffene Landscape Play, in dem es um Relationen geht anstatt um Geschichten:

³⁰⁸ S. Helmer, Judith. „Lovely weather for hanging yourself.“

³⁰⁹ S. Carlson, Marvin. *Performance. A critical Introduction*. New York/ London: Routledge 2004. S. 147. Bei Carlson wird Linda Hutcheons Konzept von Postmodernismus mit vielen anderen Theorien in Bezug gesetzt und kritisch hinterfragt.

³¹⁰ Vgl. auch Wanunu im Programheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

³¹¹ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 9.

³¹² S. Copeland, Roger. „Postmodern Dance/ Postmodern Architecture/ Postmodernism.“ *Performing Arts Journal*. 1983. vol.7. S. 39. Zit. Nach: Carlson, Marvin. *Performance. A critical Introduction*. New York, London: Routledge 2004. [1996]. S. 146.

³¹³ Carlson untersucht diese Relation in Kapitel 6 „Performance and the postmodern.“: S. Carlson, Marvin. *Performance. A critical Introduction*. S. 137-156. S. auch Teil II und III in: Auslander, Philip. *From acting to performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York: Routledge 1997.

³¹⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6. 2008. S. 5 u. 13.

A landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling stories and as the story is not the thing as any one is telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway.³¹⁵

„I'm very interested in structures“³¹⁶, sagt Yosi Wanunu. Unter dem direkten Einfluss der Zusammenarbeit mit Richard Foreman bezog sich dieses Interesse hauptsächlich auf innerpsychische Strukturen, woraus der Wahrnehmungszyklus resultierte. In *Angel Remedies* wird in sehr konzentrierter Form der Verknüpfung von Sprache und Denkmustern nachgegangen. Die Impulse für die Arbeit kamen in der Anfangsphase von toxic dreams noch stärker vom Inhalt der (Stück-) Texte. Ein formalistischer Ansatz lag zwar auch den damaligen Arbeiten zugrunde, trat aber erst dann zunehmend in den Vordergrund, als mit der Titus-Trilogie und dem Entertainment-Zyklus „äußere“ Systeme, nämlich populäre Unterhaltungsformen, zum Untersuchungsobjekt wurden. Im Theater von toxic dreams gehe es nicht um Botschaften,³¹⁷ betonte Wanunu immer wieder, auch nicht um aktuelle Themen oder wichtige Inhalte.³¹⁸ „It is about merging form and content.“³¹⁹ Und „in art, stylistic position is a moral position, an intellectual position, and carries the real content, the real meaning.“³²⁰ In *Die Milosevics* wird Wanunu als Regisseur der Sitcom zum eigentlichen Diktator. „In the end, the work on something becomes a microcosmos to the topic you are discussing and that's when it becomes interesting.“³²¹ Toxic dreams wendeten das formalistische Verfahren der Verfremdung innerhalb des Entertainment-Zyklus in allen Variationen an. Wie die obigen Zitate erkennen lassen, beruht Wanunus Kunstverständnis auch auf den Theorien Viktor Schklowskis und des russischen Formalismus.³²² Explizit thematisiert wird dieser aber erst im Zusammenhang mit den Vanja-Inszenierungen, insbesondere in *Pink Vanja*.³²³ Ähnliche Ziele wie toxic dreams heute verfolgte in den 70er und 80er Jahren bereits Michael Kirby mit seiner Theatergruppe „The Structuralist

³¹⁵ S. Stein, Gertrude. „Plays.“ *Writings 1932 - 1946*. New York: The Library of America 1998. S. 244-269. Hier S. 264f.

³¹⁶ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 18.

³¹⁷ Besonders deutlich im Programmheft zu *Buster's Headache*. Hg. toxic dreams. Wien 2002.

³¹⁸ Vgl. Wanunu. „Depressing time...“ 2001. Zu finden unter der Rubrik „what's cooking“ auf www.toxicdreams.at. Zugriff: 31.5.2009.

³¹⁹ S. Wanunu. „Depressing time...“ 2001. Zu finden unter der Rubrik „what's cooking“ auf www.toxicdreams.at. Zugriff: 31.5.2009.

³²⁰ S. Wanunu. „The importance of being marginal.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. 11/12 2002. S. 8-9. Hier S. 8.

³²¹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 10.

³²² Vgl. Schklowski, Viktor. „Kunst als Verfahren.“ [Orig.: Petrograd 1917.] *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1987. S. 11 - 32.

³²³ Vgl. Wanunu in den Programmheften zu *Vanja 1* und *Pink Vanja*. Hg. toxic dreams. Wien 2006 und 2008.

Workshop“. Er ist einer der Wegbereiter des Neoformalismus in Theater und Performance, auf praktischer wie theoretischer Ebene. Der Ausgangspunkt seiner Stücke war stets „an idea about theatrical structure“.³²⁴ Was Theodore Shank über Kirby und die anderen Neoformalisten schreibt, gilt ebenso für toxic dreams: „The narrative is open, fragmentary, too many questions are left unanswered for there to be a specific narrative meaning. The audience may project their own interpretations upon the fragments, but such interpretations are subjective. The form is the content.“³²⁵ In *A formalist theatre* fasste Kirby 1987 sein Konzept von Theater zusammen.³²⁶ Sehr viele Gedanken darin decken sich mit denen Wanunus. Kirby kämpfte gegen das Beharren der Kritik auf (politischen) Botschaften: „Given no intellectual message to analyze, however, political interpreters will not get very far. Usually, they will not be interested in such a performance. They will ignore messageless theatre, because it gives them little to work with according to their system.“³²⁷ Toxic dreams kämpfen nach wie vor an dieser Front.

Die ästhetischen Charakteristika der Gruppe zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Theater von toxic dreams ein sich ständig veränderndes und erweiterndes Hybrid aus verschiedenen Formen, Medien und Stilen ist. Anstatt eines einheitlichen ästhetischen Konzepts ist den Arbeiten der Gruppe der permanente Stilmix eigen. Dieser basiert auf einem Grundvokabular, das im Wesentlichen aus Zitaten der im Mission Statement genannten Kunstformen besteht.³²⁸ Regelmäßige toxic dreams-Zuschauer gehen in die Stücke mit der Erwartung, überrascht zu werden. Und die Hauptmotivation der Gruppe ist ebenfalls der Reiz des Neuen, noch Unerforschten.³²⁹ „I think a lot of people are starting a theatre show with a very clear idea of what they want to say. I start a theatre show from the point of view, when I say, okay, what can I learn?“³³⁰, sagt Yosi Wanunu³³¹ und „Since 1997 we have been putting on shows that deal with the not knowing...“ lautet der erste Satz des mission statements. Sich immer wieder neu in unbekanntes Terrain zu begeben erfordert von allen Beteiligten eine große Risikobereitschaft. Irene Coticchio beschreibt das Risiko auch als die Grundlogik in den Aufführungen:

Es gibt immer einen Spielraum, wenn du einen Impuls hast, was anders zu machen. Es geht

³²⁴ S. Kirby, Michael. *A formalist theatre*. S. 110.

³²⁵ S. Shank, Theodore. *American Alternative Theatre*. London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd. 1982. S. 154. Vgl. darin das Kapitel „New Formalism“. S. 123 - 154.

³²⁶ S. Kirby, Michael. Eine prägnante Zusammenfassung, was „structuralist theatre“ bedeutet, findet sich auf S. 109f.

³²⁷ Ebd. S. 87. Vgl. hierzu Wanunus Kritik an der gegenwärtigen Praxis der Theaterkritik. S. Unterkapitel 2.7 Zu Resonanz und Rezeption: Verortung Toxic Dreams innerhalb der Wiener Freien Szene. S. 63.

³²⁸ S. S. 32 dieser Arbeit.

³²⁹ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 7 und 9.

³³⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 20.

³³¹ Ebd.

darum, klar zu sein, dann kann es funktionieren. Für uns gilt immer diese Regel, das Risiko zu nehmen. Wenn es nicht funktioniert, funktioniert es eben nicht. Aber wir haben etwas ausprobiert. Also, es geht darum, nie auf der sicheren Schiene zu bleiben. [...]Das ist interessanter für uns. Es ist sozusagen unsere Philosophie.³³²

2.7 Zu Resonanz und Rezeption:

Verortung von toxic dreams innerhalb der Wiener Freien Szene

Immer wieder als Geheimtipp gehandelt, immer wieder auch scharf kritisiert, dann schließlich im Falter 2008 wie selbstverständlich als „Wiens beste Off-Truppe“ bezeichnet und im Ranking der Theater-Top Ten mit der Produktion *Pink Vanja* auf Platz 8 gelandet³³³ - diese Wandlung der öffentlichen Wahrnehmung von toxic dreams möchte ich im folgenden versuchen nachzuzeichnen.

Nachdem das erste toxic dreams - Stück bei der Presse auf große Neugier und Interesse gestoßen war, wich dieser Anfangsenthusiasmus bereits mit der zweiten Arbeit *Tee mit Gertrude und Alice* (1999) einem sehr kritischen Ton. Die Vorwürfe auch gegenüber den nachfolgenden Produktionen sind immer wieder Hektik oder Chaos, fehlende Gestaltung oder schlechte Dramaturgie. Die Kritiker beklagen, dass es weder Schwerpunkte noch Atempausen gebe, stattdessen zu viel Material, zu viele Ideen.³³⁴ Die in Zusammenarbeit mit der Band Fuckhead entstandene erste musikalischere Arbeit von toxic dreams, *Elevator Symphony* (2000), die reduzierte und konzentrierte Studie *Angel Remedies* (2000), *Dolly in Wonderland* (2001) mit dem T.A.T.R. und auch *Buster's Headache* (2002) werden wieder positiver aufgenommen. Im Programmheft zu letzterem reagiert Wanunu auf die „weniger ist mehr“³³⁵ - Kritik:

“Less is more” became in the last few years an empty phrase. Critics are using it every time they don't know how to handle a piece that deals with the complexity of things. [...] „Less is more“ means basically „Don't do too much to my brain, just entertain me.“ In this festival time it is exactly what the mainstream audience wants, a well chewed avant-garde for the educated class.³³⁶

Zum ersten *Titus Andronicus* (2001) werden, weil es eine work in progress - Arbeit ist, die Kritiker von toxic dreams gar nicht erst eingeladen. Das Stück bleibt infolge dessen ohne Medien-Echo. Die Kritik zur zweiten Adaption (2002) des Titus-Stoffes fällt vernichtend aus. Stephan Hilpold schreibt im Falter eine abschätzige Rezension, in der er die „zuviel auf

³³² S. Coticchio, Irene im Gespräch am 14.7.2008. S. 30f.

³³³ S. *Falter* 52/08 (Dezember 2008). S. 29.

³³⁴ S. u.a. Jarolin, Peter. „Mediales Spiel des Irrsinns. Konzerthaus: „Die amerikanische Prinzessin“.“ *Kurier*. 20.3.1999. S. 29.

³³⁵ S. z.B. Amort, Andrea. „Bruchstückhaft und verworren.“ *Kurier*. 7.2.1999. S. 30. Vgl. auch Jarolin, Peter. „Mediales Spiel des Irrsinns.“ *Kurier*. 20.3.1999. S. 29.

³³⁶ S. Wanunu. Programmheft zu *Buster's Headache*. Hg. toxic dreams 2002.

einmal“ - Argumentationslinie auf die Spitze treibt. Yosi Wanunu antwortet darauf mit einem offenen Brief³³⁷, die Kritik Punkt für Punkt auf ihre Konsistenz überprüfend.³³⁸ Hilpold hatte in seinem Artikel zwar erwähnt, wenn auch in Klammern, dass „die fidele Performercrew“ aus den Gruppen Bilderwerfer und toxic dreams bereits eine Titus-Version aufgeführt hatte, allerdings keinen Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten hergestellt.³³⁹ Seine Kollegin Irene Stelzmüller von Die Presse lässt den work in progress - Aspekt der Titus-Inszenierungen ganz unter den Tisch fallen.³⁴⁰ Dies zeigt, dass die produktionsübergreifende Arbeitsweise von toxic dreams nicht nur bei Kulturpolitik und Geldgebern auf Unverständnis oder taube Ohren stößt, sondern dass auch die mediale Öffentlichkeit diesen Ansatz nicht wahrnimmt. Was toxic dreams und Bilderwerfer in *Titus Andronicus 2* machen, sei „nicht erlaubt“, urteilt Hilpold. Nämlich, „alle Ingredienzien in einem Anfall von Konzeptwut in einen großen Topf zu werfen und die ganze Chose hernach über den Zuschauern auszuschütten.“ Da Toxic Dreams und Bilderwerfer „auf solch stümperhafte Art und Weise daherkommen, fällt es [ihm/ Hilpold] schwer, sich damit auseinander zu setzen.“ Kilga sieht rückblickend im Tabubruch den Grund für diese ablehnende Haltung gegen Titus 2: „Es war damals „nicht erlaubt“ Entertainment-Formate mit großem klassischen Theater zu mischen.“³⁴¹ Ein zu wildes Durcheinander der Stile sei reflexartig als schlechtes dilettantisches Theater gewertet worden.³⁴² *Die Milosevics* (2003) dagegen geraten zu einem Überraschungserfolg und verhelfen toxic dreams zum Durchbruch und vor allem zu neuen Zuschauern. Kilga erinnert sich an „ganz viel Crossover beim Publikum, über ganz viele Grenzen hinweg“³⁴³. Die Medienresonanz ist, auch auf internationaler Ebene, groß wie nie zuvor, die Aufführung wird ausnahmslos gefeiert. „Ein Glücksfall für die (freie) Szene, für diesen Theaterherbst und für sein bisher gnadenlos vernachlässigtes Publikum“, schreibt Standard-Theaterkritikerin Margarete Affenzeller. Toxic dreams habe in *Die Milosevics* „einen in der hiesigen Szene selten gesehenen Punkt von Kunstfertigkeit in der Zeichensprache“ erreicht und „ein Juwel herauspoliert, wie es besser in der freien Szene nicht gelingen kann“.³⁴⁴ Der amerikanische Kulturjournalist Larry L. Lash, der durch den ausgefallenen Flyer von *Meet the composer* (2004) auf die Gruppe

³³⁷ Der er auf der Homepage www.toxic.dreams veröffentlicht und auch versandt wurde.

³³⁸ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009.

³³⁹ „(ein erster Versuch wurde im Vorjahr gezeigt)“. S. Hilpold, Stephan. „Köpfe als Töpfe.“ *Falter* 40/02 (2002). S. 64.

³⁴⁰ S. Stelzmüller, Irene. „Die Häupter seiner Lieben.“ *Die Presse*. 28.9.2002. S. 18.

³⁴¹ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 1.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd. S. 7.

³⁴⁴ S. Affenzeller, Margarete. „Es ist Kriegsfeierabend.“ *Der Standard*. 8./9. 11. 2003. S. 32.

aufmerksam geworden war³⁴⁵, sieht die zweite Spielreihe 2004. Für ihn ist gerade der wilde Stilmix die Qualität von „Vienna`s blessedly irreverent Toxic Dreams“, *Die Milosevics* werde dadurch zu einem „potent, topical, hysterical cocktail“.³⁴⁶ Lash schreibt auch über das Gastspiel im Berliner HAU 2005³⁴⁷ und ebenso enthusiastisch über *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (2006)³⁴⁸. Für *Meet the Composer* - der ganze Abend wirke „übercodiert und unterinszeniert [...] - und ganz schön selbstverliebt“³⁴⁹ - und *Titus 3* bekommen toxic dreams 2004 zwar differenzierte, vom Grundtenor her aber eher negative Kritik. Die dritte Titus-Inszenierung sei spannend, so sind sich die Rezensenten einig, kranke aber an ihrer „Dauerentertainmenthektik“³⁵⁰. In einem Vortrag von Sabine Kock, in dem sie unter anderem *Titus 3* auf subversive karnevaleske Strategien hin untersucht, finden toxic dreams erstmals Eingang in die Forschung und werden Gegenstand einer, im Vergleich zu den sonst ausschließlich im Pressekontext angesiedelten Texten, differenzierteren und spezifischeren Analyse.³⁵¹ Eine weitere positive Entwicklung für die Gruppe ist, dass in allen Artikeln auf den größeren Zusammenhang der Titus-Umsetzungen Bezug genommen wird und dass auch das Publikum diesen zu entdecken beginnt. Das von toxic dreams gepflegte Prinzip der Kontinuität scheint sich auf das Kritikerpersonal auszuweiten. Margarete Affenzeller verfolgt die Arbeit der Gruppe für den Standard seit *Angel Remedies* (2000) konstant und mit stets fundierten und konstruktiven Kritiken. Die Entwicklung von toxic dreams überblickend interessiert sich Affenzeller für den größeren Kontext, in dem die Produktionen stehen. Ihre Artikel³⁵² tragen entscheidend dazu bei, das langfristig konzipierte Arbeiten der Gruppe Öffentlichkeit und Publikum plausibel zu vermitteln und ein breiteres Verständnis dafür zu schaffen. Die dietheater-Leitung stellt toxic dreams in ihren Jahresberichten ebenfalls seit der Spielzeit 2004/2005 als feste Größe der Wiener Off-Szene dar und schätzt die Gruppe gerade wegen der Kontinuität ihrer Arbeit. Die regelmäßigen Erwähnungen in den dietheater Jahresberichten erwecken den Anschein einer sehr engen Kooperation mit dem Haus, was

³⁴⁵ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 10.

³⁴⁶ S. Lash, Larry L. „Die Milosevics.“ *Financial Times*. 13.12.2004.

³⁴⁷ S. Lash, Larry L. „Milosevics“ conquers Berlin. Play dictates transcripts for comic effect.“ *Variety*. 26.9.2005. S. 69. Zum Gastspiel in Berlin bringt auch die britische Tageszeitung *The Guardian* eine ganzseitige Kritik: Harding, Luke. „Wait till your father gets home.“ *The Guardian*. 10.10.2005. S. 22.

³⁴⁸ S. Lash, Larry L. „De Lady in de Tutti Frutti Hat.“ *Variety*. 20.-26.2.2006.

³⁴⁹ S. Cerny, Karin. „Spielplan.“ *Falter* 36/04 (2004). S. 52.

³⁵⁰ S. Cerny, Karin. „Spielplan.“ *Falter* 47/04 (2004). S. 63.

³⁵¹ Der bereits erwähnte Vortrag der Theaterwissenschaftlerin Sabine Kock für die Projektreihe „Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?“ 2004/2005 in der Shedhalle in Zürich: Kock, Sabine, „And she did not stop until she had laughed herself to death. Carnevalesque Strategies/ Resistant Forms/ Feminist Art Practice.“ In: *Performance. Politik. Gender. Materialienband zum Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“*. Hg. Margit Niederhuber u.a.. Wien: Löcker 2007. S. auch das Protokoll des Vortrags von Sabine Kock beim Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“ 2006: <http://diskursherpositionintransition.twoday.net/20060316/>. Zugriff: 21.4.2009.

³⁵² Vgl. u.a. Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform.“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

sich in den Gesprächen mit der Gruppe nicht in gleicher Weise bestätigt. Von Seiten des dietheater wird die „langfristige Zusammenarbeit“ mit toxic dreams hervorgehoben³⁵³, die Gruppe sei jedes Jahr fester Bestandteil des Spielplans³⁵⁴. Freudig werden das positive Echo im Ausland auf das Stück *Die Milosovics*³⁵⁵ oder allgemein „die äußerst erfolgreichen Produktionen von toxic dreams“ gelobt³⁵⁶. Im Jahresbericht für die Saison 04/05 ist von einer für die nächsten zweieinhalb Jahre geplanten Intensivierung der Zusammenarbeit mit toxic dreams die Rede.³⁵⁷ „Eine Gruppe, auf deren neue Projekte wir uns Jahr für Jahr freuen ist TOXIC DREAMS.“³⁵⁸ heißt es emphatisch 2006. Interessant ist, dass die reflektierenden Texte der Jahresberichte, wie auch solche, in denen Profil und Zielsetzung des dietheater zur Sprache kommen, immer stärker die Rhetorik und Programmatik von toxic dreams widerspiegeln³⁵⁹. Die Gruppe dürfte also durch ihre Beharrlichkeit und konstante Präsenz einen wachsenden Einfluss auf die Wiener Theaterlandschaft ausgeübt haben. So sieht es auch die Theaterjury 2004. Sie tritt in ihrem Gutachten für die Förderung der Formation ein, die „mit risikoreichen und originellen Arbeiten immer wieder starke Impulse im interdisziplinären Theaterbereich gesetzt“³⁶⁰ habe. Toxic Dreams bekommen eine der neu ausgeschriebenen Vier-Jahrsförderungen vom Kulturamt der Stadt Wien. Im Zusammenhang der Wiener Theaterreform wird toxic dreams ein großes mediales Interesse zuteil³⁶¹ und die Gruppe avanciert in der Berichterstattung zu einer Art Klassiker der Off-Theater-Szene. Laut Affenzeller gehören sie „derzeit [2006] zu den profilreichsten“ Gruppen der freien Szene.³⁶² Dennoch erscheinen zur *Do!*-Reihe 2005 keinerlei Kritiken, das sei den Journalisten wohl zu theoretisch gewesen, mutmaßt Kilga.³⁶³ *Jabberwocky* (2005/2006) und *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (2006/2007) werden sehr positiv aufgenommen, beide Produktionen können

³⁵³ Vgl. dietheater Jahresbericht 04/05. Hg. Theaterverein Wien. S. 13.

³⁵⁴ Ebd. S. 6

³⁵⁵ Mit *Die Milosovics* gastierten toxic dreams 2005 im HAU 2 in Berlin.

³⁵⁶ Vgl. dietheater Jahresbericht 04/05. Hg. Theaterverein Wien. S. 24 und dietheater Jahresbericht 2004. Hg. Pronay/Hohegger. Wien 2005. S. 9.

³⁵⁷ dietheater Jahresbericht 2004. Hg. Pronay/Hohegger. Wien 2005. S.9.

³⁵⁸ S. dietheater Jahresbericht 2006. Hg. Theaterverein Wien. 2007. S. 3.

³⁵⁹ S. vor allem die dietheater Jahresberichte 2004 und 2004/2005.

³⁶⁰ S. Amort, Cerny, Greisenegger, Kathrein, Kaup-Hasler, Meyer, Schmidt. *Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung), vorgelegt im November 2004 von der Wiener Theaterjury*. S. 15.

³⁶¹ S. Schneeberger, Peter. „Millionenshow.“ *profil*. 14.4.2006. S. 126 und Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform.“ *Standard*. 8.2.06. S. 23. Außerdem Erwähnung in *gift* und der Diplomarbeit: Feimer, Isabella. *Die Wiener Theaterreform: Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 - 2006*. Wien: Dipl.-Arb. 2007.. Universität Wien 2007. Onlineversion: <http://www.isabella-feimer.net/files/diplomarbeit.pdf>. Zugriff: 22.4.2009. S. 57f.

³⁶² S. Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform.“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

³⁶³ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. Für diesen Teil des Interviews liegen aufgrund technischer Schwierigkeiten nur Notizen vor.

mehrmals und auch im Ausland präsentiert werden.³⁶⁴ In den Artikeln zu *Jabberwocky* werden toxic dreams wahlweise als „lose Künstlergruppe“, „Theater-Performance-Gruppe“ und „Künstlerkollektiv“ tituiert, auf der anderen Seite ist von Yosi Wanunu als dem „Impresario der Theatergruppe toxic dreams“ oder „Toxic Dreams - Chef“ die Rede. Der Widerspruch zwischen der Behauptung eines Kollektivs und der hierarchischen Position eines Chefs scheint der prozessorientierten Gruppenarbeit von Theaterformationen wie toxic dreams eingeschrieben zu sein. Als Widerspruch bestehen bleibt er hauptsächlich, wenn die Kommunikationsprozesse nur aus der Außenperspektive betrachtet werden.

Bei *De Lady in de Tutti Frutti Hat* habe es wieder „ein extrem durchmischtes Publikum“ gegeben, über viele gesellschaftliche, Alters- und sonstige Grenzen hinweg, „die Subkultur-Leute aus dem EKH neben dem Josefstadt-Publikum.“³⁶⁵ Die von Lena Kvadrat/artpoint gestalteten Kostüme werden für den Nestroy-Preis nominiert. Nach einem ausführlichen Artikel Affenzellers über toxic dreams anlässlich der Theaterreform und der Premiere von *De Lady in de Tutti Frutti Hat* im Standard³⁶⁶, erscheint zur nächsten Produktion, *Vanja I* (2006), auch in Profil ein ganzseitiger Artikel. Karin Cerny stellt darin umfassend die Arbeit von toxic dreams und Regisseur Yosi Wanunu vor.³⁶⁷ Dennoch gibt es mit *Vanja I*³⁶⁸ „seit Jahren das erste Mal einen massiven Einbruch“ der Besucherzahlen.³⁶⁹



Bild 1 und 2: Im Vergleich die Flyer-/Plakat-Motive der ersten beiden Vanja-Produktionen.
Links: *Realismus oder...* *Vanja I*, rechts: *Pink Vanja*

³⁶⁴ *Jabberwocky* beim Avanto Media Art Festival im November 2005 im Kiasma Museum Helsinki und anlässlich des Schaexpir Festival im Juni/Juli 2006 im OK Centre for Contemporary Art Linz. *De Lady in de Tutti Frutti Hat* im Berliner HAU 2 im Oktober 2005.

³⁶⁵ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 7.

³⁶⁶ S. Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform.“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

³⁶⁷ S. Cerny, Karin. „Giftraumdeutung.“ *profil* 45. 6.11.2006. S. 154.

³⁶⁸ Ebenfalls im Ausland gezeigt, beim Braunschweiger Festival THEATERFORMEN im Juni 2008.

³⁶⁹ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 7.

Der Theaterzyklus sei generell schwieriger zu vermarkten als der Entertainment-Zyklus und das eher seriöse Marketing-Konzept zu *Vanja I* habe, so Kilga, den konservativen Beigeschmack einer Tschechow-Inszenierung unabsichtlich noch verstärkt. Die Stückwahl sei mit Onkel Wanja generell problematisch „für ein Publikum, das doch eher kommt, weil es überrascht werden will bei toxic dreams - Produktionen.“³⁷⁰ Im Idealfall gelingt eine solche Aufführung mit Bezug zur Theatergeschichte und Realismus-Reflexion, wie bei der zweiten Vanja-Bearbeitung *Pink Vanja* (2008), als „unterhaltsamer, höchst unkonventioneller Museumsbesuch“³⁷¹ und steht, wie bereits erwähnt, am Ende des Jahres auf Platz 8 der Theatercharts im Falter³⁷². Ebenfalls im Falter rekapituliert der toxic dreams sonst sehr kritisch gesinnte Kulturredakteur Walter Kralicek anlässlich von *Pink Vanja* ganzseitig das Schaffen der Gruppe und erläutert auch sehr detailliert das Konzept des Theaterzyklus.³⁷³ *Pink Vanja* lockt, einerseits vielleicht aufgrund des aggressiveren Marketings, andererseits als moderne Oper durch das Einbeziehen von eigens zu diesem Anlass von Michael Strohmann komponierter Musik, sehr viele Zuschauer an, die auch zum nächsten Stück der Gruppe *Confessions of a theatre whore* (2009), wieder kommen. In den Zeitungen, die bis dahin die meisten Arbeiten des Theaterzyklus, so auch *KBTB* (2007), mit ambivalenten aber differenzierten und tendenziell positiven Kritiken bedacht hatten, findet *Confessions of a theatre whore* keinen Widerhall. Toxic dreams bekommen allerdings immer mehr direktes Feedback vom Publikum, „von Leuten, die in etwa so schreiben: Ich gehe eigentlich nie ins Theater, ich hasse Theater. Und es war so erfrischend, bitte schickt’s mir eine Email, wenn ihr wieder was macht!“³⁷⁴

Die Gruppe habe sich „im ersten Förderzeitraum der Konzeptförderung [...] als eine der aktivsten und erfindungsreichsten Theatergruppen Wiens etabliert“³⁷⁵, befindet die Theaterjury 2008, weshalb toxic dreams auch von 2009-2013 weiter gefördert werden. Die Gruppe sucht und pflegt den direkten Kontakt zum Publikum, hält sich von Berufsbeurteilern wie Journalisten oder Fördergremienjuroren aber gezielt fern. „Das gehört zu einer politischen Haltung, dass man sich eine gewisse Autonomie, eine gewisse Würde behalten muss.“ Fehlende Distanz sei „ganz ungesund für die Kunst.“³⁷⁶ Toxic dreams stehen den

³⁷⁰ Vgl. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 7.

³⁷¹ S. Helmer, Judith. „Lovely weather for hanging yourself.“

³⁷² S. *Falter* 52/08 (Dezember 2008). S. 29.

³⁷³ S. u. a. Kralicek, Wolfgang. „Let me entertain you.“ *Falter* 45/08 (2008). S. 32.

³⁷⁴ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 8.

³⁷⁵ S. Hosemann, Kargl, Licek, Polzer, Weishäupl. *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderung 2009 - 2013), vorgelegt im Dezember 2008*. S. 12.

³⁷⁶ S. Kilga im Gespräch am 27.4.2009. S. 10.

Kritikern selbst sehr kritisch gegenüber. Anlässlich der umstrittenen *Titus 2* - Kritik im Falter schrieb Wanunu:

What is missing is critics that can write about fringe theatre/dance from a new perspective, taking into account the old and the new development in the field. Theatre critics have the tendency to look for text, for political content, for social statements. They get lost when these elements are missing or being treated with disrespect. It is not text or a moral take on society that is in the centre of fringe. The research is in a totally different direction and only critics that are immerse in the fringe theories and language can break the codes. Otherwise it is judged as theatre or dance and it has no chance of surviving on these terms. [...] As long as the critics will continue to apply the tools of traditional theatre in analyzing fringe there is little hope for a real discussion.³⁷⁷

Trotz inzwischen 12 Jahren Aktivität innerhalb der Wiener Theaterlandschaft, trotz wachsender Publikumszahlen und der für toxic dreams positiven Entwicklungen durch die Theaterreform ist die Gruppe über bestimmte Kreise hinaus nach wie vor weitgehend unbekannt. Sie sehen das als eine der Grundbedingungen ihrer Form des Off-Theater und von Fringe im Allgemeinen. In Wanunus Worten: "To be a fringe artist means to accept the marginality of one's position in the culture. To finally accept that one's work will never speak to great numbers of people. Marginality, however, does not necessarily mean unimportance, it is more a position, an aesthetic stand."³⁷⁸

2.8 Probenprozesse - Zwischen Devised und Regie-Theater³⁷⁹

Bei toxic dreams gibt es keinen klar geregelten Probenablauf. Sie arbeiten nicht mit bestimmten ritualisierten oder institutionalisierten Methoden, die sich begrifflich fassen ließen. Falls doch, so sind diese den Beteiligten nicht als solche bewusst.³⁸⁰ Meist gibt es einen Probenplan, der zumindest ein zeitliches Gerüst vorgibt, während der Probenzeit aber immer wieder adaptiert, sprich verändert, wird.³⁸¹ Gerade daraus, kein System zu haben,

³⁷⁷ S. Wanunu, Yosi. „The Importance of being marginal.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. 11/12 2002. S. 8-9. Hier S. 8. Eine ganz ähnliche Kritik äußert Alison Oddey in ihrem Buch *Devising Theatre* knapp zehn Jahre vorher. An der Situation scheint sich wenig in dieser Zeitspanne wenig geändert zu haben. Vgl. Oddey, Alison. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London und New York: Routledge 1994. S. 162.

³⁷⁸ S. Wanunu, Yosi. „The Importance of being marginal.“ Hier S. 8.

³⁷⁹ Kilga wehrt sich im Gespräch sehr gegen diese Kategorisierung. Selbst bei konzeptuell von Wanunu stark vorgegebenen Projekten stehe den PerformerInnen die eigene Form der Umsetzung immer frei. Die Arbeit von toxic dreams sei stets von Multiplizität geprägt anstatt von der für das Regie-Theater typischen Unität. Das stimmt, ich lasse den Begriff „Regie-Theater“ an dieser Stelle dennoch stehen, um auf ein Spannungsfeld hinzuweisen und die trotz allem übergeordnete Position Wanunus in der Erarbeitung der Stücke nicht unter den Tisch der von toxic dreams propagierten hierarchielosen Ideologie fallen zu lassen. Devised Theatre und Regie-Theater als zwei Pole, zwischen denen sich die Arbeit von toxic dreams ansiedelt. Vgl. Kilga im Gespräch am 14.7.2009.

³⁸⁰ Ich stütze mich nicht auf eine systematische teilnehmende Beobachtung der Proben, sondern auf die Interviews mit vier Darstellerinnen, der Regieassistentin, dem Regisseur, der Produzentin sowie einem Musiker und einem Bühnenbildner von toxic dreams, und kann deshalb nur Schlussfolgerungen aus deren Äußerungen ziehen.

³⁸¹ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 13.

habe sich inzwischen eines entwickelt, stellt Wanunu fest.³⁸² Abgesehen davon, dass jedes Stück nach einer eigenen Herangehensweise verlange, gebe es durchaus, vor allem über die langjährige Zusammenarbeit mit den gleichen Leuten, eine Kontinuität der Arbeit. Und eine Art informelles, unbewusstes System. Dessen Essenz sieht Wanunu in der konstant im Raum stehenden Unsicherheit, die ihn genauso betreffe wie die DarstellerInnen. Die tatsächliche Realisierung müssten sie gemeinsam finden, er wisse es nicht besser als sie: „When we are in a room, we all swim in the same swimmingpool.“³⁸³ Im traditionellen Theater sei das Ziel der Proben, bis zur Premiere immer sicherer zu werden. Toxic dreams dagegen praktizieren „a system of not really setting things, of all the time keeping all the options open“.³⁸⁴ Für die Aufrechterhaltung des so geschaffenen größeren Spielraums müsse aber kontinuierlich gekämpft werden. Bereits die Proben enthalten so die Unsicherheit der Aufführungssituation, in der sich vieles ändern kann, abhängig von der Stimmung der PerformerInnen oder der konkreten Publikumssituation. Die Proben sind bei toxic dreams weniger eine konkrete Ausarbeitung und Ausdifferenzierung feinsten Details, als ein Prozess, in dem sich die DarstellerInnen das gemeinsam erarbeitete oder bereits vorgegebene Material aneignen, um es dann innerhalb der Aufführung flexibel einsetzen zu können. „All the system is built very much on doing and being so comfortable with what you do, that you can be thrown... everywhere and you will find your way.“³⁸⁵ Toxic dreams betreiben keine Charakterstudien, die Ausformung einer bestimmten Figur bleibt der jeweiligen Darstellerin und der jeweiligen Vorstellung überlassen. Mit der ständigen Unsicherheit während des Probenprozesses seien vor allem die klassischen SchauspielerInnen oft nicht zurechtgekommen. „I think whoever fits are also the type of people, who are okay with having this confusion and not having a clear answer from the beginning. Whoever didn't stay were people, who wanted either clear answers, or who wanted better structure in terms of roles.“³⁸⁶ In ihren ersten Stücken - *Was hat er gesehen?*, *Tea with Gertrude and Alice*, *The American Princess* - verfolgten toxic dreams noch eine konventionellere Arbeitsweise: Der Ausgangspunkt und Rahmen in den Proben war ein Stücktext bzw. ein Text. Wenn es Rollen gab, so wurden diese auf die zur Verfügung stehenden Schauspieler verteilt. Es gab am Anfang des Bestehens der Gruppe keine Vertrauensbasis für eine freie Probenarbeit; denn Schauspieler und Regisseur kannten einander noch nicht und es konnte auf keine gemeinsame Arbeitserfahrung aufgebaut

³⁸² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 3.

³⁸³ Ebd. S. 7.

³⁸⁴ Ebd. S. 6.

³⁸⁵ Ebd. S. 6.

³⁸⁶ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 19.

werden. Außerdem stammten die Schauspielerinnen³⁸⁷ der ersten Produktionen aus dem klassischen Schauspielbereich und waren darin ausgebildet, innerhalb fester Rollenstrukturen Texte zu interpretieren. Dementsprechend war auch die Regieposition konventioneller angelegt, es gab noch stärker hierarchische Strukturen und mehr Vorgaben von Regisseur Wanunu. Inzwischen entstehen die toxic dreams - Stücke in kollektiven Prozessen mit den DarstellerInnen. Die Zusammenarbeit ist offener und die SpielerInnen sind darin aktiver geworden. Die toxic dreams - Performerin Anna Mendelsohn erlebt die Proben bei toxic dreams als „extrem entspannt“³⁸⁸ im Vergleich zu anderen Gruppen. Sie schätzt gerade, dass Wanunu immer genau wisse, was er wolle. Deshalb fühle sie sich nie wirklich verloren in den Proben und habe während der Arbeit mit toxic dreams auch nie das unangenehme Gefühl, die Proben würden ins Leere verlaufen, was sie von anderen Gruppen gut kenne.³⁸⁹ Auch Irene Coticchio, die bereits seit 2001 bei toxic dreams spielt, und Regieassistentin Claribel Koss betonen, dass den Proben generell bereits ein sehr klares Konzept von Regisseur Wanunu zugrunde liege. Sie alle erleben die Unsicherheit nicht als bestimmenden Faktor. Durch die lange Zusammenarbeit ist ein großes Vertrauen in die gemeinsame Arbeit und Wanunus Vorstellung gewachsen. Wie klar und konkret dessen Grundkonzept ist, variiert von Produktion zu Produktion. In rein konzeptuellen Arbeiten sei manchmal vor den Proben „schon alles klar“ und müsse nur noch ausgeführt werden.³⁹⁰

Die Regieassistentin Claribel Koss beschreibt einen durchschnittlichen toxic dreams - Probenablauf sinngemäß wie folgt³⁹¹: Wanunu entwickelt eine Grundidee und stellt diese vor, oft im Rahmen eines Produktionssessens ganz am Anfang. Alternativ kann auch ein Treffen aller Beteiligten am geplanten Bühnenort stattfinden. Die Idee enthält meistens bereits das architektonische Raumkonzept und die Positionierung von Zuschauer- und Bühnenbereich, oft auch das konkrete Set. Wanunu recherchiert und sammelt in sehr großem Umfang Material zum Ausgangsthema.³⁹² Besonders am Beginn der Proben wird viel mit Referenzen gearbeitet. Spieler und Regisseur beschäftigen sich gemeinsam mit dem Recherchematerial, schauen z. B. Filme an oder hören Musik. Anhand dieses Inputs, das mit dem Ausgangspunkt oft nur rein formal oder gar nicht in direktem Zusammenhang steht, vielleicht einen Hinweis auf eine bestimmte Bewegungsart gibt o. ä., beginnen die Spielerinnen zu improvisieren und Dinge auszuprobieren. Einen Anfang kann das Kopieren

³⁸⁷ Auch später noch in vielen Produktionen beteiligt die drei Darstellerinnen des ersten toxic dreams - Stücks: Michalea Galli, Elisabeth Prohaska, Alexandra Sommerfeld.

³⁸⁸ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 1.

³⁸⁹ Vgl. ebd. S. 1f.

³⁹⁰ Koss nennt als Beispiel *Buster's Headache* (2002). S. Gespräch am 22.6.2008. S. 1.

³⁹¹ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 2 - 7.

³⁹² Vgl. auch Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 24.

eines bestimmten Spielstils bilden. Die DarstellerInnen haben aber viel Raum, sich selbst und ihre Ideen einzubringen, woraus ihnen auch eine große Verantwortung erwächst. Vieles basiert auf Eigeninitiative und eigenständigem Weiterrecherchieren.³⁹³ Durch die große Autonomie fühlten sich einige DarstellerInnen, unter ihnen häufig TänzerInnen, überfordert.³⁹⁴ Wanunu ist ständiger Beobachter der Improvisationen ohne sich dabei Notizen zu machen oder einzumischen. Und auch Regieassistentin Koss schaut zu, was sie als eine ihrer wichtigsten Aufgaben begreift und für die DarstellerInnen als Publikumsersatz sehr wichtig ist.³⁹⁵ Nach und nach, ohne festgelegte Struktur, geht die Ausprobierphase in ein Feedbackgespräch über. Wanunu fragt aus seiner Außenperspektive nach und beschreibt den SpielerInnen seine Beobachtungen, diese erklären ihre Motivationen, es wird gemeinsam reflektiert.³⁹⁶ Dinge werden leicht verändert und wieder ausprobiert oder ganz anders neu versucht. Typisch für Regisseur Wanunu ist der Kommentar „Es darf nicht so bequem sein!“, seine Forderung nach einer intensiveren Spielweise.³⁹⁷ Die einzelnen Teile werden immer wieder zusammen analysiert, das eine beibehalten, etwas anderes weggelassen, neue Ideen ausprobiert. Der Prozess bestehe in „einem ständigen sich Austauschen“ zwischen allen Beteiligten.³⁹⁸ Er funktioniert demokratisch, falls Entscheidungen notwendig sind, müssen sie gemeinsam gefunden werden. Es komme dabei oft zu Meinungsverschiedenheiten. Wer etwas vertritt, überzeugt die anderen davon oder lässt sich überzeugen.³⁹⁹ Coticchio beschreibt die Proben zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat* dagegen eher als harmonisch und von Synergieeffekten geprägt. Ihr zufolge herrsche meist Einigkeit darüber, was gut funktioniert habe. Daran werde angeknüpft, der Rest vergessen.⁴⁰⁰ Anfangs noch „zerfahren“, bekämen die Ideen nach und nach eine dichtere und konkretere Form.⁴⁰¹ Und im Endeffekt sei es “always the same things of getting lost and trying to find a way to kind of cristallize whatever you do.”⁴⁰² Im mission statement heißt es “...we try to keep rehearsals as long as we can afford, we believe that the show finds itself during the work...”⁴⁰³ Während sich toxic dreams in früheren Produktionen, soweit dies finanziell machbar und für die jeweilige Arbeit notwendig war, um eine zweimonatige Probenzeit bemühten, sind die

³⁹³ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 2.

³⁹⁴ S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 4.

³⁹⁵ Ebd. S. 12.

³⁹⁶ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 7.

³⁹⁷ S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 5.

³⁹⁸ Ebd. S. 4.

³⁹⁹ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 7.

⁴⁰⁰ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 18f.

⁴⁰¹ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 3.

⁴⁰² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 4.

⁴⁰³ S. das mission statement von toxic dreams: www.toxicdreams.at. Zugriff: 4.6.2009.

Entstehungsprozesse heute zeitlich nicht mehr klar eingrenzbar, laufen parallel und ineinander verzahnt ab.⁴⁰⁴

In den „Grundlagen für ein Theater“⁴⁰⁵, wird Devised Theatre von der Gruppe als zeitgemäße und sinnvollste Art des Theatermachens dargestellt. In vielerlei Hinsicht stimmen die Praktiken von toxic dreams mit denen des Devised Theatre überein, im (str)engeren Sinne fallen die meisten Produktionen der Gruppe aber nicht in diese Kategorie. Alison Oddey beschreibt „Devising Theatre“ als einen kollektiven künstlerischen Schaffensprozess mit multidisziplinärem Ansatz, dem praktisch jede Art von Material oder Gedanken als Ausgangspunkt zugrunde liegen könne.⁴⁰⁶ Devising setze gegenseitiges Vertrauen und Risikobereitschaft voraus, gerade eine ausgewogene Balance zwischen Sicherheit und Risiko sei dabei essentiell.⁴⁰⁷ Der Devising Prozess sei außerdem gekennzeichnet von einem hohen Maß an Demokratie in allen Bereichen⁴⁰⁸ und bestehe im Wesentlichen aus folgenden gemeinsamen Arbeitsphasen: „researching the material - debate - improvisation/ writing/ visual experimentation“.⁴⁰⁹ Jede „devising experience“ sei von ihrer Natur aus einzigartig, weshalb es unmöglich sei, eine einheitliche Theorie darüber zu formulieren, „how theatre is devised“.⁴¹⁰ „Wir improvisieren und schauen mal, was kommt“ - so ein Stück anzufangen, das ist überhaupt nicht unsere Art“⁴¹¹, sagt Irene Cotichio. Generell sei in den Proben nicht vieles dem Zufall überlassen.⁴¹² Für *Die Milosevics* gab es beispielsweise von Anfang an eine sehr klare, an das TV-Format Sitcom, angelehnte Struktur. Zu Beginn der Proben, die in diesem Fall nur einen Monat dauerten, war das Set fertig gebaut. Außerdem standen mit den Telefon-Abhörprotokollen der Familie Milosevic relativ fixe Texte zur Verfügung. Die Konzeption stammte allein von Regisseur Wanunu, und auch der Probenprozess war in dem Sinne kein offener. Um die Spontaneität nicht zu zerstören, seien die Improvisationsteile der Aufführung praktisch gar nicht geprobt worden.⁴¹³ Im Gegensatz zu *Die Milosevics* ist *Kongs, Blondes, Tall Buildings (KBTB)* die toxic dreams - Produktion, die am ehesten aus einem Devising Prozess entstanden ist. Einziger Ausgangspunkt war der vage Plan, etwas über Interpretation zu machen, und zwar

⁴⁰⁴ Vgl. Kilga im Gespräch am 14.7.2009.

⁴⁰⁵ Ein Abschnitt im Bewerbungskonzept von toxic dreams für ein eigenes Theaterhaus. Vgl. *Schauspielhauskonzept und Einreichung zur Konzeptförderung*. S. 5.

⁴⁰⁶ Oddey, Alison. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London, New York: Routledge 1994. S. 3f. und S. 18.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 104.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 3f. und S. 53.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 70.

⁴¹⁰ Vgl. ebd. S. 2.

⁴¹¹ S. Cotichio im Gespräch am 14.7.2008. S. 29.

⁴¹² Ebd. S. 19.

⁴¹³ Ebd. S. 26 u. 28.

anhand des theaterfremden King Kong - Stoffs.⁴¹⁴ Für *KBTB* brachten die PerformerInnen und der Regisseur gleichermaßen Material mit und ein, die Texte wurden von den DarstellerInnen oder gemeinsam mit Wanunu verfasst.⁴¹⁵ Innerhalb einer einmonatigen reinen Ausprobierphase fand auch die Recherche statt. Es war, ganz untypisch für toxic dreams, völlig unklar, in welche Richtung dieses Stück gehen würde. Auch im zweiten Teil der Proben veränderte sich das Konzept stetig weiter, bis zwei Wochen vor der Premiere war die Form der Bühnenrealisation unklar, bis zum Ende viele Fragen offen: Welche Ästhetik wollen wir hier, welche Technik dort? Was bedeutet das für uns?⁴¹⁶ Dass schließlich ein anderthalbstündiger Film gezeigt wurde im Anschluss an eine nur halbstündige Live-Performance, war das Ergebnis des Arbeitsprozesses und so nie geplant gewesen.⁴¹⁷ Die Natur dieser Entwicklung wird im *KBTB*-Programmheft thematisiert:

Die vielfältigen „zufälligen“ und „unbeabsichtigten“ Ereignisse, die diskursiven und imaginativen Assoziationen, die sich im Verlauf des Machens anhäufen, die performativen Aspekte des Arbeitsalltags, machen theatralische Prozesse sichtbar, mehr als ein „fertiges“ Bühnenwerk dies kann, und manchmal werden sie selbst die Produktion.⁴¹⁸

Im Fall von *KBTB* hatte sich nicht nur die Bühnenrealisation, sondern die gesamte Konzeption des Stücks innerhalb der Proben gemeinsam mit den Darstellerinnen und dem ebenfalls konzeptionell mitwirkenden Medien- und Technikspezialisten und Künstler Michael Strohmann entwickelt. „I believe that the show is always just the end result of the rehearsal, if we will rehearse two more weeks, it will be a totally different show“⁴¹⁹, sagt Wanunu. Und in Bezug auf *De Lady in de Tutti Frutti Hat*: “If I knew from the beginning, how the show will look like and whatever, it would have been easy for everybody, including Conny [Kornelia Kilga], because then you can budget everything. But, this is also totally against the spirit of our work.“⁴²⁰

2.9 Zur Rolle des Raumkonzepts

„The relationship between stage and auditorium and between stage and off-stage, both significantly determined by the architectural design of the performance space, exercise a determining influence on the kinds of representation that performance can achieve“, schreibt Gay McAuley in ihrem Buch *Space in Performance*⁴²¹. Toxic dreams arbeiten sehr bewusst

⁴¹⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 3.

⁴¹⁵ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 29f. und Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 16.

⁴¹⁶ Vgl. ebd. 30.

⁴¹⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 8.

⁴¹⁸ S. Wanunu im Programmheft zu *Kongs, Blondes, Tall Buildings*. Hg. toxic dreams. Wien 2007.

⁴¹⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 4.

⁴²⁰ S. ebd. S. 18.

⁴²¹ McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 275f.

mit den räumlichen Beziehungen zwischen Publikum und Bühne, sie nennen das einen „räumlichen/ architektonischen Zugang zu Setdesign“⁴²². Yosi Wanunu hat bereits vor Beginn der Proben ein klares Raumkonzept. Dieses sei als Ausgangspunkt für die nachfolgenden konzeptuellen Überlegungen sehr stark prägend und wirke sich oft auf die gesamte Aktion, die nachher in diesem Raum stattfindet, aus. So zum Beispiel in der ersten Titus-Version, wo von Beginn an klar war, dass die Spielfläche sich in der Mitte des Raumes - des theater Künstlerhauses - befindet und die Zuschauer sich frei darum herum bewegen können, einer römischen Arena nachempfunden.⁴²³ Die Ausgangsidee beinhaltet eine Vorstellung des gesamten Raumes, zu dem auch die Zuschauersituation gehört. Die radikale Konsequenz, mit der *toxic dreams* die räumliche Konzeption - oft entgegen jeder Wirtschaftlichkeit - umsetzen, ist ein Indiz für deren großen Stellenwert innerhalb des gesamten Prozesses. So waren die Sitzplätze unter anderem⁴²⁴ zugunsten der großflächigen „leeren Bühne“⁴²⁵ des Künstlerhauses in *De Lady in de Tutti Frutti Hat* auf die Sitzreihen unterhalb des schmalen Balkons beschränkt. *Dolly in Wonderland* konnten pro Vorstellung nur 30 Zuschauer sehen, an beiden Längsseiten des Theaters aufgereiht. Die Nähe zwischen Publikum und DarstellerInnen und ein Gefühl von Intimität waren in beiden Stücken Teil der Inszenierung. Die Vorgaben und Eigenschaften des Raums dienen bei *toxic dreams* als zentrale Grundlage und Orientierung. Der Raum bestimmt das szenische Konzept und auf diesem Umweg die gesamte Planung und Art der Umsetzung. *Toxic dreams* verweben in ihrer formalistischen Herangehensweise Inhalt und Form⁴²⁶ miteinander. Das Raumkonzept ist Teil des „Inhalts“, denn die „Form“, in der bzw. der Raum, in dem etwas gezeigt wird, sind zugleich auch das, worum es geht. Sehr deutlich zeigt sich der Zusammenhang zwischen Idee und Bühne in der Produktion *Die Milosevics*. Besonders in den Stücken des Entertainment-Zyklus war dem jeweils analysierten Format die Raumstrukturierung und -nutzung schon eingeschrieben und keine unabhängige künstlerische Entscheidung. Das Set in *Die Milosevics* war das einer Sitcom in Trash-Form, bestehend aus einer quadratischen Wohnzimmerbox mit einer zum Publikum offenen vierten Wand und einem kleineren hochformatigen Kasten, ebenfalls nach vorne einsehbar. Das Stück simulierte die

⁴²² S. *Schauspielhauskonzept*. 2006. S. 7.

⁴²³ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 6.

⁴²⁴ Zu dieser Entscheidung führten auch tontechnische Bedingungen.

⁴²⁵ Natürlich ist eine Bühne niemals „leer“. Mehr zum Raumkonzept von *De Lady in de Tutti Frutti Hat* s. im nächsten Kapitel ab S. 121.

⁴²⁶ Es ist die Frage, ob die Kategorien Inhalt und Form überhaupt sinnvoll anwendbar sind innerhalb des Diskussionsfelds zeitgenössischer Theater-/Performance-Praxis. „Ich denke, es geht immer auch um Inhalt. Er wird nicht nur durch Sprache hergestellt und lässt sich außerdem schwer trennen von der Form.“ antwortet Stefanie Carp in einem Standard-Interview auf die Frage, ob es im Theater zuletzt weniger um Inhalte ginge. S. Affenzeller, Margarete. „Man darf wieder über Veränderung nachdenken.“ *Standard*. 11./12./13. 4. 2009. S. 25.

Aufnahmen für eine Sitcom, die Zuschauer das Live-Publikum. Es gab entsprechende Klatsch- und Lachsignale. Das Set fungierte in dieser Produktion als Masterplan, war selbst das Grundgerüst der Inszenierung. Von Anfang an wurde der Sitcom-Dreh im fertigen Bühnenbild geprobt. Auch für eine wirkliche Sitcom gebe es keine „Bühnenprobe“, so Wanunu.⁴²⁷ Die spezifische Struktur und die damit verbundene Arbeitsweise, die einem bestimmten Format zugrunde liegen, bestimmen entscheidend den Umgang mit dem Raum. In einer Sitcom spiele neben den Figuren der „character of the surrounding“ eine große Rolle.⁴²⁸ Und eine der Hauptregeln dieses Genres sei,

that the machinery is a very very well functioning machinery. It's seamless, and that's what gives the audience a lot of time in a sitcom this comfortable zone, when you watch it. Because you really feel like you're in the living room of someone. Or you really feel like, this person in the house knows what he's doing. It's like, when I go up at night and I wanna pee, I know where the toilet is. I don't have to think about it. There is a certain familiarity.⁴²⁹

Um Vertrautheit und Heimeligkeit herzustellen und ans Publikum weiterzutransportieren, war es notwendig, dass sich die Schauspieler in den Proben mit dem Set vertraut machen konnten.

Wenn man die Arbeiten von toxic dreams in ihrer Summe betrachtet, lassen sich grob einige Bühnenbild-Grundmotive erkennen. *Die amerikanische Prinzessin*, *Die Milosevics*, *De Lady in de Tutti Frutti Hat* und *KBTB* haben gemeinsam, dass der Theatersaal in irgendeiner Weise zu einem Filmset oder Drehort umgewandelt wurde, im zweiten Teil von *KBTB* wird aus dem Theater ein Kinosaal. Kennzeichnend für diese Stücke sind Kameras und Stative, der filmische Beleuchtungsstil, Dolly-Schienen am Boden etc. Die Auseinandersetzung mit Film im allgemeinen und bestimmten Filmen als Inspirationsquellen im besonderen, das Wechselspiel zwischen den Medien Film und Theater ziehen sich durch die gesamte Arbeit der Gruppe.⁴³⁰ In *Buster's Headache*, *Vanja 1* oder *The Author* (2004) werden in Form von Videoinstallationen Live-Sequenzen mit Videomaterial verschaltet. Hier sind die Leinwände das bestimmende Element auf der Bühne. Mit dem Minimalismus eines „leeren Raums“ experimentieren toxic dreams in *Angel Remedies* und *Pink Vanja*. Die Leere auf der Bühne von *Angel Remedies* zeigt auch einen Ablösungsprozess von der Foreman'schen Ästhetik an, die in *Was hat er gesehen?* noch vorherrschend war. Durch den Raum gespannte Schnüre

⁴²⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2009. S. 4.

⁴²⁸ Vgl. ebd.

⁴²⁹ Ebd. S. 9.

⁴³⁰ Es wäre interessant, Parallelen und Unterschiede zum „kinematographischen Theater“ von John Jesurun herauszuarbeiten - die komplexe Beziehung zwischen den Medien Film und Theater in der Arbeit von toxic dreams ist aber nicht Thema dieser Arbeit. Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005 [1999]. S. 206 - 208.

sind „ein fester Bestandteil des Foremanschen Designs“.⁴³¹ In *Was hat er gesehen?* gibt es dicke „rote Gummibänder, die von der Decke bis zum Bühnenboden reichen“⁴³² und die Bühne in „ein Dickicht aus roten Gurten“⁴³³ verwandeln. Auf der leeren Bühne von *Angel Remedies* finden sich weder Schnüre noch, wie ebenfalls typisch für Foreman, seltsame Requisiten. Von diesen minimalistischen Ausflügen abgesehen ist Wanunu eher ein Kritiker des so genannten „leeren Raumes“:

Peter Brooks Buch mit gleichnamigem Titel⁴³⁴ hatte meiner Ansicht nach eine verheerende Wirkung auf Theater und Performance der vergangenen vierzig Jahre. Brooks Ideen waren zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung radikal und notwendig, doch blieben neue Entwicklungen danach aus, viele Theatermacher reagierten nicht auf veränderte Bedingungen. Aus dem leeren Raum wurde ein toter Raum, in dem „sprechende Köpfe“ wichtige Stücke in gekünstelter Weise rezitieren.⁴³⁵

Den traditionellen Theaterort verlassen haben toxic dreams unter anderem für die *Elevator Symphony*, *speed*, *Sleep Hotel* und *The Mystery of the enchanted Cars*. Die *Elevator Symphony* im Café Carina wie auch *speed* im Kabelwerk sind dennoch keine klassischen site-specific Arbeiten, da sie in keiner Weise die Geschichte des Ortes aufgreifen, sondern sich allein dessen Ambiente zunutze machen.⁴³⁶ Ähnliches gilt für *Sleep Hotel* und *The Mystery of the enchanted Cars*, beide in Krems auf dem donaufestival präsentiert, *Sleep Hotel* in einem Hotelzimmer des Park Hotel direkt neben dem und *The Mystery of the enchanted Cars* im Eingangsbereich des Messegeländes, wo das Festival jährlich stattfindet. *The Mystery of the enchanted Cars* ist wie *Jabberwocky* im Wiener Dschungel eine großflächige, raumübergreifende multimediale Installation, konzipiert von toxic dreams und realisiert in einer Groß-Kollaboration mit vielen anderen Künstlern. Die Experimente mit der Publikumssituation erreichten mit *Meet the composer* ihren vorläufigen Höhepunkt.⁴³⁷ Gleichzeitig ist dies vielleicht neben *Jabberwocky* am ehesten als ortsspezifische Arbeit zu verstehen, obwohl beide innerhalb von Theatergebäuden stattfanden. Der jeweilige Raum wird erforscht und dem Publikum in vielen verschiedenen Perspektiven zugänglich gemacht. In *Meet the composer* wird das Künstlerhaustheater tatsächlich zum Mitspieler. Indem es seine Eigenschaften und Gegebenheiten einbringt, wirkt es inspirierend, ermöglicht und übersetzt gleichzeitig Ideen. Vor allem in der Zusammenarbeit mit Bilderwerfer, in Stücken wie *speed* und *Titus 1*, oder eben auch mit *Meet the composer*, schufen toxic dreams

⁴³¹ S. Weßendorf, Markus. *Die Bühne als Szene des Denkens. Richard Foremans Ontological-Hysterical Theatre*. S. 191.

⁴³² S. Dobretsberger, Christine. „Beste aller möglichen Welten?“ *Wiener Zeitung*. 17.4.1998. S. 5.

⁴³³ Kralicek, Wolfgang. „Spielplan.“ *Falter* 17/98 (April 1998). S. 60.

⁴³⁴ S. Brook, Peter. *Der leere Raum*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1969. [1968].

⁴³⁵ S. Wanunu. *Begleitheft zum Theaterzyklus*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

⁴³⁶ Vgl. Allain, Paul/ Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London/ New York: Routledge 2008. [2006]. S. 148-150.

⁴³⁷ S. 2.5.3 Aufführungsort. S. 46.

ungewohnte Bühnen-Publikums-Konstellationen. Inzwischen erscheint Wanunu „die Black Box als der interessanteste Ort, um Theater zu machen. Die Verachtung gegenüber der Proszeniumbühne und der Black Box machen sie heute zum radikalsten Ort für Theater und Performance.“⁴³⁸ So sind die bis einschließlich *Confessions of a Theatre Whore* vier großen Produktionen des Theaterzyklus in räumlicher Hinsicht denn auch weniger experimentell gehalten als frühere Arbeiten der Gruppe. Die Zuschauer sind während der gesamten Vorstellung ganz regulär in Stuhlreihen frontal gegenüber der Bühne positioniert.

Einen festen Bühnenbildner haben toxic dreams nicht, in den meisten Produktionen stammt die Szenografie von Regisseur Wanunu. Wenn das Design der Bühne besonders wichtig ist oder größere bautechnische Fähigkeiten erfordert, wird mit Experten zusammengearbeitet, wie für *De Lady in de Tutti Frutti Hat* mit dem Bühnenbildner und Objektbauer Otmar Wagner oder bereits mehrfach, z.B. bei *Die Milosevics*, mit dem Künstler Johannes Hoffmann.

2.10 toxic dreams und die Dinge

Toxic dreams machen kein Objekttheater, Dinge haben in den Stücken aber oft einen großen Stellenwert. Das ist auch ein Resultat des Grundprinzips der Gruppe, dass alle verwendeten Elemente auf einer Stufe stehen, dass es keine festgelegten Hierarchien gibt. Die Dinge auf der Bühne

should create very much a universe or a playground, that has a life of its own. And in that sense I think - I always say it and I really mean it - in that sense, things also exist on their own. They don't always relate to the actors or to the story or whatever... [...] The things on stage coexist. And multiply, and they are not only about usability. So the objects are sculptural, they can convey meaning or emotion or they can throw a proposition to the audience, that is totally aside.⁴³⁹

In den ersten toxic dreams - Stücken ging es um Wahrnehmung und die Konfrontation mit einem Zuviel an Eindrücken, in Form von Musik, ständigen Lichtwechseln und eben auch sehr vielen Dingen. Sehr viele Dinge auf der Bühne zu haben sei lange Zeit als Zeichen für schlechtes Theater gewertet worden. „Oh, toxic dreams... they have too many things on stage!“ habe es geheißen.⁴⁴⁰ „The props were much more sculptural and much less functional in that sense, the props were always about: What do they represent? And not so much about what they actually are.“⁴⁴¹ Wenn ein Apfel vorkam, war es, wie in *Was hat er gesehen?* (1998), ein goldener Apfel. Es ging um das Geheimnis, um den Traum hinter den Dingen.

⁴³⁸ S. Wanunu, Yosi. *Begleitheft zum Theaterzyklus*. Hg. toxic dreams. Wien 2006.

⁴³⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 14.

⁴⁴⁰ Vgl. Wanunu. Ebd. S. 13.

⁴⁴¹ S. Wanunu. Ebd. S. 15.

Wanunu dachte damals noch sehr viel mehr darüber nach, „how to make props a bit stranger than they appear in real life.“⁴⁴² In *Was hat er gesehen?* zieht eine Darstellerin aus einer Art Köcher am Rücken zwei monströse Wattestäbchen, die sie einer vor ihr sitzenden Darstellerin an die Ohren presst.⁴⁴³ Die Größe symbolisiert die angstverzerrte, alptraumartige Wahrnehmung eines Kindes, dem die bedrohlichen Wattestäbchen tatsächlich überdimensional groß erscheinen.⁴⁴⁴



Bild 3: *Was hat er gesehen?* (Foto: Felicitas Kruse)

Ein Fisch, ein Puppenkopf, kurze, an Zauberkunststücke erinnernde Szenen mit Objekten wie Eierbechern und Murmeln, ein großer brauner Pappkarton, geschnürte Bücherstapel – diese und viele weitere Dinge tauchen im Spiel der Darstellerinnen auf und verschwinden wieder. Ebenso ergänzen diese ihre Kostüme mit unzähligen Versatzstücken zu absurden Kombinationen. Eine Schauspielerin erscheint mit einem Schwimmring um den Bauch, dazu trägt sie einen Regenschirm. Die Interaktion zwischen den Darstellerinnen wird durch die Dinge dominiert. *Was hat er gesehen?* ist ein Text von Richard Foreman und wie in dessen Inszenierungen montiert Wanunu hier Objekte miteinander, deren Zusammenhang für die Zuschauer nicht ersichtlich ist und deren Bedeutung sich auch nicht durch den gesprochenen Text erschließt. Stattdessen fügen die Dinge dem Text selbst neue Bedeutungen hinzu, brechen oder multiplizieren ihn.

⁴⁴² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 13.

⁴⁴³ Ich beziehe mich auf eine Video-Aufnahme der Aufführung vom 28.4.1998.

⁴⁴⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 13f.

Every constituent assemblage in the larger, total presentation is meant to reveal a network of thought, feeling, and mood, mirroring each psychic occasion as it arises, surfaces briefly, and passes away. Each assemblage, in other words, is a pattern of consciousness that dissolves in the same way that fragments of thought slip through the mind.

schreibt Florence Falk über Foreman's „Setting as Consciousness.“⁴⁴⁵ Ein ähnliches System scheint der ersten Inszenierung von *toxic dreams* zugrunde gelegen zu haben.

Die Ästhetik absurd-phantastischer Kostüme und die durch Dinge bestimmte Aktion der SchauspielerInnen setzt sich in den nachfolgenden Produktionen fort. In den unzusammenhängenden Szenen von *Speed* (1999)⁴⁴⁶, die in einem Mietshaus zu spielen scheinen, wird die Sicherheit der eigenen vier Wände auch auf der Ebene der Dingwelt infrage gestellt. Alltägliche Gegenstände werden zu Bedrohungen. Mit dem Bügeleisen wird die Kleidung direkt auf den Leib gebügelt, ein weißes Telefon dient einem Serienkiller als Mordwaffe. *Dolly in Wonderland* (2001), das letzte Stück des Wahrnehmungs-Zyklus, besteht in einer Aneinanderreihung von Versuchssituationen. Die drei Darstellerinnen führen, mit einer Unmenge an Werkzeugen ausgestattet, nicht nachvollziehbare Experimente durch, an Puppen, Stofftieren, Fischen, Hühnchen und an den eigenen Körpern. Das Materialhafte, die dingliche Existenz des Körpers, tritt in den Vordergrund.

Einen Wendepunkt im Umgang mit den Dingen markiert *Pawlow's Party - Limited Fun* (2000), eine Produktion der Braunschweiger Gruppe T.A.T.R., bei der Wanunu als Regisseur mitwirkt. Das Stück spielt im Chaos nach einer Silvesterparty. Nicht nur die Bühne, auch der gesamte Zuschauerraum sind voll geräumt mit Müll, dreckigem Geschirr, leeren Pizzaschachteln etc.. Das Chaos der Dinge nimmt endgültig überhand. Als Folge dieser Extrem-Erfahrung beschreibt Wanunu ein verändertes, sich wieder stärker nach funktionalen Kriterien richtendes Verhältnis zu den Gegenständen auf der Bühne.⁴⁴⁷ Es ist wohl kein Zufall, dass *toxic dreams* im gleichen Jahr den Versuch wagen, mit *Angel Remedies* (2000) einmal ein Stück ganz ohne Dinge, auf einer leeren Bühne aufzuführen.

Im Rahmen des Entertainment-Zyklus ist der Einsatz von Objekten stark an das jeweils untersuchte Format gebunden. *Buster's Headache* (2002) und *Meet the Composer* (2004) sind Auseinandersetzungen mit Slapstick, Vaudeville und mit der Funktionsweise der Komik im Stummfilm. In *Buster's Headache* werden am Rand der Bühne neben einem auf zwei Leinwände projizierten Buster Keaton - Film von drei DarstellerInnen kurze stumme Szenen mit Objekten aufgeführt. Hier tauchen auch wieder die überdimensionalen Ohrenstäbchen auf, diesmal in einer Version aus Holzstäben mit roten Boxhandschuhen an den Enden.

⁴⁴⁵ S. Falk, Florence. "Setting as consciousness." Rabkin, Gerald (Hg.). *Richard Foreman*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999. S. 37-49. Hier S. 37.

⁴⁴⁶ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf eine undatierte Video-Aufnahme.

⁴⁴⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 15.



Bild 4: *Die Milosevics* (Foto: Stefan Smidt)

Slapstick entsteht oftmals aus der Auseinandersetzung zwischen Menschen und sich scheinbar deren Handlungen widersetzenden Dingen. Einer der Szenenblöcke in *Meet the Composer* besteht darin, dass die PerformerInnen sich gegenseitig mit Sahnetorten bewerfen. Hier steckt auch der Gedanke dahinter, mithilfe eines Objekts oder Materials eine Situation herzustellen, deren Ausgang nicht mehr kontrollierbar ist.⁴⁴⁸ *Die Milosevics* als Dekonstruktion einer Sitcom, eines Genres also, dass vor dem Fernseher in den eigenen vier Wänden geschaut an diese anschließt und eine ebensolche Innenwelt charakterisiert, thematisiert unter anderem die Verwobenheit von Mensch und Einrichtung. In den überspitzten Aktionen der DarstellerInnen in den beiden Boxen auf der Bühne von *Die Milosevics* wird der Grad sichtbar, in dem die Vertrautheit mit der ihn umgebenden Dingwelt den Menschen formt. Die Möbel dringen bis in die Sphäre der Sexualität ein: In einem Bild haben Mira und Slobodan stilisierten Sex in ihren aufeinander geschichteten Sesseln. In *KBTB* (2007) befinden sich alle Objekte bereits auf der Bühne, wenn die Zuschauer den Theatersaal betreten. Die Geschichte beginnt, bevor die DarstellerInnen erscheinen.

Because you know you enter into a show about King Kong. Yeah, you know it already, so you see the hand, you see the empire state building, and you already start to use your memory. So, the show starts before we even start, just by the audience. The object already tells a story and it gets connected to your memory of the film or whatever.⁴⁴⁹

Eine modellhaft nachgebaute Miniatur der Spitze des Empire State Buildings und eine riesige King Kong - Pranke sind gezielt auf der Bühne platziert, um als Auslöser von

⁴⁴⁸ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 27.

⁴⁴⁹ S. ebd. S. 15.

Assoziationsketten zu wirken. Bevor toxic dreams ihre Geschichte beginnen, suggerieren die Objekte dem Publikum, eigene Geschichten darum zu spinnen.

Dass bei toxic dreams alles die gleiche Wertigkeit hat und dass die Dinge auf der Bühne ein Eigenleben führen, nicht nur in Beziehung zu den DarstellerInnen existieren, bringt ein Konfliktpotential mit sich.

Because, when the actors think, that the things on stage or the light or whatever is as important as them, it plays against this idea of theatre, which comes very much from the sixties: The speaking body and the actors is the most important thing. So, for the actors it's sometimes difficult: When you are onstage and you talk, but the music behind you is actually sometimes louder than you are and, the pieces are lightened, while you are in the dark... But, it's also done in a way I think to put things in proportion.⁴⁵⁰

Hier klingt wieder Richard Foreman's Verständnis von Theater an, dessen Inszenierungen nicht zufällig durch den extensiven Einsatz von Dingen gekennzeichnet sind. Foreman fordert "more power to the decorative. Which is really to say, that man is not the only possible center of the universe; there are other energies, other forces, at work."⁴⁵¹

Wenn Dinge auf der Bühne verwendet werden, müssten die DarstellerInnen wirklich vertraut mit ihnen sein, so Wanunu.

The object has to be really learned by the actors, in a way that they can use it really... almost like it's part of their body. And this is quite difficult for actors. Because actors nowadays are not so... used to work - after Peter Brook and twenty years of minimalist theatre and empty stage or whatever - working with props.⁴⁵²

Im Umgang mit Objekten seien die SchauspielerInnen in den USA besser und offener.⁴⁵³

Hier dagegen würde vor allem viel darüber nachgedacht, wie ein bestimmter Text zu sprechen sei, jedoch nur sehr wenig Zeit darauf verwendet, Aktionen mit Dingen einzuüben.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 14.

⁴⁵¹ S. Foreman, Richard. *Unbalancing Acts. Foundations for a Theater*. S. 66.

⁴⁵² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 13.

⁴⁵³ Kate Valk, eine Darstellerin der Wooster Group, betont in einem Interview beispielsweise immer wieder: „I was always good at moving furniture and I loved it. I have a feel for the placement of things and moving on that stage.“ Ist das Verhältnis von DarstellerInnen und Dingen in den USA tatsächlich ein anderes und wenn ja, woran liegt das? Trifft diese These auch außerhalb der marginalen New Yorker Avantgarde-Theater-Szene zu? All diese Fragen müssen hier leider unbeantwortet bleiben. S. Quick, Andrew. „On listening to rooms. An interview with Kate Valk (New York, December 5th, 2005).“ *Wooster Group Work Book*. S. 158 – 162. S. 159.

⁴⁵⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 17.

3 Inszenierungsanalyse zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*

Team der Produktion:

Carmen Miranda.....	Irene Coticchio
Chorus Line.....	Verena Brückner (1.Staffel) / Clelia Colonna (2. Staffel) Anna Mendelsohn Magda Loitzenbauer
Musik.....	Lonesome Andi Haller Band
Choreografische Leitung.....	Magda Loitzenbauer
Objekte/ Raum.....	Otmar Wagner
Video/ Sound.....	Michael Strohmann
Kostüme.....	Art Point/ Lena Kvadrat
Regieassistentz.....	Claribel Koss
Assistentz Objekte.....	Noemi Baumblatt
Regie.....	Yosi Wanunu
Produktion.....	Kornelia Kilga

Zur Orientierung findet sich im Anhang der Arbeit eine Übersicht über die Lieder und Objekte in *De Lady in de Tutti Frutti Hat*.

3.1.1 Ziel der Inszenierungsanalyse

Any performance of a show that is studied with an analysis in view constitutes only one moment in a process that must be constantly reaffirmed as an instantaneous phenomenon, seized in the moment, a moment that inscribes itself into the whole and must necessarily be read as such. [...] The work is thus always in the process of being created and is inscribed in a constant process of creation.⁴⁵⁵

Für die Analyse von Theateraufführungen könne es kein Universalrezept geben, betont Guido Hiß in seiner *Einführung in die Aufführungsanalyse*: „Jede analytische Unternehmung hat auf die Besonderheiten des gewählten Gegenstandes flexibel und kreativ zu reagieren.“⁴⁵⁶ Und am Ende des Buches *Analyzing Performance* schreibt Patrice Pavis von einer „permanent revolution in our performance analyses.“⁴⁵⁷ Die Vorgangsweise der vorliegenden Inszenierungsanalyse von *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (im Folgenden abgekürzt mit *De Lady* bezeichnet) ist weder revolutionär, noch an einem vorgefertigten Rezept orientiert, sondern durch das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bestimmt. Nicht

⁴⁵⁵ Féral, Josette. „Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2.“ *Theatre Research International*. 33/Heft 3 (2008). S. 223-233. Hier S. 224.

⁴⁵⁶ S. Hiß, Guido. *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993. S. 103.

⁴⁵⁷ S. Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006. S. 327.

intendiert ist es, eine Deutung des Stücks zu erarbeiten. Dem spielerisch-assoziativen Umgang mit Bedeutungen, der sowohl der Entstehung von *De Lady* zugrunde lag als auch der Rezeption jeder Aufführung, lässt sich über das Instrument einer auf Eindeutigkeit abzielenden Interpretation nicht beikommen.⁴⁵⁸ Ähnlich wie in Schriften von McAuley, Kirby oder Quick⁴⁵⁹ liegt der Analyse eine produktionsästhetische und prozessorientierte Perspektive zugrunde. Der Anspruch kann dabei keinesfalls eine lückenlose Rekonstruktion des Probenprozesses oder der Aufführung sein. Vielmehr handelt es sich um eine Neukonstruktion aus zeitlich distanzierter Perspektive mit dem Ziel, den Kontext, in dem und auf den die Objekte (ein)wirkten, nachvollziehbar zu machen und so eine Grundlage für die Analyse der Rolle der Dinge und Objekte in den nachfolgenden Kapiteln zu schaffen. Es ist mir bewusst, dass das Wissen um sein Resultat gewissermaßen den Blick auf einen Prozess filtert und die Gefahr birgt, die Inszenierung als einzige logische Folge der Proben zu betrachten. Der Prozess als solcher aber war offen und beinhaltete viele parallele Möglichkeiten und Wege, nicht zwangsweise dieses eine Ergebnis, das sich während zweier Aufführungsstaffeln auch selbst noch weiterentwickelte. Um den häufig vernachlässigten Eigenwert von Entstehungsprozessen hervorzuheben, wird auch auf nicht realisierte Lösungen und Ideen Bezug genommen. Auch sie hinterlassen Spuren im Prozess, woran sich der zyklische Aspekt der „interaction and interdependence of process and end result“⁴⁶⁰ zeigt. Einen semiotischen Ansatz verwendend wird die Inszenierung zunächst in ihre verschiedenen Zeichensysteme zerlegt. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, ineinander verschränkte, in der Aufführung miteinander interagierende Elemente künstlich auseinander dividieren zu müssen, was stellenweise Dopplungen mit sich bringt. Für *De Lady* wurden von eigenständig arbeitenden Künstlern Grundkonzept und Text, Musik, Choreografie, Kostüm, Objekte, Darstellung und Video und Ton geschaffen. Eine getrennte Betrachtungsweise erscheint sinnvoll, auch um die jeweils zugrunde liegenden Konzepte und Überlegungen vorzustellen. Von einer in Vorbereitung, Aufführung und Rezeption gegliederten Schilderung, wie sie Pavis vorschlägt⁴⁶¹, wird abgesehen. Die methodische Fokussierung liegt nicht auf der Rezeption. Das Publikumsverhalten während der

⁴⁵⁸ Denn *De Lady* lässt sich zumindest nicht ausschließlich „dem Paradigma einer hermeneutischen Ästhetik“ zuordnen. S. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004. S. 276.

⁴⁵⁹ Vgl. McAuley, Gay. „Not Magic but Work: Rehearsal and the Production of Meaning.“ *Theatre research international*. 33/Heft 3 (2008). S. 276 - 288. Kirby, Victoria Nes. „The Creation and Development of People Show #52.“ *The Drama Review: TDR*. 18/Heft 2. „Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada.“ (Juni 1974). S. 48-66. Quick, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. New York: Routledge 2007.

⁴⁶⁰ S. Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. S. 322.

⁴⁶¹ S.ebd. S. 320.

Aufführung wurde nicht systematisch erhoben und wird nur exemplarisch in die Analyse eingearbeitet.

3.1.2 Material

Ausgangspunkt bilden meine Erinnerungen und Gedächtnisprotokolle⁴⁶², sowohl aus der Erfahrung als Zuschauerin der Aufführung von *De Lady*⁴⁶³ als auch als Beobachterin des Probenprozesses.⁴⁶⁴ Da sich allein auf dieser fragmentarischen Basis keine Analyse aufbauen lässt, wurde die Video-Aufzeichnung einer Aufführung von *De Lady*⁴⁶⁵ hinzugezogen. Das Video erweist sich aus verschiedenen Gründen ebenfalls als problematische Quelle: Aus zwei Kamerapositionen aufgezeichnet wurden die Einstellungen wild zusammen geschnitten. Es dominiert eine frontal auf die Hauptdarstellerin gerichtete Nahaufnahme, wodurch der Überblick auf das Gesamtgeschehen verhindert wird. Die Aktion auf der Bühne, vor allem die in den Bühnenumbauten und Kostümwechseln live mit zu verfolgenden und für das Stück essentiellen Transformationen, gehen im Video weitgehend verloren. Ebenso wenig wie das Raumgefühl – keine einzige Einstellung gibt einen Gesamtüberblick des Raums – kann die Tonebene durch das filmische Medium adäquat transportiert werden. Die musikalischen Parts sind sehr laut zu hören, der Text dagegen nur leise. Sämtliche Materialgeräusche der Dinge auf der Bühne, die, wie noch zu zeigen sein wird, im Zusammenhang dieser Untersuchung eine wichtige Rolle spielen, fallen zur Gänze weg. Die Videoaufnahme kann deshalb nur ergänzend als chronologisches Gerüst, Tondokument des gesprochenen Textes und der Lieder genutzt werden, sowie als visuelle Gedächtnisstütze, was Kostüme, Objekte, Spielstil der Hauptdarstellerin und teilweise die Choreografien angeht. Skizzen von Mendelsohn und Colonna helfen, den tatsächlichen Bühnenablauf für einzelne Aufführungspassagen zu rekonstruieren⁴⁶⁶, ebenso die mit Aufzeichnungen versehenen Stücktexte von Koss und Colonna. Der Stücktext inklusive der Originalliedtexte bildet eine wichtige Grundlage der Analyse. Vor allem hinsichtlich des Entstehungsprozesses sind die Probenaufzeichnungen der Regie- und Produktionsassistentin

⁴⁶² Notizen liegen in schriftlicher Form bei der Autorin.

⁴⁶³ Je einer Aufführung in der ersten Spielserie im Februar 2006 und im Februar 2007.

⁴⁶⁴ Zum damaligen Zeitpunkt war diese Arbeit noch nicht geplant, weshalb keine teilnehmende Beobachtung stattgefunden hat. Das hat den großen Nachteil nicht ausreichender Notizen und den kleinen Vorteil, dass ich als Bühnenbildassistentin in den Prozess involviert war. Ich habe dadurch viele Reaktionen unverfälscht miterlebt, was mir, explizit als Beobachterin ausgewiesen, so kaum möglich gewesen wäre. Die systematische Anwendung ethnografischer Methoden, wie Gay McAuley sie schlüssig zur Analyse und Beschreibung von Probenprozessen empfiehlt, ist mir auf der Basis des vorhandenen Materials nicht möglich. S. McAuley, Gay. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ *New Theatre Quarterly*. 14/53 (Februar 1998). S. 75-85.

⁴⁶⁵ Live Recording von *De Lady in de Tutti Frutti Hat* im dietheater Künstlerhaus. Kamera: Scheer/Petrovic. 22.2.2006.

⁴⁶⁶ Colonna. Gedächtnis-Skizzen. 10.8.2009. Mendelsohn. Gedächtnis-Skizzen. 5.8.2009.

und in *De Lady* als Ankleiderin auftretenden Claribel Koss, sowie das Arbeitsbuch von Otmar Wagner, der für Bau und Gestaltung der Objekte verantwortlich war, relevant. Es wird auch untersucht, inwiefern die toxic dreams zur Verfügung stehenden Recherchematerialien⁴⁶⁷ Ideen für Umsetzungen lieferten bzw. Spuren darin hinterließen. Die wichtigsten Quellen jedoch sind Interviews, die ich mit einigen Mitgliedern von toxic dreams geführt habe. Die meisten dieser Interviews fanden im Sommer 2008, über zwei Jahre nach der ersten und knapp anderthalb Jahre nach der zweiten Spielserie statt. Der zeitliche Abstand zu Proben- und Aufführungsphase und auch die Tatsache, dass es zwei Probenprozesse gab, führen zwangsläufig zu einem erheblichen Informationsverlust sowie der Vermischung von Erinnerungen. Als weitere Materialien standen das ausführliche Programmheft zum Stück und eine von toxic dreams zusammengestellte CD mit Liedern und Originalaufnahmen von Carmen Miranda - Songs inklusive der historischen Liedansagen zur Verfügung.⁴⁶⁸ Produktions- und Objektfotos sind CDs von toxic dreams und Otmar Wagner entnommen.⁴⁶⁹

3.2 Rahmenbedingungen von *De Lady in de Tutti Frutti Hat*

Durch die Vierjahresförderung, die toxic dreams 2005 im Zuge der Wiener Theaterreform bekommen, befindet sich die Gruppe erstmals in einer stabileren finanziellen Lage. Der intensive gemeinsame, gut zweimonatige letzte Teil der Proben zu *De Lady* findet im frisch bezogenen, ersten eigenen Probenraum⁴⁷⁰ in der Geschichte von toxic dreams statt. Das Stück ist die letzte Inszenierung des Entertainment - Zyklus. „So there was this idea of a bang!“⁴⁷¹ erzählt Wanunu. “Since I’m a big lover of musicals and especially musicals from

⁴⁶⁷ Auf der Ebene des Textes wurde die von Wanunu mit Markierungen versehene Ausgabe der Biografie Carmen Mirandas berücksichtigt: Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell. The biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, Inc. 1989. Design und Choreografien liegen teilweise Hollywood-Musicals aus den 1940ern zugrunde, folgende zwei Filme werden einbezogen: *Copacabana*. Regie: Groucho Marx. USA: Republic Pictures Corporation 1947. DVD-Fassung: Santa Monica/USA: Republic Entertainment Inc. 2003.

The Gangs all here. Regie: Busby Berkely. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1943. DVD-Fassung: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2007. Außerdem die filmische Carmen Miranda - Biografie: *Bananas is my Business. Dokumentarfilm*. Regie: Helena Solberg/David Meyer. USA: International Cinema, Inc. 1994. DVD-Fassung: New York: Fox Lorber Video 1998. Außerdem die Bildbände: Kobal, John. *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals*. London u.a.: Hamlyn 1972. Sennett, Ted. *Hollywood Musicals*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1981. Für die Kostüme spielte auch das Carmen-Miranda-Anziehpuppen-Buch eine wichtige Rolle: Tierney, Tom. *Carmen Miranda. Paper Dolls in Full Color*. Mineola/New York: Dover Publications, Inc. 1982.

⁴⁶⁸ Die meisten der Aufnahmen sind altem Filmmaterial entnommen.

⁴⁶⁹ Die genauen Angaben zu den in dieser Arbeit abgedruckten Fotos finden sich im Abbildungsverzeichnis.

⁴⁷⁰ Ein ehemaliges Kino in einem Kellerlokal im 9. Bezirk.

⁴⁷¹ So Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 23.

the movies - this golden aera of the fourties - it was very clear that it [the entertainment cycle] has to finish in a musical.”⁴⁷²

3.2.1 Konzeptuelle Ausgangspunkte

Der Produktion *De Lady* lag ursprünglich die Motivation zugrunde, ein Solo-Stück für die langjährige toxic dreams - Performerin Irene Coticchio zu machen, vielleicht über eine italienische Diva.⁴⁷³ “The original idea of *De Lady* never included chorus, and never included set. And never included costume and never included anything. It was supposed to be a small solo with Irene, telling a story and singing in between.”⁴⁷⁴ Wie wurde daraus eine in Bezug auf Objekte, Kostüme, Musik, Tanz und Video so aufwendige Bühnenshow?

...it comes totally from research and doing it. Because the original idea is just evolving, and especially if you work on something for two years, and you really work and work and work and work, the things come. And then, you need to do it, and you can not do it by yourself, so you ask Otmar⁴⁷⁵. So you bring another person in, and then Otmar starts to get excited too. And he says "How about if we do that?" and you say "Great, let's do that!" Basically the people are very much influencing the project and the size and whatever - and that's what kind of happened.⁴⁷⁶

Bei der Konzeption einer Produktion nicht von einem Stoff auszugehen, sondern von einer Performerin, entspricht dem System des „star vehicle“, das Wanunu im Rahmen des Entertainment - Zyklus interessierte und das gerade bei Musical-Filmen weit verbreitet war.⁴⁷⁷ Im toxic dreams - Universum war Coticchio dieser Star.⁴⁷⁸ Der Impuls, die lange gehegte Projektidee zu realisieren, kam schließlich, als Wanunu im Zuge einer anderen Recherche zufällig auf die Figur Carmen Miranda stieß, erinnert sich Coticchio.⁴⁷⁹

“It was very clear: Okay, musical, Irene, structure star-vehicle. And then the idea was to tell a story... of Carmen Miranda”⁴⁸⁰, fasst Wanunu das Grundkonzept zusammen.

Carmen Miranda, mit richtigem Namen Maria do Carmo Miranda da Cunha, war eine aus Portugal stammende brasilianische Sängerin, die in den USA als „Brazilian Bombshell“ Ruhm erlangte, nachdem sie Ende der 30er Jahre am Broadway engagiert worden war. Bei 20th Century Fox unter Vertrag spielte sie in den 1940er Jahren in zahlreichen Hollywood-Musical-Filmen mit. Als eine der Hauptfiguren in der „Good Neighbour-Politik“, half sie der

⁴⁷² S. Wanunu. ebd. S. 17.

⁴⁷³ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 2.

⁴⁷⁴ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 17.

⁴⁷⁵ Otmar Wagner, für *De Lady* als Bühnenbildner und Objektbauer engagiert.

⁴⁷⁶ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 18.

⁴⁷⁷ Vgl. Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: Manchester University Press 1985. S. 53.

⁴⁷⁸ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 17f.

⁴⁷⁹ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14. 7. 2008. S. 2.

⁴⁸⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 18.

nordamerikanischen Filmindustrie, den während des zweiten Weltkriegs eingebrochenen europäischen Filmmarkt durch den südamerikanischen zu ersetzen.⁴⁸¹ Dazu, dass sie zum Symbol des Tropikalismus wurde, trugen ihre Kostüme im Bahiana-Look einen entscheidenden Teil bei. Mit Fruchtkombinationen auf dem Kopf und viel buntem Schmuck hatte sie sich den Stil der schwarzen Obstverkäuferinnen Bahias angeeignet. Regieassistentin Koss erzählt, toxic dreams hätten bereits in einem früheren Projekt gemeinsam mit Bilderwerfer „stark mit diesem Divenbild, mit den Bewegungsstrukturen und mit diesen alten Filmen gearbeitet.“⁴⁸² In Carmen Miranda habe Wanunu schließlich eine Diva gefunden, die auch das Exotik-Thema mitbringt. Das wiederum passe zur Performerin Coticchio, die als Sizilianerin in gewisser Weise selbst eine Exotin sei auf einer Wiener Bühne.⁴⁸³ Im Zusammenhang des Entertainment - Zyklus war *De Lady* eine Auseinandersetzung mit einem weiteren Genre der Unterhaltungsindustrie, dem Musical. Gleichzeitig wird in dem Stück die Figur der Diva untersucht. Den narrativen Kontext einmal ausgeklammert, fragen toxic dreams darin nach den Funktionsmechanismen und Strategien der Inszenierung von Musicals und von Bühnenpersönlichkeiten wie Carmen Miranda.

3.2.2 Probenstruktur

- kollektive Probenphase: 28. 11. - 22. 12. 2005, 2. 1. - 7. 2. 2006
- Premiere: 8. 2. 2006, Dernière: 25. 2. 2006
- Wiederaufnahme: 30. 1. - 14. 2. 2007

Der Prozess, der der ersten Aufführungsreihe von *De Lady* vorausging, war komplex, insofern als parallel an ganz verschiedenen Strängen gearbeitet wurde, die erst relativ spät in den Proben zusammenkamen.⁴⁸⁴ Regisseur Wanunu beschäftigte sich über einen Zeitraum von zwei Jahren mit der Konzeption des Stücks, parallel zu den anderen jeweils aktuellen Produktionen von toxic dreams. Hauptdarstellerin Irene Coticchio begann ca. ein Jahr vor Probenbeginn, Gesangsunterricht zu nehmen, um sich auf die Rolle vorzubereiten. Gemeinsam mit Wanunu arbeitete sie in geblockten, über einen langen Zeitraum verteilten Proben am Text⁴⁸⁵,

which was very much reading the biography of Carmen Miranda, and looking at all the movies. That's quite interesting: You have the biography, the life person and then you have the artistic work of this person. It says something about her, but its not really the biography,

⁴⁸¹ Vgl. Wanunu, Yosi. „Carmen Miranda Kurzbio.“ im Programmheft zu *De Lady*. Toxic dreams 2006.

⁴⁸² S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 11.

⁴⁸³ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁸⁴ Dass die Objekte und vor allem die Kostüme erst sehr spät fertig wurden und auch erst sehr spät in den Proben verwendet werden konnten, setzte vor allem die DarstellerInnen unter Druck.

⁴⁸⁵ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 5.

because... in that sense the character is very much in the case of Carmen Miranda tight also to who she represents.⁴⁸⁶

Auch Andi Haller⁴⁸⁷, der die Musik für *De Lady* komponierte und später im Stück als Musiker auftrat, las als erste Vorbereitung die Carmen Miranda - Biografie. Tagelang, berichtet er, hätten sie zu dritt alte Carmen Miranda - Musicals und andere Musical-Filme aus dieser Zeit angeschaut, um in deren Ästhetik einzutauchen.⁴⁸⁸ Ein langer Prozess des Einstudierens der Lieder begann. Gleichzeitig probte Coticchio viel alleine, um sich Carmen Mirandas Aus- und Körpersprache anzueignen. Wanunu verfasste das Skript, Haller konzipierte die Musikbegleitung und schuf Coverversionen der Carmen Miranda - Lieder. In der Vorlaufphase entstanden in Zusammenarbeit von Yosi Wanunu und Otmar Wagner außerdem die Konzeption für Raum und Objekte, ebenso in Grundzügen die Kostüm-Entwürfe von Lena Kvadrat.⁴⁸⁹ Zu Beginn der gut zweimonatigen Probenphase Ende November 2005 hatten Coticchio, Wanunu und Haller eine Grundstruktur aus Text und Musik zusammengestellt. Die Umsetzung der Konzepte für Bühne und Kostüm fand parallel zu den Proben statt - im Falle der Objekte im zeitlichen wie im räumlichen Sinne parallel, da aus Platzmangel der kleine Durchgangsräum vor dem Probensaal als Werkstatt genutzt werden musste. Die Proben selbst waren kein einheitlicher gemeinsamer Ablauf, sondern in verschiedene Segmente und unterschiedliche Schnittmengen von Akteuren zerteilt, abhängig von Arbeitsstand und zeitlicher Verfügbarkeit aller Beteiligten und der jeweils zu probenden Szene. Die Chorus Girls studierten ihre Choreografien ohne Coticchio ein, während diese zum Beispiel mit Wanunu den Text probte. Die musikalischen Teile wiederum wurden mit Andi Haller geübt. Wenn wieder ein Objekt oder ein Kostüm fertig war, bestimmte dieses die Probe. In den Aufzeichnungen von Koss finden sich neben Listen von Dingen, die besorgt werden müssen viele Notizen zu Textproben mit Coticchio und detaillierte Beschreibungen der Tänze mit Skizzen. Die erste Spielserie dauerte zwei Wochen im Februar 2006. Aufgrund des großen Erfolgs der Produktion wurde *De Lady* im darauf folgenden Jahr erneut aufgeführt. Dieser „zweiten Staffel“ ging ein kürzerer, einen Zeitraum von ca. einem Monat umfassender Probenprozess voraus. Neben einer Umbesetzung bei den Chorus Girls⁴⁹⁰ gab es auch verschiedene szenische Änderungen. Die zweite Fassung von *De*

⁴⁸⁶ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 21. Die Rede ist von der Carmen Miranda - Biografie von Martha Gil-Montero: *Brazilian Bombshell. The biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, Inc. 1989.

⁴⁸⁷ Andi Haller ist die Ein-Mann-Formation „Lonesome Andi Haller Band“ und seit der ersten *toxic dreams* - Produktion *Was hat er gesehen?* (1998) immer mal wieder für die Musik zuständig.

⁴⁸⁸ S. Haller im Gespräch am 26. 8. 2009.

⁴⁸⁹ Lena Kvadrat ist Modedesignerin und betreibt das Label artpoint mit Sitz in Wien. Für *toxic dreams* gestaltete sie das erste Mal in *Titus 3* (2004) die Kostüme. Für mehr Informationen siehe www.artpoint.eu.

⁴⁹⁰ Clelia Colonna kam für die schwangere Verena Brückner.

Lady war durch die Erfahrungen aus den vorherigen Aufführungen geprägt. Daran zeigt sich einmal mehr, dass diese gleichzeitig Produkt und Bestandteil des Evolutionsprozesses einer Produktion sind, der mit der Premiere eben nicht endet.

3.3.1 Struktur/Ästhetik/Dramaturgie

Die anfängliche Idee, der Aufführung eine gebrochene Struktur zu geben, in der Coticchio nicht Carmen Miranda spielen, sondern als Irene Coticchio auf der Bühne stehen und über Carmen Miranda erzählen sollte, wurde bald aufgegeben.⁴⁹¹ Je mehr so genannte „biopics“⁴⁹² sich Wanunu und Coticchio im Laufe der Recherchephase ansahen, desto mehr orientierten sie sich an deren Struktur: „There’s an overall description in the beginning, and then it goes minus-plus chronologically. How they sang in childhood, and what they did and whatever... And in between there’re flashbacks: of their performance, from the stage, from the film or whatever.“⁴⁹³ Wanunu schrieb das Script, in etwa diesem klassischen Schema biografischer Chronologie folgend. An Musik und Text war zunächst unabhängig voneinander gearbeitet worden. In der Zusammenführung der beiden Elemente zeigte sich, dass die Auswahl der Lieder verändert werden musste, um der erzählten Geschichte gerecht zu werden.⁴⁹⁴ Die Anordnung des Materials erfolgte nach dem Prinzip von Revue-Shows, wie sie auch Carmen Miranda aufgeführt hatte. „Die Formel lautet: Lied, Text, Lied Text...“⁴⁹⁵

Der Titel des Stücks ist der Carmen Miranda - Nummer „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ entlehnt, mit der Busby Berkelys Musical-Film „The Gang’s all here“ von 1943 seinen fulminanten Höhepunkt erreichte. Dieses Lied samt Spektakel in *De Lady* wieder zu erschaffen, war, wie viele Entscheidungen und Ideen, ein Ergebnis des Rechercheprozesses.⁴⁹⁶ Ein wesentliches Funktionsprinzip von Musicals seien die Wow-Effekte und deren permanente Steigerung, höchstens unterbrochen durch vereinzelte Balladen.⁴⁹⁷ Ohne an die praktische Umsetzbarkeit zu denken, begannen Wanunu und Wagner mit der Konzeption der Bühnenshow für die Songs.

We just got more and more and more crazy, but it’s interesting, because I think, we followed in our process, the process of how musical works. So the process took us very much in. [...]It starts to have its own life. Because the moment you really follow the structure, you follow the structure, and the structure has rules!

⁴⁹¹ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 21.

⁴⁹² Kurz für „biography pictures“.

⁴⁹³ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 21.

⁴⁹⁴ Vgl. Wanunu. Ebd. S. 22.

⁴⁹⁵ S. Wanunu. Programmheft zu *De Lady*. Übers. von Jacqueline Csuss. Wien: toxic dreams 2006.

⁴⁹⁶ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 18.

⁴⁹⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 23.

Der Prozess bekam eine Eigendynamik. „It started to be very much a race of... how can you top yourself.“⁴⁹⁸ Auch die Kostümdesignerin Lena Kvadrat sei in den Sog des „mehr und mehr und mehr und mehr...“ geraten. In den Musiknummern von *De Lady* schlägt sich der für Musicals typische extreme Ästhetizismus nieder, mit seiner Betonung auf Bewegung, Rhythmus und Form.⁴⁹⁹ In den Filmen Busby Berkelys funktionieren die Songs „as a series of metaphoric explosions that produce meaning in their collision both with each other and the narrative of the film.“⁵⁰⁰ Die Bedeutung der Nummern spiele sich dabei hauptsächlich auf thematischer Ebene ab. Busby Berkelys Stil wurde, seiner visuellen Suggestionskraft und seines für die damalige Zeit revolutionär innovativen Umgangs mit einer beweglichen Filmkamera und experimentellen Perspektiven wegen einerseits hochgelobt und wird noch heute gefeiert und vielfach zitiert.⁵⁰¹ Andererseits sind seine Bilder, die Nummer „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ ist dafür ein gutes Beispiel, unverhohlen sexistisch. Scharen halbnackter Frauen werden wie Puppen auf ihre Sexualität reduziert ausgestellt. Von feministischer Seite angegriffen und generell in Bezug auf sexuelle Konnotationen hinterfragt, wurden Berkelys Filme teilweise auf diese Ebene reduziert.

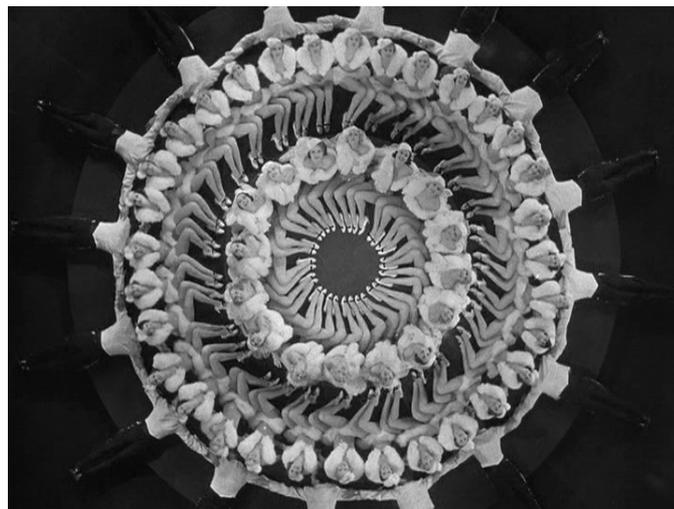


Bild 5: Eine der für Busby Berkely typischen Kaleidoskop-Choreografien (hier aus dem Musical-Film „42nd Street“)

⁴⁹⁸ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 22.

⁴⁹⁹ Vgl. Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings*. S. 2 und 4.

⁵⁰⁰ Ebd. S. 65.

⁵⁰¹ Vgl. ebd. S. 49ff. und Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell. The biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, Inc. 1989. S. 148-150. Neben toxic dreams u. a. von Filmemachern wie Michel Gondry oder den Coen-Brüdern.

Susan Sontag führt Berkelys Nummern als eines der Paradebeispiele für den Camp-Geschmack an.⁵⁰² „Camp ist die konsequent ästhetische Erfahrung der Welt. Es stellt den Sieg des „Stils“ über den „Inhalt“ dar, des „Ästhetischen“ über das „Moralische“, der Ironie über die Tragödie“⁵⁰³, schreibt Sontag, „Stil ist alles.“⁵⁰⁴

Auch Carmen Miranda gilt als eine Camp-Ikone. Sie besaß „die richtige Mischung von Übertreibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Naivität“ in Verbindung mit einer „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt.“⁵⁰⁵ Im Gegensatz zu ihr oder Berkely, die das Camphafte nicht intendierten⁵⁰⁶, setzte Wanunu sich bewusst mit dieser „Erlebnisweise“ auseinander.⁵⁰⁷ Ich möchte nicht darüber urteilen, ob und in wieweit *De Lady* als Camp-Werk gelten kann. Dass *toxic dreams* sich teils bewusst, teils im Zuge des oben geschilderten ausufernden Prozesses einige Grundregeln dieser Ästhetik aneigneten, ist der Inszenierung allerdings deutlich anzusehen. „Den Stil betonen heißt den Inhalt vernachlässigen oder eine Haltung einführen, die im Hinblick auf den Inhalt neutral ist.“⁵⁰⁸

Einige Nummern in *De Lady* sind weder atmosphärisch, noch thematisch in den narrativen Rahmen um Mirandas Leben eingebettet. Generell sind die Lieder als Show konzipiert und wollen, wie Berkelys Nummern auch, durch möglichst ausgefallene, übergeschnappte visuelle Effekte und Inszenierungen beeindrucken. Es geht um die Form, um „die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche“⁵⁰⁹. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer dürfte dabei auf den Rhythmus, die Farben, die Musik, die Bewegungen, auf die Erscheinung der DarstellerInnen und der Objekte gerichtet gewesen sein, und sich eher in dem von Fischer-Lichte als „Ordnung der Präsenz“ konzeptualisierten Bereich abgespielt haben, als in der „Wahrnehmungsordnung der Repräsentation“.⁵¹⁰ Der Reichtum an Versatzstücken, aus denen sich die Objekte und vor allem die Kostüme zusammensetzten, bot den Zuschauern dabei eine Unmenge möglicher Auslöser von individuellen Assoziationsketten. Die Rezeption in den Show-Nummern war nur sehr vage durch die Konstruktion einer symbolischen Ordnung kontrolliert und emanzipierte sich weitgehend von der Charakterzeichnung Carmen Mirandas. Die Brüche zwischen den Nummern und den Textteilen wurden nicht gekittet, sondern blieben offen und durch den harten Wechsel der

⁵⁰² S. Sontag, Susan. „Anmerkungen zu „Camp“. *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Susan Sontag. Übers. von Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2003. S. 322-341. [1964] Hier S. 329.

⁵⁰³ Ebd. S. 335.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 336.

⁵⁰⁵ Ebd. S. 331.

⁵⁰⁶ In Bezug auf Berkely schreibt das Sontag auf S. 329 in ihren „Anmerkungen zu „Camp“.

⁵⁰⁷ S. Wanunu, Yosi. Programmheft zu *De Lady*. *Toxic dreams* 2006.

⁵⁰⁸ S. Sontag, Susan. „Anmerkungen zu „Camp“. S. 324.

⁵⁰⁹ Ebd. S. 325.

⁵¹⁰ S. Fischer-Lichte, Erika. „2. „Präsenz“ und „Repräsentation““ *Ästhetik des Performativen*. S. 255-261.

Lichtsituation betont abrupt. Nach einem Lied fuhr Coticchio in ihrer Erzählung fort, wodurch die Rezeption wieder auf den Modus Repräsentation geschaltet wurde. Inhaltlich ist das Stück aufgebaut wie ein Musical Biopic⁵¹¹, dementsprechend dient Carmen Miranda als Klammer, an die sich auch die Zuschauer in ihrer Bedeutungsgenerierung klammern können. Die Figur wird von Coticchios Text und Spiel aber permanent in Frage gestellt und dem möglichen Bestreben der Zuschauer aus den Informationsfetzen der Darstellung den Charakter der Carmen Miranda zusammenzubasteln ständig Widerstand geleistet. „Der Camp-Geschmack ist für den ‚momentanen Charakter‘ empfänglich [...], nicht dagegen für die Entwicklung des Charakters. Charakter wird verstanden als ein Zustand kontinuierlicher Intensität.“⁵¹² Auch der Charakter wird in der Logik des Camp zu einem Phänomen, das sich über die Wahrnehmungsordnung der Präsenz herstellt, ja, Charakter ist praktisch gleichbedeutend mit Präsenz.⁵¹³ Das Umspringen zwischen dem Erleben des Gezeigten, als das was es ist und der daran anschließenden freien Assoziation und einer durch selektive Muster (eine Figur, eine spezifische symbolische Ordnung...) gelenkten Wahrnehmung bezeichnet Fischer-Lichte als „perzeptive Multistabilität“.⁵¹⁴ Durch Coticchios Spiel⁵¹⁵ ziehen sich Karikaturen und Überzeichnungen, die unheimlich wirken oder lächerlich oder komisch und den Zuschauer momentan aus Carmen Mirandas Geschichte herausreißen. Ähnlich verhält es sich dann, wenn Coticchio direkt und spontan mit dem Publikum kommuniziert. Es herrscht also in *De Lady* auch unabhängig des Bruchs zwischen Musik-Show und Narration ein Zustand perzeptiver Multistabilität vor. Die Dissonanzen in der Repräsentation Carmen Mirandas und der Präsenz Coticchios werden selbst zum Thema und stellen die Konzepte von Charakter und Identität schlechthin infrage.⁵¹⁶ Trotz der vordergründigen Zweigeteiltheit gibt es in *De Lady* eine vielschichtige Beziehung zwischen Musikshow und Narration, die, teilweise subtil und unausgesprochen, auf mehreren parallelen Ebenen stattfindet. Einige Nummern unterstützen über ihren rhythmischen und klanglichen Charakter auch die psychologische Entwicklung der Figur Carmen Miranda innerhalb des Stücks, die von toxic dreams trotz oder neben allen Brüchen in *De Lady* inszeniert wird.

Wanunus übergreifendes Anliegen bei der Beschäftigung mit in der kommerziellen Welt beheimateten Unterhaltungsformaten ist es, über die Beachtung ihrer

⁵¹¹ Ein Subgenre des biopics. Vgl. Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings*. S. 114-140. Näheres siehe in dieser Arbeit im Abschnitt 3.3.3 Text. S. 97.

⁵¹² S. Sontag, Susan. „Anmerkungen zu ‚Camp‘“. S. 334.

⁵¹³ Zum Thema der Präsenz vgl. auch 5.2.6 Fazit: Objekte und Präsenzerzeugung. S. 175.

⁵¹⁴ S. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. S. 257.

⁵¹⁵ S. dazu 3.3.4.1 Carmen Miranda/Irene Coticchio. S. 101.

⁵¹⁶ Vgl. S. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. S. 258.

Kompositionsprinzipien etwas vom jeweiligen System zu lernen.⁵¹⁷ Entertainment sei generell “a very well crafted thing, and if it’s not, it’s not working.”⁵¹⁸ *De Lady* musste sehr gut gemacht sein, um nicht nur als Kommentar, sondern auch als eigene Show zu funktionieren. Toxic dreams verfügen als Off-Theatergruppe nicht über die finanziellen Mittel einer kommerziellen Musical-Produktion. Um diesen Mangel auszugleichen, mussten besonders kreative Lösungen gefunden werden, insbesondere, was die Inszenierung der Shownummern anbelangt. „You have to do it in a way, that the audience then knows that it’s not just a poor version of something, but it’s an invention based on the style.”⁵¹⁹ In *De Lady* spielen toxic dreams mit der Musical-Ästhetik, indem alle wesentlichen Zutaten dieses Genres zum Einsatz kommen: “A Play in which music, usually in the form of songs, is essential to the narrative. A musical typically relies on the alternation of dialogue and song [...] there is frequent use of dance and a chorus of singers or dancers, as well as featured performers and spectacular scenography.”⁵²⁰

Die Struktur der Inszenierung lässt sich mit dem weiten Begriff Musical allein nicht adäquat beschreiben. Das Setting von *De Lady* wird durch die Raumkonzeption und verschiedene szenische Elemente als Filmstudio-Dreh⁵²¹ definiert. Die Aufführungssituation - ein Star singt live auf der Bühne und spricht zwischen den Nummern direkt zum Publikum - entspricht einer Nachtclub-Revue. Die Narration schließlich ist konstruiert wie die eines Musical Biopics. Wanunu bedient sich verschiedener Repräsentationsformen, lässt sie sich gegenseitig brechen und auf diese Weise ihre Funktionsmechanismen preisgeben. Das Ergebnis ist „ein ironisches Kleinformat aufgeplusterter US-Shows mit Röntgenblick“, wie es in einer Kritik heißt.⁵²²

De Lady dauert knapp anderthalb Stunden und hat keine Pause.

3.3.2 Musik

De Lady verwendet als Musical unterschiedliche musikalische Elemente. Dreizehn Lieder, eine von Haller, Coticchio und Wanunu zusammengestellte Mischung aus Carmen Mirandas Hits sowie inhaltlich interessanten Songs⁵²³, ziehen sich als musikalische Show-Nummern

⁵¹⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6.2008. S. 12.

⁵¹⁸ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6.2008. S. 12.

⁵¹⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6.2008. S. 13.

⁵²⁰ Kennedy, Dennis (Hg.). *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance. Volume 2: M-Z*. Oxford: Oxford University Press 2003. S. 900.

⁵²¹ S. 3.3.8 Raum und Bühne. S. 121.

⁵²² S. Amort, Andrea. „Köstlicher Kitsch. Künstlerhaus: Das toxic-dreams-Musical.“ *Kurier*. 11. 2. 2006. S. 37.

⁵²³ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 17. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6.2008. S. 21.

durch die Aufführung. Bis auf die erste Nummer „I’m a chiquita banana“⁵²⁴ waren alle Lieder auch von der realen Carmen Miranda gesungen worden. Carmen Miranda trug entscheidend dazu bei, die Samba-Musik der Armenviertel mit größtenteils schwarzer Bevölkerung in Brasilien zum Massenpop und auch international bekannt und erfolgreich zu machen. Viele ihrer Lieder lassen sich grob der Überkategorie Samba zuordnen. Je länger sie aber in Hollywood auftrat, desto weniger „brasilianisch“ war ihre Musik. Sie sang amerikanische Showsongs, aufgepeppt mit einem leichten Exotik-Touch, oder solche Lieder, in denen sich sämtliche lateinamerikanische Klischees zu einer einzigen musikalischen Karikatur verbanden, in einem Sprachengemisch aus Spanisch, Englisch und Portugiesisch. Für *De Lady* wurden die Carmen Mirandas Songs von der Lonesome Andi Haller Band⁵²⁵ neu interpretiert. Hallers Konzept bestand darin, nostalgische Romantik möglichst zu vermeiden. Er wollte „die Musik mit betont aggressiven Klängen in unsere Zeit holen“, anstatt „affirmativ die alte Pracht zu feiern“.⁵²⁶ So habe er in seinen Neufassungen der Lieder versucht, die Essenz in die Gegenwart zu transportieren ohne den ihnen eigenen Charme zu zerstören. In einer ersten langen Arbeitsphase studieren Haller und Coticchio den Gesang ein, zunächst nur in Begleitung einer Ukulele. Gemeinsam suchen sie nach dem richtigen Charakter für die Lieder, bestimmen Rhythmus, Tonlage und Stimmenverteilung. Diese Entscheidungen sind rein formal musikalischer Natur und noch in keinen szenischen Kontext eingebunden. Als die Struktur des Stücks bereits steht, komponiert und produziert Haller Playback-Sequenzen, die während der Aufführung zur Begleitung der meisten Lieder eingespielt werden. Live auf der Bühne dominiert der Gesang von Coticchio und Haller, begleitet von Hallers Ukulele, und den Stimmen der Chorus Girls. Die Playbacks setzt Haller sparsam ein, um den Liedern einen möglichst großen Entwicklungsspielraum im Laufe der Aufführungen zu lassen. Durch vorgefertigte Aufnahmen verliere die Musik zwangsweise an Flexibilität, so Haller.⁵²⁷ Die Sounds komponiert er am Computer. Das zweite Lied des Stücks, „Ou que e que a Baiana tem?“ stammt noch aus Carmen Mirandas brasilianischer Schaffensperiode, bevor sie an den Broadway geholt wurde. Haller belässt es als Einstieg weitgehend in seiner originalen Klang-Ästhetik, auf Wanunus Wunsch hin wird es von einem Plattenspieler nadelkratzen eingeleitet. Dem nächsten Song „South American Way“ heftet Haller mithilfe eines leichten Hip-Hop-Grooves ansatzweise modernen Pop-Glamour an. „Tico-Tico No Fuba“, ein witziges und auch im Original überdreht schnelles Lied über

⁵²⁴ „actually I never sang this jingle it was one Elsa Miranda from Puerto Rico of all places...“. S. Stücktext auf S. 2.

⁵²⁵ Andi Haller ist die „Lonesome Andi Haller Band“.

⁵²⁶ S. Haller im Gespräch am 26.8.2009.

⁵²⁷ Vgl. Haller im Gespräch am 26. 8. 2009.

einen Vogel, macht er noch schneller und versieht es mit elektronischen Break Beats. Der Umbau vor „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ wird von einem Sambabeat angetrieben. Das Lied selbst, eine Nummer aus „The Gang’s all here“, ist im Original mit einem riesigen Musical-Orchester aufgenommen. Haller macht daraus mit seinen Mitteln einen ganz neuen Song. Mit Joghurtbecher-Klopfen, Nasenflöten, geblasenen Flaschen etc. arrangiert er ein Orchester aus „Spielzeug-Sounds“, das auf andere Weise ebenso bombastisch klingt wie das Original. Davon übernommen seien lediglich die einfache Melodie und die Strategie, diese soweit als möglich in die Länge zu strecken, ohne dass die Musik dabei langweilig werde. Die nächsten beiden Lieder, „When I love I love“ und „Upa! Upa!“ werden a capella gesungen. „Cuanto le gusta“ ist ein klassischer amerikanischer Musical-Song, den Carmen Miranda gemeinsam mit den Andrew Sisters aufführte. Haller „südamerikanisiert“ das Lied, wie er sagt, indem er daraus einen elektronischen Konga macht.⁵²⁸ In dem fast durchgehend mehrstimmigen und sehr schnell zwischen den verschiedenen Stimmen wechselnden Arrangement spielt der Gesang der Chorus Girls eine wichtige Rolle. „True to the Navy“, eine Art amerikanischer Marschmusik, war für Haller das schwierigste Lied.⁵²⁹ Carmen Miranda leistete damit, wie die meisten Hollywood-Stars dieser Zeit, ihren obligatorischen Beitrag zur US-Propaganda während des 2. Weltkrieges. Ihr exotischer Eskapismus war als Garant für gute Stimmung auch in schwierigen Zeiten geeignet. Von Carmen Mirandas Wurzeln waren Lieder wie „True to the Navy“ weit entfernt. Um die Absurdität dieser musikalischen Verrenkung durch die propagandistische Vereinnahmung auszustellen, verfremdete Haller die Marschmusik mit schrägen Sounds und wabernden Bassklängen. „I make my money with bananas“ ist im Original eine reine amerikanische Musical-Nummer. Gesangstechnisch habe gerade dieser Song sich im Laufe der Aufführungen stark weiterentwickelt. In der ersten Spielreihe nur in Begleitung der Ukulele entschied man sich in der zweiten Aufführungsserie für ein unterstützendes Playback. Als vorletztes Lied des Stücks brauche es viel Schwung, um ein letztes Mal die Kräfte aller Beteiligten, auch die der Zuschauer, zu mobilisieren und das Finale vorzubereiten. Dieses fällt im Vergleich zum Aufwand der restlichen Nummern sehr schlicht aus. „Taí“, ein ruhiges Lied mit einer traurigen Melodie, wird von Haller und Coticchio im Duett gesungen, ohne Backgroundgesang oder Playback-Begleitung. Das Lied an sich sei so stark, dass es keine weiteren Zutaten gebraucht habe, sagt Haller. Mit „Taí“ endet *De Lady* in einer nachdenklich melancholischen Stimmung.

⁵²⁸ Vgl. Haller im Gespräch am 26.8.2009.

⁵²⁹ Vgl. ebd.

Den Musikstücken kommen im Stück verschiedene Funktionen zu. Zum einen sind sie dramaturgisch bewusst eingesetzt, wie die Ausführungen zu den letzten beiden Liedern zeigen. In vielen Szenen fungiert die Musik außerdem als Cue für Bühnenaktionen. Rhythmus und Länge der Nummern bedingen das Timing des gesamten Stückes, wobei die Beeinflussung von Aktion, Objekten und Musik im Entstehungsprozess wechselseitig vonstatten ging, wie noch zu zeigen sein wird.

Die Lieder mit englischen und portugiesischen Texten und einigen untergemischten spanischen Sprachfetzen sind einerseits ihrem Entstehungskontext nach in der Erzählung verankert - so war das zweite Lied in der Show „Ou que é que a Baiana tem“ Carmen Mirandas letzter Hit in Brasilien, bevor sie nach New York kam. Andererseits sind die Liedtexte auch selbst Teil der Narration.⁵³⁰

Mit Musik werden auch unabhängig von den Songs in einigen aus dem gesprochenen Text herausgehobenen Spielszenen Stimmungen hergestellt oder unterstützt. Wenn Coticchio in ihrer Darstellung der Carmen Miranda in die theatralische Überzeichnung kippt, malt Wanunu mit Einspielungen klischeehaft melodramatischer Musik⁵³¹ die Klangkulisse dazu.

3.3.3 Text

Bis auf wenige Ausnahmen bestreitet die Darstellerin der Carmen Miranda, Irene Coticchio, den gesamten Text des Stückes alleine. Er ist englisch und sie spricht ihn mit einem graduell verschieden stark eingefärbten Akzent. Während sie in einigen Passagen Anekdoten aus Carmen Mirandas Leben zu erzählen scheint, flirtet sie in anderen mit ihren Zuschauern im Hier und Jetzt der jeweiligen Vorstellung.

Die Textstruktur entstand in gemeinsamer Proben- und Rechercharbeit von Hauptdarstellerin Irene Coticchio und Regisseur Wanunu, der daraus eine schriftliche Form schuf, verschiedene Versatzstücke miteinander collagierend: Zum einen Zitate Mirandas, eins zu eins übernommen von Original-Aufnahmen und aus der Carmen Miranda - Biographie von Martha Gil-Montero⁵³², zum anderen Textstücke, in denen der kulturhistorische und politische Kontext verdichtet reflektiert wird. Aus der Lebensgeschichte Carmen Mirandas werden vor allem solche Themen aufgegriffen und in

⁵³⁰ S. 3.3.3 Text. S. 97.

⁵³¹ Diese Musikpassagen sind weitgehend dem Soundtrack von „Eternal Sunshine of the Spotless Mind“ (2004, Regie: Michel Gondry) entnommen.

⁵³² Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell. The biography of Carmen Miranda*. Nur ein Beispiel: Im Stücktext auf S. 2 erzählt Miranda von ihren Auftritten in den Schulaufführungen in der katholischen Klosterschule während der ersten Jahre in Brasilien. Dieser Abschnitt entspricht wortwörtlich einer Textstelle in der Biografie auf S. 15, die dort als Antwort Mirandas innerhalb eines in der Zeitung *A Hora* 1933 veröffentlichten Interviews abgedruckt ist.

den Stücktext eingebaut, die Regisseur Wanunu generell in seinen Stücken zu beschäftigen scheinen. So werden Naturalismus und Realismus auf der Bühne aus Mirandas Perspektive infrage gestellt⁵³³, ihr „ethnisches Crossdressing“⁵³⁴ und Spiel mit dem Klischee der schwarzen Bahiana wird thematisiert.⁵³⁵ Damit verbunden drückt sich im Schicksal der aus einfachen Verhältnissen stammenden portugiesischen Immigrantin Carmen Miranda - „a Portuguese émigré with no class“⁵³⁶ - auch wieder der Konflikt zwischen High- und Low-Culture⁵³⁷ aus: In der Ablehnung und im Unverständnis der brasilianischen Eliten für ihren großen Erfolg in Hollywood mit der armen, schwarzen Musik und Kultur des Samba. Mirandas Leben und die historischen Entwicklungen und Ereignisse sind eng miteinander verknüpft, das spiegelt sich ebenso im Text zu *De Lady*. Wanunu ist der Ansicht, dass sich durch die Figur Carmen Miranda viele Widersprüche und Probleme nicht nur der damaligen Zeit, sondern auch der heutigen wie durch ein Vergrößerungsglas betrachten lassen.⁵³⁸ Die rein inhaltlich-reflexive Ebene ist im Zusammenhang dieser Untersuchung allerdings weniger relevant und wird deshalb nicht weiter vertieft. Für eine prägnante Darstellung der vielschichtigen Aspekte von Carmen Mirandas Karriere und des von toxic dreams daraus herausgelesenen Aufrufs, aus dem „Camp in ihr“ zu lernen, sei hier auf den Text im Programmheft verwiesen.⁵³⁹

Formal setzt sich das von Coticchio in der Aufführung Gesprochene aus dem im Script schriftlich festgelegten und in etwa wortgetreu wiedergegebenen Text sowie life auf der Bühne improvisierten Teilen zusammen. Der fixierte Text umfasst 22 computerbeschriebene Seiten einschließlich der Liedtexte. Der improvisierte Text ist darin nicht vermerkt, er wurde weder notiert noch geprobt, um, wie Coticchio betont, die Spontaneität zu erhalten.⁵⁴⁰ Der Freiraum für die Improvisationen entsteht durch die Abend für Abend zeitlich variierenden, nie ganz kalkulierbaren aufwendigen Kostümwechsel und Bühnenumbauten vor den Liedern. Diese überbrückend und in spontaner Reaktion auf kleinere Zwischenfälle onstage oder vonseiten des Publikums, interagiert Coticchio direkt, macht Witze, „führt Schmä“ und verkörpert die Rolle der Unterhalterin. Auch das fixierte Textmaterial besteht fast ausschließlich aus direkter Anrede des Publikums. Verschiedene für Carmen Miranda typische Ausdrucksweisen ziehen sich wie Muster durch den Text.

⁵³³ Vgl. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 10, 12 und 16.

⁵³⁴ S. Wanunu, Yosi. Programmheft zu *De Lady*. Übers. Jacqueline Csuss. Wien: toxic dreams 2006.

⁵³⁵ Vgl. z.B. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 12.

⁵³⁶ So ahmt Mirandas Alter Ego im Stück selbstironisch die brasilianische Hochnäsigkeit nach. S. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 12.

⁵³⁷ Vgl. z.B. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 6 und 12.

⁵³⁸ Vgl. Wanunus Resümee im Programmheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. Wien: toxic dreams 2006.

⁵³⁹ S. Wanunu, Yosi. Programmheft zu *De Lady*. Übers. Jacqueline Csuss. Wien: toxic dreams 2006.

⁵⁴⁰ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 3, 26 und 28.

Mithilfe dieser Wendungen wie „let me tell you something“, „believe me something“ und dem an jeden zweiten Satz angehängten „you know“ wird gegenüber den Zuschauern systematisch ein Gefühl von Vertrautheit aufgebaut. Ihnen wird der Eindruck vermittelt, sie bekämen anhand von Coticchios anekdotischen Plaudereien in ungefährer chronologischer Reihenfolge „Die Geschichte“ von Carmen Miranda vorgesetzt, angefangen mit Details aus ihrer Kindheit in Rio de Janeiro, bis hin zum tragischen Tod mit 46 Jahren, den Spiegel noch in der Hand haltend. Dem Publikum die Vorstellung einer idealen, von Ehrlichkeit, Offenherzigkeit und Direktheit geprägten Beziehung zum Star zu generieren, ist eine der Strategien von Musical Biopics.⁵⁴¹ Diese Filmgattung ist eine Unterart der Biopics und bedient sich wie jene einer stark konventionalisierten, formelhaften Erzählstruktur.⁵⁴² Die Figur im Mittelpunkt ist eine, auf einem Substrat realitätsgetreuer Bezüge basierende, mythische Erfindung.⁵⁴³ Musical Biopics leben einerseits von dieser Authentizität suggerierenden Beziehung zur Realität, funktionieren andererseits aber ähnlich wie Hagiographie (die Beschreibung von Heiligenleben) „where reference to the real is controlled by the demands of an ideal pattern.“⁵⁴⁴ Der Plot von *De Lady* thematisiert genau diesen Konflikt zwischen der realen Carmen Miranda und der mythischen bis karikaturesken Inszenierung ihrer öffentlichen Person. Von toxic dreams in den Dienst genommen, die Konventionen der Gattung Musical Biopic zu demonstrieren, ist die Persönlichkeit Carmen Miranda auch in *De Lady* zwangsweise einer Verformung ausgesetzt. Gezeichnet wird eine eher einseitige Interpretation Mirandas als gleichzeitig raffiniert gewitzte und tragisch naive Figur innerhalb des Showbusiness und der Entwicklungen ihrer Zeit. Private Aspekte wie die zeitlebens sehr enge Beziehung zu ihrer Familie oder ihre schwierige Ehe sind bewusst ausgeklammert. Das Stück bemüht sich eben nicht um ein „authentisches Abbild“, sondern interessiert sich für die unter anderem von Carmen Miranda selbst geschaffene plakativ überzeichnete Version - den Teil von ihr, der in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren zum brasilianischen Exportschlager in Hollywood wurde. Ein Thema ist auch Carmen Mirandas Spiel mit Naivität und Selbstironie⁵⁴⁵. Die Art aber, wie sich in Coticchios mit Pointen gespicktem Text Zitate und (selbst)reflektierender Erzählstil mischen, verwandelt diese Naivität in Koketterie und lässt sie zu einer genau berechneten manipulativen Größe werden. Die Markenzeichen von Miranda stehen generell infrage, nicht nur die Authentizität ihrer Naivität, auch ihr unbedingtes Festhalten an der brasilianischen Identität.

⁵⁴¹ Vgl. Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings*. S. 119.

⁵⁴² Vgl. ebd. S. 116.

⁵⁴³ Vgl. ebd. S. 118.

⁵⁴⁴ S. ebd. S. 118.

⁵⁴⁵ Vgl. z.B. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. *Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 16.

Anhand von Carmen Miranda wird die Produktion eines Stars zerlegt, die Widerstände des Menschen unter der Oberfläche brechen im Laufe des Stücks immer drastischer hervor und zwar vor allem auf der Textebene. Während Coticchio zunächst dem Publikum mitteilt, sie stehe als sie selbst, als Irene Coticchio, auf der Bühne⁵⁴⁶, wird sie gleichzeitig zur Carmen Miranda, die guter Stimmung zwischen den Liedern ein bisschen fürs Publikum plaudert. Die anfängliche Harmlosigkeit kippt mit Mirandas Schilderung über den Misserfolg ihres ersten Konzerts in Brasilien nach der Rückkehr aus den USA.⁵⁴⁷ Kurz darauf meldet sich erstmals ihr „Alter Ego“ zu Wort. Eine Differenzierung im Stücktext, die sich in Coticchios Spielstil ausdrückt. Ihr Monolog zwischen den Liedern wird immer bruchstückhafter, hektisch zerteilt in Carmen Mirandas Small Talk und stark verfremdete theatralische Passagen ihres Alter Ego.⁵⁴⁸ Ein immer schnellerer Wechsel, der zu einem wilden inneren Streit ausartet⁵⁴⁹ und Carmen Mirandas zunehmende Selbstentfremdung und innere Zerrissenheit spiegelt. „Believe me something... it is not easy to be at the same time Maria do Carmo, Carmen Miranda, Dorival's Bahiana and Hollywood's foremost Latina... not easy... not easy... not easy...“⁵⁵⁰, so das traurige Bekenntnis von Mirandas Alter Ego, das im Laufe der Aufführung einen wachsenden Raum einnimmt. Dieses Alter Ego hat keinen eindeutigen Charakter. Es lässt sich nicht einordnen und bleibt in der Verfremdung widersprüchlich. Im Kontrast zu dieser Unbestimmtheit steht eine weitere Textebene: Einige der Lieder werden von eingespielten Original-Ansagen angekündigt. Der konkrete Zeitaspekt, der zeitliche Abstand der erzählten Geschichte zur Aufführungssituation wird mithilfe der historischen Aufnahmen, ihrer typischen alten Tonqualität und der altmodischen Sprachmelodie der Radiomoderatoren effektiv ins Bewusstsein der Zuschauer zurückgeholt. Die Stimmen fungieren sozusagen als zeitliche Rückkoppelung. Ganz im Sinne des Entertainment-Zyklus von toxic dreams⁵⁵¹ wird im Text von *De Lady* das Kompositionsprinzip der Show offen ausgestellt: „Now usually after a song I talk a bit and then I sing again... it's simple: text, song, text, song... it's a formula that has been tried for ages and believe me it works...“⁵⁵², legt Wanunu Carmen Miranda und Hauptdarstellerin

⁵⁴⁶ S. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 1.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 6.

⁵⁴⁸ Die Verfremdung erfolgt durch Voice Overs - Einspielungen von Coticchios aufgezeichneter Stimme - zu denen sie versetzt und verzerrt die Lippen bewegt, eine Veränderung des Rhythmus im Sprachfluss und des Klangs der Stimme. Zusätzlich sind manche dieser Passagen mit Musik untermalt.

⁵⁴⁹ Vgl. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 16f.

⁵⁵⁰ Ebd. S. 15.

⁵⁵¹ Wanunu schreibt zum Entertainment-Zyklus im Programmheft von *De Lady*: „Mit jeder Arbeit, die wir auf die Bühne brachten, wurden vorhandene Formen manipuliert, um ihre Funktionsweise aufzuzeigen und die theatralischen und dramatischen Mittel zu offenbaren, auf deren „Unsichtbarkeit“ sie traditionellerweise angewiesen sind.“

⁵⁵² S. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 8.

Irene Coticchio in den Mund. Diese wirbt permanent um die Liebe ihres Publikums. "...and the pooblic he is verree good for me, bot I do evereeteeng so de pooblic he will look and like..."⁵⁵³ Einem Mantra gleich ziehen sich diese Worte in leicht abgewandelter Form durch die Show. Die sich in ihnen manifestierende Tragik der Figur Carmen Miranda wird gleichsam zur Quintessenz des Stücks erhoben, indem es mit folgenden Liedzeilen⁵⁵⁴ schließt:

Taí	Es ist so
Eu fiz tudo pra voce gostar de mim Oh meu bem nao faz assim comigo, nao Voce tem, voce tem Que me dar seu coracao	Ich habe alles getan, um dir zu gefallen Mein Guter tu mir das nicht an Du musst, du musst Nun auch mir dein Herz geben.
Essa história de gostar de alguém Já é mania que as pessoas tem	Diese Geschichte jemandem zu gefallen Ist den Menschen schon zur Manie geworden
Se me ajudasse Nosso Senhor Eu nao pensaria mais no amor	Wenn Gott mir helfen würde würde ich nicht mehr an die Liebe denken. ⁵⁵⁵

Der Text erzählt einerseits eine Geschichte über eine brasilianische Sängerin und liefert damit für die Zuschauer die Ausgangsbasis für die Auseinandersetzung mit Inszenierung. Auf der Ebene und über das Instrument des Texts selbst findet aber gleichzeitig auch eine Verwandlung und Verfremdung der Figur Mirandas statt.

3.3.4 Figuren

3.3.4.1 Carmen Miranda/Irene Coticchio

Irene Coticchio als Carmen Miranda ist der Brennpunkt des Stücks. Die Aufmerksamkeit im Saal des Künstlerhauses ist von allen Seiten – Bühne wie Zuschauerreihen – wie in einer umgekehrten omnilateralen Zentralperspektive auf sie gerichtet. Sie hat die Show in der Hand und auch die Berechtigung, sie zu unterbrechen, wenn etwas misslingt. Ihre Präsenz, vor allem aber ihr konstanter Redefluss, halten die Textteile und Musiknummern zusammen und die Show am Laufen. Wenn sie nicht redet, steht sie als singendes und tanzendes Zentrum auf der Bühne, während sie zusätzlich einem konstanten Kostümwechsel ausgesetzt ist. Ihre Ausdauer ist beeindruckend, aber nicht nur dafür wird sie in den Kritiken zu *De*

⁵⁵³ Ebd. S. 6. Vgl. auch S. 5, 8, 16, 18.

⁵⁵⁴ „Taí“ wurde auch beim feierlichen Begräbnis der Sängerin in Brasilien gespielt.

⁵⁵⁵ Der Versuch einer Übersetzung des Refrains und der zweiten Strophe von „Taí“. Der portugiesische Originaltext wurde zitiert aus dem Stücktext: Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S.22.

Lady durchwegs gelobt.⁵⁵⁶ Das Interessante an Coticchios Spiel sind die vielen verschiedenen Varianten des Ausdrucks, die sie zwischen sich und der fiktiv-realen Figur Carmen Miranda aufbaut. „In a way it’s performance art, what Carmen Miranda did - she always played some extension of herself.“⁵⁵⁷ Unter anderem das Stereotyp der Latina, die kulturelle Botschafterin Brasiliens, die Internationale Bahiana, die private Maria do Carmo etc.. Das Phänomen der öffentlichen Persona und der Privatperson, die mit der Zeit ineinander verwachsen, ist ein bekanntes.

Auch bei Carmen Miranda gibt es diese zwei Hauptfiguren und viele Zwischenfiguren. Sie hat an einem bestimmten Punkt nicht mehr gewusst, wer sie wirklich sein will und angefangen, diese Sachen zu vermischen. An ihrem Verhalten wird aber auch nicht klar, ob es für sie wirklich unklar war, oder ob sie das nur gespielt hat. War das echte oder war es gespielte Naivität? Es gibt also eine Menge Facetten, die interessant waren zu spielen.⁵⁵⁸

Ebenso besteht zwischen Coticchio und ihrer Rolle eine unscharfe Trennlinie. Wann Coticchio als Schauspielerin Carmen Miranda darstellt und wann sie als Performerin sie selbst bleibt, die Carmen Miranda spielt, ist für die Zuschauer nicht klar ersichtlich.⁵⁵⁹ Nur ganz zu Anfang des Stücks, nach dem einführenden Monolog, weist sie explizit auf diese Differenzierungen hin: „...now, by the way, I’m not talking to you as Carmen Miranda, the character I’m about to play for you soon, oh no, I’m talking as Irene Coticchio... Irene Coticchio...“⁵⁶⁰ Wenn sie aus Carmen Mirandas Leben erzählt, übernimmt sie nicht deren Charakter.⁵⁶¹ Bei ihrer Beschäftigung mit der Figur Carmen Miranda konzentrierte Coticchio sich vielmehr auf die detailgenaue Einstudierung von deren Sprechweise, samt der Pausen, der Fehler und des Rhythmus. Sie verwendete dazu Ton- und Filmaufnahmen, übte auch lange die für Carmen Miranda so charakteristischen Hand-Gesten.⁵⁶² Das von Wanunu im Stücktext angelegte Spiel mit den verschiedenen Akzent-Nuancen⁵⁶³ beispielsweise ist ein Resultat der Schwerpunktsetzungen Coticchios in Bezug auf ihre Verkörperung Carmen Mirandas und der damit verbundenen intensiven Vorbereitung.⁵⁶⁴ Präzise Oberflächen-Zitate bricht sie mit starken Überzeichnungen. In manchen Textpassagen setzt Coticchio die Methode der detailgetreuen Imitation als komischen Effekt ein, in anderen führt sie eher einen direkten spontanen Dialog mit dem Publikum. Dann wieder geht der dahinplätschernde

⁵⁵⁶ S. die Kritiken zu *De Lady* in *Falter*, *Standard*, *Kurier*, *Wiener Zeitung*, *Musicals* und *Variety*.

⁵⁵⁷ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 21.

⁵⁵⁸ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 6.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd. S. 16.

⁵⁶⁰ S. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 1.

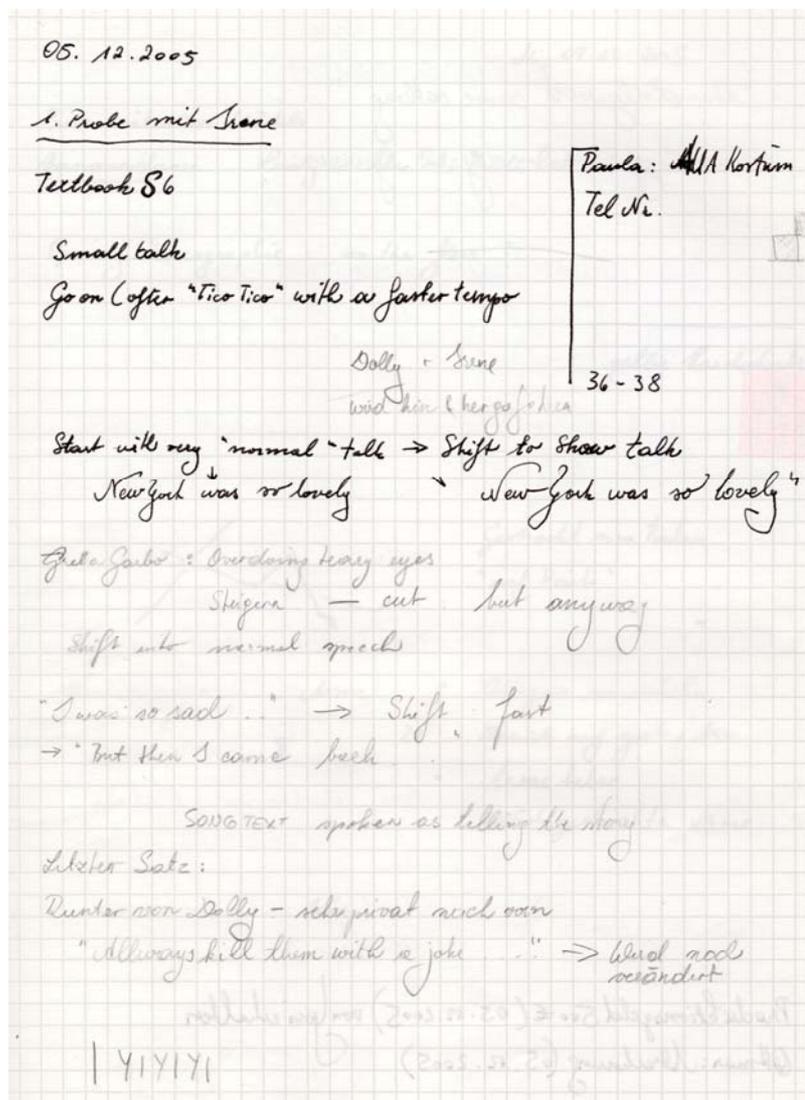
⁵⁶¹ In einer Kritik heißt es, ihre Stimme sei „etwas zu „soft spoken“ im Gegensatz zur echten Miranda, deren Überdrehtheit ja ein großer Teil ihres Appeals war“. S. Freimüller, Bernd. „De Lady in De Tutti Frutti Hat. dietheater Künstlerhaus.“ *Musicals*. Heft 118 (April/Mai 2006). Seite 43.

⁵⁶² Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 4.

⁵⁶³ S. beispielsweise die Wiederholung des Liedes „I’m a Chiquita Banana“. Im *Show Text* auf S.1f.

⁵⁶⁴ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26. 6. 2008. S. 6f.

Small-Talk allein durch die Form von Coticchios Darstellung nahtlos in angedeutete Spielszenen über, die filmischen Flashbacks gleich in die Vergangenheit führen. Ganz verschiedene Spielstile und Repräsentationsebenen liegen dicht beieinander. Dass diese Verschiebungen in den Proben sehr bewusst und gezielt platziert und montiert wurden, dokumentieren Koss' Aufzeichnungen (Bild 6):



Die Geschwindigkeit des Wechsels zwischen den Stilen wird im Laufe des Stücks immer mehr gesteigert. Der Streit zwischen den inneren Stimmen oder nach außen sichtbaren Masken Carmen Mirandas unterbricht im Stakkatotempo die Erzählung. "The beauty of Coticchios Performance is, that she doesn't imitate Miranda as much as she channels the cartoon she made of herself"⁵⁶⁵, heißt es in einer Kritik. Coticchio wird in diesen Einbrüchen zu einer skurrilen Karrikatur ihrer selbst, manchmal zu einer Comicfigur. Sie wirft sich in

⁵⁶⁵ S. Lash, Larry. L. „De Lady in de Tutti Frutti Hat.“ *Variety*. 20.-26.2.2006.

pathetische Posen⁵⁶⁶ oder bearbeitet, Carmen Mirandas schönheitschirurgische Nasenoperation illustrierend, ihr Gesicht, als wäre es aus Knetmasse.⁵⁶⁷ Mirandas erste zwanzig Wörter auf Englisch werden zu einem Sprechgesang in Zeichentrickgeschwindigkeit.⁵⁶⁸ Nach dem Lied „Upa! Upa!“ sehr schnell auf einem Holzgestell mit zwei Pferdeköpfen von einer auf die andere Bühnenseite gezogen, formt Coticchio zu ihrer eigenen, vom Tonband eingespielten verzerrten Stimme übertriebene Mundbewegungen. Der Blick verwandelt sich in ein Starren, während die Augen gleichzeitig hektisch mit den Wimpern klappern.⁵⁶⁹ Auf solche alptraumartigen Verfremdungen folgt, als wäre nichts gewesen, eine ruhige Erzählstimme.

De Lady ist trotz weiterer Bühnenfiguren als Solo angelegt, auf Coticchio zugeschnitten und für sie ein „Luxusstück“⁵⁷⁰. Sie trägt aber auch die meiste Verantwortung für den Abend, weshalb sie während der ersten Aufführungen 2006 neben dem Spaß am Spielen große Angst empfand. Erst im Laufe der Aufführungen und vor allem in der zweiten Spielserie 2007 gelang es ihr, den Freiraum, den sie im Stück hatte, wirklich zu nutzen. Sicherer im Umgang mit Text, Musik, Tanz, Kostüm und Objekten, habe sie schließlich verstanden, dass sie in der Lage war, mit was auch immer passieren konnte, zu spielen.⁵⁷¹ Coticchio machte sich einen Spaß daraus, die Zuschauer aus der Reserve zu locken, zu provozieren oder zu konfrontieren,⁵⁷² und nicht nur die für Improvisationen vorgesehenen Teile bekamen einen größeren Stellenwert, sondern Coticchios Aktion wurde insgesamt spontaner.⁵⁷³ Die Journalisten von anno dazumal attestierten der historischen Carmen Miranda, sie habe als Sängerin, was man im Fußball „controll of the ball“ nannte, ein herausragendes Gefühl für den Moment.⁵⁷⁴ Coticchio reproduzierte auf der Bühne eben dieses „ritual of captivating the audience with rehearsed spontaneity“⁵⁷⁵.

⁵⁶⁶ Z. B. wenn sie sagt: “Evita and I, we were alike: we both cared fort he poor...”. Im *Show Text* auf S. 3.

⁵⁶⁷ Im *Show Text* auf S. 14f.

⁵⁶⁸ Vgl. *Show Text*. S. 5.

⁵⁶⁹ Szene im *Show Text* auf S. 16.

⁵⁷⁰ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 25.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Vgl. ebd. S. 25 und 27.

⁵⁷³ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 3. 24 und 26.

⁵⁷⁴ S. Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell*. S. 101.

⁵⁷⁵ Ebd. S. 166.

3.3.4.2 Die Chorus Girls

Die Rolle der Chorus Girls verdankt sich zwei parallelen Entwicklungen. Die Performerin Anna Mendelsohn war gerade neu zu toxic dreams dazu gestoßen und Wanunu wollte sie in die Produktion integrieren.⁵⁷⁶ Gleichzeitig brachten Wanunu und Wagners aufwendige Objektkonzeptionen für die Musiknummern die praktische Frage mit sich, wie diese Objekte auf die Bühne gebracht und aufgebaut werden könnten. “Having a stage worker bringing the thing is very postmodern performance art shit, which I was a bit tired of.”⁵⁷⁷ Wanunu entschied sich für die andere Möglichkeit, Chorus Girls, was auch der Ästhetik der alten Filmen eher entspräche. Verena Brückner⁵⁷⁸, Anna Mendelsohn und Magda Loitzenbauer übernehmen im Stück viele Funktionen. Sie spielen die für die zum Vorbild genommenen Nachtclub-Revuen und Musical-Filme obligatorischen „sexy Showgirls“, die durch ihre Anwesenheit im Hintergrund des Stars dem Gesamtbild zu mehr Glamour verhelfen. Alles, was sie tun, sei darauf ausgerichtet gewesen, „einen Frame für Irene zu schaffen“.⁵⁷⁹ Wie in den Original-Musicals kommt den Chorus Girls auch in *De Lady* die Aufgabe zu, eine sexuell aufgeladene, aufregende Atmosphäre als Ausgangsbasis für Coticchios Performance zu erzeugen. Sie sind Tänzerinnen und Background-Sängerinnen und “part of the landscape”⁵⁸⁰. In einigen der Lieder spielt sich die Choreografie eher auf der Ebene der Objekte bzw. einer Symbiose von Objekt, Hauptdarstellerin Coticchio und den Chorus Girls ab. Diesen kommt dabei die Aufgabe zu, durch Bedienung der Objekte die notwendige Bewegung zu erzeugen, wobei der Rhythmus ihrer Bewegungen an die Musik gekoppelt ist. Die Chorus Girls sind dazu da, „dass die Objekte lebendig werden“⁵⁸¹, sie sind der Hauptmotor der gesamten Bühnenkybernetik. “Somehow we have the same function as the props. Like, we belong to this perfect image, which is being shot or shown or performed. But then, as soon as everything vanishes, we vanish also and do whatever we want. Because we’re off.”⁵⁸² Ein räumliches „Off“ gibt es in *De Lady* nicht. Alles findet auf offener Bühne statt, sodass auch sämtliche Aktivitäten zwischen den musikalischen Nummern von den Zuschauern mitverfolgt werden können. Gerade diese Übergänge sind sehr wichtig für die Struktur der Inszenierung. Während Coticchios Textpassagen sind die Chorus Girls mit der Vorbereitung des nächsten Songs beschäftigt.

⁵⁷⁶ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S.3. Und Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 18.

⁵⁷⁷ S. Wanunu im Gespräch. Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 18.

⁵⁷⁸ In der zweiten Spielreihe vertreten durch Clelia Colonna.

⁵⁷⁹ S. Mendelsohn im Gespräch am 5.8.2009.

⁵⁸⁰ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

⁵⁸¹ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 10.

⁵⁸² S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.



Bild 7: Die Chorus Girls (Foto: Stefan Smidt)

Sie bringen z. B. riesige Objektteile von einer auf die andere Seite der Bühne oder wuchten sie auf die vorgesehenen Markierungen. An einigen Stellen untermalen sie den Text als pantomimischer Chorus mit Gesten und Grimassen, an anderen wiederholen sie einzelne Wörter, schrill wie ein Papageien-Chor.⁵⁸³ Sie nehmen Detailänderungen am eigenen Kostüm vor oder helfen der Garderobiere bei der Komplettierung von Coticchios Kleidern und Accessoires. In der Gestaltung ihres Charakters sind die Chorus Girls nicht festgelegt. Abgesprochen ist, dass es nicht darum geht, die Haltung gegenüber dem Publikum zu synchronisieren, sondern dass jede während der Aufführung frei ihren Impulsen folgen kann.⁵⁸⁴ Das Spiel mit der eigenen Attitüde und den Zuschauern ist ein essentieller Bestandteil der Rolle der Chorus Girls. Es besteht darin, „that we are aware of them watching us“⁵⁸⁵ und es fällt vor allem dann auf, wenn sie, neben den Objekten Spalier stehend oder eine kurze Zeit untätig auf den nächsten Einsatz wartend, das Publikum beobachten. Die Chorus Girls spiegeln den Blick des Publikums durch ihr bloßes Schauen. Ihr Blick bricht, wie viele andere Elemente in *De Lady*, die Show-Struktur und stellt sie aus. Das Zuschauen zeigt den Zuschauern ihr eigenes Zuschauen. Die Tendenz von Musicals, die schwierigen Bedingungen ihrer Produktion unter einer Fassade von Mühelosigkeit zu verstecken⁵⁸⁶, wird offensichtlich an den Gesichtern der Chorus Girls. Diese befinden sich in einer ständigen Transformation, changierend zwischen der Pose des strahlenden, perfekten Showgirls, der rebellischen Darstellerin, die keine Lust mehr hat oder sich langweilt, und der

⁵⁸³ Z. B. wiederholen sie an einer Stelle in sehr hoher Geschwindigkeit die Worte „money, money, money“. Im Show Text auf S. 5.

⁵⁸⁴ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 12.

⁵⁸⁵ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

⁵⁸⁶ Vgl. Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings*. S. 5.

routinierten Mitspielerin. „We are there as a joke“, sagt Colonna.⁵⁸⁷ Die Pointe besteht im An- und Ausknipsen des perfekten Lächelns, im spontanen Wechseln der Masken. Die Attitüde der Chorus Girls übt großen Einfluss auf die Gesamtstimmung der Show aus. Mendelsohn übernimmt als die Schauspielerin der drei mit stark überzeichneter Mimik und Gestik sämtliche Nebenrollen im Dialog mit Coticchio. Zu eingespielten Aufnahmen ihrer eigenen Stimme oder O-Tönen aus historischen Radiosendungen verkörpert sie die Liedansagerin. Meistens sind es alte tiefe Männerstimmen aus einer anderen Zeit, denen sie ihren Körper leiht. Der Kontrast zu der kleinen, jungen Frau auf der Bühne im Jetzt führt zu einer starken Situationskomik. Mendelsohns Auftritte werden vom Publikum mit Zwischenapplaus begleitet. Brückner hat als Sängerin einen Solo-Part und Loitzenbauer, Tänzerin und Hauptverantwortliche für die Choreographien im Stück, tanzt eine Szene alleine mit Coticchio. Sie perfektioniert die Showgirl-Pose. In der Gleichzeitigkeit der harten, anstrengenden Arbeit auf der Bühne und der sie kontrastierenden Botschaft des ewigen Lächelns: „Die Welt ist wunderschön! Es gibt keine Probleme, alles ist ganz einfach!“ liegt für sie „das Absurde dieser Hollywood-Musicals-Welt“.⁵⁸⁸ Die Chorus Girls demonstrieren, vergleichbar mit Stewardessen, die unbeteiligt das Verhalten im Unglücksfall darstellen, das System der alten Musical Filme. Wie Bilder gebaut und wieder auseinandergeworden wurden, wie dabei mit Symbolen gearbeitet und auch, wie Erotik eingesetzt wurde. Die sexuelle Komponente ahmen sie weniger nach, als dass sie sie in ihr Spiel integrieren, das einem permanenten Flirt mit dem Publikum gleicht. Loitzenbauer beispielsweise zieht in einer Szene eine riesengroße Giraffe im Hintergrund an ihrem Schwanz über die Bühne.⁵⁸⁹ An einer anderen Stelle tragen die Chorus Girls in Höhe ihres Geschlechts einen roten Stoffstreifen auf dem weißen Rock. Mendelsohn erzählt, dass sie das Abreißen des Fetzens bewusst provokant gespielt habe.⁵⁹⁰

3.3.4.3 Bando da Lua/Lonesome Andi Haller Band

„Omnipresent in a white suit, he twines his suave bariton around Coticchios teasing seductive vocals...“ schreibt Larry L. Lash in seiner Kritik zu *De Lady* über Andi Haller. Als Musiker und Sänger ist dieser das gesamte Stück hindurch auf der Bühne, wenn er spielt meist links im Hintergrund. Er repräsentiert Carmen Mirandas „Boys from Brasil“, die Bando da Lua. Als sie von Brasilien nach New York kam, hatte Carmen Miranda darauf bestanden, ihre eigenen Musiker mitzubringen. In seinem Auftreten sei er vollkommen frei

⁵⁸⁷ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

⁵⁸⁸ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 16.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd. S. 12.

⁵⁹⁰ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7. 2008. S. 17.

gewesen, sagt Haller. „Wie ich dreinschau’, mich bewege etc. habe ich jede Vorstellung neu probiert, wobei sich viele Details natürlich zu einer gewissen Routine entwickelt haben.“⁵⁹¹ Die Position der Auftritte allerdings ist durch die Lichtspots genau festgelegt.

Haller ist ein großer Mann, der sein einziges Instrument, eine kleine Ukulele, wie ein Baby im Arm hält. Es sei denn, er verwendet sie als Perkussionsinstrument, um die Nummer „Upa! Upa!“ einzutrommeln. Beim Musikmachen und Singen tanzt Haller zum Rhythmus. Allein durch seine Funktion und seine Aufmachung⁵⁹² wird er zu einer Miniatur der in den Filmen stets Carmen Miranda begleitenden Musikertruppe. Wie in den Originalfilmen drückt Hallers Gestik und Mimik Coticchios Carmen Miranda gegenüber Bewunderung aus, wie im Original übertrieben und deshalb komisch. Beim Lied „When I love I love“ tanzt Haller mit Coticchio und kniet am Ende vor ihr auf dem Boden nieder. Die inszenierte Bewunderung ist Teil der Show. In manchen Liedern singen Haller und Coticchio im Duett. Außerhalb der Musikstücke ist Haller arbeitslos und steht links am Rand des Raumes. Dort sind auch die Objekte gelagert, die auf ihren Auftritt warten. Auch in dieser Position habe er, als sichtbarer Teil der Bühne, auf das Bühnengeschehen reagiert.⁵⁹³

3.3.4.4 Die Ankleiderin

Die Regie- und Produktionsassistentin von *toxic dreams*, Claribel Koss, steht in *De Lady* auch als Garderobiere von Carmen Miranda - Darstellerin Coticchio auf der Bühne. Sie sitzt am linken Rand des Raumes, nicht weit von der ersten Zuschauerreihe, neben Metallregalen, in denen sich Pappboxen voller Kostümteile stapeln. Auf einem kleinen Holzwagen mit brusthoher Ladefläche transportiert sie die Kostüme, Schuhe, Hüte auf die Bühne. Koss selbst ist ganz in schwarz gekleidet, sodass sie während der Lieder am Bühnenrand im Dunkeln nicht auffällt. Wenn sie in den Vordergrund tritt, hebt sich ihr Schwarz sehr deutlich ab, vom weißen Bühnenboden und der schrillen Farbigkeit von Coticchios Kostümen.

Die komplizierten An- und Auskleidezeremonien der Carmen Miranda-Darstellerin spielen in *De Lady* eine große Rolle, Koss trägt die gesamte Verantwortung. Eineinhalb Stunden hindurch legt sie ihr Kleider an, ist auf unpräzise Weise unaufhörlich damit beschäftigt, Coticchios Erscheinungsbild zu verändern. Sie verrichtet diese Arbeit ruhig und konzentriert, als gäbe es kein Publikum. Die Aufgabenteilung mit den Chorus Girls ist bis ins kleinste

⁵⁹¹ S. Haller im Gespräch am 26.8.2009.

⁵⁹² Eine aus Mangel an weißen Anzügen im Winter aus Arzthose und Kellnerjacke zusammengestellte Kombination.

⁵⁹³ Vgl. Haller im Gespräch am 26.8.2009.

Detail durchchoreografiert.⁵⁹⁴ Mit Coticchio geht Koss dabei so vorsichtig und gleichzeitig pragmatisch um wie mit einer wertvollen Plastikpuppe, während diese unbeirrt mit ihrem Text fort fährt. Koss und Coticchio arbeiteten bereits in vielen *toxic dreams* - Stücken zusammen. Mit der Zeit, erzählt Coticchio, habe sich im Umgang miteinander eine solche Selbstverständlichkeit und ein so großes Vertrauen entwickelt, dass das Ankleiden und damit verbundene ständige Herumzupfen an ihrem Körper durch Koss in *De Lady* zu einem vollkommen natürlichen Vorgang wurde, der sie nicht mehr gestört habe.⁵⁹⁵ Geht etwas schief oder dauert ein Kostüm besonders lange, so baut Coticchio einen Witz darüber in ihren Text ein. Ein erschwerender Faktor für Koss' Arbeit war, dass die Kostüme, obwohl ein Schwerpunkt innerhalb der Produktion, erst sehr spät im Probenprozess fertig wurden, einige Teile sogar erst knapp zur Premiere. Der Garberobenwechsel Carmen Mirandas aber ist Teil der Show. Als solcher habe er in sich fließen müssen.⁵⁹⁶ Und um das richtige Timing und Zusammenspiel mit Coticchios Text zu finden, hätten die Abläufe in Ruhe geübt werden müssen. „Das muss einfach geprobt werden. Es ist auch eine Choreografie und hat genau die gleiche Wertigkeit wie alle anderen Choreografien und Objekte und Texte!“ sagt Koss.⁵⁹⁷ Die Proben fanden letztlich in den Aufführungen statt, was mit den Unterschied zwischen erster und zweiter Spielserie erklärt.

3.3.5 Kostüm

Mc Auley beschreibt, den vom Anthropologen Marcel Jousse geprägten Begriff „*le geste des choses*“⁵⁹⁸, verbildlichend, die Funktion der Kostüme in einer Reihe von Moliere-Inszenierungen Antoine Vitez'. Als Kostüme dienten genaue Nachbildungen von Kleidern aus dem 17. Jahrhundert, kompliziert und zeitaufwendig anzuziehen. Den DarstellerInnen der Oberklasse-Charaktere war es nicht möglich, dies ohne Assistenten zu bewerkstelligen. Die historischen Kostüme führten also zur Implementierung sozialer Praktiken innerhalb der Theatergruppe, über die sich etwas über die Machtstrukturen der damaligen Zeit vermittelte. Auch in *De Lady* bestimmen die Kostüme nicht nur das äußere Erscheinungsbild der DarstellerInnen, sondern bringen ein auf Coticchio zentriertes System mit sich, das hier allerdings direkt vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne vorgeführt wird. Ein Aspekt sei es gewesen, zu zeigen, „that actually everybody existed just to be dressed. Just to become

⁵⁹⁴ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 26.

⁵⁹⁵ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 24.

⁵⁹⁶ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 23.

⁵⁹⁷ Ebd. S. 26.

⁵⁹⁸ S. Jousse, Marcel. *L'Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard 1974. Da mir das Buch in englischer Übersetzung nicht zugänglich ist, beziehe ich mich auf McAuley. *Space in Performance*. S. 179.

a visual thing, and actually... the life is sucked out of all the people on stage the more the show is progressed, because people are starting to be mannequins for imagery.”⁵⁹⁹ Coticchio kommt, wie die Grundfigur im Anziehpuppen-Buch, in gelber Unterwäsche auf die Bühne und wird von da an, während sie zum Publikum spricht, für jede Musiknummer von ihrer Garderobiere Koss, teilweise unter Mithilfe der Chorus Girls, neu eingekleidet. Die Kostüme bestehen aus vielen Versatzstücken, außer Rock und Oberteil vom Handschuh über Feder- oder Ohrschmuck zum jeweils farblich passenden Turban. Der live zu beobachtende Prozess der Komplettierung von Coticchios Outfits generiert einen Großteil der Spannung in *De Lady*. Gekrönt werden die Kostüme durch unwahrscheinliche Hutkreationen, womit auch die reale Carmen Miranda ihr Publikum zu beeindrucken wusste. Mit dem Hut ist das Bild fertig. Die Spannung der Zuschauer entlädt sich in diesen Momenten in einem staunenden Lachen. Carmen Miranda war zu ihren Lebzeiten eine Stilikone und Trendsetterin. In ihren Kleidern, so sieht es Kostümbildnerin Lena Kvadrat, sei Carmen Miranda zu einer singenden Skulptur geworden.⁶⁰⁰ Wie sich die Handlungsmacht des Agenten 007 auf die Gadgets der Q-Agentur stützt,⁶⁰¹ so waren am Erfolg und der Popularität Carmen Mirandas maßgeblich ihre schrillen Aufmachungen, die sehr hohen Absätze und spektakulären Hüte beteiligt. Ihr Auftritt in „The Gang’s all here“ „inspired the adoption of what was termed the Latin Influence in fashion for the duration of the forties. A whole generation, following the example of “The Lady in The Tutti-Frutti Hat,” dressed in fancy blouses, turbans and flaring skirts.”, schreibt Gil-Montero.⁶⁰² Ähnlich stark auf die Kostüme fokussiert funktioniert die Inszenierung von toxic dreams. Lena Kvadrats Designs sind von Mirandas Kleidern in den Filmen und ganz wesentlich durch das schon erwähnte Carmen-Miranda-Anziehpuppen-Buch⁶⁰³ inspiriert.⁶⁰⁴ Die Spielzeugpapierkleider liefern einerseits Illustrationen von tatsächlichen Kostümen der Sängerin, die Kvadrat variierte. Ursprünglich wollte sie aber auch das Laschenprinzip für Coticchios Kostüme übernehmen. Am Ende des Stücks, nach der Erzählung von Mirandas Tod, hätten schließlich auf Coticchios Haut angebrachte Laschen die Haut und den Körper selbst als Kostüm entlarven sollen.

⁵⁹⁹ S. Wanunu im Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 14.

⁶⁰⁰ Vgl. Kvadrat im Gespräch am 8.8.2008. S. 5.

⁶⁰¹ Vgl. Maye, Harun/Bernhard Siegert. „Technische Medien im Dienst Ihrer Majestät. James Bond und die Q-Agentur.“ *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. Hg. Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegert. Weimar: Verlag der Bauhausuniversität Weimar 2008. S. 83-92. Hier S. 86.

⁶⁰² S. Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell*. S. 151.

⁶⁰³ S. Tierney, Tom. Carmen Miranda. Paper Dolls in Full Color. Mineola/New York: Dover Publications, Inc. 1982.

⁶⁰⁴ Wanunu stieß darauf im Rahmen seiner Recherche. Die Anziehpuppen tauchten als Motiv auch bereits in der filmischen Carmen Miranda - Biografie auf: *Bananas is my Business. Dokumentarfilm*. Regie: Helena Solberg/David Meyer. USA: International Cinema, Inc. 1994. Fassung: DVD. New York: Fox Lorber Video 1998.

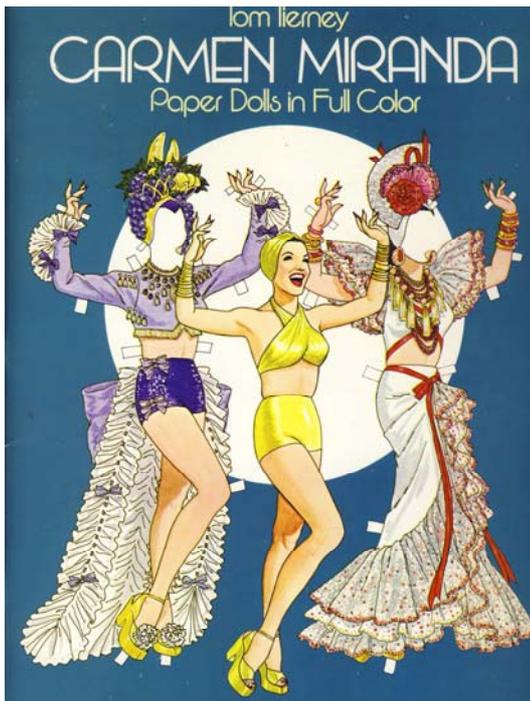


Bild 8 und 9: Titelseite des Cut-Up-Buchs und Coticchios Grundkostüm (Foto: Barbara Palffy)

„Weil, in Wirklichkeit spielen wir eine Rolle im Leben“, sagt Lena Kvadrat.⁶⁰⁵ Ins Dreidimensionale übertragen entschied man sich statt der Laschen für Klettverschlussverbindungen, die den schnellen Wechsel der Kostümteile ermöglichten. Das Konzept Anziehpuppe blieb insofern erhalten, als Coticchio während der Ankleidezeremonien immer wieder in die Pose der Papierfiguren kippt. Lena Kvadrat arbeitet wie eine Konzeptkünstlerin, sie übersetzt ihre Ideen in Kostüme. Coticchios Rock zur Nummer „Mamae eu quero“ beispielsweise, besteht aus Männerhemdenärmeln. Carmen Miranda spielte im Krieg für die amerikanischen Soldaten und die nach ihr greifenden Hemdenarme verbildlichen deren Begehren.⁶⁰⁶ Gleichzeitig spielt Kvadrat aber auch mit Zitaten aus den verschiedensten Zeiten und Kontexten. Der Hut zu „Mamae eu quero“ ist die Flosse eines AUA-Flugzeuges en miniature, die Chorus Girls werden durch kleine Details wie Namensschilder und Halstücher zu Flugpersonal. In einem anderen Lied trägt Carmen Miranda, „maybe the most expensive banana in the history of show business“⁶⁰⁷, als Brosche eine Banane in Form des Zeichens der Marke Nike auf der Brust. Kvadrat gefiel die Idee, auch heutige Ästhetik mit einzubringen.⁶⁰⁸ Das Zitate-Puzzle regt die freie Assoziation der

⁶⁰⁵ S. Kvadrat im Gespräch am 8.8.2008. S. 3.

⁶⁰⁶ Vgl. auch Kvadrat im Gespräch am 8.8. 2008. S. 6.

⁶⁰⁷ S. *Show Text*. S. 2

⁶⁰⁸ Vgl. Kvadrat im Gespräch am 8.8. 2008. S. 6.

Zuschauer an und birgt in sich viele Zusammenhänge, ein dichtes Netz möglicher Bedeutungen.

Typisch für die lateinamerikanische Ästhetik sei es, dass vorne ein nacktes Bein aus dem Stoff ragen und an der Rückenseite ganz viel Kleid herunterhänge.⁶⁰⁹ Bei einem Kostüm habe man deshalb schlicht den Rock vorne ausgeschnitten.

Kvadrats Kreationen sind meist inhaltlich am Kontext des Liedes in der Show ausgerichtet. „Upa! Upa!“ war als Cowboy-Szene angelegt. Coticchio trug dazu einen Lederstiefel und ein knappes Kostüm aus zerschnittenen Jeans, verbunden mit einer Art Schurz. Die Kostüme funktionieren, wie auch die Kleider der Anziehpuppen, als Fassaden. Es wird nur geschmückt, was zu sehen ist. Seitlich zum Publikum auf dem Pferd sitzend braucht Coticchio deshalb nur einen einzelnen Lederstiefel. In dem Lied „I I I I I like you very much“ steht Coticchio hinter einem Holzrahmen, einem stilisierten Fernseher. Das Kostüm beschränkt sich auf den Teil ihres Körpers, der sich innerhalb des Sichtfensters befindet, auf ihren Oberkörper. Die Beine unterhalb des Rahmens bleiben unbekleidet. Die Rahmung bleibt sichtbar und macht die Bildproduktion bewusst.

Hallers Erscheinung wird puzzlestückartig und jeweils thematisch passend aufgerüstet. Zu „Upa! Upa!“ bekommt er einen riesigen, mit Jeansfetzen dekorierten Strohhut. Zu den anderen Liedern ist sein weißer Anzug mit roten Rüschen, einem Schal oder einem kleinen aus Stoff ausgeschnittenen Flugzeug als Schulterabzeichen geschmückt. Die Chorus Girls behalten die gesamte Aufführung hindurch ihre Grundmontur aus schwarzem Oberteil mit nur einem, asymmetrisch platzierten Träger und einer Art weißem Minirock. Um den Kopf mit Pferdeschwanzfrisur ist ein weißes Stoffband gebunden, der Knoten sitzt kokett an der Stirn. Ihr Kostüm scheint angelehnt an die Aufmachung der Revuetänzerinnen aus der Nummer „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ in Busby Berkelys „The Gang’s all here“. Die Uniform der Chorus Girls wird ebenfalls durch in den jeweiligen Szenenzusammenhang passende Details ergänzt. „To the Navy“ tanzen sie mit blauweißgestreiften Oberteilen und Kajaks als Röcken, auf dem Kopf sitzen weiße Matrosenmützen. Kostüm und Objekte gehen in einigen Nummern symbiotische Beziehungen ein und auch die Hüte lassen sich nicht eindeutig der einen oder der anderen Kategorie zuordnen.

3.3.5.1 Die Hüte

„For me in the audience, the hats were absolutely “the thing” of the performance”,⁶¹⁰ erinnert sich Colonna. Der Sinn der Hüte in *De Lady* besteht darin, „noch einen (Hut) draufzusetzen“,

⁶⁰⁹ Vgl. Kvadrat im Gespräch am 8.8.2008. S. 5.

⁶¹⁰ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

den Gesamteindruck von Coticchios Erscheinung an Detailverliebtheit und Gigantomanie noch zu übertreffen. Dieser Überraschungseffekt am Ende jeder Ankleidezeremonie wird in der Wiederholung zu einem Ritual und funktioniert gerade durch die Erwartungshaltung der Zuschauer. Die Original - Carmen Miranda war selbst gelernte Hutmacherin und verwendete die Hutkreationen ursprünglich vor allem um ihre geringe Körpergröße zu kaschieren.

Steil in die Höhe ragt der Sektglaspyramidenhut in *De Lady*. Ein Kranz leuchtender Plastikbananen um Coticchios Kopf funktioniert vor allem als dekoratives Element, das mit den anderen Bühnenbild-Objekten korrespondiert. Zum Cowboy - Lied „Upa! Upa!“ trägt sie eine Kopfbedeckung mit drei Revolvern. Der Leuchtturmhut, Zitat eines Originalkostüms von Carmen Miranda,⁶¹¹ ist mit kreisendem Lichtstrahl ein Lichtobjekt für sich. Kilga über dessen Auftritt:

It was always such a great moment, when the people began to laugh, when Clari (Koss) began to put her the stuff, and in the very end, she comes with this tower. Clari comes with this tower, and the people - it was always - the people did not believe it. They asked themselves really: "She puts now this tower on the head of this woman?", it was every show like that, you really felt it. And in the end she turned it on. And this.. was always great, I always loved it. That was just really unbelievable. (lacht) That it really blinks and turns.⁶¹²

Die Hüte seien in einem „Crossover-Prozess“ zwischen Kostüm und Objekt entstanden, sagt Otmar Wagner. Einige baute er, andere Kvadrat.⁶¹³ Die größte Schwierigkeit war es, auf Coticchios Kopf trotz der vielen Haare eine stabile Basisstation für die Aufsätze zu errichten. In einem langen Prozess entwickelten Kvadrat und Coticchio ein ausgeklügeltes System: Ein zylinderförmiger Plastikblumenuntersatz wurde mit einem Stäbchen auf der Haarknolle fixiert. Zwei enge Badekappen und mehrere Turbane verdeckten die restlichen Haare und stabilisierten die Konstruktion. Auf dem Plastikzylinder war eine Klettverschlusschicht angebracht, auf die Koss sämtliche Hüte stöpselte.⁶¹⁴ Diese waren teilweise sehr schwer und Coticchio musste sie in Balance halten, was sich letztlich auf ihr ganzes Spiel auswirkte.

3.3.6 Choreografie

De Lady ist als Musical in weiten Teilen „durchchoreografiert“. Nur zu knapp der Hälfte der dreizehn Lieder finden jedoch Tänze im eigentlichen Sinne statt. Gruppenchoreografien der drei Chorus Girls, meist im Hintergrund zur eher statischen Coticchio. Die Brasilianerin Magda Loitzenbauer war von toxic dreams als Tänzerin und Choreografin für das Stück engagiert worden. Da Carmen Miranda in Brasilien nach wie vor kulturelles Allgemeingut

⁶¹¹ Die Studio Stylistin Yvonne Wood erschuf den Mini-Leuchtturm für Carmen Mirandas Nummer „True to the Navy“ in dem Film *Doll Face*. S. Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell*. S. 155.

⁶¹² S. Kilga. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 36.

⁶¹³ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 26.

⁶¹⁴ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7. 2008. S. 10.

ist, sei ihr deren charakteristische Gestik gleich präsent gewesen. Sie habe auch schon vor den Proben einige Schritte im Kopf gehabt.⁶¹⁵ Anna Mendelsohn, Verena Brückner und Magda Loitzenbauer arbeiteten knapp einen Monat an der Grundstruktur der Tänze. Die Hauptgrundlage bildeten Rhythmus, Musik und Länge des jeweiligen Liedes.⁶¹⁶ Regisseur Wanunu gab die ungefähre Stilrichtung der Choreografien vor und brachte anhand von Referenzmaterial in Form von Videos weiteres Input ein. Im Falle von „When I love I love“ waren es Aufnahmen von Cabaret-Aufführungen aus den 30er Jahren in New York, an deren Stil man sich orientierte.⁶¹⁷ „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ ist ein Zitat der Nummer im Busby Berkely - Film „The gang’s all here“.⁶¹⁸

Loitzenbauers Idee war es, typische südamerikanische Schritte miteinander zu verbinden. Sie habe sich der afro-brasilianischen Tanzrichtungen bedient und aus den verschiedenen Gegenden Brasiliens dazu genommen, was sie klischeehaft kannte.⁶¹⁹ Dieses Schritt-Repertoire sei viel schwieriger zu tanzen, als es aussehe, denn die brasilianische Musik sei nie wirklich gerade, sondern voller synkopischer Verzögerungen, die sie erst interessant machten.⁶²⁰ Die Chorus Girls studierten die Tänze zu dritt ein und zeigten sie dann Regisseur Wanunu. Dieser brachte höchstens kleinere spieltechnische Vorschläge ein. Die schnelle, fröhliche Choreografie zu „Tico-Tico No Fuba“ zum Beispiel sollte nicht mit dem üblichen gewinnenden Lächeln im Gesicht, sondern stattdessen mit ernster, schlechtgelaunter Miene getanzt werden.⁶²¹ „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ ist die längste und komplexeste Choreografie des Stücks, die aus vier Sequenzen besteht. Was Busby Berkely mit einer Hundertschaft von Revuetänzerinnen erschuf und zum Höhepunkt seines Films „The gang’s all here“ macht, erfinden toxic dreams mit drei Tänzerinnen und einer Videoprojektion, ihren Möglichkeiten gemäß, neu. Teilweise ist der Tanz dem Original sehr ähnlich, Colonna vergleicht ihn mit rhythmischer Sportgymnastik.⁶²² Die Chorus Girls imitieren die Körperbewegungen der Tänzerinnen, z. B. deren naiv-verführerisches Winken. Über ihre Gestik und Mimik transportieren sie, was man in den 1940er Jahren unter Sexappeal verstand.⁶²³ Auch der letzte Teil ist der Vorlage ziemlich genau nachempfunden. Mit aufgeblasenen, phallusartigen Riesenbananen reproduzieren die Chorus Girls das für Busby Berkely typische sehr direkte Spiel mit sexueller Symbolik. Und wie in dessen Original wird

⁶¹⁵ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 2.

⁶¹⁶ Vgl. ebd. S. 14.

⁶¹⁷ Vgl. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

⁶¹⁸ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 4.

⁶¹⁹ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 14.

⁶²⁰ Vgl. ebd. S. 15.

⁶²¹ Ebd. S. 3.

⁶²² Vgl. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

⁶²³ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am S. 13.

der Tanz auf der Leinwand in kaleidoskopartige Bilder aus der Vogelperspektive verwandelt. Ebenfalls übernommen wurden eine Bodenchoreografie vor Palmenhintergrund und die Szene, in der um Carmen Miranda herum ein Xylophonring mit Bananen als Tasten aufgebaut wird, auf denen sie Playback zur Musik spielt. Der darauf folgende Tanz mit den im Dunkeln gelb leuchtenden Bananenxylophonen, die auf der Leinwand vervielfältigt psychedelische Muster bilden, ist eine Erfindung von toxic dreams. Allerdings ebenso in der rein auf visuelle Effekte bauenden Busby Berkely - Ästhetik gehalten. Zu „Tico-Tico No Fuba“, einem sehr schnellen Samba, tanzen die Chorus Girls im Gegenlicht vor zwei Wänden zuckender Neonleuchten. Die lasziven, hüftbetonten Bewegungen zu „Mamae eu quero“ sind dem brasilianischen Karneval entlehnt. Coticchio tanzt im Refrain gemeinsam mit den Chorus Girls. „When I love I love“, laut den Aufzeichnungen in Koss' Probenbuch ein Foxtrott,⁶²⁴ ist eine der theatralischeren Choreografien. Hier ist auch Musiker Andi Haller, der sich sonst eher abseits mit der Ukulele im Arm zum Rhythmus bewegt, als Coticchios Tanzpartner einbezogen, um sie herum die Chorus Girls. Die zwei anderen Choreografien (im engeren Sinne) sind stark an Objekte geknüpft. In beiden Fällen ging die Choreografie aus den Möglichkeiten des Objekts hervor. „Cuanto le gusta“ spielt sich in einer Streichholzsachtel ab. Von den Chorus Girls sind nur die Köpfe zu sehen, mit denen sie „choreografische Faxen“⁶²⁵ vollführen: Kopfnicken, Kopfschütteln, abtauchen, auftauchen, Augenbewegungen und Kopfdrehungen im Rhythmus. In „To the Navy“ tragen die Chorus Girls Kajaks als Tütüs, vollführen Ballettschritte und drehen sich und das Boot schnell im Kreis.⁶²⁶ Die Objekte wurden erst nach und nach während der Proben gebaut und standen zunächst nicht zur Verfügung. Für solche Lieder, in denen die Choreografien eng an Objekte gebunden waren, erarbeiteten die Chorus Girls zunächst eine Basis-Choreografie ohne Objekt.

Coticchio ist während der Lieder, ähnlich wie die echte Carmen Miranda, in ihren Bewegungsmöglichkeiten stark eingeschränkt. Jeweils in ein Bild aus Kostüm, Hut und Objekt eingebaut, beschränkt sich ihr Tanz meist auf die Carmen Miranda - typischen Armbewegungen. In den erzählerischen Passagen hat Coticchio nicht die Funktion einer singenden Skulptur und ist deshalb beweglicher. Einige schräge Tanzeinlagen dienen der verfremdenden oder ironischen Brechung des Textes. Carmen Mirandas berichtet über ihre durch Hollywood-Musicals eislaufende Kollegin Sonja Henie: „...and she skates a bit...“⁶²⁷. Coticchio und diagonal hinter ihr Loitzenbauer trippeln dazu seitlich geneigt mit einer

⁶²⁴ S. Koss. Probenbuch zu *De Lady*. Eintrag vom 9.12. 2005.

⁶²⁵ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 9.

⁶²⁶ Die Rolle der Objekte für diese Szenen wird im nachfolgenden Kapitel genauer angeschaut.

⁶²⁷ S. im Show Text auf S. 3f. S. auch S. 17 oben.

merkwürdig gestauchten Bewegung von einer zur anderen Seite der Bühne und wieder zurück.

In *De Lady* gibt es verschiedene Formen von Choreografien. Die komplizierten An- und Auskleidezeremonien der Carmen Miranda-Darstellerin Coticchio, für die hauptsächlich Claribel Koss verantwortlich war, sind bis ins kleinste Detail, auch in der Aufgabenteilung mit den Chorus Girls, durchchoreografiert.⁶²⁸ In genau festgelegten und getimten Bewegungsabläufen besteht ebenso die Einrichtung der Objekte auf der Bühne für die Musiksequenzen durch die drei Chorus Girls.⁶²⁹

3.3.7 Objekte

Für den Bühnenbildner Otmar Wagner war *De Lady* durch die sehr enge Zusammenarbeit mit Regisseur Wanunu ein eher ungewöhnliches Projekt. Er habe durch dessen viele Ideananforderungen wenig Freiheit gehabt, wollte dabei gleichzeitig aber auch seine eigenen Ideen umsetzen. Deshalb und wegen des knappen Zeitplans für den Bau drücke sich in den Objekten letztlich kein stringentes Gesamtkonzept aus.⁶³⁰ Hinzu kommt, dass *De Lady* eine Musical-Revue und die Objekte diesem Genre entsprechend eher „Spielereien“ seien.⁶³¹

Über die Anwendungsformen von Szenographie in Popular Entertainment ganz allgemein schreibt McNamara

that they involve a naïve and casual view of design, a strong emphasis on trickwork, fantasy and spectacle, and a lack of interest in such conventional scenic values such as verisimilitude, consistency, and so-called good taste. Popular design seems to be [...]far more concerned with craft than with art and far more involved with objects than with ideas.⁶³²

In seinen anderen Arbeiten mache er sich sehr viel mehr konzeptuelle Gedanken, sagt Wagner. Bei *De Lady* habe er sich eher gefragt, was für ein Effekt oder Design ihn zum jeweiligen Lied zu realisieren reizen würde, ohne dies inhaltlich zu legitimieren.⁶³³ Es war ein handwerklich-spielerischer Zugang, bei dem es vor allem auch darum ging, beeindruckende Objekte zu schaffen, die im Sinne des starken Konzepts von Präsenz, wie es Fischer-Lichte beschreibt, „raumbeherrschend und aufmerksamkeitszwingend“ auf der Bühne stehen.⁶³⁴ Die Objekte brauchten „flash“⁶³⁵, um während der Shownummern „für

⁶²⁸ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 26.

⁶²⁹ Anna Mendelsohn bezeichnet sie im Gespräch als „Minichoreografien“. S. Gespräch am 15.7.2008. S. 10. S. auch S. 13f.

⁶³⁰ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 3 und 27.

⁶³¹ Ebd. S. 2.

⁶³² S. McNamara, Brooks. „Scenography of Popular Entertainment.“ *The Drama Review: Popular Entertainments* 18/Heft 1 (März 1974). S. 16-24. Hier S. 17.

⁶³³ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 2.

⁶³⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. S. 173.

einen Moment aufzublühen⁶³⁶, bevor sie schon wieder verschwanden. Vergleichbar mit der Rolle der Pointen im Text in *De Lady* wird der Unterhaltungswert der Musikshow durch eine Aneinanderreihung von Effekten durch die Objekte erhöht. Teilweise, und typisch für das Set Design von Musicals, sind es die Proportionen, die beeindrucken. Außer der 2 m-hohen Streichholzschachtel tritt auch ein überdimensional großer Plattenspieler auf. Im Falle der Kajaks, die mit einem Loch in der Mitte von den Chorus Girls wie Röcke getragen werden, steht der Aspekt des Wiedererkennens im Vordergrund. Es sind echte Kajaks auf der Bühne zu sehen, die für die Zuschauer überraschend eingesetzt werden. Die meisten von Wagners Objekten besitzen, von den Darstellerinnen in Bewegung gesetzt oder, im Falle der Lichter, eingeschaltet, aber auch eine Funktion im Sinne einer Fähigkeit. Wie im Zirkus die Artisten bestaunen die Zuschauer, was die Objekte alles können. Die Kajaks leuchten nicht nur, sie drehen sich auch sehr schnell. Die Palmen schwingen zu „South American Way“ auf halbrunden Holzteilen, von einer zur anderen Seite beängstigend nah in Richtung Boden. Bei Konzeption und Bau von Bühnenbildern stellt Wagner sich die Fragen: „Wie funktioniert das? Wie setzt sich der Darsteller mit dem Raum in Beziehung? Was passiert damit? Was machen die Leute mit dem Bühnenbild oder mit dem Zeug, was auf der Bühne steht?“⁶³⁷ So kommt es wohl auch zu den ungewöhnlichen und sehr engen Verbindungen, die DarstellerInnen und Objekte in *De Lady* miteinander eingehen.⁶³⁸

Bei der Konzeption stand kein so direkter Anhaltspunkt zur Verfügung wie im Falle der Musik⁶³⁹, die Objekte wurden aber auch nicht einfach „frei erfunden“:

The moment you do it, the ideas come, because you are inside this world of musical and you start to read about Busby Berkely, and... you try to understand, why do they do it? [...] So, I have to say, that it's not totally coming out of nowhere. It is something we have to invent, but it is something, that has a very clear logic.⁶⁴⁰

Inspirationen entstammten Abbildungen in Musical-Büchern⁶⁴¹, Carmen-Miranda- und anderen 40er Jahre Musical-Filmen. Schon bei oberflächlicher Betrachtung der Sets lassen sich viele Bezüge zum Recherchematerial erkennen. Ein gutes Beispiel dafür, wie Wagner solche Anregungen weiterentwickelte, gibt der TV-Frame. In der Musik-Show „Sing with

⁶³⁵ “Flash is a hazy word, used in many different ways, but basically it is anything that attracts the eye.” S. McNamara, Brooks. “Scenography of Popular Entertainment.” S. 24.

⁶³⁶ S. Gespräch mit Wagner am 13.7.2008. S. 27.

⁶³⁷ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 22.

⁶³⁸ Damit beschäftigt sich detaillierter die nachfolgenden Kapitel.

⁶³⁹ Eine Ausnahme stellt der Nachbau der Bananenxylophone aus Berkelys „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ Set Design dar.

⁶⁴⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 24.

⁶⁴¹ Z. B. Kobal, John. *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals*. London u.a.: Hamlyn 1972. Sennett, Ted. *Hollywood Musicals*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1981.

the stars“, aus der ein Ausschnitt auch in der Dokumentation *Bananas is my business*⁶⁴² gezeigt wird, präsentierte Carmen Miranda einige Lieder wie „K-K-KATY“ oder „I I I I I like you very much“ in einer Frühform zwischen Karaoke und Untertiteln: Die Texte, inhaltlich eigentlich uninteressant, sind im Bild zu lesen. Von der einen zur darauf folgend gesungenen Silbe hüpft ein Tischtennisball. Wanunu will mithilfe einer Videoprojektion einen solchen Ball ins Bild bringen, Wagner aber interessieren daran mehr die Untertitel.⁶⁴³ Er baut einen großen Holzrahmen, hinter dem Coticchio das Lied „I I I I I like you very much“ singt. An der Unterkante des Rahmens wird von Mendelsohn ein papierenes Textband entlang gezogen. „In der Mitte gibt es diese Vorstellung von Untertitelleiste sozusagen, und an der Seite sieht man den ganzen Trash, den ganzen Sprachabfall“⁶⁴⁴, der sich als Papierberg im Laufe des Liedes immer höher türmt.

Wanunu und Wagner bringen auch persönlich motivierte Ideen ein, die in die Musical-Welt integriert und dadurch wieder verändert werden. Wagners Probenbuch zeigt außerdem eine Reihe von Ideen und Entwürfen, die im Laufe des Prozesses weggefallen sind. So hatte Kvatrat beispielsweise vorgeschlagen, eine Bananenkiste als Bühnenelement zu verwenden. Wagner skizziert in seinen ersten Einträgen eine Bühne „aus einem riesigen Bananekarton“.⁶⁴⁵ Es wurde lange an der Idee des Einsatzes von Show-Treppen herumgetüftelt, die schließlich doch nicht realisiert wurden.⁶⁴⁶ Und auch ein riesiger, als Videoprojektionsfläche dienender Hut war im Gespräch.⁶⁴⁷ Die Objekte haben in *De Lady* eins nach dem anderen während der Lieder ihre Auftritte. Die meisten sind aus Holz und Pappe gebaut. Sie lassen sich ihrer Optik nach in verschiedene Gruppen gliedern. Es gibt solche Teile, deren Showseite mit bunten Abbildungen tapeziert ist: Papppalmen und -büsche aus ornamentalen Strukturen, eine knapp zwei Meter hohe Streichholzsachtel mit einem alten farbigen Original-Streichholzsachtel-Motiv darauf und die auf lebensgroße Pappfiguren montierten Bilder der Carmen-Miranda-Anziehpuppen. Eine weitere Gruppe sind Objekte, in die in unterschiedlicher Weise Lichter eingebaut sind.⁶⁴⁸ Prinzipiell interessiert Wagner die Funktion mehr als die Gestaltung. Das heißt, die Gestaltung muss die Funktion sichtbar machen oder sichtbar lassen.

⁶⁴² S. *Bananas is my Business. Dokumentarfilm*. Regie: Helena Solberg/David Meyer. USA: International Cinema, Inc. 1994. DVD-Fassung: New York: Fox Lorber Video 1998.

⁶⁴³ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 17f.

⁶⁴⁴ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 18.

⁶⁴⁵ S. Wagner, Otmar. Arbeitsbuch zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. 2005/06.

⁶⁴⁶ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 10. S. auch zahlreiche Skizzen dazu in Wagners Arbeitsbuch.

⁶⁴⁷ S. Wagners Arbeitsbuch. Zum Teil sind in Wagners Notizen auch die Weiterentwicklungen von Set-Ideen dokumentiert: Der erste Eintrag zu den Palmen für die Nummer „South American Way“ lautet: „Palmen auf wheels, die Girls schießen sie hin und her“. Stattdessen setzte Wagner die Palmen auf halbrunde Holzstücke, sodass sie seitlich schwingen konnten.

⁶⁴⁸ S. detaillierter unter 3.3.9 Licht und Videoprojektionen. S. 124.

Besonders konsequent ist dies am kinetischen Pferd, einem hölzernen Gerüst, an das rechts und links eine Pferdekopfmaske angebracht ist, umgesetzt.⁶⁴⁹ Das Doppelkopf-Pferd auf Rädern lässt sich mitsamt einem Reiter auf den Dolly-Schienen hin und herziehen. Über die Umdrehung der Räder wird über Seilverbindungen eine asynchrone Bewegung der Köpfe erzeugt, ein permanentes, versetztes Kopfnicken. Die Schnelligkeit dieser Bewegung ist abhängig von der Geschwindigkeit des Pferdes, die Richtung von der Fahrtrichtung. So wird die Konstruktion in der Aktion sichtbar.⁶⁵⁰ Das gilt ebenso für den Plattenspieler oder den TV-Frame. Bei letzterem wird ein technisches Verfahren, die Einspielung von Untertiteln, mit einfachsten mechanischen und handbetriebenen Prinzipien nachgespielt. An den Objekten macht ihre Einfachheit Spaß, dass verständlich ist, wie sie funktionieren, ihre Transparenz. Auch Objekte wie die Streichholzsachtel, die in der Show nur ihre Fassade zeigen, werden im Lagerzustand am Bühnenrand mit nach außen gekehrtem Innenleben durchschaubar. Die Holzkonstruktion des kinetischen Pferdes hat Wagner bewusst weder verkleidet noch in der Farbe der dunkelbraunen Köpfe angestrichen. Er will das Publikum generell nicht mit einem „wahnsinnig gut gemachten Naturalismus“ beeindrucken, sondern stattdessen den Rezeptionsvorgang möglichst offen halten.

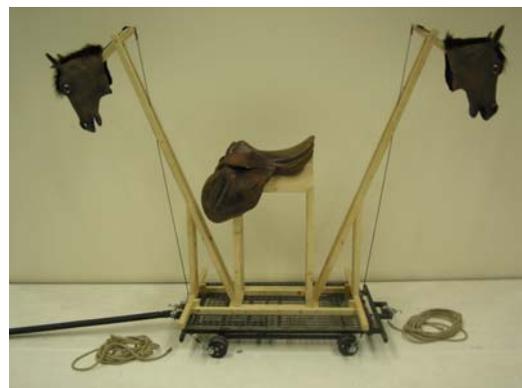
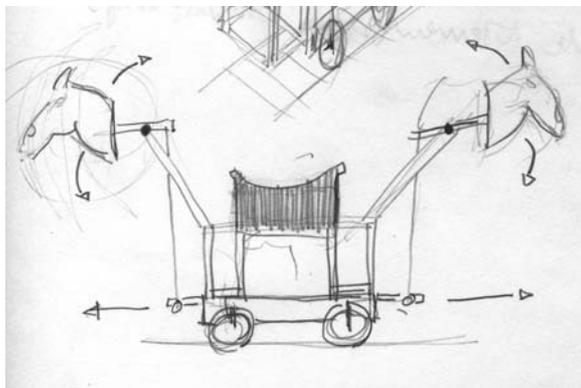


Bild 10 und 11: Das kinetische Pferd (Skizze und Foto: Otmar Wagner)

⁶⁴⁹ Auf das Pferd kam man auf der Suche nach einem Objekt, das sich für eine Cowboy-Nummer eignet. Ein Anhaltspunkt könnte dabei das von Groucho Marx am Ende des Films *Copacabana* gesungene Cowboy-Lied gewesen sein, in dem Marx auf einem Holz-Bock reitet. S. *Copacabana*. Regie: Groucho Marx. USA: Republic Pictures Corporation 1947. DVD-Fassung: Santa Monica/USA: Republic Entertainment Inc. 2003.

⁶⁵⁰ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 5f.

Das Kinetische Pferd ist eine „Kombination aus dieser... Konstruktion mit einem realistischen Moment. Die Konstruktion tut so, als ob sie ein Pferd sei, das seinen Kopf bewegt.“⁶⁵¹



Bild 12: Das kinetische Pferd in Aktion (Foto: Barbara Palffy)

Und gerade die Unvollständigkeit der Objekte gebe den Zuschauern mehr Platz für ihre eigene Vorstellungskraft und bringe „den Spaß am Zusammenbauen von Sachen“ mit sich, meint Wagner.⁶⁵² Über die Pferde-Versatzstücke könne man sich ein reales Pferd herbei fantasieren, gleichzeitig aber die Konstruktion als Konstruktion sehen und die Bewegungserzeugung nachvollziehen.⁶⁵³

Außer in der Show durch Effekte zu blenden, liefern die Objekte auch eine zusätzliche Erzählebene und stellen die Lieder in einen Kontext. „O que e que a baiana tem“ war eines der ersten Musikstücke überhaupt, die in Brasilien auf Platte produziert wurden.⁶⁵⁴ Das große Grammophon bei diesem Lied demonstriert, wie Carmen Miranda singend zur Schallplatte wird und verweist auf die Geschichte eines Mediums. Der Holzrahmen mit

⁶⁵¹ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 21. In *Stilisierung und Abstraktion* besteht laut Reiniger ein „notwendiges Gestaltungsprinzip“ von Objekttheater, sozusagen sein Mehrwert gegenüber Theaterformen, in denen nur Menschen die Darsteller sind. S. Reiniger, Rike. S. 20-23. Wagners Theaterverständnis ist eng mit dem des Objekttheaters verknüpft - neben dem Studium der angewandten Theaterwissenschaft in Gießen hat er auch eine Objekttheater-Ausbildung absolviert - was sich deutlich in seinem Zugang zum Bühnenbild ausdrückt.

⁶⁵² S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 20.

⁶⁵³ Vgl. ebd. S. 20.

⁶⁵⁴ Vgl. Wanunu im Gespräch. am 13.7.2008. S. 22.

Textband erinnert, von Wagner bewusst abstrakt gehalten, nur sehr vage an einen Fernseher.⁶⁵⁵ Subtiler als dies im gesprochenen Text möglich wäre, deutet der TV-Frame an, wie Carmen Miranda sich des damals neu aufkommenden Mediums Fernsehen bemächtigte oder umgekehrt davon einverleibt wurde. Das Objekt wird hier aufgrund seiner suggestiven, Assoziationen auslösenden Wirkung eingesetzt.⁶⁵⁶ Auf dieser Ebene funktioniert das Bühnenbild in *De Lady* ähnlich unterschwellig wie Werbung.

3.3.8 Raum und Bühne

Das Theater Künstlerhaus, heute brut im Künstlerhaus, ist ein großer rechteckiger Saal, zwei Stockwerke hoch. An den Rändern des Raums, wo die Umgänge der beiden höheren Stockwerke verlaufen, ist die Decke deshalb sehr niedrig im Vergleich zum Rest des Saals. Darunter, an beiden Längsseiten, sind die Objekte so an den Wänden aufgestellt, dass jeweils nur ihre Rückseiten zu sehen sind. Sie sehen aus wie ein Haufen Abfall aus Pappe und Holz.⁶⁵⁷ Links stehen außerdem zwei Metallregale, in denen in vielen schwarzen Pappkisten Coticchios Carmen Miranda - Kostüme liegen und ihre Hüte und Schuhe. Wenn sie nicht mit Ankleiden beschäftigt ist, sitzt Koss daneben. Auch Haller steht in seinen Pausen zwischen den Objekten. Die Chorus Girls halten sich eher auf der rechten Seite auf, wo sich ein Metallregal mit ihren Kostümteilen befindet. Die Grundfläche des Raumes ist mit weißen Tanzboden ausgelegt. Die wenigen Zuschauerreihen sind auf der Eingangsseite unter dem Balkon der ersten Galerie platziert. Mehr Plätze lassen sich mit dem Raumkonzept nicht vereinbaren. An der gegenüberliegenden Wand sind die Kajaks auf Böcken aufgereiht. Sie passten nicht mehr an die Seiten, ursprünglich aber sollte im Hintergrund nur die schwarze Bühnenwand zu sehen sein.⁶⁵⁸ Direkt vor dem Publikum verlaufen quer durch den Saal Metall-Schienen für einen Kamerawagen. Der Raum wirkt wie eine Mischung aus Filmstudio, Lagerhalle und Fabrik. Auf dem weißen Boden werden aus den Objekten am Rand wieder und wieder neue Bilder in der Bühnenmitte aufgebaut, mit Musik, Tanz und Licht in Szene gesetzt, um gleich darauf wieder zur Seite geräumt zu werden. Mittig von der hohen Bühnendecke hängt wie ein aufgebauschtes Segel eine weiße Leinwand in der Luft, die für zwei Musiknummern heruntergelassen wird. Die Bühne ist zunächst einmal eine

⁶⁵⁵ Wagner entscheidet sich bewusst gegen eine Ausgestaltung mit Knöpfen und auf den ersten Blick erkennbaren Fernseherelementen. „Das hat mich überhaupt nicht interessiert, da war die Entscheidung einfach nur so einen dünnen Holzrahmen zu machen, wo es die Assoziation... hätte geben können. Ohne dass es sich aufdrängt für die Leute zu sagen "ah ha, das ist ja n Fernseher!"“ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 18.

⁶⁵⁶ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 38. S. auch Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 18.

⁶⁵⁷ „Das ist ja wie ein Schrottlager! Und das soll ein Musical sein?“ ist der erste Eindruck von Wagners Eltern, als diese sich das Stück ansehen. S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 5.

⁶⁵⁸ Vgl. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 9.

große, leere, weiße Fläche. Die geschäftigen DarstellerInnen wirken darauf in der neutralen, hellen Beleuchtungssituation verloren. Sobald das Licht sich verändert, während einiger Textpassagen, vor allem aber in den Liedern, macht die Bühne schlagartig keinen leeren Eindruck mehr. Die Lagerzonen an den Rändern verschwinden im Schatten der Umgänge und schwarzen Wände. Obwohl die Umbauten live mitzuverfolgen sind, ist die Verwandlung täuschend und funktioniert in den Showmomenten unvermittelt wie Zauberei. Aus Teilen, die gerade noch wie Schrott wirkten, deren Innereien ausgestellt waren, entsteht ein Illusionsraum. In der Abfolge von Konstruktion, Dekonstruktion, Konstruktion, Dekonstruktion habe für ihn der Reiz und der Beitrag des Bühnenbildes bestanden, sagt Wagner.⁶⁵⁹ Eine interessante Raumsituation schafft das Setting der Nummer „Upa! Upa!“.⁶⁶⁰ Die Bühnenfläche gliedert sich darin in drei Ebenen, drei quer zur Breite verlaufende Lichtstraßen. Im Vordergrund wird Coticchio auf dem über die Dolly-Schienen fahrenden kinetischen Pferd von zwei der Chorus Girls hin- und hergezogen. Haller, einen riesigen Strohhut auf dem Kopf, steht in der Mitte der Bühne und singt und trommelt auf seiner Ukulele. Im Hintergrund tanzt Loitzenbauer mit einer riesigen Giraffe auf Rollen von einer zur anderen Bühnenseite. Die aufgereichte Anordnung in die Tiefe der Bühne hinein erinnert an Bilder in Western-Filmen, in denen die Figuren aus der Weite der Landschaft herausragen. Loitzenbauers und Coticchios Bewegungen sind nicht synchron und gerade durch den Kontrast zur ruhenden Mitte wird der Effekt der Gegenbewegung zusätzlich zu den gegengleich nickenden Pferdeköpfen noch verstärkt. In Coticchios auf den Song folgenden Textzeilen geht es um Carmen Mirandas Hin-und Hergerissensein zwischen dem Anspruch, das „wirkliche“ Brasilien in die Welt zu tragen und ihrem Bedürfnis, dem (nordamerikanischen) Publikum zu gefallen,⁶⁶¹ eine permanente innere Gegenbewegung also.

3.3.8.1 Beziehung Bühne - Publikum

In *De Lady* spielt die Nähe zwischen den Menschen vor und den Menschen auf der Bühne eine große Rolle. Darüber, über den Flirt von Carmen Miranda und den Chorus Girls mit dem Publikum wird das Stück in sich zusammengehalten. Diese Beziehung ist wie eine Grundmelodie, die parallel zur ganzen Aufführung mitläuft. Während Coticchio singt, ist sie weiter entfernt, als Star unnahbar. In den gesprochenen Teilen ist der Kontakt zu den Zuschauern auch räumlich enger. Durch einige Objekte wird das Verhältnis zwischen Bühne

⁶⁵⁹ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.8.2008. S. 4f.

⁶⁶⁰ Vgl. dazu Bild 12. S. 120.

⁶⁶¹ Vgl. u a. Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. S. 16f.

und Publikum gezielt inszeniert. Coticchio verwendete in der Aufführung zwei verschiedene Mikrofone. Ein gewöhnliches Mikrofon, teils mit, teils ohne Ständer, das hauptsächlich zum Singen der Musiknummern mit großer Distanz zum Publikum zum Einsatz kam. Das andere, ein altes 40er-Jahre-Mikrofon, war für die gesprochenen Passagen mit direktem Kontakt zum Publikum vorgesehen. Die beiden Spielebenen sollten auch Bühnenästhetisch voneinander getrennt sein. Coticchio betont, dass diese Klarheit neben all den spielerischen Facetten, die sich zwischen der Figur Carmen Miranda und ihr als Performerin Irene Coticchio auf der Bühne auftraten, für sie sehr wichtig gewesen sei.⁶⁶² Die Verbindung zum Publikum war nach den in sich geschlossenen Show-Nummern nicht automatisch gegeben, Coticchio musste sie immer wieder neu herstellen. Dabei half ihr das 40er-Jahre-Mikrofon, welches oberhalb der Schienen an einer Stange so befestigt war, dass sie sich mit dem Mikrofon in der Hand von einer zur anderen Bühnenseite bewegen konnte, während sie „am Kabel hing“. „Und das war wirklich fast wie eine... Nabelschnur zum Publikum, weil ich war wirklich fast physisch mit dem Publikum verbunden.“⁶⁶³ Das Kabel ist nicht real ans Publikum angeschlossen, sondern funktioniert eher als Signal für Coticchio. Sie hängt jetzt vom Publikum ab, so wie dessen Aufmerksamkeit an ihr hängt. Das 40er-Jahre-Mikrofon schafft auch dadurch mehr Intimität, dass Coticchio es mit der ganzen Hand umfassen und direkt an ihren Mund halten muss. Über die Nabelschnur ist ein Kind mit seiner Mutter verbunden. Diese starke Metapher der Abhängigkeit zwischen Publikum und Performerin bezieht sich auch auf die Geschichte der historischen Carmen Miranda.



Bild 13: Nabelschnur-Mikrofon und Kamerawagen (Foto: Barbara Palfy)

⁶⁶² Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 5.

⁶⁶³ Ebd.

Mehrmals zum Einsatz kommt ein Kamerawagen, der mit der stehenden Coticchio auf den Schienen hin- und hergezogen wird. Die Idee dabei ist die Umkehrung der Bewegungsrelation von Kamera und Bild. Der Dolly bewegt das Bild vor der Linse der Zuschauer. Indem diesen die Kameraperspektive zukommt, wird ihre statische Position dynamisiert. Gewissermaßen sind es in diesem Musical die Zuschauer selbst, die ihre Version von Carmen Miranda verfilmen.⁶⁶⁴

3.3.9 Licht und Videoprojektionen

Dazu, dass *De Lady* während der Lieder zu einer „glitzernden Bühnenshow“⁶⁶⁵ wird, trägt die Lichtdramaturgie einen großen Teil bei. Toxic dreams arbeiten mit dem Kontrast zwischen zwei Lichtstimmungen: Wenn Coticchio spricht, angekleidet und die Bühne eingerichtet wird, ist der Saal gleichmäßig ausgeleuchtet. Der weiße Tanzboden reflektiert das Licht und erzeugt eine diffuse Helligkeit, die zu den vollgestellten Rändern der Bühne hin nach und nach ausrinnt. Die ganze Bühne und alles, was darauf geschieht, ist sichtbar. Es herrscht die nüchterne Atmosphäre einer Pause, nicht einer Aufführungssituation. Im Gegensatz dazu stehen die dunkleren, geheimnisvollen Lichtstimmungen der Musiknummern. In einigen ist nur ein Spot auf Coticchio gerichtet und stellt sie in einen Lichtkreis, in anderen werden auch die Chorus Girls, ihre Interaktion mit einem Objekt oder der musizierende Andi Haller aus der Dunkelheit herausgehoben. Hier ist durch das Licht genau vorgegeben, was die Zuschauer sehen sollen. Das Licht definiert den Fokus der Aufmerksamkeit. In einigen Szenen übernehmen selbstleuchtende Objekte die Lichtregie. Kleine Lichter an der Unterseite der Kajaks zeichnen Kreise am Boden, wenn die Chorus Girls zu „To the Navy“ tanzen. Auf Coticchios Kopf dreht sich dazu die Leuchtturmlampe. In einem anderen Lied steht sie hinter einem mit kalten Strahlern versehenen Holzrahmen. Der Effekt eines bläulich schimmernden TV-Lichts missglückt, da Coticchio und der Hintergrund im Ausschnitt des Rahmens weitgehend im Dunkeln versinken. Das wenige Licht wird vom weißen, auf die vordere untere Seite des Rahmens montierten Textband aufgefangen. In „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ formen die Chorus Girls mit ihren leuchtenden Bananenxylophonteilen psychedelische gelbe Lichtschleifen in der Luft. Zwei Lichtwände auf Rollen mit parallel angeordneten horizontalen Neonröhren auf der einen und gleichmäßig verteilten Glühbirnen auf der anderen Seite werden mehrfach eingesetzt, um

⁶⁶⁴ Vgl. ebd. S. 22.

⁶⁶⁵ S. Rathmanner, Petra. „Aus dem Leben einer singenden Banane.“ *Wiener Zeitung*. 10.2.2006. S. 16.

„abstrakte Lichtbühnenbilder“⁶⁶⁶ zu schaffen. Der sehr schnelle Rhythmus von „Tico-Tico No Fuba“ scheint, eingetaucht in das Zucken der Neonleuchten, noch erhöht. „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ und „I’m a chiquita banana“ werden von Videoprojektionen begleitet. Im letzteren Fall wird die große Leinwand, die das ganze Stück hindurch mittig über der Bühne hängt, von zwei kleineren Leinwänden flankiert. Michael Strohmann mischte das Bild einer live abgefilmten Banane am Computer zu einer tanzenden Animation. Coticchio steht vor dem großen Mittel-Screen in der Silhouette Carmen Mirandas vor einem Bild, das Berkelys „The Lady in the Tutti Frutti Hat“- Nummer nachempfunden ist. Auch Strohmanns Videobilder zur Aufführung dieses Liedes sind an Berkelys Ästhetik angelehnt. Die Live-Choreografie auf der Bühne setzt sich raffiniert auf der Leinwand in Kaleidoskop-Perspektive fort, die drei Chorus Girls bekommen Verstärkung durch zweidimensionale Doppelgängerinnen. Durch die Videoprojektionen schaffen es *toxic dreams*, die Bescheidenheit ihrer Mittel im Vergleich zu den Original-Musicals für die Dauer des Musikstücks vergessen zu machen.

Manche Lieder enden in einem kurzen Black, bei den meisten jedoch wird ohne Übergang auf die helle Lichtstimmung umgeschaltet. Die perfekte Show ist so plötzlich vorbei, wie sie angefangen hat. Die Illusion des Bildes, das gerade noch so real wirkte, ist im nächsten Moment bereits vollkommen zerstört. Die Struktur der Inszenierung ist allerdings nicht ganz streng zweigeteilt, sondern weist Brüche auf. Auch während der Textpassagen gibt es theatralischere Szenen, die von stimmungsvoller Beleuchtung getragen werden.

Rückblickend sagt Wanunu, er sei mit der Lichtkonzeption von *De Lady* nicht wirklich zufrieden gewesen.⁶⁶⁷ „We were not innovative enough in finding cheap and interesting solutions with light, the same way we found with the set.“⁶⁶⁸ Gleichermäßen, wie die Bühnenmaschinerie die Show durch die Objekte kontrollierte, hätte dies auch über die Beleuchtung stattfinden sollen. „For example, if we could have built an object there, that comes from up, and it’s a fully light object, and this object can be played with, it would have been really really nice!“⁶⁶⁹ Im Nachhinein habe er viele Ideen, so hätten beispielsweise auch die Chorus Girls Lampen halten können. Aus Zeit- und Geldmangel und anderen praktischen Gründen sei es dazu nicht mehr gekommen. Die Kapazitäten von *toxic dreams* waren mit der Produktion *De Lady* bereits aufs äußerste ausgereizt.⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 14.

⁶⁶⁷ Vgl. Wanunu im Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 34.

⁶⁶⁸ S. Wanunu. Ebd. S. 35.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ *De Lady* sei, „wie alle Projekte von *Toxic Dreams*, die totale Überforderung für alle Beteiligten“ gewesen, sagt Wagner. Siehe Gespräch am 13.7.2008. S. 15.

3.3.10 Ton

Unter der Balkondecke kleine, auf Platten montierte Kofferradio-Lautsprecher zu installieren war die akustische Idee, die Michael Strohmans Soundkonzept für *De Lady* zu Grunde lag. Neben dem Raumkonzept war dies ein weiterer Grund, weshalb sich die Zuschauerplätze auf den Bereich unter dem Balkon beschränken mussten. Durch die kleinen Lautsprecher sollte einerseits eine eigene Klangästhetik für die O-Ton-Einspielungen (Original-Ansagen, Carmen Miranda-Aufnahmen) hergestellt werden. Andererseits ist es durch viele kleine Tonquellen möglich, mit einem leisen Sound dennoch das gesamte Publikum zu erreichen. Der große hohe Saal des Theater Künstlerhauses stellt in tontechnischer Hinsicht eine große Herausforderung dar. Ganz besonders bei einem Stück wie *De Lady*, in dem der Sound eine so prominente Rolle spielt, und für eine Off-Theater-Gruppe wie *toxic dreams*, die für ausgeklügeltes Ton-Equipment schlicht nicht die Mittel zur Verfügung hat. Durch wenige große Boxen, die in den Saal hineinschallten, wurden die Playbacks gleichzeitig für die ZuschauerInnen und die dazu musizierenden PerformerInnen übertragen. Die unterschiedlichen Abstände zwischen den Tonquellen, dem Publikum und den einzelnen DarstellerInnen, verursachten Verzögerungen. Bei „Southamerican Way“ beispielsweise war Hallers Position sehr weit hinten auf der Bühne. Um das Delay aufgrund der großen Entfernung zum Monitor (Lautsprecher) auszugleichen, musste er etwas zu früh zur Musik singen und spielen.⁶⁷¹ Sonst hätten die Zuschauer ihn asynchron, also nach hinten versetzt zur Musik gehört. Komplex gestaltete sich auch der Gesang der Chorus Girls zu „Cuanto le gusta“. Sie steckten in einer Holzkiste mit roten Mützen über den Ohren und hörten so kaum die Musik, zu der sie sangen. Michael Strohmann regelte während der Aufführungen den Ton von seinem Platz auf der ersten Galerie aus neben Wanunu, der das Licht betätigte. Um Verschiebungen und Rückkoppelungen in der Vorstellung nachkorrigieren zu können, hätte er zwischen den Zuschauern sitzen müssen. Auf dem bereits sehr eingeschränkten Raum noch ein ganzes Mischpult unterzubringen war allerdings nicht möglich. Die kleinen Radio-Lautsprecher dienten Strohmann schließlich als generelle Tonunterstützung, woraus sich wiederum das Problem der Synchronisation mit den anderen Tonquellen ergab. Um Lösungen zu finden, tüftelte Strohmann lange herum. Der Ton sei generell „ein ganz großes Thema“ in *De Lady* gewesen, auch wenn das Publikum davon wohl kaum etwas mitbekommen habe, fasst Koss zusammen.⁶⁷²

⁶⁷¹ Vgl. Haller im Gespräch am 26.8.2009.

⁶⁷² S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 20.

4 Aktanten⁶⁷³ im P(robenp)rozess

Außer zu determinieren und als bloßer Hintergrund für menschliches Handeln zu dienen, könnten Dinge vielleicht ermächtigen, ermöglichen, erlauben, nahe legen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort.⁶⁷⁴

4.1 Proben und Pragmatismus

„Handeln ist ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen, die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muss“⁶⁷⁵, schreibt Bruno Latour. Ebenso verhält es sich mit dem Probenprozess. McAuley stellt im Zuge ihrer Probenbeobachtungen fest,

how meaning in the theatre often comes about through a combination of planned and unplanned elements, and of the complexities of a collaborative process that involves different artists with different aesthetic agendas. The theatre process almost always requires compromises and responses to material constraints and it is not unusual for the most compelling aspect of a production to arise almost by accident. It is usually the case, however, that the ‘accident’ occurs in the context of many hours of painstaking work and is only recognized as the brilliant solution that it is due to the work that has gone before.⁶⁷⁶

In seinem Buch über die Wooster Group hebt Andrew Quick die pragmatische Seite des Theatermachens hervor. Die Wooster Group betreibe „a performance making practice based on problem solving“⁶⁷⁷. „What I’m interested in is solving problems. You come and you have a certain idea and you try to solve it. You’re trying to find a way to make it work“⁶⁷⁸, sagt auch Wanunu über seine Arbeit als Regisseur von *toxic dreams*. Im folgenden soll es um “the pragmatics of the work’s creation“⁶⁷⁹ von *De Lady* gehen, und um die zentrale Rolle, die gerade materielle Aktanten, Dinge, Objekte und Materialien auf dieser praktisch-pragmatischen Ebene der Probenarbeit spielen. “I think that practical problems of stage are very nice, because they create a very nice moment, just by how do you climb on something, how do you bring something in, how do you walk with something, how do you put something...”⁶⁸⁰ Anhand der Beobachtung der Dinge in der Entwicklungsphase des Stücks wird sichtbar, wie die Bild- und Bedeutungsgefüge der Aufführung entstehen.

⁶⁷³ Zum Gebrauch dieses Begriffes im Rahmen der Analyse dieser Arbeit s. 1.4 Aktanten. S. 22.

⁶⁷⁴ Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp 2007. [Orig. Oxford: Oxford University Press 2005]. S. 124.

⁶⁷⁵ Ebd. S. 77.

⁶⁷⁶ McAuley, Gay. „Not Magic but Work: Rehearsal and the Production of Meaning.“ *Theatre research international*. 33/Heft 3 (2008). S. 276 - 288. Hier S. 284f.

⁶⁷⁷ Quick, Andrew. „Only Pragmatics?“ *The Wooster Group Work Book*. S. 269-275. Hier S. 269.

⁶⁷⁸ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu im Gespräch am 26.6.2008. S. 5.

⁶⁷⁹ S. Quick, Andrew. „Only pragmatics?“ *The Wooster Group Work Book*. S. 274.

⁶⁸⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 27.

It has been suggested that when we watch a flock of migrating birds in the sky overhead, we project onto them a flight pattern which we mistakenly attribute to the birds themselves. We attribute patterns to moving groups when in fact what we see might be massed random movements. Although I am aware of this healthy antidote to my own way of seeing in rehearsal, it nonetheless seems that, as the days and weeks pass, choices which in themselves appear arbitrary eventually attract other choices and eventually culminate in a vocal, visual, and physical collocation whose history of revisions, rejections, and happy accidents is recorded only in these pages, and only partially. [...] In describing the rehearsal process I must shift back and forth from what is “given” to what is achieved, from what is controllable to what is not, from what is there to be taken in to what in us wants to give back, from what is fashioned for the observing world to what intrudes on that fashioning; finally, from a world where consciousness is action to a world where acting is a performance of consciousness.⁶⁸¹

Wenn man sich der praktisch-pragmatischen Seite der Theaterarbeit zuwendet, die zu ungeplanten und unplanbaren, scheinbar zufälligen Entwicklungen in den Proben führt - selbst dann, wenn der Prozess wie bei *De Lady* nicht als ein offener konzipiert ist - tut sich ein weites Feld auf, in dem die Dinge ebenso viel Gewicht besitzen wie die Menschen.

4.2.1 Die Akteur-Netzwerk-Theorie

Als eine Möglichkeit, anders auf die Interaktion zwischen Dingen und Menschen im Probenprozess zu schauen, möchte ich hier die Akteur-Netzwerk-Theorie (im weiteren Text mit ANT abgekürzt) vorstellen. Die ANT entstammt dem Kontext der Techniksoziologie und der Wissenschaftsforschung. Sie wurde Anfang der 1980er Jahre von den französischen Soziologen Michel Callon, Bruno Latour sowie dem britischen Soziologen John Law entwickelt, gleichzeitig bildete sich die neue Disziplin der „science studies“ heraus. Als weitere wichtige Vertreter der ANT sind die französische Ingenieurin und Soziologin Madeleine Akrich, der britische Soziologe Steve Woolgar oder der us-amerikanische Technikhistoriker Thomas Hughes zu nennen. Etwa seit den 1990er Jahren wurde die „Soziologie der Übersetzung“⁶⁸² auch im deutschsprachigen Raum verstärkt rezipiert.⁶⁸³ Die science studies und die ANT haben sich international als wichtiger Forschungsbereich der Soziologie etabliert und streuen auch in andere Wissenschaftsfelder. Bekannt geworden ist die ANT vor allem durch die Publikationen von Bruno Latour.⁶⁸⁴ Das zentrale Anliegen

⁶⁸¹ Cole, Susan Letzler. *Directors in rehearsal: a hidden world*. New York: Routledge 1992. S. 143.

⁶⁸² S. Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.) *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript 2006. S. 577.

⁶⁸³ Die ANT wurde nicht nur positiv aufgenommen, sondern auch sehr kontrovers reflektiert. Stellvertretend für ANT-kritische Positionen sei hier auf die Beiträge in folgenden Bänden verwiesen: Kneer, Georg u.a. (Hg.). *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. Rammert, Werner/Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.). *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002.

⁶⁸⁴ U.a. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp 2007. [Orig. Oxford: Oxford University Press 2005]. *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökonomie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, [Orig. Paris: Éditions La Découverte & Syros 1999.] *Wir sind nie*

dieser Theorie ist es, die Dualismen von Natur und Kultur, von Technik und Gesellschaft aufzubrechen. „Es gibt keine irgendwie gearteten Beziehungen zwischen „dem Materiellen“ und „der sozialen Welt“, weil genau diese Zweiteilung ein komplettes Artefakt ist“⁶⁸⁵, so Latour. Die ANT geht von der gegenseitigen Durchdringung von Gesellschaft und Technik aus. Um die Gesellschaft zu verstehen, müssten auch die nicht-menschlichen Entitäten berücksichtigt werden, die selbst Teil des Sozialen sind.

Latour's Interesse für Dinge ist durch Erkenntnisse aus der Primatenforschung inspiriert. Der wesentliche Unterschied zwischen Pavianen und Menschen liegt im extensiven Ding- und Technikgebrauch letzterer.⁶⁸⁶ Die sozialen Beziehungen des Menschen sind demnach zu einem großen Teil von Nicht-Menschen bestimmt, menschliches Handeln wird durch Technik stabilisiert.⁶⁸⁷

Die ANT analysiert Prozesse (natur)wissenschaftlicher Wissensproduktion, die Entstehung technischer Verfahren und Apparate. Technische Entwicklungen werden in Netzwerke aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zerlegt, deren Handlungen und Allianzen verfolgt. Den Ausgangspunkt bildet immer die Frage nach den beteiligten Akteuren. Wer handelt? Wie ist die Agentur verteilt? Menschliche und nicht-menschliche Akteure innerhalb der Handlungsketten sind gleichgestellt, denn Intention, Wille und Bewusstsein werden von der ANT nicht als notwendige Kriterien für Handlungsfähigkeit betrachtet. Laut Latour ist

*jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur - oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant. Daher sind die hinsichtlich jeglichem Handlungsträger zu stellenden Fragen einfach die folgenden: Macht er einen Unterschied im Verlauf der Handlung irgendeines anderen Handlungsträgers oder nicht? Gibt es irgendeine Probe, einen Versuch, der es jemandem erlaubt, diesen Unterschied zu ermitteln?*⁶⁸⁸

Die Akteure werden durch ihre erprobten Eigenschaften definiert. In Vermittlungs- oder Übersetzungsprozessen fügen sie sich zu Netzwerken zusammen. „Übersetzung umfasst alle Verhandlungen, Intrigen, Kalkulationen, Überredungs- und Gewaltakte, dank derer ein

modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main 1998. [Orig. Paris: La Découverte 1991.]

⁶⁸⁵ S. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft.* S. 130.

⁶⁸⁶ Vgl. Roßler, Gustav. „Der Aufstand der Dinge. Interview mit Bruno Latour.“ *taz.* Nr. 5367. 28.10.1997. S. 15. S. auch Callon, Michel/Bruno Latour. „Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen.“ *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript 2006. S. 75-101.

⁶⁸⁷ S. Latours Aufsatz „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* S. 369-397.

⁶⁸⁸ S. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft.* S. 123.

Akteur oder eine Macht die Autorität, für einen anderen Akteur oder eine andere Macht zu sprechen oder zu handeln, an sich nimmt oder deren Übertragung auf sich veranlasst.“⁶⁸⁹

Als narratives Werkzeug, um der gegenseitigen Beeinflussung von Gesellschaft und Technik habhaft zu werden, schlägt Latour die Erzählung der Entstehung von Innovationen vor. Beispielführend führt er dies an dem von Jenkins rekonstruierten Zusammenhang der simultanen Entwicklung der Kodak-Kamera und des Amateurfotografie-Massenmarktes⁶⁹⁰ vor.⁶⁹¹ Die Erklärung eines Netzwerks besteht, so die Grundidee der ANT, in der gesättigten Beschreibung eben dieses Netzwerks. Eine „Anleitung zur Analyse von Akteur-Netzwerken“ in vier Schritten: „Definiere ein sozio-technisches Netzwerk (1), definiere Aktanten, die sich im Netzwerk verteilen (2), folge den Übersetzungsprozessen (3), variiere die Beobachtungsperspektive (4).“⁶⁹²

Begrifflich und strukturell stützt sich das Konzept der ANT auf die Linguistik, insbesondere auf Greimas' strukturelle Semantik.⁶⁹³ Dieses ursprünglich abstrakte semiotische Modell wird auf eine anschauliche Ebene geholt und mit konkreten Akteuren und Netzwerken ersetzt.

Neben komplexen wissenschaftlichen Anordnungen (wie Louis Pasteurs Forschung am Milchsäureferment) oder großen gesellschaftlichen Phänomenen (wie dem Ozonloch oder dem Rinderwahnsinn), widmet sich die ANT auch ganz alltäglichen Artefakten: Türschließern, Sicherheitsgurten oder Hotelschlüsseln⁶⁹⁴. Im Falle der Hotelschlüssel besteht die technische Neuerung in einem Schlüsselanhänger, der die Bitte eines Hoteliers an seine Gäste, sie mögen doch die Hotelschlüssel bei der Rezeption abgeben, bekräftigen soll. Der Hotelier „befrachtet“ seine Aussage mit einem Gewicht, das die Gäste zwingt, dem von ihm erwünschten Handlungsprogramm zu folgen. Je nachdem, wie effektiv oder kreativ die Hotelgäste mit Gegenprogrammen reagieren (z. B. die Gewichte von den Schlüsseln entfernen, die Schlüssel verstecken, die Schlüssel zu Schmuckstücken umfunktionieren...), muss der Hotelier seine Aussage mit weiteren Frachten versehen. „Sobald die Mehrzahl der Gegenprogramme durchkreuzt sind [sic], wird der Weg, den die Aussage nimmt,

⁶⁸⁹ S. Callon, Michel/Bruno Latour. „Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 76f.

⁶⁹⁰ S. Jenkins, Reese V.. „Technology and the market: Georges Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography.“ *Technology and Culture* 16. No. 1. S. 1-19. Januar 1975.

⁶⁹¹ S. Latour, Bruno. „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 369-396.

⁶⁹² S. Degele, Nina. *Einführung in die Techniksoziologie*. München: Fink 2002. S. 134.

⁶⁹³ S. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. S. 96.

⁶⁹⁴ Vgl. Latour, Bruno. „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers.“ *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996. [Paris: Editions La Découverte 1993.] S. 53-61.

vorhersehbar.“⁶⁹⁵ Das bedeutet, fast alle Hotelgäste geben ihre Schlüssel an der Rezeption ab. Allerdings war dies nur durch die Transformation der Aussage möglich. Anstelle eines Zeichens (z.B. ein Schild mit der Aufschrift: Hotelschlüssel an der Rezeption abgeben!) steht nun ein Gegenstand (ein Gewicht am Schlüssel). „Im Rekurs auf bestimmte materielle Artefakte und Techniken lassen sich die Regeln eines Spiels zuweilen so abwandeln, dass es auch „untersozialisierten“ Spielern ermöglicht wird, ihr Verhalten in erfreulicher Weise miteinander zu koordinieren.“⁶⁹⁶ Die Gäste kommen dem Programm des Hoteliers jetzt nicht mehr aus Pflichtgefühl nach, sondern aus Bequemlichkeit. Sie wollen kein schweres Gewicht mit sich herumtragen. Der Übersetzungsprozess verändert alle beteiligten Parameter: die Aussage, die Hotelgäste, den Schlüssel, den Hotelier, das Hotel. „Text“ (die Aussage) und „Kontext“ transformieren und produzieren sich gegenseitig.⁶⁹⁷ Hätten von Anfang an alle Gäste ihre Schlüssel abgegeben, so hätte der Hotelier seiner Bitte keinen Anhänger hinzufügen müssen. Im untenstehenden Diagramm⁶⁹⁸ (Bild 14) zerlegt Latour die Innovation des Hotelschlüsselanhängers in Assoziationen und Substitutionen. Unter Assoziation ist die Verkettung verschiedener Aktanten auf der horizontalen Ebene zu verstehen. Die Substitutionen bezeichnen die auf der vertikalen Achse aufeinander folgenden unterschiedlichen Versionen der Innovation.

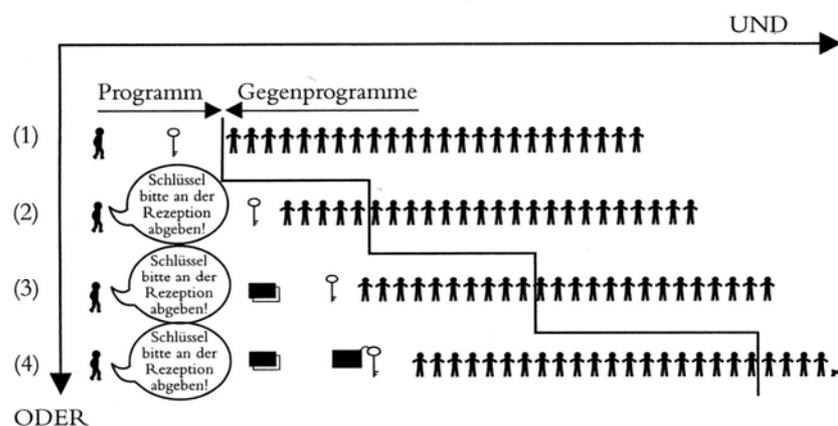


Abbildung 4.2 – Der Hotelier fügt immer mehr hinzu: Schlüssel, Bitten, Schilder und schließlich Gewichte an den Schlüsseln; jedesmal modifiziert er die Haltung eines Teils der Gruppe »Hotelgäste«.

⁶⁹⁵ S. Ebd. S. 54.

⁶⁹⁶ Junge, Kay. „Materielle Kultur und soziale Ordnung.“ Rammert, Werner/Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.) *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002. S. 223-242. Hier S. 240.

⁶⁹⁷ S. Latour, Bruno. „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 372.

⁶⁹⁸ Diagramm entnommen aus: Latour, Bruno. „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers.“ *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. S. 57.

Jedes Hinzufügen eines Aktanten zur „Kette von Sprechern und ihren Aussagen“⁶⁹⁹ führt zu deren Transformation, also zu einer neuen Version. Als Position, von der aus Programm und Gegenprogramm formuliert werden, legt Latour dem Diagramm den Standpunkt des Hotelmanagers zugrunde. Je mehr Aktanten die Aussage transportieren, desto mehr Hotelgäste schließen sich dem Programm an.

Dieses kleine Beispiel illustriert den „ersten Hauptsatz“ jeder Untersuchung der Innovationen: Das Schicksal einer Aussage liegt in den Händen der anderen, und bei jeder Methode, eine Neuerung zu verfolgen, kann es nur darum gehen, zum einen die Reihe der Hände, von denen die Aussage transportiert wird, zu rekonstruieren, zum anderen die Reihe der Umwandlungen, die sie erfährt. Das eine ist ohne das andere nicht möglich.⁷⁰⁰

Unter „Aussage“ versteht Latour „alles, was durch den der sie äußert, in Umlauf gebracht, delegiert wird.“⁷⁰¹ Durch Transkriptionen stabilisierte Netzwerke wie die Hotelschlüsselanhänger-Konstruktion werden als Black Boxes bezeichnet.

Eine Blackbox enthält, was nicht länger beachtet werden muss - jene Dinge, deren Inhalte zum Gegenstand der Indifferenz geworden sind. Je mehr Elemente man in Black Boxes platzieren kann - Denkweisen, Angewohnheiten, Kräfte und Objekte -, desto größer sind die Konstruktionen, die man aufstellen kann.⁷⁰²

Durch die gegenseitige Anpassung der einzelnen Aktanten aneinander werden ihre Aktionen vorhersagbar und planbar. Auch Black Boxes bleiben allerdings immer bis zu einem gewissen Grad undicht und müssen fortwährend stabilisiert werden. Der Hoteldirektor muss seine Gäste weiterhin auffordern, die Hotelschlüssel an der Rezeption abzugeben, die Schlüssel weiterhin mit Gewichten versehen. Er muss in Kauf nehmen, dass einige wenige Gäste sich weiterhin seinem Programm widersetzen werden und eventuell mit neuen Gegenprogrammen darauf antworten.

Die ANT ist ein „fraktales Modell“⁷⁰³, das heißt, es gibt keine simplen letzt kleinsten Einheiten, auf die sich die Netzwerke runterrechnen lassen. Jeder Akteur ist selbst ein Netzwerk und das Ergebnis von Verhandlungen, Verschiebungen, Anpassungen. Jeder Akteur ist ein Hybrid aus verschiedenartigen Elementen.

Laut Susanne Fohler markieren die science studies und die ANT den Übergang der Technikphilosophie zur Techniksoziologie, der sich Ende der 1970er Jahre, „einer

⁶⁹⁹ S. Latour, Bruno. „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 372.

⁷⁰⁰ S. Latour, Bruno. „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers.“ S. 55.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² S. Callon, Michel/Bruno Latour. „Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen.“ S. 83.

⁷⁰³ S. Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.). „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 43.

unbemerkt innerdisziplinären Revolution gleich“, vollzogen hat.⁷⁰⁴ Seitdem werden in der Soziologie nicht mehr nur interpersonelle Beziehungen untersucht, sondern auch die Rolle der Artefakte und ihre Integration in soziale Gebilde analysiert. Die ANT und die von ihr postulierte Aufhebung der Trennung von Technik und Gesellschaft, ist auch vor dem Hintergrund realer Entwicklungen zu sehen, die sich allgemein als zunehmende Entgrenzung von Mensch und Technik zusammenfassen lassen. Als der ANT paradigmatisch zugrunde liegendes technisches Objekt isoliert Fohler den Computer: „Die Computertechnologie lässt die Prozesse der fortgeschrittenen Hybridisierung von Mensch und Technik in besonderer Weise sichtbar werden. Somit vollzieht sich auch die Suche nach Spielräumen der Technik [wie die ANT eine ist] nicht abgekoppelt von der technischen Entwicklung.“⁷⁰⁵

Zwei aktuelle Publikationen⁷⁰⁶ zeigen, wie die ANT im Kontext medien- oder filmwissenschaftlicher Fragestellungen angewendet werden kann. So untersucht beispielsweise der Medienphilosoph Engell die Agentur des Lichts und anderer nicht-menschlicher filmischer Elemente in den Filmen Stanley Kubricks. Die Medienwissenschaftler Harun Maye und Bernhard Siegert arbeiten die Handlungsmacht der Gadgets in den James Bond-Filmen heraus und zeigen den Agenten 007 als durch die Q-Agentur produzierten Cyborg.⁷⁰⁷

4.2.2 ANT im/und Theater?

Eine theaterfremde Theorie ins Spiel zu bringen, kann zu Verwirrung, durch die Distanz des Blickwinkels vielleicht aber auch zu neuer Klarheit führen.

Was also lässt sich von einer auf (Natur-)Wissenschaft und Technik gerichteten Theorie zur Analyse und zum Verständnis theatraler Prozesse ableiten?

In der Medienwissenschaft scheint die ANT inzwischen angekommen zu sein. Mit ihrem Ansatz werden neue Sichtweisen erschlossen. So schreibt der Medienphilosoph Lorenz Engell über „die Heterogenität des filmerzeugenden Feldes“. Film sei „nicht der Ausdruck

⁷⁰⁴ S. Fohler, Susanne. „Der Mensch und seine Artefakte: Prozesse der Hybridisierung in Techniktheorien.“ *Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hg. Elisabeth Vogel u.a.. Würzburg: Ergon Verlag 2003. S. 249-256. Hier S. 255.

⁷⁰⁵ S. Fohler, Susanne. „Der Mensch und seine Artefakte: Prozesse der Hybridisierung in Techniktheorien.“ S. 260.

⁷⁰⁶ Becker, Ilka/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hg.). *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink Verlag 2008. Engell, Lorenz/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.). *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. Weimar: Verlag der Bauhausuniversität Weimar 2008.

⁷⁰⁷ S. Maye, Harun/Bernhard Siegert. „Technische Medien im Dienst Ihrer Majestät. James Bond und die Q-Agentur.“ *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. S. 83-92. Und Engell, Lorenz. „Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht.“ *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* S. 75-92.

eines Autorenbewusstseins, sondern charakteristischerweise einer medialen Struktur“.⁷⁰⁸ Wenn man in Analogie dazu die ANT ans Theater holen möchte, stellt sich die Frage nach dessen medialer Struktur und nach der Rolle, die die Objekte in dieser Struktur spielen. Aber lässt sich denn pauschal von einer ‚medialen Struktur‘ des Theaters sprechen? Wenn nicht, ist an dieser Stelle vielleicht der Grund dafür zu suchen, weshalb die ANT im Zusammenhang der Theaterwissenschaft bislang keine Resonanz fand.⁷⁰⁹ Über die Institution Theater gelegt, die nach wie vor als auf Menschen und Texte fokussierende Veranstaltung betrachtet wird, wirkt die Folie der ANT zunächst deplatziert. Am Theater wird das Soziale häufig als rein-menschliche Exklusivangelegenheit propagiert und zelebriert. Ist es das denn wirklich noch und ist es das jemals gewesen?

Den Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie für Objekte und Dinge im Theater und theatrale Prozesse im Ganzen zu verwenden, ist als ein Versuch zu verstehen. Ob und inwiefern sich das Instrumentarium der ANT hierfür eignet, wird sich herausstellen.

Mit der ANT wird der Entstehungsprozess von *De Lady* betrachtet. Im Hintergrund steht auch die Frage, ob sich mit der ANT als Referenzuniversum das weit verbreitete, stark anthropozentristisch ausgerichtete Verständnis von Theater infrage stellen und öffnen lässt. Der finnische Theaterwissenschaftler Esa Kirkkopelto untersucht die theoretischen Wurzeln der auf menschliche Aktion und Sprache fokussierten und auf der menschlichen Figur aufbauenden Konzeption von Theater bei Platon und Aristoteles. Er ist auf der Suche nach „new ways to exercise the critique of theatrical anthropocentrism“⁷¹⁰. Denn: “Something in the scenic thing, the phenomenon of human action, flows over its limits and cannot remain the prisoner of anthropocentric closure.”⁷¹¹ “Theater lässt sich nicht länger anthropozentristisch denken!” sagt auch Hans-Thies Lehmann.⁷¹² Theaterpraktisch außer Kraft gesetzt wird der traditionsreiche Anthropozentrismus beispielsweise in der Arbeit von Richard Foreman. Die Schauspieler sind dort eingegliedert in einen Mikrokosmos verschiedenartiger Entitäten, eine „seismic-prop-dominated theatricality“⁷¹³.

⁷⁰⁸ S. Engell, Lorenz. „Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht.“ S. 85.

⁷⁰⁹ Der Autorin sind keine theatertheoretischen Texte mit ANT-Bezug bekannt.

⁷¹⁰ S. Kirkkopelto, Esa. „The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism.“ *Theatre Research International*. 34/Heft 3. S. 230-242. Hier S. 230.

⁷¹¹ Ebd. S. 240.

⁷¹² Lehmann in: Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou. „To be confirmed.“ Vortrag im Tanzquartier Wien am 12.9.2008.

⁷¹³ S. Gussow, Mel. “Celebrating the fallen world.” *Richard Foreman*. Hg. Gerald Rabkin. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999. S. 56-59. Hier S. 58.

Aber die „creative agency in the theatre-making process“⁷¹⁴ ausschließlich den beteiligten Menschen (Schauspieler, Regisseure sowie sämtliche am Produktionsprozess beteiligte Menschen, Charaktere auf der Bühne, Zuschauer etc.) zuzuordnen, greift ohnehin zu kurz. Der Bezug zur Materialwelt, der ein Stück auf allen Produktionsebenen mitformt und überhaupt erst zu einer Präsentationsform führt, wird dabei unter den Tisch gekehrt. Die Schauspieler stehen immer in einem Bezug zur sie umgebenden Dreidimensionalität, zum Theaterraum, zu den Scheinwerfern, zur Decke, zum Boden, zum Bühnenbild, zum Zuschauerraum etc. Gerade im Probenprozess üben nicht-menschliche, materielle Aktanten wie Dinge, Objekte, Materialien, Kostüm- oder Bühnenbildteile großen Einfluss aus.⁷¹⁵ Aktanten, „das sind durch Handlungen definierte menschliche und nicht-menschliche Elemente in einem Netzwerk“⁷¹⁶. Es gilt also, die Dinge auch im Theater zu den Akteuren dazuzuholen, wie Latour und die ANT dies für die gesamte Gesellschaft fordern und umsetzen.⁷¹⁷

4.2.2.1 Theater als Forschung und der Probenraum als Labor?

Die ANT ist als Werkzeug dafür entwickelt worden, (natur)wissenschaftliche Vorgänge zu beschreiben und zu verstehen. Aus dieser Perspektive schaut sie sich die Welt als Labor an.⁷¹⁸

Wie der (Natur)Wissenschaft liegen auch dem Theater Experimentalsituationen zugrunde.⁷¹⁹ Es werden jeweils bestimmte Aspekte der Außenwelt und deren Gesetzmäßigkeiten ausgehebelt, die Informationsvielfalt der Realität auf das, was auf der Bühne zu sehen ist, verdichtet. Ebenso treffen bei einem wissenschaftlichen Experiment nur sorgfältig ausgewählte Elemente unter genau festgelegten Bedingungen im Labor zusammen. Forschung wie Theater basieren auf der Reduktion und Abstraktion von Realität.

Latour beschreibt (Natur)Wissenschaft im Sinne von Forschung als „eine leidenschaftliche, überraschende, riskante Aktivität“⁷²⁰. Das ließe sich auch über die Theaterpraxis von toxic

⁷¹⁴ Das ist das Thema eines Artikels von Gay McAuley: „Not magic but work: Rehearsal and the Production of meaning.“ *Theatre Research International*. Vol. 33. No. 3. S. 277.

⁷¹⁵ Natürlich gilt das auch für nicht-materielle Aktanten wie z.B. musikalische Strukturen, diese sind nur nicht Fokus dieser Arbeit.

⁷¹⁶ S. Degele, Nina. *Einführung in die Techniksoziologie*. S. 130. Siehe auch 1.4 Aktanten. S. 22.

⁷¹⁷ Vgl. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. S. 124f.

⁷¹⁸ Vgl. Belliger, Andrea/David J. Krieger. „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ S. 37.

⁷¹⁹ Natürlich gibt es ganz verschiedene Arten von (natur)wissenschaftlichen Vorgängen, wie auch theatrale Probenprozesse und Erkundungen sehr unterschiedlich ablaufen. Die Metapher ‚Theater als Forschungslabor‘ oder ‚Theater als Experiment‘ findet sich in den verschiedensten Zusammenhängen von Grotowskis Theaterlaboratorium über den Verlag Theaterlabor oder das Theaterlabor Bielefeld bis hin zum Troubleyn Laboratorium von Jan Fabre, um nur einige zu nennen.

⁷²⁰ S. Roßler, Gustav. „Der Aufstand der Dinge. Interview mit Bruno Latour.“ *taz*. Nr. 5367. 28.10.1997. S. 15.

dreams als langfristig angelegte, theater- und performancetheoretische Grundlagenforschung sagen, bei der die Bereitschaft zum Risiko ein essentielles Grundprinzip darstellt.⁷²¹

(Natur)wissenschaftliche Experimente bestehen mindestens aus den drei folgenden Ebenen: Theorie, Versuchsanordnung im Labor und wissenschaftlicher Abschlussbericht, zu dessen Autoren laut ANT ebenso die untersuchten Stoffe (zum Beispiel Pasteurs Milchsäurebakterien) zu zählen sind.⁷²² Die Laborphase ist mit dem theatralen Probenprozess vergleichbar. Sämtliche beteiligte Parameter können manipuliert und variiert werden, was in der „sozialen Realität“ so nicht möglich ist. Wie im Labor werden im Probenraum künstliche Welten aufgebaut, in denen Ideen und Materialien innerhalb eines klaren zeitlichen und räumlichen Rahmens Prüfungen unterzogen werden. Nur diese strikte Rahmung ermöglicht es, dass, im Probenraum wie im Labor, aus vermeintlich zufälligen Ereignissen Entdeckungen werden; denn für den weiteren Prozess entscheidende Zu- oder Unfälle werden erst vor dem Hintergrund dieser konzentrierten Situation der Versuchsanordnung als bedeutsam wahrgenommen.⁷²³ Theater wie (natur)wissenschaftliche Forschung sind außerdem an die Bedingung der Wiederholbarkeit geknüpft. (Natur)wissenschaftliche Versuche müssen um ihrer Transparenz wegen reproduzierbar sein. Beim Theater geht es nicht um die Transparenz, nicht um einen Beweis, sondern um die Möglichkeit der wiederholten Aufführung, durch die es sich von benachbarten Darstellungsformen wie dem Happening oder der Performance unterscheidet. Der Zwang zur Wiederholbarkeit macht es notwendig, Handlungsabläufe bis zu einem gewissen Grad zu Black Boxes zu schließen.

Der Vergleich zwischen Theater und Forschung hinkt insofern, als dass Theater stärker auf den Moment der Präsentation, auf die Showsituation hin konzentriert und konzipiert ist, als sich dies über Forschung im Allgemeinen sagen ließe. McAuleys Probenbeobachtungen zeugen von der unbewussten und unausgesprochenen Anwesenheit und Wirksamkeit des Theaterraums bereits in der Probenraumsituation und davon, wie beide Räume ineinander verschränkt am Probenprozess teilhaben.⁷²⁴ In der Probenarbeit von toxic dreams wie in Probenprozessen generell, bedingen sich die Suche nach einer Form der Präsentation und die Untersuchung und Beschäftigung mit einem Stück, Thema oder Stoff sehr stark gegenseitig.

⁷²¹ S. dazu 2.6 Zur ästhetischen Entwicklung, S. 53.

⁷²² S. Belliger, Andrea/David J. Krieger. „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ S. 32.

⁷²³ McAuley beschreibt diesen Zusammenhang in Bezug auf den Probenprozess einer australischen Theatergruppe. S. das Zitat unter Punkt 4.1 Proben und Pragmatismus auf S. 127.

⁷²⁴ Vgl. McAuley, Gay. „Not magic but work: Rehearsal and the Production of meaning.“ S. 282. S. auch McAuley, Gay. „Body, Space and Language: the Actor’s Work on/with the Text.“ *Altro Polo. Performance: from Product to Process*. Hg. Tim Fitzpatrick. Sydney: Frederick May Foundation 1989. S. 113-144. Hier S. 142.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Forschungsweg und Präsentationsform in wissenschaftlichen Prozessen lässt sich hier nicht beantworten. Der Probenraum jedenfalls fungiert als Labor, in dem begrenzte Faktoren oder Aktanten mitwirken, von denen einer bereits die virtuelle Aufführungssituation ist. Im Theatersaal schließlich findet eine Nachbildung des Experiments statt, das aus den Versuchsanordnungen der Proben entwickelt wurde. In Bezug auf die Theateraufführung zeichnet Helene Varopoulou ein eindrückliches Bild: Wenn man sich das Leben als stetig fließenden Fluss vorstellt, an dessen Ufern man entlanggeht, so sei die Theatersituation eine Brücke, von der aus dieser Fluss frontal, von oben betrachtet werden kann. „Theater heißt, sich dem Fluxus der Zeit und des Raumes auszusetzen“ und es bringt diesen unaufhörlichen Fluxus in die Wahrnehmung.⁷²⁵ Das Theater als eine Realitätsprüfung außerhalb der alltäglichen Zeit- und Raumwahrnehmung. Kirkkoppelto schreibt:

The exclusion of reality, usually understood as the condition for the realization of a theatrical performance, is therefore to be understood as conditional, relative and temporary, as a means of making certain things in our world relationship apparent which might otherwise not come to view. [...] Something concerning something has been put in brackets in order to make something else (concerning the same thing) visible.⁷²⁶

4.2.2.2 Eine Brücke zur Theaterwissenschaft

Die ANT selbst bedient sich eines Begriffs, der auch auf der Bühne beheimatet ist: Akteur. „Das Wort „Akteur“ zu verwenden bedeutet, dass nie klar ist, wer und was handelt, wenn wir handeln, denn kein Akteur auf der Bühne handelt allein“, so Latour.⁷²⁷

Der ANT ähnliche Gedanken in Bezug auf das Theater finden sich bereits in einem Artikel Veltruskýs aus dem Jahre 1940⁷²⁸, von dem auch schon im ersten Kapitel dieser Arbeit die Rede war.⁷²⁹ Veltruský befreite, zumindest für die Sphäre des Theaters, das Subjekt von der Bedingung der Intentionalität. Den Handlungen auf der Bühne liege kein realer praktischer Zweck zugrunde. Aus dieser Feststellung leitete Veltruský ab, dass im Theater anders als im „realen Leben“ Intentionalität keine Voraussetzung für den Subjektstatus darstellen könne. Die Handlung an sich erzeuge den Eindruck eines handelnden Subjekts. Veltruskýs Subjekt lässt sich durch den neutraleren Term des Aktanten ersetzen. Aktion manifestiere sich „in a constant flow back and forth between the individual components, people and things. It is

⁷²⁵ Varopoulou in: Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou. „To be confirmed.“ Vortrag im Tanzquartier Wien am 12.9.2008.

⁷²⁶ Esa Kirkkoppelto. „The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism.“ S. 231.

⁷²⁷ S. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. S. 81.

⁷²⁸ S. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 83-91.

⁷²⁹ Vgl. die Ausführungen in 1.2.3 Objekt – Subjekt. S. 17.

therefore impossible to draw a line between subject and object, since each component is potentially either.⁷³⁰

Von diesen Thesen Veltruskýs hin zur Symmetrie zwischen Menschen und Dingen in der Logik der ANT ist der Weg nicht mehr weit. Über ihre semiotischen Wurzeln besteht eine Verwandtschaft der ANT zur Theatersemiotik, zu dessen Vorreitern Veltruský und der Prager Zirkel gehörten. Auch die Puppentheatertheorie Konstanza Kavrakova-Lorenz⁷³¹ ist semiotisch geprägt und lässt sich in vielen Aspekten mit der ANT verbinden, wie bereits der Abschnitt zu den Aktanten im ersten Kapitel der Arbeit gezeigt hat. Im Gegensatz zum Konzept der ANT, die die Subjekt-Objekt-Dichotomie ganz abschafft, behalten Kavrakova-Lorenz und Veltruský diese Kategorien allerdings bei.⁷³¹

Als den Kern von Puppenspiel betrachtet Kavrakova-Lorenz die „Dualität von Material und Tätigkeit“.⁷³² Der Gestaltwerdung dieser Kunstform legt sie synergetische, auf Wechselseitigkeit beruhende Prozesse zugrunde. Synergie beherrsche sowohl den Kommunikationsprozess zwischen Puppe und Puppenspieler als auch den zwischen Produzenten und Rezipienten. Kavrakova-Lorenz nennt dies einen „unendlichen“ Entwicklungsprozess⁷³³, der sich „auf der Basis von Kooperation und Konkurrenz“⁷³⁴ zwischen den beteiligten Aktanten vollziehe. Mit der ANT gesprochen finden, infolge von kommunikativen Prozessen, Übersetzungen statt. „Jeder Aktant verfügt über ein bestimmtes Repertoire von materialen und semantemen (interpretationsrelevanten) Mitteln, die in der kreativen Kommunikation als Zeichenmaterial eingesetzt werden können.“⁷³⁵ Mit diesem Potenzial wirken sie nicht nur auf die Strukturierung der Kommunikation sondern auch auf dessen Interpretation ein. Puppenspiel sei, so Kavrakova-Lorenz, „materialisierte Perzeption, die, Gestalt geworden, subjektive und objektive Anteile (Elemente) impliziert, um wieder neue Selektionen und Interpretationen anzuregen.“⁷³⁶

4.2.2.3 Und andere Brücken

Der britische Kunsthistoriker Baxandall zeigt, indem er den Bau der Brücke über den Firth of Forth nachzeichnet, wie historische Gegenstände immer „Lösungen von Problemen in

⁷³⁰ S. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ S. 90.

⁷³¹ Das Theater ist so sehr von diesen Kategorien durchdrungen, dass ich es auch nicht für sinnvoll halte, sie hier „einfach abzuschaffen“. Theater generell frei von Objekten und Subjekten zu denken wäre vielleicht auf der Basis einer grundlegenden theoretischen (und praktischen?) Neuorientierung möglich.

⁷³² S. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform.“ *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert.* Manfred Wegener (Hg.). Köln: Prometh Verlag 1989. S. 231 - 241. Hier S. 234.

⁷³³ Ebd. S. 239.

⁷³⁴ Ebd. S. 235.

⁷³⁵ Ebd. S. 240.

⁷³⁶ Ebd. S. 237.

Situationen“ sind.⁷³⁷ Auch Theaterszenen sind als Lösungen von Problemen in einem Kontext, im Sinne von Verwirklichungen von Ideen zu betrachten.

In der Matchbox-Szene in *De Lady* sind wie in der Forth-Brücke Rahmenbedingungen verschmolzen. Durch die Untersuchung der Entstehung des Objekts kommt ein Teil dieser Bedingungen und der zugrunde liegenden Überlegungen wieder zum Vorschein. Liefern die Objekte, als gespeicherte Probenerfahrung gelesen, einen Schlüssel zum Prozess? Die Lösung des „Problems“ - eine der Probenevolution ausgesetzte Idee - ist in der Aufführung als Szene sichtbar. Die Intention oder der Weg dorthin aber bleiben verborgen. Brücke und Theater liegen nicht so weit auseinander, wie es scheint. Es handelt sich um Weiterentwicklungen von Ideen, wobei Ausführung (der Bau/die Proben) und Produkt (die Brücke/die Aufführungssituation) von Anfang an ineinander verschränkt wirken. Die Interdependenzen zwischen Entstehung und Stück erschließen sich jedoch nur demjenigen, der sich mit dem Prozess beschäftigt. Es lohnt sich, wie Baxandall es ausdrückt, „der Maserung zu folgen“.⁷³⁸

„Wollen wir die Dinge dazu bringen, dass sie erzählen.“⁷³⁹ Der russische Schriftsteller Sergej Tretjakoff rief 1929 zur Biografie der Dinge anstelle von Helden-Biografien auf, als einer dem Sozialismus angemesseneren Form der Wirklichkeitsbeschreibung.⁷⁴⁰ Die menschliche Realität sei eng an die Materialität geknüpft, weshalb die Dinge mehr darüber zu sagen hätten, als die ideologiebeladene, subjektivierende Perspektive eines Helden: „die Biographie des Dings hat den Nutzen, dass sie der vom Roman aufgeblasenen menschlichen Gestalt ihren Platz zuweist.“⁷⁴¹ Tretjakov hat eine ganz andere Konzeption der Interaktion zwischen Menschen und Dingen vor Augen als Latour und die ANT. Dies wird deutlich, wenn er schreibt: „Die Kompositionsstruktur der Biographie des Dings stellt gleichsam ein Fließband dar, auf dem sich der Rohstoff fortbewegt, der durch die Anstrengungen der Menschen in ein nützliches Produkt verwandelt wird.“⁷⁴² Und auch der Beweggrund, Ding-Biografien zu schreiben, liegt woanders. Sein Gedanke ist, „von Menschen zu erzählen, indem man von den Dingen erzählt, deren sie sich bedienen.“⁷⁴³ Wie Latour begreift und liest aber auch Tretjakov die Dinge als Bestandteil des Wurzelwerks sozialer Strukturen. Im Rahmen dieser Arbeit interessieren sie als Ursachen oder Auslöser theatraler Prozesse

⁷³⁷ S. Baxandall, Michael. *Ursachen der Bilder*. Berlin: Reimer 1990. S. 71.

⁷³⁸ Vgl. Baxandall, Michael. *Ursachen der Bilder*. Berlin: Reimer 1990. S. 71.

⁷³⁹ S. Tretjakov, Sergeij. *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts*. Hg. Heiner Boehncke. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1972. S. 87.

⁷⁴⁰ S. Tretjakov, Sergeij. „Die Tasche.“ *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts*. S. 81-85.

⁷⁴¹ S. Tretjakov, Sergeij. „Die Biographie des Dings.“ *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts*. S. 81-85. Hier S. 83.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ S. Tretjakov, Sergeij. „Die Tasche.“ S. 86.

zunächst auf der praktischen Ebene. Allerdings sind „Sinnbeziehungen und Bedeutungen in Sachen des Alltags eingelagert“⁷⁴⁴ und die Bedeutungskomponente an diesen Prozessen von vorneherein beteiligt. Bedeutung entsteht assoziativ, fließt unkontrolliert und entfaltet sich an dem Material, das da ist. Die folgenden Beispiele aus *De Lady* zeigen auch, wie Zuschreibungen, vom Material angeregt, dieses bereits im Prozess mitformen, und nicht erst während der Aufführung in den Köpfen der Zuschauer.

Latour begreift „Technik als stabilisierte Gesellschaft“⁷⁴⁵. Stabilisieren die Objekte in *De Lady* mit ihren fest eingeschriebenen Handlungsvorschriften die Aufführungssituation?⁷⁴⁶ Durch ihre Beteiligung setzen Objekte, Materialien und Dinge einen Rahmen, der erst durch Freilegen der Handlungen und Rückverfolgen der Übersetzungsprozesse zwischen den Akteuren wieder unter der darüber gelagerten Bedeutungsschicht sichtbar wird.⁷⁴⁷ Ein solcher durch Dinge gehärteter Szenenablauf stellt eine Black Box dar im Sinne der ANT. „Blackboxing“ bedeutet, „die gemeinschaftliche Produktion von Akteur und Artefakt wird unsichtbar gemacht oder hier: verselbständlicht.“⁷⁴⁸ Durch Analyse kann die Blackbox wieder geöffnet werden und es lassen sich die „Motive und Karrieren von Erfindungen“ zutage fördern.⁷⁴⁹

Eine Theateraufführung ist ein durch Übersetzungen entstandenes Netzwerk aus relativ stabilen Prozessen und Abläufen.⁷⁵⁰ Ich betrachte jede Szene als eine Erfindung oder Innovation. Um sie zu entschlüsseln und die Rolle der materiellen nicht-menschlichen Aktanten in ihrer Entstehung zu beleuchten, gilt es, die Kette der in den Prozess verwickelten, ineinander greifenden Subjekte und Objekte, der Akteure oder Aktanten zu verfolgen.

Die Dinge und Objekte nehmen im Gegenwartstheater, insbesondere im Bereich von Tanz/Theater/Performance, einen immer größeren Stellenwert ein.⁷⁵¹ Latour hat „eine

⁷⁴⁴ S. Korff, Gottfried. „Einleitung. Notizen zur Dingbedeutsamkeit.“ *13 Dinge. Form. Funktion. Bedeutung.* Hg. Museum für Volkskultur in Württemberg. Stuttgart 1992. S. 8-17. Hier S. 12.

⁷⁴⁵ S. Latour, Bruno. „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.*

⁷⁴⁶ Latour sieht Stabilität als das Ergebnis der Interaktion zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Im 6. Kapitel wird sich zeigen, dass Dinge im Theater von toxic dreams oftmals den gegenteiligen Zweck und Effekt haben, indem sie als destabilisierender Faktor wirken.

⁷⁴⁷ Diese Bedeutungsschicht ist in *De Lady* sehr locker aufgetragen, weshalb der Prozess sich vielleicht leichter darunter hervorholen lässt, als dies in einem Stück mit einer festgefügteren, dickeren und dichteren Bedeutungsschicht der Fall wäre.

⁷⁴⁸ S. Degele, Nina. Einführung in die Techniksoziologie. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 132f.

⁷⁴⁹ Ebd. S. 133.

⁷⁵⁰ Vgl. S. Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.). „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript 2006. S. 43.

⁷⁵¹ Vgl. u.a. die in der Einleitung angeführten Beispiele. S. 3.

objekt-orientierte Soziologie für objekt-orientierte Menschen geschaffen“⁷⁵². Bedarf es nicht auch einer objekt-orientierten Perspektive auf ein objekt-orientiertes Theater?

4.3 Das Öffnen der Black(Match)box:

Ein Objekt als Ausgangsbaustein einer Szene

Jedes Artefakt hat sein Skript, seinen Aufforderungscharakter, sein Potential, Vorbeikommende zu packen und sie dazu zu zwingen, Rollen in seiner Erzählung zu spielen.⁷⁵³

„Das Ziel der wissenschaftlichen schriftlichen Analyse eines Settings ist es, den Text von dem, wie die verschiedenen Akteure innerhalb des Settings miteinander reagieren und aufeinander einwirken, auf Papier zu bringen.“⁷⁵⁴

Dies ist der Versuch, eine Art Ding-Biografie der Streichholzschachtel in *De Lady* zu verfassen und zugleich die Entstehung der Streichholzschachtel-Szene wie die Entwicklung einer Innovation zu untersuchen, unter Berücksichtigung all dessen, was den Prozess mitgestaltet hat.⁷⁵⁵

Baxandall entwirft für seine Beschreibung des Baus der Forth-Brücke ein „Dreieck des Nachvollzugs“, das sich aufspannt zwischen den Eckpfeilern von Auf- oder Vorgabe, dem Spektrum an zur Verfügung stehenden Mitteln und der Beschreibung des „Ergebnisses“.⁷⁵⁶

Um die Rolle des Objekts Streichholzschachtel in der Entstehung der Szene zu verstehen, bedarf es einer Beschreibung dieser Szene sowie einer Rekonstruktion der Rahmenbedingungen, der Überlegungen und Möglichkeiten. Aufgrund der selektiven Quellenlage⁷⁵⁷ gerät die folgende Rekonstruktion zwangsläufig zu einer eher fragmentarischen Neuschöpfung. Die lineare Form der Erzählung führt zusätzlich zu Vereinfachungen. Vieles, was so eins nach dem anderen erzählt werden muss, spielte sich im tatsächlichen Prozess parallel und ineinander verschachtelt ab. In der Konzeptionsphase des Stücks *De Lady* beschäftigt sich Regisseur Wanunu sehr intensiv mit Musicals und schaut sich außer unzähliger Musicalfilme auch viele Bücher und Bildbände darüber an.

⁷⁵² S. Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. S. 127.

⁷⁵³ S. Latour, Bruno. „On Technical Meditation.“ *Common Knowledge* 3/2, S. 29-62. S. 31. Zitiert aus Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.) „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ S. 42.

⁷⁵⁴ S. Akrich, Madeleine/Bruno Latour. „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S.399-405. Hier S. 400.

⁷⁵⁵ Um dem Pfad der Innovation „Streichholzschachtel-Nummer“ zu folgen, wurden die Informationen aus sämtlichen Interviews gebündelt. Die jeweiligen Interviewstellen werden nur im Falle direkter Zitate angeführt.

⁷⁵⁶ S. Baxandall, Michael. *Ursachen der Bilder*. S. 69ff.

⁷⁵⁷ Die Interviews fanden drei Jahre nach dem Probenprozess statt und Robin Molenaar, der die Matchbox gebaut hat, wurde nicht interviewt.



Bild 15: Eine riesige Schreibmaschine in dem Musical
„Ready, Willing and Able“ (Warners, 1937)

Er stößt dabei auf Abbildungen überlebensgroßer Objekte, ein für Musicals charakteristischer Einsatz von Set Design.⁷⁵⁸ „So, if you work within the musical tradition, they did this stuff, you know, you have this famous picture of like fifty pianos and an oversize typewriter...“⁷⁵⁹ Wanunu möchte in *De Lady* auch ein solches überlebensgroßes Objekt auftreten lassen und denkt an eine riesige Streichholzschachtel. Der Effekt, den ein solches Objekt garantiert, fügt sich in die dramaturgischen Überlegungen: Das Zitat von „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ aus dem Busby Berkely-Films „The Gang`s all here“ steht bereits fest. Dieses Lied wird einen Höhepunkt im Stück bilden. Wie kann nun das Runtersacken der Spannung im weiteren Verlauf der Aufführung verhindert werden? Was gibt es für andere Steigerungsmöglichkeiten? Da meldet sich die Streichholzschachtel-Idee:

And that was part of the solution. To have this kind of wow! - object. And then I realized, that we had the kayak too. So, what I liked about it very much, that it started to be almost senseless. Because when we started we had the matchbox, we had the kayak and then we had the cut-ups. Which was all like big big big biig! So... the interesting thing is, that you started to realize, okay, at this moment it's become excessive! It's become totally senseless. It's not only Miranda who's being outfitted with costume and hats and whatever, all the show is just going more and more and more for the sake of more and more and more, and then, it solved

⁷⁵⁸ Es scheint plausibel, dass der Einsatz überlebensgroßer Objekte seine Wurzeln in Straßenparaden oder anderen prozessualen Theaterformen hat, über die McNamara schreibt: „Because they competed with the streets themselves for attention, most processional forms tended to be made up of elements that were oversized, decorated with extreme boldness, and thematically very simple. [...] and designed frankly for instant recognition by the spectator who might view it for no more than a few seconds before it passed by.“ S. McNamara, Brooks. „Scenography of Popular Entertainment.“ Hier S. 22.

⁷⁵⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 24.

the problem, because the fact, that it didn't make sense content wise, did not really matter anymore, because in that point, the film was: Anything goes.⁷⁶⁰

In dieser spielerischen, mehr auf den Effekt als den Inhalt bedachten Arbeitsweise manifestiert sich wieder Camp, die „konsequent ästhetische Erfahrung der Welt“, in der der Stil über den Inhalt siegt.⁷⁶¹

Ideen müssen anschlussfähig sein, sich mit weiteren Ideen und Überlegungen verbinden lassen, damit sie im Probenprozess bestehen. In diesem Stadium steht noch keineswegs fest, dass die Streichholzschachtel tatsächlich realisiert werden wird. Sie erweist sich insofern als durchsetzungsfähiger Aktant, als es ihr gelingt, die anderen Akteure in ihr Skript oder Programm einzubinden, Rollen zu verteilen. Eine Streichholzschachtel beherbergt für gewöhnlich Zündhölzer. Wanunu entwickelt daraus die Vorstellung einer Kopfchoreografie der Chorus Girls in der Rolle verrückter Streichhölzer. Ihr Kostüm ist somit fixiert, sie tragen rote, anliegende Räubermützen. Auch Rauch taucht als nahe liegende Assoziation auf und bringt die Kostümbildnerin Lena Kvadrat dazu, aus Coticchios Bein eine Zigarette zu machen. Eine skulpturale Vereinnahmung eines Körperteils durch das Kostüm, eine partielle Vergegenständlichung. Veltruský beschreibt die „action force“ der props in der Theateraufführung: „As soon as a certain prop appears on stage, this force which it has provokes in us the expectation of a certain action.“⁷⁶² Doch bereits in der Proben-, ja in der Konzeptionsphase in Bezug auf die Produzenten einer Aufführung gilt: “the props shape the action”⁷⁶³. So banal das klingen mag, es ist wichtig, sich diese aktionssteuernde Kraft der Dinge auf dem Weg zu einer Theateraufführung bewusst zu machen. Genau diesen Zusammenhang stützen Latour und die ANT theoretisch ab. Der Bühnenbildner Otmar Wagner ist mit der konkreten Realisierung der Streichholzschachtel beauftragt. Erste, undatierte Aufzeichnungen in seinem Arbeitsbuch dokumentieren, dass eine Projektion auf die Kistenfront angedacht ist bzw., alternativ dazu, das Bemalen der Fläche mit einem alten Werbemotiv.⁷⁶⁴ Nachdem sich bei anderen Objekten (CutUps, Palmen) das Prinzip des Plakatierens mit vergrößerten Farbausdrucken durchgesetzt hat, wird es auch auf die Matchbox angewandt. Aus von Wanunu gesammelten Bildern wählt Wagner eines aus, das für ihn aufgrund seines exotischen Charakters eine indirekte Verbindung zum Phänomen Carmen Miranda herstellt. „Paul und Virginie“ umarmen sich in einer exotisch-verträumten Landschaft. Am unteren Bildrand steht „Made in Austria“.

⁷⁶⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 37f.

⁷⁶¹ S. Sontag, Susan. „Anmerkungen zu „Camp“.“ S. 335f.

⁷⁶² S. Veltruský, Jiří. “Man and Object in the Theater.” S. 88.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ S. Wagner, Otmar. *Arbeitsbuch*. 2005/06. Erste Aufzeichnungen (undatiert).



Bild 16: Streichholzschachtel-Szene: Kostüm (Foto: Stefan Smidt)

Die Streichholzschachtel besitzt ansonsten keinen inhaltlichen Bezug zum Stoff. Das Objekt muss keine andere narrative Rolle übernehmen außer sich selbst zu spielen und in der Show zu beeindrucken. Aufgrund der fehlenden Verbindung zur Geschichte Carmen Mirandas erweist es sich als schwierig, ein Lied für den Auftritt der Schachtel zu finden. Die Lösung besteht darin, allein auf den Effekt hinzuarbeiten, den man sich von der Matchbox und dem Tanz der Streichholzköpfe verspricht. Die Entscheidung fällt für „Cuanto le gusta“, obwohl das Lied - ein Aufbruchs-Reise-Song im Conga-Rhythmus, das Miranda gemeinsam mit den Andrew Sisters gesungen hatte - nicht zum starren Setting der Streichholzschachtel passt. Die Matchbox wurde dem Lied und Carmen Miranda sozusagen gewaltsam aufgepfropft. „I think there the solution was to take the song and to put it into an object, that does not really belong, but to work for the effect. So it was very clear, that the object will do the work. It's just a nice effect.“⁷⁶⁵ Die Matchbox ist auf ihre Wirkung hin berechnet. Die Aufgabe, die Zuschauer zu beeindrucken, wird in großen Teilen an das Objekt delegiert.

Sobald das Lied festgelegt ist, beginnen die Darstellerinnen mit der musikalischen Probe des Songs. Der Background-Gesang der Chorus Girls spielt in diesem Lied musikalisch eine wichtige Rolle.

Die zahlreichen Skizzen und technischen Zeichnungen der Streichholzschachtel dokumentieren (leider undatiert) die Konzeption des Baus. Wagner gibt die bauliche Umsetzung aus zeitrationalen Gründen an Robin Molenaar ab, der bereits mehrfach für toxic dreams gearbeitet hat. Die Matchbox wird in dessen Studio fern der Proben, und nicht, wie die anderen Objekte, direkt daneben gebaut.

⁷⁶⁵ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 37.

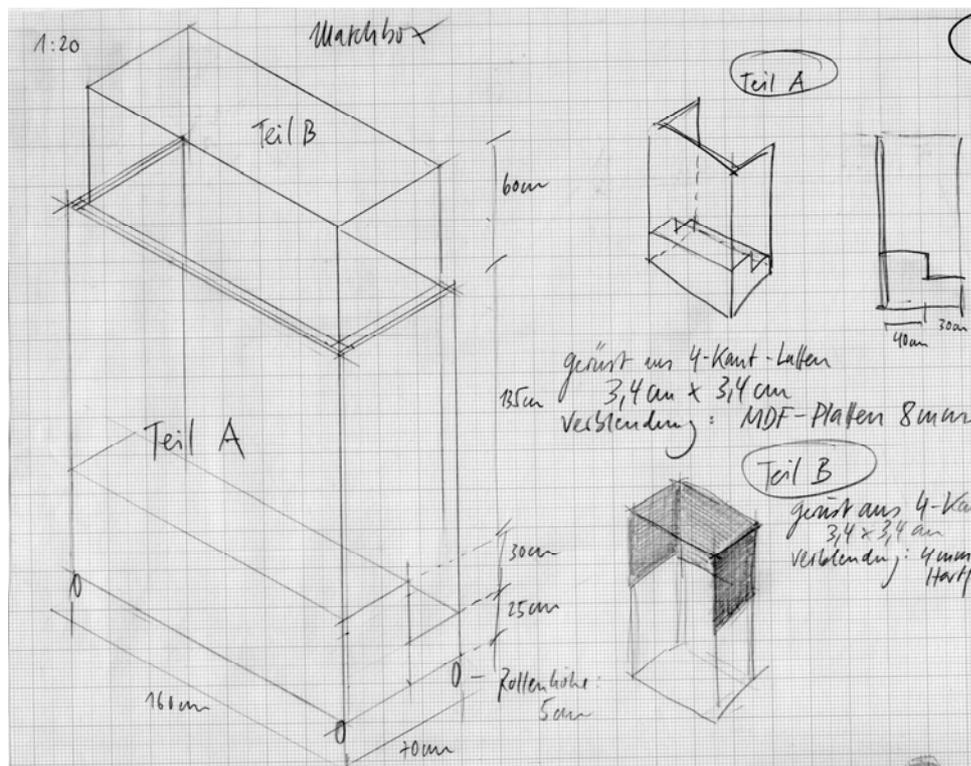


Bild 17: Konstruktions-Zeichnungen Matchbox (Otmar Wagner)

Der Transport von der Werkstatt in den Probenraum findet Koss' Aufzeichnungen zufolge am 16.1.2006 statt.⁷⁶⁶ An diesem Tag dürfte die Streichholzschachtel auch das erste Mal leibhaftig vor den Darstellerinnen und Wanunu gestanden haben. Ab diesem Moment steht fest, dass Coticchio, die Darstellerin der Carmen Miranda, auf der oberen Kante der Streichholzschachtel positioniert sein wird. Dort hingelangen soll sie „a là Jane“ von oben an einem Seilzug mit Gurt. Da es eine solche Vorrichtung im dietheater nicht gibt, muss sie von toxic dreams bestellt werden. Beim Ausprobieren erweist sich der Mechanismus als zu langsam, die Landung von oben wirkt plump anstatt elegant und die Idee wird verabschiedet. Stattdessen wird eine Leiter an der Rückseite der Schachtel montiert, an der Coticchio von hinten hochklettern kann. Diese Entscheidung wird, wie viele andere, erst kurz vor der Premiere getroffen.⁷⁶⁷ Auf der schmalen Oberkante der Schachtel nimmt Coticchio eine räumlich sehr begrenzte und deshalb statische Position ein. „Es war unbequem zu singen. Es war auch eine ziemlich schwierige Stimmlage, und in dieser Pose war mein Körper total verdreht, das Zwerchfell zerquetscht.“⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ S. Koss. *Probenbuch*. Eintrag am 16.1.2006: „Mo Transport Dolly/Matchbox.“. 2005-2007.

⁷⁶⁷ In Wagners Aufzeichnungen lautet ein undatierter Eintrag, eine Seite vor dem 6.2.2006, also nur wenige Tage vor der Premiere am 8.2.2006: „Holzleiterhaken für Matchbox, Matchbox verstärken, Matchbox abschleifen“. S. Wagner. *Arbeitsbuch*. 2005/06.

⁷⁶⁸ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 18.

Die Idee, für das Bild Rauch zu verwenden, scheitert an feuerpolizeilichen Bestimmungen, denn die Matchbox ist aus Holz gebaut. Kvadrat meint später, dass die Zigarettenassoziation in Coticchios Bein deshalb für die Zuschauer nicht verständlich gewesen sei.

Die erste Begegnung von Matchbox und Darstellerinnen bedeutet ausprobieren, was sich choreografisch mit dem Objekt machen lässt. Das Roh-Objekt wird gleich wieder aus dem Probenverkehr gezogen, es muss noch weiter bearbeitet werden. Die Chorus Girls üben ihre Kopfhoreografie danach „trocken“ (ohne Objekt) weiter ein. Die Kiste (Maße: 2m x 1,6m x 1,7m) wird abgeschliffen und durch die Verkleidung der Fassade überhaupt erst als Streichholzschachtel kenntlich gemacht. Sie ist aus zwei Holzteilen gebaut und in ihrem Inneren befinden sich zwei Stufen. Die Chorus Girls betreten sie von hinten. Das Innenteil der Schachtel wird von ihnen um die Höhe der Stufen versetzt hochgeschoben und mit einem Keil innen befestigt. Auf die obere Kante dieses ausgefahrenen Matchboxteils steigt Coticchio. Zu den Zuschauern hin geöffnet, tauchen im Innenteil die Köpfe der Chorus Girls auf.

Mendelsohn, eine der Darstellerinnen, betont, dass für das Einüben der Choreografie das Objekt völlig irrelevant gewesen sei. Ob mit oder ohne Streichholzschachtel sei vergleichbar mit in Kleid oder Hose spielen und habe auf die Bewegung keinerlei Einfluss. Ihrer Meinung nach ist die Schachtel-als-Verkleidung allein für das Bild von Bedeutung. Dies weist auf einen weiteren Aktanten im Prozess hin: Das für die Zuschauer gebaute, getanzte szenische Gesamtbild. Die Chorus Girls sind Teil einer „visuellen Bildermaschine“⁷⁶⁹: „Es geht um ein Bild, was da erzeugt wird. Nämlich von verrückten Streichhölzern. Und es geht nicht um die Darstellerinnen! Aber die müssen's machen, und je besser die's machen, umso besser is es.“⁷⁷⁰ Robert Lepage muss in dem Stück *The Far Side of the Moon* seinen eigenen Körper als ein Objekt entwerfen, sich in seinem Ausdruck stark einschränken, um in der Interaktion mit Puppen und Objekten auf der Bühne ein Spiel visueller Metaphern zu erschaffen. Reynolds prägt für diese Darstellungsweise den Begriff „scenographic acting“.⁷⁷¹ Im Falle der Chorus Girls könnte man von „scenographic dancing“ sprechen. Damit das Bild funktioniert, ist es sehr wichtig, dass alleine ihre Köpfe zu sehen sind.

Die Choreografie selbst orientiert sich an Musik und Rhythmus des Liedes. Für die Darstellerinnen ist entscheidend, „auf Cue sein“, also im Takt.

⁷⁶⁹ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 10.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ S. Reynolds, James. „Acting with Puppets and Objects. Representation and perception in Robert Lepage's *The Far Side of the Moon*." *Performance Research* 12/4 (2007). S. 132-142. Hier S. 134.

Knapp vor der Vorstellung stößt die „fertige“, verkleidete Matchbox zu den Performerinnen. Bei dem Lied „Cuanto le Gusta“ verspürt Miranda-Darstellerin Coticchio einen starken Bewegungsimpuls, ist durch ihre unbequeme, riskante Position aber zu vollkommener Starre gezwungen. Den Kontrast zwischen der Musik und dem Matchbox-Setting erlebt sie positiv als Herausforderung. Sie spielt mit der Schwierigkeit und kann sie auf diese Weise genießen. Im Gegensatz zur Choreographie sind das Hoch- und Runterschieben des Schachteloberteils, das Herein- und Herausragen nur möglich, direkt an und mit dem Objekt zu üben. Die Kiste ist sehr schwer. Molenaar hat sie aus Sicherheitsgründen aus einem schwereren Holz gebaut als von Wagner konzipiert. Sie lässt sich außerdem schlecht schieben, weil die Rollen sich nicht mit der Bewegung mitdrehen, sondern statisch nur in einer Richtung rollen können. Die Kiste erweist sich als sperrig, widerspenstig. Es muss trotz des Zeitdrucks viel herumprobiert werden, bis Mendelsohn und Loitzenbauer zusammen einen Weg finden, die Kiste zu „bedienen“ (im wahrsten Sinne des Wortes). Sie durchschreiten einen Anpassungsvorgang aneinander und an die Eigenschaften (Gewicht, Beweglichkeit, Mechanismus) des Objekts, der allerdings mit der Premiere nicht abgeschlossen ist, sondern sich in jeder Vorstellung wiederholt. An der Kiste selbst werden keine Veränderungen mehr vorgenommen. Die gesamte Energie, die zu dieser Anpassung nötig ist, muss also einseitig von den Performerinnen aufgebracht werden. Dazu kommen weitere parallele Anforderungen, deren Koordinierung viel Übung und Konzentration erfordert. Die Bühnenkybernetik ist zeitlich durch den Rhythmus des Liedes bestimmt sowie räumlich durch die Beleuchtungssituation. Ein Scheinwerfer ist fix eingestellt, um einen engen Lichtkegel auf das Objekt zu werfen. Die Matchbox muss innerhalb dieses Lichtkegels platziert werden. Zu diesem Zweck wird der Bereich des Lichtkegels auf dem Boden mit Markierungen versehen. Aufgrund der schlechten Beweglichkeit des Objekts ist es für die Performerinnen schwierig, den markierten Bereich zu treffen. Das Objekt landet häufig außerhalb oder versetzt zum Lichtkegel. Die Darstellerinnen müssen in ihrer Zusammenarbeit wie zu einer präzisen Maschine werden, um ein Bild herzustellen, in dem es nicht um sie geht. Als Streichhölzer mit roten Mützen und rotbemützten Mikros machen sie „choreografische Faxen“. Nicht sichtbar ist die Arbeit dahinter: Sie schieben das innere Schachtelteil hoch und befestigen es, sie ziehen sich die roten Mützen über und müssen gleichzeitig das Mikrofon griffbereit haben. Das alles müssen sie sehr schnell bewerkstelligen, um nahtlos daran anschließend singend und tanzend aus dem Inneren der Kiste aufzutauchen.

Die Matchbox erschwert auch die musikalische Ebene, indem sie die Akustik des Playbacks verändert. Das Playback vom Monitor schafft wie das Licht einen vorgegebener Rahmen, an

den die Darstellerinnen sich anpassen müssen. Es ist die Musik, zu der die Chorus Girls die Chorus Line singen. Durch die Resonanz des Schalls innerhalb der Matchbox wird sie verzerrt und ist durch die eng anliegenden Mützen der Darstellerinnen noch schlechter zu hören. Der Chor-Part muss dennoch sehr schnell und genau gesungen werden.

Musik, Kostüm und Objekt reagieren aufeinander. Die Objektbeweglichkeit und der enge Lichtkegel bilden ein Spannungsverhältnis und bedingen gemeinsam erschwerte Arbeitsbedingungen für die Performerinnen.

In den Aufführungen wird die Szene konstant ausgebessert, weil an immer anderen Stellen und Punkten Probleme auftreten. Die Matchbox entwickelt eine unberechenbare Fehlerproduktion. Die Vorgänge werden trotz routinierter Handgriffe nicht „automatisierbar“. Die Black Box ‚Streichholzschachtel-Szene‘ lässt sich nur durch permanente Aufmerksamkeit und Arbeit von Seiten der Performerinnen geschlossen halten. Das Objekt kontrolliert so weiterhin die Aktionen der Darstellerinnen, es lässt sich nicht kontrollieren.

Am Beispiel der Streichholzschachtel wird sichtbar, wie ein Objekt das Staging einer ganzen Szene bestimmt. Die aus der Recherchearbeit erwachsene Idee einer überlebensgroßen Streichholzschachtel greift in dramaturgische Überlegungen ein, gibt klare Anhaltspunkte für eine Rollenverteilung, die wiederum zu choreografischen Einfällen führt und gleichzeitig die komstümbildnerischen Entwürfe steuert. Die Objekt-Idee erschafft den gesamten konzeptuellen Rahmen. Das gebaute Objekt im Theaterraum schließlich bringt Eigenschaften mit, die, zusammengenommen, wie ein eigener Charakter auf die Musik und das Spiel der Performerinnen einwirken und so die Szene weiter- und in jeder Aufführung neu und auf unberechenbare Weise mitgestalten.

4.4 Klettverschluss - Der Materialfaktor

Einer der konzeptuellen Eckpfeiler von *De Lady* sind von Anfang an die aufwendigen Kostüme und ihr Wechsel auf offener Bühne. Wie aber lässt sich dieser bewerkstelligen? Es zeigt sich, wie ein praktisches Problem eine wertvolle Bereicherung darstellen kann:

“In the Miranda for example it got very interesting, but not by our intention. I didn’t think that those accumulation things would look so good. But, Lena’s⁷⁷² solution to make things fast, was to use a lot of Velcro. Velcro allows you to do things, that you can not do otherwise, and then it starts to become very brutal. But that was a consequence of the material that was there. It was not something I had in mind. So when Clari⁷⁷³ goes and does this [Geste des Abreißens], it came, because we had the Velcro. And we had the costume, we didn’t have

⁷⁷² Lena Kvadrat, die Kostümbildnerin.

⁷⁷³ Claribel Koss, die Regieassistentin und Carmen Mirandas Ankleiderin.

this idea.”⁷⁷⁴

In ihrem Buch *Das Material in der Kunst*, definiert die Kunsthistorikerin Monika Wagner Materialien grob als „diejenigen natürlichen oder artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind“⁷⁷⁵. Klettverschluss ist einer dieser Rohstoffe in *De Lady*. Das gesamte Kostümsystem ist auf dessen Funktionsprinzip aufgebaut.

Das Anziehpuppen-Buch zeigt Carmen Miranda als Anziehpuppe. Auch bei *toxic dreams* ist die Figur in einer ihrer Facetten eine Anziehpuppe. Papierene Anziehpuppen haben nur eine Frontseite, auf die ihnen mithilfe von Laschen immer neue und beliebig viele Papierkleider aufgesteckt werden können. Die Laschen werden zu einem Zeichen für die Austauschbarkeit ihrer äußeren Erscheinung. Bei dem Vorgang des Ansteckens und Abnehmens bleibt die Anziehpuppe selbst völlig passiv, sie ist dem spielenden Kind oder den Händen, die sie gerade halten, ausgeliefert.

Die Dramaturgie von *De Lady* basiert auf dem schnellen, offenen Kostümwechsel, Kvadrats Konzept außerdem auf der Vorstellung von Carmen Miranda als Anziehpuppe. Coticchio wird beim Ankleiden von Koss und den Chorus Girls unterstützt. Dieser Vorgang gehört zur Show und „muss fließen“⁷⁷⁶. Eine klassische Lösung, um die notwendige Schnelligkeit zu gewährleisten, ist die Verbindung und Halterung der Gewänder durch Klettverschluss (anstelle zeitaufwendiger Knöpfe oder komplizierter Reißverschlüsse): Dieser besteht aus zwei Nylonstreifen. Zwei entgegengesetzte Strukturen, eine mit Häkchen, die andere mit Schlaufen, verbinden sich in der Berührung miteinander. Durch sanfte Gewalt können sie jederzeit wieder voneinander getrennt werden. Zwei Pole, eine weiche Aufnahme­fläche auf der einen, eine harte, rauhe auf der anderen Seite, gehen eine temporäre Verbindung miteinander ein. Auf die narrative Ebene übertragen fungiert die Figur Carmen Mirandas als der aufnehmende Part, der, als Projektionsfläche, von Medienwelt und Filmindustrie mit Bildern und Bedeutungen besetzt wird, die sich klettgleich an ihr festkrallen.

Der Klettverschluss ermöglicht nicht nur, sondern transportiert gleichzeitig einen eigenen Charakter und bringt ein Spektrum von Bedeutungen mit ein: schnelllebig, kurzfristig, vorübergehend, provisorisch, praktisch, um nur einige zu nennen. McAuley bringt das treffende Bild der Spitze eines Eisbergs: “every key signifier in the performance is like the tip of a semiotic iceberg, with depths of meaning and affect beneath the surface”.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 27.

⁷⁷⁵ Wagner, Monika. *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck 2001. S. 12.

⁷⁷⁶ S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 23.

⁷⁷⁷ S. McAuley. „Not magic but work.“ *Theatre Research International*. 33/Heft 3 (2008). S. 285.

Das Material Klettverschluss funktioniert als Bedeutungsträger⁷⁷⁸. „Den plastischen Materialien entströmt eine über enge Begriffe hinausgehende Dynamik, die sie bis zu Grundfragen an unsere Existenz vorstoßen lässt.“⁷⁷⁹ Am Beispiel einer Installation von Beuys beschäftigt sich der Puppenspieler und Autor Enno Podehl mit der „Substanz-Ausstrahlung“ der Materialien.⁷⁸⁰ „Das Material formt und bestimmt mit“⁷⁸¹, weiß er. Der Klettverschluss ist ein Mitspieler, im Prozess und in der Aufführung.

Der Körper der Carmen Miranda-Darstellerin Coticchio, dem fortwährenden „Ranpappen“ und Abreißen der Kostümteile ausgesetzt, wird zum Opfer des Materials und ist gleichzeitig selbst schlecht behandeltes Material, das nur mehr eine Füllmasse für die Stoffskulpturen bietet. Die Kleider setzen Carmen Miranda in Szene, Miranda fungiert aber auch als Kleiderständer.

Im Gegensatz zum Prinzip des Knöpfens, das eine große Sorgfalt und Genauigkeit erfordert, beinhaltet die Ästhetik des Klettverschlusses Unbeherrschtheit und Aggressivität. Der Klettverschluss produziert und provoziert eine spezifische, von Rücksichtslosigkeit und Hektik geprägte, gestische Praxis.⁷⁸² Der an sich harmlose Ankleidevorgang wird stellenweise in eine brutale Miss(be)handlung der Figur Carmen Miranda übersetzt. Darin besteht die Handlungsmacht des Klettverschlusses. Carmen Miranda-Darstellerin Coticchio erscheint während ihrer Monologe auf der Bühne wie ein gerupftes Huhn. In anderen Momenten wieder werden die Kostümteile mit großer Vorsicht entfernt. Die Qualität des Ankleidens liefert eine zusätzliche Ausdrucksebene, durch die Mirandas Monolog kontrastiert oder auf eine bestimmte Art eingefärbt werden kann. Durch die differenzierte Behandlung des Materials Klettverschluss kann es wie ein Instrument eingesetzt die verschiedensten Klangfarben produzieren.

Um die Klettverschlussflächen zu trennen, ist eine kraftvolle Bewegung notwendig, eine Geste, die rhythmische und akustische Komponenten mit sich bringt. Wenn Coticchio sich beispielsweise nach dem Lied „O que e que a Baiana tem“ vom Plattenspieler hinabsteigend den Kopfschmuck in Platten-Form herunterreißt, erinnert das an ein Kratzen der Nadel auf der Platte. Die langen Textpassagen zwischen den Musiknummern sind größtenteils weder musikalisch noch choreographisch untermalt. Die klettverschlussgeformten Bewegungen und das Geräusch des Abreißens bringen einen Rhythmus in den Ankleidevorgang und als

⁷⁷⁸ Vgl. Wagner, Monika. *Das Material in der Kunst*. München: Beck 2001. S. 13.

⁷⁷⁹ S. Podehl, Enno. „Zu Beuys. Die Substanz des Materials und die Stofflichkeit der Puppe.“ *Puck*. Deutsche Ausgabe. Hg. Karl Manfred Fischer. Erlangen 1994. S. 21-27. Hier S. 25.

⁷⁸⁰ Ebd.

⁷⁸¹ Ebd. S. 26.

⁷⁸² Vgl. den von Marcel Jousse geprägten Ausdruck „la geste des choses“. S. McAuley. *Space in Performance*. S. 179.

Störfaktor eine Struktur in Mirandas Redefluss. Das Rupfen findet statt, während Miranda aus ihrem Leben erzählt. Diese Konstellation kann als plakative Verbildlichung des zerstörerischen Einflusses gelesen werden, den Mirandas Inszenierung als Star auf ihre Persönlichkeit und ihr Privatleben ausübte. Schließlich reißt Koss Coticchio auch die krönenden Hüte vom Kopf. Ein Moment von Enthauptung schwingt mit. Das Abstöpseln der Hüte wirkt, als würde Koss einer Puppe den Stecker herausziehen.

Auch die Chorus Girls machen Coticchio zu einer Puppe, indem sie während der Ankleidezeremonien scheinbar rücksichtslos an ihren Gliedmaßen zerren, als könne sie sie nicht aus eigener Kraft bewegen. Coticchio erzählt wie ein Wasserfall, während ihr Körper gleichzeitig für Momente zu etwas Leblosem wird. Ein Kontrast, der auch einen komischen Effekt mit sich bringt.

Die Klettverschluss-Lösung bleibt nicht auf das Carmen Miranda-Kostüm beschränkt, sondern pflanzt sich in andere Sphären fort. Sie bedingt in gewisser Weise erst das Versatzstücksystem des gesamten Kostüms und führt zu weiteren Ideen. Die Figur Carmen Miranda entsteht wie ein Puzzle aus der Summe ihrer Kostümteile, ihre Zusammensetzung ist Schritt für Schritt einsehbar. Auch die anderen PerformerInnen kletten sich in *De Lady Details* an ihre Körper, um sie wieder abzureißen. Während des Lieds „South American Way“ tragen die Chorus Girls ein rotes, geriffeltes Stück Stoff in Höhe des Geschlechts auf ihren weißen Röcken. Mendelsohn beschreibt, wie sich das Herunterreißen im Spiel zu einer erotischen Geste entwickelte.⁷⁸³ Das Material Klettverschluss verselbständigt sich im Prozess und legt Bedeutungsfährten in die verschiedensten Richtungen. Klettverschluss kommt im Alltag vor allem in Kinderkleidung vor, knüpft also auch an Kindheitserinnerungen der Zuschauer an.

Die Arbeit der Kostümbildnerin Kvadrat besteht in Improvisationskunst. Das, was da ist, wird eingesetzt. So wird der omnipräsente Klettverschluss von Kvadrat seiner praktischen Funktion enthoben auch zu einem dekorativen Element bei der Verkleidung des Hutunterteils umfunktioniert. Je nach Kostüm werden die Klettverschlusschlaufen am Aufsatz farblich variiert: Rot, Schwarz, Gelb, Weiß.

Sämtlichen Interpretationsmöglichkeiten, die sich aus der Verwendung des Klettverschluss ergeben, nachzugehen, ist unmöglich und hier nicht intendiert. Relevant ist letztlich, dass sich all diese Bedeutungspotenziale aus der praktischen Lösung des Problems des schnellen, offenen Kostümwechsels ergeben haben.

⁷⁸³ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 17.

4.5.1 Dinge als Probenhilfen: Kaugummi für die Sicherheit

Watching actors at work in the early stages of rehearsal has been extremely revealing in terms of the value of objects in helping an actor to define his or her character, to articulate motivation at a particular moment, and to help find the physical actions that will body forth an emotion or intention.⁷⁸⁴

Die Chorus Girls kommen am Anfang der Show gemeinsam mit Coticchio durch eine Tür an der hinteren Wand quer durch die ganze Länge des Theatersaals nach vorne gelaufen. Bis zum ersten Song haben sie keine Aufgabe, als sehr nah vor den Zuschauern zu stehen und deren Blick zu erwidern. In den Proben wird nach einer Haltung für diesen ersten Auftritt gesucht. „I wanted them to have this feeling, that when they stand, and they do nothing, and they just look at the audience, it has to be really a bit aggressive“, sagt Wanunu.⁷⁸⁵ Sie sollten die Zuschauer herausfordern, Sicherheit und Aggressivität ausstrahlen. Ohne Rolle, Text oder Choreografie beim ersten Zusammentreffen mit dem Publikum in einer Vorstellung und frontal zu diesem positioniert, sicher und selbstbewusst zu wirken, ist keine leichte Aufgabe und erfordert Übung. In dieses Fragezeichen hinein kommt Tänzerin Magdalena Loitzenbauer eines Tages kaugummi-kauend zur Probe. Wanunu rekrutiert das Kaugummi, bei der Suche der Chorus Girls nach einem Ausdruck für ihren ersten Auftritt mitzuwirken. Es ist typisch für Probenentdeckungen, dass sie sich über Zufälle einschleichen. Was in den Probenraum gelangt, auf welchem Weg auch immer, wird zu einem Mitspieler. „So we bought some chewing gum in the rehearsal, and the three of them just stood there, and I asked them: Can you do balloons with the chewing gum, can you chew... look and chew?“⁷⁸⁶

Die Kaugummis sollen den Darstellerinnen in den Proben dabei helfen, zu einer gewissen Unverschämtheit oder Arroganz dem Publikum gegenüber zu finden. „If you are chewing gum in front of an audience, it's a kind of strong position. You strongly say that you really don't care“, beschreibt Clelia Colonna den Effekt des zur Schau gestellten Kaugummikauens.⁷⁸⁷ Ursprünglich als eine Art Übung gedacht, funktioniert das Kaugummikauen so überzeugend, dass es in die Aufführung integriert wird. Der Eindruck, den die kaugummikauenden Chorus Girls auf die Zuschauer machen, steht im Zusammenhang mit der beruhigenden Wirkung, die das Kauen auf die Darstellerinnen selbst hat: „Es ist eine Entspannungsübung für den Kiefer. Ja, weil du bist dann ziemlich nervös, wenn du reinkommst. Das ist der erste Kontakt mit dem Publikum, und ziemlich

⁷⁸⁴ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 200.

⁷⁸⁵ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 29.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009.

konfrontativ. Wir stehen dann ganz vorne und schauen direkt ins Publikum. Es macht das ganze entspannter, cooler.“⁷⁸⁸

Then of course there's a problem, when you have to sing or whatever: What will you do with the chewing gum? So, this act of taking the chewing gum and sticking it down - I don't know how many people in the audience saw it. But for the people who saw it, it's really nice, because it's a kind of problem you always have when you chew gum. So, it has nothing to do with Carmen Miranda, but I like this idea, that, even if one member of the audience look at them, and you think, oh fuck, I also have it! I have this chewing gum and I don't know - so, this is for example an example of something that was done just to try out, but then became part of the show...⁷⁸⁹

Die Kaugummis fügen der Aufführung, unabhängig von der intendierten Wirkung und außerhalb des transportierten inhaltlichen Stoffs, eine weitere Ebene hinzu. Sie knüpfen an die Alltagserfahrung der Zuschauer an. Wer sich in dem auf der Bühne vorgeführten Kaugummi-Problem wieder erkennt, fühlt sich direkt angesprochen. Der Wiedererkennungswert hat etwas Befreiendes und lockert den Rezeptionsprozess auf. So kann sich der Entspannungseffekt zu Beginn der Aufführung indirekt auch auf das Publikum übertragen.

Die Darstellerinnen täuschen das Kaugummikauen nicht vor, sondern kauen real Kaugummi und machen wirkliche Kaugummi-Blasen. Michael Kirby nennt eine solche Form der Bühnenhandlung innerhalb seines „acting/not-acting continuum“ „received acting“.⁷⁹⁰ Sein Beispiel für „received acting“ ist eine Runde von Kartenspielern auf der Bühne, die keinen Text haben. „Although the performer seems to be acting, he or she actually is not.“⁷⁹¹ Anstatt eine Handlung zu imitieren, handelt er. Die Kartenspieler spielen einfach Karten. Es fehlt die für das Schauspiel charakteristische Komponente der Täuschung (pretense). Das Wort „received“ impliziert, dass es sich für den Darsteller um einen passiven Vorgang handelt. Die Kaugummis fungieren als Schalter, der bei den Chorus Girls nicht nur eine Mundbewegung, das Kauen, sondern gleichzeitig eine damit verbundene, nach außen sichtbare innere Haltung auslöst. Die Kaugummis übersetzen das Handlungsprogramm der Darstellerinnen (den Bühnenraum durchqueren, vor den Zuschauern stehen bleiben und sie anschauen), indem sie ihnen ihr eigenes Handlungsprogramm (kauen, Blasen produzieren, voller Mund) einschreiben. Darstellerin und Kaugummi verbinden sich sozusagen zu einem neuen, zu einem Hybridwesen. Das Ziel dieses wie jedes Übersetzungsprozesses ist es, das „Funktionieren eines Akteurs in einem Netzwerk zu stabilisieren, seine Rolle zu fixieren.“⁷⁹² In diesem Fall ist Wanunu der Hauptakteur. Wie der Hoteldirektor durch die schweren

⁷⁸⁸ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 3.

⁷⁸⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 29.

⁷⁹⁰ Vgl. Kirby, Michael. *A formalist theatre*. S. 6.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² S. Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.) „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ S. 43.

Schlüsselanhänger das Verhalten der Hotelgäste verändern will, so bringt Wanunu die Kaugummis ins Spiel, um den Ausdruck der Darstellerinnen zu verändern. Der Kaugummi ist aber nicht bloß ein Werkzeug, sondern als ein „Mittler gleichzeitig Mittel und Zweck“.⁷⁹³ Die neue Form wurde durch ihn erst gefunden und von ihm mit gebildet. Und er bringt seine Kaugummi-Geschichte ein.⁷⁹⁴ Damit macht er sich unentbehrlich und erobert sich seinen Platz in den Mündern der Darstellerinnen auf der Bühne. Diese allerdings sind wenig begeistert. Nur mit den sehr süßen, mit viel Zucker und Farbstoff angereicherten Kaugummis lassen sich gute Blasen produzieren, und die müssen sie nun in jeder Vorstellung kauen.⁷⁹⁵ Von den Zuschauern wird auch ein „received actor“ als voller Schauspieler wahrgenommen⁷⁹⁶ und für das Auftreten der Chorus Girls werden also nicht die Kaugummis verantwortlich gemacht. Stattdessen wird, dem Gesetz folgend, dass sich auf der Bühne alles in ein Zeichen verwandelt,⁷⁹⁷ das Kaugummikauen der Chorus Girls vom Publikum als Ausdruck von Arroganz oder gar Respektlosigkeit gelesen, was auf positive wie negative Resonanz stoßen kann.

4.5.2 Schuhe für die Unsicherheit

Carmen Miranda war eine von Maria do Carmo Miranda da Cunha geschaffene Kunstfigur. Zu dieser Rolle gehörten neben den extravaganten Kostümen und Hutkreationen auch die sehr hohen Plateau-Schuhe. „She stood on four-to seven-inch platform shoes, which she had adopted around 1934 to compensate for her diminutive size.“⁷⁹⁸ Miranda-Darstellerin Coticchio trägt in den Proben lange Zeit nur einen einzelnen sehr hohen Absatzschuh, der die die Aufmerksamkeit auf die Künstlichkeit der Figur Carmen Mirandas lenkt und auf ihre prekäre, riskante Position hindeutet. Mit dem Schuh wird Miranda eines ihrer mobilen Podien beraubt. „And, it was really nice, because - when you walk with a very high heel shoe, and you walk, your walk is totally off! But we ended up not using it in the piece, because it had too much of a gag into it.“⁷⁹⁹ Wie bereits das Beispiel der Kaugummis zeigt, können Dinge den Schauspieler in den Proben dabei unterstützen, “to define his or her character, to articulate motivation at a particular moment, and to help find the physical

⁷⁹³ S. Latour, Bruno. „Der Berliner Schlüssel.“ *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996. [Paris: Editions La Découverte 1993.] S. 37-51. Hier S. 49.

⁷⁹⁴ Vgl. Latour, Bruno. „Der Berliner Schlüssel.“ *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996. [Paris: Editions La Découverte 1993.] S. 48f.

⁷⁹⁵ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 29f.

⁷⁹⁶ Vgl. Kirby, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990 [1987]. S. 6.

⁷⁹⁷ Vgl. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ [1940] *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Hg. Paul L. Garvin. Washington, D.C.: Georgetown University Press 1964. S. 84.

⁷⁹⁸ S. Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell*. S. 59.

⁷⁹⁹ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.08. S. 29.

actions that will body forth an emotion or intention.”⁸⁰⁰ Und auch Dinge, die nur in den Proben verwendet werden, hinterlassen Spuren in der Aufführung.⁸⁰¹ Mit einem hohen Schuh zu gehen ist unbequem und ungewohnt und macht jeden einzelnen Schritt bewusst. Die Idee, sich der Künstlichkeit über den Gang zu nähern und diesen mit Schuhen zu manipulieren, behalten Wanunu und Coticchio bei. Schuhe sind die Verbindung zum Boden. Im Boden stecken die Wurzeln. Carmen Mirandas Geschichte dreht sich auch um Wurzeln und eine Frau, die die Bodenhaftung verliert.

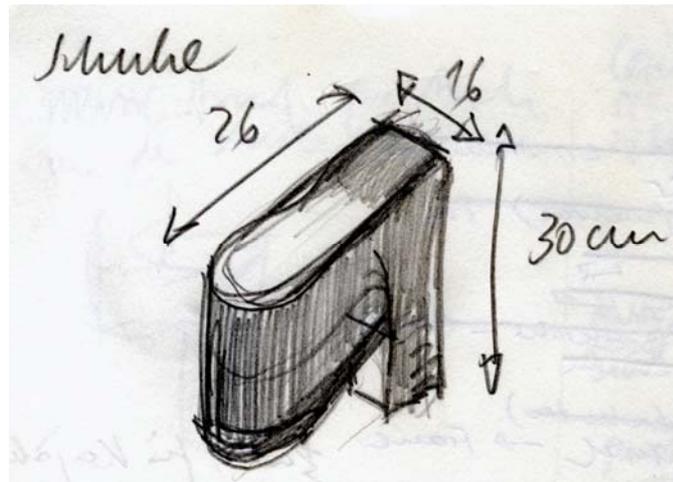


Bild 18: Holzklötze (Skizze: Otmar Wagner)

Coticchio erinnert sich, dass sie zu Anfang mit sehr schweren, sehr hohen Holzklötzen an den Füßen den ersten langen Weg durch den ganzen Raum zum Publikum probte.⁸⁰² Die Klötze hingen wie schwere Gewichte an ihren Beinen. Sie habe damit „wie ein Yeti ausgeschaut“. Die Holzklötze hätten „diese ganze Idee von Leichtigkeit, von Erotik und Charme zerstört“ und wurden deshalb im Stück nicht verwendet.⁸⁰³

In *De Lady* trägt Coticchio drei verschiedene Paar Schuhe und einen einzelnen Cowboystiefel, in einigen Passagen ist sie barfuß. Zu Beginn des Stücks auf und über die Bühne gelaufen kommt sie in sehr hohen, gelb angesprühten, geschnürten Plateau-Stiefeletten. „PlateauSchuhe (gelb bemalt) PLATTFORM, Irene sollte groß sein; „unbequem““, steht ganz zu Anfang der Probenphase in Koss’ Probenbuch.⁸⁰⁴ Die Plateau-Schuhe sind eine abgemilderte Version der Holzklötze mit der gleichen Idee. In der Einführungssequenz ist Coticchio sie selbst, die Performerin Irene Coticchio, die die Carmen

⁸⁰⁰ S. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 200.

⁸⁰¹ Vgl. ebd.

⁸⁰² S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 7.

⁸⁰³ Ebd. Die Holzklötze kamen in der auf *De Lady* folgenden *toxic dreams* - Produktion *Kongs, Blondes, Tall Buildings* zum Einsatz.

⁸⁰⁴ S. Koss, Claribel. *Probenbuch*. 2005-2007. Eintrag vom 29.11.2005.

Miranda spielen wird. Der erste Gang ist auch wie ein Über-Gang in deren Welt zu verstehen. Er wird durch die Schuhe unsicher, ihre Bewegungen ungeschickt. Sie muss, was in diesen Stiefeletten ein Kunststück darstellt, auch die Kamerawagen-Schienen sehr nah vor dem Publikum damit überqueren.⁸⁰⁵ Die Plateauschuhe, zwei Gewichte an den Füßen, ziehen sie in Mirandas Welt, und stellen sie zugleich auf ein Plateau: „Seht her, ich bin jetzt Carmen Miranda!“ Von da an trägt sie offene goldene, ebenfalls sehr hohe Absatzschuhe, deren Riemen für schnelle Wechsel von Kvadrat mit Klettverschluss aufgerüstet sind. Die vorletzte Nummer „Bananas is my Business“ tanzt Coticchio in Rollschuhen.⁸⁰⁶

4.6 Die Kajaks - Die Geschichte eines Objekts als Choreograf

I think in the end, it was all about having the idea, and simplifying it in a way, that the performers can... execute it. So, in that sense you trust the idea. So, you have the kayak, and it's a quite big effect, how they come in. And then you don't have the feeling that you need to do too much. Because, it's already there.⁸⁰⁷

Ein in der Mitte durchgebrochenes Kajak, das zum Rock wird. Dieses Bild trägt Regisseur Wanunu seit seiner Kindheit in Israel mit sich herum, wo er viel Zeit in Kajaks verbrachte.⁸⁰⁸ Vermischt mit den Kindheitserinnerungen haben sich skurrile Kajak-Bilder aus dem Buster Keaton - Film „The Balloonatic“⁸⁰⁹: Ein in drei Teile zerlegbares Kajak; Keaton, der mit Kajak um die Hüften durch das Wasser wadet; Beine, die aus dem verkehrt herum im Wasser treibenden Kajak in die Höhe ragen; und schließlich ein Kajak, das an einem Heißluftballon befestigt durch die Luft fliegt.

Die Kajak-Idee dockt thematisch lose am von Carmen Miranda zu Ehren der us-amerikanischen Kriegsmarine gesungenen Lied „True to the Navy“ an und findet auf diesem Weg in die Inszenierung von *De Lady*. „It's just a strong image connected to the music.“⁸¹⁰ Das Bild bedarf keiner weiteren inhaltlichen Legitimierung oder Anpassung, die Kajaks werden auch nicht als Ausdrucksmittel verwendet. In ihrer weiteren Evolution läuft die Idee deshalb völlig frei in die verschiedensten Richtungen, bleibt nebenbei ein Buster Keaton-Zitat und die Kajaks sind weiterhin als Kajaks zu erkennen.

Wanunu hat eine vage Vorstellung für einen Kajak-Tanz, der eine Drehung wie im klassischen Ballett beinhaltet. Die Chorus Girls sollen dabei in den Kajaks stehen wie Keaton in „The Balloonatic“. Und es gibt das Lied „True to the Navy“, das eine Art Walzer-

⁸⁰⁵ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 15.

⁸⁰⁶ S. dazu 5.2.2 Mit der Schwierigkeit spielen. S. 168.

⁸⁰⁷ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 30.

⁸⁰⁸ Ebd. S. 22.

⁸⁰⁹ Cline, Edward F./Buster Keaton. „The Balloonatic“. (1923).

⁸¹⁰ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 32.

Marsch-Rhythmus vorgibt. Drei echte blaue Kajaks treten als Rohprodukte in den kreativen Kommunikationsprozess ein. Als Aktanten⁸¹¹ bringen sie ihre Materialeigenschaften und ein Bedeutungsspektrum mit, das im Zusammentreffen mit den anderen Aktanten zu synergetischen Prozessen „von wechselseitig sich bedingenden Selektionen, Transformationen, Mutationen und Permutationen ihrer Elemente“⁸¹² führt. Die innere Dynamik und damit die Aktivität des Aktanten bestehen in seiner Mehrdeutigkeit.⁸¹³ Die Kajaks setzen Assoziationen frei und lösen Interpretationen aus, die sich unabhängig vom Carmen-Miranda-Stoff entfalten. Bereits die Frage, ob die Ballett-Choreographie den Kajaks die Rolle des Tütü zugewiesen hat, oder ob das Bild des Kajaks als Rock einer Tänzerin zur Assoziation Tütü und damit zur Vorgabe der klassischen Ballett-Bewegungen geführt hat, lässt sich nicht beantworten. Das Wechselspiel von durch das Objekt angeregten Bedeutungszuweisungen und szenischen Einfällen ist ein System zirkulierender Referenz, in dem Ideen keine klaren Ursprünge haben.

Das Objekt, einmal in den Verkehr gebracht und an keine eindimensionale Interpretation gekoppelt, beginnt in alle Richtungen (unkontrolliert) Allianzen zu schließen. Der Aktant Kajak bietet eine Angriffsfläche für die Projektionen aller Beteiligten. Der Set Designer Wagner, für den das Kajak-Mensch-Bild nicht mit direkten Erinnerungen verbunden ist, sieht darin eine Mischung aus UFO und Raumschiff. Er will ausklappbare Rollen anbringen, wie bei einem Flugzeug. Die Kajaks sollen darauf durch den Raum rollen.⁸¹⁴ Aus Zeitmangel muss er diese Lösung vereinfachen: Anstatt zweier Stützen montiert Wagner an beiden Seiten des Kajaks Lichter. Es sind nun virtuelle Stützen, die eine Verbindung zum Boden herstellen und Strahlen aussenden wie UFOs, wenn sie landen.⁸¹⁵ Über die Rolle des Puppengestalters im Puppentheater sagt Kavrakova-Lorenz, er werde zum „Material“ des Repertoires der Puppe und wirke dann als „,aktives Element“ im Gesamtprozess, weil er ein Element des Repertoirebereiches der Puppe geworden ist“.⁸¹⁶

⁸¹¹ Hier noch einmal Kavrakova-Lorenz' Definition des Begriffs: „Unter Aktant wird jenes „aktive Element“ eines kommunikativen Gestaltungsprozesses verstanden, das als Medium von Abbildbeziehungen in diesem Prozess aktiv eingreift und sowohl seine Strukturierung als auch seine Interpretation determiniert. Grundsätzlich ist der Aktant als Element nur im Zusammenhang mit dem übergeordneten Kommunikationssystem eines Gestaltungsvorganges anzusehen.“ *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform – Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers*. Ost-Berlin: Diss. 1986. S. 181.

⁸¹² S. Kavrakova-Lorenz. Diss. S. 182.

⁸¹³ Vgl. Kavrakova-Lorenz. Diss. S. 182.

⁸¹⁴ Noch am 4.12.2005 ist das Vorhaben „ausklappbare Rollenvorrichtungen“ in Wagners Notiz- und Skizzenbuch in einer „Objektbauliste“ unter dem Eintrag zu „Kajak“ vermerkt. S. Wagner. Arbeitsbuch zu *De Lady*. 2005/06.

⁸¹⁵ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 3 u. 6.

⁸¹⁶ S. Kavrakova-Lorenz, Konstanz. *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform – Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers*. Ost-Berlin: Diss. 1986. S. 181.

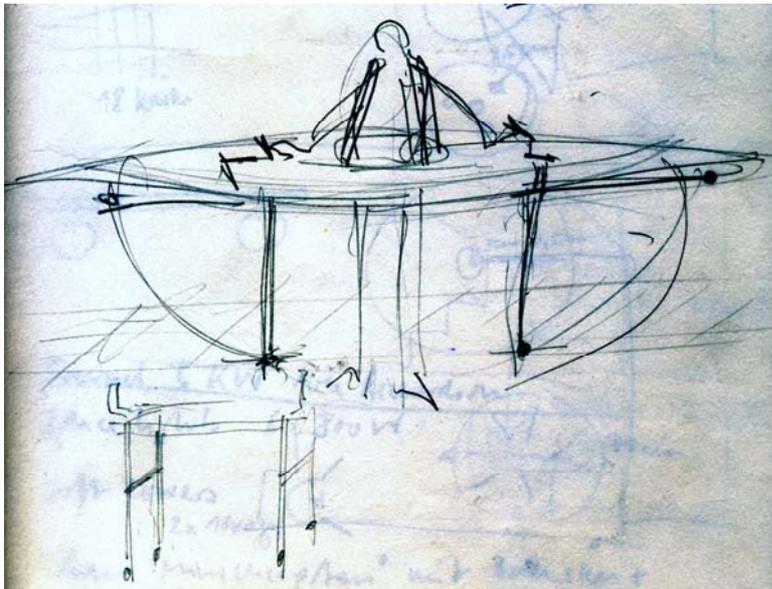


Bild 19: Das Kajak mit ausklappbaren Rollen (Otmar Wagner)

Über die Rolle des Puppengestalters im Puppentheater sagt Kavrakova-Lorenz, er werde zum „Material“ des Repertoires der Puppe und wirke dann als „aktives Element“ im Gesamtprozess, weil er ein Element des Repertoirebereiches der Puppe geworden ist“.⁸¹⁷

Die Chorus Girls üben einfache Ballettschritte zur Musik ein, zunächst ohne Kajaks. Um sie tanztauglich zu machen, höhlt Wagner die Kajaks aus und sägt je ein großes rundes Loch als Beinöffnung in die Mitte des Bodens. Als Halterung wird ein Schultergurtsystem konstruiert. Als die Kajaks zum ersten Mal in den Probenraum kommen, sind sie viel länger und schwerer als erwartet und lösen Panik unter den Darstellerinnen aus.⁸¹⁸ Wie kann man sie tragen und trotz des schweren Gewichts noch damit tanzen? Die Gurte schneiden ein, das Kajak hängt zu weit runter und behindert die Bewegungsfreiheit der Beine. Es werden Änderungen vorgenommen, die Gurte an die Größe der Performerinnen angepasst, die Beinlöcher mit Schaumgummirollen gepolstert. Die Länge der Boote macht das gemeinsame Proben im Proberaum jedoch unmöglich. Es kann jeweils nur mit einem Kajak getanzt werden. Die Darstellerinnen begeben sich in eine Phase des Erforschens und Testens der Bewegungsmöglichkeiten der Boote und des Zusammenhangs zwischen ihrer eigenen Bewegung mit der Bewegung des Objekts, in Abhängigkeit von der Musik und in Verbindung mit den Ballettschritten.

⁸¹⁷ S. Kavrakova-Lorenz, Konstanz. *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform – Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers*. Ost-Berlin: Diss. 1986. S. 181.

⁸¹⁸ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 10f.

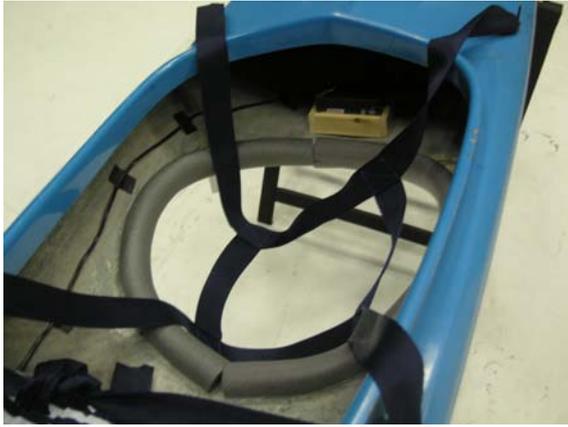


Bild 20 und 21: Beinöffnung eines Kajaks mit Tragegurten (Foto: Otmar Wagner) und Kajak-Choreografie (Foto: unbekannt)

Podehl vergleicht das In-Bewegung-Setzen einer Puppe mit einem Dressurakt, bei dem der Dompteur sensibel auf die Eigenart des Tieres reagieren müsse.⁸¹⁹ Im Fall der Kajaks existieren keine konkrete Vorstellung der Bewegung und auch kein mimetisches Ausdrucksziel. Die Darstellerinnen können ihre Handhabung des Objekts ganz an der in seiner Struktur angelegten kinetischen Logik ausrichten. Die wiederum besteht in der Kombination von Form, Proportion, Gewichtsverteilung und Verbindung zum Darstellerinnenkörper. „Die Kajaks tun einen ja wahnsinnig beschränken und lassen nur ganz bestimmte Bewegungen zu. Aber in dem Fall stört das nicht und nervt auch nicht, sondern genau diese Bewegungen - also es ist genau super, dass da ein Ding ist, dass dir einfach Bewegungen vorgibt!“⁸²⁰ Das führt zu der Frage, wer hier wen dressiert: Die Performerinnen die Kajaks oder die Kajaks die Performerinnen. „All das, was man mit dem Objekt machen kann, das beeinflusst wiederum, was die Leute mit dem Objekt machen“⁸²¹, sagt Wagner. Das mag banal klingen, zeigt jedoch die Dialektik von Objekt und Aktion im Probenprozess. Die Kajak-Schultergurt-Konstruktion impliziert die Bewegung des Schwingens und motiviert die Dreh-Choreographie. Die Bewegungen der Darstellerinnen werden über die Gurte auf das Kajak übertragen und daraufhin von dessen Bewegung geformt, auf die die Darstellerinnen wieder reagieren müssen. Schultern und Oberkörper bringen das Kajak zum Schwingen. Der Punkt, an dem sich Hüfte und Kajak berühren, wird zur Bremse. Dazu kommt die Hand-Brems-Möglichkeit. Loitzenbauer findet einen Weg, die Drehung mit Kajak und Ballett umzusetzen. Wanunu fordert schnellere Bewegungen, mehr Hektik, will, dass die Darstellerinnen ins Extrem gehen. Der Probenraum ist eng und je

⁸¹⁹ Vgl. Podehl, Enno. „Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters.“ *Deine Stadt*. Heft 7. Braunschweig 1985. S. 20-27. Hier S. 24.

⁸²⁰ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 7.

⁸²¹ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 6.

schneller die Drehungen desto schwieriger wird es für sie, die Kontrolle über das Kajak zu behalten.

They sat there everyday and one of them did it in the time. So the moment, they had a choreography, and they knew what they do with the song, they basically just sat there and trained and trained and trained. There's no secret to it - it's really about hard work and doing it and doing and doing... And, the moment I realized, that certain things can not be done we... we just took it off, we simplified it.⁸²²

Die Kontrolle und Koordinierung der Bewegung muss geübt werden, damit Objekt und Spieler zu einer „Einheit“ zusammenwachsen. Was Podehl über die Arbeit mit Puppen schreibt, gilt auf der praktischen Ebene auch für die Arbeit mit Objekten:

Jede Figurenbewegung ist [...] in ihrem Verlauf aber Ausdruck des intimen, sinnlichen Empfindens, das der Spieler sich von der Körperlichkeit der Puppe aneignen muss, die jetzt überzeugt, wenn sie ihrer Eigengesetzlichkeit folgen kann – wenn der Spieler sie freigibt (um sie freilich im nächsten Moment schon wieder aufzufangen).⁸²³

Erst eine Woche vor der Premiere, als die Proben in den Theatersaal wandern, kann die Choreografie zusammengesetzt werden: Drei Tänzerinnen im Kajak in Dreiecks-Formation. Ihren Höhepunkt erreicht die Choreografie, wenn die Kajaks wie ein Kreisel oder Propeller immer schneller um das ruhende Zentrum, die singende Miranda-Darstellerin Coticchio, wirbeln.

The thing that was not clear to us there was the effect with Irene⁸²⁴. Because we rehearsed it without her. So it was very difficult to see... the things come together. I never had the sense of it, so, I had a bit of a fear, that when we put it together it will not work. And, when we tried out in the theatre, Irene was so scared, that you saw it. So it was a bit problematic, because, she had this three things turning around her, and she has to sing and be really “to the Navy”, and then you see somebody, who's totally afraid, that one of them [the Kayaks, Anm. d. Verf.] will crush into her. So... we realized, musical is very much about marking, about the position, about... all of it.⁸²⁵

Bei den schnellen Drehungen in einer Achse zu bleiben, die Distanz zum Zuschauerraum zu halten, Coticchio nicht zu gefährden und nicht mit einem der anderen Kajaks zusammenzustoßen, erfordert eine hohe Aufmerksamkeit für den Raum, die anderen Tänzerinnen und ein Gefühl für das Kajak als wäre es ein Teil des eigenen Körpers. Die Motivation für diese Anstrengung findet Loitzenbauer in der Begeisterung für das Bild, das sie miterschafft: „Ich fand das so witzig, so schräg, dass ich mir gedacht hab, ich würde mir wünschen, jetzt im Publikum zu sitzen und mir das anzuschauen.“⁸²⁶ Die Vorstellung der optischen Wirkung auf die Zuschauer ist nicht nur ein wichtiger Faktor bei der Gestaltung des Bildes, sondern essentiell für die praktische Arbeit der Performerinnen.

⁸²² S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 30.

⁸²³ Vgl. Podehl, Enno. „Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters.“ S. 24.

⁸²⁴ Irene Coticchio.

⁸²⁵ S. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 31.

⁸²⁶ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 17.

Das Raumkonzept von *De Lady* erforderte eigentlich einen leeren Bühnenhintergrund, ohne jede Art von Blickfang, sämtliche Objekte sollten an den Rändern stehen. Die langen Kajaks finden dort jedoch keinen Platz mehr und nehmen stattdessen die gesamte Rückwand ein. Damit der Eingang nicht versperrt wird, muss das mittlere Kajak nach vorne versetzt stehen. Ebenfalls aus Platzgründen können die Chorus Girls in den Kajaks nicht gemeinsam auf die Bühne laufen. Haller verändert die Eingangsmusik und fügt für jedes Kajak einen eigenen musikalischen Cue hinzu, der den Auftritt einleitet. Allein durch ihre Länge sorgen die Kajaks also für eine Umstrukturierung der Bühnenlandschaft und -kybernetik.

In *Wanunus Fantasie* schweben die Kajaks in der Luft, sodass die Chorus Girls sie von unten betreten können. Für diese Umsetzung fehlt ein bestimmtes Seil, weshalb sie schließlich auf Böcke gestützt werden und die Darstellerinnen von oben hinein klettern müssen.⁸²⁷

Ein Ausschnitt aus Coticchios Text vor der Kajak-Nummer:

Miranda: „So I performed to the American Soldiers during the war... you think I had a choice... I was Hollywood royalty, we all had to do it... if you didn't you were out of the movie business...”

Miranda alter ego: “and you know me...I just wanted to make everybody happy... all this young and beautiful soldiers fighting all over the world...”⁸²⁸

„True to the Navy“⁸²⁹ ist ein Stück Kriegspropaganda, zu der Carmen Miranda wie alle Hollywood-Stars von der US-Regierung angehalten war. Als Tropikalismus-Ikone sollte sie den Soldaten Zerstreung und Ablenkung bringen. In der *toxic dreams*-Version steht die Absurdität der Verbindung von Unterhaltungsindustrie und Krieg, von Carmen Miranda, amerikanischer Marschmusik und Kriegsverherrlichung im Vordergrund.⁸³⁰

Die Nummer beginnt im Dunkeln. Coticchio steht, einen hohen Leuchtturm mit kreisendem Licht auf dem Kopf als Statue in der Mitte der Bühne. Ein Spot taucht sie ins Licht und die Musik setzt an. Die Chorus Girls kommen eine nach der anderen auf die Bühne. Sie tragen blau-weiß-gestreifte Hemden, Matrosenmützen und die Kajaks, mit denen sie einen von Coticchio im Zentrum ausgehenden Propeller formen. Sie schalten die Lichter der Kajaks ein und beginnen ihre Choreografie: Einen Formationstanz mit seitlichem Schwingen und Schaukeln der Kajaks und einer Mischung aus Ballett- und Marschschritten um die singende Coticchio herum. Nach dem Ende des Gesangsparts erhöht sich die Geschwindigkeit der Musik und das Scheinwerferlicht erlischt. Die Chorus Girls drehen sich jetzt immer schneller mit den Kajaks, deren Lichter am Boden mitkreisen. Der psychedelische Lichteffekt in

⁸²⁷ Vgl. Wanunu. Gespräch mit Kilga/Wanunu am 26.6.2008. S. 32.

⁸²⁸ S. Wanunu. *Show Text*. S. 18.

⁸²⁹ Carmen Miranda singt das Lied in dem Film „Doll Face“ (1945).

⁸³⁰ Vgl. dazu auch den Abschnitt 3.3.2 Musik. S. 94.

Verbindung mit der Steigerung der Geschwindigkeit von Musik und Tanz hat eine starke Sogwirkung. Es entsteht ein atmosphärisches Traumbild, ein hektischer wilder Strudel mit Carmen Miranda im Zentrum. Für die zweite Aufführungsserie fügt Haller der Musik auf Wanunus Wunsch Flugzeugbombengeräusche hinzu, was das Bild gleichzeitig kontrastiert und dramatisch auflädt. Krieg und Show-Welt vermischen sich zu einem undurchdringlichen Knäuel möglicher Deutungsebenen. Über Momente von Bedeutungskollision oder „rush of meanings“ in den Arbeiten Robert Lepage’s schreibt James Reynolds: „semiotic condensation elevates the object above its function as a site of inscriptions and reconfigures it as a source of inscription, creating the illusion that it has the agency to make meaning.“⁸³¹

Die Kajak-Szene ist auch als Parodie zu verstehen. Coticchio salutiert, Haller gibt den strammen Marine-Soldaten, die Chorus Girls die strahlenden Ballerinas und die Kriegsgeräusche lassen das Ganze mit einem Übermaß an Pathos vollends ins Lächerliche kippen.

Gestaltet wurde die Nummer ausschließlich nach ästhetischen Kriterien und mit dem Ziel, ein möglichst spannendes, bizarres Bild zu erschaffen. Im Sinne von Camp wird wieder konsequent der Inhalt gegenüber dem Stil vernachlässigt. Hauptsache, was gezeigt wird ist extravagant und „übergeschnappt“ genug.⁸³²

Der Reiz der Nummer „True to the Navy“ liegt in den sich auflösenden Kontrasten, in der starken Dynamik und in der Absurdität der Hybridwesen aus Kajak und Mensch in Verbindung mit der emotional beladenen Thematik Krieg. Eine solche Mischung, in der ganz verschiedene Versatzstücke (Kajaks, Ballett, Schöne Frauen, Matrosen, Carmen Miranda, schräge, treibende Musik, Kriegsgeräusche, Ufos, psychedelische Lichtspiele, ein Bewegungsstrudel...) aus unterschiedlichen Kontexten herausgelöst und ohne klare inhaltliche Klammer miteinander kombiniert werden, ist wie prädestiniert dafür, einen Zustand „perzeptiver Multistabilität“ auszulösen. Wer sich bemüht, das Lied auf seinen Bezug zum Kriegsthema hin reduziert zu lesen, wird immer wieder herausgeworfen werden durch die starken Sinneseindrücke der einzelnen Elemente, die wiederum ganz eigene Assoziationen hervorrufen und sich einem konsistenten, kohärenten Zusammenhang verweigern. Die Bedeutungsgenerierung funktioniert als ein unvorhersagbares, als ein „emergentes Phänomen“.⁸³³

Räumlich, szenisch wie lichtdramaturgisch choreographiert wurde die Szene von den Kajak-Aktanten.

⁸³¹ S. Reynolds, James. „Acting with Puppets and Objects. Representation and perception in Robert Lepage’s *The Far Side of the Moon*.“ S. 139.

⁸³² Vgl. Sontag, Susan. „Anmerkungen zu „Camp“.“ S. 324ff.

⁸³³ Vgl. Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. S. 243-261.

5 Objekte und DarstellerInnen

In ihrer Puppentheatertheorie entwickelt Kavrakova-Lorenz das Konzept eines doppelten Kommunikationsprozesses: Nach innen findet die kreative Kommunikation zwischen Puppenspieler und Puppe statt, nach außen wird die Gesamtheit der Elemente an das Publikum kommuniziert.⁸³⁴ Das Thema des vierten Kapitels war hauptsächlich die schöpferische Kommunikation nach innen, die Rolle der Objekte im Prozess, aus dem *De Lady* entstanden ist. Der Austausch zwischen DarstellerInnen und Objekten wiederholt sich jedoch in jeder Aufführung. Wie nutzen die DarstellerInnen diesen „internen Dialog“ für die Kommunikation nach außen, an die Zuschauer? Wie verhalten sie sich in der Aufführung zu den Objekten?

5.1 Noch einmal zurück zur Probenphase...

Eine konkrete Vorlage und also Vorstellung von den Objekten außerhalb der Köpfe von Wanunu und Wagner existierte nur im Falle der Bananen-Xylophone, die der Dekoration der „The Lady in the Tutti Frutti Hat“- Nummer von Busby Berkely nachempfunden wurden. „Und von den anderen Objekten ist uns immer nur erzählt worden und dann waren sie auf einmal im Raum und wir sollten damit herumprobieren.“⁸³⁵ In der Probenphase zu *De Lady* köchelte ein Konflikt zwischen den Performerinnen auf der einen und den Objekten und dem Bühnenbildner Wagner auf der anderen Seite. Die Darstellerinnen sahen sich mit sperrigen, schweren, unhandlichen, fremden Objektkörpern konfrontiert, auf deren Form und Eigenschaften sie keinen Einfluss hatten, mit denen aber sie später auf der Bühne zurechtkommen sollten. „Wahnsinnsbühnenbildteile“⁸³⁶ nennt Mendelsohn fast schauernd diese Apparaturen, „Mordstrum“⁸³⁷ sagt Regieassistentin Koss dazu.

Dass es häufig zu Problemen kommt, wenn SchauspielerInnen Spiel-Objekte von außen sozusagen „aufgezwungen“ werden, anstatt aus ihrer Probenarbeit herauszuwachsen, thematisiert in Bezug auf textzentriertes Theater Gay McAuley⁸³⁸: „If the set takes precedence over the actors, their task will be reduced to that of servicing the set, and instead of depth and complexity in the performance audiences will be offered a glittering surface.“⁸³⁹ *De Lady* zielt aber genau auf diese glitzernde Oberfläche ab, und die dafür notwendigerweise

⁸³⁴ Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform.“ S. 234.

⁸³⁵ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 9.

⁸³⁶ S. ebd. S. 10.

⁸³⁷ S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 14.

⁸³⁸ Vgl. McAuley, Gay. *Space in Performance*. S. 203ff.

⁸³⁹ Ebd. S. 206.

prekäre Position der DarstellerInnen auf der Bühne, die in der Rolle von Chorus Girls schon impliziert ist, sowie sämtliche daraus resultierenden Probleme sind ein zentrales Thema der Performance und tragen im Gegenteil gerade zu ihrer Komplexität bei. All das ist Teil der Auseinandersetzung von toxic dreams mit dem Genre Musical.

„Somehow we have the same function as the props. Like we belong to this perfect image, which is being shot or shown or performed“⁸⁴⁰, sagt Colonna. Auch Mendelsohn fühlt sich „auf einer Ebene mit dem Bühnenbild“.⁸⁴¹ *The Far Side of the Moon* ist von *De Lady* auf der Produktionsebene weit entfernt: Der Unterschied liegt in der Tatsache, dass Lepage Spieler, Gestalter und Regisseur in Personalunion war und die Bilder, an die er sich band, um als Animation dieser Welt der Bilder zu erscheinen,⁸⁴² aus seiner eigenen Phantasie und Biografie entwickelte. Die DarstellerInnen in *De Lady* dagegen sind, während der Show-Nummern, Teil eines ihnen übergeordneten Bildersystems, das sie in der Aufführung gleichzeitig erschaffen und bedienen müssen. Es geht dabei nicht um sie als Darstellerinnen, ihre Ausdrucksfähigkeit steht an zweiter Stelle. Zu Gehorsam gegenüber der Bildermaschine verpflichtet, beschränkt sich die Möglichkeit, dem Spiel bewusst etwas „Eigenes“ hinzuzufügen auf einen sehr schmalen Bereich.⁸⁴³ Hinzu kommt, dass sich die meisten der von Wagner gebauten Objekte nicht problemlos handhaben lassen. Über den zu schweren Schallplattenspieler sagt Mendelsohn:

Der war ja ne Katastrophe, der hat uns ja wahnsinnig wütend gemacht am Anfang der Plattenspieler! Der Arm war nicht gut gebaut, find ich. Also ich mein, der war nicht userfriendly. Er hat super ausgeschaut, aber ich hab so das Gefühl gehabt, ihr habt's nicht wirklich an uns gedacht bei dem. Und deswegen war ich so ein bisschen genervt, wie wir den bekommen haben, weil ich mir gedacht hab, so: Hey, wir müssen den bedienen, aber - und das ist euch scheißegal!⁸⁴⁴

Während die Performerinnen fordern, dass die Objekte mehr an ihre Bedürfnisse angepasst werden, wünscht sich Wagner, dass sie diese erst einmal „so nehmen wie sie sind“.⁸⁴⁵ Wagner sieht seine Aufgabe darin, Objekte zu bauen, die stabil sind und den Darstellerinnen viele Möglichkeiten bieten. Diese müssten allerdings auch dazu bereit sein, sich auf das Objekt einzulassen und sich die Zeit nehmen, es auszutesten, um überhaupt erst

⁸⁴⁰ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009. S. 4.

⁸⁴¹ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 11.

⁸⁴² Vgl. Reynolds, James. „Acting with Puppets and Objects. Representation and perception in Robert Lepage's *The Far Side of the Moon*.“ S. 134. Reynolds zitiert Bass, Eric. „Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview.“ *Contemporary Theatre Review*. 10/1 (1999). S. 35-39. Hier. S. 36.

⁸⁴³ Für Schauspieler „mit dem Handwerkszeug des klassisch psychologischen Sprechtheaters“ sei das oft schwierig und frustrierend. Diese würden auf der Bühne „als Vollmenschen agieren wollen“ und erwarten, dass alles Übrige um sie herumgebaut werde, ist Wagners Erfahrung. S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 9f.

⁸⁴⁴ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 6.

⁸⁴⁵ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 7.

herauszufinden, was man alles damit machen kann. „Nur dann, wenn man dadurch geht, wenn man Dinge ausprobiert, dann kommt man auch auf Entdeckungen, dass mit den Dingen anders gearbeitet werden kann, als man es „vielleicht sich so erdenkt“.“⁸⁴⁶ Er wehrt sich zunächst dagegen, an die Bananen-Xylophone und die Cut-Ups Griffe zu montieren.

Mir war es ein bisschen zu schnell, dass die sofort gesagt haben: Wir brauchen da Henkel! Weil da sind wir nämlich beim Requisit, da sind wir nämlich bei der Tasse! Jede Tasse, als Requisit, die hat'n Henkel, die ist dafür gemacht, dass man sie täglich gebraucht. Aber die Objekte, die ich mache, sind nicht für'n täglichen Gebrauch! Die muss man auch mal in ihrer Sperrigkeit oder in ihrer Verrücktheit hinnehmen, also in ihrer Unfunktionalität sich mit denen auseinandersetzen.⁸⁴⁷

Der Umgang mit den Objekten muss von den Darstellerinnen erst gelernt werden, sie müssen dabei eigene Techniken entwickeln. Wagner nimmt eine Vermittlerrolle ein, indem er die Objekte in die Proben einführt, den Darstellerinnen vorstellt und sie zum Ausprobieren ermutigt.⁸⁴⁸ Jedes Mal aufs Neue gilt es zu fragen: Wo liegen die Problemstellen, wo hakt es, was geht gut damit?⁸⁴⁹ Koss über den Plattenspielerarm: „Ich mein, das kannst nicht alleine tragen, das müssen zwei Personen tragen, du musst erst einmal herausfinden, wie ist das Gewicht, wo kann ich's denn überhaupt anhalten, wo kann ich hin greifen, dass ich's überhaupt tragen kann! Also im Grunde muss das Objekt erst erforscht werden.“⁸⁵⁰

Loitzenbauer war im Bild zu „O que e que a Baiana tem“ für die Bewegung des Plattenspielers zuständig, indem sie an einem um dessen Drehachse gewundenen Seil zog. Damit der Zugwinkel stimmte, musste sie dabei am Boden sitzen. Die Bewegung sollte regelmäßig verlaufen, stoppte aber immer wieder, weil das Seil klemmte. Nach langem Ausprobieren fand sie heraus, dass die Schnur auf eine bestimmte Art und nur bis zu einer bestimmten Höhe aufgewickelt gehörte. Vor jeder Vorstellung musste sie die Szene sorgfältig vorbereiten.⁸⁵¹

In der ersten Probenphase, wenn du dieses Objekt noch nicht kennst, denkst du schon ab und zu: Muss das so kompliziert sein? Kann man dafür nicht eine einfachere Lösung finden? Aber mit der Übung verschwindet dieses Gefühl. Das ist ein bisschen ein Kampf bis du das Ganze unter Kontrolle hast. Am Anfang ist das Objekt ein bisschen stärker als du selbst. Du verstehst noch nicht, wie es funktioniert, du beherrscht es noch nicht. Sobald du dich besser auskennst, kippt das irgendwie: Okay, jetzt bin ich wieder der Chef! Super, jetzt kenn ich mich schon aus!⁸⁵²

beschreibt Loitzenbauer diesen Prozess, der gleichzeitig eine Aneignung des, sowie eine Anpassung an das Objekt bedeutet.

⁸⁴⁶ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 8.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 16f.

⁸⁴⁹ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 10.

⁸⁵⁰ S. Koss im Gespräch am 22.6.2008. S. 14f.

⁸⁵¹ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 6f.

⁸⁵² Ebd. S. 22.



Bild 22: Der Plattenspieler (Foto: Barbara Palffy)

Dabei brauche es oft sehr viel Zeit, um Lösungen zu finden, die am Ende ganz einfach erscheinen, erzählt Coticchio.⁸⁵³ Bei der aufwändigen und in jeder Hinsicht sehr knapp veranschlagten Produktion von *De Lady* fehlte dieser zeitliche Spielraum. Der Zeitdruck verringerte die Bereitschaft und auch die Möglichkeit der Darstellerinnen, sich in Ruhe mit den Objekten auseinanderzusetzen. Die „Kennenlern-Phase“ mit den meisten von ihnen fiel in den Endspurt der Proben kurz vor der Premiere, wo eigentlich alles sehr schnell gehen musste. Die Schwierigkeiten mit ihnen erlebten sie deshalb oft als unnötigen zusätzlichen Stress. Und auch Wagner war nicht flexibel. Den Chorus Girls beispielsweise mit einer neuen, leichteren Version des Plattenspielerarms entgegenzukommen, war ihm schon allein aus Zeitgründen nicht möglich.

Die Beziehung der Darstellerinnen zu den Objekten in *De Lady* ist im Kontext dieser von Stress und Zeitdruck geprägten Probensituation zu sehen und hätte sich unter entspannteren Bedingungen vielleicht anders gestaltet. Wagner gefällt das Prinzip eines parallelen Prozesses von Objektbau und Proben, wie er *De Lady* zugrunde lag, weil dabei gegenseitig die Entstehung mitverfolgt werden könne. Allerdings hätte es mehr Zeit gebraucht, um tatsächlich auch gemeinsam an dem Spiel mit den Objekten arbeiten zu können.⁸⁵⁴

⁸⁵³ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 12.

⁸⁵⁴ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 15f.

5.2.1 Die Arbeit am Objekt

„Wir haben die ganze Zeit das ganze Bühnenbild bewegt. Und das war teilweise sehr anstrengend.“⁸⁵⁵ Ein sehr schwerer langer überdimensionaler Plattenspielerarm muss von zwei der Chorus Girls im Takt zur Musik von „O que e que a baiana tem“ gehalten und auf und ab bewegt werden, harte körperliche Arbeit. Zur Rolle der Chorus Girls gehört es, während ihrer Bühnenaktionen eine elegante Haltung, eine gewisse Anmut und Erotik zu bewahren, egal, wie sehr die Objekte sie dabei behindern. Um die Drehachse des „Plattenspielers“ ist ein dickes Seil gewunden. Während die zwei anderen Chorus Girls den Plattenspielerarm bewegen, zieht Loitzenbauer am Boden sitzend an diesem Seil, um die Platte mit Coticchio darauf in Bewegung zu setzen. Auch das ist sehr anstrengend. Trotz des großen Kraftaufwands habe die Ziehbewegung aber langsam und regelmäßig sein müssen, sehr präzise, damit sich das Seil nicht in sich verheddert und damit Coticchio oben drauf das Gleichgewicht behält.⁸⁵⁶ Diese Anstrengung, wie das permanente Nachjustieren des eigenen Ausdrucks im Verhältnis zur physischen Erschöpfung, verlangt den Darstellerinnen ein hohes Maß an Konzentration ab. Und obwohl sich mit der Zeit eine gewisse Routine im Umgang mit den Objekten einstellt, müssen dennoch in jeder Vorstellung aufs neue Kraft und Konzentration aufgebracht werden, um gemeinsam mit den Objekt(teil)en das Plattenspieler-Bild erstehen zu lassen. „Sie sollen Arbeit zeigen“⁸⁵⁷, schreibt Elfriede Jelinek und meint Schauspieler im allgemeinen.⁸⁵⁸ An den Objekten in *De Lady* müssen sich die Darstellerinnen abarbeiten. Wirkliche Arbeit und sichtbare Anstrengung, ist auch das, was Wagner an der Interaktion zwischen DarstellerInnen und Objekten interessiert:

Ich seh's gern, wenn Leute auf der Bühne arbeiten. Und dass sie sich an etwas abarbeiten. Und dass dadurch die Spannweite, oder die Spannung sehr viel größer wird. Die Herausforderung sozusagen. Das mein ich ja auch mit dem Tragen von dem Tonarm: Wenn so'n Tonarm so schwer ist - ja was macht man da, wie verhält man sich dazu? Dann rackert man sich ja da auch ab. Und das ist für mich ein spannender Moment, wo sich Leute mit etwas abrackern, und nicht die perfekte Show, die durchläuft. Und das Prinzip der Kunst spiegelt so gesehen auch das Leben wieder, weil... alles ist Arbeit, ich muss mich mit allem abrackern, und ich will auch, dass auf der Bühne nicht alles so läuft wie am Schnürchen. Das ist ja nicht nur negativ, sondern es ist ja auch positiv sich an etwas abzuarbeiten.⁸⁵⁹

⁸⁵⁵ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 5.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Jelinek, Elfriede. „Ich möchte seicht sein.“ *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 157-161. Hier S. 157.

⁸⁵⁸ Tim Etchells fragt sich in dem Text „On Performance and Technology“, ob seine zunehmende Vorliebe für alte analoge vor neuer digitaler Technik auch daher rührt, dass „in the place of spectacle I like to see work, and I'd rather see two performers running round the stage hurling talcum powder into the air, desperately trying to create smoke for a shoot-out scene than I would see the produce of 100 smoke machines switched on invisibly from concealed bays in some matte-black and perfect hydraulic stage?“ *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge 1999. S. 94-97. Hier S. 94.

⁸⁵⁹ S. Wagner im Gespräch. S. 23f.

Reale körperliche Anstrengung zu überspielen oder mit ihr zu spielen, hat einen anderen Effekt, als reale Anstrengung nur nachzuspielen. In *De Lady* wird die unmittelbare Körperlichkeit über die Objekte generiert. Die Darstellerinnen kämpfen mit ihrer „immer lächeln, alles ist ganz einfach“- Showgirl-Attitüde permanent dagegen an, was zu einer starken Spannung führt. „Meine Aufgabe als Tänzerin von so einem Musical war einfach, immer zu zeigen, dass alles wunderschön ist, dass es keine Probleme gibt!“⁸⁶⁰ sagt Loitzenbauer. Während des Seilziehens war sie bemüht, entspannt und grazil zu wirken. Die Anstrengung aber blieb real in jeder Aufführung. Manchmal ließ sich das Seil kaum bewegen. Loitzenbauer spielte mit dem Kontrast, indem sie die Anspannung momentweise als Grimasse unter der makellosen Oberfläche hervorbrechen ließ, um dann sofort wieder auf ein strahlendes Lächeln umzuschalten.⁸⁶¹

Wenn etwas schwierig ist, wenn es schwer ist - das stört deine Performance. Wie krieg ich das hin, dass ich mich wohl fühle, in dem, was ich jetzt mache, dass meine Performance nicht negativ beeinflusst wird durch diese Schwierigkeit?

Es gibt eine Übergangsphase zwischen den ersten Schwierigkeiten und bis du dich daran gewöhnst. Und dann musst du Lösungen finden. Sobald du Lösungen gefunden hast, und dich wieder wohl fühlst, macht es Spaß.“⁸⁶²

Loitzenbauer konnte das Stück genießen, indem sie sich aus dem Kontrast zwischen der anstrengenden Tätigkeit und ihrer Rolle einen „Witz“ machte.⁸⁶³ Sie hatte Spaß an der Distanz, die sie so zum Bühnengeschehen und ihrer eigenen Aktion gewann.

5.2.2 Mit der Schwierigkeit spielen

„Du spielst einfach damit, mit der Schwierigkeit. Und das, ja, das hat was.“⁸⁶⁴

Behinderungen durch die Objekte sind für die Darstellerinnen mit Verkrampfungen und unbequemen Positionen verbunden und ziehen die Aufmerksamkeit von anderen wichtigen Aspekten des Bühnengeschehens ab. Die Schwierigkeiten können aber auch auf kreative Weise genutzt werden. In diesem Sinne sei „jede Szene eine Herausforderung“ gewesen, so Loitzenbauer.⁸⁶⁵

Auch die Sachen, die mir Schwierigkeiten gemacht haben, wie diese Matchbox-Szene zum Beispiel, ich habe das irgendwie auch genossen. So auch die Sachen, die ich nicht wirklich gemocht habe... aber fast paradoxerweise habe ich auch die gemocht, weil es so... Ich habe mit der Schwierigkeit gespielt, und es hat mir Spaß gemacht.“⁸⁶⁶

⁸⁶⁰ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 16.

⁸⁶¹ Ebd. S. 6.

⁸⁶² Ebd. S. 8f.

⁸⁶³ Vgl. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 6 u. 16.

⁸⁶⁴ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 6.

⁸⁶⁵ Ebd. S. 8.

⁸⁶⁶ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 25.

Für die letzte Gruppenchoreografie, die Nummer „I make my money with bananas“, zieht Koss der stehenden Coticchio Rollschuhe an. Diese führt, nur auf einem Bein auf Rollen, schwankend und kurz davor, zu Boden zu fallen, ihren Monolog weiter. Mit den Rollschuhen an den Füßen fährt sie wie auf einem Roller oder deutet mit Trippelschritten lateinamerikanische Tänze an. Durch Bewegungen, die man mit Rollschuhen normalerweise nicht ausführt, provoziert sie einen Zustand von Instabilität und Fragilität, der jeden Moment zum Sturz führen kann. Sie spielt gezielt mit dieser Unsicherheit⁸⁶⁷.

Es ist interessant, weil die Kostüme und Schuhe waren die Elemente, mit denen ich auf der Bühne spielen sollte, aber sie haben fast alle meine Bewegung eingeschränkt. Damit findet man aber auch eine gewisse Freiheit. Das heißt, über dieses Hindernis findest du eine andere Art, dich zu bewegen, oder andere Möglichkeiten, andere Lösungen, die interessant sind. Ja, es ist immer diese Opposition zwischen Einschränkung und gleichzeitig etwas Neuem.⁸⁶⁸

„Über das Einfühlen in den Raum der Puppe erweitert sich die Raumwahrnehmung des Spielers und kann in Kollision mit eigenen Ausdrucksabsichten in kreativen Schüben aufweckend neue Handlungsräume finden“, schreibt Podehl.⁸⁶⁹ Die Objekte in *De Lady* verleihen den Spielerinnen gerade durch die Schwierigkeiten, durch ihre Fremdartigkeit eine neue Körperlichkeit. So erlebt Mendelsohn die Kajakröcke trotz der Bewegungseinschränkung als Bereicherung. Sie bringen neue Bewegungsimpulse ins Spiel ein.⁸⁷⁰ Ein ganz eigenes Körpergefühl findet sie auch im mühsamen Ziehen des kinetischen Pferdes.

Da gab's einfach einen ganz bestimmten Winkel, in dem man ziehen musste. Man musste ganz gerade ziehen, und nicht hochziehen. Und das mussten wir auch erstmal finden. Das ist so eine mühsame Handlung, dieses Ziehen, und du ziehst mal schneller, ziehst mal langsamer, und musst dabei die ganze Zeit auch auf die andere Person schauen. Aber es gibt dir was, womit du arbeiten kannst, was total fein ist. Du hast da so eine Aufgabe, die du machen musst und dieses Ziehen, das fährt in deinen Körper hinein, und das gibt eine bestimmte Körperlichkeit, dass du da sitzt und dieses Ding ziehst.⁸⁷¹

Das neue Element, lässt sich nicht „erdenken“⁸⁷², wie Wagner formuliert, sondern es stellt sich über die Schwierigkeiten mit dem Objekt her. Und es entsteht immer wieder neu, wenn in der Interaktion zwischen Darstellerinnen und Objekten neue Körper mit eigenen Bewegungspotenzialen gebildet werden.

⁸⁶⁷ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 12-15.

⁸⁶⁸ Ebd. S. 13.

⁸⁶⁹ Mit Puppe meint Podehl auch immer Objekt oder Material. S. Podehl, Enno. „Die den Himmel berühren. Raumerlebnisse mit Puppen.“ S. 38.

⁸⁷⁰ Vgl. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 7. Vgl. auch das Unterkapitel 4.6 Die Kajaks – Geschichte eines Objekts als Choreograph. S. 156.

⁸⁷¹ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 17f.

⁸⁷² S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 8.

5.2.3 Widerstand

Der Widerstand, den ein Objekt dem Spiel entgegensetzt, lässt sich nicht immer positiv umwandeln. Mit manchen Objekten bleibt es für die Darstellerinnen ein Kampf, der sich Aufführung für Aufführung wiederholt. Die Kajaks entwickeln in der Bewegung weiterhin eine starke Eigendynamik, der entgegengearbeitet werden muss, die Matchbox-Rollen lassen sich noch immer nicht gut bewegen und der Plattenarm bleibt sehr schwer: „Es ist dann immer so ein Suchen, wie kann ich trotzdem irgendwie relaxt ausschauen, obwohl das Ding einfach echt schwierig zu handhaben ist, und schwer. Und mir weh tut. Und trotzdem muss ich irgendwie relaxt dreinschauen“⁸⁷³, sagt Mendelsohn.

In der Nummer „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ kämpft Coticchio, in eine starre Struktur aus Bühnenbildelementen eingebaut, mit den Dingen. Von der Bühnendecke wird eine riesige Traube von Plastikfrüchten heruntergelassen, deren Spitze sie mit dem Bananenhutring auf ihrem Kopf genau einfangen muss. Währenddessen formen die Chorus Girls um sie herum einen Kreis aus Bananenxylophonen, der in der Eile oft unregelmäßig gerät. Coticchio muss dann auf dem zu weit entfernten Xylophon spielen, ohne dabei jedoch die Verbindung zum Hut zu lösen. Sie darf ihre Position nicht verändern und muss gleichzeitig „das Mikrophon in der Hand halten, Xylophon spielen, singen, lächeln und entspannt wirken.“⁸⁷⁴



Bild 23: Der Bananenxylophon-Ring (Foto: Barbara Palffy)

⁸⁷³ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 6.

⁸⁷⁴ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 11.

Das war von den Objekten her wirklich ein schwieriger Moment, weil ich diese ganz Struktur um mich herum habe. Das Mikro hatte ich an einer Kette um meinen Hals hängen, und ich nehme das Mikro in dem Moment, wo ich singen muss. Dann lasse ich es wieder als Kette hängen. Und ich habe diese Xylophonstäbchen. Nachdem ich das Xylophon gespielt hatte, musste ich sofort singen. Aber das Mikro hängt an meinem Hals, und ich musste diese Stäbchen entsorgen und so schnell wie möglich das Mikro erwischen. Am Anfang hatte ich Schwierigkeiten mit dieser schnellen Passage, weil ich nicht wusste, was ich dann mit diesen Stäbchen mache. Ich hatte ein Täschchen in meinem Kostüm, aber es war so klein und in dieser Dunkelheit und in dieser Geschwindigkeit habe ich dieses Täschchen nie erwischt, wo eben diese Stäbchen reingehört hätten. Es war also am Anfang ein Kampf.⁸⁷⁵

Die Matchbox leistet den Darstellerinnen regelmäßig hartnäckigen Widerstand, wenn sie sie auf die Bühne wuchten und wieder zur Seite räumen wollen. Der Plattenspieler droht festzuklemmen, das Textband, das Mendelsohn am unteren Ende des TV-Frames als Untertitelleiste angebracht entlang zieht, wehrt sich ebenfalls gegen die Bewegung. „Die Handlungsmacht der Dinge artikuliert sich zuerst im Widerstand, in mangelnder Funktionsbereitschaft, in störrischer Immobilität“⁸⁷⁶, schreibt Thomas Macho mit Bezug auf Latour: „Menschliche und nicht-menschliche Akteure erscheinen zunächst als Störenfriede. Ihr Handeln lässt sich vor allem durch den Begriff der *Widerspenstigkeit* definieren.“⁸⁷⁷ Wie wirkt sich diese *Widerspenstigkeit* der Dinge auf die Aufführung aus?

Jindřich Honzl, einer der Prager Strukturalisten, filtert in seinem Text „Dynamics of the Sign in the Theater“ von 1940 „dramatic action“ als Essenz des Theaters heraus. Die verschiedenen Komponenten wie Wort, Schauspieler, Kostüm, Set oder Musik seien alle Leiter (conductor) des gleichen Stroms (current), der „dramatic action“. Diese fließe simultan wie in einer Parallelschaltung, oder sukzessive wie in einer Reihenschaltung, durch sie hindurch. Honzl führt aus,

that this current, that is, dramatic action, is not carried by the conductor that exerts the least resistance (dramatic action is not always concentrated only in the performing actor) but rather theatricality frequently is generated in the overcoming of obstacles [...], in the same way that a filament fiber glows just because it has resistance to an electric current.⁸⁷⁸

Der Grad der Theatralität der Aktion, die Stromstärke, kann durch Instanzen, die der Leitung des Stroms, der Aktion selbst, Widerstand leisten, intensiviert werden. Das ist ein interessanter Gedanke übertragen auf die Rolle der Objekte in *De Lady*. Objekte wie Chorus Girls fungieren als Stromleiter. Um den Widerstand der Objekte zu überwinden, müssen die

⁸⁷⁵ Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 11f.

⁸⁷⁶ S. Macho, Thomas. „Souveräne Dinge.“ Agenten und Agenturen. Archiv für Mediengeschichte Weimar... S. 111-118. Hier S. 111.

⁸⁷⁷ S. Latour, Bruno. *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 115.

⁸⁷⁸ S. Honzl, Jindřich. „Dynamics of the Sign in the Theater. (1940)“ Matejka, Ladislav/ Irwin R. Titunik (Hg.), *Semiotics of art. Prague School Contributions*, Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press 1976. S. 74 - 93. Hier S. 91.

Darstellerinnen eine höhere Stromspannung erzeugen, das heißt, ihre Anstrengungen erhöhen. Mit Honzl gesprochen, wirken die Objekte als ein Widerstand, der die Aktion stört und die Aktivität der Darstellerinnen dadurch intensiviert. Umgekehrt behindern auch die Performerinnen den Aktionsfluss und wirken als Widerstand, sei es aus notwendigen Vorsichtsmaßnahmen, aus Angst oder Erschöpfung. Auch dies kann, wie noch zu zeigen sein wird, sichtbar zu einer Erhöhung der theatralischen Spannung beitragen.⁸⁷⁹

5.2.4 Gefahr und Risikofaktor

Wenn ich nix riskier, oder wenn ich's mir nicht schwer mach, sozusagen, und kein Spaß da dran hab etwas beherrschen zu wollen, was schwierig ist, dann... dann wird's fad.“⁸⁸⁰

Wie Coticchio auf den Rollschuhen dem Risiko hinzufallen nicht ausweicht, sondern es gerade sucht, geht sie auch mit den anderen Dingen um:

Ja, das war interessant, ich war da mit diesem Stück [der sehr hoch aufragende Sektglaspyramidenhut] in den Bewegungen sehr eingeschränkt, aber trotzdem habe ich mich viel bewegt. Also, ich habe nicht die einfache Lösung gefunden, wie okay, das ist ein schwieriges Stück, es kann in jedem Moment runterfallen, deswegen bleibe ich einfach stehen, oder so. Im Gegenteil, ich bewege mich: Ich habe trotzdem die Choreographie gemacht, mit Andi, ich habe trotzdem diese Drehung gemacht, und ich habe mit dem Risiko gespielt.⁸⁸¹

Einige Objekte in *De Lady* bringen ein reales Gefahrenmoment ins Spiel und Coticchio (als Carmen Miranda) in riskante Situationen. Die Darstellerinnen der Chorus Girls beschreiben, dass sie in solchen Szenen ein starkes Verantwortungsgefühl in Verbindung mit Angst erlebt hätten. Während sie wild mit den Kajaks kreisen, müssen sie darauf achten, die Kontrolle über ihre eigene und die Bewegung des Objekts zu behalten, um die schutzlose Coticchio in ihrer Mitte nicht mit einer Kajakspitze zu verletzen. Loitzenbauer, die bei dem Tanz ganz vorne steht, spürt gleichzeitig einen Reflex vom Publikum, ein Zurückweichen der ersten Reihen, die sich durch die heftig schwingenden Boote ebenfalls bedroht fühlen.⁸⁸² Wie bei der Kajaknummer soll auch die Bewegung des Kinetischen Pferdes, das von zwei Darstellerinnen auf den Schienen von einer zur anderen Bühnenseite gezogen wird, ein Maximum an Hektik und Schnelligkeit erreichen. Coticchio sitzt in einer instabilen Position auf dem Pferd und muss die ruckartigen Bewegungen ausgleichen, während sie spielt, singt und erzählt. Die Szene ist als Traumsequenz konzipiert und Coticchio soll nach außen leicht

⁸⁷⁹ Die Metapher der Elektrizität verwendet in einem Interview auch die Wooster Group-Darstellerin Kate Valk. In *House/Lights* wird mit zwei Texten gearbeitet, „always running concurrently, which I love, because the whole thing is so much about electricity.“ Die parallel gegeneinander laufenden Texte entwickeln eine Ladung und verstärken sich gegenseitig. S. Quick, Andrew. „On listening to rooms. An interview with Kate Valk (New York, December 5th, 2005).“ *Wooster Group Work Book*. S. 158 - 162. Hier S. 161.

⁸⁸⁰ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 24.

⁸⁸¹ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 16.

⁸⁸² S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 11.

und gedankenlos wirken, gleichzeitig aber muss sie jederzeit bereit sein für einen möglichen Un- oder Zwischenfall. „Das war ein Moment, wo ich mit dieser Gefahr spielen musste.“⁸⁸³ Weil es in *De Lady* viele solcher Stellen gab, wo etwas schief gehen konnte, habe sie während der ganzen ersten Spielreihe neben dem Spaß am Spielen vor allem „irrsinnig viel Angst“ gehabt, erzählt Coticchio.⁸⁸⁴ Je schneller und stärker die Darstellerinnen die Leine des Kinetischen Pferdes ziehen, desto wilder wird der Ritt und desto gefährlicher wackelt die Pferdekonstruktion auf den Schienen. Damit sie nicht heraus fällt und mit der ungesicherten Coticchio darauf zur Seite kracht, müssen die Darstellerinnen ihr Ziehen untereinander genau koordinieren. Sie sind verantwortlich, nicht nur für das Gelingen der Szene, sondern auch für Coticchios Sicherheit. Das bringt wiederum Angst mit sich, die in Schach gehalten werden will, zum anderen große Vorsicht und Aufmerksamkeit. Die Gefahr ist für die Zuschauer doppelt sichtbar - am Objekt und an der Haltung der Chorus Girls - und sie lädt die Szene mit Spannung auf. Was Mendelsohn in Bezug auf das Kinetische Pferd sagt, lässt sich auch auf die anderen, als Risikofaktoren wirkenden Objekte übertragen:

Ich glaube, das war gar nicht so schlecht, dass die Gefahr da war, muss ich sagen. Weil das Publikum spürt, dass das da so ein bisschen wackelig ist. Es wird viel analoger und mechanischer dadurch, dass das Ding durchschaubar ist, also dass man sieht, wie das Ding funktioniert, und dass man sieht, das kann da auch einfach rauskippen irgendwie. Ja, es macht so etwas Analoges, also man sieht so durch irgendwie, und ich glaub, das ist genau gut. Dass es sich nicht so super-safe anfühlt. Weil wenn's sich so super-safe anfühlt, dann wird's auch so slick, und so easy und so... ähm...flach, man steht da irgendwie so drüber. Es kann eh nichts passieren: Ich kann jetzt auch wo ganz anders hinschauen und das machen und es ist vollkommen wurscht... Und ich glaub es ist aber gut, dass man..., dass man sieht, dass wir mit diesem Ding arbeiten, und dass da ne Vorsicht mit im Spiel ist. Und eine Wildheit, die aber immer irgendwie gebändigt sein muss.⁸⁸⁵

Um zu Podehls Vergleich des Umgangs mit dem Objekt als einem Dressurakt zurückzukommen: Vom Objekt geht, einmal in Betrieb genommen, eine Gefahr aus wie von einem Raubtier. Die Performerinnen als Dompteure entfesseln diese Kraft und müssen sie gleichzeitig unter Kontrolle halten.

5.2.5 Zufälle und Unfälle

Die meisten Objekte bleiben in *De Lady* bis zu einem gewissen Grad unberechenbar. Sie sind hier weniger „stabilisiertes Theater“, als dass sie in den Aufführungen eine destabilisierende Wirkung entfalten.⁸⁸⁶ „Es gibt die schwierigen Objekte, die immer ein

⁸⁸³ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 21.

⁸⁸⁴ Ebd. S. 25.

⁸⁸⁵ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 18.

⁸⁸⁶ Diese Frage habe ich im Unterkapitel 4.2.2.3 Und andere Brücken auf S. 138 aufgeworfen.

Risiko sind, aber manchmal, plötzlich, in einem ganz unproblematischen Moment, taucht etwas Neues auf.“⁸⁸⁷

Einerseits braucht man während der Aufführung nicht noch mehr Adrenalin. Aber manchmal kann das total gut wirken. Wenn alles schon ziemlich automatisch geht und dann eine Schwierigkeit passiert, das kann total positiv wirken. Das macht dich dann wach. Du kriegst einen Stress mit irgendwas auf der Bühne, womit du nicht gerechnet hast, und das bringt dich dann in einen Zustand des Hier und Jetzt!⁸⁸⁸

Die Streichholzsachtel produzierte permanent Überraschungen. Sie ließ sich nicht wie gewohnt verschieben, weil ein Rad blockierte oder das ausfahrbare Teil blieb stecken etc. In jeder Aufführung war es ein anderes Detail, das einen Zwischenfall auslöste. Das Textband, nachdem es sich abendelang gleichmäßig und bereitwillig über den TV-Frame hatte ziehen lassen, riss in einer Vorstellung plötzlich an und blieb stecken. Und der unproblematischste Hut, der noch nie heruntergefallen war, wackelte auf einmal sehr instabil auf Coticchios Kopf. „Du musst die ganze Zeit irgendwie bereit sein auf der Bühne, weil jederzeit etwas passieren kann, womit du nicht rechnest.“⁸⁸⁹ Man lerne zwar, mit den Schwierigkeiten umzugehen, aber sie seien nie gleich.⁸⁹⁰

Durch die Gefahr, die in der Interaktion der Darstellerinnen mit manchen Objekten enthalten ist, schweben in *De Lady* auch mögliche Unfallszenarien im Raum. Die Sicherheit der Performerinnen darf einerseits nicht ernsthaft gefährdet sein, gleichzeitig liegt toxic dreams viel am Spiel mit dem Risiko. Hier tut sich eine Grauzone auf, dessen Grenzen die Performerinnen für sich selbst stecken.⁸⁹¹

Ein Beinahe-Unfall, auf Englisch near-miss, dient in der Wirtschaft als Informationsquelle zur Verbesserung der Sicherheit von Systemen.⁸⁹² In *De Lady* haben gerade die Beinahe-Unfälle mit den Objekten, die die Aufmerksamkeit der Spielerinnen permanent in Schach halten, einen eigenen Reiz. Sie sind nicht intendiert. *De Lady* ist nicht nur ein Stück über das Show-Business, sondern will auch selbst als Show überzeugen. Die Objekte wurden nicht bewusst als Zufallsgeneratoren⁸⁹³ in die Aufführung gebaut. Vielmehr handelte es sich um einen Nebeneffekt der gewollten „Sperrigkeit und Unfunktionalität“ von Wagners

⁸⁸⁷ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 28.

⁸⁸⁸ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 10.

⁸⁸⁹ Ebd. S. 9.

⁸⁹⁰ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 28.

⁸⁹¹ Dass die Sicherheit der SchauspielerInnen nicht wichtig genug genommen werde, berichtet eine Darstellerin von der King Kong Produktion, in der ihrer Meinung nach nicht genügend auf die Sicherheit des Sets geachtet worden sei.

⁸⁹² „Der NEARMISS bietet einen Ansatz zum systematischen Umgang mit Beinahe-Unfällen. Ernste Unfälle stellen nur die Spitze des Eisberges, der Unfallpyramide, dar. Die Basis bildet der NEARMISS. Um zu vermeiden, dass aus möglichen Gefahrenquellen tatsächlich Unfälle werden, können Systeme zur vorbeugenden Unfallverhütung entwickelt werden.“ <http://www.nearmiss.at/>. Zugriff: 13.3.2010. Siehe auch die Homepage der Austrian Nearmiss Association: <http://www.anma.at/>.

⁸⁹³ Vielleicht mit Ausnahme der Rollschuhe.

Konstruktionen, deren Eigenleben gleichzeitig eine potentielle Fehlerquelle darstellte. Die Beinahe-Un- und Zwischenfälle machten den Kampf der Performerinnen mit den Objekten sichtbar. Sie fügten der Betrachtung von Unterhaltungs-Produktion noch eine weitere Ebene hinzu. Sie dienen hier nicht der Verbesserung der Sicherheit eines Systems, sondern dessen Sichtbarmachung. „Die schönsten Momente sind eigentlich die, wo etwas auskippt für'n Moment“, sagt Wagner, „also, wenn ich damit umgehen kann, dass etwas auf der Bühne schief läuft, und ich das aber wieder auffangen kann. Da wird etwas, sagen wa mal, im wahrsten Sinne des Wortes, aufs Spiel gesetzt.“⁸⁹⁴ Die Darstellerinnen müssen spontan reagieren, es wird in diesen Momenten alles auf ihr Spiel gesetzt, sie befinden sich außerhalb der sicheren Struktur geprobter Abläufe. Die Situation wird dadurch entschärft, dass Fehler bei toxic dreams kein Tabu sind und nicht versteckt werden müssen. Es geht nicht um Perfektion, Pannen wird mit Humor begegnet. Die Spielerinnen haben alle Freiheiten, auch die Möglichkeit, das Stück zu unterbrechen.⁸⁹⁵ Nachdem der riskante weil sehr hohe Gläserhut heruntergefallen war, begann Coticchio ihr Lied nach einem kurzen Kommentar von vorne.⁸⁹⁶

In einer Aufführung kippt das Kinetische Pferd mit Coticchio auf dem Sattel mitten im Ritt tatsächlich aus der Schiene. Es fällt glücklicherweise nicht zu Boden, sondern bleibt in einer instabilen, schiefen Position. Coticchio verletzt sich nicht. Sie meistert die Situation mit einem Witz, sinngemäß sagt sie in etwa: „Das Pferd ist aber wirklich wild heute!“ Die Objekte fordern immer wieder die Souveränität der Spielerinnen heraus, spontan zu reagieren. Sie führen zu einem „state of surprise that arrives when one surrenders to the indeterminate“, wie ihn Quick in Bezug auf die Praxis der Wooster Group charakterisiert.⁸⁹⁷

5.2.6 Fazit: Objekte und Präsenzerzeugung

Die Gliederung der vorangehend geschilderten Wirkungen der Objekte in *De Lady* auf die Darstellerinnen ist relativ beliebig. Die verschiedenen Aspekte lassen sich kaum voneinander trennen, da sie potentiell in allen Objekten in unterschiedlichen Mengenverhältnissen vorhanden waren. In allen Fällen handelt es sich zunächst um Unannehmlichkeiten, die den Darstellerinnen während der Aufführungen durch die Objekte beschert wurden und mit Erschöpfung, Gereiztheit und Angst vor Unfällen einhergehen. Wenn es auch nur eine Seite der Medaille ist, so möchte ich hier noch einmal auf die positiven Effekte der störenden Eigenschaften der Objekte hinweisen: Ob als Widerstand, Risikofaktor, Gefahrenmoment,

⁸⁹⁴ S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 24.

⁸⁹⁵ Zum Umgang von toxic dreams mit Pannen auf der Bühne s. 2.6 Zur ästhetischen Entwicklung. S. 53.

⁸⁹⁶ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 16.

⁸⁹⁷ S. Quick, Andrew. „Only pragmatics?“ *The Wooster Group Work Book*. S. 269-275. Hier S. 273.

Zufallsgenerator, Pannenverursacher, ob als Schwierigkeit, die kreative Lösungen spontaner oder sich erneuernder dauerhafter Natur erfordert, ob durch Gewicht und Unhandlichkeit, was für die Darstellerinnen Arbeit und Anstrengung bedeutet – die Objekte in *De Lady* wirken aktivierend auf das Spiel der Darstellerinnen. Sie durchbrechen ihre Routine bzw. machen sie ganz unmöglich, sorgen sowohl für hohe mentale als auch Körper-Spannung und bieten ihnen eine ständige Reibungsfläche. Sie halten den Energieaufwand der Performerinnen auf einem konstant hohen Level. Und sie halten sie in einem „Zustand des Hier und Jetzt“⁸⁹⁸, wie Loitzenbauer es ausdrückt. Mendelsohn führt aus:

Wenn du auf der Bühne bist, brauchst du sowieso immer eine momentane Konzentration. Also, wenn du nicht voll und ganz da bist, dann sehen dich die Zuschauer auch nicht. Man muss sich immer irgendwas suchen, das einen lebendig macht in dem Moment, in dem man gerade auf der Bühne steht. Also, von Moment zu Moment. Und in dem Fall waren es dann einfach auch oft die Objekte. Weil das sozusagen jetzt in dem Moment gerade deine Aufgabe ist, irgendwie.⁸⁹⁹

„But I think this is the thing if you're an actor, like, you have to put life in what you do, this is your job. That it's alive every night and you're not just in the execution... And of course, if you have interesting objects to work with, that's easier. It's one possibility.“⁹⁰⁰, sagt Colonna. Die Objekte in *De Lady* sind für die Darstellerinnen ein Material, mit dem sie arbeiten müssen. So paradox das klingen mag, helfen sie ihnen doch gerade durch ihre störenden, behindernden, gefährdenden, destabilisierenden Eigenschaften, auf der Bühne präsent zu sein.

Eugenio Barba, der mit seiner Methode der Theateranthropologie das Wesen theatraler Präsenz untersuchte, unterteilte die Arbeit des Performers in die expressive und die prä-expressive Ebene. Letztere bezieht sich, im Gegensatz zur auf Darstellung gerichteten Expressivität, allein auf die konzentrierte Anwesenheit, die szenische Präsenz des Schauspielers, die Barba auch „bios“ nannte.⁹⁰¹ Die Chorus Girls erzählen keine Geschichte. Zwischen den unzusammenhängenden Nummern aus Musik, Tanz und Objekten wird ihre Rolle nur durch eine vage Pose zusammengehalten. Die prä-expressive Komponente, die Qualität ihrer Anwesenheit auf der Bühne, tritt in den Vordergrund. Im Vergleich der Praktiken fernöstlicher, indischer aber auch westlicher theatraler Formen (z.B. Ballett) findet Barba wiederkehrende Prinzipien, die der Herstellung von Präsenz zugrunde liegen. Diese basieren unter anderem auf der Schaffung innerer Widerstände durch zusätzliche, für die eigentliche Bewegung nicht erforderliche Muskelanspannung, auf entgegen gesetzten

⁸⁹⁸ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 10.

⁸⁹⁹ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 13.

⁹⁰⁰ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009. S. 6.

⁹⁰¹ Vgl. Barba, Eugenio/Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*. London, New York 1991. S. 187f..

Bewegungen oder auf Gleichgewichtsverschiebungen.⁹⁰² Die Schauspieler erzeugen dadurch in ihrem Körper Energien, die sie dann als Präsenz ausstrahlen. Hier soll es bei dem Begriff der Präsenz nicht um die mögliche Wirkung auf die Zuschauer⁹⁰³, sondern primär um die von den Darstellerinnen selbst beschriebene Notwendigkeit gehen, auf der Bühne lebendig, wach, da zu sein. In *De Lady* ist die Präsenz weniger das Produkt der Überwindung „selbst gemachter“ körperinterner Widerstände, als der Konfrontation mit Widerständen von außen in Form der Objekte. Diese sind nicht an die Körper der Darstellerinnen angepasst, ihnen lässt sich nicht mit alltäglichen Körperpraktiken beikommen, sondern es müssen von den Darstellerinnen jeweils eigene neue Techniken entwickelt werden.⁹⁰⁴ Auch mit Übung erfordert dies in jeder Vorstellung körperliche Anstrengung, es lauern reale Gefahr und unerwartete Zwischenfälle.

Die destabilisierenden Wirkungen der Objekte sind in der Lage, die Aufmerksamkeit der Darstellerinnen, die Gegenwärtigkeit der Aufführung immer wieder neu zu stabilisieren. Wenn man Theater als einen Zustand der bewussten Gegenwärtigkeit betrachtet, gilt also doch: „Objekte sind stabilisiertes Theater“.⁹⁰⁵ Während allerdings bei Bruno Latour Gesellschaft stabilisiert wird, indem Moral gezielt an Dinge delegiert wird – als Beispiel seien hier neben den Hotelschlüsselanhängern noch „die in die Fahrbahn eingebauten Bodenschwellen, die den Autofahrer dazu bringen sollen abzubremse“⁹⁰⁶ angeführt - ist die Delegation der Aufmerksamkeitssteuerung an die Objekte in *De Lady* lediglich ein Nebeneffekt des Einsatzes der Objekte.

Eine zusätzliche Spannung entsteht aus dem Widerstreit zwischen der entspannten, eleganten Körperhaltung, die die Performerinnen, um ihrer Rolle gerecht zu werden, nach außen zu kommunizieren suchen, und der Anspannung und Anstrengung, die ihnen die Objekte abverlangen.

Für die Zuschauer erhöhen diese Brüche, das Risiko und die Gefahr die Spannung der Aufführung. Die Körper-Präsenz der Darstellerinnen ist in *De Lady* eher eine Notwendigkeit und ein Vehikel, um diese Parameter generieren und auffangen zu können, als ein Selbstzweck, als der es bei Barba erscheint. Die expressive Ebene, falls davon in den

⁹⁰² Vgl. Wunderlich, Veronica. KörperPhilosophen. Eugenio Barba und das Odin Teatret: Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers. Wien: Edition Praesens 2000. S. 43-47.

⁹⁰³ Die zu untersuchen ich auch gar nicht das Material zur Verfügung habe. Vgl. dazu u.a Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004. S. 162-166 und S. 171-173.

⁹⁰⁴ Vgl. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 7f.

⁹⁰⁵ In Analogie zu Latours Text „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 369-396.

⁹⁰⁶ S. Bruno Latour im Interview: Roßler, Gustav. „Der Aufstand der Dinge. Interview mit Bruno Latour.“ *taz*. Nr. 5367. 28.10.1997. S. 15.

Musiknummern in *De Lady* überhaupt die Rede sein kann, wird von den Darstellerinnen der Chorus Girls auf die mit den Objekten gemeinsam erschaffenen Bilder verlagert.

Präsenz und Gegenwärtigkeit über äußere Hindernisse herzustellen ist in unterschiedlichen Theaterformen, vor allem aber im Zwischenbereich von Theater und Performance, eine weit verbreitete Praxis. Der Choreograph Philippe Découflé zum Beispiel thematisierte vor allem in seinen früheren Arbeiten „die Beziehung zwischen Mensch und Objekt mit ihren Zwängen“⁹⁰⁷ über die gezielte physische Behinderung der Tänzer (z.B. durch Gerüste, Gurte oder ein am Schuh befestigtes riesiges Brett). Découflé weist auf einen Zwiespalt dieser Praxis hin: „Für die Schauspieler ist das unangenehm, denn sie fühlen sich manipuliert. Da aber diese Nummer immer anders ausfällt, hat der Schauspieler andererseits Gelegenheit zu zeigen, was er ist und wie er ist.“

Interessanterweise geben sowohl Loitzenbauer als auch Colonna „Cuanto le gusta“ als ihre Lieblingsnummer im Stück an, das Lied mit der „schwierigen“ Streichholzschachtel. Loitzenbauer habe außerdem die Kajak-Choreografie zu „True to the Navy“ sehr genossen. Diese Präferenzen mögen zwar auch von musikalischen Aspekten herrühren, andererseits sind es eben gerade die Herausforderung und das hohe Maß an Aktivität und Verantwortung in der Interaktion mit den Objekten zur Musik, das Im-Moment-Sein, das ihnen Spaß macht. Was bei *toxic dreams* eher unbewusst und nebenbei geschieht, wurde in der Arbeit der Wooster Group reflektiert und gezielt eingesetzt. Die Frage der Präsenz ist ein zentrales Thema. „Over the years we developed all sorts of tricks or techniques for keeping the actor/the performer in the present“⁹⁰⁸, sagt die Performerin Kate Valk in einem Interview. Die Sets in den Stücken der Wooster Group sind oft wie „obstacle courses“ gebaut, um einen kinetischen Raum zu schaffen. „The performers relationship in these spaces is always one of active negotiation, an encounter in which the scenic landscape is never fully mastered.“⁹⁰⁹ Valk vergleicht die Haltung des Performers mit der eines Sportlers, „just be in the moment with the material“.⁹¹⁰ Aus den Interviews Quick’s mit Mitgliedern der Wooster Group geht hervor, dass gerade die körperlichen Einschränkungen – in *Fish Story* sind die Füße der PerformerInnen beispielsweise mit Gummiband am Rücken befestigt, in *Frank Dell’s The Temptation of St. Antony* sind PerformerInnen an Türen gebunden etc. – und Aufgaben in Verbindung mit den komplexen szenischen Strukturen die Stücke für die DarstellerInnen wie

⁹⁰⁷ Découflé, Philippe. „Die unmögliche Bewegung.“ *Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste*. Erlangen: Publikationsreihe des Arbeitskreises für gemeinsame Kulturarbeit bayrischer Städte e. V. 1997. S. 61-63. Hier S. 62.

⁹⁰⁸ S. Quick, Andrew. „On listening to rooms. An interview with Kate Valk (New York, December 5th, 2005).“ *The Wooster Group Work Book*. S. 159.

⁹⁰⁹ S. Quick, Andrew. „Only pragmatics?“ *Wooster Group Work Book*. S. 272.

⁹¹⁰ Ebd. S. 273.

für die Zuschauer offen und lebendig halten.⁹¹¹ Es geht immer darum, „to be receptive to what is really happening in the room.“⁹¹² Das sei in etwa “like listening to the traffic on Broome Street”, sagt Ron Vawter, ein anderer Wooster Group-Darsteller. Ein aufmerksames Horchen in den Raum hinein, eine gespannte Körperhaltung, jederzeit bereit, zu (re)agieren. Auf die Frage, was eine Aufführung für sie erfolgreich mache, antwortet Valk: „When I could really respond. Like Ron said, when to really listen to the traffic on Broome Street, to really listen und respond – not ahead or behind the impulse.“⁹¹³

Über ihr Spiel mit den Objekten in *De Lady* sagt Coticchio:

Und es gibt so viele... ja, Fragezeichen in dem Stück oder Sachen, wo etwas schief gehen kann. Und ich habe auch Angst davor gehabt. Aber, für mich war es eine Wende in dem Moment, wo ich verstanden habe, ich bin in der Lage, mit allem was passiert zu spielen. Ab da war es für mich nur Spaß. Auf alle diese unerwarteten Sachen, die auf der Bühne passiert sind, habe ich dann immer reagiert und immer andere Geschichten daraus gebaut.⁹¹⁴

5.3 Objekt/Text

Sind die Objekte als “Material zum Arbeiten” vergleichbar mit einem Text?

„Es ist ganz anders. Mit Text ist es eine mentale Geschichte. Aber mit den Objekten bist du physisch beschäftigt. Und das ist anstrengend. Es ist ein ganz direkter Einfluss auf deinen Ausdruck. Ich kann mir vorstellen, dass es fürs Publikum interessanter wirkt. Das ist einfach direkter. Bei Text spielt sich Vieles im Kopf ab. Manchmal bist du damit beschäftigt, dass du den Text nicht vergisst und es rennt so ein interner Dialog parallel. Du darfst den Text nicht zu schnell geben. Das ist auch eine Tendenz, wenn man mit Text arbeitet und nervös ist: Du bist irrsinnig schnell. Da musst du dann eine andere Kontrolle haben, um die Ruhe zu bewahren, während du den Text sprichst.“⁹¹⁵

Colonna dagegen findet es leichter, ein Stück mithilfe eines interessanten Textes lebendig zu erhalten als mit interessanten Objekten.⁹¹⁶ Für Mendelsohn sind die Objekte in dem Sinne wie ein Text, als dass man auf der Bühne mit ihnen arbeiten kann, eine Aufgabe hat.⁹¹⁷

Text erfordert eine andere Art von mentaler Kontrolle und geistiger Aktivität, wie Loitzenbauer feststellt, Objekte dagegen verlangen körperlichen Einsatz. Bei Szenen mit Objekten ist das visuelle, räumliche Gedächtnis der Darstellerinnen gefordert. Wege und Abläufe müssen wie Choreografien erinnert werden.⁹¹⁸

⁹¹¹ Vgl. Quick, Andrew. „Only pragmatics?“ *Wooster Group Work Book*. S. 272.

⁹¹² Ebd. S. 274.

⁹¹³ S. Quick, Andrew. „On listening to rooms. An interview with Kate Valk (New York, December 5th, 2005).“ *Wooster Group Work Book*. S. 160.

⁹¹⁴ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 25-26.

⁹¹⁵ S. Loitzenbauer im Gespräch am 26.8.2008. S. 6.

⁹¹⁶ S. Colonna im Gespräch am 10.8.2009. S. 6.

⁹¹⁷ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 13.

⁹¹⁸ Das betont in Bezug auf die Tanz-Objekt-Performance „47 Items“ von Paul Wenninger auch die Performerin Laia Fabre.

Objekte enthalten allerdings auch einen Text, ein Skript (oder Handlungsprogramm?), wie Latour sagen würde. Dieser ihnen eigene Text muss im Umgang mit ihnen herausdestilliert werden und er besteht auch aus den Macken, die es kennen zu lernen gilt. Im Gegensatz zu einem von den Schauspielern zu sprechenden Text sind die Objekte interaktiv, sie reagieren auf Aktionen. Sie sind keine Äußerung des Schauspielers, sondern von vorneherein äußerlich und außerhalb von dessen Körper anwesend. Sie sind Aktanten, Mitspieler, nicht nur im Prozess, sondern auch auf der Bühne. Um mit ihnen spielen zu können, muss man sich mit ihnen einspielen. Ihr Wesen kennen zu lernen ist ein ganz anderer Vorgang, als einen Text auswendig zu lernen. Eigentlich geht es weniger darum, die Objekte im Spiel als einen Textersatz zu verwenden, als sie selbst zum Sprechen zu bringen. In *De Lady* geschieht das, indem die Darstellerinnen ihnen ihre Bewegung leihen.

5.4 Objekt/Kostüm

The costume, incidentally, although not part of the organic body, is to a considerable extent fused with it. Thus, it is often difficult to decide for certain human actions to what extent their performance is predetermined by the properties of the body, and to what extent by those of the clothing.⁹¹⁹ [...] As can be seen, the sphere of the live human being and that of the lifeless object are interpenetrated, and no exact limit can be drawn between them. The series beginning with the figure of the actor thus continues without interruption into the sphere of the object.⁹²⁰

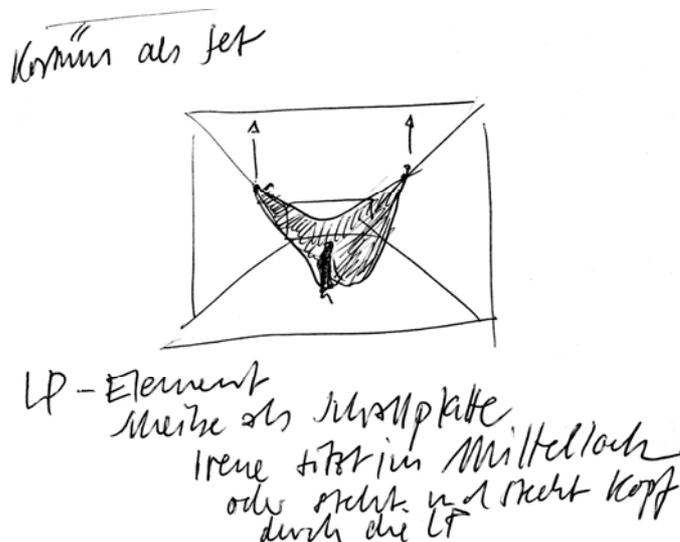


Bild 24: Skizze ganz am Anfang in Wagners Arbeitsbuch

⁹¹⁹ Ein aktuelles Beispiel, das diesen Zusammenhang in anderem Kontext auf den Punkt bringt: Die Unstimmigkeiten zwischen dem internationalen Schwimmverband und den SchwimmerInnen um die Standards bei Schwimmanzügen. S. APA/SID/Siegfried Lützow. „Chronische Zweithautprobleme.“ *Standard*. 24.6.2009. S. 12.

⁹²⁰ S. Veltruský, Jiří. „Man and Object in the Theater.“ [1940]. S. 86.

Was Kostüm und was Objekt ist, lässt sich in *De Lady* nicht immer mit Klarheit sagen. Die enge Verbindung beider Sphären war von Anfang an in der Konzeption angelegt, wie der Eintrag aus Wagners Skizzen-Buch zeigt. Was bedeutet es für die Darstellerinnen, wenn das Kostüm zum Set wird oder umgekehrt? Kostüme sind direkt und sichtbar am Körper befestigtes Material, meist bedecken sie diesen wie Kleidung. Ich definiere hier als Kostüm die Gesamtheit aller dieser sichtbaren, direkt mit den Darstellerinnenkörpern verbundenen materiellen Elemente. Die Kostüme halten eine Brückenposition inne zwischen Darstellerin und Objekt. Wenn die Verkleidung eines Objekts gleichzeitig das Kleid einer Darstellerin ist, verschwimmt die Grenze zwischen Mensch und Objekt, es entsteht eine neue Einheit. Über die Brücke der Kostümfunktion so eng an das Set gekoppelt, werden die Darstellerinnen selbst zu einem Teil dieses Sets. Und als Kostüm direkt mit dem Körper verbunden, erhöht sich der Einfluss der Objekte auf die Bewegungen der Darstellerinnen. Das zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des Plattenspielers:

Es gab diesen Rock, ich bin eingestiegen, ich habe den Rock zugemacht. Das war mein Kleid und fast mein Körper gleichzeitig. Ich war Teil von diesem Plattenspieler. So habe ich versucht, mit diesem Plattenspieler, mit einer Drehung, zu spielen. Aber ich habe nicht aktiv mit dem Objekt gespielt. Ich habe nichts betätigt, ich habe mich in die Bewegung, in diese Drehung, eingearbeitet.⁹²¹

Coticchio steht in der Mitte des sich drehenden Zylinders. Ihr Rock aus schwarzschillerndem Stoff ist zugleich die Platte, die gerade gespielt wird und aus der sie singend herausragt. Kostümbildnerin Kquadrat sagt „Platte ist Voice und Voice ist Mensch und Platte ist sein Kleid und so weiter“.⁹²² Die Verwobenheit der theatralen Elemente entspricht der Verwobenheit auf der Bedeutungs- oder Assoziationsebene. Auf dem Kopf trägt Coticchio eine schallplattenförmige weiße Scheibe mit dem Grammophon-Hund darauf. Um diesen Hund, den jeder kennt, den Zuschauern zu präsentieren, kommt zu der horizontalen Drehung mit der Platte eine vertikale hinzu: Vorne, zum Publikum hin, neigt sie Kopf und Oberkörper in der Drehbewegung herunter und Kopf.

Die Kajaks als „Ballettröckchen“ sind ebenfalls Kostüm und Objekt in einem und wirken stark bewegungsbestimmend, wie bereits gezeigt wurde.⁹²³ Die Frage, ob die Chorus Girls die Kajaks wie Manipulatoreurinnen in Szene setzen, oder ob die Kajaks ihr Kostüm sind, erübrigt sich. In *De Lady* ist immer beides der Fall. Das Kostüm will um der Show willen inszeniert werden, es bekommt einen großen Auftritt.

⁹²¹ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 20.

⁹²² S. Kquadrat im Gespräch am 8.8.2008. S. 4.

⁹²³ Vgl. hierzu 4.6 Die Kajaks. S. 156.



Bild 25: Plattenspieler und Kopf-Platte mit Grammophonhund-Motiv (Foto: Stefan Smidt)

Es wird vorgeführt und in ein Gesamtbild eingebaut. Alles und alle dienen diesem Bild und auch einzelne Details dürfen sich, wie im Falle des Grammophon-Hundes, für einen Moment nach vorne drängeln. Bei „True to the Navy“ findet eine Fokusverschiebung statt. In dem Moment, in dem das Licht ausgeht und nur mehr die kreisenden Kajaks zu sehen sind, die kreisende Lichter auf den Boden werfen, treten die Darstellerinnen tatsächlich wie Puppenspielerinnen in den Hintergrund. Sie lassen die Objekte performen, die sich von ihrer Rolle als Kostüm ablösen.⁹²⁴

Objekte, die als Kostümteile die Haltung Coticchios entscheidend beeinflussen, dabei aber immer eigenständige Objekte bleiben, sind die Hüte.⁹²⁵ Sie sind größtenteils schwer, hoch und an dem Klettverschlussaufsatz nur instabil befestigt. Coticchio muss sie auf dem Kopf

⁹²⁴ Den Kajaks widerfährt, was Oskar Schlemmer 1927 mit anderen Mitteln in seinem „Stäbetanz“ inszenierte. Wagner schreibt darüber: „In der Aufführung blieb sie (die Tänzerin Manda von Kreibitz), schwarzgekleidet vor schwarzem Bühnenhintergrund, unsichtbar - damit wurde sie zum verborgenen menschlichen Antriebssystem für einen scheinbar freien, schwebenden Tanz der Stäbe. S. Wagner, Otmar. „Objekt und Theater/“Objekt-Theater“. *Emballage – die Sprache des Objekts. Performance. Theater. Film/Installation. Objektkunst.* Hg. David Reuter. Frankfurt/Main: Wilfried Noll 2003. S. 40 - 45. Hier S. 42. Laurie Anderson's „Light Suit“ ist ein wie die Kajaks vom Körper der Performerin gesteuertes Kostüm und Beleuchtungssystem in einem. Der Körper werde so zu einem 'ultimate portable instrument' (1994:217), sagt Anderson. S. Jestrovic, Silvija. „The Performer and the Machine: Some Aspects of Laurie Anderson's Stage Work.“

<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0101/silvijajestrovic.html>. Zugriff: 21. 9. 2009.

⁹²⁵ Einige der Hüte baute Kvadrat, andere Wagner. Die Kajaks machte Wagner rock-tauglich, die Platte gestaltete Kvadrat, den Plattenspieler darunter wiederum Wagner. Die Kompetenzbereiche Bühnen- und Kostümbild verbinden oder vermischen sich hier, Wagner spricht von einem „Crossover-Prozess“. S. Wagner im Gespräch am 13.7.2008. S. 26.

balancieren. Sie ist in ihren Tänzen nicht nur durch die hohen Schuhe eingeschränkt, sondern vor allem auch wegen der Hüte. Sie erhöhen den Eindruck von Fragilität, fallen tatsächlich ab und zu herunter und treiben den spielerischen Größenwahn und die Detailverliebtheit von *De Lady* auf die Spitze.

In Bezug auf das Einstudieren der Kopfchoreografie zu „Cuanto le gusta“ vergleicht Mendelsohn die Streichholzschachtel mit einem Kostüm, allerdings gerade, um deren Irrelevanz für die Bewegungen der Tänzerinnen zu unterstreichen:

Das ist ja nicht so unähnlich wie ein Kostüm, wie eine Kleidung, die du anlegst. Die verändert jetzt nicht, also ob du jetzt Hosen anhast oder ein Kleid anhast sozusagen, verändert jetzt nicht unbedingt, was du tust, ja. Du gehst trotzdem von einer Seite des Raums zur anderen, aber du weißt, das sieht ganz anders aus. Von außen.⁹²⁶

Die Streichholzschachtel ist ein Gehäuse, das nur einen Ausschnitt freigibt. Die Beziehung zwischen Darstellerinnen und Objekt ist hier flüchtiger. Eine Hülle, in die sie temporär hineinschlüpfen. Man könnte auch sagen, ein Haus. Kann ein Haus zum Kostüm werden? Nach obiger Definition, müsste die Antwort Nein lauten. Aber beim *scenographic acting* oder *scenographic dancing*, wie es von den Darstellerinnen in *De Lady* praktiziert wird, werden diese Kategorisierungen hinfällig.

5.5 Prothesen⁹²⁷

Viele der Objekte, insbesondere die Kostüm-Objekt-Mischformen, funktionieren wie Körper-Anbauten.⁹²⁸ Wie schon das Beispiel Plattenspieler zeigt, ist Coticchios Verhältnis zu den Objekten in den meisten Fällen ein anderes als das der Chorus Girls. Während diese die Objekte betätigen, in Bewegung setzen, ist Coticchio dieser Bewegung passiv ausgesetzt und muss sich daran, wiederum aktiv, anpassen. Sie muss die Kontrolle abgeben. Coticchio sagt, sie sei zu einem Teil der Objekte geworden, und die Objekte zu Prothesen ihres Körpers.⁹²⁹

⁹²⁶ S. Mendelsohn im Gespräch am 15.7.2008. S. 6.

⁹²⁷ Die sich aktuell durch sämtliche Wissenschaftsbereiche ziehenden Diskurse, die um den Begriff der Prothese als Metapher insbesondere in Bezug auf die Schnittstelle zwischen Körper und Technologie entflammt sind, würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen und müssen ausgespart bleiben. Prothesen werden hier im „ursprünglichen Sinn“ als Bezeichnung des Ersatzes von Körperteilen verwendet. Zum Prothesen-Diskurs siehe u.a.: Smith, Marquard/Joanne Morra. *The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future*. Cambridge/Massachusetts, London: The MIT Press 2006.

⁹²⁸ Darin ähneln sie den oft als Prothesen benannten frühen Arbeiten der Künstlerin Rebecca Horn, z. B. *Armextensionen* (1968), *Einhorn* (1971) oder *Weißer Körperfächer* (1972). Horns Prothesen allerdings suchen die Erfahrung des Körpers im Raum auszuloten, „verklausulierte Formen der Kommunikation nach Monaten der Isolation in einer Klinik“ heißt es über sie in einem Zeitungsartikel. Die Kostüme und Objekte in *De Lady* dagegen sind primär Bausteine bewegter Bildkompositionen. S. Kuhn, Nicola. „Die Weisheit des Einhorns. Bildhauerin, Dichterin, Zeichnerin: Rebecca Horns große Retrospektive im Berliner Gropius-Bau.“ Tagesspiegel. 5.10.2006. Zit. aus der Online-Ausgabe s. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1952770>. Zugriff: 15.2.2010.

⁹²⁹ Vgl. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 20.

Und meine Arbeit war mehr, mich mit dem Objekt fast zusammenzuschmelzen. Das war so mit den Hüten, das war so mit den Schuhen, das war so mit diesem Plattenspieler. Ich meine, es war wirklich auch physisch aus einem Teil: Plattenspieler, Rock, ich - das war eine Einheit.⁹³⁰

Indem das körperfremde Element von der Darstellerin integriert wird, entsteht ein neuer Körper, mit neuen Regeln, Möglichkeiten und Begrenzungen. Dafür fallen andere Möglichkeiten weg. Das Wort Prothese setzt sich aus altgriechisch πρό (pro) „vor, anstatt“⁹³¹ und θέσις (thesis) „das Setzen, Stellen“⁹³² zusammen. Es wird also etwas vor oder anstatt ein anderes Körperteil gesetzt. In der Medizin bezeichnet man mit Prothese künstliche Imitate von Körperteilen, die ähnliche Funktionen wie diese übernehmen. Im medizinischen Sinne wären die Objekte in *De Lady* also keine Prothesen, denn sie ändern Funktionen anstatt sie zu ersetzen. Wenn Coticchio, in ihren hohen Schuhen auf dem Kamerawagen balancierend von Loitzenbauer auf den Schienen quer über die Bühne gezogen und geschoben wird, werden ihre Füße zu Rollen oder die Rollen zu ihren Füßen. Um bei der schnellen, ruckartigen (Hin- und Her-) Bewegung nicht von der Zentrifugalkraft erfasst und abgeworfen zu werden, muss Coticchio sich „wirklich eins mit diesem Trolley fühlen“.⁹³³ Sie muss gegen die durch die Bewegung entstehenden Kräfte spielen, sie ausgleichen mit ihren eigenen Bewegungen, die dabei nie nur „ihre eigenen Bewegungen“ sind. Es sei ein Zusammenspiel zwischen Loitzenbauer, dem Wagen und ihr gewesen, so Coticchio.

Es gibt dieses Objekt zwischen Magda (Loitzenbauer) und mir - die Magda betätigt das aktiv, aber ich muss einen Weg finden: Wie kann ich diese Idee machbar machen? Natürlich bin ich auch aktiv, aber aktiv wie gesagt nur in dem Sinne... ich muss dieses Element zu einer Verlängerung von meinem Körper machen: Es ist wie, genau, ich werde geschoben, und ich habe Rollen an meinen Füße. So ist das. So ich muss nicht aktiv - natürlich ist es aktiv, aber aktiv auf eine andere Art.⁹³⁴

Coticchio steht oder geht nicht mehr, sie rollt, ähnlich wie sich, mit dem Plattenspieler verbunden, die Bewegung ihres Unterkörpers auf die Drehung reduziert. Sowohl bei dem Kamerawagen als auch beim Plattenspieler sind Bewegungsfähigkeit und Bewegungssteuerung Coticchios in ein Netzwerk eingebunden, wobei alle Elemente dieses Netzwerks sich gegenseitig bilden und kontrollieren. Das Seilziehen Loitzenbauers ist bereits an das Objekt angepasst, dass die Bewegung an Coticchio weiter übersetzt, deren (Re)Aktion wiederum eine Rückkopplung bedeutet, die sich auf die Bewegung des Plattenspielers und die Aktion Loitzenbauers auswirkt. Wenn man die Objekt-Mensch-Kostüm-Systeme in *De*

⁹³⁰ S. Coticchio im Gespräch am 14.7.2008. S. 20.

⁹³¹ S. Gemoll, Wilhelm. *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Hg. Karl Vretska. 5. Auflage. Wien: Hölde-Pichler-Tempsky 1954. S. 628.

⁹³² Ebd. S. 373.

⁹³³ S. Coticchio im Gespräch am 14. 7. 2008. S. 23.

⁹³⁴ Ebd.

Lady im Ganzen betrachtet, bringt die Analogie „Prothese“ keine zusätzliche Erkenntnis.⁹³⁵ Aber um zu verstehen, mit welchen Strategien und mit welcher Einstellung Coticchio auf der Bühne mit den Objekten zusammenarbeitet, ist sie hilfreich. Es wird deutlich, dass der Umgang mit dem Objekt Übung und Training erfordert, dass es sich der Darstellerin nicht automatisch erschließt und an ihre Körperwahrnehmung anschließt.⁹³⁶ Podehl beschreibt, wie er durch seine Puppen den Raum wahrnimmt, einen Bodenkontakt aufbaut: „Ich überprüfe die Bodenhaftung, den Reibungswiderstand der Beine und registriere dabei die Gefühle in meiner Hand.“⁹³⁷ Obwohl Coticchio durch das Material nichts ausdrücken oder erzählen will, muss auch sie ihre Wahrnehmung des Bodens auf die Rollen des Wagens ausdehnen, sich in die Objekte und deren räumliche Eigenschaften hineinfühlen. Einige der Objekte in *De Lady* bedeuten für die DarstellerInnen wie die Puppe für den Spieler

eine starke Einschränkung der Raumwahrnehmung. Starr und leblos, wie sie ist, tritt sie als Widerstand auf in unseren unmittelbar – raumgreifenden Bewegungen. Andererseits dehnen wir durch sie unsere Reichweite aus, indem wir sie zu einem Phantomglied erklären, einem Körperanhängsel, das wir uns der intensiven, lebendigen Wirkung des Spieles wegen regelrecht einzuverleiben versuchen. Und so, wie uns dieses Anhängsel behindert, so macht es uns auf seine Art auch wieder empfindsam für ein neues Raumerlebnis.⁹³⁸

Die angestöpselten Objekte, seien es die Hüte, Schuhe, der Plattenspieler oder der Kamerawagen, schreiben sich in Coticchios Raumwahrnehmung, in ihr Spiel ein. Sie beeinflussen auch, wie sie singt und wie sie ihren Text spricht.

⁹³⁵ Sondern eher neue Fragen, die an dieser Stelle nicht zu beantworten sind: Wer oder was stellt hier überhaupt für wen oder was eine Prothese dar? Wo fängt sie an, wo hört sie auf? Oder ist das ganze Bild eine Prothese, und wovon?

⁹³⁶ Das ist natürlich nicht vergleichbar mit den langwierigen und komplexen Prozessen, derer es bedarf, um mit einer tatsächlichen Prothese leben zu lernen. Ein Beispiel dafür gibt Vivian Sobchaks Bericht über das Laufenlernen mit ihrer linken Beinprothese in „A leg to stand on: Prosthetics, Metaphors, and Materiality.“ Smith, Marquard/Joanne Morra. *The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future.* Cambridge/Massachusetts, London: The MIT Press 2006. S. 17 - 41. Hier S. 29 - 31.

⁹³⁷ S. Podehl, Enno. „Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters.“ S. 23.

⁹³⁸ S. Podehl, Enno. „Die den Himmel berühren. Raumerlebnisse mit Puppen.“ S. 34.

Resümee

Das Feld der Dinge im Theater wurde zunächst begrifflich abgesteckt. Um dem Stellenwert, den die Dinge in der gegenwärtigen Theaterpraxis einnehmen, gerecht zu werden, wurde von der Tradition des Objekttheaters für einen Teilbereich theatraler Dinge der Begriff des Objekts übernommen, der auch in der Theatersemiotik eine wichtige Rolle spielt. Bei der Analyse der gebräuchlichen Terminologie kam die Schwierigkeit zum Vorschein, im Theater zwischen Menschen und Dingen zu differenzieren. Das wiederum deutete auf die enge Verwobenheit von Mensch und Dingwelt auf der Bühne hin.

Im zweiten Kapitel wurde die Arbeit der Wiener Theater-/Performance-Gruppe *toxic dreams* vorgestellt. Ein Grundgedanke von *toxic dreams* ist es, dass alle Elemente im Theater grundsätzlich auf einer Stufe stehen. Auch Dinge können auf der Bühne ein Selbstzweck sein. Ihr Einsatz muss in dieser Praxis nicht durch einen Text legitimiert werden und sich in dessen Struktur einfügen, die Dinge fügen stattdessen selbst etwas eigenes dazu. Von der Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Theatermittel ist auch das *toxic dreams*-Musical *De Lady in de Tutti Frutti Hat* geprägt, wie die Inszenierungsanalyse im dritten Kapitel zeigte. Musik, Text, Bühnenfiguren, Kostüm, Choreografien, Objekte, Raum, Licht, Video und Ton treffen in *De Lady* aufeinander und tragen jeweils einen eigenständigen Teil zur Inszenierung bei.

Ein Schwerpunkt meiner Arbeit war es, die Rolle der Dinge im Probenprozess, aus dem *De Lady* hervorging, herauszuarbeiten. Probenprozesse sind in der Theaterwissenschaft nach wie vor ein kaum erforschtes Terrain. In den wenigen Publikationen wird auf die Relevanz von Zufällen und die unterschätzte Bedeutung der pragmatischen Seite der Probenarbeit hingewiesen. An diesem Punkt knüpften meine Fragen an, denen ich am Beispiel von *De Lady* mithilfe von Experten-Interviews nachgegangen bin: Wie sind an der praktisch-pragmatischen Seite der Proben die nicht-menschlichen, materiellen Aktanten beteiligt? Inwiefern provozieren und produzieren sie diese vermeintlich zufälligen Entwicklungen? Lassen sich Probenprozesse vielleicht besser verstehen, wenn auch die Dinge als Akteure berücksichtigt werden?

Als ein theoretischer Hintergrund, in dem Dinge mit Handlungsmacht ausgestattet sind, wurde im vierten Kapitel die techniksoziologische Akteur-Netzwerk-Theorie eingeführt. Aus diesem Blickwinkel den Probenprozess von *De Lady* betrachtend, konnte ich zeigen, wie die Objekte sich als Auslöser von Assoziationen in Ideenfindungsprozesse einschreiben, den PerformerInnen durch ihre Eigenschaften Haltungen vorgeben, deren Bewegungen formen

und so Choreografien mitschaffen. Deutlich wurde außerdem: Als Aktanten wirken im Prozess auch Materialien und Kostümteile. Sie alle greifen übersetzend in die Gestaltung der Inszenierung und deren Bedeutungsproduktion ein. Um sich im Probenprozess, der wie eine Form von Evolution funktioniert, durchzusetzen, brauchen Aktanten möglichst vielseitige assoziative Anknüpfungsmöglichkeiten. Durch die Aufschlüsselung der Rolle der Dinge konnten die Abläufe der Proben und die verschlungenen Pfade der Entstehung und Entwicklung von Ideen teilweise freigelegt werden.

Im fünften Kapitel wurden die Strategien der Darstellerinnen im Umgang mit den Objekten in *De Lady* untersucht und die Funktionen der Objekte für ihr Spiel in der Aufführung analysiert.⁹³⁹ Die Objekte entpuppten sich zunächst als Störfaktoren, die die Darstellerinnen behindern, gefährden und überfordern. Gerade in der Auseinandersetzung und Konfrontation mit ihrer Sperrigkeit und Unfunktionalität, so zeigte sich, liegt jedoch auch ein Potential, das die Darstellerinnen selbst als positiv und bereichernd erleben. Zum einen entwickeln sie aus der Begrenzung durch die Objekte neue Wege und Möglichkeiten, zum anderen wirken diese in der Aufführung als Zufallsgeneratoren, Unfallverursacher, Risikofaktoren, als Widerstand und als etwas, an dem sie sich ganz real abarbeiten müssen. All diese Effekte tragen mit dazu bei, die Performerinnen im Hier und Jetzt, im Moment zu halten, und somit Präsenz und Spannung zu generieren.

In der Einleitung habe ich auf die an der Schnittstelle von Theater, Tanz und Performance beobachtbare Tendenz des zunehmenden Einsatzes von Dingen als Mitspielern hingewiesen. Lässt sich nun für diese Praxis generalisieren, was in *De Lady* zu beobachten war, dass nämlich Präsenz im Spiel zwischen PerformerInnen und Dingen hergestellt wird? Zwar kann ich diese Fragen nicht mehr beantworten, möchte aber die daraus folgenden hier an den Schluss stellen: Wenn im Theater tatsächlich Gegenwärtigkeit, Konzentration und Spannung so eng an die Interaktion mit der Dingwelt geknüpft sind, sagt das etwas über unsere Gesellschaft aus? Und wenn Ja, welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Überspitzt gefragt: Nehmen wir uns und unsere Körperlichkeit heute hauptsächlich im Kontakt und im Widerstreit mit den Dingen wahr? Gewinnen wir gerade aus dieser Reibung die von Fischer-Lichte beschriebene (Selbst-) Erfahrung als „embodied mind“?⁹⁴⁰

Zurück zum Theater, zu *toxic dreams* und zu *De Lady*: Probleme, die in dieser Inszenierung aus der Konfrontation von Darstellerinnen und Objekten entstanden, rührten auch daher, dass die Produktion sich in ihrer Ästhetik der Form des Objekttheaters bediente, ohne sich jedoch

⁹³⁹ Die Erforschung des Theaters aus der Perspektive der DarstellerInnen mit Hilfe systematischer empirischer Methoden scheint in der Theaterwissenschaft weitgehend eine Leerstelle zu sein. Als Teilaspekt wird es in der vorliegenden Arbeit zwar berührt, allerdings nicht systematisch konsequent verfolgt.

⁹⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Die Ästhetik des Performativen*. S. 171-173.

zugleich deren Praktiken und Haltung den Objekten gegenüber zueigen zu machen. Um Objekte tatsächlich als Mitspieler auftreten zu lassen, müssen sie von den SpielerInnen erforscht und ausgetestet werden. Nur so können Eigenheiten der Objekte tatsächlich ins Spiel integriert werden. Diese Prozesse erfordern Zeit, Geduld und Offenheit - Ressourcen, die in den Proben zu *De Lady* nicht genügend gegeben waren.

Es wurde für die Analyse dieser Arbeit bewusst kein Stück aus der Nische des Objekttheaters gewählt, wo die zentrale Stellung der Objekte ein Grundprinzip darstellt und ihre Relevanz völlig außer Frage steht. Stattdessen hat es mich interessiert, die Rolle, die materielle Aktanten spielen können, die Impulse, die sie geben können, in einer komplexen vielschichtigen Struktur, und vor allem auch in der Interaktion mit menschlichen DarstellerInnen anzuschauen. Die Anwendung der Akteur-Netzwerk-Theorie dürfte jedoch ergiebiger und interessanter sein in Bezug auf einen weniger fokussierten und auch zeitlich offeneren Probenprozess, in dem der Handlungsspielraum und Einfluss der Objekte auf die Inszenierung noch weitaus größer ausfallen kann als dies in *De Lady* der Fall war. Einerseits scheint also das Stück als Beispiel für das Vorhaben dieser Arbeit nicht glücklich gewählt, da durch seine spezifische Struktur die Aktivität der Objekte darin auf die Musik-Show begrenzt und einer narrativen Funktion weitgehend enthoben war. Andererseits aber lässt gerade dieser Umstand den Einfluss der Objekte auf die Aktion der PerformerInnen und deren Beziehung zu ihnen deutlicher zutage treten.

Insgesamt ist diese Arbeit auch als Appell zu verstehen, das Verhältnis von DarstellerInnen und Dingen auf der Bühne, im weiteren Sinne auch die Integration von Bühnenbild und Bühnenaktion, im gegenwärtigen Theater neu zu überdenken. „Alles deutet darauf hin, dass es für uns Menschen von Vorteil wäre, sich mit jenen Wesen anzufreunden, die bisher unbeachtet blieben. Dies ist vor allem in jenem Moment angebracht, wo wir erkennen, dass diese Wesen uns Menschen ausmachen.“⁹⁴¹ Wie unter anderem die vorliegende Untersuchung zeigt, machen die nicht-menschlichen Wesen, die Dinge nämlich, ebenso unser Theater aus. Und es scheint auch dort an der Zeit, die Einstellungen den nicht-menschlichen Wesen gegenüber zu überprüfen und nach neuen Wegen der Interaktion mit ihnen zu suchen.

⁹⁴¹ S. Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.). *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 46.

Quellenverzeichnis

→ Literatur

Affenzeller, Margarete. „Es ist Kriegsfeierabend.“ *Standard*. 8./9. 11.2003. S. 32.

Affenzeller, Margarete. „Bananen-Business aus der Kraft der Reform“ *Standard*. 8.2.2006. S. 23.

Affenzeller, Margarete. „Man darf wieder über Veränderung nachdenken.“ *Standard*. 11./12./13.4.2009. S. 25.

Akrich, Madeleine/Bruno Latour. „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Andrea Belliger/David J. Krieger (Hg.). Bielefeld: transcript Verlag 2006. S.399-405.

Allain, Paul/Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London, New York: Routledge 2008. [2006].

Amort, Andrea. „Bruchstückhaft und verworren.“ *Kurier*. 7.2.1999. S. 30.

Amort, Andrea. „Köstlicher Kitsch. Künstlerhaus: Das toxic-dreams-Musical.“ *Kurier*. 11. 2. 2006. S. 37.

Auslander, Philip. *From acting to performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York: Routledge 1997.

APA/SID/Siegfried Lützw. „Chronische Zweithautprobleme.“ *Standard*. 24.6.2009. S. 12.

Avigal, Shoshana/Shlomith Rimmon-Kenan. „What do Brook’s Bricks Mean?: Toward a Theory of Objects in Theatrical Discourse.“ *Poetics today*. 2/Heft 3: „Drama, Theater, Performance: A semiotic Perspective“ (Frühjahr 1981). S. 11-34.

Babington, Bruce/Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: Manchester University Press 1985.

Barba, Eugenio/Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*. London, New York 1991.

Bass, Eric. „Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview.“ *Contemporary Theatre Review*. 10/1 (1999). S. 35-39.

Baudrillard, Jean. *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt/Main: Campus Verlag 1991.

Baxandall, Michael. *Ursachen der Bilder*. Berlin: Reimer 1990.

Becker, Ilka/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hg.). *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Belliger, Andréa/David J. Krieger (Hg.) *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Belliger, Andrea/David J. Krieger. „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S.13-50.

Bogatyrev, Petr. „Semiotics in the Folk Theater.“ [1938]. *Semiotics of Art. Prague school contributions*. Hg. Ladislav Matejka/Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press 1976. S. 33-50.

Bogatyrev, Petr. „Costume as a sign.“ [1936]. *Semiotics of Art. Prague school contributions*. Hg. Ladislav Matejka/Irwin R. Titunik. Cambridge/Massachusetts, London: The MIT Press 1976. S. 13-19.

Brendenal, Silvia (Hg.). *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2000.

Brook, Peter. *Der leere Raum*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1969. [1968].

Brusak, Karel. „Signs in the Chinese Theater.“ [1939]. Beide aus *Semiotics of Art. Prague school contributions*. Hg. Ladislav Matejka/Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press 1976. S. 59 – 73.

Callon, Michel/Bruno Latour. „Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript 2006. S. 75-101.

Carlson, Marvin. *Performance. A critical Introduction*. New York, London: Routledge 2004.

Carrignon, Christian. „Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters.“ *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Hg. Silvia Brendenal. Berlin: Theater der Zeit 2000. S. 49-53.

Cerny, Karin. „Spielplan.“ *Falter* 36/04 (2004). S. 52.

Cerny, Karin. „Spielplan.“ *Falter* 47/04. (2004). S. 63.

Cerny, Karin. „Giftraumdeutung. Theater. Die Wiener Off-Bühnengruppe toxic dreams nimmt sich nach Jahren der gnadenlosen Entertainment-Dekonstruktion nun den Klassiker Tschechow vor.“ *profil* 45. 6.11.2006. S. 154.

Cole, Susan Letzler. *Directors in rehearsal: a hidden world*. New York: Routledge 1992.

Copeland, Roger. „Postmodern Dance/ Postmodern Architecture/ Postmodernism.“ *Performing Arts Journal*. 7 (1983). Zit. Nach: Carlson, Marvin. *Performance. A critical Introduction*. New York/ London: Routledge 2004. [1996].

Cousin, Geraldine. „Exploring space at play: the making of the theatrical event.“ *New Theatre Quarterly*. VII/ 47 (August 1996). S. 229-236.

Découflé, Philippe. „Die unmögliche Bewegung.“ *Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste*. Erlangen: Publikationsreihe des Arbeitskreises für gemeinsame Kulturarbeit bayrischer Städte e. V. 1997. S. 61-63.

Degele, Nina. *Einführung in die Techniksoziologie*. München: Fink 2002.

Dobretsberger, Christine. „Beste aller möglichen Welten?“ *Wiener Zeitung*. 17. April 1998. S. 5.

Duden. *Band 5. Das Fremdwörterbuch*. 9., aktualisierte Auflage. Mannheim, Leipzig: Dudenverlag 2006.

Duden Oxford. *Standardwörterbuch Englisch*. Hg. Dudenredaktion und Oxford University Press. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag 1991.

Engell, Lorenz/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.). *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. Weimar: Verlag der Bauhausuniversität Weimar 2008.

Engell, Lorenz. „Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht.“ *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* Hg. Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser. München: Wilhelm Fink Verlag 2008. S. 75-92.

Etchells, Tim. „On Performance and Technology.“ *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge 1999. S. 94-97.

Falk, Florence. „Setting as consciousness.“ *Richard Foreman*. Hg. Gerald Rabkin. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999. S. 37-49.

Féral, Josette. „Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2.“ *Theatre Research International*. 33/Heft 3 (2008). S. 223-233.

Feuilleton-Redaktion des *Falter*. „Highlights des Jahres 2008.“ *Falter* 52/08. (Dezember 2008). S. 29.

Fischer-Lichte, Erika. *Die Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Fohler, Susanne. „Der Mensch und seine Artefakte: Prozesse der Hybridisierung in Techniktheorien.“ *Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hg. Elisabeth Vogel u.a.. Würzburg: Ergon Verlag 2003. S. 249-256.

Foreman, Richard. *Unbalancing Acts. Foundations for a theatre*. Hg. Ken Jordan. New York: Pantheon Books 1992.

Freimüller, Bernd. „De Lady in De Tutti Frutti Hat. dietheater Künstlerhaus.“ *Musicals*. Heft 118 (April/Mai 2006). Seite 43.

Freitag, Wolfgang. „Das Armenhaus der Etablierten. Eine Betrachtung cum ira et studio.“ *dietheater Jahresbericht* 92/93. Wien: Theaterverein Wien 1993. S. 16-17.

Garvin, Paul L. (Hg.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D.C.: Georgetown University Press 1964.

Gemoll, Wilhelm. *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Hg. Karl Vretska. 5. Auflage. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1954.

Gil-Montero, Martha. *Brazilian Bombshell. The biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, Inc. 1989.

Gläser, Jochen/Grit Laudel. *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

Gussow, Mel. "Celebrating the fallen world." *Richard Foreman*. Hg. Gerald Rabkin. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999. S. 56-59.

Harding, Luke. „Wait till your father gets home.“ *The Guardian*. 10.10.2005. S. 22.

Harris, Jonathan Gil/Natasha Korda (Hg.). *Staged properties in early modern English drama*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Helbo, André/J. Dines Johansen/Patrice Pavis/Anne Ubersfeld. *Approaching Theatre*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991. [1987].

Hilpold, Stephan. „Köpfe als Töpfe.“ *Falter* 40/02 (2002). S. 64.

Hiß, Guido. *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993.

Homer, Sean/Ruth Parkin-Gounelas/Yannis Stavrakakis. "Introduction." Hg. dies.. *Gramma. Journal of Theory and Criticism*. "Objects. Material, Psychic, Aesthetic." Jahrgang 14. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki 2006. S. 7-18.

Honzl, Jindřich. „Dynamics of the Sign in the Theater.“ [1940]. *Semiotics of art*. Prague School Contributions. Ladislav Mateijka /Irwin R. Titunik. Cambridge/Massachusetts, London: The MIT Press 1976. S. 74-93.

Jarolin, Peter. "Mediales Spiel des Irrsinns. Konzerthaus: „Die amerikanische Prinzessin“." *Kurier*. 20.3.1999. S. 29.

Jelinek, Elfriede. „Ich möchte seicht sein.“ *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 157-161.

Jenkins, Reese V.. „Technology and the market: Georges Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography.“ *Technology and Culture*. 16/Heft 1 (Januar 1975). S. 1-19.

Junge, Kay. „Materielle Kultur und soziale Ordnung.“ Rammert, Werner/Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.) *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2002. S. 223-242.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza. *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform - Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers*. Ost-Berlin: Diss. 1986. S. 181.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform.“ *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Manfred Wegener. Köln: Prometh Verlag 1989. S. 231-241.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza. „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess.“ *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Hg. Silvia Brendenal. Berlin: Theater der Zeit 2000. S. 70-73.

Kennedy, Dennis (Hg.). *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance. Volume 2: M-Z*. Oxford: Oxford University Press 2003. S. 900.

Ketturkat, Peter. „Das Ding, das Objekt, das Spiel. Von den Gegensätzen in Form, Farbe und Bewegung.“ *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Hg. Silvia Brendenal. Berlin: Theater der Zeit 2000. S. 54-57.

Kirby, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990 [1987].

Kirby, Victoria Nes. „The Creation and Development of People Show #52.“ *The Drama Review: TDR*. 18/Heft 2. „Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada.“ (Juni 1974). S. 48-66.

Kirkkoppelto, Esa. „The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism.“ *Theatre Research International*. 34/Heft 3 (2009). S. 230-242.

Kneer, Georg u.a. (Hg.). *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Knoedgen, Werner. *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus 1990.

Kock, Sabine. „And she did not stop until she had laughed herself to death. Carnevalesque Strategies/ Resistant Forms/ Feminist Art Practice“. *Performance. Politik. Gender. Materialienband zum Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition.“* Hg. Margit Niederhuber u.a.. Wien: Löcker 2007. S. 155-172.

Kock, Sabine. „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007 / 08.“ *Modern Austrian Literature*. 42/Heft 3 (2009). S. 67 - 87.

Korff, Gottfried. „Einleitung. Notizen zur Dingbedeutsamkeit.“ *13 Dinge. Form. Funktion. Bedeutung*. Hg. Museum für Volkskultur in Württemberg. Stuttgart 1992. S. 8-17.

Kralicek, Wolfgang. „Spielplan.“ *Falter* 17/98 (April 1998). S. 60.

Kralicek, Wolfgang. „Spielplan.“ *Falter* 42/99 (Oktober 1999). S. 59.

Kralicek, Wolfgang. „Let me entertain you.“ *Falter* 45/08 (2008). S. 32.

Larroche, Jean-Pierre/Michel Rostain. „Briefe über das System der Welt.“ *Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste*. Erlangen: Publikationsreihe des Arbeitskreises für gemeinsame Kulturarbeit bayrischer Städte e. V. 1997. S. 44-52.

Lash, Larry L.. „Die Milosevics.“ *Financial Times*. 13.12.2004.

Lash, Larry L.. „Milosevics“ conquers Berlin. Play dictates transcripts for comic effect.“ *Variety*. 26.9.2005. S. 69.

Lash, Larry L.. „De Lady in de Tutti Frutti Hat.“ *Variety*. 20.-26.2.2006.

Latour, Bruno. *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996. [Paris: Editions La Découverte 1993.]

Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main 1998. [Orig. Paris: La Découverte 1991.]

Latour, Bruno. *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökonomie*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 2001, [Orig. Paris: Éditions La Découverte & Syros 1999.]

- Latour, Bruno. „Technik ist stabilisierte Gesellschaft.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hg. Andréa Belliger/David J. Krieger. Bielefeld: transcript Verlag 2006. S. 369-397.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp 2007. [Orig. Oxford: Oxford University Press 2005].
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
- Macho, Thomas. „Souveräne Dinge.“ *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. Hg. Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegert. Weimar: Verlag der Bauhausuniversität Weimar 2008. S. 111-118.
- Maye, Harun/Bernhard Siegert. „Technische Medien im Dienst Ihrer Majestät. James Bond und die Q-Agentur.“ *Archiv für Mediengeschichte. Agenten und Agenturen*. Hg. Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegert. Weimar: Verlag der Bauhausuniversität Weimar 2008. S. 83-92.
- McAuley, Gay. „Body, Space and Language: the Actor's Work on/with the Text.“ *Altro Polo. Performance: from Product to Process*. Hg. Tim Fitzpatrick. Sydney: Frederick May Foundation 1989. S. 113-144.
- McAuley, Gay. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ *New Theatre Quarterly*. 14/53 (Februar 1998). S. 75 - 85.
- McAuley, Gay. *Space in Performance. Making Meaning in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2003. [Orig. 1999].
- McAuley, Gay. „Not Magic but Work: Rehearsal and the Production of Meaning.“ *Theatre research international*. 33/Heft 3 (2008). S. 276 - 288.
- McNamara, Brooks. „Scenography of Popular Entertainment.“ *The Drama Review: Popular Entertainments* 18/Heft 1 (März 1974). S. 16-24.
- Meierhenrich, Doris. „Der Sohn des Diktatoren hat zu große Ohren.“ *Berliner Zeitung*. Nummer 235. 8./9.10.2005. S. 28.
- Mierau, Fritz (Hg.). *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1987.
- Moles, Abraham. *Psychologie des Kitsches*. München: Carl Hanser Verlag 1972.
- Museum für Volkskultur in Württemberg (Hg.) *13 Dinge. Form. Funktion. Bedeutung*. Stuttgart 1992.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London, New York: Routledge 1994.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press 1998.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006.

- Pladott, Dinnah. "Semiotics in the Theatre: The Prague School Heritage." *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Hg. Yishai Tobin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1988. S. 289-303.
- Podehl, Enno. „Puppentheater im Kopf. Zur Dramaturgie des Figurentheaters.“ *Deine Stadt*. Heft 7. Braunschweig 1985. S. 20-27.
- Podehl, Enno. „Zu Beuys. Die Substanz des Materials und die Stofflichkeit der Puppe.“ *Puck*. Deutsche Ausgabe. Hg. Karl Manfred Fischer. Erlangen: 1994. S. 21-27.
- Podehl, Enno. „Die den Himmel berühren. Raumerlebnisse mit Puppen.“ *Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste*. Erlangen: Publikationsreihe des Arbeitskreises für gemeinsame Kulturarbeit bayrischer Städte e. V. 1997. S. 31-38.
- Pohl, Ronald. „Besuch beim alten Onkel Anton.“ *Standard*. 9.11.2006. S. 25.
- Pronay, Christian/Anna Thier (Hg.). *dietheater Jahresbericht 1996*. Nummer 5. Wien 1996.
- Pronay/Hochegger (Hg.). *dietheater Jahresbericht 2004*. Wien 2005.
- Proschan, Frank, "The semiotic study of puppets, masks, and performing objects." *Semiotica*. Jahrgang 47-1/4 (1983). "Special issue: Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives." Hg. ders. Amsterdam: Mouton Publishers 1983. S. 3-44.
- Quick, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. New York, London: Routledge 2007.
- Quick, Andrew. „On listening to rooms. An interview with Kate Valk (New York, December 5th, 2005).“ *The Wooster Group Work Book*. S. 158 - 162.
- Rabkin, Gerald (Hg.). *Richard Foreman*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999.
- Rammert, Werner/Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.) *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002.
- Rathmanner, Petra. „Aus dem Leben einer singenden Banane.“ *Wiener Zeitung*. 10.2.2006. S. 16.
- Reiniger, Henrike. *Objekttheater in der Theatertheorie*. Gießen: Dipl.-Arb. 1992.
- Reynolds, James. "Acting with Puppets and Objects. Representation and perception in Robert Lepage's *The Far Side of the Moon*." *Performance Research* 12/4 (2007). S. 132-142.
- Rokem, Freddie. "A chair is a Chair is a CHAIR: The Object as Sign in the Theatrical Performance." *The Prague School and its legacy - in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Hg. Yishai Tobin. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1988. S. 275-288.
- Roßler, Gustav. „Der Aufstand der Dinge. Interview mit Bruno Latour.“ *taz*. Nr. 5367. 28.10.1997. S. 15.

Roßler, Gustav. „Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge.“ *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Hg. Georg Kneer u.a.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S. 76-107.

Schklowski, Viktor. „Kunst als Verfahren.“ [1917.] *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1987.

Schneeberger, Peter. „Millionenshow.“ *profil*. 14.4.2006. S. 126.

Schwarz, Hans-Günther. *Das stumme Zeichen. Zum symbolischen Gebrauch von Requisiten*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1974.

Shank, Theodore. *American Alternative Theatre*. London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd. 1982.

Silva, Arturo. „Buster behind the Footlights. Buster’s Headache.“ *The Keaton Chronicle*. Frühling 2002. S. 5.

Smith, Marquard/Joanne Morra. *The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future*. Cambridge/Massachusetts, London: The MIT Press 2006.

Sofer, Andrew. „Introduction: Rematerializing the Prop.“ *The stage life of props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2006. [1998]. S. 1-29.

Sontag, Susan. „Anmerkungen zu „Camp“.“ [1964] *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Susan Sontag. Übers. Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2003. S. 322-341.

Stein, Gertrude. „Plays.“ *Writings 1932 - 1946*. New York: The Library of America 1998. S. 244-269.

Stelzmüller, Irene. „Die Häupter seiner Lieben.“ *Die Presse*. 28.9.2002. S. 18.

Stowasser, J. M./M. Petschenig/F. Skutch. *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wien: Hölder - Pichler - Tempiski 1979.

Sweet, Harvey. *Handbook of scenery, properties, and lighting*. Band 1. Boston/Massachusetts: Allyn & Bacon 1995.

Theaterverein Wien (Hg.). *dietheater Jahresbericht 92/93*. Wien 1993.

Theaterverein Wien (Hg.). *dietheater Jahresbericht 04/05*. Wien 2005.

Theaterverein Wien (Hg.). *dietheater Jahresbericht 2006*. Wien 2007.

Tobin, Yishai (Hg.). *The Prague School and its legacy - in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1988.

Tretjakov, Sergeij. *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts*. Hg. Heiner Boehncke. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1972.

Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto, London: University of Toronto Press 1999.

Veltruský, Jiří. "Man and Object in the Theater." [1940] *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Hg. Paul L. Garvin. Washington, D.C.: Georgetown University Press 1964. S. 83-91.

Veltruský, Jiří. "Puppetry and acting." *Semiotica: Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives*. 47-1/4 (1983). S. 69-122.

Wagner, Meike. „Of other bodies: The intermedial Gaze in Theatre.“ *Intermediality in Theatre and Performance*. Hg. Freda Chapple/Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 2006. S. 125-136.

Wagner, Monika. *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck 2001.

Wagner, Otmar. „Objekt und Theater/„Objekt-Theater.“ *emballage - die Sprache des Objekts. Performance. Theater. Film/Installation. Objektkunst*. Hg. David Reuter. Frankfurt/Main: Wilfried Nold 2003. S. 40-45.

Weber, Heinz Josef. *Dependenzgrammatik: Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992.

Wegener, Manfred (Hg.). *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometh Verlag 1989.

Weitzner, Peter. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*. Frankfurt/Main: Wilfried Nold 1993.

Weßendorf, Markus. *Die Bühne als Szene des Denkens. Richard Foremans Ontological-Hysterical Theatre*. Berlin: Alexander Verlag 1998.

Wunderlich, Veronica. *KörperPhilosophen. Eugenio Barba und das Odin Teatret: Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers*. Wien: Edition Praesens 2000.

→ Internet

Amort, Cerny, Greisenegger, Kathrein, Kaup-Hasler, Meyer, Schmidt. *Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung), vorgelegt im November 2004 von der Wiener Theaterjury*. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf>. Zugriff: 22.4.2009.

Artpoint/Lena Kvadrat. www.artpoint.eu.

Austrian Nearmiss Association. <http://www.anma.at/>.

Berzborn, Ursula Maria. Workshop-Beschreibung anlässlich einer Fachtagung zum Thema Objekttheater 2007. <http://www.sdl2007.de/fachtagung/workshops/1.html>. Zugriff: 15.8.08.

Bilderwerfer. „Mission statement.“ <http://bilderwerfer.com/twiki/bin/view/PPP/AboutBilderwerfer>. Zugriff: 26.4.2009.

Deák, František. "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution." *The Drama Review: TDR*. 20/Heft 4: "Theatrical Theory Issue." (Dezember 1976). S. 83-94. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1145077>. Zugriff: 1.10.2008.

Feimer, Isabella. *Die Wiener Theaterreform: Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 - 2006*. Wien: Dipl.-Arb. 2007. Onlineversion: <http://www.isabella-feimer.net/files/diplomarbeit.pdf>. Zugriff: 22.4.2009.

Helmer, Judith. „Lovely weathther for hanging yourself.“ *Corpus. Internetmagazin für Tanz Choreografie und Performance*. 18.11.2008.
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1029&Itemid=35.
Zugriff: 20.5.2009.

Jestrovic, Silvija. „The Performer and the Machine: Some Aspects of Laurie Anderson's Stage Work.“ <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0101/silvijajestrovic.html>. Zugriff: 21. 9. 2009.

Hosemann, Kargl, Licek, Polzer, Weishäupl. *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderung 2009 - 2013), vorgelegt im Dezember 2008*.
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>. Zugriff: 15.5.2009.

Kock, Sabine. „And she did not stop until she had laughed herself to death. Carnevalesque Strategies/ Resistant Forms/ Feminist Art Practice.“ Ein Protokoll des Vortrags beim Internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“ 2006 s.
<http://diskursherpositionintransition.twoday.net/20060316/>. Zugriff: 21.4.2009.

Kuhn, Nicola. „Die Weisheit des Einhorn. Bildhauerin, Dichterin, Zeichnerin: Rebecca Horns große Retrospektive im Berliner Gropius-Bau.“ *Tagesspiegel*. 5.10.2006. S.
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772.1952770>. Zugriff: 15.2.2010.

Nearmiss. <http://www.nearmiss.at/>.

Oberländer, Jan. „Ode to the man who kneels - Richard Maxwell stellt auf Island eine neue Performance vor. Auf der Insel.“ *nachtkritik.de*. 5.3.2008. Zugriff: 29.5.2009.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_alphacontent§ion=9&cat=232&task=view&id=1101&Itemid=75. Zugriff: 29.5.2009.

New York City Players, Inc.. <http://www.nycplayers.org/>. Zugriff: 29.5.2009.

Superamas. <http://www.superamas.com/nsuperamas.html>. Zugriff: 29.5.2009.

Toxic dreams. www.ongoing.nightmares.toxicdreams.at.

Toxic dreams. www.toxicdreams.at. Online bis 8.2.2010.

Veltruský, Jiří. „The Prague School Theory of Theater.“ *Poetics Today*. 2/Heft 3: „Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective.“ (Frühjahr 1981). S. 225-235. Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/1772473>. Zugriff: 1.10.2008.

→ Vortrag

Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou. „To be confirmed.“ Vortrag im Tanzquartier Wien am 12.9.2008. DVD-Aufzeichnung im Tanzquartier einsehbar. Notizen bei der Verfasserin.

→ Filme

Bananas is my Business. Dokumentarfilm. Regie: Helene Solberg/David Meyer. USA: International Cinema, Inc. 1994. DVD-Fassung: New York: Fox Lorber Video 1998.

Copacabana. Regie: Groucho Marx. USA: Republic Pictures Corporation 1947. DVD-Fassung: Santa Monica/USA: Republic Entertainment Inc. 2003.

The Balloonatic (1923). Regie: Edward F. Cline/Buster Keaton. Zu sehen auf www.youtube.com.

The Gangs all here. Regie: Busby Berkely. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1943. DVD-Fassung: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2007.

→ Texte/Material von toxic dreams (liegt bei der Verfasserin)

Begusch, Harald/Ferdinand Cibulka (Kamera). Undatierte Video-Aufnahme von *Speed* im Kabelwerk Wien. Oktober 1999.

Colonna, Clelia. Gedächtnis-Skizzen zu *De Lady*. 10.8.2009.

Kilga/Wanunu. *Schauspielhauskonzept*. Wien: toxic dreams 2006.

Kilga/Wanunu. *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*. Wien: toxic dreams 2008.

Koss, Claribel. *Probenbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat*. 2005-2007.

Mendelsohn, Anna. Gedächtnis-Skizzen zu *De Lady*. 5.8.2009.

Scheer/Petrovic (Kamera). Live Recording von *De Lady in de Tutti Frutti Hat* im dietheater Künstlerhaus Wien am 22.2.2006.

Stummer, Bernadette (Kamera). Video-Aufnahme einer Aufführung von *Was hat er gesehen?* im dietheater Konzerthaus am 28.4.1998.

Toxic dreams. "Mission statement". <http://www.toxicdreams.at>. Zugriff: 18.8.2008.

Toxic dreams. Programmheft zu *Was hat er gesehen?* Wien 1998.

Toxic dreams. Programmheft zu *Tee mit Gertrude und Alice*. Wien 1999.

Toxic dreams. Programmheft zu *Titus Andronicus 2*. Wien 2002.

Toxic dreams. Programmheft zu *Buster's Headache*. Wien 2002.

Toxic dreams. Programmheft zu *Titus 3*. Hg. toxic dreams. Wien 2004.

Toxic dreams. Programmheft zu *Kongs, Blondes, Tall Buildings*. Wien 2007.

Toxic dreams. Programmheft zu *De Lady in de Tutti Frutti Hat*. Übers. Jacqueline Csuss. Wien 2006.

Toxic dreams. Programmheft zu *Titus 2*. Wien 2002

Toxic dreams. Programmheft zu *Realismus oder... Vanja 1*. Wien 2006.

Toxic dreams. Programmheft zu *Pink Vanja*. Wien 2008.

Wagner, Otmar. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat*. 2005/06.

Wanunu, Yosi. "what`s cooking". Teil 4/5. <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 9.5.2009.

Wanunu, Yosi. "Depressing time..." 2001. Zu finden unter der Rubrik "what`s cooking" auf www.toxicdreams.at. Zugriff: 31.5.2009.

Wanunu, Yosi. „The importance of being marginal.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. 11/12 2002. S. 8-9.

Wanunu, Yosi. "Performance Research (Acting Re-Considered)". 2003. Unveröffentlicht. Abgedruckt auf den letzten, nicht nummerierten Seiten von: Kilga/Wanunu. *Einreichung zur Konzeptförderung 2009 - 2013*. Wien 2008.

Wanunu, Yosi. *De Lady in de Tutti Frutti Hat. Show Text*. Wien: toxic dreams 2005. In verschiedenen Versionen mit Notizen von Clelia Colonna und Claribel Koss.

Wanunu, Yosi. „Der Theaterzyklus oder I´ve Got The Blues.“ Hg. von toxic dreams als Begleitheft zum Theaterzyklus. Wien 2006. Auf Englisch veröffentlicht in der *gift*: „The Theatre Cycle or I´ve got the Blues“. *gift. zeitschrift für freies theater*. 1/2 2007. S. 13-15. Online-Ausgabe s. <http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0107.pdf>. Zugriff: 21.4.2008. Sowie auf <http://www.toxicdreams.at/>. Zugriff: 8.5.2009.

→ Interviews und Gespräche (Transkripte und Aufzeichnungen bei der Verfasserin)

Colonna, Clelia. Darstellerin. Wien am 10.8.2009.

Coticchio, Irene. Darstellerin. Wien am 14.7.2008.

Haller, Andi. Musikarrangements, Komposition und musikalische Begleitung. Wien am 26.8.2009.

Kilga, Kornelia, Produktion und Yosi Wanunu, Regie. Wien am 11.6.2008, 26.6.2008 und 21.8.2008.

Kilga, Kornelia. Produktion. Wien am 27.4.2009, 14.7.2009 und 17.2.2010.

Koss, Claribel. Regieassistentin und Ankleiderin. Wien am 22.6.2008.

Kvadrat, Lena. Kostüm. Wien am 8.8.2008.

Loitzenbauer, Magda. Choreografie und Darstellerin. Wien am 26.8.2008.

Mendelsohn, Anna. Darstellerin. Wien am 15.7.2008 und 5.8.2009.

Wagner, Otmar. Bühne und Objekte. Wien am 13.7.2008.

→ Abbildungen

Bild 1: Flyer-/Plakat-/Programmheft-Motiv zu *Realismus oder... Vanja 1*. Grafik/Foto: Robert Radelmacher. S. 67.

Bild 2: Flyer-/Plakat-/Programmheft-Motiv zu *Pink Vanja*. Grafik/Foto: TimTim, Robert Radelmacher. S. 67.

- Bild 3: Szenenfoto aus *Was hat er gesehen?* Foto: Felicitas Kruse. dietheater Konzerthaus 1998. S. 79.
- Bild 4: Pressefoto zu *Die Milosevics*. Foto: Stefan Smidt. S. 81.
- Bild 5: Bild einer Choreographie von Busby Berkely aus „42nd Street“ (1933).
http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews20/Busby_Berkeley_Collection_DVD_Review.htm. Zugriff: 7.3.2010. S. 91.
- Bild 6: Proben-Notizen zu Coticchios Spiel. Eintrag vom 5.12.2005. Claribel Koss.
Probenbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat. 2005-2007. S. 103.
- Bild 7: Die Chorus Girls. Foto: Stefan Smidt. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 106.
- Bild 8: Titelseite von: *Carmen Miranda. Paper Dolls in Full Color*. Tom Tierney.
Mineola/New York: Dover Publications, Inc. 1982. S. 111.
- Bild 9: Grundkostüm von Irene Coticchio als Carmen Miranda. Foto: Barbara Palffy.
dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 111.
- Bild 10: Das kinetische Pferd. Zeichnung von Otmar Wagner. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat. 2005/06*. S. 119.
- Bild 11: Das kinetische Pferd. Foto: Otmar Wagner. S. 119.
- Bild 12: Das kinetische Pferd in Aktion. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 120.
- Bild 13: Nabelschnur-Mikro und Kamerawagen. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 123.
- Bild 14: Diagramm entnommen aus: Bruno Latour. „Das moralische Gewicht eines Schlüsselanhängers.“ *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996. [Paris: Editions La Découverte 1993.] S. 57. In dieser Arbeit auf S. 131.
- Bild 15: Eine riesige Schreibmaschine in dem Musical „Ready, Willing and Able“ (Warners, 1937). Entnommen aus: Ted Sennett. *Hollywood Musicals*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1981. S. 83. In dieser Arbeit auf S. 142.
- Bild 16: Streichholzschachtel-Szene: Kostüm. Foto: Stefan Smidt. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 144.
- Bild 17: Konstruktions-Zeichnungen Matchbox. Otmar Wagner. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat. 2005/06*. S. 145.
- Bild 18: Skizze Holzklötze. Otmar Wagner. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat. 2005/06*. S. 155.
- Bild 19: Das Kajak mit ausklappbaren Rollen. Otmar Wagner. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat. 2005/06*. S. 158.
- Bild 20: Beinöffnung eines Kajaks mit Gurten. Foto: Otmar Wagner. S. 159.
- Bild 21: Kajak-Choreographie. FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007. S. 159.

Bild 22: Der Plattenspieler. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 166.

Bild 23: Bananenxylophon-Ring, Bananenhut und Früchtetraube. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 170.

Bild 24: Kostüm als Set. Skizze: Otmar Wagner. *Arbeitsbuch zu De Lady in de Tutti Frutti Hat*. 2005/06. S. 180.

Bild 25: Plattenspieler und Kopfplatte mit Grammophonhund-Motiv. Foto: Stefan Smidt. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006. S. 182.

Abbildungen auf dem Lieder- und Objektgerüst im Anhang der Arbeit

1) I'm a Chiquita banana. FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007.

2) O Que e Que a Baiana tem? FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007.

3) South American Way. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

4) Tico-Tico No Fuba. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

5) Mamae eu quero. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

6) I like you very much. FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007.

Weekend in Havannah. FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007.

7) The Lady in the Tutti Frutti Hat. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

8) When I love, I love. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

9) Upa! Upa! Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

10) Quanto le gusta. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

11) True to the Navy. FotografIn unbekannt. dietheater Künstlerhaus im Februar 2007.

12) I make my money with bananas. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

13) Taí. Foto: Barbara Palffy. dietheater Künstlerhaus am 7.2.2006.

Anhang

Toxic dreams: Produktionen 1997 - 2010⁹⁴²

1. **Was hat er gesehen?** (Richard Foreman), 1998, dietheater Konzerthaus, Wien.
2. **Tee mit Gertrude und Alice** (Gertrude Stein), 1999, dietheater Konzerthaus, Wien.
3. **Die amerikanische Prinzessin** (Nissim Aloni), 1999, dietheater Konzerthaus, Wien.
4. **Speed** (Yosi Wanunu), 1999, Kabelwerk, Wien.
5. **Elevator Symphony** (Yosi Wanunu/Fuckhead), 2000, Cafe Carina, Wien.
6. **Angel Remedies** (Richard Foreman/Yosi Wanunu), 2000, dietheater Konzerthaus, Wien.
7. **Dolly in Wonderland** (Yosi Wanunu), 2001, dietheater Konzerthaus, Wien.
8. **Titus Andronicus** (William Shakespeare), 2001, dietheater Künstlerhaus, Wien.
9. **Buster's Headache** (Jean Baudrillard/Louise Bourgeois/Gertrude Stein/Brion Gysin/Yosi Wanunu u.a.), 2002, dietheater Konzerthaus, Wien.
10. **Titus Andronicus 2** (William Shakespeare), 2002, dietheater Künstlerhaus, Wien.
11. **Intellectual Property or Mr. Lincoln goes to Prater** (Yosi Wanunu u. a.), 2003, ORF Funkhaus - Studio 3, Wien.
12. **Die Milosevics** (Telefonabhörprotokolle der Familie Milosevic, Kroatischer Geheimdienst), 2003, dietheater Künstlerhaus, Wien, 2 Wiederaufnahmen 2004.
13. **Videostück "Der Autor"**, 2004, Drama X im Galaxy 21, Wien.
14. **Meet the composer** (Yosi Wanunu), 2004, dietheater Künstlerhaus, Wien.
15. **Titus 3** (William Shakespeare/Yosi Wanunu), 2004, dietheater Künstlerhaus, Wien.

⁹⁴² Stand Februar 2010. In Klammern die Namen der Autoren der Texte.

16. **Jabberwocky** (Lewis Carroll/Yosi Wanunu), 2005/2006, Dschungel Wien.
17. **Do! Text/Videostück "Der Autor"** (Yosi Wanunu), 2005, dietheater Künstlerhaus, Wien.
18. **Do! Music/Sleep** (Yosi Wanunu), 2005, dietheater Künstlerhaus, Wien.
19. **Do! Guest/A nasty breeze is blowing through** (Otmar Wagner), 2005, dietheater Künstlerhaus, Wien.
20. **Do! Film/Krupnik** (Yosi Wanunu/Michael Strohmann), 2005, dietheater Künstlerhaus, Wien.
21. **De Lady in de Tutti Frutti Hat** (Yosi Wanunu), 2006, dietheater Künstlerhaus, Wien, Wiederaufnahme 2007.
22. **Realismus oder... Vanja 1** (Anton Cechov/Yosi Wanunu/Michael Strohmann), 2006, brut Künstlerhaus, Wien.
23. **Sleep/Hotelversion**, 2007, Parkhotel Krems.
24. **Kongs, Blondes, Tall Buildings** (Yosi Wanunu), 2007, brut Künstlerhaus, Wien, Wiederaufnahme 2009.
25. **The mystery of the enchanted cars** (Yosi Wanunu/Otmar Wagner/Michael Strohmann), 2008, Festivalgelände donaufestival Krems.
26. **YouToxicTube Or How To Be An Actor Without All the Artsy Crap**, 2008, brut Künstlerhaus, Wien.
27. **Drive in (A film scene)**, 2008, Auto vor dem brut Konzerthaus, Wien.
28. **Hamlet's Headache oder Hamlet's Father, My Father, My Son's Father**, 2008, WuK, Wien.
29. **Pink Vanja** (Michael Strohmann/Yosi Wanunu), 2008, brut Künstlerhaus, Wien.

30. **Confessions of a theatre whore oder Theater A - Z**, *Das Lexikon*, 2009, brut Konzerthaus, Wien.

31. **Prater light / X Wohnungen**, 2009, Privatwohnung im Stüwer-Viertel, Wien.

32. **You toxic tube/dance**, 2009, Tanzquartier Wien.

33. **Mein Camp** (Yosi Wanunu), 2009, Theater am Lend, Graz.

34. **Ich sterbe** (Yosi Wanunu), 2009, brut Künstlerhaus, Wien.

in Vorbereitung: **My dinner with toxic dreams**

F

bei Bedarf

bei Bedarf



1) I'm a Chiquita banana
Videoprojektionen auf drei Leinwände



2) O Que é Que a Baiana tem?
Riesen-Plattenspieler mit bewegtem Arm



3) South American Way
Palmenbüsche



4) Tico-Tico No Fubá
Wände flackernder Neonleuchten



5) Mamae eu quero
Glühbirnenwände



6) I like you very much
TV-Frame mit beweglichem
Untertitelband aus Papier



Weekend in Havannah (ohne Musikbegleitung)

7) The Lady in the Tutti Frutti Hat
leuchtende Bananenxylophone, Bananenlichthut,
Riesenfrüchtetraubenaufsatz, aufblasbare große
Plastikbananen und kaleidoskopartige
Projektionen auf die Leinwand



8) When I love, I love
Tanz im Gegenlicht der Neonwände



9) Upa! Upa!
im Vordergrund das kinetische Pferd,
im Hintergrund eine Giraffe



10) Quanto le gusta
Riesen-Streichholzschachtel,
Coticchios Bein als Zigarette



11) True to the Navy
Kajaks als Röcke, Coticchio
mit Leuchtturm am Kopf



12) I make my money with bananas
Choreografie mit den lebensgroßen
Carmen Miranda - Cut-Up - Figuren



13) Taí
Coticchio wird auf dem
Kamerawagen hin- und hergezogen



+2,70

+1,44 +1,26

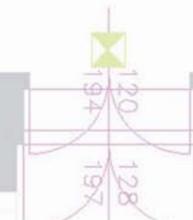
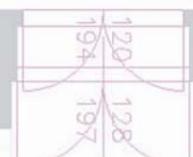
1,20

0,09

1,84

1,30

Geländer



F

Abstract auf Deutsch

In der zeitgenössischen Theaterpraxis an der Schnittstelle zu Performance und Tanz ist eine Zunahme der Bedeutung von Dingen auf der Bühne zu beobachten. Sie nähern sich den im Objekttheater als Hauptdarstellern auftretenden Objekten an und passen in die Schublade Requisiten nicht mehr hinein. Die Auslotung des vorhandenen begrifflichen Instrumentariums gibt gleichzeitig einen Überblick über die theoretischen Konzeptionen von Objekten im Theater, von der Prager Schule bis zum Objekttheater.

Wie Dinge den Inszenierungsprozess und auch das Spiel der DarstellerInnen mitbestimmen und mitgestalten, untersucht die vorliegende Diplomarbeit am Beispiel des Musicals *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (2006) der Wiener Theater-/Performance-Gruppe toxic dreams. Das bisherige Schaffen dieser 1997 von Kornelia Kilga und Yosi Wanunu gegründeten Formation wird hier erstmals dokumentiert. Die von toxic dreams geprägte Theatersprache und -ästhetik steht in der Tradition des amerikanischen Avantgarde-theaters, als wichtige Koordinaten sind Richard Foremans Ontological-Hysterical Theater und die Wooster Group zu nennen. Wesentlich für das Verständnis der Arbeit von toxic dreams ist ihr Denken in langfristig angelegten Themenzyklen. Das Prinzip der grundsätzlichen Gleichwertigkeit der theatralen Mittel gewährt auch den Dingen auf der Bühne ein großes Wirkungsspektrum.

Auf der Basis einer umfassenden empirischen Untersuchung wird eine prozessorientierte produktionsästhetische Inszenierungsanalyse von *De Lady* erarbeitet und die Rolle der Dinge darin beleuchtet. Ein Schwerpunktthema bildet die Entstehung des Stücks. Die techniksoziologische Akteur-Netzwerk-Theorie versteht Dinge als handelnde Akteure. Indem aus dieser theoretischen Perspektive der Probenprozess von *De Lady* betrachtet wird, zeigt sich, dass viele Ideen und Entscheidungen von den spezifischen Eigenschaften der Dinge oder, allgemeiner gefasst, der materiellen Aktanten beeinflusst oder gar verursacht wurden. Ebenso wie die großen Bühnenobjekte haben sich Dinge, die ursprünglich als Probenhilfen für die DarstellerInnen eingesetzt wurden, und Materialien in den Prozess und die Struktur des Stücks eingeschrieben. Auf diesem Weg sind sie auch an der Bedeutungsproduktion maßgeblich beteiligt. Einen weiteren Fokus bilden die Rolle der Objekte in der Aufführung von *De Lady* und die Strategien der DarstellerInnen im Umgang mit ihnen. Gerade über ihre Widerständigkeit, so zeigt sich in der Analyse, verlangten die Objekte den PerformerInnen Präsenz ab und generierten Spannung.

Die Dinge im Theater werden zu Mitspielern, in der Aufführung wie im Prozess, und es bedarf sowohl in der Praxis als auch in der Theorie neuer Denkansätze, um dieser Entwicklung gerecht zu werden. Als Suche danach ist die vorliegende Arbeit zu verstehen.

Abstract in English

In contemporary performance practice props are gaining importance on the stage: They approach the role that objects play in *object theatre* as the main actors. Through examining existing terminology an overview of the theoretical concepts of objects in the theatre is given, ranging from the Prague school scholars to the *object theatre* approach.

The way objects participate in shaping the theatrical production and the actions of the performers, will be investigated through an analysis of the musical production *De Lady in de Tutti Frutti Hat* (2006) by the Viennese theatre company toxic dreams. Founded in 1997 by Kornelia Kilga and Yosi Wanunu, toxic dreams developed their own specific theatre language and aesthetics, influenced by the tradition of the American Avantgarde theatre, such as Richard Foreman and The Wooster Group. This thesis documents the work of toxic dreams and then explores *De Lady* in more depth, applying a process orientated performance analysis based on an empirical survey.

One part of this study focuses on the conception and rehearsal phase of the piece. Borrowed from the discipline of science studies, the actor-network theory sees objects as actors. From this perspective it is shown, that a lot of the ideas and decisions transforming the process of *De Lady* had been influenced, triggered or even caused by the specific qualities of the participating material *actants*. They are thus actively engaged in the creative agency and the production of meaning.

Another focus of the investigation considers the role of the objects during the performance and the strategies of the actors interacting with them. The analysis shows that precisely through their resistance the objects help the performers to maintain their stage presence. The objects on stage are thus becoming active partners, and it is necessary, both in the fields of theory and practice, to find new concepts to take into account this current development. This thesis proposes some initial thoughts to stimulate further investigation in this area.

Lebenslauf

Name Noemi Baumblatt
Geboren am 19. 7. 1981 in Berlin
eMail noemibaumblatt@gmail.com

Schulbildung

1992 - 2001 Ev. Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin
01 - 07/1999 Austauschaufenthalt am Colegio Pestalozzi in Sucre, Bolivien
1988 - 1992 Goerdeler Grundschule, Berlin

Studium

seit 2004 Bühnen- und Filmgestaltung, Universität für Angewandte Kunst, Wien
seit 2003 Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
10/2002 - 02/2003 Kultur- und Religionswissenschaft, Universität Leipzig

Praxis (Auswahl)

10/2009 Ausstattung eines Musikvideos
(figure in frame, Regie: Karl Bretschneider)
09 - 11/2008 Gestaltung von Pop-Up-Bilderbüchern als Bühnenbild für *Pink Vanja*
(toxic dreams, Regie: Yosi Wanunu)
02 - 03/2008 Bühne und Kostüm für *Tohuwabohu*
(Konservatorium Wien, Regie: Anne Lenk)
01/07 Produktionsassistent bei dem Tanzstück *like there`s no tomorrow*
von Philipp Gehmacher
10 - 12/2006 Praktikum bei der niederländischen Objekttheatergruppe „de
spullenmannen“ in Amersfoort bei Utrecht
11/2005 - 12/2006 Bühnenbildassistent bei *De Lady in de Tutti Frutti Hat*
(toxic dreams, Regie: Yosi Wanunu, Raum/Objekte: Otmar Wagner)
02 - 03/04 Praktikum bei der Ottonia Media GmbH in Leipzig, Mitarbeit an einer
Geschichtsdokumentation für das MDR – Fernsehen
seit 2001 verschiedene Nebentätigkeiten (u.a. beim Jüdischen Museum Berlin,
bei den Wiener Festwochen, beim ImPulsTanz - Festival, als
Betreuerin von Schulferienwochen für Freiraum GmbH)
04 - 05/1998 Praktikum in den Theaterwerkstätten des Maxim Gorki Theater, Berlin