

Pferde, Auto, Stein, Material - Meine Theaterpraxis posthumanistisch denken

Das Pferd im Theater - MONSTER UTOPIA

Wie sehr einem bewusst wird, dass das Theater ein Ort für Menschen ist, geschieht dann, wenn nichtmenschliche Wesen auf die Bühne kommen, zum Beispiel Pferde.

Dies war im Performance-Projekt MONSTER UTOPIA der Fall. MONSTER UTOPIA verhandelte die Grenzen zwischen Mensch, Tier und Monster. Dafür wollte ich meine equinen Freunde Gimli of Gallifrey und Gryffindor zu mir auf die Bühne einladen. Ich war überzeugt, dass sie mit ihrer einmaligen Präsenz eine beinahe sture Seinsvergessenheit in die Theatersituation bringen würden, welche sowohl die theatrale Situation und ihre heiligen Konventionen, als auch meine theatralen Versuche einer Tier-Werdung kläglich scheitern liessen¹ und so die Brüchigkeit meiner eigenen humanen Existenz zum Vorschein kommen würde. Und ich wurde nicht enttäuscht. Ich wusste, dass sie mir die Show stehlen würden. Aber ich wusste nicht, dass sie es zu *ihrem* Abend machen würden. Es war *ihre* Art, Theater zu machen. Und ich meine hier *Theater* – und nicht *Performance*. Ich bin mir sicher, dass sie das Ritual, das im Theater steckt, voll verstanden hatten. Denn Pferde lieben gewohnte Abläufe. Sie machten sich für das Theater (oder genauer gesagt für den Transport) bereit, indem sie, sobald wir sie im Stall abholten, eine lange Pinkelpause einlegten. Ebenfalls überraschte mich, wie sehr wir während der Performance in Kommunikation miteinander standen. Ich dachte, sie würden vom Publikum oder von der Umgebung abgelenkt sein - wir spielten site specific und immer wieder bellte irgendwo ein Hund oder gingen Leute vorbei. Ihr Gespür für Timing, das Aushalten von Spannungen, gezielt gesetzte Unterbrechungen - Gimli und Gryffindor beherrschten die dramaturgischen Theaterrmittel voll und ganz. Die Performance wurde von einer Tonspur begleitet, welche ich geschrieben und eingelesen habe und welche die Performance mit einem philosophisch-theoretischen Background unterlegte. Es gab eine Textstelle, in welcher ich von einem Moment erzählte, in welchem mir ein Pferd auf der Wiese entgegenkam und ich ein Buch über Phänomenologie dabei hatte und mir dachte, dass dieser Moment wohl mehr aussagte, als alle Seiten des Buches zusammen. Während meine Stimme diese Geschichte erzählte, baute ich auf der Bühne eine gewisse Energie zu Gimli und Gryffindor auf, um ihnen zu signalisieren, dass es unglaublich cool wäre, wenn sie in diesem Moment tatsächlich auf mich zukommen würden. Aber sie mussten nicht. Es war kein Kommando, das sie erfüllen mussten. Gryffindor begann, auf mich zu reagieren und kam in den meisten Fällen tatsächlich auf mich zu, zum grossen Erstaunen

¹ Menschsein lässt sich nun einmal nicht vergessen. Und mir als Wesen, das zwar körperlich Tier, doch mental Mensch ist, bleibt somit nur der «zwie»-lichtige Bereich des Monsters als Existenzfeld zwischen Mensch und Tier. Das Herkunftsland der Monster ist ein weites, zerklüftetes und unübersichtliches Gebiet, mit tiefen Wäldern, Grotten, unterirdischen Höhlen und Sümpfen. In diesem Gebiet entwickeln sich die widersprüchlichsten Wesen mit menschlichen und nichtmenschlichen Körperteilen und Aspekten. Hier finden der einsame Minotaurus, die mysteriöse Sphinx, der paarhufige Pan und das wilde Kind, das keine Wortsprache spricht, ihre Existenzweisen.

des Publikums, welches von mir kein ersichtliches Signal dafür sehen konnte. Einmal jedoch ignorierte mich Gryffindor konsequent. Er hatte überhaupt keinen Bock und das war auch sein Recht. Die Pferde durften die ganze Performance über tun und lassen, was sie wollten. Das war eine der Grundregeln. Sie konnten sich verstecken, fressen, scheissen, oder nichts tun. Gimli aber wurde ganz aufgeregt. Er schnaubte, wie um Gryffindor zu sagen «Hey, das ist doch dein Stichwort. Du kannst sie doch nicht so hängen lassen». Aber Gryffindor meinte wohl nur, «ach blas mir doch ...». Was Gimli zum Anlass nahm, auf der nicht allzu langen Bühne in vollem Galopp auf mich zuzupreschen und kurz vor mir seine vier Hufe in den Boden zu wuchten. Ich probierte, meine Verblüffung nicht zu zeigen und sendete ihm ein unsichtbares Danke. Ich bin noch heute ergriffen über diesen Moment. Er wollte mich wirklich nicht hängen lassen – obwohl es überhaupt nicht schlimm gewesen wäre, wenn er es gemacht hätte. Weil er wusste, dass es in diesem Moment etwas *bedeuten* würde. Was in mir den Verdacht aufkommen liess, dass den Beiden bei aller «Seinsvergessenheit», die man Tieren so gerne attestiert, sehr wohl bewusst war, was es hiess, auf einer Bühne zu stehen. Das zeigte ihr Gespür für Timing und für die Wichtigkeit eines jeden einzelnen Moments. Die *Performance*-Kunst von Gimli und Gryffindor ist einfach unschlagbar.

Was heisst es, ein Projekt mit Pferden zu entwickeln? MONSTER UTOPIA zwang mich, den Theaterraum zu verlassen. Überhaupt brachten Gimli und Gryffindor mir in diesem Projekt bei, dass ich sehr vieles umdenken musste. Allen voran meine eigenen Vorstellungen von diesem Projekt. Am Anfang wollte ich mit viel Geld und viel Logistik mehrere Tonnen Sand in einen Bühnenraum frachten lassen, um meinen Traum von spektakulären Pferde-Momenten im dramatisch erleuchteten Bühnenraum zu verwirklichen. Die Theaterleitungen, bei denen ich mit dem Projekt anklopfte, waren misstrauisch. Ich war jung, niemand kannte mich und das Ganze schien sehr riskant. Und dann erkannte ich plötzlich auch ganz praktische Probleme. Gimli und Gryffindor wiegen beide einiges über 500 Kilogramm, ihr ganzes Gewicht konzentriert sich im Stand auf die wenigen Quadratzentimeter ihrer Hufe. In der Bewegung vermehrt sich diese Krafteinwirkung noch um ein Vielfaches. Welcher Bühnenboden konnte dem standhalten? Und was sollte im Notfall passieren? Welche Fluchtwege waren für Pferde geeignet?

Wie sehr einem bewusst wird, dass das Theater ein Ort für Menschen ist, geschieht dann, wenn Pferde auf die Bühne kommen.

Denn Pferde sind – physisch gesehen – extrem inkompatibel mit Theaterräumen. Ihre ganze Lebensweise ist geradezu konträr zum Theater. Schon der Transport ins Theater ist für Pferde nicht besonders angenehm. Sie haben ein Bedürfnis nach weiter Aussicht und überschaubaren Räumen und werden als erstes gleich einmal in einen engen Anhänger mit sehr wenig Ausblick gezwängt. Im Theater angekommen, versperren Treppen und enge Gänge dem Fluchttier Pferd seine dringend benötigten Fluchtwege. Und jede dunkle Ecke, von denen es im Theater viele gibt, muss für sie ein Horror sein – könnte doch ein gefährliches Tier sich darin verstecken! Ebenso sehnt sich das Pferd ständig nach Artgenossen, eine ganze Herde in einem Theater zu unterzubringen, ist allerdings selten möglich. Besonders spannend dürften die eintönigen Räume für die neugierigen Tiere auch nicht sein.

Und so setzte in mir das Umdenken ein. Wenn man Pferde in ein Theater holt, tut man dies also zum reinen Selbstzweck und zur Schaulust. Dennoch, Pferde sind ausgezeichnete Performer*innen und können die Seherfahrung bedeutend erweitern. Ich spreche mich hier nicht grundsätzlich gegen Tiere im Theater

Milo liegt neben mir auf dem Sofa. Er schielt unter seinen halbgeöffneten Lidern zu mir hinüber, wie um mir zu sagen, dass Gimli und Gryffindor übrigens nicht die Einzigen sind, die ein absolutes Gespür für den perfekten Auftritt haben. Katzen sind wohl die wahren Meister*innen darin, ihre (angebliche) *Seinsvergessenheit* gekonnt *in Szene zu setzen*.

aus. Ich spreche mich dagegen aus, Tiere, wie zum Beispiel Pferde, in Räume zu holen, in denen sie sich absolut nicht wohl fühlen. Natürlich kenne ich das Argument, Pferde würden darauf sorgfältig trainiert, sehr gut. Aber ich hinterfrage diese kulturelle Erziehung zur Fähigkeit, sich in Räumen zu bewegen, die absolut

Ich sitze auf einer Trockenwiese neben einer grossen Fichte. Der Bildschirm meines Computers spiegelt – nicht gerade optimal, um draussen zu arbeiten. Doch im steilen Hang sitzt es sich angenehmer als am Schreibtisch. Es frühlingt um mich herum. Im Tal unten bellen die Hunde, das Rauschen der Autobahn dröhnt herauf. Ich betrachte die Ausfransungen von Bellinzona, die weissen Industriegebäudeschnipsel, die sich in die Magadino-Ebene erstrecken, wie kleine Wucherungen.

Als ich dem schmalen Weg durch drei Schluchten hindurch folgte und die Freifläche erreichte, welche die Hütte umrahmt, raschelte es neben mir. Langsam glitt ein schwarzer, langer Körper ins Unterholz.

Im Herbst sammle ich hier Pilze. Deshalb kenne ich den umliegenden Wald mittlerweile gut.

Und trotzdem ist mir die schleichende Präsenz der Schlangen immer noch unheimlich.

nicht nach den Bedürfnissen der jeweiligen Gattung ausgerichtet sind, ja sogar beim Menschen. Aber klar, es gibt mehrere Unterschiede zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren und einer ist in diesem Fall besonders bedeutend: *Menschen* können Zustimmung geben (Consent). Der *Mensch* darf selbst entscheiden, ob sie ins Theater gehen möchte – und bei den Einzelfällen, bei welchen die Menschen nicht selber entscheiden können, ob sie überhaupt ins Theater gehen wollen, zum Beispiel bei Schüleraufführungen, sieht man ja, wie «unangepasst» und «ungezogen» sie sich benehmen. Was für ein Theater könnte da ein Pferd veranstalten! Wären sie nicht so aussergewöhnlich gutmütige Wesen.

Ob das Pferd a) dieses unfreiwillige kulturelle Training überhaupt haben möchte und b) sich danach auch wirklich wohl fühlt, stimmt wahrscheinlich beides nicht. Nun gut, fragen können wir das Pferd nicht. Dennoch gibt es andere Wege, eine theatrale Begegnung zwischen Mensch und Pferd zu schaffen, die für beide Akteur*innen angenehm(er) ist. **Wollt ihr Pferde auf der Bühne? Dann verschiebt die Bühne nach draussen, nicht die Pferde nach drinnen.** Lasst auch die Menschen auf unebenen Wegen laufen, in der Kälte frieren, in der Sonne schwitzen, frische Luft atmen.

MONSTER UTOPIA fand auf einer Wiese im Zirkusquartier in Zürich eine ideale Aufführungsstätte, mit einem gratis Echt-«Natur»-Bühnenbild noch dazu. Diese kleine Szenerie aus wildem Holunder und wucherndem Bambus (ein Neophyt!) inmitten der Hochhäuser eines aufstrebenden Stadtquartiers, erinnerte mich an die arkadischen Bühnenbilder barocker Schäferstücke und deren Sehnsucht nach Rückzug in ein einfaches, naives «Naturidyll». Dieses Setting stellte den idealen Bühnenrahmen, um die Grenzverhandlungen zwischen Mensch und Tier in den grösseren Rahmen von Natur und Kultur – oder besser, die Existenz von *naturecultures* – zu stellen.

Übrigens, nichtmenschliche Tiere können sich auf der Bühne langweilen. Menschen können das selbstverständlich auch, aber es ist ihnen verboten. Dies zeigt, was für ein «Regime der Aufmerksamkeit» in Theaterräumen herrscht – und zwar herrscht es auf beiden Seite der theatralen Trennlinie: auf der Bühne und im Zuschauerraum. Auf beiden Seiten sind das Verweigern von Aufmerksamkeit durch Langeweile oder Schlafen tabu – ebenso das unerwünschte Auf-sich-ziehen von Aufmerksamkeit. Menschliche Darsteller*innen dürfen auf den Bühnen nicht «privat» sein. Diese Regel wird ihnen schon im Jugendtheaterklub antrainiert. Kein Rülpsen, kein Pupsen, kein Kichern oder sonstiges Kommentieren der theatralen Situation als private Person. Gleiches gilt auch im Zuschauerraum. Kein Husten, kein Niesen, kein Tuscheln. Nichtmenschliche Tiere unterwandern diese Regeln, denn sie lassen sich nicht in eine öffentliche und in eine private «Person» unterteilen. Was sofort die Frage aufwirft, zu was diese Regeln eigentlich bei *Menschen* nützen sollen? Sie sollen das Fortbestehen der theatralen Fiktion garantieren, diesen Pakt zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum. Deshalb ist es im Bereich von Performances (hier ist der Begriff Performance als genre-technische Abgrenzung zu den übrigen darstellenden Künsten gemeint) auch eher erlaubt, die eignen Bedürfnisse als Darstellerin oder Zuschauer zu thematisieren. Sollten wir also nicht auch im Sinne der menschlichen Tiere dieses Regime der Stille und Aufmerksamkeit überdenken?

«Um die tierliche Seinsweise in ihrer Ambivalenz auf die Bühne zu bringen, ist es weder hinreichend noch praktikabel, das Tier als ein blosses Ding in die Szenerie oder als ein Requisit in den Handlungsgang zu integrieren. Es muss eine komplexe Präsenz jenseits der Oppositionen aktiv/passiv und Subjekt/Objekt entwickeln können. Die Voraussetzung hierzu wird durch die menschlichen DarstellerInnen geschaffen: Je mehr sie die klassischen Attribute menschlicher Individualität und Subjektivität auf der Bühne ablegen, desto mehr erscheint das Tier als ein Individuum und Subjekt.»

Maximilian Haas, «Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance»

Best Practice: nichtmenschliche Tiere im Theater

In diesem Kapitel entwickle ich eine Best Practice zum Umgang mit Pferden im Theater. Diese ist als Erfahrungsbericht und daraus schliessender Empfehlung zu lesen. Die Erfahrungen stammen aus einem spezifischen Projekt (MONSTER UTOPIA), welches ich mit den ebenso spezifischen Pferdepersonen Gimli und Gryffindor durchgeführt habe. Diese Best Practice darf sehr gerne weiterentwickelt werden – oder durch eigene Best Practices ergänzt/konstrastiert/kritisiert werden.

Zunächst einmal würde ich mir bei einem Projekt mit nichtmenschlichen Tieren ein paar grundlegende Fragen stellen:

Wieso soll überhaupt ein nichtmenschliches Tier auf eine Theaterbühne? Woher kommt das Bedürfnis und welchen Gewinn ziehe ich als Künstler*in von der Präsenz eines Tieres auf der Bühne? Geschieht dies aus persönlichem Interesse? Soll das Tier Schaulust erwecken oder die eigene Theater-Praxis als interessanter oder besonders radikal darstellen?

Kann ich die Anwesenheit des Tieres auch ersetzen? Wäre es möglich, dass ein menschliches Tier "das Tier spielt", sich also tierisch, privat und unprofessionell verhält und so die theatrale Situation durchkreuzt? Oder finde ich andere Möglichkeiten, nichtmenschliche

Tiere zu repräsentieren, ohne dass sie auf der Bühne präsent sein müssen? Ein Beispiel wäre das Projekt «becoming goat» von Gilles Aubry, bei welchem er uns mittels immersiven Mikrofon-Aufnahmen eine leichte Ahnung vom Dasein als Ziege eröffnet.

<http://www.earpolitics.net/projects/bg/>

Welchen Vorteil könnte denn das Tier von seinem Auftritt auf einer Theaterbühne haben? Wie kann ich das Theaterprojekt gestalten, so dass das Tier möglichst viel davon hat? (natürlich schwierig oder gar unmöglich, herauszufinden, was das Tier denn tatsächlich gerne hat oder wovon es profitiert, ich kann es ja nur in den seltensten Fällen fragen). Trotzdem finde ich es wichtig, dass man sich diese Frage als Künstler*in stellt.

Wie gehe ich also damit um, lebendige Spielpartner*innen auf der Bühne zu haben, von denen ich niemals einen offiziellen "Consent" bekommen habe?

Und jetzt komme ich zu ganz praktischen Empfehlungen/Richtlinien. Für Monster Utopia war ich mehrmals mit dem Tierschutz in Kontakt und war schockiert darüber, wie viel Freiheiten sie mir liessen. Kein einziges Mal kam jemand für eine Kontrolle vorbei, da es sich um meine «Privat-Pferde» handelte². Dass sich die Pferde aber in einem für sie völlig ungewohnten Umfeld aufhielten, interessierte den Tierschutz nicht. Deshalb ist es meiner Meinung nach extrem wichtig, diesem Versäumnis des Tierschutzes beim Umgang mit Tieren auf Theaterbühnen durch eigene Richtlinien entgegenzukommen. Im Folgenden habe ich meine Erfahrungen mit Gimli und Gryffindor auf der Bühne in Richtlinien umgemünzt. Gimli und Gryffindor sind Pferde - weshalb sich diese Richtlinien-Vorschläge nicht auf andere Spezies anwenden lassen. Ich finde es deshalb unglaublich wichtig, dass man die Verhaltensweisen, Essgewohnheiten, Kommunikationsweisen usw. des tierischen Spielpartners so gut wie möglich kennt und die Richtlinien auf die jeweilige Spezies anpasst.

Aus meiner Erfahrung muss man Pferden (nichtmenschlichen Tieren) auf der Bühne ...

... eine **räumliche Umgebung** bieten, welche den Bedürfnissen und natürlichen Bewegungsabläufen des Tieres entspricht. Pferde beispielsweise brauchen sehr viel Platz, Raumhöhe und einen federnden Boden, um sich wohl zu fühlen.

...

... ein **soziales Umfeld bieten**, in welchem sie sich wohl fühlen. Pferde beispielsweise sind Herdentiere, ein Pferd allein auf eine Bühne zu stellen, ist deshalb nicht *artgerecht*.

...einen **Rückzugsort gewähren**: nichtmenschliche Tiere kommen selten aus freien Stücken auf eine Theaterbühne und ein starrendes Publikum ist für sie nicht unbedingt ein angenehmes Erlebnis. Deshalb ist es wichtig, dass sich nichtmenschliche Tiere selbständig und wann immer sie wollen vom Publikum zurückziehen können.

² Was so nicht mal stimmt; Es sind meine Pflegepferde. Die Tatsache, dass ich «Privatzeit» mit ihnen verbringe, reichte dem Tierschutz als Information aus, um das Wohl der Tiere als gesichert zu erachten.

(Direkt angestarrt zu werden erinnert Pferde an das Verhalten von Raubtieren. Pferde lesen Menschen übrigens auch als Raubtiere. Für ein Pferd kann sich der Auftritt vor Publikum also so anfühlen, wie wenn wir vor einer Horde hungriger Löwen stünden. Kann, muss aber nicht, wenn man zuvor das Pferd auf diese Situation vorbereitet.)

... **angemessene Pausenzeit** vor und nach der Vorstellung bieten: Auch wir menschlichen Performer*innen freuen uns über gut gestaltete Zeiträume vor und nach einer Aufführung. Wahrscheinlich werden die meisten nichtmenschlichen Performer*innen nicht im Theaterraum übernachten, sondern in ihren Stall, ihr Nest, ihr Gehege, ihr Körbchen etc. transportiert werden. Transporte sind für die meisten nichtmenschlichen Tiere keine angenehme Sache. Deshalb sollte nach einer Aufführung nicht unmittelbar die nächste Stresssituation durch den Transport ausgelöst werden. Auch eine gewisse *Privat*-Sphäre der Tiere ist zu beachten, damit sie sich von der Anwesenheit des Publikums erholen können und nicht sofort wieder als (Streichel-)Attraktion herhalten müssen.

... **Verpflegung!** Übrigens sollten auch menschliche Performer*innen Wasser und Nahrung überall zugänglich haben. Was ist denn so schlimm daran, wenn eine Ophelia auf der Bühne mal eben kurz einen Schluck Wasser trinkt?³

...**angemessene Fluchtwege bieten:** bei Notfällen muss das nichtmenschliche Tier aus dem Theaterraum flüchten können. Diese Fluchtwege sollen dem Tier vorher schon mal gezeigt werden - gerade Pferde würden bei Gefahr nicht unbedingt in ein ihnen fremdes Areal rennen.

In der Best Practice ist es aufgeht: Dass diese Richtlinien genauso für Menschen im Theaterraum gelten könnten. Ich bin auch für eine *artgerechte* Haltung von Menschen im Theater - auf der Bühne wie im Zuschauerraum. Das Zusammenpferchen von menschlichen Tieren auf unergonomischen Stühlen über einen Zeitraum von manchmal mehreren Stunden hinweg ist nämlich auch nicht besonders angenehm. Der Unterschied liegt darin, dass sich Menschen (meistens) freiwillig in diese Situation begeben. Trotzdem fände ich es schön, auch darüber nachzudenken, wie wir den Aufenthalt in einem Theaterraum auch für die Spezies Mensch artgerechter gestalten können.

³ Ist natürlich ein bisschen ein sarkastischen Beispiel, da Ophelia im Verlaufe des Stückes ertrinkt.

Das Auto im Theater

Ein Auto steht im Halbdunkel auf einer Theaterbühne. Es ist allein. Kein menschlicher Körper ist zu sehen. Dann blinken die Scheinwerfer kurz auf. Stille. Ein surrendes Geräusch, dann fährt das Fenster auf der Fahrerseite runter. Es fährt wieder hoch, simultan fährt das Fenster auf der Beifahrerseite runter. Dies wiederholt sich zehnmal. Sobald die Scheibe der Fahrerseite zum elften Mal runter fährt, blinkt das Auto vorne links. Dann vorne rechts. Dann vorne links. Gleichzeitig lässt das Auto seine beiden Scheiben immer noch im Wechsel hoch- und runterfahren. Der Zweier-Rhythmus der Scheiben ist anders als der Zweier-Rhythmus der Blinker. Ihre Rhythmen verschieben sich wie übereinander gelegte Muster. Schliesslich kommt ein drittes Muster hinzu: Der rechte Scheinwerfer, der linke Nebelscheinwerfer und das rechte Abblendlicht wechseln sich im Dreitakt ab. Das ganze dauert ab diesem Zeitpunkt zwei Minuten. Dann wird das Ganze vom Warnblinker unterbrochen. Alles andere hört auf. Nur der Warnblinker, vorne, an den Seiten und hinten am Auto sichtbar, blinkt im Sekundentakt für eine Minute. Er wird vom Scheibenwasser unterbrochen, dass auf die Scheiben spritzt – doch die Scheibenwischer bleiben liegen. Immer mehr Wasser tropft auf die Scheibe, läuft vorne über die Motorhaube und tropft auf den Boden. Als nach zwei Minuten das ganze Scheibenwischwasser verspritzt ist, hört man nur noch das Geräusch des Scheibenwassers, das mittlerweile über den gesamten vorderen Teil des Chassis' auf den Boden tropft. Bis auch das tropfende Geräusch langsam versiegt. Dann Stille.

So in etwa sieht die Fantasie in meinem Kopf zu einem meiner Traumprojekte aus, welches ich bis jetzt leider noch nicht realisieren konnte. Das Projekt nimmt die Beziehung von Auto und Mensch in den Blick. Der Hauptdarsteller des Abends ist jedoch das Auto. Es bedient seine «Ausdrucksmöglichkeiten», die visuell von aussen sichtbar sind – ohne jedoch auf der Bühne zu fahren. Das ist verboten. Oder technisch sehr aufwendig. Je nach dem. Welche Choreographien lassen sich mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten komponieren? Welche Bilder, Assoziationen - ja vielleicht sogar Geschichten - kann ich allein mit einem Auto und seinen «Äusserungen» erzählen? Kann das Auto einen ganzen Theaterabend füllen? Oder muss ich mit einer Stimme, die aus dem Innern des Autos kommt, nachhelfen und philosophisches, erzählerisches, politisches Gedankenmaterial nachreichen? Zum Thema selbst gäbe es viel zu sagen. Ein Auto ist ein extrem politisches Objekt – war es übrigens schon immer! Mit dem Auto mussten Vorfahrtsrechte neu verhandelt werden. Fussgänger*innen wurden plötzlich zu «Rechtsempfängern» zweiten Grades. Früher hatten Fussgänger*innen nämlich überall Vortritt. Heute haben sie ihn nur auf dem ihnen zugeteilten Zebrastreifen⁴. Das Auto ist eine sehr empfindliche Bedrohung für den menschlichen Körper. Sei es für die Körper im Auto drin – oder ausserhalb. Deshalb finde ich das Auto so interessant. Es ist eine der wenigen Maschinen, die unseren Körper komplett umhüllen. Schiffe, Flugzeuge, MRI-Röhren - doch nur mit dem Auto haben wir diese körperliche Interaktion. Ich brauche alle meine vier Gliedmassen, um ein geschaltetes Auto zu fahren⁵. Wieso ich aber denke, dass ein Auto in der heutigen Zeit unbedingt auf eine Theaterbühne gehört? Weil es – das ist meine These – das antike Drama in modernem Kleid auf die Bühne bringt. Das Auto bringt mich als klimabewusste Auto-Enthusiastin in einen Clinch. To drive or not to drive? Ich muss mich entscheiden zwischen meinem Verlangen, meinen persönlichen Bedürfnissen, Wünschen, und Begierden und dem übergeordneten, moralischen Handeln im Sinne der mich umgebenden Gesellschaft. Dieser Widerspruch ist die Grundstruktur einer jeden antiken Tragödie.

⁴ Und auch dieses Recht muss gegen immer wuchtiger auftretende Autos verteidigt werden.

⁵ Natürlich gibt es auch Autos, die ausgerichtet sind für Personen, welche andere körperliche Voraussetzungen mitbringen, als mein normativer Körper und die mit ihrem Auto mindestens genauso gut interagieren können wie ich mit meinem.

Das Interagieren mit Objekten hat also sehr schnell politische Dimensionen. Objekte sind niemals «unschuldig». Die Art und Weise ihrer Herstellung, die Herkunft ihrer Material-Komponenten, ihr Vertrieb, ihre Vermarktung und schliesslich der Gebrauch dieser Objekte im alltäglichen Leben ... Alle diese Prozesse sind mit ethischen, feministischen, postkolonialen, kulturellen und sozialen Fragen verstrickt.

Deshalb sind Objekte wunderbare *Akteur*innen* auf Theaterbühnen, sie haben unglaublich viel zu erzählen, sie sind – wenn man ihnen «eine Stimme gibt» – kritische und unangenehme Zeitgenossen. Sie zeigen auf, wie wir als *Menschen* mit der uns umgebenden Welt interagieren. Und dieser Vorgang lässt sich auf Theaterbühnen nachstellen.

Ich komme jedoch zu meinem Auto zurück. Wieso habe ich dieses tolle Performance-Stück denn noch nicht realisiert? Nun, weil ich nicht mit den Eigenwilligkeiten meines Autos gerechnet habe. Und genau an diesem Punkt wird mein Auto zu einem Partner in unserem Maschine-Mensch-Kollektiv, der sich sträubt, widersetzt und ein «Eigenleben» offenbart. Um das Auto auf der Bühne zu animieren, «lebendig zu machen» - sprich: den Eindruck zu erwecken, es würde niemand das Auto steuern - wollten wir das Auto *hacken*. Stefan, der Hacker, der bei diesem Projekt mitmacht (ich selbst habe absolut keine Ahnung davon), stellte über ein Kabel eine Verbindung zwischen dem Bordcomputer und seinem eigenen Computer her. Unser Plan war, die Befehle, die das Auto an sich selbst sendet, wenn ich einen Knopf drücke, abzufangen und wieder ins System zurückzuschleusen. Das funktionierte genau insoweit, als dass das Auto uns die gewünschten Befehle auf der Armatur anzeigte. Wenn ich also vom Computer aus den Blinker auslösen wollte, sandte ich den entsprechenden Code und das Auto zeigte mir auf der Armatur, dass es brav blinkte. Es blinkte aber nicht wirklich. Das Lichtchen draussen blieb völlig regungslos. Man könnte sagen, mein Auto verarschte uns, indem es uns glauben liess, es würde etwas tun – es aber nicht wirklich tat. Wir knobelten eine Weile an möglichen Problemen herum und entschlossen uns dann, einen invasiveren Weg zu gehen. Und an diesem Punkt stehen wir jetzt und sind immer noch nicht weiter gekommen. Doch genau dieser Widerstand des Autos im Prozess interessiert mich. Hier komme ich auf etwas, das Bruno Latour in seinem Text «a collective of humans and nonhumans – following Daedalus's Labyrinth» beschreibt: Die Technik ist mysteriös und kapriziös. Wir nehmen sie erst wahr, wenn sie nicht so funktioniert, wie wir möchten. Wir befassen uns mit dem Gerät - Latour beschreibt dies in seinem Text anhand eines Beamers - und realisieren erst in diesem Moment, dass das ganze Gerät eine «Blackbox» ist. Ja sogar innerhalb dieser Blackbox aus vielen weiteren Blackboxes besteht.

“If any part were to break, how many humans would immediately materialize around each? How far *back* in time, *away* in space, should we retrace our steps to follow all those silent entities that contribute peacefully to your reading this chapter at your desk?”

Latour argumentiert, dass technische Artefakte⁶ Zeit und Raum in sich zusammenfalten. Im Falle des Beamers rollt sich beim Blick in die Blackbox die gesamte Geschichte seiner Herstellung auf: Über das erste Licht-Film-Spektakel zu seinem Vorläufer, dem Stereoskop, und weit zurück bis zu den Höhlenmalereien .

“Most of these entities now sit in silence, as if they did not exist, invisible, transparent, mute, bringing to the present scene their force and their action from who knows how many millions of years past.”

Bruno Latour

Hier komme ich wieder auf das zurück, was ich vorher schon beschrieben habe. Die Objekte sind nicht «unschuldig», sie sind verstrickt in Zeit, Raum, Geschichte, Gesellschaft und vor allem auch in globale

⁶ Latour nennt diese «entities that do things» Aktanten

Beziehungen (und Machtstrukturen). Und als Spielpartner auf Theaterbühnen (oder sogar als Solo-Darsteller) können sie genau über diese Verstrickung von *Menschen* und Artefakten erzählen. Sich die Geschichte der Menschheit aus Sicht des Automobils anzuschauen, nimmt einen Perspektivenwechsel vor. Wenn ich den *Menschen* thematisiere, ist es sehr schwierig (oder sogar unmöglich) mich selbst (und andere Menschen in ihrer «Mensch-sein-heit») als Forschungsgegenstand in den Blick zu nehmen – wortwörtlich kann ich mich selbst ja nicht *sehen*, sondern brauche eine Mediation dazu, wie einen Spiegel – oder ein Hologramm. Gleichzeitig kann ich nicht vollständig in die Perspektive eines Autos eintauchen. «Wie ist es, ein Auto zu sein?» wird wohl mit dem gleichen Fazit enden wie «Wie es ist eine Fledermaus zu sein?⁷». Wir können uns in die Verhaltensweisen einer Fledermaus hineinversetzen – aber unser Hirn wird immer als menschliches Hirn «verdrahtet» sein, weshalb wir nicht in das Hirn einer Fledermaus (oder eines Autos) eintauchen können. Wir können aber eine Brücke bauen über die Art und Weise, wie wir mit den uns umliegenden Akteur*innen interagieren und wie sie wiederum mit uns interagieren. Wir können nicht unsere Partner-Akteur*innen untersuchen. Sehr wohl aber das Netzwerk, das uns mit ihnen verbindet. (Dies gilt übrigens auch für menschliche Akteur*innen untereinander). Und gerade das Theater bietet hierzu optimale Voraussetzungen, da es als performative Kunstform raum-zeitliche Prozesse und Wirkungen zwischen (menschlichen und nicht-menschlichen) Akteur*innen abzubilden (theatraler Aspekt) oder zu generieren (performativer Aspekt) vermag.

⁷ “In so far as I can imagine this (...), it tells me only what it would be like for *me* to behave as bat behaves. But that is not the question. I want to know what it is like for a *bat* to be a bat.” Thomas Nagel «What’s it like to be a Bat?»

Das Material im Theater

Vor ungefähr einem Jahr haben Milena Kaute, Fiona Schmid und ich das Kollektiv «Kaschmigloffs Masse» gegründet. Unser Prinzip: Wir kollaborieren mit Materialien. Für uns wird das Material zu einem Mitglied des Kollektivs. Für unser erstes Projekt entschieden wir uns für das Material «Absperrband». Dies war noch vor dem Anfang der Corona-Pandemie. Wir beschäftigten uns mit dem Material und fragten nach den Themen, die in der Zusammenarbeit mit dem Material auftauchten. In dieser Zeit tauchten Themen wie Grenzen, Abgrenzung, Grenzüberschreitung auf. Mit der Corona-Pandemie gewann das Absperrband an Präsenz im öffentlichen Raum. Wo es vorher noch an Stellen des «Aussergewöhnlichen» warnte (Baustellen, Unfallorte), so war es plötzlich an allen Orten des Alltags: am Eingang zum Supermarkt, um Spielplätze herum und in Restaurants.

Nach ein paar Versuchen im öffentlichen Raum hatten wir das Gefühl, dass die Leute dieses Material nicht mehr anschauen wollten. Zu sehr erinnerte es sie an die Pandemie und jegliche Intervention unsererseits hatte plötzlich einen komisch ironischen Beigeschmack, welchen wir in dieser Zeit als unangemessen empfanden. So entwickelte sich in unserem Kollektiv das Bedürfnis, die Einstellung der Leute zum Material Absperrband positiv zu beeinflussen. Im Wald trafen wir und das Material auf eine Schulklasse und schnell entwickelten sich allerlei Spiele mit dem Flatterband von selbst. Das Absperrband und wir unterhielten die Schulklasse spontan für etwa eine Stunde, wofür uns das Lehrpersonal sehr dankbar war.

Ursprünglich wollten wir mit dem Absperrband eine Performance entwickeln. Doch in der Residenz, welche uns das Theater Stadelhofen im Rahmen ihres Projektes «Theater der Dinge» offerierte, merkten wir, dass eine Performance mit dem Material einen Umgang mit Zeit gefordert hätte, welche dem Material überhaupt nicht gerecht wurde. Das Absperrband forderte Langsamkeit und die persönliche Begegnung mit den Zuschauenden. Es quoll mit einer bezaubernden Langatmigkeit aus den Behältern, in die wir es gedrückt hatten; es wirkte anziehend auf unsere Körper - anziehend im wahrsten Sinne des Wortes, denn mit statischer Aufladung beginnt das Flatterband mit unseren Händen zu tanzen, auf unsere Körper zu reagieren. Das Material sog uns in eine eigene, sprachlose Welt, die kaum mehr etwas mit Grenzen zu tun hatte. Vielmehr mit Chaos, dem Unsagbaren, dem Ungeheuerlichen und Unfassbaren.

Auf diese Weise beeinflusst das Material in unserem Kollektiv das Format, die Themen – ja vielleicht sogar unsere Arbeitsweise. Dies heisst nicht, dass das Material alles selbst bestimmt und aktiv vorgibt. Es haben auch andere Faktoren, die in uns und um uns sind, eine Wirkung auf unser künstlerisches Schaffen. Aber um genau diese *Beeinflussung* geht es, wenn man mit dem Nichtmenschlichen kollaboriert und die ich so spannend finde. So wie wir uns entscheiden, kollektiv zu arbeiten – weil man als Kollektiv auf spannendere, erweiterte, vielleicht auch widersprüchlichere Ideen kommt, kann es für ein Projekt inspirierend sein, mit dem Nichtmenschlichen zu kollaborieren. Am Anfang des Projektes wären wir nämlich niemals darauf gekommen, eine Installation zu machen. Wir sind ja schliesslich drei Theatermacherinnen. Und so hat ein Material unsere Theaterpraxis hinterfragt und erweitert.

Ich möchte hier noch ein paar andere Künstler*innen und Kollektive nennen, die sich in performativen Arbeiten ganz ihren Materialien hingeben. Ihre Formate gehen auf die jeweiligen Eigenschaften,

Ich blicke aus dem Fenster und sehe, wie ein kleiner Hund an einer Leine sich gemütlich in der Sonne auf dem Asphalt wälzt. Die Leine schlackert dabei hin und her. Seine zwei menschlichen Begleiter*innen würden aber gerne weiter. Er aber wälzt sich in voller Genüsslichkeit an genau dieser Stelle. Es ist Ende März, wir haben soeben einen kleinen Winter-Rückfall erlebt, nachdem es im Februar schon so frühlinghaft war. Die Linearität der Jahreszeiten hatte uns ein Schnippchen geschlagen und deshalb freuen wir uns umso mehr über die Sonnenstrahlen, die uns jetzt einen zweiten Frühlingsanfang versprechen. Die Hundehalterin signalisiert ihrem Hund erneut, dass sie gerne weitermöchte. Ohne an der Leine zu ziehen. Es ist mehr die Art und Weise, wie sie sich ihm ungeduldig zuwendet. Der Hund steht auf und alle drei gehen weiter.

Handlungsmöglichkeiten und Wirkungsmächte der Materialien ein und bringen so ihre Aktivität zum Vorschein. The rubberbodies collective hat mich mit der Performance «Upstairs Geology» verzaubert. Hier fanden Flüssigkeiten ihre spezifischen Formen von *Auftritt* und *Präsenz*. Während der ganzen Performance war ich durch das Plitschern, Plätschern, Gluckern und Mäandrieren in Bann gezogen.

Andrea Salustri, Tänzer und Jongleur, widmet sich seit Jahren der Zusammenarbeit mit Styropor und zeigt diese Erforschungen in seinem Projekt «Materia». Das Resultat ist eine faszinierende Form der Jonglage als Interaktion zwischen Material und Körper, welche nicht in Kontrolle über das Material verbleibt, sondern eine gegenseitige Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten von Mensch und Material eröffnet.

Das Kollektiv Trickster-p versteht es, spannungsvolle Performances zu konstruieren, ohne dass überhaupt nur ein menschlicher Körper präsent ist. Nicht einmal die Aufnahme einer Stimme braucht die installative Performance *Twilight*. Hier beginnt ein Raum über sich verwandelnde Atmosphären eine ganz eigene *Sprache* zu entwickeln.

Der Stein im Theater oder das Theater im Stein

Mit Svenja Koch entwickle ich momentan ein Projekt zum Thema Stein. Wir wollen das scheinbar unbelebteste, kälteste, gefühlsloseste Objekt auf die Theaterbühne holen; und fragen, was wir mit Steinen zu tun haben? Was die Geschichte der Menschheit wohl ohne Steine wäre? Und ob dieser Stein auch ein*e Erzähler*in auf einer Theaterbühne werden kann?

Ich möchte hier noch einmal über Marcia Bjorneruds «Reading the rocks: Autobiography of the Earth» nachdenken. Denn mich beschleicht je länger je mehr ein absurdes Gefühl, dass Steine unglaublich performativ sind! Wenn (!) wir unser Zeitverständnis – und somit auch unsere Dramaturgien – in die Jahrtausende verlängern. Die Plattentektonik ist doch eigentlich die unglaublichste Performance seit, wortwörtlich, dem Anbeginn der Zeiten! *Das* Happening schlecht hin. Aber da ist noch viel mehr. Da sind ganze Tragödien, ausgelöst durch Felsstürze und Vulkane. Die Spuren dieser terrestrischen Performance bezeichnet Marcia Bjornerud als *Text*. Vielleicht kann ich diesen Text als «Script⁸» einer vergangenen Performance interpretieren. Wenn ich dieses «Script» lese, eröffnen sich vor meinem inneren Auge die Szenen, die Happenings, die Ereignisse und sie kommen so zu einer zweiten Aufführung.

Es gibt Plastik-Steine. Also Steine, welche Elemente von Plastik in sich tragen. Die Erde hat in ihrer unablässigen Kreativität ein Abfallprodukt der Menschheit aufgelesen und daraus in einem schöpferischen Akt eine neue Stein-Art geschaffen, eine Assemblage aus Kunststoff und Mineralien. Es ist nicht so, dass wir die Natur zerstören und sie deshalb vor uns selbst retten müssten. Die Natur wird nicht aufhören, irgendwelche neuen Dinge zu entwickeln. Unser Treiben ist ihr mit grosser Wahrscheinlichkeit egal. Es ist allerdings so, dass wir dabei sind, unsere Lebensgrundlage zerstören. Retten müssen wir nur unsere eigene Möglichkeit, auf diesem Planeten leben zu können.

**Welche Dramaturgien
brauche ich, um die
«Zeitlichkeit» von Steinen
erfassen zu können?**

**Und welchen Begriff von
Performance oder von
Ereignisästhetik gebrauche
ich, um die Erde als
Performerin wahrzunehmen?**

⁸ Der Begriff «Script» wird in der Theatre Performance Art und im Modern und Contemporary Dance benutzt, um jegliche Markierungen, Notierungen, und Texte, welche den Ablauf einer Performance festhalten, zu bezeichnen.

Das Objekt- und Materialtheater durch eine posthumanistische Brille betrachten

Manchmal sind Puppen besser geeignet, um gewisse Szenen oder Geschichten zu erzählen. Manchmal sind Bären die besseren Tänzer und Fechtmeister⁹. Manchmal sind gar keine Menschen vonnöten, um Geschichten zu erzählen.

Ist es nicht irgendwie bezeichnend, dass diese Theaterform nicht auf den grossen (und somit wichtigen) Bühnen gespielt wurde und wird (mit wenigen Ausnahmen), sondern ins Theater für Kinder und Jugendliche gedrängt wird? Oder (früher zumindest) mit den volkstümlichen, einfachen und zugänglichen Formen des Theaters in Verbindung gebracht wurde? Ist es nicht bezeichnend, dass in einer Reihe zu unterschiedlichen Theaterberufen vom oben genannten Verlag «Theater der Zeit» (Regie, Dramaturgie, Schauspiel,...) das Buch zu Figuren- und Objekttheater zuletzt erschienen ist? Wieso wurde diejenige künstlerische Disziplin, die durch den Auftritt von nichtmenschlichen Akteur*innen gekennzeichnet ist, so an den Rand gedrängt? Ist da eine Angst vor der Macht der Verzauberung durch die Animation? Oder ist es eine Angst vor der Perfektion der Puppe, ihrer unerreichbaren Anmut und Grazie, wie sie Kleist in seinem Marionettentheater beschreibt? Ist die Puppe immer auch ein «Über-Mensch» und darf deshalb nicht zum Konkurrenten auf der Theaterbühne werden? Ist die Puppe eigentlich die bessere Schauspielerin, da sie den ~~humanistischen~~ Ansprüchen an die Schauspieler*innen, niemals «privat» zu sein, viel besser gerecht wird?

Im Band «Theater der Dinge» erzählt Markus Joss (Leiter des Lehrgangs Puppenspiel an der Ernst Busch Schule), wie kürzlich in einem Seminar besprochen wurde, dass Puppenspieler*innen nicht mehr von einem «Ich» als Autor*in sprechen können. Hier zeigt sich also das in der Praxis, worüber posthumanistische und anthropozentrische Strömungen reflektieren. Dass unsere gängigen Begriffe, aber auch unsere Vorstellungen und Konzepte unseren Wirklichkeiten im NaturKulturKontinuum nicht mehr gerecht werden.

Das Figuren-, Objekt- und Materialtheater bietet vielfältige Zugänge zur Frage, wie wir uns nichtmenschlichen Perspektiven annähern können und wie wir mit ihnen interagieren. Das Subjekt-Objekt-Paradigma gerät auf diesen Bühnen ins Wanken. Wer ist denn hier jetzt eigentlich das Subjekt? Das Erzählsubjekt? Die Puppe oder die Puppenspielerin? Und wer führt hier eigentlich wen?

⁹ Siehe dazu Kleists Marionettentheater