

Werksbesichtigungen. Inszenierungen von *œuvre* und *usine* bei Caspar Schott, Andrea Keiz und Stefan Kaegi/Rimini Protokoll

Abstracts

Wie ließen sich Bühnenräume und Theatergebäude als Werke begreifen, also als Produktionsorte, die über Inszenierungen eine künstlerische Betrachtung erfahren können? In diesem Artikel geht es darum, die Bühne und die dort Arbeitenden in Werksbesichtigungen zu erfassen. Ausgehend von einem Hinweis Heideggers, der ein Wasserkraftwerk mit einer Hymne Hölderlins vergleicht, geht es in drei Bewegungen in unterschiedliche Arbeitszusammenhänge: einmal, mit Steven Shapin, zu einem Stich von Caspar Schott, dann mit der Filmemacherin Andrea Keiz zur technischen Arbeit im Rahmen eines Tanzfestivals und schließlich mit der Stefan Kaegi und der Theatergruppe Rimini Protokoll in die unterschiedlichen Räume, Werkstätten und Betriebsabläufe des Schauspiel Stuttgart im Pandemiesommer 2020.

How could stage spaces and theater buildings be conceived as 'works', i.e., as places of production that can experience artistic contemplation via *mise-en-scène*? This article is about grasping the stage and those who work there in visitation tours. Starting from a hint in Heidegger, who compares a hydroelectric power plant with a hymn by Hölderlin, three movements lead into different working contexts: first, with Steven Shapin, to an engraving by Caspar Schott, then with the filmmaker Andrea Keiz to the technical work in the context of a dance festival, and finally with Stefan Kaegi and the theater group Rimini Protokoll to the different spaces, workshops, and operational processes within Schauspiel Stuttgart in the pandemic summer of 2020.

Was ließe sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht zur Diskussion um den Begriff des Werks beitragen? Oder, um die Frage umzudrehen, anhand welcher spezifischer Werke aus den darstellenden Künsten könnten ästhetische und theoretische Überlegungen anschaulich und nachvollziehbar gemacht werden?¹ *Werk*, das bezeichnet aus künstlerischer Sicht zunächst das Kunstwerk als das Resultat eines künstlerischen Prozesses, das als abgeschlossen betrachtet werden kann. Diese Abgeschlossenheit stellt sich her, weil der Prozess der Kunstproduktion beendet ist. Mit dem *Werkhaften* ist es nun allerdings so eine Sache, weist doch Jean-Luc Nancy mit dem Begriff der Entwerkung auch darauf hin, dass es eine Bewegung gibt, die sich dieser Abgeschlossenheit widersetzt: Mit Hinweis auf Maurice Blanchot bringt er das *désœuvre* ins Spiel, das für ihn eine Bewegung darstellt, die das Werk, also das *œuvre*, »über sich selbst heraus [sic] öffnet, es nicht in einem abgeschlossenen Sinn sich vollenden lässt, sondern es öffnet zur Absentierung eines Sinns

1 Für die Arbeit an diesen Fragen bedanke ich mich sehr herzlich bei meiner Kollegin Eva Holling, ohne die der Text in dieser Form nicht vorliegen würde.

oder des Sinns überhaupt.² Dieser Idee eines Werks als *œuvre* – so ›entwerklt‹ oder ›entwerkend‹, unabgeschlossen oder unabsließbar es auch sein mag – steht im Deutschen aber aufgrund der Homonymie ein ganz anderes *Werk* gegenüber: Als Werke werden auch Fabriken, Kraftwerke und Produktionsstätten der Industrie bezeichnet, also Orte, an denen gearbeitet wird und die zur Herstellung von Gütern dienen. *Werk* ist im Deutschen also nicht nur zu verstehen als etwas *Produziertes* und damit also das, was im Französischen *œuvre* wäre, sondern eben auch als das *Produzierende* im Sinne eines Arbeits- und Umschlagsortes und damit als etwas, das im Französischen vielleicht mit *usine* bezeichnet würde.³ Genau daraus entwickelt sich eine kulturwissenschaftliche Fragestellung: In welche Wechselwirkung tritt die Idee des Werks als künstlerisches Resultat mit der des Werks als Produktionsort und den dort Arbeitenden? Wie schlägt sich die Duplicität des Werks nieder?

Für das Theater wird sofort erkennbar, worin hier das Problem dieser Homonymie von Werk als *œuvre* und als *usine* liegt: Das Bild der Inszenierung als *œuvre* ist eingängig und verständlich, weil recht einfach das Resultat des künstlerischen Schaffens betrachtet werden kann. Aber könnte die Inszenierung nicht auch als *usine* gesehen werden, als eine Fabrik also, ein Ort der Produktion, der dem Betrieblichen, Industriellen zuzurechnen ist? Genau an dieser begrifflichen Schwierigkeit versucht die folgende Argumentation ihren Ausgangspunkt zu nehmen, indem es das Werkhafte im Theater sowohl als etwas Abgeschlossenes als auch gleichzeitig als einen Produktionsort zu fassen sucht.⁴ Denn Theater und Kunstproduktion sind – wenigstens zu Beginn des 21. Jahrhunderts – nicht so einfach vom Betrieblichen zu lösen, auch wenn der Grad des Industriellen sich sicher von Fall zu Fall unterscheidet. Zusätzlich muss auch gefragt werden, was sich über die Orte sagen lässt, die im Theater als *usines* verstanden werden: Wie können Bühnenräume, Theatergebäude und Werkstätten nicht als Orte gefasst werden, an denen gearbeitet wird und die in direktem Zusammenhang mit der Kunst stehen, sondern auch als Werke im Sinne von *œuvres* begriffen werden oder zumindest Teil der Kunstwerke werden?

Diese Überlegungen schließen damit an eine Tendenz an, die seit geraumer Zeit in den Kulturwissenschaften diskutiert wird, denn gerade das Prozessuale (also, wenn man so will, die Art und Weise, wie ein Werk verfertigt wird bzw. wie es sich selbst fertigt) im Theater wird in den letzten Jahren von Seiten der Künstler*innen, aber auch von Seiten der sie beobachtenden Wissenschaftler*innen und Theore-

2 Jean-Luc Nancy: *Die verleugnete Gemeinschaft*, übers. v. Thomas Laugstien, Zürich 2017, S. 23.

3 Den Begriff der *usine* entlehne ich hier einem Werkstitel von Leslie Kaplan. Vgl. Leslie Kaplan: *L'excès-l'usine*, Paris 1982.

4 Ich habe an anderer Stelle versucht, im Sinne dieser Idee der Werksbesichtigung mit dem Mühlenleichtnis aus Leibniz' *Monadologie* zu entwickeln. Vgl. Leon Gabriel u.a.: »Within the Margins. Szenen des Technischen«, in: Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen*, Bielefeld 2020, S. 81–100.

tiker*innen verstkt hervorgehoben und problematisiert,⁵ und dabei spielen nicht zuletzt Technisches und Technologisches eine wichtige Rolle.⁶ In diesem Artikel geht es darum, die Bnenwerker, aber auch die Gewerke und die dort Arbeitenden in voneinander abgesetzten Werksbesichtigungen zu erfassen. Zwei Vorbemerkungen seien dieser Untersuchung vorangestellt: Erstens muss vorangestellt werden, dass Theater hier nicht quivalent mit Literaturtheater verstanden wird. Bei diesem ist davon auszugehen, dass es ein erstes kstlerisches Werk gibt, also einen Text, eine Partitur oder eine Notation, die dann zur Grundlage für ein zweites kstlerisches Werk, also eine Inszenierung wird. Beiden Werktypen eignet dabei ein unterschiedlicher ästhetischer Gehalt, und beiden werden durch ihre gesonderten Prozesse und Werkszusammenhnge geprt: Da ist einerseits die Erstellung eines literarischen Werks, eines Skripts, eines Ablaufplans, eines Dramas etwa, mit deren schriftstellerischer, diskursiver und publikationsbezogener Umgebung; und andererseits die Inszenierung als Werk, das sich in eine Theaterumgebung mit Ensemblestruktur, Regie, Schauspieltechniken und Auffrungspraxen entwickeln lässt. Aber aus der Perspektive des Literaturtheaters ergibt sich vielleicht noch eine andere Sache, denn es wird klar, dass es mit dieser klassischen Zweiteilung nicht so einfach ist. Werke werden immer auch reinszeniert, neubetrachtet und remedialisiert – und damit öffnet sich letztlich diese klassische Zweiteilung und gibt den Blick frei auf eine ganze Kette von Werken, in die sich dann auch weitere Stcke einordnen, beispielsweise das Dramenfragment vor Veröffentlichung, die Zweitinszenierung, die Wiederaufnahme, die Verfilmung, die Publikation zum Stück oder ähnliches. Bei den Werksgelnden, die auf den folgenden Seiten beschritten werden, fallen literarisches Werk und Inszenierungswerk in gewisser Weise zusammen, beziehungsweise lässt sich die Kette der unterschiedlichen Werke nicht so leicht aufdreln. Zweitens ist zu vermerken, dass der Produktionszusammenhang natürlich medienwissenschaftlich nichts Neues ist. Der Werkszusammenhang wird dann etwa als Medium im Sinne einer Apparatur betrachtet: Diese Apparatur, darauf macht Sybille Krämer aufmerk-

5 Inwiefern müssen bei der Beurteilung eines Werks beispielsweise Proben und Vorarbeiten (vgl. Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012), inwiefern kann Inszenierungsarbeit als die Entwicklung einer Situation (vgl. Gerald Siegmund: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg 2020), inwiefern kann die Arbeit am Performativen selbst (vgl. Bojana Kunst: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester 2015), inwiefern sollten Beziehungs- und bertragungseffekte (vgl. Eva Holling: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*, Berlin 2016), ja, das Denken selbst auf und mit dem Theater (vgl. Leon Gabriel und Nikolaus Mller-Schll (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, Bielefeld 2019; vgl. Leonie Otto: *Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chtouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah*, Bielefeld 2020) nicht nur in wissenschaftliche Überlegungen mit einbezogen, sondern zentral als Gegenstände untersucht werden?

6 Vgl. Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen*, Bielefeld 2020, S. 81–100; vgl. Astrid Schenka: *Auffrung des offenen Sichtlichen. Zur Poetik des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2020.

sam, sucht sich in einer »mediale[n] Selbstausblendung«⁷ unsichtbar zu machen. Arbeitsort und Arbeitsbedingungen von künstlerischen Prozessen, werden sie medi-enwissenschaftlich begriffen, sind also nicht unbedingt sofort erkennbar. Krämer merkt nun aber an, es seien gerade »Werke der Kunst, in denen die Medialität von Kunstobjekten zum Vorschein gebracht und geradezu ausgestellt, oftmals auch subversiv durchkreuzt und kommentiert«⁸ werde. Kunstwerke arbeiten dabei also auch in der Thematisierung ihrer Entstehungsbedingungen gegen die Ausblendung des Mediums und damit des medialen Rahmens, der »Medienapparaturen«.⁹ Die hier vorgelegte Argumentation verschiebt die Perspektive leicht, weg von der Idee der rein literatur- bzw. medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung. Die hier betrachteten Inszenierungen sollen als Werkszusammenhänge, vielleicht als Werksgelände verstanden werden. Es ginge dann darum, die Bühne und die darin verrichtete Arbeit im Zuge von Werksbesichtigungen zu begreifen, um die Apparaturen und die darin verrichtete Arbeit in eine Sichtbarkeit zu bringen.

Betrachtung eines Wasserkraftwerks (Martin Heideger)

Werk – also sowohl *œuvre* als auch *usine*? Vielleicht nochmals kurz zu diesem umständlich scheinenden Umweg über das Französische: Das französische Wort *usine*, vom lateinischen *usus*, ist ursprünglich gebräuchlich für eine Maschine, die von Wasserkraft angetrieben wird.¹⁰ Wenn also *usine* heute im Französischen eher für Fabriken und Produktionswerke genutzt wird, so steckt etymologisch immer noch etwas von der einfachen Wassermühle in der Bezeichnung. Als *hint* soll an dieser Stelle ein Bild aus Martin Heideggers Aufsatz zur »Frage nach der Technik«¹¹ dienen, das direkt in Zusammenhang zu bringen ist mit dieser Etymologie der *usine*. Heidegger ruft das Bild eines Wasserkraftwerks auf und er bittet uns, uns vorzustellen, dass dieses Kraftwerk »in den Rheinstrom gestellt«¹² sei. Der Rhein ist für ihn also bereits vorhanden, und das Kraftwerk wurde nun in den Fluss gebaut – oder »gestellt«, wie es hier heißt. Er nennt hier nicht, welches der Kraftwerke im

7 Sybille Krämer: »Epistemologie der Medialität. Eine medienphilosophische Reflexion«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 67 (2019), Heft 5, S. 833–850, hier S. 834.

8 Ebd., S. 835.

9 Ebd.

10 Im Sinne des französischen Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales seit dem 13. Jahrhundert ein »bâtiment destiné à l'exercice d'une activité artisanale, construit près d'un cours d'eau, dans lequel on utilise la force hydraulique pour mouvoir des rouages«, siehe online hier: »Usine«, in: *Ortolang. Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/usine> (aufgerufen: 26.7.2021).

11 Martin Heidegger: »Die Frage nach der Technik«, in: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentliche Schriften 1910–1976. Vorträge und Aufsätze* (GA 7), hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main 2000, S. 9–40.

12 Ebd., S. 19.

Rhein er vor Augen hat. Um ein Beispiel heranzuziehen, könnte der Blick zur Stadt Rheinfelden gehen, deren Kraftwerk »den Beginn der grosstechnischen Erzeugung elektrischen Stroms aus Wasserkraft sowie dessen Übertragung an Schwerpunkte der Stromabnahme«¹³ in Europa mit einläutet. Für Heidegger geht es nun aber gar nicht um ein konkretes Bauwerk, er versucht stattdessen auf etwas Allgemeineres abzuziehen: In seiner Argumentation zieht er nun nämlich den überraschenden Vergleich zwischen dem evozierten Wasserkraftwerk und einem Kunstwerk. Er schreibt:

»Achten wir doch, um das Ungeheuere, das hier waltet, auch nur entfernt zu ermessen, für einen Augenblick auf den Gegensatz, der sich in beiden Titeln ausspricht: ›Der Rhein‹, verbaut in das *Kraftwerk*, und ›Der Rhein‹, gesagt aus dem *Kunstwerk* der gleichnamigen Hymne Hölderlins«.¹⁴

In diesem ›Gegensatz‹ findet sich also auf der einen Seite das Wasserkraftwerk im Rhein, Ergebnis technischer Entwicklungen an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert; auf der anderen Seite ein Text Friedrich Hölderlins, entstanden an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert. Für Kraftwerk und Kunstwerk werden hier die Wortteile Kraft und Kunst typografisch hervorgehoben, um den Unterschied deutlich zu machen, aber damit auch das Wortteil Werk hervorzuheben.¹⁵ Es ist ein seltsamer, wenig ausgeführter Vergleich, der aber nichtsdestoweniger eindrücklich ist, weil er über zwei an sich schon komplexe Gegenstände – das Werk und den Rhein – funktioniert und damit seine Leser*innen zwingt, sich vor Augen zu führen, wie hier unterschiedlich mit Natur umgegangen wird: hier sei der Rhein eben ›gestellt‹, aber nun auch ›verbaut‹; dort ›gesagt‹.

Wie könnte dieser Vergleich für die Kunstbetrachtung nutzbar gemacht werden, über die Homonymie des ›Werks‹ hinaus? Können Kunstwerk und Kraftwerk zusammengedacht werden und wenn ja, wie? Heideggers Inszenierung führt glücklicherweise noch ein klein wenig weiter, und dort wird ein weiteres Element eingeführt, nämlich das des Publikums, und damit lässt er die Szene am Rhein zu einer theatralen Situation werden: Denn auch für eine Reisegruppe, die kommt, um den Rhein und möglicherweise die niederstürzenden Wassermassen oder auch ein Kraftwerk zu bestaunen, ändere sich etwas an der Qualität des Flusses. Heidegger argumentiert, der Rhein könne hier als Fluss nicht anders »Strom der Landschaft« bleiben »denn als bestellbares Objekt der *Besichtigung* [meine Herv.] durch eine

13 Gerhard Neidhöfer: »Technikgeschichtliche Bedeutung des alten Kraftwerks Rheinfelden«, in: *Aargauer Heimatschutz*, 17.10.2009, http://www.heimatschutz-ag.ch/upload/dokumente/ahs_p_reis_09_akrw_rhf.pdf (22.2.22), S. 3–18, hier S. 3.

14 Heidegger: »Die Frage nach der Technik« (GA 7), S. 19.

15 Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang auch nochmals interessant, darauf zu verweisen, dass die Vortragsreihe, in der der Text verlesen wurde, auf dem der Aufsatz »Die Frage nach der Technik« beruht, von Heidegger mit dem Hinweis »Einblick in das was ist« übertitelt wurde. Vgl. die »Vorbemerkung« in Martin Heidegger: *Die Technik und die Kehre*, Stuttgart 1962, S. 3.

Reisegesellschaft, die eine Urlaubsindustrie dorthin bestellt hat«.¹⁶ Auch wenn Heidegger also nicht auf den Besuch des Wasserkraftwerks oder die Lektüre der Hölderlin'schen Hymne eingeht, so ist doch klar, dass die Wasserkraft des Rheins als solche für ihn besucht, ja, *besichtigt* werden kann.

Heideggers dort skizzierte Idee soll hier ein wenig weitergesponnen werden, ausgehend von der beschriebenen Reisegesellschaft. Vielleicht möchte diese Gesellschaft ja ein wenig mehr sehen als nur den Rhein, wie das bei organisierten Fahrten angeboten wird. Könnte sie nicht auch im Anschluss an die Besichtigung des Rheins einer szenischen Lesung von Hölderlins Hymne beiwohnen? Und könnte diese Gesellschaft nicht später vielleicht sogar das Angebot einer *guided tour* durch das Rheinkraftwerk annehmen, einer Werksbesichtigung? Das Industrielle, das Heidegger thematisiert, begreift die Natur ebenso wie die Kunst, aber eben auch die Industrie selbst. Anders gesagt: Der Urlaubsindustrie, von der er spricht, könnte hier die Kulturindustrie zur Seite gestellt werden ebenso wie die Industriekultur. Das Künstlerische und das Betriebliche werden also selbst Teil der Betrachtung, und diesem Zusammenhang soll hier in drei Besichtigungen nachgegangen werden, Werksbesichtigungen, bei denen künstlerische Arbeiten und Produktionsorte dreimal unterschiedlich wechselseitig angesehen werden.

Unsichtbare Arbeit (Steven Shapin und Caspar Schott)

In ihrer Einführung zum Band über *Invisible Labor* bemerken Winifred R. Poster, Marion Crain und Miriam A. Cherry, dass sichtbare Arbeit (*visible labor*) traditionellerweise als eine Form der Arbeit definiert werde, die recht einfach zu identifizieren sei.¹⁷ Sie finde an einem Arbeitsplatz statt und werde als Arbeit wahrgenommen, sowohl von der Betriebsleitung als auch von den Angestellten, aber auch von den Kund*innen. In den 80er-Jahren, so Poster, Crain und Cherry, werde dann aber über etwas anderes geschrieben, über eine andere Art der Arbeit, die aus dem Rahmen falle: 1987 gibt Arlene Daniels mit ihrem Aufsatz »Invisible Work« zu bedenken, dass der westliche Begriff der Arbeit mit einer bestimmten Sichtbarkeit zu tun hat. Daniels' Anliegen scheint gerade der Arbeit von Frauen zu gelten, die auch im Zusammenhang steht mit der Auseinandersetzung um häusliche Arbeiten und Sorge-Arbeit – »the kinds of work«, wie Daniels es formuliert, »that consequently disappear from view«.¹⁸ Daniels versucht die Auffassung von Arbeit grundsätzlich

16 Heidegger: »Die Frage nach der Technik« (GA 7), S. 19f.

17 Vgl. Marion Crain, Winifred R. Poster und Miriam A. Cherry (Hg.): *Invisible Labor: Hidden Work in the Contemporary World*, Oakland, CA. 2016; vgl. a. Arlie Russell Hochschild: *The Outsourced Self. Intimate Life in Market Times*, New York 2012.

18 Arlene Kaplan Daniels: »Invisible Work«, in: *Social Problems* 34 (1987), Heft 5, S. 403–415, hier S. 403.

zu skizzieren bzw. die Bedingungen, unter welchen bestimmte Tätigkeiten als Arbeit anerkannt werden. Dabei sind drei Elemente für sie entscheidend: erstens die Unterscheidung zwischen öffentlichen und privaten Tätigkeiten, zweitens die Bedeutung der finanziellen Entlohnung und drittens die Effekte von Geschlecht, die die Urteile darüber beeinflussen, wann eine Tätigkeit Arbeit genannt werden könne.¹⁹ Es ist interessant zu sehen, inwiefern die Figur der unsichtbaren Arbeit in einem anderen Zusammenhang aus den 80er-Jahren in ganz ähnlicher Weise auftaucht, nämlich bei den Untersuchungen, die Steven Shapin für die Wissenschafts- und Forschungskultur des 17. Jahrhunderts anstellt. Shapin interessiert sich für andere Arbeitsplätze, nämlich für Orte der Wissensproduktion. Er betrachtet die Labore der frühen Neuzeit durchaus im Sinne von Knorr Cetina, die aufzeigt, wie sie und andere versucht haben, »das Labor selbst als eine theoretische Vorstellung zu betrachten«.²⁰ Der Ort wird damit selbst zum »Wissenswerkzeug, das auf der Neukonfigurierung von Forschern, Wissen und deren Verhältnis zueinander beruht«.²¹ Shapin nimmt in seinem Artikel »The Invisible Technician« eine genaue Lektüre des Laboratoriums von Robert Boyle vor, der Ende des 17. Jahrhunderts als Naturwissenschaftler in London arbeitet. Boyles Labor zeichnet Shapin als einen Ort, an dem sehr viele Leute gleichzeitig arbeiten (als »densely populated workspace«²²), und er gibt von diesem Arbeitsplatz eine sehr lebendige Beschreibung:

»On a busy day, several chemical assistants work in the laboratory, tending distillations, amalgamations, and rectifications, making observations and recording them for Boyle's use. Other assistants are carrying out experiments with the air pump or hydrostatic instruments. An apothecary who lives in Boyle's house prepares tinctures of herbal extracts for medicinal use. Technicians leave with Boyle's orders for observations and experiments to be made elsewhere and arrive with notes of their results«.²³

Es entsteht der Eindruck eines emsigen, arbeitsamen Treibens, bei dem viele unterschiedliche Leute in diesem Wissensbetrieb ganz unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen und gleichzeitig arbeiten, während Boyles wissenschaftliche Forschung

-
- 19 Vgl. Daniels: »Invisible Work«, in: *Social Problems* 34, S. 403: »I will show how our concept of work is affected by our understanding of three elements in the folk conception: (1) the differences between public and private activity; (2) the importance of financial recompense; and (3) the effects of gender on judgements about the legitimacy of calling an activity work – or if it is recognized as work, giving it a high value. In considering the restrictiveness of these common-sense understandings, I focus in the work that disappears from our observations and reckonings when we limit ourselves to the conception of work that develops from the relationship of these three ideas.«
- 20 Karin D. Knorr Cetina: »Neue Ansätze in der Wissenschafts- und Techniksoziologie«, in: Rainer Schützeichel (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Köln 2007, S. 328–341, hier S. 331.
- 21 Ebd.
- 22 Steven Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77 (1989), Heft 6, S. 554–563, hier S. 554.
- 23 Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77, S. 554.

das Zentrum und den Fokus bildet. Alle diese Helfer*innen (Shapin berichtet auch von der Mitarbeit von Frauen, die allerdings in diesem Zusammenhang nicht in der Funktion arbeiten, die er hier den *technicians* zuspricht) hätten laut dem Autor eines gemeinsam: Sie seien größtenteils unsichtbar (*invisible*), ja, sie seien sogar doppelt unsichtbar (*doubly invisible*), nämlich einerseits sowohl für Boyle als auch für diejenigen, denen der Wissenschaftler seine Ergebnisse präsentiere,²⁴ andererseits aber auch für die historische und soziologische Forschung, die in Richtung der Erforschung von Wissenschaftsgeschichte gehe.²⁵ Shapin untersucht unterschiedliche Voraussetzungen für diese doppelte Unsichtbarkeit. Ihn interessieren besonders die Art und die Reichweite dieser ›technischen‹ Arbeit. Die Techniker, so Shapin, seien teilweise lediglich als Quellen physischer Energie gesehen worden und als Muskelerweiterungen (*muscular extensions*) des Willens ihres Meisters, obwohl zu ihren Aufgaben häufig auch Auswertungen, Beurteilungen und ähnliche komplexere Arbeitsgänge gezählt hätten.²⁶ Grundsätzlich, so Shapin, werde die technische Hilfs- und Zuarbeit allerdings seiner Meinung nach heute als ebenso unwichtig erachtet wie im 17. Jahrhundert. »Though science could not be made if this work were not done, it is thought that anyone can do it, that such workers are easily interchangeable on the labor market, and that no knowledgeability and little skill are involved in its performance«.²⁷ Shapin stellt nun einen speziellen Arbeitsvorgang gesondert heraus, weil dieser in Boyles Schriften immer wieder als besonders schwierig und kräfterraubend erwähnt wird – ein Arbeitsvorgang, der also sichtbar wird, während diejenigen, die ihn verrichtet haben, unsichtbar bleiben, so die These des Autors. Es geht um die Bedienung der großen Luftpumpen, um Vakuum zu erzeugen – ein Instrument, für das Shapin Spezialist ist.²⁸ Als Illustration für diese Art der Vorrichtung nutzt Shapin in seiner Argumentation dann allerdings einen Stich von Caspar Schott aus dessen *Technica curiosa* (Abb. 1), die die Arbeit an einer Vakuumpumpe im Magdeburger Haus von Otto von Guericke zeigt.

-
- 24 Vgl. ebd., S. 556: »They were arguably invisible to Boyle and those for whom he wrote in the seventeenth century: in the whole of Boyle's published work and correspondence, there are no more than a handful of named references to them and their roles«.
- 25 Shapin verweist an dieser Stelle selbst auf Werke, die Ende der 80-er Jahre im Erscheinen waren, u.a. auf Chandra Mukerji: *A Fragile Power. Scientists and the State*, Princeton, NJ. 1989.
- 26 Vgl. Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77, S. 557.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. ebd.: »For instance, Boyle's text repeatedly, if obliquely, refer to the ›lusty and dexterous‹ assistants who performed the often arduous work of drawing down the piston (or ›sucker‹) of the air pump in order to produce an operational vacuum: ›he who manageth the pump,‹, ›he that draweth down the sucker,‹, ›the pumper,‹ and so forth«. Shapin führt dies genauer aus in einer gemeinsam mit Simon Schaffer geschriebenen Studie, auf dessen Ergebnissen auch die Thesen des hier genauer untersuchten Artikels bauen; vgl. Steven Shapin und Simon Schaffer: *Leviathan and the Air-Pump. Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, NJ. 1985.

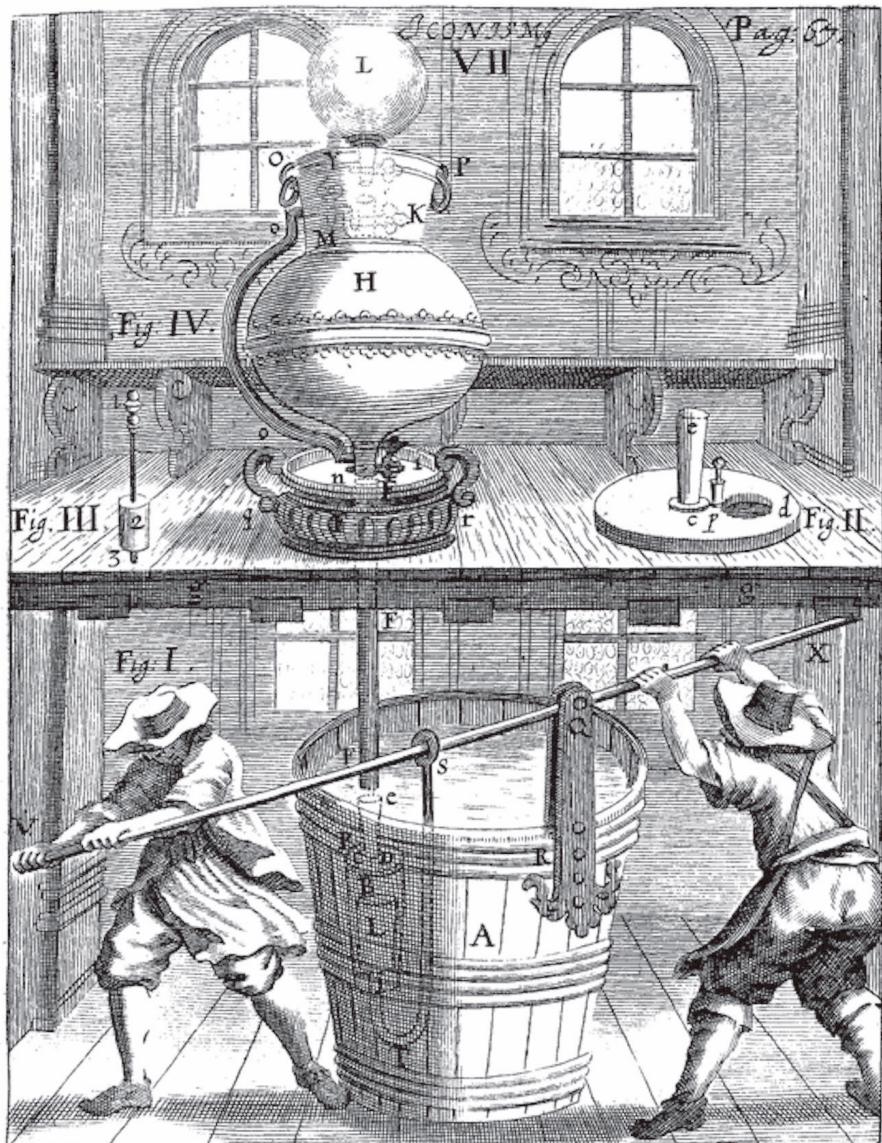


Abb. 1 – Legende: Aus Caspar Schott: *Technica Curiosa*

Was ist hier zu sehen? Shapin erläutert den Stich nicht im Detail, aber er erklärt zumindest, dass die beiden Arbeiter unten über einen Hebel die große Pumpe bedienen, mit der ein Vakuum im Gefäß im oberen Teil des Gebäudes erzeugt werden

kann. In seiner Bildunterschrift zu dieser Illustration verweist Shapin dezidiert auf die Abbildung der doppelten Unsichtbarkeit der Arbeiter. Die Gründe für die Unsichtbarkeit, die er bei Boyle herausgestellt hatte, zeigen sich auf dem Bild in der Art der Inszenierung durch Schott: Einerseits stellt der Stich des Künstlers die zwei Arbeiter ohne markante Gesichtszüge dar – die Person rechts wendet sich ab, die Person links blickt nach unten, zudem ist durch den Hut das Gesicht überschattet –, und andererseits sind die beiden in der räumlichen Organisation im unteren Bereich der Architektur angebracht: Die Decke zwischen den beiden Stockwerken, die die Luftpumpe einnimmt, zieht sich nahezu mittig über den Stich und teilt ihn damit in zwei Hälften.²⁹ Guericke und sein Besuch könnten im oberen Stockwerk also den Effekt der Arbeit des Vakuumierens sehen, die Arbeiter sind aber durch den Fußboden verborgen. Shapin verfolgt diese Unsichtbarkeit aus der Geschichte heraus und findet sie verändert auch in aktuellen Forschungszusammenhängen wieder. Er betont aber vor allem eines: Ein Ende der Unsichtbarkeit sei immer auch dann erreicht, sobald der Betrieb nicht mehr reibungslos funktioniere.

»Technicians' work was transparent when the apparatus was working as it should and the results were as they ought to be. In contrast, the role of technicians was continually pointed to when matters did not proceed as expected. In such circumstances, technicians' labor (or, rather, the incompetence of their labor) became highly visible«.³⁰

Sichtbarkeit von Arbeit wird also genau dann hergestellt, wenn diese Arbeit *nicht* funktioniert: Shapin arbeitet hier einen Umstand, der ein Gemeinplatz zu sein scheint, historisch an den Schriften Boyles heraus.³¹ Es ließe sich hinzufügen, dass natürlich auch durch einen Stich wie den von Schott die Unsichtbarkeit der Arbeit festgehalten und vermittelt wird. Das Unsichtbare wird hier über ein visuelles Medium sichtbar gemacht. Die Inszenierung der Unsichtbarkeit, die Guericke vornimmt, indem er die Arbeiter physisch und visuell von seinem Apparat trennt – sie quasi auf der Unterbühne seines Labors arbeiten lässt –, wird hier gerade durch den Stich von Schott thematisiert und abgebildet. Der Stich inszeniert also das Wechselverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – ein Kunstwerk zeigt die Werksbedingungen des Labors auf. Mit dieser Thematisierung und Abbildung im Sinne eines *theatrum machinarum* geraten also Arbeit und Arbeitende in eine Sichtbarkeit.³² Genau diese

29 Vgl. Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77, S. 554: »Note the double invisibility of the assistants operating an early version of the air pump in the Magdeburg house of Otto von Guericke in the early 1660s. The picture represents them as faceless and hence lacking personal identity. Moreover, observers entering Guericke's house were not intended to see the basement mechanisms—human and artificial—by which the pump worked; they were intended only to marvel at the miraculous effects«.

30 Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77, S. 558.

31 Shapin bezieht sich in seiner Forschung maßgeblich auf die gesammelten Werke Boyles; vgl. Robert Boyle: *The Works*, hrsg. v. Thomas Birch, London 1772.

32 Vgl. Nikola Roßbach: *Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*, Berlin 2013. Ich hatte Roßbachs Zusammenschau von *theatra achinarum* im

künstlerische Strategie der Sichtbarmachung des Unsichtbaren und der Verhandlung von Sichtbarkeitsverhältnissen findet sich aber nun auch in vielen jüngeren künstlerischen Arbeiten, die die Arbeit im Theater zum Thema haben. Mit ihnen ließe sich die Fragestellung, die Daniels und Shapin aufwerfen, auf künstlerische Arbeit und, theaterwissenschaftlich gesprochen, auf den Betrieb in den darstellenden Künsten beziehen. Und darin zeigt sich dann auch ein verändertes künstlerisches Werkverständnis.

Choreografische Handgriffe (Andrea Keiz)

2007 zeigt die Filmemacherin und Künstlerin Andrea Keiz in der Sommerbar, einer Spielstätte des Berliner Festivals *Tanz im August*, ihren Video-Loop (*un)sichtbare Arbeit*, in dem sie die Arbeit der Techniker*innen in den Blick nimmt, die an und hinter den unterschiedlichen Bühnen für das Festival gearbeitet haben.³³ ›(un)‹: Keiz setzt eine Klammer um die Vorsilbe, was einen Hinweis darauf gibt, dass die von ihr dokumentierten Tätigkeiten auf unterschiedliche Arten sowohl mit Prinzipien der Sichtbarkeit als mit Prinzipien der Unsichtbarkeit verschränkt sind. Hier sollen zwei Sequenzen herausgegriffen werden, um das Vorhaben des Films genauer zu fassen und die mit ihm aufgeworfenen Probleme diskutieren zu können.

Dadurch, dass die Bewegungen und Aktionen der Techniker ohne Ton gezeigt werden und dass sie aus ihrem Kontext gerissen werden – die Schnitte lassen den Zusammenhang der Teilarbeiten mit dem Ergebnis unklar werden –, tritt die gestische Qualität der Arbeit an der Technik in den Vordergrund. Aus einer Unterhaltung über Hängungen im Bühnenraum, die zwei Techniker in weißen T-Shirts führen, wird etwas Tänzerisches, genau weil der Sinngehalt fehlt: Einer der beiden, ein Mann mit Glatze, lässt die Arme über den Boden kreisen, vielleicht um einen Bereich anzudeuten, der beleuchtet werden soll (Abb. 2). Der zweite kommt mit einem Papier – vielleicht einem Ablaufplan oder einem Tech-Rider – hinzu, umkreist ihn, folgt mit dem Blick dann der Handbewegung des ersten, die in die Hängung weist (Abb. 3). Als Antwort darauf weist er selbst in die Höhe, um einen anderen Bereich über den beiden zu bedeuten (Abb. 4). Schließlich schwingt der erste, der nun in etwa eine 180°-Wendung vollzogen hat, wieder wie zu Beginn, allerdings intensiver, die Arme über den Boden (Abb. 5). Während dieser Unterhaltung arbeiten Frauen rechts hinter ihnen an einer Installation auf dem Boden, und links kniet ein anderer

Sommer 2019 im Zuge des Festival-Campus der Ruhrtriennale bei einem Vortrag genutzt, um einen Zusammenhang zwischen der Theatermetapher bei Michel Foucault und den Bedingungen der Bühnenarbeit in historischen Theatergebäuden herzustellen.

33 Vgl. Andrea Keiz: (*un)sichtbare Arbeit*, Video-Loop, BRD 2007, 46 Minuten. Ich konnte die Arbeit in der von Keiz gewählten Inszenierung in der Sommerbar sehen. Herzlichen Dank an Andrea Keiz, die ihn mir für Forschungszwecke auch digital zur Verfügung gestellt hat.

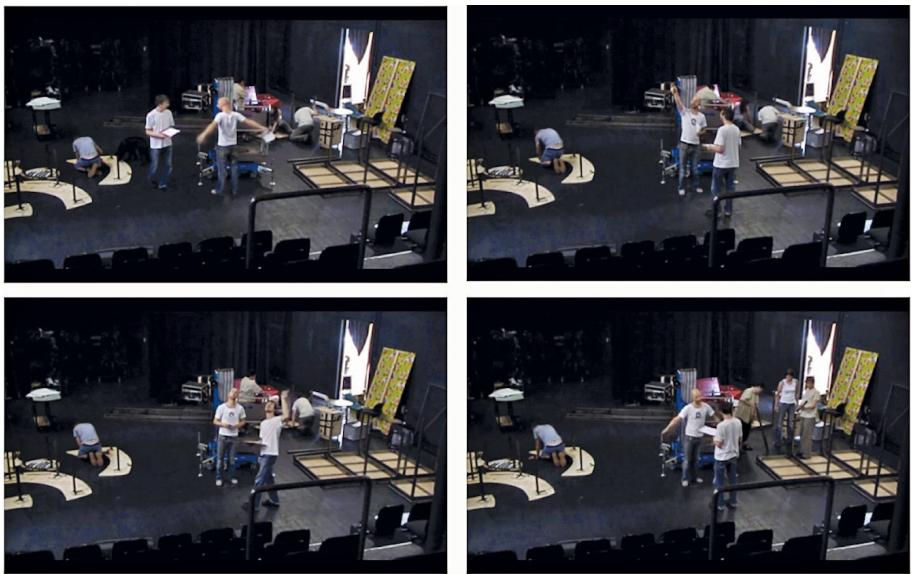


Abb. 2–5 – Legende: Filmstills aus Andrea Keiz' *(un)sichtbare Arbeit*

Mann über einer Konstruktion – hier läuft auch ein schwarzer Hund durchs Bild, der allerdings auf dem Screenshot (Abb. 2) kaum zu erkennen ist. Was zunächst wie ein zufälliger Mitschnitt der technischen Arbeit wirkt, wird hier von Keiz durch die Wahl von Take und Perspektive ganz bewusst überhöht: Es ergibt sich eine ausgewogene Bildkomposition, in der die Unterhaltung der beiden Techniker – auch wegen ihrer hellen Kleidung und wegen der Position in der Mitte der Aufnahme – wie in einer Inszenierung in den Mittelpunkt gerückt scheinen. Dieser Eindruck wird allerdings erst *a posteriori* erzeugt: In der Kommunikation ihrer Arbeit ist es der Filmemacherin wichtig zu betonen, dass sie selbst weder Raum noch Licht vorbereitet noch Handlungsanweisungen erteilt habe.

In ganz ähnlicher Weise wie diese erste untersuchte Sequenz nimmt eine Szene ein paar Minuten später einen anderen Techniker in einem anderen Bühnenraum in den Blick: Er ist im Profil zu sehen und arbeitet an einer Traverse, die das Bild mittig horizontal teilt. Er trägt ein schwarzes T-Shirt, die Traverse läuft direkt unter seiner rechten Schulter hindurch, er scheint sich halb auf ihr aufzustützen. Mit den Händen knüpft er an der Aufhängung eines schwarzen Tuchs, das bereits durch einige Ösen mit der Traverse vertäut ist. Keiz fängt nun eine Bewegungsfolge ein, die unterschiedliche Arbeits- und Alltagsvorgänge in rascher Folge zusammenbringt: Um seinen Kollegen etwas zu zeigen, weist er mit der rechten Hand nach oben (Abb. 6), und wenn er die Hand herunternimmt, lässt er sie in den Nacken fallen, um den Kragen des T-Shirts zu richten (Abb. 7). Die Hand schnellt allerdings sofort



Abb. 6–9 – Legende: Filmstills aus Andrea Keiz' *(un)sichtbare Arbeit*

wieder nach vorne, um gemeinsam mit der linken einen weiteren Knoten in die Aufhängung zu machen (Abb. 8). Ein paar Sekunden später hebt der Techniker die Hand allerdings wieder, um sich mit einem kurzen Gruß von einem der Kollegen zu verabschieden (Abb. 9).

Beide Sequenzen, die hier kurz geschildert und illustriert worden sind, arbeiten auf mehreren Ebenen mit Sichtbarkeit: Keiz zeigt in der ersten Sequenz zwei Männer, die, durch ihre Kleidung selbst ins Blickfeld gerückt, darüber diskutieren, wie die Szene am besten beleuchtet werden könne – zwar ist der Inhalt der Unterhaltung nicht eindeutig, aber der Zusammenhang in Folge lässt darauf schließen. In der zweiten Sequenz wird das Knüpfen eines Tuchs in eine bestimmte Sichtbarkeit gerückt, wobei das Tuch selbst ja zur Verhüllung oder Verdunkelung auf der Bühne dient und damit bereits mit einer bestimmten Unsichtbarkeit konnotiert ist. Über die Länge des Films ergibt sich ein ruhiger, geradezu hypnotischer Sog, der die Arbeit, die in Abwesenheit eines zahlenden Publikums geleistet wird, in ästhetisierter, montierter und gerahmter Form ausstellt. Aus der Warte eines Wissenschaftshistorikers wie Steven Shapin wiederum lässt sich eine bestimmte Kontinuität feststellen: Nicht nur bleiben die Männer in ihren Arbeitsvorgängen – bei aller Erkennbarkeit der Gesichter – identitätslos, Keiz betreibt auch, genealogisch gesprochen, eine Fortsetzung der Abbildung der Arbeit an der Sichtbarmachung von Technikern mit

künstlerischen Mitteln, ganz im Sinne des Stichs von Schott, der die Techniker beim Betreiben der Vakuum-Luftpumpe zeigt.³⁴

Mit der Arbeit an der Technik im Theater ist es natürlich nicht so einfach, denn diese Arbeit ist in gewisser Weise gesichert, durch das Versammlungsstätten gesetz, durch die Absicherung der Techniker*innen, insofern handelt es sich im Sinne von Arlene Daniels (»Invisible Work«) und im Sinne von Marion Crain und Kolleg*innen (*Invisible Labor*) ja gerade um *sichtbare Arbeit*, also um Arbeit, die zur Hauptsache von Männern geleistet wird, angemessen bezahlt wird und nicht unbedingt in das Privatleben ragt.³⁵ Für das Theater – zumindest für das Theater, an dem die Techniker arbeiten, die Keiz hier dokumentiert – ergibt sich der besondere Status eines öffentlichen Orts, an dem ständig in unterschiedlicher Weise Arbeit beobachtet wird, und wiederum andere unsichtbare Arbeit geleistet wird, um dieses Beobachtungsdispositiv zu sichern. Insofern ist der Film (*un)sichtbare Arbeit* auch als eine Versuchsanordnung zu sehen, die ein traditionell politisches, wissenschaftliches und künstlerisches Motiv, nämlich das Sichtbarmachen von Arbeitsvorgängen, die eigentlich als unsichtbare gekennzeichnet sind, in die konkreten Orte der Kunstproduktion selbst holt und damit eine Art der Rückkopplung erzeugt, indem die dort produzierten Bilder wieder in den Kontext des Festivals gespeist werden, das an genau diesen Orten stattfindet. (*un)sichtbare Arbeit* zwingt damit zur Positionierung im Feld dessen, was als Arbeit, aber auch dessen, was als Kunst *betrachtet* werden kann, und zur Formulierung, welche politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Entscheidungen solche Positionierungen mit sich bringen. An Heidegger gedacht: Was Keiz hier produziert, ist ein Kurzschluss zwischen dem Kunstwerk und dem Werk als Produktionsstätte. Einerseits lädt sie zur Besichtigung von Theatern und seinen Gewerken ein, funktionierenden Bühnen, die als *usines*, als Produktionsstätten im Sinne eines *Kraftwerks* technische Betriebsarbeit erfordern; und diese Arbeit, die nun von Keiz choreografisch begriffen, gefilmt und montiert wird, gerät andererseits zu einem *Kunstwerk*, zu einem Film über die unsichtbare Arbeit und wird damit zu einem eigenen *œuvre*, das Theater zum Inhalt hat.

Keiz arbeitet stark mit Ausschnitten, ausgewählten Bildern, Einstellungen und Bewegungen, die sie zu einer poetischen Serie montiert. Vielleicht ist es an dieser Stelle aber auch wichtig, darauf hinzuweisen, dass nicht nur einzelne Handgriffe oder Räume, sondern letztlich das Theater als Gesamtbetrieb eine Werksbesichtigung erfahren kann. Eine Theaterarbeit hat im Jahr 2000 eine solche groß angelegte

34 Die Namen der Arbeitenden nennt die Filmemacherin bewusst nicht: Auch auf meine telefonische Nachfrage hin wird meine Bitte, die Name im Sinne der Sichtbarmachung nennen zu können, abgelehnt. Für Keiz ist es ein Teil der Arbeit, damit konfrontiert zu werden, die Namen derer, die hier tätig sind, nicht identifizieren zu können.

35 Immer wieder tauchen in den literarischen und den performativen Arbeiten, die in dieser Arbeit zitiert und analysiert werden, Momente auf, in denen diese Grenze zwischen Privatbereich und Arbeitsbereich überschritten wird.

Bühnen-Tour inszeniert: Das Theaterkollektiv Rimini Protokoll geht mit seinem Stück *Black Box* in die Totale im Vergleich zum mikroskopischen Ansatz von Keiz, indem es die Produktion eines Stücks maximal in seinem Prozess inszeniert und dabei eben nicht in durchlässiger Weise beobachtet, sondern alle Stränge und Fäden zu kontrollieren weiß.

Werkstück und Fertigungsstraße (Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

Im Juli 2020, mitten im ersten Sommer der Covid-19-Pandemie, feiert eine Arbeit von Stefan Kaegi/Rimini Protokoll³⁶ im Schauspiel Stuttgart Premiere, *Black Box*, im Untertitel: *Phantomtheater für 1 Person*.³⁷ »Drei Monate lang war dieses Theater geschlossen«,³⁸ heißt es auf der Tonspur zur Einleitung. Ausgestattet mit einem MP3-Player betrete ich das Gebäude eines Kulturbetriebs, der während der letzten Wochen aufgrund der Hygienemaßnahmen für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Das erzeugt ein unheimliches, aber auch ein privilegiertes Gefühl: Dort, wo normalerweise immer für kleinere und größere Gruppen von Zuschauer*innen gespielt wird, bin ich heute einer der wenigen, der durch das Gebäude gehen darf, und die Art und Weise, wie das inszeniert ist, nämlich als Solo-Führung, hat etwas zusätzlich Exklusives. Mir wird über die Kopfhörer erklärt, dass ich mir vorstellen solle, ich drehe einen Film, ja, als stellte ich selbst die Kamera dar, die in einer einzigen Plansequenz durch das Gebäude wandere: »Meine Anweisungen sind deine Tonspur«, so die Ansage über Kopfhörer, »du bist die Kamera. [...] Du wirst mit allen Sinnen aufzeichnen«. Die Anweisung verfehlt ihren Effekt nicht, habe ich doch tatsächlich den Eindruck, dass ich unterschiedliche filmische Szenen oder dokumentarische Sendungen kenne, die sich einer Kamerafahrt durch ein Gebäude bedienen und diese mit einer entsprechenden Tonspur unterlegen, so dass der architektonische Eindruck einen laufenden Kommentar erfährt. Die Stimme aus dem MP3-Player formuliert es so: »Wir werden also eine einzige lange Kamerafahrt drehen«. In diesem Moment stehe auch ich vor der Glastür mit der dahinterliegenden Treppe, und ich weiß, dass vielleicht eine Person, die den Zeitslot nach mir zugeteilt bekommen

36 Zur Arbeit von Rimini Protokoll vergleiche u.a. z.B. Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007; Anne Fournier, u.a.: *MIMOS 2015. Rimini Protokoll* (= Schweizer Theaterjahrbuch 77), Bern 2015.

37 Vgl. Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Black Box. Phantomtheater für 1 Person*, Konzept, Skript und Inszenierung: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, Sounddesign: Nikolas Neecke, Ton: Marian Hepp, Dramaturgie: Carolin Losch, Aljoscha Begrich, Stimme im Off: Sylvana Krappatsch. Premiere am 14. Juli 2020. Ich konnte das Stück am 16. Juli 2020 vor Ort am Schauspiel Stuttgart sehen.

38 Die Zitate, die ich hier bringe, sind von mir handschriftlich notiert, da mir kein Skriptum vorliegt. Es kann also sein, dass der eine oder andere Fehler in diesem Zusammenhang produziert wurde.

hat, mich vom Foyer aus beobachten kann. Dann geht es auch für mich los, auf Anweisung der Tonspur öffne ich die Tür und gehe die Treppe nach oben.

In *Black Box* betrete ich nach und nach unterschiedliche Teilbereiche des Stuttgarter Schauspiel-Gebäudes. Zu jeder Station im Gebäude höre ich über den MP3-Player das Gespräch von jeweils zwei Personen, die mit der Arbeit, die an der jeweiligen Station geleistet wird, zu tun haben. Eine genaue Zuordnung erschließt sich allerdings nicht immer sofort. An der ersten Station, auf der Probebühne, bin ich gebeten, mich an einen Tisch zu setzen, auf dem eine Miniatur steht: Das Modell des Bühnenraums mit dem großen Prospekt im Hintergrund und mit der Beleuchtungssituation. Was dort auch liegt: ein Regiebuch des Stücks *Black Box*, in das ich auch tatsächlich kurz hineinblättere. Dramaturgisch ist das also interessant, weil von diesem Anfang der Besichtigung also schon ein Blick auf das Skript dieser Besichtigung (das Regiebuch) und auf ein mögliches Ziel (das Bühnenbildmodell) angeboten wird. Mein Rundgang führt mich von dort aus ins Archiv und in die Werkstätten, in unterschiedliche Büros und Garderoben, später komme ich in den majestätischen, großen Malsaal. In einem weiteren Raum darf ich mich auf ein kleines Bänkchen vor den Apparat setzen, der Lack- und Giftstoffe aus der Luft wäscht: Wie von Zauberhand setzt sich die Maschine in Bewegung, die in einem Rahmen von etwa vier Meter Breite und zwei Meter Höhe dicht an dicht Walzen fasst, die plötzlich langsam zu rotieren beginnen. Dieser Moment hat fast etwas von einer Ausstellung, in der man vor einer riesigen, bewegten Installation sitzen darf. Schließlich nähert ich mich der Bühne: Ich nehme nach und nach mehrere Positionen ein, von denen ich direkt auf sie blicken kann. Und jetzt, nachdem ich sie für eine Zeitlang aus dem Blick verloren habe, werde ich auch immer häufiger wieder auf diejenigen Zuschauer*innen aufmerksam, die im von Kaegi/Rimini Protokoll erdachten System bereits früher eingestiegen sind und damit ein bisschen weiter vorne in ihrer Tour. Es stellt sich ein besonderer Vorschau-Effekt ein, denn ich kann also in gewisser Weise bereits sehen, welche Positionen ich einnehmen werde und zu welchen Gesten und Reaktionen ich in ein paar Minuten angehalten werden werde.³⁹ Wenn ich jetzt darüber nachdenke, habe ich den Eindruck, als hätte ich mich zu diesem Höhepunkt hin fast spiralartig der Bühne und der zentralen Position genähert. Die letzten Positionen sind dann: das Inspizient*innenpult mit Blick auf die unterschiedlichen Monitore, eine Situation an einem kleinen Schreibtisch mit Text hinter der Bühne, schließlich das Stehen mitten auf der Bühne (Abb. 10) – nach und

3 Steffen Becker geht in seiner Kritik auf *nachtkritik.de* darauf ein, wie er versucht, irgendwie einen Kontakt mit der Person, die nach ihm folgt herzustellen, was offenbar vergeblich war. Vgl. Steffen Becker: »Die Magie des Schachteltheaters. Black Box. Phantomtheater für 1 Person – Staatstheater Stuttgart – Stefan Kaegi schickt die Zuschauer auf einen Theater-Rundgang, der einen vom Teilnehmer zum Akteur macht«, in: *Nachtkritik*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18418:black-box-phantomtheater-fuer-1-person-stefan-kaegi-schickt-die-zuschauer-auf-einen-rundgang-durch-staatstheater-stuttgart-auf-dem-man-vom-teilnehmer-zum-akteur-wird&catid=38&Itemid=40 (aufgerufen am 26.7.2021).

nach rücke ich in einem genau kalibrierten System eine Position weiter vor, während ich weiß, dass die anderen Personen im Publikum im selben System vor und hinter mir sich in die gleiche Richtung durch das Gebäude bewegen. Diese Bewegung führt uns alle von der Probebühne durch unterschiedliche Abteilungen auf die Bühne.

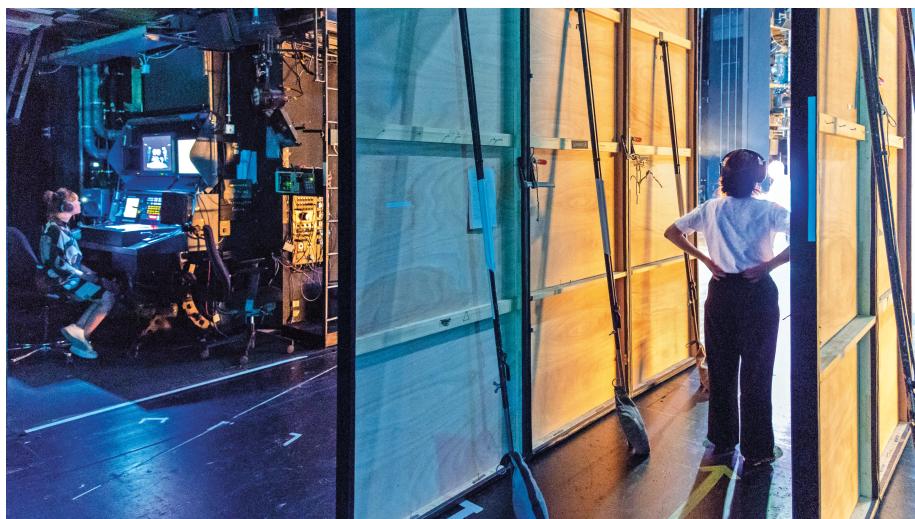


Abb. 10 – Legende: Szenenfoto aus Rimini Protokoll: Black Box. Phantomtheater für 1 Person (Foto: Björn Klein)

Von dieser Engführung, die so etwas wie den Höhepunkt des Audio-Walks darstellt, führt die Inszenierung die Zuschauer*innen jeweils dann nur noch an eine Position auf einen der Sitzplätze auf der Tribüne, dann geht es ins leere obere Foyer des Theaters, wo ich mich setzen und eine Nachricht für den Nachfolger oder die Nachfolgerin hinterlassen kann (was der einzige Punkt im Stück ist, der die Zuschauer*innen ein bisschen mehr miteinander in Kontakt kommen ließe), und schließlich kann ich das Foyer und damit das Stück über den Fahrstuhl oder über die Treppe verlassen – und damit auch die Inszenierung und ihr System. Wieder im Foyer angelangt, wird der MP3-Player zurückgegeben und können die Plastikhandschuhe entsorgt werden. Nach knapp zwei Stunden – die Aufführungsdauer wird mit 1 Stunde 35 Minuten angegeben – trete ich wieder aus dem Theatergebäude.

Black Box ist deshalb beeindruckend, weil es als Organisationsprinzip einerseits nach und nach seine eigene Struktur offenlegt und eine große Spannung aufbaut; gleichzeitig die Entstehung eines Theaterabends nacherzählt (nämlich *dieses* Theaterabends, wenn man so will); dann aber auch mit einer geschickt kalkulierten Entspanntheit die unterschiedlichen Mitarbeiter*innen des Theaters mit anderen Theaterinteressierten ins Gespräch kommen lässt. Im Programmheft, das erst ausgegeben

wird, *nachdem* das Stück besucht worden ist, ist diese Besetzung dann auch klar ausgewiesen, so wird hier beispielsweise mitgeteilt, was auf dem Track zu hören ist, der in der Maskenabteilung des Theaterrundgangs läuft, nämlich die Stimmen der Maskenbildnerin Tony Schmoll und der Professorin und ehemaligen Intendantin Elisabeth Schweeger. Mir wird also im Nachhinein die Dramaturgie des Abends zuteil, oder besser gefasst ein detaillierter konzeptueller wie optischer Überblick über die einzelnen Stationen.

Stefan Kaegi/Rimini Protokoll schaffen es, den Entstehungsprozess eines Stücks dramaturgisch für die Zuschauer*innen ablaufen zu lassen, Station für Station, und uns dabei Einblick zu geben in die Arbeits- und Aufenthaltsräume von Mitarbeiter*innen und Angestellten auf den unterschiedlichen Ebenen des Produktionsprozesses. Dabei wird das Versprechen des ›Phantomtheaters‹ eingehalten, das im Titel angekündigt ist: Das Gebäude stellt sich leer vor, kaum jemand ist zu sehen, und dennoch scheint alles auf gespenstisch gute Weise zu funktionieren. Haben sich sehr viele Leute vor den Blicken des Publikums versteckt, um den Abend funktionieren zu lassen? Oder wird den Zuschauer*innen doch auf Schritt und Tritt zugetraut, sich anhand der Anweisungen zurechtzufinden?

Das Stück lässt aber auch eine andere Frage zu: Was sagt uns *Black Box* beispielsweise über das Denken des Technischen im Theaterbetrieb? Zunächst einmal stellt es heraus, in welchen wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnissen die unterschiedlichen Abteilungen zueinander stehen, aber auch, mit welchen Eigengesetzlichkeiten sie arbeiten und welche Szenen allein durch den Fokus auf einen Teilbereich des Theaters bereits an sich theatrical funktionieren. Stefan Kaegi/Rimini Protokoll wenden hier aber auch ihre *eigene* Technik des komplex programmierten Stationen-Stücks auf die Arbeit im Theater an, das sie aus einer doppelten Distanz heraus – nämlich aufgrund der Hygienemaßnahmen in der Pandemie und mit der eigenen künstlerischen Distanz zum Stadttheaterbetrieb – mit einer anderen analytischen Qualität betrachten und in Szene setzen können.⁴⁰ Stefan Kaegi/Rimini Protokoll lassen uns hier das Theater als Werk besichtigen, und sie halten ihr Werk, in dessen Rahmen dies möglich ist, in einer kontrollierten Balance zwischen starrem Dramaturgiegerüst und dynamischem Ablauf. Oder, anders: Das Theater als Werk (*usine*) wird hier zum Inhalt des Werks (*œuvre*), aber an vielen Stellen wird ununter-

40 Vielleicht muss das Stück aber im Sinne des im Untertitel genannten ›Phantomtheaters‹ aber auch ganz anders verstanden werden, nämlich im Sinne des Fehlens eines funktionierenden Theaters: Es geht um einen Betrieb, der in Zeiten der Pandemie selbst nur noch als Phantom funktioniert. Wenn nach der Amputation eines Arms ein *Phantomenschmerz* auftritt, dann könnte es, wenn das Theater als Organ nicht richtig funktioniert, zu *Phantomtheater* kommen. Dieses Phantomtheater wäre eines, das dort auftaucht, wo normalerweise das Werk seinen Platz hat. Es erinnert in seinem Erscheinen an die Fehlstelle, an das mögliche, aber in diesem Fall eben nicht vorhandene Werk im Zentrum.

scheidbar, ob wir hier gerade noch Einblick in eine Werk-Stätte erhalten oder ob dies schon Teil des Bühnen-Werks ist.

Es lohnt sich also, dieses Stück auf seinen komplexen Umgang mit dem Werkbegriff näher zu untersuchen: Die Künstler*innen legen ihrer Arbeit das Modell der Produktion einer traditionellen Bühnenarbeit zugrunde, das das Publikum wie auf einer Werksstraße nachzeichnen und ablaufen kann. Das Theatergebäude als Produktionsort wird damit als Bedingung und als Objekt der Inszenierung gefasst. Gleichzeitig und in derselben Bewegung lassen Stefan Kaegi/Rimini Protokoll damit das Produktionsmodell Theater als solches historisch werden oder zeigen es zumindest in seiner Historizität, machen es zu einem disponiblen: ein Aspekt, der gerade auch durch die Corona-bedingte gespenstische Leere des Gebäudes noch verstärkt wird. Diese Werksbesichtigung nähert und distanziert ihr Publikum gleichermaßen von der Arbeit am Theater, das durchstreift wird wie eine verlassene, durchaus auch gruselige Produktionsstätte, die aufgrund einer kleinen, exklusiven Tour mit großem Aufwand in Betrieb gehalten wird.

Werksbesichtigungen

Heidegger machte sich Gedanken darüber, was ein Kunstwerk von einem Kraftwerk unterscheidet, ja, wie die beiden Werke auf ganz unterschiedliche Weise einen Fluss fassen und diesen einem imaginierten Publikum, einer Reisegesellschaft, präsentieren. Ein Bild aus seinem Aufsatz zur »Frage nach der Technik« war der Ausgangspunkt für die Entwicklung eines Problems an der Grenze zwischen Theaterwissenschaft und Technikphilosophie: Wie kann das Theatergebäude, ja, das Theater als Arbeitsort, als Produktionsstätte – und damit als *Werk* – selbst Teil eines künstlerischen Projekts werden – also eines ganz anders gearteten *Werks*? Dieser Text war eine Tour an unterschiedliche Produktionsorte, er hat sich verstanden als eine Serie von Werksbesichtigungen. Die Stätten der Kunst- und Wissensproduktion und ihre künstlerische Bearbeitung haben gezeigt, dass einzelne Arbeitsschritte, Bereiche und Gesten eines Werksgeländes in ein Kunstwerk überführt werden können und dass im Gegenzug künstlerische Prozesse im Theater als etwas Technisches und Betriebliches zur Anschauung kommen können. Hier wurde von der Idee ausgegangen, dass im Deutschen ein Werk sowohl *oeuvre* als auch *usine* sein könnte, also sowohl etwas fertig Produziertes als auch der produzierende Ort selbst. Mit Steven Shapins Untersuchungen zur Arbeit des technischen Personals in den Laboren der frühen Neuzeit und zu einem Stich von Caspar Schott wird klar, dass hier häufig klar im Sinne Arlene Daniels' in sichtbare und unsichtbare Arbeit getrennt werden muss. Theater kann ein besonderer Ort dieser Anschauung werden, an dem die beiden Begriffsbedeutungen zusammenkommen und problematisiert werden. Theater kann so bei

der Künstlerin und Dokumentaristin Andrea Keiz als *œuvre* und *usine* gleichzeitig sichtbar werden: Isolierte Gesten, Handgriffe und Bewegungen von Techniker*innen werden in ihrem Film (un)sichtbare Arbeit im Zusehen zu choreografischem Material. Stefan Kaegi/Rimini Protokoll gehen in ihrem Stück *Black Box. Phantomtheater für 1 Person* noch einen Schritt weiter und schaffen für das Schauspiel Stuttgart eine komplexe, hoch konzeptuelle Audio-Walk-Struktur, die das Publikum einzeln, mit zeitlichem Abstand, auf einen Rundgang durch das Theatergebäude schickt und gleichzeitig auf Tour durch den Produktionsprozess eines Stücks. Dabei wird in komplexer Weise der Werkbegriff aufgerufen und gleichzeitig hinterfragt: Gerade zu Corona-Zeiten scheint die nur künstlich am Leben gehaltene Fertigungsstraße hier kein Werkstück mehr zu transportieren, nur noch die Erinnerung daran. Das Werk ist nur im Minimalbetrieb und kann über die Inszenierung in seinem Leerlauf – als ›Phantomtheater‹ – dennoch besichtigt werden. Wie lässt sich nach einer solchen Tour nun anders über den Begriff des Werks sprechen und welche Bedeutung hätten die Erkenntnisse über den Theaterbereich hinaus?

Was diese Werksbesichtigungen gezeigt haben, ist auch, dass die Thematisierung der Produktionsbedingungen in den künstlerischen Arbeiten über die reine Selbstreferenzialität des Mediums hinausreicht: Es geht hier weniger nur darum, den Apparat wieder ›einzublenden‹, um auf die Gemachtheit des Künstlerischen hinzuweisen. Vielmehr deutet sich bei Keiz an, dass das Gestische der technischen Arbeit in Korrelation mit der (?) Darstellung auf der Bühne gedacht und gesehen werden kann; bei Stefan Kaegi/Rimini Protokoll wird über das präzise Nachzeichnen und Abschreiten eines standardisierten Theaterproduktionsverlaufs der Betrieb als solcher zur Disposition gestellt; und der Rückblick auf den historischen Stich von Schott macht deutlich, inwiefern diese beiden künstlerischen Arbeiten, also (un)sichtbare Arbeit und *Black Box*, an eine Tradition der Darstellung von Arbeitszusammenhängen anschließen und diese gleichzeitig erweitern um Fragen nach der Zukunft der künstlerischen Produktion. Vielleicht ist es kein Zufall, dass dieser Artikel selbst zu einer Zeit entstanden ist, in der die Kunst- und Kulturbetriebe nicht besucht und nicht besichtigt werden konnten und in der auch der akademische Forschungsbetrieb in eine Krise geraten ist: In der Pandemie stellt sich die Frage nach dem Werk als *œuvre* und dem Werk als *usine* neu. Welche betrieblichen Strukturen tragen weiterhin und sollen beibehalten werden, und welche Art Inszenierung soll eigentlich hervorgebracht werden? Vielleicht müssten auch hier alle Theater, alle Kulturinstitutionen, ja, alle Institutionen schlechthin neu besichtigt werden, also die Werke, die etwas hervorbringen und anstoßen, und die Werke, die von ihnen hervorgebracht und angestoßen werden. Im Gang über die Werksgelände dieser Institutionen könnte sich eine Gesellschaft über Technik, Philosophie und Theater austauschen – und sich über Pläne für künftige Werkanlagen beraten.