

HAMLET UND SEINE DARMBAKTERIEN - Theatertheorie posthumanistisch denken

Ich möchte jetzt einen Transfer wagen und die Kritikpunkte am Humanismus und wie sehr er unser Verständnis von *Mensch* sein geprägt hat auf die Theaterbühne umdenken.

Wie lange steht der *Mensch* schon auf der Bühne? Oder präziser: Wie lange steht *der Mensch* schon auf der Bühne¹?

Wie lange steht schon *dieses* «Mensch-Bild» auf der Bühne?

Es ist Zeit, dass er auch anderen *Menschen*, Wesen und nicht-menschlichen Akteur*innen Platz im Scheinwerferlicht gibt - und somit auch Platz in der Erzählung.

Hat das Theater eine Sonderstellung unter den Künsten in Bezug zum Thema «Mensch»/kritischer Posthumanismus?

Klar, man neigt dazu, neu gefundene Krankheiten erst einmal in Eigendiagnose zu erforschen. Mein Ausgangspunkt ist aber, dass das Theater eine Sonderposition unter den Künsten in der posthumanistischen Kritik haben sollte, weil im Theater (und überhaupt in allen darstellenden Künsten) «der Mensch» das Mittel, das auftretende Material selbst ist. Kombiniert man dies mit der starken Gewichtung von Repräsentation, lässt mich dies zur These kommen, dass das Theater nicht bloss unterstützend, sondern konstitutiv ist für die westliche Konzeption einer (*weissen*, männlichen, heteronormativen) Norm- und Idealvorstellung von *Mensch* sein, wie sie seit dem Einsetzen von humanistischen Strömungen vorherrscht.

Ich argumentiere also, dass

1. In den darstellenden Künsten der *Mensch*² ein zentrales Medium (ja, künstlerisches Material sogar) ist und darstellende Künste deshalb für posthumanistische Fragestellungen besonders interessant sind
2. Darstellende Künste repräsentative Effekte haben und deshalb Normvorstellungen und *Mensch*-Bilder nicht nur repräsentieren, sondern auch aktiv re-produzieren.

Es ist deshalb von grosser Wichtigkeit, die darstellenden Künste genauer unter die posthumanistische Lupe zu nehmen und zu fragen: wer*was hat Zugang zu Theaterbühnen?

Was heisst es, im Beisein einer Katze über Theater nachzudenken?

Ich habe keine Ahnung. Ich weiss zu wenig über Katzen. Obwohl ich mein ganzes Leben mit ihnen verbracht habe. Um mich der Frage zu nähern, wie Theater posthumanistisch zu denken wäre, muss ich mich mit **Wahrnehmung beschäftigen. Theater in unserem *menschlichen* Sinne ist stark auf das Sehen und ein bisschen auf das Hören ausgerichtet. Würden Katzen ein Theater aufführen, dass mittels ihren Schnurrbarthaaren wahrzunehmen ist?**

¹ Und wieso gehen wir automatisch davon aus, dass er «steht»?

² Hier sind mit Mensch ausdrücklich *die Humanisierten* gemeint, denn genau eben nicht alle menschlichen Tiere werden als theatrales Mittel aufgefasst, sondern vorwiegend solche, welche dem westlich-standardisierten Normkonzept entsprechen.

Der menschliche Körper als das Medium darstellender Künste

Nichtdarstellende Künste vermitteln sich über Bilder, über Farben, über Objekte und Materialien, über Raumkonstellationen und Installationen, über Video, über Fotografie, über Musik, über Text, über Gedanken und Denkweisen. Dabei finden Auseinandersetzungen

Ich sitze am Schreibtisch und Milo hat sich in meine Arme gelegt. Er liegt jetzt also direkt zwischen mir und dem Computer. Sein Kopf liegt auf meinem linken Handgelenk. Ich versuche, so zu schreiben, dass die Bewegung meiner Hände ihn nicht stört. Dadurch verringert sich meine Schreibaktivität. Wie ein gelangweilter Storch stochere ich in Rechtschreibfehlern umher.

Ich bin wieder an den Schreibtisch gezogen, um den Text ungestört überarbeiten zu können. Habe sozusagen eine hinterlistige Flucht aus unserer gemeinsamen Schreibpraxis gewagt. Doch Milo hat sich jetzt auch Zugang zum Schreibtisch erobert. Er mischt sich wieder ein, zwingt mich zur Konsequenz, pocht darauf, weiterhin eingebunden zu werden in diese Arbeit. Auch wenn es nervt.

allesamt *agency* besitzen, auch wenn sich diese unterschiedlich äusserst. Und plötzlich fällt auf, dass es sehr wenige Theaterstücke gibt, die ganz ohne Menschen funktionieren – und ich meine hier auch ohne Abbilder und Homunkuli des Menschen wie Puppen und anderes Anthropomorphisiertes. Mir kommt eine Aufführung der Gruppe *Trickster-p* in den Sinn – oder würde man es eher eine Installation nennen? Twilight findet in einem Raum statt, der selbst zum Erzähler wird. Kein menschlicher Körper, keine Videoprojektion und auch kein Text tritt auf. Nur Geräusche und Lichtstimmungen kreieren eine Geschichte ohne Worte, eine Handlung aus Geschehnissen.

Theater und Repräsentation

Darstellende Künste haben durch ihre Raumsituationen repräsentative (Neben-)Effekte. Raumsituationen in darstellenden Künsten sind hierarchisch konstruiert und folgen sehr klaren Regeln. Ein*e oder mehrere Mensch*en sind der Mittelpunkt des Geschehens. Sie stehen im Scheinwerferlicht, in einem speziell separierten Teil des Raumes, welcher meistens erhöht ist. Die Blicke der restlichen anwesenden Menschen richten sich auf die auserwählte Schar. Ihnen muss die gesamte Aufmerksamkeit gehören. Alle anderen

Ich möchte hier keine Theorie aufstellen. Sondern Fragen in den Raum stellen.

statt, inwiefern diese Medien den Inhalt der Kunstwerke beeinflussen und welche Rahmenbedingungen sie für das Erleben und Erkennen des Kunstwerkes schaffen. Die darstellenden Künste vollziehen diese Auseinandersetzung natürlich auch, aber sie beschränken sich dabei auf die Medien der theatralen Zeit-Raum-Gestaltung (der Text, die Dramaturgie, das Bühnenbild, die Regie...). Geht dabei nicht ein wichtiges Medium vergessen? Weil uns der Mensch auf Bühnen so selbstverständlich vorkommt, nehmen wir ihn vielleicht nicht als das primäre Medium des Theaters war. **Denn was ist schon eine Theaterbühne ohne Mensch?** Welchen Einfluss hat also die Anwesenheit des «Mediums» Mensch auf die Erzählung einer Aufführung? Was wird (unbewusst) mit diesem Medium miterzählt? Und läuft mit diesem unbewussten Medium das Theater nicht Gefahr, ständig in anthropo-basierten Erzählungen zu verhaften?

Es braucht sinnigerweise ein posthumanistisches und neo-materialistisches Denken, um den Menschen als Medium, ja sogar als «Träger-Material» im Theater überhaupt erst erkennbar zu machen, indem es den menschlichen Körper in eine Reihe von anderen Materialien stellt, welche

Anwesenden (also das Publikum) müssen still sein. Nur die ausgewählte Schar spricht. Ebenso darf sich das Publikum nicht in den heiligen Bereich der Bühne bewegen. Wenn nur bestimmten Menschen Zugang zu dieser privilegierten Position (eine Position, die in der Aufmerksamkeit steht und aus deren Perspektive erzählt wird) gewährt wird, hat dies starke Auswirkungen auf unsere Sehgewohnheiten.

**Immer wieder zuckt Milo
neben mir im Schlaf,
verdreh seine Augen, zittert
mit den Pfoten. Es sind
unheimliche Momente von
rabiater Träumerei, die
meine Arbeit unterbrechen.
Dann wird er ruhiger und
starrt mich mit runden
Pupillen an, aber ich weiss
nicht, ob er mich wieder
erkennt oder ob ich ihm
immer noch ein fremder
Dämon in seinem Traum bin.
Erst wenn er mich anurrt,
weiss ich, dass der Bann
gebrochen ist.**

Es spielt also «eine grosse Rolle», wer auf einer Theaterbühne steht und wie dieser Körper innerhalb der Gesellschaft verortet wird. Wer also stand (und steht meist immer noch) auf Theaterbühnen?

In der vormodernen/vorhumanistischen Zeit waren es Gaukler*innen, Aussätzige, Vagabundierende, Umherziehende, welche mit Volksstücken von Ort zu Ort reisten. In dieser Zeit waren es also Menschen, die eher gerade nicht einem (heutigen) Normbild entsprachen, welche auf den Brettern dieser Welt standen. Ihre Körper wurden sichtbar – und mit der Anwesenheit ihrer Körper wurde auch ihre sozio-politischen Positionen innerhalb der Gesellschaft erzählt. Der kritische, karikierende Blick der Aussenseiter wurde zum Ausgangspunkt der Erzählung.

Dies änderte sich mit der frühen Moderne und dem Einzug des Humanismus. Seit dieser Zeit stand fast ausschliesslich das

humanistische Idealbild des *Menschen* auf der Bühne: Ein gesunder, weisser, heteronormativer Mann (der vitruvianische *Mensch*). Das Liebesdrama spielte sich vor allem innerhalb eines heteronormativen «Rollen»-Verständnisses ab. Ironischerweise wurden Frauen ab dieser Zeit der Zugang zu Theaterbühnen untersagt. Und die ach so heteronormativen Rollen (natürlich denken wir an das Paradebeispiel Romeo und Julia) wurden von zwei Männern gespielt. Die Frau war in dieser Zeit nur durch ihr Abweichen von der männlichen Norm auf Bühnen präsent. Ihr Körper war ein Zeichen, markiert durch ein weibliches Kleidungsstück oder eine weibliche Maske, welche über den männlichen Körper gelegt wurde. Die Frau war nur als Leere, als Abwesende präsent.

Während in der vormodernen/vorhumanistischen Zeit einer Vielzahl diverser *Mensch*innen* Zugang zur Bühne gewährt wurde, änderte sich dies mit dem Eintreten humanistischer Strömungen und den daraus resultierenden Normvorstellungen (eines vitruvianischen, männlichen *Menschen*). Wie heikel es ist, dass die Konzeptionen des Humanismus noch heute derartigen Einfluss darauf haben, welches *Menschen*bild auf Theaterbühnen repräsentiert wird und wie sehr damit Normvorstellungen rekonstruiert werden, sehen wir an den Bewegungen, welche heute in der Theaterszene zu Recht für mehr Inklusion und Gleichberechtigung kämpfen.

Bezeichnenderweise löste gerade die vermehrte Auseinandersetzung mit verkörperten Politiken im Theater auch eine Infragestellung der Körper-Raum-Politiken im Theater aus. Sowohl der Einbezug der Ko-Präsenz des Publikums als auch die Forderung nach erhöhter Inklusion von *Menschen*, welche nicht weiss-heteronormativen Normvorstellungen entsprechen, auf den Bühnen waren die Folgen davon.

In gleicher Weise wie diese Bewegungen die Repräsentation von Normvorstellungen im Theater kritisieren und dabei die Produktionsstrukturen des Theaters selbst in den Blick nehmen, sollte eine postanthropozentrische und posthumanistische Kritik sich nicht allein damit begnügen, ihre Fragen nach einem Zusammenleben von *Menschen* und Nichtmenschen auf Bühnen zu verhandeln, sondern auch die Bühne selbst ins Visier nehmen. Ja, mir kommt es, ehrlich gesagt, ein bisschen scheinheilig vor, auf der

Welle einer erstarkten Klimadebatte fleissig Kritik zu üben am weissen, kapitalistischen, anthropozentrischen Geist – ohne dabei das eigene Theaterschaffen kritisch ins Visier zu nehmen. Sollten wir denn nicht auch danach fragen, wie genau das westliche Theater anthropozentrische Denkweisen und humanistisch geprägte Normvorstellungen reproduziert und konstruiert?

Aber was ist die Theater im westlichen Kulturkreis geradezu konstruierend für diese Konzeption von Mensch? Wie sehen angest. Theater ist ein ästhetisches Medium, welches unweigerlich in Repräsentation dreht. Allein schon wegen seiner Raumstruktur, welche stark hierarchisch konstruiert ist und sehr klaren Regeln folgt. Eine oder mehrere Menschen sind der Mittelpunkt der Geschichte, sie stehen im Scheinwerferlicht, in einem speziell separierten Teil des Raumes, welcher meistens erhöht ist. Die Blicke der restlichen anwesenden Menschen auf eine ausgewählte Person. Die Aufmerksamkeit muss dieser ausgewählten Person zufließen. Das Publikum sollte still sein. Und vor allem darf sich der Publikum nicht in den heiligen Bereich der Bühne bewegen. Natürlich gibt es seit dem epischen Theater und vor allem seit der Postmoderne und dem postdramatischen Theater gewisse Durchbrüche dieser Regeln. Begleitend zu Strömungen, welche verkörperte Politiken im Alltagsgeschehen untersuchen (Foucault, Gender Studies, ...), wurde die Vormachtstellung des Bühnengeschehens vermehrt in Frage gestellt, die Präsenz des Publikums auch als Mit-Autorschaft einbezogen und eine erhöhte Inklusion von Menschen auf der Bühne gefordert, die nicht der klassischen Normvorstellung entsprechen. Diese Ansätze stellen den weissen, heteronormativen Anthropozentrismus in Frage.

ein bisschen gelitten, jedoch nicht eigentlich geliebt. Verschiedenen Menschen 7 tritt zur Konzeption Mensch zum Anthropozentrismus zu gewöhnen, löst nicht das Problem des Anthropozentrismus. Mit der Inklusion von weiblichen, Schwarzen, homosexuellen, polyamourösen, indigenen, mit Behinderungen und Behinderungen lebenden Körpern wird die Vormachtstellung des weissen, geborenen, männlichen Menschen kritisiert – und mit dieser Kritik geht meistens auch eine Verbindung mit nicht-menschlichen Akteuren einher. Die Kritik, die von dieser Inklusion ausgeht, betrifft aber nicht automatisch den Anthropozentrismus an sich (auch wenn sie dies oft auch tut). Es ist deshalb wichtig, diese Strömung als eine wichtige Verbindung wahrzunehmen – und ich verwahre auch noch einmal darauf, dass es auch sehr gerechtfertigte Kritik an weissen Rassismus gibt.

Ein Theater, das Anthropozentrismus kritisiert, denkt auch über seinen eigenen Anthropozentrismus nach.

Das Tier im Theater

Dass das Theater ein Ort für Menschen ist, wird einem erst dann bewusst, wenn nichtmenschliche Wesen auf die Bühne kommen.

Ich stelle fest, dass in letzter Zeit mehr nichtmenschliche Tiere auf Theaterbühnen auftreten, mein eigenes Projekt mit den Pferden Gimli und Gryffindor eingenommen. Siehe dazu auch: [Pferde, Auto, Stein, Material](#). Dabei wurde ich ausdrücklich davor gewarnt, Tiere auf eine Bühne zu holen. Sie würden alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Ich glaube nicht, dass die Aufmerksamkeit das Problem ist.

Nichtmenschliche Tiere haben auf der Bühne nichts verloren, weil das Theater, so wie wir es bis anhin konzipiert haben, mit Subjekten operiert, die sich bewusst sind, dass sie auf einer Theaterbühne stehen und nach gängigen Normvorstellungen können Tiere keine (solche) Subjekte sein. Nichtmenschliche Tiere im Theater unterwandern zwangsläufig die Abmachung, dass die Theaterbühne ein Ort von fiktionalem Geschehen ist. So wird jedes Bühnengeschehen durch die Präsenz eines Tieres zur *Performance*. Vielleicht hat der «Trend», mit nichtmenschlichen Tieren auf der Bühne in Interaktionen zu treten, auch deshalb vor allem in der Performance Art seinen Anfang genommen. Ich denke hier an die Performance «I like America and America likes me», in der der Kojote Little John und Joseph Beuys zusammen interagierten³.

Das nichtmenschliche Tier auf der Bühne bringt die Subjekt-Konzeptionen, auf denen unser Theaterbegriff (be)ruht, ins Schwanken; und zeigt uns so überhaupt deren Existenz auf. In der Folge drängen verschiedenste Fragen in den Theaterraum. Müssen Bühnensubjekte über Intentionalität verfügen? Müssen sie sich über die Theatersituation bewusst sein? Wer oder was kann überhaupt ein Bühnensubjekt sein? Und was kann alles als *Handlung*⁴ definiert werden? Die Liste liesse sich noch lange fortführen. Zentral ist, dass ich die Grundkonstruktion «Theater» überdenken muss, wenn ich mit nichtmenschlichen Tieren auf der Bühne arbeite.

Wie ich einen Theater-Rahmen schaffe, in welchem der nichtmenschliche Spielpartner in seiner spezifischen *agency* als Handelnder wahrgenommen werden kann, zeigt Maximilian Haas in seinem Buch

³ Wobei Beuys bei der Durchführung der Performance nicht gerade auf die Bedürfnisse seines nichtmenschlichen Performance-Partners einging. Dass Beuys den Kojoten Little John über vier Tage hinweg in einem Gallerieraum ohne Artgenossen einsperrte und ihm für die Performance auch keine Credits zukommen liess, zeigt, dass Little John für Beuys wohl wenig mehr als ein lebendiges Requisit war. Beuys entschied sich für einen Kojoten als (ungeliebten) Stellvertreter für die «Ureinwohner» Amerikas und so verbleicht die Individualität von Little John in der Meta-Ebene der Performance in seiner Funktion als Zeichen für etwas Abwesendes.

⁴ Handlung als dasjenige, was sich *vollzieht*, also durchaus im Sinne von *agency*, Handlungsmacht oder -vermögen, gedacht

«Tiere auf der Bühne – Eine ästhetische Ökologie der Performance» auf. Er plädiert dafür, Konzepte und Begriffe, wie Ästhetik oder Performativität gründlich zu überdenken und derart auszuweiten, dass sie den nichtmenschlichen Performer*innen Rechnung tragen⁵. Ich finde dies einen äusserst wichtigen Impuls und möchte betonen, dass es nicht bei der Überdenkung dieser beiden Begriffe bleiben kann. Mir beispielsweise liegt das AndersDenken der Begriffskonzepte von Autorschaft (siehe [Milo](#)), Künstler*innen-Identität (siehe [Die Kunst der Monster](#)) und Kunstschaffen (oder genauer, wer die Fähigkeit dazu besitzt, siehe [Die Kunst der Nichthumanen](#)) am Herzen. Und auch hier lässt sich die To-Do-Liste eines AndersDenkens von theatralen Begriffskonzepten noch verlängern. Weshalb ich auch hier eine herzliche Einladung ausspreche, eure Ideen und Gedanken in der Kommentarfunktion auf der Website einzubringen. Doch auch das Überdenken von Begriffen reicht nicht. Ich plädiere dafür, dass wir es hier auch mit einer ethischen Dimension zu tun haben, nämlich mit der Frage des richtigen Umgangs mit nichtmenschlichen Tieren (und Akteur*innen). Hier schlage ich erneut eine Brücke zum Text [Pferde, Auto, Stein, Material](#) und zum [Manifest für Material](#). In beiden versuche ich zu dieser ethischen Dimension mit dem Erarbeiten einer «best practice» einen praktischen Zugang zu verleihen⁶.

Eine Kerndefinition von (westlichem) Theater posthumanistisch denken

Eine der einfachsten Definitionen von Theater lautet: A spielt B (und C schaut zu). Diese Definition wird vor allem Peter Brooks zugeschrieben, ich bin mir aber nicht sicher, ob dem wirklich so ist.

Was passiert, wenn ich eine posthumanistische Denkweise auf diese Kerndefinition loslassen?

Ich frage mich, wieso bei dieser Definition davon ausgegangen wird, dass Buchstaben *Menschen* repräsentieren können. Buchstaben funktionieren als Entitäten, als eigenständige und einzigartige «Typen». Jeder Buchstabe ist einzigartig und von anderen Buchstaben differenzierbar. Innerhalb eines Denksystems, welches *Menschen* ebenfalls als klar abgrenzbare Entitäten konzipiert, eignen sich Buchstaben deshalb hervorragend als Zeichen und Stellvertreter für *Menschen*.

In einer posthumanistischen Neubesetzung der Rollen A, B und C könnte jetzt aber irgendein Organismus oder irgendeine Materie die Rollen der Buchstaben einnehmen. Es entsteht ein schönes Spiel mit verschiedenen Stück-Möglichkeiten, ein ganzer Saison-Spielplan von Stücken sogar: eine Pflanze spielt Hamlet und ein Stein schaut zu, oder eine Katze spielt das Welt-All und ein *Mensch* schaut zu, oder ein

⁵ Auch wenn ich dieses Zitat im Text «Pferde, Auto, Stein, Material» bereits bringe, so lasse ich es hier nochmals erscheinen.

Gegen die lebendige Präsenz des Tiers waren die konventionellen Bühnenmittel machtlos. Die abgeschmackte Theaterregel «Keine Kinder und keine Tiere!» dient offenbar weniger dem Ansehen des Theaters oder dem der Kinder und Tiere, sondern vielmehr der praktischen Machbarkeit von theatraler Darstellung im konventionellen Sinn. 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 Requisite in den Handlungsgang zu integrieren. Es muss eine komplexe Präsenz jenseits der Oppositionen von aktiv/passiv und Subjekt/Objekt entwickeln können. Die Voraussetzung dazu 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»

⁶ Ich erarbeite diese «best practices» nicht im Alleingang, sondern ziehe meine Erkenntnisse aus der Zusammenarbeit mit den Pferden Gimli und Gryffindor und diversen Materialien und Objekten. Sie haben also genauso Anteil an der Entstehung dieser «best practices».

Stein spielt Sofa und ein Virus schaut zu, usw. Doch etwas wie einen Organismus oder eine Materie in die Entität eines Buchstabens zu stecken wird schnell schwierig – bis unmöglich. Eine Pflanze verfügt nicht unbedingt über eine klar absteckbare Persönlichkeit/Entität. Sie kann mit einem ihrer «Sprösslinge» zusammenwachsen und es ist nicht mehr klar unterscheidbar, ob sie nun eine oder zwei Pflanzen ist/sind.

**Milo hat sich in
letzter Zeit aus der
Textarbeit
zurückgezogen. Er
liegt neben mir und
döst. Die Tastatur
zieht ihn nicht
mehr an. Ich fühle
mich auf eine
komische Art
alleingelassen.
Meine Hände
suchen
gelegentlich Halt,
irgendwo in seinem
Fell, zur
Rückversicherung,
bevor sie wieder
auf die Tastatur
zurückkehren. Ist
das noch
Kollaboration?**

**Nun, auch Katzen
können
beschliessen, mit
dem Schreiben
aufzuhören. Und
existieren, im
Gegensatz zu Kater
Murr, trotzdem
weiter.**

Ein Stein wird niemals «genetisch geboren», sondern entsteht beispielsweise durch Abspaltung von einem grösseren Stein. Ist dieser Stein mit seinem «Mutterstein» immer noch identisch und gibt es jetzt also einen Stein an zwei unterschiedlichen Orten? Nichtmenschliche offenbaren auf Theaterbühnen also einen gewissen Widerstand, als einheitliche Subjekte dargestellt zu werden. Dass Rollen nicht mehr durch einzelne Menschen besetzt werden, ist allerdings schon spätestens seit dem postmodernen Theater eine gängige Praxis. Denn auch ohne den Posthumanismus hat man gemerkt, dass das Konstrukt einer einheitlichen Person/Rolle/Figur nicht an die psychologische Komplexität einer «Person» herankommt. Der Posthumanismus würde hier höchstens ergänzen, dass es sich nicht nur um psychologische, sondern auch um soziologische und biologische Komplexitäten handelt. Es ist ja nicht klar, wo ein menschlicher oder nicht-menschlicher Körper beginnt und aufhört. Heissen meine Darmbakterien auch Noemi? Oder heissen sie Hans und Erika? Wie identifizieren sie sich, wenn sie ausgeschieden werden und nun ausserhalb meines Körpers weiterleben? Die Rolle müsste also sowieso «Hamlet, seine Darmbakterien, seine Haare und sein Hormonspiegel» heissen. Oder «Die Darmbakterien, ihre Haare, ihr Hormonspiegel und ihr Hamlet».

Posthumanistisches Denken offenbart also diese Vereinfachung von «menschlichen und nichtmenschlichen Subjektivitäts-Komplexen» in einer der Grunddefinitionen von Theater. Analog dazu führt eine posthumanistische/nicht-mehr-nur-menschliche «Rollenbesetzung» vor Augen, dass die gängige Theater-Praxis von «Subjekt-Entitäten» den komplexen Verknüpfungen und Symbiosen menschlicher und nichtmenschlicher Akteur*innen nicht gerecht werden kann.

Dies schliesst aber das Prinzip der «Verkörperung» als Rolle nicht aus. Ein*e *Menschin* kann sehr wohl ein ganzes Ökosystem spielen, wenn dies nicht als entitäre Personifizierung geschieht («ich spiele jetzt mal die Mutter Natur»),

sondern als Repräsentation einer pluralistischen, fragmentarischen Identität, welche die Verstrickungen und Beziehungen der Akteur*innen innerhalb des Naturkulturkontinuums offenlegt⁷.

⁷ In meinem Beispiel ist Hamlet also eher als Verdauungs-Biotop gerahmt, denn als menschliche *Figur*.

Was kann das Theater leisten?

Ich möchte das Theater nicht nur anhand von posthumanistischen und postanthropozentrischen Fragestellungen kritisieren, sondern in einer Umkehrbewegung auch danach fragen, was denn das Theater für diese Fragestellungen leisten kann? Welche Fähigkeiten kann spezifisch das Theater in diese Debatte einbringen?

Theater als Ort von Beziehungen Theater eignet sich hervorragend, um Beziehungen zu untersuchen. Denn selten steht ein *Mensch* allein auf der Bühne – und sogar dann geht es vorrangig um die Bezugnahme zur sie*ihn umgebenden Welt. Es gibt eine ganze Reihe von kanonischen Theaterstücken, welche mit schärfster Lupe zwischenmenschliche Beziehungen ebenso wie die Strukturen von ganzen Gesellschaften sezieren und dabei die grossen Emotionen und Gefühle freilegen. Dieses Potenzial lässt sich auf die emotionale Bezugnahme und Beziehungsaufnahme mit dem Nichtmenschlichen ausweiten. Denn der Kontakt, die Beziehung, der Austausch und die Symbiosen zwischen den Spezies lassen sich mit theatralen Mitteln (hervorragend) erzählen.

Theater als Experimentalraum Theater kann als Versuchslabor von Utopien und alternativen Gesellschaftsentwürfen fungieren. Genauso kann Theater als Brutkasten für die Entwicklung von postanthropozentrischen und posthumanistischen Seins-Entwürfen und Ideen fruchtbar werden.

Theater als Ort von Handlung So wie das Theater ein Ort von Beziehungen ist, ist das Theater auch ein Ort von Handlungen. Der Handlungsspielraum einer theatralen Figur vollzieht sich immer innerhalb eines sozialen Systems, prallt auf die Handlungsspielräume anderer Figuren oder wird durch diese erweitert. Nach dem *agency*-Konzept von Bruno Latour werden beispielsweise im «Theater der Dinge» Wirkmächte von nichtmenschlichen Protagonisten erfahrbar gemacht. Und natürlich vermag das Theater auch hier, geteilte Handlungsspielräume von menschlichen und nichtmenschlichen «Figuren» in ihrem Zusammenspiel aufzuzeigen.

Theater als Ort von Subjekten/Subjektivierungen⁸ Nicht zuletzt erschafft das Theater «Figuren». Es skizziert Persönlichkeits-Entwürfe und Seins-Konzepte. Das Wort «Subjektivierung» zeigt auf, dass ein Subjekt eben genau in einem wechselseitigen Prozess zwischen dem «Subjekt» und seiner Umgebung *entsteht*. Diese Prozesse zu thematisieren und fruchtbar zu machen für postanthropozentrische und posthumanistische Subjekt-Findungen sehe ich auch als eine der Stärken an, die das Theater in diese Debatte einbringen kann.

Ich bin mir sicher, dass diese kurze Liste noch erweitert werden kann, wozu ich ganz herzlich einlade mit dem Verweis, dass jegliche Gedanken und Reaktionen auf dieser Website in der Kommentarfunktion geteilt werden können.

.....

.....

⁸ Das Wort «Subjektivierung» ist wie eine Büchse der Pandora. Sobald man diesen Begriff in den Mund nimmt, fliegt er einem sogleich um die Ohren. Denn er hat vielerlei Verwendungen – oder ist eine Münze mit ganz vielen Seiten. Ich verwende den Begriff «Subjektivierung» so, wie er im Poststrukturalismus verwendet wird/wurde: «Subjektivierung meint den permanenten Prozess, in dem Gesellschaften und Kulturen die Individuen in Subjekte umformen» (Andreas Reckwitz, Handbuch Körpersoziologie)

Logozentrisches

Ist Sprechtheater zum Logo- zentrismus verdammt? Ist

Der Mensch ist nicht mehr Herr im Oberstübchen, hat uns Doku... Sprechtheater — falls es zum Logo-
zentrismus verdammt ist, immo Sprechtheater zu
linearen Dramaturgien?

Wieso ist Sprechtheater die dominierende Theaterform? Wieso dominiert die Sprache im Sprechtheater? Hörvermögen, die gesprochene Sprache oder überhaupt Sprachfähigkeit besitzen?

Der Humanismus zeigte mit seiner grossen Begeisterung für die Antike natürlich auch reges Interesse am antiken Drama. Das, stark vom Humanismus geprägte bürgerliche Theater sah weniger die Katharsis

Wieso ist Theater oft so intellektuell und verkopft? Wieso haben immer noch so viele Leute das Gefühl, sie müssten «das Theater verstehen»? Haben viele Leute Angst davor, dass sie das Theater «nicht verstehen» und gehen deshalb gar nicht erst hin?

Als Theatermacher erleichtert man sich immer wieder das Gefühl, dass das aktuelle europäische Theaterschaffen (vor allem im deutschsprachigen Raum) extrem logo-zentrisch ist. Es operiert mit dem logos als dominanter Art der Wahrnehmung. Theateraufführungen werden nicht mehr als recht fertigen, wieso ein Stück im Hintergrundtexten, Kontextualisierungen.

Das Sprechtheater ist ein Symptom der seit damals herrschenden Dominanz der Rationalität? Wieso hat Theater so viel Bildungsauftrag? Wieso ist das Theater als Zugtier vor den Karren der Aufklärung gespannt? Wieso ist Theater als moralische Anstalt immer noch so präsent?

Wie sehr das Theater mit dem Logo-zentrismus unserer westlichen Denktradition verflochten ist, sieht man vor allem bei einer Reflexion über den «Theater als moralische Anstalt» von Schiller und zweitens dem «Theater der Entfremdung» von Brecht. In beiden Fällen ist die Unterwerfung unter den Logos ein zentraler Bestandteil.

Welche Sprachformen unterlaufen den Körper/Geist Dualismus? Welche Sprachformen bringen Körper und Geist in ein anderes Verhältnis (oder eine andere Hierarchie) zueinander?

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Kann man nicht-
logozentrisch über
Logo-zentrismus nachdenken?

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

«Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt.» Karen Barad, «Posthumanist Performativity»

Ja, Sprache wurde viel Macht eingeräumt. Aber vielleicht ist nicht die Sprache das Problem, sondern gerade eben Sprache selbst zum Thema zu machen. Den Sprachbegriff aus seiner Logo-Fokussiertheit herauszuschälen, um ihn zu erweitern. Sprache als Kommunikation, Sprache als Möglichkeit von Verständigung zwischen Spezies, Sprache als Verständigung über (Körper-)Zeichen, Sprache als Resonanzraum, Sprache als Markierung, Sprache als Ausdruck und Zeichen von agency.