

CAN THE AUDIENCE SPEAK? FIVE THESES FOR A POSTHUMANIST THEATRE

„Realists of a bigger reality.“

Ursula K. Le Guin

I'm writing this text in early 2021, we are currently in an extended second lockdown in Germany due to COVID 19. All theatres remain closed. Including the so-called independent scene theatres. Whatever circumstances this book and this text will find its audience in, the closure of the theatres will not have remained without consequences. Even in the so-called World Wars, theatre was performed until the very end and the theatre buildings that still remained intact in Germany were reopened as early as 1945. We are therefore in an utterly new situation in this country. I don't want to guess what consequences the restriction of personal and physical contact will have had. From the vantage of my living situation in this moment, what remains is the ability to look back, to a time of lively discussion in the foyers of Berlin theatres, independent scene venues and at exhibition openings, which sometimes seemed to me like a nomadising, free-floating programme of artistic research. Always in the knowledge of our extremely privileged position in Berlin, which still has relatively good working conditions for artists. Always closely accompanied by criticism of the "bubble", the art bubble, which operates beyond reality.

Being able to connect with reality seemed to be linked to attracting new audiences for the theatre, to inclusive and participatory formats. Conflicts had already emerged in the middle of the prosperous high of the 2000s and 2010s, which debated the relevance of art and theatre in relation to their social effectiveness. Matthias Lilienthal's statement at the beginning of the 2000s that he wasn't interested in art shit, for example, became famous, which was then powerfully staged with the opening of the HAU and him as artistic director. People from real life on the stage, so that isn't art shit? Does reality elude aestheticisation on stage? Are aesthetics per se removed from life? These and similar questions were pursued by my label apparatus in November 2015 at the Sophiensæle with a weekend about "Really Useful Theatre".¹

¹ The first edition in Berlin was followed by two others in Hamburg and in Düsseldorf in 2016. All the programmes and video documentation can be found at www.usefultheater.de.

KANN DAS PUBLIKUM SPRECHEN? 5 THESEN FÜR EIN POST-HUMANISTISCHES THEATER

„Realists of a bigger reality.“

Ursula K. Le Guin

Ich schreibe diesen Text Anfang 2021, wir befinden uns aufgrund von COVID 19 in Deutschland im verlängerten zweiten Lockdown. Alle Theater bleiben geschlossen. Auch die Häuser der sogenannten Freien Szene. Unter welchen Bedingungen auch immer dieses Buch und dieser Text sein Publikum finden wird, die Schließung der Theater wird nicht ohne Folgen geblieben sein. Selbst in den sogenannten Weltkriegen wurde Theater bis zum Ende gespielt und die Häuser, die in Deutschland noch standen, wurden bereits 1945 wieder eröffnet. Wir befinden uns hierzulande also in einer ganz und gar neuen Situation. Welche Konsequenzen die Eindämmung persönlich-körperlichen Kontakts gehabt haben wird, vermag ich nicht abzuschätzen. Aus meiner Lebenssituation in diesem Moment heraus bleibt mir ein Blick zurück, in eine Zeit des teils fulminanten Austausches in den Foyers von Berliner Theatern, Spielstätten der Freien Szene und bei Ausstellungseröffnungen, die mir manchmal wie ein nomadisierendes frei flottierendes Programm künstlerischer Forschung erschien. Immer im Wissen um eine extrem privilegierte Position in Berlin, das noch immer verhältnismäßig gute Arbeitsbedingungen für Künstler_innen hat. Immer eng begleitet von der Kritik an der „bubble“, an der Kunstblase, die jenseits der Realität operiere. Anschlussfähigkeit an Realität schien gekoppelt an die Erschließung neuer Publikula für das Theater, an inklusiven und partizipativen Formaten. Es zeichneten sich mitten im prosperierenden Hoch der 2000er und 2010er Jahre bereits Konflikte ab, die die Relevanz von Kunst und Theater vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit diskutierten. Berühmt wurde z.B. Matthias Lilienthals Aussage zu Beginn der 2000er Jahre, er interessiere sich nicht für Kunstkacke, was mit der Eröffnung des HAU und ihm als künstlerischem Leiter dann schlagkräftig inszeniert wurde. Menschen aus dem echten Leben auf der

Should art be useful and theatre effective, or should we be able to make both independent from such criteria? Although this debate from five years ago might seem lightyears away in the current lockdown, it revealed very different ideas of what theatre is, which were artistically represented regardless of whether they were part of the state theatre system or the independent scene. What was and is at issue is the theatre's model of showing. It's about how people involve other people in what they are showing and turn them into active agents. About what effect theatre should have, or if it should even have one. About how an art form can legitimise itself or if it should do that at all, an art form that exists for the public, for an audience who don't just subsidise artists' work anonymously through tax money, but directly finance them through ticket sales. It is therefore about the contract between the audience and artists, qua the mediating institution of theatre or in the case of the independent scene, venues. In the following, I will formulate five theses along the lines of these questions that I have developed in the interest of a radical expansion of the concept of the audience, which I would like to liberate from being so centred around humans. Shifting the concept of the audience in the sense I develop below is tantamount to dissolving the above-mentioned contract and situates making art and theatre in a context which we generally exclude from cultural creation, so-called nature. I argue from the assumption that nature is our culture, which we actively blank out as an agent, since it doesn't possess a human language. Traditionally linked to this is the idea of a specific form of activity bound to the concept of the human being, which I will criticise in the following. The "human" here represents an ideology from the age of Enlightenment, an exclusive category, which from the outset excluded women, people with disabilities, plants and animals. They were allocated to the realm of nature in different ways and devalued. My approach starts with a radical criticism of both the concept of the human being and humanism. I view attempts to extend the concept of the human so that it includes those who were historically excluded critically. Because they must be measured against the standard of this human being and that standard is highly problematic. Here I am following Michel Foucault's thinking, who wrote that the human will disappear like a face in the sand. For that reason, in the following I often use the phrase "more than human", which intends to make clear that bodies classified as human were also never only or purely human, but rather that we have always been interrelated to various bodies. The target audience of the great theatre of the world in its own view of itself was always the human being and not all human beings, but those who met the criteria of the Enlightenment concept of the human being mentioned above. Even today, this concept is so exclusive and toxically loaded that a tradition of posthumanist theory has developed which wishes to leave this Eurocentric, sexist and racist context behind. But the post- often easily becomes a pre- again. When we speak about posthumanism, we retain as a negative foil the concept of the human being that is described in humanism. These concepts still require further development. An audience I therefore only provisionally refer to as posthuman in a posthumanist theatre would oppose itself to the calculated productivisation of the shared theatre experience by a capitalist economy. Venues and artists, anyone involved in this theatre would define new rules of their game from this point on. In this context, it is necessary to bring the shared linguistic roots of *play* and *Pflege* (German: care) into play and to act carefully.

1

Der ersten Ausgabe in Berlin folgten noch zwei weitere in Hamburg und in Düsseldorf in 2016. Alle Programme und alle Video-dokumentationen der Beiträge finden sich auf www.usefultheater.de.

Bühne, ist das dann keine Kunstkacke? Entgeht die Realität der Ästhetisierung auf der Bühne? Ist Ästhetik per se lebensfern? Diesen und ähnlichen Fragen folgte mein Label apparatus im November 2015 in den Sophiensælen mit einem Wochenende zu „Really Useful Theater“¹. Sollte Kunst nützlich sein und Theater wirksam, oder beides unabhängig von solchen Kriterien gemacht werden können? Mag diese Debatte von vor fünf Jahren im aktuellen Lockdown wie Lichtjahre entfernt wirken, so zeichneten sich hier bis heute vertretene, sehr unterschiedliche Vorstellungen von Theater ab, die unabhängig von einer Einbindung in den Stadttheater- oder den Bereich der Freien Szene künstlerisch vertreten wurden. Es ging damals und es geht heute wieder um die Schauanlage des Theaters. Darum, inwiefern Menschen andere Menschen in das, was sie zeigen, einbeziehen und sie zu Akteur_innen machen. Darum, wie Theater wirken soll, oder ob es das überhaupt muss. Darum, wie sich eine Kunstform legitimieren kann oder ob sie es sollte, die für ein Publikum, für Zuschauer_innen agiert, die nicht nur anonym durch Steuermittel die Arbeit von Künstler_innen subventionieren, sondern diese auch durch gezahlte Eintrittsgelder ganz konkret finanzieren. Es geht damit um den Vertrag zwischen Publikum und Künstler_innen, qua vermittelnder Institution Theater oder im Fall der Freien Szene, Spielstätte. Im Folgenden formuliere ich fünf Thesen entlang dieser Fragen, die ich im Interesse einer radikalen Erweiterung des Publikumsbegriffes entwickelt habe, den ich aus seiner Zentrierung auf Menschen befreien möchte. Eine Verschiebung des Publikumsbegriffes in dem unten entwickelten Sinne kommt einer Auflösung des oben genannten Vertrages gleich und situiert das Kunst- und Theater-schaffen in einem Kontext, den wir als sogenannte Natur vom Kulturschaffen in der Regel ausschließen. Ich argumentiere von der Annahme aus, dass Natur unsere Kultur ist, die wir aktiv als Akteurin ausblenden, da sie nicht über eine menschliche Sprache verfügt. Damit verbunden ist traditionell die Vorstellung einer spezifischen Form von Aktivität, die an den Begriff vom Menschen gekoppelt ist, den ich im Folgenden kritisiere. Der „Mensch“ steht hier für eine Ideologie aus der Zeit der Aufklärung, eine exklusive Kategorie, die von vornherein Frauen, Menschen mit Behinderungen, Pflanzen und Tiere ausschloss. Diese wurden dem Bereich der Natur auf unterschiedliche Weise zugeordnet und abgewertet. Mein Ansatz geht von einer radikalen Kritik sowohl des Begriffs des Menschen, als auch des Humanismus aus. Versuchen, den Begriff des Menschen so auszuweiten, dass er jene inkludiert, die historisch ausgeschlossen wurden, stehe ich kritisch gegenüber. Denn sie müssen sich am Maß dieses Menschen messen lassen und dieser Maßstab ist hochgradig problematisch. Ich folge hier dem Gedanken von Michel Foucault, der schrieb, der Mensch werde verschwinden wie ein Gesicht im Sand. Daher verwende ich im Folgenden häufig die Formulierung eines „Mehr-als-Menschlichen“, die deutlich machen soll, dass auch menschlich klassifizierte Körper nie nur oder rein menschlich waren, sondern wir immer mit verschiedenen Körpern verwoben sind. Das große Welttheater galt in seinem Selbstverständnis immer dem Menschen und nicht allen Menschen, sondern denen, die dem oben genannten aufklärerischen Begriff vom Menschen gerecht wurden. Dieser Begriff ist bis heute derart exklusiv und toxisch aufgeladen, dass sich eine post-humanistische Tradition in der Theoriebildung entwickelt hat, die diesen eurozentrischen, sexistischen und

1. The audience doesn't exist

The German word for audience, *Publikum*, comes from *publicus*, the people, the general community, the public, it first of all denotes the common people. *Volk* (German: the people), a thoroughly more problematic term, initially meant an unspecified mass of people. Derived from the Proto-Germanic *fulka*, an army, via Old High German *folc* and Middle High German *volc*, it is also related to the Slavic *pulk* and the root of the words *voll* (full) and *viel* (many).² Before the National Socialists appropriated the word *Volk* for a racially marked community, it was already a collective term for a nation and, as a highly ambivalent term, both elitist and directed against elites. Giorgio Agamben discusses this ambivalence of the term *Volk*: “The Italian term *popolo*, the French term *peuple*, and the Spanish term *pueblo* designate in common parlance and in the political lexicon alike the whole of the citizenry as a unitary body politic as well as those who belong to inferior classes.”³ The Marxist concept of class war too has to do with the division of the *Volk* or the people, which Agamben differentiates into “People” capitalised and “people” uncapitalised: “Any interpretation of the political meaning of the term people ought to start from the peculiar fact that in modern European languages this term always indicates also the poor, the underprivileged, and the excluded. The same term names the constitutive political subject as well as the class that is excluded, *de facto*, if not *de jure*, from politics.”⁴ This division is also at work in the context of the audience debate in theatre. In the European tradition, theatre has always been conceived of as a public form. At the latest since modernity, theatre depends on how it manifests itself together with the public. The public is however itself constructed and not simply accessible just like that. Not all people who live in a country, for example, are part of the public. Because theatre in this country is made possible by tax money, the theatre per se enjoys public interest. This public interest – whether it's a so-called independent theatre, an independent scene venue or a state theatre – is linked to cultural representation. Theatre as art is free, but paradoxically is nonetheless confronted with demands about how effective it is for the audience or attracting new audiences for example. Historically in Ancient Greece, potentially any member of the polis could become a member of the theatre audience. Later the theatre was cultivated as a state cult and was reserved exclusively to the court. The German organisation of theatre into municipal and state theatres emerged in the period of the unification of the German nation as an instrument for conveying the message of a united people through language and content. Bourgeois theatre defined itself against courtly narratives, workers' theatre associations formed and developed their own narratives. In this way, each section of the public always made sure they had their own location where this theatre could take place.

In the case of the Volksbühne Berlin, workers financed their own theatre with their own money. The connection in terms of content and the political urgency for a meeting place like this was self-evident at the time. The independent scene too and with it the Sophiensæle came about as a demarcation against the ruling system, in the attempt to find their own forms of management and their own spaces for their own aesthetic, and to manifest a new understanding of theatre in this country in dialogue with changing audiences. What is clear from this is that there is no such thing as the one audience, but rather different audiences that developed historically and were situated locally. Furthermore, it is clear that these audiences do not coin-

² Kluge: Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache. Berlin 2002, p. 728.

³ Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002, p. 186.

⁴ Ibid.

rassistischen Kontext verlassen möchte. Aber auch das post wird leicht wieder zum prä. Wenn wir vom Post-Humanismus sprechen, behalten wir den Begriff des Menschen, der im Humanismus beschrieben ist, als Negativfolie bei. Diese Begriffe bedürfen noch der Weiterentwicklung. Ein von mir daher nur vorläufig als post-human bezeichnetes Publikum in einem post-humanistischen Theater widersetzte sich der Produktivmachung der gemeinsamen Theatererfahrung in einem kapitalistischen ökonomischen Kalkül. Spielstätten und Künstler_innen, Akteur_innen dieses Theaters definierten ihre Spielregeln von hier aus neu. In diesem Kontext gilt es, die gemeinsame sprachliche Wurzel von play und Pflege ins Spiel zu bringen und sorgsam zu agieren.

1. Das Publikum existiert nicht

Der Begriff Publikum kommt von *publicus*, dem Volk, der Allgemeinheit, Öffentlichkeit, er bezeichnet zunächst einmal das gemeine Volk. Volk, ein durchaus problematischer Begriff, meinte zunächst eine unspezifische Menschenmenge. Abgeleitet aus urgermanisch *fulka*, die Kriegsschar, über althochdeutsch *folc* und mittelhochdeutsch *volc* ist es auch mit dem slawischen *pulk* verwandt und die Basis der Worte „voll“ und „viel“². Vor der nationalsozialistischen Vereinnahmung des Begriffes Volk für eine rassistisch markierte Gemeinschaft, war es bereits ein Sammelbegriff für eine Nation und als hochgradig ambivalenter Begriff zugleich elitär aufgeladen und gegen Eliten gerichtet. Giorgio Agamben thematisiert diese Doppeldeutigkeit des Begriffes Volk: „Das italienische *popolo*, das französische *peuple*, das spanische *pueblo* bezeichnen in der Gemeinsprache wie im politischen Wortschatz zugleich die Gesamtheit aller Bürger als politischer Einheitskörper und die Angehörigen der unteren Klassen.“³ Auch der marxische Begriff des Klassenkampfes habe mit der Spaltung des Volkes zu tun, das Agamben als groß geschriebenes *Volk* und klein geschriebenes *volk* unterscheidet: „Jede Interpretation der politischen Bedeutung des Wortes ‚Volk‘ muss von der bemerkenswerten Tatsache ausgehen, dass es in den modernen europäischen Sprachen immer auch die Armen, Enterbten und Ausgeschlossenen bezeichnet. Dasselbe Wort benennt mithin sowohl das konstitutive politische Subjekt, als auch die Klasse, die, wenn nicht rechtlich, so doch faktisch, von der Politik ausgeschlossen ist.“⁴ Diese Spaltung wird auch im Kontext der Publikumsdebatte im Theater wirksam. Theater ist in der europäischen Tradition immer öffentlich konzipiert gewesen. Legitimation von Theater hängt spätestens seit der Moderne davon ab, wie es sich gemeinsam mit einer Öffentlichkeit manifestiert. Öffentlichkeit selbst ist indes konstruiert und nicht ohne weiteres zugänglich. Nicht alle Menschen z.B., die in einem Land leben, gehören zur Öffentlichkeit. Durch die hiesige Ermöglichung von Theater mit Steuermitteln genießt Theater per se ein öffentliches Interesse. Dieses öffentliche Interesse ist – ob es ein sogenanntes freies Theater, eine Spielstätte der Freien Szene oder ein Staatstheater ist – mit kultureller Repräsentation verknüpft. Theater ist als Kunst frei, wird aber paradoxerweise dennoch mit Ansprüchen konfrontiert, die sich beispielsweise an der Publikumswirksamkeit oder der Erschließung neuer Publika ausrichten. Zum Theaterpublikum wurde historisch in der griechischen Antike potenziell jedes Mitglied der polis. Später wurde Theater weiter als Staatskult ausgebildet und war exklusiv dem Hofe vorbehalten. Die deutsche

² Kluge: Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache. Berlin 2002, S. 728.

³ Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002, S. 186.

⁴ Ebd.

cide with a singular public. Although *Publikum* is etymologically related to the word *Pöbel* (the lower classes), or more precisely with the *populus – Volk* – it does not, as described above, in fact come from the so-called *common* people, but much rather it consists of the middle class of society that sees itself as a cultural elite. Any criticism of the concept of the audience is therefore also always a criticism of established theatre practice, a criticism of exclusion, whether as a side effect or as a potential target of the theatre's logic of wastefulness, which is based on transgression as much as on excess. Criticism of the audience is also always a criticism of the way in which public space in society is produced and what can be said in a political public space like the one which the theatre per se embodies.

Seen in this light, I could already end my theses at this point, because obviously each of the audiences can speak, they were able to create historical places for themselves where their own content could be articulated. This was true of various historical configurations of theatre, but now the dispositif of theatre is once again up for renegotiation. There may be various reasons for this: technological developments and changes in media may be one basis for the delegitimisation of theatre, which is now increasingly striving to keep up with the digital dispositif. It may be linked to the fact that we need new forms of assembly that present our place in the world in a better light. Currently, it also has to do with the fact that right now as humans we cannot assemble, at least not physically in one place. The laboriously built seal against the non-human public has grown fragile. With the coronavirus, a non-human actor has entered the stage and has held us firmly in its grip for a year now. In his essay from the beginning of the pandemic “I, Coronavirus. Mother. Monster. Activist”, philosopher Bayo Akomolafe writes: “But brainless as it may be, unburdened by philosophical discussions about mind-body dualisms, the several strains of the novel coronavirus show the intelligence and genius of the non-human.” The non-human, the more than human, that which we cannot control, which is beyond our understanding, beyond the idea of rationality and modernity, all of that culminates in the coronavirus, says Akomolafe. We are currently at a crack in a reality that until a year ago was considered inescapable. As a consequence of the ecological apocalypses that have long been occurring on Earth in many places, that have affected many people, animals and other living beings, and that are now also being felt in Europe, we must break with the logic of slavery, which goes hand in hand with the logic of the exploitation of land, of human and non-human bodies, of resources, break with the racist and sexist logic of production, also in the context of theatre and the independent scene. The power of imagination and a readjustment of the ensemble is required for this. Not the acting ensemble, but the ensemble of those who together construct reality. In the logic of the planetary, as first formulated by Gayatri Spivak, for the performing arts it is also about “overwriting the globe with the planet.”⁶ We must, as Spivak explains further, think the Other, think the others, those who do not appear in colonially shaped discourse. We must do it in such a way that we accept different ways of existing and honour their specific contribution to the production of reality in their own specific way, but without trying to give them a human voice they did not ask for.

⁵ Akomolafe, Bayo: I, Coronavirus. Mother. Monster. Activist. 2020, <https://bayoakomolafe.net/project/i-coronavirus-mother-monster-activist/>.

⁶ Gayatri Chakravorty Spivak: Imperative zur Neuerfindung des Planeten. Wien 1999, p. 45.

⁷ Arundhati Roy, cited in Sunaura Taylor: On

Theaterorganisation als Stadt- und Staatstheater bildete sich in der Zeit der Vereinigung der deutschen Nation als Instrument sprachlicher und inhaltlicher Vermittlung des einen Volkes heraus. Bürgerliches Theater grenzte sich gegen die Narrative bei Hofe ab, Arbeitertheatervereine bildeten sich und entwickelten eigene Narrative. So hat ein jeweiliges Publikum immer für einen eigenen Ort gesorgt, an dem dieses Theater stattfinden konnte.

Im Fall der Volksbühne finanzierten Arbeiter_innen mit ihrem Geld ein eigenes Theater. Die inhaltliche Verknüpfung und die politische Dringlichkeit für einen solchen Ort als Ort der Begegnung verstand sich damals von selbst. Auch die Freie Szene und mit ihr die Sophiensæle entstanden als Abgrenzung gegen ein herrschendes System, in dem Versuch, eigene Formen der Verwaltung und eigene Orte für eine eigene Ästhetik zu finden und im Austausch mit wechselnden Publika ein neues Verständnis von Theater hierzulande zu manifestieren. Offensichtlich ist demzufolge, dass es nicht ein Publikum gibt, sondern unterschiedliche, historisch gewachsene und lokal situierte Publika. Außerdem ist offensichtlich, dass diese Publika nicht mit einer singulären Öffentlichkeit koinzidieren. Obschon Publikum etymologisch mit dem *Pöbel* verwandt ist, genauer gesagt mit dem *populus – Volk* – kommt es doch wie oben beschrieben, gerade nicht aus dem so genannten *gemeinen* Volk, sondern bildete sich vielmehr aus der sich selbst als kulturelle Elite begreifenden bürgerlichen Schicht von Gesellschaft. Kritik am Publikumsbegriff ist also immer auch Kritik an etablierter Theaterpraxis, Kritik an Exklusion, sei es als Nebeneffekt oder potenzielles Ziel der auf Überschreitung ebenso wie auf Maßlosigkeit basierenden Logik der Verschwendung des Theaters. Kritik am Publikum ist immer auch Kritik an der Art und Weise, wie gesellschaftlich Öffentlichkeit hergestellt wird und was im Rahmen einer politischen Öffentlichkeit, wie die, die das Theater per se manifestiert, aussagbar ist.

So gesehen könnte ich an dieser Stelle meine Thesen schon beenden, denn offensichtlich kann das jeweilige Publikum sprechen, es konnte sich historisch Orte verschaffen, an denen die eigenen Inhalte zur Sprache kamen. Auf unterschiedliche historische Konfigurationen von Theater traf das zu, nun aber steht das Theater noch einmal neu zur Disposition. Das mag verschiedene Gründe haben: Technologische Entwicklungen und mediale Verschiebungen mögen eine Grundlage der Delegitimation von Theater sein, das sich nun verstärkt um Anschlussfähigkeit an das digitale Dispositiv bemüht. Es mag damit zu tun haben, dass wir neue Versammlungsformen brauchen, die unseren Ort in der Welt besser darstellen. Es hat aktuell auch damit zu tun, dass wir uns als Menschen nicht versammeln können, jedenfalls nicht körperlich an einem Ort. Die mühsam errichtete Abdichtung gegen die nicht von Menschen gemachte Öffentlichkeit ist brüchig geworden. Mit dem Coronavirus hat ein nicht menschlicher Akteur die Bühne betreten und hält uns nun seit einem Jahr fest im Griff. Der Philosoph Bayo Akomolafe schreibt in seinem Essay „I, Coronavirus. Mother. Monster. Activist.“ vom Beginn der Pandemie: „But brainless as it may be, unburdened by philosophical discussions about mind-body dualisms, the several strains of the novel coronavirus show the intelligence and genius of the nonhuman.“⁵ Das nicht Menschliche, das Mehr-als-Menschliche, das, was wir nicht kontrollieren können, was außerhalb unseres Verständnisses, der Vor-

⁵ Akomolafe, Bayo: I, Coronavirus. Mother. Monster. Activist. 2020, <https://bayoakomolafe.net/project/i-coronavirus-mother-monster-activist/>.

2. Human language is overrated

The specific linguistic talent of humans has made many of us unreceptive to the language of things, of animals and plants, the language of the realm we are accustomed to demarcate as nature. A venue like the Sophiensæle, as a place that provides a stage especially for dance and performance-based practices, has explicitly had a hand in the further development of an autonomous aesthetic of the independent scene. The Sophiensæle is also a place for the many and somewhere where performances beyond human language take place. That's important, because most of the money in this country is still allocated to theatres that produce text-based theatre exclusively about the human being. Very clearly in the singular and very clearly that's a problem. Because we live on a planet, we are part of a planet that is not man-made and does not revolve around human beings. Most certainly not around the *humanum* from the narrative of the European Enlightenment, which was defined as exclusively male, exclusively white. At the same time, the demand to enable everyone and everything to speak has several problems. Arundhati Roy, for example, argues, "There's really no such thing as the 'voiceless.' There are only the deliberately silenced, or the preferably unheard."⁷ But perhaps there are actors who do not want to appear in this language. Perhaps something exists beyond the languages familiar to us and that's a good thing. The attempt to enable everything to speak excludes from the outset that which does not articulate itself that way and does not want to exist in this logic.

Along with clearly recognisable actors on the stage, the task is then, following our posthumanist intentions, to extend the radius of the audience to include all those who were excluded from the concept of the human. Those who seem not to have a voice and could not or were prevented from appearing. Based on texts, most stages still produce creations made by human hands, a human world that speaks of human beings. This theatre is historical. It went hand in hand with the bourgeoisie's campaign to become part of representative culture. These campaigns were traditionally associated with gestures of demarcation and mechanisms of exclusion. Stories that were told were expected to form a particular class of people, a specific group. They served to edify and educate this group's collective body. They served to consolidate the narrative of modernity to the exclusion not only of women, foreigners and slaves, like in Ancient Greece, but also the non-human body, the more than human, as it is more frequently called in reference to Karen Barad. This process of exclusion begins with what the philosopher of religion Klaus Heinrich already examined fifty years ago in his clear-sighted lecture on human-shaped gods: the deification of man as a consequence of the humanisation of the gods and their enclosure in the human languages. In Ancient Greek religion, the development of which historically conforms to the development of European theatre, it is about linguistically gifted gods with human faces, about personifications of natural forces. "It's different in Latin: *homo* comes from *humus*, from the 'ground' and 'soil'.⁸" In this lies the potential for a posthumanist theatre, which draws its magic from the languages of the more than human, the imagining of which is the aim of my endeavours here. Places like the Sophiensæle, as places for the negotiation of new aesthetics and new spaces of performance, dance and theatre, are suited to offer spaces to experiment for these purposes.

Ableism and Animals.
New York, London
2017, p. 62.

⁸
Klaus Heinrich:
Anthropomorphe.
Dahlemer Vorlesungen.
Frankfurt am Main
1985, p. 26.

⁹
Emanuele Coccia: Die
Wurzeln der Welt.

⁶
Gayatri Chakravorty
Spivak: Imperative
zur Neuerfindung des
Planeten. Wien 1999,
S. 45.

⁷
Arundhati Roy, zitiert
in Sunaura Taylor: On
Ableism and Animals.
New York, London
2017, S. 62.

stellung von Rationalität und Moderne liegt, all das kulminiert im Coronavirus, so Akomolafe. Wir befinden uns an einem Riss in der Realität, die bis noch vor einem Jahr als unausweichlich galt. Infolge der ökologischen Apokalypsen, die auf der Erde lange schon an vielen Orten stattfinden, die viele Menschen, Tiere und andere Lebewesen betrafen und die nun auch in Europa spürbar werden, müssen wir mit der Logik der Sklaverei, die einhergeht mit der Logik der Ausbeutung von Boden, von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern, von Ressourcen, mit der rassistischen und sexistischen Logik von Produktion auch im Kontext von Theater und auch der Freien Szene noch viel radikaler brechen, als das bisher erfolgt ist. Es bedarf hierfür der Imaginationskraft und einer Neujustierung des Ensembles. Nicht des Schauspieler_innenensembles, sondern derjenigen, die gemeinsam diese Wirklichkeit hervorbringen. In der Logik des Planetarischen, wie es zunächst von Gayatri Spivak formuliert wurde, geht es auch für die Darstellende Kunst oder die Performing Arts darum, „den Globus mit dem Planeten zu überschreiben.“⁶ Wir müssen, wie Spivak weiterhin ausführt, den Anderen denken, die Anderen denken, diejenigen, die nicht vorkommen im kolonialistisch geprägten Diskurs. Wir müssen es so tun, dass wir unterschiedliche Existenzweisen akzeptieren und ihren Beitrag an der Hervorbringung von Wirklichkeit auf ihre je spezifische Weise honorieren, ohne aber zu versuchen, ihnen ungefragt eine menschliche Stimme zu verleihen.

2. Menschliche Sprache ist überbewertet

Die spezifische Sprachbegabung von Menschen hat viele von uns unempfindlich gemacht für die Sprache der Dinge, der Tiere und Pflanzen, der Sprache des Bereichs, den wir als Natur abzugrenzen gewohnt sind. Eine Spielstätte wie die Sophiensæle hat als Ort, der besonders für Tanz- und Performance-basierte Praktiken Bühnen gibt, explizit an der Weiterentwicklung einer eigenständigen Ästhetik der Freien Szene mitgewirkt. Die Sophiensæle sind auch ein Ort der Vielen und sie sind ein Ort, an dem Performances jenseits menschlicher Sprache stattfinden. Das ist wichtig, denn noch immer werden die meisten Gelder hierzulande an Theater gegeben, die textbasiert arbeiten und sich ausschließlich um den Menschen drehen. Ganz deutlich im Singular und ganz deutlich ist das ein Problem. Denn wir leben auf einem Planeten, wir sind Teil eines Planeten, der nicht von Menschen gemacht ist und sich nicht um Menschen dreht. Schon gar nicht um das Humanum der europäischen Erzählung der Aufklärung, das als exklusiv männlich, exklusiv weiß definiert war. Zugleich hat der Anspruch, alle und alles zur Sprache kommen zu lassen, mehrere Probleme. Arundhati Roy formulierte beispielsweise „There's really no such thing as the 'voiceless.' There are only the deliberately silenced, or the preferably unheard.“⁷ Vielleicht gibt es aber auch Akteur_innen, die in dieser Sprache nicht vorkommen wollen. Vielleicht existiert etwas außerhalb der uns bekannten Sprachen und das ist auch gut so. Der Versuch, alles zur Sprache kommen zu lassen, schließt von vornherein aus, was sich so nicht artikuliert und auch in dieser Logik nicht existieren will.

Von deutlich erkennbaren Akteur_innen auf der Bühne gilt es nun, den Radius des Publikums in post-humanistischer Absicht um all diejenigen zu erweitern, die vom Begriff des Menschen ausgeschlossen waren. Die keine Stimme

3. We need a different kind of public!

Theatre in Europe, then, was traditionally conceived in order to construct something like an audience. It was a place that was used to produce a sense of community, a collective body. Moreover, the apparatus of the theatre was developed with the aim of suppressing what had not been made by humans. Human actors on and in front of the stage were conceived as a community of humans for humans, with differently distributed capacities for action. Or the idea that this capacity for action was differently weighted. In this way, theatre represents the most hierarchical form of the dualistic worldview in our culture. The audience was considered passive, receptive – actors and the apparatus of theatre as active. Enlightenment ideals of education are still incorporated into it in this context today. This conception has been criticised from various angles and reconsidered. However, humans always remained central to the transitive events of theatre. We currently find ourselves in a huge transformation process, in which the public role of theatre is once again being questioned for a wide range of reasons. For who are these humans on the stage? What do they embody? Who does the public ideally include? What defines the greatest level of publicity? Surely not humans on this planet. Emanuele Coccia⁹ speaks of “plant blindness”, which allows us humans to blank out that which makes up the largest mass of our biosphere. Everywhere there is green and yet we have no idea about plants. The latest research doesn’t just lead to the conclusion that plants are much less passive than we tend to classify them as, but that they even deliberately make us dependent on their substances. Plants shape public space, they are conspirators, they metabolise light and make it possible for us to breathe. The deliberate exclusion of other actors from the concept of the human and the ideology associated with it not only led to an abstraction of the reciprocal conditionality of different bodies, whether they are classified as human or non-human, but also to a logic of exploitation whose destructive consequences can no longer be overlooked. We urgently need to create a different idea of the public, which erases the boundary between bodies classified as human and non-human (plants, animals, stones, etc.). This is why I believe that the attempts undertaken by performers, dancers, choreographers and all the other actors involved in the independent scene to pursue a performativity of things are a start.¹⁰ The start of a new understanding of the public and of the audience, which in the future should not have to live up to the concept of the human at all or rather – cannot be limited by it. If we open up the term scene and formulate it as broadly as possible to reach places the classical concepts of theatre and performance do not, then we are actually out in the open and that is the public that I mean. The outside that doesn’t just surround us, but which we authorise co-creatively in its existence, and which however still remains intangible. Because it is created from the intra-activities of many, which do not end at the walls of a venue or a theatre, rather it finds its place *outside it*. As a scene that is in any case staged by both human and non-human actors together, produced in reciprocal permeation, but for which there is far too little awareness and far too little realisation of the agency that is based on it. Publicity would then mean the dissolution of the boundaries between nature and culture as well as the unconditional acceptance of the reciprocal permeation and creation of our existence in a performative way. The audience would be plants and animals as well as humans and fungi. Activity and passivity would be in a process of permanent redistribution. The theatre would play a prominent role in conveying

Eine Philosophie der Pflanzen. Munich 2018.

¹⁰ The space here is insufficient to provide an exhaustive list of examples that have been produced at venues including the Sophiensæle, such as work by Clément Layes, Liz Rosenfeld, Jared Gradinger and Kate McIntosh. Our “apparatuses” too belong under the rubric of experiments with human and non-human bodies as actors with the agency to co-create a reality in situ.

¹¹ Gayatri Spivak: Can The Subaltern Speak?

⁸ Klaus Heinrich: Anthropomorphe. Dahlemer Vorlesungen. Frankfurt am Main 1985, S. 26.

⁹ Emanuele Coccia: Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen. München 2018.

zu haben schienen und nicht vorkommen konnten oder sollten. Auf der Basis von Texten werden an den meisten Bühnen noch immer Gebilde aus Menschenhand realisiert, eine Menschenwelt, die von Menschen spricht. Dieses Theater ist historisch. Es ging einher mit den Bewegungen des Bürgertums, Teil repräsentativer Kultur zu werden. Bewegungen waren traditionell in diesem Kontext mit Abgrenzungsgesten und Mechanismen des Ausschlusses verbunden. Geschichten, die erzählt wurden, hatten den Anspruch, eine bestimmte Schicht von Menschen, eine spezifische Gruppe zu bilden, im doppelten Sinne. Sie dienten der Bildung eines Kollektivkörpers dieser Gruppe. Sie dienten der Konsolidierung des Narrativs der Moderne unter Ausschluss nicht nur von Frauen, Fremden und Sklav_innen, wie in der griechischen Antike, sondern auch der nicht-menschlichen Körper, des Mehr-als-Menschlichen, wie es heute im Anschluss an Karen Barad vermehrt heißt. Dieser Ausschlussprozess beginnt mit dem, was der Religionsphilosoph Klaus Heinrich in seiner hellsichtigen Vorlesung zu menschenförmigen Göttern bereits vor fünfzig Jahren untersuchte: Die Vergöttlichung des Menschen als Konsequenz der Vermenschlichung der Götter und ihrer Einhegung in die Sprachen des Menschen. In der antiken griechischen Religion, deren Entwicklung mit der Entwicklung des Theaters europäischer Prägung historisch konform geht, geht es um menschengesichtige, sprachbegabte Götter, um Personifikationen natürlicher Gewalten. „Im Lateinischen sieht es anders aus: *homo* kommt von *humus*, von „Grund“ und „Boden“.“⁸ Hier liegt das Potenzial für ein post-humanistisches Theater, das seine Magie aus den Sprachen des Mehr-als-Menschlichen zieht und dessen Imagination Ziel meiner Unternehmungen an dieser Stelle ist. Orte wie die Sophiensæle sind als Orte der Aushandlung neuer Ästhetiken und neuer Räume von Performance, Tanz und Theater dazu geeignet, Spielräume hierfür zu bieten.

3. Eine andere Öffentlichkeit ist nötig!

Theater wurde also traditionell im europäischen Raum konzipiert, um so etwas wie ein Publikum zu konstruieren. Es war ein Ort, der genutzt wurde, um ein Gemeinschaftsgefühl herzustellen, einen Kollektivkörper. Der Apparat des Theaters wurde zudem dahingehend entwickelt, das nicht von Menschen Gemachte auszublenden. Menschliche Akteur_innen auf und vor der Bühne wurden als eine Gemeinschaft von Menschen für Menschen konzipiert und zwar mit unterschiedlich verteilter Handlungsfähigkeit. Oder der Vorstellung davon, diese Handlungsfähigkeit sei unterschiedlich gewichtet. Theater bildete auf diese Weise die hierarchische Form des dualistischen Weltbildes unserer Kultur ab. Das Publikum galt als passiv, rezeptiv – Schauspieler_innen und der Apparat des Theaters als aktiv. Aufklärerische Bildungsideale werden in diesem Kontext bis heute inkorporiert. Diese Konzeption wurde aus verschiedenen Richtungen kritisiert und neu gedacht. Immer aber blieben Menschen im Zentrum des transitiven Geschehens von Theater. Gegenwärtig befinden wir uns in einem gigantischen Transformationsprozess, in dem die öffentliche Rolle des Theaters aus mannigfaltigen Gründen erneut infrage gestellt ist. Denn wer sind denn diese Menschen auf der Bühne? Was verkörpern sie? Wen inkludiert idealerweise eine Öffentlichkeit? Was macht eigentlich die größte Öffentlichkeit aus? Sicherlich auf diesem Planeten nicht Menschen. Emanuele Coccia⁹ spricht von

these new practices. This is my vision of an audience that participates per se, but does not deserve the exploitation that comes with participation. This is my vision of a public that frees itself from the dead end of the human view. This is my vision of a theatre that is not dependent on language as text, but rather operates on the senses. Animals, bacteria, fungi and plants are in this sense the public alongside humans, from which we can newly conceive of an audience.

4. The audience can't speak

The title I chose refers to an almost canonical early text by Gayatri Spivak "Can the Subaltern Speak?"¹¹ from 1988. Long before she began to develop the category of the planetary as a space to make possible thinking the other, she first formulated a criticism of the exclusivity of the racist, sexist and classicist discourse of the West. While subaltern positions were marked as central there, they nonetheless do not appear in the European hegemony. What is said cannot be heard, because we do not have the appropriate register to answer in. They are the others Arundhati Roy speaks of when she says they are deliberately not listened to. The link between power, language and politics also means that in the language of power, those who are excluded from politics in principle cannot appear, that is, politics itself is an exclusive concept. The political sphere does not include everyone per se, but rather constitutes itself historically by demarcating itself from e.g. slaves, foreigners or women. Politics, in this understanding, is not just connected to the ability to speak, and this can be quickly denied to someone, but rather to belonging to a nation, a class or other categories. Spivak criticises the positions of European thinking and speaking. Because white, privileged men cannot help these positions to make their way into speech through indirect speech either. That is – very briefly – Spivak's answer to the question she posed herself: the subaltern cannot speak. Only those who are heard in the discourse can speak. But whoever is heard in the discourse are themselves part of the power structure. For that reason alone the subaltern cannot speak, because then they would no longer be subaltern. In his text "Can the Thing Speak?", Martin Holbraad transfers this argument to things and in the end comes to a similar conclusion. Things nevertheless remain things, whether one assigns language to them or not. What changes, however, is the idea of the position of humans in the world. So, when I take Spivak's text and align it to the idea of the public, which is an audience and yet is precisely not perceived as such, then my point is that the audience cannot speak and that this is precisely the criterion of this public. It wouldn't be an audience if it could speak. This coincides with the classical conception of human language as criticised by Sunaura Taylor. The excluded public of all things and beings that cannot speak in human language, or are excluded from the discourse in another way and do not count in quantitative audience surveys. For me, it's about this blanking out of the audience, which is watching us all the time anyway. Walking in the woods, who wouldn't feel watched? Conversely, this means that we perform something without knowing it. Theatre was and is, as an independent scene and as dance too, directed at humans. Humans perform something for humans. The aim of a "more than human theatre" is to dissolve this exclusivity. That's why the audience doesn't have to be able to speak and doesn't need to be audible either to be public and part of the performance.

Postkolonialität und subalterne Artikulation. Vienna 2007.

¹² Stefano Harney und Fred Moten: The Un-

¹⁰

Hier ist nicht der Raum, um ausführlich auf Beispiele einzugehen, die u.a. an den Sophiensälen aufgeführt wurden, wie Arbeiten von Clément Layes, Liz Rosenfeld, von Jared Gradinger oder Kate McIntosh. Auch unsere „Apparate“ gehören in diese Rubrik von Experimenten mit menschlichen und nicht-menschlichen Körpern als Akteur_innen und Agent_innen einer gemeinsam hervorgebrachten Wirklichkeit in sit

einer „Pflanzenblindheit“, die uns Menschen ausblenden lasse, was die größte Masse unserer Biosphäre ausmache. Überall grün und dennoch keine Ahnung von Pflanzen. Neuere Forschung lässt nicht nur darauf schließen, dass Pflanzen weitaus weniger passiv sind, als wir tendieren, sie zu klassifizieren, sondern uns sogar absichtlich von ihren Stoffen abhängig machen. Pflanzen prägen den öffentlichen Raum, sie sind Konspirateur_innen, sie verstoffwechseln Licht und ermöglichen es uns, zu atmen. Durch die absichtsvolle Ausklammerung anderer Akteur_innen aus der Begrifflichkeit des Menschen und durch die damit verbundene Ideologie gelang nicht nur eine Abstraktion von wechselseitiger Bedingtheit unterschiedlicher Körper, seien sie als menschlich oder nicht-menschlich klassifiziert, es entstand auch eine Ausbeutungslogik, deren zerstörerische Folgen nicht mehr zu übersehen sind. Wir brauchen unbedingt eine andere Vorstellung von Öffentlichkeit, die eine Verabschiedung der Grenze zwischen als menschlich und als nicht-menschlich klassifizierten Körpern (Pflanzen, Tiere, Steine, etc.) realisiert. Daher denke ich, dass die Versuche, die Performer_innen, Tänzer_innen, Choreograf_innen und alle möglichen Akteur_innen der Freien Szene unternommen haben, um der Performativität der Dinge zu folgen, ein Beginn sind.¹⁰ Ein Beginn eines neuen Verständnisses von Öffentlichkeit und von Publikum, das zukünftig ganz und gar nicht dem Begriff des Menschen gerecht werden sollte oder besser – davon beschränkt werden kann. Wenn wir den Begriff der Szene öffnen und weitest denkbar formulieren, da, wo klassische Theater- und Performancebegriffe zunächst nicht hin reichen, dann sind wir tatsächlich im Offenen und das ist die Öffentlichkeit, die ich meine. Das Draußen, das uns nicht einfach umgibt, sondern dass wir ko-kreativ in seiner Existenz autorisieren, das uns aber dennoch unverfügbar bleibt. Denn es entsteht aus der Intra-Aktivität von Vielen, die nicht an den Mauern einer Spielstätte oder eines Theaters endet, sondern außerhalb seinen Ort findet. Als Szene, die ohnehin von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen gemeinsam in-szeniert, in wechselseitiger Durchdringung hervorgebracht wird, wofür es aber viel zu wenig Bewusstsein gibt und viel zu wenig Vergegenwärtigung von Handlungsmacht, die hierauf basiert. Öffentlichkeit würde dann die Auflösung der Grenzen von Natur und Kultur ebenso bedeuten, wie die bedingungslose Akzeptanz der wechselseitigen Durchdringung und Hervorbringung unserer Existenz in performativer Weise. Das Publikum wären Pflanzen und Tiere ebenso wie Menschen und Pilze. Aktivität und Passivität befänden sich in einem Prozess permanenter Redistribution. Dem Theater käme hier eine herausragende Bedeutung in der Vermittlung dieser neuen Praktiken zu. Das ist meine Vision eines Publikums, das per se partizipiert, aber die Indienstnahme nicht verdient, die mit Partizipation verbunden ist. Das ist meine Vision von Öffentlichkeit, die sich aus dem toten Winkel der menschlichen Sicht befreit. Das ist meine Vision eines Theaters, das nicht auf die Sprache als Text angewiesen ist, sondern sinnlich wirkt. Tiere, Bakterien, Pilze und Pflanzen sind in diesem Sinne gemeinsam mit Menschen die Öffentlichkeit, aus der heraus auch ein Publikum neu konzipiert wird.

5. Theatre is transitory, fugitivity is a practice!

In the understanding of a posthumanist theatre, then, the audience cannot speak, because it is not human. It does not belong to the class of human beings. Because as a transitory space, theatre opens up a place beyond the human and beyond mere human language. Despite all attempts to make theatre part of a cultural archive, to find forms of dance notation as choreography and subordinate it to the text metaphor, and to subsume performance under the logic of production, all these practices remain practices of the ephemeral, the fleeting. If “fugitivity” is itself a practice, as Stefano Harney and Fred Moten¹² describe it as a practice of resistance to subvert the racist and colonialist narrative of the Western university, then it can also be applied to the institution of theatre and therefore the independent scene too. Because the independent scene in Germany is also institutionalised theatre and is managed and financed by the state. The dispositif of colonialism is at the same time the dispositif of the plantation; it is a racist, exploitative dispositif that stages white men as human beings that can subordinate everything else. The logic of the plantation is reflected in the transfiguration of the realm delineated as nature and its simultaneous exploitation, as well as the double connotation of “the people” (Volk) as an idealised reference point that is supposed to create identity and as a devalued, exploitable workforce. On the plantation, monoculture is used to produce things to be consumed, the surplus of which can later be accumulated. We are still operating within the logic of this slaveholder society, as bodies, as bodies classified as human and non-human, we must still submit to this logic. Theatre is a transitory art form, but its performance was put under the obligation to speak to an audience, which conversely authorised the theatre. This relationship of mutual recognition, this community of exclusion based on the exploitation of excluded human as well as non-human bodies, must be subverted in a fundamental way. The strategy of theft and redistribution, as Harney and Moten¹² describe, should be applied to working methods in the independent scene too, which is still too often exclusive and self-exploitative at the least, whose production methods are not sustainable or ecological, if only because the financing system declares this unrealistic. Escaping the institution of theatre has been the motivation of independent theatre-makers from the very start – let’s make fugitivity a practice of a more than human theatre that finds its audience in a newly defined public sphere out in the open of the outside and undermines the boundaries of the buildings as well as the walls in people’s heads.

Thanks to Craig Slee for suggestions and criticism.

Translated from the German by Anna Galt

dercommons. Fugitive
Planning & Black
Study. New York 2013.

4. Das Publikum kann nicht sprechen

Der von mir gewählte Titel verweist auf einen fast schon kanonischen frühen Text Gayatri Spivaks „Can the Subaltern Speak?“¹¹ von 1988. Lange bevor sie die Kategorie des Planetarischen als Ermöglichungsraum eines Denken des Anderen zu entwickeln begann, formulierte sie zunächst einmal eine Kritik an der Exklusivität des rassistischen, sexistischen und klassistischen Diskurses des Westens. Während subalterne Positionen dort als zentral markiert werden, kommen sie dennoch in der europäischen Hegemonie nicht vor. Es kann nicht gehört werden, was gesagt wird, weil das entsprechende Antwortregister fehlt. Es sind diejenigen, von denen Arundhati Roy spricht, wenn sie sagt, man höre ihnen bewusst nicht zu. Die Verknüpfung von Macht, Sprache und Politik bedeutet auch, dass in der Sprache der Macht die von der Politik prinzipiell Ausgeschlossenen nicht vorkommen können, Politik also selbst ein exklusiver Begriff ist. Das Politische beinhaltet nicht per se alle, sondern konstituiert sich historisch in Abgrenzung z.B. von Sklav_innen, Fremden oder Frauen. Politik in diesem Verständnis ist nicht nur an Sprachfähigkeit gebunden und diese kann rasch aberkannt werden, sondern an Zugehörigkeit zu einem Volk, einer Klasse oder anderen Kategorien. Spivak kritisiert die Positionen europäischen Denkens und Sprechens. Denn weiße privilegierte Männer können auch durch indirektes Sprechen nicht dabei helfen, diese Positionen zur Sprache kommen zu lassen. Das ist – in very short – Spivaks Antwort auf ihre selbst gestellte Frage: Die Subalterne kann nicht sprechen. Sprechen kann, wer im Diskurs gehört wird. Wer aber im Diskurs Gehör findet, ist selbst Teil des Machtgefüges. Schon deshalb kann die Subalterne nicht sprechen, denn dann wäre sie nicht mehr subaltern. Martin Holbraad hat dieses Argument in seinem Text „Can The Thing Speak?“¹² auf Dinge übertragen und kommt am Ende zu einem vergleichbaren Schluss. Dinge allerdings bleiben Dinge, ordnet man ihnen Sprache zu, oder eben nicht. Was sich aber ändert, ist die Vorstellung der Position von Menschen in der Welt. Wenn ich also hier den Text von Spivak mit der Öffentlichkeit engführe, die ein Publikum ist und als solches aber eben nicht wahrgenommen wird, dann geht es mir darum, dass das Publikum nicht sprechen kann und das eben genau das Kriterium dieser Öffentlichkeit ist. Es wäre kein Publikum mehr, könnte es sprechen. Das koinzidiert mit der klassischen Konzeption menschlicher Sprache, wie sie von Sunaura Taylor kritisiert wird. Die ausgeschlossene Öffentlichkeit all derjenigen, die nicht in menschlicher Sprache sprechen können, oder auf andere Weise vom Diskurs ausgeschlossen werden und in quantitativen Publikumserhebungen nicht zählen. Es geht mir um die Ausblendung oder den toten Winkel des Publikums, das uns ohnehin die ganze Zeit betrachtet. Beim Spaziergang im Wald, wer hätte sich da nicht beobachtet gefühlt? Das bedeutet umgekehrt, dass wir etwas aufführen, ohne es zu wissen. Theater war und ist auch als Freie Szene und als Tanz an Menschen gerichtet. Menschen führen etwas für Menschen auf. Das Ziel eines „mehr-als-menschlichen Theaters“ ist es, diese Exklusivität aufzulösen. Daher muss das Publikum nicht sprechen können und es muss auch nicht hörbar sein, um öffentlich und Teil von Performance zu sein.

¹¹

Gayatri Spivak: Can
The Subaltern Speak?
Postkolonialität und
subalterne Artikulation.
Wien 2007.

¹²

Martin Holbraad: Can
The Thing Speak?
London 2011, [http://
openanthcoop.net/
press/2011/01/12/
can-the-thing-speak/](http://openanthcoop.net/press/2011/01/12/can-the-thing-speak/).

13

Stefano Harney und
Fred Moten: The Un-
dercommons. Fugitive
Planning & Black Study.
New York 2013.

5. Theater ist flüchtig, fugitivity is a practice!

Das Publikum im Verständnis eines post-humanistischen Theaters kann also nicht sprechen, weil es nicht menschlich ist. Es gehört nicht zur Klasse der Menschen. Denn Theater eröffnet als Transitraum einen Ort jenseits des Menschen und jenseits bloß menschlicher Sprachen. Gegen alle Versuche, Theater zum Teil eines kulturellen Archivs zu machen, Tanz als Choreografie zu notieren und der Textmetapher unterzuordnen, sowie Performance unter der Logik von Produktion zu subsumieren, bleiben alle diese Praktiken Praktiken der Flüchtigkeit, des Flüchtigen. Wenn „fugitivity“ selbst eine Praxis ist, wie sie Stefano Harney und Fred Moten¹³ als widerständige Praxis zur Unterwanderung des rassistischen und kolonialistischen Narrativs der westlichen Universität beschreiben, dann kann sie auch auf die Institution des Theaters und damit auch der Freien Szene angewandt werden. Denn auch die Freie Szene ist in Deutschland institutionalisiertes Theater und wird staatlich verwaltet und finanziert. Das Dispositiv des Kolonialismus ist zugleich das Dispositiv der Plantage, ist ein rassistisches, ausbeuterisches Dispositiv, das weiße Männer als Menschen inszeniert, die alles andere unterwerfen können. In der Verklärung von dem als Natur markierten Bereich und ihrer gleichzeitigen Ausbeutung, spiegelt sich die Logik der Plantage ebenso wie die doppelte Konnotation des Volkes als idealisierte Bezugsgröße, die Identität stiften soll und als abgewertete, auszubeutende Arbeiter_innenschaft. Auf der Plantage wird in Monokultur produziert, was konsumiert und deren Ertrag später akkumuliert werden kann. Noch immer befinden wir uns in der Logik dieser Sklavenhaltergesellschaft, sind wir als Körper, als menschlich und nicht-menschlich klassifizierte Körper einer solchen Logik unterworfen. Theater ist eine flüchtige Kunst, seine Performance aber wurde in die Pflicht genommen, zu einem Publikum zu sprechen, das umgekehrt das Theater autorisierte. Dieses Verhältnis wechselseitiger Anerkennung, diese Ausschlussgemeinschaft, die auf Ausbeutung der exkludierten menschlichen wie nicht-menschlichen Körper beruhte, gilt es auf grundsätzliche Weise zu unterwandern. Die Strategien des Diebstahls und der Umverteilung, wie Harney und Moten sie beschreiben, gilt es auf die Arbeitsweisen auch der Freien Szene anzuwenden, die noch immer viel zu häufig exklusiv und mindestens selbstausbeuterisch agiert, deren Produktionsweisen nicht nachhaltig oder ökologisch stattfinden, schon, weil das finanzierende System das für unrealistisch erklärt. Der Institution des Theaters entfliehen, das war von Anbeginn an Motivation freier Theatermacher_innen – lässt uns Flüchtigkeit zu einer Praxis eines mehr-als-menschlichen Theaters machen, das sein Publikum in einer neu definierten Öffentlichkeit im Offenen des Außen findet und die Grenzen der Häuser ebenso unterwandert, wie die Mauern in den Köpfen.

Dank an Craig Slee für Anregungen und Kritik.