

Stefanie Wenner

Vortrag am 7.5.2021 im Rahmen der Konferenz „Shoot or Think“ des SFB *Kulturen des Invektiven* der TU Dresden

ÖFFENTLICH WERDEN.

5 THESEN FÜR EINEN PLANETARISCHEN PUBLIKUMSBEGRIFF

Vorausschicken möchte ich meinen Thesen hier und heute, dass wir uns ganz offensichtlich in einer Zeit der Ungewißheit befinden. Gewißheit – ohnehin eine prekäre Bestimmung – steht weder in Bezug auf die Entwicklung der Pandemie, noch in Bezug auf die Entwicklung von Kultur und Theater je zur Verfügung. Aber Wetten auf mögliche Zukünfte finden momentan in einer noch größeren Unsicherheit statt, als wir uns das hier vorzustellen gewohnt waren. Wir wissen nicht wann und unter welchen Bedingungen hiesige Theater wieder den Spielbetrieb öffnen und wann und wie wir eine Veranstaltung wie diese heute in Hellerau wieder gemeinsam im Festspielhaus realisieren werden können. Was ich also anbieten möchte mit meinen Thesen ist weniger ein Manifest als vielmehr einen spekulativen Rahmen, der absichtlich porös gehalten ist. Ich möchte Sie und Euch zu meinen Thesen als Spekulationen zu einem neu zu entwickelnden planetarischen Theaterbegriff einladen, den ich ausgehend von einem planetischen Publikum hier skizzieren möchte. Vorausschicken möchte ich weiterhin, dass diese spekulativen Thesen dem Kontext meiner momentanen künstlerischen Forschung entstammen, die ich im Rahmen eines Freisemesters im letzten Sommer begonnen habe und bei der ich mich auf Wanderschaft zur Erkundung eines neu zu realisierenden *Landscape Play* im Anschluss an Gertrude Stein befinde. Allein auf Wanderschaft als Lehrling des Bodens, der Kulturlandschaft, die ich bisher durchlaufen habe und im Gespräch mit Menschen, die dort leben und diesen Boden bearbeiten, habe ich mich oft genug vom Wald beobachtet gefühlt, habe wahrgenommen, wie Vögel andere Tiere bei meinem Eintritt in den Wald warnen oder wie ich durch den Klang meiner Schritte und Wanderstöcke Wildschweine in die Flucht getrieben habe. Ich begann meine Bewegungen weniger als Zeichnung in die Natur wahrzunehmen und mehr als eine Aufführung, als eine Darstellung, die ich eher unfreiwillig und zuweilen sicherlich sogar in unfreiwilliger Komik selbstversunken für nicht menschliche Körper realisierte. Diese Art der Praxis des Gehens in der Natur ist eher mit *Land Art* verwandt über die großen Walking Artists des vergangenen

Jahrhunderts. Mir geht es dabei aber um die inhärente Theatralität und darum, sie fruchtbar zu machen für ein Theater, das sich gegenwärtig deutlich in Richtung auf den digitalen Raum im Wandel befindet, weniger aber nach draußen geht, dahin, wo es in der europäischen Tradition seinen Ursprung hat, in den Teil der Kultur, den wir Natur nennen.

1. Back to Futures

Diese Wanderschaft hat mich bisher vom Nordosten Brandenburgs, wo ich seit über 20 Jahren meinen Zweitwohnsitz habe, nach Dresden geführt. Ich laufe von hier aus zurück in den Westen, da wo meine Familie herkommt, dahin, wo ich geboren wurde. Aber ich gehe natürlich nicht zurück zu meinem Ursprung, das halte ich für unmöglich und das möchte ich auch mit einem Theater, das sich in die Landschaft begibt, oder einem planetarischen Publikumsbegriff nicht vorschlagen. Was den Ursprungserzählungen von Theater, von denen u.a. Theo Girshausen so virtuos berichtet hat, gemein ist, ist das weitreichende Ausblenden einer Untersuchung des Theaters im antiken Griechenland als Landschaftstheater, als ein Theater, das zu großen Teilen mit freier Sicht auf die umgebende Natur, manchmal spektakulär am Meer oder zwischen Hügeln situiert war, wie wir noch heute bei Besuchen der Ausgrabungsstätten nachvollziehen können. Bemerkenswert bleibt, dass in der Folge der Etablierung menschlichenförmiger Götter, in der Folge des Auswanderns des Chors aus den ländlichen Dionysien in die Theater der Polis, alles nicht-menschliche sukzessive aus dem Theater ausgeblendet wurde. Die Exklusion des offen zutage liegenden, der umgebenden Landschaft, ist dabei nur eine Signatur einer prinzipiellen Fixierung auf menschliche Geschichten, die in einem Rahmen situiert werden, der selbst nicht thematisiert wird, zugleich aber die Möglichkeitsbedingung der Geschichten ausmacht. Ulrike Hass hat zuletzt die Figur des Chors ausführlich behandelt und in seiner uns zuerst bekannten Form mit dem Auswandern aus den Dionysien auf dem Land, den Exzessen, die damit verbunden waren, auch eine neue Kosmologie ausgemacht, die in den Theatern der damaligen Zeit erzählt und durchsetzungsfähig gemacht wurde. War zuvor die menschliche Geburtigkeit, wie manche meinen eine eher matrilineare Erzählung, gesellschaftsbindend, wird es nun die mit Aristoteles auch philosophisch ausformulierte Zeugungstheorie der neu entstehenden Patrilinearität, die auch in den Tragödien immer wieder eine Rolle spielt. Auch der erst kürzlich verstorbene Religionsphilosoph Klaus Heinrich sortierte den damals entstehenden

Dualismus aus Theorie und Theater aus einer sprachlichen Wurzel in diesen Kontext einer Verehrung menschenförmiger Götter ein, deren Tragödien allzu menschlich in den Festspielen der Dionysien erzählten und die vormals im Ritual sich manifestierende *Schau* durch das Theater als Staatskult ersetzten. In der Fortsetzung der an Häuser gebundenen Theatergeschichte zu späterer Zeit setzt sich immer weitergehend der Ausschluss alles nicht menschlichen von europäischen Bühnen durch. Die Geologin Marcia Bjornerud, fasst es knapp zusammen: An Geschichten, die nicht vom Menschen handeln, haben Menschen wenig Interesse. Was wir also spätestens seit und mit dem Theater seit seiner Gründung in der griechischen Antike praktizieren, ist eine Fokussierung auf Menschen, die nicht nur problematisch ist, weil der Begriff des Menschen von vornherein exklusiv formuliert war – wie im Übrigen auch die Beteiligung an Theateraufführungen, sondern auch alles ausblendete, was als Ermöglichung menschlichen Lebens im Verlauf von Bedeutung war und ist. Wenn wir uns im Moment, wie ich glaube, in einer sich zuspitzenden Situation einer klimatischen Katastrophe befinden, die letztlich menschliches Leben auf der Erde unmöglich machen wird, dann benötigen wir vielleicht einmal mehr eine neue Kosmologie, die spekulativ im Kontext von Theater erprobt werden könnte. Hierfür möchte ich strategisch einen planetarischen Publikumsbegriff einführen.

2. Menschen: eine prekäre Öffentlichkeit

Systematisch aufgewertet wurde seit der europäischen Antike alles menschlich konnotierte, systematischer Abwertung ausgesetzt blieb alles, was von diesem Begriff ausgeschlossen blieb. Zunächst, Frauen, Fremde und Sklaven, Behinderte, nicht-weiße menschliche Körper, außerdem alle nicht-menschlichen Körper der sogenannten Natur. Zwischen Verklärung von Natur, als etwas dem Menschen fremden und ihrer Ausbeutung, besteht vielleicht ein intrinsischer Zusammenhang. Eingeschrieben ist dem Begriff des Menschen von Beginn seiner Selbsterzählung als freier Mann in der *polis* an, die Freiheit von Arbeit. Dem entspricht eine Aufteilung in eine öffentliche Sphäre, auf dem Markplatz, im Theater, wo sich die so Befreiten treffen und eine private Sphäre des Hauses, *oikos*, an dem Frauen und Sklaven die heute so genannte reproduktive Arbeit verrichten, die bis heute aus der ökonomischen Gleichung kapitalistischer Gesellschaften ausgenommen bleibt. Politik wurde – und ich möchte sagen wird bis heute – von einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe gemacht, die damals männlich war. Öffentlichkeit rekrutierte sich aus dieser Gruppe, die zugleich

auch die Gruppe war, die Theater und Demokratie in ihrer engen Verzahnung initiierte. Der später geborene europäische Humanismus lebte von einer Idealisierung der Ursprungserzählungen der Antike. Legenden, könnte man sagen, die in den Dienst der Aufklärung gestellt wurden, in den Dienst des Kolonialismus, der Expansion des Kapitalismus, in der später auch Theater einen Bildungsauftrag analog humanistischer Ideale erhielt. Die Exklusivität dieses Dispositifs, dass sich zunächst nur auf den weißen europäischen Mann bezog und wirklich alle anderen Körper ausschloss, steht nun schon lange in der Kritik. Posthumanismus ist ein Name dieser Kritik, der ebenso vielstimmig ausfällt, wie die neue Position des Planetarischen Denkens, auf das ich gleich zu sprechen komme. Das posthumane Denken folgt in weiten Teilen dem berühmten Zitat Foucaults, die Figur des Menschen sei eine historische Figur, die vergehen werde, wie ein Gesicht im Sand. Posthumanismus indes bleibt schon dem Begriff nach dem Humanismus verbunden. Ein posthumanisches Theater würde Pflanzen, Tiere und nicht-weiße Menschen BIPOC und queers, Behinderte und Menschen mit anderen Begabungen als Publikum und als Akteur_innen einbeziehen, verließ aber nicht das Dispositif des bürgerlichen Theaters, das in der Tradition des europäischen Humanismus an der unauflöselichen Topologie der dualistischen Trennung zwischen Publikum und Akteur_innen auf der Bühne mit unterschiedlich gewichteter Handlungsfähigkeit festhält.

3. Planetarismus

Lukas Likavcan, slowakischer Philosoph, beginnt sein Buch über „Vergleichende Planetologie“ aus dem Jahr 2019 mit der Behauptung, dass wir durch die Klimakrise damit konfrontiert seien, dass Chemie ebenso politisch sei, wie Politik chemisch. Mit anderen Worten, dass Politik, wie wir sie kennen sich neu formulieren wird in Auseinandersetzung mit chemischen Prozessen eines angenommenen planetarischen Ökosystems, das mit Kohlenstoffemissionen, den Metabolismen von Methan und Nitrit, der Übersäuerung der Ozeane bereits Teil von Handel und geopolitischen Prozessen, Verhandlungen und Kriegen sei. Die vergleichende Planetologie, wie sie von Likavcan in gewisser Weise überhaupt erst formuliert wird, ist eine verhältnismäßig junge theoretische Bewegung, die zurückgeht auf einen Einsatz von Gayatri Spivak aus dem Jahr 1997. Spivaks berühmtes Zitat aus ihrem damaligen Vortrag lautet, wir müssen den Globus mit dem Planeten überschreiben. Was ist gemeint? Wovon sie spricht und wofür planetarisches Denken in seiner ganzen Diversität steht, wird erst

denkbar mit dem ikonischen Bild des blauen Planeten. Damit wird es möglich, den Planeten als Ganzes und als ein Außen zu denken, so jedenfalls formuliert Spivak ihren Einsatz. Der Planet ist nicht nur ein Fremder, dessen Teil wir dennoch sind, die Erde ist zudem Teil eines größeren Zusammenhangs, den wir bis heute nicht einmal annähernd überschauen. Aufgerufen ist damit in der Terminologie von Ulrike Hass, die diesen Gedanken mit Nancy formuliert, das Heilige, das, was uns entzogen bleibt und das wir dennoch oder gerade deshalb ehren sollten: *sacrum facere*, heilig machen, in der Logik des Opfers animistischer Gesellschaften oder analog diesen in Anerkennung einer Sphäre, die weit über Menschen hinausreicht. Für Spivak dagegen folgt hieraus die Verantwortung sich zu diesem Planeten, der uns fremd und dennoch eigen ist, zu verhalten. Antwortregister, Verantwortung, Antwort geben auf die Verflechtung. Für Likavcan wiederum ist das eine Logik der Sorge für den Planeten, der er nicht folgen möchte. Sein planetarisches Denken folgt eher Latour als einem Denken des Innen, als ein Denken der Porösität und der Teilhabe als eines Netzwerkes. Gemeinsam ist allen Ansätzen ein Bezug auf das Lokale, eine Durchkreuzung der Trennung von Natur und Kultur im Namen des Planeten, eine Abkehr von der Globalisierung als ewige Gleichmacherin und des Extraktismus als falscher Ökonomie, die die Erde perspektivisch für Menschen unbewohnbar machen wird. Einig sind sich die Positionen auch darin, dass der Nationalstaat einem planetarischen Denken weichen wird, das lokal situiert dennoch gemeinsame - planetarische - Interessen formulieren wird. Likavcan will vermeiden, für eine als außermenschlich klassifizierte Natur oder Erde einzustehen und in der Logik der Fürsprache für ein objektiviertes anderes zu sprechen, das in sich als unveränderlich wahrgenommen wird, wie es der Aktualismus nahelegt. Insofern folgt er der Situierung des Planeten in unserem Innenraum, ein politischer Raum, auch jeder menschliche Körper so etwas wie ein Stück Land des Planeten. Ohne Zweifel stellt diese Denkfigur in ihren unterschiedlichen Figurationen ein Weiterdenken ökologischer Narrative über die Grenzen des Planeten hinaus dar. In der Perspektivierung des Planeten werden Menschen nicht mehr so wichtig genommen. Es ist in der Zeitlichkeit des Planeten die menschliche Existenz nur ein kurzer Augenblick. Von hier aus lässt sich noch einmal neu darüber nachdenken, wie ein planetarischer Publikumsbegriff als strategische Spekulation gedacht werden könnte.

4. Publikum – eine mehr als menschliche Konstellation

Wer jemals einen Antrag für öffentliche Förderung egal welchen Formats im Kontext von Theater gestellt hat, kennt die obligatorische Frage in den entsprechenden Formularen nach dem Publikum, an das sich die künstlerische Produktion richten soll. Vorweggenommen wird damit das Ende der Arbeit, der Moment des Übergangs von der Probe in die Aufführung, die gewissermaßen schon im Voraus fiktiv durch ein Publikum autorisiert wird, das die Künstler_innen avisieren. Das Benennen einer Zielgruppe soll häufig auch der Erschließung neuer Publika dienen, die bislang nicht als Theateröffentlichkeit aufgetreten sind. Ähnlich wie der Ausschlussmechanismus des Theaters in den Aufführungen herrschende Narrative und Darsteller_innen reproduziert und damit tendenziell restaurativ agiert, bleibt auch die Grenze zwischen theateraffiner Öffentlichkeit und allen anderen zumeist relativ stabil. Und obschon seit Jahrzehnten künstlerisch daran gearbeitet wird, die unterschiedliche Distribution von Handlungsfähigkeit oder die Asymmetrie zwischen Publika und Aufführenden neu zu kallibrieren, bleibt dieses Verhältnis schon aufgrund der Architektur hiesiger Theaterbauten und der daraus resultierenden räumlichen Aufteilung, sowie Sicherheitsnotwendigkeiten ebenfalls stabil. Es wird in der Regel etwas aufgeführt und andere schauen zu. Wer aber unter die Zuschauenden gelangt und auf diese Weise die Aufführung autorisiert, wer damit auch eine bestimmte Öffentlichkeit verkörpert, von der andere gerade ausgeschlossen bleiben, das sind Verfahren, die einem kontinuierlichen Prozess von Veränderung ausgesetzt bleiben. Aufgrund der spezifischen Verflechtung von Theater und Politik hierzulande sind an die Erschließung neuer Publika oder den Erhalt alter Abonent_innen Legitimationsfragen gebunden, die sich schon in der Ästhetik manifestieren, die Künstler_innen an einem Haus realisieren können. Die Neubewertung von Fragen an Materie im Kontext von nachhaltiger Produktion beispielsweise von Theaterstücken, die sich inhaltlich mit brennenden Themen wie der Klimakatastrophe befassen, weisen in Richtung auf eine Neubewertung der Topologie des Theaters an sich, die auch und vor allem ästhetische Konsequenzen haben muss. Mit Karen Barad gesprochen lässt sich das Theater als Apparat beschreiben, an dem unterschiedliche menschliche und nicht-menschliche Akteur_innen in seiner Hervorbringung beteiligt sind. Sie beschreibt mit ihrem Term „Intra-Aktivität“ die materielle Verstrickung der Hervorbringung diskreter Entitäten wie Menschen und Dinge, die nur situativ beschreibbar bleiben. Wenn ein spezifisches Publikum ein womöglich durch finanzielle Beteiligung an Produktionen berechtigtes Interesse daran hat, im Theater zu sehen zu bekommen, was es betrifft, dann muss

das Register der Betroffenheit radikal erweitert werden. Dieses Publikum intra-agierte hervorbringend mit dem Theater und den Welterzählungen, die es materialisiert. Menschliche Angelegenheiten sind mitnichten nur menschlich, wie uns die aktuelle Gegenwart im Zeichen eines Virus radikal verdeutlicht. Die Einbindung von Theater in das politische System der Repräsentation legt nahe, den Publikumsbegriff im Interesse eines planetarischen Theaters radikal zu erweitern und um nicht-menschliche Körper in einer strategischen Behauptung zu ergänzen. Denn eine weitere Ausblendung der Verflochtenheit menschlicher und nicht-menschlicher Körper wird – so jedenfalls meine Denkvoraussetzung – Folgen haben, die schon für jetzt lebende Menschen fatal sind.

5. Aktualismus

Die Künstlerin und Philosophin Patricia Reed hat den Moment, an dem wir uns im Augenblick befinden als kritisches Moment in der Logik Walter Benjamins beschrieben, als Moment also, an dem es gefährlicher ist, herrschenden Denktraditionen zu folgen, als das Risiko einzugehen, einen neuen Weg zu beschreiten. Aus ihrer Sicht stellt jeder gegenwärtig geäußerte Wunsch nach einer Rückkehr zu Normalität den Wunsch zur Rückkehr in ein zerstörerisches System dar, das sich selbst auf Kosten zahlreicher menschlicher und nicht-menschlicher Körper aufrecht erhält. Das betrifft, so möchte ich ergänzen, auch das System des Theaters. Denn Theater basiert ebenso auf der Logik des Extraktismus, wie das gesamte neoliberale kapitalistische System, in dem wir weiterhin agieren, Pandemie hin oder her. Theater agiert aktualistisch und hält an der eigenen Geschichte fest, obschon sich an allen Ecken zeigt, wie ausbeuterisch selbst an Theatern agiert wird, die als kritische und weltoffene Institutionen gelten. Wenn Theater ein System kritisieren, dessen Teil sie sind und das sie zudem in vollkommen veralteter hierarchischer Weise verkörpern und durch Produktionsweisen rematerialisieren, die weit entfernt von nachhaltiger Ökonomie bleiben, dann praktizieren sie nicht nur abwertende Redeweisen, sie sind Teil des kritischen Moments, wie Reed ihn mit Benjamin beschreibt. Der Begriff des Aktualismus stammt aus der Geologie und bezeichnet eine Haltung, die davon ausgeht, dass die bestehende geologische Konstellation außerhalb von Zeit fortbesteht. Die bereits erwähnte Geologin Marcia Bjarnerud beschreibt in ihrem Buch sehr anschaulich, in welchen Rhythmen sich der Körper der Erde verändert und erneuert, wie Steine und Gebirge sich permanent, wenn auch für uns nahezu unwahrnehmbar umwälzen und

sich Kontinente und das Klima ganz ohne unser Zutun verändern. Aus der enormen Langsamkeit des Metabolismus, wenn man so sagen kann, der Erde, im Gegensatz zur unfassbaren Beschleunigung des menschlichen Eingriffs in diesen Metabolismus resultiert in Summe die Dringlichkeit einer Änderung nicht nur unserer Sicht auf den Planeten, sondern auch unseres Handelns als Teil von Erde. Es ließe sich sagen, dass in der Logik des Opfers, Erde einerseits verklärend überhöht und als Naturressource ausgebeutet wurde. Diese Ausbeutung gelingt nur aus dem humanistischen Aktualismus heraus, der das Werden der Erde als Öffentlichkeit mit eigener Zeitlichkeit negiert. Auch Theater ist Teil dieser Überhöhung und Ausbeutungslogik. Am eigenen Beispiel: 2010 habe ich als Kuratorin am HAU ein Festival veranstaltet, das ich ZELLEN nannte. Es ging mir damals um das Einwandern biologischer Metaphern in Vorstellung vom Kollektivkörper. Als Einheitsbühnenbild für alle Veranstaltungen dort richtete ich das Hebbel Theater in Zusammenarbeit mit den Berliner Prinzessingärten als einen Nutzgarten für 11 Tage ein. Pflanzen als Darsteller_innen, die geerntet und gegessen wurden, als Darstellerinnen und als Metapher für einen Vorgang der so real ist, wie es mir damals keinesfalls bewusst war. Am Ende der 11 Tage sagten Gärtner_innen, wenn sie in den Raum kamen, sie könnten die Pflanzen schreien hören. Das ist die Perversion der Plantage, die auch das Theater sein kann, eine Logik der Kolonisation, der ich unwissentlich damals auch gefolgt bin, mit der Ausstellung des Anderen im Rahmen des Theaters, das sich als Medium immer noch zuallererst selbst erzählt, mit seiner institutionellen Verankerung hier in Deutschland als Staatskunst. Öffentlich werden eines planetarischen Publikums kann nur beginnen, indem wir aufhören, Geschichten von Helden zu erzählen und indem wir beginnen dem zu folgen, wovon Ursula Le Guin spricht, wenn sie in der *Carrier Bag Theory of Fiction* von der Logik des Sammelns spricht, von der gesprochen werden und der vor allem Raum eingeräumt und zugehört werden sollte, wie sie fordert. Indem wir anfangen die organischen und nicht-organischen Metabolismen der Erde zu denken wie einen Chor, der gemeinsam das Planetarische hervorbringt. *We don't need another hero*, wir brauchen ein öffentlich werden planetarischer Verbindungen in einem offenen Raum, der auch ein Theater genannt werden kann.