Ästhetische Strategien der Öffnung – Zu einem post-subjektiven Theater der Zeitenwende

Christina Schmutz, Frithwin Wagner-Lippok

In view of the ecological failure of the subject, theatre inevitably becomes the space for a new type of play that requires the inclusion of its fellow creatures and its environment. It can no longer merely mimic these others but must also allow them to become agents in a new concept of the subject, as suggested in texts by Heiner Müller (Raddatz) or in the theatre of Marta Górnicka. In this context, approaches based on political inclusion (Latour), the connection of the diverse in *entanglement*, and the shattering of the identical in *non-locality* and its division into equivalent definitions of being (Barad, Ferreira da Silva), as well as the *borrowing* of a framework that is equivalent to what is represented in it (Brandstetter) open up new spaces for the performing arts.

"Difference is not a manifestation of an unresolvable estrangement, but the expression of an elementary entanglement."[1]

(MENSCHLICHES SUBJEKT:)

Als Ort gemeinsam verhandelter Lebensentwürfe reflektiert das Theater gesellschaftlich-ökologische Krisen und öffnet Räume, in denen es das Bestehende ‚spielend' verändern kann. Dabei wird es selbst, im Sinne De Certeaus, zum ‚Raum' eines solchen Spiels.[2] Die aktuelle ökologische Krise eines auch unter günstigsten Umständen nicht mehr abwendbaren katastrophalen Klimawandels und Biodiversitätsschwunds muss das Theater in eine innere Krise stürzen, überschreitet sie doch in ihrer temporalen und spatialen Uneingrenzbarkeit alle gesellschaftlichen Konflikte. Sie skizziert einen neuen Horizont, vor dem sich jedes Handeln zu legitimieren hat. Das

1 Denise Ferreira da Silva, in: Fred Moten/Wu Tsang: *Who touched me? Miss Communication and Mr:Re*. Amsterdam: If I can't dance, I don't want to be part of your revolution, 2016, 48. https://www.are.na/block/6770568 (3.12.2025).

2 Zum Raumbegriff vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, 219. Auf den Spielbegriff kommen wir unten zurück.

Christina Schmutz/Frithwin Wagner-Lippok: „Ästhetische Strategien der Öffnung – Zu einem post-subjektiven Theater der Zeitenwende", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 135–144. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26182 (CC BY-SA 4.0)

Subjekt als Handlungsträger rückt wegen seines Versagens bei der Erhaltung der ökologischen Lebensvoraussetzungen in ein kritisches Verhältnis zu seinen Mitgeschöpfen und zu sich selbst – und damit in ein neues, noch zu findendes Verhältnis zu ‚seinem' Theater. Sein Selbstbild wird zum Problem. Das Theater, das sich mit dem Selbst als Grundbedingung seiner Möglichkeit auseinandersetzt, kommt daher nicht umhin, den sozialen Kosmos der Bühne[3] auszuweiten und die ökologische Krise des Subjekts als neue Rahmenbedingung anzunehmen. Auch wenn ungewiss ist, ob der Mensch über die nötige Kompetenz verfügt oder mit Blick auf das „ökologische Desaster", wie Frank Raddatz schreibt, überhaupt zurechnungsfähig ist, müsse er „unter anthropozänen Bedingungen den Kreis aus[...]schreiten, der mit der humanen Existenzform gegeben ist".[4]

Fasst man das Theater nicht als Ort subjektiven (Ver-)Handelns, sondern als affektiven Raum, der sich als dialogisches Zwischengeschehen entfaltet,[5] fragt sich, welche Akteure oder „Agentien (*agencies*)"[6] diesen Raum gestalten und wie sie aufeinander bezogen sind. Der affektive Raum des Theaters wird offenbar von menschlichen Akteuren beherrscht. Elefanten oder Frösche kommen im Theater (oder auch auf Kongressen) praktisch nicht vor. Bakterien sind anwesend, finden aber keine Beachtung und haben kein Mitspracherecht, obwohl allein diejenigen, die jeden menschlichen Darm bevölkern, zusammen bis zu zwei Kilogramm schwer sind. Nicht-menschliche Lebewesen und Dinge sowie digitale Programme werden von uns manipuliert, aber nicht gefragt, ob sie einverstanden sind. Ein dreijähriges Kind würde sagen: Sie können nicht sprechen, weil sie keinen Mund haben. Also scheint es sinnlos, sie in Entscheidungen einzubinden. Doch unser ökologisches Versagen spricht dafür, solche lustig-absurden Kindergedanken in die Köpfe einzulassen. Haben sie wirklich keinen Mund oder sprechen Tiere, Pflanzen, Dinge, Landschaften, digitale Programme nur ‚anders'? So entpuppt sich die Krise des anthropozentrischen Theaters als geballte Alterität, die das Subjekt nicht nur „stofflich"[7], in Gestalt ökologischer *sujets* heimsucht, sondern das Reservoir an Agenten der *mimesis* und den subjektiven Handlungsbegriff radikal aufbricht. „Das Menschliche", schreibt Bruno Latour, lässt sich „nicht erfassen und retten, wenn man ihm nicht jene andere Hälfte seiner selbst zurückgibt: den Anteil der Dinge".[8] Die bloß *mimetische* (stoffliche)

3 Vgl. Frank-M. Raddatz: *Das Drama des Anthropozäns*, Berlin: Theater der Zeit, 2021, 7: „Der Kosmos, den die Bühne eröffnet, ist vornehmlich sozialer Natur."

4 Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 16.

5 Vgl. hierzu Jens Roselt: *Phänomenologie der Aufführung*, München: Wilhelm Fink, 2008, 194; Frithwin Wagner-Lippok: *Affektive Räume der Aufführung bei Jürgen Kruse und Bruno Beltrão*, Hildesheim: Universitätsverlag/Georg Olms, 2024, 187.

6 Karen Barad: *Agentieller Realismus*, übers. v. Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp, 2012, 19. Damit sei auf die grundsätzliche Konvergenz unseres Affektbegriffs mit Barads „Intraaktion" (a.a.O.) hingewiesen.

7 Vgl. Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 7.

8 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie Verlag, (1991) 1995, 182.

Darstellung ökologischer Anliegen muss – ohne Umwälzung des Theaterdispositivs – ein anthropozentrisches Negativbeispiel bleiben, weil ihr „Humanismus sich im Kontrast zu einem Objekt bildet, welches der Epistemologie überlassen bleibt“[9]. Das Einströmen der Alterität, die ‚Nachahmung‘ auch außer-menschlicher Anliegen auf der Bühne, impliziert die aktive Mitwirkung nicht-menschlicher Agenten. Radikal subjektkritische affektive Räume deuten sich, wie Raddatz vorexerziert, beispielsweise in Heiner Müllers Texten an, wenn Landschaften mit dem Protagonisten verschmelzen und ihnen „der Status eines Subjekts oder Aktanten zugebilligt“[10] wird oder wenn „allmählich die Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt“[11] verschwimmen. Ein Zusammenwirken von *mimesis* und Subjektkritik versuchte auch die unten erwähnte Aufführung von Marta Górnicka, in der zwar menschliche Protagonist:innen programmatische Texte skandierten, sich als Handlungsträger aber nicht mehr grundlegend von der projizierten Tiefsee und den neugierig um das Publikum herum‚schwimmenden‘ Tieren abhoben.

Man kann von einer ästhetischen Zeitenwende sprechen, wenn sich in diesen Versuchen ein post-subjektives Theater anschickt, einen „neue[n] Nomos der Erde zu entwerfen“[12] und Wege sucht, das Ver- und Geschiedene in einem gemeinsamen Affektraum zusammenzubringen. Das einleitende Motto suggeriert eine solche Integration des Differenten. Es stammt von der brasilianischen Soziologin und Anthropologin Denise Ferreira da Silva, und es gebiert Räume: Unterschiede, Abweichungen, sogar radikales Anderssein sollen nicht zum Anlass genommen werden, nach einheitlichen Erklärungen zu suchen, die diese Unterschiede einebnen, sondern sind als Ermutigung zu sehen, das Verschiedene als Zeichen einer tieferen Gemeinsamkeit wahrzunehmen. Zusätzliche Räume öffnen sich insofern, als eine lineare Abfolge von Wahrheits- oder Identitätsentscheidungen – ist dies oder jenes das Richtige? – in alternative Wege aufgespalten und gleichsam dimensional aufgebläht wird. Dabei ist ‚Raum‘, ganz im Sinne von Karen Barads agentiellem Realismus, weder nur als diskursives Konstrukt noch als rein physische Ausdehnung zu verstehen, vielmehr als Erscheinungsform eines Tuns, als „Substanz in ihrem intraaktiven Werden – kein Ding, sondern eine Tätigkeit, eine Gerinnung von Tätigsein“[13]. Die Aufspaltung einer einzigen Wirklichkeit zu einem höher dimensionierten „Multiversum“ kann nicht nur physikalische Befunde erklären – im Multiversum bringt jedes Ereignis ein alternatives Ereignis in einem ‚parallelen‘ Universum hervor, in dem die Geschichte anders weitergeht. Ein „elementary entanglement“[14] könnte das scheinbar Unvereinbare auch in geisteswissenschaftlichen Diskursen versöhnen. Da Silva hat

9 Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, 182.

10 Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 30.

11 Raddatz bezieht sich auf Müllers dramatische Bearbeitung des Romans *Zement* von Fjodor Gladkow, vgl. Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 31.

12 Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 96.

13 Barad, *Agentieller Realismus*, 40.

14 da Silva, in: Fred Moten/Wu Tsang: *Who touched me?*, 48.

eng mit Künstler:innen wie Wu Tsang und der queeren Künstler:innengruppe Moved by the Motion zusammengearbeitet, die in ihren Performances durch die ‚Überlagerung' von Textfragmenten, Performern und Projektionen solche Synthesen realisieren.[15]

Vor diesem Hintergrund konzipierten die Autor:innen im Rahmen des gtw-Kongresses *Offene Räume* 2024 in Leipzig eine „performativ-poietische Gesprächsrunde" als ein sich spielerisch der Alterität öffnendes mehrdimensionales Gewebe aus Vortrag, Gespräch, Aufführung und Neuschöpfung. Eine erste Fassung dieses Texts wurde dort vor leibhaftigen Teilnehmer:innen und symbolisch als Bild und Klang anwesenden non-humanen Lebe- und Kunstwesen vorgestellt. In der performativ-diskursiven Hybrid-Situation sollten sich Repräsentation und Neuschöpfung (*poiesis*) überlagern und das zur Sprache Gebrachte zugleich wirklichkeitskonstituierendes Sprechen sein. Die menschlichen Subjekte fanden sich in einem real-fiktiven Spiel wieder, an dem nicht-menschliche Wesen wenigstens als Videomaterial ‚teilnahmen'. Dies sprengte zwar nicht die subjektzentrierte Situation, doch ließen die nicht-menschlichen Geräusche der Videoeinspielungen eine merkwürdige Verschiebung des gewohnten Rahmens erahnen. In die ‚geschlossene Gesellschaft' mischten sich ‚un-menschliche' Laute. Das Andere, sonst nur in der dritten Person, als Objekt, adressiert, meldete sich ‚zu Wort'. Die ‚post-humane' Theatralisierung wurde durch ein Rollenangebot unterstrichen: Die Anwesenden konnten eine ‚Wesenskarte' ziehen und sich der Gruppe der Frösche, Elefanten, Ameisen, Einsiedlerkrebse, Flüsse, Höhlenfische, digitalen Programme, Vulkane, Viren, Bakterien, Kinder, Einsiedlerkrebse, Geister, Tischlampen, Greise, toten Menschen, Musikstücke, Seen, Ozeane, Bäume oder Meeresschnecken zuordnen. Sie sollten in die Haut ihrer ‚Wesen' schlüpfen und sie im Gespräch vertreten. Der vorliegende Text kann diese Anordnung nicht wiedergeben; daher trägt die eingangs in Klammern vorangestellte Figurenbezeichnung „MENSCHLICHES SUBJEKT" dieser Unvollständigkeit Rechnung, indem sie ihn als *eine* von vielen möglichen Stimmen markiert. Die Situation war *performativ*, insofern das Neuartige, von dem die Rede war, sich durch die fiktiven Rollenübernahmen zugleich als spielerische Realität selbst setzte. Sie war *poiesis*, indem sie eine neue (theatrale) Situation nicht einfach ‚war', sondern sie auch neu beschrieb. Sie war Gespräch und zugleich dessen Aufführung. Sie fungierte als „métaphore vive" im Sinne Paul Ricœurs: als kreative Selbstbeschreibung und daher Teil eines Zeichenraums, der nicht nur diesen, sondern zugleich seinen Bezugsraum, die Wirklichkeit, erweitert und verändert, d.h. schöpferisch über das

15 Vgl. Frithwin Wagner-Lippok: „A Paradigm of a Postsubjective ‚Theatrical Mind'. Wu Tsang and Moved by the Motion's Sudden Rise", in: *TDR: The Drama Review* 69,4, Cambridge: University Press, 2025, 80–97, https://doi.org/10.1017/S1054204325101019, Christina Schmutz: „Sudden Rise. A Posthuman Performance", in: *TDR: The Drama Review* 69,4, Cambridge: University Press, 2025, 65–79, https://doi.org/10.1017/S1054204325101007. Texte von da Silva finden sich in Moten/Tsang, *Who touched me?*

Gegebene hinausgeht.[16] Sie verkörperte damit eine ästhetische Strategie der Öffnung auf ein post-subjektives Theater hin.

Wenn die ungewohnten Partner darin nicht leibhaftig mitwirken, können teilnehmende Menschen ihr Rollenrepertoire erweitern und sich ihnen ‚anverwandeln', was einer Kunst leichtfallen sollte, die vom Spiel mit echten und ernsten Verwandlungen lebt. Die Verkörperung ‚nicht-menschlicher' Agenten wird an Schauspielschulen trainiert: Man soll eine Katze, einen Blumenstock, einen Schrank verkörpern, was in der Aufforderung gipfeln kann, einen Metallschrank unterscheidbar von einem Holzschrank zu spielen. Die unerhörte Integration des ‚Nicht-Menschlichen', z.B. Raddatz' Status des „Aktanten", Latours „andere Hälfte" des Menschlichen, Barads „Apparat" als „spezifische materielle Rekonfiguration der Welt"[17] oder Haraways „Verwandte"[18], wird im Theater über das ‚Spiel' möglich: Dabei kommt im Sich-Einlassen auf die dionysische Verzauberung „die eigene Fremdheit des Subjekts" zum Vorschein.[19] Dieses verwandelt sich „*zurück* in einen ästhetischen Spieler", der in einem unendlichen Prozess „durch seinen Körper, dessen Bewegungen und Äußerungen, Gestalten hervorbringt und diese wieder auflöst und in eine andere Gestalt verwandelt."[20] Ein solcher frei tanzender, entrückter Zustand und das Auftauchen neuer Gestalten konnte in der kurzen Zeitspanne der Kongressveranstaltung nur in Spuren gelingen: Zwar haben sich Teilnehmer:innen im Verlauf des Gesprächs als ‚Elefant', ‚Frosch' oder Kleinstlebewesen zu Wort gemeldet, ihrem Wesen dann aber doch menschlich-intellektuelle Thesen ‚ins Maul gelegt'. Wir haben noch keine Übung im Formulieren eines Gemeinsamen zwischen uns und den ganz anderen. Nur wenigen Schauspieler:innen oder Regisseur:innen gelingt die Annäherung an das Fremde schon bei Wirbeltieren, etwa einem Fisch.

Der Regisseur Jürgen Kruse ist einer von ihnen. Er ließ 2015 im Schauspielhaus Frankfurt in Leonce und Lena Karpfenmasken auf Schauspielerköpfen zu glaubwürdigen Mit-Wesen auf der Bühne werden, indem er sie das tun ließ, was Karpfen eben tun: vielsagend vor sich hin schweigen, ab und an zu jemandem hin‚schwimmen' und sie:ihn in einer absurd anmutenden stoischen Freundlichkeit anstarren. Diese Szenen waren beklemmend und verbanden sich schwerelos mit Büchners Plot und der Aufführung.[21]

Für den Sprung in ein posthumanes[22] ‚Theater der Zukunft' mit nichtmenschlichen Kolleg:innen ist es nicht damit getan, als menschlicher Aktant

16 Paul Ricœur: *La métaphore vive*, Paris: Ed. du Seuil, 1975, 57.

17 Barad, *Agentieller Realismus*, 24.

18 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übers. v. Karin Harrasser, Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2018, 142.

19 Christoph Menke: „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt", in: Ebert et al. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript, 2018, 37–48, hier 40. https://doi.org/10.1515/9783839444528-003

20 Menke, „Das Spiel des Theaters", 40 (Hervorh. im Orig.).

21 Wagner-Lippok, *Affektive Räume*, 130.

22 „Post-human" im Sinne von Barads „Posthumanismus", d.h. als „kritische Auseinandersetzung" mit dem „Humanismus" (Barad, *Agentieller Realismus*, 103, Anm. 6).

„Muh!“ zu machen. Wie bringen ein Elefant, ein Pilz, ein Bakterium, eine Bodenformation, ein digitales Programm sich ein? Einen ersten Versuch hat Marta Górnicka mit ihrem Stück *Still Life. A Chorus for Animals, People, and All Other Lives* vorgestellt, in dem sie zu Beginn wie in einem Setzkasten Tiefsee und Tiere anordnet, die am Ende aus ihren Behältnissen fliehen und um uns herumschwimmen.[23] Den Mittelteil dominiert ein achtstimmiger ‚Chor‘, aber die Körper der Akteur:innen bewegen sich wie Reste einer ‚erloschenen‘ Fauna. Das penetrante Skandieren und die extreme Rhythmisierung des Texts entmenschlicht die Sprecher:innen, doch gerade das ‚Post-humane‘ zieht uns in seinen Bann. Man kann den programmatischen Text unerträglich finden, doch bald marschiert man innerlich mit. Ihr wütendes Schreien, die neurotisch-psychotische Enthemmung, die Tiefenwirkung des Geschmacklosen und Primitiven, das eigentlich jeden Dialog zerstört, trägt einen davon, nötigt machtvoll zur Partizipation. Gegen die Überwältigungsästhetik steht eine ästhetische Gegenkraft: die erhabene Schönheit der Fische, die Vielfalt der Lebewesen, die uns als Projektion umgeben und so lange anschauen, bis wir sehnsüchtig zurückblicken. In der Handlungsleere entsteht ein Bewusstsein der Trauer über den Riss in der Natur, das Walter Benjamin Melancholie nennt, darüber, dass man sich in milliardenfachen Vergewaltigungen gegen den großen, heiligen kreatürlichen Zusammenhang versündigt und ausgeschlossen hat. Im Stakkato der hingerotzten Satzfragmente meint man Maschinengewehrsalven, Einschläge, den donnernden Rhythmus des Krieges zu hören. Assoziationen von Krieg, Trauer und Leid drängen sich auf, zugleich die Hoffnung auf Erlösung, wenn sich über das Wort-Gemetzel eine andere, kreatürlich ‚leidende‘ Tonspur legt: ein schöner, trauriger Gesang, der gegen die Gewalt einen Kontrast der Erlösung bildet. Das Wettern der Akteure formt mit ihm rhythmisch ein harmonisches Ganzes. Die ‚Instrumente‘ dieser Harmonie bilden hohe und tiefe, kratzige und weiche Stimmen, die sich wie kleine, spröde Tiere oder kratzige Pflanzen an der Umgebung, am Flussbett reiben. Das Mechanische wird melodisch, Stimmen und Bewegungen fließen zu einem lebenden Organismus zusammen. Das sich ordnende Chaos gerinnt zu einer politischen Utopie, der hetzende, aggressive Text wird in der chorischen Synchronisierung zum ‚schönen Tier‘. Die Aufführung selbst hat sich in eine Kreatur verwandelt. Die kompromisslose Auslieferung der Akteure an einen gemeinsamen Rhythmus mit tierischen Mit-Protagonisten war die Hefe, mit der dieser choreografische Teig aufging und Menschliches mit Nicht-Menschlichem an einem Tisch versammelte.

23 *Still Life. A Chorus for Animals, People, and All Other Lives*, Regie: Marta Górnicka, UA: 31.7.2021, Maxim Gorki Theater, Berlin, besuchte Vorstellung: EASTAP-Kongress 2022, Mailand.

Damit die Theaterkunst ein solches Aufbrechen des Subjekts überlebt, muss sie sich ein Spezifikum bewahren, das nicht nur in der menschlichen Subjektivität wurzelt. Es könnte am Begriff des Spiels ansetzen, das dem Theater noch im Umsturz seine paradoxe Struktur sichert: Das Theater gibt, wie schon Aristoteles meint, menschliche Handlungen nicht einfach wieder, sondern in veredelter Form, kreiert andere Formen als die, welche es aus der Wirklichkeit herausgreift. Es inszeniert, wie Carl Hegemann darlegt, den „Selbstwiderspruch" des Subjekts.[24] Es spielt in einer Zwischensphäre von Subjekt und ‚Etwas-anderem-als-Subjekt'.[25] Der Selbstwiderspruch gründet in der für das Ich konstitutiven Beteiligung eines Nicht-Ichlichen, an dem das unendlich ausgreifende Ich eine Grenze findet, an der es zurückgeworfen, Reflexion wird. Das Theater inszeniert dieses Paradox der Selbstkonstitution, indem es sich in der Gleichzeitigkeit von Spielen und Zuschauen „von sich selbst [entzweit]" und „zu seinem Anderen" wird.[26] Es behält sich einen ‚Spiel-Raum' vor, in dem es sich den Boden unter den Füßen wegzieht und doch immer bei sich bleibt. Es kann dann auch die menschliche Subjektivität ‚aufs Spiel setzen' und so die Topologie des ‚Subjektiven' verändern.[27]

Solche Veränderung, die Umgestaltung vom bloß subjektiven zum affektiven Raum der Aufführung, erfordert ontologisch die Transformation des cartesischen Weltbilds in eines der Verschränkung (Barads und Ferreira da Silvas *entanglement*). Sie schließt soziologisch an Latours Inklusion des Ausgegrenzten etwa in einem „Parlament der Dinge" an. Und sie findet ein ästhetisches Modell in Brandstetters „Anleihe".

Ontologisch trennt uns die cartesische Topologie des Subjekts von der Welt und implementiert die Exklusivität von Räumen und Zeiten: dass wir zu einer Zeit nur immer an einem Ort sein können. Was anderswo und zu anderer Zeit passiert, tangiert (!) mich nicht, ich bin ja ‚hier und jetzt'. Berührung und Verantwortung beschränken sich auf den vom cartesischen Subjekt ‚beherrschten' Denk-Ort, die *res cogitans*, die ohne Ausdehnung ist. Das Ausgedehnte, die *res extensa*, wird nicht berührt, denn die Kluft dazwischen ist unüberbrückbar.[28] Descartes' äußerliche Welt ist derart anders als das innerliche Ego, dass sie nicht den kleinsten affektiven Anstoß gestattet. Eine veränderte Topologie des Subjekts setzt die Bezweiflung und Vernetzung des unbezweifelbaren *cogito* und der von ihm einsam entworfenen, rational in wohldefinierte Ereignisse separierten Welt voraus. Dann erst können, wie

24 Carl Hegemann: „Das Drama der Subjektkonstitution", in ders.: *Identität und Selbst-Zerstörung*, Berlin: Alexander, 2012/2021, 230.

25 Diesem Selbstwiderspruch auffällig verwandt scheint Vilém Flussers Gegenbewegung von Vernunft und „etwas, das anders als die Vernunft ist", in der Geste (Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/M.: Fischer, 1994, 14.)

26 Menke, „Das Spiel des Theaters", 38, 41.

27 Eben darin gleicht es Ricœurs *métaphore vive*, auf die wir zurückkommen.

28 Vgl. René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, 2. Meditation.

in Müllers Texten, „die Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt“[29] verschwimmen.

Dass die Exklusivität von Raum und Zeit nicht naturgegeben ist, zeigt die Welt der kleinsten Dinge. Ferreira da Silvas Motto lautet vollständig: „When nonlocality guides our imaging of the universe, difference is not a manifestation of an unresolvable estrangement, but the expression of an elementary entanglement.“[30] Das quantenphysikalische Phänomen der *nonlocality*, der Nichteindeutigkeit des Aufenthaltsorts von Elementarteilchen, ist ein Faktum, das dem Subjekt die Grenzen seiner Deutungshoheit und Verfügungsmacht über die Wirklichkeit aufzeigt. Dass ein Teilchen unter Umständen hier und dort zugleich sein kann, passt nicht in den cartesischen Denkraum, der in der Trennung räumlicher Ereignisse ‚Privatsphäre‘ möglich macht: Was ich hier mache, hat nichts mit dem Rest der Welt zu tun und geht ihn auch nichts an. Aus Sicht subatomarer Teilchen sind die Räume hingegen verschränkt: ein und dasselbe individuelle Teilchen kann hier und dort zugleich sein. Nicht-Identität ist die Konsequenz dieser Verflechtung. „Entanglement“ ist ein Wesenszug unserer Wirklichkeit.

Die Einbeziehung des traditionell Ausgeschlossenen fordert Bruno Latour für soziologische Einheiten wie Gesellschaften. Diese seien nicht zivilisiert, wenn sie das Andersartige über ihre Grenzzäune werfen, statt es zu integrieren, und versäumen, von dem, was es an Anderem mitbringt, zu profitieren, weil sie sich „von unbedeutenden Entitäten umzingelt fühlen, die ihnen mit Zerstörung drohen und die deshalb regiert werden müssen“[31]. Eine zivilisierte Gesellschaft hingegen sei fähig, „von dem zu lernen, was sie aus sich ausgestoßen hat“[32]. Das Projekt der Moderne, die „Zweiteilung der Welt“[33], wie Martina Ruhsam es nennt, ist undurchführbar, weil ihr eine konstitutive Asymmetrie zugrunde liegt. Das humanistische Versprechen, der unbegrenzte Fortschritt, so Latour, ist mit der säuberlichen Trennung des Menschlichen von allem Nicht-Menschlichen erkauft. Das Gemeinsame, die „Quasi-Objekte“ und „Quasi-Subjekte“, wurden ausgeblendet.[34] Doch gerade diese Mischwesen, die autonomen, nicht-menschlichen Aktanten, die mehr sind als Metaphern oder Signifikanten, verbinden uns miteinander, indem sie durch unsere Hände gehen und in ihrer Zirkulation unseren sozialen Zusammenhang definieren. Sie verändern Diskurse und wirken auf andere Aktanten ein. Sie sind Subjekt-Objekt-Hybride mit vermittelnder Funktion. Das Unterschiedliche in ihnen verbindet, indem es die Verwandtschaft zutage

29 Raddatz, *Das Drama des Anthropozäns*, 31.

30 Denise Ferreira da Silva: „On Difference Without Separability“, in: *Incerteza Viva*, 32nd São Paulo Art Biennial catalogue, 2016, 57–65.

31 Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, 263.

32 Latour, *Das Parlament der Dinge*, 263.

33 Martina Ruhsam: *Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*, Bielefeld: transcript, 2021, 73. https://doi.org/10.1515/9783839458563

34 Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, 72f.

treten lässt. Latour fordert eine politische Philosophie der Natur, in der die uralten Begriffe *polis*, *logos* und *physis* zu einem ‚Kosmos' verknüpft werden. Natur ist nicht außerhalb, sondern auch ‚im' Subjekt. Im „Parlament der Dinge" sind daher alle Entitäten im Wortsinn vertreten, auch wenn manche von ihnen ‚keinen Mund' haben. Das Theater könnte mit der vertrauten Fiktion, dass alles außerhalb unseres Bewusstseins zweitrangig, lebloses Gemüse ist, ‚spielen' und Imaginationen einer künftigen, ökologisch austarierten Realität schöpfen.

Um den affektiven Raum von Aufführungen schließlich ästhetisch als verschränkt zu denken, bietet sich ein ‚Trick' an, den Gabriele Brandstetter *borrowing* nennt. Er kommt im japanischen *shakkei*, der „borrowed scenary", zur Anwendung, wenn ein Naturhintergrund als „Anleihe" zu einem gleichwertigen Teil des Bildes gemacht wird. Hierbei bedingen sich Rahmen und Inhalt wechselseitig, ‚gleiten' gleichrangig ‚in die Erscheinung'.[35] Dieser „Modus einer Rahmung, in dem Innen und Außen *zugleich* erscheinen"[36], ermöglicht die Öffnung von wechselseitig exklusiven Räumen. Er „kennt nicht die Dualität von Sein und Schein, von Authentizität und Verstellung/Darstellung. Es ist ein anderer Rahmen – gleichsam das Öffnen einer Schiebetür"[37]. Diese „Anleihe" meint nicht Tausch und Substitution, Leihen und Verleihen im Rahmen einer Ökonomie des Nehmens und Zurückzahlens, vielmehr gehört es einem anderen semantischen Feld an als die Idee von „Nehmen und Rückerstatten"[38] oder dem kapitalistischen Mehrwert als Differenz zwischen dem Tauschwert von Arbeit und produzierten Waren, die allesamt als Nullsummenspiele strukturiert sind. Brandstetters „Anleihe" meint ein ‚Miteinander' oder ‚Nebeneinander' von Inhalt und Rahmen: Weder der ‚Inhalt' tritt in den Vordergrund noch der Rahmen (indem er sich vor den Inhalt ‚schiebt' und diesen aus dem Blickfeld verdrängt). Vielmehr sind Rahmen und Inhalt gleichzeitig und gleich-räumlich da. Hier ist der ‚prä-sentierende' Rahmen nicht mehr zeitlich ‚vorher' oder räumlich ‚davor' da oder geht seinem Gegenstand logisch voraus, sondern steht gleichzeitig und gleichrangig mit dem Bildinhalt ‚vor Augen'. Das Dargestellte erscheint der sinnlichen Anschauung in ein und demselben Blick als synchron und syntop. Das auf diese Weise Gerahmte ist auch logisch weder durch den Rahmen bedingt, noch bedingt es ihn seinerseits. Es wird vom Verstand als gleichzeitig voraussetzend und vorausgesetzt, als rahmend und gerahmt in einem dargestellt.

Eine solche, dem cartesisch geprägten westlichen Denken beinahe unmögliche Ökonomie des Erscheinens war die leitende Vorstellung für das „poietische Gespräch" im Rahmen des Kongresses: Das beschreibende Sprechen ist im Sinne Ricœurs kreativ und innovativ – eine „lebendige Metapher".

35 Gabriele Brandstetter: „Wundertheater. Der Auftritt des Theaters", in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. v. Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt, Bielefeld: transcript, 2015, 17–32. https://doi.org/10.1515/9783839423929-001

36 Brandstetter: „Wundertheater", 31.

37 Brandstetter: „Wundertheater", 31.

38 Brandstetter: „Wundertheater", 30.

Aristoteles' Metapherbegriff, so Ricœur, baut auf dessen Naturbegriff auf: *Physis* wird dort als keimende, sprossende, lebendig hervorbringende Bewegung gedacht. Metaphern beschreiben nicht nur, indem sie etwas nahebringen und einordnen; vielmehr ist *mimesis* immer *poiesis*. Indem wir mit Vorstellungen nicht-menschlicher Entitäten beschreibend herumspielten, sie gleichwertig in einer theatralen Situation ins Spiel kommen ließen, konnten sie sich unseren Diskurs ‚leihen' wie einen Naturhintergrund im *shakkei*. Indem dieser Diskurs das Geschehen beschrieb, erweiterte er es als gleichwertig ‚auftretenden' Part. In einem Theater, das seine Krise als Schwelle in ein post-humanes Theater verstehen lernt, können sich nicht-menschliche Entitäten der mitkonstituierenden Subjekte bedienen, um angehört oder angesehen zu werden. Sie werden von ihnen ebenso eingerahmt wie umgekehrt. Die ‚leblose' Kausalität, die von ihnen ausging, formte dann den affektiven Raum ebenso wirksam wie die Intentionalität der beteiligten Subjekte. Einem Theater, das in der Krise sich selbst und seine Zukunft beschreibend öffnet, steht das Andere, die Differenz, offen als etwas nie Dagewesenes.
(Exit MENSCHLICHES SUBJEKT.)