Affenhabitat und Museum

Performativer Raum in Anta Helena Reckes *Die Kränkungen der Menschheit*

Thore Walch

This chapter looks at the interplay of theatrical signs and performative processes in the way space is used in *Die Kränkungen der Menschheit* ["The Humiliations of Humankind"] by director Anta Helena Recke (Münchner Kammerspiele, 2017). By analysing a particular reaction I had as a spectator at one point of the performance, I argue that this interplay goes beyond the framework of an aesthetics of the performative as established by Erika Fischer-Lichte.

Einen besonderen Augenblick während einer Aufführung, der uns innehalten und über unsere eigene Wahrnehmung reflektieren lässt, nennt Jens Roselt einen ‚markanten Moment'[1]. In diesem Beitrag möchte ich mich mit einem solchen markanten Moment beschäftigen, der mir beim Aufführungsbesuch von Anta Helena Reckes *Die Kränkungen der Menschheit* widerfahren ist, und der in Verbindung mit der Räumlichkeit steht, die während der Aufführung erzeugt wurde.

Anta Helena Recke erlangte durch ihre vielbeachtete sogenannte ‚Schwarzkopie' der Inszenierung *Mittelreich* von Anna-Sophie Mahler Bekanntheit, die 2017 – zwei Jahre nach der Ursprungsinszenierung – an den Münchner Kammerspielen Premiere hatte. Recke kopierte dort Mahlers Inszenierung bis in alle Details – mit dem Unterschied, dass sie alle Rollen mit Schwarzen[2] Schauspieler:innen besetzte. Ihre Version von *Mittelreich* wurde im Folgenden – nicht zuletzt durch die Einladung zum Theatertreffen – von der Kritik kontrovers diskutiert.[3] *Die Kränkungen der Menschheit* schließt an

1 Vgl. zu diesem Begriff Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München: Fink, 2008.

2 Die Schreibweisen ‚Schwarz' und ‚*weiß*' drücken aus, dass damit nicht auf Hautfarben, sondern auf soziale Kategorien verwiesen wird.

3 So stellte beispielsweise Matthias Dell anderthalb Wochen nach der Premiere fest: „Das Schlechteste an Anta Helena Reckes ‚Mittelreich'-Inszenierung waren die Kritiken." Matthias Dell: „Finde den Unterschied", in: *Spiegel Online*, 23.10.2017, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mittelreich-an-den-muenchner-kammerspielen-diesmal-nur-mit-schwarzen-a-1174264.html (30.4.2025).

Thore Walch: „Affenhabitat und Museum. Performativer Raum in Anta Helena Reckes *Die Kränkungen der Menschheit*", 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. 325–329. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26203
(CC BY-SA 4.0)

das Thema der Schwarzkopie darin an, *weiß*-Sein im gesellschaftlichen wie ästhetischen Bereich zu hinterfragen, wählt dafür jedoch eine ganz andere Form. Die Inszenierung – an der neben der Regisseurin Anta Helena Recke auch Anna Froelicher und Maxi Menja Lehmann als künstlerisch Mitarbeitende beteiligt waren – hatte am 26. September 2019 in der Kammer 2 der Münchner Kammerspiele Premiere.[4] Auch *Die Kränkungen der Menschheit* wurde zum Theatertreffen eingeladen, konnte jedoch wegen der Covid-19-Pandemie im Mai 2020 nicht noch einmal live in Berlin gezeigt werden. Wenn ich mich nun im Folgenden besonders auf jene Aspekte der Inszenierung beziehe, die im Zusammenhang mit meinem – noch näher auszuführenden – markanten Moment stehen, so ist mir bewusst, dass ich der äußerst vielschichtigen und komplexen Inszenierung dabei keinesfalls als Ganzem gerecht werden kann. Unbedingt möchte ich daher an dieser Stelle auf bestehende Veröffentlichungen zu den *Kränkungen der Menschheit* hinweisen, die sich der Inszenierung aus anderen Perspektiven annähern.[5]

Zunächst möchte ich kurz einige grundlegende Überlegungen zum Raum im Theater festhalten. Die Räumlichkeit einer Aufführung ist nicht einfach mit dem geometrischen (architektonischen) Raum des Theaters gleichzusetzen. Vielmehr entsteht im Verlauf der Aufführung durch die Aktionen der Darstellenden und durch die gleichzeitige Anwesenheit von Darstellenden und Publikum ein performativer Raum, der variabel ist.[6] Wie alle Theaterzeichen sind die szenografischen Elemente mobil und polyfunktional, das heißt, ihre Bedeutung kann sich je nach Art des Umgangs mit ihnen während der Aufführung ändern.[7] Das Bühnenbild ist daher in seiner Bedeutung nicht darauf festgelegt, was es *per se* darzustellen scheint, sondern das, was das Bühnenbild oder einzelne seiner Teile bedeuten, kann sich im Laufe der Aufführung durch das Spiel der Darsteller:innen, aber auch durch den Einsatz anderer Zeichensysteme (z.B. Geräusche) ändern. Der performative Raum erschöpft sich jedoch nicht in seiner semiotischen Bedeutung: Er ist zugleich

4 Ich selbst habe ein Gastspiel am 8.2.2020 im Hebbel am Ufer in Berlin gesehen; außerdem greife ich für die Analyse auf eine Aufzeichnung aus München zurück.

5 Yaël Koutouan blickt aus wirkungsästhetischer Perspektive auf *Die Kränkungen der Menschheit* und argumentiert, dass diese Inszenierung ebenso wie *Mittelreich* das Potential hat, beim Publikum eine Umstrukturierung rassistischer Wahrnehmungs- und Denkmuster auszulösen; siehe Yaël Koutouan: *Machtspiele im Theater. Rassismus als Belief System*, Baden-Baden: Tectum, 2022. https://doi.org/10.5771/9783828879157
Karina Rocktäschel weist auf die Verbindungslinien zwischen dekolonialer und posthumanistischer Theoriebildung hin, die beide die Kritik am *weißen* Menschenbild des Humanismus teilen, und öffnet die Kränkungen der Menschheit somit für eine Untersuchung im Hinblick auf eine Ästhetik des Posthumanen; siehe Karina Rocktäschel: „Zur Frage nach dem Menschlichen im zeitgenössischen Theater – Ein diffraktives Lesen von ‚Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives' (Marta Górnicka, 2021) und ‚Die Kränkungen der Menschheit' (Anta Helena Recke, 2019)", in *Studia Germanica Posnaniensia*, 42 (2022), 161–177. https://doi.org/10.14746/sgp.2022.42.10

6 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004, 187.

7 Vgl. zur Mobilität und Polyfunktionalität von Theaterzeichen Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, 3. Auflage, Tübingen: Gunter Narr, 1994, 182–183.

ein atmosphärischer Raum, der auch affektiv auf die Zuschauenden einwirken kann.[8]

Im Fokus meines Interesses an den *Kränkungen der Menschheit* steht das Zusammenwirken von Theaterzeichen und performativen Prozessen. Ich verbinde daher den phänomenologischen Ansatz eines ‚markanten Moments' mit einer Lektüre der wechselnden Bedeutung, die den Zeichen des Raumes im Verlauf der Aufführung zugewiesen wird. Dass ich den Blick dabei vor allem auf Oppositionsbildung lege, ist inspiriert von dem Verfahren der Aufführungsanalyse, das Fischer-Lichte in ihrer *Semiotik des Theaters* vorschlägt.[9]

Die Bühne ist leer, die Bühnenrückwand und gut sichtbare Scheinwerfer lassen sie unzweideutig als solche in Erscheinung treten. Es handelt sich um eine ‚Black Box', also eine Bühnenform ohne Rampe und Bühnenportal. In der Bühnenmitte steht ein Aufbau, den ich ‚Kubus' nennen möchte. Er besteht aus einem erhöhten Podest mit zwei Stufen, die mit weißen Fliesen gekachelt sind. Darauf bilden bodentiefe Fenster einen umschlossenen, aber einsehbaren Raum. Dieser kann jedoch an zwei Seiten durch Vorhänge verhüllt werden. In der Mitte dieses Raumes wiederum steht ein zweistufiges Podest aus Holz, das in deutlichem Kontrast zur weißen, ‚cleanen' Ästhetik des restlichen Aufbaus steht. Leuchtkacheln an der Decke können den Raum unabhängig vom restlichen Bühnenraum erhellen. Der Kubus scheint nichts Spezifisches darzustellen, weckt aber verschiedene Assoziationen: Labor, Tiergehege, Büro, Galerie, um nur einige zu nennen.

Die etwa einstündige Performance gliedert sich in drei sich überlappende Teile, in denen der Bühnenraum inklusive Kubus durch auftretende Personengruppen jeweils anders bespielt und dadurch als ein je anderer Ort etabliert wird. Zu Beginn tritt eine Gruppe Darsteller:innen in Unterwäsche auf. Die Kleidungsstücke sind dabei auf ihre Hautfarbe abgestimmt, sodass der Eindruck von Nacktheit entsteht. Sie bewegen und verhalten sich in einer Weise, die sich unschwer als ‚affen-typisch' erkennen lässt. Zudem stoßen sie immer wieder affen-typische Laute aus. Sie etablieren damit den Bühnenraum als Affenhabitat – vielleicht ein Gehege in einem Zoo oder einer Forschungseinrichtung. Das lässt etwas später der Auftritt eines Darstellers vermuten, der durch seinen Kittel als ‚Wissenschaftler' lesbar ist und der die Affen füttert und an ihnen offenbar Messungen vornimmt.

Nach etwa einer Viertelstunde tritt eine zweite Gruppe Personen auf. Sie tragen Alltagskleidung – Shorts, T-Shirts, etc. – und bewegen sich in einer Weise durch den Raum, die ihn als Museumsraum erscheinen lässt: Gemessenen Schrittes, imaginäre Ausstellungsobjekte betrachtend, die Hände vor der Brust verschränkt oder hinter dem Rücken zusammengelegt. Die Affen und die Museumsbesucher:innen nehmen jedoch keinerlei Notiz voneinander.

8 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 200.

9 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text*, Bd. 3, 4. Auflage, Tübingen: Gunter Narr, 1999, 88–96.

Durch den Auftritt der Besucher:innen wird der performative Raum mit neuer Bedeutung belegt, jedoch in einer Weise, dass sich die beiden Bedeutungen – Affenhabitat und Museumsraum – überlagern und parallel existieren. Die Besucher:innen lauschen der Beschreibung eines Gemäldes, das sie zu betrachten scheinen, das wir im Publikum aber (noch) nicht zu sehen bekommen – zugleich nach 17 Minuten Aufführung das erste Mal, dass Worte gesprochen werden. Das Gemälde stellt, so lässt sich aus der Beschreibung folgern, Affen dar, die ein Kunstwerk betrachten.[10] Anschließend versammeln sich die Besucher:innen im Kubus, auf dem Podest in seiner Mitte sitzend, um über eine Videoarbeit zu diskutieren, die wir aber wiederum nicht sehen. Nur aufgrund ihrer Diskussion können wir darauf schließen, was dort zu sehen ist: ein Gemälde, das unter freiem Himmel vor einem Feld aufgestellt ist, und eine Gruppe von Menschen, die über dieses Gemälde diskutieren.[11]

Das Ende der Diskussion fällt mit dem Auftritt der nächsten Personengruppe zusammen, ca. 20 Minuten später. Es handelt sich um eine Gruppe von Frauen *of color*, die die Bühne von hinten links nach rechts vorne überqueren und dort seitlich wieder abgehen. Ihre nicht-westliche Kleidung – lange Kleider und Kaftane, dazu teilweise Kopftücher und Turbane – lässt sie in offensichtlich erkennbare Opposition zu den Museumsbesucher:innen treten. Sie unterhalten sich locker miteinander, wobei sich mehrere Gespräche überlagern, sodass diese für das Publikum nicht verständlich sind. Etwa auf Höhe des Kubus halten sie an, werfen einen kurzen Blick darauf, und setzen ihren Weg dann fort. Dies wiederholt sich im Folgenden mit mehreren unterschiedlichen Gruppen.

Mit dieser Szene verknüpft sich in meinem Aufführungsbesuch ein ‚markanter Moment' im Sinne Jens Roselts. Der erste Auftritt der Gruppe irritiert mich: „*So* verhält man sich doch nicht in einem Museum!", denke ich unwillkürlich. Erst im weiteren Verlauf der Szene und beim näheren Nachdenken darüber fällt mir auf, dass die auftretenden Gruppen den Raum wiederum neu etablieren wie zuvor bereits die Museumsbesucher:innen. Keineswegs ist also gesagt, dass die Frauengruppen sich durch einen Museumsraum bewegen; nicht näher bestimmt ist, *was* sie eigentlich anschauen, wenn sie kurz stehen bleiben. Die Museumsbesucher:innen jedenfalls, die den Kubus jetzt wieder verlassen haben, reagieren nicht auf sie.

Was an diesem Moment mein Interesse weckt, ist zum einen, wie stark meine Wahrnehmung des Raums als Museumsraum hier meine Wahrnehmung und Erfahrung des gesamten Moments rahmt und beeinflusst. Es handelt sich darüber hinaus nicht um ein bloßes Missverständnis meinerseits, um eine bloße Fehllektüre der Theaterzeichen. Vielmehr handelt es sich um eine instinktive, affektive Reaktion. Diese lässt sich nun aber, und das

10 Es handelt sich um das Gemälde *Affen als Kunstrichter / Kränzchen* von Gabriel Cornelius von Max, das auch im Programmheft abgebildet ist. Später wird eine Reproduktion für das Publikum gut sichtbar über die Bühne getragen.

11 Das Programmheft gibt Aufschluss, dass es sich um die Videoarbeit *Two Planets Series: Van Gogh's The Midday Sleep and the Thai farmers* von Araya Rasdjarmrearnsook handelt.

interessiert mich andererseits an diesem Moment, nicht als der Szene inzidentell begreifen, sondern diese Reaktion ist eng mit den Themen der Inszenierung verbunden. Meines Erachtens lässt sich die Inszenierung an diesem Punkt nicht mehr mit gängigen Theorien wie dem postdramatischen Theater oder der Ästhetik des Performativen begreifen, denen sie formal auf den ersten Blick ähnelt. Folgt man etwa Erika Fischer-Lichte, so kann eine nichtintendierte, emergente Wahrnehmung nicht zum Verstehen der Aufführung führen, sondern nur zu einer „Hermeneutik des Selbstverstehens“[12].

Was aber, wenn nun genau dies die in der Aufführung verhandelten Themen berührt? Assoziationen sind nicht zwangsläufig nur individuell, sondern können gesellschaftlich und kulturell geprägt sein. Gerade mit solchen Prägungen setzt sich *Die Kränkungen der Menschheit* auseinander. Der Titel verweist auf eine Formulierung Sigmund Freuds, der drei Kränkungen benannt hat, die den Glauben des Menschen an seine Sonderstellung erschüttert hätten: die kopernikanische Wende, Darwins Evolutionstheorie und Freuds eigene Psychoanalyse, welche die Unverfügbarkeit des Unbewussten postulierte.[13] Hierzu fügt Recke als vierte Kränkung hinzu, dass der *weiße* Mensch nicht ‚der‘ Mensch schlechthin ist. „Wie kann man diese whiteness überhaupt sichtbar und erfahrbar machen […]?“[14], wird Recke dazu im Programmheft zitiert. Auch wenn es bei meinem markanten Moment nicht so sehr um mein eigenes *weiß*-Sein geht als mehr um meine eigene Museumssozialisation, über die ich im Anschluss reflektiert habe, erwähne ich dieses Zitat hier, weil sich daran zeigt, dass Recke Erfahrung innerhalb der Aufführung also nicht als Erfahrung von Präsenz oder Ereignishaftigkeit denkt.

Wenn ich ausgehend von meiner Erfahrung in der beschriebenen Szene also eine ‚Hermeneutik des Selbstverstehens‘ versuche, so ist dies durchaus nicht von einem Verstehen der Aufführung losgelöst. Vielmehr zielt die Inszenierung bereits mit dem Verweis auf Freuds Unbewusstes darauf, dass die eigene Wahrnehmung auf unbewusste Prägungen hin hinterfragt werden muss. So führt hier Raumwahrnehmung über eine Hermeneutik des Selbst wieder zurück ins Herz der Aufführung.

12 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 272.

13 Vgl. Sigmund Freud: „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, Bd. 12, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a., 3. Auflage, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1966, 3–12.

14 Valerie Göhring: „Die Subjekte müssen die Matrix aufbrechen. Interview mit der Regisseurin Anta Helena Recke“, in: *Die Kränkungen der Menschheit* [Programmheft], Münchner Kammerspiele, 14–17, hier 17.