

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)**

ABSTRACT: Der Aufsatz untersucht zwei Beispiele aus dem deutschsprachigen Gegenwartstheater im Hinblick auf Ästhetiken des Posthumanen. Obwohl das Theater von und für Menschen gemacht ist, wird argumentiert und nachgewiesen, dass beide Beispiele eine historische Konfiguration von Menschen und Menschlichkeit befragen und schließlich negieren. In Marta Górnicka's *Still Life* (2021 Maxim-Gorki-Theater, Berlin) und Anta Helena Recke's *Die Kränkungen der Menschheit* (2019 Münchner Kammerspiele, München) wird die Frage nach dem Menschlichen verschiedenlich, aber ästhetisch ähnlich – nämlich mit einem vielstimmigen Chor – verhandelt. Während in Górnicka's Inszenierung eine Anklage der westlichen, eurozentrischen Menschlichkeit und dessen gewaltvollen Ausschlusspraktiken aufgezeigt wird, vollführt die Inszenierung von Recke eine – wenn nicht gar die – Kränkung an einem eurozentrisch geprägten Begriff vom Menschen durch einen selbstverständlichen Auftritt eines Chores von *Women of Color*, der nicht an westliche ästhetische Normen und deren epistemische Verankerung gebunden ist. Beide Inszenierungen verwenden ästhetische Strategien, die Welten „nach“ der eurozentrischen Figuration des Menschen einfordern und daher zu „Ästhetiken des Posthumanen“ gezählt werden können.

SCHLÜSSELWÖRTER: Marta Górnicka, Anta Helena Recke, *Still Life*, *Die Kränkungen der Menschheit*, Posthumanismus, Theater, Anti-Humanismus, Non-Human

**ON THE QUESTION OF THE HUMAN IN CONTEMPORARY THEATRE – A DIF-
FRACTIVE READING OF “STILL LIFE. A CHORUS FOR ANIMALS, PEOPLE AND
ALL OTHER LIVES” (MARTA GÓRNICKA, 2021) AND “DIE KRÄNKUNGEN DER
MENSCHHEIT” (ANTA HELENA RECKE, 2019)**

ABSTRACT: The essay examines two examples from contemporary German-speaking theatre in relation to aesthetics of the posthuman. Although theatre is made by and for humans, I show how both examples

Karina Rocktäschel, Freie Universität Berlin, karina.rocktaeschel@fu-berlin.de

interrogate and ultimately negate a historical configuration of the human and of humanity. In Marta Górnicka's *Still Life* (2021 Maxim-Gorki-Theater, Berlin) and Anta Helena Recke's *Die Kränkungen der Menschheit* (2019 Münchner Kammerspiele, Munich), the question of the human is negotiated differently but aesthetically similarly – namely with a many-voiced chorus. While Górnicka's production performs an indictment of Western, Eurocentric humanity and its violent exclusionary practices, Recke's production performs a – if not the – insult of a Eurocentric conception of humanity through a performance by a choir of women of colour who are not bound to Western aesthetic norms and their epistemic embedding. Both productions use aesthetic strategies that demand worlds “after” the Eurocentric figuration of the human and can therefore be described as “aesthetics of the posthuman”.

KEYWORDS: Marta Górnicka, Anta Helena Recke, still life, Die Kränkungen der Menschheit, post-humanism, theatre, anti-humanism, non-human

Ein Theater nach dem Menschen?

Was wäre ein Theater nach dem Menschen? Eine gar nicht so komplex klingende Frage, die allerdings Variationen an Interpretation zur Aushandlung stellt. Theater als eine an bestimmten Orten situierte, institutionalisierte und organisierte Form der Performance sowie deren Diskursivierung kann ohne mindestens einen Menschen nicht hervorgebracht werden. Wenn also meine Eingangsfrage suggeriert, dass ein Theater nach dem Menschen auch ein Theater ohne Menschen sei, dann gäbe es ein solches Theater nach dem Menschen nicht. Wenn der in meiner Eingangsfrage enthaltene Begriff des Menschen aber eine historische Konfiguration meint, die es zu überwinden, zu verschieben, abzulegen oder zu entmächtigen gilt, dann könnte eine solche Frage nicht lediglich als Rhetorik abgewertet werden, wie es beispielsweise die Tanzwissenschaftlerin Martina Ruhsam vollzieht (Ruhsam 2021: 49-50). Eine solche Frage bezüglich eines Theaters nach dem Menschen würde nach neuen, anderen Konfigurationen des Menschen suchen, einfordern und darstellen.

Posthumanismus ist ein Feld, in dem schon seit einigen Jahren an einem diskursiven Wechsel der Konzeptionen des Menschen gearbeitet wird. Unterschiedliche Perspektiven und divergente Genealogien füllen diesen Bereich, der eine Dezentrierung der Stellung des Menschlichen durch Hinwendung zur Materie, zu Tieren, Technologie oder Affekten anstrebt. Posthumanismus ist eng mit anderen Begriffen und Feldern verwoben: beispielsweise dem *Nonhuman Turn*, der einer linear gedachten Zeitlichkeit des Post-Humanismus kritisch gegenübersteht (Grusin 2015: ix); dem Transhumanismus, der sich für Erweiterung der Grenzen mittels techno-optimistischer Ideen interessiert (Ranisch & Sorgner 2014: 8), sowie dem *New Materialism*, der Konzeptualisierungen von Sein und Welt infolge der Intra-Aktion von Materie in dezidiert Abgrenzung zur linguistischen Wende anstrebt (Barad 2003; Bennett 2010).¹

¹ Sara Ahmed kritisiert diese Bezeichnung, indem sie sich auf feministische Theorien bezieht, die sich bereits vor dem Ausrufen des Begriffs *New Materialism* mit materiellen Konfigurationen ausgiebig beschäftigten (Ahmed 2008).

Posthumanismus zeigt sich aber nicht nur als ein diskursives Feld, sondern ebenfalls als eine in Kunst und Kultur verhandelte Ästhetik, die Wahrnehmungen, Erfahrungen und Emotionen von Weltenkonfigurationen nach dem Menschen, ohne den Menschen oder von mehr als menschlichen Existenzen verhandelt. Diese stehen – wie alle ästhetischen Konstellationen – in Relation zu gesamt-gesellschaftlichen Diskursen, technologischen Neuerungen und Machtverhältnissen, können die darin enthaltenen Wunschproduktionen unterbrechen oder fortführen.

In diesem Aufsatz möchte ich diese beiden Bereiche – Diskursfeld und Ästhetik – in einer diffraktiven Lektüre miteinander verbinden. Hierbei beziehe ich mich auf den von Karen Barad in Umlauf gebrachten Begriff der Diffraktion (Barad 2007, 2012). Sie übernimmt den aus der Optik stammenden Begriff als Vorgehensweise, um verschiedene Standpunkte und vermeintlich getrennte Bereiche miteinander zu verschränken. So kann sie zeigen, wie diverse Wissenspraktiken als Apparate materielle Konfigurationen hervorbringen. Übertrage ich diesen Ansatz auf Theorie und Kulturproduktion, gehe ich davon aus, dass beide Bereiche – Theorie bzw. Wissenschaft als auch Ästhetik – Erfahrungen, Wissen und Wahrnehmungen gleichermaßen produzieren. Als Apparate stellen sie schließlich Bedeutungen her, die ich in diesem Aufsatz auf Wissen und Erfahrungen des (Nicht-)Menschlichen hin untersuche. Insofern möchte ich eine Debatte anregen, Posthumanismus als Teil eines Apparates zu verstehen, mit dem sowohl die Grenzen des (Nicht-)Menschlichen verhandelt als auch historisch hervorgebracht werden. Dekoloniale Ansätze sind für die Hervorbringung dieses Apparates ebenso von Gewicht, wie ich zeigen werde.

Hierfür wende ich mich zwei Beispielen aus dem deutschsprachigen Gegenwartstheater zu: Marta Górnickas *Still Life* (2022) und Anta Helena Reckes *Die Kränkungen der Menschheit* (2019). Ziel ist hervorzuheben, dass beide Inszenierungen eine historische Konfiguration des Menschen hinterfragen und dadurch Kritik an humanistischen Konzepten und deren westlicher, eurozentrischer Verankerung ausüben. Ich möchte mich mit meiner Analyse im Posthumanismus unter Berücksichtigung der sowohl positiven als auch negativen Aspekte posthumaner Wissensproduktionen verorten. So hebt die im Feld *Black Studies* positionierte Kulturwissenschaftlerin Zakiyyah Iman Jackson hervor: „Posthumanist theory powerfully demonstrated the constructed and often spurious conceptual foundation of Enlightenment humanism. However, its critics maintained that the acuity of posthumanism’s intervention was undercut when its scholars effectively sidestepped the analytical challenges posed by the categories of race, colonialism, and slavery“ (Jackson 2013: 671). Um diese Kritik nicht stillschweigend zu umgehen, habe ich strategisch zwei Beispiele gewählt, die, so meine Lesart, eben jene gewaltvolle Aspekte der Geschichte des Humanismus in sich tragen und in ihrer Ästhetik Affekte und Begehrenskonstellationen für eine Welt nach einer dominanten Figuration des Menschen hervorbringen. Ihr zur Darstellung dieser Utopie vereinendes dramaturgisches Merkmal ist die Verwendung eines Chores. Der Chor ist, wie die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Hass erklärt, „ein Wesen, das immerfort Grenzen ein- und

ausfaltet und auf diese Weise ins Spiel bringt“ (Hass 2021: 13). Damit tragen Chorkörper das Potential in sich, das aus einem geschlossenen Raum befindliche Wissen in diesen hereinzuholen und so den bestehenden Raum zu einer Öffnung anzuregen. Beide von mir gewählten Inszenierungen hinterfragen Ordnungen eines humanistischen und anthropozentrischen Lebens in und mit den jeweiligen Chorkörpern.

Still Life – Menschlichkeit und Gewalt

Es ist der Abend des 02. August 2021. Ich sitze im Saal des Maxim-Gorki-Theaters Berlin. Die Bühne ist noch leer. Lediglich vier Puppen von älteren Frauen sind jeweils zu zweit an den Rändern der Bühne platziert. Der Saal verdunkelt sich. Zur linken und zur rechten Seite laufen jeweils vier Performer*innen zur Bühne, gehen die Stufen an den Seiten hinauf, positionieren sich in den langgestreckten Bühnenraum an unterschiedlichen Stellen. Mit ihnen kommt auch eine Frau in den Publikumssaal, die sich allerdings nicht auf der Bühne, sondern einem Podest im Zuschauer*innenraum stellt. Ich schaue auf die Performer*innen und bemerke ihre grauen, futuristisch aussehenden Kostüme, die mich an Klaus Nomi und andere Styles der 80er Jahre erinnern lassen. Es ist still. Oberhalb des Bühnenraumes steht ein Übertitel: „Manifest für eine neue Gesellschaft.“ Es folgt das Einsetzen des Chores: „We must invent everything starting from the community. Nothing is more urgent today in this critical situation. We must reinvent society. We must reinvent the whole world. And we need to do it now. We can still be together. Please donate! together together together rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr“ (Górnicka 2022). Wiederholung und rhythmisches Sprechen ziehen meine Aufmerksamkeit auf den Chor. Ein Gefühl von Überforderung aufgrund der Schnelligkeit des Sprechens schleicht sich in mir ein. Mein Blick wandelt zwischen Bühne und Übertiteln, weil ich dem Tempo der Worte nicht folgen kann. Dieses seichte Gefühl der Überforderung und der geteilten Aufmerksamkeit wird den Abend über bleiben. Ich kann nicht alles gleichzeitig erfassen und verstehen. Das Dargestellte ist zu komplex und zu schnell für meine allzu-menschliche Aufmerksamkeitsspanne. Es ist als stehe der Chor, gerade in dieser Szene zu Beginn, in Konkurrenz zu der Schnelligkeit von Datenverarbeitung, Algorithmen und der Informationsgesellschaft.

Der Chor hat eine paradoxe Wirkung auf mich: er hält mich in Distanz, zieht mich aber auch immer wieder in seine Bewegungen und Vielstimmigkeit hinein. Als polyphone Bühnenfigur wirkt er in sich geschlossen und homogen, wengleich die in diesem Chor vorhandenen Personen sehr verschieden sind. „Chorkörper verwahren“, so schreibt Ulrike Hass, „an ihren äußersten Enden eine Erfahrung des Angrenzens an eine absolute und unverfügbare Fremdheit“ (Hass 2021: 11). Diese Fremdheit des Chorkörpers hält mich auf Distanz, zieht mich aber auch durch die affektive Kraft der Vielstimmigkeit und durch die Lautstärke in sein Sprechen und seine Lieder, in die Gemeinsamkeit und Divergenz der Bewegungen hinein. Reduzierte Körpersprache,

Stimmen, die zusammen ohne zu erkennenden Höhen oder Tiefen erklingen, lösen ein Gefühl der Gleichförmigkeit dieser Chorformation zu Beginn der Inszenierung aus. Roboterhaft, nahezu algorithmisch tragen sie das Manifest vor, gesteuert von der Frau im Publikumssaal – der Regisseurin selbst: Marta Górnicka. Die Ästhetik des Chores bleibt in und mit seiner Bewegungsformation sowie in seiner Expression dem Technologischen verhaftet. In all dem Sprechen, in der Schnelligkeit der Texte, die von den Performer*innen heruntergerattert werden, aber auch im Performen und in der Choreografie, schwingt etwas Nicht-Menschliches mit. Es ist, als sprechen hier Menschen oder gar Avatare, die auf das zu sagende programmiert wurden, entleerte Hüllen eines übergeordneten Programms, algorithmisch gesteuerte Figuren einer sich zu allem wandelbaren Matrix, verkörpert in menschlichen Figuren. Eine Ästhetik des Posthumanen auf der Bühne des Maxim Gorki Theaters Berlin, deren Hauptmerkmal in der Expression des Nicht-Menschlichen besteht, aufgebaut auf einer Erfahrungsmodalität der Überforderung.

Still Life. A Chorus for Animals, People and all other Lives von Marta Górnicka zeichnet sich aber nicht nur durch eine technologisch gefärbte Expression des Nicht-Menschlichen in der Chorfiguration aus, die durch die versierte Inszenierung des Chores als nicht-menschlichen Kraft des Affekts auf mich wirkt. Denn auch inhaltlich greift der Chor in verschiedenen Szenen das Themenfeld Posthumanismus auf. So wird das, was im Posthumanismus kritisch zur Aushandlung gestellt wird, in dieser Inszenierung im und durch die Wandelbarkeit der Chorformation angeklagt: die Gewalt und Herrschaft eines Monohumanismus, die sich in Hierarchien gegenüber und der Objektifizierung von anderen Menschen, menschlichen Überresten und nicht-menschlichen Lebewesen zeigt. Humanismus und Anthropozentrismus sind die beiden Seiten, die diese Hierarchien hervorbringen, so zumindest eine der zentralen Theoretiker*innen des Posthumanismus Rosi Braidotti: „The central challenge that the posthuman convergence throws open is how to reposition the human after Humanism and anthropocentrism. [...] The primary task of posthuman critical thought is to track and analyse the shifting grounds on which new, diverse and even contradictory understandings of the human are currently being generated, from a variety of sources, cultures and traditions“ (Braidotti 2019: 11). Posthumanismus ist nicht, wie manche transhumane Ausarbeitungen deutlich machen, eine Frage nach der Welt und Leben jenseits des Menschen, sondern nach dem Ende einer historischen Epoche eines universalen Humanismus, der Gewaltverbrechen zu verantworten hat und einer bestimmten Figuration des Menschen eine Sonderstellung zuwies. In dieser Inszenierung repräsentiert der Chor verschiedene Lebensformen, die die Kehrseite eines Begehrens dieser Sonderstellung des Menschen bilden. Diese Hierarchie basiert auf einer Ökonomie, in der Eigentum und Besitz zählen, und gründet auf Wissen, das dem Menschen eine gesonderte Stellung in der Evolution gewährt. Wie Julietta Singh in ihrem Buch *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglement* zeigt, ist das geschichtlich gewordene Problem der Gegenwart die Herrschaft einer bestimmten Konzeption des

Menschen über andere, weswegen diese Logik unterbrochen werden muss: „Mastery as the logic of a certain form of human being needs urgently therefore to be unthought and replaced by new performances of humanity“ (Singh 2017: 19). Die Inszenierung *Still Life* zeigt allerdings erst an ihrem Ende Möglichkeiten einer neuen Menschlichkeit und Gemeinschaftlichkeit auf. Vorher kann die Inszenierung als Anklage an diese aus dem Humanismus entwachsene Menschlichkeit und deren *Mastery* gelesen werden.

Es ist ein Abend, der ein zentrales Element des Theaters in sich trägt: den Chor. Der Chor ist eine schon immer vorhandene Figur einer Pluralität, eines Kollektivbegehrens. Noch einmal Ulrike Hass: „Dem Chor kommt noch nicht einmal das Aktivum der Aufteilung zu. Was er teilt, ist schon da als aufgeteilt, ist schon da als Stimmen und Körper, die einander nicht ähnlich sind“ (Hass 2021: 13). In *Still Life* repräsentiert der Chor verschiedene Lebensformen, die Teil eines Begehrens nach Eigentum, Besitz und Herrschaft waren: bspw. einen Chor der toten, ausgestopften Tiere, einen Chor von Bobby dem Gorilla – dem ersten ausgestopften Gorilla im Berliner Naturkundemuseum. Aber auch die überflüssige Menschheit, die mit ihrem Leben nicht mehr viel anzufangen weiß, wird in einer Szene vom Chor repräsentiert, ebenso mythologische Figuren. Dionysos und die Tyrannen, die hier als digitale Tyrannen szenisch auftreten, werden in dem Stück aufgenommen und neben anderen philosophischen und auch popkulturellen Referenzen gestellt, um „mehrfache Gegenwarten gleichzeitig“ (Hass 2021: 13) zu erzählen. Diese Formation des Pluralen wird hier nicht genutzt, um ihm einen singulären Individuum gegenüberzustellen. Der Chor selbst ist die Figur, die spricht, performt und hierin anklagt, auch wenn manchmal nur eine Stimme durch den Raum schreit: „Was wollt ihr, ihr Menschen?“ Dieser Schrei ist kein Individuum, das sich aus der Menge isoliert, sondern die Menge und die multiplen Gegenwarten in sich aufgenommen hat. „Was wollt ihr, ihr Menschen?“ Auch wenn diese Frage sehr allgemein klingt, verwebt der Abend verschiedene Fäden zur Skizzierung der hier angeklagten Menschen: Es sind die Menschen, die Gewalt ausgeübt haben aufgrund ihres Begehrens nach Tierbesitz und Tierschau, es sind die Menschen der Institutionen, die aufbauend auf einer rassistischen und speziesistischen Ideologie ihr eigenes Leben als lebenswerter ansehen als anderes und dieses andere Leben zur Schau stellen. Es sind die Menschen, die Ausschwitz zu verantworten haben, die Kolonialverbrechen begangen haben und für viele Traumata verantwortlich sind. Es sind aber auch die Menschen, die von der kapitalistischen Ideologie so vereinnahmt sind, dass sie deren Ausbeutungspraktiken nicht mehr hinterfragen können. Zur Anklage steht hier eine Menschheit sowie Menschlichkeit, die in einem geschichtlichen Prozess der Herrschaft und Beherrschung sich selbst über das Leben anderer gestellt haben und nun dafür zu verantworten sind, dass dieser Planet für mehr und mehr Lebewesen nicht mehr lebbar werden wird.

Es ist ein gewaltiger Chor, der die Gewaltbarkeit bestimmter geschichtlicher Ereignisse nebeneinander benennt, ohne allerdings die Ereignisse zu vergleichen. So ist der Holocaust ein zentrales Sujet dieser Inszenierung und wird in Kontinuität zu den Kolonialverbrechen Deutschlands, den im Jahre 1904 begangenen Völkermord an den

Herero und Nama in der damaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika, gestellt. Deutlich wird, dass eine Anklage des Humanismus nicht ohne einer Erinnerung an dessen Grausamkeit, ein Hindurchgehen durch die schlimmsten Traumata erfolgen kann. Hierbei stellt die Aufführung bereits das zur Disposition, was Maria Do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan noch für die Theorie einfordern: „Postkoloniale Studien und Holocaust-Studien können und sollten in einem produktiven Austausch gebracht werden, gerade um die im Namen rassistischer Ideologie und imperial-politischer Projekte ausgeübte Gewalt sichtbarer zu machen“ (Varela & Dhawan 2015: 76-77). Sowohl „weiße Unschuld“, d.h. das von einer *weißen* Mehrheit stille Ausblenden des eigenen Rassismus, als auch die undenkbar antisemitische Gewalt, die den Holocaust möglich machte, wird hier herausgefordert. Als deutsche, *weiße* Person, die in der eigenen Familie oft nach der Position der Großeltern gefragt und nach vielem Schweigen von der Komplizenschaft erfahren hat, bin ich eine Nachfahrin der Generation, die Auschwitz zu verantworten hat. Ich bin Bürgerin eines Staates und einer Union, die als Kolonialmächte aufgetreten sind, Kolonialgebiete besessen und blutige Völkermorde begangen haben. Als in Berlin lebende Person bin ich Teil eines Wohnortes, der von 1884-1885 die sogenannte Berliner Konferenz veranstaltete, in der die Aufteilung afrikanischer Länder innerhalb westlicher Staaten ohne der Anteilnahme der zur Aushandlung stehenden Länder beschlossen wurde. Ich lebe in einer Stadt, die auch heute noch viele Namen und Orte der Kolonialzeit in sich trägt, Gegenstände aus dieser Zeit aufbewahrt und zur Schau stellt. Anders gesagt: Meine materielle Verortung liegt nicht außerhalb der Prozesse, die eine geschichtlich gewordene gewaltvolle Herrschaft über andere Lebensformen initiierten. Ich bin in eben jener zur Anklage stehenden Menschlichkeit situiert, positioniere mich aber gegen diese Gewalt des Humanismus und für ein Leben nach dieser Figur des Menschen, für eine posthumane Zukunft.

Veronica Hollinger beschreibt in ihrem Artikel *Historicizing Posthumanism* (Hollinger 2020: 15), dass unsere gegenwärtige Version des Humanismus ihren Ursprung in der Industrialisierung und Moderne des 18. und 19. Jahrhunderts hat. Wenn ich aber die in dieser Inszenierung gestellte Anklage an die Menschheit, an Humanismus und Ausbeutung mit postkolonialen und dekolonialen Wissen verbinde, so ergibt sich hier eine Genealogie, die in das 15. Jahrhundert zurückreicht. So argumentiert bspw. Kathryn Yusoff, dass mit dem Einsetzen der europäischen Expansionsbestrebungen im Jahr 1452 und den damit beginnenden Siedlerkolonialismus ein hierarchisch organisiertes System des Menschlichen/Inhumanen und eine Differenzierung zwischen lebendig und nicht lebendig in die Sprache und das Denken eingeführt wurde (Yusoff 2019). Innerhalb dieser Ordnung (über)repräsentiert die Figur des *weißen* Mannes den lebendig, aktiv, besitzenden Menschen sowie dessen System von Menschlichkeit. Er ist es, der in und mit seinen vielfältigen extrahierenden, vereinnahmenden und besitzergreifenden Praktiken Materie und Leben unterteilt und eine darauf bauende Sprache produziert, die sowohl Formen des Wissens als auch Weisen des Seins durchzieht, die unterscheidet zwischen handelnden Subjekten und passiven Objekten. In seinen verschiedenen

Repräsentationsformationen deutet der Chor verschiedene Ausgestaltungen dieser Hierarchie und ihrer Gewalt, der Teilung von Human/ Inhuman an. In Anklage steht die Figur des Menschen, deren Leben und Wissen auf dieser Geschichte aufbaut. Die Menschlichkeit westlicher, auf den Kapitalismus gründender Lebensformen sowie ihre Gier nach Sammeln, Präparieren und Ausstellen wird in dieser Inszenierung angeklagt und zu einem Stimmengewirr verdichtet, das nach der Aufführung so einfach nicht mehr zu entzerren ist. Es ist eine Anklage an ein Leben und an Lebensformen, die auf einer Geschichte des Humanismus aufbauen, der immer ausgrenzend und ausbeutend war. Was folgt daraus?

Die Inszenierung endet mit dem 1940 entstandenen jiddischen Lied „Donna, Donna“ von Aaron Zeitlin, das mit der Übertitelung „The Song of all beings“ einsetzt. Es wird von den Performer*innen gesungen, währenddessen ein Bild verschiedener präparierter Tiere, die sich in Glaskästen befinden, in den Raum der Bühne projiziert wird. Während des Singens zerbrechen die Scheiben und die Tiere, nunmehr lebendig, entfliehen aus den Glaskästen und sind im Publikumssaal zu sehen, der durch diese Projektion die Gestalt eines Panoramas annimmt. Die Performer*innen singen und tanzen und jubeln wie in einem dionysischen Rausch „Donna, Donna“. Als Zuschauerin bin ich nun umgeben von der Projektion der verschiedenen Lebewesen und eingetaucht in dieses Lied sowie in die Freude der Gemeinsamkeit. Ein kleiner Wechsel im Erfahrungsmodus setzt bei mir ein, haben mich die verschiedenen Chorformationen den Abend über in Distanz zu ihrem Inhalt gehalten, obgleich meine Aufmerksamkeit nie von den schreienden, sich bewegenden Körpern wich. Der einzige Ausweg aus diesem Desaster namens Humanismus und *Mastery* ist die Anerkennung der Gleichrangigkeit verschiedener Lebewesen, wie der Abschluss der Inszenierung zeigt. Ein gemeinsames Singen zur Einleitung einer Welt nach dem Menschen, in der Neuverhandlungen über das Menschliche wieder möglich sind. Ein solches Begehren formuliert auch der Posthumanismus bei Rosi Braidotti: „The project rests on the preliminary agreement that we need to re-negotiate – beyond Humanism and anthropocentrism – the terms by which the human is composed, conceptualized and experienced socially in our day and age. We need to negotiate who ‚we‘ are“ (Braidotti 2019: 39). Insofern stellt das Ende von *Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives* das Ende einer Gewaltherrschaft und damit einer neuen Verhandlung dessen, was Menschen sind, in Aussicht, wenn eine nicht-hierarchische Gemeinsamkeit mit nicht-menschlichen Lebewesen ermöglicht werden kann – jenseits von Anthropozentrismus und Humanismus.

Die Kränkungen der Menschheit – Aufbrechen der kolonialen Matrix

Auch Anta Helena Reckes Inszenierung *Die Kränkungen der Menschheit* beinhaltet eine Formation des Kollektiven, die ich als chorisches beschreiben werde. Diese chorisches Formation tritt allerdings erst im letzten Drittel auf die Bühne. Zuvor gibt es ein

Sujet, das sich in verschiedenen Szenen durch die Inszenierung hindurchzieht: Affen, genauer gesagt das Verhältnis von Affenrepräsentation und Mensch, von Hierarchien und Ordnungsprinzipien des Menschlichen, von Herrschaft und Beherrschbarkeit. Der Titel der Inszenierung spricht die von Sigmund Freud in Umlauf gebrachten drei Kränkungen der Menschheit an. Freud hat in seinem Artikel *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* von 1917 von drei Kränkungen der Menschheit gesprochen und mit den Leistungen intellektueller Männer verbunden: Die Entdeckung von Kopernikus, dass die Erde nicht das Zentrum des Weltalls ist; Darwins Erkenntnis, dass der Mensch vom Tier abstammt und schließlich die psychologische Kränkung, die Entdeckung des Unbewussten (Freud 1917). All diese Kränkungen berühren den Menschen in seinem Narzissmus, d.h. seiner Eigenliebe. Auch diese Inszenierung wird eine Kränkung an dem von Freud beschriebenen Narzissmus vollziehen. Der Chor in dieser Inszenierung wird verdeutlichen, worin eine vierte und posthumane Kränkung besteht, warum diese einerseits über einige der Theorieansätze des posthumanen Feldes hinausgeht und warum diese Ansätze gleichermaßen mit dem Feld Posthumanismus zusammengebracht werden sollten, um die epistemischen Bedingungen des Humanismus aufbrechen zu können.

Es ist Februar 2019, ich sitze im verdunkelten Publikumssaal des HAU 2, Hebel am Ufer Berlin. Die Bühne erhellt sich. Im Zentrum der Bühne befindet sich ein Glaskasten, dessen Sockel mit weißen Kacheln verkleidet ist. Zentriert im Innenraum des Glaskastens befindet sich ein Podest, eine kleine bühnenartige Erhebung aus Holz. Noch ist Stille, die schließlich von Geräuschen abgelöst wird. Ich vernehme Laute von Affen. Sie werden von Performer*innen geäußert, die sich wie Affen bewegen, über die Bühne kriechen, miteinander spielen, mit Gegenständen agieren oder sich gegenseitig zusehen. Zu diesen Affen kommt ein *weißer* Mann in einem weißen Kittel hinzu. Aufrechtgehend, als ein Mann der Wissenschaft kann ich ihm beim Beobachten, Vermessen und Reflektieren zusehen. Obwohl die Affen in Überzahl sind, ist ein Hierarchiegefälle zwischen diesem einzelnen Mann und den Affen zu bemerken. Denn er ist es, der beobachtet, den Raum vermisst, einen Lichtschalter bedient und schließlich Futter an die Gruppe gibt. Zwar gibt es körperliche Ähnlichkeiten zwischen allen, aber in den Gesten, Lauten und Bezugnahmen wird eine Differenz, die zugleich eine Hierarchie zeigt, deutlich. Die zweite Kränkung der Menschheit, Darwins Erkenntnis der Abstammung des Menschen vom Affen, kommt mir bereits hier in den Sinn. Diese Anfangsszene und ihrer diffuse und verdichtete Zeitlichkeit produziert in mir das Gefühl für ein in diesem Narrativ enthaltene Geschichte, die weit über die Gegenwart meiner Wahrnehmung in der Aufführung hinausgeht. Die Aktionen des *weißen* Wissenschaftlers verbinde ich mit einer Zeit der aufkommenden Wissenschaften in Europa, einer sich allmählich etablierenden Vorherrschaft von Rationalität, Denken, Messungen und Zählungen. Ich denke daher an René Descartes sowie an Wissenserrungenschaften der frühen Neuzeit, die mittels Beobachter*innen stattfanden. Meine Reflexion über Darwins Erkenntnis lässt mich wiederum an das 19. Jahrhundert denken, d.h. an eine Zeit, in der sich eine biologistisch verfestigte Vorstellung des *weißen* westlichen Men-

schen durchgesetzt hat und *race* zu einem zentralen Distinktionsmerkmal zwischen Menschen wurde. Ich kann diese Assoziationen noch nicht verorten, trage sie aber als diffuse Gefühle in die nächsten Szene mit.

Die Vormachtstellung einer situierten Menschheit, die in diesen ersten Szenen angedeutet wird, wird in den nachfolgenden Szenen weiterverfolgt. Der Ort der Untersuchung und des Aufzeigens ist aber nicht mehr ein performativer Raum der Wissenschaft, des Beobachtens und Denkens. In der nächsten Szene entsteht ein performativer Raum des Museums und der Betrachtung. Die Szenerie der Affen und des Mannes der Wissenschaft weicht einer Szene, in der eine Gruppe von Menschen die Bühne betritt. Sie positionieren sich an verschiedenen Orten im Raum. Ihre Blicke sind auf den Glaskasten gerichtet. Sie betrachten ein Gemälde, das im Bühnenraum aber nicht vorhanden ist. Ich interpretiere diese Gruppe als Museumsbesucher*innen. Bei dem betrachtenden Gemälde handelt es sich, wie eine Stimme aus dem Off erzählt, um das Gemälde „Affen als Kunstrichter“ von dem Münchner Künstler, Kunsthistoriker, Anthropologen, Affenbesitzer und Sammler Gabriel von Max aus dem Jahr 1889. Gabriel von Max verkörpert auf interessante Weise einen der Menschen, den *Still Life* anklagt. Als Sammler ist er an Besitz und Eigentum von Gegenständen interessiert, die wiederum nur durch eine objektifizierende Handlung diesen Status und damit ein hierarchisches Beziehungsgeflecht von Mensch und Tier oder auch Mensch und Mensch, denn von Max sammelte auch menschliche Schädel, hervorbringen. Sowohl in *Still Life* als auch in *Die Kränkungen der Menschheit* wird das Museum zu einem Referenzort einer Konzeptionen einer bestimmten Menschlichkeit und humanistischer Ideale. Wird in *Still Life* das Museum aus der Perspektive darin enthaltener Objekte aufgerufen, wird in *Die Kränkungen der Menschheit* das Museum durch ein Nachstellen der Blickanordnungen konturiert. Denn der performative Raum des Museums wird hier primär durch distanzierte Positionierung, Betrachtung sowie Blickordnungen hervorgebracht. Wie der Soziologe und Kulturwissenschaftler Tony Bennett zeigt, wird „die Funktionsweise des Museum als bürgerliche Institution insbesondere durch ‚Regime des Sehens‘ gelenkt“ (Bennett T. 2010: 47). Mit einer solchen Disziplinierung des Blickes sollte das Museum als „bürgerliche Erziehungsanstalt“ fungieren sowie „Prozesse der ästhetischen Erfahrung und der (Selbst)Reflexion anstoßen“ (Schoer 2019). Indem *Die Kränkungen der Menschheit* diese Choreografie der Blicke ausstellt, wird die Geschichte der Museen und ihre normierende Funktion als Herstellung einer an einer *weißen* Norm ausgerichteten Orientierung thematisiert. In Verbindung mit dem Sammler von Max wird deutlich, dass diese disziplinierende Funktion der Institution Museum nicht unabhängig von Bestrebungen nach Beherrschbarkeit anderer Lebewesen getrennt werden kann. Die Frage danach, was menschlich und/oder tierisch ist, ist in diesem humanistischen Umfeld zudem eine Frage nach der Möglichkeit der Disziplinierung bestimmter Menschen gegenüber anderen, nicht der Zivilität willigen Lebewesen. Auch hier äußern sich die hierarchischen Prinzipien, auf denen humanistische Institutionen wie das Museum aufbauen.

Die Szene wandelt abermals und die bisher stummen Museumsbesucher*innen positionieren sich gegenüber dem Publikum, den Blick in das Publikum gerichtet. Sie beginnen eine Unterhaltung, aus der hervorgeht, dass sie sich erneut über ein im Raum abwesendes Kunstwerk austauschen. Als Zuschauerin erfahre ich nur, was aus den Unterhaltungen hervorgeht, kann aber später im Programmheft nachlesen, dass es sich bei diesem Kunstwerk um die Videoinstallation *Two Planets Series: Van Gogh's The Midday Sleep and the Thai farmers* (2011) von Araya Rasdjarmrearnsook handelt. Die Gruppe reflektiert über den Sinngehalt dieser Installation, über das, was diese künstlerische Arbeit aussagen könnte, was das Bild sprechen lassen könnte. Immer wieder unterbrechen sich die Performer*innen bei ihren Aussagen, wenn sich Prozesse des *Otherings* in den kritischen Bewertungen abzeichnen. Mir wird deutlich, dass diese rasonierende Mittelschicht, die trotz all des Wissens, trotz der Versuche den Prozess des *Otherings* nicht zu betreiben, immer wieder genau auf diesen Prozess zurückfällt und Lebensformen, die nicht im Westen situiert sind, als das andersartige – und damit Gegenpol des Westens – ausstellen. Trotz ihres Wissens über weltliche Ungleichheiten schaffen es diese ästhetisch rasonierenden Subjekte in ihrer kritischen Haltung nicht, das geschichtlich erworbene Superioritätsdenken aufzubrechen. All das Sprechen produziert genau das, was es versucht zu umgehen und vollzieht das, was es sagt und vorgibt, nicht zu tun: es bewertet und differenziert das Menschliche und führt somit die onto-epistemologischen Bedingungen der Moderne fort. Gemäß der jamaikanischen Theoretikerin und Schriftstellerin Sylvia Wynter bestehen diese in einer dominanten Form, das Menschliche zu denken und zu fühlen – die des westlichen, *weißen* Subjektes und dessen Überrepräsentation (Wynter 2003). Sylvia Wynter hat ausführlich gezeigt, dass diese Überrepräsentation eine lange Geschichte hat, die sowohl mit dem Siedlerkolonialismus in Verbindung steht als auch mit der Verbreitung des Christentums und der Art und Weise, wie sich Wissen äußert. In ihren verschiedenen Schriften argumentiert sie, dass seit und mit den kolonialen Bestrebungen im 15. Jahrhundert eine epistemologische Grundlage für eine Figuration des Menschen aufkam, die seither eine Überrepräsentation erfährt. So ereignete sich die erste, die grundlegende Konzeption und Produktion des westlichen Menschen, seines Genres und der damit einhergehenden kolonialen Matrix mit den Jahren 1452/1492²: den ersten Kolonien, der Eroberung von Westindien, Amerika sowie verschiedener afrikanischer Länder, der Etablierung der Sklaverei durch einige europäische Länder sowie ihrer neuen christlichen Weise die Relation von Welt und Mensch zu denken und zu erklären. Für Sylvia Wynter ist es wichtig, dieses relationale Gefüge und dessen Verschiebungen und Mutationen seit seiner Entstehung im 15. Jahrhundert zu beschreiben, weswegen sie sowohl mit als auch gegen Michel Foucault eine Konzeption des Menschen erarbeitet. So schafft

² In den Schriften von Sylvia Wynter sind beide Zeitangaben zu finden. 1452 ist das Jahr, in dem der sog. „sugar-slave-complex“ auf der portugiesischen Insel Madeira begann (vgl. Yusoff 2018: 33). 1492 wiederum ist das Jahr, indem Kolumbus in Westindien ankam und eine neue Weltordnung einsetzte, wie Wynter beschreibt (Wynter 1995).

sie es, wie Denise Ferreira da Silva ausführlich zeigt, *race* als Grundkomponente des modernen menschlichen Selbstverständnisses und Selbstbewusstseins aufzuzeigen (da Silva 2015). Sylvia Wynter kann überzeugend darlegen, dass mit der Konzeption des Menschen die symbolische Kategorie von *race* einhergeht, die wiederum mit der Transformation des Wissens im 18./19. Jahrhundert zu einer vermeintlich biologischen Kategorie mutierte und bis heute vor allem in sozialen Benachteiligungen bis hin zum sozialen Tod die Differenzierungsgrundlage des Menschlichen ist, deren Referenzpunkt der *weiße* Mensch (=Mann) ist. Diese Differenz ist allerdings keine ontologische, sondern eine epistemologische, die aber ihren epistemologischen Tatbestand in einem allgemeinen Begriff vom Menschen verklärt und versteckt hält. Die eurozentrische Figur des Menschen ist die artikulierte Figuration dieser Matrix, das maßgebliche Genre, an dem alle anderen Narrationen von Menschlichkeit orientiert, subsumiert und damit in ihren Eigenheiten unberücksichtigt sind. Dieser zu kritisierende Humanismus liegt weit vor dem 18. Jahrhundert. Wenn die Figur des eurozentrischen Menschen und dessen Humanismus in dieser Inszenierung angeklagt wird, so baut diese Anklage auf einer langen Geschichte des Humanismus und seiner Gewalt auf – ähnlich wie in *Still Life*. Die bisherigen von mir beschriebenen Szenen lese ich als Markierung all der verschiedenen Orte, an denen die epistemologischen Bedingungen zur Produktionen dieses Monohumanismus eingesetzt haben, sowie fortgeführt worden: die Wissenschaft als auch Orte der ästhetischen Erfahrung und Erziehung. Ich lese die Szenen zudem als Hervorhebung von Prozessen und Praktiken der Institutionalisierung, die mit der Verbreitung des von Sylvia Wynter beschriebenen Überrepräsentation einer dominanten Figur des Menschen in Verbindung stehen: Beobachten, Vermessen, Sammeln (Bildungseinrichtungen des Wissens), Rasonieren und Distanzieren (Bildungseinrichtungen des Geschmacks).

Allerdings bleibt die Inszenierung nicht bei einer Skizzierung dieser kritischen Erkenntnis stehen. Auch hier bricht ein utopischer Moment in die bisherige Narration und Dramaturgie ein. So wandelt sich die Szene erneut. Alles beginnt mit einem Schrecken, mit einer Angst der Museumsbesucher*innen vor etwas, das abwesend ist, aber mittels eines lauten Sounds hörbar wird. Die Museumsbesucher*innen kauern zusammen und suchen Schutz beieinander. Ihre Blicke sind wieder auf etwas Abwesendes gerichtet. Der Schrecken ist in ihren Gesichtern sichtbar, aber die Ursache nicht erkennbar. Es ist als werden die Museumsbesucher*innen von etwas heimgesucht, was nicht zu benennen ist. Das, was heimsucht, eine fühlbare, aber nicht benennbare Präsenz anderer Zeiten, vergessener und verdrängter Geschichten bricht in die bisherige Narration ein und sucht das bisherige Setting, die von humanistischen Standpunkten geprägte Szenenfolge, heim, um, so meine Lesart, einen Wandel herbeizuführen. So beschreibt die Soziologin Avery Gordon die transformative Kraft der Heimsuchung: „Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as

transformative recognition“ (Gordon 2008: 8). Eine solche Transformation durchzieht die weiteren Szenen.

Der lärmende Sound und die verängstigten Mimiken der Museumsbesucher*innen wird allmählich von einer Polyphonie menschlicher Stimmen abgelöst. Mit ihrem Ertönen erscheint auch die Quelle jener Vielstimmigkeit: ein Chor von verschiedenen Frauen of Colour, die in unterschiedlichen Grüppchen mit farblich aufeinander abgestimmter Kleidung den Bühnenraum durchqueren. Mit ihnen wird sowohl eine Transformation der Darstellungsweise als auch des inszenierten Schauraums vollzogen. Dieser bunt gekleidete Chorus, die immer wieder hereinströmenden Personen, brechen jedes Zentrum auf, das zuvor die verschiedenen Schau-Räume und ihre epistemologische Ordnung beherrschte. Der Chorus interessiert sich weder für die Museumsbesucher*innen noch für uns Publikum. Völlig selbstverständlich ist er einfach da, tritt auf und gibt den vorher stattgefundenen Szenen eine Geste des Desinteresses. Wie Saidiya Hartman zeigt, liegt im Chorus das Versprechen auf Änderung, das nun auch in der Inszenierung den Tonus des Raumes vorgibt: „The chorus is the vehicle for another kind of story, not of the great man or the tragic hero, but one in which all modalities play a part [...]. The chorus propels transformation“ (Hartman 2019: 348). Dieser hier inszenierte Chor ist die Transformation, von der Hartman schreibt. Er ist die nächste Kränkung der Menschheit, vollzieht sie durch sein Vorhandensein, eingeläutet durch eine nicht genau benennbare Heimsuchung. Der Chor der Frauen of Colour ist da, manifestiert als verschiedene Körper, die in ihren konkreten Lebensweltlichkeiten die Heimsuchungen des Humanismus verkörpern. Schließlich sind sie es, die in der Entwicklung eines sich im Westen herausbildenden Humanismus als dessen anderes markiert wurden. Die Kränkung, die dieser Chor vollzieht, wird in der darauffolgenden Szene noch deutlicher.

Ein futuristisch klingender Sound setzt ein und der Rhythmus der Bewegung der Körper ändert sich. Ritualhaft, tranceartig werde ich in diese sich bewegende Rhythmik eingesogen. Ich sehe, wie eine kleine Formation des Chorus das Gemälde „Affen als Kunstrichter“ hereintragen. Andere Frauen positionieren sich an den Ecken des Schaukastens und setzen diesen drehend zu dem klingenden Rhythmus in Kreisbewegungen. Bildete der Schaukasten bis zum Auftritt des Chores eine zentrale, feste Position auf der Bühne, ist er nunmehr nur ein Element unter vielen. Er ist nicht mehr Mittelpunkt, sondern ein Bestandteil der Bewegungsformation, die von anderen Körpern bewegt wird. Hier beobachte ich, wie der Mittelpunkt der Inszenierung, der Schaukasten, der sinnbildlich für eine eurozentrische Ordnung bürgerlicher Subjekte und ihrer Legitimität durch Prozesse des *Otherings* steht, in Wallung gerät, seine zentrale Position verliert. Das darin liegende System Humanismus wird folglich von dem Chor der Frauen of Colour in Bewegung gesetzt, um eine Welt nach dem Mensch, d.h. nach einer geschichtlich gewordenen Konfiguration des Menschen, einzuläuten. In dieser Welt gibt es kein Zentrum mehr, sondern nur plurale Anordnungen des Menschseins.

Was der Abend über bis zum Eintritt und Auftritt des Chores verhandelt, sind Formen des westlichen Humanismus, ihrer Dominanz und ihres Begehrens nach Souveränität. Ihnen gegenüber setzt er, um mit Azadeh Sharifi zu sprechen, eine „neue Selbstverständlichkeit“ (Sharifi 2020) – nämlich multiple Modi des nicht *weißen* westlichen männlichen Menschlichen, angedeutet in einer Vielzahl kleiner Zentren, aufgezeigt von Frauen of Colour. Das Erscheinen des Chores, die bloße Anwesenheit der Frauen of Colour, die das Außen eines historischen Humanismus bilden, durchkreuzen dessen vermeintlich universalistischen Ansatz sowie dessen Ästhetik. Wenn die Ästhetik seit ihrem Aufkommen ein Projekt war, dass der Überrepräsentation des *weißen* Mannes zugunsten einer liberalen Politik der Menschenerziehung diente, so durchkreuzen sie diese Disziplinierung. Wenn Ästhetik in ihrer geschichtlichen Formation als normierende Wahrnehmungsweise und Blickchoreografie funktionierte, so durchkreuzt die Inszenierungsweise des Chores, dessen nicht zentral organisierter Bewegungsablauf deren Grundbedingungen und läutet damit eine neue Ästhetik ein. Die Erscheinung des Chores in der Inszenierung beschwört daher Ästhetiken nach dem Menschen herauf, da der Chor auf eine Pluralität hinweist, die es für die Theorie von Ästhetik noch zu denken gilt.

An diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Inszenierungen von ihren thematischen Richtungen, in die sie eine posthumane Lesart ermöglichen. Zielt das Ende von *Still Life* vor allem auf eine Abschaffung einer speziesistischen Trennung von nicht-menschlichen und menschlichen Lebewesen, so sind es in *Die Kränkungen der Menschheit* dezidiert Frauen of Colour, die eine Abkehr vom westlichen Humanismus einfordern, ohne allerdings nicht-menschliches Leben in Form von Tieren zu thematisieren. Man könnte hier den Vorwurf erheben, dass ein Anthropozentrismus nicht wirklich durchbrochen werde. Allerdings, so Zakiyyah Iman Jackson, kann eine Kritik des Anthropozentrismus noch lange nicht auf das Problem unserer Zeit hinweisen, nämlich einer gescheiterten Praxis des Seins (Jackson 2020: 15). Kunst kann, wie Jackson in ihrem Buch *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World* schließlich zeigt, andere Weisen des Seins beinhalten und darstellen, in und mit ihrer Expression gegen die Wissensbedingungen von Humanismus und Anthropozentrismus angehen. Beide Inszenierungen lese ich sowohl als Kritik an den epistemologisch-ontologischen Bedingungen des Humanismus als auch als Modi andere Weisen des Seins und Lebens aufzuzeigen, Begehren für eine Welt nach dem Menschen und gegen *Mastery* anzuregen. Gleichzeitig wird bei diesen, meinen Formulierungen das paradoxe Unterfangen des Posthumanismus deutlich. Zwar wird in diesem Feld ein Denken nach dem Menschen angestrebt, das allerdings von einem Begehren nach einer neuen Konfiguration eines „wir“, wie es Rosi Braidotti verschiedentlich hervorhebt, angetrieben ist und damit immer wieder zu einem Humanismus tendiert. Aber vielleicht sind es ja gerade derartige Bestrebungen für einen multiplen Humanismus, der, wie Aimé Césaire formulierte, „a humanism made to the measure of the world“ (Césaire 2000: 73) das Begehren des Posthumanismus antreiben sollte.

Viele der posthumanen Ansätze heben die Unzulänglichkeit des europäischen Humanismus hervor. Anstatt aber mit den darin ausgeschlossenen Positionen zu denken, werden mancherorts technologische Neuerungen hervorgehoben und die auf den Humanismus aufbauenden Bedingungen des Wissens wiederholt. So kritisiert Alexander Weheliye, dass eine der einflussreichsten posthumanen Theorien, Katherine Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, die liberalen Vorstellungen des Menschen eher verfestigt und verlängert als auflöst, da der Referenzpunkt ihrer Kritik sowie ihrer Neukonfiguration des Posthumanen die liberale Subjektvorstellung bleibt (Weheliye 2002). Beide Inszenierungen üben aber nicht lediglich Kritik an einer Konstruktion liberaler Subjektivität, sondern verhandeln die historischen Bedingungen dieser Subjektivität (z.B. Eigentum, Objektivierung, Normierung, Bürgerlichkeit) sowie die Gewaltsamkeit ihrer Ausschlüsse. Sie übersteigen liberale Vorstellungen (posthumaner) Subjektivität durch Darstellung eines Kollektivbegehrens, was sich durch die theatrale Figur des Chores jeweils unterschiedlich artikuliert.

Für ein dekoloniales Theater nach dem Menschen

Zakiyyah Iman Jackson fragt in einem ihrer Aufsätze, was wohl passieren würde, wenn die Theorie von Sylvia Wynter in die Genealogie des Posthumanismus eingeordnet werde (Jackson 2013: 672). Ich denke und habe hier zu zeigen versucht, dass mit der Theorie von Wynter das hierarchisch strukturierte System des Humanismus und dessen langer Geschichte im Zuge von kolonialen Bestrebungen und der Etablierung von *race* herausgestellt werden kann. Verschiedene der von mir herangeführten und zitierten Theoretiker*innen, bspw. Kathryn Yusoff, Alexander Weheliye und auch Zakiyyah Iman Jackson, bauen auf den vielen Texten von Sylvia Wynter auf, deren Arbeiten wiederum bisher einem dekolonialen Feld zuzuordnen sind. Deutlich wird aber hierbei, dass die Probleme unserer Zeit – und damit befassen sich sowohl posthumane als auch dekoloniale Theorien – auf einer universalistischen Konzeption des Menschen basieren. Beide Ansätze können gemeinsam genutzt werden, um die von Julietta Singh beschriebene *Mastery* aufzubrechen und Möglichkeiten des Überlebens in Aussicht zu stellen. Hierfür ist es hilfreich, und das hoffe ich hier gezeigt zu haben, nicht einfach und vorschnell ein Leben nach dem Menschen zu affirmieren, wie es gerade die technologisch angetriebenen Denkansätze des Posthumanismus anbieten. Ähnlich beschreiben es auch die beiden Gründerinnen des *Terra Critica*³ Netzwerkes Birgit Kaiser und Kathrin Thiele: „So, while we affirm the different contemporary moves away from the limited humanism that continues to dominate the material-discursive global climate, we simultaneously acknowledge that any hasty move beyond – a post-humanism in any

³ Vgl. hierzu: <http://terracritica.net/> Zuletzt aufgerufen am 28.02.2022.

simple sense – will most likely merely enact an even worse repetition of exactly that system of human (as Man) exceptionalism“ (Kaiser & Thiele 2018: 5). Um sich vom Humanismus abzuwenden und in eine Zeit danach einzutreten, müssen die Geschichte des Humanismus sowie dessen epistemologischer Bedingungen, gewaltvollen Seiten und Logiken des Ausschlusses durchdacht werden. Beide Inszenierungen tun das auf unterschiedliche Weise. Aber die Unterschiede verweisen auf plurale Herangehensweisen an das Thema einer Welt nach dem Menschen und nach der Überrepräsentation eines bestimmten Genres des Menschen. Verschiedentlich wurde in der Theorie gezeigt, dass Posthumanismus von postkolonialer und dekolonialer Theorie und vice versa profitieren könne (Jackson 2018). Diese verschiedenen theoretischen Ansätze und die damit verwobenen Lebensweisen sind Bestandteile von Apparaten, die Grenzen des (Nicht-)Menschlichen hervorbringen. Theater als institutionalisierte, lokale Verortung gesellschaftlicher Aushandlungen mittels Performanzen, die Wahrnehmungsweisen, Affekte und Emotionen hervorbringen, ist an Konfigurationen des Menschlichen beteiligt. Welche Beispiele hierfür wiederum wissenschaftlich herangeführt werden, einen Kanon bilden oder ausgeklammert bleiben, ist eine Frage der eigenen Handlungsmacht, Positionierung und Übernahme von Verantwortung, die einschneidend sind. So auch abschließend Karen Barad: „We are responsible for the cuts that we help enact not because we do the choosing [...], but because we are an agential part of the material becoming of the universe“ (Barad 2007: 178).

Inszenierungen

Die Kränkungen der Menschheit. Regie: Anta Helena Recke. Premiere am 26. September 2019, Münchner Kammerspiele.

Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other Lives. Regie und Libretto: Marta Górnicka. Premiere am 31. Juli 2021, Maxim Gorki Theater Berlin.

Literatur

Ahmed, S. (2008). Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism'. *European Journal of Women's Studies*, 15 (1), 23-39.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Gender and Science: New Issues (Spring 2003)*, 28(3), 801-831.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press.

Barad, K. (2012). *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham; London: Duke University Press.

Bennett, T. (2010). *Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens*. In D. v. Hantelmann, & C. Meister (Hrsg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals* (S. 47-78). Zürich, Berlin: diaphanes.

Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge, Melford: Polity Press.

- Césaire, A. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.
- Czepel, R. (2021). *Darwins rassistische Thesen*. Abgerufen von <https://science.orf.at/stories/3206682/>.
- da Silva, D.F. (2015). *Before Man: Sylvia Wynter's Rewriting of the Modern Episteme*. In *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis* (S. 90-105). Durham, London: Duke University Press.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Freud, S. (1917). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, 1-7.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Górnicka, M. (2022). *Marta Górnicka: Still Life*. Abgerufen von <https://gornicka.com/projects/still-life-a-chorus-for-animals-people-and-all-other-lives/>.
- Grusin, R. (2015). *Introduction*. In R. Grusin, *The Nonhuman Turn* (S. vii-xxix). Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Hartman, S. (2019). *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Hass, U. (2021). *Kraftfeld Chor Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit.
- Hollinger, V. (2020). *Historicizing Posthumanism*. In S. Vint (Hrsg.), *After the Human. Culture, Theory, and Criticism in the 21st Century* (S. 15-30). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Jackson, M. (2018). *Introduction. A critical bridging exercise*. In M. Jackson, *Coloniality, Ontology, and the Question of the Posthuman* (S. 1-18). London, New York: Routledge.
- Jackson, Z.I. (2013). Review: Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism. *Feminist Studies*, 39 (3), *Feminist Studies, Inc.*, 669-685.
- Jackson, Z.I. (2020). *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York: New York University Press.
- Kaiser, B.M., & Thiele, K. (2018). Returning the Question of the Human: An Introduction. *philoSOPHIA: A Journal of Continental Feminism*, 8 (1), 1-17.
- Ranisch, R., & Sorgner, S.L. (2014). *Introducing Post- and Transhumanism*. In R. Ranisch, & S.L. Sorgner, *Post- and Transhumanism: An Introduction*. (S. 7-27). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Ruhsam, M. (2021). *Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript.
- Schoer, N. (2019). *Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen*. Abgerufen von <http://zkmb.de/vom-buergerlichen-blick-zum-posthumanen-schnitt-kuratorische-praxis-im-kontext-medientechnologischer-entwicklungen/>.
- Sharifi, A. (2020). *Die Umkehrung des kolonialen Blicks*. Abgerufen von <https://www.goethe.de/ins/br/de/kul/mag/21822098.html>.
- Singh, J. (2017). *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglements*. Durham: Duke University Press.
- Varela, M. d., & Dhawan, N. (2015). *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Weheliye, A. (2002). "Feenin" Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music. *Social Text*, 71, 20 (2), 21-47.
- Wynter, S. (1995). 1492: A New World View. In V.L. Hyatt & R. Nettleford, *Race, Discourse, And the Origin of the Americas. A New World View* (S. 5-57). Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. *CR: The New Centennial Review*, 3 (3), 257-337.
- Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

