

## DAS DIONYSISCHE UND DIE ANTHROPOZÄNE BÜHNE

Frank-M. Raddatz

*gewidmet Theodoros Terzopoulos*

I.

Das Anthropozän lässt sich als ein Bündel ökologischer Krisensymptome beschreiben: die Erderwärmung, das Ansteigen des Meeresspiegels aufgrund schmelzender Polkappen, immense Verluste von Bio – Diversität usw.. Ihnen allen liegt eine gemeinsame Ursache zu Grunde, die der indische Historiker Dipesh Chakrabarty in *The Climate of history* als Überkreuzung von Erd- und Menschheitsgeschichte analysiert. Historisch handelt es sich um ein absolutes Novum. Erstmals wirken die von einer Spezies in Bewegung gesetzten Parameter eines planetarischen Außen auf die globale Zivilisation und ihre Gesellschaften ein. Damit rückt in der Ära des Anthropozän der Erdplanet als absoluter Referent in das von der Postmoderne für immer verloren geglaubte Zentrum.

Da sich der Planet als ein Resonanzkörper verhält, kann er nicht länger als tote Materie betrachtet werden. Im Fahrwasser von Michel Serres' bahnbrechenden Essay *Der Naturvertrag* und dessen kritischer Auseinandersetzung mit Galileo Galilei bezeichnet Bruno Latour diesen Paradigmenwechsel als „anti-kopernikanische Wende“. Während die physikalischen Gesetze für alle Himmelskörper gelten, erweist sich die anhaltende Existenz von Leben als eigentliches Mysterium des Planeten Erde. Sein Dasein erstreckt sich „ auf die kleine, einige Kilometer umfassende Zone zwischen Atmosphäre und Muttergestein. ... Letztes Endes beruht alles, was uns betrifft, auf dieser winzigen kritischen Zone“<sup>1</sup>, so Latour, über die Kritische Zone.

Bereits die Mikrobiologin und Evolutionstheoretikerin Lynn Margulis und dem Atmosphärenforscher James Lovelock hatten vor diesem Horizont die Gaia – Hypothese aufgestellt. Die Ozeane, die Polkappen, die Wälder, die Diversität der Biomasse, die Atmosphäre und die anderen Sphären konstituieren eine Art prästabiliertes Harmonie, welche das Band des Lebens über alle Windungen und Sprünge der Evolution nicht abreißen lässt. Der derart perspektivierte Erdplanet trägt im 21. Jahrhundert den Namen der

---

<sup>1</sup> Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, Berlin 2018, S. 92

griechischen Göttin Gaia. Er stellt nicht länger einen Verfügungsraum oder „ein passives Territorium“<sup>2</sup> dar sondern ein vitales von Wechselwirkungen bespieltes Habitat.

Mit der Gaia-Hypothese gewinnen verblüffender Weise Kategorien und Episteme an Virulenz, die zum Teil bereits vor Jahrtausenden in den Ruhestand geschickt wurden. Philipp Blom resümiert: „Die Erde als Göttin und Akteurin, als Gebälerin und Handelnde ist etwas anderes als die Erde als bloße Oberfläche, aufgerissen, zubetoniert, durchbohrt, verbrannt, gerodet, verseucht.“<sup>3</sup>

Das Bild der Erde ist stets kulturell kodifiziert, Ausdruck des Konzepts der Natur. Indem die Erde nicht länger „als totes Material“<sup>4</sup> taxiert wird, weist das post-holozäne Klimaregime eine Affinität zu den mythischen Ordnungen auf, die über Jahrhunderttausende die symbolischen Felder der menschlichen Gemeinschaften strukturierten. Das zentrale epistemologische Axiom von Michel Serres, dem Vordenker des Anthropozän avant la lettre (Hans- Jörg Rheinberger) lautet: „Die Natur verhält sich als Subjekt“<sup>5</sup>. In dieser Kernthese aus *Der Naturvertrag* von 1990 ist die Gaia – Hypothese bereits angelegt. Gut dreißig Jahre später argumentiert der Wiener Historiker Blom in diesem Fahrwasser, dass der Entwurf der Kritischen Zonen die „Renaissance (...) einer nichtbiblischen dramatischen Weltkonzeption“<sup>6</sup> einleitet; geschichtsphilosophisch nimmt durch die Rehabilitation von Gaia „eine nichtabrahamitische Konzeption der Erde neue Gestalt“<sup>7</sup> an. Welche Folgen aber zeitigt diese kulturelle Revision des planetarischen Habits für die Kunst und insbesondere das Theater? Wie ist überhaupt die Verbindung zwischen der Bühne und unserem Stern beschaffen?

## II.

Wer sich auf die Suche nach Gaia oder die planetarische Dimension der Theaterkunst begibt, stößt unvermeidlich auf das Dionysische. Um Wagners Gesamtkunstwerk kunstphilosophisch zu flankieren, entwarf der junge Nietzsche einen Grundriss des tragischen Motors, indem er auf die von Friedrich Wilhelm Josef Schelling in den ästhetischen Diskurs eingebrachte Dichotomie Apollinisch - Dionysisch rekurrierte.

---

<sup>2</sup> a. a. O.

<sup>3</sup> Blom, a. a. O., S. 103

<sup>4</sup> a. a. O.

<sup>5</sup> Serres, a. a. O., S. 65

<sup>6</sup> Phillip Blom, *Das große Welttheater, von der Macht der Vorstellungskraft in Zeiten des Umbruchs*, Wien, 2020, S. 101

<sup>7</sup> a. a. O., S. 102

Mitnichten wurde das Dionysische - wie oft in der kommentierenden Literatur behauptet – als Eigenschaft des Menschen konzipiert. Vielmehr handelt es sich um eine impersonale planetarische Kraft, welche die Angehörigen aller Spezies aufgrund ihrer Leiblichkeit und Zugehörigkeit zu den Kräften der Evolution ergreift. Dieser libidinöse Sinnesrausch wird durch die intendierte ekstatische Wirkung von Musik und Rhythmik auf der Ebene der Kultur flankiert und intensiviert. Dieses im Kultischen verwurzelte Fundament der Tragödien – Kunst bedingt die Metrik der Texte, die gesungen und getanzt werden und zwar in gemeinschaftlicher, schließlich chorischer Form. Aus diesem chorischen Subjekt erwachsen historisch die einzelnen Protagonisten mitsamt ihrem individuellen Schicksal. Anthropozän perspektiviert, zeigt sich das Dionysische als Äußerung jener planetarischen Kraft, die den Kreislauf der Evolution und Lebens antreibt. Deren Wirkmacht ist in Rhythmen, den Jahreszeiten organisiert. Mittels der Kunstform der attischen Tragödie wird dieser Pulsschlag des Planeten zeremoniell verdichtet und zu Frühlingsbeginn in Form der Dionysien gefeiert. Zugleich handelt es sich bei Dionysos, der ebenso für das alljährliche Sprossen des Grüns wie für das Theater verantwortlich zeichnet, um den einzigen Gott, der sterben kann.

Ein Theater, das einen lebendigen von Wirkmächten beherrschten Planeten bespielen will, kann demnach auf Wurzeln rekurrieren, die genealogisch tief mit dem planetaren Leben verbunden ist. Zugleich wird eine Verwandtschaft zwischen schamanischen oder indigenen Formen des Wissens und mythischen Narrativen, die den kultischen Grundstock der Theaterkunst bilden, evident.

Mit dem Dionysischen als planetarischen Effekt ist eine wesentliche Komponente bestimmt, welche die anthropozäne Bühne mit den basalen Schichten des Theaters verbindet. Wie aber lässt sich sein apollinischer Gegenpol in diesem Feld verorten?

### III.

Nietzsches Tragödienmodell sattelt auf der Divergenz des Dionysischen und Apollinischen. Während die rituelle Kraft auf der Seite des Chors ein temporäres Aussetzen des Individuationsprinzips und die Aufhebung des Einzelnen in der Gemeinschaft erfahrbar macht, ist das Kollektiv am apollinischen Pol mit dem in singuläre Konflikte verstrickten Protagonisten konfrontiert. In den apollinischen Werkstätten kommen jene Verfahren zum Einsatz, welche die mythischen Bildsequenzen szenisch organisieren, als Material gliedern,

zu Monologen und Dialogen verarbeiten, um die Biographien der Helden und Heldinnen gemäß den Erzählungen vom Ursprung zu bewegen. Aus dem Kult wird Theater, wenn die Handlung vom theatral-symbolischen Raum verlegt und das reale Opfer durch die bloße Erzählung vom Untergang des Helden ersetzt wird.

Heute legen die anschwellenden Waldbrände im Süden Europas, in Kanada oder Sibirien nicht mehr Zeugnis vom blinden Zorn der Götter ab. Signifikant handelt es sich um Auswirkungen der anthropogen stimulierten Erderwärmung. Das Anthropozän ist Resultat wie obszöne Kehrseite von Wissenschaft und Fortschritt. Lässt sich das Dionysische als planetarischer Effekt identifizieren, so entspringen die gegenwärtigen ökologischen Bedrohungen allesamt der Technosphäre, also dem wissenschaftlich – rationalen Denken als einer spezifischen Formation des Apollinischen. Ohne die industriellen Aktivitäten der letzten 200 Jahre hätte die vor etwa 11.500 Jahren einsetzende, stabile Warmzeit des Holozän noch gut 50.000 Jahre angedauert. Sowenig der Weg über eine Re-Mythisierung führt, sowenig gibt es das Anthropozän ohne Wissenschaft. Und zwar in einen zweifachen Sinn. Einerseits hat eine wissenschaftliche – industrielle Logik unbestreitbar die globale ökologische Bedrohungslage hervorgebracht. Andererseits nimmt diese neue geologische Epoche nur aufgrund von Forschungen, Satellitenprogramme, Simulationen und weltweiten kontinuierlichen Messungen Gestalt an. Dieser paradoxe Doppelcharakter prägt den apollinischen Komplex und stellt für Kunst und Theater im 21. Jahrhundert die entscheidende Herausforderung dar.

Nur die Bemächtigung einer wissenschaftlichen Weise der Kommunikation und Deutung kann einer dionysisch konnotierten Bühne des planetarischen Zeitalters eine zukunfts mächtige Signatur verleihen. Daher ist es unumgänglich, sich der bislang prägnantesten Ausformung dieses Theatertypus zuzuwenden.

#### IV.

Bertolt Brecht hatte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine epische Bühne ausdrücklich als „Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters“<sup>8</sup> konstruiert. Brecht ließ den apollinischen Pol in einem wissenschaftliches Gravitationszentrum aufgehen, indem er sein episches Theater explizit anti- dionysisch konzipierte. In dieser Logik wird die Szene

---

<sup>8</sup> Brecht, Kleines Orgonon für das Theater, Frankfurt am Main 1973, S. 662

systematisch von magischen Residuen, unbewussten Einflussnahmen, Techniken der Manipulation geübt.

Brecht vereinseitigt die bipolare Konstruktion Nietzsches und lässt die Rationalisierung der symbolischen Welt mit einem geschichtlichen und gesellschaftlichen Fortschritt konvergieren. Die Austreibung des Dionysischen richtet sich gegen Wagners Poetik und deren Intention im Zuschauerraum die Ich-Grenzen aufzuheben, um Gemeinschaft erfahrbar zu machen. Für Nietzsche das Signum des dionysischen Effekts. Brecht identifiziert dieses kultisch grundierte Verfahren als regressiv. Stattdessen befestigt er die reflektierende Ich – Instanz, um Prozesse der Ent- Individualisierung und Vermassung zu verhindern. Techniken wie Unterbrechungen, musikalische Einschübe und Verfremdungen gewährleisten im epischen Theater eine Distanzierung der Zuschauer und verwandeln den Zuschauersaal in einen Denkraum. Das erklärte Ziel dieser „Spezies Theater“<sup>9</sup>, von der Brecht eine Zeitlang hoffte sie würde „sowohl Ansehen als Bewegungsfreiheit gewinnen“<sup>10</sup>, wenn er es „lieber Theater nannte“<sup>11</sup>, besteht darin, Reflexionen im einzelnen Zuschauer zu initiieren. Anstelle des Rauschs tritt das Denken, das den Einzelnen im Publikum als Ich–bewußtes Subjekt an der Sphäre der Intersubjektivität partizipieren lässt. Mit den 1940er Jahren überholte die Geschichte Brechts wissenschaftliches Theater, das sich angesichts des immensen Vernichtungspotentials, welche die Forschung mithin die Rationalität bereitstellte, in unauflösbare Widersprüche verstrickte. Schließlich kapitulierte seine Theatertheorie vor den Ambivalenzen des wissenschaftlichen Fortschritts und konnte kaum noch theoretischen Mittel mehr aufbieten, die zu Tage tretenden Aporien und Widersprüche aufzulösen. Beispielsweise beruft sich Brecht in der Vorrede für *Kleines Organon für das Theater* neben Galilei auf die Physiker Albert Einstein und Robert Oppenheimer, um seine Thesen über die Nähe von Wissenschaft und Ästhetik zu stützen. Wenige Seiten später muss er konstatieren, dass „die Mütter aller Nationen, ..., entgeistert den Himmel nach den tödlichen Erfindungen der Wissenschaft“<sup>12</sup> durchforschen.

Das wissenschaftliche Theater erleidet angesichts des von der Wissenschaft zu Verfügung gestellten immensen Zerstörungspotentials schon im 20. Jahrhundert Schiffbruch. Im Unterschied zu seinem Vorgängermodell, ist das Theater des 21. Jahrhundert mit der Tatsache konfrontiert, dass es diese Zweckgebundenheit gar nicht mehr braucht. Die

---

<sup>9</sup> Brecht, a. a. O., S. 662

<sup>10</sup> a. a. O.

<sup>11</sup> a. a. O.

<sup>12</sup> Brecht, a. a. O., S. 670

systematische Vernachlässigung der planetaren Bedingungen führt zu Nebeneffekten, welche die Vorteile des Fortschritts mehr und mehr zunichte machen. Michel Serres: „Die Bilanz der Schäden, die der Welt bis auf den heutigen Tag zugefügt worden sind, kommt den Verheerungen gleich, die ein Weltkrieg hinterlassen hätte. Unsere Wirtschaftsbeziehungen in Friedenszeiten führen, (...), zu denselben Resultaten, die ein kurzer und globaler Konflikt hervorbringen würde, so als ob der Krieg nicht mehr nur den Militärs gehörte, seit sie ihn mit Instrumenten führen oder vorbereiten, die ebenso ausgeklügelt sind, wie jene, die sonst in der Forschung oder Industrie verwendet werden.“<sup>13</sup>

Heute hinterlassen die zivilen Aktivitäten der technischen Praxis eine Spur irreversibler Beschädigungen. Wie aber unterscheidet sich das Theater für die Kinder der Nebeneffekte des wissenschaftlichen Zeitalters von seinem epischen Vorgängermodell? Bzw. wie muss ein apollinischer Pol beschaffen sein, der wie das Dionysische auf der planetarischen Realität sattelt, ohne sich als Agenda blinder Naturzerstörung zu erweisen?

V.

Die Modellierung des Anthropozäns durch die Wissenschaftshistoriker Michel Serres und Bruno Latour kulminiert in einer Kritik am Objektbegriff der traditionellen Erkenntnistheorie. Die ökologisch katastrophalen Auswirkungen der technischen Infrastruktur beruhen in dieser Lesart auf die Verkennung von Akteuren bzw. Wirkmächten als tote Objekte. Es handelt sich um eine epistemologische Kontinentalverschiebung. Durch die Fokussierung, so die Physikerin für Elementarteilchen Karen Barad, auf seine „*Tätigkeit, eine Gerinnung von Tätigsein*“ (Barad, *Agentieller Realismus*, 2012, S.40), setzt eine Re - Formulierung dessen ein, was einmal ein Objekt war: aus Dingen werden Wirkmächte. In der Akteur - Netzwerktheorie (ANT) führt die Betonung der Agency der vormals als dinghaft taxierten Erscheinungen zur Enthierarchisierung von Subjekten und Objekten, um das aus den Interaktionen aller beteiligten Wirkmächte hervorgehende Handlungsgefüge zu erfassen. Der Tierphilosoph Bernd Ladwig resümiert: „*Eine zentrale Rolle in dieser Theorie spielt das Konzept des Aktanten. Latour hat diesen Begriff ursprünglich eingeführt, um eine nicht – anthropozentrische Erklärung für technischen und wissenschaftlichen Wandel zu gewinnen. An die Stelle des Menschen als dem vorgeblich souveränen Urheber instrumenteller und epistemischer Fortschritte treten bei ihm ganze >Netzwerke< aus Entitäten unterschiedlicher*

---

<sup>13</sup> Serres, a. a. .O., 59

*Art auf: (...). Und da jedes Element mit jedem anderen in Wechselwirkung stehe, nennt Latour sie allesamt Aktanten oder Akteure. (...) Auch der geschichtliche Werdegang menschlicher Gemeinwesen wird so als das Ergebnis von Wechselwirkungen unter Einschluß tierlicher Aktanten deutbar“ (317).*

Von Michel Serres bis Donna Haraway, Karen Barad und Bruno Latour herrscht unter dem Fokus der Aktivität dahingehend Einigkeit, dass Akteure, Aktanten, Wirkmächte an die Stelle toter Dinge oder Sachen treten. Die Folgen dieser hermeneutischen Dezentrierungen für die unterschiedlichen Bereiche der Kultur sind immens und langfristig kaum absehbar. Mit diesem epistemischen Bruch wird die Definition der Erde als globalen Verfügungsraum aufgekündigt. An dessen Stelle tritt ein Netz planetarer Wirkmächte und ihrer Agency. Waren die Ozeane, Wüsten, Wälder bislang nur Kulisse der geschichtlichen Auseinandersetzungen und sozialen Kämpfe, so konstituieren sie im 21. Jahrhundert als Protagonisten des globalen Klimas die geschichtlichen bzw. narrativen Konflikte. Wird der Regenwald als Objekt begriffen, lässt er sich roden, abholzen, mit Soja bepflanzen, wird er als Wirkmacht beschrieben, wirkt sich seine Vernichtung auf das Weltklima aus, denn sie zeitigt Folgen für das Klima in China wie Europa.

Wird die von Serres/ Latour als anti-kopernikanische Wende apostrophierte Revision der epistemischen Grundlagen auf das theatrale Feld übertragen, lässt sich sowohl der apollinische Knoten schüren wie auch der Gegenpol des Dionysischen re-konzeptualisieren. Im anthropozänen Theaterkunstwerk hängt alles davon ab, Objekte durch Aktanten zu ersetzen, um ihrer Rolle als Wirkmächte, Präsenz zu verleihen. Wo eine Bühne des Sozialen im Sinne der politischen Ökonomie die ungleiche Verteilung des Eigentums und die damit einhergehende(n) Logik(en) der Macht transzendiert, rehabilitiert ein Theater der politischen Ökologie zu bloßen Ressourcen depotenzierte Quasi-Subjekte. Die ontologische Differenz zwischen totem Objekt und aktiver Wirkmacht löst eine geschichtsphilosophische Verschiebung des apollinischen Gravitationszentrums aus. Ein um Wirkmächte gruppierter apollinisch- wissenschaftlicher Pol steht nicht länger im scharfen Gegensatz zum dionysischen Antipoden. Durch die Implementierung des Agency-Begriffs verliert der Gegensatz zwischen einem planetarisch konnotierten Dionysischem und einem um Aktanten bzw. Quasi - Subjekte zentrierten apollinischen Wissenschaftszentrum an Spannung und ermöglicht die Re – Konzeptualisierung des apollinischen Pols auf der Höhe des anthropozänen Zeitalters. Schlagartig besteht zwischen dem Agieren von Göttern antiker

Bauart und der Einflussnahme durch Quasi-Subjekten in Form von Wäldern, Flüssen und klimatischen Ereignissen nur ein gradueller Unterschied. Dieser epistemische Paradigmenwechsel verschiebt zugleich das Verhältnis von Mythos und Kunst gegenüber der Wissenschaft im Sinne einer Annäherung und Überlappung. Dazu Phillip Blom: „was die Antike als Mythos erzählte, kann heute mit wissenschaftlichen Metaphern neu erzählt werden: So entsteht ein wandelbare Konzeption von der Erde als Biosphäre, als komplexem Organismus mit einer Vielzahl von Stimmen, als Akteur in einem gigantischen Netz existentieller Abhängigkeiten, in dem auch Homo Sapiens zappelt.“<sup>14</sup>

## VI.

Vor dem anthropozänen Horizont hofft der Wissenschaftshistoriker Rheinberger auf eine komplexere Wissenschaft, die nicht mehr durch Reduktion der Parameter zu ihren Erkenntnissen gelangt. Mit dem planetarischen Zeitalter werden die Grenzen wissenschaftlichen Wissens evident und setzt eine De-Territorialisierung dieser Wissensformationen ein, die zumindest tendenziell die Differenz zwischen einem Seher und einem Erdsystemwissenschaftler reduziert. Wenn auch nur im symbolischen Feld. In der vielbeachteten Koproduktion zwischen der renommierten Volksbühne in Berlin und dem Theater des Anthropozän *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* (Regie: Alexander Eisenach) tritt die Polarforscherin Antje Boetius, Direktorin des Alfred – Wegener – Instituts in Bremerhaven in der Rolle der Pythia auf und liest die Zukunft der Erde aus einem Bohrkern. In einer us - amerikanischen Lesung der gleichen Tragödie vom New Yorker *Theater of War* sprechen Hollywoodgrößen wie Frances McDormand oder Bill Murray die Rollen der Protagonisten, während Nobelpreisträger wie Elizabeth Blackburn und Harold Varmus Chortexte rezitieren. Anschließend tragen Klimaaktivisten aus verschiedenen Ländern ihre Positionen vor. Diese Überschneidungen lassen sich als Vorboten einer grundlegenden Transformation dechiffrieren.

Der Philosoph Peter Sloterdijk beschreibt die Überwindung der anthropozänen Krise als „Zivilisierung der Globalisierung“, die „falls sie erfolgreich vonstatten geht, auf der Synergie von Recht, Wissenschaft und Technik“<sup>15</sup> beruht. Zugleich insistiert er darauf, dass alle Modifikationen zum Scheitern verurteilt sind, „wenn es nicht gelingt, sie in einen

---

<sup>14</sup> Blom, a. a. O., 102

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk, *Das Experiment Ozean*, S. 60 – 76, in: *Was Geschah im 20. Jahrhundert?*, Berlin 2017, S. 72



umfassenden Wandel einzubetten, der die moralischen und spirituellen Antriebssysteme der Globalisierung erfaßt. Ein solcher Wandel müsste die Ausmaße einer Kulturrevolution annehmen<sup>16</sup>.

Die Konstruktion und Weiterentwicklung der Theaterkunst vor dem Horizont des Eintritts in ein planetarisches Bezugssystem ist eingebettet in eine mehrere Generationen und Jahrhunderte umfassende kulturgeschichtliche Zeitenwende. Die anthropozäne Bühne ist kein Schaufenster ökologischer Verheerungen sondern Schauplatz der Konstitution eines Menschenbilds jenseits des Anthropozentrismus. Lernt der Homo Sapiens nicht, sich als eine Spezies neben anderen im planetarischen Habitat zu begreifen und die Sphären als ein lebensnotwendiges Gut zu schützen, bleibt sein Auftritt im planetarischen Habitat nur ein temporäres, wenn auch kurzweiliges Zwischenspiel.

\*\*\* ENDE \*\*\*

---

<sup>16</sup> a.a.O.