# Frank-M. Raddatz
# Das Drama des Anthropozäns

Wendungen

Frank-M. Raddatz
Das Drama des Anthropozäns

Theater der Zeit

# Frank-M. Raddatz
# Das Drama des Anthropozäns

Mit einem Gespräch mit
Antje Boetius und Hans-Jörg Rheinberger

Wendungen

Die Frage, warum ausgerechnet das Theater, das sich gerne als Seismograf preist, als mit unzähligen feinen Antennen ausgestattete, stets auf der Höhe der Zeit agierende Apparatur, mit dem Themenfeld der ökologischen Krise(n) seine Schwierigkeiten hat, ist leicht zu beantworten. Der Kosmos, den die Bühne eröffnet, ist vornehmlich sozialer Natur. Menschen geraten in – wodurch auch immer bedingten – Konflikten aneinander und verkörpern zugleich die mitunter tragische oder zwiespältige, jedenfalls zumeist nicht für alle Beteiligten gleichermaßen glückliche Lösung des Problems. Genau diese anthropozentrische Lesart der Welt steht in der Ära des Anthropozäns zur Disposition.
Das Argument ist von einem stofflichen Ansatz zu unterscheiden, wie ihn etwa der Theaterregisseur Tobias Rausch vorbringt, der bezweifelt, dass sich „Naturphänomene wie zum Beispiel das Artensterben oder

Fluten, Dürren und Stürme zum bühnentauglichen Stoff machen“ (2019) lassen. Dem widerspricht, dass komplexe Geschehen wie Kriege seit Jahrtausenden von Aischylos, über Christoper Marlowe bis zu Heinrich von Kleist oder Bertolt Brecht dem Theaterspiel als Sauerteig dienen, ohne dass sich ein derartiger Inhalt abnutzt. Zudem besaß das antike Theater durchaus, wie das Tragödienmodell *König Ödipus* zeigt, die Möglichkeit, Erdbeben oder Pestausbrüche auf menschliche Aktivitäten zurückzuführen, mithin zu subjektivieren. Zwar sind auch heute, wie der Name des anbrechenden Zeitalters besagt, die Verursacher des Anthropozäns in den Reihen der Hominiden zu suchen. Doch existiert momentan noch keine überzeugende theatrale Grammatik, die in Bewegung geratenen planetarischen Parameter – wie die Erderwärmung, den anhaltenden Verlust von Biodiversität, die schmelzenden Polkappen – in dramatische Kontexte zurückzubinden und als Folge von Handlungen bestimmter Figurengruppen darzustellen beziehungsweise in einzelnen psychischen Segmenten der Conditio humana festzumachen. Tektonische Verschiebungen auf dem Kontinent des Wissens bedingen, dass sich im Moment kaum ein Bogen von Euripides’ Tragödien, Shakespeares Königsdramen, den Trauerspielen des 18. Jahrhunderts, dem bürgerlichen und sozialistischen

Realismus oder dem Epischen Theater zu dem sich verdunkelnden Zeithorizont schlagen lässt, an dem Mächte ihre Regentschaft ankündigen, die vom über zehntausend Jahre herrschenden holozänen Klimaregime aus betrachtet vollkommen unberechenbar erscheinen. Wie Ödipus ist James Watt, als er 1783 das Rätsel der Optimierung der Dampfmaschine löste und das Tor zum Industriezeitalter mit seinem unersättlichen Hunger nach Kohle und fossilen Energieträgern aufstieß, vollkommen unschuldig dem Schicksal auf den Leim gegangen. Wie die antike Tragödie wird auch das Anthropozän von einer „Dramaturgie der Blindheit“ (Foucault 2020: 45) orchestriert. Als eine keineswegs intendierte Folge löst die schottische Erfindung eine katastrophale Entwicklung aus, sodass aufgrund dieses von Aristoteles' Tragödientheorie *hamartia* genannten Fehlers die gesamte menschliche Spezies wenige Generationen später irreversibel aus dem holozänen Zeitfenster gestoßen wird.

Aber man muss nicht auf die Antike rekurrieren, um hybride, aus Mensch und Geologie zusammengesetzte Konstruktionen, auf der Bühne zu entdecken. So findet sich in der neuzeitlichen Dramatik an äußerst prominenter Stelle platziert eine anthropogen induzierte Naturkatastrophe. Ein Sturm bespielt das erste Bild von William Shakespeares gleichnamigem Drama.

Auch wenn Klaus Theweleit darauf hinweist, dass *The Tempest* jeder „Glaube an die Erfaßbarkeit […] durch lückenlose Datenerhebung“ (Theweleit 2020: 195 f.) abgeht, glaubt Rausch, dass die in Bewegung geratenen ökologischen Parameter „ein viel zu abstrakter, nur über statistische Häufungen und naturwissenschaftliche Vermittlungen zu beschreibender Gegenstand [seien], um ihn szenisch anschaulich zu erzählen“. Jede kompetente Beschreibung einer alarmierenden Entwicklung stellt auf der Bühne nichts anderes als einen Botenbericht dar, ganz gleich, ob er von den Schlachtfeldern der Geschichte oder aus der Welt der Wissenschaft stammt. Allerdings verzeichnen die Bühnen gegenwärtig nicht einmal ein vermehrtes Aufkommen von szientifisch grundierten Kassandra-Figuren. Ebenso wenig kann Rauschs Befund: „Eigentlich fehlt alles, was in Begriffen des Theaters als ‚Vorgang‘, ‚Konflikt‘ oder ‚Zuspitzung‘ zu beschreiben wäre“ angesichts der theatergeschichtlichen wie der empirischen Faktenlage zugestimmt werden. Wenn auch (noch) nicht auf der Theaterbühne, geraten die politischen Akteure doch nahezu tagtäglich bei der Debatte aneinander, wie ökologische Zielsetzungen mit ökonomischen Interessen korreliert werden sollen oder können. Dass diese Konfrontationen über kurz oder lang an Schärfe zunehmen dürften, scheint absehbar. Auch eine damit verbundene

politische Kontinentaldrift rückt immer stärker in den Bereich des Möglichen. Die Klimakatastrophe impliziert Konflikte von historischen Ausmaßen, welche die nächsten Generationen beschäftigen werden. Was heute emittiert wird, existiert noch in mehr als 120 Jahren, da es sich bei der Atmosphäre genauso wie beim Ozean um Speichermedien handelt, sodass die heute angestoßenen Transformationsprozesse Jahrhunderte in Anspruch nehmen werden. Evident geht mit dem anthropozänen Klimaregime ein neues Zeitregime einher, in dem sich die anthropozentrischen Skalierungen als inadäquat gegenüber den realen ökologischen Prozessen erweisen.

Mag sich momentan auf der Ebene des Erscheinungsbilds noch nicht allzu viel geändert haben und lässt sich ein geschmolzenes Stück Arktis wohl kartieren, aber nicht betrachten, so handelt es sich überdies bei den anthropozänen Problemstellungen mitnichten um Fragen sinnlicher Evidenz. Diese Schwachstelle jedes Dokumentartheaters basiert auf der unumstößlichen Tatsache, dass der Augenschein seit dem 17. Jahrhundert, seit den Analysen von Astronomen und Physikern wie zum Beispiel Nikolaus Kopernikus, Giordano Bruno, Galileo Galilei, längst nicht mehr die Basis des Weltverständnisses ist. Bereits 1931 konstatierte Brecht das Ende des Abbildungsrealismus: „Eine Photographie

der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute“ (Brecht 1967: 161). Dessen Renaissance resultiert aus dem Umstand, dass das Projekt Geschichte im 20. Jahrhundert an den Sandbänken einer breiten oder unendlichen Gegenwart strandete, die aber erweist sich mit dem Anthropozän als Phase eines historischen Übergangs.

Im Anthropozän zeigt sich aufgrund von Simulationen, Messungen und Skalierungen der Wissenschaften, dass die Wetterereignisse nicht länger holozänen Charakter besitzen, sondern durch menschliche Aktivitäten hervorgerufen werden und/oder sich verstärken. Nicht die Phänomene haben sich verändert, sondern die Kausalitäten. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass ein Unwetter nicht mehr der Immanenz der Erdgeschichte entspringt, sondern aus der Kreuzung der geologischen Entwicklung mit den Aktivitäten der erfinderischen menschlichen Spezies hervorgeht. Diese Überschneidung der bislang unabhängig voneinander verlaufenden Vektoren macht, so Dipesh Chakrabarty, das Singuläre der heutigen Situation aus, wobei sich sogenannte untypische Phänomene signifikant häufen.

Zeigt sich das Anthropozän den Theatertieren als Black Box, resultiert dieser Umstand aus der Tatsache, dass nicht länger wie im herkömmlichen Drama der

Mensch dem Menschen handelnd Grenzen setzt. Vielmehr bekommt es diese Primatenart im Anthropozän mit einem Amalgam aus geologischen Kräften und einer Entfaltung der in der Wissenschaftsgeschichte gespeicherten Potenzen zu tun. Im seit mehr als 11 000 Jahren andauernden holozänen Klimaregime waren die Rahmenbedingungen stabil, konnten sich Hochkulturen und Zivilisationen entwickeln, Aufschreibesysteme und Wissenschaften entworfen werden. Heute tritt eine anthropogen getriggerte Natur ihre Herrschaft an. In immer kürzeren Abständen muss die im *Global Village* ansässige digitale Moderne erfahren, dass ihre Immanenz von einem naturwissenschaftlich verifizierbaren Außen perforiert wird, welches nach Ansicht der Theoretiker der Postmoderne, die bis vor Kurzen das Sagen hatten, nicht einmal existiert. Epistemologisch können die Präsenzen der in Bewegung geratenen Sphären kaum mehr als Objekte gefasst werden. Vielmehr haben sie den Status eines Aktanten oder Quasi-Subjekts inne. Wie diese bislang unbekannte Art von Protagonisten in Szene zu setzen ist, gibt der Bühne momentan Rätsel auf. Zwar tragen die planetaren Kräfte seit der Initiative von Lynn Margulis und James Lovelock den griechischen Namen Gaia. Allerdings kommt diese Quasi-Göttin bislang in der jahrtausendealten Theaterliteratur zumindest nicht

namentlich als Protagonist vor, sieht man einmal von dem lange überfälligen Godot ab, der offenbar gerade seine wirkliche Identität zu erkennen gibt. Im Märchen hilft es mitunter, den wahren Namen des Gegenübers zu kennen. Warum nicht auch bei Kartografierungen im Bereich des Theaters? Für die (Theater-) Kunst, die nicht ist, wenn sie sich nicht – in welchem Kontext auch immer – mit der Realität ihrer Gegenwart konfrontiert, geht es in diesem Fall ums Ganze. „Das Konzept des Anthropozäns enthält die spontanen *minima moralia* des gegenwärtigen Zeitalters: Es impliziert die Sorge um die Kohabitation der Erdenbürger in humaner wie nicht-humaner Gestalt", fasst Peter Sloterdijk (2016: 42 f.) zusammen, was die Stunde geschlagen hat. Langfristig dürfte die Zukunft des Homo sapiens, einer Gattung, die biologisch zu der Familie der Menschenaffen zählt, von der Kooperation mit den nicht-menschlichen Spezies, Organismen und Landschaftsformationen abhängen.

Auch wenn sich Arbeitnehmerorganisationen und Konzernleitungen hartnäckig dagegen sträuben: Jetzt heißt es nicht nur auf den Theaterschiffen „Umsteuern!", selbst wenn noch nicht ganz klar ist, was alles auf dem Spiel steht und wohin die Reise geht. Aber dass Gewohntes den Bach runtergehen wird, darf als sicher angenommen werden. Ebenso gilt es, sich

schleunigst von Gewissheiten und Koordinaten des 20. Jahrhunderts zu verabschieden. Auf keinen Fall kann das Theater es sich leisten, den Beginn jener gewaltigen kulturellen Transformation zu verschlafen, die mit dem Anthropozän einhergeht. Die kulturelle Neuordnung wird allein durch die unhintergehbare Tatsache, dass das Klima wie die Weltmeere nicht an den nationalen Grenzen Halt macht, die globale Zukunft bestimmen.

Wo aber soll oder kann das Theater ansetzen, um diesen einsetzenden, unbedingt geschichtsmächtigen Transformationsprozess zu flankieren oder sogar voranzutreiben? Nachdem der Kosmos der Metamorphose in prähistorischer Zeit verlassen wurde, der Theatergott Dionysos nicht länger zwischen animalischer und menschlicher Gestalt changiert, der Beitrag nichtmenschlicher Mächte zu Wahrheitsoperationen eliminiert wurden, verweigern aktuell Elementargewalten wie das Klimabeben oder die Klimapest ihre Übertragung in theateraffine Ordnungen. Die Blockade wird offenbar dadurch ausgelöst, dass das Theater mit dem neuen Klimaregime ein Jenseits des Anthropozentrismus betritt, in dem nicht mehr die gleichen Regeln und Maßstäbe gelten wie in der holozänen Periode, als der Mensch zumindest temporär das Maß aller Dinge zu verkörpern schien. Zwar ließe sich die anthropozentri-

sche Illusion noch eine Weile aufrecht erhalten, indem das Anthropozän programmatisch durch das Kapitalozän ersetzt wird. Allerdings wird diese bereits von Bertolt Brecht vorgenommene Besetzung der Rolle der bösen Buben mit der Profitgier nicht ausreichen, die nötigen Transformationen einzuleiten, um die dynamisierten Sphären zu beruhigen. Anstatt den Homo oeconomicus für das ökologische Desaster verantwortlich zu machen, wäre im öffentlichen Raum zu diskutieren, inwieweit ihm überhaupt Zurechnungsfähigkeit attestiert werden kann.

Vielleicht kann das Theater ohnehin nicht mehr leisten, als die Analysen der Erdsystemkunde zu repetieren. Solange es die Prognosen und Tatbestände nicht in Szene setzen kann, bleibt ihm nur, mit den Händen in der Hosentasche an der Seite zu stehen und zuzuschauen, wie mehr oder minder verzweifelte Wissenschaftler versuchen, eine abgestumpfte Öffentlichkeit wachzurütteln. Für das Theater kommt es darauf an, statt mit Ignoranz zu reagieren oder das Ende vom Lied zu pfeifen, unter anthropozänen Bedingungen den Kreis auszuschreiten, der mit der humanen Existenzform gegeben ist.

***

Baptiste Morizot beruft sich in seiner *Philosophie der Wildnis* auf den französischen Anthropologen Philippe Descola, um die herrschende Weltauffassung als die „unfreundlichste Kosmologie“ (Morizot 2020: 8) einzustufen. Einen weitaus glücklicher gestimmten Gegenentwurf bietet, so Claude Lévi-Strauss, der Mythos an, den diese Gallionsfigur des Strukturalismus mit der indigenen Bevölkerung Amerikas eine „Geschichte aus jener Zeit“ nennt, „als die Menschen und die Tiere noch nicht voneinander geschieden waren“ (Lévi-Strauss nach Morizot 2020: 16). Dem überragenden Ethnologen des 20. Jahrhunderts scheint unter dieser Prämisse

*keine Situation tragischer, verletzender für Herz und Geist als die einer Menschheit, die mit anderen, auf ein und derselben Erde lebenden Gattungen koexistiert, […] und mit denen sie nicht kommunizieren kann. Man begreift, daß die Mythen es ablehnen, diesen Makel der Schöpfung für angestammt zu halten; daß sie in seinem Auftreten vielmehr das Ur-Ereignis der Entstehung eines „Wesens“ des Menschen und seiner Hinfälligkeit erblicken* (Lévi-Strauss 2019: 201).

Der Mensch und seine Spaltung – zugleich Angehöriger einer biologischen Spezies zu sein, welcher sich die Natur als etwas Externes darstellt – gehen aus diesem