

Sottobosco¹

Pilze am Grund von Landschaftstheater

Stefanie Wenner

»Theben du Heimat Semeles,
bekränz dich mit Efeu,
schmücke dich üppig mit gründenden,
fruchtschweren Ranken der Stechwinde,
bedeckt von den Zweigen
der Eichen und Tannen,
umsäume die bunten Hirschkalbfelle
mit Fransen aus weißem Haar!
Und halt dich rein bei den Stäben,
den Zeichen mutwilliger Lust!
Bald wird das ganze Land
Im Reigen sich wiegen, wenn
Der lärmende Gott seine Scharen führt
In die Berge, die Berge,
wo warten die Frauen,
vom Webstuhl, vom Schiffchen
gescheucht durch Dionysos.«
Die Bakchen, Euripides

1 Die deutsche Übersetzung für das italienische Wort »sottobosco« ist Unterholz. Hier beziehe ich mich aber auch auf ein malerisches Genre des Barock, auf das ich später im Text zu sprechen komme.

1. Einleitung

Unterholz wird der dichte Bereich des Waldes genannt, in dessen Schatten so viel von dem wächst und kompostiert wird, was die Vielfalt und das Potenzial dieses Organismus ausmacht. Hier gedeihen Pilze, bleibt Laub liegen, das verdorrt, leben viele Insekten und Kleintiere, die die Transformation des Liegendebliebenen, Sterbenden, zu neuem Leben betreiben. Das Unterholz ist unübersichtliches Gebiet, das in konventioneller Forstwirtschaft gelichtet wird. Es ist aber einer der wichtigsten Lebensbereiche des Waldes. Was hier geschützt kompostiert wird, wird zu Sporen weiterer Geschichten. Und so wird Unterholz heute weniger gelichtet als vielmehr gepflegt, als Basis gesunder Wälder. Ihrem Myzel gleich sind Pilze auch im Untergrund des Unterholzes verwoben. Unsichtbar verknüpfen sie Pflanzen durch Mykorrhiza, formieren großartige Verflechtungen und transformieren sterbendes Leben in lebendige Landschaft. Pilze als große Transformatoren wurden in vielen Kulturen gewürdigt. So auch in der europäischen Frühgeschichte. Wenig ist uns überliefert aus der Zeit, von der schon Euripides nur als vergangene berichtet, in der die Mänaden Dionysos dienten und dabei alle Grenzen zwischen Tier, Pflanze und Mensch hinter sich ließen. Dionysos, als männlicher Gott verehrt, taucht in Frauengewändern auf, er wird weiblich gezeichnet, während die, die ihm folgten, so wie Euripides sie darstellte, weibliche Geschlechterrollen durchkreuzten. Vielleicht aber durchkreuzten sie nichts, sondern es herrschte eine andere Ordnung vor der Schrift. Eine, die flüchtiger war, als dem späteren, durch die Vokalschrift geprägten, Hellenismus lieb sein konnte. Eine, die weder klare Grenzen zwischen Frauen und Männern, noch zwischen Menschen und Tieren, formulierte, sondern abseits von Binarismen Verflechtungen als Natur in Ritualen als Schau feierte. Bevor Theater in die Landschaft gebaut wurden, war Landschaft, waren das Land und alle, die es gemeinschaftlich hervorbrachten, wohl der Ort und Anlass der Schau dieser Verflechtung, die sich in Ekstase zeigte, vielleicht nicht immer, sicher aber auch mithilfe von schamanischen Techniken, mithilfe der Einnahme halluzinogener Pflanzen oder Pilze.

2. Landscape Play

Am 18.08.2020 ziemlich genau um 11 Uhr Ortszeit begab ich mich in Nordostbrandenburg auf Wanderschaft. Ich zog los als Lehrling des Bodens auf

einer Route, die mich durch Deutschland über markante Punkte von einem meiner Wohnorte bis zu meinem Geburtsort führen wird. Dafür habe ich mir einen tradierten Zeitraum wandernder Handwerksgezell*innen ausgeliehen, drei Jahre und einen Tag, aber ich bin nicht zu den Regeln der bekannten Zünfte unterwegs. Meine Wanderschaft gleicht eher den Verläufen von Ebbe und Flut, ich folge dem Rhythmus meines Lebens auf den Spuren durch das Land und bin dabei manchmal in meinem bürgerlichen Leben körperlich anwesend, manchmal da, wo mich mein Weg hinführt, draußen, unterwegs. Die Wanderschaft ist als Rahmen meines Tuns immer bei mir, sie eröffnet mir einen Gedankenraum, in dem ich die Möglichkeit etabliert habe, Erfahrungen anders zu verarbeiten, als ich das mit meinem Alltagsbewusstsein tun würde. Ich bin auf Wanderschaft also nicht damit befasst, reisend eine Profession zu verfeinern, die ich bereits erlernt habe. Mehr als alles andere versuche ich zu verlernen, was ich gelernt habe, die Sinne zu öffnen für das, was mir begegnet. Ich suspendiere gezielt Verhalten, das ich eingeübt habe, um eine Betrachtung des Verhältnisses von Natur und Kultur aus meiner Perspektive neu zu ermöglichen. Die Wanderschaft bedeutet für mich eine Pause, eine Unterbrechung meines Rollenverständnisses. In Anlehnung an ein Pausenzeichen in der Musik habe ich sie »FERMATE« genannt. Sie rahmt meine Erfahrungen, auch wenn ich die meiste Zeit da unterwegs bin, wo ich wohne, in meinen täglichen Verpflichtungen, als Mutter, Begleiterin eines Hundes, als Hochschullehrerin und so weiter. Alles indes, was in der Zeit dieser drei Jahre und einem Tag geschieht, was mir geschieht und ich erfahre, ordne ich in die Wanderschaft ein. Es sind meine Lehrjahre als Lernende des Bodens und ich lege die Ereignisse dementsprechend aus.

Angefangen hatte es damit, dass ich nach Indien wollte. Ein Forschungsfreisemester wollte ich dafür nutzen, Vandana Shivas Schulen zu besuchen, ihr Werk aus der Nähe kennenzulernen. Dahinter steckte meine Neugier auf eine Frau, die, aus der Naturwissenschaft kommend, nun ihr Leben dem Kampf gegen den Saatgut- und Chemiekonzern Monsanto, inzwischen ein Teil des deutschen Chemiekonzerns Bayer, widmet, die uns lehrt, dass Saatgut und Leben auf der Erde in hohem Maße politische Themen sind und das Antworten auf die Ernährungsfragen nicht in intensiver Landwirtschaft zu finden sind, sondern in kleinen lokalen Farmen, die ihr eigenes Saatgut teilen und tauschen. Sie sagt, wer das Saatgut kontrolliere, kontrolliere das Leben auf dem Planeten.²

2 Im Trailer zu einem Dokumentarfilm über Vandana Shiva. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ytCkADpfaNs> (28.1.2023).

Ihr Lebenswerk sehe ich von Ferne als eine Verflechtung aufklärerischen, westlichen Wissens, auch der Naturwissenschaft, mit indigenem Wissen, mit einer Vermittlung alter Kulturtechniken in die Gegenwart hinein. Vandana Shivas Methode ist eine Inspiration für mich in meiner Auseinandersetzung mit der Frage nach Kultur und den Weisen, wie Kulturproduktion hierzulande mit landwirtschaftlichen Axiomen verknüpft ist. Ein Fragekomplex, der mich in historischer Perspektive mehrfach interessiert. Als Professorin für Angewandte Theaterwissenschaft an einer Kunsthochschule beschäftige ich mich mit den Spezifika der europäischen Theatergeschichte in Abgrenzung zu der jeweiligen Epoche in der bildenden Kunst. Ganz offensichtlich geht es in den Ursprungsgeschichten, die wir uns, wie es unter anderem Theo Girshausen und Klaus Heinrich (vgl. Heinrich 1986: 165; Girshausen 1999: 296) nahegebracht haben, von der griechischen Antike erzählen, um eine Abgrenzung zwischen zwei Formen der Schau, der *theoria*, einmal in der Philosophie und andererseits auf dem Theater. Damit bin ich auch als in der Philosophie unterwiesene Person angesprochen, denn die Theorie ist zunächst einmal in Europa umfassend historisch als Philosophie, als Liebe zur Weisheit deklariert. Philosophie existiert aber nicht einfach immer schon, sondern entsteht formal in dieser Zeit an diesem Ort, also in der griechischen Antike, jedenfalls unter diesem Namen. Die Abgrenzung zum Schauraum des Theaters hat unter anderem den Philosophen Platon damals sehr befasst, der das Theater als Ort der Täuschung deklarierte (vgl. Platon 1991: 435ff., 1994: 250ff.), während es in der philosophischen Theorie um die Schau der wahren Ideen gehe. Was auf den entstehenden Bühnen des Altertums verhandelt wurde, kann ich an dieser Stelle nicht ausführlich behandeln, nur so viel: Kultur wird hier noch ganz klar verstanden als agrarische Kultur, als Landwirtschaft, in die auch die Götter und Göttinnen Saturn, Dionysos und Demeter eingebunden waren, die ebenfalls in Riten und im Theater, das als Staatskult Teil von Politik war, vorkamen. Ulrike Haß (2020) beschreibt den Auszug aus den ländlichen Dionysien hinein in die Theaterbauten als historisch-politischen Bruch, der diese, also die Politik, als öffentliche Sphäre allererst in der Scheidung vom *oikos*, also dem häuslichen Bereich, ermöglichte. Zugleich vollzog sich eine Abwendung von matriarchalischen und chthonischen Zeitvorstellungen hin zur Chronologie, wie Haß beschreibt. Lineare Zeitlichkeit, Planbarkeit von Ernte und Ertrag, all dies lässt sich auch an der Kosmologie ablesen, die sich damals herausbildete und bis heute die Deutung des Sternenhimmels bestimmt. Zyklische Zeit und Matrilinearität waren Haß zufolge damals vorgängige Konstellationen, die später durch Patrilinearität, die Scheidung von *polis* und *oikos*, von Ritual und Theater, der Aufspaltung

der *theoria* in Philosophie und Schauspiel, ersetzt wurden. Waren das Ritual und die chthonische Zeit auch noch in der Zeit der menschenförmigen Götter, wie Klaus Heinrich darlegt (vgl. Heinrich 1986: 103ff.), an der Eingebundenheit menschlicher Körper in die Kräfteverhältnisse aller Körper, die Erde formen, geschult, ging mit der saturnischen Wette der Landwirtschaft auch eine Entkopplung von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern einher, deren weitreichenden Folgen bis heute Früchte tragen. Diese Zeit einer großen Wandlung, spätestens ab ca. 500 v. Chr. in Europa, die auch andernorts auf der Erde bedeutsam war, dort indes in jeweils unterschiedlicher Form, hat in die griechische Landschaft die Theater eingeschrieben, die wir noch heute als Landschaftstheater besuchen können. Sie sind in Stein gehauene Denkmäler einer Zeit, in der die Trennung von Mensch und Natur auf dem Theater erzählt wurde, die aber noch deutlich die Spuren der Kultur trägt, die vor diesem Verständnis von Landschaft lag. Hier liegt die Saat, der Ursprung (als zugrundeliegende Form) europäischen Theaters, das zugleich Demokratie und Politik bis heute architektonisch bestimmt. Mit meiner Reise nach Indien wollte ich mich dieser Form von außen nähern.

Kurz bevor ich mich auf die Reise begeben wollte, kamen die Lockdowns und mit ihnen starben meine Reisepläne. Was konnte ich stattdessen tun? In Indien wollte ich Menschen besuchen und sie zu ihrer Kultur in Auseinandersetzung mit dem Land, dem Boden befragen, um etwas über die Ökonomie der kleinen Landwirtschaften zu erfahren und die Verwurzelung in der dortigen Kultur zu untersuchen. Vielleicht war darin auch eine Portion Exotismus enthalten, das gebe ich unumwunden zu. Nun kam ich zu dem Naheliegenden, denn vielleicht wäre es gut, die Frage hier zu untersuchen, in Deutschland, anfangen, wo ich lebe, lokal denken. So entstand das Projekt »FERMATE: A Landscape Play«. Das »landscape play« habe ich von Gertrude Stein geliehen, die im Theater immer so schrecklich nervös wurde. Diese Nervosität, so glaubte sie, kam daher, dass Schauspieler*innen einen Text verkörperten, den sie bereits kannten, dem Publikum aber einen zeitlichen Verlauf vorspielten, der suggerierte, sie wüssten nicht, was sie täten. Das *als ob* des Schauspiels und die bürgerlichen Dramaturgien des europäischen Theaters Mitte des 20. Jahrhunderts quälten Stein derart, dass sie forderte, ein Theaterstück müsse sich entfalten, wie eine Landschaft, durch die man sich körperlich bewege. Gertrude Stein entwickelt in ihren *Plays* eine Ästhetik der Wiederholung, eine Dramaturgie der Fläche. So, wie sich Landschaft durch wiedererkennbare Merkmale im Durchschreiten entfaltet, sollte sich der Text um markierende Elemente

ausbreiten, wie eine Ebene um einen Berg, wie ein Fluss durch ein Tal, wie eine Hügelkette entlang einer geologischen Formation.

Steins Forderung nahm ich wörtlich und machte sie zur Methode meiner Wanderschaft. Ich ging los, um zu schauen, wie sich Landschaft als Theater entfalten würde, wenn ich sie durchliefe. Erst aber bereitete ich mich vor. Ich legte mir eine Kluft zu, in der ich laufen würde. Ich legte Orte fest, die meinen Weg orientieren würden. Startpunkt wurde das Dorf im Nordosten Brandenburgs, in dem ich seit Ende der 1990er Jahre meinen Zweitwohnsitz habe. Die erste große Etappe führte nach Dresden, wo ich arbeite, dann weiter nach Leipzig, wo ich mit der »FERMATE« zu einer Ausstellung an der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* von Julia Schäfer (»appointment x«, 2021) eingeladen wurde. In diesem Jahr geht es nach langer, unfallbedingter Pause nun weiter durch den Südosten Deutschlands Richtung Donauwörth, in der Nähe ist mein Vater geboren, Richtung Norden durch die Rhön, wo meine Mutter geboren wurde, nach Kassel, an meinen Geburtsort. Weitere Wegmarken würde ich durch Gesprächspartner*innen am Weg, Orte, die ich besuchen will, und Hinweise von Bewohner*innen der Gegenden, durch die ich laufe, sukzessive festlegen. Ich kaufte mir einen ultraleichten Schlafsack und einen sehr gut tragbaren Rucksack, Wanderstöcke und Pfefferspray. Weiterhin entschied ich, auf Videoaufnahmen zu verzichten, einige Fotos machen zu wollen, Soundscapes unterwegs zu archivieren, Interviews zu machen und diese aufzuzeichnen und von jedem Ort, an dem ich übernachtete, eine Erd- und eine Pflanzenprobe nach Hause zu schicken, das Archiv der »FERMATE«. Außerdem legte ich mir ein Heft zu, in das ich meine jeweiligen Gastgeber*innen bitten würde, Eintragungen zu machen. Das sind die Regeln dieses Spiels, dass ich mit vielen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern von nun an spiele.

Gertrude Stein nannte ihre Stücke, die sie unter dem Zeichen einer Ästhetik der Landschaft gegen das Theater ihrer Zeit schrieb und die wenig mit klassischen Dramaturgien gemein haben, meist einfach nur kurz »A Play«. Woran sie vermutlich nicht gedacht hat, ist, dass Landschaft ebenso ein *als ob* beinhaltet, wie das Theater. Das ist das Erste, was mir auffällt, als ich unterwegs bin. Ich laufe durch den Nordosten Brandenburgs und ich bewege mich permanent in einer Kulturlandschaft. Es steckt bereits im Wort Land, das *geschaffen* ist, oder Land, das *schafft*. In diesem Fall schafft das Land eine Lebensgrundlage für Menschen in doppeltem Sinne. Als Ernährung faktisch und als Einkommen, das Ernährung ermöglicht, in einem erweiterten Sinne. Wald ist nicht einfach nur eine Gemeinschaft von Tieren, Pilzen und Pflanzen, sondern ist hier gleich mehrfach bewirtschaftet. Jäger*innen haben den Tierbestand im

Blick, füttern diesen an und jagen. Waldbesitzer*innen betreiben Forstwirtschaft, Bäume sind ihr Kapital, Holz der Markt. Ich durchwandere große Kiefernplantagen, dicht an dicht, düster, eintönig. Außerhalb des Waldes sieht es ähnlich aus. Unendlich ausgedehnt wirkende Felder, auf denen Mais steht oder bereits abgeerntete Weizenfelder, prägen das Bild. Mais wird hier, das lese ich auf Schildern am Feldrand, für die Energiegewinnung angebaut, er ist teils gentechnisch manipuliert und taugt nicht als Nahrung, auch nicht für Tiere. Außerdem passiere ich große verschlossene Betonhallen, aus denen es stinkt, auch von Ferne. Sie sind gut abgeriegelt und keine Schilder lassen erkennen, wer hier was macht. In der Nähe befindlichen Protestnoten in benachbarten Dörfern entnehme ich, dass die Hallen der Massentierhaltung dienen, die nicht so gern gesehen ist. Ein Nachbar aus meinem Dorf weist mich später auf den »Brandenburgviewer«, eine Website, hin. Dort lässt sich einsehen, welche Eigentumsverhältnisse unter den einheitlich wirkenden Flächen liegen. Beim Reinzoomen in den Brandenburgviewer wundere ich mich über die kleinen Flurstücke, die unter großen, scheinbar einheitlich bewirtschafteten Flächen, zutage treten. Beim Durchwandern schienen Flächen unendlich, im Blick auf die Flurkarten erweist sich das Land als Kaleidoskop aus tausenden einzelnen, zum Teil ziemlich kleinen, Flächen. Wem gehört das und warum sind diese Flächen so klein? Wie kam es zu dieser Aufteilung? Welche Interessen verbergen sich dahinter? Wie wirken sich diese Eigentumsverhältnisse auf die mehr als menschliche Öffentlichkeit aus, die dieses Land zuallererst besiedelte?

Mit diesen Fragen im Gepäck hatte sich meine Perspektive komplett verändert. Nun ging es nicht mehr um die Steinsche Perspektive, die ein Subjekt eine Erfahrung machen lässt. Es ging nicht mehr nur um den Boden und das Saatgut. Es ging vielmehr um mich als Performerin mit einem menschlichen Körper, die etwas für – ja, was, Gruppen, Kollektive, Gemeinschaften? – aus nicht menschlichen Körpern aufführt. Die sich warnenden Tiere am Eingang des Waldes – nur der kleine, für meine Ohren hörbare, Teil eines Geflechtes, das vor allem unterirdisch, unsichtbar und für mich unhörbar miteinander kommuniziert, sich informiert über meine Anwesenheit. Ein Geflecht, das informiert ist durch die Anwesenheit von Menschen, die Teil dessen sind, ohne es wahrzunehmen. Meine Perspektive wandelte sich also und richtete sich

neugierig auf diese Öffentlichkeit aus mehr als menschlichen Körpern³. Unmittelbar wahrnehmbar war mir geworden, dass diese Öffentlichkeit nicht nur durch menschliche Körper und Technologien strukturiert wurde, sondern umgekehrt vor allem uns, bzw. zunächst einmal mich, beobachtete. Wandernd fühlte ich mich beobachtet. Ich dachte an Hitchcock, an »Die Vögel«, an Jean-Paul Sartre (1991), das Kapitel »Der Blick« aus »Das Sein und das Nichts«, daran, wie ich mich im Blick befinde, aus der Perspektive Sartres in der Logik eines moralischen Gesetzes, das mich als Subjekt prägt. Sartre hatte aber eben nicht den Wald als Personen, die mich wahrnehmen können, wie ich den Wald und Bäume wahrnehme, im Blick. Genau das aber wurde zu meiner Erfahrung. Ich werde von nicht, oder von mehr als menschlichen Personen wahrgenommen. Das Landscape Play ist nicht außen, ich bin Performerin in diesem Play. Landschaftstheater nenne ich nun das, was wir als Spiel zwischen menschlichen und mehr als menschlichen Körpern spielen, um auf diese Weise eine sichtbare Welt zu erzeugen.

3. campus

Wenn ich gehe, auf dem *campus*, durch das landwirtschaftliche Feld, das dieser Begriff erst einmal historisch evoziert, dann denke ich mich in der Regel selbst als Passantin. Ich durchquere ein Gebiet, das mir fremd bleibt. Ich kenne seine Sprache nicht. Zwar höre ich die Vögel, zwar spüre ich die Anwesenheit eines unbeweglich scheinenden Gebirges, ruhende Zeitlichkeit für die Wahrnehmung meines Menschenkörpers, zwar genieße ich die Luft auf der Haut und den Geruch des Weizens im Hochsommer, die klirrende Kälte im Winter, Eis in meinen Haaren, aber ich bleibe Gast, bleibe eine Fremde. Denn kurz nur verweile ich draußen und erlebe das, was wir Natur nennen, rasch führt mein Weg mich zurück in die Stadt oder das Dorf, in Ansiedlungen von Menschen, wo ich lebe. Als natürlich bezeichnen wir das, was geboren ist, wenigstens etymologisch gibt es da in der deutschen Sprache eine Verbindung. Als Natur gilt das, was nicht hergestellt wurde, das, was unverfälscht gewachsen ist. In diesem Sinne ist seit dem 9. Jahrhundert Natur »die Landschaft mit Tier- und Pflanzenwelt« (Kluge 2002), wie es das Etymologische Wörterbuch beschreibt. Na-

3 Ich verdanke diese Formulierung dem Philosophen Bayo Akomolafe (2017), der sich in seiner Terminologie auf Karen Barad, Lynn Margulis, Donna Haraway und andere bezieht.

tur nennen wir das Gewordene, Gewachsene. Augenfällig ist die Kappung einer Verbindung zwischen Natur und Tun, zwischen einer gezielten Handlung und dem, was wir Natur zu nennen uns angewöhnt haben. Darin liegt die Annahme, Natur habe kein Bewusstsein und treffe keine Entscheidungen. Als Landschaft mit Tier- und Pflanzenwelt beschreibt aber Natur auch uns Menschen als Tiere mit. Auch wenn der hervorbringenden Kraft der Natur die planende Kraft der menschlichen Handlungsmacht gegenüberzustehen scheint. Wenn Menschen aber Teil von Natur sind, sind auch die Dinge, die Menschen hervorbringen, Teil von Natur. Also auch die Industrielandschaften neoliberaler Agrikultur. Wenn Menschen Teil von Erde und damit Teil von Natur sind, hat dann die Erde nicht zuletzt doch auch Plastik hervorgebracht, dieses Derivat der Pflanzen durch zeitliche Kompression in Form von Öl usw.? Kultur wäre dann möglicherweise als Oberbegriff von Natur neu zu denken. Auch umgekehrt ist dies beschreibbar, Kultur als Produkt von Natur denkbar. Beide Versuche kranken letztlich daran, dass sie die Dichotomie bewahren, an deren Durchkreuzung mir hier gelegen ist. Das binäre Denken in den gegenüberstehenden Topologien von Kultur und Natur reicht nicht aus, um die komplexen Vorgänge von planetarischer Performance, die Welt hervorbringen, so zu beschreiben, dass die darin liegende Handlungsmacht auch für menschliche Körper begreifbar wird. In ihrer Beschreibung entsteht Natur und entsteht Landschaft als Kulturprodukt. Indem wir über Natur distanzierend sprechen, stellen wir sie als anzueignendes und als zu veräußerndes Gut gleichermaßen her. Auf dem *campus*, *in campo*, finden aber ganz andere Prozesse statt, die Leben hervorbringen und für die uns Begriffe gerade fehlen. Mit der Agrikultur ist zudem der Herkunftsbegriff der Kultur im Allgemeinen bezeichnet, die zunächst einmal die Landwirtschaft benannte und dann, in der deutschen Sprache erst im Verlaufe des 18. Jahrhunderts, im übertragenen Sinne Verwendung fand. Zutiefst verflochten also ist dann doch das Tun, neben dem Wachsen, das Wachsen und das Geschehen lassen, gerade im Bereich der Landschaft.

Ebenso wie Natur als Begriff oszilliert auch der Begriff der Landschaft bis heute in den Facetten seiner historischen Entwicklung. Vor allem aber legt die Etymologie eine Verbindung zur Malerei, mindestens zur Ästhetik, nahe, denn eine Landschaft ist dort eine durch bestimmte geografische Gegebenheiten wahrnehmbare Einheit. So sprechen wir von einer Mittelgebirgslandschaft ebenso wie von der Landschaft des Oderbruchs als spezifischen, auch ästhetisch eindeutig klassifizierbaren, Gegenden. Diese Bildlichkeit der Landschaft hat insbesondere die europäische Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigt.

Die Kunsthistorikerin Karin Leonhard hat diesem Thema ein ganzes Buch gewidmet, in dem sie ihre folgende These ausführlich entfaltet:

»Verstehen wir für einen Moment das Bild nicht als Spiegel und Fenster, sondern als Feld, auf dem Naturformen durch *ars* und *techne* kultiviert werden. In ein solches Feld kann sowohl etwas hineingelegt wie herausgeholt werden. Stellen wir uns weiterhin vor, der Maler bewirtschaftet ein solches Feld, indem er den Boden und darin hineingelegten Samen zur Blüte und Frucht bringt wie ein Gärtner, Bauer oder Feldarbeiter. Es gibt genügend Gründe, ihn in dieser Verwandtschaft zu sehen, denn »wir säen die Feldfrüchte, pflanzen die Bäume; wir bringen durch Wasserleitungen den Landflächen Fruchtbarkeit; wir dämmen die Flüsse ab, lenken sie, ändern ihren Lauf, mit einem Worte: Mit unseren Händen versuchen wir in der Allnatur eine zweite Natur zu schaffen«, schreibt Cicero, der bereits das kultivierte Land als menschliche Schöpfung – als Kreation – versteht.« (Leonhard 2013: 3f., Herv. i.O.)

Im Barock war es gängige Praxis, von Bildern als *Picturas Acker* zu sprechen, den es zu kultivieren gelte, wie das Feld auf dem Land, den *campus*. Ein, wie Leonhard zeigen kann, ebenfalls gebräuchlicher Begriff für den Bildgrund, der zunächst auch zu bearbeiten ist, bevor Farben wie Samen in eine Erdfurche gelegt werden können (vgl. ebd.). Untergründig und unsichtbar entsteht aus dem, was der Sommer übriglässt und was Herbst und Winter überdauert, neues Leben. Reich ist das Verbarium der Fruchtbarkeitsmetaphern eben nicht nur der Gestaltung von Landschaften, sondern auch des Bildfeldes, das Erdhöhle, Uterus und Samenkapsel in einem evoziert. Im Hintergrund dieser Neudefinition des Bildes als Acker, der ständig transformiert werden kann, steht Leonhard zufolge die Abkehr von der statischen Naturvorstellung des Aristoteles hin zu einer aus naturwissenschaftlicher Forschung genommener Konzeption einer sich permanent wandelnden Natur.

Diese Neukonzeption der Natur steht nicht unabhängig da, sondern ist Teil des Projektes der von Europa ausgehenden Kolonisation ferner Länder mit dem Ziel des Plantagenbaus, der wirtschaftlichen Expansion und der Ausbeutung von Menschen und (Menschen als) Natur an diesen Orten. Zeitgleich mit der Entwicklung des Sklavenhandels entwickelte sich in den Niederlanden ein goldenes Zeitalter der Malerei, das der wirtschaftlichen Vormachtstellung des Landes in Europa entsprach. An die Metapher vom Bild als Fenster, durch das der Betrachter in eine neue Welt treten könnte, schließt so das Bild als Boden an, den es zu beackern gilt, wie die Felder und das Land, das die Siedler

ihren vorherigen Pfleger*innen einfach geklaut haben. Die Entstehung dieser Bildfelder gründet in der Expansionslust des Frühkapitalismus und atmet den Geist der neu entstehenden europäischen Öffentlichkeit, die sich erst in Abgrenzung zu den neuen Kolonien zu entfalten beginnt. Mit der Entstehung der europäischen Öffentlichkeit bleibt unentwirrbar verbunden die Negierung und der Ausschluss all dessen, was diese Öffentlichkeit ermöglichte. Wie Nikita Dhawan (2021) kritisch in Richtung Jürgen Habermas anmerkte: Wer pflückte denn den Tabak und verarbeitete ihn, damit er in Kaffeehäusern geraucht werden konnte? Wer pflückte den Kaffee, röstete ihn und wer brachte ihn an den Tisch? Sind diese Menschen Teil von Öffentlichkeit? Oder reproduziert nicht vielmehr Habermas in seiner Theorie der Öffentlichkeit die Ungleichheiten der deutschen bürgerlichen Gesellschaft und universalisiert sie? Die Schiefelage von Öffentlichkeit geht aber noch weiter, denn öffentlich sind auch Pflanzen und Wälder, sind auch Pilze, Tiere und andere mehr als menschliche Personen. Der Ausschluss vom Status einer Person mit dem Ziel, die so Ausgeschlossenen von Rechten zu entbinden und aus der Sichtbarkeit zu bringen, betrifft eben nicht nur Menschen. Weitreichende Folgen hat die Negation der mehr als menschlichen Öffentlichkeit, die erst ermöglicht, was wir später Produktion und noch später Kulturproduktion nennen.

Beim Wandern durch Landschaften mit der »FERMATE«, die inzwischen eine Zunft geworden ist, ein Handwerk, das ich erfindend erlerne, wurde mir vor allem dies bewusst. Menschliche Körper konspirieren unablässig mit anderen Körpern, mit Bäumen, mit Pilzen, mit Bakterien. Ohne Bäume keine Luft und damit auch keine Luft zum Atmen für mich und für dich. Die Ausklammerung der mehr als menschlichen *agencies* aus der kapitalistischen ökonomischen Gleichung entspricht dem, was Silvia Federici (2017) über den Diebstahl des Gemeingutes als von Karl Marx so bezeichnete »primäre Akkumulation« (Federici 2017: 82ff.) sagt. Dieser Diebstahl produzierte Widerstand und die in diesem Kontext Widerständigen wurden später nicht selten als Hexen verbrannt. Auch der kapitalistische Diebstahl sogenannter *Ressourcen* bleibt nicht ohne Folgen. Nicht umsonst beschäftigt sich inzwischen sogar die Europäische Kommission mit der Frage nach dem nicht berechneten Mehrwert, den die sogenannte Natur Jahr für Jahr produziert. Nicht umsonst kämpft zum Beispiel *Client Earth* für die Anerkennung von Personenrechten für Flüsse oder einzelne Landschaften, um sie mit Grundrechten auszustatten, die ihnen sonst verwehrt bleiben.

In Bezug auf das Landschaftstheater bedeutet dies, die Blickachse umzukehren und weniger auf Menschen und mehr auf die Körper zu schauen, mit

denen wir verflochten sind, über Atem, über Ernährung. Ein gigantischer Organismus, ein Metabolismus, dessen Teil wir sind. Wir müssen ins Unterholz, dahin, wo im Unsichtbaren das hervorgebracht wird, was bislang aus der ökonomischen Gleichung ausgeschlossen war. Wir müssen auf den Grund der Bilder gehen, die diese Kultur hervorbringt und sie durchkreuzen, wie die Mänaden, die Dionysos opferten, um aus seinen Körperteilen neue Fruchtbarkeit zu generieren. Am Grund der Bilder von Landschaft, auch und gerade des Barock, liegt die Trennung von Mensch und Natur, eine Trennung, die einhergeht mit der Zu- oder Aberkennung von Personenstatus. Vielleicht lässt sich aus der fast schon magisch zu nennenden Praxis des Barock lernen, wie ein Bild als Acker für neues Leben behandelt werden könnte? Oder umgekehrt: Wie wir Landschaft als Bild dessen betrachten könnten, das wir so mit hervorbringen, dass es der Verflechtung aller Organismen, auch der unsrigen, als Verpflichtung gerecht würde? Welche Bilder müssten wir dann malen, die eine neue Ökonomie als Horizont des Landschaftstheaters denkbar machen? Wie wäre diese Praxis zu entwickeln?

4. Das Opfer des Theaters

Die Bakchen, wie sie in der eingangs zitierten Nachdichtung nach Euripides beschrieben werden, hat es so vermutlich nicht gegeben. Euripides, der auch nichts anderes getan hat, als etwas nachzuerzählen, dessen Zeuge er mitnichten hat gewesen sein können, beschreibt ihr Verhalten so, wie Beschreibungen schamanischer Praktiken und Rituale von Trance klingen. Die Beschreibung des Tanzes, des Trommelns und auch der Tracht erinnern an Berichte von Ritualen unter Einfluss von psychoaktiven Pflanzen oder Pilzen. Was wäre, wenn die Tragödien das letzte Zeugnis einer verloren gegangenen Kultur wären, die vor dem Beginn der Geschichte der Menschheit, die sich so erst in dieser Zeit formiert, menschliche und tierische Körper, Pflanzen und Pilze als ebenbürtige Teile einer Kosmologie erzählt hätten, die sich an Sonne und Mond ausrichtete und durchaus ein Wissen vom großen Ganzen des Universums zu erzählen wusste? Was wäre, wenn die despotische Entscheidung, Theater als Festspielspektakel an die Stelle des Rituals zu stellen, ein erster Schritt zur Entkopplung von Mensch und Natur im Dienste der Erfindung der Menschheit als hervorzuhobender Spezies gewesen wäre? Was wäre, wenn das Patriarchat die objektivierte Landschaft aus Gründen der ökonomischen Ausbeutung an die Stelle

der ritualisierten Verbindung zwischen den Organismen bevorzugt hätte? Wie ließe sich dann die Geschichte des Theaters neu nacherzählen?

Aus der Legende des Pentheus, der in der Schlacht fiel, macht die Dramaturgie des Euripides die Tragödie einer ihren Sohn mordenden Mänade. Überdeutlich und in krasser Plastizität wird an diesem Beispiel geschildert, wie gefährlich der Kult des Dionysos ist. Handlungsmacht wird unter dem Einfluss der Gottheit, der Pflanzen, der Ekstase und des Weins als fehlgeleitet dargestellt. Dies wird erzählt auf dem Theater, an dem Ort, an dem Dionysos gefeiert wird, nun aber nicht mit rasenden Mänaden, sondern unter den Männern der polis. Die Raserei und die Lust an Zerstörung im Dienst der Ermöglichung von neuem Leben wird nicht mehr real zelebriert, sondern inszeniert, aus der Distanz gezeigt. An die Stelle der nomadisierenden Bakchen tritt der organisierte Agon, treten zahlreiche Männer, die in der einen oder anderen Form an den großen Dionysien, die ein Staatskult waren, beteiligt wurden. Vom Webstuhl werden die Frauen nun nicht mehr getrieben durch Dionysos, sie bleiben der Organisation der Festspiele fern. Das Vehikel dieser Veränderung ist die große Medienrevolution der Antike, die Erfindung der Vokalschrift. Von dieser wird angenommen, dass sie erfunden wurde und sich nicht organisch entwickelt hat. Mit der reduzierten Anzahl an Zeichen in der Vokalschrift wurde diese leicht erlernbar. Die Zugänglichkeit der Schrift machte diese bald unersetzlich. Archive wurden gegründet und die großen Dionysien mit Wettbewerben von zuvor niedergeschriebenen Theaterstücken ins Leben gerufen. Vor der Vokalschrift ist nicht viel schriftlich bezeugt über die Kulturen der griechischen Antike. Vor der Archaik gibt es Hochkulturen und mit ihrem Untergang geht auch das Wissen verloren, das sie zusammenhielt. Auch in Zeiten der Schrift bleibt vieles verborgen, oft mit Absicht. So wissen wir zwar viel über die Dionysien, ist der gesamte Ablauf der Mysterien von Eleusis, an denen Tausende jedes Jahr zu Ehren der Demeter teilnahmen, indes geheim. Wohl aber gibt es Vermutungen und Zeichen, die gedeutet werden. Wer in Eleusis initiiert war, berichtete von Erfahrungen, die Erleuchtungscharakter hatten. Diese Erleuchtung ist, so glauben viele, Spuren von Mutterkorn im Kykeion zu verdanken. Mutterkorn ist ein Pilz, der auf Roggen, Weizen und Gerste gedeiht und Gerste war in dieser Zeit und Gegend sehr verbreitet. Albert Hoffmann hat in seinen Studien zu LSD, dem künstlich hergestellten Äquivalent zu Mutterkorn, auch von einfachen Zusätzen zu dem Trank gesprochen, die solche Wirkung ebenfalls hätten hervorrufen können. Bis heute kommt Mutterkorn in der intensiven Landwirtschaft auch hierzulande vor und ist aufgrund der Folgen seiner Einnahme gefürchtet. Denn Mutterkorn hat nicht nur halluzi-

nogene Wirkung, sondern führt auch zum im Mittelalter so genannten Antoniusfeuer, bei dem Gliedmaßen und Organe nicht mehr gut genug durchblutet sind. Die harmlosere Folge war der Veitstanz, eine Form der Raserei, die in der Beschreibung den rasenden Mänaden nicht unähnlich ist. Mit der Verbreitung der Landwirtschaft im ausgehenden Mittelalter entstanden vermehrt Legenden vom Korngeist oder der Kornmutter, wie Mutterkorn auch genannt wurde.

Die Zeit der Entstehung des Theaters war aber vor allem eine Zeit der Kriege und der Landnahme. Die großen Dionysien, die alljährlich im Frühjahr stattfanden, wurden zunächst von Perseus dem Tyrannen begründet und dann in der athenischen Demokratie weitergepflegt. Die Heroisierung der Kriegstoten war anerkannter Teil der Festspiele, zu denen nicht nur die berühmten Wettkämpfe der Tragödien, Satyrspiele und Komödien gehörten, sondern traditionell auch ein rituelles Opfer. Als Preis der Wettkämpfe wurde ebenfalls ein Bock ausgerufen, so erzählt es auch Walter Burkert (1990), dessen alphilologische Expertise die Tragödie als Gesang anlässlich eines Bockopfers erklärt. Was mit diesem Gesang verbunden ist, ist eine Einbindung in eine Logik des Opfers, die sich erklärt aus der agrarischen Kultur, die sich in dieser Zeit in Griechenland in einem fundamentalen Umwälzungsprozess befindet. Das verbindet diese Zeit mit der unseren und mit dem ausgehenden Mittelalter in Europa. Historisch ist Dionysos als Gott des Theaters und des Wahnsinns, ich würde sagen der religiösen und rituellen Ekstase, eben auch derjenige, dem nachgesagt wird, dass er als erstes einen Ochsen vor einen Pflug gespannt habe.

Am Anfang war das griechische Projekt vom Theater vielleicht vor allem dies: der Versuch, die herumvagabundierende Schar der Mänaden, wie sie in Euripides »Bakchen« beschrieben ist, zu binden. Das nomadisierende Ritual, dessen Züge in eben diesem Text vor allem den Beschreibungen schamanistischer Praktiken von Trance gleichen, zu politisieren, heißt, es verweltlichen. Der Säkularisierungsprozess verlief ganz sicher nicht ohne Widerstand, aber wie jede Geschichte, die nicht niedergeschrieben ist, trägt sie märchenhafte Züge. Was also wäre, wenn das Theater zu Beginn seiner europäischen Erzählung ein Landschaftstheater gewesen wäre, gerade weil es die Landschaft als Natur ins Bild setzte, die den Menschen, die sich nun als solche begriffen, den Göttern entfremdet und mit eigenen Narrativen begabt, umrahmt, umgibt und eben nicht durchzieht? Was wäre, wenn dieses Landschaftstheater das Projekt der Aufklärung, der Distanzierung und der Entfernung alles nicht vom Menschen Gemachten, nachgerade vorweggenommen hätte? Was

bedeutete das für den Versuch, Landschaftstheater heute als eine Kunstform der Verflechtung neu zu denken? Wäre damit verbunden, das aufklärerische und politische Theater der Gegenwart als Teil des Projektes des Ausschlusses alles nicht vom Menschen Gemachten von der Schaubühne zu verstehen?

Ich lese die Beschreibungen Euripides' als ein nachträglich angefertigtes Dokument, das die Verabschiedung eines Pflanzenkultes, einer animistischen Kultur, die vermutlich mit einer uns fremden Vorstellung von Gender umging, in drastischer Bildlichkeit erzählt. Ich lege die uns überlieferten Erzählungen aus der griechischen Antike so aus, dass sie von einem Bruch erzählen, der mit der Entstehung der Landwirtschaft und der Ausbreitung von Theater und Demokratie heutige Gesellschaftsformen und Produktionsweisen vorbereitete. Ich lese das Theater der griechischen Antike als ein Landschaftstheater, das noch Spuren des Kulturbruches trägt, diese aber zunehmend in den Tragödien verwischt. Ich lese die Transformation der ländlichen Dionysien hin zu den großen Festspielen Athens als Opfer des Theaters mit dem einzigen Ziel, alles nicht vom Menschen Gemachte unsichtbar und die Erzählung vom Menschen zum zentralen Topos zu machen. Aus meiner Perspektive nimmt so betrachtet die griechische Antike bereits als Ursprung strukturell vorweg, was später in Aufklärung und Industrialisierung in Europa manifest wurde und mit der Kolonisation über die ganze Welt verbreitet wurde. Die griechische Geschichte der großen Kolonisation, der Kriege, der Etablierung des Patriarchats ist eingeschrieben in die Spielstätten auch der heutigen Zeit. Theater, damals schon eingebunden als Staatskult, bleibt heute als Staatskunst in Deutschland der gegenwärtig herrschenden Ökonomie verpflichtet. Aber Theater kann immer auch als Begegnungsort und Schauraum neu erfunden werden. Es kann als Bildermaschine auch dafür eingesetzt werden, andere Bilder zu imaginieren, die das herrschende Dispositiv ersetzen. Als Landscape Play kann Theater aus den bestehenden Häusern austreten und als Landschaft wirksam werden. Es kann die Fokussierung auf Geschichten von Menschen zugunsten von Erzählungen von Verflechtungen hinter sich lassen. Vor allem aber kann es erneut ein Opfer bringen und das Ritual wiederbeleben.

5. Sottobosco: Das große Welttheater

Auf der Suche nach Verbindungen zwischen Landschaft und Theater, zwischen Welt und Bild, der Bühne und den Brettern, die die Welt bedeuten, bin ich in den Wald geraten. Hier habe ich mich in einer Performance wiedergefunden,

die ganz und gar nicht die Züge des großen Welttheaters, wie der Barock es sich vorstellte, trug. Denn ich begegnete Spuren eines Denkens von Wäldern, von ganzen Landschaften, denen Gruben als Traumata zugefügt wurden, die mit Wasser gefüllt wurden. Ich begegnete Windrädern und Autobahnen, Weizenfeldern, Wildschweinen und vielen, vielen Krähen. Unter den Wipfeln der Sichtbarkeit, im Gehölz verborgener Pfade, schlug mir die offensichtliche Anwesenheit dieser Verbindungen entgegen, von denen wir Teil sind. *Was wir sehen, blickt uns an*, wie Georges Didi-Huberman (1999) schrieb. Wenn im Barock »all the world's a stage« zelebriert wurde, dann galt das als Bühne für Menschen, die sich mit Menschen austauschten. Alles andere wurde zum Hintergrund, zum untergründigen Tun im Verborgenen. Die im Dunkeln sieht man nicht, aber man sieht oft auch nicht das, was offen zutage liegt, wie eben diese mehr als menschliche Öffentlichkeit, auf die ich erst auf Wanderschaft ohne menschliche Begleitung aufmerksam wurde. Der Anthropologe Eduardo Kohn hat aufgeschrieben, wie Wälder denken (vgl. Kohn 2013). Oder besser, Kohn hat seine Sicht darauf notiert, wie Indigene in Südamerika von denkenden Wäldern sprechen, von einem kollektiven Körper, dem auch sie als menschliche Körper angehören. Daraus resultiert eine Ökonomie, die der extraktivistischen entgegengesetzt ist: Ich kann nicht endlos ernten von einem Wald, dessen Teil ich bin, der meine Lebensgrundlage ist. Ebenso beschreibt die Biologin Robin Wall Kimmerer »honorable harvesting«: Ich stelle mich einer Pflanze, die ich ernten möchte, vor, sage, warum ich etwas ernten möchte und nehme nur so viel, wie ich wirklich brauche, an einem Ort, an dem viel von dieser Pflanze wächst (vgl. Kimmerer 2021: 204ff.). Menschen sind historisch, sie kommen und sie vergehen, individuell, als Idee und als Spezies und darum geht es im Unterholz des großen Welttheaters eben auch. Dieses Theater als Landschaftstheater zu denken, bedeutet, sich zu verabschieden von einer Zentrierung auf menschliche Körper und Geschichten nur von Menschen, im Tonus einer Vorstellung von Verwandtschaft, die mich als abhängig von Bakterien und Pilzen sieht, die meinen Ernährungsplan ebenso beeinflussen, wie meine Laune, zu erzählen. Robin Wall Kimmerer schreibt über ihre indigene Sprache der Potawatomi und den Reichtum einer darin enthaltenen Kosmologie, die nicht gendert, sondern sprachlich zwischen belebt und unbelebt unterscheidet. Alles, was belebt ist, kann auch in einem Verb ausgedrückt werden. Auch eine Bucht ist aus der Perspektive der Potawatomi belebt, oder ein Tag, und beides kann genauso in Verbform benutzt werden, wie das Land und das Leben selbst. Das ist radikal, das kann ich als deutsche Muttersprachlerin kaum denken.

Abb. 1: Sottobosco – Performerin im Feld.



© Ruth Wenner 2020

70 % der Potawatomi Sprache besteht aus Verben, die englische Sprache gerade mal zu 30 %, wie Kimmerer darlegt (vgl. ebd.: 62ff.). Das ändert einfach alles, nicht nur das Leben, auch die von Menschen als unbelebt wahrgenommene, als unveränderliche Natur imaginierte Welt. Wir wissen inzwischen ein wenig von Bioakustik und einer Sprache der Pflanzen, die nicht nur, aber auch durch Mykorrhiza miteinander und mit Pilzen kommunizieren. Wir wissen, dass Bäume sich um ihren Nachwuchs kümmern. Es ist inzwischen überdeutlich, dass auch Tiere Gefühle haben und dass wir Menschen des Westens eine Jahrhunderte alte Tradition der willkürlichen Ignoranz gegenüber diesen Ausdrucksweisen und Kommunikationsformen ablegen müssen. Pilze können dabei die großen Lehrmeister sein. Denn sie sind diejenigen, die Altes zersetzen und zugleich dazu in der Lage sind, alles mit allem zu verbinden. Als große Transformator*innen am Grund des Landschaftstheaters könnten sie vom Unterholz und seiner Verstoffwechslung aus dazu inspirieren, das große Welttheater als Landschaftsbild neu zu konzipieren, das als kollektive Arbeit in den Blick rückt. Von da aus wäre die Praxis einer Welt imaginierbar, die Geschichten zwischen menschlichen und mehr als menschlichen Körpern ebenso spannend findet, wie die Generation neuer Lebewesen, die zukünftig zwischen diesen Körpern entstehen könnten. Im Unterholz findet sich neues Leben. Aber zuerst muss das Alte zersetzt werden. Pilze kompostieren im Unterholz und

daran können wir uns orientieren, sie sind die Pharmazie des neuen Bildes einer Welt im Werden.

Quellen

- Akomolafe, Bayo (2017): *These Wilds Beyond Our Fences. Letters to My Daughter on Humanity's Search for Home*, Berkeley: North Atlantic Books.
- Burkert, Walter (1990): *Wilde Ursprünge. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach.
- Dhawan, Nikita (2021): *The Tragedy of Decolonization. Keynote Lecture*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uColph6_l2M (29.01.2023).
- Didi-Huberman, Georges (1999): *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapschologie des Bildes*. München: Fink.
- Euripides (1966): *Werke in drei Bänden*, Berlin und Weimar: Aufbau.
- Federici, Silvia (2017): *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien, Berlin: mandelbaum.
- Girshausen, Theo (1999): *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin: Vorwerk 8.
- Haß, Ulrike (2020): *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophikles, Kleist, Beckett, Jelinek*, Berlin: Theater der Zeit.
- Heinrich, Klaus (1986): *anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Kimmerer, Robin W. (2021): *Geflochtenes Süßgras. Die Weisheit der Pflanzen*, Berlin: Hanser.
- Kluge, Friedrich (2002): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, München: Walter de Gruyter.
- Kohn, Eduardo (2013): *How Forests Think. Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley: University of California Press.
- Leonhard, Karin (2013): *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag.
- Platon (1991): *Der Staat*, München: dtv.
- Platon (1994): *Sämtliche Werke Bd. 4*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sartre, Jean-Paul (1991): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Shiva, Vandana (2019): *Eine andere Welt ist möglich. Aufforderung zum zivilen Ungehorsam*, München: oekom.