

Re/Lektüre von Theater als Dispositiv zur Herausarbeitung einer gegenkolonialen Analyse vom Begriff des Subjekts

Felipe dos Santos Boquimpani

Abstract Der Beitrag verbindet Michel Foucaults Dispositivbegriff mit kolonialen Machtverhältnissen und analysiert Theater als Ort der Subjektivierung zwischen Ästhetik und Politik. Durch einen Vergleich abendländischer, afro-diasporischer und amerindianischer Konzeptionen von Körper und Subjekt soll ein gegenkolonialer Zugriff auf Dispositive herausarbeitet werden. Brasilianische Theaterarbeiten zeigen dabei Flucht als kritische Gegenpraxis der Verkörperung.

Einleitung

In Anbetracht dessen, dass das zeitgenössische transnationale Theater¹ in Zirkulationsnetzwerke eingeschrieben ist, die von der

¹ Der Forschungsbereich „Transnational“ präzisiert einen wichtigen Unterschied zur gängigen Verwendung des Begriffs „International“: Während dieser primär auf rechtlich und wirtschaftlich geregelte Beziehungen zwischen souveränen Nationalstaaten verweist, rückt das Transnationale jene kulturellen, ästhetischen und politischen Prozesse in den Fokus, die unter solcher Ebene der Politik und über nationale Grenzen hindurch operieren, jedoch weiterhin mit den politischen Situationen der modernen Nationen in Verbindung bleiben. Während Transkulturalität dabei implizit bleibt, behält das Transnationale die post-koloniale/globale Gegenwart im Fokus, ohne die es ein Dekolonisierungsprogramm (in Europa) nicht gäbe, sowie die historische Rolle des Theaters und ihre Historiographie bei der Bildung der jeweiligen Vorstellungen von Nation, inklusive übergeordneten Konzepte wie des Abendlandes und des Westens in Ausgrenzung zu deren ehemaligen Kolonien. Das post-koloniale transnationale Theater bezieht sich hier also auf zeitgenössische Theaterproduktionen, die von

Kolonialgeschichte und ihren Rekonfigurationen geprägt sind, bildet es einen Bereich, in dem sowohl das Fortbestehen als auch die Herausforderung einer solchen Welt untersucht werden können. Dabei geht es um das Überdauern von Produktionen eines expansiven hegemonialen Systems, das seinen Ursprung in bestimmten Umwälzungen um 1500 n. Chr. hat: globalisierender rassifizierender Kolonialismus, Reformation und Gegenreformation, Kapitalismus. Dies wird umso deutlicher, wenn wir bedenken, dass die europäischen szenischen Künste seit dem 16. Jahrhundert eine grundlegende Funktion bei der Begründung einer doppelten zivilisatorischen und kolonialen Ordnung gespielt haben: durch die Produktion von Evidenzen von Andersartigkeit (wie in der *Entrée Royale* de Rouen von 1550² und den späteren Völkerschauen), durch eine Pädagogik der Bekehrung als Gegenstück zu ihrer gewaltsamen Vollstreckung in der Gegenreformation insbesondere bei den Jesuiten³ und durch die ästhetische Verbreitung eines *sensus communis*,⁴ der auf die Figuration des weißen Bürgers als normativem Träger der Menschlichkeit zielte, indem er sie gegen die im kolonialen Austausch emergierenden neuen Wahrnehmungs- und Existenzformen absicherte, und so zur Bildung der modernen nationalen Gesellschaften beigetragen hat. In diesem Sinne ist die Formation vom modernen Subjekt und

nationalen Kulturinstituten sowie staatlich unterstützte Festivals und Theaterhäusern seitens der dekadenten Metropole und/oder der völkerrechtlich als unabhängig anerkannten ehemaligen Kolonien gefördert werden, deren künstlerischen Funktionen in den Bereichen Dramaturgie, Regie, Schauspiel, Bühnentechnik usw. sowie deren Proben- und Aufführungsorte in der Regel asymmetrisch auf diese verschiedenen geopolitischen Positionen verteilt sind.

² Carvalho, Sérgio de: „A teatralidade fora de lugar. A cena Tupinambá no triunfo de Rouen“, in: *Revista Sala Preta* 17 (2017), S. 192–235.

³ Carvalho, Sérgio de: „Teatro e sociedade no Brasil colônia. A cena jesuítica do Auto de São Lourenço“, in: *Revista Sala Preta* 15 (2015), S. 6–53.

⁴ Sonderegger, Ruth/Kleesattel, Ines: „Aesthetics and Politics“, in: Yuriko Saito et al. (Hg.): *Introduction to Philosophy. Aesthetic Theory and Practice*. O.O. 2021, online unter: <https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/1126> (Zugriff am 30. August 2025), S. 108–124, hier: S. 110.

Körper eng mit der Kolonialgeschichte und deren Negation zu verstehen.

Gewiss ist das Konzept des Subjekts als philosophische und politische Idee Gegenstand intensiver und tiefgreifender Debatten, die sich in langen Diskursen und über Begriffsbildungen entfalten, die sowohl untereinander unübersetzbar als auch auf unterschiedliche Praktiken bezogen sind, darunter auch die der szenischen Künste. Immerhin lässt sich die Kritik am modernen Subjekt vielleicht anhand dreier Tendenzen grob beschreiben, von denen keine falsch ist, die mir aber alleinig unzureichend erscheinen. Die erste bezieht sich auf eine sozioökonomische und geopolitische Enthüllung des modernen Subjekts qua den weißen männlichen westlichen Bürger, wodurch die Vertretung seiner Ideologie durch anders markierte Körper gelegentlich verschleiert wird. Die zweite richtet sich auf die Entsubstantialisierung jener autonomen Einheit zwischen Körper und Subjekt, die nicht einmal theoretisch erreicht wurde. Dies dient gelegentlich dazu, Zynismus gegenüber der ersten Kritikrichtung zu legitimieren. Die dritte radikalisiert die vorherigen insofern, als sie die Kategorien des Menschlichen über den anthropozentrischen Hylemorphismus hinaus erweitert, wobei sie Gefahr läuft, den konventionellen Bereich des Politischen in jeglicher Semiotik aufzulösen. Hier gilt es, die Relevanz jeden dieser Ansätze miteinander zu verbinden. Daher ist Michel Foucaults Feststellung interessant, der zufolge das Subjekt durch die kontingenten Machtverhältnisse entsteht, die eben diese subjektiv funktionalen Unterscheidungen hervorbringen. Doch dabei stellt sich die Frage, ob Foucaults Begriff von Subjekt selbst nicht innerhalb einer abendländischen Philosophie bleibt, die sich eben durch asymmetrische Machtverhältnisse zu Denktraditionen der kolonisierten Gesellschaften – die ab 1492 n.Chr. und über die dritte Phase der Unabhängigkeitserklärungen

und der vom Westen unterstützten Militärdiktaturen in den 1960ern und 1970ern hinaus subalternisiert werden würden – von diesen unterscheiden wissen will. Wie lässt sich seine Machtanalyse auf die koloniale Verstrickung des (post)modernen Subjekts und gegen sein Werk selbst anwenden? Mit, gegen und über Foucault hinweg.

In dem Bewusstsein, dass die Diskussionen um die Begriffsdefinition des Subjekts unmöglich erschöpft werden können, versuche ich hier einige für die Theaterwissenschaft relevante Punkte zu erörtern, die für das Fach im Hinblick auf eine Politik ontologischer Begrifflichkeiten rund um die koloniale Frage relevant sind. Wird Ontologie als diskursive, geopolitische, praktische und infra-strukturelle Formation gefasst, so lässt sich der Rekurs auf den von Michel Foucault eingeführten Begriff des Dispositivs mit einem strategischen Ziel begründen. Denn gerade eine Rückführung grundlegender Begriffe des abendländischen politischen Denkens auf die Regionalität ihrer Entstehungsgeschichte ermöglicht es, seine koloniale Disziplinierung im Bereich des Ontologischen als Produktion bestimmter Netzwerke, nämlich in Form der Beziehung zwischen „Körper“ und „Subjekt“ auf Kosten anderer, z.B. afro-diasporischer und amerindianischer Begrifflichkeiten und Relationen offenzulegen und zu kritisieren. Das provozierende Argument, das ich hier entwerfen möchte, lautet daher, dass die moderne Säkularisierung des abendländischen Verhältnisses von Subjekt und Körper kein vollständiger Bruch war, sondern dass selbst in der verschiedentlichen Kritik des modernen Subjekts ältere politisch-theologische Figurationen fortwirken. Es mag aus dieser Perspektive daher nicht überraschen, wenn die Einwirkungssphäre des Dispositivs mit dem Problem der Repräsentation immerhin verbunden erscheint: gewiss nicht im Sinne einer geschlossenen Korrespondenz der Zeichen und weniger im Sinne einer Episteme der Analogien, sondern vor allem in Bezug auf das

Problem einer produktiven Beziehung zwischen Präsenz und Abwesenheit, die in der modernen Konstitution von ‚Körper‘ verankert ist – Körper gleicht Individuum und Gemeinwesen.

Diese grenzenlose, wenn nicht unmögliche Aufgabe der kritischen, transkulturellen Begriffsübersetzung soll nicht durch einen Vergleich epistemischer Ordnungen gelöst werden, die asymmetrisch in den (post)kolonialen Machtgefälle involviert sind – also nicht durch den Vergleich der abendländischen Konzepte von Körper und Subjekt mit deren möglichen afro-diaporischen und amerindianischen Äquivalenten. Stattdessen ist eine von den Letzteren her gedachte analytische Deformierung der Beziehungen zwischen Körper und Subjekt, Präsenz und Abwesenheit anzustreben. Es geht also um die Beziehung zwischen Beziehungen. Auf diese Weise versucht der vorliegende Artikel zumindest einige Grundlagen für einen transnationalen Vergleich zu schaffen, indem er Elemente der Kolonialgeschichte, der politischen Philosophie, der Kulturanthropologie und der Ästhetik miteinander verbindet und so zur Debatte über die Relevanz oder Unzulänglichkeit der europäischen Formulierung des Dispositiv-Begriffs bei der Analyse einer langen kolonialen Dauer im Bereich der szenischen Künste beiträgt, die zwischen Brasilien und West-, Nord- und Südeuropa produziert werden.

Theorie des Dispositivs

In seinem 1976 erschienenen Buch *Der Wille zum Wissen* – dem ersten Band von *Sexualität und Wahrheit* – legt Michel Foucault die Grundlagen für eine Machtanalyse dar, die sich von der juridischendiskursiven Repräsentation verabschieden soll, welche sich durch die abendländischen absolutistischen Monarchien herauskristallisiert

hat.⁵ Der allzu negativen Wirksamkeit des Rechts, der alles, was die Macht des romanisch zu verstehenden Souveräns bedroht, untersagen, zensieren, unterdrücken, ja ausradieren soll, stellt Foucault die positive Wirksamkeit einer neuen, subtileren und gerade darin gewaltsameren Machtformation der liberalen Bourgeoisie als normierende Klasse entgegen: Eine, die durch Techniken arbeitet und auf die Produktion von Diskursen, Praxen, Wissen, Institutionen und bestimmten Formen von Sozietät gerichtet ist. Ohne den Herrscher und seine Repräsentation wird dieser paradigmatisch neuen Art der Leitung und Steuerung von Bevölkerungen eine nicht mehr rein diskursive, sondern materiell und funktional erweiterte Positivität durch ein verstreutes Netzwerk verliehen, das Foucault mit dem Begriff des Dispositivs zusammenfasst. Eine Definition dieses *terminus technicus* liefert er kurze Zeit später in einem Gespräch: Das Dispositiv ist ein heterogenes Ensemble von diskursiven, materiellen und praktischen Elementen – wie Institutionen, Gebäuden, wissenschaftlichen Aussagen, moralischen Lehrsätzen und doch auch Gesetzen –, die auswechselbaren Positionen und Funktionen als überdeterminierte Antwort auf einen historischen Notstand nach Kontrolle und Unterwerfung zusammenspielen.⁶ Hier ist die instabile historische Bedingtheit der Formation von Dispositiven und seine Produktion hervorzuheben. So entstanden etwa im 18. Jahrhundert bestimmte Dispositive der Familie, der Allianz und der Sexualität als Antwort auf das Problem des europäischen Bevölkerungswachstums.⁷ Deren gemeinsamer Nenner, deren Schnittmenge liegt

⁵ Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main, 1983, S. 84.

⁶ Vgl. Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“, in: ders.: *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin, 1978, S. 118–175, hier: S. 119–121.

⁷ Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 31; 100; 105.

letztlich in der anthropologischen Frage nach der Normierung des lebendigen Körpers.

Doch obwohl Foucault in *Der Wille zum Wissen* von einer Bio-Macht schreibt, „die das Leben verwaltet und bewirtschaftet“, ⁸ ist dort vom Subjekt noch wenig die Rede. Tatsächlich schreibt Foucault noch 1982 von einer Machtform, die „Individuen in Subjekte“ verwandelt und begreift dabei das Subjekt eher im Sinne seiner Subjektion, seiner Unterwerfung. Für ihn habe das Wort Subjekt zwei Bedeutungen:

Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft. ⁹

Damit wird das Subjekt nicht mehr als transzendente Bedingung der Möglichkeit jeder Erfahrung gedacht, sondern als historisch bedingtes Produkt von Machtverhältnissen, die sich jedoch immer noch auf dasselbe subjektivistische, monistische und anthropomorphe Substrat des Individuums bezieht. Bezüglich der epistemischen Kontinuität und der inhärenten Ambivalenz dieses Subjektbegriffs – als Form sowohl der Unterwerfung (Subjektion) als auch der Hervorbringung (Subjektivierung) – markiert die aus heutiger Leseperspektive kaum zu übersehende Zentralität des Subjekts in der Dispositiv-Theorie einen konsequenten, womöglich lebensbejahenden Nachtrag. So behauptet Gilles Deleuze, Foucault habe erst am Ende seiner Forschung die Subjektivierungslinie am Dispositiv als seine

⁸ Ebd., S. 132.

⁹ Foucault, Michel: „Subjekt und Macht“, in: Defert, Daniel /Ewald, François (Hg.): *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden* (Bd. IV). Frankfurt a.M. 2005, S. 269–294, hier: S. 275.

Fluchtlinie entdeckt.¹⁰ Es handelt sich also um eine Verschiebung der Betonung. Das Subjekt wird als ontologisiertes Produkt von Machtverhältnissen affirmiert, insofern es Leben nicht nur reguliert, sondern in gewisser Weise auch sichtbar, formulierbar, gestaltbar und vor allem transformierbar macht. Wenn bei Foucault die Überdeterminiertheit im Dispositiv eine kontingente Instabilität impliziert, so würde es nach Deleuze heißen, das Subjekt ist als Produkt eines historischen Dispositivs der existentielle Effekt schlechthin, der erst durch die Aktualität eines sich verändernden Dispositivs als die Vektorisierung der Machtverhältnisse zustande kommt. Mit dem Begriff der Fluchtlinie wird die Existenz des Subjekts also kurz gesagt nicht von einem stabilen Netzwerk, sondern deutlicher von seiner Machtverschiebung abhängig gemacht. Aus der Perspektive der normierenden Klasse – auf deren Machtverhältnisse sich die ersteren Konzeptionen des Dispositivs stützen – erscheinen im historischen Hintergrund der abgesetzte Herrscher und im gegenwärtigen Horizont die kolonial Verdamnten als wiederkehrende Gespenster.

Mit dem Fokus auf Disziplinierung, Normierung und Kontrolle anstatt auf Gesetz und Verbot hat Foucault also ein vermeintlich klares strategisches Ziel verfolgt. Weil die Repräsentation der Macht im politischen Denken und in der politischen Analyse immer noch im Bann der Monarchie verblieben sei, müsse „die Macht ohne den König“¹¹ gedacht werden. In dieser Umkehrung – also der analytischen Abwendung von repressiver Gewalt im Diskurs des Ursprungs bürgerlich-liberaler Gouvernamentalität – wird gleichzeitig die Abwesenheit einer vereinheitlichenden Figur eingeschrieben, die später die Konsequenzen eines Mythos nach sich ziehen wird. Das scheint

¹⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: „Was ist ein Dispositiv?“, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M. 1991, S. 153–162, hier: S. 153.

¹¹ Ebd., S. 92.

folgerichtig, denn – wie Foucault selbst schreibt – „nur unter der Bedingung, daß sie einen wichtigen Teil ihrer selbst verschleiert, ist die Macht erträglich.“¹² In diesem Kontext bleibt aber implizit, wie die Frage der Repräsentation der Kolonisierten – ihre Erscheinung in der dekadenten Metropole, die reale Vertretung ihrer Interessen, ihre Souveränität – im Hintergrund und Horizont bürgerlich-liberalen Interessen durch das post-imperiale Wissen vermieden wird. Uns ist hier aber vor allem wichtig, wie sich die kolonisierten Gesellschaften der Übertragung des absolutistischen Phantasmas der bürgerlichen-liberalen Metropole entziehen. Mit dem Dispositiv-Begriff, gegen das liberale Dispositiv.

Theaterwissenschaftliche Anwendung

Im Kontext der Theorie des Dispositivs von Foucault, Deleuze aber auch Giorgio Agamben¹³ schlägt der deutsche Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund in dem programmatischen Aufsatz „Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung“ vor, Theater

in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und ihren Arbeitsweisen, der Produktions- wie der Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu analysieren. Es heißt vor allem auch Theater als Resultat und Antwort eines gesellschaftlichen Problems zu begreifen. Das Konzept des Dispositivs erlaubt es, gesellschaftliche Produktion von Subjekten und künstlerische Produktion von Subjekten im Theater aufeinander bezogen zu denken, wobei dem ästhetischen Dispositiv eine andere, zusätzliche

¹² Ebd., S. 87.

¹³ Obwohl Agamben auf eine mögliche politische-theologische Genealogie vom Begriff des Dispositivs aufmerksam macht, besteht sein Beitrag für Siegmund hauptsächlich darin, die Umkehrung von Subjektivierungsprozessen hin zur einer Gouvernamentalität der Dessubjektivierung bei post-industriellen Kontrollgesellschaften. Siehe Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*. Zürich/Berlin 2008.

Funktion zukommen muss, will es nicht identisch werden mit den gesellschaftlichen Konstellationen, die es aufgreift und wiederholt.¹⁴

Nun möge im sogenannten zeitgenössischen Theater der Eindruck vorherrschen, dass nicht nur die Epoche der Repräsentation des souveränen Subjekts hinter uns liegt, sondern dass der *performative turn* die ästhetischen und politischen Formen der bürgerlichen Gesellschaft überwunden hat. Entgegen der Diagnose einer solchen bereits vollzogenen Überwindung argumentiert Gerald Sigmund, dass das Dispositiv des bürgerlichen Theaters „allen neuen Theaterformen und Formaten zum Trotz – in seiner grundlegenden Problematik nach wie vor die Grundlage zeitgenössischen Theaters bildet“.¹⁵ Dabei findet Subjektivierung – so Sigmund – im Austausch von Blicken und in der gegenseitigen Beobachtung statt.¹⁶ Damit ist der Doppelcharakter des modernen Subjekts theatral zu begründen. Zum einen entstehe durch Selbstdarstellung ein souveränes Subjekt, das den Anspruch auf Unverletzlichkeit und Selbstverfügung hebt, welches als absolutistisches Erbe ausgelegt werden kann. Zum anderen aber wohne diesem Subjekt das Begehren des Anderen inne, der es wahrnimmt. Was Sigmund hier Sorge bereitet, ist die zunehmende Mediation sozialer Beziehungen durch digitale Medien, die nicht nur Subjekte auf Phantasmen und Datensätze reduziere, sondern auch eine totalitäre Gefahr hinter dem verborgenen Anderen beschwöre. Für Sigmund ist das, was als Zunahme an Repräsentativität der Subjekte erscheint,¹⁷ in Wirklichkeit zu oft die Besetzung eines Dispositivs der Performance, das auf Selbstoptimierung und die

¹⁴ Sigmund, Gerald: „Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung“, in: Baumbach, Gerda et al. (Hg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin, S. 187–198, hier: S. 189.

¹⁵ Ebd., S. 188.

¹⁶ Ebd., S. 190.

¹⁷ Vgl. Döcker, Georg/Katsouraki, Eve/Sigmund, Gerald: „Power and Powerlessness in Performance. An Introduction in Three Parts“, in: *Performance Philosophy* 7 (2022), S. 1–31, hier: S. 24.

Gewährleistung eines „reibungslosen Ablauf[s] von Leben, Arbeit und Konsum“¹⁸ abzielt. Dagegen plädiert Siegmund für ein Theater als Dispositiv, dessen ästhetische Produktion diese neue gesellschaftliche Ordnung aufgreift, wiederholt und auch kritisiert, indem es mit ihren Mediationsformaten spielt. Weil die Bühnenexistenz so uneigentlich ist, vermag die performative Wiedergabe der Wirklichkeit ein kritisches Bewusstsein durch Spaltungen zu produzieren. Als Beispiel hierfür führt Siegmund die Arbeiten von She She Pop, Frank Castorf und René Pollesch an. In diesen werden die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Medien sowie zwischen menschlichem Handeln und Wissen unaufhörlich durch Lücken und Leerstellen gerissen.¹⁹ Damit führt Siegmund den Begriff der Abwesenheit als Fluchtlinie des Dispositivs in seine theaterwissenschaftliche Theorie ein.

Es wäre nun im Hinblick auf gegenhegemoniale Theatermanifestationen angebracht, andere Beiträge zur theaterwissenschaftlichen Dispositiv-Analyse heranzuziehen, die auf europäische Theaterphänomene aufmerksam machen, die einem bürgerlichen Disziplinierungstheater der Vernunft und der Empathie, der Sprache und des Bildes entgehen. Wohlgemerkt bietet Siegmunds Auseinandersetzung mit der Kontinuität vormoderner Ordnungen sowohl einen Zugang zu einem noch unerforschten Ansatz der dekolonialen Kritik europäischer Zirkulation, und zwar in Hinblick auf die Genealogie des Körpers, als auch eine geopolitische Begrenzung, deren Folgen es zu reflektieren gilt.

Der erste Aspekt betrifft die historiografische Perspektive, mit der Siegmund die langen Kontinuitäten in der Konstruktion des abendländischen (tanzenden) Körpers aufzeigt und anhand eines Begriffs

¹⁸ Siegmund, „Der Einsatz des Spiels“, S. 193.

¹⁹ Ebd., S. 195.

von Abwesenheit zur kritischen Diskussion stellt. Gemeint ist in seiner Habilitationsschrift eine Insistenz auf kulturgeschichtlichen Themen, die „gerade den radikal zeitgenössischen Tanz als Auseinandersetzung mit dem christlichen Körperbild kenntlich machen.“²⁰ Damit argumentiert Siegmund eindeutig politisch-theologisch: „Die modernen säkularisierten Industriegesellschaften leugneten zwar ihre Wurzeln im christlichen Weltbild, doch fällt auch nach der Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Sphären das Religiöse wie feiner Staub auf die Institutionen einer Gesellschaft.“²¹ Das Gesetz des beseelten Körpers, des erhobenen Kopfes auf einem aufrechten Körper, die Zurückhaltung der Lust des tanzenden Körpers – all dies sind Elemente eines christlichen Disziplinierungsprozesses, eines umfassenden Dispositivs, das das anthropomorphe Bild, mit dem das abendländische Subjekt verbunden bleiben muss, hervorbringt und so einen Körper formt. Entscheidend für die performative Ästhetik ist also ein strategischer Perspektivwechsel weg von einer Metaphysik der substanziellen Präsenz hin zu einer die Präsenz performativ konstituierenden Abwesenheit des Körpers qua einer Spur.²² Es wäre vielleicht notwendig, die Strategie der Kritik hinsichtlich der christologischen Substantialität des Körpers neu zu bewerten – denken wir nur an den Aufsatz „Concerning the notion of person in theology“ von Kardinal Joseph Ratzinger, in dem der damals zukünftige Papst selbst feststellt, dass die Person keine Substanz ist, sondern „pure relativity of being, turned toward the other“²³. Immerhin ist die Art und Weise, wie Siegmund das trinitarische Schema der Lacanschen Psychoanalyse mobilisiert, erklärtermaßen

²⁰ Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* (= Tanz-Scripte, Bd. 3). Bielefeld 2006, S. 10.

²¹ Ebd. S. 153.

²² Ebd., S. 58; 60; 62.

²³ Ratzinger, Joseph: „Concerning the notion of person in theology“, in: *Communio* 17 (1990), S. 439–454, hier: S. 444.

nicht auf die (symbolische) Funktion des Vaters ausgerichtet, sondern eher auf die Rolle der Imagination, die die Verschiebung bestehender Ordnungen kritisch verstärken soll. Mit der Ausbreitung abendländischer Ordnungssysteme durch die Kolonisierung soll diese Erkenntnis auch die post-kolonialen Gesellschaften betreffen, gleichwohl die Wurzeln dieser geokulturellen Terrains eine andere Genealogie und imaginäre Radikalität benötigen.

Der zweite Aspekt verweist hingegen auf eine systematische Begrenzung seines Ansatzes. Denn Siegmunds Analysen verbleiben letztlich innerhalb einer einseitig geschlossenen fiktionalen Ordnung „unserer abendländischen Kultur“²⁴. Dies scheint Konsequenzen für den zeitlichen Horizont der Herausbildung einer solchen Identifikation und Ansprache zu haben. Betrachten wir beispielsweise, wie Siegmund das Paradigma der bürgerlichen Beobachtung und Gegen-Beobachtung als konstitutiv für das moderne Subjekt einführt.²⁵ Dabei interessiert mich weniger die theatrale Gewichtung des optischen Aspekts einer solchen Regulierung als vielmehr die geopolitische Positionierung des Anderen. Denn in Bezug auf Jean-Jacques Rousseaus vertragstheoretischen Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der bekanntlich in seiner Beobachtung der ‚Wilden‘ Amerikas entwickelt wurde, bleibt implizit, dass die europäische Moderne in den Bereich des Sinnstiftenden und Wandelbaren eingeschrieben ist, während das, was nicht an der Form der Interdependenz zwischen Individuen teilhat, zwischen dem Substanziellen und dem Unveränderlichen beiseitegeschoben wird. Dabei bleiben ‚die wilden Dispositive‘ und ihre epistemischen Institutionen, die jenseits einer Unterscheidung von Natur und Kultur mit der Person, dem Körper und dem Subjekt vergleichbar sind, völlig unbeachtet. In diesem Sinne besteht mein

²⁴ Siegmund, *Abwesenheit*, S. 151.

²⁵ Siegmund, „Der Einsatz des Spiels“, S. 190.

bescheidener Beitrag darin, die Wunden dieser „unserer Kultur“²⁶ noch weiter offenzuhalten, indem ich die Frage nach den spurigen amerindianischen und afro-diasporischen ontologischen Begriffen einbringe – Begriffe, die sich aufgrund der Unmöglichkeit einer Äquivalenz nur in einem äquivoken, sprich einem notwendig missverständlichen Verhältnis zu den abendländischen Begriffen von Körper und Subjekt stehen können.

Bevor wir nun mit der Frage der Kolonialisierung im transnationalen Theater fortfahren, möchte ich einige Punkte ergänzen und näher ausführen, die sich darauf beziehen, wie sich die westlichen Machtnetzwerke über die Kolonie ausbreiten.

Geschwiegene Kontinuitäten

Während wir in den europäischen Philosophen des Dispositivs die Suche nach Strategien zur Überwindung der raffinierten pyramidenförmigen Machtverteilungen abendländischer Unterwerfungsmodi erkennen können, bin ich skeptisch, ob ihre systematische Ignoranz gegenüber der kolonialen Verflechtung der von ihnen beschriebenen Gesellschaften mit ihren amerikanischen und afrikanischen Kolonien – insbesondere im Hinblick auf die ideologische Formung (vom Begriff) des Subjekts – stillschweigend überspielt werden darf. Die geschichtliche Ausblendung der kolonialen Beziehungen in der diskursiven Formation vom Abendland zeigt sich beispielsweise in Foucaults Entstehungsbeschreibung des Dispositivs am Fehlen einer Fluchtlinie vom oben erwähnten Problem der europäischen Überbevölkerung, d.h. der Verteilung der Ressourcen, durch die Migration von Ausgegrenzten und Arbeitslosen in die ehemaligen Kolonien,

²⁶ Siegmund, *Abwesenheit*, S. 471.

wo sie die Arbeitskraft der Versklavten größtenteils ersetzen sollten. Wenn das Dispositiv seine Fluchtlinie als überdeterminierte Produktion von Subjekten vektorisiert, dann interessiert mich die Untersuchung jener Konstellation, in der die Vermehrung von Subjekten insbesondere durch europäische ästhetische Praktiken – sowohl theoretisch als auch künstlerisch – als Schleier für die Reduktion von Körpern durch die Sklaverei und die Hervorbringung von Subalternen im Zuge eines repräsentativen Liberalismus möglich geworden ist. Gerade in der Frage des Subjekts wird deutlich, dass eine genauere Unterscheidung der Begriffe der Repräsentation erforderlich ist, um die ideologischen Vorgänge der europäischen Theorie aufzudecken.

Bekanntlich hat Gayatri Chakravorty Spivak gezeigt, wie eine schematische Gegenüberstellung von Begehren und Interesse bzw. wie eine partielle Kritik der Repräsentation bei Foucault und Deleuze ermöglichen, dieselben Behauptungen sowohl auf die Unterdrückten als auch auf die westlichen Intellektuellen zu beziehen.²⁷ Da jedes Subjekt eine Vielfältigkeit ist, sei es nicht möglich, es zu repräsentieren. Dabei verwechseln die Philosophen verschiedene Bedeutungsfelder des Terminus ‚Repräsentation‘: zum einen das semiotische, künstlerische oder philosophische Problem der Darstellung einer Idee; zum anderen die Bedeutung als (Stell-)Vertretung und Fürsprache im Kontext etwa des Privatrechts; und schließlich die Figur der Repräsentation einer Kollektivität, wie das Bedürfnis nach übergeordneter Identifikation etwa als öffentlich-rechtliches Zusammenspiel beider vorherigen Verständnisse auftritt. Das überraschende Ergebnis einer solchen Verschmelzung bei dem Gespräch zwischen Foucault und Deleuze, in dem geo-politische Verhältnisse unterschlagen werden, ist die Wiedereinschreibung des

²⁷ Spivak, Gayatri C.: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* (= Es kommt darauf an, Bd. 6). Wien 2011, S. 28.

transparenten Subjekts auf beiden Seiten des Machtverhältnisses, als wären (post-koloniale) Subalterne gleich (post-imperiale) Subjekte und bereits in das zu kritisierende Repräsentationsregime eingeschrieben.²⁸ Mit dieser „exclusionary inclusion“,²⁹ die für das vormoderne politisch-theologische Dispositiv der Person charakteristisch ist, versperren die ‚Post-Modernisten‘ den Weg wichtiger ideologischer, politisch-ökonomischer aber auch onto-epistemischer Analysen zu nicht nur kolonialen Unterwerfungen.

Was die Repräsentation des Souveräns angeht, die genau die zurückgewiesene Grundlage für die Entwicklung der Analytik des Dispositivs durch Foucault war, so hat Giuseppe Duso gezeigt, dass in der problematischen und dennoch einflussreichen politischen Theologie von Carl Schmitt die Repräsentation des Gemeinwesens weder als symbolische Repräsentation einer Nation, noch als (privatrechtliche) Vertretung vom Willen der Untertanen, und vor allem nicht ohne eine konstitutive Abwesenheit zu denken ist. „Es ist stets eine unsichtbare, nicht präsente Wirklichkeit, die sich in der Repräsentation zeigt und diese möglich und zugleich notwendig macht, damit überhaupt von der unsichtbaren Realität gesprochen werden kann.“³⁰ Es ist genau die Anwesenheit des Abwesenden, das es ohne Repräsentation nicht gibt, was erst die Einheit der sonst nur als Multitude zu verstehenden Gesamtheit der politischen Akteure formiert. Dabei ist der Souverän zwar kein autonomes Subjekt, sondern – auf eine konstitutive Weise – von der Multitude abhängig, aber trotzdem und gerade dadurch auch derjenige, der über den Ablauf der

²⁸ Ferreira da Silva, Denise: *Homo Modernus. Para uma ideia global de raça*. São Paulo 2022, S. 121, Anm. 117.

²⁹ Esposito, Roberto: *Two. The machine of political theology and the place of thought*. New York 2015, S. 13.

³⁰ Duso, Giuseppe: *Die moderne politische Repräsentation. Entstehung und Krise des Begriffs*. Berlin 2011, S. 32.

politischen Szene entscheiden kann. Nun besagt dies allein noch nichts über die Möglichkeit der Einnahme dieser Subjektposition durch ein Individuum, da hierfür noch die institutionellen Bedingungen einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt präzisiert werden müssen. Wichtig ist hier jedoch die Frage, inwieweit eine Ästhetik der Abwesenheit der Ordnung einer abendländisch vereinheitlichenden Subjektproduktion entkommt, oder ob sie dieses Subjekt qua dynamische Position im politisch-theologischen Dispositiv nicht vielmehr durch eine anamorphotische Verzerrung verschleiert, die sich jeder Person der verstreuten Gemeinschaft als differenzielle Vektorisierung vorstellt. Um diese Frage im Sinne einer Flucht zu beantworten, ist es notwendig, die Beziehung zwischen der Sphäre des Imaginären und unserer geo-politischen wie kulturellen Positionalität besser zu verstehen.

Aufgrund der epistemischen Gewalt gegenüber kolonialen Welten in der Konstruktion des Westens fällt laut Ruth Sonderegger in Foucaults Archäologie der Humanwissenschaften eine bemerkenswerte Auslassung auf: die ungewöhnliche Entstehung der Ästhetik als neue philosophische Disziplin im 18. Jahrhundert. Aus Sondereggers Perspektive ist das historische Ziel dieser eigentümlich europäischen Rezeptionsästhetik nicht als die Erkenntnisbegründung durch bestimmte Kunstwerke zu verstehen, sondern als die Disziplinierung der Affekte angesichts der neuen Farben, Texturen, Geschmäcker und Bewegungen, die sich durch das Kolonialhandeln vermehren. Ästhetik war demnach ein philosophisches Projekt, das in rassistischen Trennungen des Sinnlichen und einer kapitalistischen Lebensweise verwurzelt war, von der die sich formierende Bourgeoisie stark profitierte. So spricht Iris Därmann von einem strukturellen Wandel der Öffentlichkeit in den europäischen Metropolen, mit dem die bürgerlichen Salons, Teestuben und Kaffeehäuser

zu Orten des Konsums süchtig machender Genussmittel geworden sind – allesamt hergestellt auf kolonialen Plantagen von versklavten Afrikaner*innen.³¹ Zur ästhetischen Erziehung könnten wir noch Menschenzoos, Weltausstellungen und Kunstwerke hinzufügen, die alle zur westlichen Wissensproduktion beigetragen haben. In diesem Zusammenhang führt Därmann aus:

Die Erfindung des Körpers fand statt im Dispositiv der Sklaverei. [...] Es war Teil des Kalküls der Sklavenhändler, der Kapitäne und Besatzungsmitglieder, der Schiffseigner, Aktionäre und Sklavenhalter, versklavte Menschen auf bloße *pieces* bzw. *hands* herabzuwürdigen und ihre Körper zu Kommodifizierungs- und Ausbeutungszwecken maximal dienstbar zu machen.³²

Hier versteht Därmann den Begriff des Dispositivs dahingehend, dass der Körper der Versklavten *produziert wird* als Analogon, als abwesendes Gegenstück zu dem ästhetisch verfeinerten und disziplinierten, lebendigen Körper, den eine Foucault'sche Analyse der westlichen Gouvernementalität befreien will. Entlang der Linien, die die Metropole mit den Kolonien verbinden, wird also deutlich, dass jene ‚positive‘ Art der Verwaltung bestimmter Bevölkerungen auf der Aktualität einer suppressiven Herrschaftsform beruhte, in der Eigentum an Körpern und Land nicht nur durch rassistische Gesetze und Verwaltungsmaßnahmen, sondern vor allem durch physische Gewalt bis hin zu Todesurteilen durchgesetzt wird – und dass diese Kraftlinie, trotz der liberalen Verschiebung hin zur (rein) rechtlichen Verfügung über den eigenen Körper, weiterhin wirksam bleibt. So lässt sich von einem (post)kolonialen Dispositiv der Affektion sprechen, das in zwei miteinander verflochtenen Produktionslinien operiert, indem es differenzierte Modi der Affektion hervorbringt: Einerseits reguliert es das affektiv rezipierende Subjekt ästhetisch

³¹Vgl. Därmann, Iris: *Widerstände. Gewaltenteilung in ‚statu nascendi‘*. Berlin 2021, S. 23.

³²Ebd., Hervorhebung im Original.

und erlaubt ein Spiel mit der Imagination bis hin zur Kritik einer scheinbar einheitlichen körperlichen Existenz; andererseits werden rassifizierte Körper als (gewaltsam) affizierbare verfügbar gemacht und in ein globales Regime sinnlicher und epistemischer Ausbeutung eingebunden.

Kulturanthropologische Beiträge von kolonialen Anderen des Abendlandes

Wenn wir nun etwas Abstand von der philosophischen Anthropologie nehmen, können wir in einer gewissen ethnografisch basierten Kulturanthropologie der letzten 80 Jahre eine Reihe von Dispositiven beobachten, die auf die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur sowie auf die konzeptuelle Nähe zwischen Gemeinwesen, menschlicher Form und Subjektfunktion verzichten. Einer solchen humanistischen Annahme widersprechen die amerindianischen Gesellschaften exemplarisch, die Pierre Clastres ihrem vermeintlichen Unwissen über die Positivität der Machtkonzentration vermeidend als „Gesellschaft *gegen* den Staat“³³ bezeichnete. Beweis dafür hat der Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro schon 1986 geliefert. Er hat gezeigt, dass im Gesang eines Araweté-Kriegers der Mörder „durch ein komplexes deiktisches und anaphorisches Spiel vom Standpunkt seines toten Feindes über sich selbst spricht“, ³⁴ sich durch dessen Augen sieht und seine Singularität mit der Stimme des Anderen artikuliert. Anders als in der Einschließung von Feind und Selbst im politisch-theologischen „Dispositiv der Person“³⁵ zeigt dieses

³³ Clastres, Pierre: *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie*. Göttingen 2024, S. 145–167, Hervorhebung F.d.S.B.

³⁴ Viveiros de Castro, Eduardo: *Kannibalische Metaphysiken*. Leipzig, 2019, S. 174.

³⁵ Esposito, *Two*, S. 3–5.

Wechselspiel der Perspektiven, dass Subjektivierung dort nicht durch Verinnerlichung und Abwesenheit, sondern durch Externalisierung erfolgt. In einem anderen spontanen und improvisierten Heilgesang vollzieht sich ebenfalls ein Wechsel der Aussagepositionen – diesmal zwischen einem Toten, den Gottheiten Maï und dem Schamanen selbst –, artikuliert durch ein und denselben physischen Körper des Ritualführers. Da wird auch deutlich, dass das, was Siegmund als Bruch einer wirklichkeitsgetreuen Kohärenz zwischen den Medien von Film, Theaterszene und Körper ansah, hier wenig zwischen Medien im physikalisch-technologischen Sinne erfolgt, sondern vielmehr in der metaphysischen und positionellen Differenzierung der durch einen Performer evozierten sozio-kosmischen Akteure, deren ontologischer Status als göttlicher oder tierischer Feind entscheidend ist. Die funktionalen Positionen, die durch das Zusammenspiel von Elementen im amerindianischen Schamanismus und in der Anthropophagie entstehen, implizieren nicht die onto-epistemologischen Kategorien von Substanz und Transzendenz, sondern vielmehr eine ständige Vervielfältigung des Virtuellen und den Austausch von Perspektiven. Radikaler noch als die Funktion der Abwesenheit, die dem Subjekt heterogen bleibt und es damit an den Tod bindet – wessen, allerdings? –, tritt für die Subjektivität gegen den Staat das Problem einer wesentlichen Internalisierung gar nicht auf. Sie umfasst überhaupt nichts, denn beim ‚wildem‘ Subjekt gibt es keine Innerlichkeit.³⁶ Als Funktion ist es immer schon äußerlich, ohne das reflexive Problem der Repräsentation je zu durchlaufen. Auch eine uneigentliche Identität gibt es hier nicht. Das ‚wilde‘

³⁶ Vgl. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 300: „Das Subjekt wird zu einem solchen durch die Internalisierung von Objektbindungen. Inkorporation, im Kontrast hierzu, ist eine *gescheiterte* Introjektion. Gescheitert in dem Sinne, dass das verinnerlichte Objekt wegen seiner traumatischen Natur von diesem Inneren ausgeschlossen wird. Es errichtet ein Außen im Innen, ein innerliches Heterogenes.“ [Hervorhebung im Original].

Subjekt entsteht nur dann, wenn es zu einem phänomenologisch anderem, ohne Selbst wird.

Diesen Zusammenhang bringt der Anthropologe Pedro de Niemeyer Cesarino auf den Punkt, wenn er soziokosmische Erzählgesänge und Beschreibungen schamanischer Ritualerfahrung aus der Marubo-Sprache ins Portugiesische übersetzt. Das Problem, von dem Cesarino ausgeht, ist die Feststellung, die in anthropologischen Laien- sowie Fachdiskursen oft wiederholt wird: Die Indigenen, die ihre Vorfahren verkörpern, repräsentieren diese nicht – sie sind es. Die Formulierung einer solchen ontologischen Kopula, die eine Beziehung starker Identifikation, eine Verschmelzung oder eine Überlappung aussagt, ist allerdings für indo-europäische Sprachen und ihre Nominativ-Akkusativ-Konstruktionen charakteristisch und der Ergativ-Absolutiv-Logik der Marubo-Sprache fremd.³⁷ Um das ontologische Denken der Marubo präziser wiederzugeben, verdichtet Cesarino – in Rückgriff auf die Beschreibung einer Verwandlungserfahrung des Schamanen João Pajé – aus dem Substantiv ‚Schlange‘ und der Partizipform des Verbs ‚werden‘ einen Neologismus, der sich auf Deutsch mit etwa *verschlangt* oder *schlangifiziert* übersetzen lässt.³⁸ Diese sprachliche Operation soll die ontologische Wirksamkeit der Schlange sowohl als immanentes Andere als auch als metaphysische Instanz erschließen. Des Weiteren bemerkt Cesarino, dass in der Marubo-Metaphysik der Gerüst-Körper von João Pajé ein üblicher menschlicher bleibt, während sich sein Doppelgänger verschlangt worden ist. Dies geschieht durch eine Akkumulation von Prozessen wie 1) Verwandtschaft mit Schlangen, 2) Austausch von Substanzen und 3) ästhetische Veränderung der Haut des

³⁷ Vgl. Cesarino, Pedro de Niemeyer: „Virtualidade e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios“, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 69 (2018), S. 267–288, hier: S. 273.

³⁸ Vgl. ebd., S. 277.

Gerüstkörpers durch Sucuri-Muster. Am wichtigsten „nimmt dieser Doppelgänger nicht das Aussehen der Schlange an, verschmilzt oder fügt sich dem Tier hinzu, sondern erwirbt die körperlichen Eigenschaften dieser ungewöhnlichen boidischen Humanoiden“³⁹. Der Körper des Doppelgängers sieht nicht wie eine Schlange aus, aber er bewegt sich im Körper des Schamanen wie eine. Das bedeutet, dass die in dieser Szene dargestellte Körperproduktion – als Verbindung zwischen Schlange und Schamanen – eine Vervielfältigung von Virtualen zu verstehen ist, von einzigartigen, nicht-anthropomorphen Doubles, die eine Person ausmachen.

Damit könnten wir die Überzeugung neu bewerten, dass es bei der erzwungenen Christianisierung der indigenen Bevölkerung ausschließlich um die Bekehrung von Seelen ging. Denken wir nur an die Antwort, die der Missionar Maurice Lenhardt von einem Kanaken namens Boessou aus Melanesien erhielt, als er fragte, ob es nicht die Kategorie des Geistes gewesen sei, die in ihr Denken eingeführt worden sei: „Auf keinen Fall! Ihr habt uns den Geist nicht gebracht. Wir wussten bereits von der Existenz des Geistes. Wir handelten nach dem Geist. Was ihr uns gebracht habt, war der Körper!“⁴⁰ Wäre es kontrafaktisch zu sagen, dass es Bouessou und seinem Volk vor der Christianisierung dem Körper fehlte? Das Problem bestünde in diesem Fall darin, zu bestimmen, welchen Körper sie hatten. An diesem Punkt kommt das Dispositiv ins Spiel, das nicht nur Praktiken normalisiert, sondern den Körper als praktische Kategorie erschafft. Denn für die Kanaken bedeutete Existieren, ohne Körper zu handeln.

³⁹ Ebd., S. 279.

⁴⁰ Bouessou zit. n. Stolze Lima, Tânia: „O que é um corpo?“, in: *Religião e Sociedade* 22 (2002), S. 2, Übersetzung aus dem Portugiesischen von F.d.S.B..

Genau in Analogie zu diesem Fall erkannte der Sozialanthropologe Roger Bastide, dass die Nagô-Metaphysik erst durch den historischen Kontakt mit der christlichen Scholastik begann, das Problem der Individuation durch die Lösung von Form und Materie zu erarbeiten, dabei jedoch ihren eigenen Traditionen verbunden blieb.⁴¹ Im Anschluss daran versuchte Muniz Sodré – Kommunikationswissenschaftler und *Obá de Xangô*⁴² der afro-brasilianischen liturgischen Gemeinschaft *Axé Opô Afonjá* – eine transkulturelle Philosophie zu entwickeln, der zufolge das Immaterielle im Nagô-Denken ähnlich wie jener Punkt in Kants Philosophie funktioniert, der außerhalb der Erfahrung liegt, aber dennoch die Bedingung der Möglichkeit jeder Erkenntnis ist. Allerdings wird das Transzendente im Nagô nicht als logisches oder sprachliches Subjekt dargestellt, weil die grundlegende Semiotik des Nagô eine körperliche ist.⁴³ Das ‚Unkörperliche‘ (*incorporal*) und seine Wirkung als der Körper in Trance, werden gleichzeitig als Bruch in der Geschichte und, wenn man so will, als körperliche Verwirklichung eines Benjamin’schen Ursprungs imaginiert und produziert. In diesem Sinne ist Trance die körperliche Bewegung historischer Situationen, die wir noch leben müssen.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Sodré, Muniz: *Pensar Nagô*. Petrópolis 2017, S. 25.

⁴² Obá de Xangô ist ein 1936 von der Hohepriesterin Mãe Aninha eingeführten Ehr- und Amtstitel, der dem Haus bzw. Hof des Orisha Xangôs zugeordnet ist. Die zwölf Obás fungieren etwa als Minister, denen das zivile Schicksal des Tempels übergeben wurde.

⁴³ Vgl. ebd., S. 119–131.

⁴⁴ Vgl. Peixoto de Azevedo, José Fernando: „Fugografias. Carta a Lepecki“, in: *Conceição* 12 (2023), S. 1–19, hier: S. 10.

Szenen der Flucht

Abschließend möchte ich ansatzweise die Analyse eines theatralen Diptychons vorstellen, die unter brasilianischen Bedingungen als unterschiedliche Hybridisierungen der bisher erwähnten Episteme und Dispositive produziert und präsentiert wurden.

In *Ensaio sobre o Terror* (*Essay über den Terror*, 2023) der Companhia Arminda unter der Regie und Dramaturgie – oder wie es in seinen Programmheften oft heißt: dem szenischen Dispositiv – von José Fernando Peixoto de Azevedo⁴⁵ befindet sich der Theaterraum in einem Saal eines ehemaligen Geschäftsgebäudes und nimmt durch die Sitzanordnung funktional die Form einer rechteckigen Halb-Arena an. Drei Seiten sind für die Zuschauer*innen reserviert, die auf diese Weise nicht nur das szenische Geschehen, sondern sich auch gegenseitig beobachten können. In der Mitte sitzt der Schauspieler Rodrigo Scarpelli an einem Kneipenplastiktisch und begleitet auf der Gitarre den Pianisten, der ein vermeintlich naives und sanftes Lied des Pioniers der Bossa Nova, einer bürgerlichen verblassten Form des Samba, spielt und singt: *O Seu Olhar* (*Dein Blick*). Im Hintergrund besteht die vierte Seite aus einer Fensterwand mit drei LED-Bildschirmen, die *live* die Aufnahmen des Kameramanns übertragen, während sich dahinter vom zweiten Stock aus der Blick auf die nächtliche Stadt São Paulo öffnet. Es wird hier bereits deutlich, dass wir es mit einer räumlichen Verteilung zu tun haben, die nicht einmal die Notwendigkeit einer Fragmentierung einer zentralen Perspektive erfordert, wie sie von der konventionellen Theaterarchitektur vorgegeben wird, sondern dass bereits die infrastrukturelle Beschaffenheit dieses Theaters, die gezielt im szenischen Dispositiv

⁴⁵ *Ensaio sobre o Terror*, Regie: José Fernando Peixoto de Azevedo, Premiere: 28. Juli 2023, Teatro Aliança Francesa, São Paulo.

eingesetzt wird, alle Blicke aufeinander treffen lässt, ja sogar die Stadt auf die Zuschauer blicken lässt und die Entnaturalisierung eines verklärten bürgerlichen Blicks ankündigt.

Gleich zu Beginn spricht Scarpelli in einem offensichtlich literarischen Ton, aber mit einem bemerkenswerten Realismus über die Situation eines sehr armen Mannes, der so weiß war, dass er Cândido Neves (Weißfried Schnee) hieß, verheiratet mit einer Frau, die gleichermaßen so weiß war, dass sie Clara Neves (Hellinde Schnee) hieß. Dann entblößt sich der Schauspieler und erklärt anhand der visuellen Evidenz seinen Status als Weißer. Aber nackt beruhigt er das Publikum, dass es sich nicht um eine programmatische Partizipation handeln wird, da seine Anwesenheit auf der Bühne seine Arbeit ist, während das Publikum seine Freizeit genießt. So entwickelt das Stück von Anfang an den Diskurs einer kritischen Theorie, die Rassifizierungen als Klassenfunktionen begreift und sie gleichzeitig in die Produktionsbedingungen des Theaters sowie diese in die Produktionsbedingungen der Gesellschaft einbezieht. Der Pakt des Sehens und Hörens, der das theatrale Zusammentreffen ausmacht, wird als Element einer historischen Bedingung und durch die Mobilisierung der Geschichte in der Möglichkeit der Flucht aus einer ausdauernden Realität des rassistischen Terrors herangezogen. Denn die Geschichte wurde in Joaquim Maria Machado de Assis' Erzählung *Vater gegen Mutter* aus dem Jahr 1906 aufgenommen, in der ein freier, aber sehr armer Cândido Neves, um seinem Neugeborenen etwas Essen zu geben, eine entflohene Versklavte fängt und lyncht. Diese erleidet auf der Straße eine Fehlgeburt, während Passant*innen dieser Situation zuschauen, diese auf eine „natürliche“⁴⁶ Weise

⁴⁶ Das Wort „natürlich“ wird von Machado de Assis selbst im ironischen Sinne einer naturalisierten bzw. normalisierten Haltung verwendet: „*Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia.*“ Machado de Assis: *Pai Contra Mãe*. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro: São Paulo, S. 10,

auch nachvollziehen und der Person doch nicht helfen. Wenn der erzählende Schauspieler in dem theatralen Essay die entflohene Versklavte vom Fenster des Theaterraums aus erblickt und ihr keuchend die Treppe hinterherrennt, verfolgt ihn die Handkamera und liefert dem Publikum ein live projiziertes Bild. Auf der realen Straße ist fast niemand zu sehen. Das Publikum beobachtet, wie der Schauspieler kämpft und einen gespenstischen Körper einfängt. Die Überlagerung des Erzählten mit den heutigen Straßen von São Paulo – wo die Militärpolizei immer noch die rassistisch diskriminierten Armen verfolgt – erzeugt einen Effekt der Ungewissheit, ob das 19. Jahrhundert historisch gesehen je vergangen ist. Dabei hat die Abwesenheit eines Körpers, der die fliehende Schwangere darstellt, zwei strategische Konsequenzen: Erstens erschwert es die Identifikation des Publikums mit der Opferrolle, indem es ihr Verschwinden zugrunde legt. Zweitens lenkt es eine operative Identifikation des Publikums mit dem weißen männlichen Erzähler, richtet die Ursache der gewalttätigen Handlung auf ihn und hebt die Unterdrückungsgeschichte seiner ökonomisch schwachen aber immerhin privilegierten Lebensbedingungen hervor. Doch wenn er blutüberströmt in den Theaterraum zurückkehrt, taucht die Frage auf, ob das Publikum dann nicht dafür verantwortlich gemacht wird, zuzuschauen, die Situation als eine historische zu identifizieren und dennoch in seiner Freizeit sitzen zu bleiben. In der Delay zwischen Literatur, Kamera und theatraler Ko-Präsenz ist die Andeutung einer Fluchtlinie des Dispositivs daher weniger als ein Ruf nach rezeptiver Empathie mit dem abwesend geopfertem Körper zu verstehen – wie dies in anderen emotionalisierten Inszenierungen desselben Stoffes der Fall ist –, sondern als Ruf nach einer Handlung des Publikums, nämlich zur außentheatralischen Welt zurückzukehren, sich in die

verfügbar unter <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bv000245.pdf> (Zugriff 26. August 2025).

Richtung einer reparativen Gesellschaft ohne Gemeinwesen zu begeben und die aktive Mitleidenschaft für rassifizierten und geschlechtlichen Lebensbedingungen ins Bewusstsein zu holen. Denn Brasilien – das ‚Land der Zukunft‘, das als Name einer Kolonialware in ebendieser Zeitlichkeit verhaftet bleibt – ist, wie Peixoto de Azevedo sagt, nichts anderes als jene Fehlgeburt.⁴⁷

Damit aber ist das Problem der Darstellung weiblicher rassifizierter Körper noch nicht ausreichend adressiert. Dafür setzt sich der zweite Teil des *Essay über den Terror*, der 2025 unter dem Titel *Elisa em Fuga* (*Elisa auf der Flucht*) uraufgeführt wurde,⁴⁸ intensiv mit der Delay zwischen den Medien auseinander. Das Stück beginnt mit einer Aussage der Schauspielerin Thainá Muniz: „Die Handlung ist draußen.“ – eine Aussage, die im Kontrast zu dem szenischen Dispositiv steht, das ständig die bestimmte Sichtbarkeit und Lesbarkeit des intersektionalen Subalternen erzwingt, aufnimmt und wiedergibt. Eine Kamera fängt jede ihrer Gesten auf einem LED-Panel mit dreifacher, gespenstiger Delay ein, ihre Stimme wird geloopt, die Lichter folgen ihr, die Zuschauenden beobachten sie. In einer personalen Überlagerung trägt sie zugleich drei Figuren namens Elisa in sich: der präsente, sprechende Körper, geboren 1996; ihre prostituierte Tante, die während der Diktatur 1974 von der Polizei mit einer linken Studentin verwechselt wurde und infolgedessen körperliche Gewalt erlitten hat; und auch noch eine Figur aus einer anderen Erzählung von Machado de Assis, und zwar die Tochter eines befreiten Versklavten, die 1854 von ihrem Vater ermordet wurde, um ihre Heirat mit dem Sohn des Farmbesitzers zu verhindern, der später qua Figuration des brasilianischen hegemonialen Subjekts Anwalt,

⁴⁷ Vgl. Peixoto de Azevedo, „Fugografias“, S. 9.

⁴⁸ *Elisa em Fuga. Segundo Ensaio Sobre o Terror*, Regie: José Fernando Peixoto de Azevedo, Premiere: 03. April 2025, Ágora Teatro, São Paulo.

Landbesitzer und Soldat werden sollte. Wie kann Elisa die gegenwärtige Situation von Rassifizierung und Frauenfeindlichkeit durchbrechen, die eine Fortsetzung der Vergangenheit ist? Die vor den Zuschauenden aus der Vergangenheit wie auch aus der Gegenwart spielende Elisa wird durch das theatrale Dispositiv herausgefordert, sich dieser Maschine der Geschichte zu entziehen, die die Singularität der sich kreuzenden Geschichten ihres historischen Körpers auf eine kollektivierende Repräsentation im Blick und Diskurs reduzieren will. Als ob ‚die schwarze Frau‘ gleichzeitig die Opferrolle und die heroische Haltung eines Kampfes gegen ebendiesen Zustand notwendig repräsentieren müsste – eine Attrappe zwischen Bild und Text, die sie aber erst mit Tod und Martyrium zum Emblem einer kolonialen und patriarchalischen Nation machen würde. In der langen Dauer einer sich wiederholenden Geschichte konfrontiert Elisa die Kamera bzw. das Publikum und fragt: „Wie lange dauert es, *live* zu sterben?“

Jeder Weg aus diesem Dispositiv heraus wird, obwohl notwendig, ungewiss und unsicher sein. Zumindest einer davon besteht genau darin, die Flucht als eine Produktion kritischer Körperlichkeit zu imaginieren. Deshalb ist Elis theatrales Schwanken zwischen den verschiedenen Phasen der linearen Geschichte auch eine Gelegenheit, die in einer bewussten Fuge innerhalb des theatralen Dispositivs erprobt wird. Die SchauspielerIn verkörpert unter anderem Fotos des Drogendealers Zé Pequeno aus dem Film *City of God* als Kind, des Anti-Diktatur-Abgeordneten und Guerillakämpfers Carlos Marighella, des protestierenden Sambakomponisten Cartola, der schwarzen Feministinnen Beatriz Nascimento, Lélia González, Sueli Carneiro und auch Denise Ferreira da Silva mit einer Waffe in der Hand. Aber die Frage ist nicht nur, welche Figuren wir verkörpern können, sollten oder müssen, indem wir eine Reihe inspirierender

Persönlichkeiten ansammeln, an die sich manche als ihre Vorfahren erinnern würden – was Fragen der Anzestralität in Bezug auf das Gemeinschaftsgefühl aufwirft. Flucht ist keine Aufzeichnung, keine Verinnerlichung. So wie die Flucht des Dispositivs ist Elisa eine Trance. Zum Ende verkündet sie: „Ich bin eine Schauspielerin, und vielleicht können Sie akzeptieren, dass meine Arbeit darin besteht, eine gewisse Distanz zwischen dem Körper, der flieht, und dem Körper, der dem fliehenden Körper einen Körper gibt, zu skizzieren.“ Eine Aussage, in der sich die Arbeit der Schauspielerin im Wechselspiel zwischen sozialer Person (Thainá) und theatralen Rollen (die vielen Elisas und die Distanzen zwischen ihnen) interpretieren lässt. Doch hier kann der abwesende, zu entwerfende Körper der Distanzen auch als Repräsentation des Gemeinwesens des Quilombo verstanden werden, jene Idee einer widerständigen Zusammenkunft, die sich quer durch die Macht der weißen, patriarchalischen Metropole zieht.⁴⁹ Dabei erscheint das Theater zugleich als konkreter wie imaginärer Raum, dessen Imaginäres jedoch nicht auf die Vielfalt körperlicher Manifestationen zielt, wie sie dekoloniale Publizität hervorbringen will, sondern – im Gegenteil – auf die Figur Elisa, die in kritisch-negativen Verkörperungen flüchtige Gestalt findet. Somit lässt sich sagen, dass der theaterphilosophische Anspruch der Companhia Arminda, dem flüchtenden Körper einen inkorporalen Körper zu geben, darin besteht, eine Bühne sozialer und historischer Kreuzungen zu arrangieren, die durch Imagination die Gegenwart unmöglich macht und das Ereignis jener Geburt heraufbeschwört. Dadurch wird eine heterogene und externalisierende Körperlichkeit produziert, welche in ihrer subjektiven Form den zu eröffnenden Kreuzungen der Stadt im Trancezustand des Sozialen gleicht.

⁴⁹ Vgl. Peixoto de Azevedo, „Fugografias“, S. 3.

Resümee

Zusammenfassend hat sich dieser Aufsatz mit dem Dispositiv befasst und sich dabei auf die daraus resultierende Produktion von Subjekten konzentriert, indem er die geokulturelle Verortung dieses Subjektkonzepts in der Foucault'schen Theorie des Dispositivs hervorhob und ansatzweise diesen abendländischen Strang mit amerindianischen und afro-diasporischen Konzeptualisierungen kontrastierte. Angesichts der möglichen Kompatibilitäten, Hybridisierungen, Unübersetzbarkeiten und Irreduzibilitäten in der kolonialgeschichtlichen Begegnung zwischen diesen Diskursen und Praktiken ontologischer Natur stellt sich für die Theaterwissenschaft die Frage, wie eine Analyse der anthropologischen Produktionsbedingungen entwickelt werden kann, die es erlaubt, die normativen Strategien der Vereinheitlichung, Zentralisierung und Verinnerlichung des Menschlichen aufzudecken und von ihnen abzuweichen. In diesem Sinne haben wir gesehen, dass es für Deleuze in jedem Dispositiv eine „Subjektivierungslinie“ gibt, während in dem von Siegmund auf der Grundlage der Foucault'schen Theorie und der kritischen Ausarbeitung der Zentralperspektive formulierten theatralischen Dispositiv das Subjekt eine imaginäre „Position“ ist, die vom Individuum verinnerlicht werden muss – eine historische Kategorie, deren Gegebenheit jedoch verallgemeinernd vorausgesetzt wird. In Peixoto de Azevedos theatralischem Dispositiv hingegen, das von Ferreira da Silva und vom Quilombismo des afro-diasporischen Terreiro inspiriert ist, muss das Subjekt vielmehr in der Äußerlichkeit der heterogenen Kreuzung historischer Linien verstanden werden, die sich in einer Trancephase aktualisiert. Auf diese Weise konvergieren beide Modelle von Dispositiv in Bezug auf die Kriterien für die Zusammenstellung heterogener diskursiver und nicht-diskursiver Elemente, die eine Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt

regieren, sowie die Transformation dieser historischen Kontingenzen, in der sich das, was hervorgebracht wird, nicht jener onto-epistemologischen abendländischen modernen Formation unterwirft. Sie divergieren jedoch in der Radikalität der Kritik insofern, als sie sich in der topologischen Beschreibung und der Richtung des produzierten ‚Subjekts‘ gegenüberstehen: als phantasmatische Verinnerlichung einerseits und als Externalisierung des Denkens-Handelns andererseits. Während in der Kritik der christologischen Perspektive das Subjekt der ästhetischen Rezeption weiterhin in Bezug auf einen Fokuspunkt geformt wird, der die auf der Bühne dargestellte Welt innerhalb einer monistischen Institution des Körpers singulär neu zusammensetzt, gibt es eine grundlegende ontologische Divergenz in einer afro-diasporischen und post-marxistischen Ausrichtung, die Körperlichkeit – und die Person selbst – immer als eine materielle und ideologische Zusammensetzung einsetzt, ohne die Architektur oder das Moment der Einheit zu durchlaufen. Diese Behauptung geht über eine kulturanthropologische Beobachtung hinaus und rechtfertigt ihre Aufnahme in die Diskussion des Dispositivs insofern, als die historische Umgehung einer solchen ontologischen Einheit etwas über die Bedingungen der Möglichkeit einer Einbeziehung in eine Repräsentation, politisch-theologisch gesprochen, in einen kollektiven politischen Körper aussagt. Dies zeigt, dass eine dekoloniale Analyse des Dispositivs eine kritische Untersuchung der anthropologischen begrifflichen Grundlage, in der sich die Theorie niederschlägt, beinhalten muss. Welche politischen Formen ließen sich dann aus dem praktischen Verständnis der antikapitalistischen afro-diasporischen Körperlichkeit in Bezug auf das Unkörperliche und die Trance des Sozialen extrapolieren, wenn nicht gerade die Unmöglichkeit ihrer Institutionalisierung? Zu dieser Frage wird die Analyse eines amerindianischen szenischen Entwurfs auf der Grundlage der obigen Beobachtungen ihren verdienten leistenden Beitrag

erbringen. Dies würde den transnationalen Ansatz in Richtung einer Untersuchung von Transmodernen jenseits des Prozesses der abendländischen Säkularisierung verschieben.

dos Santos Boquimpani

Felipe dos Santos Boquimpani (M.A.) ist Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Emmy-Noether-DFG-Nachwuchsgruppe *Dramaturgies in the Afterlife of Violence* (Projektnummer 508024718) der Ruhr-Universität Bochum. Er forscht zu Repräsentation, künstlerischen Prozessen, gegenkolonialen Strategien, Ethnoanthropologie und sozialem Gedächtnis; sein Promotionsprojekt heißt *Equivocations of Decolonial Theater*.

dos Santos Boquimpani, Felipe: Re/Lektüre von Theater als Dispositiv zur Herausarbeitung einer gegenkolonialen Analyse zum Begriff des Subjekts, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 214-246, DOI 10.21248/thewis.12.2025.163