

Theater und Wissen. Pflanzenphilosophie auf der Bühne

CAROLA HEINRICH

DOI: <http://doi.org/10.31577/WLS.2022.14.4.8>

Der Beitrag widmet sich der Frage, wie Theater mit den ihm eigenen theatralen Mitteln und Strategien Erkenntnis erzeugt. Theater bedient sich anders als Literatur nicht nur der Sprache als Mittel der Kommunikation, der Text ist zur Inszenierung auf der Bühne vorgesehen. Eine Analyse der theatralen Verarbeitung von Wissen muss einerseits die plurimediale Realisierung des Textes über Sprache, Gestik, Licht, Maske, Musik, Video etc. berücksichtigen; andererseits auch die kollektive Produktion und Rezeption. Wirklichkeitskonstruktion und Bedeutungsgenerierung gründen auf der Ko-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen und der Aushandlung der Beziehung zwischen ihnen.

Diese theoretischen Überlegungen werden an einem konkreten Beispiel erprobt, dem Stück *Estado Vegetal* (2017a; 2017b) der chilenischen Autorin Manuela Infante. Sie setzt sich mit dem Denken des Pflanzenphilosophen Michael Marder und des Pflanzenneurologen Stefano Mancuso auseinander und erforscht mit theatralen Mitteln die Pflanzenintelligenz, das vegetative Nervensystem und die Kommunikation von Pflanzen untereinander. Die transmediale Übertragung der pflanzenphilosophischen Wissensinhalte wird analysiert: Wie artikuliert und transformiert das Theater dieses Wissen? Und welche Wirkung oder Funktion entsteht daraus? Diesen Fragen soll im vorliegenden Beitrag auf den Grund gegangen werden.

THEATER IM KONTEXT DER LITERARISCHEN INTERDISKURSANALYSE

Die von Jürgen Link geprägte literarische Interdiskursanalyse untersucht wie Literatur wissenschaftliche Wissensinhalte aufnimmt und transformiert. Theater ist Literatur, wenn es auch in der Inszenierung auf der Bühne über die geschriebene Sprache hinausgeht. Der vorliegende Beitrag nimmt Links Interdiskursforschung als Ausgangspunkt um die Beziehung von Theater und Wissenschaft und damit auch die

Dieser Artikel entstand im Rahmen des Projekts VEGA 2/0111/20 „The Interdiscursive Construction of Reality in Literature“ gefördert durch die Agentur für Wissenschaftsförderung des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Sport der Slowakischen Republik und der Slowakischen Akademie der Wissenschaften.

theatralen Formen des Wissens theoretisch zu erfassen. Sie beruht auf der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Spezial- und Interdiskursen (1988, 285) und geht von der Grundannahme aus, dass Gesellschaften „durch funktionale Ausdifferenzierung gekennzeichnet sind, das heißt durch die Entwicklung spezieller Praxis- und Wissensbereiche, die wiederum relativ geschlossene Spezialdiskurse ausgebildet haben, nämlich spezielle Formen der Rede mit eigener Operationalität“ (Parr 2011, 28). Als Reaktion auf diese immer weitere Ausdifferenzierung wurden auch Verfahren entwickelt, die das Wissen der Spezialdiskurse in Verbindung setzen und zusammenführen. Diese „interferierenden, koppelnden, integrierenden usw. Quer-Beziehungen zwischen mehreren Spezialdiskursen“ (Link – Link-Heer 1990, 93) werden als Interdiskurs bezeichnet, „ein auf Nicht-Spezialität spezialisierter Diskurs“ (Parr 2011, 41). Interdiskurse nehmen Bestandteile von Fachdiskursen auf und vermitteln dieses hochspezialisierte Wissen in neuen, breiteren Kontexten (Mikulášová – Mikuláš o. D., o. S.), indem sie es in persönliche Erfahrungswelten und Alltagssprache übertragen (Neumeyer 2010, 184). Diese popularisierende und integrierende Funktion beruht laut Parr „auf Reduktion von Komplexität und auf Anschlussfähigkeit an die elementare Soziokultur und die Alltagssprache“ (Parr 2011, 34).

Die Literatur wird als ein solcher nicht-spezzieller, Kopplungen schaffender Wissensbereich, als eine spezifische Art von Interdiskurs betrachtet. Hier zeigen sich allerdings Widersprüche: In der Literatur dominiert in besonderem Maße die poetische Sprachfunktion nach Roman Jakobson (1979, 92–93) und damit die sprachliche Form über den Inhalt. Die Poetizität der Sprache ist bedingt durch ihre formale Gestaltung, durch stilistische Merkmale, die Konnotationen nutzen und Polysemie schaffen und damit eben gerade von der Alltagssprache abweichen. Die Reduktion der Literatur auf Interdiskurs-Elemente, wie „Analogien, Metaphern, Symbolen, Mythen und narrativen Stereotypen, wie sie bereits im Alltag (als einem solchen nicht-spezziellen Lebensbereich) und dann gehäuft in Literatur [...] anzutreffen sind“ (Parr 2011, 29) und die „prinzipiell von jedermann/-frau verstanden und auch selbst produziert werden“ (34), wird dem nicht gerecht.

Nimmt man nun das Theater in den Blick, verstärkt sich dieser Eindruck: Theatertexte sind literarische und damit poetische Texte, die nicht nur gelesen, sondern auf der Bühne inszeniert werden. Die eigene Medialität des Theaters, seine Plurimedialität und Kollektivität, eröffnet vielschichtige Möglichkeiten der Darstellung und Rezeption, die eine Steigerung der Komplexität, nicht ihre Reduktion bedeuten. Dabei wird nicht bestritten, dass Literatur und Theater interdiskursive Elemente aufweisen, aber in gewisser Weise bildet „jeder Diskurs, insofern er transdisziplinäres Wissen nach seinen spezifischen Modi konturiert, zugleich einen Spezial- und einen Interdiskurs“ (Neumeyer 2010, 185).

Dieser Beitrag unterscheidet daher nicht zwischen Spezial- und Interdiskursen, sondern betrachtet das Theater als einen Diskurs neben anderen. „Ein spezifisches Thema, das Gegenstand unterschiedlicher Diskurse ist und in diesen Diskursen zu einem Wissenskomplex geformt wird [...] [ist] in literarischen wie wissenschaftlichen Diskursen zu untersuchen“ (181). Theater und Wissenschaft werden hier nicht als zwei separate Bereiche betrachtet, sondern vielmehr als „zwei Dimensionen im

gemeinsamen kulturellen Raum“ (Klein 2011, 2). Die verschiedenen Diskurse unterscheiden sich in ihrer spezifischen Gestaltung des Wissenskomplexes. Der vorliegende Artikel untersucht die theatrale Artikulation des Wissens: Welche Mittel und Strategien werden im Theater eingesetzt, um Erkenntnis zu schaffen? Und welchen Einfluss hat das Medium Theater auf die Wissensherstellung?

Die Analyse bedient sich der Theorie der kulturellen Übersetzung. Gemeint ist „nicht allein die Übersetzung von Sprache zu Sprache, sondern all jene Prozesse, die durch De- und Rekontextualisierung Kommunikation zwischen unterschiedlichen Gruppen [...] und verschiedenen Diskurstraditionen möglich machen“¹ (Rössner – Italiano 2012, 11), eine transmediale Übertragung von Inhalten in ein anderes Medium, die Vermittlung wissenschaftlicher Theorien über die Mittel des Theaters. Dabei muss man die verschiedenen Dimensionen des Medialen einbeziehen und die Wechselwirkung zwischen Theater und Wissenschaft in den Blick nehmen.

KONSTRUKTION VON WISSEN IM THEATER

Medien strukturieren das vermittelte kulturelle Wissen und steuern unsere kulturelle Erfahrung. Sie haben nicht „lediglich eine neutrale Übermittlungsfunktion von Botschaften. [...] Vielmehr tritt an die Stelle der neutralen Mittlerfunktion die Eigendynamik des Mediums, seine verfälschende, aber zugleich auch schöpferische Kraft“ (Mein 2011, 13). Das Interesse liegt auf dem Zusammenspiel von Form und Inhalt, der wechselseitigen Beeinflussung von Medium und Botschaft. Wie wird Wissen produziert und in Szene gesetzt? Durch welche Handlungen wird kulturelle Bedeutung erzeugt? Der Blick soll hier auf die spezifische Medialität des Theaters gelenkt werden, auf die theatralen Eigenschaften und Verfahren, da sie die Bedeutung durch ihre materielle Form beeinflussen.

Der Theatertext wird befragt nach den Regeln und Funktionen, denen er gehorcht, nach Argumentationsfiguren und Darstellungsweisen, die ihm zugrunde liegen. Theater bedient sich aber nicht nur der geschriebenen Sprache als Mittel der Kommunikation. Der dramatische Text wird unmittelbar auf der Bühne interpretiert und in Szene gesetzt. Anders als der Text, zeichnet sich die Inszenierung über das Merkmal der Kollektivität der Produktion und Rezeption sowie die Plurimedialität aus, die unter dem Stichwort der Theatralität zusammengefasst werden:

Theatralität ist zunächst Oberbegriff für die kollektiv produzierten, heterogenen Aspekte einer Theaterinszenierung [...], zu der die gesprochene Sprache (Prosodie), Mimik, Gestik und Bewegung/Proxemik (Kinesik), Kostüme, Masken, Frisur und Schminke, Requisiten, Dekoration und Beleuchtung des Bühnenraums, Musik und Geräusche sowie audiovisuelle Medien gehören, aber auch die spezifische Kommunikation von Bühne und Publikum. (Vassen 2003, o. S.)

Den Figuren kommt im Theater eine gewichtigere Rolle zu als in anderen Gattungen, sie werden bei der Inszenierung zu Fleisch und Blut. Sie werden nicht durch eine Erzählinstanz vermittelt, sondern stellen sich als Redende selbst dar und treiben durch ihr Sprechen die Handlung voran. Es handelt sich um gesprochene Handlung, also um einen performativen Sprechakt im Sinne John L. Austins (1975, 6). Erika Fischer-Lichte entwickelt Austins Performativitätsbegriff in spezifischem

Bezug auf das Theater weiter und wendet ihn nicht nur auf Sprechhandlungen, sondern auch auf körperliche Handlungen an: Sie beziehen sich nicht auf etwas Vorgegebenes, das sie ausdrücken wollen, sondern bedeuten in erster Linie das, was sie vollziehen. Eine Geste verweist folglich auf nichts weiter als die ausgeführte Geste selbst, das verwendete Objekt stellt nur sich selbst dar. Sie sind dadurch nicht referentiell, sondern selbstreferentiell mit dem Zweck der Herstellung einer Realität (2004, 26–27). Theater bildet die Realität nicht ab, sondern eine Realität wird auf der Bühne geschaffen.

Eine so verstandene Performativität manifestiert sich in der Aufführung. Fischer-Lichte begreift die Aufführung nicht als Umsetzung des dramatischen Texts oder als Darstellung einer fiktiven Welt, „sondern als Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern“ (2003, 12). Die Aufführung entsteht aus dem Zusammenspiel von Darstellenden und Zuschauenden und was zwischen ihnen geschieht, ihrer Interaktion (17). Sie wird damit zum Inbegriff des Performativen, da den Körpern, Bewegungen, Gesten und Gegenständen nicht per se Bedeutungen zukommen, sondern die Bedeutung erst im Kontext, in dem sie Verwendung finden, also im Spiel emergiert (Fischer-Lichte – Roselt 2001, 241). Indem Objekte und Handlungen nur sich selbst darstellen, sind sie gleichzeitig offen für verschiedenste Bedeutungen, die ihnen die Zuschauenden aus ihrer subjektiven Position mit ihren jeweils eigenen Erinnerungen, Erfahrungen und Konnotationen zusprechen:

Die Wahrnehmung [des Performativen] konzentriert sich vielmehr auf seine sinnlichen Qualitäten: Auf die besondere Gestalt eines Körpers und seine Ausstrahlung, auf die Art und Weise, in der eine Bewegung ausgeführt, sowie auf die Energie, mit der sie vollzogen wird, auf das Timbre und das Volumen einer Stimme, auf den Rhythmus von Lauten (oder auch Bewegungen), auf Farbe und Intensität des Lichtes, auf die Eigenart des Raumes und seine Atmosphäre, auf den spezifischen Modus, in dem Zeit erfahren wird, auf das Zusammenspiel von Laut, Bewegung, Licht u.a. Einer Ästhetik des Performativen geht es sowohl um die Wahrnehmung dieser sinnlichen Qualitäten als auch um die Wirkung, die sie auf den Wahrnehmenden im Akt der Wahrnehmung ausüben können: physiologische Veränderungen wie erhöhten Pulsschlag, erweiterte Atmung, Schweißausbrüche, ebenso wie Ekel, Trauer, Melancholie oder im Gegenteil Freude oder gar Glücksgefühle. (Fischer-Lichte 2001, 142)

Und letztlich ist es diese sinnliche und emotionale Wahrnehmung, Klein nennt sie die „künstlerische Erfahrung“ (2011, 3), über die der Erkenntnisgewinn im Theater funktioniert. Künstlerische Erfahrung ist ein aktiver und ästhetischer Prozess, in dem der Inhalt und die je spezifische Medialität des Wahrzunehmenden miteinander verschmolzen sind (2). Der Wissenserwerb erfordert eine aktive Beteiligung der Lesenden und Zuschauenden im Rezeptionsprozess, ein dynamisches Erleben, das Leerstellen komplettiert, logische Zusammenhänge herstellt und Spannungen wahrnimmt (Schneider 2010, 72–73). Darin liegt auch das Translatorische in der transmedialen Übersetzung von Wissenschaft in Theater. Während die Wissenschaft ein objektives, beweisbares Faktenwissen anstrebt, ist das erworbene Wissen im Theater ein „künstlerisches Wissen [es ist] sinnlich und körperlich, ‚embodied knowledge‘ [...] ein gefühltes Wissen“ (Klein 2011, 3). Dieses Wissen ist damit

immer subjektiv, es beinhaltet Einstellungen und Werte, die jedes Mitglied einer Gesellschaft durch seine Sozialisation und seinen kulturellen Kontext erworben hat (Schneider 2010, 75).

Demgemäß muss die Analyse von Wissen im Theater die verschiedenen Schwerpunkte berücksichtigen: Die Eigenart des theatralen Darstellungssystems und seine spezifische Materialität sowie die Handlungen, die vollzogen werden, und ihre Wirkung auf die Lesenden und Zuschauenden (Fischer-Lichte 2001, 142). Zur Analyse kann nur die Aufnahme der Inszenierung herangezogen werden, in diesem Fall ist es natürlich nur in begrenztem Maße möglich, auf die Erfahrungen der Zuschauenden zu schließen, da hier keine empirische Methodik zum Einsatz kommt. Ausgehend von der Annahme, dass „die vom Betrachter empfundene Emotion sich aus formalen Mustern ergibt, die er oder sie in der Arbeit wahrnimmt“⁴² (Bordwell – Thompson 2013, 57), wird versucht über eine Analyse der ästhetischen Gestaltung von Text und Inszenierung auf die Wirkung bestimmter Textteile und Handlungen auf der Bühne bei den Lesenden und Zuschauenden zu schließen. Über die formale Analyse der Figurencharakterisierung und -konzeption, der Informationsvergabe, der verwendeten Metaphern, der Fokalisierung und Perspektivenstruktur kann auf Erwartungshorizonte, Wissensstrukturen und kulturelle Schemata, die bei der Rezeption aktiviert werden, geschlossen werden. So beschränkt sich die Analyse nicht allein auf die Zeichen des Kunstwerks, sondern denkt auch die Bedingungen seiner Erzeugung und Rezeption mit. Bedeutungsgenerierung geschieht folglich im Zusammenspiel dieser Faktoren.

PFLANZENPHILOSOPHIE AUF DER BÜHNE

Die Analyse erfolgt beispielhaft anhand des Stücks *Estado Vegetal* von Manuela Infante. Das Stück greift Elemente des pflanzenphilosophischen Diskurses auf, spitzt diesen zu und macht ihn für die eigenen Darstellungsverfahren fruchtbar, gewinnt ihm mithin eine poetologische Komponente ab. Die Autorin bezieht sich konkret auf die Arbeiten des Pflanzenphilosophen Michael Marder sowie des Pflanzenneurologen Stefano Mancuso, die sie beide in der Stückbeschreibung auch explizit nennt, weshalb ihre Werke hier in der Analyse genauer betrachtet werden. Das Stück und die vorliegende Analyse bilden damit nicht die gesamte Bandbreite der pflanzenphilosophischen Forschung ab und geben keinen systematischen Überblick über die Plant Studies³. Der vorliegende Artikel ordnet sich im Bereich der Literary and Cultural Plant Studies⁴ ein, in deren Zentrum die Frage steht, wie Pflanzen in Kunst und Literatur dargestellt werden, und welche Rolle ihnen dabei zugesprochen wird:

Erstens (1.) beschäftigt sich die literatur- und kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung mit ethischen und philosophischen Fragen über den Status von Pflanzen. Sie widmet sich zweitens (2.) den historischen wie gegenwärtigen Mensch-Pflanze-Verhältnissen bzw. den Praktiken der Interaktion zwischen Menschen und Pflanzen in Literatur, Kunst und Alltagskultur. Sie fragt drittens (3.) danach, wie botanisches und botanikales [...] Wissen über Pflanzen, in literarischen und nicht literarischen Texten repräsentiert, modifiziert und reflektiert wird. [...] [Sie] fragt (4.) nach dem Akteurstatus von Pflanzen. Schließlich geht es fünftens (5.) um die Analyse, auf welche Weise die Schreibweisen mit dem Vegetabilen zu einer Phytopoetik verbunden sind. (Stobbe – Kramer – Wanning 2022, 15)

Die Verortung im Bereich der literatur- und kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung bedingt einige Leitfragen, die bei der Analyse berücksichtigt werden sollen: Welche Eigenschaften werden Pflanzen zugeschrieben? Wie verläuft die Grenze zwischen animalischem und vegetabilem, zwischen Mensch und Pflanze? Wie viel Raum gibt das Stück den Pflanzen hinsichtlich ihrer Redeanteile? Werden in dem Stück die pflanzenphilosophischen Wissensbestände aktualisiert und übersetzt? Finden die Pflanzen Eingang in die kompositorische, szenische und sprachliche Gestaltung des Stücks?

PFLANZEN AN DIE MACHT: MANUELA INFANTES *ESTADO VEGETAL*

Die Autorin Manuela Infante ist die derzeit international wohl erfolgreichste chilenische Autorin. Ihre Texte sind stark politisch und sozial motiviert. Die Inszenierung theoretischer Fragestellungen auf der Bühne bildet dabei einen Schwerpunkt ihrer Arbeit.

Estado Vegetal (dt. *Gegen den Baum*) ist das zweite einer Reihe von Stücken, die sich mit der Vorstellung vom Menschen als Maß aller Dinge auseinandersetzt und versucht, dieser Idee etwas entgegenzusetzen. Ihre „Versuchsreihe zu nicht-anthropozentrischem, nicht-humanistischem Theater“ (theaterformen.de) begann sie 2016 mit *Realismo* (Realismus), in dem sie sich mit dem spekulativen Realismus auseinandersetzt und Gegenstände zum Zentrum ihrer Reflektion macht und setzt sie mit *Estado Vegetal* (2017a; 2107b) und der Frage wie Pflanzen fühlen, denken und kommunizieren fort. 2020 schließt sie mit *Cómo Convertirse en Piedra* (dt. *Wie man sich in Stein verwandelt*) daran an, das Steine, Mineralien und das Gedächtnis der Erde in den Mittelpunkt stellt, und arbeitet schließlich 2022 in *Fuego Fuego* (Feuer, Feuer) zur zerstörerischen aber auch verändernden Kraft des Feuers. Allen genannten Stücken ist gemein, dass sie den Menschen als nur eine Daseinsform unter vielen thematisieren und ihn auffordern, Verantwortung für Hierarchien, Zerstörung und Ausgrenzung zu übernehmen. Jedes dieser Stücke könnte als Beispiel einer szenischen Forschung analysiert und daran aufgezeigt werden, wie über die dramatische Struktur der Inhalt kommuniziert wird. Es soll hier allerdings exemplarisch *Estado Vegetal* herausgegriffen werden.

Estado Vegetal wurde 2017 im Theater NAVE in der Regie der Autorin in Santiago de Chile uraufgeführt und vom chilenischen Kunstkritikerverband als bestes Stück des Jahres ausgezeichnet.⁵ Der Text wurde im Spanischen nicht publiziert, ist aber 2021 in deutscher Übersetzung in der Anthologie *Mauern fliegen in die Luft* (Muche – Heinrich) erschienen. 2019 wurde *Estado Vegetal* zur Biennale in Venedig und zum Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen. Das Stück wurde in Berlin als Gastspiel gezeigt und als beste der in Berlin gezeigten Arbeiten ausgezeichnet.

Der Titel birgt schon eine Reihe thematischer Vorinformationen, welche die Erwartungen der Lesenden und Zuschauenden weckt: *Estado Vegetal* bedeutet wörtlich übersetzt „vegetativer Zustand“, also Wachkoma. Dies nimmt die Handlung des Stückes vorweg: Ein junger Motorradfahrer, Manuel, rast gegen einen Baum und landet im „vegetativen Zustand“. Stefano Mancuso und Alessandra Viola weisen auf die oft

abwertende, herabsetzende Bedeutung des Wortes „vegetieren“ hin: „Wenn jemand nur noch ‚dahinvegetiert‘, heißt das, dass er über keine typisch menschlichen motorischen und sensorischen Fähigkeiten mehr verfügt – also kaum mehr besitzt als das nackte Leben. Wie eine Pflanze eben, denken wir“ (2015, 49). Und so fragt die Mutter schließlich auch: „Und was soll ich mit einem Sohn im vegetativen Zustand machen? Ihn gießen? [...] Mein Sohn ist zur Pflanze geworden“⁶ (Infante 2017a, 13). Doch im Titel verbirgt sich noch eine zweite Bedeutung, die sich den spanischsprachigen Lesenden und Zuschauenden erschließt, aber so nicht ins Deutsch übersetzbar ist. *Estado* bedeutet auch „Staat“, und damit verbirgt sich hinter dem Titel auch das Pflanzenreich, dessen Funktionen Mancuso und Viola (2015) zu ergründen suchen und auch die politische Vorstellung einer Nation der Pflanzen, deren Verfassung Mancuso (2021) später entwirft. Beide Vorstellungen finden sich im Stück wieder: Einerseits, wenn Manuels Mutter am Ende des Stücks dem Baum die Schuld am Unfall ihres Sohnes zuspricht und sagt, „Der Baum hat ihn in sein Reich entführt. [...] In dem Augenblick, in der Dunkelheit, haben sie meinen Sohn in ihr Reich geholt“⁷ (Infante 2021, 267). Andererseits, wenn vom „estado soberano vegetal“, einem „souveränen Pflanzenstaat“ (Infante 2017, 11) gesprochen wird. Dieses Wortspiel weckt gewisse Erwartungen an Thema und Handlung des Stücks und aktiviert das Vorwissen der Lesenden, auch derer, die mit diesen Theorien nicht vertraut sind.

Doch wie kam es zu dem Unfall? Wer ist schuld? Um diese zentrale Frage rankt sich das Stück als ein Geflecht aus Erzählungen, aus sieben Monologen. Das einaktige Drama ist ein Monodrama, „ein Theaterstück, das von nur einer/m Schauspieler/in dargestellt wird, aber nicht zwingend nur eine Figur haben muss“⁸ (Nelega 2010, 65). Es wurde gemeinsam mit der Schauspielerin Marcela Salinas entwickelt, die alle sieben Figuren verkörpert. Der Text kommt fast ohne Nebentext aus, es gibt kaum Regieanweisungen, noch Informationen zu den Figuren. Die Lesenden erfahren allein die Namen der Figuren, die als Überschriften für die unterschiedlichen Monologe fungieren, die wiederum die einzelnen Szenen des Stücks bilden. Es gibt keine weiteren Informationen im Nebentext, keine Merkmale wie Alter, Beruf, sozialer Stand oder ihre Beziehung zueinander, diese erfahren Lesende und Zuschauende gleichermaßen erst im Laufe des Textes. Da alle Figuren von derselben Schauspielerin dargestellt werden, erfolgt die Figurencharakterisierung vor allem figural implizit über die Sprache, über Soziolekt, Dialekt und Stimmqualität. So drückt sich Raúl sehr umständlich, bürokratisch aus, redet mit häufigen Wiederholungen um den heißen Brei herum, verwendet zahlreiche Vergleiche und Redewendungen in popularisierender Funktion und wird darüber klar als Beamter, als Kommunalpolitiker gezeichnet. Eva hingegen spricht in der Inszenierung so schnell, dass man sie kaum versteht und ihr Redeschwall in Gemurmel untergeht. Sie spricht in hoher Stimme und übertriebener Intonation, verwendet Onomatopoetika und Interjektionen, verschluckt Endungen, was ihre Rede sehr mündlich und umgangssprachlich macht. Sie wird damit als die aufgeregt tratschende Nachbarin charakterisiert, die alles in der Nachbarschaft mitbekommt und zu allem etwas zu sagen hat. Da so gut wie keine Requisiten und Kostüme (mit Ausnahme der Feuerwehruniform Manuels) zum Einsatz kommen, kommt Mimik und Gestik eine große Bedeutung zu, was ein sehr ausdrucksstarkes

Spiel der Darstellerin notwendig macht. Durch Fremdkommentare erfahren die Zuschauenden und Lesenden die Beziehungen der einzelnen Figuren zueinander und dadurch erschließen sich mit dem Fortschreiten des Stückes die Handlungszusammenhänge.

Es handelt sich zwar um Monologe der Figuren, dennoch wird hier ein impliziter Dialogpartner angesprochen. Der Dialogpartner befindet sich in der Inszenierung auf der Bühne, ist allerdings nicht physisch anwesend, sondern wird von der Schauspielerin suggeriert und muss von den Zuschauenden imaginiert werden. Das Publikum fungiert dabei als Zeuge des Dialogs. Raúl, Eva und auch die Mutter befinden sich auf dem Kommissariat und werden nach dem Unfall befragt. Entsprechend auch das karge, minimalistische Bühnenbild: kühles Licht, ein Stuhl, ein Tisch, eine Topfpflanze, ein Mikrofon. Eine Passage fällt hierbei ins Auge: eine kleine Analepse in der Rede Raúl's, der berichtet, dass er das Mädchen, das auf den Baum geklettert war, befragt habe. Hier wird ein Dialog zwischen den beiden mithilfe eines Loop-Pedals erzeugt, das Raúl's Fragen aufnimmt und wiederholt abspielt. Diese Technik der Wiederholung kommt häufiger zum Einsatz und bildet eines der Grundprinzipien der Inszenierung. Durch Wiederholungen in den Figurenreden werden auch Verbindungen geknüpft, die Figuren und das Besprochene miteinander in Verbindung gesetzt.

Anfangs sind Raum und Zeit konkret definiert, dies wechselt aber mit dem Monolog Noras, der sowohl einen Orts- als auch einen Zeitsprung bedeutet und einen zweiten Handlungsstrang eröffnet. In einem Rückblick sehen wir Nora, die 20 Jahre früher in ihrem Haus vor ihren Topfpflanzen steht und mit ihnen spricht, während sie sie versorgt. Auch die Adressat*innen der Rede haben sich folglich geändert, die Pflanzen werden hier direkt angesprochen und antworten vermeintlich auch. Der Wechsel ist auch szenisch markiert. Die Schauspielerin bringt immer weitere Topfpflanzen auf die Bühne und stellt sie auf dem Tisch ab. Es werden auch weitere Mikrofone gebracht und vor die Pflanzen gestellt. Über das Loopgerät werden Geräusche aufgenommen und übereinandergelegt, das Rauschen der Blätter im Wind und Vogelgezwitscher erzeugen die Geräuschkulisse eines Waldes, der Raum als Klangraum erzeugt. Das Licht wechselt zu grün und der Spot wird auf die Pflanzen gelegt.

Die Szene markiert einen Wendepunkt, einen Wechsel des Fokus vom Unfall auf die Pflanzen als Thema und Hauptakteure des Stückes, die von hier an immer mehr das Szepter übernehmen, was aber nicht bedeutet, dass sie bis dahin nicht präsent waren. Ein ganzer Reigen an Metaphern, Vergleichen, Wortspielen und Redewendungen, die die Pflanzen in den Mittelpunkt stellen, durchziehen den Theatertext: So wird beispielsweise mit der Metapher „el tema raíz“ (Infante 2017a, 1) direkt eine Kapitelüberschrift von Mancuso und Viola, „Die Wurzeln des Problems“ (2015, 13) zitiert, Raúl „kommt vom Hölzchen aufs Stöckchen“ (Infante 2021, 251) („se está yendo por las ramas“, Infante 2017a, 1) oder die Mutter „schläft wie ein Klotz“ (Infante 2021, 257), wörtlich „wie ein Baumstamm“ („durmiendo como un tronco“, Infante 2017a, 6). Diese Bilder eröffnen eine ganze Reihe an Assoziationen zu Pflanzen, insbesondere Bäumen und ihren Eigenschaften – weitverzweigt, unbewegt und tiefgehend. Andere hingegen sind in ihrem spezifischen kulturellen Kontext verhaftet und damit

auch nur den Lesenden und Zuschauenden zugänglich, die damit vertraut sind. So erkennt das chilenische Publikum den Ausspruch Evas „hier bewegt sich kein Blatt, ohne dass ich es mitkriege“ (Infante 2021, 257), im Original „aquí no se mueve una hoja sin que yo me entere“ (Infante 2017a, 5), als Anspielung auf Augusto Pinochets berühmten Satz: „En Chile no se mueve ni una hoja sin que yo lo sepa“ (Ohne mein Wissen bewegt sich in Chile nicht mal ein Blatt). Damit eröffnet sich eine politische Dimension, die persönliche Erinnerungen an die Schrecken der Diktatur wachruft.



Marcela Salinas in Manuela Infante: *Estado Vegetal*. 1. 6. 2017, NAVE, Santiago de Chile.
Regie: Manuela Infante. © Isabel Ortiz.

Nora reißt schließlich auf Geheiß der Pflanzen den Boden ihres Hauses aus und pflanzt die Blumen direkt in die Erde darunter: „wie ein Aufstand [...] Pflanzen gegen Töpfe. [...] Die Menschen haben ja den Blumentopf erfunden, weil sie munter bewegen wollten [...] was sich eben nicht bewegt“⁹ (Infante 2021, 261). Die Pflanzen haben sich aus der Beherrschung durch den Menschen befreit. Diese Machtbeziehung äußert sich in der grundlegenden Opposition zwischen Menschen und Pflanzen, repräsentiert vor allem durch Manuel und den Baum, die dem Stück zugrunde liegt und die bereits im philosophischen Werk Michael Marders begründet liegt, wenn er von „the constitutive vegetal otherness“ oder dem „instance of alterity, to which we do not [...] dare to compare ourselves: the plant“ (2013, 36) spricht. Die Differenz stützt sich in erster Linie auf den Gegensatz langsam und schnell, also Bewegung und Stillstand. „Manuel konnte es nie schnell genug gehen, er hat nie stillhalten können [...] immer in Bewegung“¹⁰ (Infante 2021, 259), der Baum hingegen „bewegt sich so langsam, als würde er stillstehen“¹¹ (251). Dadurch wird auch ein kritisches Licht geworfen auf zentrale Begriffe unserer politischen und wirtschaftlichen Gegenwart

wie Wachstum, Fortschritt, Entwicklung. Dieser Vergleich fußt direkt auf den Erkenntnissen Mancusos, genauso wie die Differenz alt und neu: Die Menschen sind „Neuankömmlinge“ (Mancuso 2021, 14), „*criatura novata*“ bei Infante (2017a, 10) auf der Erde, die Pflanzen waren schon lange vor ihm da. Selbst den Bibelvergleich, der hier Raúl in den Mund gelegt wird, findet man bereits bei Mancuso und Viola (2015, 13). So auch den Gegensatz zwischen der tierischen Hierarchie und dem dezentralen vegetativen Organisationssystem: „Pflanzen bestehen aus repetitiven Modulen“ (38), „*hoja. Siempre la misma hoja*“ (Blatt. Immer das gleiche Blatt; Infante 2017a, 10), die nicht vom Gehirn gesteuert werden, sondern zahlreiche „Kommandozentralen“ (Mancuso – Viola 2015, 9) haben. Andere Ideen gehen auf das Denken Marders zurück, etwa die Opposition zwischen dem menschlichen Individuum und einer „vegetal heteronomy“ (2013, 67): „Der Baum ist nicht einer, er ist viele. Der Baum spricht mit allen seinen Stimmen, wie ein Publikum, ein ganzes Stadion“¹² (Infante 2021, 254).

Die Vielstimmigkeit und Wiederholung sind auch ästhetische Prinzipien, die in der Inszenierung vor allem durch das Loop-Pedal umgesetzt werden. Aufnahmen werden wiederholt abgespielt, übereinandergelegt, sodass die Pflanzen im Chor als viele Stimmen sprechen und ein Klangraum erzeugt wird. Die immer größere Anzahl an Mikrofonen auf der Bühne verbildlicht dies. Die Wiederholung zeigt sich nicht nur an einzelnen Bildern und Ausdrücken, sondern auch in der Erzählstruktur des Textes. Wir haben hier keine fortschreitende Erzählung, sondern verschiedene Figuren, die jeweils ihre Sicht zu einem gewissen Ereignis darlegen, einzelne Erinnerungskapen, die übereinandergelegt werden. Diese Vielstimmigkeit bildet dabei bereits die dramaturgischen Grundkonstellation des Monodramas, denn die Protagonistin ist kein Individuum, sondern viele. Indem die Autorin und Regisseurin pflanzliche Wachstumsprozesse als ästhetische Verfahren einsetzt, schafft sie eine Poetik des Pflanzlichen.

Ein Großteil der pflanzenphilosophischen Konzepte wird über die Figurenrede Manuels vermittelt. Ihm kommt im Stück eine privilegierte Position zu, da er einerseits in der Opposition als Stellvertreter der Menschheit fungiert, andererseits der Einzige ist, der diese Grenze überschreitet. Während anfangs nur über Manuel gesprochen wird, kommt er schließlich selbst zu Wort in einem fast shakespeareschen Monolog, der in seiner gehobenen Ausdrucksweise im Kontrast zur bis dato stark um Mündlichkeit bemühten Rede steht und sich deutlich vom restlichen Stück abhebt. Auch er spricht die Pflanzen direkt an, entschuldigt sich für das menschliche Fehlverhalten, für ihr Unwissen, übernimmt Verantwortung. Er fleht sie an: „Erlöse mich von den Formen des Tieres!“¹³ (Infante 2021, 263) Er möchte atmen, denken, sich ernähren, sprechen wie sie. Und in diesem Bitten finden sich zahlreiche Konzepte aus Marders und Mancusos Werken: der modulare Aufbau der Körper ohne spezifische Organe (Mancuso 2021, 73; Marder 2013, 85), die Sinne der Pflanzen, die Feuchtigkeit und chemische Stoffe wahrnehmen (Mancuso – Viola 2015, 78), dass Pflanzen über chemische Moleküle kommunizieren (90), dass sie nicht sterben (Marder 2013, 67), keine Individuen sind (Mancuso – Viola 2015, 39), sondern eine und zugleich viele (Marder 2013, 44), ihre dezentrale demokratische Organisationsform (Mancu-

so 2021, 74; Marder 2013, 85), und dass sie „in der Zeit leb[en] und nicht gegen sie“¹⁴ (Infante 2021, 263), was Marder als die „vegetal hetero-temporality“ (2013, 95) bezeichnet. In Manuel zeigt sich eine weitere Facette von Theater und Wissen: Er vermittelt einerseits pflanzenphilosophische Wissensbestände, andererseits verkörpert er sie als eine Figur, die im Stück zu Wissen gelangt, was David Kornhaber als „staging knowledge“ (2020, 22) bezeichnet. Doch „the acquisition of knowledge not as a point of resolution but as a cause for total dissolution“ (22): Das Wissen bringt ihn ins Wachkoma, führt zur anfänglichen Katastrophe, dem Unfall, was aber zugleich die Erfüllung seines Flehens bedeutet.

Als Lesende gewinnt man den Eindruck, er spräche aus eben diesem Zwischenreich, dem Pflanzenreich „between the living and the dead“ (Marder 2013, 67). Die Inszenierung positioniert ihn aber in eine vom Feuer zerstörte Landschaft nach einem Waldbrand. Manuel war Feuerwehrmann, der Monolog ist somit eine Rückblende. Die Bühne ist in rotes Licht getaucht, die Geräuschkulisse des lodernden Feuers wurde erneut durch das übereinanderlegen mehrerer Loops eines trockenen Blattes, das zwischen den Fingern zerrieben wird, erreicht. Das Rascheln der Blätter wird zu einem knisternden Feuer und einem wütenden Waldbrand. Dieser wird von einer melancholischen klassischen Instrumentalmusik übertönt, die den Ton der Rede Manuels unterstreicht. Die Schauspieler*in trägt eine Feuerwehruniform und ist von mehreren Mikrofonen umringt, die wie verkohlte Baumskelette nach oben ragen. Das Bild nimmt Bezug auf die massiven Waldbrände in Chile Anfang des Jahres 2017, die verheerendsten Waldbrände in der Geschichte des Landes.

Ich sage euch, dieser Wald war die Hölle, schon vor den Flammen. Ein reiner Fichtenwald. Stellt euch eine Stadt vor, in der nur Schusterinnen leben. Oder Bäckerinnen, oder Krankenpfleger. Alle Fichten in diesem Wald waren gleich alt, denn so hielten die Menschen das Anpflanzen für effizienter. Stellt euch eine Stadt vor, in der nur Kinder leben. Nur Kinder, sonst niemand. Ich sage euch, hier ist ein Kindergarten verbrannt.¹⁵ (Infante 2021, 264)

Das chilenische Publikum verbindet die Rede Manuels mit den Vorwürfen der Zivilgesellschaft an die forstwirtschaftlichen Großunternehmen, sie seien aufgrund der Anpflanzung von Monokulturen zur Profitmaximierung für die Brände verantwortlich (Keller 2017). Doch die Inszenierung bewirkt auch andernorts Beklommenheit und macht die Dringlichkeit der Klimakrise bewusst, wenn man beispielsweise an die Waldbrände in Europa im Sommer 2022 denkt. Manuel entschuldigt sich und übernimmt Verantwortung für das zerstörerische menschliche Handeln.

Die Machtstruktur innerhalb des Textes verändert sich. Während anfangs nur über die Pflanzen gesprochen wurde, werden sie zunächst immer häufiger personifiziert, schließlich werden sie als Gesprächspartner angesprochen und kommen am Schluss sogar selbst zu Wort.

Eine Emanzipation der Pflanzen wird vorgeführt, die in eine übermächtige Position kippt. Die Pflanzen sind kein passives Objekt mehr, sie werden nicht nur aktiv, sondern auch bestimmend, fast aggressiv: „Willst du mir etwa drohen?“ (Infante 2021, 260; „¿Oye tú me estás amenazando?!“, Infante 2017a, 8). Die Pflanzen werden selbst zu vielstimmig Sprechenden, sie und ihre Mikrofone nehmen immer mehr

Platz auf der Bühne ein, sie dominieren Klangraum und Licht. Es werden immer mehr Pflanzen auf die Bühne gebracht, bis schlussendlich sogar das Publikum als Pflanzenpublikum gespiegelt wird. Die stückimmanente Opposition wird auf den Theaterraum übertragen und zugleich wird ein Perspektivwechsel vorgeschlagen. Manuel verneigt sich vor ihnen, sie klatschen. Der Mensch wird von einer anfangs zentralen Positionierung auf der Bühne, immer weiter zur Seite gedrängt und am Schluss von der Pflanzenwand verschluckt.

An den vielen soziopolitischen Bezügen ist deutlich zu sehen, dass die Pflanzenphilosophie Mancusos und Marders hier für ein engagiertes politisches Theater genutzt wird. Dies wird unterstrichen durch die geschlossene Perspektivenstruktur. Die intendierte Rezeptionsperspektive stimmt mit dem Blickwinkel einer Figur, Manuels, überein. Es werden viele Spuren und Fäden durch das Stück gelegt, die seine Position stützen, darauf hinführen. Als dominante Interpretation lässt sich die Aufforderung ausmachen, die Anthropozentrik zu überwinden und die Intelligenz der Pflanzen anzuerkennen. Anstatt sie beherrschen zu wollen, sollten wir von ihnen lernen.

FAZIT

Die Analyse hatte zum Ziel zu untersuchen, wie das Theater die szenischen Mittel einsetzt, um Wissen zu schaffen. Es wurde gezeigt, dass das Theater Wissensinhalte zum Teil direkt in die Figurenrede übernimmt, diese aber in Metaphern, Vergleichen und Wortspielen poetisch verdichtet. Der repetitive und heterogene Aufbau der Pflanzen wurde auch als formales Prinzip als Vielstimmigkeit und Wiederholung durch Loop, Klangraum und Erzählstruktur umgesetzt. Die gegenüberstellende Differenz von Menschheit und Pflanzenreich, die den philosophischen Überlegungen methodisch zugrunde liegt, wurde als Grundstruktur übernommen und sprachlich semantisch gefüllt. Die stückinterne Machtstruktur wurde außerdem in der szenischen Raumkonzeption umgesetzt, indem die Pflanzen nach und nach die Bühne einnahmen.

Diese szenische Transformation der pflanzenphilosophischen Wissensinhalte ermöglicht ein erfahrendes Wissen. Das Gehörte und Gesehene wird nicht nur reflektiert, sondern am eigenen Körper erlebt. So spürt man beispielsweise die Gefahr der Flammen aus dem Zusammenspiel von Licht, Klang, Bühnenbild und Sprache oder die Bedrohung die von den Pflanzen ausgeht. Zugleich ruft die Inszenierung zahlreiche Konnotationen zu soziopolitischen Ereignissen auf, setzt das philosophische Wissen zu ihnen in Beziehung. Darin zeigt sich auch ein wesentlicher Unterschied in der Wissensproduktion in Wissenschaft und Theater. Das Theater ist anders als die Wissenschaft nicht um neutrales und objektives Faktenwissen bemüht, was sich deutlich in der Perspektivenstruktur äußert. Als künstlerische Handlung ist Theater immer subjektiv, folgt gewissen Intentionen und Prinzipien und kann wie in diesem Fall politisch engagiert sein. Dasselbe gilt für die Rezeption dieses Wissens, die Wahrnehmung, die ebenfalls ein subjektiver, von persönlichen Erfahrungen und dem kulturellen Kontext geleiteter Prozess ist, sodass jede/r Lesende und Zuschauende unterschiedliche Inhalte daraus zieht und sich anders dazu positioniert.

ANMERKUNGEN

- ¹ „not only as a translation from one language to another, but as a concept including all those processes which, by means of de- an- re-contextualization, make communication between varied groups [...] and different traditions of discourse possible.“ Sofern nicht anders angegeben stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin.
- ² „The emotion felt by the spectator will emerge from formal patterns that she or he perceives in the work.“
- ³ Die kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung (Plant Studies) fußt auf Untersuchungen der Botanik und Philosophie zu Pflanzen und teilt die theoretischen Grundlagen mit denen des Ecocriticism und der Animal Studies. Einen Einblick in das Forschungsfeld und den aktuellen Forschungsstand kann man sich in Stobbes Artikel „Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven“ (2019) verschaffen.
- ⁴ Ein entsprechendes Netzwerk wurde von Joela Jacobs und Isabel Kranz gegründet und bietet einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand (<https://plants.arizona.edu/>). Im Deutschen ist dazu jüngst der Sammelband von Stobbe, Kramer und Wanning *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen* (2022) erschienen.
- ⁵ Der Theatertext und eine Aufnahme der Aufführung wurden von der Autorin für diese Analyse zur Verfügung gestellt.
- ⁶ „¿Y qué hago yo con un hijo en estado vegetal? ¿Lo riego?! [...] mi hijo se hizo vegetal“ (Infante 2017a, 13).
- ⁷ „El árbol se lo llevó a su reino. [...] cambiaron a mi hijo de reino“ (Infante 2017a, 13).
- ⁸ „o piesă de teatru interpretată de un singur actor, nu neapărat având un singur personaj“ (Nelega 2010, 65).
- ⁹ „las plantas como que se hubieran rebela’ o contra los maceteros. [...] lo macetero *jueron* un invento de los humanos pa hacer a su antojo y mover [...] lo inamovible pue“ (Infante 2017a, 8).
- ¹⁰ „El Manuel siempre fue bueno para la velocidad, no podía quedarse tranquilo en ninguna parte [...] necesitaba moverse“ (Infante 2017a, 6).
- ¹¹ „Un árbol se mueve tan lento que parece quieto“ (Infante 2017a, 1).
- ¹² „El árbol no es uno, es muchos. El árbol habla con todas sus voces así como un público, como un estadio“ (Infante 2017a, 3).
- ¹³ „Absuélveme de las formas del reino animal!“ (Infante 2017a, 10)
- ¹⁴ „Porque es como si vivieseis en el tiempo, no contra el“ (Infante 2017a, 10).
- ¹⁵ „Este bosque era el infierno señores, aun antes de las llamas. Este era un bosque solo de pinos. Imaginad una ciudad solo de zapateras. Solo de panaderas, solo de enfermeros. Todos los pinos que estaban plantados en este bosque tenían la misma edad –porque así discurrieron los hombres que era mas eficiente plantar-. Imaginad una ciudad sólo de niños. De niños solos. Acá, es como si se hubiese quemado un jardín infantil señores“ (Infante 2017a, 10).

PRIMÄRLITERATUR

- Infante, Manuela. 2017a. „Estado Vegetal.“ Unveröffentlichtes Manuskript.
- Infante, Manuela. Reg. 2017b. *Estado Vegetal*, Von Manuela Infante. Santiago de Chile: NAVE. Aufführung.
- Infante, Manuela. 2021. „Gegen den Baum.“ In *Mauern fliegen in die Luft. Theatertexte aus Argentinien, Chile, Kolumbien, Kuba, Mexiko, Spanien und Uruguay*, hrsg. von Franziska Muche und Carola Heinrich, 249–267. Berlin: Neofelis.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Austin, John Langshaw. 1975. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, Davis – Kristin Thompson. 2013. *Film Art: An Introduction*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Fischer-Lichte, Erika. 2001. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen – Basel: A. Francke.
- Fischer-Lichte, Erika. 2003. „Performativität und Ereignis.“ In *Performativität und Ereignis*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, 11–37. Tübingen: A. Francke.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika – Jens Roselt. 2001. „Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe.“ *Paragrana* 10, 1: 237–253.
- Fischer-Lichte, Erika – Christian Horn – Sandra Umathum – Matthias Warstat, Hrsg. 2003. *Performativität und Ereignis*. Tübingen: A. Francke.
- Fohrmann, Jürgen – Harro Müller, Hrsg. 1988. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jakobson, Roman. [1960] 1979. „Linguistik und Poetik.“ In *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Roman Jakobson, hrsg. von Elmar Holstein und Tarcisius Schelbert, 83–121. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keller, Birte. 2017. „Massive Brände in Chile offenbaren ökologische Krise des Landes.“ *amerika21.de*. Zugriff am <https://amerika21.de/2017/02/169760/massive-braende-chile> [zit. 11. 8. 2022].
- Klein, Julian. 2011. „Was ist künstlerische Forschung.“ *kunsttexte.de/Auditive Perspektiven* 2. Zugriff am <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/article/view/88012/82440> [zit. 27. 7. 2022].
- Kornhaber, David. 2020. *Theatre & Knowledge*. London: Red Globe Press.
- Link, Jürgen. 1988. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik.“ In *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürgen Fohrmann – Harro Müller, 284–305. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Link, Jürgen – Ursula Link-Heer. 1990. „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse.“ In *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77: 88–99.
- Mancuso, Stefano. 2021. *Die Pflanzen und ihre Rechte. Eine Charta zur Erhaltung unserer Natur*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Mancuso, Stefano – Alessandra Viola. 2015. *Die Intelligenz der Pflanzen*. München: Kunstmann.
- Marder, Michael. 2013. *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York, NY: Columbia University Press.
- Mein, Georg. 2011. „Medien des Wissens – Anstelle einer Einführung.“ In *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*, hrsg. von Georg Mein – Heinz Sieburg, 7–21. Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839407790.7>.
- Mikulášová, Andrea – Roman Mikuláš. „Analýza interdiskurzov.“ *hyperlexikon.sav.sk*. Zugriff am <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/paradigmy/36/analiza-interdiskurzov> [zit. 27. 7. 2022].
- Muche, Franziska – Carola Heinrich, Hrsg. 2021. *Mauern fliegen in die Luft. Theatertexte aus Argentinien, Chile, Kolumbien, Kuba, Mexiko, Spanien und Uruguay*. Berlin: Neofelis.
- Nelega, Alina. 2010. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: EIKON.
- Neumeyer, Harald. 2010. „Methoden diskursanalytischer Ansätze.“ In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, hrsg. von Vera Nünning – Ansgar Nünning, 177–200. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-00205-1_9.
- Parr, Rolf. 2011. „Medialität und Interdiskursivität.“ In *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*, hrsg. von Georg Mein – Heinz Sieburg, 23–41. Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839407790.23>.
- Rössner, Michael – Federico Italiano. 2012. „Translatio/n: An Introduction.“ In *Translatio/n: Narration, Media and the Staging of Differences*, hrsg. von Federico Italiano – Michael Rössner, 9–16. Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421147.intro>.

- Schneider, Ralf. 2010. „Methoden rezeptionsästhetischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze.“ In *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, hrsg. von Vera Nünning – Ansgar Nünning, 71–90. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-00205-1_4.
- Stobbe, Urte. 2019. „Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven.“ *KWZ – Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1. <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/stobbe-plant-studies-pflanzen-kulturwissenschaftlich-erforschen-grundlagen-tendenzen-perspektiven/>.
- Stobbe, Urte – Anke Kramer – Berbeli Wanning, Hrsg. 2022. *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b19204>.
- Vassen, Florian. 2003. „Wörterbuch der Theaterpädagogik: Theatralität.“ *Deutsches Archiv für Theaterpädagogik*. Zugriff am <http://www.archiv-datp.de/worтерbuch-theatralitat/> [zit. 2. 8. 2022].

Theater and knowledge. A philosophy of plants on stage

Theater. Philosophy of plants. Interdiscourse. Translation. Manuela Infante.

Theater is characterized by a plurimedial realization of the text via language, gestures, light, music, etc. and by its collective production and reception. The construction of reality and the generation of meaning are based on the co-presence of actors and spectators. In her play *Estado vegetal*, Manuela Infante engages with the thinking of the plant philosophers Michael Marder and Stefano Mancuso and uses theatrical means to explore plant intelligence and communication. The paper explores the questions of how theater communicates and transforms the plant-philosophical knowledge.

Dr. Carola Heinrich
Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur
Pädagogische Fakultät
Comenius Universität in Bratislava
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slowakische Republik
heinrich@fedu.uniba.sk