

Andreas Enghart

A Föld tragédiája

Néhány megjegyzés az éghajlatváltozásról a kortárs német nyelvű színházban

Absztrakt

Ez a tanulmány a klímaváltozás és a kortárs német nyelvű színház metszéspontjait kutatja. A cikk az éghajlatváltozás és a fajok kipusztulása jelentette kihívásokkal foglalkozik, hangsúlyozva a tények bemutatásának és az elkötelezettség elősegítésének szükségességét. Az ókori görög tragédiákkal párhuzamot vonva a szerző a politikai színház dramaturgiai potenciálját vizsgálja a „Föld tragédiájának” kezelésére és lényeges változások előidézésére. A tanulmány különböző szempontokat ölel fel, beleértve a tudományos tények és forgatókönyvek bemutatását, az értelem és az etika szerepét a színházban, Gaia (Föld) színpadi ábrázolását, valamint a brechti hagyományt és a kortárs színház cselekvésre való felhívását. A kutatás kiterjed a maszkok használatára, a posztdramatikus és poszthumán színház fejlődő természetére, valamint a természet és a Gaia hagyományos drámai formákon belüli ábrázolásának kihívására. A szerző a klímaváltozás és a fajok kipusztulása tragédiájának kezelésére alkalmas színházi forma folyamatos keresésével zárja tanulmányát, hangsúlyozva a dráma és a színház szerepét abban, hogy segítsen az emberiségnek eligazodni ezekben a kihívásokban.

Kulcsszavak: klímaváltozás, tragédia, politikai színház, Gaia, posztdramatikus színház, Brecht, maszkok, poszthumán színház, antropocén, hűbrisz, etika, antropomorfizmus, gyermekszínház, fajok kihalása, kortárs színház

10.56044/UA.2023.1.5

Hübrisz a színházban és a társadalomban

Az éghajlatváltozás és a fajok kihalása rendkívüli kihívást jelent a német nyelvű színház számára. Mindenekelőtt a tényeket kellene bemutatni és az elkötelezettséget ösztönözni. Ebben a tanulmányban az elmúlt évek paradigmatisz rendezései és darabjai kerülnek vázlatos bemutatásra, és szó lesz azokról a dramaturgiai lehetőségekről, amelyeket a politikai színház, illetve a színház, amely politikai, alkalmazhat a föld tragédiájának megfelelő kezelésére és a szükséges változások elindítására. Mint bizonyára tudják, Aiszkhülosz *Perzsák* című, első fennmaradt tragédiájában az athéni polgárokat egy félelmetes ellenség felett aratott győzelem után a színházban arra figyelmeztették, hogy milyen következményekkel jár, ha nem tartózkodnak a hübrisztől. Az athéni polgároknak a Dionüszosz Színház Theatronjában a perzsa uralkodóház szemszögéből mutatták meg, hogy az arrogancia, a tudatlanság és az eszképizmus milyen gyorsan elvezethet a figyelmeztető jelek figyelmen kívül hagyásához vagy félreértelmezéséhez, ami a közösség, a társadalom és az egyén bukásához vezet. Az olyan látnokok intéseit, mint a Szophoklész *Oidipuszában* vagy Euripidész *A bakkhánsnők* című művében megjelenő Teiresziasz, szintén tragikusan figyelmen kívül hagyták. A tragédia az európai kultúra kezdetektől napjainkig a kellemtelen igazságok felismerésével fonódott össze. A hübrisz, a peripeteia (fordulat) és az anagnórisis (felismerés) – és a modern időkben még hozzátenném az elkötelezettséget is – továbbra is kihívást jelent a színház számára, különösen, amikor az éghajlatváltozás és a fajok kihalásának tragédiájáról van szó.

Tények és scenáriók

Ideális esetben a tudomány tényeket közvetít. A tények nem lehetnek alternatív tények, még akkor sem, ha magukat a tényeket is válogatni, értékelni és prezentálni kell. A tudományos tények értékelésén alapuló döntések azonban kizárólag a politika kezében vannak. A politikusoknak kell eldönteniük, hogy a széniparban létesített munkahelyek vagy a Maldív-szigetek fennmaradása fontosabb-e számukra. Mindazonáltal a tudomány sem mentes a tények színvonalas bemutatásától. Az éghajlatkutatók az eredményeket és előrejelzéseket úgynevezett scenáriókban, lehetséges forgatókönyvekben mutatja be. A scenáriók nem jóslatok, mint a mitikus látnokoké az ókori tragédiákban, hanem tények és különböző feltételezett körülmények jövőbe való előrevetíté-

sei. A modern korban szabadságunkban áll, hogy racionálisan döntsünk arról, mi a helyes. A scénáriók készítése során a tudósok szkeptikusak maradnak: a tudományos tények és a lehetséges forgatókönyvek önmagukban nem igazolhatók, de Karl Popper szerint falszifikálhatóknak kell lenniük (Popper 2007). A forgatókönyveknek hihetőnek vagy kauzálisan lehetségesnek kell lenniük. Éppen ezért érdekes párhuzamot mutatnak a színházzal és a drámával. Arisztotelész is úgy vélte a Poétikában, hogy a tragédiának valószínűnek kell lennie (Aristoteles 1981). Ez a vélekedés a reneszánsz drámában, Lessing polgári tragédiájában, a jól megcsinált színdarabban és a minőségi sorozatokban is viszszaeng. Mind episztemiológiai, mind morális szinten – gondoljunk Immanuel Kant kategorikus imperatívuszára – rációra van szükség, sőt egyesek új felvilágosodást (Weizsäcker and Wijkman 2017, 179; Gabriel 2022) követelnek, és az ész és az utópia újrafelfedezését remélik az elszabadult posztmodern és sokszor posztfaktuális korszak után. Ennek érdekében egyrészt a drámai színház segíthet abban, hogy racionális utat kövessünk az éghajlatváltozás elleni küzdelemben és azoknak az egyéneknek a butasága ellen, akik még mindig nem ismerték fel a helyzet komolyságát. Az, hogy Friedrich Schiller Kantra épülő tragédiaelfogásában és drámaesztétikájában az észre támaszkodik, intellektuális szinten megfelelő ellensúlyt nyújt az emberi természet ösztönös vonásaihoz. Másrészt Friedrich Nietzsche „A tragédia születése a zene szelleméből” című műve óta ismerjük a színház dionüszoszi alapvetését, amely mint (neo)avantgárd színház ma már nem ragaszkodik a hagyományos drámai formákhoz, hanem egy többé-kevésbé kortárs posztdramatikus kifejezést keres. Ennek tükrében a színház etikai és ismeretelméleti perspektívái különböző jelentéstartalmakat öltenek. Dióhéjban: a drámai színház a cselekményen vagy a szereplők konstellációján belüli racionális, etikailag meghatározható pozicionálásra fókuszál, amely legitimálja a helyes és helytelen, végső soron a jó és a rossz közötti különbségtételt. A posztdramatikus színház, mint a rítusok színháza (Richard Schechner), azt sugallja, hogy a túlságosan egyértelmű reprezentációk és a sztereotipikusan ábrázolt drámai identitások, amelyek elfedik a korábbi hatalmi dinamikát és erőszakot, sürgős problémát jelentenek a színházban és a társadalomban.

Gaia a színpadon? (Galileitől Lovelockig)

A józan ésszel, etikával és jó végkifejlettel rendelkező gyermek- és ifjúsági színdarabok könnyen sikert aratnak. Annak ellenére, hogy a gyermek- és ifjúsági színházban a performatív formák népszerűsítésére izgalmas új megközelítések születtek, továbbra is azt feltételezem, hogy különösen a fiatalabb gyerekek inkább a zárt drámai formákat és a könnyen értelmezhető történeteket részesítik előnyben, hiszen ezek segítik őket a komplex világ megértésében. Franz Hohler *Gengalo, a gleccserbolha* című művében például a gleccserbolhák testközelből tapasztalhatják meg a klímaváltozást – a gleccserbarlangban csöpög a víz, és a süllyedő Fidzsi-szigetéről menekülő Fitshi bolhák érkeznek Svájcba –, miközben a gleccserbolha-gyerekek az ökológiai érzékenység követésére kényszerítik a felnőtteket. A *Gengalo* mérhetetlenül hatásos: amióta a fiam megnézte velem a *Gengalót*, nem utazhatunk többé repülőgéppel.

Mint köztudott, a gyerekeknek jó a képzelőerejük; a tárgyak világa megelevenedik, és ha a lábunkkal belerúgunk egy kőbe, az fáj a kőnek. A jó művészek is jó képzelőerővel rendelkeznek. Az ész, a tények és a képzelet képezik Margulis és Lovelock Gaia-hipotézisének (Lovelock 1988; Lovelock 2009; Margulis 1999) alapját is.¹ Mindemellett a felnőtt színházban kissé különös az antropomorfizálás, nem igaz? Mégis valószínűleg sokkal több antropomorfizmusra van szükségünk a színházban, ha a klímaváltozással és a fajok kihalásával kell foglalkoznunk. A felnőtt színház vonakodva követi a gyerekszínházat, mint például Martin Heckmanns darabjában is látható, akit éppen most hívtak meg a mülheimi színjátszó fesztiválra. Ő egészen komolyan átdolgozta a *Brémai muzsikások* című mesét *Mindenütt találunk valami jobbat a halálnál* címmel, amelyben Szürke szamár, Okos kutya, Fekete macska és Kommün csirke próbál kitörni a környezetromboló hatalmi viszonyból (Heckmanns 2021). Sajnos a bátor állatok meghalnak! De csak a színpadi pillanat kedvéért halnak meg, így végső soron lelepleződik, hogy a természet, az állatok és a környezet minden produkciója ember alkotta színjáték és megrendezés. Ugyanakkor nagyon komoly dologról van szó, nevezetesen arról, hogy mindenkinek, állatnak és embernek, a színpadon is és a színpad előtt is, tiszteletben kell tartania az élet minden formáját mint Gaia részét. Heckmanns darabjában rácsodálkozunk: „Hogy történetesen itt vagyok és egy egész része vagyok, és mégis játszhatok /

¹ Frank Raddatz pedig egyfajta új sámánizmusra szólít fel (Raddatz 2021, 59).

a földi színpadon / egy furcsa, kozmikus perspektíva alatt hirtelen / épp a holtakon túl, gyökerek és gombák és állatok és vírusok között / a láva és a vékony levegő közötti kritikus zónában / egy furcsa, ritka időben, amelyben még mindig osztozunk” (Heckmanns 2021, 47). Mint tudjuk, Gaia azt jelenti, hogy fő nézőpontunkat meg kell tanulnunk az úr Galilei-féle szemléléséről a Lovelock-féle, a földi élet csodáját szemlélő nézőpontra változtatni – Galilei megértette a bolygók közötti hasonlóságokat, Lovelock megértette a Föld kivételes mivoltát (Lovelock 1988; Latour 2017).

Akciót kérünk! (Marxtól és Brechtől a kortárs színházig)

Már Brecht is úgy vélte, hogy a színházművészetben „nemcsak az a fontos, hogy értelmezze a világot, hanem az is, hogy megváltoztassa” (Brecht 1994, 399–490). Idézi Karl Marx Feuerbachról szóló tizenegyedik tézisét: „A filozófusok csak különféleképpen értelmezték a világot; a lényeg viszont az, hogy megváltoztassuk” (Marx and Engels 1998, 19–21). Al Gore a következőre szólít fel: „Tanuljatok minél többet az éghajlati válságról. Aztán tudásotokat váltsátok tettekre.”² A SAVE THE WORLD tömören így fogalmaz: „Az empátiától a cselekvésig”.³ „Akciót” akart Brecht, „akciót” akar Milo Rau vagy a Politikai Szépség Központ.

Valójában mindenki „Cselekvést” akar, a vita arról szól, hogyan lehet elérni a „Cselekvést”. Piscator és Brecht úgy vélte, hogy a politikai színháznak politikaiává kell válnia, Jean-Luc Godard a politikai filmek helyett a filmek átpolitizálását követelte, Hans-Thies Lehmann Brecht recepcióját egy jelentős vagy indokolatlan adag Nietzschevel gazdagította, és szintén nem politikai színházat, hanem a színház átpolitizálását követelte (Lehmann 2013). René Pollesch, aki munkásságát Brecht Lehrstücke hagyományában helyezi el (Reese vagy Ostermeier brechti Schaustücke-jével szemben), aki Lehmannnál tanult, a „GEHT ES DIR GUT?” című művében színházi alteregóját, Fabian Hinrichst így szólaltatja meg: „Mi? Mit mondtál? Mit? Mit gondolok? Azt gondolom, hogy előbb csi-

2 Gore Al. 2006. „End Credits”. In: Guggenheim Davis: *An Inconvenient Truth*

3 A Save the World honlapja: <https://www.savetheworld.de/burning-issues-2023/> Megtekintve 2023. július 7-én.

náljatok a világból pöcegödrot, aztán repüljetek valahová, és ott majd minden jobb lesz? Majd, ha lehullanak az álarcok. Minden jobb lesz?”⁴

Maszkok. A tragikus konfliktus és a dekonstrukció között

A maszkok központi elemek; az ókori tragédiában vászonmaszkokat viseltek; Michel Foucault-t a maszkos filozófusnak nevezték, Hans-Thies Lehmann számára a maszk a torzító társadalmi-szimbolikus törvényből, a normából, a normalitásból állt (Lehmann 2002, 366–380). Richard Schechner, a „posztdramatikusan színház” tulajdonképpeni kitalálója felszólított mindenkit, beleértve a színészeket is, hogy a mai korban, „amikor a közélet egyre inkább színházzá válik”, mindenki vegye le „az álarcokat”, többé ne olyan valaki legyen, „aki 'játsszik', bolondként viselkedik, vagy hazudik, hanem olyan valaki”, aki teljesen közérthető értelemben „igazat mond”, vagy legalábbis, ha az igény nem teljesül, magyarázza meg, hogyan kerültek fel az álarcok és hogyan lehet őket levenni” (Schechner 1974, 455–481; Schechner 1966, 20–53). Az antropocén színházában a maszkban a konfliktusokat akarjuk ábrázolni, vagy a maszkokat mint tragikus reprezentációs alakokat (a nietzschei apollóniát, hogy úgy mondjam) akarjuk dekonstruálni? Nicolas Stemann itt zseniálisan határozatlan marad a „Hófehérke Szépségkirálynő” című karácsonyi darab adaptációjában, ahol a színpadon olyan színészeket találunk, akik konvencionális szerepeket játszanak: a farkas és a vadász vegánná válik, Hófehérke pedig nem hajlandó házimunkát végezni a hat törpének, és megtanítja őket, hogyan kell helyesen viszonyulni a természethez.⁵ És haláljátékaival ott van Thomas Köck is Gaiában és a színpadon. Mivel Köck Bécsből származik, ünnepli a bukásait is. A sym-poiesis kreatív folyamatában, ahogyan ő fogalmaz, Köcknek sikerül úgy összekapcsolnia a Gaia-rezonanciákat, a tudományos tényeket, a történelmi fejleményeket és az emberi-gonosz színházat, hogy a tényszerű kauzalitások részben vagy sematikusán láthatóvá váljanak a produkcióban. Disztópiái, mint például a görög tragédia által inspirált klímatriológiája és főként Nietzsche

4 Pollesch Rene. 2022. *Geht es dir gut?* (Berlin: Volksbühne); Wirth Andrzej / Ulvaeus Marta. 1999. „The Lehrstück As Performance”. In *TDR, Winter, 1999, Vol. 43, No. 4, German Brecht, European Readings, 1999/4*, 113–121.

5 Stehmann Nicolas (nach den Brüder Grimm). 2023. *Schneewittchen Beauty Queen* (Zürich: Schauspielhaus)

görög tragédiaértelmezése, a „paradies fluten (verirrte sinfonie)”, a „paradies hungern” és a „paradies spielen (abendland. ein abgesang)” lehangoló műalkotások (Köck 2017). A színházi szöveg és a produkció Gaia élményét kínálja előadásra, a szereplők és figurák csak nevetséges bábjai a történelemnek, az evolúciónak és a társadalomnak.

Posztdramatikus és poszthumán színház

Stemann-nál vagy Köcknél is jóval messzebbre menő posztdramatikus színházat hozott létre a Rimini Protokoll „világklíma-konferenciája”, hiszen a társadalmi maszkok Lehrstückjét valósította meg, ahol minden néző egy véletlenszerűen kijelölt szerepet vállalt, és klímaaktivistává vagy a szénipar lobbistájává vált.⁶ Ebben a színészek, színjátszás és drámai szerepek nélküli színházban mindenkinek magának kellett döntenie. Egyértelműen a jón és a gonoszon túl működött a Tobias Rausch és a Lunatiks Produkciós Kollektíva „A világ nélkülünk” című botanikus hosszú távú színháza.⁷ A kvázi színészek itt növények voltak, és a színház számára azzá váltak, amit Rosi Braidotti poszthumán szubjektumként értelmez, akik szintén nem-emberi szereplőkkel, például tárgyakkal, növényekkel vagy állatokkal lépnek drámai kapcsolatba (Braidotti 2013). Bruno Latour az arisztotelészi cselekvő szereplők helyett itt kvázi-objektumokat fedezte fel (Latour 1993). Az emberi szolipszizmus meghaladására tett kísérletként Tobias Rausch még egy „igazi” tornádót is színre vitt a színházban. Azt azonban végül elismeri, hogy nem sikerült Gaiát színpadra vinnie, hiszen az állatoknak, a növényeknek, a fáknak, a tornádónak vagy a légkörnek teljesen más létfeltételei vannak. Vagy fordítva: az emberi körülmények (állapot), amelyek az emberi tragédia és komédia, az emberi dráma és az emberi színház alapját képezik, az emberiség kivételességének alapját képezik. A természet és az állatok (Shakespeare-t idézve: „Színház az egész világ”) a színházban és a társadalomban végső soron az emberi megismerés reflexiói.

Markus Gabriel, az új realizmus híve szerint az ember az egyetlen állat (Gabriel 2022). Miért van ez így? Mert az antropocentrikus meghatározás az állatot tárgyi státuszba taszította, amelyek híján vannak annak a tudásnak, tudatoságnak és cselekvési képességnek, amellyel az emberek rendelkeznek. Schiller

⁶ Rimini Protokoll. *Welt-Klimakonferenz* (Hamburg: Schauspielhaus, 2015).

⁷ Rausch Tobias/Lunatiks. 2010. *Die Welt ohne uns* (Hannover).

a forma (Formtrieb) és a szubsztancia (Stofftrieb) felszabadító törekvése közötti különbségtételéből, valamint Friedrich Nietzschének az apollóni és a dionüszói törekvés felismeréséből kiindulva a dráma és a színház a sajátos és egyedi tragikus vagy komikus emberi állapotokat vázolja fel. Az emberi dráma és színház azonban átsiklott az állatok, a növények, az emberek és Gaia mássága mint az élet csodái felett.

Kit érdekel, hogy ki cselekszik?

Az egyik alapvető kihívás, amellyel nekünk, színházcsinálóknak foglalkoznunk kell, az, hogy a természetet, Gaiát nem könnyű a hagyományos színházi vagy drámai formákban ábrázolni. Ez azt jelenti, hogy fel kell hagynunk minden olyan kísérlettel, amely a dráma birodalmán belül tézisek megalkotására irányul? Legalább azt kell elérnünk, hogy Gaia mérhetetlen jelentőségét, akár mint újra-éledt narratívát, érzékelhetővé tegyük a színházban. Heckmanns darabja elején Bruno Latour „Földi manifesztum” című művéből idéz: „Ma minden a színpadon van: díszlet, színpadkép, kulisszák, az egész épület a színpadra lépett, és a színészekkel versenyez a főszerepért. Ez tükröződik a forgatókönyvekben is, amelyek a bonyodalom különböző kimeneteleit sugallják. Már nem az emberek az egyedüli szereplők, ugyanakkor olyan szerepet ruháznak rájuk, amely túl nagy számukra” (Heckmanns 2021, 5). Jól bömbölt, filozofikus oroszán – kiáltanánk fel színházi emberként, – de akkor ki cselekszik a tragédiában? Nagy kihívás valamit hihetetlenül komplex dolgot karakterként vagy figuraként megrajzolni. Arisztotelész óta tudjuk, hogy a dráma a „dran” szóból ered, ami azt jelenti, hogy „cselekedni”. A drámai színház a színészeket cselekvéssel járó szerepekben mutatja be. Akik pedig cselekednek, felelősséget viselnek, és ha rosszul cselekedtek, a bűnösség terhét is viselik. Franz Hohler jogosan ragaszkodik az arisztotelészi drámában az emberi perspektívához: „A gyerekek válaszokat akarnak!”⁸ A „Péntekenként a jövőért”, a „Kihalási lázadás” és az „Utolsó generáció” válaszokat követel – a fiatalok nagyon jól tudják, hogy kik a játékban a jó fiúk és a rossz fiúk. A mai színház azonban gyakran bizonytalanabb. Kathrin Röggla „Das Wasser” című darabjában vázolja fel a jelenlegi állapotot: „Amikor egy darabban nem lehet valamit elmondani, akkor a kereső mozgalom kerül előtérbe” (Röggla 2022, 7). A mozgalmak egyre hevesebbek, de mi, színház-

⁸ Hohler, Franz. 2019. <https://rabe.ch/2019/11/18/kinder-wollen-antworten/> Megtekintve 2023. július 7-én.

csinálók még mindig keresgélünk. Selma Matter a „Grelle Tage” című művében (Matter 2022) a permafrosztnak, az örökkévalónak tűnő geológiai rétegződésnek, a fajok rendezett sokféleségének drámai ébredését, azaz végső soron Gaia ébredését állítja színpadra. Egy másik fiatal szerző, Raphaela Bardutzky az „Utolsó generáció” és más hasonló aktivista csoportok drámai belső életét dramatizálja „Das Licht der Welt” című művében, ahol mint mindig, továbbra is megmaradnak a tragikus emberi elemek, beleértve egy szerelmi történetet is.⁹

Alexander Eisenach a földrendszer-kutató Antje Boetiust élő Kasszandraként szólaltatja meg a berlini Volksbühne színpadán az „Anthropos, Tyrann (Ödipus)” című előadásban.¹⁰ Alexander Giesche „Der Mensch erscheint im Holozän” című alkotásában Max Frisch műve alapján szélgépek, esőberendezések, fényeffektek, ködmezők és üres terek segítségével idézi meg Zürichben Gaia atmoszféráját.¹¹ Ezek a produkciók mind izgalmas felfedezései a színháznak, amely még nem találta meg a cselekvő jellemekhez, az éghajlatváltozás és a fajok kihalásának tragédiájához megfelelő formát. Maga Bruno Latour is bevallotta tanácsaltan volt: a színház számára egy új Brechtet remélt; hiszen csak egy új zseni tudná elmesélni Lovelock, Margulis történetét, Gaia felfedezésének történetét, a kozmológiai rend és a társadalom új összefüggéseit.¹² Hozzáteszem, talán soha nem lesz új Brecht. Talán a színház és a társadalom megalkotásakor az az episztemológiai és ontológiai problémánk, hogy az emberek továbbra is releváns szereplők/cselekvők, akik felismerhetően emberek és emberi módon játszanak. De a dráma és a színház, mint mindig, segíteni fogja az emberiség túlélését. Ma is érvényes Max Frisch megállapítása Giesche „Az ember megjelenik a holocénben” című művéből: „Az ember csak akkor ismeri a katasztrófákat, ha túléli őket; a természet nem ismer katasztrófákat” (Frisch 1982).

9 Bardutzky Raphaela. 2022. *Das Licht der Welt* (Köln: Kiepenheuer).

10 Eisenach Alexander. 2021. *Anthropos, Tyrann (Ödipus)* (Berlin: Volksbühne).

11 Giesche Alexander. 2020. *Der Mensch erscheint im Holozän* (Zürich: Schauspielhaus, 2020).

12 Latour, Bruno. 2020. <https://www.berlinerfestspiele.de/de/immersion/programm/2020/down-toearth/staging-gaia.html> Megtekintve 2023. január 7-én.

Felhasznált szakirodalom

- Aristoteles. 1980. *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- Bardutzky, Raphaela. 2022. *Das Licht der Welt*. Köln: Kiepenheuer.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brecht Bertolt. 1994. „Katzgraben-Notate“. In *Brecht. Werke, Vol. 25*, Edited by Werner Hecht, 399–490. Berlin: Suhrkamp.
- Frisch, Max. 1982. *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gabriel, Markus és mások. 2022. *Auf dem Weg zu einer Neuen Aufklärung. Ein Plädoyer für zukunftsorientierte Geisteswissenschaften (The New Institute. Interventions)*. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839466353>
- Gabriel, Markus. 2022. *Der Mensch als Tier*. Berlin: Ullstein.
- Heckmanns, Martin. 2021. *Etwas Besseres als den Tod finden wir überall*. Berlin: Suhrkamp.
- Köck, Thomas. 2017. *paradies fluten/paradies hungern/paradies spielen*. Berlin: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Latour, Bruno. 2017. *Kampf um Gaia*. Berlin: Suhrkamp.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- Lovelock, James. 1988. *The Ages of Gaia*. New York: Norton.
- Lovelock, James. 2009. *The Vanishing Face of Gaia. A Final Warning*. New York: Basic Books.
- Margulis, Lynn. 1999. *Slanted Truths. Essays On Gaia, Symbiosis And Evolution*. New York: Springer.
- Martin, Heckmanns. 2021. *Etwas Besseres als den Tod finden wir überall*. Berlin: Suhrkamp.
- Marx, Karl. 1998. „Exzerpte und Notizen Sommer 1844 bis Anfang 1847; Notizbuch aus den Jahren 1844–1847, 1) ad Feuerbach“. In *Karl Marx/Friedrich Engels Gesamtausgabe (Mega), Vierte Abteilung, Bd. 3.*, 19–21. Berlin: Akademie Verlag.
- Matter, Selma. 2022. *Grelle Tage*. Berlin: Suhrkamp.
- Popper, Karl. 2007. *Logik der Forschung*. Berlin: Akademie Verlag.
- Raddatz, Frank M. 2021. *Das Drama des Anthropozäns*. Berlin: Theater der Zeit.
- Röggl, Kathrin. 2022. *Das Wasser*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Schechner, Richard. 1966. "Approaches to Theory/Criticism". *The Tulane Drama Review* 10/4: 20–53. <https://doi.org/10.2307/1125208>
- Schechner, Richard. 1974. „From Ritual to Theatre and Back. The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad." *Educational Theatre Journal* 26/4: 455–481. <https://doi.org/10.2307/3206608>
- Weizsäcker, Ernst Ulrich von, Wijkman Anders és mások. 2017. *Wir sind dran – Club of Rome. Der große Bericht: Was wir ändern müssen, wenn wir bleiben wollen. Eine neue Aufklärung für eine volle Welt.* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Wirth, Andrzej és Ulvaeus Marta. 1999. „The Lehrstück As Performance". *TDR* 43/4: 113–121. <https://doi.org/10.1162/105420499760263570>