

Schiffbrüche und Abgründe

Gedanken zu Heterotopie und Queerness im Dispositiv Oper

von Ole Hübner

eiectus – der Hinausgeworfene, Schiffbrüchige
subiectus – der Unterworfenene
proiectus – das nach vorne Geworfene
obiectus – das Entgegengeworfene, sich Zeigende
proiecticius – der Ausgesetzte

Während einer Operaufführung nehmen wir für gegeben hin, dass es Nicht-Orte gibt, in denen irdische Gesetze nicht gelten, die aber als Fremdkörper von irdischem Raum-Zeit-Kontinuum umgeben sind und mit der profanen Welt in Austausch geraten: Etwa eine irgendwie empirisch erfahrbare Unterwelt mit eigenen Maßstäben und (Natur-)Gesetzen oder physische Konkretionen der mythischen Entitäten Walhall und Monsalvat. Als ausgelagerte Zeit-Räume sind sie keine integralen Bestandteile diesseitiger Welt, aber räumlich, zeitlich, narrativ von ihr umgeben, enigmatisch mit ihr verbunden und als Heterotopien/-chronien¹ mit symbolisch-mythischer Bedeutung für das profane irdische Leben konstitutiv von ihr und ihrem Glauben an sie abhängig. Sie sind souveräne (Her-)Ausnahmen, stehen „zugleich außerhalb und innerhalb der Rechtsordnung“.² Höchstens auf schwierigen, frevelhaften Wegen und durch aufwendige Rituale sind sie der Welt zugänglich und haben gerade deshalb bedeutende Funktionen für sie: „Hier wird das, was draußen ist, nicht einfach mittels eines Verbots oder einer Internierung eingeschlossen, sondern [...] indem zugelassen wird, daß sich die Ordnung von der Ausnahme zurückzieht, sie verläßt.“³

Das Dispositiv Oper mit seiner Architektur, seinen Werken, Ritualen, Traditionen, Diskursen verbindet uns mit solchen Entitäten wie ein Schiff, das stabil bleibt, bis der Schlussapplaus die behauptete Realität zusammenstürzen und uns zu Schiffbrüchigen werden lässt. In Paulus' Schiffbruch, Gründungsmythos des christlichen Gemeindewesens, gibt es einen bemerkenswerten Kollektivgeist: Paulus „fordert alle dazu auf, sich mit einer letzten, gemeinsamen Mahlzeit zu stärken. Und die Soldaten ermahnt er, jene Seeleute an Bord zu halten, die sich offenbar mit dem Rettungsboot absetzen wollen – denn nur gemeinsam könnten sie *alle* ‚gerettet werden‘

1 Vergleiche Michel Foucault, Von anderen Räumen, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Herausgeber): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften (2006), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

2 Giorgio Agamben, Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben (2002), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, 25.

3 Ebenda, 28.

(Apg. 27, 31).“⁴ Das ist ähnlich dem Geist queerer Solidarität: „Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well; for queers failure can be a style, [...] or a way of life, [...] and it can stand in contrast to the grim scenarios of success that depend upon ‘trying and trying again’.“⁵

In jedem kollektiv abgefederten Schiffbruch, glimpflichen Verlust, Zusammenbruch eines dispositionellen Rahmens oder einer Realität liegt ein potentieller Schritt queerer Emanzipation. Aus jeder Rettung lässt sich wiederum eine kollektive ethische Verantwortung ableiten: „Die Besatzung von Paulus' Schiff besteht nicht aus Repräsentanten oder Allegorien ethnisch oder juristisch umschriebener Gruppen. Sie personifiziert eine universalistische Berufung, denn solange eine kontingente Situation (wie die der Strandung) mit einer Wahrheit (wie der des Universalismus) ‚kommensurabel‘ ist, werden ‚anonyme Individuen immer zu Vektoren der ganzen Menschheit‘.“⁶

Ein „Ur-Schiffbruch“ ist die Geburt, in der „die Natur [...] das Kind aus dem Leib der Mutter an die Strände des Lichts [wirft], wie der Schiffer von den wütenden Wogen ans Land geschleudert wird.“⁷ Sie lässt den Geborenen nicht nur mit Leben, sondern auch mit Verantwortung für die Welt hervorgehen. Hannah Arendt „erhebt [...] die Natalität, das Geborene, zur ontologischen Bedingung für das Handeln. Jede Geburt verspricht einen Neubeginn“,⁸ erteilt dem neuen Menschen den Auftrag zu handeln. Ein unfreiwilliger Sprung, ein Wurf ins kalte Wasser: „Die ‚Geworfenheit‘ heißt die Grundverfassung der menschlichen Existenz nach Heidegger.“⁹ Im heutigen Europa mit seiner Grundkonstitution „Schiffbruch mit Zuschauer“, durch Blumenbergs Buchtitel antizipiert, ist der zynische Ratschlag, im „sicheren Hafen“ zu bleiben, das neoliberale

4 Burkhardt Wolf, Fortuna di mare: Literatur und Seefahrt, Zürich/Berlin: diaphanes, 2013, 69.

5 Judith (mittlerweile J. Jack) Halberstam, The Queer Art of Failure, Durham: Duke University Press, 2011, 2–3.

6 Burkhardt Wolf, siehe Fußnote 4, 73, zitiert wird Alain Badiou, Paulus. Die Begründung des Universalismus, München: sequenzia, 2002, 41.

7 Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, 33.

8 Byung-Chul Han, Im Schwarm. Ansichten des Digitalen (2013), Berlin: Matthes & Seitz, 2017, 45.

9 Ebenda, 61.

Universalmantra, unvereinbar mit europäisch-aufklärerischem Geist: „Das Liegenbleiben im Hafen der vernünftigen Überlegung [...] ist keine Alternative zum Schiffbruch; er ist der Ort des versäumten Lebensglücks.“¹⁰ Das schulterzuckende Hinnehmen realer Schiffbrüche setzt auch alle sozialen und kulturellen Dispositive akuter „Schiffbruchs“-Gefahr aus. Sie müssen festes Land finden; deshalb muss Solidarität unter all denjenigen, deren Projekte, die der Wirklichkeit ein „nautisches Arrangement“,¹¹ ein notwendiges Wagnis, entgegenhalten, von Schiffbruch betroffen oder bedroht sind, der erste Schritt zur Rettung aller sein. Der „Wurf des Seins auf das Wasser“, seine Projektion auf Unerschlossenes, vermeintlich Unbetretbares, kommt in keiner politischen Agenda mehr vor, nicht einmal denen linker Kräfte. Ihr „Verändern-Wollen“ spielt sich nur innerhalb des Gegebenen der spektakulär-konsumistischen Wirklichkeit ab – unter deren Dickicht aus „Verirrungen der Spontaneität und den Verlockungen des Gegebenen“¹² sich aber ein *Abgrund* befindet. Ich begreife Orte der Abkopplung, Nicht-Information, Langeweile als Eingänge dazu, genauer: zur unendlichen Vielzahl kontingenter Abgründe. Als Projektions-Apparate werfen sie uns durch Klänge und Bilder dorthin, wo dem *bloßen* Leben, das „einzig von der Sorge beherrscht ist, das Überleben in der Diskontinuität zu sichern“,¹³ diese Blöße genommen wird.

Schwarze Löcher

Der Tod ist ein Abgrund, oft als annähernd atopisch-achronischer (Nicht-)Zeit-Raum gedacht: als Hades, in den Orpheus hinabsteigt wie in eine Schlucht, oder Dantes „Inferno“. Monsalvat ist ein Abgrund – und Schwarze Löcher, in denen Zeit und Raum in extremer Verdichtung verschmelzen. Um den Abgrund Antarktis entbrannte um 1900 ein wahnwitziger Wettlauf, der viele in den Tod führte. Die International Necronautical Society (INS) verkündet „gescheiterte Künstler“ „zu Poeten von den Antipoden der Poesie, zu Künstlern des Gegenpols der Kunst, ihres Südpols: das nackte materielle Reich von Shackletons Zehen.“¹⁴ In der Antipodenregion steht in der „Commedia“

auch der Läuterungsberg, dessen sieben Terrassen auf dem Weg ins Paradies überwunden werden müssen. Dante stellt sich die Südhalbkugel unbewohnbar vor – wie wir es heute von Antarktika wissen – jedoch mit Wasser bedeckt: „Von dieser Seite her stürzte [Luzifer] vom Himmel herunter, und die Erde, die sich vorher hier ausbreitete, machte aus Furcht vor ihm aus dem Meer einen Schleier und kam auf unsere Hemisphäre.“¹⁵ Den „Berg, [...] dunkel und so hoch, wie ich [Odysseus] noch keinen gesehen hatte“, lokalisiert er an jenem Ort, der Jerusalem auf dem Globus genau entgegengesetzt ist.¹⁶ Er entspricht offenbar dem Felsen der Sirenen, den Odysseus ansteuert, „nachdem ich mich getrennt hatte von Kirke.“¹⁷ Der Versuch, ihn per Schiff zu erreichen, die Projektion des Seins in eine Region fernab des Mare Nostrum, ist ein radikales Wagnis – nicht verboten,¹⁸ aber ausdrücklich nicht empfohlen. Laut Odyssee bezaubere der Sirengesang „alle/Menschen [...], wer auch immer hinkommt zu ihnen. [...] Mit hellem Gesang üben Zauber aus die Sirenen,/[...] um sie ist ein großer Haufen von Knochen/von verfaulenden Männern, und ums Gebein schrumpft die Haut ein.“¹⁹ Ihr singendes Regiment ist ein aus sich selbst generierter und auf Reproduktion dieser Souveränität abzielender emanzipatorischer Akt.

Alle diese Abgründe sind gefährlich und exklusiv, stellen kaum Aussicht auf Rückkehr und werden nur beschränkt von einem, der sich seiner Sache sicher oder aber verzweifelt ist. Nicht nur Orpheus ist der Blick zurück untersagt: „Tretet ein! Doch warne ich euch: Wer zurückblickt, muß heraus“,²⁰ lässt ein Engel die 'gen Paradies Reisenden wissen. Abgründe liegen jenseits des freien Willens; als sakrale Orte dürfen sie durch Lebende nicht eigenmächtig beschränkt werden. „Nicht nur der Raum des Heiligen, sondern auch der des Begehrens ist nicht transparent [...]; „nur indirekt ist das Objekt/die *frouwe* zu erreichen, nur auf gewundenem, mäandrischem Wege.“

Tom McCarthy, des „Chefphilosophen“ Simon Critchley sowie weiterer Gäste im „Büro für Antimaterie“. Die Offiziellen Mitteilungen verbinden kulturwissenschaftliche Analyse mit der Proklamation eines pseudopolitischen „Nekronautik“-Programms zur explorativ-expeditiven Annäherung an den Tod von einem außenstehend-objektiven Standpunkt aus: „Der Tod ist eine Art Raum, den wir kartieren, betreten, kolonisieren und schließlich bewohnen wollen“ (INS-Gründungsmanifest 1999, ebenda, 7).

15 Dante Alighieri, *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (2011), Frankfurt am Main: Fischer, 2017, 158.

16 Vergleiche Dante Alighieri, ebenda, 316, sowie 175. Tatsächlich befindet sich die Stelle, die dem Berg Zion gegenüberliegt (31°46'18"S 144°46'57"W), nicht in Antarktika, wohl aber ist sie in der landfreien Region rings um den Pazifischen Pol der Unzugänglichkeit äußerst abgeschieden gelegen.

17 Ebenda, 119.

18 Vergleiche ebenda, 503; Anmerkungen 194/195.

19 Homer, *Odyssee*, neu übersetzt von Kurt Steinmann, Zürich: Manesse, 2011, 178.

20 Dante Alighieri, *Commedia*, siehe Fußnote 15, 200.

Die *frouwe*, das Objekt des Begehrens in der höfischen Liebe, ist ein ‚schwarzes Loch‘, um das herum das Begehren sich verdichtet.“²¹ Abgründe weisen zu Zentren hin: den Südpol, den Heiligen Gral, die Sirenen als von Schall umgebene *frouwen*, Eurydike im Hades, den im Erdkern feststeckenden Luzifer. Das Schwarze Loch hat als Zentrum die Singularität, einen zeitlich-räumlich undefinierbaren Nullpunkt, dessen direkte Umgebung am Ende jeder Raum-Zeit liegt; er selbst liegt außerhalb davon. Dante beschreibt Gottes Aussehen aus der Ferne als einen alle Energie in unendlicher Dichte vereinenden „Punkt von so grellem Licht, daß jedes Auge sich wegen dessen Überhelle schließen muß [...] Wie ein Mondhof [...] kreiste um diesen Punkt ein Feuerring, so schnell – er überträte selbst die Bewegung, die unsere Welt am geschwindesten umringt. Und dieser Kreis war von einem anderen umringt, und der vom dritten und der dritte vom vierten, der vierte vom fünften und der fünfte vom sechsten. Danach folgte der siebte, [...] der achte und der neunte [...] [...] ‚Von diesem Punkt hängt der Himmel ab und die ganze Natur.“²²

Die Nähe zur Theorie Schwarzer Löcher, sechshundert Jahre später entwickelt, ist berückend. Kaum verwunderlich, dass dem Schwarzen Loch schöpferische Macht zugeschrieben wird: „Der Physiker Lee Smolin beispielsweise wendet [die Evolutionstheorie] in [...] ‚The Life of the Cosmos‘ (1997) auf die Entstehung von Universen an: Schwarze Löcher gebären unentwegt neue Universen, die besten überleben, pflanzen sich über Ewigkeiten fort und gelangen zu solchen, die Galaxien wie die Milchstraße und Sonnensystem wie das unsere erlauben.“²³

Antarktika (Dantes Süden) ist eine Region der Entbehrung und Katharsis; die Unterwelt-Idee findet in ihr die adäquateste Entsprechung innerhalb des Irdisch-Materiellen: gottverlassen und Gott am nächsten. Sie ist eine Region ewiger Faszination, unwiderstehlicher und irrationaler Anziehung, der Verlockung, sich abenteuerlich-rebellisch der Kompassnadel zu widersetzen, die zurück zur profanen Sicherheit materieller Lebenssphären weist. Eine Oper, die sich als Strategie zur Konstruktion eines queeren Zeit-Raums begreift, muss sich genauso am radikalen Anspruch alternativloser Absolutheit orientieren. Kategorien, die auf äußere Referenzrahmen verweisen und sich in Schlagworten wie „alternativ“ oder „unabhängig“ ausdrücken, eignen sich ihr nicht als Identifikationsmerkmal. Darin, dass sie zum Ausharren zwingt, mitunter langweilt, kann ein widerständiger Akt liegen: „sich zu langweilen, bedeutet schlicht, nicht an die kommunikative,

21 Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz, 2015, 30–31, zitiert wird Slavoj Žižek, *Metastasen des Begehrens*. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien: Passagen, 1996, 50.

22 Dante Alighieri, siehe Fußnote 15, 443–444.

23 Claus-Steffen Mahnkopf, *Philosophie des Orgasmus*, Berlin: Suhrkamp, 2019, 9.

die Sinne stimulierende Matrix aus SMS, YouTube und Fast Food angeschlossen zu sein; es bedeutet die Verweigerung eines kurzen Moments des konstanten Flusses der zucker süßen Befriedigung on-Demand.“²⁴ Slogans wie „Gönnen Sie sich den Luxus der Unerreichbarkeit und schalten Ihre Mobiltelefone aus“ werben daher nur scheinbar für konsumierbare „Events“: *Luxus* ist nicht die Kunst (die ist Überlebensstrategie), sondern die Abkopplung, auf die Oper, Schauspiel, „klassisches“ Konzert ein Monopol besitzen. Häuser, die solche Slogans verwenden, scheinen diese Verantwortung erkannt zu haben.

Perverse Passivität

Wir brauchen Instanzen, die menschlicher Entfremdung Einhalt gebieten; die überlebensfähig werden, indem sie sich selbst fortlaufend zur Erfüllung ihres Bedürfnisses nach Geist und Sinn generieren, nach außen hin unscheinbar oder unverständlich bleiben, während sie innen, in einem abgesicherten „Teil der Realität“, einen exklusiven, sich treuen, aber wandelbaren Mikrokosmos und dessen eigentümlich „inwendige Struktur“ (Adorno) bannen und erhalten. Abhängige gesellschaftliche Dispositive müssen ihre Passivität *aktiv* annehmen und gestalten – pervertieren: „Der neue Gebrauch – das, was das Zentrum des neuen Denkens des Verhältnisses von Passivität und Aktivität ist – ist in jeder Hinsicht ein perverser, verkehrter Gebrauch. [...] Die *Perversion der Passivität* führt ein positives Untätig-Sein, um in dem aufzugehen, was sich ereignet. Von der Untätigkeit zum Ereignis. Aber sie findet damit immer noch einen Halt; einen Halt, in dem, was ist, weil es sich ereignet. Verschwinden, um Halt zu finden, ist die Formel einer perversen Passivität.“²⁵ Perversion der Passivität ist *die* queere Strategie: durch sie wurde „queer“ überhaupt erst zu Selbstverständnis und politischer Haltung.

Inmitten des totalen Spektakels aus Unterhaltung, Konsum und konzernkontrollierten Informationen ermöglichen es die künstlerisch-diskursiv-kognitiv-ethischen Energien der Oper, Authentizität als integralen, widerstands- und kritikfähigen Wertmaßstab zu erfahren. Sie fußt auf bewusstem Erzeugen von und Eintauchen in Schein und Illusion, auf Verzaubern/Verzaubertwerden, Erzählen/Sich-Erzählen-Lassen, gemeinschaftlicher Hingabe an Fiktion und Mythos, gewollter Langsamkeit – und manchmal Langeweile, den ärgsten Feind des Dauerreizes. „Wir müssen das Tempo, das uns von den öffentlichen Medien angeboten wird, nicht kopieren“,²⁶ dürfen uns

24 Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, Hamburg: VSA, 2013, 33.

25 Frank Ruda, „Père-Version der Passivität“, in: Kathrin Busch/Helmut Draxler (Herausgeber): *Theorien der Passivität*, München: Wilhelm Fink, 2013, 273–274.

26 Heiner Goebbels, „Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste“, in: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*,

mehr Barockoper zutrauen, mehr Illusion, Affekt, Verzauberung.

„Wenn wir uns dem *Abgrund** zuwenden, uns ihm nähern, so erklärt Heidegger, dann überantworten wir uns ihm, werden wir geworfen, projiziert. Man unterzieht sich einem *loswerfenden Loslassen**. In was? *Wagnis**. Was wirft uns? Das Sein. *Das Sein läßt das Seiende in das Wagnis los**.“²⁷ Der schwer erkrankte Harpunier Queequeg in „Moby-Dick“ beschließt spontan, zu genesen und sein erhaltenes Leben dessen Projektion auf den Tod zu widmen: Er überträgt seine Tätowierungen auf den für ihn gezimmerten Sarg.²⁸ „Queequegs Sarg ist nicht der *Tod*; er ist die Visitenkarte, die Marke des Todes, die er versetzt und ein Stück weiter in die Zukunft verschoben hat. Queequeg projiziert sich [...] auf den Tod, ohne sich im Tod zu sehen“²⁹ – wie Dante, der, sich seines Lebendigeins bewusst, vorab alle möglichen Wege seiner Seele nach dem Tod erkundet.

Queequegs Projekt wagt den loslösenden Wurf des unteilbaren Subjekts: In der einen Sphäre nur physisch repräsentiert, projiziert es sich in die andere ganz hinein. Von den Lebenden in den Hades: Projekte, die derart radikal und absolut werden, sind nautische Arrangements; bewusste Wagnisse, die das eigene Sein in ein zerbrechliches Vehikel laden. Vom Loswerfen bis zum Aufgehen in Größerem macht es sich zum schutzlosen *proiecticius*, darauf hoffend, vom erscheinenden Objekt umschlossen zu werden. Doch das tatsächlich eingegangene Wagnis bestätigt seine Notwendigkeit und sichert das Vehikel: „Nach Heidegger hat das Wagnis mit *Wage** [sic!] zu tun und mit *Gewicht**: ‚Das Wagnis ist die Schwerkraft‘, schreibt er. Was gewagt, projiziert, *losgeworfen** wird, ist ‚zwar ungeschützt, aber weil es auf der Wage liegt, ist es vom Wagnis einbehalten. Es ist getragen‘.“³⁰

Geworfensein und Getragenwerden, Geborenein und Geliebt-/Beschütztwerden hängen eng zusammen. Machen wir unsere Projekte und Opern zu Antarktisexpeditionen, Höllenreisen, Katharsis und Emanzipation: So werden *alle* gerettet werden.

An welche Punkte der musikalischen Erfahrungswelt knüpft das Wesen unserer Existenz, die Natalität im Wissen um den unausweichlichen Tod, an? Wo erkennen wir in konkreten Handlungen des sozialen Zeit-Raums Oper, oder den Werken, Aspekte des Gebärens/Geborenwerdens, des Sterbens, gar Tötens? Wo können wir neu geboren werden, wo einen „kleinen Tod“, einen Schiffbruch mit Rettung erleiden?

Berlin: Theater der Zeit, 2012, 134.

27 INS, „Navigation war schon immer eine schwierige Kunst“, siehe Fußnote 14, 34. * bezeichnet Wörter, die im englischen Original unübersetzt deutsch verwendet werden.

28 Vergleiche Herman Melville: *Moby-Dick*, München: DTV, 2017, 731–732.

29 INS, siehe Fußnote 14, 29.

30 Ebenda, 39.

Apropos kleiner Tod, sexuelle und künstlerische Aktivität teilen sich ein „Ziel“: die Erweiterung des/eines Bewusstseins, vor allem der *consciousness*, also eine Wahrnehmungsintensivierung. Im Beispiel des Mönchs Adson in „Der Name der Rose“ erkennen wir eine Nähe zu Gottespunkt und Singularität: „Den Akt beschreibt Adson mit einer Metaphorik des Feuers und des gleißenden Lichts, den Höhepunkt als zeitlich winzige Öffnung in eine Welt jenseits dieser Welt. [...] Dieser ist ein Tor zu einem Parallelleben [...]“³¹ Orgasmus, Gottesvision, Anfang (Urknall) und Ende (Schwarzes Loch) des Zeit-Raum-Kontinuums werden geeint durch die Bündelung enormer Energie in einem sehr kleinen Punkt an der Grenze der Zeit-/Räumlichkeit. Dieser Punkt ist essentiell, buchstäblich lebenswichtig. Urknall und Schwarzes Loch „im Kleinen“, Individuellen verbindend, stellt der Orgasmus eine klar differenzierende „Interruption der fließenden Zeit in ein Davor und Danach“³² dar: einen Tod mit Neugeburt. Er selber „wird doch ungeteilt erlebt. Für diesen Moment spielt die Einteilung der Zeit [...] keine Rolle. Das meint die Rede davon, die Zeit stünde still. Hier öffnet sich eine Ahnung der Ewigkeit, der Außerzeitlichkeit.“³³

Auch im Musiktheater fließen, auf einen gesellschaftlich/politisch relativ kleinen Bereich und bestimmte lokale Spots beschränkt, große erlebbar-machende Energien zusammen. Hinzu kommen die erlebbaren Energien der Künste, ihre emotionale, (meta-)physische Macht. Künstlerische Dispositive bieten auch eine wörtlich verstandene Erweiterung des Sich-etwas-bewusst-Seins, die *awareness*, die mit kognitivem Erkenntnisgewinn zusammenhängt. Sie hält durch Code, Wissen, Habitus eine logische Verbindung zu dem sozialen Gefüge, aus dem sie hervorgeht, um sich in der Einzelperson auf individuelle Weise zu verankern. Sofern das künstlerische und soziale Erleben zu einer nachwirkenden Erfahrung führt, ist auch das Theater eine Interruption zwischen einem klar unterschiedenen Davor und Danach, letzteres erkenntnisreicher, die einem überwiegend linear empfundenen und dahingehend durchorganisierten Zeitfluss eine umwegige Dimension hinzufügt. Es ist dies eine Tiefe, durch die die Umgrenzung zur Zeitfalte wird, in die das Sein bestenfalls lustvoll-kontemplativ versinkt. Eine Aufgabe des Theaters wäre demnach, die Entstehung nachhaltiger Erfahrungen nicht dem individuellen Erleben zu überlassen, sondern sie gezielt auf dem sozialen Erleben eines Ausführenden-Rezipierenden-Kollektivs aufzubauen: den Zeitfalten-Charakter der Interruption zu verallgemeinern. Den Künsten kommt die Aufgabe zu, die Manipulation von Zeit und Raum zu ermöglichen, indem sie Eingänge

31 Claus-Steffen Mahnkopf, *Philosophie des Orgasmus*, siehe Fußnote 23, 145–146.

32 Ebenda, 200.

33 Ebenda, 198.

zu einem Raum „für die Imagination der Zuschauer [baut] [...], in dem die Texte aufgeschlossen und die Bilder für die Blicke der Zuschauer geöffnet werden. [...] Die Geschwindigkeit zu drosseln wird in der Gesellschaft des Spektakels zunehmend zur subversiven Qualität.“³⁴

Das Gedichtete

Ein Raum wie der des Gedichteten: „Aus dem Gedichte selbst abgeleitet“ wird eine Aufgabe, der sich der Dichter stellt; diese ist zugleich „Voraussetzung der Dichtung [...]“ als die geistig-anschauliche Struktur derjenigen Welt, von der das Gedicht zeugt. [...] Diese Sphäre, welche für jede Dichtung eine besondere Gestalt hat, wird als das Gedichtete bezeichnet.“³⁵ Voraussetzung des Gedichts ist die Existenz einer gedanklichen Welt, die der Dichter qua seines Wissens um sie und sein Können (mit)teilend zugänglich zu machen hat. Das Gedicht bringt das Gedichtete zum Vorschein, ist aber auf dessen teleologisches Immer-schon-Vorhandensein angewiesen. So ist dieses gar „eine dem Mythischen verwandte Sphäre“³⁶ und zudem ein Abgrund, in dessen Erkundung Schreiben (entdeckend/beschreibend) und Lesen (analysierend/interpretierend) gleichermaßen aufeinander angewiesene Vehikel sind. „Das Gedichtete erweist sich also als Übergang von der Funktionseinheit des Lebens zu der des Gedichts. In ihm bestimmt sich das Leben durch das Gedicht, die Aufgabe durch die Lösung.“³⁷ Poetisch! Das Leben, sobald es sich in den Gedicht-Abgrund begeben hat, ist nur den Gesetzmäßigkeiten jener Welt verpflichtet. Diese sollen es letzten Endes zu sich selbst zurückführen, denn das Zentrum des Gedichteten, „diese Idee der Aufgabe ist für den Schöpfer immer das Leben“,³⁸ und so kann dieser Abgrund niemals gefährlich sein. Das Durchschreiten der Gedichtwelt wird im besten Falle zum *petite mort* im dialektischen und humanistischen Sinne eines „Sterben werd' ich, um zu leben!“ Es läßt Leben und Tod erblicken und entläßt uns, mit der Ahnung von Auferstehung, in ein erfrishtes, aufgeklärteres, erkennenderes Sein. Die Tiefe der Dichtung ermisst sich daran, wie unbekannt, unbegangen, komplex – „abgründig“ – die entdeckte geistige Welt ist; wie „abgründig“, umwegig, metaphorisch auch ihr Vokabular, die Ganz- und Vielheit des Lebens zu umschreiben: „Das Leben liegt als letzte Einheit dem Gedichteten zum Grunde. Je früher aber die Analyse des Gedichts, ohne auf Gestaltung der Anschauung und Konstruktion einer geistigen Welt zu stoßen, auf das Leben selbst als sein Gedichtetes

34 Heiner Goebbels, „Forschung oder Handwerk?“, siehe Fußnote 26.

35 Walter Benjamin, „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“, in: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Ditzingen: Reclam, 2017, 5–6.

36 Ebenda, 7.

37 Ebenda.

38 Ebenda.

führt, desto [...] stofflicher, formloser, unbedeutender erweist sich die Dichtung.“³⁹

Die „Drosselung der Geschwindigkeit“ ist essentiell, um die Abgründigkeit unseres Gedichteten (Komponierten, Gespielten) umfassend kontemplativ auszukosten. Man denke einen Rahmen um eine Aufführung und versuche, die Zeitwahrnehmung gegenüber dem Zeitfluss der konsumistisch-informativen Lebenssphäre „außerhalb“ dieses Rahmens zu verschieben. In Danielewskis Roman „Das Haus – House of Leaves“ vermisst Will Navidson sein Haus, zunächst die Außenwand: „Das Resultat, zu dem er dabei gelangt, beläuft sich auf insgesamt 12,1 Meter, was mit den Plänen des Hauses übereinstimmt [...]. Das Erstaunliche passiert erst, als Navidson die Innenmessung vornimmt. [...] Das Ergebnis ist alles andere als beruhigend. [...] Exakt 12,106 Meter. Demnach wäre das Haus also innen sechs Millimeter [...] breiter als außen.“⁴⁰

Von außen unbewegt wächst das Innere des Hauses fortan zu überirdischen Ausmaßen heran, wird zum gebärenden Schwarzen Loch. Das Objekt „ejektiert“ kontinuierlich Raum, Zeit, Materie, in denen sich Navidson verliert. Bei einem Expeditions-Projekt zu einem angenommenen Zentrum des Hauses wird er zum *proiecticius*, der den Tod erblickt – Rettung im letzten Moment. Was ihn die Physis des Hauses an Leib und Seele durchstehen läßt, wäre es nicht eine wunderbare Metapher für ein Musiktheater, das eine Zeitfalte gegenüber der „Außenzeit“ darstellt? Das keine tatsächliche Verletzungsgefahr birgt, aber mit demselben Ernst, Bewusstsein, Wagemut begangen wird? Das obsessiv nach Erkenntnis, Erleben, Entdeckung forscht? Seine architektonischen und rituellen Aspekte (besondere Kleidung, festliches Eintreten, Werkeinführung, Diskussionen, Häppchen) dienen dem Übergang in die „Expeditionssphäre“, eine Schleuse, die bereits zur ausgedehnten Schwellenerfahrung werden kann. Sie wirft uns in den Lebensbereich, in dem wir uns Unbekanntem, Überraschendem stellen müssen. Mit jedem Besuch von Oper, Konzert, Theater lassen wir uns neu in einen Zustand der Bereitschaft hineingebären, ja, wir gebären uns selbst: Wir nehmen das Geworfensein in die (Selbst-)Ausgeliefertheit nicht nur an – wir absorbieren und verinnerlichen es. Wir pervertieren die Passivität. Die Schwellenerfahrung der „kleinen Geburt“ in eine Sphäre des Erhabenen entspricht und entspringt einer aufklärerischen, aufgeklärten Haltung. Wir können uns darin unseres fortlaufenden Werdens durch Erlebnis, Erfahrung, Lernen, Streit, Diskurs, Hingabe, Überwältigung, Reflexion, Katharsis, Transzendenz bewusst werden, das auf die tatsächliche Geburt verweist.

Der Zeit-Raum, der zur Zeitfalte werden soll, fordert eine Art Dialektik der Heterotopie: Um möglichst weit ins

39 Ebenda, 8.

40 Mark Z. Danielewski, *Das Haus – House of Leaves*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, 39.

„Außerhalb“ zurückzuwirken, muss er sich durch eigene Logiken, Codes, Gesetzmäßigkeiten davon abkoppeln; eine autarke, souveräne Parteilichkeit „nur für sich selbst“ entwickeln. Diese wirkt letztlich nicht zurück, indem etwa öffentlich geführte Diskurse thematisiert würden, sondern quasi umgekehrt, indem holistisch gedachte heterotope Gesetzmäßigkeiten auf das ubiquitäre System projiziert werden. Die Zeitfalte soll ihr Außerhalb „vereinnahmen“, um ihrer eigenen Vereinnahmung vorzugreifen; das konsumistische Spektakel soll mit seiner eigenen Souveränitätsstrategie erwidert werden: „Die ‚Ordnung des Raumes‘, in der für [Carl] Schmitt der souveräne ‚Nomos‘ besteht, ist [...] nicht nur ‚Landnahme‘ Festlegung einer juristischen ‚Ordnung‘ und einer territorialen ‚Ortung‘, sondern vor allem ‚Einnahme des Außen‘, Ausnahme.“⁴¹

Das Theater muss mit entsprechender Ernsthaftigkeit beanspruchen, *souverän* zu sein; die Mittel dazu müssen als Resultat kollektiver Erfahrung und Reflexion als Metaphern, Allegorien, Rituale in den teilnehmenden/-habenden Menschen verankert sein. Die große implizite Vereinbarung soll sein, dass nicht das Theater die Ausnahme zum Außen-System darstellt, sondern das Außen-System die Ausnahme zum Theater. Nicht nur die Kreation phantastischer Erfahrungswelten ist anzustreben, sondern in diesen etwa auch eine artifizielle Sprache, um dispositionelle Souveränität, kommunikativ-politisch-soziale Autarkie und eine reiche Metaphorik zu stärken: „Das künftige Werk muss ebenso solide sein wie eine Beweisführung, weil es der permanenten Handelsmobilität der imperialen Welt ein unbeugsames Prinzip der Konsequenz entgegensetzen muss. [...] [Es] muss ebenso überraschend sein wie ein nächtlicher Angriff, weil es ein Reales zum Ereignis macht, von dem man bis dahin nichts gewusst hat. Demjenigen, der sich der Kunst bemächtigt, drängt es dieses Reale, dieses Stück Reales gewaltsam auf. [...] [Es] muss so hoch stehen wie ein Stern, weil es die zeitlose Kälte seiner erfundenen Form begehrt. [...] Die Kunst entsteht heute ausschließlich von dem ausgehend, was für die Kommunikationswelt [...] nicht oder fast nicht existiert. Die Kunst konstruiert in abstrakter Weise die Sichtbarkeit dieser Inexistenz.“⁴²

Stefan Prins: „Third Space“

Solch einer Praxis sehr nahe kommt das Projekt „Third Space“ von Komponist Stefan Prins und Choreograph Daniel Linehan (Münchener Biennale 2018). „Der Raum, der [...] geöffnet wird, ist weder vollständig real noch vollständig virtuell, sondern nimmt stattdessen ein Gebiet zwischen beidem ein.“⁴³ Das doppelte Erleben derselben räumlich-performativ-musikalischen Situation aus ver-

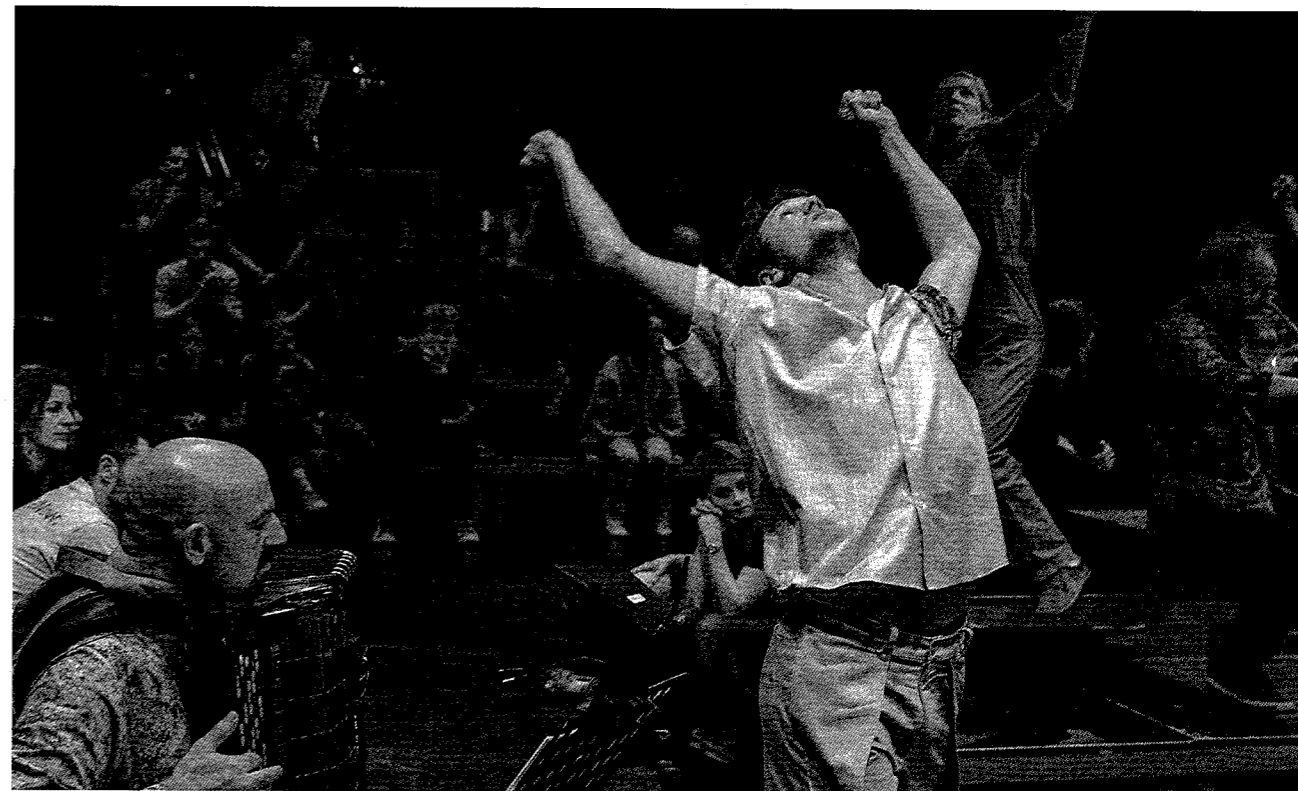
schiedenen Perspektiven (erst medial vermittelt durch Live-Übertragung von der verhangenen Bühne; dann in unvermittelter Draufsicht wahlweise im Publikumsraum oder mitten im Geschehen sitzend) verweist auf ein potentielles Immer-schon-/Für-immer-Dasein des „Gedichteten“, seine ewige Wiederholung in der Virtualität, zur Zugänglichmachung in eine multisensuale reale Übersetzung gebracht. Die musikalische Architektur wird im zweiten Durchlauf von Grund auf neu und gleich gebaut; laute und leise, spannungsgeladene und schmerzvolle, energiereiche und kontemplative Momente werden nun mit den Erinnerungen der bei-/innewohnenden Personen an das Gerade-erst-Geschehene abgeglichen, parallelgeführt: Das Material ist schon im Bereich des Vertraut-Bekanntes, seine erneut ausladende Darlegung (pro Durchlauf dreißig Minuten) gewinnt bereits Ritualhaftigkeit im Sinne der Diderotschen Idee: „Diese Betrachtungen [...] könnten [...] die Moral eines Stückes sein, dessen Inhalt ein Teil unseres Lebens wäre, und das wir unter uns aufführen wollten. [...] Wir brauchten dazu keine Bühne aufzubauen; wir wollten bloß das Andenken einer uns rührenden Begebenheit erhalten und sie so vorstellen, wie sie sich wirklich zugetragen hat.“⁴⁴ Oder Aristoteles: „Die Tragödie ist Nachahmung einer [...] Handlung, [...] die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“⁴⁵ Bei Prins/Linehan aber ist die Handlung selbstreferenziell; sie bezieht sich auf keine historische Vergangenheit des systemischen Außen, sondern auf sich selbst im durch sie geschaffenen Raum-Zeit-Kontinuum: Die sich wiederholende Handlung, und durch sie der von ihr definierte und ausgefüllte Zeit-Raum, wird souverän und autark. Die Ewigkeit, auf die sie verweist, ist derjenigen in Zarathustras Mitternachtslied ähnlich: einer lustvollen „Ewigkeit ihrer [der Lust] selbst, damit auch ihres Vergehens und Wiederentstehens, also des Werdens, und damit auch des Leids. In Notaten hat Nietzsche sie das ‚dionysische Glück‘ ‚am Werden‘ genannt: es ist die Lust auch am Leid und das Leid auch an der Lust. Es ist nicht in Gut und Böse zu trennen, und es braucht und will keinen Rückhalt in einem Allgemeinen und Normativen, in irgendetwas Lehrbarem.“⁴⁶

Das Bühnenbild besticht dadurch, dass es erst in dem Moment, in dem Teile des Publikums gebeten werden, sich auf Podeste zu setzen, eigentlich zu existieren beginnt: als eine geschickt angeordnete „Landschaft“ sitzender

44 Denis Diderot / Gotthold Ephraim Lessing, „Der natürliche Sohn“, in: Dieselben, *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart: Reclam, 1981, 12.

45 Aristoteles, *Die Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982, 19.

46 Werner Stegmaier, *Oh Mensch! Gieb Acht! Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus „Also sprach Zarathustra“*, www.stegmaier-orientierung.de, aufgerufen am 10. Februar 2019, 101.



Stefan Prins: „Third Space“

Bild: Danny Willems

Menschen, die in alle möglichen Richtungen schauen und so die Frontalsituation Bühne/Tribüne nicht einfach nur spiegeln. Jene Zuschauerinnen und Zuschauer, die derweil im Publikumsraum bleiben, haben die weniger immersive, doch auch reizvolle Möglichkeit, die menschliche Kulisse ganz zu erfassen: Man schaut ihr beim Zuschauen zu, kann geradezu erleben, wie Menschen in ihrem Erleben und durch dieses den Zeit-Raum einer Aufführung definieren, konstruieren, sich orientieren, ihn bewohnen. Diese Erfahrung ist, obwohl kaum direkt kommuniziert wird, in höchstem Maße sozial. Indem jedesmal andere Personen die Bühnenplätze einnehmen, erweist sich die ewige Wiederholung der musikalisch-choreographischen Materialentfaltung durch die Wiederholung ihrer Übersetzung ins Reale (= mehrere Aufführungen) auf der nur dort hinzutretenden szenographischen Ebene (die die diesseitige Verortung überhaupt erst ermöglicht) auf lange Sicht als Palimpsest. Außer Podestrie, Instrumenten und Zubehör gibt es keinerlei Gegenstände auf der Bühne: Nichts aus dem Außen gelangt herein, sogar die zum Musizieren verwendeten profanen Objekte (Keksdose als Verzerrer für die Klarinette; Coladose für den Kontrabass; elektrische Zahnbürste als Schlagzeuganreger) werden in ihrer Mittel-zum-Zweck-Verwendung auf eine abstrakt-entfremdete/abstrahierend-entfremdende Funktionalität reduziert: Jede Möglichkeit, ein symbolisierendes oder fetischisierendes Verhältnis zu einzelnen Objekten aufzubauen, ist direkt ausgeschlossen. Hier geht es nur um den Zeit-Raum, die Menschen darin und ihre Handlungen, Erfahrungen, Imaginationen, Gedanken, Projektionen, mit denen sie ihn füllen.

Die Instrumentalklänge sind bis zur Unkenntlichkeit verfremdet – elektronisch, vor allem aber durch umfangreiche Präparationen mit simplen Mitteln. Bahnbrechender Effekt: Es gelingt dem Stück, der Aufgabe, an der sich allzu oft mehr schlecht als recht abgearbeitet wird – eine ganz neue, nie gehörte Klanglichkeit zu entdecken – mit Leichtigkeit gerecht zu werden. Nur wenigen scheint Lachenmanns Parole, Komponieren heiße, ein Instrument zu bauen, so selbstverständlich in Fleisch und Blut übergegangen zu sein wie Prins, der gleich einen ganzen Kosmos baut. Seine Klänge fluktuieren, pulsieren, schweben und schichten sich doch stabil wie Backsteine. Sie sind einzigartig und exklusiv: So erweist sich die architektonisch-räumliche Umgrenzung des „Third Space“, die dessen Autarkie behauptet und festigt, als nicht nur szenographisch-topologischer, sondern genauso klanglicher Natur. Die Tänzer und Tänzerinnen scheinen mit unsichtbaren Objekten oder Kräften zu interagieren, sich vor ihnen zu erschrecken oder zu fürchten, doch sie bleiben imaginär aufzufüllende Leerstellen: Platzhalter für das, vor dem sich der jeweilige Betrachter am meisten fürchtet; ein raumnehmendes Nichts, in dem sich eine unfassbare Energie zu bündeln scheint. Diese amorphen „Spaces“, innerhalb des „Third Space“ durch Körperteile und Gebärden umgrenzt und durchmessen, sind die Zentren des Abgrunds, die der Dritte Raum ist; die undefinierbaren Singularitäten dieses Schwarzen Lochs, die eine Ahnung vermitteln, dass in den ewigen Wiederholungen, an denen uns dieser exklusive Zeit-Raum teilhaben lässt, das kontingente Sein einer ganzen Welt enthalten ist.