

Text für das Programmheft zu 'Sing für mich, Tod'
Claude Vivier, Albert Ostermeier, Ruhr Triennale 2009

FÜR EINE UNRUHIGE DRAMATURGIE

„Eine Stimme kommt zu einem im Dunkeln.“ So beginnt Samuel Becketts Prosatext *GESELLSCHAFT*. Eine Versuchsanordnung. Ihre Elemente: Dunkelheit und Sprache. „Darum handelt es sich also,“ sagt die Stimme.

Der französische Philosoph Georges Didi-Huberman schreibt über die Dunkelheit: „In dem Maße, indem wir die Erfahrung der grenzenlosen Nacht machen, wird die Nacht zum Ort par excellence, in dessen Mitte wir absolut sind, wo auch immer im Raum wir uns befinden mögen.“ Becketts Prosa ist gewissermaßen Dunkelheit der Sprache. Durch ihre andauernden Ellipsen und Verschiebungen, die gezielte Verwirrung der Begriffe und die sich ebenso spielerisch wie unheilvoll immer wieder selbst hinterfragende Erzählhaltung, erschafft sie einen schwarzen Raum, in den sich der Leser begeben muss, ohne einen Sinn für seine Ausmaße und die Anwesenheiten darin entwickeln zu können. Wir tasten uns voran, von Begriff zu Begriff, und finden doch in der Bodenlosigkeit der Beschreibungen keinen Halt. Je weniger wir sehen, desto mehr spüren wir uns selbst, werden zum Mittelpunkt. Aber zum Mittelpunkt wovon? Was ist dieser Ort in der Kunst?

Andere Zeit, anderer Ort: In Lewis Carolls fantastischem Kinderbuch *Alice in Wonderland* klettert die kleine Heldin in einen Kaninchenbau und stürzt bald darauf senkrecht in eine endlos scheinende Finsternis. Sie stürzt und stürzt. Als sie schließlich auf festem Grund landet, gilt ihr erster Blick der Richtung, aus der sie kam:

„Sie sprang sogleich auf und sah in die Höhe; aber es war dunkel über ihr.“ Wir erfahren nicht, ob es gerade Nacht ist, oder ob Alice lediglich in ein schwarzes Loch im Himmel schaut. Es handelt sich um einen Zustand. Der Himmel ist dunkel. Alice scheint, im Zentrum dieser Dunkelheit angekommen zu sein.

Die Kunstgeschichte hält viele dieser unheimlichen Kaninchentunnel bereit, und nicht immer sind wir so souverän wie Alice, wenn wir in einen von ihnen geraten. Heinrich von Kleist und Clemens Brentano stürzen 1810 in eine unendliche Nacht, als sie zum ersten Mal vor Caspar David Friedrichs radikalem Gemälde *Der Mönch am Meer* stehen: „Das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“ Der unter Kleists Namen veröffentlichte Text ist weniger eine Kunstkritik als ein Erfahrungsbericht. Er ist ein ergreifendes Dokument des Erschauerns, der menschlichen Verlorenheit angesichts einer ästhetischen Erfahrung, und er ist der Versuch, etwas zu benennen, vielleicht einen Raum, vielleicht einen Zustand, der kein Abbild unserer Realität ist. Vielmehr ist er selbst Realität. Das Eintauchen darin kann nicht ohne Verletzung von statten gehen: „So ist es, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.“

Dies ist nicht der Traum eines kleinen Mädchens, eine andere Gefährdung kündigt sich hier an. Die Stimme in Becketts *GESELLSCHAFT* scheint ebenfalls davon zu sprechen: „Der Gebrauch der zweiten Person

kennzeichnet die Stimme“, erklärt die Stimme und spricht uns dabei direkt an, “der Gebrauch der dritten die des wuchernden anderen“. Dieses wuchernde andere – was könnte das sein? Wir sind offenbar nicht alleine in der Nacht des Werks, etwas anderes ist anwesend und wuchert, lebt, ist im Begriff diesen Raum zu füllen, aus ihm hinaus zu wachsen. Es ist kein „Reich des Todes“, im Gegenteil, dieses Reich ist bewohnt. Instinktiv erstarren wir, stellen uns tot, versuchen uns nicht mehr zu bewegen, aus Angst, der Boden könnte unter unseren Füßen nachgeben, der Raum kippen, wenn wir nur den Kopf wenden. Wir sammeln unsere Sinne, konzentrieren uns auf uns selbst, auf unseren Atem, das Pulsieren unseres Blutes, suchen die Sicherheit des vertrauten Körpers, kneifen uns, verletzen uns, schneiden uns in die Haut, lassen das Blut an unseren Fingern entlang rinnen und in der Fläche versickern.

Bei Licht betrachtet: Die Kunst hat ihren Ort und wird über diesen bestimmt. Die Grenzen der Repräsentation schaffen diese erst, das Werk definiert sich von seinen Rändern her. Wir kennen unseren Ort: auf dieser Seite der Leinwand, auf dieser Seite der Bühnenkante, auf dieser Seite des Blatts. Und doch gibt es Wucherungen, gibt es Auflösungserscheinungen. Es gibt die Extase des Kunstwerks. Die Stimmen sind die schlimmsten: ihrem Wesen nach Schimären, zum Körper gehörend und doch immer körperlos und flüchtig, sind sie schon immer Grenzübertreter und Eindringlinge. Jedes Wort spricht aus uns und in uns. Der Homunculus im Kopf, der Geist in der Maschine. Ist der Ort der Kunst schon längst in uns, der Abgrund innen?

Letzter Versuch: Martin Heidegger beschreibt den Raum als das Walten der Dinge in Beziehung zu einander. Jedes Ding schafft durch seine Anwesenheit im

Raum einen Ort, *verortet* sich. Also ist der Raum der Kunst ein Raum des Begehrens, den Werk und Betrachter miteinander teilen und untereinander verhandeln. Wir verorten uns in ihm. „Der Raum“, schreibt Georges Didi-Huberman, „ist nicht dadurch gegeben, dass er sich messen lässt, sich objektiviert. Der Raum ist abständig, der Raum ist tief. Deshalb ist er für uns an sich schon ein Moment des Begehrens, der Protention – worauf Merleau-Ponty abzielte, als er von einer Tiefe sprach, die unter dem „suchenden“ Blick entspringt.“

Diese Tiefe, die unser Sehnen im Raum der Kunst eröffnet, ist ein schauerlicher Abgrund – schauerlich im doppelten Wortsinne von *erschauern* und *schauen*. Man kann an diesem Wort erkennen, dass es einer aktiven Hinwendung bedarf, eines subjektiven Verlangens, das das *Schauen* antreibt und so den *Schauer* zulässt. Wir stehen also nicht passiv, fallen nicht willenlos. Wir erschaffen den tiefen Raum, indem wir uns selbst in Beziehung zu diesem anderen, dunklen Ort setzen. Tatsächlich blicken wir in ihn wie in einen Spiegel, der die Tiefe unserer eigenen Sehnsucht zeigt.

Jan-Philipp Possmann