

Lucia Ronchetti
Über die Linie
In Programmheft Maerzmusik 3-2010
On Der Sonne entgegen
DE

Der Sonne entgegen ist ein szenisches *cahier d'esquisse et d'inquietudes*

. Es ist das Ergebnis einer umfangreichen Debatte zwischen Komponist, Autor und Regisseur über die Schaffung eines Musiktheaterstücks, das sich auf dringende Probleme konzentriert, die die heutigen politischen und geographischen Grenzen im Kontext der wirtschaftlich geschürten Tendenz zur Entortung und Deterritorialisierung politischer Macht aufwerfen. Da dies nicht das Dilemma einer Einzelperson ist, entschieden wir uns, mit dem Gedanken einer heterogenen aus Nicht-Protagonisten bestehenden Gruppe zu spielen: verschiedene Charaktere aus verschiedenen Teilen der Welt und sogar aus verschiedenen Zeiten.

Unsere ursprüngliche Inspiration war Paul Virilios ernüchterte Sichtweise, die in seinem Buch *Cybermonde. La politique du pire* (1996) zum Ausdruck kommt: „Schafft man eine Grenze ab, so geschieht das, weil sie irgendwo anders wieder errichtet werden wird. Sagt man, dass die Grenze nicht mehr existiert, bedeutet das, dass die Grenze verborgen ist. Die Grenze ist irgendwo. *La frontière est quelque part.*“

Die Grenze ist der *Limes*, die Linie anhand der jeder von uns als Teil einer Gruppe definiert und klassifiziert wird – und das weitgehend durch Eingrenzungen, die uns durch die Anwesenheit anderer jenseit dieser Linie aufgezwungen werden. Diese Art Wechselseitigkeit von Grenzgebieten, dieses Teilen einer Außenbegrenzung – nebeneinander – ist unvermeidlich und unüberwindbar: Es ist ein Bedürfnis und doch eine Verletzung. Der Verdacht, dass eine Grenze uns oder anderen gegenüber ungerecht sei, ist nicht zu trennen von unserem Bedürfnis, uns von anderen abzugrenzen und als Insider bestimmt und erkannt zu werden. Unser Ende ist ihr Anfang.

Steffi Hensel schrieb letztendlich einen Text, der Linearität zurückweist: der unterschiedliche Ebenen schafft und mit mehreren simultanen Perspektiven spielt. Es gibt nicht *eine* Stimme, sondern viele. Es gibt nicht eine Realität, sondern eine erweiterte Vorstellung von ihr; eine Mischung aus Fiktion und Fakt, ein Tableau innerer Ängste, Träume und Hoffnungen sowie äußerer Tatsachen und realer Machtspiele.

Der radikale Ansatz des Körpertheaters von Michael v. zur Mühlen tendiert hingegen dazu, die Wirkung von Gesten, welche aus der uns umgebenden Realität entnommen sind, zu potentieren. In unserer ersten Inszenierung von *Der Sonne entgegen* in Gelsenkirchen (2007) repräsentierte er unseren imaginären *Limes* als Bühnenelement in Form eines riesigen Holzkubus, welcher außerdem als ein gewaltiges Perkussionsinstrument fungierte. Bei der jetzigen Inszenierung in den Sophiensälen erinnert das Bühnenbild an ein ewiges Lager, in welchem Menschen auf unbestimmte Zeit eingesperrt sind. Die Linie verläuft dort, vor ihnen. Sie warten besorgt, beziehungsweise wollen sie vielleicht ihr Dasein unbedingt in einen Zustand erstarrter Erwartung umwandeln. Aber wie und warum macht man es sich in einer unerträglichen Situation nur bequem? Eine Art zu entfliehen, die Grenzlinie zu überschreiten, besteht darin tot sein oder tot zu scheinen – wie am Ende unserer zweiten Szene. Hier begegnen wir einer Gruppe von Zombies – elegant geführt vom Tenor Florian Just –, die die expressionistischen Rhythmen eines *Chansons* von Clément Janequin mit Hilfe Hensels obskuren Text anstimmen:

Wind Wind himmlisches Kind/Knick knack knirscht Knochen/Kräftig blasen die Jahrhunderte/Der Zahn der Zeit zerlegt selbst den Zement/Stetes Wasser höhlt den Stein/Risse Rost Ruinen/Die Gebirge wandern, die Wolken stehen still/Einen Schutzwall gegen den Sturm gibt es nicht.

Da stehen sie nun, die 14 Darsteller; außerstande dorthin zurückzukehren, woher sie

kamen, und unfähig, im komplizierten Integrationsprozess voranzuschreiten. Sie sind beständig auf das „Grenzland“ beschränkt, diesen beengenden zweideutigen Raum, der sie zwingt, wechselbezüglich bestimmt zu sein, indem sie nur durch die Gegenwart all der anderen Bedeutung erhalten. Die Komposition ähnelt diesem Raum in jenem virtuoson Kontrapunkt von Deklarationen, den die Charaktere singen, und, obwohl auf engstem Raum zusammengepfert, sind sie dennoch autonom und voller schillernder Träume, die in der raffinierten Klangregie von Thomas Seelig mit Hilfe seines Live-Elektronik-Programms umgesetzt werden, wodurch das Thema des eigentümlichen Wandels von Tag und Nacht in Grenzgebieten unterstrichen und ausgeführt wird.

Jede Grenze trägt in sich das Konzept ihrer Verletzung; jede Grenze ist potentiell durchdringbar und bestechlich. Das Grenzgebiet als schwebende Hölle, das erste Gewahren eines persönlichen Abgrunds, und dieses endlose Kommen und Gehen von Tag und Nacht: die Schärfe der Inspektionen bei Tage gefolgt von nächtlicher Verzauberung.

Der Sonne entgegen – der Wunschtitel Steffi Hensels – wurde wegen seines utopischen Bezugs gewählt. Er lässt sich nicht nur auf eine Deutung beschränken, sondern strotzt mit visionärer Offenheit. Er ist auch irgendwie verzaubert – ein Titel mit einer „Vergangenheit“ als Losung, die von einer Vielzahl künstlerischer und politischer Bewegungen ge- und mißbraucht wurde. Für mich ist *Der Sonne entgegen* ein nächtlicher Titel.

Im Grenzgebiet beginnt jeder Traum mit „trans“, und alle „trans-Wörter“ entwickeln ein neues Potential: *Transport, transparent, Transit, Transistor, Transfusion, Transfer, Transvestit, Transplantation*. Die Frau, die in der ersten Szene ihren Urlaub genießt – die ausgezeichnete Sopranistin Katja Guedes –, wiederholt in einem Zustand scheinbarer Freiheit mechanisch diese Wortfolge, die die Gruppe auf das Ansammeln von Menschen nahe der Grenze vorbereitet und auf die Bitternis, dafür bekannt zu sein, zurückgelassen zu werden.

„Ich will mich treiben lassen“, sagt einer der unbekannten doch ewigen Charaktere. Das aus anonymen Figuren bestehende Ensemble ist eine Gruppe von Menschen aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Orten, die den Eindruck einer unausgeformten von Migration zu Integration fortschreitenden, heterogenen Gemeinschaft erweckt. Doch hier bleibt das Fortschreiten unvollendet; die Charaktere bilden stattdessen Teil einer Endlosschleife, sich immer wieder selbst wiederholend, wie in Jules Vernes *L’eternal Adam*.

Diese zyklische Schwankung, deren wechselnde Gestalten alle fünf Szenen durchdringen, soll Jahre, ja Generationen dauern.

Um die Geschlossenheit der Gruppe zu akzentuieren, haben wir ihr, zur kontrastierenden Gegenüberstellung, ein Alter Ego geschaffen: die Gestalt einer Eiskunstläuferin, die durch den polierten Raum und genauso mühelos über die Grenze hinweg gleitet. Sie – die besonnene und priesterliche Sopranistin Ruth Rosenfeld – verwickelt einen imaginären Eisberg in Spekulationen über seine grenzenlose antarktische Heimat, und weigert sich letztendlich am Prozess der Integration, den die Gruppe ihr auferlegen würde, teilzuhaben. Ihre künstliche Stimme (realisiert in einem Basstuba solo und Live-Elektronik) und ihre Unerschütterlichkeit und Ausgeglichenheit inmitten der Gruppemetamorphose unterstreichen den Unterschied zwischen den realistischen Szenen, in denen sie, obwohl anwesend, brutal ausgegrenzt wird, und der Traumszene, in der sie allein auftritt. Sie beschwört die Vorstellung des Fremden, wie sie von Georg Simmel in seinem *Exkurs über den Fremden* (Soziologie, 1908) beschrieben wird.

„Es ist hier also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.“

Er ist innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises – oder eines, dessen Grenzbestimmtheit der räumlichen analog ist – fixiert, aber seine Position in diesem ist dadurch wesentlich bestimmt, dass er nicht von vornherein in ihn gehört, dass er Qualitäten, die aus ihm nicht stammen und stammen können, in ihn hineinträgt. Die Einheit von Nähe und Entferntheit, die jegliches Verhältnis zwischen Menschen enthält, ist hier zu einer, am kürzesten so zu formulierenden Konstellation gelangt: die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet, dass der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, dass der Ferne nah ist.“

Dies beeinflusste auch die kompositorische Behandlung der vielen Chorpasagen des Werkes, in denen das 14-stimmige, unterteilte Ensemble nicht in erster Linie dafür verwandt wird, Massen von Klang zu erzeugen: jeder Darsteller singt für sich, als wäre er Solist, und als Ganzes soll das Ensemble eine Art Überlappung von 14 Einsamkeiten hervorbringen. Deshalb bezieht die von Michael v. zur Mühlen angestrebte choreographische Spannung, mit seinem virtuosen Fluß von Bewegung, alle Darsteller auf einmal ein. Die Anspannung ihres Zittern-Spielens stellt ihr schmerz erfülltes Dasein in jeder Phase dar: sie alle, einzeln und zusammen, sind Urlauber, Migranten, Außenseiter, Eingeweihte oder kritische Stimmen.

Das Blechblasensemble steht, wie die Eiskunstläuferin, für Fließendes; die Möglichkeit, den Zustand zu wechseln und neue soziale Stellungen einzunehmen. Das Bläserensemble tritt erstmals am Ende der dritten Szene auf, wo es den Informationsfluß repräsentiert, der die Emigranten beeinflusst und verändert, und wird in der letzten Szene zu einem explosiven und emotional mächtigen Gewitter. Es ist unser negativer *Deus ex machina*, der die Darsteller, die Musik, die Erzählung und das Publikum zunehmend ergreift, mit den Regeln des Theaters bricht und die Zauberkiste öffnet.

Die Videokünstlerin Elisabetta Benassi ist in unserem mittleren Abschnitt, genannt *Weltall*, von Prominenz, wo sie die Wogen mit einer Videosequenz glättet, in welcher Anhäufungen überflüssiger und abgeschobener Elektroartikel auf wundersame Weise in Bilder einer Mondlandschaft verwandelt werden. Sie stellt die Darsteller auf der Bühne vor eine mögliche künftige Herausforderung, indem die Videokamera Berge von Müll sondiert, die die Erste Welt an bisher unerforschten Orten versteckt hat. Benassis Charaktere, die *moto-men* – eine drastische Kreuzung aus Mensch und Maschine –, werden durch die riesigen Ersatzteilhaufen gelähmt und bewegungsunfähig gemacht.

Sie sind dieselben *déracinés*

, die in der folgenden Szene vom Vokalensemble dargestellt werden: Menschen, die integriert sind, aber noch nicht dazugehören – ohne Wurzeln, wie sie Simone Weil in *L'enracinement* (1949) beschreibt.

Migranten leben im Grunde genommen in einem Zustand „doppelten Bewusstseins“, was zugleich eine „doppelte Abwesenheit“ ist, da sie ihre Beziehungsgemeinschaft zu Gunsten einer anderen Gemeinschaft aufgeben; für eine mit eigenem spezifischen, und für die Migranten sehr fremden, territorialem Nomos, eigenen Regeln und Sitten; für die meiste Zeit sind sie beiden Gemeinschaften entfremdet.

Die Neuankömmlinge nehmen noch nicht in vollem Maße an der neuen politischen Gemeinschaft teil, und ihr „Recht auf Rechte“ in der alten Gemeinschaft existiert hauptsächlich auf dem Papier.

An verschiedenen Punkten im Verlauf des Werkes scheinen die Darsteller ihre Rollen zu verlassen und werden in die hitzige Debatte über Grenzen und die komplexe Identität von Migranten einbezogen, was auch v. zur Mühlen Versuch reflektiert, die traditionelle Grenze zwischen der Bühne und dem „wahren Leben“ abzuschaffen. Sie versuchen das *jus excludendi alios*

zu analysieren, das zunehmend unsere Vorstellung von Freiheit durchdringt: die neuen Kombinationen von Ordnung und Ortung, und die neue wirtschaftliche Praxis,

die abgelegene Orte einer neuen Form von entorteter Okkupation unterzieht.

Die in interrogativer Form dargebotene, bürdevolle Grenzthematik, ist der einende Code der offenen dramaturgischen Sprache unseres Werkes, in dem wir versuchten, ein Vielzahl von Gespenstern (Migranten und Insider) aus demselben lebenden Ensemble zu formen – immer an der empfindlichen Grenze unserer fiktiven Linie entlang.

“Über die Linie hinweg oder auf der Linie entlang?“ – die Frage ist noch immer offen.

[12.068 Zeichen]