

## Über- und Zwischenräume.

Imaginäre Räume im neuen Musiktheater von Mark Andre und Manos Tsangaris  
Mit Video-Beispielen aus den „wunderzeichen“ und der Karl-May-Oper „Raum der  
Wahrheit“

[Vortrag zum 16. 12. 2015 im Institut für Musikforschung an der Univ. Würzburg]

Martin Zenck (Universität Würzburg)

Abb. 1 auf ppp: Synopsis mit Teilen des Vortrags

### Einleitung

Vor gut 10 Jahren gab es in der abschließenden Jahrestagung der DFG in Berlin ein Forum mit dem Thema „Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften“; dort kam nach meinem Vortrag über das „Imaginäre und die Musik“<sup>1</sup> die Frage des Literaturwissenschaftlers Gerhard Neumann auf: er dachte doch bisher immer, dass die Musik eine abstrakte Kunst sei und deswegen sei er doch so einigermaßen überrascht, nun etwas über die Musik als einer Kunst des Imaginären zu hören. Die Antwort, die ich damals gab, habe ich natürlich nicht mehr genau im Kopf, aber soviel weiß ich noch, dass ich weit ausholen musste, um überhaupt eine genügend breite und doch genau bemessene Grundlage zu finden, um diese Frage einigermaßen schlüssig beantworten zu können. Damals wollte es mir so scheinen, dass das Abstrakte und das Imaginäre verschiedenen Diskursfeldern angehört: das Abstrakte, das der Musik gewöhnlich zugeschrieben wird, bezieht sich auf das von der Wirklichkeit Losgelöste, auf das von der Materialität der Gegenständlichkeit Befreite – etwa im Gegensatz zur Plastik und der Skulptur. Deswegen wird die Musik in ihrer Abstraktheit auf etwas Immaterielles bezogen, auf etwas Vergeistigtes, Spekulatives auf der einen Seite, auf das Transitorische auf der anderen Seite, weil sie in dem Augenblick, wo sie gespielt und gehört wird, auch sofort wieder verschwindet und doch gleichwohl in uns, in unserem Körper oder zumindest in unseren Ohren hängen bleibt- zuweilen auch gegen unseren Willen: der berühmte

---

<sup>1</sup> Martin Zenck, „Der Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik. Wirkungen des Theatralitätskonzepts in der Musikwissenschaft“, in: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (= *Theatralität*, Bd. 6), Tübingen und Basel 2004, S.213-234.

Ohrwurm. Weil die Musik sich also mit ihrem Verklingen uns sofort auch wieder entzieht, mag sie einigen deswegen als abstrakt, als nicht objekthaft vor uns stehend erscheinen. Diese Immaterialität der Musik war es denn auch im frühen 19. Jahrhundert, wo sie zum Modell, zum Vorbild der Malerei schlechthin wurde, wie dies sehr eindrücklich Andrea Gottdang in ihrem Buch *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Zeitraum von 1780-1915*<sup>2</sup> dargelegt hat. Demnach hat die Musik von dieser Seite aus betrachtet: zwei wesentliche Eigenschaften, nämlich abstrakt und konkret zu sein, womit die Zuschreibung des von der Wirklichkeit und Gegenständlichkeit Losgelösten, eben das Abstrakte, keine alleinige und zureichende Bestimmung des Charakters der Musik ist, wohin gegen sich das Konkrete der Musik auf die Materialität des Spielvorgangs während der Aufführung bezieht, auch auf die Skulpturalität von massierten Klängen etwa bei Edgar Varèse und Giacomo Manzoni. Es gibt dort so kraftvoll sich zusammenziehende wie sich verdichtende, komprimierte Akkordfelder, dass sie einem förmlich den Leib einschnüren. Da ich nun das Abstrakte vom Konkreten und das Imaginäre von beidem deutlich abgesetzt habe, bin ich gespannt auf das Gespräch heute Abend zwischen dem Gitarristen Jürgen Ruck und dem Musikologen Hansjörg Ewert, die ja vorhaben das „Konkrete und das Imaginäre“ mit Bezug auf Helmut Lachenmann sowohl in einem Atemzug als auch als eine qualitative Beziehung oder als Kontrast zu verhandeln.- –

Dagegen gesetzt sei bereits hier die Überlegung, dass das Imaginäre, das in der französischen Sprache immer schon sich in Hochkonjunktur befand, etwa in Molières „Le malade imaginaire“, etwas zum Abstrakten und Konkreten vollkommen Gegenläufiges bezeichnet: nämlich die Vertauschung der Wirklichkeit mit Fiktion, mit einer anderen Wirklichkeit, so dass der Kranke schon bei Molière nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf steht, ob seine Krankheit eine eingebildete oder in seiner Übersteigerung eine imaginäre zu werden droht, bei der sie zu einer Wirklichkeit sui generis wird.

Die Imagination erreicht hier also mit der Einbildungskraft eine eigene Wirkungsmacht, die sich an die Stelle einer wie auch immer angenommenen Realität setzt und diese ersetzt. Diese andere Wirklichkeit ist alles andere als „abstrakt“ oder „konkret“, um auf die früher festgehaltenen Bestimmungen der Musik zurück zu kommen. Sie ist höchstens „konkret“ im Sinne eines zweiten Grades, weil sie zu einer eigenen Wirklichkeit wird

---

<sup>2</sup> Deutscher Kunstverlag, Berlin 2005.

zumindest in der Kraft der Vorstellung und Imagination, aber sie ist damit alles andere als „abstrakt“.

Eine ergänzende, gleichwohl wichtige Überlegung hierzu können wir hier einrücken, nämlich die Art und Weise wie der Ethnologie, Afrikaforscher und Musikwissenschaftler André Schaeffner, dem wir das erste Stravinsky-Buch von 1931 überhaupt verdanken, das Imaginäre auf die Musik bezieht und wie es der Komponist und Dirigent Pierre Boulez mit Blick auf das Imaginäre bei Hector Berlioz tut.

Bei Schaeffner<sup>3</sup> findet sich insofern eine Weiterführung der Diskussion des „Imaginaire“ bei Molière, als es nicht nur um eine Täuschung oder Vertauschung geht, sondern um einen Vorgang der Phantasietätigkeit einer Ersetzung dessen, was einer latent musikalischen Szene noch zur realen fehlt. So kann sowohl Debussy's nie realisiertes Opern-Projekt *Orphée - Roi*<sup>4</sup> und das musikdramatische Projekt von Edgar Allan Poe's *The fall off the house of Asher* (bei Debussy *La chute de la maison d'Usher*) – Schaeffner schrieb diesen Text vor den epochemachenden Studien von Juan Allende-Blin von 1977 - als auch Schönbergs schwarzes Cabaret des „Pierrot Lunaire“ jeweils als etwas aufgefaßt werden, das schon in der Sache ein immanent musik-theatrales Werk darstellt, aber dann erst recht beim Theaterbesucher oder in der Regie dazu führt, aus der semi-szenischen Gattung ein wirkliches Theater zu machen. Gerade weil der Schritt zur Umsetzung fehlt, fühlt sich die Phantasietätigkeit in besonderem Maße dazu aufgelegt, das Fehlende vollkommen zu ergänzen, was dann zu einem „théâtre imaginaire“ führt. Der Komponist und Dirigent Pierre Boulez ist seinem Freund und Briefpartner André Schaeffner darin gefolgt, dass er den „Pierrot Lunaire“ zusammen mit seinem eigenen „Marteau sans maître“ 1962 in Basel in einer unterschiedlichen *mise en scène* auf die Bühne brachte und so dirigierte. Noch stärker ist die Suggestion, mit der Hector Berlioz Boulez<sup>5</sup> zufolge seine Fernorchester draußen auf dem Lande vor der Toren der Stadt Paris in seiner Instrumentationslehre beschrieben hat, was zu

<sup>3</sup> André Schaeffner, *Essais de Musicologie et Autres Fantaisies*, Paris 1980 (vgl. Kap. „Son et Théâtre Imaginaire“, S. 229).

<sup>4</sup> Vgl. dazu die erhellende Studie von Henry Keazor: „...nur im Unterschied liegt der Reiz: Claude Debussys und Victor Segalens Opernprojekt *Orphée-Roi*“, in: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Martin Zenck und Marku Jüngling, München 2011, S. 363-393.

<sup>5</sup> Pierre Boulez, „Das Imaginäre bei Berlioz: Originaltitel „L'imaginaire chez Berlioz“. Text zum Beiheft der Schallplatte „Pierre Boulez Conducts Berlioz“, CBS 31 B1 0010, London o. J. Deutsche Übersetzung in: Pierre Boulez, *Anhaltspunkte. Essays*. Deutsch von Josef Häusler, Kassel 1979, S. 88-98.

Beethovens revolutionären Zeiten wohl bereits gemacht wurde, verbleibt bei Berlioz in einer intensiven Gewalt der Vorstellung, dies könne und müsse so gewesen sein und wenn nicht, müsse es also durch Berlioz selbst hergestellt werden. Hier ist also bereits ein erster Schritt dazu getan, das Imaginäre in der Literatur von demjenigen in der Musik und im Theater zu unterscheiden. Das Imaginäre ist, so eine erste vorläufige Zusammenfassung, eine Kategorie der Ergänzung, die durch die gesteigerte Phantasietätigkeit an der Wirklichkeit vollzogen wird mit der Pointe, dass sie dann zu einer Realität *sui generis* wird: diesseits und jenseits des Konkreten oder Abstrakten. Es handelt sich nicht nur um eine Steigerung einer Konkretion, die sich mit dem Abstrakten berühren oder in ihm aufgehen würde, sondern um ein Phantasma, das zu einer ganz eigenen Wirklichkeit wird.

## **I. Das Imaginäre in seiner Transgression, auch bei Wolfgang Iser**

Ohne hier dieser Spur des „Théâtre imaginaire“ bei André Schaeffner und Pierre Boulez weiter zu folgen, gehört das Imaginäre, wie ich es mit Blick auf die „Literarische Anthropologie“ von Wolfgang Iser<sup>6</sup> über „Fiktion und das Imaginäre“ hier weiter ausführen werde, einem ganz anderen Diskursfeld an und zwar demjenigen eines Bezugssystems, innerhalb dessen es zwischen „Subjekt“, „Bewußtsein“ und „gesellschaftlicher Institution“ verhandelt wird [darüber später noch mehr, auch über die mögliche Definition des „Imaginären“, mit der allerdings auch nach Iser diesem Phänomen des Imaginären nicht beizukommen sei; worauf Iser auch immer wieder verweist; Iser, S. 316]. Dieser von Iser vorgezeichneten Spur möchte ich hier zunächst folgen, um dann diesen Weg einerseits genauer mit Blick auf die Musik als einer Kunst des Imaginären zu beschreiten und andererseits dann alsbald, was mein eigentliches Thema heute ist, mich auf dem Weg zu den „imaginären Räumen“ im neuen Musiktheater von Manos Tsangaris und Mark Andre zu machen.

Nach diesem essentiellen Einschub, der schon einschlägig auf das Bezug nimmt, was in der Musik und im Musiktheater „Das Imaginäre“ bedeuten könnte, kehre ich nun wieder zurück zur Ausgangsfrage von Gerhard Neumann, dem wir nicht nur Einschlägiges aus seiner vierzig Jahre andauernden Kafka-Forschung, wie die Gewalt bei Kafka etc,

---

<sup>6</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991(vgl. dort insbesondere das Kap. IV *Das Imaginäre*, S. 292-411.

verdanken, sondern ebenso auch seinem interdisziplinären Diskurs mit so eminent zugewandten Fragestellungen, so dass man sich nach Gesprächen mit ihm so auf ganz andere Spaziergänge geführt fühlt. Dabei rekurriere ich, wie bereits angedeutet, wieder auf Wolfgang Iser. Er lokalisiert dort im Kapitel IV. „Das Imaginäre“ innerhalb einer geschichtlichen Bedeutungszunahme des „Imaginären“, „das sich – wie er schreibt – „von der Kraft über die Nichtung der Welt zur materia prima wandelt„(Iser, S. 316), um dann das „Imaginäre“ innerhalb verschiedener „Manifestationsqualitäten“ zu verorten, die „unterschiedlichen Aktivierungen entspringen“. Zu prüfen ist allerdings, was Iser mit dem Übergang von der „Kraft über die Nichtung der Welt zur materia prima“ meint, ob ein kraft der energieia gewonnenes Ergon, das sich zunächst in der Welt realisiert, dann zur Löschung dieses erreichten Daseins-Modus führt, um dann mit und durch das „Imaginäre“ die Richtung zu einer grundlegenden ersten Materie einzuschlagen, aus der ganz neue Daseinspotentialitäten entstehen.

Iser differenziert dabei ein Geschehen, das sich jeweils verschieden ausnimmt je nach dem, ob es erstens vom „Vermögen des Subjekts“, zweitens dem „Akt des Bewußtseins“ und drittens von „gesellschaftlicher Institutionalisierung“ als einer Instanz eines „radikal Imaginären“ seinen aktivierenden Ausgang nimmt. Es muss bei dieser vorläufigen Diskussion dieser drei verschiedenen Orientierungspunkte für das Imaginäre klar sein, dass Iser diese innerhalb seiner auch theoretisch verfassten „literarischen Anthropologie“ verhandelt, bei der wir später fragen müssen, ob eine solche Konstitutionalisierung auch bei einer musikalischen Anthropologie zu veranschlagen ist. Zunächst ist aber Iser's dreifacher Ausrichtung des „Imaginären“ zu folgen, das er dann systematisch in drei Unterkapiteln mit Bezug auf die „Imagination als Vermögen“ bei Coleridge, auf das „Imaginäre als Vorstellungsakt“ bei Sartre und auf das „Radikal Imaginäre“ bei Castoriades entwickelt. Ohne diese Referenzen hier eigens zu diskutieren und auszuweisen, reicht es hier, wenn die Diskussion in systematischer Absicht wie folgt zusammengefasst wird. Dabei sind vor einer näheren Festlegung zwei grundsätzliche Bedingungen für die Bestimmungen des „Imaginären“ zu nennen: einmal, dass das „Imaginäre“ sich nicht definieren läßt, sondern sich nur durch Beziehungsfelder erschließt, in denen es zur Wirkung gebracht wird; zum anderen, dass es von sich aus „intentionlos“ ist und das heißt, dass es bei Iser von drei, aber insgesamt von unendlich vielen und unterschiedlichen Instanzen aufgeladen werden kann: „Das Imaginäre (so Iser

wörtlich) ist kein sich selbst aktivierendes Potential, sondern bedarf der Mobilisierung von außerhalb seiner.“ Diese Aktivierung des „Imaginären“ von außen sieht Iser wesentlich in drei Bereichen, von denen er das „Imaginäre“ bestimmt, räumt aber eine Über- und Durchgängigkeit dieser drei Bereiche ein. [Danach erfolgt eine solche „Mobilisierung“ und „Aktivierung“ des „Imaginären“:

1. durch das „Subjekt“ mit Blick auf Coleridge (dort die wichtige Unterscheidung in der Bestimmung des „Imaginären“ über die Imagination, bei der Coleridge eine „primary“ von einer „secondary imagination“ unterscheidet in deutlicher Abtrennung zu einer Freisetzung der Imagination in der Phantasie des „fancy“)

2. durch das „Bewußtsein“ oder die „Psyche“, wie es Jean-Paul Sartre in seinem Buch „L'imaginaire“ entfaltet

3. durch das „Gesellschaftlich-Geschichtliche“, wie es die politische Philosophie von C. Castoriades in dessen Buch *Gesellschaft als imaginäre Institution* (Frankfurt am Main 1984) entwickelt hat.]

Um diese drei das Imaginäre hervortreibende Aktivierungsmomente von „Subjekt“, von „Bewußtsein“ und „Gesellschaft“ genauer zu benennen, sei nochmals auf die doppelte Überlegung zurück zu kommen, wonach es sich nicht definieren lässt und vor allem dass das „Imaginäre“ von sich aus „intensionslos“ sei und das heißt, von sich aus keinerlei Bedeutung hervorbringt, sondern dass diese Bedeutung ihm von außen zugewiesen wird durch Aktivierungen unterschiedlicher Herkunft. Wir können dabei auch die strukturalistische Studie über den Eiffelturm von Roland Barthes denken, der sagt, dass dieser von sich aus bedeutungslos sei und dass ihm Bedeutungen von außen zugesprochen werden. Und so schreibt Barthes, dass der „Eiffelturm zum Symbol von Paris werden konnte, weil er ein reines „fast leeres Zeichen“ sei, das keine Bedeutung hat und darum unablässig mit Bedeutung aufgeladen wird. In ihm, dem Eiffelturm, gäbe es nichts zu sehen, er ist auch nicht schön, sondern der Schauplatz einer Funktion“ wie Barthes schreibt, ohne eine Funktion zu haben (worüber Barthes die Fahrstuhlfunktion zu vergessen scheint). Ich habe diesen Vergleich zwischen dem Imaginären und dem Eiffelturm deswegen aufgesucht, um mit dem Eiffelturm der Diskussion eine Plastizität des Gegenstands zu geben, der gleichwohl wie das Imaginäre von sich aus bedeutungs- und intensionslos ist.

Vereinfacht zusammen gefasst bedeutet dies: das Imaginäre hat nicht von sich aus einen Zug ist Unwirkliche und Phantastische, sondern es wird ihm von verschiedenen Seiten zugewiesen, wodurch es seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt wird: der Grenzüberschreitung, verbunden mit einer möglichen unumkehrbaren Bewegung, wie sie aus der latent gewaltsamen Transgression hervorgeht, etwa in den zu einander komplementären Stücken von Stravinskys *Sacre du printemps* und *Les Noces*. Mit der Segregation einher geht die endgültige Trennung, die jede Rückkehr in frühere Verhältnisse ausschließt, wie wir das aus van Genepps *Rites de passages* entnehmen können. Dies soll nun anhand verschiedener Spiel- und Handlungsräume diskutiert werden, wie sie in den beiden aktuellen Musik-Theater-Stücken von Manos Tsangaris (vgl. auch *Musik-Konzepte*) und Mark Andre (vgl. auch *Musik-Konzepte*) bestimmend werden. Dabei ist ein Grundzug entscheidend, dass es gerade nicht die aristotelische Einheit des Dramas von Ort, Zeit und Handlung ist, die „Imaginäres“ ermöglicht, sondern die Überschneidung und Überlagerung der verschiedenen Ebenen, die zu einer Entgrenzung der jeweiligen Räume führen. Diese nicht markierten und begrenzten Räume werden auf unterschiedliche, aber vergleichbare Weise für die beiden Stücke von Manos Tsangaris und Mark Andre grundlegend. Das Musiktheater wird also zu einem Ort des Geschehens, in dem über verschiedene Spielräume, vertikal und horizontal durchlässige, Zwischen- Seiten- und Über- Räume besetzt werden, welche imaginäre Räume eröffnen. Eine der Ur-Szenen eines solchen Modells ist zweifellos die Oper *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann, in welcher schon den Ausführungen von Jakob Reinhold Michael Lenz zufolge, dem Autor dieser Komödie *Die Soldaten*, in seinen *Gedanken übers Theater* von 1774 mit der Aristotelischen Bulle der Einheit von Ort, Zeit und Handlung gebrochen worden ist. Bei der Lektüre von Wolfgang Isters Buch habe ich mich sehr darüber verwundert, dass er bei seiner These der eindeutigen Bedeutungszunahme des „Imaginären“, die er mit Coleridge in späten 18. Jahrhundert in der Literatur ansetzt, nicht einfach einen Blick aufs Theater wirft, wo mit dem zitierten Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“ und seiner Komödie „Die Soldaten“ eben nicht mehr die diskutierte Einheit von Zeit, Ort und Handlung gilt, sondern die Verschränkung divergenter Raum- Zeitverhältnisse, die vom Theater ganz deutlich einen „Raum des Imaginären“ eröffnen.

## II. Imaginäre Räume bei Manos Tsangaris und Mark Andre

**Abb. 3 Fotos von der Szene der Karl-May-Oper von Manos Tsangaris in der Semper-Oper II und Abb. 4 Ausschnitt aus dem Film**[https://www.youtube.com/watch?v=dVeFq\\_MSQgg](https://www.youtube.com/watch?v=dVeFq_MSQgg)

Schon von der Szene aus stellen sich in Manos Tsangaris Karl-May-Oper<sup>7</sup> mit dem etwas präventösen Titel „Raum der Wahrheit“ verschiedene Räume dar und dies im deutlichen Gegensatz zu seinen sonstigen und bisherigen Arbeiten, für die strikt geschlossene Handlungs- und Spielräume bestimmend sind. In der Karl-May-Oper gibt es erstens einen Zuschauerraum, der den Bühnenraum in der Mitte umschließt, auf dem die Figuren und Musiker agieren. Der kreisförmig angelegte Zuschauerraum wird zweitens von einem aufgefächerten Raum eines Panoramas umfasst, in dem Szenen aus bekannten oder scheinbar bekannten Wild-Western-Sequenzen abgebildet werden, wobei wir uns an die berühmten Panoramen von Hubert Sattler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erinnern; drittens ist dieser panoramatische, die Szene wie das Publikum umgebende Raum nicht geschlossen, sondern wird zuweilen perforiert, um dadurch besondere Erscheinungen, wie die des schönen „Blumenmädchen“, in farblich illuminiertes Form zur Geltung zu bringen; viertens und hier haben wir dann an der Bühnendecke so etwas wie einen Über-Raum, der zuweilen beleuchtet, erleuchtet wird durch Projektionen einer schreibenden Hand, derjenigen der verschiedenen Karl Mays in verschiedenen Lebensaltern und seiner Frauen, wobei diese Schrift-Projektionen noch durch eine besondere Film-Projektion aus dem Stummfilm „Afgrunden“ von 1912 mit der erotischen Tänzerin Asta Nielsen in einer besonderen Weise den Bühnenraum auch nach oben hin entgrenzt. Diese Filmszene steht unter der Beobachtung eines Polizisten, der die geplante und gewagte Verführung, einschließlich der Fesselung, observiert. Es gibt also diese vier Spielräume einer latenten Offenheit, welche sowohl die Seitenräume als auch die Deckenräume durchsichtig und einsichtig macht. Wir als Zuschauer, als Mitspieler, Akteure befinden uns also in einem mehrfach aufgefächerten und mobilen Raum, von dem aus wir nicht nur als Betrachter und Hörer das Geschehen wahrnehmen, sondern vor allem durch den projizierten Stummfilm sind wir auch Betrachtete, so dass wir – wie auch das Geschehen auf der Bühne – unter Beobachtung, „under surveillance“ stehen, wie das auch bei Heiner Müller

<sup>7</sup> Vgl. dazu ausführlich Martin Zenck, „Die Rettung Wagners durch Karl May« oder durch Manos Tsangaris? Über das Musiktheaterstück *Karl May, Raum der Wahrheit*, in: *Manos Tsangaris. Musik-Konzepte*, Neue Folge III/2015, hg. v. Ulrich Tadday, München 2015, S. ...

in der berühmten Erzählung der „Bildbeschreibung“ und in Georges Aperghis' Musiktheaterstück heißt. Die Anspielung auf das barocke Welt-Theater ist dabei – allerdings in der Umkehrung - mehr als deutlich. Während wir dort von oben göttlich Geschaute und Angeschaute sind mit der Annahme eines auch vielleicht gnädigen Blicks, sind wir bei Manos Tsangaris nicht nur Betrachtete, sondern Beobachtete vom CIA oder BND: wir stehen also unter Verdacht, schwerste Verbrechen begangen oder solche vor zu haben.

### **Abb. 5 Foto von der Grabeskirche in Jerusalem: Grundriss und Bild**

### **Abb. 6 Filmausschnitt von Uli Aumüller „Erringung der Gegenwart“ zur Stuttgarter Produktion von „wunderzaichen“ von Mark Andre**

[http://www.inpetto-filmproduktion.de/de\\_DE/film/ringen-um-die-gegenwart.61283](http://www.inpetto-filmproduktion.de/de_DE/film/ringen-um-die-gegenwart.61283)

Auf andere, aber vergleichbare Weise haben wir auch in Mark Andre's Musiktheater „wunderzaichen“<sup>8</sup> mehrfache Spiel- und Handlungsräume, die ineinander übergehen, aber auch den scheinbar zentrierenden Bühnenraum entgrenzen. In besonderer Weise werden dabei – wie auch in Orchesterwerken dieses Komponisten – Zwischenräume wirksam, weil sie die entscheidenden Dinge nicht in essentialistisch festgelegten Orten und lokalisierbaren Räumen sich ereignen lassen, sondern im Passageren, weniger Ortbaren des Dazwischen, worauf schon die aktuelle Übersetzung von Inter-esse hinweist, eine Teilnahme an einem Da-Zwischen, womit eine Verschiebung des Teilnehmenden als auch des Gegenstandes erreicht wird, wodurch beide, der Interessierte wie das Interessierende disloziert werden. In mehrfacher Hinsicht befinden wir uns im Musiktheater von Mark Andre in einem „Zwischenraum“: erstens demjenigen zwischen Tod und noch nicht vollzogener Auferstehung, wobei für das „Dazwischen“ die Schwelle in besonderer Weise bedeutsam wird. Wie in der entsprechenden Stelle des Johannes-Evangelium Jesus, obwohl verstorben, dennoch durch die geschlossene Tür zu den Jüngern tritt, er zwischen verloren gegangener Leibhaftigkeit und erneut wieder

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu die ausführliche Studie von Jörn Peter Hiekel, „Resonanzen des Nichtevidenten. Mark Andres Musiktheaterwerk *wunderzaichen*“, in: *Mark Andre. Musik-Konzepte*. II/2015, Neue Folge, hg. v. Ulrich Tadday, München 2015, S. 15-39.

gewonnener physischer Präsenz steht, so ist Johannes auf der Szene zunächst ein Eindringling, der eigentlich nicht mehr lebend, doch durch die Einpflanzung eines neuen Herzens das Leben wieder gewonnen hat. „Als paradigmatisch hierfür kann [diese] Szene gelten, von der im Johannes-Evangelium berichtet wird.[...] Demnach stellt sich die Frage nach den magisch-religiösen Bewegungsformen im Zwischenraum, wenn sie sich nicht erst auf dem Weg ins Jenseits vollziehen, sondern noch auf der Erde ausgeführt werden von Handlungsträgern, deren Körperstatus sich im Übergang befindet. Hier wird das Konzept des *frontier* aus der Domäne eines bloß topologisch gefaßten Grenzraums um die Dimension eines transzendentalen Grenzzeitraums erweitert – eines Übergangsraums zwischen Diesseits und Jenseits, in dem man gewissermaßen zwischen diesen beiden Welten schwebt.“<sup>9</sup>

Demnach können in dieser Figur zweitens mehrfache Doubles gesehen werden: Johannes Reuchlin in der erkannten Gestalt von Jesus und Johannes als „Verkörperung“ des Philosophen Jean-Luc Nancy, dessen Text „Der Eindringling“<sup>10</sup>, als den sich auch Johannes ausgibt, als er sich unter die Passagiere im Flughafen gesellt, zugleich einer mit „fremdem Herzen“ ist, das sich Nancy hat transplantieren lassen musste, um zu überleben. Diese Figur ist also nicht fest umrissen, sondern hat Zwischenzustände einer sowohl bestimmten leiblichen Existenz als auch einer ganz anderen. Ich lasse an dieser Stelle einmal den grundlegenden Unterschied zwischen der *Unvertretbarkeit des Körpers*, wie sie Jean-Luc Nancy versteht und einem differenzierten Begriff vom *Embodiment* außer acht, bei dem nicht einfach der eine Körper an den anderen übergeht, also von einer bestimmten privaten Person auf den Schauspieler, sondern dass beide bei der Verkörperung einen Abstand von sich selbst markieren, die Figur auf der Szene zu einer doppelten wird: einerseits ist sie es, etwa Sanscho Pansa, andererseits ist sie es nicht, sondern derjenige der diese nur Rolle spielt.

Um Zwischenräume geht es drittens des weiteren, als es in der Grabeskirche in

<sup>9</sup> Uwe Wirth, „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“ (=Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Bd. 3), in: *Bewegen im Zwischenraum*, hg. v. Uwe Wirth, Berlin 2012, S. 14.

<sup>10</sup> Jean-Luc Nancy, *Der Eindringling/L'intrus. Das fremde Herz*. Aus dem Französischen von Alexander Garica Düttmann, Berlin 2000 (zweisprachige Edition im Verlag Merve). Ausschnitte aus diesem Text sowie aus anderen Texten des Straßburger Philosophen Jean-Luc Nancy spielen im Musiktheaterwerk „wunderzaichen“ mehrfach eine entscheidende Rolle, so dass auch deswegen seine Figurenrede mit derjenigen von Johannes Reuchlin und dem Johannes-Evangelium in Verbindung gebracht wird. Nicht zuletzt ist es die doppelte Körperstrategie in der abendländischen Geschichte, diejenige der Überwältigung des Körpers und seiner Gefühle wie der Entzug einer solchen Überwältigung, die in Nancy's Studie *Noli me tangere* eine entscheidende Rolle spielt.

Jerusalem zahlreiche im Verlauf ihrer Architekturgeschichte veränderte Räume gibt, die auch zu Zwischenräumen wurden. Von diesen hat der Komponist Mark Andre viertens zusammen mit der Tontechnik, dem Tonmeister und Elektronik-Spezialisten Joachim Haas und dem Dramaturgen Patrick Hahn vor Ort in der Grabes-Kirche und Wüste, akustische Fotos, die „Echographen“ genannt werden, aufgenommen. Verändert und transformiert durch live-elektronische Verfahren werden diese kaum hörbaren Klänge der Szene zugespielt. Sie dokumentieren zum einen längst verloschene Klangspuren, welche zugleich übertragen in aktuelle Klangträger den Klangraum der Szene bestimmen, zugleich bleibt aber eine Differenz zwischen der möglichen Authentizität solcher Klangspuren und ihrer Aktualisierung, wodurch auch hier im Akustischen ein Zwischenraum entsteht: zwischen dem „räumlich-symbolischem“ und dem „akusmatischen“, als welchen sie vom Komponisten Mark Andre<sup>11</sup> bezeichnet wurden.

## **Zusammenfassung und Ausblick mit Maurice Merleau-Ponty und Jacques Lacan**

In Merleau-Ponty's *Phänomenologie der Wahrnehmung* steht der einschlägige Satz: „Das Imaginäre haust in der Welt“. <sup>12</sup> Nach ihm entsteht diese Möglichkeit durch eine „Ordnung des Symbolischen“, welche stets eine „Lücke der Wahrnehmung“ eröffnet, in welcher das „Imaginäre“ sichtbar und hörbar zu werden vermag. Indirekt führt diese Einsicht, wie wir noch sehen werden, zu Jacques Lacan, bei dem die „Ordnung des Symbolischen“ allerdings durch die mit der Sprache erfassten äußeren Welt diese „Lücke“ geschlossen wird, während sie geöffnet werden kann durch die frühkindliche, noch rein visuell bestimmte „Spiegelphase“, deren Fähigkeit zur Transgression möglicherweise auch von den Erwachsenen wieder erinnert und aktiviert werden kann. Bei Lacan wird das „Imaginäre“ vor seiner Studie zur „Spiegelphase“ erstmals im Begriff

<sup>11</sup> Vgl. dazu einerseits zu den verschiedenen Typen von Zwischenräumen, die jeweils mit unterschiedlichen „Zeitfamilien“ verbunden sind (Mark Andre, „Die Klang-Zeitfamilien und kompositorischen Zwischenräume in üg für Ensemble und Elektronik“, in: *Mark Andre. Musik-Konzepte*, a. a. O., S. 40-60), zum anderen den Vortrag „Von kompositorischen Zwischenräumen“ bei den 47. Internationalen Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt 2014 von Mark Andre zu dieser Thematik mit Abbildungen und systematisierten Synopsen, die mir der Komponist dankenswerter Weise zukommen ließ.

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 69; vgl. zu Merleau-Ponty ausführlich die Studien des Medientheoretikers Christoph Tholen (*Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt am Main 2002) und der Philosophin und Theaterwissenschaftlerin Petra Maria Meyer (*Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik des Überraschung*, Düsseldorf 2001); vgl. von Petra Maria Meyer auch einschlägig ihre Studie „Stimme im Feld des Imaginären und als Zwischenleiblichkeit“, in: *Interventionen. Festschrift für Georg Christoph Tholen*, hg. v. Frank Haase und Till A. Heilmann, Schüren 2014, S. 215-238

einer „imaginären Szene“<sup>13</sup> („scène imaginaire“) aufgerufen in Verbindung seiner Erläuterung eines „entwendeten Briefes“, wie ihn Lacan in der Übersetzung der „lettre volée“ (Baudelaire) bei Edgar Allen Poe vorfand. Danach verdankt sich das „Imaginäre“ einer „Entwendung“ eines verborgen Wirklichen (der Minister stiehlt der Königin den geheimen Brief), das eigentlich verborgen bleiben soll, aber entdeckt wird.

Gegenüber euklidischen und nicht-euklidischen Räumen, gegenüber der Lehre von den Orten und den Zwischenräumen in der Aristotelischen "Physik", gegenüber den "zones intermédiaires" der Intra-, Prä- und Paratexte von Gérard Genette, gegenüber dem von externen Aktivierungsfeldern bestimmten "Imaginären" bei Wolfgang Iser gibt es schließlich eine noch auszuarbeitende Interpretation der Sphäre/Atmosphäre des "Imaginären" bei Jacques Lacan<sup>14</sup>. Bei ihm ist die "imaginäre Szene" demnach diejenige, bei der das Subjekt "die Bruchstücke des Spiegels spaltet in eine bildhaft narzisstische Bespiegelung des Selbst und in eine symbolische Bearbeitung der Außenwelt durch die Sprache." Nach Lacan kommt alles darauf an, daß diese "imaginäre Szene", deren frühkindliche Eigenschaften, auch noch später die Sprache der Erwachsenen durchzieht, wo die gängige Psychologie auf die Trennung von dieser "imaginären Szene" drängt, damit das Subjekt zu einer konsistenten Ich-Bildung gelangt. In diesem transitorischen und möglicherweise durchlässigen Sinn von Lacan handelt es sich also bei der "imaginären Szene" um Zwischenräume, die verschieden ausgehandelt werden zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen verschiedenen transparenten oder teilweise opaken Räumen wie bei Mark Andre in den "wunderzaichen" oder in den Über- und Metaräumen von Manos Tsangaris' Karl-May-Oper, in welcher sich die verschiedenen, auch durchbrochenen Seitenräume über Zwischenräume zu einem Über-Raum verschachteln.- Eine Schlüsselszene hierfür ist von Manos Tsangaris eingeblendet mit dem Stummfilm "afgrunden" von 1910, in der sich die erotisierende Tänzerin Asta Nielsen aus einer konventionellen Beziehung löst, um sich ganz im Sinne von Lacans frühkindlicher Spiegelphase Transgressionen, Konfrontationen usw. zu überlassen, indem sie mit einem Cowboy vom Zirkus durchbrennt. Gleichwohl steht diese "imaginäre Szene" unter Beobachtung eines Polizisten, also unter einer Supervision, die jede Art von Zwischenräumen zu beherrschen sucht.

---

<sup>13</sup> Jacques Lacan, „Das Seminar über E.A. Poes ‚Der entwendete Brief‘“, in: Jacques Lacan, *Schriften*, Bd. I., Berlin 1996, S. 9-60. (franz. Erstausgabe „Ecrits“, Paris 1966).

<sup>14</sup> Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: Lacan, *Schriften*, Bd. I, S. 73- 169.