

Immanenz und Tiefe – Fiktionen des Erdraums

»Über Troglodyten spricht immer einer, der es nicht ist.«¹

»If the Earth were transparent, like a giant glass marble, they would spend all day lying flat on their stomachs and looking down at all the activity below them. They would see how moles row laboriously through the soil with their little pink hands. They would see the seeds fighting to be the first to stick their heads above ground in the spring: lungwort, ground ivy and wood anemones. And they would hold a competition to see who could peer the furthest into the depths. People would find the Earth so beautiful that they would want to be cremated rather than buried, so that the soil would remain clean. And they would want to travel to the Earth's core.«²

Konturen der Höhle

Als Topos der Kulturgeschichte, der Mythologie, der Literatur und der Folklore gilt die Höhle als Ort des Geheimnisvollen, des Übersinnlichen und des Nicht- oder auch des Mehr-als-Menschlichen.³ Als Behausung nicht-menschlicher Tiere, geheimnisvoller Wesen, Zwerge, Zyklopen und anderer Lebensformen, die mit dem Übersinnlichen, Dämonischen oder auch Göttlichen verbunden sind. Dabei werden Höhlen zu Symbolräumen ihrer Bewohner, insbesondere der von diesen ausgehenden Gefahren. Die Höhle ist Ort anderer Zeiten und anderer Realitäten. Höhlenräume gelten als Gegenräume, sind aber auch Schwellenräume, Ein- und Durchgänge zu den »unten« oder »jenseitig« liegenden *anderen* Welten. So fließen Styx, Acheron, Kokytos

-
- 1 Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 668.
 - 2 Salomon Kroonenberg: *Why Hell Stinks of Sulfur. Mythology and Geology of the Underworld*. London: Reaktion Books 2013, S. 7.
 - 3 Vgl. zum Folgenden u.a. Isabelle Hardt: »Höhle/Grotte«, in: Günter Butzer & Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 188–189; Andreas Hammer: »Höhle, Grotte«, in: Tilo Renz et al. (Hg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 286–296.

und Lethe in der antiken Mythologie nicht nur *in* der Unterwelt; das Wasser der Flüsse führt auch durch die zur Passage gewordene Höhlenarchitektur hindurch und scheidet damit das Ober- vom Unterirdischen. Die Höhle ist hier Durchgang, eine performative Schwelle der Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen, Oben und Unten.

Dabei beruht die besondere Bedeutung der Höhlenräume auf ihrer spezifischen Architektur und der damit verbundenen phänomenalen Erfahrung: Dunkelheit, Stille, Abgeschiedenheit, Kühle, bisweilen Enge. Die Höhle markiert nicht nur einen Raum des Übersinnlichen, sondern auch des *Anders-Sinnlichen*. Und gerade deswegen ist der Höhlenraum nicht nur Raum potenzieller Gefahr, sondern bietet auch eine kontrapunktische Erfahrung zu dem der Höhle Jenseitigen, einen Rückzugsort und zivilisationskritischen Gegenpunkt zur geschäftigen Außenwelt. So erlaubt die Höhle heilige Vertiefung und Meditation, schärfere Reflexion oder wird zum Schutzraum für Geflüchtete oder Liebende.⁴ Schließlich zeigen sich diese verschiedenen Bedeutungen des Höhlenraumes auch als Topos einer epistemischen Anthropologie: So prägt die Höhle Platons als absolute Metapher die Geschichte der Philosophie, die Aufteilung und die ethische Bewertung des Raumes in Verhältnisse des Politischen, des Fiktiven, des Wissens und der Frage nach (menschlicher) Selbstbestimmung und Freiheit. Zuletzt verfolgte noch Hans Blumenberg in seinen *Höhlenausgängen* 1989 den Topos der Höhle als stetige Um- und Neubesetzung der Philosophiegeschichte nach Platon als »Urmethapher philosophischer Weltbetrachtung«⁵ und Keimzelle aufklärerischer Pädagogik zwischen Metaphorologie und philosophisch motivierter Anthropologie.

Analoges gilt auch für die Bedeutung des Höhlenraumes in der dramatischen Literatur beziehungsweise der Theatergeschichte. Auch im Theater ist die Höhle traditionell symbolisch *anderer* Raum wie auch Zeichen des Transitorischen selbst: Höhlen designieren Übergangsräume, Tunnel und unterirdische Wege, die als *Negativräume* zu anderen (szenischen) Räumen wirken.⁶ Sie stellen damit eine Herausforderung für das räumliche Denken des Szenischen dar, verweist doch der Höhleneingang auf einen nicht zu sehenden, aber doch dramaturgisch bedeutenden Ort. Mo-

4. Hinzuzufügen sei die Konnotation des Höhlenraums als Raum des Weiblichen, so vor allem in der Psychoanalyse, siehe Hardt 2012, S. 189. Zu einer anti-platonischen Kritik und Dekonstruktion einer derartigen Lesart siehe Luce Irigaray: *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press 1985, insb. S. 278–294.

5. Norbert Bolz: »Rezension zu: Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt a.M. 1989«, in: *Philosophische Rundschau*, 37 (1/2). 1990, S. 153–157.

6. So beispielhaft Fausts Monolog und anschließende Unterredung mit Mephistopheles in der Szene »Wald und Höhle«, in der die Höhle stellvertretend als Raum des Erdgeistes gilt. Johann Wolfgang von Goethe: »Faust«, in: Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): *Ausgewählte Werke in drei Bänden. Bd. 3 Dramen*. Köln: Buch- und Zeitverlagsgesellschaft mbH 1986, S. 403–801, S. 511–515.

tivisch wiederum teilen Höhle und Theater Dunkelheit, Geschlossenheit und können beiderseits als Räume der Bildlichkeit, des Imaginären, der Mythen beschrieben werden, weswegen sie beidseitig auch mit Ablehnung belegt wurden:⁷ So knüpft das Bild des Theaters als Höhle an die anti-mimetischen und anti-theatralen Implikationen von Platons Höhlengleichnis an. Heißt es im zehnten Buch der *Politeia*: »Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerie; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein wenig trifft und das im Schattenbild«⁸, so gilt diese Kritik sowohl den in der Dunkelheit der Höhle vollzogenen Schattenspielen wie auch der Illusion des Theatralen in toto.⁹

Zur Dialektik des Höhlenbildes gehört, dass dieselben Eigenschaften an anderer Stelle als spezifisches Potenzial der Höhle verstanden werden können: So verortet Peter W. Marx in Anlehnung an Blumenberg den anthropologischen Zweck der Höhle gerade in der Differenz zum Außen und der auch aus dem Mimetischen und Ludischen resultierenden Möglichkeit zur Distanznahme vom nicht-theatralen Raum. So wird das Theater als Höhle zum »Prototyp eines solchen geschlossenen Raumes, in dem der ›Absolutismus der Bilder und Wünsche‹ herrscht [...] als notwendiger Akt der Distanznahme, durch die überhaupt erst jene Mittelbarkeit hergestellt werden kann, in der eine lebbare Welt für den Menschen entsteht.«¹⁰

All diese verschiedenen, vielfach symbolischen Besetzungen des Höhlenraumes verbindet, dass – trotz beziehungsweise gerade aufgrund des starken metaphorischen Gehalts – der materielle Raum der Höhle selbst selten thematisiert wird. Die Höhle

-
- 7 Vgl. hierzu Stefanie Diekmann et al. (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*. Paderborn: Fink 2011.
- 8 Gunther Eigler (Hg.): *Platon. Werke in acht Bänden. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 598.
- 9 Interessanterweise ist die Höhle bei Platon nicht nur ein Ort der Unfreiheit auch durch die dort vorgenommene Täuschung, sondern in und über diese Täuschung auch ein Ort des Lustgewinns und des Zeitvertreibs: So wetteifern die im Schaumraum der Höhle Gefesselten im Dunkeln darüber, welche Formen, Figuren und Handlungsträger als Nächstes durch und in den Schatten dargestellt werden, quittieren eine gelungene Voraussage mit Applaus, eine misslungene mit abschätzigem Lachen, ja scheinen ihre Gesellschafts- und Werteordnung anhand des an die Schatten gebundenen Wettbewerbs selbst zu messen. So schreibt Platon über die Rückkehr desjenigen, der aus der Höhle geführt wurde: »Und wenn sie dort unter sich Ehre, Lob und Belohnungen für den bestimmt hatten, der das vorüberziehende am schärfsten sah und sich am besten behielt was zuerst zu kommen pflegte und was zuletzt und was zugleich, und daher also am besten vorhersagen konnte was nun erscheinen werde: glaubst du es werde ihn danach noch groß verlangen, und er werde die bei jenen geehrten und Machthabenden beneiden?« *Ibid.*, S. 516. Vgl. hierzu auch Alexander Aichele: *Philosophie als Spiel: Platon – Kant – Nietzsche*. Berlin: Akademie Verlag 2000, insb. S. 61/62, 74/75.
- 10 Peter W. Marx: »Welt-Suche: Auf den Spuren von Hans Blumenberg«, in: *Forum Modernes Theater*, 1 2010, S. 93–103, S. 99.

ist Platzhalter und dient der Darstellung des ihr selbst Anderen: des in ihr verorteten Metaphysischen, des Übersinnlichen oder als kontrapunktische Spannung des die Höhle umgebenden Raumes, ob als Außenraum, als flache Fläche, als Raum des Gesellschaftlichen oder des Rationalen. Oder aber die Höhle wird (wie das Theater) zum Raum des Bildhaften verklärt und ist dann – als utopischer Raum – nur noch Container für eine sich dort manifestierende Imagination. Die Höhle dient als Projektionsfläche, bleibt jedoch selbst unsichtbar.¹¹

Historische Veränderungen in diesem Verhältnis können spätestens seit der romantischen Naturhinwendung sowie der Industrialisierung aufgezeigt werden, einer Zeit, in der auch die Wissenschaften der Geologie und Paläontologie konstituiert werden. Hier gewinnt die Höhle als materieller und wissenschaftlicher Raum Kontur und löst sich damit von seinem im Schatten des platonischen Mythos zu verstehenden metaphorischen Gehalt. So schreibt Johannes Mattes:

»Höhlen und Bergwerke glichen aus der Sicht der Zeitgenossen einem natürlichen Archiv, Schaufenstern in längst vergangene Epochen der Natur- und Menschheitsgeschichte. Nur das Innere der Erde bot den Forschern eine Visualisierung dieser langfristigen Entwicklungen. Fossilienfunde und die in Steinbrüchen und Naturhöhlen sichtbar gemachte tektonische Schichtung der Erdkruste unterstreichen die zentrale Stellung von Höhlen in der Konzeption dieser neuen Naturwahrnehmung. In ihnen manifestierte sich die durch Ausgrabungen und geologische Befunde evozierte Chronologie der Schöpfung, erlangte in Form von Naturhöhlen räumliche Präsenz.«¹²

In den letzten Jahren gewinnen Höhlenräume neue Bedeutung als Ort der materiell fundierten Forschung zwischen Kunst und Kunstwissenschaft, historischer Anthropologie, Material Culture und Archäologie und wird zum Ort weniger philosophischer denn materieller Relevanz.¹³ Ihre Symbolik und Metaphorik wird im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen und – wie ich zeigen möchte – insbesondere anthropozänen Wende an die spezifische Materialität und auch ökologische Dimension

11 Dies gilt konkret auch für ihre Rolle in der Literatur. Hier gilt stellvertretend, was Andreas Hammer über die Höhlen in der mittelalterlichen Erzählung schreibt: »In der Regel ist die Darstellung und narrative Ausgestaltung dann relativ knapp gehalten, wenn die Höhle vor allem die Funktion hat, die Gesellschafts- und Zivilisationsferne ihrer Bewohner aufzuzeigen.« Hammer 2018, S. 287.

12 Johannes Mattes: »Die Eroberung der Tiefe. Mitglieder der k. k. Geologischen Reichsanstalt als Akteure und Förderer der Höhlenforschung unter Tage«, in: *Berichte der Geologischen Bundesanstalt* 95 2012, S. 80–114, S. 83.

13 Vgl. u.a. Markus Messling et al. (Hg.): *Höhlen. Obsession der Vorgeschichte*. Berlin: Matthes & Seitz 2019; Johannes Mattes: *Wissenskulturen des Subterranean. Vermittler im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Ein biografisches Lexikon*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG 2019.

des sie bildenden Erdraumes gebunden. So hat der Topos der Höhle auch im Zusammenhang ökologischer Krisendiskurse Konjunktur, handelt es sich doch dabei in (post)apokalyptischen Erzählungen um einen Raum – ob als natürliche Höhle im Erdreich oder im Gestein der Berge oder als künstlicher Schutzraum als Bunker –, in dem die Spezies Mensch als Kollektivsubjekt vor einer anderen – einer solaren, einer erdsystemischen, einer technologischen – Kraft Zuflucht sucht.¹⁴

Dergestalt geht die für den Höhlenraum bisher konstitutive Beziehung zur Alterität, ob als Mythos, als Gegengesellschaftliches, als Natur, im Anthropozän eine Veränderung durch: Denn mit dem Aufkommen *anthropozäner Höhlen* wird der einstmals *andere Raum* von der Dialektik des Eigenen eingeholt. Ursache und Folge der (ökologischen) Katastrophenimagination fallen zusammen, anthropozäne Höhlen zeigen sich als das verräumlichte Erdinnere, das nunmehr eine sehr andere Art von Gefahr birgt, die direkt mit den Menschen als Urheber in Verbindung steht: Als Negativraum enthalten Höhlen die letzten fossilen und mineralen Wertstoffe, deren Extraktion die fortschreitende Umweltzerstörung nur noch beschleunigen wird. Die Bestimmung des Beginns (GSSP) des Anthropozäns in der Mitte der 1950er Jahre und der Beschluss, die mit den Atomwaffentests anhaltende, global messbare radioaktive Strahlung als Indikator desselben zu nutzen, verweist ebenso auf den Zusammenhang zwischen den geologischen, materiellen Unterwelten der Erde und dem auf einer erdzeitlichen Skala zu verortenden Handeln der Spezies Mensch ausgedrückt im *Hyperobjekt* der Radioaktivität. Schließlich illustriert die Tatsache, dass radioaktiver Abfall tief in den Erdschichten gelagert wird, nicht nur Jason W. Moores These der Nutzung der Erde als ›cheap nature‹, als planetarischer Mülleimer¹⁵, sondern macht dies als geschichtliches und ethisches Skalenproblem deutlich: Denn die tief im Erdinneren verborgenen Abfälle zeugen von einer Gefahr nicht nur für unsere, sondern auch für weitere, zukünftige Generationen. Höhlen stellen hier *andere Räume* dar und sind gleichzeitig zum Schutzraum geworden gegen ein zum Anderen gewordenen Eigenes.

Das Anthropozän beginnt im Erdinneren. Die vertikalen Schichten der Erde werden in Höhlen- und Hohlräumen sichtbar, hier gewinnt das Anthropozän auch seine ethische Relevanz. So schreibt der britische Schriftsteller Robert Macfarlane:

»Perhaps above all the Anthropocene compels us to think forwards in deep time, and to weigh what we will leave behind, as the landscapes we are making now will sink into strata, becoming underlands. What is the history of things to come?

14 So in der Literatur spätestens seit Gabriel Tarde *Fragment einer Geschichte der Zukunft*, Gabriel Tarde: *Fragment einer Geschichte der Zukunft*. Paderborn: Konstanz Univ. Press 2015. Vgl. auch Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014b, S. 323–340.

15 Moore 2015.

What will be our future fossils? As we have amplified our ability to shape the world, so we become more responsible for the long afterlives of that shaping. The Anthropocene asks of us the question memorably posed by the immunologist Jonas Salk: ›Are we being good ancestors?‹¹⁶

Sind die Erdschichten die Archive einer (anthropozänen) Prä- und Posthistorie, so sind Höhlen Räume, die das Über- und Untereinander von prähistorischen, erdhistorischen und posthistorischen Schichten aus der rein lateralen Ausdehnung, aus der Flächigkeit in ein dreidimensionales Verhältnis stellen und damit den verschiedenen (Zeit-)Ereignissen Raum geben. Die Höhle ist in ihrem phänomenologischen, mehr noch, in ihrem geologischen Gehalt Faltenwurf, eine Blase im Raum, eine Vervielfachung von Fläche. Als solche nimmt sie die geologischen und stratigrafischen Konsequenzen des Anthropozäns in sich auf und wiederholt damit eine ursprüngliche Ambivalenz von Schutz und Gewalt: einstmals mythologischer Raum übernatürlicher, gefährlicher Wesen. Dann, bei Platon, Ort des dreifachen Freiheitsentzugs von Fesselung, zwanghafter Lösung sowie der Gewalt, die den Rückkehrenden im Höhlengleichnis erwartet. Im Diskurs des Anthropozäns wird die Höhle wiederum Ort der gewaltvollen Extraktion fossiler wie mineraler Wertstoffe und gleichzeitig Symbol der latenten Gewalt gegenüber kommenden Generationen. Die Höhle ist Raum, der einer *letzten Menschheit* Schutz gibt, sowie Raum, der selbst durch das Handeln der Menschheit entstanden und somit zur eigentlichen Quelle dieser Gefahr geworden ist.

Ich möchte beschreiben, dass auch der dunkle Raum des Theaters in der Gegenwart noch den Bezug zur Höhle als Ort der Bedrohung, als Flucht- und Schutzraum, als Gefängnis und Ort der Zerstreuung nicht verloren hat. Doch jenseits der Metaphorik zwischen Höhle und Theater, in der der Höhlenraum als Durchgang zwar auf eine Szene *verweist*, nicht aber selbst als materiell wirksamer Raum in Erscheinung tritt, gilt es angesichts der oben skizzierten Relevanz dieses (Erd-)Raumes im Diskurs des Anthropozäns die Verbindung zwischen Höhle und theatralem Raum zu überprüfen. Nicht um den Höhlenraum aus dem Bedeutungshof seiner metaphorischen Betrachtung gänzlich zu lösen – denn das würde bedeuten, das Theater mit dem realen Raum der Höhle gleichzusetzen –, doch um seinen semantischen Gehalt sowie seine Rolle als Raum der Bildlichkeit und Fiktionalität um die Materialität und die nicht-menschliche Komponente des Höhlenraumes zu erweitern.

Über die Beschreibung von Philippe Quesnes 2016 entstandenem Stück *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* möchte ich im Folgenden die Metapher des *Theaters als Höhle* für das Anthropozän neu beschreiben. Ich möchte den Höhlenraum

16 Robert Macfarlane: *Underland. A Deep Time Journey. E-Book*. NY, London: W.W. Norton & Company 2019, Kapitel 3.

›Theater‹ als dreidimensionales Milieu beschreiben, als dichte Umwelt, die von einer Vielzahl von menschlichen und nicht-menschlichen, materiellen und immateriellen Bedeutungsschichten und Fiktionen durchdrungen ist. Als einen Ort, an dem wir schließlich selbst von einer Vielzahl von Ontologien umschlossen sind und von dem aus wir auf die subterranean Verbindungen menschlicher und nicht-menschlicher Organismen blicken können. Dabei soll sich die Analyse von *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* zuerst den Fragen der konkreten räumlichen Anlage sowie der räumlich-situativen Aufteilung der Bühnenhandlung widmen, bevor ich im folgenden Schritt die bestimmte Modalität dieser Inszenierung – den Umgang und die Bedeutung von Atmosphäre, Fiktionalität, Ästhetik – beschreiben möchte und schließlich zu den auch im vergangenen Abschnitt beschriebenen Fragen der Politik beziehungsweise der Anerkennung multipler Ontologien des Mehr-als-Menschlichen zurückkehre.

The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)

Auftritte aus dem Innenraum

Abb. 22: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Aus den Lautsprechern ertönt Countrymusik. Der Bühnenraum ist dunkel. Zu sehen ist nur ein weißer, aus dem Inneren schwach beleuchteter, zum Publikum offener Container auf der Bühnenmitte. Mehrmals wird die Musik durch laute Geräusche unterbrochen. Synchron zum wiederkehrenden lauten Brummen beginnt das Licht im Container zu flackern, sich aufzuhellen und wandelt sich schließlich zu ei-

nem diffusen Zwielflicht. Plötzlich wird die Containerrückwand durchbohrt. Das Geräusch hallt elektronisch verstärkt nach. Die die Rückwand durchbohrende Spitze – ein Messer, eine Spitzhacke? – bewegt sich, scheint, einem Stielauge gleich, den Raum diesseits des Zuschauerraumes zu untersuchen, zieht sich zurück und stößt wieder vor, schafft ein Guckloch, zieht sich zurück, stößt wieder vor und reißt ein Stück der Wand ein. Eine große Klaue greift hindurch, reißt immer größere Stücke heraus, bis die Öffnung weit genug scheint, um eine große, runde Röhre einzuführen. Ein anhaltendes Ächzen wird hörbar, braune Felsen rollen hinaus, schließlich: eine Gruppe schwer atmender menschengroßer Maulwürfe erscheint, die auf dem Containerboden erschöpft liegen bleiben. Grünes, diffuses Gegenlicht erhellt den Raum um den Container herum und gibt den Blick frei auf die sich schemenhaft abzeichnenden Dinge auf der Bühne: Aus Pappmaché gefertigte, riesige Stalagmiten und Stalaktiten bilden eine Art Tropfsteinhöhle. Nebel wabert tief am Bühnenboden, neben dem Container ist ein Schlagzeug erkennbar, ein Theremin, eine elektrische Gitarre, Mikrofone.

The Night of the Moles (Welcome to Caveland!) beginnt als Einbruch einer Gruppe von grabenden Insektenfressern, unterirdischen Säugern in diesen weißen Container, der die Abstraktion einer leeren weißen Bühne nur kurz anreißt, bevor er wortwörtlich zerrissen wird und der Blick auf einen anderen Raum, eine andere, weniger abstrakte denn naive Fiktion frei wird: auf den Bühnenraum als Höhlenraum. Über den Verlauf der nächsten 80 Minuten werden die Zuschauer*innen Zeug*innen, wie die großen Maulwürfe Alltägliches und Existenzielles verrichten: Ohne ein einziges Wort zu verlieren, veranstalten sie eine Trauerfeier, gebären, zeichnen, essen, tanzen und musizieren und bauen den Bühnen- und Handlungsraum dabei stetig um, auf und ab. Vor allem aber spielen sie. Denn die meisten der Aktionen, die hier vollführt werden, scheinen einem Selbstzweck zu dienen, stellen eine Heiterkeit und Freude beim Ausführen aus und lassen dieses Maskenspiel damit nicht nur Darstellung einer Maulwurfswelt sein. Es ist ein Spiel, bei dem die Maulwürfe eine Bühnenhandlung gestalten, die sich zwischen Schauspiel, Performance und Konzert bewegt, dabei jedoch immer wieder die Grenzen und den Rahmen der Fiktionalität wie des Performativen kommentiert und übersteigt.

Dient die theatrale Höhle einem dramatischen Personal zumeist als Durchgangs- und Auftrittsraum auf die Bühne, so scheint dieses Verhältnis beim Auftritt der Maulwürfe hier gleich doppelt verkehrt: Hier wird nicht nur die Höhle selbst zum eigentlichen Handlungsraum, wodurch die topologische Vereinbarung zwischen Höhlen- beziehungsweise Tiefenraum und Handlungsraum verkehrt wird, die Handlung von *The Night of the Moles* spielt in der Höhle selbst. Hinzu kommt, dass der Außenraum wiederum nicht nur im ›Off‹ liegt, sondern gänzlich abhandengekommen zu sein scheint. Weder wird nach einem Außen hin auf- oder abgetreten, noch wird auf ein Außen referiert, das sich vermittle der Figuren auf der Bühne selbst explizieren würde. Die Maulwürfe treten nicht etwa von einem Ort auf,

der eine Verbindung oder Überleitung von einem anderen Ort zum Bühnenraum beziehungsweise zum auf der Bühne stehenden Container sichtbar machen würde. Ihr Auftritt in den weißen Container geschieht gleichsam aus dem Inneren des Bühnenraums selbst: eine ›Mise en abyme‹, die nicht nur den theatralen Raum doppelt und damit in der ersten Szene der Performance schon auf die Doppelbödigkeit der Realitätsebenen und das Spiel einer nunmehr unklaren Dialektik von Innen und Außen hinweist. Auch zielt diese Verdoppelung der Bühnentopologie auf eine Verdoppelung eines als ›Innen‹ empfundenen Raums: Der weiße Container steht im Inneren der als *Innenraum* wahrgenommenen Höhle. Die Maulwürfe treten in der Spiellogik nicht eigentlich von jenseits des Containers auf beziehungsweise gehen in diesen über, sondern treten aus seinem Inneren selbst auf – ein mehrfacher Einbruch und eine mehrfache Öffnung: Es ist ein Einbruch in das Gefüge des abstrakten Raumes des *White Cube*, als welcher der weiße Containerraum verstanden werden kann, eine Kolonisierung dieses Raumes durch Wesenheiten, die diesem Raum gänzlich fremd sind. In den weißen Kubus bricht hier nicht etwa die als Nullstelle des Ästhetischen zu verstehende Realität einer außertheatralen Wirklichkeit ein, die vor der weißen Wand das Alltägliche, das ›Ready-Made‹ selbst durch ihr Spiel mit den Bezüglichkeiten in den Status des Ästhetischen erheben würde. Demontiert der *White Cube* der zeitgenössischen Kunst die Fiktionalität des Theatralen durch eine Hinwendung zum Realen, so wenden sich Quesnes Maulwürfe gegen diese Ästhetisierung des Realen selbst. Sie instaurieren damit wiederum ein Spiel mit der Fiktion, die ihren Ausgang nicht aus einem Außen oder einem Oben nimmt. Weder betreten die Maulwürfe die Bühne, noch sind sie Figuren, die etwa in der Art des ›Deus ex machina‹ von einem transzendenten Ort heraus auf die Bühne gelangen und somit das auf ihr stattfindende Geschehen beeinflussen. Ja, die Maulwürfe bei Quesne vollbringen quasi das Kunststück, aus dem Nichts die Bühne zu betreten beziehungsweise: aus dem Inneren der Fiktion selbst.¹⁷ Damit zeigen sie auch an, dass der Raum der weißen, leeren Bühne beziehungsweise des *White Cube* auch nur eine weitere Spielart der theatralen Repräsentation ist, hinter der weitere materielle Fiktionen hausen: riesige haarige Troglodyten, Höhlenbewohner, die den Raum der Repräsentation demontierend doch wieder nur doppeln.

17 Wo beginnt das Rohr, aus dem die Maulwürfe auf die Bühne kriechen? Hinter der Rückwand selbst, in ihrem Inneren: Die Maulwürfe erinnern damit an den Parasiten, der immer schon am Lebendigen dran ist und dadurch immer auch auf etwas anderes aus dem Inneren heraus verweist. Daher ist seine Rolle nicht nur die des Schädlings, sondern auch die des medialen, das duale Verhältnis von Subjekt und Objekt dekonstruierenden Transmitters. So schreibt Michel Serres: »Das parasitäre Verhältnis ist intersubjektiv. Es ist das Atom unserer Beziehungen.« Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 19.

Doch der szenische Auftritt der Maulwürfe durch den Tunnel in den weißen Container zeugt noch von etwas anderem: Der Auftritt ist nicht nur die Eröffnung des (szenischen) Raumes, sondern ist auch selbst eine transitorische Szene »sui generis«, die die Verhältnisse von oben und unten, innen und außen dekonstruiert. Juliane Vogel schreibt: »Im Schritt über die Bühnenschwelle wird eine künstliche Persona geschaffen, die den Zuschauer im Moment ihres Erscheinens für sich einnimmt und durch seine Ankunft eine Erneuerung der bestehenden Situation verspricht.«¹⁸ Der Auftritt ist hierbei »motus corporis«, ein »Akt des Hervortretens«¹⁹, der nicht nur eine Erneuerung der dramatischen Situation verspricht, sondern auch die Konstituierung des dramatischen Personals, einer »lesbaren Figur«.²⁰ Dieser Auftritt ist nicht einfaches Betreten des Bühnenraums, sondern ist selbst schon durch bestimmte Techniken geformtes Treten, das nicht erst auf, sondern quasi schon hinter der Bühne beziehungsweise im nicht sichtbaren Raum der Bühne beginnt. Nochmals Vogel:

»Erfordert ist eine Ausrichtung an der Vertikalen, die dem Auftretenden Erkennbarkeit, Souveränität und die Stabilität einer Form verleiht und ihn durch die künstliche Verstärkung seines Rückgrates über die ihm angeborene Hinfälligkeit erhebt. Nur durch eine solche Aufrichtung kann sich eine Person verdeutlichen, nur in der Senkrechten gewinnt der auftretende Körper seine Dignität. Die zweite Voraussetzung geglückter theatraler Artikulation ist die kontrollierte Setzung der Füße oder die beherrschte Anwendung anderer und ähnlicher technisch gestützter Bewegungsformen, die den Auftretenden über die Schwelle einer Bühne – aber auch über die Schwelle der Aufmerksamkeit – hinwegtragen. Der souveräne Auftrittsschritt ist wie der Tanzschritt »ein Schritt, der sein Schreiten weiß«, ein Schritt, der sich selbst zeigt und »in der Darstellung reflektiert.«²¹

Mit dem Betreten des Bühnenraumes durch die in die Containerrückwand eingeführte Röhre wird die Ausgangssituation von *The Night of the Moles* als Einbruch der Fiktion *in die Fiktion* sowie ihr Personal – menschengroße Maulwürfe – etabliert. Doch die Ausgangslage ist eine fundamental andere als der idealtypische, von einer klaren Semantik der Gravitation geprägte Auftritt bei Vogel. Denn ein solcher Auftritt expliziert sich – wie unter anderem Ralph Fischer aufzeigt – als »[p]edestrische Ästhetik«, als Reiteration einer Anthropologie des aufrechten Ganges²², und

18 Juliane Vogel: »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Anemarie Matzke et al. (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2015, S. 105–120, S. 105.

19 Ibid.

20 Ibid., S. 106.

21 Ibid., S. 107.

22 So versteht Fischer seine *pedestrische Ästhetik* als theatrale Auseinandersetzung mit dem Szenenboden als Untergrund. Er schreibt: »Theater beginnt also in jenem spannungsgeladenen

verweist damit auf das dem aufrecht gehenden Zweibeiner, dem Anthropos, zutiefst Eigene. Statt (menschliche) Souveränität und Dignität qua aufrechtem Gang anzuzeigen, kriechen und fallen bei Quesne die Maulwürfe auf die Bühne, werden gezogen und geschoben. Der Auftritt der Maulwürfe verweist damit nicht nur auf das Spiel mit den Konventionen der Kunst und der Fiktionalität, sondern ist auch Kritik der fundamentalen Dispositive der an die Gravitas gebundenen Raumachsen, einer das Nicht-Menschliche nicht beachtenden Anthropologie der Vertikalität.²³

Ökologien der Zentripetalität

Diese nicht-anthropozentrische Weise der Fortbewegung hängt nicht nur mit dem Lebewesen allein zusammen, sondern beruht auch auf ihrer Beziehung zur Umgebung: Nicht nur sind die Maulwürfe nicht-menschliche Wesen, der Raum der Höhle selbst gibt eine andere Art der Fortbewegung vor. So beinhaltet die praktische Seite der Speläologie, der Höhlenkunde, nicht nur Techniken zur Beschauung, zur Vermessung und zur Klassifizierung von Höhlen, sondern auch solche zur Befahrung, Begehung und zur Fortbewegung in ihr und durch die unterirdischen Räume. Der Höhlenraum ist nicht nur ein anderer Raum, er ist ein dezidiert anders zu begehender Raum, der die Erfahrungen und Grenzen der eigenen Körperlichkeit selbst deutlich macht.

Benjamins Passagen-Werk in Erinnerung rufend, beschreibt Robert Macfarlane die unterirdischen Katakomben von Paris: Unter dem Häuserlabyrinth der Stadt liegen Tunnel, die eine unsichtbare Stadt bilden, eine Gegenstadt, die eine jahrhundertalte Geschichte haben und – wie die Passagen selbst – eine eigene Art der Ökonomie und der Bewegung hervorbringen.²⁴ Die unterirdische Bewegung ist jedoch

Augenblick des Auftritts [sic!], wenn die Füße des Performers den Boden berühren und jener Prozess der Verwurzelung einsetzt, der dem Darsteller die nötige Stabilität verleiht. Der Dialog zwischen Fuß und Untergrund bildet daher, gemäß Suzuki, die Grundlage aller anderen Bühnenhandlungen. Ein guter Schauspieler ist an seiner Fußtechnik zu erkennen: Am stabilen Stand und am geschmeidigen Gang.« Das (aufrechte) Gehen beschreibt Fischer damit auch als »Basis aller kodifizierten Darstellungsformen«. Ralph Fischer: *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011, S. 17f. Mit dem Begriff des Untergrundes verweist Fischer jedoch nicht, wie ich es hier tue, auf dasjenige, das unter dem Grund liegt – also die subterrestrischen Sphären –, sondern auf den Grund unter unseren Füßen, sprich: die zweidimensionale Fläche, auf der der Mensch steht.

23 So schreibt auch Paul Virilio: »Ich glaube, wir können die Welt nicht anders sehen denn als Fall in die Welt. Das ist keine Metapher. Unsere *menschliche* Sicht ist abhängig von der Schwerkraft, das heißt von der Tatsache, dass man fällt oder nicht fällt.« Paul Virilio: »Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels«, in: *Arch+*, 124/125 1994, S. 46–51, S. 46 (Hervorh. J.-T. K.).

24 »Auch sonst warf diese unterirdische Stadt für die, die sich in ihr ausgekannt haben, ihren greifbaren Nutzen ab. Denn ihre Straßen schnitten die große Zollmauer, mit der die fermiers

nicht nur eine Bewegung, bei der die auf der Erdoberfläche manifesten Grenzen und Barrieren wortwörtlich unterwandert werden, sondern ist auch Raum, der eine andere körperliche Art der Fortbewegung erfordert – eben ein Kriechen, Ducken, Robben, Schlufen. Als Kriechgang durch die Gänge der Literatur beschreibt Macfarlane die Architektur von Benjamins Passagenwerk, eine Räumlichkeit, die die Körperlichkeit der Lesenden selbst verändert: »Reading it, you come to feel bodiless and boneless – able to traverse time by means of the book's subtle chatières, its secret passages.«²⁵ Die Höhlengänge von Benjamins Passagenwerk sind für Macfarlane tropisch direkt verbunden mit der körperlichen Erfahrung des Durchschreitens der engen Gänge der Pariser Unterwelt, eine Erfahrung, die ihn nicht nur mit der Vergangenheit der Stadt und den in den Katakomben abgelegten sterblichen Überresten ihrer Toten konfrontiert, sondern auch mit seinen eigenen Körpergrenzen. Ein gewohntes Gefühl von Stabilität wird aufgehoben, ja die Bewegung durch die Höhlen desintegriert seine Körperlichkeit selbst. In einer der eindringlichsten Passagen schreibt er:

»I lie flat, loop pack to foot, edge in head first. The clearance above is so tight that I again have to turn my skull sideways to proceed. The clearance to the sides is so scant that my arms are nearly locked to my body. The stone of the ceiling is cracked into blocks, and sags around the cracks. Claustrophobia grips me like a full-body vice, pressing in on chest and lungs, squeezing breath hard, setting black stars exploding in my head. Drag-scratch of bag behind me, pain already in the leg to which it is looped from the effort of pulling it. Movement is a few inches at a time, a worm-like wriggle, gaining purchase with shoulders and fingertips. How long does this tunnel run like this? If it dips even two inches, I'll be stuck. The thought of continuing is atrocious. The thought of reversing is even worse.«²⁶

Der Kriechgang hier ist – anders als das Kriechen auf der Oberfläche bei Tageslicht – kein Ausdruck eines Dispositivs, das die Erfahrungen der Gravitäs mit einem anthropologischen und politischen Programm verknüpft.²⁷ Er ist stattdessen ein Gang durch die Erde selbst, der die eigenen körperlichen und existenziellen Grenzen des Humanen aufzeigt und gleichzeitig auf die Verbindung von nicht-menschlicher

généraux ihre Rechte auf Abgaben von der Einfuhr sich sicherten. Der Schmuggelverkehr im sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert ging zum großen Teil unter der Erde vor sich.« Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* V.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991a, S. 9–1066, S. 137.

25 Macfarlane 2019, Kapitel 5.

26 Ibid.

27 Wie beispielsweise Ralph Fischer anhand der *Crawling Pieces* von William Pope L. analysiert, siehe Fischer 2011, S. 236–241.

Räumlichkeit und Motorik verweist: Umwelten zeitigen nicht nur Weisen der Wahrnehmung und Handlung, sondern auch korrespondierende Modelle von Körper und Bewegung.

Der Kriechgang der Maulwürfe bei Quesne ahmt somit weniger mimetisch eine Körperlichkeit der Maulwürfe nach, sondern muss ebenso als Gegenentwurf einer im Theater wirksamen Kraft der Vertikalität verstanden werden, die den aufrechten Gang des Bühnenauftritts an die Vorstellung eines freien, also die Körperlichkeit des Anthropos scheinbar nicht tangierenden Raumes bindet. Ein Dispositiv der Axialität, ein der Theaterbühne inhärenter Topos einer Metaphysik der Vertikalen wird hier aufgelöst, der auf einer gravitatisch und axial ausgerichteten Auftritts- und Handlungslogik beruhende anthropologische (und gleichzeitig anthropozentrische) Raum wird zugunsten einer anderen (Schwer-)Kraft und eines anderen Raumempfindens aufgegeben.

Es sind also auch nicht anthropologische Szenen, die bei *The Night of the Moles* erzählt werden, sondern Geschichten aus der Erde selbst, die allesamt aus anderen Materialien schöpfen und damit auch ein anderes Verständnis von Axialität und Gravität anschaulich machen: Zur Bühnenrechten liegt ein menschengroßer Felsbrocken, der wie ein seltenes Mineral, ein Edelmetall oder Edelstein im Scheinwerferlicht glänzt. Die Maulwürfe speisen – ob es ein religiöses Ritual ist oder bloß alltägliches Abendessen – lange weiße Regenwürmer, die erst mühsam per Flaschenzug emporgehoben und anschließend entwirrt werden, bevor sich die Maulwürfe auf sie stürzen. Der Maulwurf, der die Reise durch die Röhre in den weißen Container scheinbar nicht überlebte, wird nicht etwa begraben, sondern an den Füßen gut sichtbar knapp unterhalb der Bühnendecke aufgehängt. Ein Fels wiederum, der ebenfalls mit den Maulwürfen durch die Röhre auf die Bühne gelangte, wird an einem Seil fixiert und schwebt anschließend wie ein Planet oder ein dunkler Mond in halber Höhe über dem Geschehen und scheint damit selbst eine Anziehungskraft zu generieren, die die Bewegungen der Maulwürfe zwischen vertikaler Aufrichtung und lateraler Ausdehnung strukturiert. Die Maulwürfe kriechen, rollen und springen auf der Bühne umher, sie klettern auf Podeste, rutschen von diesen wieder herab, schieben, ziehen und schubsen sich. Sie nutzen kleine motorisierte Roller, sie gehen – einander an den Schwänzen festhaltend – in Prozessionen, sie bilden schließlich Knäuel von Körpern, in denen weder Körper- (beziehungsweise Fell-)Teile noch Bewegungsrichtungen klar zuordenbar sind. Die Maulwürfe sowie die Architektur der Höhle selbst richten sich nicht entlang einer theatralen Achsensemantik aus, in der das Oben und Unten beziehungsweise das Links und Rechts je kontextspezifische, aber dem Publikum bekannte Codes eines Außen designieren, die Bewegungen innerhalb der Höhle sind stattdessen zentripetal organisiert.

Der diese Bewegungen umschließende Raum wird markiert durch die die Höhlenlandschaft bildenden Tropfsteine, die auf dem Bühnenboden als Stalagmiten stehen und von der Bühnendecke als Stalaktiten herabhängen. Damit rekurriert das

Bühnenbild nicht nur auf den insbesondere in der Epoche der Romantik wirksamen kunstgeschichtlichen Topos der Höhle und die Motive von Felsen und Grotten in den Kunstwerken von Caspar Wolf oder Caspar David Friedrich, sondern schafft auch eine Räumlichkeit, die deutlich die Umringung der Protagonist*innen durch die nicht-menschliche Materie anzeigt: Die Tropfsteine sind nicht bloße Dekoration, sie verengen spürbar den Bühnenraum, bilden einen nicht nur zum Publikum durch die vierte Wand abgeschlossenen Raum, sondern ein allseitig begrenztes Vivarium, der eine Beobachtung des Verhaltens der darin angesiedelten Organismen erlaubt. Der Raum der Höhle umschließt die sich darin ansiedelnden Organismen, prägt ihr Handeln und erhält damit eine Eigenwirksamkeit. Das Tun der Maulwürfe ist eine Handlung als Echo dieser Umwelt, dieses Bühnen- als Höhlenraums. Schließlich schreibt sich die Höhle als Erdraum durch die Dimension der Tiefenzeit in die Bühnenhandlung ein: Die Tropfsteine selbst stellen ein sichtbares Vergehen von Zeit dar, das hier mit einem anthropozänen Augenzwinkern wiedergegeben wird: Zwar sehen wir die Tropfsteine selbst nicht wachsen, doch fährt in einer Schlüsselszene der Performance ein Maulwurf mit einem kleinen elektrischen Roller auf der Bühnenmitte im Kreis. Auf dem Gepäckträger transportiert er einen großen Stalagmiten, so als wäre der Maulwurf selbst zuständig für den Ab- oder Aufbau der im Tropfstein zur Architektur gewordenen Erdzeit.

Die Maulwürfe sind nicht nur Organismen, die in der Höhle agieren, sondern genuine *Höhlenwesen*, Lebensformen, die durch eine andere Art der Räumlichkeit und eine andere Art der Gravitation andere Bewegungen durchführen und andere Existenzweisen bilden. Die auf eine Anthropozentrik zielende dialektische Alterität von Höhle und Außenraum, von Innen- und Außenraum, der Umringung und dem freien Feld wird hier dekonstruiert. Der vertikale Gang, der als Höhlenausgang bei Platon als notwendiger Schritt zur Erkenntnis der Realität führt, wird hier durch eine radikal immanente Verlagerung in die Höhle selbst aufgehoben: Zu den Klängen der E-Gitarre und des Theremins öffnet sich etwa in der Mitte des Stückes der die Bühnenrückwand bedeckende Vorhang. Sichtbar wird eine helle, die gesamte Wand überspannende Opera-Folie, die im unteren Drittel rückwändig hell, in mattem gelbem und orangefarbenem Licht leuchtet: Die Maulwürfe verharren regungslos. Ist das etwa ein Höhlen- und Bühnenausgang, der auf ein Außen verweist? Ist das die erhoffte Lösung aus der Dunkelheit des Erdinneren? Ist das gleichsam ein Ausgang aus den stets nur gespiegelten Ebenen der Fiktionalität? Oder ist es ein Blick in eine noch tiefer liegende (Unter-)Welt, deren infernales Leuchten hier sichtbar wird?

Abb. 23: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Doch kaum kommt der Vorhang zu einem Halt, bedienen die auf einem seitlichen Podest stehenden Maulwürfe unter anhaltendem Gekicher einen elektrischen Flaschenzug. Langsam schwebt von der Bühnendecke ein Schriftzug herunter: »Welcome to Caveland«. Der Verweis auf einen jenseitigen Raum durch die Öffnung des Bühnenhintergrundes und das Erscheinen der hellen Lichtquelle hinter der Opera-Folie zeigt sich als metaphysische Finte: Choreografiert als zusammenhängende Szene verweist das Licht ironisch auf einen Außenraum, nur um durch die vom Lachen der Maulwürfe begleitete, »ex nihilo« einsetzende Betitelung des Innenraums durch den Schriftzug umso drängender auf das immanente Zusammenfallen von Tiefe und Weite, Umschlossenheit und Öffnung, Introspektion und Horizont zu verweisen und damit Platons Ursprungsfabel für das Anthropozän zu überschreiben: Die Freiheitserfahrung liegt weder im Ausgang aus der Höhle noch im solipsistischen Rückzug in diese. Der (metaphysische) Horizont der Begrenzung des Raumes des Sicht- und Wissbaren liegt als geologischer Horizont in der Höhle, in den Erd(ge)schichten, sprich im Verständnis einer fundamentalen Begrenztheit des Humanen durch die materiellen, physischen, erdhistorischen Räume und Ereignisse selbst. Nicht jedoch als ein Gegenüber, als erneute Entgegensetzung von Standpunkt und Fluchtpunkt, sondern als verräumlichte, das Subjekt umschließende Zeitstruktur, eine Ökologie, als nicht-menschliche Weise des Wohnens. Und so schreibt auch Carl Lavery über Quesnes Performances: »Before any action is performed, Quesne's use of space invites audiences to consider what it means to live at home, and to think of domesticity as something that exceeds the limits of the human house.«²⁸

28 Carl Lavery: »The ecology of the image: The environmental politics of Philippe Quesne and Vivarium Studio«, in: *French Cultural Studies*, 24 (3). 2013, S. 264–278, S. 267.

Exkurs: Außenräume der Fiktion

»Die Aussagekräftigkeit der Höhlenimaginationen beruht, wie es scheint, auf der Bedeutung der Differenz von ›Außen‹ und ›Innen‹, mit der wir so mühelos umgehen, als sei es die selbstverständlichste Sache von der Welt, verstanden zu haben, was gemeint ist.«²⁹

Fallen im Quesne'schen Universum des *Caveland* in der wörtlichen ›Horizonteroöffnung‹ die Achsen von Horizontalität und Vertikalität zusammen, rückt die Höhle als Raum und Ort der Erkenntnis in das Bewusstsein: Der Aufstieg und der Ausgang aus der Höhle in Platons Modell einer anthropologischen Pädagogik verkehrt sich nicht etwa in den Abstieg in die Höhle als Ort der Irrationalität. Das Höhlen-Theater stellt an dieser Stelle nicht ein *Anderes* zur Ratio. Stattdessen markiert die Horizontöffnung innerhalb der Höhle selbst einen ironischen Hinweis, dass das sich im Inneren der Höhle aufhaltende Subjekt immer schon mit einer Vielzahl von verschiedenen Horizonten konfrontiert ist. Stellt der phänomenologische Horizont einen »Verweisungszusammenhang« als »Spielraum möglicher Erfahrung«³⁰ dar, so bildet sich jener ideengeschichtlich an dem freien Blick in die Weite. In Quesnes Höhle aber führt das Licht, das von der Bühnenrückwand als Horizont zurückstrahlt, just wieder in das Erdinnere zurück: Die Geologie als wissenschaftliche Disziplin beschaut in der lateralen Darstellung der Erdereignisse das Buch der Erde qua Distanz.³¹

29 Blumenberg 1989, S. 665.

30 Peter Precht: »Horizontbewusstsein, Horizontintentionalität«, in: Peter Precht & Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 247–248, S. 247.

31 Das Panorama ist nicht nur Symptom einer immer weiter fortschreitenden Geschichte eines technischen und wissenschaftlichen Blickregimes; in ihm treffen sich – wie Stephan Oettermann darstellt – maßgeblich zwei historische Begebenheiten: einerseits die Geschichte der Geologie (beziehungsweise der Geognosie), andererseits die Geschichte der Luftfahrt: Der Name des ersten patentierten Panoramas – *la nature a coup d'œil* –, patentiert durch Robert Barker 1781 in London, sollte nicht dahingehend verstanden werden, einfach eine Naturerfahrung und eine Eingebundenheit in diese zu reproduzieren. Patentiert wurde eben nicht nur das als Panorama zu verstehende Rundumbild, sondern die gesamte Ausstellungseinrichtung, die Beleuchtung, die Besucherplattform etc. Das Panorama ist als affektlogische Einrichtung nicht von seinen technischen Herstellungs- und Aufführungsbedingungen zu trennen. Im Panorama kommt nicht *Natur* zum Ausdruck, in der das sie betrachtende Subjekt situiert ist – stattdessen hat das (künstlerische) Panorama zum Ziel, starke Affekte zu produzieren, die ohne die technische und mediale Verarbeitung von Natur nicht zu denken sind. Denn erst durch die mediale und technologische Aufbereitung kommt es zur für die affektlogische Überwältigung notwendigen Gegenüber-, ja Entgegenstellung von Subjekt und im Panorama gezeichneter Totalität. Der*die Betrachter*in des Panoramas erhält einen Überblick durch ihre entrückte Positionalität, das vor ihm Liegende wird als Bild erhaben, weil der Betrachtende sich wortwörtlich aus diesem ›erhebt‹ – in Distanz geht, um – ob der nun auf-

Hier jedoch wird dieser materielle, dieser irdische Horizont zum das Subjekt umgrenzenden Raum, zu jenem konstitutiven Bedeutungszusammenhang, der – wie Benjamins Passagen – von innen heraus, aus den Kriechgängen, in den Hallen, Höhlen und Durchgängen nicht eigentlich panoramatisch gelesen, sondern körperlich erfahren wird.

Die Präsentation des Horizonts als Kreuzung horizontaler und vertikaler Achsen berührt damit das konstitutive Verhältnis eines Außen und Innen als Gegenüberstellung von zwei Bereichen, die nicht nur ein topologisches Denken prägen, sondern auch die Höhle und das Theater als charakteristische Orte selbst metaphorisch zu beschreiben erlauben. Einer der Punkte, in dem Höhle und Theater in besonderer Weise zusammenkommen, ist der von Blumenberg genutzte Begriff der Höhlenimagination. Mit der dafür konstitutiven Funktion der Differenz von außen und innen ist nicht nur die Imagination von Höhlen gemeint, also die Tatsache, dass nur durch eine Trennung in außen und innen die Höhle als bildlicher Ort eines spezifischen Innen sinnvoll vorgestellt und gedacht werden kann. Die Höhlenimagination stattdessen meinte seit Platon immer auch die Höhle selbst als Ort der Imagination, als Raum, in dem und durch den Fiktionalität und Imagination sich in besonderer Weise gerade in der Differenz zu einem Außen konstituierten. »Aus dem Schutz der Erdhöhhlung, aus dem Raum der Träume, der List, der Bilder und Fiktionen, geht er in das harte Licht einer Welt, mit der sich auseinanderzusetzen Leben oder Tod entscheidet«³², schreibt Blumenberg über Odysseus' Ausgang aus der Höhle der Nymphen. Fiktionalität scheint im Dunkeln der Erde zu wachsen, die auch hier ambivalent als Raum des Schutzes wie auch der List und der Täuschung verstanden wird.

Stellt die Höhle damit ein Paradigma eines topologischen Zugangs zu Fiktionalität dar, schließt sich daran die Frage an, wie der Umgang mit dem Fiktiven selbst in einem räumlichen Verständnis begriffen wird. Hierzu ist ein Exkurs hilfreich:

scheinenden Wahrnehmung einer Totalität – einen ästhetischen Distanzverlust zu erfahren. Das Panorama ist technische Totalitätserfahrung; diese muss aber erst durch eine Distanzierung vom Gegenstand ermöglicht werden. In analoger Weise ermöglichte erst der Überblick über die im Archiv der Erde sedimentierte Geschichte und der in der Montgolfiere erlangte panoramatische Blick über die Städte und Landschaften die Konstruktion der Totalität des Gegenstandes, das heißt in diesem Fall der Erde, die hier einerseits im Aufschnitt in der stratigrafischen Archivreihe, andererseits im Überflug betrachtet wird. Das Lesen des Buches der Erdgeschichte ist kein körperlicher, kein situierter Akt, in das der*die Leser*in impliziert wäre. Die betrachtende Person ist im Panorama und doch gleichzeitig diesem enthoben: Der panoramatische Blick will körperlos sein. Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft 1980, S. 18/26ff.; Charlotte Bigg: »Das Panorama, oder La Nature A Coup d'Œil«, in: David Gugerli et al. (Hg.): *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 1. Bilder der Natur – Sprachen der Technik*. Zürich: diaphanes 2005, S. 33–55.

32 Blumenberg 1989, S. 242.

So charakterisiert eine Bestimmung des Fiktiven in der dichotomen Gegenüberstellung zur Realität den Begriff nicht nur als das Nichtwirkliche, sondern auch als dasjenige, das von der Wirklichkeit als ein eigener Bereich abgegrenzt ist. Das Fiktive ist eingeeht, es hat seinen Ort: innerhalb von Erzählungen, Geschichten, Medien. Die Dichotomie von Wirklichkeit und Fiktionalität realisiert sich über das mediale Verständnis der Fiktion als Aktualisierung der Dialektik nicht nur von zwei abgegrenzten Bereichen, sondern von einem klar zu bestimmenden Feld des Außen und einem Bereich des Innen: Das Fiktive steht dem Wirklichen nicht nur gegenüber, es scheint auf eine Rahmung angewiesen, die dieses nicht nur abgrenzt, sondern als Teilbereich des Wirklichen innerhalb des Wirklichen konstituiert. Das Fiktive ist *im Wirklichen* und ist damit von diesem gerahmt und determiniert. So speist sich auch in einer funktionalen Weise das Verständnis von Fiktionalität gerade aus einer Unterordnung im Hinblick auf einen der Fiktion übergeordneten Bereich der Realität. Aleida Assmann schreibt:

»Die Bestimmung, die die fiktionale gegenüber der nichtfiktionalen Sprechhandlung charakterisiert, ist zunächst eine vorwiegend negative: Befreiung von fester Institutionalisierung, Abwesenheit von direkten Handlungsanweisungen oder sozialen Sanktionen, keine empirische Verbindlichkeit oder einklagbaren Wahrheitswerte, Mangel an Verifikationsbedingungen etc.«³³

Wolfgang Iser wiederum dynamisiert das Verhältnis von Fiktion und Realität und überführt es in eine triadische Beziehung zwischen Realität, Fiktion und Imaginärem.³⁴ So bestimmt Iser das Zusammenspiel von Fiktivem, Imaginärem und Realem als doppelten Prozess der Grenzüberschreitung:

»Als die Irrealisierung von Realem und Realwerden von Imaginärem schafft der Akt des Fingierens eine zentrale Voraussetzung dafür, inwieweit die von ihm je-

33 Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion: ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. Paderborn: Brill Fink 1980, S. 12.

34 Damit wendet sich Iser auch gegen ein »stummes Wissen«, das »immer schon die Gewissheit dessen voraus[setzt], was Fiktion und was Wirklichkeit sei, wobei die unverkennbar ontologische Bestimmung, die in einem solchen »stummen Wissen« waltet, die Fiktion durch das Absprechen jener Prädikate charakterisiert, die der Wirklichkeit eignen.« Er schreibt – vor allem in dem vorliegenden Zusammenhang wichtig – weiter: »In dieser unreflektierten Gewissheit ist auch das Problem verdrängt, das die Erkenntnistheorie in der frühen Neuzeit bereits geplagt hatte: wieso es denn etwas geben könne, das – obwohl vorhanden – nicht den Charakter der Wirklichkeit besitze. Das Problem fand auch dort keine Lösung, wo es zum Austausch der Realitätsprädikate gekommen ist; denn wie immer solche Verteilungen aussehen: das basale Oppositionsverhältnis bleibt auch in diesen Vertauschungen erhalten.« Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 19.

weils geleisteten Grenzüberschreitungen 1. die Bedingung für die Umformulierung formulierter Welt abgeben, 2. die Verstehbarkeit einer umformulierten Welt ermöglichen und 3. die Erfahrbarkeit eines solchen Ereignisses eröffnen.«³⁵

Wird das Fiktive so als Scharnier zwischen Realem und Imaginärem begriffen, reicht das Fiktive durch Akte des Fingierens in einen Raum hinein, in dem sich so ein Imaginäres bilden kann. Fiktionalität verweist so auf den Status von Welten, die durch Prozesse des Fingierens – der Selektion und der (Neu-)Kombination von Elementen der Wirklichkeit – geschaffen werden. Realität und Fiktionalität nähern sich an. Der Prozess des Fingierens wiederum kann als Verräumlichung dieser Praxis verstanden werden: als Herstellungspraxis von imaginären *Innenwelten*. In dieses – mit Assmann negativ zu verstehende – Innen scheint die Realität von außen hinein; die bildende Kunst, die Literatur, die Erzählung, das Theater, die Sprache reflektieren diesen Schein und erlauben so ein Wirksamwerden eines Imaginären, das dann wiederum aus jenem Raum nach draußen, auf die Realität – auf das Außen – zurückstrahlt und wirkt. Das Bestimmungsmerkmal der Fiktionalität zeigt sich hier in seiner funktionalen als topologischen Natur: Fiktiv wird die Neukombination von Elementen eines Systems und deren Verräumlichung im Inneren desselben.

Dieser Aspekt realisiert sich im Theater in gleich doppelter Weise: Die Vorstellung einer im Inneren verräumlichten Fiktion wird im Theater sowohl auf der Ebene der Performance wie auch auf der Ebene der konkreten Räumlichkeit relevant. Das Innere des Theaters designiert nicht nur einen Raum, in dem eine Rekombination der außertheatralen Wirklichkeit innerhalb der Performance durch Akte des Fingierens hergestellt wird; das Theater ist auch der Raum, der dieses Verhältnis als doppelte Grenzziehung in seinen architektonischen, aber auch sozialen und kulturellen Begrenzungen wiederholt.³⁶ Das Theater manifestiert sich nicht nur als anderer Raum. Es ist ebenfalls und vielleicht zuallererst ein Innenraum, dessen Eigenes ex negativo auf den das Theater umringenden Außenraum verweist und damit auch diese Gegenüberstellung von außen und innen erst mitkonstituiert: Produktionsästhetisch durch die Auswahl der Elemente der außertheatralen Wirklichkeit, die ihren Übergang in das Theater finden; werkästhetisch im Hinblick auf die Art ihrer (Neu-)Kombination als Komposition in der Bühnenarbeit; schließlich rezeptionsästhetisch in den Weisen ihres Rückbezugs auf jenseitige, auf außertheatrale Räume. Nicht nur das (dramatische) Fiktionale, sondern auch das Politische des Theaters schaffen nicht so sehr, Gegenwirklichkeiten zu schaffen, sondern genuine Innenwelten: Systeme, deren Besonderes darin besteht, von anderen Systemen umringt

35 Ibid. S. 23.

36 Vgl. Wihstutz 2012.

zu sein, die eine höhere Priorität – eine höhere Wirklichkeit – besitzen und daher die in ihnen liegenden Systeme als Außen determinieren.

Gleichzeitig lässt sich diese Beziehung zwischen außen und innen, zwischen Fiktion und Realität auch hinsichtlich ihrer Leistungen beschreiben: So zeigt sich die Fiktion als *Innen* nicht nur als Raum, der eine Distanznahme im Sinne Blumenbergs ermöglicht, sondern der sich gerade durch die Veränderbarkeit und die Möglichkeit einer Kombinatorik der Realität von der Pragmatik des direkten Kausalzusammenhangs der Realität unterscheidet. Damit ist die verräumlichte Fiktion nicht nur immer weniger, sondern gleichzeitig auch mehr als die Realität: weniger, da die (äußere) Realität die *innen* geschaffene Fiktion immer überschreiten wird, immer mehr sein wird und immer weiter gefasst sein wird als die Fiktion, die (bloß) Spiel oder Modell derselben ist. Mehr, da die Fiktion in ihrer Reduktion und Kombination der Realität auch auf Sachverhalte hindeutet, die so nicht sichtbar sind. So kommentiert Assmann: »Durch deutende Verbindungen und die Herstellung von Zusammenhängen wird die Defizienz des Gegebenen aufgerundet.«³⁷ Die Fiktion als ein Inneres der Realität zeigt sowohl den Mangel wie auch den Überschuss, in jedem Fall jedoch die Differenz gegenüber dem Raum des Äußeren an. Die Möglichkeit hierfür besteht in der Möglichkeit der Akte des Fingierens selbst, im Akt der Selektion und der Kombination.

Diese Überlegungen können an den Höhlenraum zurückgebunden werden. Das Innere der Höhle ist, kurz, ein Raum des Variablen, ein Raum der Veränderung, ein fluider Raum, der sowohl negativ unter den Aspekten des (Be-)Trugs und der Täuschung wie auch positiv unter dem Aspekt der (produktiven) Realitätserweiterung beziehungsweise ihrer Kommentierung verstanden werden kann. Dinge in der Höhle haben nicht nur einen veränderlichen, ja einen historischen Charakter, sondern müssen zudem nicht wahr sein. Sie sind von der Notwendigkeit zur Verifikation abgekoppelt. Der Bereich jenseits der Höhle hingegen zeigt sich als Raum der Realität gerade deshalb, da in ihm Dinge nicht nur wahr sind, sondern sich diese Wahrheit durch eine konstitutive Ahistorizität – eine Unveränderlichkeit – konstituiert. So ist bei Platon das Höhlenaußen der Bereich einer höheren Wahrheit, in Latours Beschreibung der Konstitution der Moderne Bereich einer naturwissenschaftlichen Rationalität, bei Iser und Assmann schließlich ist die außertextuelle Realität gerade diejenige, von der sich die Fiktion als Paradigma literarischer als ästhetischer Freiheit abgrenzen kann. Und obgleich im Platonismus das »Höhlenaußen« der Metaphysik näher ist als die Höhlenwelt selbst, ist paradoxerweise gerade der Außenraum in der Fabel näher an der materiellen Welt. So kann die Bedingung des Verhältnisses von Fiktion und Realität, Veränderlichkeit und Determinismus bei Platon wiederum mit der Bedeutung der materiellen, nicht-menschlichen Welt gegengelesen werden. So bestrahlt die Sonne als Symbol einer höheren Wahrheit nicht

37 Assmann 1980, S. 14.

nur den aus der Höhle Befreiten, sondern erlaubt auch die Wahrnehmung und die Erkenntnis einer Vielzahl von materiellen Dingen im Außenraum der Höhle:

»Da würde er [gemeint ist der sich aus den Fesseln der Höhle Befreite, J.-T. K.] nun erstlich die Schatten am leichtesten anschauen können und die im Wasser von den Menschen und den übrigen Wesen sich abspiegelnden Bilder, sodann erst die wirklichen Gegenstände selbst. Nach diesen zwei Stufen würde er die Gegenstände am Himmel und den Himmel selbst erst des Nachts, durch Gewöhnung seines Blickes an das Sternen- und Mondlicht, leichter schauen als am Tage die Sonne und das Sonnenlicht.«³⁸

Vor der Höhle liegt nicht nur die metaphysische Erkenntnis, dort befinden sich auch die wirklichen Gegenstände und echten Umwelten. Der Raum der Höhle wiederum ist einfach dunkel. Doch unklar ist, ob die hier vermittelte materielle Leere Ergebnis der visuellen Einschränkung – des Mangels an Licht – ist oder der Tatsache, dass der Höhlenraum als materieller eigentlich gar nicht existent ist. Denn abgesehen von den Gefangenen finden sich in der Höhle die Ketten zur Fesselung der Gefangenen sowie die Vorrichtungen, das Schattenspiel zu zeigen, Gegenstände also, die einzig in der Höhle sind, um das Schauspiel für die Gefangenen zu tätigen. Allein die Wand, auf die die Schattenspiele fallen, scheint der Höhle selbst anzugehören. Doch auch sie ist rein abstrakt und nicht mehr als das: Wand, Projektionsfläche und Grenze, nicht jedoch selbst materielle, mit eigener physikalischer, chemischer, haptischer Zusammensetzung beschaffene Fläche.³⁹

Die Höhle selbst tritt als materieller Ort nicht hervor. Sie bleibt nicht nur im Dunkeln, ist nicht nur nicht sichtbar, sondern schlicht als realer, materieller Ort nicht existent. Damit ist sie nicht nur bei Platon, sondern auch bei Latour Nicht-Ort, Gegenpunkt und auch mythischer Ursprung der Moderne, ein Ort, der selbst noch als Platz der Introspektion keine materielle, sondern nur ideelle Realität hat. Die Höhle als eigenständiger Ort wird so vergessen gemacht und kann damit erst die Möglichkeit zur Konstruktion von Fiktionen bergen, die nicht nur aus einer anderen Räumlichkeit – dem Außen – her stammen, sondern die gleichzeitig an dem ihnen eigenen Platz selbst kein materielles Fundament haben. Die Höhlenimagination beruht auf einer Vereinbarung einer doppelten Abstraktion: Es ist die Kreation von Bildern von einem anderen Ort ohne materielle Festigkeit an einem Nicht-Ort; nicht nur die Bilder sind daher in der Höhle flüchtig, veränderlich, Schein. Die Höhle selbst wird aufgrund ihres konstitutiven Mangels an Materialität und Realität zu einem bloßen Durchgangsort des Außen.

38 Eigler 1999, S. 409 (Hervorh. J.-T. K.).

39 »Haben wohl solche Gefangene von ihren eigenen Personen und von einander etwas anderes zu sehen bekommen als die Schatten, die von dem Feuer auf die ihrem Gesichte gegenüberstehende Wand fallen?« Ibid. (Hervorh. J.-T. K.).

Höhlenfantasie und die Subversion von Räumlichkeit

Doch Blumenberg beschreibt noch einen weiteren Topos der Höhlenimagination, einen, der sich weder auf die Vorstellung von Höhlen als Innenräume bezieht noch auf die Weise, wie sich Fiktion in der Höhle als Reflexion und Durchgang eines Außen darstellt. So unterscheidet er zwischen den Geschichten, die die Jäger aus dem Außen von ihren Streifzügen mit heim in das Innere der Höhle »für die Alten und die Frauen« holten, und diesen Fiktionen, die im Inneren der Höhle selbst geboren wurden, und zwar von denjenigen, die – so Blumenberg – »niemals das Recht der Stärkeren und das der jagenden Ernährer für sich geltend machen konnten«⁴⁰. Jene Höhlenbewohner, so Blumenberg,

»erfanden den Mechanismus der Kompensation. Sie sicherten nicht das Leben, aber lernten ihm alles, zu geben, was es lebenswert machen würde. Auf sie gehen die ersten Tropfen eines Überflusses zurück, der sich immer dann seine Bahn brach, wenn es nicht mehr ums blanke Überleben ging. Im Schutz der Höhlen, unter dem Gebot der Mütter, entstand der Widerspruch des freien Schweifens der Zurückbleibenden, entstand die Phantasie. Aus dieser Deszendenz kam der erste, der etwas Nichtgesehenes vorstellig machen, etwas Unerlebtes erzählen konnte, während die heimkehrenden Jäger ihre ewig langweiligen Jagdgeschichten aufwärmten. Geschichten zu erzählen, ohne dabei gewesen zu sein, wurde das Privileg der Schwachen. Der Genuss, etwas passieren zu lassen, ohne es zu erleiden, war das Geheimnis der Unhelden. Sie kompensierten ihre Schwäche, erfuhren aber auch, daß jeder Zuwachs ihrer Kunst ihnen das Gefallen und den Applaus derjenigen verschaffte, von denen ihr Anteil am Behagen abhängig war. Das Überflüssige kam als das seltsamste Produkt des Lebens in die Welt und verstand es, sich zum Bedürfnis zu machen. Das Bündnis von Phantasie und Magie kann nicht fernelegen haben; wer die Vorstellungskraft zu bannen vermochte, hatte alsbald die Geister und Götter auf seiner Seite. Wo Bilder entstanden, konnten Kulte entstehen.«⁴¹

Hier wird das Innere der Höhle selbst zu einem Ort von Fiktionalität, die nicht auf einer Theorie der Über-Setzung beruht, also auf einem Transfer, einer Kombination oder einer Projektion von außen nach innen. Stattdessen wird hier aus und in der Höhle selbst Fiktionalität geboren, nämlich als Form der Imagination⁴², die sich

40 Blumenberg 1989, S. 29.

41 Ibid., S. 29f.

42 Blumenberg differenziert nicht explizit zwischen Imagination und Fiktion in der Weise, wie es beispielsweise Iser mit der Triade zwischen Fiktionalem, Imaginärem und Realem tut. Er scheint beide Begriffe in analoger Weise zu benutzen, bisweilen gilt der Begriff der Imagination dem Prozess und der Leistung des Vorstellens (so in *Höhlenimagination*), der Begriff der Fiktion wiederum dem Ergebnis ebendieser (so in *Fiktion der Höhle*). In der vorliegenden Un-

nicht als eine solche der Widerspiegelung eines Außen realisiert, sondern die genau in im Inneren der Höhle ohne Zutun eines Außen entsteht. Damit wird nicht nur die Fiktionalität aufgewertet, entsteht sie doch hier nicht als Abbild, also als sekundäre Darstellung, sondern beansprucht einen ihr eigenen Wirklichkeitsraum. Auch kommt damit diesem Raum selbst, dem Höhlenraum, eine andere Aufmerksamkeit zu, wandelt er sich doch von einer bloßen Dunkelkammer, die ein äußeres Licht in der Darstellung notwendigerweise spiegelt, verkehrt, verändert, zu einem Raum, in dem selbst Bilder, Narrative und Geschichten entstehen. Wird Fiktionalität gelöst von einer räumlichen Trennung in ein Innen und Außen sowie von der daran anschließenden (Rück-)Übersetzung und wird zum anderen die Höhle selbst als eigenständiger, auch materieller Raum gedacht, so verändern sich damit auch die Bezüge, auf denen ein Verständnis von Fiktionalität beruhte. Die Höhle, der Ort, der traditionell als der Ort einer Fiktionalität anerkannt wurde, die aus dem Außen hineinscheint, wird stattdessen zu einem Raum, in dem Fiktionalität und Materialität sich nicht ausschließen, sondern als gegenseitig bedingend gedacht werden.

Nach einem rituellen Festmahl hängen die Maulwürfe eine Leinwand über die Bühne, an die rückwärtig Licht projiziert wird. Auf die Lichtquelle werden verschiedene Folien gelegt, die je andere Muster auf der den Zuschauer*innen zugewandten Leinwand erscheinen lassen: durchscheinende Wassertropfen, die sich wie Einzeller auf der Leinwand bewegen, sphärische Farbverläufe, die die gesamte Leinwand einnehmen, Projektionen von Vulkanen, Zellkernen oder auch von Bunkern, wohlgemerkt im Querschnitt, sodass diese Objekte immer sowohl in ihren Konturen wie auch in ihrem Inneren zu sehen sind. Alles, was auf der Leinwand erscheint, verweist nicht nur auf eine bestimmte Räumlichkeit, sondern auf Räume als Membranen. Weder sind die Räume geschlossen noch geöffnet; weder lässt sich klar ein Außen noch ein Innen bezeichnen. Diese Räume bezeichnen zwar nominal ein Inneres, doch unterwandern sie in der Art der Darstellung eine klare Dialektik von außen und innen. Wie in einem Rohrschachtest wird hier Imagination formiert: So werden aus den sich auf der Leinwand bewegenden Blasen Organismen, die sich in Prozessen ähnlich der Endosymbiose verbinden und ineinander aufgehen, sodass das Innen des einen das Außen des anderen wird. Die Farbverläufe scheinen zu Meteoritenschauern zu werden, die, auf eine Oberfläche fallend, plötzlich zu sphärischen Containern werden, die nicht nur diese Oberfläche vermehren, sondern auch aus dieser heraus neue Blasen, Organismen, Partikel produzieren. Die historischen Diaprojektionen und die durch die direkt auf die Lichtquelle applizierten Flüssigkeiten produzierten Formen durchdringen einander. Motive, die in ihrem vermeintlichen Abschluss von Räumlichkeit einen Schutz verheißen, werden zu Orten einer wahrhaft eruptiven

tersuchung möchte ich im Folgenden weiterhin mit dem Begriff der Fiktion beziehungsweise des Fiktionalen umgehen.

Fantasie, eines Hervorquellens neuer Bilder- und Lebenswelten. Zwischen all dem schließlich bewegen sich die Maulwürfe: Sie stehen nicht nur hinter der Leinwand und spielen mit den verschiedenen Größenrelationen, die sich aus dem jeweiligen Abstand von Lichtquelle, Körper und Leinwand ergeben, sodass kleine Maulwürfe plötzlich wahrhaft riesigen Schattengestalten gegenüberstehen. Sie bewegen sich auch vor die Leinwand und reagieren hier auf das Schattenspiel auf der Leinwand selbst, ducken sich, weichen aus, hüpfen über Gegenstände, die nur als Schatten auf der Leinwand selbst erscheinen. Die Maulwürfe als Höhlenwesen veranstalten hier nicht nur ein wahrhaftes Schattenspiel und ironisieren damit ein weiteres Mal Platons Topos des Höhlen- als Fiktionsraums. Sie zeigen in ihrem Tun auch an, dass sich im Rahmen der Auflösung der Grenzen von innen und außen auch die Grenzen verschiedener diegetischer Ebenen zueinander sowie die Register von Bildlichkeit und Handlung, von Fiktionalität und Performativität ineinander verschieben. Es geschehen Bildsprünge auf die Leinwand und zurück; die bildliche Ebene der Schattenspiele durchdringt die Handlung der Performer*innen vor der Leinwand und vice versa.

Abb. 24: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* © Argyroglo



Abb. 25: Quesne: *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)*, Parade der Maulwürfe © Argyroglo



Von den Maulwürfen am Bühnenrand erzeugte Live-Musik begleitet das Spiel mit der Bildlichkeit. Das zu Beginn der Performance zu vernehmende Geräusch, das sich als Lautlichkeit ohne klare Lautquelle realisierte, wird zunehmend deutlicher, im Echo der Verstärkung gehen analoge und digitale Klänge ineinander über. Der Raum der Höhle bei Quesne wird zum Ort, an dem nicht mehr klar zwischen dem Artifizialen und dem Performativen, dem Tun-als-ob und dem Ausführen von Tasks geschieden werden kann. Zwischen *Vivarium* und Theater durchdringen sich verschiedene Erzähl- und Fiktionalitätsebenen, aus welchen wiederum immer neue Realitäten heraus geboren werden: Auf der Bühne werden wir einer Fiktion gewahr, die von einem Leben in und durch die Erde selbst berichtet. Die Erdmaterie und die nicht-menschlichen Akteur*innen werden durch die Bühnenrahmung ermächtigt, nicht nur in einem bestimmten fiktiven Rahmen zu handeln, sondern ebenso durch die Thematisierung der (Grenz-)Räume und der Verhältnisse von innen und außen das Verständnis von Fiktionalität zu subvertieren. Was auf der Bühne gezeigt wird, ist kein Dokument; die Realitätseffekte, die die Thematik der Erdschichtungen und der nicht-menschlichen Akteur*innen im Kontext des Anthropozäns bilden, treten jedoch deutlich aus dem bloß fiktiven Rahmen der Theaterhandlung heraus. Sie sind sowohl im materiellen und ökologischen wie auch in einem spekulativen Sinn Ausdruck des Umgangs mit den materiell-räumlichen wie den geschichtlichen Aspekten des Anthropozäns. Die bei Quesne gezeigte Höhle macht hierbei die multiperspektivische Qualität deutlich, die dem Theater als Höhle im Anthro-

zän innewohnt: Das Erdinnere ist hier Archiv des Vergangenen, Raum, in dem sich mögliche Zukunftsvorstellungen sammeln, wie auch gleichzeitig Ort immanenter, keiner Außenwelt untergeordneter Fiktionalität.

Diese Qualitäten weiten sich auch auf den Publikumsraum aus und ziehen weitere Kreise: Wenn die Quesne'schen Maulwürfe nach oder vor der Performance selbst zu einer Parade der Maulwürfe durch die Stadtzentren ziehen, in den Einkaufspassagen tanzen, musizieren oder mit der U-Bahn fahren, so ist das nicht nur ein karnevalesker Straßenumzug, der die Zuschauer*innen mit der Fiktion der Theateraufführung konfrontiert. Es ist ebenfalls eine Beschreibung eines jetzt mehr denn je spürbaren (erd)geschichtlichen Zustandes, in welchem die qualitativen Unterschiede zwischen Maulwürfen und Menschen, nicht-menschlichen und menschlichen Akteur*innen hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Erdgeschichte zu relativieren sind. Die auf der Straße umherziehenden Maulwürfe zeigen – zwar in einer skalenverschobenen Weise – an, dass der Alltag des Menschen selbst von zahlreichen nicht-menschlichen Wesen geprägt, ja unterwandert ist, dass das Erdgeschichtliche fester Bestandteil unserer Welt ist.

Was Performances wie *The Night of the Moles* im Kontext des Anthropozäns anzeigen, ist ein doppelt verändertes Verhältnis zur Verbindung von Materialität und Fiktionalität im Topos der Höhle: Zum einen entwickelt die Höhle Relevanz als Ort einer vieldimensionalen Faltung der Erde, eines Raumes, in dem menschliche und nicht-menschliche Geschichten sich in den Erdstrata zeigen und in dem diese Strata gleichzeitig zum Milieu werden, das auf die sich dort aufhaltenden Entitäten einwirkt. Kurz: Höhlen werden zu besonderen Orten erd- und menscheitsgeschichtlicher Erfahrung; sie sind materielle, performative Milieus menschlicher und nicht-menschlicher Geschichte. Gleichzeitig sind sie Orte, die eine besondere Art der Fiktionalität und Imagination im Anthropozän erfahrbar machen, insofern nämlich, als sie die Richtungspeile der Generierung von Fiktionalität in ihrer bestimmten Medialität und Materialität umkehren. Die Höhle wird Raum der Geschichten aus dem Erdinneren, in denen Materie, Steine, die nicht-menschlichen Wesen eine andere Art von Imagination wecken. Fiktionalität wird in den Erdschichten, in der Höhle selbst geboren. Ist die Erde im geologischen Jargon als das Buch der Erde beschrieben, in dem wir – Schicht für Schicht, Seite für Seite – die Geschichte der Erde lesen, so aktualisiert sich in diesem Kontext die Frage, welchem Genre das Buch angehört: Ist es ein Fachbuch, dessen Inhalt Fakten wiedergibt? Ist es ein faktenbasierter Roman, der die Geschichte seiner Protagonisten zwar aus realen Zusammenhängen zieht, diese jedoch frei kombiniert? Oder sind seine Texte poetisch, ist das Buch der Erde ein lyrisches, sind es Märchen, ist es Fantastik? In jedem Fall: Höhlen werden zu einem ›Locus symbolismus‹ anthropozäner Imagination.

Coda: Dark Ecology – Groteske – Camp

»Dark ecology begins in darkness as depression. It traverses darkness as ontological mystery. It ends as dark sweetness.«⁴³

Die Straßenumzüge der Maulwürfe legen eine Spur, die uns zum Abschluss ein letztes Mal in die Höhle zurückführt. Denn durchweg zeigt sich, dass das Theater bei Quesne nicht eine tragische Schwere des Anthropos in und durch seine erdgeschichtliche Wirkung verhandelt; der Modus der anthropozänen *Conditio* ist bei Quesne stattdessen der der Groteske, der absurden, komischen und exzentrischen Verbindung menschlicher und nicht-menschlicher Wesen in der Höhle, der Grotte. Die Ästhetik der Groteske entstand als eine Kunstform zwischen Mensch, Pflanze und Tier und zielte damit auch auf die – karnevaleske, komische, monströse – Relationalität zwischen Mensch und Nicht-Mensch.⁴⁴ In der zeitgenössischen Auseinandersetzung im Kontext von Quesnes *The Night of the Moles* kann diese Ästhetik um eine weitere, eine anthropozäne Ebene ergänzt werden: Zeigt sich nämlich die Erdgeschichte selbst als Archiv der Möglichkeiten der Groteske und zeigt sich – vice versa – das Groteske als das Höhlenartige wiederum als Wirkraum einer anthropozänen Erdgeschichte, so kann das Groteske als Form des Ästhetischen in und aus seiner Konfrontation mit dem Anthropozänen, dem Erdgeschichtlichen verstanden werden. Nicht als eine karnevaleske Umkehrung der gewohnten Verhältnisse, sondern als das Wirksamwerden einer Latenz des Nicht-Menschlichen selbst. Als eine Form der Ökologie, die eine fundamentale Durchdringung des Menschlichen durch die nicht-menschliche Geschichte anzeigt, sowie eine Erfahrung einer Ökologie in ästhetischer Form: als eine Form eines *strange loops* – einer seltsamen Wendung,

43 Morton 2016, S. 160.

44 So bezeichnete der Begriff der Groteske in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Form der Ornamentik, in der Mischwesen aus nicht-menschlichem Tier, Pflanze und Mensch auftreten. Bei Wolfgang Kayser, der der Groteske in der Moderne einen strukturellen Platz einräumt, zeitigt diese durch ihre Nähe zum Monströsen eine »Affinität zum Nächtlichen, zu Traum und Vision.« Bei Michail Bachtin wiederum erhält das Groteske eine eigenständige Konnotation im System des Ästhetischen, indem es dem Kanon der Volkskunst und des Populären angeglichen wird: Das Groteske ist nicht nur fester Bestandteil der Kulturen des Karnevals, der Verkehrung der Zustände, sondern auch eine Darstellung des Organisch-Biologischen sowie des körperlich Extremen. Das Groteske hat hier nicht nur eine quasi-rituelle, eine kathartische Funktion, sondern zeigt sich im Kontext der Moderne als ästhetisches Anti-System, das auf einem nunmehr zerbrochenen Bezug zur Volkskultur aufbaut. Elisheva Rosen: »Grotesk«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 876–900, S. 878f.

in der zeitliche, logische und räumliche Zusammenhänge nicht nur verkehrt, sondern seltsam, unheimlich werden und damit immer eine Dimension des Fremden bewahren. So schreibt Timothy Morton:

»What thinks dark ecology? Ecognosis, a riddle. Ecognosis is like knowing, but more like letting-be-known. It is something like coexisting. It is like becoming accustomed to something strange, yet it is also becoming accustomed to strangeness that doesn't become less strange through acclimation. Ecognosis is like a knowing that knows itself. Knowing in a loop; a weird knowing.«⁴⁵

Eine dunkle Form der Ökologie gibt nicht nur einer lichten Form von menschlicher und nicht-menschlicher Koexistenz eine andere Schattierung, sondern eröffnet andere Bezüge. Dunkelheit ermöglicht ein Imaginäres, das das Fiktive als eine bloße Kombinatorik von Möglichkeiten übersteigt. André Lepecki bemerkt: »Darkness names a realm, or a zone, beyond the combinatorial of possibles and their pre-established pre-givens.«⁴⁶ Dunkelheit ist damit mehr als die Abwesenheit von Licht, ist mehr als bloße Negation einer an eine Lichtung gebundenen Metapher, in der Wahrnehmung und Epistemologie in der Kategorie der Aisthesis zusammenfallen. Nichts zu sehen ist nicht gleichzusetzen mit der Unfähigkeit, wahrzunehmen. Gleichzeitig indiziert Dunkelheit auch keine simple Verschiebung von Wahrnehmungs- und Wissensordnungen etwa vom Seh- zum Hör-, Tast- oder aber Geruchssinn. Dunkelheit macht stattdessen deutlich, wie bestimmte Ordnungen des Wissens und Sehens in sich zusammenfallen: Ordnungen nämlich, in denen vom Sehen auf das Wissen geschlossen werden kann, in denen Aisthesis und Episteme eine photologische – am Licht gemessene – Relation bilden.⁴⁷ Die Dunkelheit der Performance zeigt sich nicht nur als Absenz von Licht, sondern als Überschreitung eines Möglichkeitsraumes, der sich nicht einhegen, nicht hinreichend mit Signifikanz belegen lässt. Nochmals Lepecki:

45 Morton 2016, S. 5.

46 Lepecki 2016, S. 56.

47 Christoph Ransmayrs Erzählung *Die Schönheit der Finsternis* kann als Parabel eines solchen doppelten Verständnisses von Dunkelheit gelesen werden: der Protagonist, der mit seinem Teleskop vor den »lichtverseuchte[n] Areale[n]« der Zivilisation in die österreichischen Alpen flieht, um in Dunkelheit die Sterne zu beobachten. Sobald er jedoch einen Platz erreicht hat, an dem keine äußeren Lichtquellen mehr auf seine Sicht einwirken, bemerkt er, dass sein Okular selbst von einer anderen Dunkelheit geprägt ist: »Ich sah die Black Eye Galaxy, die sich eben noch in ihrer vollen Schönheit gezeigt hatte, in meinem Okular erlöschen. Die gesamte Galaxy verschwand in einer jähen, wogenden Finsternis. Nur am Rand meines Blickfeldes blinkten noch einzelne lichtschwache Funken und ließen den Eindruck entstehen, dass diese Schwärze, eine flatternde, alles Licht verschlingende Nacht, auf mich zuraste.« Christoph Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 195.

»In the dark, images remain choreographic but must be understood now as movements of thought: a thought freed from the limitations of what it means to think and a choreography freed from the limitations of what it means to make a dance.«⁴⁸

Während bei Lepecki Dunkelheit zur spezifischen gedanklichen Möglichkeitsbedingung einer Befreiung von der photologischen Visualität des Tanzes wird, nimmt der Begriff einer dunklen Ökologie explizit Ausgang vom Nicht-Menschlichen, das sich als Wissensobjekt wie auch als materielle und substanzielle Entität konstituiert und sich gleichzeitig auch entzieht: Eine dunkle Ökologie meint nicht nur die Erkenntnis einer Durchmischung und einer Kolonisierung des Menschlichen durch das Nicht-Menschliche,⁴⁹ sondern auch einen veränderten Zugriff auf das (nicht-)menschlich Materielle selbst. Wie Timothy Morton ausführt, wird nämlich gerade Dunkelheit als Teil einer ›Dark Ecology‹ zur medialen Bedingung, das Materielle anders zu denken und damit Gegensätze zwischen Materialität und Immaterialität, innen und außen aufzulösen. Er schreibt:

»We think that existence means solid, constant, present existence. It is based on the fantasy that all the parts of me are me: that if you scoop out a piece of me, it has Tim Morton inscribed all over it and within it, just as sticks of English Brighton rock contain a pink word all the way through their deliciously pepperminty tubes. This is not the case. All entities just are what they are, which means that they are never quite as they seem.«

Und Morton weiter:

»A thing is a strange loop like a Möbius strip, which in topology is called a nonorientable surface. A nonorientable surface lacks an intrinsic back or front, up or down, inside or outside. [...] When you trace your finger along a Möbius strip, you find yourself weirdly flipping around to another side— which turns out to be the same side. The moment when that happens cannot be detected. The twist is everywhere along the strip. Likewise beings are intrinsically twisted into appearance, but the twist can't be located anywhere.«⁵⁰

48 Lepecki 2016, S. 64.

49 Morton: »With ennui, I find myself surrounded and indeed penetrated by entities that I can't shake off. When I try to shake one off, another one attaches itself, or I find that another one is already attached, or I find that the very attempt to shake it off makes it tighten the grip of its suckers more strongly. Isn't this just the quintessence of ecological awareness, namely the abject feeling that I am surrounded and penetrated by other entities such as stomach bacteria, parasites, mitochondria—not to mention other humans, lemurs and sea foam?« Morton 2016, S. 125.

50 Ibid., S. 108f.

Die von einer klaren Unterscheidung zwischen innen und außen befreite Höhle ist Raum, der Dinge in sich aufnimmt, wie auch selbst materielles, auf ein Außen wirkendes Objekt. Die von den Maulwürfen projizierten Dinge sind auf ein Außen hin geöffnet und stellen doch auch selbst einen Außenraum anderer Innenräume dar. Weniger denn eine geschachtelte Skalierung von ineinander liegenden Räumen, zeigt die Höhle die Gleichzeitigkeit von verschiedenen materiellen Ontologien an: eine Welt, die nicht nur hybrid im Sinne einer Durchmischung ist, sondern im Sinne einer Gleichzeitigkeit von verschiedenen, miteinander konfligierenden Seinsweisen. Das Grot(t)eske zeigt sich im Rahmen einer *Dark Ecology* als ein Bereich, in dem die Materie selbst nicht das unmöglich Menschliche, sondern das *unmöglich* Nicht-Menschliche bedeutet. Schreibt Wolfgang Kayser von der Groteske als »entfremdete Welt«⁵¹, so wird deutlich, dass die Leistung einer dergestalt im Rahmen einer dunklen Ökologie verstandenen Ästhetik noch einen Schritt weitergeht: Denn von einer entfremdeten Welt kann nur dialektisch, so beispielsweise über eine natürliche Ordnung argumentiert werden, von der sich wiederum Mensch, Natur etc. entfremdend entfernen. Eine dunkle Ökologie hingegen macht deutlich, dass die Groteske auf das Innerste einer solchen vermeintlichen Ordnung des Natürlichen zielt und damit den Gegensatz von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Materialität und Immaterialität, innen und außen dekonstruiert. Dies aber zielt – und hier treffen sich die Quesne'sche Höhle und die Grot(t)eske Bachtins und Kaysers – auf die befreiende Funktion des Lachens, auf den Humor.

Susan Sontag schrieb 1964 über die Ästhetik des Camp: »The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to ›the serious.‹ One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.«⁵² Als Spielform des Ästhetischen stellt Camp gerade diejenigen Seiten von Personen und Objekten hervor, die sich als unnötig, als theatral, als spektakulär zeigen:

»Thus, the Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice.«⁵³

51 Wolfgang Kayser: *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg & Hamburg: Stalling 1957, S. 198, in: Rosen 2001, S. 878.

52 Susan Sontag: »Notes on Camp«, in: Susan Sontag (Hg.): *Against Interpretation and other Essays*. New York: Octagon Books 1978b, S. 275–292, S. 288.

53 Ibid., S. 281.

In diesem Sinne ist Camp immer auch die Sichtbarmachung und das Spiel mit einem Riss, einer Doppelung von Sein – »when the word becomes a noun, when a person or a thing is ›a camp‹, a duplicity is involved«⁵⁴ –, einer Erscheinungsart einer Sache oder einer Person und der Ausstellung (s)einer künstlichen, ja seiner listigen Seite. Interessanterweise schreibt Sontag weiter: »All Camp objects, and persons, contain a large element of artifice. Nothing in nature can be campy. Rural Camp is still man-made, and most campy objects are urban.«⁵⁵ Sie bestimmt damit Camp als eine ästhetische Spielform des Kulturellen und setzt hier gleichzeitig auch implizit eine Bestimmung des Natürlichen, des Nicht-Menschlichen an: Dieses, so kann geschlossen werden, kann nicht ›campy‹ sein, da der Natur ebenjene Art der Doppelung, des Bruches fehlt, den Sontag dem Menschlichen – als Kulturellen – zuschreibt. Begreifen wir jedoch die Grot(t)eske als Umgang mit einem Wesen des Nicht-Menschlichen, das nicht nur ein Doppeltes, sondern ein Vielfaches ist, so kann auch die Ästhetik des Natürlichen in diesem Kontext als eine des Camp verstanden werden: nicht als Erfahrung einer ernsthaften Innerlichkeit oder Veräußerung in der ästhetischen Naturerfahrung, ob als Kontemplation oder als Erfahrung eines Kant'schen Erhabenen. Sondern als Aufzeigen einer natürlichen Lächerlichkeit, einer der Höhle, den Maulwürfen und den Erdschichten innewohnenden Theatralität: einer süßen – und ganz und gar listigen – Dunkelheit der (fiktiven) Strata.

Der Antagonismus der Fläche und die Tiefenstruktur (nicht-)menschlicher Fiktion

Das Feld des Politischen bei *Make it Work!* war durch eine Fundamentalontologie des Territoriums strukturiert. Das Dramatische bei *Make it Work!* wiederum benannte die Explikation dieses Konflikts, seine Aufführung und die performative – leibliche, mediale, sprachliche, stimmliche – Realisation dieser Anlage. Die Szene dieser antagonistischen Form der Repräsentation, des dramatischen Enactments als konflikt-hafte Form des Politischen, entspann sich hier als veritables Platzproblem: Das Territorium ist der von einer*m Akteur*in besetzte und beanspruchte Raum, eine abgesteckte Fläche, über die diese*r Akteur*in souveräne Verfügungsgewalt hat und die diese*r Akteur*in gemäß dem *Nomos* der den Nexus von Ortung und Ordnung setzenden Struktur auch nach außen verteidigt. Raum ist bei *Make it Work!* knapp, das Territorium ist nicht zweidimensional; es ist metaphorisch gesprochen sogar eindimensional, denn es ermöglicht nur eine einzige Form der Besetzung dieses Raums: die konflikthafte (physikalische, biologische) Verdrängung. ›Common Ground‹, der

54 Ibid.

55 Ibid., S. 279.

gemeinsame Boden, ist bei Latour eben keine Metapher eines Raumes, der einen Rahmen für verschiedene – in Zeit und Raum divergierende – Ontologien ermöglichen würde. Er stellt stattdessen eine Immanenzebene dar, die verschiedene Ontologien auf eine einzige (Raum-)Fläche zurückbindet, ja verflacht und das Gemeinsame im Modus dieses Konfliktes liest.

Die Instauration dieses ›Common Ground‹ wiederum wird von der Fiktion geleistet, die erst eine solche Anlage zwischen Mensch und Nicht-Mensch ermöglicht. Erst die Fiktion erlaubt es, jenes fundamentalontologische Paradigma des *Nomos* auf die nicht-menschlichen Akteur*innen zu übertragen beziehungsweise diese in das Paradigma der antagonistischen Politik einzubeziehen. Damit wird der Raum des Politischen bei *Make it Work!* zwar von seiner Form, nicht jedoch von seiner Anlage her verändert. Er bleibt Territorium, jener Raum, dessen Physik selbst in der Inbezugsetzung von Fläche und diese Fläche besetzenden Körpern ein Szenario vorgibt, das einen Konflikt hervorzurufen scheint. Und so hält Sven Opitz fest, dass der Begriff einer – auch nicht-menschliche Akteur*innen beinhaltenden – Kollektivität bei Latour »unhintergebar an die nomosphärische Institutierung eines bewohnbaren Terrains gebunden ist – eines Terrains, welches die Atmung, Ernährung, Reproduktion und damit das Überleben erlaubt.«⁵⁶ Dies gilt jedoch dezidiert nicht für das Theater, das kraft der Fiktionalität Ansprüche formuliert, die mit Momenten der Lebenserhaltung nicht unmittelbar verbunden sind.

Dem zweidimensionalen Territorium gegenüber beschrieb ich das Modell des Höhlenraums als Ort, der als besonderer Topos Fiktionalität, das Theater sowie den Erdraum verbindet und der so auch erlaubt, eine Verhandlung von Mensch und Nicht-Mensch in einer *Tiefenstruktur* zu konzipieren. Diente das Modell des Territoriums als Fläche der Subsistenz, so beschrieb ich mit Philippe Quesnes *The Night of the Moles (Welcome to Caveland!)* den Höhlenraum als Ort, der einen Blick auf die Fundamente und die Wurzeln der Subsistenz selbst ermöglicht: aus der Tiefe nicht etwa in Richtung eines transzendenten, lichten Oben, sondern als Festhalten an der Lithosphäre, in der sich Wurzeln und Rhizome menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten, ihrer Geschichten und ihrer Fiktionen kreuzen und verbinden. Gegen ein kulturgeschichtliches Verständnis von Höhlen als »irrrationale Löcher in unserer Wirklichkeit, [...] irritierende Öffnungen in der Zeit« oder als »prälogischen Raum ungehinderter Phantasie«⁵⁷ verweist Quesnes Arbeit auf Höhlenräume als materiell umschließende Räume, die ein anderes Verständnis von Raum, Körperlichkeit und Bewegung erwecken und gleichzeitig sphärische Archive einer synchronen Geschichte darstellen, in der Vor- und Nachzeit, Prä- und

56 Sven Opitz: »Neue Kollektivitäten. Das Kosmopolitische bei Bruno Latour und Ulrich Beck«, in: *Soziale Welt*, 67 (3). 2016, S. 249–266, S. 259.

57 Klaus Luttringer: »Höhlenprolog«, in: Klaus Luttringer (Hg.): *Zeit der Höhlen*. Freiburg: Rombach 1994, S. 7–11, S. 8f.

Posthistorie keine abstrakten Orte auf einem Zeitpfeil sind, sondern das Innere der Höhle als materiellen Erdraum einnehmen. Höhlen sind damit auch Räume, in denen sich durch das Medium des Erdreichs generierte Erfahrungen und Perzepte in Wissensstrukturen verdichten und damit bestimmte Formen und Verfahren der Fiktion und der Fiktionalisierung evozieren. Diese Fiktionen sind jedoch nicht als das Andere eines erdinnerlich generierten Wissens zu verstehen, das sich auch noch im Horizont von Platons Höhle befände, sondern sind spekulative Prozesse des Fingierens geologischer Wissensarten selbst, der performativen Rekombination erdsystemischer Semiose.

Während die bei *Make it Work!* wirksamen Fiktionen am Raum der Politik gemessen und die nicht-menschlichen Akteur*innen über das Paradigma des Territoriums an eine bestimmte menschliche Zeit- und Raumkonzeption angepasst wurden, eröffnet die Quesne'sche Höhle einen Blick auf andere, eben auf nicht-menschliche Ontologien und damit auf andere Konzepte von Raum und Zeit. Damit wird nicht nur der Möglichkeitsraum und eine Theorie der Fiktionalität um nicht-menschliche Bedeutungen erweitert. *The Night of the Moles* stellt so auch – gerade in Bezug zur gemeinsamen Arbeit von Quesne und Latour bei *Make it Work!* – eine Erweiterung der Tiefenstruktur des Politischen als Auseinandersetzung mit Fragen des Zusammenlebens dar.

