

renden zählen.²²⁶ Kunstwerke verdanken ihre Existenz einer Gesamtheit an historisch-kulturellen Praktiken, in denen sie situiert sind.²²⁷ »Kunst ist eine Praxis, für die ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist.«²²⁸ Kunst ist dabei – wie auch andere menschliche Praktiken – eine reflexive Praxisform, mittels derer Menschen im Rahmen einer kulturellen Praxis Stellung zu sich nehmen: »Was der Mensch ist, ist er immer auch dadurch, dass er Stellung nimmt, und zwar zu sich, und dieses Stellungnehmen ist als ein praktisches Geschehen zu begreifen.«²²⁹ Kunst leistet schließlich als produktives Moment und als vielfältige, reichhaltige und kontroverse Praxis eine spezifische Reflexion anderer menschlicher Praktiken, weshalb eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus Sicht menschlicher Lebensformen insgesamt erfolgen muss sowie diese herausfordert.²³⁰ Somit beinhaltet Kunst als menschliche Praxis auch das theoretische Nachdenken über Kunst und ist exemplarisch für die menschliche Praxis insgesamt zu verstehen, die davon geprägt ist, dass der Mensch zu sich Stellung nimmt.²³¹

10. Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung

Der Begriff der Grenze – inklusive des häufig in den unterschiedlichsten Zusammenhängen gebrauchten Modeworts des »Grenzgangs« – erscheint laut Fischer-Lichte mit Bezug auf die künstlerische Auslotung von Überschreitungen seit den 1950er Jahren als oftmals ungeeignet, da eine Grenze das Weiter-, das Überschreiten zu hindern sucht, während eine Schwelle dazu einlädt.²³² An die Stelle der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert historisch etablierten Trennlinien zwischen Gegensatzpaaren wie Kunst und alltäglicher Lebenswelt, Hochkultur und populärer Kultur, westlicher Kultur und nicht-westlicher Kultur treten in heutiger Sichtweise vielmehr graduelle Differenzen und dynamische Differenzierungen.²³³ Obwohl der Begriff der Grenze bzw. des Grenzanges in einschlägigen Diskussionen sehr gebräuchlich ist, soll im Folgenden in Anlehnung an Fischer-Lichte der Begriff der Schwelle verwendet werden, wobei sich zeigen wird, dass sich durchaus auch Widerstände bei Schwellenüberschreitungen aufzeigen können, die somit wiederum den Eigenschaften einer Grenze näher rücken. Dies resultiert daraus, dass beispielsweise bei Heinz Holliger und Hans-Joachim Hespos unüberwindbare körperliche Grenzen erfahrbar werden, was die Verwendung des Begriffs einer absoluten Grenze anstelle einer durchlässigen Schwelle nahelegt.

226 Vgl. *ibid.*, 11f.

227 Vgl. *ibid.*

228 *Ibid.*

229 *Ibid.*, 13.

230 Vgl. *ibid.*, 16.

231 Vgl. *ibid.*, 20. Mit dem Begriff der »menschlichen Praxis« meint Bertram traditionsgebundene Praktiken des alltäglichen und nichtalltäglichen Lebens, die sich in stetigem Wandel befinden. Vgl. *ibid.*, 54-56.

232 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 358.

233 Vgl. *ibid.*, 356f.

Hinsichtlich der Überschreitung von Grenzen und Schwellen betont Fischer-Lichte, dass beide – Grenze und Schwelle – durchaus Gefahren und Risiken mit sich bringen können und ein gewisses Risikopotential bergen:

Die Verletzung von Grenzen ist häufig mit Sanktionen belegt. Wer immer eine Grenze errichtet, wird sie hüten und überwachen, bestimmte Regeln und Gesetze für eine mögliche – ausnahmsweise – Überschreitung der Grenze erlassen und jeden Versuch, sie unerlaubt zu überqueren, zu ahnden suchen. Aber auch das Überschreiten von Schwellen birgt mannigfache Gefahren und Risiken, weil man nicht wissen kann, was einen jenseits der Schwelle erwartet, mit welchen Erscheinungen, Herausforderungen, Ungewissheiten man dort konfrontiert wird. Die Monster, die man diesseits der Schwelle zurückgelassen hat, können einem auch jenseits der Schwelle wieder auflauern. Der Unterschied zwischen Grenze und Schwelle lässt sich also nicht im Hinblick auf die Gefahren einer Überschreitung bestimmen. Er liegt vielmehr in dem Hof von Konnotationen, ja Assoziationen, der beide Begriffe umgibt. Der Begriff der Grenze konnotiert eher den Ausschluss, das Trennende, den Endpunkt. Er ist an seine Grenzen gelangt, kann nicht weiter, bleibt liegen, ist am Ende.²³⁴

Hier offenbaren sich die unterschiedlichen Facetten des Begriffs der »Grenze«, der einerseits errichtete Grenzen, welche mit Regeln und Gesetzen der Überquerung belegt werden, und andererseits Endpunkte bezeichnen kann, die sich – wie im Falle von körperlichen Grenzen – nicht überschreiten lassen, sofern man sein Leben nicht riskieren möchte. Im Unterschied dazu ist der Begriff »Schwelle« keineswegs mit Verboten und Gesetzen behaftet. Dennoch erscheint dieser hochambivalent und wird von Fischer-Lichte sogar dem Bereich der Magie zugeordnet. »Während die Grenze als Linie gedacht wird, die etwas ein- und anderes ausschließt, als eine Scheidelinie, ist die Schwelle als ein Zwischenraum vorzustellen, in dem sich alles mögliche ereignen kann.«²³⁵ Ob etwas als Ort der Ermöglichung, Ermächtigung und Verwandlung oder als trennende, etwas ein- und anderes ausschließende Linie wahrgenommen wird, ist letztlich in vielen Fällen vom Betrachter abhängig: »Was dem einen als eine – vielleicht gar unüberwindbare – Grenze erscheint, wird von dem anderen als eine Schwelle wahrgenommen, die zum Überschreiten einlädt. Auch werden Grenzen oft erst im Akt der Übertretung – also indem sie als Schwelle genutzt werden – überhaupt als Grenzen erfahren.«²³⁶ Daraus ergibt sich, dass nicht nur Kunstwerke den Bereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst auf jeweils besondere Art zu erfassen versuchen, sondern dass es schließlich auch immer vom einzelnen Rezipienten abhängt, wie die Unterscheidung zwischen Kunst oder Nicht-Kunst – in Form einer Grenze oder Schwelle – wahr- und vorgeommen wird.

Der hier beschriebene Aspekt der künstlerischen Schwellenüberschreitungen geht in Teilen auf die Ritualforschung zurück, welche einige Parallelen anbietet. Die für Rituale charakteristischen Übergangssituationen hat der Ritualforscher Victor Turner genauer analysiert und – in Anlehnung an Arnold van Gennep²³⁷ – mit dem Begriff der

234 Ibid., 357.

235 Ibid., 358.

236 Ibid., 358.

237 Arnold van Gennep, *Übergangsriten, (Les rites de passage)* (1909) (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).

Liminalität bezeichnet. Liminalität meint einen Schwellenzustand, in den sich Teilnehmer eines Rituals begeben, wobei sich diese von vorherrschenden Sozialordnungen lösen. Sie wird als Charakteristikum einer universellen Typik ritueller Erfahrung angesehen.²³⁸ Auch wenn Rituale nicht mit Kunstaufführungen gleichzusetzen sind, so weisen sie gewisse Ähnlichkeiten auf, wie beispielsweise sorgfältig geplante und unter Umständen auch geprobte Inszenierungen sowie die Möglichkeit zu Schwellenerfahrungen und Gemeinschaftsbildung, die es oftmals sogar schwierig machen, Kriterien für eine klare Abgrenzung zwischen Konzert- oder Theateraufführungen und Ritualen zu formulieren.²³⁹ Das Liminale führt laut Turner zu einem Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft, die er als »communitas« bezeichnet. Eine »Communitas« entsteht dort, wo bestehende Asymmetrien zwischen handelnden Personen vorübergehend nivelliert werden und dabei bestehenden sozialen Ungleichheiten im rituellen Akt der Boden entzogen wird.²⁴⁰ Forderungen, Theater in ein Fest oder Ritual zu transformieren, was insbesondere Antonin Artaud propagierte,²⁴¹ folgen dem Wunsch, auch in Kunstaufführungen solche Formen von Gemeinschaft zu erproben. Fischer-Lichte folgert schließlich im Rahmen der Auffassung des Theaters als transformativer Performanz bzw. als Ritual, dass die Erfahrung von Liminalität sich nicht nur als rituelle Erfahrung bezeichnen lässt: »Es ist vielmehr an der Zeit, für sie den Begriff der ästhetischen Erfahrung zu reklamieren und ihn entsprechend zu redefinieren.«²⁴² Darüber hinaus überträgt Fischer-Lichte die gerade angesprochenen gemeinschaftsbildenden Aspekte des Theaters und des Rituals auch auf den außerkünstlerischen Bereich, wie beispielsweise auf politische Handlungen, welche ihrer Wahrnehmung nach eine zu Ritualen vergleichbare Herstellung und Bekräftigung von Gemeinschaften anstreben, »indem gemeinsam bestimmte Handlungen vollzogen und spezifische Erlebnisse gemacht werden.«²⁴³ Allerdings zielen politische und rituelle Veranstaltungen zumeist auf die Erzeugung von Gemeinschaft, welche über das Ende der Veranstaltung hinaus andauern soll, was bei Theateraufführungen nicht unbedingt der Fall sein muss.²⁴⁴ Die Art der Gemeinschaftsbildung in den Bereichen des Sports und des Zirkus' beispielsweise erfolgt Fischer-Lichte zufolge (mit Bezug auf Sergei M. Eisenstein) im Vergleich zu politischen Handlungen jedoch oftmals auf eine Weise, die sich wiederum mit dem zeitgenössischen Theater vergleichen lässt:

238 Vgl. Victor Turner, *Das Ritual, Struktur und Anti-Struktur* (Frankfurt a.M. und New York: Campus, 2005), 96.

239 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 307.

240 Vgl. Turner, *Das Ritual*, 94-127. Vgl. auch Lessing, »An der Schwelle«, 204f.

241 Vgl. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979) sowie Doris Koleh, »Der magische Atem des Theaters, Ritual und Revolte bei Antonin Artaud«, in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, hg. v. Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte (Tübingen und Basel: Francke, 1994), 231-254.

242 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 340.

243 Ibid., 342.

244 Vgl. ibid., 347, siehe auch Thomas Meyer und Martina Kampmann, *Politik als Theater, Die neue Macht der Darstellungskunst* (Berlin: Aufbau, 1998) und Hans Georg Soeffner und Dirk Tänzler (Hgg.), *Figurative Politik, Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft* (Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2002).

Der Bezug auf den Zirkus oder auf den Sport zielte dagegen nach Eisensteins Worten auf ihre Wirkung als ein ›sinnlich tonisierendes Bad‹, auf ihre Verweigerung, Bedeutungen zu übermitteln, ihre Fähigkeit, im Zuschauer Wundern, Staunen, Entsetzen, Schocks auszulösen und so unmittelbar körperlich auf ihn einzuwirken. Die Schwellenerfahrungen, auf die hier abgehoben wurde, betrafen also zum einen den Prozess der Verwandlung des Individuums in ein Mitglied einer Gemeinschaft, also seine soziale Transformation, und zum anderen den einer somatischen – physiologischen, affektiven – Veränderung. Theateraufführungen sollten sich in ihren Wirkungen diesen anderen Genres von Aufführungen annähern.²⁴⁵

Vor dem Hintergrund, dass die sogenannte performative Wende nicht nur neue Arten von künstlerischen Aufführungen, sondern ebenso eine Theatralisierung und Ästhetisierung von nicht-künstlerischen Aufführungen hervorbrachte, betont Fischer-Lichte, dass nicht-künstlerische sowie künstlerische Aufführungen gleichermaßen energetische Felder von hoher Intensität bilden können: »Der emotionale Ausnahmezustand, das Aufgehen in einer Gemeinschaft, die für Sportwettkämpfe – wie für Feste – charakteristische Paradoxie von Regelmäßigkeit und Exzess versetzt alle Beteiligten in den Zustand eines radikalen *betwixt and between* und ermöglicht ihnen so Schwellenerfahrungen.«²⁴⁶ Da Fischer-Lichte Schwellenerfahrungen als ästhetische Erfahrungen in das Zentrum der Betrachtung stellt, die in nicht-künstlerischen wie auch in künstlerischen Kontexten gleichermaßen zu finden sind, gerät eine Differenzierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst schließlich in den Hintergrund und scheint sich teilweise aufzulösen. Albrecht Wellmer stellt hingegen heraus, dass gerade

die Öffnung der Musik zur Nichtmusik das Gegenteil einer Nivellierung des Unterschieds zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen Musik und Nichtmusik [bedeutet]; nicht die Nivellierung dieses Unterschieds, sondern eine neue Art des Bezugs der Musik als Kunst auf die Nichtmusik [...] ist die Pointe von Cages Öffnung der Musik zur Nichtmusik. Sie, allgemein gesprochen, ist der Sinn ihres Sinnzugs.²⁴⁷

Aus den genannten Fokussierungen Fischer-Lichtes und Albrecht Wellmers lässt sich die zentrale Problemstellung der vorliegenden Arbeit ablesen: Während Fischer-Lichte von einer Entgrenzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst (wenn nicht sogar dem semantisch hoch aufgeladenen Begriff des Lebens) spricht, welche sich verstärkt infolge der performativen Wende ab den 1960er Jahren ereignet,²⁴⁸ so betont Wellmer, wie gerade zitiert, dass ein wesentlicher Protagonist eben dieser performativen Wende in der Musik, John Cage, gerade durch eine Öffnung der Musik zur Nichtmusik keineswegs eine Nivellierung erreichte, sondern eher den Blick auf die sie trennende Schwelle geradezu schärfte und Bezugsmöglichkeiten künstlerisch herausarbeitete. Solche vielschichtigen Bezugspotentiale beschreibt Christian Grüny mit Blick auf das Werk *4'33"* (1952) folgendermaßen:

245 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 342.

246 Ibid., 347. Vgl. auch Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«.

247 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 249.

248 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317.

Das stille Stück bleibt weder als reine Geste stehen, noch lässt es sich schlicht als ästhetische Erscheinung wahrnehmen, sondern es zwingt auch ein heutiges Publikum noch dazu, sich auf der Schwelle zwischen identifizierendem Hören (Husten als Husten), der emotionalen Reaktion darauf (Husten als Störung) und dem akousmatischen Hören (Husten als Klangobjekt) aufzuhalten, ohne es zu einer Vereindeutigung zu bringen. [...] Das Feld des Musikalischen schließt sich hier nicht zur Musik, sondern bleibt offen für Übergänge [...]: Auf der Ebene des Hörens zwischen Musik und Nichtmusik, auf der Erfahrungsebene zwischen Hören und Bewertung, auf der kulturellen Ebene zwischen Hören, Reflexion und Diskus.²⁴⁹

Anhand einer Auswahl von Werken aus dem Zeitraum 1971-2018 soll im Folgenden geprüft werden, wo und wie diese entgrenzende Tendenzen aufweisen oder auf welche Weise sie eine Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst hervorheben bzw. zwischen beiden Tendenzen changieren und dabei mit künstlerisch-musikalischen Mitteln Distanzauslotungen vornehmen und schließlich – in den Worten Grünys – Übergänge auf verschiedenen Ebenen öffnen. Aus dieser Fragestellung ergibt sich schließlich die These, dass der Einsatz des Musikerkörpers die zentrale Rolle im Rahmen solcher Grenz- oder Schwellenüberschreitungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst einnimmt und diese auf sehr unterschiedliche Weise herbeiführt und erfahrbar macht.

Auf der Grundlage der weitreichenden und vielfältigen Möglichkeiten an Betrachtungen des Verhältnisses von Kunst und Nicht-Kunst sollen die durch kompositorische Distanzauslotungen entstehenden künstlerischen Potentiale der hier behandelten Werke aufgespürt und hinsichtlich ihrer Entstehung und Wirkung diskutiert werden, wobei folgende Fragen im Mittelpunkt der Betrachtung stehen werden:

1. Tendieren die hier zu behandelnden Beispiele zu einer Nivellierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst oder stehen trennende Aspekte im Mittelpunkt? Wird eine besondere Art von Distanzauslotung und -bewegung vorgenommen, welche Übergänge auf verschiedenen Ebenen zu öffnen vermag?
2. Werden in Aufführungsprozessen Schwellen oder Grenzen explizit? Werden Grenzen künstlerisch in Schwellen verwandelt oder umgekehrt?
3. Auf welche Weise erfolgt die künstlerische Auseinandersetzung mit Schwellen (oder Grenzen) zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Handelt es sich beispielsweise um eine Kontextverschiebung, welche alltägliche Elemente und Aktivitäten in den Konzertrahmen transferiert, um das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, das Herbeiführen körperlicher Grenzerfahrungen oder den Versuch den (institutionellen) Rahmen von Kunst selbst und mit ihm den Übergangsbereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst als irritierendes Moment in Erscheinung treten zu lassen?
4. Welche Rolle spielt der Körper für die Wahrnehmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Nicht-Kunst und wie tritt er in seinen unterschiedlichen Facetten in Erscheinung – als »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« in einen spüren-

249 Christian Grünys, »Arbeit im Feld des Musikalischen, Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: *Über Kultur, Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, hg. v. Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Bielefeld: transcript, 2008), 221-248, hier 232.

den Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug,²⁵⁰ als gesellschaftlich geformter Leibkörper, als Werkzeug und körperliches Klangmaterial, als symbolischer Körper, als performativ erscheinender »Bühnenkörper«²⁵¹ oder als Teil eines ganzheitlichen interaktiven Prozesses in Form eines »musikalischen Körpers«²⁵² aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum im Sinne Wolfgang Rüdigers?

Um in eine fundierte Diskussion einzelner Werke eintreten zu können, werde ich mich in den folgenden Kapiteln zunächst von theoretischer Seite einigen noch nicht angesprochenen Begriffs- und Themenfeldern widmen und die These weiter theoretisch unterfüttern, dass der Körper maßgeblichen Einfluss auf theoretische sowie künstlerische Betrachtungen des Verhältnisses zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt hat.

250 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 42-44 et passim.

251 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211-212. Siehe auch Kapitel III/3 dieser Arbeit. Vgl. weiterführend auch Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 23f. Zur Unterscheidung zwischen dem Körper des Gemeinwesens, dem unpolitischen Körper und der Körperpolitik siehe auch Naomi Scheman, »Der Körper des Gemeinwesens/Der unpolitische Körper/Körperpolitik«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 846-857. Vgl. auch weiterführend Arbogast Schmitt, »Was hat das Gute mit der Politik zu tun? Über die Verbindung von individuellem Glück mit dem Wohl aller in griechischer Philosophie und Literatur«, in: *Von Platon bis zur Global Governance, Entwürfe für menschliches Zusammenleben*, hg. v. Mathias Lotz, Matthias van der Minde und Dirk Weidmann (Marburg: tectum, 2010), 27-36.

252 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12, sowie 153-157.

