

Permanent in Auflösung begriffen

Liminalität als Analyseperspektive auf interdisziplinäre Kunstpraktiken

Leo Dick

Momente von Grenzüberschreitung prägen das Wesen jeder genuin interdisziplinären Kunstform. Das Präfix »inter« (lat. für »zwischen«) bezeichnet nämlich nicht bloß eine Addition, sondern darüber hinaus eine wechselseitige Verschränkung verschiedener Kunstdisziplinen. Ein solchermaßen fluktuierender ›Grenzverkehr‹ zwischen benachbarten Bereichen bringt zwangsläufig Momente der Auflösung von Grenzen mit sich, wie sich an zahllosen Beispielen avantgardistischer Kunst im 20. und 21. Jahrhundert aufzeigen lässt. Damit steht freilich jede definitorische Annäherung an solche Phänomene vor einem methodischen Problem: Die hier entfachte Dynamik ineinander verschlungener ästhetischer und sozialer Praktiken analytisch zu erfassen bedeutet unweigerlich eine Überforderung für isolierte kunsttheoretische Fachperspektiven. Auch ein fächerübergreifendes Zusammenspiel, das auf komplementäre Ergänzung und Austausch von Theorien, Methoden und Perspektiven setzt, kann der prozessualen Dimension künstlerischer Transgressionen, also dem faszinierenden zeitlichen, räumlichen und gedanklichen Kontinuum zwischen ›Diesseits‹ und ›Jenseits‹ disziplinärer Grenzen, letztlich nur ungenügend beikommen. Für die Auseinandersetzung mit der Transgressivität interdisziplinärer Kunstpraxis ist vielmehr eine eigene Theoriebildung des ›Dazwischen‹ vonnöten, die zu verschiedenen Seiten hin anschlussfähig ist, die ebenso als Schnittstelle wie als Wandlerin fungiert und aus der geeignete analytische und interpretatorische Tools abgeleitet werden können.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich erkunden, inwieweit sich das auf dem Gebiet der Künste bislang wenig rezipierte kulturanthropologische Konzept der Liminalität als Ausgangspunkt für die Formulierung einer solchen ästhetischen Theorie des ›Dazwischen‹ eignet. *Pars pro toto* werde ich mögliche analytische Anwendungen vornehmlich mit Blick auf das Feld des aktuellen Musiktheaters diskutieren, wo grenzüberschreitende Aspekte offensichtlich eine zentrale Rolle spielen. Wohlgermerkt geht es mir dabei jedoch nicht darum, gleichsam *en passant* auch noch so etwas wie eine allgemeine Theorie des (zeitgenössischen) Musiktheaters zu entwerfen. Meine methodologischen Suchbewegungen knüpfen vielmehr

an Nicholas Cooks Beschäftigung mit *musical multimedia* und seine Vision einer »cross-fertilization«¹ zwischen Analysen verschiedener interdisziplinärer Genres an. Mit den Beispielen aus dem Musiktheater möchte ich folglich in erster Linie meine These untermauern, dass ein adaptiertes Liminalitätsmodell das Potenzial zu einem allgemeinen Masterkonzept für die Beschreibung und Analyse zentraler Charakteristika interdisziplinärer Kunstpraktiken in sich birgt.

Einleiten werde ich meine Überlegungen mit einem begriffsgeschichtlichen Abriss, gefolgt von einem diskursanalytischen Überblick über den Stand der fachspezifischen Liminalitätsdebatte in den *Performance Studies* sowie den Theater- und Musikwissenschaften.

Kleine etymologische Schwellenkunde

Das lateinische Wort *limen* wird sowohl mit »Schwelle« als auch mit »Grenze« übersetzt, es bezeichnet ferner den Raum, der durch Schwellen begrenzt wird, also die »Wohnung« oder das »Haus«; davon wiederum leitet sich als weitere mögliche Bedeutung der »Aufenthalt« ab. Außerdem kann der Begriff auch den »Anfangs- oder Ausgangspunkt« einer Zeit- oder Wegstrecke meinen. Anders als das fast gleichklingende Wort *limes*, die »befestigte Grenzlinie«, die streng genommen selbst keinerlei Ausdehnung hat, mithin die starre »Unterscheidung« zweier getrennter Gebiete, evoziert *limen* nicht eine Linie, sondern einen räumlichen und zeitlichen (Übergangs)Bereich. Schwellen können und sollen überschritten bzw. durchmessen werden, sie laden aber auch zum zwischenzeitlichen Verweilen ein: Sinnbild hierfür ist der doppelgesichtige Gott Janus, der über die Türschwelle, über den Jahreswechsel, allgemein über Ende und Anfang wacht und dabei zugleich nach innen und außen, nach vorne und zurück, in Zukunft und Vergangenheit blickt. In seiner Figur verschränkt sich das Heimelige mit dem Unheimlichen. Das Faszinosum von Schwellen liegt nämlich in der Fusion von Einladung und Abschreckung. Schwellen sind per se Risikogebiete, sie kosten buchstäblich Überwindung.

Schwellenhaftigkeit oder Liminalität bezeichnet folglich »das Widerspiel von Grenze und Überschreitung«.² Ihre Ambiguität besteht darin, dass sie »sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone«³ markiert. Anders gesagt: »Viele Grenzen werden überhaupt erst dadurch erfahrbar,

1 Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University 1998, S. v.

2 Achim Geisenhanslüke/Georg Mein: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: transcript 2008, S. 7–10, hier S. 8.

3 Ebd.

das [sic!] man sie überschreitet. Umgekehrt kann es nur dort zu Überschreitungen kommen, wo auch Grenzen wahrgenommen werden.«⁴

Konjunktur eines Modebegriffs

Schwellenhaft sind die existenziellen Erfahrungen des Menschen: Geburt, Erwachsenwerden, Sterben. Übergangsriten geben solchen Übergängen von einem stabilen Zustand in einen anderen eine symbolische Form in Raum und Zeit. Diese werden dadurch akzeptabel und bewältigbar, für das Individuum ebenso wie für die Gesellschaft. Arnold van Gennep verdanken wir die Einsicht in die dreiteilige Struktur solcher *rites de passage*, die offenkundig eine Art universelle Konstante darstellt: Trennung (vom bisherigen Zustand) – Übergang (zwischen nicht-mehr und noch-nicht) – Wiedereingliederung (in den neuen Zustand).⁵

Victor Turner greift dieses Schema auf, um gesellschaftliche Krisenbewältigungsmechanismen zu beschreiben, die er »social drama«⁶ nennt. Analog dazu erkennt er in ihm auch das Strukturmuster des aristotelischen Dramas, das solche sozialen Krisen identifiziert und symbolisch, mit den Mitteln des Theaterspiels, verhandelt. Aus dieser Perspektive wird dem Theater eine vergleichbare Kraft zur Kittung sozialer Bruchlinien zuerkannt wie dem Ritual. Beide vermitteln zu diesem Zweck in einem geschützten Raum ähnlich geartete Erfahrungen: die Aufhebung oder Inversion gewohnter Ordnungsmuster (Antistruktur), das Erleben intensivierter Gemeinschaftlichkeit durch das temporäre Aufheben sozialer Unterschiede (*Communitas*) und den subjektiven Eindruck eines mehrdimensionalen Fließens (*flow*).⁷ Beide operieren dabei mit einem überschaubaren Set an ästhetischen Symbolen, die flexibel kombinierbar sind. Auch wenn Turner durchaus unterscheidet zwischen *liminalen* Erfahrungen in religiös-spirituellen Kontexten und *liminoiden* Erfahrungen im Bereich der Kunst, erweist sich für ihn auch diese Grenzziehung als unscharf und fließend.⁸

4 Matthias Warstat: »Liminalität«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 197f., hier S. 198.

5 Vgl. hierzu Arnold van Gennep: *Les rites de passage: Étude systématique des rites de la porte et du seuil*, Paris: Emile Nourry 1909.

6 Vgl. Victor Turner: »Social Dramas and Stories about Them«, in: *Critical Inquiry* 7/1 (1980) 1, S. 141–168.

7 Vgl. Victor Turner: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ 1982.

8 Turners Unterscheidung zwischen liminal und liminoid hat sich im Fachdiskurs nicht durchgesetzt, hingegen herrscht mittlerweile auf anthropologischer wie auf theaterwissenschaftlicher Seite die Meinung vor, dass »eine scharfe Trennung zwischen Ritual und Theater mit Blick auf die beiderseits vorhandenen liminalen Potentiale nicht angezeigt erscheint« (Warstat: »Liminalität«, S. 198).

Einen weiteren Schritt zur theoretischen Verallgemeinerung des Modells geht Arpad Szokolczai, indem er die sequenzielle Ordnung der *rites de passage* generell mit der Struktur von »lived experience«⁹ gleichsetzt: Sie gilt also auch für alltägliche Schwellenerfahrungen jenseits großer individueller und kollektiver Umbrüche. Überhaupt zeichnet sich für Szokolczai die Erfahrungswelt komplex strukturierter Gesellschaften durch eine Ausdehnung bzw. Multiplizierung und Dezentralisierung von Schwellenphasen aus. So habe die Moderne mit ihren Tendenzen zur Auflösung fester Strukturen und Gewissheiten Schwellenhaftigkeit quasi zu ihrem Dauerzustand erhoben; Szokolczai bringt hierfür den Begriff »permanent liminality« ins Spiel.¹⁰

Ausgehend von dieser Begrifflichkeit arbeitet eine von Szokolczai herausgegebene Buchreihe seit einigen Jahren daran, Liminalität »[w]ith its versatility and range of possible uses« als Masterkonzept zeitgenössischer Anthropologie zu etablieren und dabei in Konkurrenz zu »mainstream concepts such as ›system‹, ›structure‹ or ›institution‹« zu setzen.¹¹ Die Reihe trifft anscheinend einen Nerv der Zeit. *Liminality* ist mittlerweile auch jenseits der Wissenschaft zum Modebegriff avanciert: Eine ganze Lifestyle-Industrie setzt mittlerweile auf *liminal coaching, consulting* oder *design* und bedient dabei ganz offensichtlich tiefsitzende soziale und spirituelle Bedürfnisse.

Die zunehmende ökonomische Vereinnahmung des Konzepts, d. h. seine Verdinglichung zur Dienstleistung und Konsumware, hat eine fächerübergreifende Rezeption auf dem Gebiet der Wissenschaft allerdings wohl eher behindert als befördert. Für die theoretische Auseinandersetzung mit künstlerischen Prozessen spielt das Liminalitätsmodell jedenfalls bislang eine bestenfalls untergeordnete Rolle. Insofern liegt hier ein beträchtliches Erkenntnispotenzial brach, besonders im Hinblick auf die avancierten Künste im 20. und 21. Jahrhundert, die grundsätzlich bestrebt sind, etablierte Grenzen zwischen Gattungen, Praktiken und Institutionen zu unterlaufen: Das eigentliche »Metier« künstlerischer Avantgarde »ist das Dazwischen: das, was sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht.«¹²

An diese Feststellung von Matthias Rebstock anknüpfend möchte ich im Folgenden ausloten, welche Möglichkeiten eine Adaptierung von *permanent liminality* als Leitidee für die Reflexion aktueller performativer Kunstpraxis birgt. Hierfür

9 Arpad Szokolczai: »Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events«, in: *International Political Anthropology* 2 (2009) 1, S. 141–172, hier S. 147.

10 Vgl. Arpad Szokolczai: *Reflexive Historical Sociology*, London: Routledge 2000, S. 215–227.

11 Routledge: »Book Series Contemporary Liminality: About the Series«, auf www.routledge.com/Contemporary-Liminality/book-series/ASHSER1435 (letzter Zugriff: 06.07.2021).

12 Matthias Rebstock: »Spielarten Freien Musiktheaters in Europa«, in: Manfred Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld: transcript 2016, S. 559–612, hier S. 564.

gilt es zunächst Bilanz zu ziehen über den gegenwärtigen Stand der Liminalitätsdebatte in einigen geisteswissenschaftlichen Fachrichtungen außerhalb des anthropologischen Kontexts.

Diskursanalytischer Streifzug

Die erörterten ritualtheoretischen Erkenntnisse aus der Kulturanthropologie laden im Grunde förmlich dazu ein, liminalen Erfahrungen auch – und ganz besonders – im Rahmen ästhetischer Prozesse auf den Grund zu gehen und dabei (ganz im Sinne des Konzepts) nicht nur die wissenschaftlichen Fachgrenzen, sondern auch die Grenzen zwischen Wissenschafts- und Kunstpraxis auszuloten, zu perforieren und schließlich zu überschreiten. In Fortführung von Turners Brückenschlag zwischen Ritual und Theater betreibt etwa der Regisseur und Anthropologe Richard Schechner ab Ende der Sechzigerjahre seine praktische Inszenierungsarbeit als künstlerische (Feld)Forschung *avant la lettre*. Für die Probenarbeit mit seiner legendären Performance Group richtet Schechner gemeinschaftliche Spielräume ein, in denen nicht einfach fixierte Dramentexte einstudiert werden, sondern in denen es um die kreativ dekonstruierende Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Erfahrungen der Gruppe geht. In theaterpraktischen Workshops lässt Schechner die Teilnehmer*innen mit Fragmenten alltäglichen Verhaltens spielerisch experimentieren und diese »loaded strips of behavior«¹³ isolieren, neu arrangieren und rhythmisieren. Schechners Regiearbeit setzt dabei auf eine Feedbackschleife zwischen improvisatorischen try-outs in wechselnden Gruppenkonstellationen auf der Probephühne und verbalen Reflexionen der gemeinsam durchlebten Prozesse im Plenum. (Auto)Ethnografie wird hier systematisch in Theaterpraxis überführt und vice versa. Daraus resultiert eine »schwindelerregende Liminalität zwischen Realitäten und Fiktionen«.¹⁴

Turners und Schechners Wirken hat den Diskurs der *Performance Studies* weitgehend geprägt, die sich ihrerseits als akademische Fachrichtung mit eigenen universitären Studiengängen in den Achtzigerjahren zu etablieren beginnen.¹⁵ Die Schwellenhaftigkeit kultureller Aufführungen wird hier zum zentralen Betrachtungsgegenstand: Aus der Perspektive des Faches ist bereits die Herstellung einer Aufführungssituation als liminal anzusehen, da sie einerseits auf der Ein-

13 Vgl. Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania 1985, S. 35f.

14 Richard Schechner: »Believed-in«-Theater«, in: Corina Caduff/Joanna Pfaff-Czarnecka (Hg.): *Rituale heute: Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, Berlin: Reimer 1999, S. 181–190, hier S. 188.

15 Zur Geschichte der *Performance Studies* vgl. Nathan Stucky/Cynthia Wimmer (Hg.): *Teaching Performance Studies*, Carbondale: Southern Illinois University 2002.

grenzung von Aufführungsraum und -zeit sowie auf der Grenzziehung zwischen Akteur*innen und Publikum basiert, andererseits jene Grenzen auch immer wieder einebnen oder verschiebt, um neue Begegnungs- und Erfahrungsräume zu schaffen. Liminal ist ferner die transformative Potenz, die vor allem rituellen, seit jeher aber auch *theatralen* Aufführungen zugewilligt wird: Nichts anderes beschreiben etwa die klassischen Theaterparadigmen Mimesis und Katharsis, geht es hier doch im Wesentlichen um fluide Prozesse der Verwandlung bzw. Anverwandlung.

Ein sofortiger Schulterchluss zwischen den neuen *Performance Studies* und der etablierten Theaterwissenschaft liegt zu Beginn der Achtzigerjahre eigentlich in der Luft. Gerade das avancierte Gegenwartstheater drängt sich als gemeinsames Untersuchungsfeld auf, verfolgen doch Theatermacher wie Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson oder Gruppen wie *The Living Theatre* ganz ähnliche Interessen wie Schechner. Ein interdisziplinärer Dialog setzt aber erst zeitverzögert, mit der allmählichen Ablösung der geisteswissenschaftlichen Leitmetapher »Kultur als Text« durch »Kultur als Performance« ein.¹⁶ Im Zuge dieses Paradigmenwechsels macht sich insbesondere Erika Fischer-Lichte für eine vertiefte fachspezifische Lektüre der Schriften Turners stark. Seither gehört das Liminalitätsmodell zwar zum festen Inventar theaterwissenschaftlicher Theorien, von einzelnen Ausnahmen abgesehen wird es aber kaum je zur analytischen Annäherung an konkrete Theaterproduktionen herangezogen,¹⁷ obwohl das Modell anerkanntermaßen insbesondere »für Aufführungsanalysen erhebliches heuristisches Potenzial birgt«. ¹⁸ Hierfür gälte es jedoch, ein theoretisches Konzept spezifisch *theatraler* Liminalität weiter auszudifferenzieren.

Nehmen wir nun jenen Ausschnitt des Theaterrepertoires ins Visier, der gemeinhin unter »Musiktheater« verbucht wird, so fällt diese konzeptuelle Leerstelle noch stärker ins Auge. Der Begriff Liminalität spielt im Musiktheaterdiskurs bislang so gut wie gar keine Rolle, was daran liegen dürfte, dass dieser Diskurs weitgehend von der historischen Musikwissenschaft monopolisiert wird, und zwar hauptsächlich mit eingegengtem Fokus auf die klassische Oper. Das Konzept

16 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Performative/Performance Studies«, in: Stephan Moebius (Hg.): *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*, Bielefeld: transcript 2014, S. 216–241.

17 Als Beispiele könnte man hier die folgenden Aufsätze anführen, die sich freilich auch allesamt weniger mit dem konkreten Einzelfall als mit allgemeinen ästhetischen Tendenzen zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Szenen befassen: Dan Friedman: »Performance as Revolutionary Activity: Liminality and Social Change«, in: *Body, Space & Technology* 1 (2000) 1, <http://doi.org/10.16995/bst.281> (letzter Zugriff: 30.06.2021); Erika Fischer-Lichte: »Reality and Fiction in Contemporary Theatre«, in: *Theatre Research International* 33 (2008) 1, S. 84–96; Jochen Achilles: »Liminal Identities in Contemporary Irish Drama«, in: *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 68 (2014), S. 111–118; Jan Suk: *Performing Immanence: Forced Entertainment*, Berlin: de Gruyter 2021.

18 Warstatt: »Liminalität«, S. 198.

des Liminalen ist dem Fach insgesamt wesensfremd geblieben. Vereinfacht gesagt richtet die historische Musikwissenschaft ihre Aufmerksamkeit nach wie vor hauptsächlich auf statische Strukturen und weniger auf dynamische Prozesse, auf Texte, Werke und Institutionen mehr als auf die performative Dimension künstlerischer Praxis und rezeptiver Vorgänge. Entsprechend stellt sie im Hinblick auf das Musiktheater mit der Oper eine Gattung ins Zentrum, die ihren eigenen, zutiefst liminalen Charakter im Laufe ihrer Geschichte immer mehr verdrängt hat. Wie das bürgerliche Theater allgemein setzt die Oper spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts auf die »Institutionalisierung genau begrenzter Räume, [...] die den theatralischen Akt gegen die Außenwelt immunisieren, verbindliche, hoch sanktionierte Absprachen mit eingespieltem Automatismus in Gang setzen und jede Aktion unweigerlich zum Theater erklären.«¹⁹ Zwangsläufig geht dabei ein Teil jener liminalen Wirkungsmacht zwischen Kunst und Leben verloren, die das Theater ursprünglich ausgezeichnet hat.

Angesichts der musealen Erstarrung des Opernbetriebs suchen Komponist*innen nach 1945 vermehrt nach Neuformulierungen des Musiktheatralen. Die konzeptuelle Fixierung auf geschlossene, komplexe (Werk)Strukturen und hermetische Rahmungen legen Praktiker*innen und Theoretiker*innen des Neuen Musiktheaters jedoch keineswegs ab; diese verstärkt sich gar noch: Im Rahmen des Neue-Musik-Diskurses, der nach 1945 zunächst hauptsächlich von der Kunstphilosophie und einer kritischen Musikpublizistik geführt wird und erst später eine musikwissenschaftliche Nische besetzt, werden ästhetische Kunstautonomie und Immunisierung gegen lebensweltliche Vereinnahmung vollends zum Fetisch.

Erst die schockhafte Begegnung mit Bewegungen der experimentellen Neo-Avantgarde, Fluxus, Happening und Performance Art, etwa im Zuge des ersten Auftritts von John Cage bei den Darmstädter Ferienkursen 1958,²⁰ rückt prozesuale Parameter stärker ins kreative Bewusstsein von Musiktheatermacher*innen. Diese performative Wende in der Praxis seit etwa Mitte der Sechzigerjahre vollzieht die musikwissenschaftliche Reflexion erst in jüngerer Zeit und nur sehr partiell mit.²¹ Auffällig bleibt allenthalben die fortwährende Orientierung an

19 Franziska Schössler: »Rekombination und Unterbrechung: Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: transcript 2008, S. 163–184, hier S. 173.

20 Vgl. Thomas Schäfer: »214 Fragen und 19 Zigaretten: Chronologische Notizen zu John Cages erstem Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1958«, in: Ralf Beil/Peter Kraut (Hg.): *A House Full of Music: Strategien in Musik und Kunst*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 376–393.

21 Die Auffassung von Musik als Performance bleibt bislang die Domäne der Musikanthropologie. Bereits in den Neunzigerjahren hat sich jedoch Nicholas Cook als Pionier die Sichtweise auch für die Betrachtung von Kunstmusik zu eigen gemacht, vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University 2013. In jüngerer Zeit haben vor allem einige deutsche

einem geschlossenen Werkbegriff sowie die Fokussierung von Partitur- und/oder Aufführungstext aus der Perspektive ideal gedachter Leser*innen bzw. Zuschauer*innen. Wesentliche liminale Aspekte musiktheatraler Praxis bleiben somit zwangsläufig ausgeklammert.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in letzter Zeit die bislang weitgehend getrennt operierenden Disziplinen Musik- und Theaterwissenschaft das Musiktheater immer mehr als gemeinsames Untersuchungsfeld entdecken.²² Dabei entsteht eine neue Sensibilität für ›Übergänge‹, doch bislang *ergänzen* die Fächer einander mehr mit ihren jeweiligen Perspektiven und Methoden, als dass integrierend an einer gemeinsamen Wissenschaft des ›Dazwischen‹ gearbeitet würde. Welches Potenzial hierfür eine fächerübergreifende Rezeption und Weiterentwicklung der Theoreme van Genneps, Turners und Szokolczais bürge, lässt hingegen die neuere Avantgardeforschung erahnen, insbesondere im Zusammenhang kulturtheoretischer Debatten über moderne Neuaufgaben des romantischen Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹.

Ansätze zu einer Wissenschaft des ›Dazwischen‹

Seit seinem Aufkommen in der Romantik wird der Begriff des Gesamtkunstwerks zyklisch immer wieder erst zelebriert, dann demonstrativ verworfen, schließlich wieder hervorgeholt und neu diskutiert usw. – und zwar sowohl von Praktiker*innen als auch von Theoretiker*innen. Ihm auf dem Gebiet des Musiktheaters ausweichen zu wollen, ist in jedem Fall zwecklos: Zu dominant ist hier bis heute der Einfluss von Richard Wagners Ausformung des (ursprünglich keineswegs auf die Bühnenkunst bezogenen) Konzepts geblieben. Entsprechend stellt etwa ein jüngerer Entwurf einer allgemeinen Ästhetik des Gesamtkunstwerks bzw. Total Artwork die Geschichte dieses Konzepts als permanenten Verhandlungsprozess in Bezug auf Wagners Positionen dar. Ohne diese so zu benennen, arbeiten Anke Finger und Danielle Follett dabei die liminalen Qualitäten des Gesamtkunstwerks heraus. Dessen Domäne ist die Transgression. Es strebt die Überschreitung von Grenzen gleich auf drei Ebenen an: erstens im Hinblick auf sein Material als

Musiktheaterforscher*innen performative Aspekte stärker berücksichtigt, stellvertretend seien hier Christa Brüstle, Clemens Risi, Matthias Rebstock und Jörn Peter Hiekel genannt.

22 Entscheidende Impulse hierfür gingen etwa von Hans-Peter Bayerdörfer aus, vgl. ders. (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer 1999. In jüngerer Zeit beförderten insbesondere Rebstock, Hiekel und David Roesner den interdisziplinären Dialog, vgl. Matthias Rebstock/David Roesner (Hg.): *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol: intellect 2012 sowie Jörn Peter Hiekel/David Roesner (Hg.): *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen*, Bielefeld: transcript 2018.

Grenzgängertum »between the different arts and genres«, zweitens in politischer Hinsicht als »transgression of the borders between art and life or between art and society« und drittens im metaphysischen Sinne als Mischung »of present, empirical reality with a nonpresent, or not-yet-present, envisioned totality, unity, infinity, or absolute«. ²³

Die drei Aspekte sind grundsätzlich dicht ineinander verwoben und aufeinander bezogen. Ihre separate Betrachtung ergibt gleichwohl Sinn: Hierdurch entsteht ein leicht zu handhabendes Beschreibungsraaster für die Erfassung liminaler Kunsterfahrungen. Die drei Pole (Ästhetik, Politik, Metaphysik) erzeugen gleichsam ein magnetisch oszillierendes Feld, innerhalb dessen – je nach Erkenntnisinteresse – ganz verschiedene Spannungszustände und verläufe festgestellt werden können. In dieser entideologisierten Formulierung als offenes, flexibles Strukturmodell hätte *Total Artwork* womöglich das Zeug zum vielfach anschlussfähigen Masterkonzept zeitgenössischer Kunstpraxis und rezeption. Allein, der Begriff wurde im Laufe seiner Geschichte wohl zu kontrovers diskutiert, als dass ein unbefangener Umgang mit ihm noch möglich wäre.

Ein weiteres aussagekräftiges Differenzkriterium kommt in den Ausführungen Fingers und Folletts eher beiläufig zur Sprache: Zunächst wird *Total Artwork* als »aesthetic ambition to borderlessness« ²⁴ definiert. Später im Text ist dann ebenso oft von »dissolution« wie von »transgression« bestimmter Grenzen die Rede, von deren »Auflösung« ebenso wie von deren »Überschreitung«, ohne dass dieser signifikante Unterschied thematisiert würde. Dieser ließe sich freilich operativ nutzbar machen: Gerade die Paarung von gleichzeitig ähnlichen *und* kontrastierenden Begriffen wie Grenzenlosigkeit und Grenzüberschreitung könnte die Grundlage für eine duale Typologie liminaler Wirkungsmechanismen bilden. So ließe sich eine solche paradoxe ›liminale Dichotomie‹ weiterspinnen zu zwei Begriffsbündeln: Fragmentierung, Isolation, Befremdung, Inversion, Subversion, Individualität auf der einen, Verschmelzung, Auflösung, Entgrenzung, Gleichschaltung, Einebnung, Kollektivität auf der anderen Seite. Mit diesen Bündeln lassen sich etwa die beiden Grundmodi von Liminalität umreißen, die einander keineswegs antagonistisch gegenüberstehen, sondern vielmehr zusammen einen Gleitbereich ambiguer Erfahrungen abstecken.

Angesichts der Hochkonjunktur von *Virtual Reality*, *Multimedia* oder *Immersive Art*, die von den derzeitigen technologischen Entwicklungsschüben immer weiter befeuert wird, und auch angesichts des immer selbstverständlicheren Einbezugs von Kommunikationsmechanismen sozialer Medien ins künstlerische

23 Anke Finger/Danielle Follett: »Dynamiting the *Gesamtkunstwerk*: An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork«, in: dies. (Hg.): *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore: John Hopkins University 2011, S. 1–28, hier S. 4.

24 Ebd., S. 3.

Kalkül dürfte die Debatte über liminale Implikationen von *Total Artwork* noch weiter Fahrt aufnehmen. Dass die Schwellenhaftigkeit interdisziplinärer Kunst dort verstärkt hervortritt, wo *High Technology* auf die Performativität des menschlichen Körpers trifft, ja, dass sich im Zuge dieser Konfrontation der Kunstpraxis und rezeption womöglich ganz neue Schwellenräume öffnen, hat Susan Broadhurst bereits um die Jahrtausendwende erkannt. Unter der Rubrik *liminal performance* verbucht Broadhurst ganz unterschiedliche performative Phänomene, die das Interesse an der Anwendung »of the latest developments in media technology«²⁵ eint. Als zentrale »quasi-generic traits« dieser *liminal performances* bezeichnet sie »experimentation, heterogeneity, innovation, marginality, a pursuit of the almost chthonic and an emphasis on the intersemiotic«.²⁶

Letzteres Merkmal, also die Referenzialität zwischen Trägern aus verschiedenen Zeichensystemen, erhebt Broadhurst im Folgenden zur Grundlage ihrer analytischen Betrachtungen ausgewählter Fallbeispiele, darunter mit *Einstein on the Beach* (1976) von Philip Glass und Robert Wilson auch ein Schlüsselwerk des zeitgenössischen Musiktheaters. Aus heutiger Sicht mag dieser methodische Ansatz zunächst wenig innovativ, womöglich gar überholt wirken, bildet er doch seit jeher die Grundlage der damals schon etwas aus der Mode geratenen Theatersemiotik. Die Limitierungen des Prinzips einer Zerlegung von (Aufführungs)Texten in diskrete Zeichen und der anschließenden Betrachtung ihrer Beziehung zueinander sind vielfach erörtert worden. Alles, was jenseits von Sinnerzeugung liegt, bleibt in dieser Perspektive weitgehend außen vor: Ereignishaftigkeit, subjektive Erfahrung, soziale Dynamiken, Atmosphärisches etc. Damit bleiben aber wesentliche Aspekte von Liminalität unberücksichtigt: Schwellensituationen wollen nun mal nicht *a priori* gelesen, gedeutet oder verstanden, sondern in erster Linie durchlebt werden.

Interessanterweise entsteht bei der Lektüre von Broadhursts Fallstudien der Eindruck, dass sich dieses Manko einer intersemiotischen Perspektive in der konkreten Anwendung ein Stück weit auflösen kann: Broadhurst betreibt die Exegese ihrer Fallbeispiele gleichsam als *intersemiotic networking*. Das deskriptive Knüpfen äußerst dichter Beziehungsnetze, die kein eigentliches Zentrum haben, lässt in der Analyse die einzelnen diskreten Zeichenträger selbst in den Hintergrund treten und rückt stattdessen deren Nexus, das oszillierende »Dazwischen«, in den Vordergrund. Diese Form von »semantic processing« erzeugt einen »polyphonic space«,²⁷ in dem die Bedeutung zwischen verschiedenen Zeichenträgern, Textebenen und Medien frei zirkuliert. Broadhurst macht hiermit jenen durch Übercodierung er-

25 Susan Broadhurst: *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London: Cassell 1999, S. 1.

26 Ebd.

27 Vgl. Kubilay Aktulum: »What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples«, in: *International Journal of Social Science and Humanity* 7 (2017) 1, S. 33–36.

reichten Kippunkt zwischen Sinnerzeugung und sinnlicher Affizierung, an dem Verstehen, Nicht-Verstehen und intuitives Erleben fließend ineinander übergehen, gleichzeitig erfahr- und reflektierbar. Die Fähigkeit, solche Umschlagsmomente bzw. Übergangszonen zu (re)konstruieren, prädestiniert *intersemiotic networking* für die analytische wie auch generative Beschäftigung mit interdisziplinärer Aufführungskunst, die mit digitaler Technologie operiert, wirken hier doch wechselseitige Wandlungsprozesse zwischen Sequenzen diskreter Zeichen (1 resp. 0) und kontinuierlichen Signalen in besonderem Maße strukturbildend und erfahrungsstiftend.

Weiteres ungenutztes analytisches Potenzial von Broadhursts intersemiotischem Ansatz liegt in seiner Nähe zum ethnografischen Konzept der *thick description*, das Clifford Geertz auf der Grundlage eines semiotischen Kulturbegriffs entwickelt hat.²⁸ ›Dichte Beschreibung‹ im Sinne einer genauen Interpretation spezifischer sozialer Phänomene erschließt und deutet ›befremdete Kulturen‹, die zuvor in teilnehmender Beobachtung erkundet wurden.²⁹ Im Prinzip tut Broadhurst dasselbe mit Blick auf künstlerische Aufführungsphänomene, sie verzichtet allerdings in ihren Beschreibungen und Interpretationen völlig auf eine Reflexion der eigenen Beobachterrolle, die für eine Ethnografie unabdingbar ist. Stattdessen setzt sie ganz auf den distanzierten Blick einer passiven Interpretin. Die damit einhergehende Beschränkung auf das Ästhetische lässt jene Aspekte von Liminalität außen vor, die sich gemäß dem oben ausgeführten *Total-Artwork*-Modell erst im Zusammenspiel mit den Dimensionen des Politischen/Sozialen und des Spirituellen/Metaphysischen zeigen. Allerdings könnte eine Form von *intersemiotic networking*, die sich von der Ethnografie inspirieren ließe, leicht an einen aktuellen Methodendiskurs der Theaterwissenschaft andocken. Neuere analytische Zugänge zu Aufführungsphänomenen zielen darauf ab, »gerade nicht den Blick aus dem Saal auf die Bühne um weitere Aspekte [zu] ergänzen, sondern vielmehr den Saal vorerst ganz [zu] verlassen und zwar in Richtung jenes Zeitorts, an dem die Trennungen noch instabil sind«³⁰, sprich: die Aufmerksamkeit stärker auf Proben- und Produktionsprozesse sowie soziale und politische Rahmungen zu richten. Eine Erkundung dieser eminent liminalen Zonen würde wiederum ein neues Licht auf die ästhetische Dimension von performativer Schwellenhaftigkeit werfen.

Dass das Musiktheater ein ideales Spielfeld für liminale Experimente bereitstellt, unterstreicht Broadhurst im Kapitel über *Einstein on the Beach* nachdrücklich.

28 Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* [1973], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

29 Vgl. Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur: Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

30 Ulf Otto: »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung: Über methodische Kälte, ethnografische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript 2020, S. 247–270, hier S. 256f.

Das Stück steht prototypisch für die unerreichte Integrationskapazität dieser interdisziplinären Kunstform in Bezug etwa auf alle Arten von Medien, Technologien, Materialien und künstlerischen Praktiken sowie für ihre grundsätzliche Anschlussfähigkeit an ganz unterschiedliche ästhetische, wissenschaftliche, soziale und spirituelle Diskurse. Viele jüngere Stücke stehen dem modernen Klassiker von Glass und Wilson darin in nichts nach. In den letzten Jahren habe ich mich daher in einigen Studien mit einzelnen liminalen Aspekten aktueller Musiktheaterproduktionen beschäftigt.³¹ Die Wahl meiner Untersuchungsobjekte fiel bewusst auf Stücke, die sich direkt auf van Genneps und Turners dreiteiliges Passagenmodell beziehen lassen. In diesen Inszenierungen wird das Publikum von einer zentralen, mitunter auch physisch auf der Bühne verkörperten *Ceremony-Master*-Instanz³² gleichsam bei der Hand genommen und sicher in liminale Zonen hinein, hindurch- und hinausgeleitet. Der symbolweltlichen Auflösung, Umkehrung oder Übertretung der gewohnten Ordnung sowie der spielerischen Perforierung gewisser Grenzen zwischen Kunst und Lebenswelt wird somit ganz formell ein fest definierter Ort in Raum und Zeit zugewiesen. Wenn nicht alles täuscht, arbeiten Musiktheatermacher*innen derzeit verstärkt daran, solche bewährten, Orientierung stiftenden Hintergrundstrukturen mit unterschiedlichen Strategien zu unterlaufen, zu variieren oder ganz neu zu denken. Die von Szokolczai diagnostizierten Anzeichen einer *permanent liminality* in allen Bereichen sozialen Lebens im 21. Jahrhundert finden sich naturgemäß auch in der Kunstpraxis wieder. Diesen Spuren wäre mit den oben beschriebenen Werkzeugen analytisch weiter nachzugehen.

Im letzten Teil meiner Ausführungen möchte ich jedoch zunächst spielerisch die Möglichkeiten einer erweiterten intersemiotischen Exegese kurz »antesten« – nicht in Bezug auf ein weiteres künstlerisches Fallbeispiel, sondern auf den Terminus »Musiktheater« selbst, der ja als Zeichenträger durchaus unterschiedlichen Zeichensystemen zugeordnet werden kann. Danach werde ich abschließend noch einige mögliche Einsatzfelder für liminale Untersuchungen auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters umreißen.

31 Vgl. Leo Dick: »Komponierte Erinnerungsarbeit: Revue und Ritus im Musiktheater Ruedi Häusermanns«, in: Andreas Meyer/Christina Richter-Ibanez (Hg.): *Übergänge: Aktuelles Musiktheater und inszenierte Musik*, Mainz: Schott 2016, S. 169–179, ders.: »Music Theatre as Labyrinth: Extension of Liminality in the Production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche«, in: *Studies in Musical Theatre* 11 (2017) 2, S. 103–118, außerdem ders.: »Über den späten Beethoven zur Postidentität: Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion *Büro für postidentisches Leben*«, in: Thomas Gartmann/Daniel Allenbach (Hg.): *Rund um Beethoven: Interpretationsforschung heute*, Schliengen: Argus 2019 (Musikforschung der HKB, Bd. 14), S. 476–486.

32 Zur zentralen Rolle des spirituellen *Ceremony Master* in *rites de passage* vgl. Bjørn Thomassen: »The Uses and Meanings of Liminality«, in: *International Political Anthropology* 2 (2009) 1, S. 5–28, hier S. 21f.

Versuch einer intersemiotischen Exegese des Begriffs »Musiktheater«

Linguistisch betrachtet ist »Musiktheater« im Deutschen das Resultat einer Komposition, mithin ein Kompositum oder genauer gesagt: ein Determinativkompositum. Der Kopf bzw. das »Rechtsglied« oder Grundwort der Komposition – »Theater« – wird vom Erstglied – »Musik« – näher bestimmt. Die Komposition weist also eine lineare Zielrichtung auf, ihre Inversion stellt kein Äquivalenzverhältnis zu ihr her: Theatermusik ist etwas kategorial anderes als Musiktheater. Die vorwärtsstrebende Bewegung erzeugt eine hierarchische Spannung, ohne dass freilich zweifelsfrei festzustellen wäre, welches Glied sich unterzuordnen hätte. »Theater« ist der Zielbegriff, er überträgt seine grammatischen Eigenschaften auf das ganze Wort. Doch »Musik« bestimmt die Richtung, der Akzent des Kompositums liegt auf der zweiten Silbe des Erstglieds, das anschließende Grundwort wird lediglich abphrasiert. Im augenscheinlichen Kontrast zur kompositorischen Binnendynamik ruht das Kompositum als Ganzes betrachtet in sich. Kein eigenes Fugenelement hebt die Nahtstelle der Zusammensetzung hervor, die beiden Wortglieder kopulieren sozusagen ungehindert. Wie Yin und Yang ergänzen ihre Lautvorräte einander komplementär: Musik und Theater teilen keinen einzigen Buchstaben und bilden gerade deswegen eine ausgewogene Einheit.

Wechseln wir von Syntax und Morphologie zur Semantik. Auch hier tut sich ein Feld der Mehrdeutigkeiten auf. Musiktheater bezeichnet als *umbrella term* das gesamte Spektrum von Aufführungsformen, in denen Musik und Theater potenziell gleichberechtigte Rollen spielen. Diese definitorische Inklusion treibt John Cage bis an den Rand der Auflösung jeglicher Grenzziehung. Im Sinne seines erweiterten Musikbegriffs ist für ihn *jede* musikalische Aufführung eine theatrale Aktivität, »even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra«. Theater wiederum »is something which engages both the eye and the ear«. ³³ In Bezug auf sein eigenes Schaffen bringt er beides in folgender Formel zusammen: »Meine Musik war bereits Theater. Und Theater ist nur ein anderes Wort, um das Leben zu bezeichnen«. ³⁴

Cages Inklusionsverständnis tendiert besonders bei seinen Adepten zum dialektischen Umschlag in eine durchaus exklusive, also ausgrenzende Überzeugung des eigenen Erleuchtetseins. Die konzeptuelle Offenheit seines Musiktheaterbegriffs ist insofern gar nicht so weit entfernt von einer exkludierenden Begriffsdefinition, wonach Musiktheater den Anspruch impliziert, progressiv, innovativ, flexibel und

33 John Cage/Michael Kirby/Richard Schechner: »An Interview with John Cage«, in: *The Tulane Drama Review* 10 (1965) 2, S. 50–72, hier S. 50.

34 John Cage: *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, übersetzt von Birger Ollrogge, Berlin: Merve 1984, S. 206.

heutig zu sein. Hierbei gilt es wiederum zu unterscheiden: Einerseits umfasst aus dieser Perspektive Musiktheater jene Formen, die sich explizit gegen die traditionelle Oper abgrenzen. Andererseits kann der Terminus aber auch einen nachschöpferischen Umgang mit Stücken des klassischen Opernrepertoires meinen, der auf eine kritische Aktualisierung oder Neuperspektivierung des Kanons mit den Mitteln der Regie und vermehrt auch der kompositorischen und textlichen Bearbeitung abzielt.

In jedem Fall wird die kodierte Fortschrittsbehauptung einer exklusiven Begriffsverwendung in regelmäßigen Zyklen für überholt erklärt. So lehnt etwa Jennifer Walshe den Begriff des Musiktheaters für ihre Art des Komponierens, die sie *expressis verbis* »im Körperlichen, Theatralen und Visuellen sowie im Musikalischen verankert« sieht, dezidiert ab und substituiert ihn mit der Bezeichnung »The New Discipline«:

»Werke der ›Neuen Disziplin‹ können leicht, sogar auch wohlmeinend, bloß als ›Musik-Theater‹ bezeichnet und gettoisiert werden. Obwohl Kagel und andere eindeutige Vorfahren sind, ist seit den 1970er Jahren zu viel passiert, als dass dieser Begriff hier noch wirklich funktionieren kann: [...] Vielleicht ist das, was für die ›Neue Disziplin‹ aufs Spiel gesetzt wird, die Tatsache, dass diese Stücke Modi über die Welt nachzudenken und Kompositionstechniken eben nicht bloß ›Musik-Theater‹ sind: Sie *sind* Musik.

Oder aus einer anderen Perspektive gesagt: Vielleicht ist das, was gerade auf dem Spiel steht, die Idee, dass alle Musik ›Musik-Theater‹ ist.«³⁵

Mit der rhetorischen Kehrtwende im letzten Absatz betreibt Walshe scheinbar die finale Auflösung des Begriffs, in der freilich die Möglichkeit seiner Restituierung bereits angelegt ist. Die demonstrative konzeptuelle Öffnung stellt zugleich einen Zirkelschluss zu Cage her. Walshe legitimiert also ihre progressive Positionierung implizit durch eine Rückversicherung beim Übervater der musikalischen Neo-Avantgarde. Ihrer manifestartigen Begriffsdiskussion liegt letztlich jener passagenartige Dreischritt zugrunde, der auf die zyklische Erneuerung und Vitalisierung eines individuellen oder kollektiven Selbst abzielt. Wir sind ihm schon bei der terminologischen Debatte über das ›Gesamtkunstwerk‹ begegnet: Zunächst wird ein Schlüsselbegriff problematisiert, dann aufgehoben, schließlich auf nächster, ›höherer‹ Stufe wieder eingesetzt. Den Aspekt der Verhandlung eines Bruchs macht die Übersetzerin von Walshes Text, Elizabeth Lee, auf sehr feinsinnige Art erfahrbar: Sie fügt in das Kompositum mit dem Bindestrich ein im konventionellen Gebrauch unübliches Fugenelement ein, hebt also das Anorganische der Begriffsbildung hervor, hält aber gleichzeitig an der Möglichkeit einer engen Verbin-

35 Jennifer Walshe: »Die ›Neue Disziplin‹«, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Body Sounds: Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, Mainz: Schott 2017, S. 214–217, hier S. 215.

derung seiner Glieder fest. Außerdem wird der Weg zur Internationalisierung eines immer noch recht ›deutschen‹ Diskurses gewiesen: In die meisten Sprachen kann Musiktheater nur mit zwei getrennten Wörtern übersetzt werden.

Liminale Einsatzgebiete

Solcherlei Überlegungen sind leicht abzutun als selbstbezogene Sophisterei. Sie rühren aber an einen Kern der Kunstform: Selbstreflexivität ist seit Monteverdis *Orfeo* (1607), wo am Stückanfang die Musik selbst als allegorische Figur auftritt, ein zentrales Charakteristikum des abendländischen Musiktheaters. Damit adressiert das Musiktheater automatisch Schwellenerfahrungen: Liminale Prozesse sind immer Prozesse der Selbsterkundung. Zu erforschen, welche Symbolwelten und Rahmungen hierfür gestaltet werden, fördert Einsichten in die lebensweltliche Verortung von Musiktheaterkonzepten zutage. So hat etwa eine Dramaturgie der offen ausgestellten Selbstreferenzialität seit den Sechzigerjahren unterschiedliche Gestalten angenommen: vom ironisch verfremdeten, szenisch ausgespielten musikwissenschaftlichen Referat (*Sur Scène* von Mauricio Kagel) über den inszenierten musikpsychologischen Trash Talk (*Feeds. Hören TV* von Johannes Kreidler) bis hin zur multidimensionalen Selbstbespiegelung, die in einer intermedialen *Mise en abyme* mündet (*If this then that and now what* von Simon Steen-Andersen), um nur einige Spielarten zu nennen.

Die Frage nach musiktheatralen Artikulationen des Prinzips Passage eröffnet ein weiteres liminales Untersuchungsfeld. Während bei Monteverdi *Orfeo* als Bühnenfigur den Gang in die Unterwelt noch stellvertretend für die Zuschauer*innen vollzieht, werden diese in vielen zeitgenössischen Stücken selbst zum rituellen *passenger*, zur *liminal persona*.³⁶ In *Orpheus. Zwischenspiele* (2002) bespielt Manos Tsangaris das Bielefelder U-Bahn-System und schleust dabei sein Publikum in einem musikalischen Stationentheater durch den großstädtischen Tartaros.³⁷ Musikalisch begleitete Wanderungen durch das Dunkel der Nacht in freier Natur tritt das Publikum in verschiedenen *Landscape Plays* von Daniel Ott an, etwa anlässlich des von ihm kuratierten Festivals Rümplingen 2003.

In den letzten Jahren waren öfters Überblendungen von itinerarischen und selbstreferenziellen Ansätzen zu sehen. In *Wunsch, Indianer zu werden* (2011) gestaltete ich einen an der Hinterpforte beginnenden und auf der großen Bühne

36 So bezeichnet Turner Initianden, die sich einem Passagenritual unterziehen, vgl. Victor Turner: »Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*«, in: Louise Carus Mahdi (Hg.): *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, La Salle: Open Court 1987, S. 3–22.

37 Der Tartaros ist in der griechischen Mythologie der Teil der Unter- oder auch Schattenwelt, in dem besonders schwere Vergehen in der Oberwelt bestraft werden.

endenden Parcours durch das Berner Stadttheater als metaphorische Reise ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Dabei wurde das Publikum für Fahrten mit dem Lastenlift des Theaters in drei Gruppen unterteilt. Diese Splittung trieb Ruedi Häusermann in *Vielzahl leiser Pfiffe. Umwege zum Konzert* (2012) auf die Spitze, indem er im Rahmen einer musiktheatralen Führung durch das Schauspielhaus Zürich vier Publikumsgruppen eine Serie von vier Stationen simultan, in unterschiedlicher Reihenfolge durchlaufen ließ, ehe sich die Gruppen im Plenum zum abschließenden Konzert in der großen Eingangshalle versammelten. Eine neue Variante des Parcours-Prinzips stellte Simon Steen-Andersen mit *The Loop of the Nibelung* (2020) vor: In einer Videoperformance führte er selbst als Conférencier durch das Bayreuther Festspielhaus, von der Unterbühne bis hinauf aufs Dach, entlang einer selbst konstruierten »Kettenreaktionsmaschine«, die den Theaterbau zum Klingen brachte. All diese Beispiele musiktheatraler Passagen sind nach außen projizierte Reisen ins Innere.

Schließlich möchte ich als weitere aktuelle liminale Spielwiese noch das Doppelprinzip von Unterbrechung und Fließen anführen. Von Schechners *restoration of behavior*, der kreativen Rekombination von diskreten, also unterbrochenen und objekthaft isolierten Streifen lebensweltlichen Verhaltens, führt ein direkter Weg zu aktuellen musiktheatralen Experimenten mit digitalem *Real-time processing* von Bild und Ton. So thematisiert etwa Georges Aperghis in seiner sogenannten Maschinen-Trilogie mit *Machinations* (2000), *Luna Park* (2011) und *Thinking Things* (2018) die Angst vor menschlichem Kontrollverlust im Zuge maschineller und technologischer Fremdsteuerung und Überwachung. Das Organische, Fluide, Physische gerät hier permanent in Gefahr, der rigiden, undurchschaubaren Ordnungsstruktur einer anonymen Universalmaschine unterworfen zu werden. Digitale Infiltration der analogen (Theater)Welt wird dabei vornehmlich als groteskes, dystopisches Szenario entworfen. Arbeiten einer jüngeren Generation von Musiktheatermacher*innen rücken demgegenüber eher das spielerische Faszinosum und kreative Potenzial der Durchdringung von analoger und digitaler Welt in den Vordergrund. Angesichts des Trends zu verschiedenen Formen von *Augmented Reality* zeichnet sich in jedem Fall ab, dass das Kontinuum zwischen den Polen »Entropie versus Information, kontinuierlich versus diskontinuierlich, linear versus nicht-linear, Ereignis versus Wiederholung, Wahrscheinlichkeit versus Unwahrscheinlichkeit, Reales versus Symbolisches, Natur versus Artefakt«³⁸ künftig zum dominierenden Verhandlungsfeld ästhetischer Liminalität wird.

38 Claus Pias: »Elektronenhirn und verbotene Zone. Zur kybernetischen Ökonomie des Digitalen«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 295–310, hier S. 299.

Fazit und Ausblick

Schon diese wenigen, willkürlich herausgegriffenen Beispiele verdeutlichen, dass sich liminal processing im Musiktheater stets unter den Vorzeichen kollektiver und individueller Selbstreflexion sowie lebensweltlicher Modellversuche vollzieht. Welche Gestalt das Liminale in Kunst und Leben (und zwischen beidem) jeweils annimmt, ist im Einzelnen stark abhängig vom zeitgeschichtlichen Kontext. Hierbei sind aufschlussreiche diachrone Tendenzverschiebungen zu beobachten. So bemerkt Bjørn Thomassen: »It is not irrelevant that Turner's ideas first started to spread around 1968, and then became more widely known and used with the postmodernist turn of the 1980s.«³⁹ In diesem Umfeld dominiert der karnevaleske, optimistische Aspekt von Liminalität. Die von Turner im Hinblick auf moderne Gesellschaften diagnostizierte Verlagerung liminaler Erfahrungsräume vom Ritualen in die Bereiche der Kunst und Freizeit nimmt dem Konzept einen Teil seiner existenziellen Schwere und Verbindlichkeit. Auflösung etablierter Ordnung, Statuswechsel und Antistruktur stehen unter den Vorzeichen eines spielerischen Als-ob, des »life in the conditional«,⁴⁰ können individuell durchlebt werden und sind grundsätzlich als reversibel gekennzeichnet. Infolgedessen fügt sich Liminalität seit der Jahrtausendwende auch nahtlos in das Heilsversprechen des Neoliberalismus ein, das nicht zuletzt auf dem Imperativ zur permanenten Selbstoptimierung beruht. Ausschließlich positiv konnotiert wird Liminalität ferner in den verschiedenen Diversity-Bewegungen unserer Tage.

Demgegenüber treten in Zeiten sich häufender globaler Krisen die furchteinflößenden Seiten von Liminalität nun wieder stärker hervor. Der grassierende Eindruck eines permanenten Verlusts von Struktur, Ordnung und Kontrolle erzeugt gewaltige Ängste. Wie Szokolczai bemerkt hat, ruft die daraus resultierende Sehnsucht nach *liminal leadership* in einer unsicheren Welt vermehrt *Trickster-Figuren*⁴¹ auf den Plan, die Orientierung versprechen, realiter aber das Chaos nur noch weiter befördern.⁴² Die Einsicht, dass Liminalität ohne Reintegration (also ein dauerhafter Karneval) »pure danger« ist,⁴³ scheint wieder stärker in und durch Kunst reflektiert zu werden. Viele zeitgenössische Musiktheaterproduktionen spiegeln den gesellschaftlichen Modus einer *permanent liminality* und machen ihn

39 Thomassen: »The Uses and Meanings of Liminality«, S. 15.

40 Ebd.

41 Zum mythologischen Archetypus des *Trickster* vgl. William J. Hynes/William G. Doty (Hg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama 1993 sowie Lewis Hyde: *Trickster Makes this World. Mischief, Myth, and Art*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1998.

42 Vgl. Szokolczai: »Liminality and Experience«, S. 154–155.

43 Ebd., S. 22.

durch Distanznahme anschaulich und analysierbar. Die prägnanteste Inszenierung der *Trickster*-Figur auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters ist freilich bereits Karlheinz Stockhausen mit der vielgestaltigen Luzifer-Partie in seinem Opernzyklus *Licht* (1977–2003) gelungen. Der gefallene Engel verkörpert in Stockhausens Stück die liminale Dialektik von (Zer)Störung und Kreativität. Welche Gefahren eine solche luziferische Liminalität ohne kundige Reintegration mit sich bringt, belegt der Komponist freilich gleich selbst, wenn er in dem berühmten-berühmten Interview mit Benedikt Stampa die Anschläge von 9/11 als »das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt« bezeichnet und dabei zwar offensichtlich aus der Perspektive seiner eigenen fiktiven Figur Luzifer spricht, ohne jedoch die entsprechenden Relationen deutlich zu machen.⁴⁴

Um das Potenzial von Liminalität sowohl als Forschungsperspektive als auch als Kreationstool auszuschöpfen, gilt es, den Begriff von seiner domestizierenden Reduktion etwa auf Kunst, Unterhaltung, Lifestyle und Coaching ein Stück weit zu befreien und ihn wieder stärker als transgressiven Brückenschlag zwischen ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung, d. h. als Strategie der Selbstreflexion mit symbolischen Mitteln zu begreifen. Eine analytische ›Liminalitätsbrille‹ kann bestenfalls den Blick dafür schärfen, was in künstlerischer Performance immer auch auf dem Spiel steht: der Umgang mit existenziellen Erfahrungen.

44 Benedikt Stampa/Karlheinz Stockhausen: »Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg«, in: *MusikTexte* 91 (2001), S. 69–77, hier S. 77.