

Verweilen, Verstören, Verwandeln

Betrachtungen über Schwellen

Susanne Metzner, Magdeburg

Musik: Atem der Statuen, vielleicht:

Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen
enden, du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du, der Gefühle
Wandlung in was?: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser, das, uns übersteigend,
hinausdrängt —,heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft,
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.¹

Mit paradoxen und schwer begreifbaren Bildern beschreibt Rainer Maria Rilke das Musikerlebnis in seinem Spätwerk. Dass man mit/von/in Musik so ins Unbewohnbare geworfen werden kann, überrascht besonders diejenigen, der von einem Musikverständnis ausgeht, das die harmonischen und Halt- und Orientierung gebenden Elemente betont. Bei Rilke hingegen wird Musik zu einer senkrecht stehenden Zeit, zu einer Schwelle, bei der man im Begriff ist, in ein Anderes einzugehen, etwas, das ganz und gar ungewiss ist. Das Selbst gerät in eine ungewisse Übergangssituation, die seine Identität gefährden kann. Man kann sich verlieren, und das jederzeit, daran gemahnt der Text. So widerfährt es auch dem Leser, der sich auf Kafkas Erzählung ‚Die Brücke‘ einlässt. Denn sie dreht sich im entscheidenden Augenblick ihres Überquertwerdens um ihre eigene Achse und lässt ihren Begeher abstürzen.²

1 Rainer Maria Rilke: An die Musik. Aus: Gedichte und Texte aus dem Nachlass 1906–1926 (1927), Erstauflage Insel Verlag.

2 vgl. Görner 2001, 64.

Während ein Nachdenken über Grenzen die Möglichkeit ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit und ihrer intrapsychischen Repräsentanz impliziert, verweisen Schwellen von vornherein auf die Möglichkeiten des Übergangs und der Entgrenzung. Aber auch wer von Grenzwahrnehmungen spricht, bewegt sich auf unsicherem Boden.³ Denn die Frage, wie Grenzen sich für ein Subjekt konstituieren, führt unweigerlich zu Wechselwirkungen von Konzepten der Wahrnehmung, Wirksamkeit, Gestaltung und Semantisierung von Erfahrung. Den Begriff der Grenze singular zu fokussieren, hieße dagegen sich von einem kategorialen Denkansatz dominieren zu lassen, der nach Ordnung, Sortierung, Wiederholung, inhaltlicher Bestimmung und Attribuierung signifikanter Bedeutungen strebt.

Nach klassischer Auffassung wären Gegenbilder solcher Ordnung und Begrenzung das Chaos, etymologisch zusammenhängend mit *χαίνω* („klaffen, gähnen“) also gähnender Leere. In der Moderne hingegen rücken eher Erfahrungen von Kontingenz und Partikularisierung ins Blickfeld besonders aber Bewegung, Fortbewegung und Wandel, was wiederum auf den Grenzbegriff zurückwirkt. ‚Grenze‘ als ein Wahrnehmungsobjekt ist nicht mehr denkbar ohne die Möglichkeit ihrer Überschreitung. Dies gilt auch dann, wenn die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmbarkeit und der Erkenntnis erreicht sind oder wenn ein Tabu errichtet ist, mit dem innerhalb einer (kulturellen) Ordnung Bereiche des Unannehmbaren ausgeschlossen sind. Michel Foucault geht in seiner ‚Vorrede zur Überschreitung‘⁴ sogar so weit, von der Inexistenz einer Grenze, die nicht überschritten werden kann, zu sprechen, um dann die Frage zu stellen, ob die Grenze jenseits der Gebärde ihrer Überschreitung existiert.

Die philosophischen Diskurse und die literatur- und kunstwissenschaftlichen, ethnologischen Erkundungen zum Thema Grenze sind zu vielfältig, um dem Bedürfnis nach Übersicht auch nur annähernd gerecht zu werden. Der hier vorliegende Text verdankt wesentliche Anregungen aus den Schriften von Waldenfels (2006, 2010), Görner (2001), Vogl (2008) und Ehlers (2007). Mit ihm verbinde ich das Anliegen, Grenzen als Schwellenerfahrungen und Therapie als eine Arbeit an der Überschreitung zu verstehen. Mit diesem Schritt rücke ich die Musiktherapie in das Umfeld von Kunst, Kulturwissenschaft und Philosophie. Ich verspreche mir davon eine theoretische Rückendeckung für die Beschreibung von Phänomenen, die wir aus musiktherapeutischen Prozessen wahrscheinlich längst kennen, jedoch in einem einseitig psychologisch-psychotherapeutischen Referenzrahmen einfach nicht kategorisieren oder begrifflich operationalisieren können. Ein unmittelbarer Anwendungsbezug ist meinen Ausführungen freilich nicht zu entnehmen, denn das Handeln in der musiktherapeutischen Praxis kann zwar die Daten, die die Re-

³ vgl. Ehlers 2007, 11.

⁴ vgl. Michel Foucault: »Vorrede zur Überschreitung«, in: Walter Seitter (Hg.): Von der Subversion des Wissens, München 1974, 32–53 zit. nach Ehlers 2007, 13.

flexion zur Verfügung stellt, verwenden, jedoch nur als Bedingungen von neuen Erkenntnissen, die aus ihnen unmöglich vorherzusagen sind.

Grenzen, Schwellen, auch Markierungen, Schranken, Limitationen, Randzonen, so wie ich sie hier verstehe, bezeichnen Diskontinuitäten auf der Bahn einer Bewegung, die den Weg als solchen überhaupt erst zu Bewusstsein bringen. Sie erzeugen eine Differenz auf diesem Weg und schaffen eine Situation in zeitlicher und räumlicher Struktur, eine Situation davor und danach, davor und dahinter, indem sie das eine Mal eine Glaswand errichten, ein andermal einen hauchfeinen Schnitt anbringen, eine Unbestimmtheit verursachen oder eine Transition evozieren. Therapeutisch relevant ist daran wohl, dass im Ergebnis das geschaffen wird, was a priori immer schon angenommen ist: Raum und Zeit, Ich und Nicht-Ich, Ursprung und Ziel. Ebenfalls therapeutisch relevant und vor allem auch generell interessant scheint mir jedoch, was vor und während eines Übergangs geschieht, also das Schwellenerlebnis selbst.

Schwellenerfahrungen entstehen, wie sich oben schon angedeutet hat, im Zusammenspiel von sinnlichem Wahrnehmen, von Erkennen in der materialen Welt und von sozialem Handeln. Waldenfels (2010) stellt Schwellen als Sinnes- und Erfahrungsschwellen, Sinnesent- und -begrenzungen sowie als Verdoppelungsphänomene in der Körpererfahrung dar. Insbesondere durch die Erfahrung von Fremdheit (Waldenfels 2006) wird das Schwellenerlebnis das eine Mal als katastrophisch wahrgenommen, als ein Scheitern, eine Zerstörung oder Begrenzung, ein andermal als positiv oder gar paradiesisch gedeutet, als Anreiz zum Handeln, als Öffnung für Neues und oder als Erlösung. Dabei erachte ich Öffnung oder Erlösung nicht als prinzipiell sanfte Angelegenheiten. Vielmehr wird das Risiko der Schwelle verleugnet, wenn das Fließen oder die Allmählichkeit des Übergangs einseitig betont werden, oder wie Hugo von Hoffmannsthal schon in seinem Frühwerk konstatiert, die starken Stimmungen, die wir ersticken, weil wir sie für krank halten.⁵ Sigmund Freud (1920) fasst die Diskontinuität noch einmal anders: »Es ist wie ein Zauderrhythmus im Leben der Organismen; die eine Triebgruppe stürmt nach vorwärts, um das Endziel des Lebens möglichst bald zu erreichen, die andere schnellst an gewisser Stelle dieses Weges zurück, um ihn von einem bestimmten Punkt an nochmals zu machen und so die Dauer des Weges zu verlängern.«⁶

Weder die empirisch vermessende Wissenschaft noch die abstrahierende philosophische Theorie können der ‚Schwelle‘ habhaft werden. Vielmehr liegen Schwellenphänomene vom Ursprung her dem Bereich der Kunst am nächsten. Jede Kunstperiode hatte eigene Mittel, den Grenz- und Schwellenerfahrungen sowie

5 vgl. Hoffmannsthal *Gesammelte Werke* III, 335 zit. nach Görner, 2001, 7.

6 *Jenseits des Lustprinzips* zit. n. Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt a. M.: Fischer 1975, 250.

den Überschreitungssehnsüchten Ausdruck zu verleihen. Gleichwohl kann man wohl davon ausgehen, dass keine Schwellenerfahrung ganz der anderen gleicht. So betrachte ich auch die Erzählung von Kafka oder das Gedicht von Rilke als je einmalige Veranschaulichungen von Schwellenphänomenen. Als Kunstwerke sind sie einerseits offen für die Rezeption und die Auslegung durch die Leserschaft und andererseits geschlossen, indem sie ihr Geheimnis bewahren und im Kant'schen Sinne ‚erhaben‘ sind.

Wenn man – nicht nur aber auch zur Erweiterung (musik-)therapeutischer Kompetenzen – Aufschlüsse über Schwellenerfahrungen gewinnen möchte, geschieht dies am ehesten in der Beschäftigung mit Kunstwerken. Ich habe deshalb für meinen Beitrag einige Beispiele aus den Bereichen Bildende Kunst, Musik und Poesie gewählt, die von unterschiedlichen Schwellenphänomenen zeugen. Einige Vorbemerkungen scheinen mir angebracht zu sein:

Die sukzessive Auswahl der Kunstwerke geschah traumwandlerisch, quasi von einem zum andern flanierend, und hätte wohl zu einer anderen Zeit auch anders ausfallen können. Das Flanieren⁷ ist ja ein Begriff der Moderne und fällt hier nicht unzufällig auch in Bezug auf das, was ich mir unter dem Lesen dieses Beitrags vorstelle. Anders als ein beschauliches Spaziergehen durch die Landschaft ist das ziellose Flanieren durch eine Stadt mit ihren verschiedenartigen Hindernissen, dem Gedränge in der Menschenmenge, den Baustellen, Ampeln, Unterführungen und Fahrzeugen, davon gekennzeichnet, dass man zu einem zickzackförmigen, ausweichenden Gehen und zur Aufmerksamkeit in alle Richtungen gezwungen ist. Als Schreibende bin ich nun darauf angewiesen, dass der oder die Lesende meinen Streifzügen nachspürend, assoziierend, womöglich auch widersprechend oder gar protestierend folgen mag. Dabei mögen sich im Leseerlebnis weitere Schwellenerfahrungen ereignen, die ich in meinen Spuren zwar hinterlassen aber nicht mutwillig gelegt habe.

Auch wenn ich meine Beispiele also nicht absichtsvoll ausgewählt habe, so war dies gleichsam nicht beliebig. Ich habe mich einerseits von einer phänomenologischen Perspektive leiten lassen und habe ausgehend von der Schwellenerfahrung als Rezipientin das verwendete Material, seine Beschaffenheit und seine Verarbeitung im Kunstwerk näher untersucht. In der nachträglichen Darstellung wirkt dies dann wie ein umgekehrter Vorgang. Andererseits ließ ich mich von einer inneren Ausrichtung auf den anderen, mir fremden Menschen leiten und bin der Frage nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten zwischenmenschlicher Begegnungen über große Zeiträume oder andere Hindernisse hinweg spürend, lauschend, nahezu tastend nachgegangen.

7 Neumeyer 1999.

1. Conversation

Abb. 1. Conversation (Roslynd Piggot 1958)

Die Installation der australischen Künstlerin Roslynd Piggot (1958) entstand während ihres Parisaufenthaltes in den Jahren 1994–95 und trägt den Titel ‚Conversation‘. Die beiden übergroßen Hemden sind nach dem Vorbild eines Nachthemds aus dem 19. Jahrhundert entstanden, das die Künstlerin auf einem Pariser Trödelmarkt gefunden hatte. Ebenfalls in das 19. Jahrhundert zurückreichend wies der Blick aus dem Atelier der Australierin über die Seine hinweg zum Quai Bourbon Nr. 19, wo die Bildhauerin Camille Claudel von 1899–1912 ihr Studio hatte.



Abb. 2. Conversation (Detail)

Die beiden Hemden sind mit hauchdünnen, blutroten Garnfäden verbunden, die von auf der Vorderseite eingestickten englischen und französischen Alltagsworten ausgehen: bon jour, yes, madame, monsieur, here, there, moi, toi. Eine alltägliche Konversation also, die auch dann möglich ist, wenn man die Sprache des Anderen nur bruchstückhaft beherrscht. Der in der Konvention gehaltene Wortsinn könnte womöglich leicht als banal abgetan werden. Hier aber zeigt sich, wie sehr sie Ursprung sind für Verbindungen von besonderer Zartheit und Öffnung für das empfindende Erkennen des/der Anderen.

Die verlängerten Ärmel der beiden Hemden überlagern sich in feinen Falten. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie die Berührung von zwei Stofflagen beschaffen ist, lässt sich die sehr feine Intimität einer Konversation erahnen, die nicht mehr braucht als einige formelhafte Worte und Gesten und sich so oder so ähnlich überall auf der Welt zwischen Menschen abspielt oder abspielen könnte.

2. Tablett, Krug und Gießkanne

Auch aus Fäden gefertigt sind die folgenden drei Objekte: ein zierliches Tablett von ca. 20 x 28 cm, ein Krug und eine kleine Gießkanne. Die Künstlerin, Hedwig Wilms (1885–1915), fertigte sie während ihres Aufenthaltes in der Nervenheilanstalt Berlin-Buch ungefähr im Jahr 1914 an, als sie 39 Jahre alt war. Sie verwendete einfaches ungebleichtes Topflappengarn und bediente sich unterschiedlicher Techniken.



Abb.3. Tablett, Krug und Gießkanne

Es ist üblich, den Blick weniger in Richtung auf die Kontextbedingungen, etwa die Anstaltsregeln oder die Verfügbarkeit von Material als vielmehr in Richtung Krankengeschichte zu lenken, wenn man die Kunstwerke aus der Sammlung Prinzhorn betrachtet, um Hinweise auf die Bedeutung zu bekommen. Es ist in der Tat eine erschütternde Geschichte, aber was erfahren wir, wenn wir die Frage im Raum stehen lassen, was mit der Künstlerin war und stattdessen, das Werk in seiner ästhetischen Erscheinung wahrnehmen, uns von seinem Anblick berühren und die eigenen Assoziationen wirken lassen? Was dann auffällt, so meine ich, ist der unmittelbare lebensweltliche Bezug für die Frau dieser Zeit, nämlich dass das Garn nicht für seine eigentlich Zweckbestimmung verwendet wurde: für Topflappen zum Schutz gegen verbrannte Finger, sondern dass Hedwig Wilms es zur Gestaltung von Gefäßen verwendete. Davon braucht eines, das Tablett normalerweise einen festen Untergrund. Die beiden anderen sind für die Bewahrung von Flüssigkeiten gedacht. Ohne auch nur im mindesten zu brüskiert zu werden, erfährt der Betrachter, dass der Anschein einer kleinen privaten, harmlosen Welt sich als Irrtum erweist. Und wenn man noch ein wenig weiter geht und in Gedanken mit dem Finger über die sorgfältige Machart tastet, dann wird für die, die ihn kennen,

der Zustand des Handarbeitens wach. Eine oft stundenlange Tätigkeit, die in dieser Zeit den Frauen und Mädchen zudedacht war. Erinnerungen an die anfängliche Ungeschicklichkeit und an den Schmerz, dass die gefertigten Handarbeiten wieder aufgeribbelt wurden, weil das Garn teuer und das Ergebnis nicht ordentlich genug war. An die Entwicklung der im Laufe der Zeit immer selbstverständlicher gewordenen Kunstfertigkeit erinnert man sich nicht, aber an das Gespür für die gleichmäßige Spannung des Fadens in jeder geknüpften Masche, an das Gefühl für den Rhythmus der Bewegungen im Zusammenwirken mit den immer freier werdenden Gedanken, Träumen und Sehnsüchten, bei denen passives und aktives Erleben ineinander übergehen: Machen und Gemachtwerden, Ergreifen und Ergriffensein, Entwurf und Geworfensein.

3. *Der Spinnerin Nachtlied*

Clemens von Brentano (1778–1842), der das Lied von der Spinnerin 1802 dichtete, muss die Schwellenerfahrung von Ergreifen und Ergriffensein, die sich in der typisch weiblichen Tätigkeit abspielt, sehr einfühlsam erspürt haben:

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Ich sing' und kann nicht weinen,
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein
So lang der Mond wird scheinen.
Als wir zusammen waren
Da sang die Nachtigall
Nun mahnet mich ihr Schall
Dass du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
Denk' ich wohl dein allein,
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,
Singt stets die Nachtigall,
Ich denk' bei ihrem Schall,
Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen
 Hier spinn' ich so allein,
 Der Mond scheint klar und rein,
 Ich sing' und möchte weinen.⁸

In dem in vielerlei Hinsicht typisch romantischen Gedicht, das sich den Anschein eines einfachen Liedes gibt, sind verschiedene Fäden kunstvoll miteinander ver-spinnen: das Singen der Spinnerin und das der Nachtigall, das rhythmische Treten des Spinnrades im jambischen Versmaß und das Drehmoment der sich in neuen Kombinationen wiederholenden Textzeilen, die Sehnsucht nach dem Geliebten und die Geste der Umarmung in Form der Reimform a-b-b-a, die Unzugänglichkeit, ob die Trennung umkehrbar ist und das Stocken der Tränen. Der symbolischen Bedeutung des Fadens mag zudem der Schicksalsfaden der Moiren aus der griechischen Mythologie innewohnen.

Der Spinnerin Nachtlied ist von einer ganzen Reihe von Komponisten vertont worden, darunter auch vielen weiblichen, was vielleicht nicht verwundert (z.B. 1811 von Luise Reichardt, 1837 von Fanny Mendelssohn-Hensel oder 1863 von Josephine Lang⁹). Aber auch zeitgenössische Komponisten haben auf den Text von Brentano zurückgegriffen. Die Hamburger Komponistin Felicitas Kukuck (1914–2001) vertonte ‚Der Spinnerin Lied‘ 1967 für Singstimme und Gitarre¹⁰ und lässt dabei in gleichbleibender Melodie und „wie am Schnürchen laufender“ Begleitung verschieden schnelle Drehbewegungen ineinandergreifen: die der Spule, des Rades und der kreisenden Gedanken des lyrischen Ich.¹¹ Die Situation erscheint ausweglos, aber nicht unbeweglich und auch nicht hoffnungslos.

Etwas anders wirkt die Komposition von Arvo Pärt (1935) ‚Es sang vor langen Jahren‘ von 1984 für Alt (Countertenor), Violine und Viola.¹² Der Text ist im Tintinnabuli-Stil vertont, den Pärt nach einer 8jährigen Schaffenskrise und dem Studium von Gregorianik und Renaissance-Musik entwickelte. Er obliegt mit seinen Dreiklangsbrechungen und der Beschränkung auf das Wesentliche Pärts Ideal der Einfachheit und fügt sich unmittelbar an die einfache Struktur des Gedichtes und die besungene Klarheit und Reinheit des Fadens, des Herzens und des Mondlichts. Kontrapunktiert wird diese Gleichmäßigkeit jedoch von in den Text hineingeworfenen Streicherpassagen, in denen sich die Kontingenzerfahrung der Moderne wi-

8 Clemens von Brentano 1802: Der Spinnerin Nachtlied. Aus: Chronika eines fahrenden Schülers, 1818, zit. nach http://www.gedichtsuche.de/dichter_ueber.php?id=4.

9 zit. nach http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=3132 Zugriff am 30.12.2010.

10 erschienen beim Möesler Verlag Wolfenbüttel und Zürich.

11 Eine Einspielung kann unter <http://www.elizabethparcells.com/Music/More%20Songs/1987%20songs/Der%20Spinnerin%20Kukuck.mp3> (Zugriff vom 30.12.2010) angehört werden.

12 Einspielung mit Countertenor auf Pärt: Stabat Mater ATMA Classic 2004.

derzuspiegeln scheint. Für die Singstimme sieht der Komponist alternativ eine Altistin oder auch einen Countertenor vor. Das mag damit erklärt werden, dass für Pärt der wahre Wert von Musik jenseits der Klangfarbe liegt: “Music must exist in and of itself [...] the mystery must be present, independent of any particular instrument [...] the highest value of music lies beyond its mere tone colour.”¹³ Doch für den Rezipienten kann sich auch eine andere Situation ergeben, bedenkt man, dass es in dem Text um die Phantasie geht, Gott möge die getrennten Geliebten wieder vereinen: Indem Pärt mit der Alt- oder Countertenorstimme Stimmlagen wählt, die an der Schwelle liegen, wird die festgefügte Geschlechtergrenze zu einem ambivalenten Ort. An ihm wird die Geschlechtsrollenordnung entweder repetitiv wiederhergestellt oder es ereignen sich transgressive Verschiebungen im Gefühl für das Eigene im Fremden und das Fremde im Eigenen.

4. *Temper Tantrum und Cut Piece*

Auch Louise Bourgeois (1911–2010), die von sich sagte, dass sie Angst vor allem, einfach allem hat¹⁴, griff auf die textilen Kulturtechniken zurück, allerdings Jahrzehnte nach Hedwig Willms, und bringt im Jahr 2000 mit *Temper Tantrum*¹⁵ – übersetzt: Wutanfall – den Betrachter deutlich offensiver an eine Schwelle. Die nackte, opulente Frau, die, was bei Louise Bourgeois selten der Fall ist, immerhin Arme und Beine hat, ist zusammengeflickt. Zusammengeflickt, aus Stoffstücken, die aus gestricktem rosafarbenen Garn gefertigt sind. In ihrer Wut platzt diese Frau fast aus den Nähten und hängt ohne einen festen Boden unter den Füßen zu haben in der Luft: Zaudernd sich zu entäußern, an oder eigentlich eher über der Schwelle, grenzüberschreitend vor allem deswegen, weil der gewirkte Stoff, der dem Körper sonst Kleidung und Konvention ist, nun die Haut selbst ist und Schutz sich in Schutzlosigkeit verkehrt hat.

Zusammenflicken und Zerschneiden sind zwei Seiten einer Medaille. *Cut Piece*¹⁶ heißt die Performance von Yoko Ono (1933), die sie erstmals 1964 in Japan darbot, indem sie sich in traditionell japanischer Pose und ohne jegliche mimische Regung auf die Bühne setzte und das Publikum aufgefordert war, ihr nach und nach die Kleidung vom Leib zu schneiden. Das Werk ist in vielfältiger Weise interpretiert worden und ich will hier keine weitere Deutung hinzufügen, sondern den Blick auf die zwischenmenschliche Situation richten. Für mich ist die Ambivalenz, in die der Betrachter geraten sein muss, eklatant, auch wenn ich nicht dabei gewesen bin. Jeglicher Unterschied zwischen den Akteuren oder zwischen aktivem Handeln und

13 zit. nach http://part.cma.ee/index.php?lang=eng&main_id=43 Zugriff am 30.12.2010.

14 siehe <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,697931,00.html> Zugriff 31.12.2010.

15 www.heimread.com/artists/louise-bourgeois/?view=selected&subgallery=2.

16 http://www.amberfj.com/participation/thesis/images/ono_cut_opt.jpeg.

passivem Erleiden, zwischen Ergreifen und Ergriffensein wird mit dem Griff nach der Schere auf einen Schlag nihilisiert. Der Zuschauer, Besucher, Rezipient – es gibt keinen passenden Begriff mehr für seine Rolle – ist in eine Situation geworfen, die er nicht absichtlich herbeigeführt hat, die er zwar vermeiden könnte, aber die Möglichkeit, den Schritt zu tun, ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Den Ausweg aus dieser Notlage findet der Betrachter ausgerechnet mit einem oder mehreren Schnitten, und er wird sogleich wieder vom Gefühl für die Stofflagen, ganz nah am lebendigen Körper aufs Neue geworfen in die widersprüchlichsten Empfindungen.

5. Weiße Wäsche (2003–2008)

Im Garten des ‚Haus am Waldsee – Ort für Gegenwartskunst‘ in Berlin, ist ein Gestell bestehend aus Wäschestangen und Wäscheleinen installiert, an dem weiße Bettlaken im Wind wehen. Der Ausstellungsbesucher bekommt Kopfhörer mit Richtungsmikrofonen, die den Höreindruck des Raschelns des Stoffes und des Rauschens des Windes ebenso wie die eigenen Schritte im Gras verstärken. Für mich schiebt sich die Erinnerung an den Wäscheplatz und das Versteckspiel meiner Kindertage in das Szenario und fixiert das Erlebnis im Garten des Hauses am Waldsee in meiner Erinnerung ebenso wie das Photo, das ich aufgenommen habe. Aber das Wesentliche, von dem im folgenden die Rede ist, scheint mir die sinnlich-ästhetische Erfahrung eines Hintergrundes zu sein, den ich nicht in den Vordergrund meines Erinnerens umzukrempeln vermag.



Abb.4. Weiße Wäsche

‚Weiße Wäsche‘ ist ein Kunstwerk, das erst im Hören und Gehen entsteht und gehört in die Serie ‚Weiss/weisslich‘ von Peter Ablinger (1959). Peter Ablinger ist ein Komponist, der sich dem Geräuschhaften zuwendet und dabei keine symbolischen Absichten verfolgt, also weder Chaos noch Ewigkeit andeuten will, auch nicht Aufruhr, Widerstand oder Destruktivität zum Ausdruck bringt, sondern einfach das Geräusch an sich annimmt, seine Monotonie, Nebensächlichkeit, Ausdruckslosigkeit. Ihn interessieren Klänge, die man nicht genau hören kann, weil beispielsweise eine Wand dazwischen ist, oder das Rauschen der Bäume. „Mein Material ist nicht der Klang. Mein Material ist Hörbarkeit. So wie andere die mit Klang arbeiten etwa einen Klang setzen, dann eine Pause, setze ich Hörbarkeit, dann Unhörbarkeit“¹⁷, sagt Ablinger und an anderer Stelle: „Interessant am Baumrauschen finde ich nicht das Baumrauschen, sondern den Wechsel zwischen zwei Arten von Baumrauschen. [...] (Diese Übergänge zwischen zwei Zuständen, diese Momente in denen zwei Zustände einander zu berühren scheinen, in denen es fast denkbar scheint, dass sie für einen Augenblick BEIDE da sind. Das ist das UNMÖGLICHE. Dass wir gleichzeitig da sind und nicht da. Und doch ist dieses Unmögliche die einzige Erkenntnis die uns offen steht.)“¹⁸

Ablinger operiert mit der Ungewissheit von Klängen bzw. mit Klängen, die an sinnlichen Wahrnehmungsschwellen liegen. Der Hörer hat den Klang ‚im Ohr‘, und das In-Sein, das darin zum Ausdruck kommt, kann als eine Verkörperung verstanden werden, die eine gewisse Entkörperung einschließt (vgl. Waldenfels 2010, 178). Gemeint ist damit, dass der ungewisse Klang wie ein Fremdkörper ist, der sich jedoch nicht verorten lässt. Und gerade weil von einem Dargestellten gar nicht mehr gesprochen werden kann, sondern eher von klanglichen Oberflächen, ist die Aufmerksamkeit des Hörers, Ablinger zufolge, auch eher ein Hindernis, eine Verkrampfung. Unaufmerksamkeit hingegen impliziert das offene Umherschweifen, und nur dieses könne zur Begegnung mit dem führen, was noch nicht von vornherein feststeht.¹⁹ Unaufmerksamkeit, die man nicht herbeiführen kann, die sich zudem unbemerkt ereignet und nur rückblickend erkannt werden kann, reicht noch über das hinaus, was Freud 1912 erstmals mit seinem Postulat der sog. gleichschwebenden Aufmerksamkeit des Therapeuten als Pendant zur freien Assoziation des Patienten gemeint hat²⁰. Gödde und Zirfas (2007) zeigen in einer Rekonstruktion des Ideals der gleichschwebenden Aufmerksamkeit die ideengeschichtlichen Verbindungen zum Begriff der Muße namentlich bei Aristoteles, Schopenhauer und Nietzsche, und belegen unter Einbeziehung vielfältiger Quellen aus der Philosophie, Kunst- und Literaturwissenschaft und Psychoanalyse die ästhetische Qua-

17 zit. nach <http://ablinger.mur.at/bio.html> Zugriff am 31.12.2010.

18 Aus: Ablinger, Texte 1988–99, zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 zit. nach <http://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> Zugriff 31.12.2010, 8 Hervorhebungen vom Autor.

19 vgl. <http://ablinger.mur.at/docs/umgekehrte-persp.pdf> Zugriff 31.12.2010, 2.

20 S. Freud, Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912e). G. W. 8, 376–387, zit. nach Gödde; Zirfas 2007, 139.

lität dieser therapeutischen Haltung, die hier nahezuliegen scheint und dennoch den Begriff der Unaufmerksamkeit nicht einschließt. Während die Muße wie die gleichschwebende Aufmerksamkeit immer noch durch eine Selbstbezüglichkeit gekennzeichnet sind, d. h. ein spürendes Sich-gegenwärtig-Sein, das das Verweilen bei der sinnlichen Besonderheit von ‚etwas‘ begleitet und sich sowohl für die Responsivität auf der einen Seite und für die Selbstreflexion auf der anderen Seite öffnen kann²¹, wird dies im Zustand der Unaufmerksamkeit aufgelöst und die Sinnesdaten nicht mehr in einen wie auch immer gearteten subjektiven Sinn übersetzt (‚Entkörperung‘ s. o.). Auch wenn wir bemerken, dass wir unaufmerksam waren, kennen wir die Unaufmerksamkeit in ihrem Vollzug nicht. So sehr wir uns auch bemühen würden: Wir finden uns niemals in der Unaufmerksamkeit.

6. *Concrete Tape Recorder Piece*



Abb.5. *Concrete Tape Recorder Piece*

Wer den vom amerikanischen Konzeptkünstler Bruce Nauman (1941) geschaffenen Betonquader mit den Maßen 30,5 x 60,5 x 60 cm und dem heraushängenden Kabel mit Stecker das erste Mal sieht und nichts als den kargen Titel *Concrete Tape Recorder Piece* (1968) zur Verfügung hat, wird womöglich darin die exemplarische Demonstration einer ebenso undurchdringlich trostlosen wie massiv verhärteten Geste erkennen. Der Betrachter, der in einer westlichen Welt der unbegrenzten Möglichkeiten lebt, ist mit einer Situation konfrontiert, in der Freiheit, Bewegung, Entwicklung, Veränderung im wahrsten Sinne einbetoniert und somit vollständig

²¹ vgl. meine Ausführungen in Anlehnung an den Philosophen Martin Seel (Metzner 2009).

anästhesiert sind. Der Betonquader, bei dem man keinen Innenraum vermutet, obwohl Titel und Kabel auf einen eingeschlossenen Kassettenrecorder verweisen, scheint auch nicht in den umgebenden Raum auszustrahlen. Seine Aura ist dicht, massiv, hermetisch, kein ‚Atem der Statuen‘, keine ‚andere Seite der Luft‘, kein ‚Innigstes unser, das, uns übersteigend, hinausdrängt‘ wie bei Rilke.

„Schmerz“ war der Titel der Ausstellung, die der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst und das Medizinhistorische Museum an der Charité in Berlin 2007 zeigten, und bildete den Kontext für Naumans Kunstwerk. Mich hat es (so wie manch andere Exponate) nicht wieder losgelassen und das bohrende Gefühl hinterlassen, nicht entkommen zu können (selbst dann, wenn man sich für den Moment die Freiheit nimmt, weiter durch die Ausstellung zu flanieren). „Tonbandgerät mit endloser Bandschleife eines Schreies, in eine Plastiktüte gewickelt und in die Mitte des Kubus gegossen“²² ist auf einer Zeichnung des Kunstwerkes an anderer Stelle notiert. In der geschlossenen Zeitlichkeit einer Tonband-Endloschleife ist die massive Dichte des Raumes noch einmal verdoppelt. Trotzdem verändern diese zusätzlichen Informationen die Rezeption des Kunstwerkes und wecken die Sehnsucht nach Überschreitung in Phantasien und Bewegungsimpulsen: dass man das Gerät wieder in Gang setzen könnte, wenn man nur den Stecker in eine Steckdose führen würde, dass man den längst vergangenen Klang einer Stimme, der da stillgelegt wurde, erwecken und trotz Betondecke doch hören könnte. Die Situation ist gleichwohl eine fragwürdige, denn würde man den längst vergangenen Schrei eines Unbekannten endlos und verfremdet überhaupt hören wollen?

Es darf vermutet werden, dass Nauman solch ambivalentes Schwanken zwischen verschiedenen Möglichkeiten gar nicht hervorrufen wollte, so dass er den Titel des Werkes schließlich so extrem reduziert hat. Dafür spricht, dass er sich in vielen seiner Werke der Undurchdringlichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation widmet. „Sonnenuntergänge, Blumen, Landschaften: Diese Dinge bringen mich nicht an die Arbeit. Ich lasse lieber die Finger davon. Mein Werk kommt aus der Enttäuschung über die ‚conditio humana‘. Es frustriert mich, dass Menschen sich weigern, andere Menschen zu verstehen, und dass sie so grausam zueinander sein können.“²³

Das Kunstwerk sagt nichts. Während noch in der Romantik das Unsagbare auf die Grenze des Selbstausdrucks verweist und das Leiden am Scheitern des (sprachlichen) Selbstausdrucks ein virulentes Thema für den romantischen Künstler war – das insbesondere der Musik als einem alternativen Medium für die Expression

22 Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle: Bruce Nauman, Versuchsanordnungen Werke 1965–1994, Frank Barth, Melitta Kliege (Hg.): Hamburg 1998, 85 zit. nach Kuni, 2010, 57.

23 Simon 1996, 170.

innersten Empfindens Vorschub leistete –, verkörpert im 20. Jahrhundert nicht der Künstler, sondern eher das Opfer als traumatisierter, sprachloser Zeuge das Scheitern am Unsagbaren.²⁴ In Reaktion darauf radikalisierten sich die Positionen: während z. B. Sartre menschliche Sinnstiftung in Formen, worin das (unsagbare) Leiden bewahrt ist, noch für möglich hält, lehnt Adorno dies kategorisch ab, und die französischen Strukturalisten (z. B. Foucault, Derrida) sehen im Scheitern der Sprache die Subversion des Subjekts durch die symbolischen Ordnungen. „Maurice Blanchot hat dieses Gebiet des Unsagbaren als ein ‚il-y-a‘ bezeichnet: das ‚es gibt‘ referiert auf ein Anwesendes ohne klare Präsenz, ohne eindeutige Bezeichnung, ohne Beweis, ist ein ungreifbares surplus.“²⁵

Nicht das Leiden an der Diskontinuität der Selbst-Erfahrung, dem Trauma, und auch nicht das Leiden an der Diskontinuität zwischen dem Erlebnisinhalt und der symbolischen Expression wird Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung, sondern das Scheitern des Subjekts bzw. des Subjektiven: Indem Bruce Nauman mit *Concrete Tape Recorder Piece*, mit diesem stummen Beton, mit der Endlosschleife eines Schreis im Innern, von dem man nicht einmal weiß, ob er wirklich existiert, und mit dem kargen Titel nichts sagt, weist er auf den Betrachter, der nichts hört, d. h. auf die Taubheit des Subjekts. Wenn dies so angenommen werden darf, dann liegt für den Therapeuten dieser Betonquader mit dem heraushängenden Kabel auf der Schwelle zu seinem Arbeitsraum.

Ein Resümee

Walter Benjamin schreibt in seinem unvollendeten *Passagen-Werk*: „Die Schwelle ist ganz und gar von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘...“.²⁶ Wenn wir die scheinbare Negativität und das Befremdliche der Ungewissheit überwinden und aussteigen aus der voreiligen Bewertung, wenn wir uns einlassen auf die Erfahrung dieser Art von Differenz von Erleben und Wirklichkeit, dann werden gerade die Modelle deutlich, die Konstruktionen mit denen wir die Welt zu verstehen und zu ordnen versuchen, um uns darin zurechtzufinden. Denn ohne diese Konstruktionen würden wir ja auch Übereinstimmungen, Widersprüche, Übergänge, Auflösungen oder Zufälle gar nicht bemerken.

Die Schwellenerfahrung ist ideal für die Wahrnehmung des Zusammenwirkens von Raum und Zeit. An Schwellen waltet eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Begrenztheit von Wahrnehmung und Handeln und gleichzeitig ein Bewusstsein für die eigene Beteiligung am Fortgang der Dinge. Es werden Beharrungskräfte

²⁴ vgl. de Leuw 2002, 187.

²⁵ zit a. a. O. S. 188, Hervorhebungen vom Autor.

²⁶ Benjamin 1974 Hg. von R. Tiedemann, S. 618.

wahrgenommen, Konditionierungen und Gesetzmäßigkeiten, Erwartungen, Bereitschaften, Verlockungen, Vermeidungen und ein Gedränge von Möglichkeiten. Dies impliziert ein Selbsterleben, bei dem Kohärenz und das Empfinden für Urheberschaft in Frage gestellt sind. Das Selbst an der Schwelle ist bei Vogl (2008, 108f) in Verbindung mit dem Zaudern gebracht. Es ersucht um Revision, richtet sich gegen die Festigkeit von Weltlagen und gegen die Unwiderruflichkeit. „In ihm (dem Zauderrhythmus; Anmerkung SM) artikuliert sich ein komplizierender Sinn, der weniger die Antworten zu den Fragen und die Lösungen zu den Problemen sucht, sondern unterstellt, dass in den gegebenen Antworten und Lösungen unerledigte Fragen und Probleme weiterhin insistieren“ (ebda.). Kunstwerke bilden dafür anschauliche, wenn auch nicht konkrete Beispiele: Verbindungen, die Zeiten und Räume überspringen, die Andeutung von Intimität inmitten der Konvention, Umkehrungen von Ergreifen und Ergriffensein, das Bemerkten der Präsenz eines Abwesenden, der Befremdlichkeit des Körpers, der Unaufmerksamkeit ja sogar der Taubheit.

Wer über Schwellen schreibt, kann nicht konkret werden. Die Übertragbarkeit einer Schwellenerfahrung auf eine andere ist ungewiss, und eine methodische Umsetzung der Erkenntnisse darf bezweifelt werden. Das Thema ist unabschließbar.

Coda: Passagen



Abb. 6. Passagen

Eine Treppe, die durch einen Korridor hinabführt ins offene Meer. Sie kann vom Begeher nicht bis zum Schluss begangen werden, denn eine nicht verschiebbare Glasscheibe, die den Blick auf das Wasser, den Himmel und das gegenüberliegende Ufer frei lässt, verhindert den weiteren Abstieg. Das Denkmal ‚Passagen‘ von Dani Karavan (1930) ist Walter Benjamin gewidmet und steht im spanischen Portbou unweit des Friedhofs, dort wo ihm auf der Flucht vor der Gestapo 1940 zusammen mit anderen Flüchtlingen die Einreise verwehrt wurde, und wo er an einer Überdosis Morphium starb. Eingraviert in die Scheibe ist ein Satz mit einem Zitat von ihm: „Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten.“ Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.“

Literatur

- Ablinger, Peter (o. J.): Diverse Texte unter: <http://ablinger.mur.at/texte.html>
- Benjamin, W. (1974): Passagen-Werk Bd. I (Gesammelte Schriften Bd. V). hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. Main: Suhrkamp TB
- Brand-Claussen, B., Michely, V. (Hg.) (2004): Irre ist weiblich – Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg
- Ehlers, M. (2007): An der Grenze. In: Ehlers, M. (Hg.): Grenzwahrnehmungen Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: Transcriptverlag, 11–21
- Freud, S. (1920): Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe, Bd. III, Fischer: Frankfurt a. M. 1975
- Gödde, G., Zirfas, J. (2007): Von der Muße zur „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“ – Therapeutische Erfahrungen zwischen Gelassenheit und Engagement. In: Psycho-logik Bd 2, Existenz und Gefühl. Freiburg, München: Verlag Karl Alber. 135–153
- Görner, R. (2001): Grenzen, Schwellen, Übergänge. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kuni, V. (2010): Zeitblumen. Oder die Menschen werden nichts davon wissen. In: Gygas, R. Munder, H. (Hg.): Zwischenzonen. Über die Repräsentation des Performativen und die Notation von Bewegung. Zürich: migros museum für gegenwartskunst, 55–72
- Leuw, M. de (2002): Das Unsagbare, Das. Jean-Paul Sartres ‚Hermeneutik des Schweigens‘ als (auto)biographische Praxis. In: Stockhammer, R. (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB, 186–212
- Metzner, S. (2009): Über die Kluft vom Tatsächlichen zum Möglichen. Oder: die Wirksamkeit von Musik in der musik-imaginativen Schmerzbehandlung. In: Nöcker-Ribaupierre, M. (Hg.): Musiktherapie und Schmerz. Wiesbaden: Reichert Verlag, 31–48
- Neumeyer, H. (1999): Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann

- Simon, J. (1996): Das Schweigen brechen. In: Hoffmann, C. (Hg.): Bruce Nauman Interviews 1967–1988. Amsterdam: Verlag der Kunst
- Truchlar, L. (2006): Schwelle. Passage. Verwandlung. Ein Interpretationsentwurf. Wien: Lit. Verlag
- Vogl, J. (2008): Über das Zaudern. Zürich, Berlin: Diaphanes Verlag
- Waldenfels, B. (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Waldenfels, B. (2010): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp TB

Abbildungsnachweis

Abb. 1.: © Rosslynd Piggot.

Abb. 2.: © Rosslynd Piggot.

Abb. 3.: Hedwig Willms 1914, Tablett, Krug und Gießkanne. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Universitätsklinikums Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inventarnummer 90, 91, 92.

Abb. 4.: © Susanne Metzner

Abb. 5.: Abbildung mit freundlichen Genehmigung der VG Bild-Kunst, Bonn.

Abb. 6.: © Lizenz zum Abdruck unter: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Memorial_Walter_Benjamin_Portbou_002.jpg&filetimestamp=20100104103440#filelinks

Prof. Dr. Susanne Metzner, Hochschule Magdeburg-Stendal, Breitscheidstrasse 2, 39114 Magdeburg; e-mail: Susanne.Metzner@hs-magdeburg.de