

Nachrede zur Überschreitung

Dimensionen experimentellen Musiktheaters

2 Vgl. Günther Hiß, *Synthetische Visionen*, München 2005, S. 9.

Entgrenzungs- und Zerfallerscheinungen kommen häufig zur Sprache im Zusammenhang mit experimentellem Musiktheater. Dieser Artikel stellt die Frage, ob es in dieser Sparte, für die Performance und Ritual wichtige Techniken sind, tatsächlich »drunter und drüber« geht, wie häufig angenommen, oder ob die »Entregelung aller Sinne« nicht doch recht geregelt abläuft und dabei auf ein Repertoire an wohlgeübten Techniken zurückgreifen kann. Er hangelt sich dabei entlang der Frage nach der Grenze, die sich, erwartbar, am Ende dem Denken entzieht.

3 François Lyotard, *Der Zahn, die Hand*, in: ders., *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 21.

Furor syntheticus

Licht aus, Spot an, Auftritt. Der Bühne, des Vorhangs, des Akteurs. Der Vorhang ist rosig, fleischig – und er öffnet sich nicht, wie sonst, indem zwei Lappen nach rechts und links flattern. Zwei Lippen geben die Mundhöhle als Bühne frei, die Zunge schiebt sich vor, als wolle ihr Besitzer nach Art des Kindes dem Publikum seine Mißachtung ausdrücken oder am Ende seine Lust. Der Titel der Hommage an Dieter Schnebel des Maulwerkers Christian Kesten für Zunge, Kehlkopf/Stimmblätter, Atem (work in progress 1990 ff.) weist andere Absichten aus: *zunge lösen*, heißt sie lapidar.

Musiktheater – notgeborener Hilfsbegriff, übertroffen in seiner Selbstunsicherheit nur durch die Erweiterung um das Attribut »experimentell« – scheint eine Gattung, gezeugt aus einem nachidealistischen »furor syntheticus« und einer offensichtlichen Lust an der Promiskuität der Kunstgattungen untereinander. Eine Lust, die bisweilen kannibalische Züge aufweisen kann – die Adorno in seiner bekannten Reflexion über die *Kunst und die Künste* als »Verfransung« bezeichnet hat: »Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst.«¹ Verfransung setzt eine vorhergehende Aus- oder Zerfransung voraus. Adornos textile Metapher, die das Bild von einem Kleid evoziert, dessen Saum sich auflöst und unschöne Verbindungen mit anderen ausgefranzten Klamotten eingeht, lenkt den Blick auf die Materialität der Künste. Doch hatte sich das Material in der Musik des 20. Jahr-

4 Boris Groys, *Über das Neue*, Frankfurt am Main 1999, S. 14.

1 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/ Main 1997, Bd. 10.1, S. 432-453, S. 452.

Das »Ja« zu Synthesen und Amalgamierungen scheint tief in der Kunstgeschichte – verstanden auch als Geschichte der diversen Künste – verankert zu sein. Noch heute fühlt sich der eine oder andere mit dem »Hang zum Gesamtkunstwerk« (Harald Szeemann) dazu verleitet, das Musiktheater als »Exempel der Kunst« zu begreifen. Vorrangig aufgrund der Tatsache, daß die Bühne seit den universalpoetischen Programmen des deutschen Idealismus »als prädestinierter Ort einer Synthese der Künste« angesehen wird.²

Drauf und dran

Den schwerfälligen Opernapparat haben experimentelle Musiktheaterformen zumeist hinter sich gelassen – auch notgedrungen, weil man sie an vielen Häusern nicht gern haben mag. Ein anderer, vielleicht wichtiger Grund ist darin zu suchen, daß historische Avantgarden an Stelle der Integration die »Trennung der Elemente« gesetzt haben, die »Unabhängigkeit [...] der Töne/ Geräusche, der Wörter, der Körper-Figuren«³. Darin eine künstlerische Kritik auf politische und philosophische Totalitarismen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erkennen, drängt sich geradezu auf. Darüber ist schließlich auch die Bühne abhanden gekommen: Sie ist längst kein verbindender (und verbindlicher) Rahmen mehr, der Synthese- oder Emanzipationsprozesse einzelner Parameter umschließt. Vielmehr ist es so, daß es diese Emanzipationsprozesse sind, die diesen Rahmen jeweils neu setzen. Nicht selten landet Musik dadurch *In gewohnter Umgebung*, wie Carola Bauckholts dreiteiliger Werkzyklus aus den Jahren 1991-1994 programmatisch überschrieben ist. Allen drei Teilen ist die Integration von Bildmedien in Form von Diaprojektion oder Video gemein – mit der visuellen Ebene als einer Ausweitung der musikalischen. Die Ausweitung des Musikalischen geht mit einer weiteren klassischen Innovationsstrategie Hand in Hand – der Umwertung aller Werte: »Das als wertvoll geltende Wahre oder Feine wird dabei abgewertet und das früher als wertlos angesehene Profane, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet.«⁴ Alltag scheint auf. Die letzten Dinge werden zu den ersten – und umgekehrt.

Die Materialien, die das experimentelle Musiktheater benutzt, die Formen, die es kreiert, die Räume, die es besetzt, scheinen jenen viel eher verwandt, wie sie von der Performance Art gefunden und erfunden worden sind. Dem einen oder anderen mag es so vorkommen, als sei das zeitgenössische Musiktheater (immer noch) *drauf und dran*, sich in der Performance aufzulösen. Doch – war das

nicht schon immer so? Musik ist nun einmal ihrem Wesen nach eine »performative art«, die sich durch Handlungen in der Zeit vollzieht – und es ist dieser präsentische und ephemere Vollzug, den sich bildende Künstler in der Mitte des 20. Jahrhunderts zunächst von der Musik und ihren Brüdern, dem Theater und dem Tanz, abschauten, um der Musealisierungsfalle zu entkommen. Nicht umgekehrt.

... wie die Zeit vergeht ...

Der Sonnenuntergang auf dem Schweizer Hornberg soll sich am 22. August 1997 nach Auskunft der Astronomen um 20.29 Uhr ereignet haben. Die »zivile Dämmerung«, die Lesen gerade noch erlaubt, begann um 21.02 Uhr, ab 22.27 Uhr war die Dunkelheit der Nacht vollständig hereingebrochen über dem Publikum des *Festivals Neue Musik Rümlingen*.⁵ Für seinen Beitrag zur Kollektivkomposition *ZWIELICHT.Hornberg.Sonnenuntergang/Sonnenaufgang* setzte der Schweizer Daniel Ott die zeitlichen Proportionen des Lichtwechsels einerseits in der Binnenstrukturierung seiner Komposition ein, gleichzeitig verwendete er die gewonnenen Zahlenverhältnisse für die räumliche Gliederung einer knapp einen Kilometer langen Wegstrecke. Auf dieser bewegte sich der Schlagzeuger Christian Dierstein mit verschiedenen Schuhen aus unterschiedlichen Materialien an Händen und Füßen, vollführte Klangaktionen, Pausen, Schuhwechsel und erzählte währenddessen von eigenen Erfahrungen mit Schuhen, Wegstrecken und Assoziationen über den Vorgang des Gehens: *ojota I* für einen Schlagzeuger und fünf Schuhpaare aus Leder, Holz und Eisen. In einem mehrfachen Sinn ist diese Komposition eine »zwielichtige« Angelegenheit: Sie »beraubt« den Zuschauer des Wissens um die adäquate Rezeptionsweise dieser Musik, Anfang und Ende fallen arbiträr zusammen mit Anfang und Ende einer Wegstrecke: Man kann (und muß gelegentlich auch) zum Mitläufer werden.

Entscheidend für die Frage nach der Grenze ist aber: Mit Sonnenuntergang/Sonnenaufgang sind zeitliche Markierungen im Titel der Kollektivkomposition eingesetzt, die den Zeitraum zwischen diesen Zeitpunkten als Bühne, oder allgemeiner, als Raum für »Handlung« ausweisen: ein »Zeit-Spiel-Raum«⁶. Dieser Zeitspielraum dient der Begrenzung einer an sich unbegrenzten Tätigkeit – (sieht man von mit der Zeit sicher eintretenden Ermüdungserscheinungen des Geher-Perfomers ab): Es könnte immer so weitergehen. Und ebenso schnell vorbei.

Die Thematik des Gehens in diesem Zyklus gibt der Beschreibung der ästhetischen

Zeiterfahrung, wie Hans Georg Gadamer sie entwickelt, eine neue Bedeutungsnuance. In Analogie zu der des Festes haben »Darstellungen« im Sinne von Performances einerseits auf »unauslösbare, unauslöschliche Art den Charakter der Wiederholung des Gleichen«. Feste wiederholen sich: »Dabei ist das wiederkehrende Fest weder ein anderes noch die bloße Rück Erinnerung an ein ursprünglich gefeiertes. [...] Die Zeiterfahrung des Festes ist vielmehr die *Begehung*, eine Gegenwart *sui generis*.«⁷

davor und danach

Die zeitliche Markierung von Anfang und Ende betrifft nicht die ästhetische Wahrnehmung allein. Im Falle von rituellen Handlungen ist sie essentiell. Bei Übergangsriten, »Rites de Passage«, wie sie Arnold van Gennep 1909 beschrieben hat, geht es eben gerade um Unterschiede zwischen einem *Davor und Danach*.⁸ Die Funktion von Übergangsritualen besteht darin, Individuen und gesellschaftlichen Gruppen bei Statusveränderungen oder dem Beginn neuer Lebensabschnitte wie Geburt, Pubertät, Hochzeit, Schwangerschaft, Krankheit, Hungersnot, Krieg und Tod, aber auch im Rahmen jahreszeitlicher Zyklen einen sicheren Übergang von einem Zustand in den anderen zu garantieren. Übergangsrituale sind also immer zugleich Transformationsrituale. Van Gennep gliedert diesen Verlauf in drei Phasen: die Trennungsphase, die Schwellen- oder Transformationsphase sowie die Inkorporationsphase. Victor Turner reformulierte diesen Ablauf als Prozeß der Krise, der Lösung und der Reintegration.⁹ Entscheidend ist für ihn die mittlere Phase, die sich durch die Auflösung von Konventionen, Verhaltensmustern und sozialer Differenz auszeichnet. Ein Zustand der »Anti-Struktur«, der »Liminalität«, der sich durch Unbestimmtheit und Potentialität auszeichnet. Auf diesem Zustand basiert für Turner die integrative Erfahrung von »Communitas«.¹⁰ Überträgt man dieses Modell auf das Musiktheater, ließe sich die Hypothese formulieren, daß das Gelingen einer Aufführung davon abhängt, ob die Markierungen von Anfang und Ende so gesetzt sind oder vom Zuschauer so gesetzt werden können, daß die Prozesse von Integration, Desintegration und Reintegration wahrnehmbar sind. Eine Entgrenzung kann nur gelingen, wenn die Grenzen zuvor klar markiert worden sind. Dann erst können sie überschritten werden. »Rituale unterliegen dem Paradox, daß sie Grenzen Sichtbarkeit und Legitimität verleihen, indem sie (kontrollierte) Grenzüberschreitungen ermöglichen, manchmal sogar erfordern.«¹¹

7 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 117.

5 Vgl. Daniel Ott, *Voraussetzungen für ein Neues Musiktheater-Gesamtkunstwerk*, in: *Das Musiktheater – Exempel der Kunst*, hrsg. v. O. Kolleritsch, Wien/Graz 2001, S. 50-68, S. 55 f.

8 Vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten* (1909), Frankfurt am Main 1986.

9 Vgl. Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 1989.

10 Vgl. Andréa Belliger, David J. Krieger, Einleitung in: *Ritualtheorien*, dies. (Hrsg.), Wiesbaden 2003, S. 7-26, S.13.

6 Vgl. Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, dt. von M. Ott und P. Geble, Berlin 1989, S. 8.

11 Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao, *Zwischenräume*, in: *Ritualität und Grenze*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen und Basel 2003, S. 235-248.

Vegetarische Lounge aus *Die Dönerschaltung* (2004) von Manos Tsangaris (Foto: Klaus Lefèbvre, www.theaterfotos.de)



Auflösungstendenzen sind folglich auf dieser Ebene höchstens in der Oberflächenstruktur auszumachen, und bezeichnen den Verlust der dominierenden Ritualität der Wahrnehmungssituation. (Eingepfercht, verstockt, passiv.) In einer Tiefenstruktur sind die ritualhaften Aspekte der Wahrnehmung von Kunst weiterhin vorhanden. Diese müssen nicht neu erfunden werden sondern gleichen häufig Wahrnehmungsritualen, wie sie in der bildenden Kunst ausgeprägt sind. Performance Art erweist sich hier wiederum als ein Regenschirmbegriff, unter dem ein (Spiel-)Raum Platz findet, in welchem die Wahrnehmungssituation generell nicht festgelegt ist, in dem die Zuschauer jedoch wahrscheinlich auf vertraute Weisen der Wahrnehmung zurückgreifen können, auch wenn diese »intermedial generiert« werden müssen.

Profane Rituale?

Die Verschiebungen, die im 20. Jahrhundert stattgefunden haben, lassen sich in einer Reihe von Dichotomien ausdrücken: An die Stelle des Artefakts trat die Aktion, an die Stelle der Figur der Körper, die Materialität lief der poetischen Idee den Rang ab, die Produktion ersetzte die Reproduktion, die Performance die Referenz und über allem trat an die Stelle der Repräsentation die Präsenz. Der »performativ turn« der Künste in den sechziger Jahren ist keine Erfindung, sondern eine »Neuentdeckung des Performativen«¹², die zu einer erneuten Aufwertung des Künstler-Subjekts geführt hat. Der Tod des Autors war kaum ausgerufen, da rückte die Performance den

zeß, der vermittelt war über den Körper: Der Körper des Künstlers wurde zur (Ein-)Schnittstelle an dem die Durchstreichung des »Als ob« vorgeführt wurde.

Blickt man in das zeitgenössische experimentelle Musiktheater, so sind Composer-Performer eher die Ausnahme. In den siebziger Jahren, als vor allem Komponistinnen wie Pauline Oliveros, Laurie Anderson oder Meredith Monk die Möglichkeiten der Performance zu nutzen begannen, war das anders. In dieser Tradition kann man Maria de Alvear sehen, die in ihren »Zeremonien« spirituelle Energien zu aktivieren sucht und selbst häufig in der Funktion einer Schamanin auftritt. Bühne oder Konzertsaal sollen transzendiert werden im »realen Ereignis«. Spiritualität (oder Religiosität) erscheinen bei genauerer Betrachtung nicht nur als ein Seitenpfad der Performance-traditionen. Gerade die Beschäftigung mit außereuropäischen, vormodernen Kulturen hat die Wurzeln gelegt für die Überschreitungen, die jenes Repertoire an Formen ausgeprägt haben, deren sich die heutigen Künstlergenerationen bedienen können. Kein »Theater der Grausamkeiten« ohne balinesisches Maskenspiel, kein Artaud ohne Magie. Christliche Rituale durchziehen die Geschichte der Performance-Kunst und ihre Vorläufer nicht weniger. Von Erik Satie über die Zentralfigur Beuys bis hin zu Dieter Schnebel sind religiöse Motive, wie vermittelt auch immer, virulent. Es müssen nicht zwangsläufig sakrale Sehnsüchte sein, die hier am Werk sind. Die Performance-Rituale sind eine Abkürzung auf dem Fortschrittshighway: Regressionen sind nicht die Gefahr, sie sind der Weg der Performance.

¹² Autor selbst (wieder) ins Zentrum¹³. Ein Pro-

¹² Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel*, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performance. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 277-300.

¹³ Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance – Ritual – Prozeß*, München-New York 1993, S. 23, 70.

drinnen und draußen

Dem Programm der Performance-Künstler-Subjekt-Re-Inthronisation scheint das Programm von Manos Tsangaris diametral entgegengesetzt: »Ich träume immer davon, Stücke zu schreiben, die als eine Art Molekularsystem so genau strukturiert sind, daß ich am Ende gar nicht mehr komponieren muß, ich verschwinde, sozusagen.«¹⁴ Die wichtigste Rolle des Komponisten ist seine Funktion als prototypischer Rezipient. Im »plastischen Musiktheater« von Manos Tsangaris wird die Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller häufig bis auf ein Minimum verringert, jedoch nicht gewaltsam überschritten – der Zuschauer-Performer darf sich in seiner »natürlichen Funktion« betätigen. Im Gegensatz zu den meisten Performances steht er jedoch im Zentrum der Aktion. Alle »Kraftlinien und Vektoren« eines Stückes werden auf den Rezipienten zugeschnitten: »Der Rezipient ist das Labor.«¹⁵

Die Funktionsweisen dieses Theaters werden dabei nicht versteckt. Das Drinnen und Draußen der theatralischen Situation werden fortwährend auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert. Um ein einfaches Beispiel herauszugreifen: Die Darsteller/Performer werden in ihrer Funktion integriert – Sänger dürfen singen, Schauspieler dürfen sprechen, Instrumentalisten dürfen Instrumente spielen und mit technischen Dingen betraute Ensemblemitglieder dürfen technische Geräte bedienen. Die Einzelelemente, die miteinander verschaltet werden, sie bleiben als solche erkennbar.

Raisonné dérèglement

Der Vergleich zu einem Radio mag verdeutlichen, was damit gemeint ist: »Auseinandergenommen hat man einen Haufen Drähte und Plastik und Zeugs. Das kann ich hier auf den Tisch legen, dann tut sich gar nichts. Nimm ich aber die richtige Schaltung und setze diese Drähte und Platinen und Kondensatoren richtig zusammen, ist es wieder ein Radio, kann ich Musik oder Stimmen hören. Das ist ein grundalchimistischer Prozeß. Genauso funktioniert, denke ich, Theater oder Musiktheater auch.«¹⁶ In dieser Einschätzung trifft Tsangaris sich mit derjenigen Daniel Otts: »Musiktheater ist manchmal wie ein gigantisches Uhrwerk, wo alles wie Zahnräder ineinander greifen muß. Und wenn das gut gemacht ist, kann sich auch das Gegenteil von Ordnung einstellen.«¹⁷

Ein berühmtes Diktum Arthur Rimbauds, Stammgast in »Künstlichen Paradiesen«, erweist sich vor diesem Hintergrund als an-

schlußfähig. In einem der sogenannten *Seher-Briefe* entwirft er ein Programm, das durchaus jenes Verhältnis von Ordnung und Unordnung beschreibt: »Le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.«¹⁸ Die »Entregelung der Sinne«, so läßt sich zusammenfassen, ist harte Arbeit: sie ist langwierig (long), gewaltig (immense) und erfordert geplantes Vorgehen (raisonné). Als Performance-Poet erweist sich Arthur Rimbaud bereits im nächsten Satz: Der Dichter nehme alle Erfahrungen selbst auf sich, um schließlich im »Unbekannten« anzukommen.

Der einzige Beweis, der für diese Hypothese gelten mag, ist der Beweis der Wirkung. Es gibt zu denken, daß der verkannte Gesamtkunstwerker Arthur Rimbaud seine Dichterkarriere bereits im 19. Lebensjahr abgebrochen hat. »Die performativ geschaffene Wirklichkeit [...] braucht die grundlegende Einsicht, daß das performative Handeln, wie theatral und inszeniert und verhandelt es auch immer sein mag, reale Effekte hat.«¹⁹

drunter und drüber

Den einen oder anderen mag es enttäuschen: Es geht nicht mehr *drunter und drüber* in der intermedialen Kunst. (Nur in diesem Text.) Längst funktioniert das Spiel des experimentellen Musiktheaters nicht mehr nach den Spielregeln von »épater le bourgeois«. Das, was die historischen Avantgarden an Performance-Techniken entwickelt haben, steht den heute Komponierenden und Inszenierenden als Repertoire zur Verfügung. Längst haben sich aus den Verfransungen neue bunte Kleider entwickelt, für die es keine Bezeichnung gibt. Die Anforderungen an die Komponisten sind dahingehend gestiegen, ihre Mittel immer wieder neu auf bestimmte Orte abzustimmen, das Zusammenspiel von Raum, Zeit und deren Wahrnehmung aufs Genaueste zu erproben. Fokussierungen sind es vielmehr, die an die Stelle von Entgrenzungen getreten sind. »Diese Arbeit ist so etwas wie die ›Sonatenhauptsatzform des 21. Jahrhunderts‹ für das ›absolute Musiktheater‹. [...] Darin, die innere Bühne zu bespielen, liegt eine Zukunft des Theaters.«²⁰

Dennoch bleibt das Sprechen und Denken im intermedialen Verhältnis immer bezogen auf ein Denken der Grenze. Eine »Laokoon-Debatte« zu führen über die Grenzen von Musik, Theater und Performance wäre verfehlt. (Sie wird implizit immer schon verhandelt.) Ein Denken der Grenzen in diesem Sinne wäre weiterhin einer metaphysischen Sehnsucht verhaftet: der Sehnsucht nach der (un-

18 Arthur Rimbaud, *Briefe. Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 26.

14 Manos Tsangaris im Gespräch mit Patrick Hahn, in: Programmheft der *Wittener Tage für neue Kammermusik 2005*, hrsg. v., F. Hilberg, H. Vogt, Saarbrücken 2005, S. 19.

15 Manos Tsangaris im Gespräch mit dem Autor am 27.04.2005.

19 Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao, *Zwischenräume*, a. a. O., S. 248/249.

20 Manos Tsangaris in: *Protokoll einer Laboranalyse*, a.a.O., S. 61.

16 Patrick Hahn, Manos Tsangaris, *Protokoll einer Laboranalyse*, in: Programmheft der *Wittener Tage für neue Kammermusik 2005*, a.a.O., S. 58-61, S. 61.

17 Daniel Ott im Gespräch mit dem Autor am 19.12.2005.

23 Dieter Schnebel, *Lautende und deutende Musik*, 1985, in: ders., *Anschläge – Ausschläge*, München-Wien 1993, S. 104-112, S. 105.

21 Vgl. Michel Foucault, *Vorrede zur Überschreitung* (1963), in: ders.: *Dits et Écrits*, Band I, 1954-1969, Frankfurt am Main 2001, S. 320-341.

22 Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao, *Zwischenräume*, a. a. O., S. 248.

einholbaren) Identifizierung von Signifikant und Signifikat. Experimentelles Musiktheater fordert – performativ! – viel eher auf zu einem Denken der Grenze im Sinne Foucaults.²¹ Dieser wähte in der Überschreitung (transgression) eine Erfahrung, die eines Tages »ebenso entscheidend für unsere Kultur und ebenso vergraben in ihren Boden erscheinen [wird], wie unlängst noch für das dialektische Denken die Erfahrung des Widerspruchs«. Foucault dringt vor zu einer »nicht-positiven Bejahung«, Prüfstein eines Denkens, das zugleich »Kritik und eine Ontologie wäre, ein Denken, das die Endlichkeit und das Sein dächte«. Um noch einmal eine Parallele zum Ritual herzustellen: »Grenze kann [...] nicht als Markierung gedacht werden, die Kategorien scharf voneinander trennt, sondern ist im Falle des Rituals ein performativer Zwischenraum, der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.«²²

Zwanzig Jahre nach Foucault hat Dieter Schnebel ähnliche Gedanken über die Grenze geäußert: »Grenzen in solchem Sinn sind nicht mehr das, was sie einmal waren [...]. Die lebendig fluktuierende Grenze die selbst schon lebendige Bereiche aktuell de-finiert und sich wiederum in Frage stellt, ist etwas Neues.

Und ein solcher Begriff von Grenze stünde auch Neuer Musik gut an.«²³ Auf solche liminalen Räume bezogen behielte das experimentelle Musiktheater weiterhin seine utopische Dimension. ■