

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Rainer Marten
Philosophisches zum
musikalischen Werkbegriff

Corina Caduff, Sabine
Gebhardt, Florian Keller,
Steffen Schmidt
Ekstatisches in Musik,
Tanz, Bild und Text

Jörn Peter Hiekel
Romantisches im Schaffen
von Jörg Widmann

Marion Saxer
Das Experiment in
Musik und Kunst des
20. Jahrhunderts

Peter Gülke
Beethoven in der »hohen
Schule der Überlieferung«

Arno Lücker
Trost bei Adorno und
Mahlers Lied von den
schönen Trompeten

Peter Uehling
Barenboims Mahler

Johannes Menke
Zum Umgang Alter und
Neuer Musik mit der Zeit

Klaus Lippe
Zum kunstphilosophischen
Ansatz Harry Lehmanns

11. Jahrgang, Heft 43, Juli 2007
Klett-Cotta Stuttgart

XTC in Musik, Tanz, Bild und Text

CORINA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK, FLORIAN KELLER,
STEFFEN SCHMIDT

Was Ekstase etymologisch verheißt, macht jede bessere Discofläche anschaulich: ein Heraustretendes, ein Aus-sich-selbst-Getretenes, ein Außer-sich-Sein (ek-stasis). In rituellen und religiösen Praktiken der Ekstase tritt der menschliche Geist aus dem Körper heraus, um einem Anderen, einem Göttergleichen, Platz zu machen und dessen Tun (eine Heilung, eine Erleuchtung) zu empfangen; danach kehrt er wieder an seinen Platz zurück. Während das Aus-sich-Heraustreten in sakralen Gesellschaften auf die Erfahrung des Göttlichen ausgerichtet ist, gilt es in säkularen Gesellschaften in erster Linie dem psychischen Selbst, dessen unbekannte, unbewußte Seelenräume erforscht sein wollen. Ekstatische Zustände können grundsätzlich durch zwei konträre Methoden bewirkt werden: durch Reizverminderung wie Askese, Meditation oder Isolation, die vor allem bei religiös-meditativen Praktiken zum Zuge kommt, oder durch säkular ausgerichtete Reizsteigerung, die insbesondere durch die Zuführung von Musik und Drogen bewirkt wird.

Bringt man nun Ekstase mit den Künsten in Verbindung, so lassen sich »Ekstase und Musik« zunächst unmittelbarer zusammendenken als etwa »Ekstase und Schrift« oder »Ekstase und Bild«. Das hat eben damit zu tun, daß Musik selbst ein Mittel sein kann, um zu ekstatischen Zuständen zu gelangen, und es hat damit zu tun, daß Musik von allen Künsten am unmittelbarsten sinnlich und körperlich erfahrbar ist. Es geht hier im weiteren jedoch nicht um einen Wettbewerb der Künste, es geht nicht um die Frage, welche Kunst am »ekstase-tauglichsten« ist, sondern um die Frage: Welche Möglichkeiten der ästhetischen Inszenierung von Ekstatischem gibt es, welche Möglichkeiten birgt das einzelne Medium?

Eine entsprechende Beschäftigung mit Bildern, Videoclips, Literatur, Musik und Tanz soll zeigen, wie sich das jeweilige Medium selbst zum Ekstatischen verhält, wie und inwieweit es dessen Darstellung ermöglicht. Das Ekstatische in der Kunst ist immer ein in Szene Gesetztes, wobei bereits die Konstituierung des medialen Rahmens, in dem sich die künstlerische Produktion vollzieht – ein Blatt Papier, ein Computerbildschirm, eine Leinwand, eine Tanzfläche, ein Orchestergraben –, dem Ekstatischen insofern entgegengesetzt ist, als sie dieses situiert und begrenzt. Es geht also auch um die Frage, wie Schrift, Bild und Ton das Ekstatische in Grenzen halten, wie sie es zeigen und zugleich medial kontrollieren, wie sie es also disziplinieren.

Ein zentrales Merkmal des Ekstatischen selbst ist die Unmittelbarkeit: Ekstase ist unmittelbar, *in* der Ekstase selbst kann man weder über sie nachdenken noch über sie sprechen. Die ästhetische Ekstase hingegen, die wir hier zur Diskussion stellen, ist mittelbar, weil sie gestaltet ist. Bei ekstatisch anmutenden Kunstproduktionen, bei denen der Körper unmittelbar beteiligt ist – Musizieren, Tanzen, Theaterspielen, Body Art – kann der ausübende Künstler bis zu einem gewissen Grad am Ekstatischen selbst teilhaben; aber er geht nicht gänzlich in die Ekstase ein, d. h. er tritt nicht wirklich aus sich heraus, um eben jene Kontrolle wahrnehmen zu können, die das Kunstprodukt gewährleistet. Jedoch kann ein solches Produkt, so mittelbar es auch sein mag, bei den Rezipientinnen und Rezipienten ekstatische Zustände hervorrufen, die ihrerseits wiederum unmittelbar sind.

Die folgenden Betrachtungen der Ekstase-Darstellung in den verschiedenen Künsten zeigen, daß nicht von eindeutigen medialen Verhältnissen zur Ekstase gesprochen werden kann. Viel eher geht es darum, Ausdifferenzierungen des Ekstatischen im jeweiligen Kunstmedium vorzunehmen und dabei die entsprechenden Bestrebungen aufzuzeigen, die den je spezifischen Ausformungen des Ekstatischen zugrunde liegen.

Zuckung/Verzückung – Ekstase im Zwischenraum von Tanz und Musik

Musik und Tanz repräsentieren in ihrem Zusammenspiel das wohl am klarsten ausgeprägte Paradigma der Ekstasetechnik: Vom mittelalterlichen Veitstanz, Krankheits- oder Teufelsaustreibungen bis hin zur ekstatischen Technoparty gibt es eine lange Tradition von Ritualen und Festen, bei denen die Grenzen des Individuellen überschritten und das »Außer sich«, das außerhalb der Zeit-Sein als Versöhnung mit den Mitmenschen, der Natur und dem Kosmos zelebriert wird. »We are one family« lautete ein Slogan der Berliner Love-Parade.

Neben diesen Umgangsritualen und Festivitäten hat es immer wieder Inszenierungen der Ekstase gegeben, die diesem Erlebnis eine andere, intensivere Qualität abzugewinnen suchten: Das Streben nach einer Erkenntnis der Welt, die sich jenseits der reinen Vernunftklärung formuliert und zu einer mystischen Schau, der so genannten *Unio mystica*, wird. Derartige Inszenierungen verweisen auf mystische Tanztraditionen, etwa auf den Drehtanz der islamischen Sufis, der bis in die Gegenwart im türkischen Konya von Derwischen des Mevlana-Rumi-Ordens praktiziert wird. Dieser Tanz, Bestandteil des »Sama?« (= arabisch: Hören) genannten spirituellen Konzerts, ist seit Jahrhunderten im islamischen Raum nachweisbar. Durch eine fortwährende Drehbewegung um die eigene Achse und gegen den Lauf der Sonne entsteht eine »sich zum Wirbeln steigende Spiralbewegung«, bei der »die Seele des Derwischs langsam zu Gott auf(steigt) und Gott ... herab

zum Menschen (kommt)«.¹ Der Drehtanz übt in Mitteleuropa seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute eine große Anziehungskraft aus. Das ekstatische Potential der »begleitenden« Musik besteht vor allem in ihrer suggestiv-einfachen Rhythmik und der monomanischen Wiederholung. Durch diese Techniken wird symbolisch der zeitliche Verlauf außer Kraft gesetzt, die Musik – und damit die Zeit – bleibt stehen. So wird eine wichtige Voraussetzung für die Ekstase geschaffen. Der »Zuhörer« kann aus dem Zeitfluß seiner Existenz scheinbar heraustreten.

Das christlich geprägte Abendland tat sich dagegen schwer, mit dem Tänzerischen religiöse Erfahrungen zu verknüpfen. Seit dem Mittelalter wurde der Tanz oft als Gotteslästerung und Teufelswerk verdammt; künstlerischen Inszenierungen der tänzerischen Ekstase haftete stets etwas Heidnisches an. Gleichwohl thematisierte die Instrumentalmusik in Form der Programmmusik – freilich in stilisierter Form – den heidnischen Tanz, sei es als ekstatisches Zucken bei Berlioz, oder als dämonische Verführung in Liszts *Mephisto-Walzer*. Der romantische Hörer aber, an die Konvention des stillen Konzertkörpers gebunden, vernahm derartige Ausbrüche in der Geste christlich gesitteter »Verzückung«.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte die Inszenierung der tänzerisch-heidnischen Ekstase Hochkonjunktur, wohl auch durch die neu entstandene akademische Disziplin der Musikethnologie. Als gewinne die nur vorgestellte Ekstase der Romantik an Gestalt und Leiblichkeit, bricht in zahlreichen Tanzwerken das tatsächliche Zucken hervor. Das wird in keinem Werk deutlicher als in Strawinskys *Le Sacre du Printemps* von 1913/14, das den Untertitel »Bilder aus dem heidnischen Rußland« trägt. Hier wird die religiöse Handlung eines heidnischen Opferritus vollzogen: Das ausgewählte Opfer tanzt sich im Finale des Stückes zuckend zu Tode. Thema und musikalische Komposition wurden als wiedergewonnene Ursprünglichkeit von der Musikwelt gefeiert. Vor allem der stampfende und komplex-nonlineare Rhythmus bei ständig sich wiederholenden motivischen Grundelementen war – ähnlich wie in der Derwisch-Musik – die Antriebskraft für die Ekstase und Symbol des »Wilden«.

Im Umfeld der *Ballets Russes* und der Pariser Kunstwelt um 1920 wurde dieses kulturell Verdrängte mehrfach und auf unterschiedliche Weise thematisiert und inszeniert. Neben dem so populären *Boléro* von Maurice Ravel ist auch sein »Poème chorégraphique« *La Valse* (1920) eine sehr subtile musikalische Inszenierung verdrängter Inhalte. Als »Drehtanz« hatte der Walzer trotz seiner gesellschaftlichen Praxis durchaus eine ekstatische Komponente, die in *La Valse* voll zur Geltung gelangt. Unter der Oberfläche seichter

¹ Jürgen Wasim Frembgen, *Reise zu Gott, München 2000, S. 177. Neben dem Gesang und den rezitierten »Zikr«, den ständig wiederholten Gebetsformeln, sind die wichtigsten Instrumente die Flöte Ney, die Rahmentrommel »tambour« und die begleitende Zither »qanun«.*

Unterhaltung der High Society, die sich walzertanzend elegant gibt, schaukelt sich der Bewegungszug des Walzerrhythmus immer mehr hoch, und durch fortwährendes Crescendo – ähnlich wie im *Boléro* – wird das Terrain des gesittet Eleganten überschritten, bis es durch erstickende Klangdichte und groteske Verschiebungen in der Metrik im Tumultuös-Zuckenden entgleist. Als Beschreibung einer »halluzinierenden Ekstase« hatte Ravel seine Komposition konzipiert. Viel anschaulicher inszenierte der Choreograph George Balanchine 1951 das grenzüberschreitende Finale von Ravels *La Valse* als eine »Gretchen-Mephisto«-Episode: In die wogenden Paare schleicht sich ein unbekannter Gast ein, der eine Dame zu Tode »walzt«. Das finale Bild der Choreographie, in dem wirres Umherirren und die Regungslosigkeit der Toten kontrastierend und schockierend das Bühnengeschehen beherrschen, vermag das Grenzüberschreitende der Musik adäquat in Szene zu setzen.

Wie im *Sacre du Printemps* ist es auch in *La Valse* der sich wiederholende und gleichzeitig steigernde Tanzrhythmus, der die zuckende – »heidnische« – Ekstase-Erfahrung überträgt. Ganz anders aber als bei Strawinsky erscheint der Rhythmus bei Ravel nicht als Setzung eines Wild-Exotischen, sondern eines Zivilisiert-Eleganten, das vom Ekstatischen, als Unheimliches sich einschleichend, nach und nach verdrängt wird.

Zu gleicher Zeit eröffnet der damals neu entstehende Ausdruckstanz ebenfalls einen Zugang zur Ekstase, der sich ganz explizit an exotische, mystisch-religiöse Tanztraditionen anlehnt. Rudolf von Laban stellte um 1920 seinen *Tempeltanz* vor. Mary Wigman tanzte 1926 ihre *Drehmonotonie*, wobei sie Drehtechniken des oben erwähnten Derwischtanzes in Anschlag brachte. Ganz im Gegensatz zu den Inszenierungen der Pariser *Ballets Russes*, die sich durch künstlerische Höchstleistungen und ein Raffinement bis ins Detail auszeichneten, setzte der Ausdruckstanz auf das Einfache, Holzschnittartige, vielleicht sogar Primitive. Der Ausdruckstanz suchte das Authentische, die Ekstase sollte nicht nur inszeniert sein, bereit zur exklusiv-exotischen Konsumation, sondern sie sollte wirklich stattfinden, sie sollte tatsächlich Ritual sein. So schrieb Wigman einen Erlebnisbericht von ihrer Aufführung der *Drehmonotonie*, in der sie das ekstatische Ereignis als Selbsterfahrung durchlebte: »An denselben Fleck gebannt und sich einspinnend in die Monotonie der Drehbewegung ... Nicht mehr sich selbst bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen.«² Auch die von ihr verwendete Musik war nicht durch technische Brillanz geprägt, sondern vom Nimbus des Elementaren: »In ständiger Wiederholung ein kurzes, orientalisierendes Motiv ... dazu das erregende pausenlose Pochen, Klopfen und Drängen des dumpfen Trommelschlags.«³

² Zit. n.: Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, Frankfurt a. M. 1995, S. 263.

³ A. a. O., S. 262.

Die musikalischen Kennzeichen entsprechen dabei auf sehr elementarer Ebene den Vorgehensweisen von *Le Sacre du Printemps* – monotone Rhythmen, iterative Motivik –, aber sie gehen über diese Ebene nicht hinaus, wohingegen Strawinsky das Elementare nur als Ausgangspunkt nimmt und dann völlig neuartige Gestaltungen variabler Metrik und Polyrythmik zellenartig übereinanderschichtet.

Die gleichzeitige Nähe und Ferne der verwendeten Musiken kann durch das Stück *Ekstatischer Tanz* von Ulrich Kessler veranschaulicht werden, das der spätere Pianist von Mary Wigman in den 40er Jahren für die Ausdrucks tänzerin Marianne Vogelsang geschrieben hatte. Auch hier wird mit variabler Metrik, wechselnden Taktarten und Steigerungen gearbeitet. Das kurze Stück bleibt dennoch zurückhaltend – die Vortragsangabe lautet *ruhig fließend* –, es erreicht im Mittelteil für einen kurzen Moment den Ausbruch ekstatischer Wildheit und kehrt am Ende wieder in den ruhigen Duktus des Beginns zurück. Es löst das Ekstatische durchs Elementare ein und nicht mit Hilfe raffinierten kompositorischen Kalküls.⁴ Anders auch als die erwähnten Ballettkompositionen, in denen das Finale abbricht, gleichsam den Tod als letzte Grenze markierend, beschreibt Kesslers Komposition den Moment der Ekstase durch die Wiederkehr des ruhigen Duktus am Ende gleichsam als musikalisch eingebettet. So wird im Anschluß an die Steigerung des Anfangs der ekstatische Moment erreicht – bezeichnenderweise im Taktwechsel zum 4/4 im *fortissimo* –, und in Form eines lichten *piano*-Klangs die Rückkehr in den normalen Zustand vollzogen.

Dieses Aufflammen inszenierter Ekstase hatte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine intensivste Phase und hielt bis in die 50er Jahre an. Schon in den 60er Jahren galt die Ekstasethematik in der Tanzszene als veraltet expressionistisch und inadäquat. In einer anderen Kunstsphäre sollte sie hingegen bedeutende Blüten treiben und größte Erfolge feiern: Die weitreichende und authentischere Ekstaseinszenierung ging an die Popkultur über, oder – was mit der Popkultur eng verknüpft ist – an die Drogenekstase, wie sie durch den amerikanischen Psychologen und Biologen Timothy Leary initiiert und durch sein Buch *Politik der Ekstase* der Allgemeinheit zugänglich wurde.⁵ Bei dieser »Drogenrevolution« spielte sich im Rahmen der gemeinsamen LSD-Settings auch eine intensive Auseinandersetzung mit archaischen Ekstasetechniken ab. Musik, von Hard Rock bis zu elektronischer Musik, meist aus der Konserve empfangen, spielte eine zwar wichtige, aber rein initiatorische Rolle. Nachwirkungen dieser Ekstaseinszenierungen haben sich bis in die Gegenwart der XTC-Technokultur erhalten.

⁴ Unveröffentlichte Komposition aus dem Nachlaß Ulrich Kesslers ohne Jahresangabe. Leihgabe des Archivs Akademie der Künste Berlin. Die Orientierung an klanglicher Einfachheit findet ihre historischen Bezugspunkte bei Satie und Bartók, auf die Kessler in seinen Stücken mehrfach rekurriert.

⁵ Timothy Leary, *Politik der Ekstase*, Hamburg 1968.

Pop, Video, Ekstase

Eine der Urszenen der massenmedialen Verbreitung von Pop trägt als Datum den 9. Februar 1964. An diesem Tag sitzt in den USA die bis dahin unerreichte Zahl von angeblich 73 Millionen Zuschauern vor dem Fernseher, als in der *Ed Sullivan Show* erstmals die Beatles vor einem amerikanischen Publikum auftreten. Die Aufnahmen von damals sind Teil des visuellen kulturellen Gedächtnisses geworden. Was sehen wir auf diesen Bildern? In tadelloser Anzüge gekleidet, stehen die Beatles auf einer Studiobühne, ein bißchen verwundert, aber keineswegs außer sich strahlen sie in die Kamera und hantieren an ihren Instrumenten. Ganz im Gegensatz dazu verhält es sich mit dem mehrheitlich jugendlichen Publikum, von dem wir in dazwischengeschnittenen Aufnahmen immer wieder Impressionen zu sehen bekommen: kreischende Mädchen raufen sich die Haare oder schlagen die Hände vors Gesicht, dazwischen ein paar Jungs, die dem Spektakel gegenüber eher gleichgültig bleiben.

So war eine der frühesten Inszenierungen, in der die Ware »Pop« massenweise zu den Konsumenten ins Haus geliefert wurde, von einer eigentümlichen Schiefelage gezeichnet, was die Verteilung ekstatischer Zustände angeht: Auf der einen Seite die gerade nicht ekstatischen, sondern eben weitgehend statischen Popstars, auf der anderen Seite die Bilder von einem (mehrheitlich weiblichen) Publikum, das die Musiker angeblich in Ekstase zu versetzen wußten. Damit bietet der Begriff der Ekstase eine Möglichkeit, zwischen Pop und dem historisch älteren Rock'n'Roll zu differenzieren: Rock'n'Roll, so könnte man sagen, meint jene kontrollierte Aufführung von Ekstase, wie sie im Januar 1956 erstmals im Massenmedium Fernsehen stattfand, als der elektrisierte, amorphe Leib von Elvis Presley seinen ebenso erfolgreichen wie skandalträchtigen Auftritt in der *Stage Show* hatte.⁶ Unter dem zunehmenden Drogenkonsum der Sixties verwandelte sich diese *Aufführung* von Ekstase später in die »ekstatische Selbstdarstellung« bei Rockstars wie Jim Morrison oder Janis Joplin. Im Pop dagegen ist der Star selber nicht »außer sich«, sondern die Leute sollen es sein. Anders gesagt: Während der »heiße« Rockstar immer auch ein Darsteller von Ekstase ist, steht der »coole« Popstar unter dem Zwang, Ekstase zu produzieren.

So funktioniert Pop letztlich bis heute. Der marktwirtschaftliche Wert eines Popstars bemißt sich nach seinem Vermögen, ein selbstvergessenes, ekstatisches Publikum zu produzieren. Eine der pointiertesten Inszenierungen dieser Ökonomie der Ekstase lieferte vor fünf Jahren das Musikvideo zur

6 Dieser Auftritt in der *Stage Show* veranlasste die Produzenten der *Ed Sullivan Show* später dazu, Elvis Presley nur von der Hüfte an aufwärts zu filmen. Nach einem Ausspruch des Songwriters Butch Hancock hat diese Beschneidung von Presleys ekstatischem Körper die Wirkung seines Auftritts bei Ed Sullivan keineswegs geschmälert: »It was the dance that was so strong it took an entire civilization to forget it. And ten seconds to remember it«, so wird Hancock von Greil Marcus zitiert in: Greil Marcus, *Dead Elvis*, Cambridge/London 1999, S. 124.

Single *Rock DJ* (2000) von Robbie Williams. In vollendeter Gleichgültigkeit umkreisen hier einige knapp bekleidete Supermodels auf Rollschuhen den Popstar, während dieser sich vergeblich abstrampelt beim Versuch, sein weibliches Publikum in Aufregung zu versetzen. Erst als er sich nach den Kleidern auch seine Haut auszieht und schließlich sein eigenes Fleisch vom Körper reißt, geraten die Models in einen Zustand der Verzückung.

Insofern verfährt der Clip zu *Rock DJ* mit Robbie genauso, wie das die *Ed Sullivan Show* mit den Beatles tat: Hier wie dort wird der Popstar als ein Produzent von Ekstase inszeniert. Allerdings kommt bei Robbie Williams noch die böse Pointe hinzu, daß sich der Popstar dabei selbst abhanden kommt, weil dieser Produktionsprozeß seinen Körper physisch vollkommen aufzehrt. Am Ende umschwärmen ihn zwar die Frauen in buchstäblich fleischlicher Verzückung, und das Supermodel, das zuvor hinter dem DJ-Pult als Gebieterin des ganzen Settings inszeniert wurde, tanzt mit Robbie auf dem Dancefloor. Aber von dem Star ist jetzt nur noch ein trauriges Skelett übrig, das nicht mehr imstande ist, diesen Erfolg auch zu genießen.⁷

Was die Ökonomie der Ekstase angeht, wiederholt der Clip zu *Rock DJ* also ein Muster, das den Popdiskurs seit der Frühzeit des Fernsehens kennzeichnet. Mit der Entwicklung der Videotechnologie hat sich nun aber eine grundlegend neue Form des Ekstatischen ergeben. Zum Außer-sich-Sein der Ekstase ist in der Videokultur eine bildhafte, elektronisch erzeugte Ekstase gekommen, die sich aus der Verschaltung des Menschen mit den Bildschirmen herleitet. Von dieser medialen Form der Ekstase handelt Jean Baudrillards Essay *Videowelt und fraktales Subjekt* (1990), der hier als theoretisches Bindeglied zwischen dem Auftritt der Beatles und einem besonders interessanten Musikvideo der Gegenwart produktiv gemacht werden soll.

Das Medium Video, so schreibt Baudrillard in einer seiner zentralen Thesen, habe nur eine Funktion, »und zwar die, Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein.«⁸ Eine konkrete Veranschaulichung einer solchen »ekstatischen Refraktion« bietet der Roman *Invisible Monsters* von Chuck Palahniuk. Da schildert die Protagonistin, ein früheres Supermodel, das nach einem Unfall mit völlig entstelltem Gesicht durch die Gegend zieht, eine Szene auf dem Filmset für einen Werbespot, und zwar erläutert sie die leicht unheimliche Konstellation, die sich ergibt, wenn jemand durch sein eigenes Abbild in einem Live-Monitor davon abgelenkt wird, in die Kamera zu blicken. Die Person schaut also nicht in das Auge der Kamera, sondern nur auf sich selbst im Monitor, und so wird ihr narzißtischer Blick nie erwidert, denn

7 Der Versuch, unter der Zeichenoberfläche des Stars ein Reales zu entdecken, »endet pointiert im Nichts«, so Ulf Poschardt in seiner Lektüre dieses Clips in *Das menschliche Gesicht – und wie es verschwindet*, in: Walter Grasskamp, Michaela Krützen u. Stephan Schmitt (Hg.), *Was ist Pop? Zehn Versuche*, Frankfurt a. M. 2004, S. 243.

8 Jean Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 256.

das Abbild schaut ja immer zur Seite. Das erzeugt einen medialen Kurzschnitt, von dem es im Roman heißt: »It's eerie, but what's happening is the folks are staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor, on and on, completely trapped in a reality loop that never ends.«⁹

So also müsste man sich Baudrillards »ekstatische Refraktion« denken. Das Medium erzeugt eine Ekstase des Selbstbildes, die über die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild hinausführt, welche ja auch schon eine ekstatische Erfahrung ist. In seinem vielzitierten Essay über *Andere Räume* hat Michel Foucault dies so formuliert: Wenn wir uns im Spiegel anschauen, sehen wir uns an einem Ort, an dem wir nicht sind: nämlich in dem imaginären Raum, der sich gleichsam jenseits des Mediums Spiegel öffnet.¹⁰ Wie nun die geschilderte Szene aus *Invisible Monsters* präzise illustriert, kommt mit der Videotechnologie ein zusätzliches Element des Ekstatischen ins Spiel: Wenn Videokamera und Monitor an die Stelle des Spiegels treten, können wir unser Abbild so lange anschauen, wie wir wollen, es wird unseren Blick niemals erwidern.

Diese Unmöglichkeit der Selbstbegegnung, die Baudrillard für die Videokultur diagnostiziert, hat einen fotografischen Vorläufer in der Polaroid-Aufnahme. Das Bild nämlich, das von der Polaroid-Kamera produziert wird, erzeugt insofern eine mediale Form von Ekstase, als das Objekt und sein Abbild annähernd gleichzeitig gegenwärtig sind: Baudrillard zufolge lässt sich das Polaroidfoto darum als eine »ekstatische« Absonderung des wirklichen Objekts beschreiben.¹¹ Und die »Videowelt«, wie sie Baudrillard in seinem Essay entwirft, hat ihren imaginären Fluchtpunkt folglich dort, wo nicht mehr nur eine annähernd gleichzeitige Präsenz von Objekt und Abbild besteht, sondern wo sich diese Gleichzeitigkeit vollends erfüllt in einer identischen Reproduktion, die nicht mehr nur auf dem Bildschirm unserem Blick ausweicht, sondern die uns als reale Person gegenübertritt. Diese Reproduktion ist der geklonte Mensch. So erscheint bei Baudrillard der Klon als körperliche Manifestation eben jener ekstatischen Refraktion, die sich zwischen Subjekt, Kamera und Monitor einstellt. Im Klon begegnen wir sozusagen einer ekstatischen Absonderung unserer selbst, und an die Stelle des metaphysischen Außer-sich-Seins der Ekstase tritt eine gespenstische physische Präsenz. Der Klon, so könnte man sagen, ist die materialisierte Ekstase.

Die hier skizzierten Linien zeigen, wie der Begriff der Ekstase unter den Bedingungen der neuen Bildtechnologien zu fassen wäre, und sie konvergieren auf exakte Weise in dem Clip zur Single *Hey Ya!* (2003), den Regisseur Bryan Barber für das Hip-Hop-Duo *Outkast* inszeniert hat. Zunächst vermit-

telt hier die trübe Oberfläche eines Schwarzweiß-Bildschirms den Eindruck, als handle es sich bei den folgenden Aufnahmen um ein historisches Dokument, doch schon mit dem Auftritt des Moderators gibt sich der Clip dann als ironische Hommage zu erkennen: »Here in London for the first time«, so kündigt er in tadellosem British English die Band an, wobei seine Stimme fast untergeht im Gekreische des Studiopublikums aus dem Off. Schon dieser kurze Vorlauf macht deutlich, daß der folgende Clip zu *Hey Ya!* auch als Chiffre einer kulturellen Ermächtigung zu verstehen ist: Während der Auftritt bei Ed Sullivan die Einnahme Amerikas durch die Beatles bedeutete, signalisiert die geografische Umkehrung bei *Outkast*, daß die Innovationen im Pop heute von der anderen Seite des Atlantiks kommen, und zwar aus der afroamerikanischen Kultur. Damit markiert dieses Musikvideo ziemlich genau vier Jahrzehnte nach dem historischen Auftritt der Beatles in der *Ed Sullivan Show* eine Umkehrung des transatlantischen Austausches, wie er damals um die »Fab Four« veranstaltet wurde.

Die traditionelle Ökonomie der Ekstase, wie sie in der massenmedialen Übertragung von Pop seit den Beatles zu beobachten ist, wird nun aber in *Hey Ya!* nicht einfach reproduziert, sondern sie wird in einer Weise neu inszeniert, die Baudrillards Thesen zur »Videowelt« im szenischen Arrangement mitdenkt. Die Band nämlich, die nun vor einem Publikum aus kreischenden Frauen auf der Studiobühne auftritt, ist nicht das Hip-Hop-Duo *Outkast*, sondern eine achtköpfige Combo, die aus lauter Doppelgängern eines einzigen Stars besteht. Es ist André 3000, die eine Hälfte von *Outkast*, der in verschiedenen Aufmachungen in Personalunion seine eigene Band verkörpert. Die Figur des geklonten Stars liefert hier eine filmische Entsprechung zur Tonspur, indem der Clip damit das Rollenspiel visuell umsetzt, das André 3000 im Song mit seinen eigenen Zweitstimmen austrägt. Die Ekstase manifestiert sich also in der digitalen Vervielfältigung eines Stars, und so inszeniert dieses Musikvideo eben jene »Zersplitterung ins Identische«, die Baudrillard als die neue Ekstase der Videokultur formuliert hat.¹²

Der Clip zu *Hey Ya!* läßt sich somit im eigentlichen Sinn als Verfilmung von Baudrillards Thesen zur Videowelt lesen. Wenn das ekstatische Publikum von der Band schließlich dazu animiert wird, Polaroid-Fotos von der Performance zu schießen, dann werden auch diese Sofortbilder ganz im Sinne Baudrillards als »ekstatische Absonderungen« inszeniert. Sobald nämlich unter den weiblichen Fans die Polaroid-Kameras zum Einsatz kommen und das Publikum diese fotografischen Absonderungen produziert, beruhigt sich die Szene merklich. Das körperliche Außer-sich-Sein der Personen im Clip schwindet, die Ekstase wird sozusagen in die Polaroids veräußert.

⁹ Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, New York 1999, S. 118.

¹⁰ Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Barck, *Aisthesis* (Anm. 8), S. 39.

¹¹ Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt* (Anm. 8), S. 257.

¹² A. a. O., S. 252.

Musik als Ekstase in der Literatur

In literarischen Texten ist die Inszenierung von Musik als Ekstase zur Zeit sehr aktuell. Seit einem guten Jahrzehnt nämlich boomt in der Literatur das Thema Musik. Sänger, Instrumentalisten und Komponisten feiern in der Literatur der 1990er Jahre ein Comeback, sie übernehmen, wie einst während der großen Konjunktur von Musiknovellen in der Romantik, die Hauptrolle. Ein wesentlicher Grund für diesen neuen literarischen Musikboom dürfte die digitale Revolution sein, die die gesamten Medien-, Informations- und Kommunikationssysteme radikal verändert und die auch auf das Gefüge der Künste entscheidend einwirkt. Die traditionellen Künste sehen sich dabei konfrontiert mit der Etablierung neuer Kunstformen (digital erzeugte Gesangsstimmen und Schauspielkörper, Hyperfiction, Netzkunst, Einzug des Internets in Museumsausstellungen etc.), welche das Verständnis von Künstler, Kunstprodukt und Kunstfunktion fundamental in Frage stellen und damit die Problematik von künstlerischer Darstellung und Darstellbarkeit neu aufwerfen. Es ist kein Zufall, daß auch die visuellen Künste seit bald zwanzig Jahren in literarischen Texten kontinuierlich verhandelt werden. Während jedoch die Literarisierung der visuellen Künste vor allem mediengeschichtlich und medienreflektierend ausgerichtet ist, zeichnet sich die Literarisierung von Musik durch Mythisierungsakte aus: Musik erscheint als Ort der magischen Verzauberung, wobei insbesondere ekstatische Musikerlebnisse wieder und wieder bemüht werden.

Repräsentativ hierfür ist Robert Schneiders Erfolgsroman *Schlafes Bruder* (1992), der die Genie-Ästhetik auf regressive Weise re-inszeniert. Der Protagonist des Romans, der Bauernbub Elias Alder, vermag alle Stimmen zu singen, vom höchsten Sopran bis zum tiefsten Baß, er spricht mit Steinen und Tieren wie Orpheus, er hört *alle* Laute der Welt, und vor allem: Er spielt Orgel auf vollkommenste Weise, ohne je eine Tonleiter zu üben, ohne eine Note zu kennen. Höhepunkt des Romans ist ein Orgelwettbewerb in der Stadt, an dem der Landbursche teilnimmt und die ganze Zuhörerschaft in ekstatische Trance versetzt:

»Er hatte die Menschen unter Hypnose gebracht. Sie saßen reglos in den Bänken, ihre Augen bewegten sich nicht mehr. Ihr Atmen hatte sich verlangsamt, und die Frequenz ihrer Herzschläge war die Frequenz seines Herzschlagens geworden. ... Wenn er also musizierte, vermochte er den Menschen bis auf das Innerste seiner Seele zu erschüttern. Er brauchte nur die gefundenen Harmonien in größere, musikorganische Zusammenhänge zu stellen, und der Zuhörer konnte sich der Wirkung nicht mehr entziehen. Ohne seinen Willen traten ihm dann die Tränen in die Augen. Ohne seinen Willen durchlitt er Todesangst, Kinderfreuden, ja bisweilen gar erotische Empfindungen.«¹³

¹³ Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Leipzig 1992, S. 176 f.

Wie die Beatles oder später die Boygroups der Pop-Industrie evoziert der Orgelspieler hier – in der Imagination des Autors – ekstatische Zustände bei seinem Publikum. Im Spiel von Elias Alder und in dessen Rezeption vollzieht sich Ekstase mittels einer Totalverwandlung von Welt in Musik: »Die Natur wurde Musik«, »Der Schein des ersten Feuers wurde Musik«, »Die nächtliche Episode wurde Musik«, »Elsbeth wurde Musik« etc. Die ganze Welt also verabsolutiert sich, und das ist ekstatisch, in Musik.

Schneiders Beschreibung dieser musikalischen Ekstase vollzieht sich in perfekter Syntax und Grammatik, eine besondere Erregung ist weder rhythmisch noch lexikalisch auszumachen, von sprachlicher Entgrenzung kann keine Rede sein, vielmehr wird Ekstatisches hier glatt, geschliffen und sauber formuliert. Damit findet sich Robert Schneider in bester Gesellschaft, denn andere Musikromane-Bestseller der 90er Jahre, etwa Margriet de Moors Roman *Der Virtuose* (1993) oder Vikram Seths *An Equal Music* (1999; dt. *Verwandte Stimmen*, 2000) charakterisieren sich ebenfalls durch konventionelle literarische Darstellungen von musikalisch evozierten Ekstasen. In der Literatur erscheint musikalische Ekstase heute vorwiegend als Projektionsraum für den *Wunsch nach einer anderen Welt*; in der sprachlichen Darstellung jedoch findet dies keine Korrespondenz. Die literarische Beschäftigung mit der anderen Kunst, mit der Musik, zeitigt dabei weder eine analytische Reflexion noch sprachlich-progressive Merkmale. Statt dessen re-inszenieren die Autoren auf konservative Weise überkommene romantische Musikvorstellungen.

Rauschliteratur

Im Gegensatz zu solch aktuellen Literarisierungen von Musik, in denen die Ekstase einen eskapistischen, der realen Welt entgegengesetzten Ort darstellt, suchten literarische Experimente zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen dem Ekstatischen und dem Nicht-Ekstatischen eine Verbindung herzustellen. In der säkularen Literaturgeschichte gibt es insbesondere *eine* poetisch sehr produktive Phase, während der man Wege suchte, um im Rausch erlebte ekstatische Zustände in die Literatur zu transponieren: Es sind die Jahrzehnte nach 1900, als im Kontext der Psychoanalyse das Unbewußte ins Zentrum des Interesses tritt, und zwar auch und gerade der Künste.¹⁴ Zur Erprobung dieses mit ekstatischen Zuständen assoziierten Unbewußten lancieren Surrealisten um André Breton die sogenannte *écriture automatique*, die man auch als Schreibweise des Unbewußten bezeichnen kann. Diese *écriture* hat den Zweck, unbewußte Vorgänge herauszubringen und damit einen neuen Zugang zur künstlerischen Inspiration zu gewinnen. Mit anderen Worten: Es geht um den Traum einer Schrift, die sich selber

¹⁴ Vgl. Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar 1996.

schreibt, um den Traum von Worten und Texten, die gleichsam von Zauberhand geschrieben werden, um den Traum ekstatischen Schreibens. Vergleichbar ist dieser Traum der spontanen Maltechnik des Automatismus, die Surrealisten wie Max Ernst und André Masson ausprobierten und die später im *Action Painting* und im *Informel* weitergeführt wurde. Eine Methode, die zu solcher Produktion in Text und Bild führt, heißt: Konsum von Drogen, vor allem Hasch und das Halluzinogen Meskalin. Der dadurch erzeugte Rausch ist nicht per se mit Ekstase gleichzusetzen, doch kann man sagen, daß jeder gelungene Rausch eine ekstatische Dimension aufweist, wobei das Interesse der Schriftsteller insbesondere dieser Dimension galt.

Gemäß dem theoretischen Programm der *écriture automatique* sollten die entsprechenden Aufschreibungen so unmittelbar unter Drogeneinfluß wie möglich erfolgen und nicht im nachhinein überarbeitet, also nicht ›verfälscht‹ werden. An Schreiben im Vollrausch aber ist allein schon aus motorischen Gründen nicht zu denken; eher zeugen noch aufs Papier geworfene Skizzen mit willkürlicher Linienführung von unmittelbaren Zuständen. Allerdings sind solche im Rausch gefertigten Kritzeleien, Striche, angehenden Buchstaben oder halben Worte, wie sie etwa Henri Michaux in seinem Drogenbericht *Unseliges Wunder. Das Meskalin* präsentiert¹⁵, kaum zu entziffern. Noch bei größter Anstrengung kann der ekstatisch Berauschte seinen Zustand nicht gleichzeitig mit dem Erlebnis festhalten. Viel eher gilt es, die Erinnerung daran im Prozeß der Enttauschung aufzuschreiben. Michaux hat dafür eine Darstellungsstruktur gefunden, die die rauschhaften Überschneidungen, die Gleichzeitigkeiten und Amalgamierungen verschiedener Sinneswahrnehmungen schriftlich wiedergibt: neben den Fragmenten stehen am Seitenrand zusätzliche Notizen, die die Fragmente kommentieren oder ergänzen, die über sie hinausführen und weitergehende Assoziationen beinhalten. Die räumliche Anordnung der Schrift sucht also entsprechende Übergänge der Sinne nachzuahmen. Produkte der Rauscherfahrung bestehen größtenteils aus fragmentarischen Aufzeichnungen: Notizen, Rauschprotokolle, Tagebucheinträge. Walter Benjamin etwa hat verschiedene Rauschprotokolle geschrieben, die aus kurzen Eintragungen bestehen wie zum Beispiel: »Ofenröhre wird Katze«. ¹⁶ Sein Projekt allerdings, die Hascherfahrung methodisch und in bezug auf poetische Verfahren zu ergründen und ein Haschbuch zu schreiben, ist nicht mehr zustande gekommen.

A-Linearität und A-Chronologie, zentrale formale Marker der Haschnotizen, sind als konstitutive Merkmale des Romans der Moderne (*nouveau roman*) in die Literaturgeschichte eingegangen, d. h. die Drogenexperimente haben beigetragen zu einer nachhaltigen Veränderung der literarischen Dar-

¹⁵ Henri Michaux, *Unseliges Wunder. Das Meskalin. Mit 25 Zeichnungen und dokumentarischen Originalmanuskripten des Verfassers*, München/Wien 1986 (frz. *Misérable Miracle*, 1972).

¹⁶ Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, Frankfurt a. M. 1972, S. 67.

stellungsstruktur. Diese Selbstexperimente – nicht zu vergessen, daß ihnen etliche Künstler zum Opfer fielen wie etwa Hans Fallada oder Klaus Mann, deren ästhetische Erleuchtungen dem Alptraum eines Junkiealltags gewichen sind – zeigen exemplarisch, was für die ästhetische Artikulation des Ekstatischen im allgemeinen gilt: Es gibt kein unmittelbares Zeugnis der Ekstase. Im Falle der ästhetisch-empirischen Rauscherforschung handelt es sich um nachträgliche Darstellungen real erlebter und physiologisch begründeter ekstatischer Zustände, es handelt sich um Versuche, ekstatische Wahrnehmungen nachträglich poetisch zu artikulieren und die dadurch erlangten neuen Wahrnehmungsstrukturen gewinnbringend auf literarische Verfahren zu übertragen.

Christian Uetz: Ekstase Wort

Kommen wir von hier aus noch einmal zu einem literarischen Ekstase-Beispiel der Gegenwart, zum Schweizer Schriftsteller und Sprachperformer Christian Uetz. In seiner performten Poetik leuchtet ein Ekstatisches auf, das wie einst das Religiöse von der Hoffnung auf Erlösung im Wort und durch das Wort kündigt, so daß man hier von einer buchstäblichen Ekstasierung des Wortes sprechen kann. Folgerichtig präsentiert Uetz seine Texte ausschließlich *par cœur*. Der Autor ist ein Sprachreligiöser der Moderne, er betet Sprache an, er huldigt ihr, er verehrt sie wie kaum ein zweiter. Ekstase heißt hier: vom Wort selbst ganz und gar ergriffen sein. Das Sprach-Religiöse erreicht dabei einen expliziten Höhepunkt in dem Prosatext *Don San Juan* (2002), in dessen Titel sich das Heilige (San Juan) und das Leibliche (Don Juan) programmatisch *im* Wort und *als* Wort verbinden.¹⁷ Explizit wird Sprach-Religiöses hier deswegen, weil sich der Autor tatsächlich mit dem Neuen Testament und insbesondere mit dem Johannes-Evangelium auseinandersetzt, *Don San Juan* besteht zu einem wesentlichen Teil aus Bearbeitungen des kanonischen Wortmaterials und Sprachdukts:

»Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort. Dieses war im Anfang bei Gott. Doch es ist beim Wort Zeit, das Wort beim Wort zu nehmen und es recht zu verstehen. Indem Gott das Wort ist, ist das Wort Gott. Und schon hat mein Wortgang sein Gottwort: Das Wort Gott hat Gott als Wort. Das Wort Gott hat das Wort Gott und hat, was das Wort Gott als Wort ist: Gott als Wort. Das klingt wie Fisch ist Fisch und Vogel ist Vogel. Das Wort Gott ist Gott als Wort. Und indem Gott nur ein Wort ist, ist ein Wort nur Gott. Und indem nur ein Wort Gott ist, ist nur ein Gott Wort. Das ist wie Gott und wie Wort nicht nur weder Fisch noch Vogel, sondern auch sowohl als auch. Und das hört einfach nicht auf. Das Wort Wort ist da Wort, weil das Wort das Wort ist. Und wo bleibt hier die Tat? Das Wort ist schon die Tat, und in der Tat ist alles Tun des Teufels, ausser wenn wir den Teufel tun. Und wir tun alle den Teufel.«¹⁸

¹⁷ Vgl. Andreas Mauz, *Das Wort ist Gott und ich höre ihm zu ... Über Christian Uetz' theo-logische Poetik*, in: *Mitteilungen zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz*, Nr. 9, Dezember 2002, S. 10–12.

¹⁸ Christian Uetz, *Don San Juan*. Frankfurt a. M. 2002, S. 28 f.

In solcher poetischer Mimesis von religiöser Ekstase erscheint das Wort selbst als Göttliches. Bei den Auftritten von Uetz läßt sich gleichsam zusehen und zuhören, wie das Wort vom Sprechenden selbst Besitz ergreift: In der Performance, in der Mündlichkeit, im Aussprechen kann der schnell-sprechende Autor diese Inbesitznahme und Überwältigung durch das Wort noch deutlicher inszenieren als im schriftlichen Text.¹⁹ Denn die Autorstimme präsentiert ein strudelförmiges Ineinsfallen von Sprache und Rhythmus, in dem ein tranceähnlicher Zustand anklingt. Die Grenzen zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Sprachmaterial und Sprachbedeutung verschwinden dabei zunehmend. In der Stimme des Sprechers, in der schnellen Artikulation werden Material und Bedeutung tendenziell eins, existent ist praktisch nur noch das Sprechen selbst; dem Gesagten, der Bedeutung kann man kaum mehr folgen. Bei Uetz fallen Darstellung und Dargestelltes *im* Wort zusammen, die ekstatische Feier des Wortes ist Thema *und* medialer Vollzug zugleich, so daß ein tatsächlich Unmittelbares aufscheint. Dessen künstlerische Hervorbringung jedoch verlangt hochgradige technische Disziplin, in diesem Falle ein kontrolliertes Aussprechen, eine genau dosierte Rhythmisierung, eine präzise berechnete Beschleunigung.

Diese verschiedenen Beispiele von Rausch-, Musik- und Sprachekstase zeigen, daß sich Ekstatisches in der Literatur sehr unterschiedlich manifestiert bzw. daß der Literarisierung von Ekstase ganz unterschiedliche Bestrebungen zugrunde liegen. Die Rauschliteratur hat ekstatische Sinneswahrnehmungen auf die Textstruktur übertragen, was entsprechend modernisierende literarische Auswirkungen zeitigte. In der spezifischen theo- und poeto-logischen Dichtung von Christian Uetz vollzieht sich die ekstatische Affizierung insbesondere durch sprachmündliche Rhythmisierung, Beschleunigung und Wiederholung des Wortes »Wort«, durch Verfahren also, die tendenziell selbst der musikalischen Ekstase eigen sind. Die aktuell dominierende Musikekstase in der Literatur hingegen re-inszeniert kritiklos Musikvorstellungen der Romantik und zeigt keinerlei progressive Tendenzen, im Gegenteil: musikästhetisch gesehen ist sie revisionistisch angelegt, und literaturästhetisch bleibt sie ohne Wirkung.

Bildinszenierungen des Ekstatischen

Seit der performativen Wende in den 60er Jahren übernehmen sowohl bildende Kunst als auch Musik und Literatur Aspekte theatralischer Inszenierungen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei der Auseinandersetzung mit Phänomenen des Ekstatischen zu.

So plädiert Susan Sontag in *Ästhetik der Stille* für eine Kunsterfahrung, in

¹⁹ Vgl. die CDs: *Live im Schiffbau*. Koch, Schütz, Studer & Christian Uetz, Intakt CD 074/2002; *Passions- und Osterspiele. Mysterienspiel live in der Jesuitenkirche*, Musik in Luzern. Gallo CD 1134/2002.

welcher das ästhetische Erlebnis des Kunstwerks via »blitzartigem Betroffen-sein« in der »Ekstase« stattfinden soll.²⁰ Nachdem in den 60er und 70er Jahren ekstatische Kollektiv-Erfahrungen in der Performancekunst inszeniert wurden²¹, scheint in der Kunst seit 1990 das Ekstatische im Bildprozeß aufgehoben zu sein.

Hierbei stellt sich folgende Frage: Welche künstlerischen Strategien gibt es, um dieses an sich unbeschreibbare Ekstatische visuell in Erscheinung treten zu lassen? Als Beispiele dafür sollen Arbeiten von Cindy Sherman und Pipilotti Rist dienen, die in den 90er Jahren entstanden sind und sich mit dem Thema des »ekstatischen Körpers« auseinandersetzen.

Dietmar Kamper konstatiert für den Körper, daß »man sich vorab für ein corpus absconditus entscheidet und ... dann gedanklich etwas konstruiert, das gedanklich nicht mehr dekonstruiert werden kann ... [daß] im Denken etwas Undenkbare so entworfen wäre, das jedem Versuch der Abbildung, der Beschreibung, der Eingrenzung Widerstand leisten würde, weil es unbegrenzbar, nicht beschreibbar und abbildlos ist.«²²

Diese Beschreibung läßt sich auch auf die Ekstase übertragen, denn diese überschreitet per se Abbildhaftigkeit. Allerdings ist sie in den Bildmedien auch nicht reine Konstruktion, weshalb sie als eine Form der Bild-Inszenierung²³ zu bezeichnen ist. Das bedeutet, daß ihre visuellen Erscheinungsweisen in Anlehnung an die pragmatische Philosophie als epistemologische Werkzeuge zu fassen sind, welche jenseits von Konstrukt oder Abbild Wahrnehmungs- und Handlungsmuster liefern können. So vermitteln die Bildinszenierungen von Pipilotti Rist und Cindy Sherman Körper-Vorstellungen des Ekstatischen. Und zwar mit gegenläufigen Absichten.

Der ekstatische Körper als Maske

Im Prinzip gibt es zwei Möglichkeiten, Ekstatisches als Bild zu verkörpern. Die erste Variante zeigt den ekstatischen Körper in Form einer Maske, als Körperobjekt einer inszenierten Fotografie. In Cindy Shermans *Untitled*-Arbeiten allerdings verbirgt diese Körper-Maske nichts. Hinter den Körperersatzstücken gibt es keinen Grund, den es zu entdecken gilt. Dennoch machen uns die Bilder glauben, auf ein vor-bewußtes Subjekt im symbiotischen Gefühlszustand blicken zu können. Natürlich sind diese Bilder selbst nur als Masken des Blickens auf zerstückelte, nicht darstellbare ekstatische Körper inszeniert. Aber sie enthüllen nichts, und sie vermitteln keine in

²⁰ Zit. n.: Bernd Roek, *Das historische Auge*, Göttingen 2004, S. 304.

²¹ Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993.

²² Dietmar Kamper, *Ästhetik der Abwesenheit*, München 1999, S. 118.

²³ Der Begriff »Bild-Inszenierungen« nimmt auf Vilém Flusser Bezug, der ein Vergleichbares mit dem Begriff »Bilder-Situationen« bezeichnet. Dieser Begriff ermöglicht es, sowohl Bilder mit als auch ohne Ortsbezug bzw. Bildkörper zu vergleichen; vgl. Vilém Flusser, *Medienkultur*, Mannheim 1993, S. 84.

ihrem Inneren verborgenen Bedeutungen, wie etwa Cindy Shermans *untitled 259* (1992) und *untitled 314E* (1994) belegen.

Die bildliche Repräsentation ekstatischer Körper ist nur möglich im Fragmentarischen und im Verweisen auf ein Unsichtbares. Die Bilder selbst erscheinen als Masken, der ekstatische Körper wird als Hülle inszeniert. Die dahinter verborgene Leere erzeugt im Betrachter Erschrecken. Das fotografische Bild wird zur lustbesetzten Projektionsfläche – und damit zum Wahrnehmungsraum.

Der ekstatisch gestimmte Raum

Die zweite Möglichkeit, Ekstase ins Bild zu setzen, ist die Inszenierung eines »ekstatisch-gestimmten Raums« im Sinne einer »impressiven, segmentierten Situation«²⁴, wobei es nicht um das Abbilden der traditionellen abgeschlossenen, privaten Innenwelt des Subjekts geht. Als Mittel dazu dient die Rauminstallation, in welcher die Betrachter und Benutzer keine Wahrnehmungsdistanz aufbauen können. Wie Bice Curiger zu Pipilotti Rists Rauminstallationen festhält, sind die Betrachtenden dabei von einer Fülle ekstatischer Sinneseindrücke umgeben: »Wände verflüssigen sich, um die Menschen zu umspülen wie im seelischen Sprudelbad zu verführen, zu berücken, um sie reihenweise in einen hypnoseähnlichen, fliegend-schwebenden Zustand zu versetzen.«²⁵

Es gibt keine Distanz zu diesem Raum. Die Arbeiten von Pipilotti Rist sind ein erster, historischer Schritt heraus aus der Einschließung von Körperwahrnehmungen²⁶ ebenso wie von Raum-Zeit-Vorstellungen und von Gefühlen in die Vorstellung eines wie auch immer gearteten Körperinneren. Sie nimmt Abstand von den mimetischen Verbildlichungen der Körpersicht, die sich an der abendländischen Philosophie orientiert. Was dies bedeutet, zeigt eindrücklich Pipilotti Rists Installation *Blutraum* (2-Kanal-Videoinstallation mit 2 Videoprojektoren, 1 Monitor, rotem Samt und Springbrünneli), die 1992 in der Galerie Stampa zu sehen war. Hier inszeniert die Künstlerin einen ekstatisch gestimmten Raum.

In diesem zweiten Fall geht es darum, einen körperlichen Zustand zu evozieren. Körper ist hier kein sichtbares Abbild. Statt dessen werden wir mit Bildern der Nahsicht konfrontiert. Eine besondere Rolle spielt dabei die Überschreitung der Haut als Körpergrenze. Erwartet wird von den BenutzerInnen der Installation, daß sie selbst einen »ekstatisch gestimmten Raum« generieren können. Die Besonderheit dieses Raums besteht darin, daß Kör-

²⁴ Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M. 1977, S. 23.

²⁵ Bice Curiger, *Kunst Expansiv. Zwischen Gegenkultur und Museum*, Regensburg 2002, S. 61. Vgl. S. 63.: »Pipilotti Rist hat sich als Sängerin der Musikgruppe *Les Reines Prochaines* in die Welt der performativen Kollektiv-Erfahrung und Sound-Ekstasen katapultiert.«

²⁶ Hermann Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie*, Rostock 2003.

persubjekt und -objekt ineinander übergehen, das heißt die bestehende Trennung von Subjekt und Objekt kollabiert. Was wiederum im Erschrecken an der Lust endet: So überwältigt Pipilotti Rists *Blutraum* seine Besucher mit einem dunkelrot-glimmenden Farbton. Als Hintergrundgeräusch ist ein sanftes Plätschern vernehmbar. Wir treiben im Subkutanen. Wir sinken in Wandprojektion und Bildschirmbild ein. Wir kreiseln um das kleine, rote Springbrünneli, das sich wiederum zitternd um sich selbst dreht. Die »Farbe Rot ist wichtig«, wie ein Bildtext von Pipilotti Rist belegt. Grundlegend ist eine nah an die Körperoberflächen und -öffnungen herangeführte Kamera. Rote Farbe fließt.

Dieses Ausgeliefert-Sein an die Sinneseindrücke sowohl bei Sherman als auch bei Rist situiert ekstatische Aspekte in der Performativität des Kunstwerks. Das Besondere dabei ist, daß die »korporalisierende Performativität«²⁷ der Bilder mit den ekstatischen Bildern von Körpern verknüpft wird. Wäre dann die im Bild inszenierte Ekstase der Fall aus dem Bild in eine erhoffte Eigentlichkeit des Selbst, die es gar nicht gibt?

Die Künste und die ekstatische Erfahrung heute

So schwierig es ist, das Phänomen der Ekstase auf analytischer Ebene zu thematisieren, so offensichtlich ist es zugleich, daß der Wahrnehmung von Kunst ein ekstatisches Erlebnis einhergehen kann, insbesondere dann, wenn diese ein solches initiiert. Ekstase, in welcher Form auch immer sie sich manifestiert, benennt einen begrifflich kaum zugänglichen Erfahrungsraum, den ästhetische Theorien zumeist nicht weiter ausloten, obschon es sich anbietet, Bedingungen und Strategien des Ekstatischen, die sich der Reflexion scheinbar entziehen, genauer zu fokussieren.

Die hier versammelten Beobachtungen zur Ekstaseinszenierung in den Künsten tragen dem Rechnung, indem sie in den Künsten Spuren und Bedingungen aufdecken, die das moderne ekstatische Erlebnis initiieren. War Ekstase einst die Verbindung zu Gott, die in der *Unio mystica* eine *Selbstauflösung* zur Folge hatte, so beschreibt die mystische Schau eine *Selbstbegegnung*, die zu einer *Selbstaufhebung* führen kann, eine Begegnung mit den Strömen des Unbewußten. Anders gesagt: Sie sorgt dafür, daß die Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem vorübergehend passierbar wird.

Um den ekstatischen Raum nicht durch Drogen, sondern durch künstlerische Prozesse herzustellen, bedarf es, wie wir zeigten, nicht unbedingt komplexer Strukturen, sondern vielmehr dezidierter Verfahren, die die *Materialität der Künste* hervortreten lassen: So streift ein einzelnes Wort, wenn man es unablässig wiederholt, mit der Zeit seine Bedeutung ab und wird zur reinen

²⁷ Sibylle Krämer, *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 17.

Klangstruktur, desgleichen gehen einzelne Buchstaben bei entsprechender Fokussierung in abstrakte Formen über, Farben (>die Farbe Rot«) laden sich zu Bedeutungsräumen auf, Klänge verwandeln sich in Körper, Körper werden Klang ... In solcher Weise heben Farben, Formen, Buchstaben oder Klänge durch Wiederholung und Eintönigkeit die Realzeit auf und versetzen den Rezipienten in eine Art virtuelle Unendlichkeit. Damit geht auch das Abstreifen von codierten Bedeutungen einher, denn Ausgangspunkt von Ekstasepraktiken sind immer gesellschaftlich vermittelte Zeichensysteme.

Ekstase ist damit auch als ein Rückschreiten zu begreifen, als ein Vordringen zum Amorphen, Gestaltlosen, zu einem Zustand von Materie, der Formgebungen von sich abstreift. Strategien des Ekstatischen in den Künsten führen also zu Transformationen des Medialen, zu Entgrenzungen und Entdifferenzierungen, die als Beziehungszauber besprechbar werden. Solcher Zauber ereignet sich aber nicht formal in der Kunst, indem deren Regeln gesprengt würden, sondern er ereignet sich im Bewußtsein des Rezipienten. Ohne Kunst aber wäre er heute nicht vorstellbar.

Summary

XTC in Music, Dance, Image and Text – Ecstasy is a central phenomenon in aesthetic experience. It resists intellectual examination, however, as the immediacy of the ecstatic experience can only be theoretically negated with difficulty. This makes it all the more possible to thematicise ecstasy as a dramatisation and a sign. Appropriate examinations of ecstatic practices in the 20th and 21st centuries here deal with examples from music, literature and visual art: archaic presentations of ecstasy in the interstices of dance and music in the works of Ravel, Mary Wigman and H. W. Henze are analysed, as well as video clips by Robbie Williams and Outkast. There is also mention of literary texts by Henri Michaux, Christian Uetz and Robert Schneider, where ecstasy is articulated in very different ways, as also visual dramatisations of ecstasy by Pipilotti Rist and Cindy Sherman.