

Towards an Aesthetics of the Threshold:

Philosophical reflections drawing on the case of *Musiktheater im Revier*

Luca Viglialoro

Viglialoro.luca@gmail.com

The essay develops an aesthetic of the threshold from an analysis of the artistic collaboration between Werner Ruhnau and Yves Klein for the realisation of the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen. The threshold is a figure of thought that stands for the artistic choice to create zones of interaction between work and spectator, in which exchanges of roles and production of meaning take place. The aesthetics of the threshold in Ruhnau manifests itself through the architectural design of playful theatrical spaces in which the theatre audience can stage new identities. In Klein, the threshold becomes a meditative space, through which the subject trains his faculties of feeling and making sense. In the “Verfransung” (Adorno) between the strategies of Ruhnau and Klein, the theatre becomes the threshold for an interaction between public space and sensibility.

Keywords: Threshold, Play, Sensibility, Verfransung.

Zu einer Ästhetik der Schwelle.
Philosophische Reflexionen
am Beispiel vom *Musiktheater im Revier*

Luca Viglialoro
Viglialoro.luca@gmail.com

Einleitung

Mit meinem Beitrag möchte ich ein bestimmtes Segment einer Freundschaft reflektieren, die sich im Laufe meiner Argumentation teils in eine “Sternen-Freundschaft”¹ im Sinne Nietzsches, d.h. in eine unterschiedliche kreative Wege einschlagende Beziehung verwandeln wird. Die gemeinte Freundschaft, jene zwischen dem Architekten Werner Ruhnau und dem Künstler Yves Klein, ist weitgehend bekannt, aber auf dem Gebiet einer Ästhetik, und zwar einer transdisziplinären Philosophie der Sinnproduktion, die ich im Folgenden ausloten werde, noch nicht hinreichend analysiert worden. Die von mir ausgewählte, zu erforschende Seite dieser Freundschaft kreist um einen der prominentesten Theaterbauten der Nachkriegszeit: das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen (ab jetzt abgekürzt mit “MiR”). An dem Komplex, der Ende 1959 eröffnet wurde, hat mit Ruhnau und Klein ein Künstlerteam gearbeitet, dessen Mitglieder die Kunst und Kulturlandschaft in Nordrhein-Westfalen und weit darüber hinaus entscheidend prägen werden: Robert Adam, Jean Tinguely, Norbert Kricke und nicht zuletzt Paul Dierkes. Auf die Realisierungen solcher bedeutenden Persönlichkeiten, die an der Gestaltung des MiR mitgewirkt haben, werde ich an der Stelle aber nicht gesondert eingehen. Denn mein Ziel ist die Fokussierung bestimmter Gestaltungsweisen und -strategien, die Ruhnau und Klein zusammen und individuell konzipiert und umgesetzt haben, um eine, wie ich sie bezeichnen werde, Ästhetik der Schwelle auf dem Feld der Architektur und der Kunst in Gang zu setzen. Eine solche Ästhetik der Schwelle, deren Ausführung eine notwendigerweise selektive Analyse baukünstlerischer Entscheidungen im MiR einschließen wird, gestaltet Räume so, dass diese in Anlehnung an Dirk Baecker ein System von “Schließung[en] und

¹ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [Aphorismus 279], in Id., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hrsg. v. G. Colli, M. Montinari, dtv, München-Berlin-New York 1988, p. 523f.

Öffnung[en]”², Zonen der Verhandlung und des Austauschs von Identitäten und Diskursen bilden können. In dieser Hinsicht ist die Schwelle eine Denkfigur, welche im Gegensatz zur Grenze Gestaltungsprozesse und deren perzeptiv-kognitive Interaktionen zu thematisieren hilft. Dabei kommt Walter Benjamins Definition der Schwelle für unsere Auffassung eine besondere Bedeutung zu: “Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‘schwellen’”³. Das Moment der Gestaltung wird dabei zum Paradigma der Erschaffung von mehrfach auslegbaren Grenzüberschreitungen wie etwa zwischen Innen und Außen, Zuschauerinnen und Akteurinnen, Kunst und Nicht-Kunst, deren Zusammenspiel eine kulturbildende Funktion besitzen. Derartige Interaktionen werden wir durch einen analytischen Ansatz erhellen, und sie grundsätzlich in drei Gruppen unterteilen: Spiel, Kontemplation, Verfransung. Das *trait d’union* dieser Kategorien ist die Gestaltung einer, wie ich sie am Ende meines Beitrags bezeichnen werde, auf Partizipation hin ausgerichteten *fragmentierten Einheit*.

Ganz im Sinne einer “Sternen-Freundschaft” vermochte die gestalterische Kooperation von Ruhnau und Klein die Autonomie und Singularität baukünstlerischer und malerischer Entscheidungen auch in der Diversität ihrer Ausführungen aufzubewahren und gar in eine produktive Dissonanz zu transformieren.

1. 1957, oder: die gemeinsame Sternenbahn. Ruhnau’s Projekt des Musiktheaters im Revier zwischen Gesamtkunstwerk und Spiel

Als Werner Ruhnau und Yves Klein ihre Zusammenarbeit für die Gestaltung des MiR begannen, suchten sie nach einem Weg, um einen partizipativen Gestaltungsraum ins Leben zu rufen. Auf die Idee, das Theater als pluralen Raum und offenen Treffpunkt eines potenziellen Austauschs zwischen Bürgerinnen, Zuschauerinnen und Kunst aufzufassen, kam aber zunächst Werner Ruhnau, der 1954 als Mitglied des Münsteraner Architektenteams Deilmann, von Hausen und Rave den von der Stadt Gelsenkirchen organisierten Wettbewerb gewann – in einer späteren Phase übernahm Ruhnau die Ausführungsplanung im Namen des gesamten Teams⁴. Um seine Theateridee zu realisieren, auf die wir gleich eingehen, sucht Ruhnau durch einen

² D. Baecker, *Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und außen in der Architektur*, in D. Baecker, Niklas Luhmann u. Frederick Bunsen (hrsg. v.) *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Haux, Bielefeld 1990, p. 95.

³ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.1, hrsg. v. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, p. 618.

⁴ Nach M. Hesse, *Bauen zwischen International Style und klassischer Tradition. Zur Architektur des “Musiktheater im Revier” von Werner Ruhnau*, in M. Bockemühl, M. Hessem, *Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, tertium, Essen 1995, p. 12.

von ihm organisierten Wettbewerb, der 1957 ausgeschrieben wurde, ein internationales Team von (ich zitiere ihn aus einem Interview mit Dorothee Lehmann-Kopp) “Sonderfachleuten für Ästhetik”⁵ – und zwar die bereits erwähnten Adams, Dierkes, Kricke und Klein –, deren Aufgabe hauptsächlich darin bestand, ein gestalterisches Ensemble zu kreieren. Das Gelsenkirchener Theater – das Ruhнау mit einer in einem Bescheidenheitsgestus versteckten Anspielung auf mittelalterliche Dombauhütten und zugleich auf das Bauhaus als Bauhütte bezeichnete – sah in einer derartigen Kooperation von Künsten ein *revival* des Gesamtkunstwerks⁶ – ob das Musiktheater tatsächlich als Gesamtkunstwerk oder eher als Ort einer produktiven (mit den Worten Adornos) “Verfransung” von Künsten betrachtet werden kann, wird am Ende meines Beitrags kurz angerissen.

Schon also in der Kooperation der Künste und in der Verflechtung ästhetischer Paradigmen, auf die wir im Vortragsteil zu Klein extensiver zurückkehren werden, kaschiert sich eine partizipative Absicht, deren Konturen allerdings jetzt durch eine direkte visuelle Auseinandersetzung mit dem Gelsenkirchner Bau gezeichnet werden können. Die Außenansicht von Süden des sogenannten Großen Hauses (Abbildung 1) – an das sich westlich ein in der Abbildung nicht ganz sichtbares Kleines Haus anschließt, in dem Krickes Skulptur angebracht wurde – verrät eindeutig die Existenz zahlreicher (bau-)künstlerischer Überschneidungen und Reminiszenzen. Nach Michael Hesse⁷ gehorcht die Konstruktion des Gebäudes mindestens drei Prinzipien klassischer Architektur: der symmetrischen, axialen und hierarchischen Komposition. Wenn die Symmetrie schon durch Abzählung der Gliederungselemente und die Achse u.a. durch die Kassenhalle mit Adams Betonrelief sinnfällig sind, so kommt durch das Dach und vielleicht mit den durch die Fenster durchscheinenden Treppen und Plattformen ein abgemildert pyramidaler Effekt zustande, der den Bau einer vertikalen Hierarchie zu unterziehen scheint. Hesse führt als Reminiszenz für eine solche räumliche Organisation Schinkels Altes Museum (1823-30; Abbildung 2) in Berlin treffend ein.

Nun sollte der kurze Verweis auf mögliche Referenzen im MiR dazu dienen, Ruhnaus Konzept der Kooperation von Künsten für das den Bau nicht allein als eine Absichtserklärung zu verstehen, auf welche die Künstlerinnen und Künstler seiner Zeit – v.a. mit Yves Klein, wie

⁵ D. Lehmann-Kopp, *Der Raum, das Spiel und die Künste. Interview mit Werner Ruhнау*, in Stadt Gelsenkirchen, M:AI, D. Lehmann-Kopp (hrsg. v.), *Werner Ruhнау: Der Raum, das Spiel und die Künste*, Jovis, Berlin 2007, p. 35.

⁶ M. Hesse, *Bauen zwischen International Style und klassischer Tradition*, in M. Bockemühl, M. Hesse, *Das Gelsenkirchener Musiktheater*, cit., p. 30.

⁷ *Ivi*, p. 40.

wir gleich erfahren werden – reagieren mussten. Vielmehr handelt es sich um ein gestalterisches Verfahren, bei dem Vergangenheit und Gegenwart in eine produktive Interaktion geraten. Das Theater wird daher für Ruhnau zu dem, was es eigentlich früher war: *théatron*, der öffentliche Raum, in dem bereits in der Antike die Menschen sich versammelten, um auch politische Entscheidungen zu treffen und deren Urteilskraft zu üben. In einer tiefgreifenden Reflexion zu diesem Thema schreibt Ludger Schwarte in seiner *Philosophie der Architektur* Folgendes:

Wenn Theatralität überall dort entsteht, wo in [...] demonstrative[r] Weise Wahrnehmung, Bewegung und Sprache konfiguriert worden sind und wo also eine Architektonik kultureller Grenzen bereits vorliegt und performativ eingesetzt wird, so muss darüber hinaus geklärt werden, inwiefern das Publikum in diese Aufführungssituation eingebunden ist, wem sie sich darbietet, wer davon ausgeschlossen ist, aus welchen Handlungen sie resultiert und wo sie stattfindet. Der Begriff des Theatron verweist auf diese Voraussetzungen der Herausbildung von Theatralität⁸.

Die von Ruhnau vielleicht gesuchte “Herausbildung von Theatralität” lässt sich bereits durch die Überwindung der “herkömmlichen Trennung von Auditorium und Bühne”⁹ determinieren, die sich in eine lange theatertheoretische Tradition einfügt und mit einem Blick vom Parkett des MiR auf die Bühne (Abbildung 3) anschaulich wird.

In seiner “Architektonik kultureller Grenzen” hat sich aber Werner Ruhnau eines weiteren – wie ich zeigen möchte, noch evidenteren – gestalterischen Mittels bedient, das (auf dem Feld der Architektur, aber auch der Kulturwissenschaft und nicht zuletzt der Philosophie) geschichtsträchtig ist: nämlich das Glas. Das Glas sollte den demonstrativen Raum des Theatron gleichsam zum *locus* eines transitorischen (da grundlegend instabilen) Austauschs zwischen Bürgerinnen und Kunst werden lassen. Bleibt die Beziehung zwischen Auditorium und Bühne einer Guckkastentheaterlogik durch die weiterhin sichtbare Trennung von Bühne und Zuschauerraum haften, so werden die Hauptfront und die Foyers die ‘Akteurinnen’ eines Rollentauschs: Das Innere des Theaters wird – der von Ruhnau künstlerisch theoretisierten Luftarchitektur entsprechend – durch eine fortwährende, geradezu flottierende Bewegung zum Äußeren, und umgekehrt, so dass die Vergitterung quasi unsichtbar wird. Yves Kleins Reliefs, die gleich Gegenstand einer umfassenderen Analyse werden, wirken dabei als visuelle Auslöser einer solchen Doppelprojektion, welche die räumlichen Grenzen einem Wahrnehmungsspiel von Transparenz (durch das Glas) und Opazität (durch die Reliefs und im Endeffekt auch durch

⁸ L. Schwarte, *Philosophie der Architektur*, Fink, München 2009, p. 150.

⁹ M. Hesse, *Bauen zwischen International Style und klassischer Tradition*, in M. Bockemühl, M. Hesse, *Das Gelsenkirchener Musiktheater*, cit., p. 25.

die Kassenhalle) anvertraut. Anders gesagt: Der besagte Austausch findet auf der Ebene einer Illusion statt: Abbildung 1 zeigt, dass die Glasfront der Südseite vom MiR eine strategische Rolle im Hinblick darauf spielt, Fußgängerinnen und allgemein Bürgerinnen in den Raum des Theatron mit hinein zu nehmen, indem jede Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen dem Diesseits und Jenseits des Theaters durch das Glas vorübergehend verwischt wird. Die optische Illusion der Partizipation am Spiel, wenn auch nicht am Bühnengeschehen, paart an der Stelle mit einer ästhetischen Erfahrung, die sich durch die blaue Welle ergibt, welche Yves Kleins Reliefs in die Foyers ausstrahlen. Diese ästhetische Erfahrung generiert sich nicht dadurch, dass der Zuschauer mit Jauss Termini “zum Mitschöpfer des Werkes”¹⁰ wird, sondern durch ein Spiel mit den Grenzen. Der Raum des Theatron bleibt ein Ort mit eigenen Regeln der Inszenierung, und zwar jenen der Darstellung, Bürgerinnen können aber für einen Augenblick an einer inszenierten Öffentlichkeit teilnehmen, bei der sie durch Theatralität einen Moment der Gemeinschaftsbildung erleben.

Im bereits erwähnten Interview mit Dorothee Lehmann-Kopp geht Ruhnau gerade auf ein solches gemeinschaftsbildendes, durchaus ernstes Spielverständnis ein und stellt fest, dass sein Konzept aus der Lektüre der 1938 erschienenen, wirkungsmächtigen Abhandlung *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* des Kulturwissenschaftlers Johan Huizinga stammt. So heißt es in einer fundamentalen Stelle von Huizingas *Homo ludens*:

Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine Handlung nennen [...], die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben und Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben¹¹.

Jeder kann potenziell in das Theater eintreten und am Spiel der Produktion und Rezeption des Spektakels (oder der Werke von Klein) teilnehmen. Ein gewolltes Mitwirken ist aber geradezu nicht nötig: Denn das Theater macht sich selbst durch seine Transparenz zu einem Teil der Umwelt der Bürgerinnen und der Fußgängerinnen durch die inszenierte Verwischung von Grenzen, welche die Glasfassade ermöglicht. Dadurch können die Grenzen selbst als Übergangselemente temporärer Verhandlung von Wahrnehmungen und Identitäten, Sinn- und Gemeinschaftskonstrukten, d.h. als Schwellen, perzipiert werden. Unter diesem Gesichtspunkt

¹⁰ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, p. 118

¹¹ J. Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, Hamburg 2015, p. 22.

lässt sich in Ruhnaus Spiel mit Grenzen, die in Schwellen transformiert werden, auch eine gestalterische Modellierung ästhetischer Erziehung (im Sinne Schillers) ablesen, welche die Bürgerinnen dazu auffordert, ihre imaginativen und rationalen Kräfte durch den Kontakt mit dem besonderen Kunstobjekt, d.i. dem MiR, einzuüben. Ästhetische Erziehung bedeutet hier die Freiheit, am Spiel teilzunehmen und dieses als Ausdruck einer geregelten, begrenzten, aber in der Entfaltung ihrer Sinnhaftigkeit schrankenlosen Freiheit, die kultur- und (für Schiller) menschenbildend ist. Vor dem Hintergrund der Wiederaufbaustimmung und des Wirtschaftswunders, welche in Gelsenkirchen nach den großen Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg und der Befreiung durch amerikanische Truppen (1945) deutlich spürbar waren, ist die Idee einer ästhetischen Erziehung durch architektonische Gestaltung die plastische Verkörperung einer zukunftsweisenden Freiheit, die den Raum für die Demokratie verwirklicht. Dadurch sollten die Bürgerinnen, wie ein ehemaliger Kulturdezernent der Stadt Gelsenkirchen Peter Rose ziemlich unmissverständlich erklärt, sich nicht mehr “überwiegend als ‘Malocher[innen]’”, sondern als spielende und musizierende begreifen¹².

Im Rahmen des nächsten Teils meines Beitrags, in dem ich Yves Kleins Reliefs auf der Grundlage seiner Ästhetik der “sensibilité” analysieren werde, möchte ich untersuchen, in welcher Art und Weise Ruhnaus ernstes Spiel mit den Grenzen des Theatron ein spannungsreiches Verhältnis mit Kleins Bildern unterhält. Daraufhin wird ihre intime Kohärenz auf der Grundlage von Ruhnaus ursprünglichem Projekt des MiR als Gesamtkunstwerkes sui generis hinterfragt.

2. Von der “Schule der Sensibilität” zu einer Ästhetik der Kontemplation

Die Kontinuität zwischen Ruhnaus gestalterischer Arbeit an den Grenzen des Theatron mit dem Ziel, den Raum für eine spielerische ästhetische Erziehung ins Leben zu rufen, und Yves Kleins Vorhaben, eine “Schule der Sensibilität” (“centre de la sensibilité”) zu gründen, scheint schwer bestreitbar. So heißt es im von Klein und Ruhnau 1959, d.h. im Jahr der Eröffnung vom MiR, verfassten Manifest zur “Schule der Sensibilität” [sensibilité], welches einer der Bausteine des sogenannten Nouveau Réalisme war:

Das Zentrum der Sensibilität soll bewirken, dass die Möglichkeiten schöpferischer Imagination als Kräfte der persönlichen Verantwortung neu geweckt werden. [...]

¹² Special 50 Jahre Musiktheater im Revier, opernnetz.de
https://oton.online/Alt/seiten/backstage/musiktheater_im_revier.htm

Das ist zu erreichen durch Immaterialisation und Sensibilität.

[...]

Die Idee der Freiheit wird neu erfahrbar durch die unbedingte Imagination und deren geistige Austragsformen. [...]

Die Schule der Sensibilität will Imagination und Immaterialisation. Sie will die Freiheit im Sinne des Herzens und des Kopfes¹³.

Diese Art Manifest – das Ruhnau nach einem Gespräch mit Klein verfasst und deshalb erst in deutscher Sprache und quasi als notizartige Transkription eines mündlichen Austauschs erscheint – scheint eins zu eins der ästhetisch-ethischen Aufgabe von Ruhnau's Projekt zu entsprechen: Die Einübung der Imagination als Kraft, sich in vielfältigen Formen zu inszenieren und dadurch Sinn zu stiften, ebnet den Weg zur grenzüberschreitenden, profund demokratischen "Freiheit" der "Verantwortung", bei der jede Bürgerin die Nutzung und Aufbewahrung der Diskussionsräume mitträgt. In der Schrift von Ruhnau und Klein ist eine bestimmte Gestaltungsform, die "Immaterialisation", das Mittel für die Erschaffung schöpferischer Imagination. "Immaterialisation" ist selbstverständlich keine Entmaterialisierung oder kein Schaffen, wie es im bekannten Brief Michelangelo Buonarrotis an Benedetto Varchi heißt, *per forza di levare* (via Entzug), und zwar durch Schrumpfung von Materialien, Baukörpern oder Farben. "Immaterialisation" bedeutet "In-Materialisation", mittels Wahrnehmung in die Materie eintauchen, so dass die Materie zum Schauplatz eines ungreifbaren Ineinandergreifens und Zusammenspiels von Grenzen zwischen etwa Subjekt und Objekt, Bürgertum und Theater, Kunst und Natur wird. Unterschiede und Gegensätze werden in der Immaterialisation deswegen aufgehoben, weil die künstlerisch behandelte Materie die Frage nach der Verfasstheit des Gestalteten, nach dessen Ontologie, ausblenden lässt. Wenn bei Ruhnau das Glas eine derartige Funktion ausführt, indem es die Fassade zu einem unkörperlichen, quasi in der Luft schwebenden Diaphanen macht, so ist die Immaterialisation auch in Kleins Reliefs durch mehrfache künstlerische Strategien spürbar, die im Folgenden erläutert werden.

In der Abbildung 4 sehen wir zwei riesige (Größe: 20 X 7 Meter) Reliefformate in International Klein Blue, die Klein während seiner künstlerischen Arbeit im MiR realisiert hat und die jeweils im westlichen sowie im östlichen Hauptfoyer zu sehen sind – insgesamt haben wir also vier Reliefs und zwei Formate im MiR. Ein Relief besteht aus mit Zweikomponenten-

¹³ W. u. Y. Klein, *Schule der Sensibilität*, in H. Stachelhaus (hrsg. v.) *Yves Klein/Werner Ruhnau*, Bongers, Recklinghausen 1976, p. 61.

Binder durchhärteten und mit Draht an der Wand befestigten Naturschwemmen, die von Klein auf Empfehlung von Ruhnau angebracht wurden und in einem simulierten *sfumato* in die weiße Wand verschwimmen, so dass ihre Grenzen sich hybridisieren und als Schwellen operieren. Das zweite voluminöse Relief besteht aus einer wellenartigen Gipsmodellierung, die auf einem Ziegeldrahtgewebe geformt wurde und deren wie die Meeresoberfläche anmutende Struktur an Ruhnau's Idee des *floating space* anzuknüpfen scheint. Die zwei Reliefs wirken auf die Zuschauerinnen, die sich im Foyer befinden, gemäßigt überwältigend, was auch die Abbildung 1 zu bezeugen scheint: Sie strahlen ihre chromatische Kraft durch eine extensive und dadurch auch intensive, obgleich kontrollierte, Überforderung der Wahrnehmung aus. Die Zuschauerinnen können zwar versuchen, das Wahrgenommene als ein Handhabbares oder ein kompositorisch Abgeschlossenes zu begreifen, die Dimensionen des Objekts fordern sie allerdings schon vor dem Eintritt in das Theater heraus, wie man in der Abbildung 1 sehen kann. Zurecht hat Michael Bockemühl darauf hingewiesen, dass Kleins Wandbilder den "Charakter von Fresken"¹⁴ besitzen, welche je nach räumlicher Extension eine vorübergehende visuelle Überwältigung herbeiführen können. Wir wissen, dass Giotto's Fresken in Assisi im jungen, noch nicht Judo-Meister gewordenen Klein einen tiefen Eindruck hinterlassen hatten und gewissermaßen als Vorbilder für die Reliefs fungierten¹⁵. Der Fresko-Effekt bedingt eine Intensivierung des Raumgefühls, weil die Reliefs die rationale architektonische Ordnung unterbrechen und die Zuschauerinnen dadurch mit einer tendenziell maßlosen Dimensionalität konfrontieren.

Auch das Blau bzw. das I.K.B., das in dem Schwammrelief noch dichter und dunkler erscheint (Abbildung 5), operiert nach Kleins Worten als ein Medium der Identifikation der Zuschauerinnen mit dem Raum: "Die Farbe bewohnt den Raum, während die Linie nur durch ihn hindurchreist und ihn zerschneidet. Die Linie streift das Unendliche, die Farbe 'ist'. Durch die Farbe empfinde ich eine vollständige Identifikation mit dem Raum"¹⁶. "Identifikation" steht an der Stelle für einen sicherlich wieder temporären Verlust des räumlich-somatischen Selbstgefühls und dessen Verhandlung durch das I.K.B.: Die Wahrnehmenden spüren, dass ihr Sensorium eine Erweiterung erfährt, die sie nicht ganz kontrollieren können, aber auch nicht kontrollieren wollen. Dieser Zustand – den, wie wir gelesen haben, Klein als "Immaterialisation" bezeichnet – impliziert also eine Steigerung der Wahrnehmungskräfte, die

¹⁴ M. Bockemühl, *Brennendes Blau. Illusion und Wirklichkeit einer Farbe (I.K.B.)*, in M. Bockemühl, M. Hesse, *Das Gelsenkirchener Musiktheater*, cit., p. 62.

¹⁵ H. Weitemeier, *Yves Klein*, Taschen, Köln 2016, p. 39.

¹⁶ Zitat aus S. Stich, *Yves Klein*, Hatje Cantz, Ostfildern 1994, p. 132.

mit einem Überschuss an Imagination einher geht¹⁷: Es ist ein Plus an Bedeutung und Wahrnehmung also, nicht ein Minus. Eine solche Immaterialisation – die de facto über eine Überwindung der nach Symmetrie, Ordnung und Proportion trachtenden Rezeption läuft – attestiert eine Grenzüberschreitung, die auf dem Niveau des Sinnlichen stattfindet. Die Einbettung der Reliefs in eine klassische Prinzipien aktualisierende Architektur entschärft jedes mögliche Gefühl des Erhabenen, dessen Ereignishaftigkeit (im Sinne Jean-François Lyotards¹⁸) sich jeder Form der Darstellung verweigert. Die Zuschauerinnen werden durch die Reliefs eher in eine kontemplative Einstellung versetzt, die bei Klein einer besonderen passiven Lage gleicht. Passivität¹⁹ bedeutet nicht Nicht-Tun: Es geht um eine Rezeption, die für vielfältige Sinnformen offen ist und deshalb in fortlaufender Kontemplation verweilt. Die Wirkung des Blaus in den Reliefs geht weit über die Vermittlung von Figurativem oder einer Komposition hinaus, obwohl sich figurale Motive und unterbrochene Erzählstrukturen vor allem auf der Fläche des Gipsreliefs (Abbildung 6) leicht ankündigen. Die Größe und Intensität der Farben in den Reliefs hemmen die Fähigkeit der Rezipierenden, eine womöglich feststellbare Handlung zu verfolgen und somit ein sinnhaftes, zweckmäßiges Verhältnis mit dem Werk zu unterhalten. Die Kraft der daraus entstehenden ästhetischen Erfahrung ergibt sich aus einer Kontemplation, die eine freie, da nicht von Kriterien oder einer bildlichen Syntax geleitete, Sinnstiftung katalysiert.

Im Vergleich zur ästhetischen Erfahrung bei Ruhnau stammt jene Kleins nicht aus einem Umgang mit einer bestimmten Theorie, wie etwa Huizingas Spielkonzept, sondern aus einer zunächst spirituellen und dann körperlichen Erfahrung der Außerkraftsetzung von Zwecken: aus dem Judo. Im von Klein 1954 verfassten *Grundlagen des Judo* findet sich eine Allegorie seiner Erfahrungen auf dem Feld des Judo – und indirekt auf jenem der Kunst:

Ich dachte mir immer, es wäre viel besser, Türen einzuschlagen, anstatt Zeit zu verlieren, den richtigen Schlüssel zu suchen, ohne dabei, in Abwesenheit von Ruhe und einem kühlen Kopf, das Schlüsselloch zu finden [...]. Sechs Monate sowie spektakuläre und schonungslose Kämpfe mit Weisen und profunden Kennern von Katas habe ich in Japan gebraucht, bevor ich eines Tages atemlos, platt und genervt gegen eine letzte, allzu starke Tür stieß, um wutentbrannt endlich den Schlüssel zu ergreifen, den einer der alten Meister des Kōdōkan mir mit einem behutsamen Lächeln seit Langem angeboten hatte²⁰.

¹⁷ Vgl. dazu R. Fleck, *Yves Klein. L'aventure allemande*, Manuella, Paris 2018, p. 50.

¹⁸ J.-F. Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, übers. v. C. Pries, Passagen, Wien 2014⁴, p. 110.

¹⁹ Für folgende Reflexionen zur Passivität war die Lektüre von folgender Abhandlung entscheidend: K. Busch, *Passivität*, Textem, Lüneburg 2012, p. 12f.

²⁰ Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-arts de Paris, Paris 2011, p. 17.

Der “Schlüssel” auf dem Feld der Kunst, so lässt sich vermuten, ist vielleicht der Verzicht auf die hastige Suche nach einem evidenten, durch die Materie greifbaren Sinn zugunsten der Gestaltung des Bildmediums als prozesshaftem Möglichkeitsraum. Die Farbe gibt den Kampf gegen den Sinn nicht auf: Der Sinn ergibt sich ohne nachweisbare Zwecke oder Intentionen und weist eine immaterielle Natur auf, die den Künstlerinnen selbst letztendlich unverfügbar bleibt. Ob eine solche kontemplative Einstellung oder, wie zuvor bezeichnet, Passivität eine Kontinuität mit Ruhnaus ästhetischer Erziehung aus dem Geiste des Spiels besitzt, wird Gegenstand einer kurzen abschließenden Betrachtung sein.

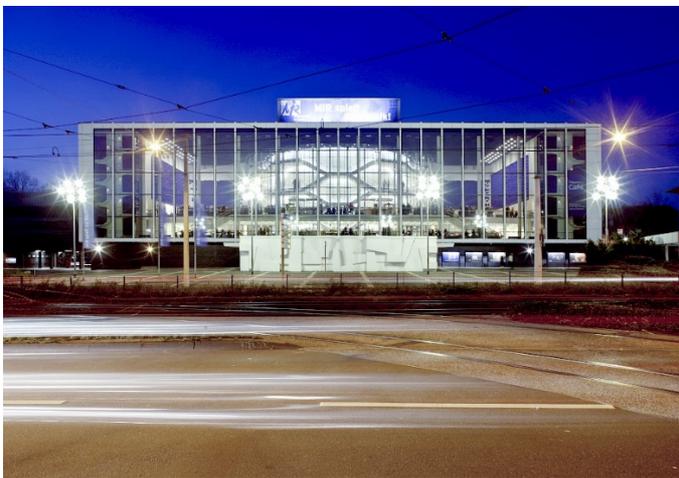
3. Zur “Verfransung” des MiR: eine Schlussbetrachtung

Schwellen stellen also im Vergleich zu Grenzen Momente der Verhandlung und Interaktion gestalterischer Möglichkeiten dar. Der schwellenartige Charakter von Ruhnaus Bau und Kleins Reliefs ist an mehrere gestalterische Entscheidungen geknüpft und führt, wie wir gesehen haben, zu unterschiedlichen Beziehungen zwischen Rezipientinnen und Kunstobjekten: Während Ruhnaus Bau als Diskussionsraum für die ästhetische Erziehung, d.h. für das Zusammenspiel geistiger Kräfte, operiert, in dem die Bürgerin, wenn auch nur vorübergehend, Teil des Theatron wird, so lässt sich in Kleins Bildästhetik der Reliefs die Tendenz zur Schaffung eines kontemplativen, gar meditativen Raums nachweisen, welche eine Hinwendung der Rezeption zur Innerlichkeit des denkenden Subjekts zur Folge hat. Dies bedeutet selbstredend nicht, dass Kleins künstlerische Hervorbringungen Ruhnaus partizipatives Theaterprojekt unterminieren, obwohl Klein ironisch wenige Monate nach der Eröffnung des MiR den Nouveau Réalisme als “trop germanique, trop Bauhaus à cause de Ruhnau”²¹ (zu Deutsch, zu Bauhaus wegen Ruhnau) zu liquidieren scheint. Vielmehr können die Unterschiede der Realisierungen von Ruhnau und Klein auf mehrfachen Ebenen, wie zuvor angedeutet, als das Resultat jener von Adorno 1967 in *Die Kunst und die Künste* diagnostizierten “Verfransung” der “Demarkationslinie”²² zwischen den Künsten und ihren Gattungen verstanden werden. Die “Verfransung” ist für Adorno nicht allein ein historisches Phänomen, das beispielsweise in manchen Formen der modernistischen Synthese der Künste einen prominenten Ausdruck erfährt, sondern auch und vielmehr ein den Künsten immanenter

²¹ Ivi, S. 272.

²² Th. W. Adorno, *Die Kunst und die Künste* [1967], in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, p. 452.

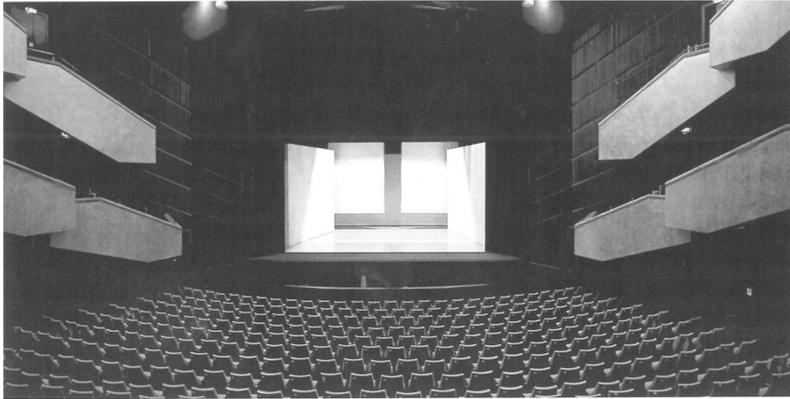
Prozess, welcher Hybridisierungen und Konvergenzen von künstlerischen Strategien bedeutet und fragmentierte, auf keine Einheit oder restlose Konvergenz zu bringende Partizipation erschafft. Anders als beim Gesamtkunstwerk werden nämlich bei der “Verfransung” nicht die funktionale Einheit in der Distinktion der Hervorbringungen angestrebt, sondern kontingente Entgrenzungen und Brüche produziert, welche einen Überschuss, ein *Mehr* an Bedeutungen generieren. Runhaus und Kleins Ästhetiken der Schwelle scheinen durch das Spannungsverhältnis u.a. zwischen Kontinuität und Diskontinuität der Werke, Konvergenz und Divergenz von Zwecken, die “Verfransung” zur Chiffre ihrer kreativen Sternen-Freundschaft gemacht zu haben, deren Gestaltungen für uns heute Gegenstand fortgesetzter Reflexion bleiben.



(Abbildung 1) Musiktheater im Revier (Großes Haus), Außenansicht von Süden
Foto: Thomas Robbin; Quelle: Baukultur Nordrhein-Westfalen e. V.



(Abbildung 2) Altes Museum (1823-1830)



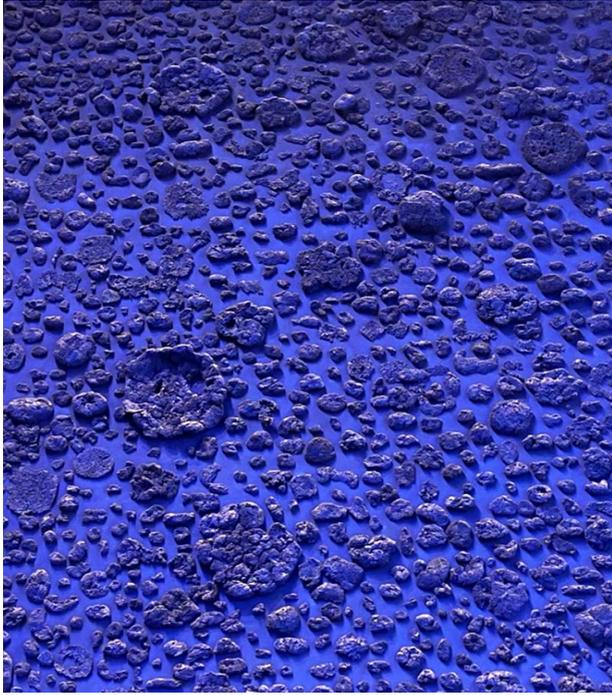
(Abbildung 3) Blick vom Parkett auf die Bühne (Großes Haus, Musiktheater im Revier)

Quelle: M. Bockemühl, u. M. Hesse, *Das Gelsenkirchener Musiktheater*, cit., p. 23.



(Abbildung 4) Yves Kleins Reliefs, Foyer im Westteil des Musiktheaters im Revier

Foto: Thomas Robbin; Quelle: Baukultur Nordrhein-Westfalen e. V.



(Abbildung 5) Detail aus Yves Kleins Schwammrelief, Foyer im Westteil des Musiktheaters im Revier, Foto: Prof. Stephan Schneider



(Abbildung 6) Detail aus Yves Kleins Gipsrelief, Foyer im Westteil des Musiktheaters im Revier, Foto: Prof. Stephan Schneider