

einen der Vernunft analogen Erkenntniswert. Waldenfels kennzeichnet die Sinnesqualitäten dadurch, dass wir uns in ihnen „sozusagen in den Dingen und mit den Dingen selber erfahren“ (Waldenfels 2000: 99).

Diese gleichsam nach innen gerichtete Wahrnehmung, die gleichwohl den Anstoß, den Anreiz von außen braucht und auf das Wahrge nommene reagiert, charakterisiert das, was meine Rezeption der Choreographien von Teshigawara und Forsythe ausmachte: Die Qualitäten des Tanzgeschehens weckten persönlich geprägte Empfindungen. Diese Empfindungen stellen eine Art Verknüpfung der Außenwelt und der Erfahrungswelt dar: Der Zuschauer sieht das Tanzgeschehen, das er leiblich mitvollzieht, und das in ihm persönliche affektive Färbungen wachruft. Besonders intensiv war diese affektive Wirkung in Bezug auf die zeitliche Dimension, deren Wahrnehmung und Wirkung das Beispiel *Absolute Zero* von Teshigawara im Folgenden zeigen wird.

Zeit: Flächigkeit und Intensität des Augenblicks

„Dann wird Zeit spürbar. Eine bestimmte Zeit. Im Körper befindliche Zeit, allein dort anwesende Zeit tritt in Erscheinung. Ihr Aufmerksamkeit schenken. Wenn ich jene zeitliche Empfindung beachte, verräumlicht sich die Zeit an sich. Durch die Zeit, die im Körper und in der Umgebung auftaucht, wird ein bestimmter Raum realisiert. Das ist die Wirklichkeit jenes Raums. Körerraum, der realisierte, geschaffene Zeit enthält. Das ist meine Realität.“
(Saburo Teshigawara)

Die Betonung ihrer Kontinuität und ihre kaum erfassbare Komplexität ließen die einzelnen Bewegungsformen in *Absolute Zero* ineinanderfließen, zu einem unablässig sich wandelnden und ungerichteten Fluss werden. Dem Bewegungskontinuum fehlte über weite Strecken eine eindeutige Bewegungsrichtung, die durch Impulse entsteht und deren Verkehrung man sofort erkennt. Man kann Videoaufzeichnungen vieler Passagen von Teshigawara jedoch ohne prägnante Änderung des Eindrucks vorwärts wie rückwärts verfolgen, was unser lineares Zeitverständnis irritiert, das eine Umkehrbarkeit der Zeit ausschließt.¹¹ Auf diese Weise schien die Zeitdauer so unteilbar wie die Bewegung und mein messendes, lineares Zeitempfinden wurde gestört. Es entstand ein

11 Diesen Hinweis verdanke ich Gerald Siegmund.

Gefühl der Zeitlosigkeit beziehungsweise der ‚flächigen Zeit‘ und verdichtete die Intensität des Augenblicks. *Absolute Zero* zog mich so sehr in seinen Bann, dass der mich umgebende RealZeitRaum nahezu vollkommen aus meinem Bewusstsein verschwand. Ich war für die Dauer der Aufführung so auf das Bühnengeschehen konzentriert, dass in meiner Interaktion mit dem Bühnengeschehen ein eigenständiger ErlebnisZeitRaum entstand. Während die Aufführung zwar keine fiktive Ebene im Sinne eines dargestellten, also repräsentierten, ZeitRaums¹² etabliert, entsteht doch neben dem RealZeitRaum der Aufführung eine zweite Ebene, die Ebene der ästhetischen Erfahrung. Durch meine Konzentration auf den Gegenstand und die Intensität des Erlebens war ich für die Dauer der ästhetischen Erfahrung aus den mich unmittelbar umgebenden Zusammenhängen herausgelöst. Durch das vollständige Eintauchen in das Bühnengeschehen wurde der Moment ästhetischer Erfahrung zum Moment der Vereinzelung und zu einer ‚totalen‘ Erfahrung, die für ihre Dauer alles andere aus meinem Bewusstsein verdrängte, einschließlich des mich umgebenden Publikums und der Theatersituation. Möglich wurde dies durch die potenzierte Flüchtigkeit des Tanzgeschehens:

„Der Reiz alles Flüchtigen ist seine gesteigerte Gegenwart. Was nur vorübergeht: unversehens heraufkommt und ebenso schnell im Nichts wieder verschwindet, das ist, in den wenigen Augenblicken seine Anwesenheit, auch ungeteilt gegenwärtig; es stimuliert die Aufmerksamkeit, bezieht alles in seiner Umgebung nur auf sich. Die Welt wird ihm zum eigens um es herum gebauten Kosmos. Alle Gegenwart lebt von der Flüchtigkeit und das Flüchtige lebt für den Moment der Gegenwart, der ihm nicht Zeitsegment ist, sondern das Ganze, *Zeit*.“ (Kafka 1991: 51)

Wie groß die Differenz zwischen dem ErlebnisZeitRaum und dem RealZeitRaum war, wurde deutlich am Ende der Vorstellung, im Moment des Übergangs also, an dem sie aufeinander trafen: Während ich noch ‚im Nachhall‘ des gerade Erlebten sitzen blieb, konzentrierten sich die Gespräche einiger anderer Zuschauer schon wieder auf ihren Lebensalltag, was mir den Eindruck vermittelte, in einer vollkommen anderen Welt zu sein.

12 Vergleiche die Unterscheidung zwischen dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung, die der Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit in der Theorie fiktionaler Texte folgt. Zu den „Zeitschichten“ des Theaters vgl. auch Lehmann 1999a: 310-317.

Innerhalb dieses ErlebnisZeitRaums während der Aufführung von *Absolute Zero* herrschte das Gefühl der Zeitlosigkeit, in der es für mich nur noch Gegenwart gab. Mein Zeitgefühl war vollkommen ausgeschaltet: Ich war der Realzeit enthoben, freischwebend in einem Zeitraum, abgekoppelt nicht nur vom linearen und objektiv-messenden Zeitempfinden des Alltags, sondern ohne jedes Empfinden und ohne jeden Gedanken an Zeit. Es fehlte jedes Gefühl für das Vergehen von Zeit. Entsprechend überrascht stellte ich am Ende der vergleichsweise langen Vorstellung fest, dass die zweieinhalb Stunden dauernde Aufführung erstaunlich schnell vergangen war.

Dieses Zeiterleben erklärt sich psychologisch daraus, dass wir Zeit nicht als solche, sondern nur als Veränderung und Wandel von etwas, als Bewegung wahrnehmen können. Entsprechend ist unser Zeitempfinden vom Geschehen abhängig: Ist eine bestimmte Zeitdauer mit abwechslungsreichen, anregenden Ereignissen angefüllt, erscheint sie uns kürzer, kurz-weiliger, als wenn sie unausgefüllt, arm an Geschehnissen, lang-weilig ist. In der Erinnerung kehrt sich dieses Verhältnis um und der ereignisreiche Zeitabschnitt kommt uns sehr viel länger vor als der ereignisarme („subjektives Zeitparadoxon“). In das Bewusstsein gelangt Zeit erst, wenn sie lang-weilig wird, während sie außer Acht bleibt, solange wir unsere Aufmerksamkeit interessiert etwas widmen. Diese Verkehrung zwischen Erleben und Erinnerung mag auch die paradoxe Zeiterfahrung der Kritikerin Sandra Luzina erklären, die sie im Duett *Here to Here* von Teshigawara machte: „Nach sechzig Minuten, die wie eine Ewigkeit und zugleich wie eine Schrecksekunde anmuten, endet das Stück.“ (Luzina 1997b)

Absolute Zero besteht aus drei gleich gebauten Teilen, die formal sehr klar durch etwa 15-minütige Pausen voneinander abgesetzt sind. Die drei Teile sind symmetrisch aufgebaut, indem ein Duett von Saburo Teshigawara und Kei Miyata gerahmt wird durch zwei Soli von Teshigawara als erstem und letztem Teil. Sie beginnen alle mit einer Videoprojektion, gefolgt von einem *Black* und anschließendem Auftritt des Tänzers beziehungsweise der Tänzer. Die Choreographie beginnt jeweils mit einem statischen Anfangsbild, entwickelt sich – wenn auch keineswegs kontinuierlich – in der Dynamik und endet wieder mit einem Schlussbild. Die Rahmung durch Anfangs- und Schlussbild stellt die Einheit innerhalb der einzelnen Teile her. Das Bühnenbild und die Kostüme bleiben innerhalb der Teile unverändert. Die große Klarheit und Reduktion in der Farb- und Formgebung der Bühne sowie eine strenge Gesamtstruktur steht bei Teshigawara im Kontrast zu seiner

schwierig zu fassenden Bewegungsqualität und Körperlichkeit. Diese strenge und klare Struktur blieb mir im Gedächtnis, die Chronologie der Ereignisse innerhalb der drei Teile jedoch entzog sich mangels einer linearen Struktur meiner Erinnerung. Die drei Teile von *Absolute Zero* erscheinen mir in der Erinnerung jeweils als ein einziger ausgedehnter Augenblick, eher als Fläche denn als Linie. Dieses Zeitempfinden lässt sich durch die Differenzierung der beiden Dimensionen der Zeit beschreiben, der messbaren, sukzessiven Zeit-Folge ($\chiρόνος$ /chronos, von der sich der Begriff der Chronologie ableitet), die wie zum Beispiel die Uhrzeit in einem gleichbleibendem Takt abläuft, und der unteilbaren und unbegrenzten Zeit-Dauer ($αιών$ /aion, von der sich der Begriff der Ewigkeit ableitet), in der die Vielfalt einzelner Zeitabschnitte oder -punkte gleichzeitig gegenwärtig ist. Denn ein Nacheinander, eine Chronologie der Ereignisse prägte sich mir nicht ein. Vielmehr verschmolzen Vergangenheit und Zukunft mit der intensiv erlebten Gegenwart, die mir als einzige Dimension der Zeit erschien.

Diese „Verzerrung des Empfindens für den meßbaren Zeitablauf“ durch Gestaltungsmittel wie „extreme Dauer oder Beschleunigung“ beschreibt Hans-Thies Lehmann als typisches Element des postdramatischen Theaters: „Dies alles wird zu konstitutiven Mitteln im postdramatischen Theater, weil es die Thematik der Zeit von der Ebene des Signifikats (der durch Bühnenmittel denotierten Vorgänge) auf die Ebene des Signifikanten (der Bühnenvorgänge selbst) verschiebt.“ (Lehmann 1999a: 318) Durch das tänzerisch-choreographische Mittel betonter Dynamik, die das Wie der Bewegtheit gegenüber dem Was der Bewegung in den Vordergrund rückt, entsteht also der Eindruck einer ‚absoluten Gegenwärtigkeit‘ des Tanzgeschehens.

Die Welt ist immer gegenwärtig, nur unser Bewusstsein kennt dank des Erinnerungs- und Antizipationsvermögens Vergangenheit und Zukunft. Wir können Zeit in vier verschiedenen Formen erleben, die aufeinander aufbauen: Gleichzeitigkeit, Sukzession, Gegenwärtigkeit und Dauer, die sich von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft erstreckt und die Kontinuität unseres Bewusstseins voraussetzt. (Vgl. Pöppel 1983: 371) Das Bewusstsein eines kontinuierlichen Verlaufs setzt voraus, dass die aufeinanderfolgenden Momente gleichzeitig im Gedächtnis anwesend sind. Doch dürfen sie nicht alle in gleicher Weise anwesend sein, weil sonst kein Nacheinander, sondern eine Überlagerung in der Gleichzeitigkeit entstünde. Edmund Husserl (1985) löst dieses Problem durch den Begriff der „Retention“, dem Nachwirken einer Wahrnehmung im Bewusstsein, die dadurch als

gerade vergangene Wahrnehmung im Gedächtnis gespeichert ist: „Metaphern wie die des nachhallenden Tons oder des Kiels, den ein Boot hinter sich nachzieht und der jetzt noch sichtbar ist an Stellen, die das Schiff dennoch schon verlassen hat, drängen sich auf.“ (Frank 1990: 30) Auf diese Weise können drei verschiedene Zeit-Stufen und ihre Entsprechungen im Zeiterleben entstehen: Vergangenheit als Erinnerung, Gegenwart als Dauer und Zukunft als Erwartung. Mein intensives Erleben während der Aufführung war jedoch so auf den Moment konzentriert, dass sich nicht die Empfindung eines zeitlichen Verlaufs der Ereignisse herstellte, sondern der Eindruck absoluter Gegenwärtigkeit. An dieser Stelle sei erinnert an die ‚Flächigkeit‘ der Dramaturgie¹³, die der hier beschriebenen absoluten Gegenwärtigkeit korrespondiert.

Wenn im Erleben „alles gleichbedeutend oder umgekehrt alles verfließend“ ist, gibt „es keine bestimmte Bewegung, die sich von anderen ab[hebt]; es [gibt] nur einen pausenlosen Bewegungsfluß, keine Rhythmis.“ (Waldenfels 1999: 64) Rhythmus ist „Form im Augenblick ihrer Verkörperung durch Veränderliches, Bewegliches, Fließendes“ (Benveniste 1966, zitiert nach Gumbrecht 1988: 717), es ist „jene Form, die sich – wie der Wortsinn nahelegt – als ‚Art des Fließens‘ in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element verkörpert“ (Waldenfels 1999: 63). Rhythmus unterscheidet sich vom Metrum oder Takt dadurch, dass er Variationen und Abweichungen in der Wiederholungsstruktur zumindest zulässt, wenn nicht sogar fordert. So ist das Phänomen des Rhythmus‘ mit dem Bereich des Organischen verbunden, entsprechend spricht man vom Puls- beziehungsweise Herzschlag, Atem und so fort als „Körperrhythmen“. Diese Körperrhythmen finden sich im Wechsel von *release* und *contraction* in der Graham- und im Wechsel von *fall* und *recovery* in der Humphrey-Technik wieder. Rhythmus kann jedoch nur dort wahrgenommen werden, wo eine Abfolge von distinkten Elementen erkennbar wird: Nur wo sich Einheiten identifizieren lassen und sich hinsichtlich mindestens einer Eigenschaft unterscheiden, kann ein Rhythmus im Verhältnis dieser Einheiten entstehen. In den geschilderten Bewegungssequenzen jedoch verschmilzt das Geschehen im Erleben zu einem einzigen Kontinuum, aus dem sich einzelne Bewegungsformen nicht herauslösen lassen. Wenn Rhythmus „a matter of making time and times perceptible“ (Sparschott 1995: 158) ist, so wird verständlich, warum hier aus der linear-chronologischen Zeit des Alltags eine unendliche, ungegliederte Ewigkeit wird, die jegliches Zeit-

13 Vgl. im ersten Kapitel S. 29f.

empfinden ausschaltet. Damit entfällt auch die unterstützende Wirkung des Rhythmus' für die Erinnerung, die sich zum Beispiel dort zeigt, wo Sprache durch einen metrischen Aufbau und/oder durch Gesang und Tanz sowie Musik leichter erinnerbar wird.

Mein intensives Erleben während der Aufführung war so auf den Moment konzentriert, dass sich die Empfindung eines zeitlichen Verlaufs der Ereignisse nicht herstellte. Um es mit Merleau-Ponty zu sagen: „Die erlebte Gegenwart schließt Vergangenheit und Zukunft in ihre Dichtigkeit ein. Das Phänomen der Bewegung macht diese räumlich-zeitliche Implikation noch deutlicher.“ (Merleau-Ponty 1966: 320f.) Der Bewegtheit des Tanzgeschehens korrespondiert hier eine Empfindungsqualität, die sich durch das intensive Erleben einer Zeitdauer auszeichnet, die gleichsam als verdichtete Gegenwart ohne ein Nacheinander und entsprechend ohne ein Vorher und Nachher erscheint. Auf diese Weise entsteht ein ErlebnisZeitRaum, der der linearen, chronologischen Zeit entzogen ist. Es entsteht das Gefühl der Gleichzeitigkeit, das oben beschrieben wurde. So büßt die Zeit „jede Linearität ein[...]“ und die ‚flächige Zeit‘ erscheint als „Kreuzungspunkt zwischen unwiederbringlichem Moment und Ewigkeit“ (Boxberger 1994a: 31). Diese Verdichtung des Erlebens auf die Gegenwart gilt als eines der zentralen Merkmale ästhetischer Erfahrung: „Was immer sie sonst noch sei – ästhetische Erfahrung ist ganz allgemein gesteigerte, verdichtete Gegenwart.“ (Lehmann 1999b: 13)