

Sinn: Leiblicher Mitvollzug

„Vor allem die Soloauftritte Saburo Teshigawaras [...] öffnen die Augen, sie stimulieren aber auch ein nicht nur visuelles Erfassen: der Körper scheint sich in seinem Volumen und seiner Konsistenz ständig zu verändern, der Betrachter entwickelt ein starkes Empfinden für sinnliche Qualitäten wie hart und weich, flüssig und fest, leicht und schwer.“ (Sandra Luzina)

Meine ersten Aufführungsbesuche bei William Forsythe und Saburo Teshigawara irritierten mich, weil meine Erwartungen und Vorstellungen nicht erfüllt wurden: Sie richteten sich weniger auf das momentane Erleben als auf fixierbare und daher auch nach dem Aufführungsereignis noch verfügbare Bedeutung. Doch diese Art semantischer Bedeutung, nach der ich suchte, wird durch den Eindruck der Bewegtheit unterlaufen, der meine Wahrnehmung der Choreographien von Forsythe und Teshigawara prägte. Denn er setzt differenzierbare Momentaufnahmen von Körperpositionen voraus, die einprägsam und in ihrer Struktur erkennbar sind. Diese Körperpositionen sind jedoch aufgrund der hohen Geschwindigkeit, Komplexität und des Bewegungsflusses kaum auszumachen – und selbst wenn dies zuweilen gelingt, sind die Positionen nicht ad hoc mit Bedeutung zu belegen. Das verweist darauf, dass der Wahrnehmung Kategorien fehlen, die auf das Geschehen anwendbar wären: Das Tanzgeschehen lässt sich nicht in das aus früheren Wahrnehmungen gebildete Raster einpassen. Bedeutung meint hier nicht zwingend eine Bedeutung im engen Sinne eines Erzählstrangs oder einer Handlung. Eine Bedeutung hätte zum Beispiel auch eine visuelle Struktur wie das geometrische Spiel von Linien, das die Tänzer durch ihre Raumpositionen und -wege sichtbar werden lassen.³ Das veränderte Bewegungs- und Körperverständnis jedoch, das im vorhergehenden Kapitel dargestellt wurde, geht mit der Veränderung meiner Wahrnehmung einher: Ich löste mich von meinen Sehgewohnheiten und vergaß meine Suche nach fixierbaren und bedeutungshaften Momentaufnahmen und Positionen, die als Raumzeichen lesbar wären. Stattdessen überließ ich mich der Bewegung, war fasziniert von der Art und Weise, wie sich die Tänzer in den Choreographien von Teshigawara und Forsythe bewegten: vom steten Wandel, der kontinuierlichen Veränderung und der geschmeidigen Virtuosität der Tän-

3 Vgl. dazu oben das Kapitel zu Strukturen der Wahrnehmung S. 29ff.

zer. Dieses Wie der Bewegungsausführung war gekennzeichnet durch Bewegtheit, das heißt durch die Betonung der Zeitlichkeit und Dynamik der Körperbewegung. Der – wenn man so will – Mangel an Bedeutung im Sinne bekannter Strukturen trat in den Hintergrund gegenüber der Wirkung, die das Tanzgeschehen durch seine dynamischen Qualitäten auf mich hatte.

So geriet ich in eine neue „Sehordnung“ (Waldenfels 1999), oder hier vielleicht treffender ‚Wahrnehmungsordnung‘, in der es kaum mehr um die Fixierung von Momenten und referentielle Zuordnungen geht. Stattdessen bieten Forsythes Choreographien einen Möglichkeitsraum, sie machen dem Zuschauer ein Angebot, bei dem er sich eher auf Details konzentrieren oder auf die Suche nach Strukturen und Zusammenhängen der hierarchielos neben- und hintereinander präsentierten Elemente gehen kann. Teshigawaras Choreographien dagegen leiten den Blick und die Rezeption des Zuschauers, sie präsentieren eine Gesamtkomposition theatraler Elemente, die jedoch trotz ihrer suggestiven Wirkung keine intellektuell erschließbare Bedeutung nahe legen. Gemeinsam ist den untersuchten Choreographien, dass ich gezwungen bin, mich von der Suche nach mir bekannten und daher subjektiv bedeutungshaften Momenten zu lösen und mich auf eine ungewohnte und unerwartete Wahrnehmungsordnung einzulassen. Die Choreographien fordern andere Aspekte der Wahrnehmung heraus als die, die im ersten Kapitel mit der Betonung des Wiedererkennens beschrieben wurden. Denn obgleich die menschliche Wahrnehmung bestrebt ist, sich am Bekannten zu orientieren, sind wir durchaus in der Lage, zu lernen und unseren Erfahrungshorizont – in der Sprache der Neurowissenschaftler die Konzepte⁴ – zu modifizieren und an die Lebenswelt anzupassen: „Nur weil es die Möglichkeit gibt, auch das Unwahrscheinliche, das Unvorhersehbare zu erfahren, können menschliche Subjekte sich an völlig neuartige Situationen anpassen [...]“ (Emrich 1999a: 65) Diese neue Wahrnehmungsordnung, die sich anpasst an die Bewegtheit der Bewegung, wechselt den Sinn in zweifacher Hinsicht: Es tritt mit der kinästhetischen Wahrnehmung ein neuer Wahrnehmungssinn in den Vordergrund, der neue Ebenen sinnlich-motorischen Sinns aufdeckt.

Während die Wahrnehmung von distinkten Formen in erster Linie an den visuellen Sinn geknüpft ist, tritt bei der Wahrnehmung von dyna-

4 Vgl. oben zur Konzeptualisierung S. 31f.

mischen Bewegungsqualitäten die kinästhetische Wahrnehmung in den Vordergrund. Die Dynamik des Geschehens und die virtuose Körperlichkeit der Tänzer affizierten mich leiblich, ich reagierte sehr stark auf das Geschehen: Die wahrgenommenen Körperbewegungen riefen eine Resonanz in meinem zuschauenden Körper hervor. So übertrugen sich zum Beispiel der angespannte Körperzustand in Forsythes *7 to 10 Passages* (2000) oder das hohe Energielevel Forsythes *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) beziehungsweise *One Flat Thing, Reproduced* (2000) auf mein Körpergefühl und meine Stimmung. Bei Teshigawaras *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998) bewirkte das Tanzgeschehen durch die Dynamik bei mir eine merkwürdige Mischung aus gebannter Erstarrung und dem Wunsch, mich ebenfalls zu bewegen, einen nur schwerlich innerlich bleibenden leiblichen Mitvollzug der Bewegung. Eine Formulierung der Kritikerin Christiane Kühl beschreibt diese Situation sehr treffend: Sie spricht davon, dass die Aufführung „etwas Vages, schwer Benennbares, aber im Augenblick seiner Präsentation schmerzhaft Greifbares“ (Kühl 1999) produziere.

Hier zeigen sich die beiden Facetten, die Erika Fischer-Lichte als das Semiotische, das auf die Bedeutung gerichtet ist, und das Performative, das auf affektive Wirkungen wie „Irritation, Schock, Ekel, Scham, Begierde, Aggressivität, Freude, Glück, Langeweile“ (Fischer-Lichte 2001a: 23) zielt, bezeichnet. Sie bestimmt das Semiotische und das Performative als „zwei verschiedene Perspektiven auf denselben Gegenstand“:

„Während die Semiotik nach den Bedingungen der Möglichkeit für die Entstehung von Bedeutung fragt und unterschiedliche Semiosen in den Blick nimmt, stehen beim Performativen seine Fähigkeit der Wirklichkeitskonstitution, seine Selbstreferentialität (die Handlungen bedeuten das, was sie vollziehen), seine Ereignishaftigkeit und die Wirkung, die es ausübt, im Mittelpunkt des Interesses.“ (Fischer-Lichte 2001a: 20)

Die affektive Wirkung des Tanzgeschehens, die von der Kritikerin Sandra Luzina für *Absolute Zero* eindrücklich beschrieben wird, bestimmt also die Rezeption: „Dröhnende, vibrierende und wummernde Klänge, die in den Ohren sausen, sich ins Gehirn einfräsen, in den Eingeweiden rumoren, Bilder, die sich ins Bewusstsein einbrennen. Selten erlebt man Aufführungen, die den Zuschauer so in den Bann schlagen. Weil sie nicht nur starke psychische Wirkung ausüben, sondern den Betrachter auch physisch attackieren.“ (Luzina 1997b)

Diese Wirkungen, die leibliche Affizierung des Zuschauers durch das Tanzgeschehen, wurde von dem Tanzkritiker und Theoretiker des amerikanischen *Modern Dance*, John J. Martin (1893–1985), als „Metakinese“⁵ bezeichnet: „There is a kinesthetic response in the body of the spectator which to some extent reproduces in him the experience of the dancer.“ (Martin 1972: 48) Martin nahm an, dass der Zuschauer die Bewegungen des Tänzers auf der Bühne in ähnlicher Weise wahrnimmt wie seine eigenen Bewegungen, sie „through kinesthetic sympathy“ (ebd.: 23) mitvollzieht. Hermann Schmitz beschreibt diesen Vorgang als „Angestecktwerden des eigenen Leibes, [was] zu dessen eventuell enthusiastischem Mitgehen oder Mitschwingen mit der vom Objekt ausstrahlenden Bewegungssuggestion“ (Schmitz 1966: 43) führen kann. Welche Bewegungssuggestion eine Gestalt hervorruft, ist durch „eine feste, gesetzliche Zuordnung“, die er „Gestaltverlauf“ (ebd.: 43f.) nennt, festgelegt. Die Bewegungssuggestion stellt eine Verbindung zwischen dem Wahrgenommenen – gleich ob bewegt oder unbewegt, gehört oder gesehen – und dem Wahrnehmenden her, so dass er sich im Wahrgenommenen „gleichsam spiegelnd objektiviert“ (Schmitz 1977: 628). Auf diese Weise vermitteln die Gestaltverläufe „zwischen leiblichem Befinden und ästhetischen Gebilden“ (ebd.: 635). Um dieses Phänomen der Vermittlung zu erklären, hatte Martin Ergebnisse der physiologischen und psychologischen Forschung zur Kinästhesie (Bewegungsempfindung) aufgenommen und auf die Wahrnehmung von Tanz übertragen. Seine Vorstellung der „kinesthetic sympathy“ beruht auf der inzwischen auch neurobiologisch bestätigten Erkenntnis, dass „alle inneren wie äußeren Reize, ununterschieden nach ihrer Sinnesart, mit Eigenbewegungen und der kinästhetischen Regulierung von Balance, Muskelspannung, Orientierung und Haltung“ (Huschka 2000: 146) beantwortet werden. In diesem Sinne kann man durchaus wörtlich vom ‚leiblichen Mitvollzug‘ des Zuschauers sprechen. Er führt nicht unbedingt – und beim Theater-Zuschauer wohl nur in den seltensten

- 5 Der Begriff taucht schon Ende des 19. Jahrhunderts bei dem Biologen Conwy Lloyd Morgan auf, der mit Metakinesis die psychischen oder quasi-psychischen Aspekte bezeichnet, die körperliche Bewegungen begleiten: „Morgan has postulated what he calls ‚metakinesis‘, something higher than ‚kinesis‘ (matter in motion), as analogous in the inorganic world to consciousness in the organic.“ (Baldwin 1901: o.S.) Eine Darstellung, Ausarbeitung, Anlehnung an Martins Konzept der Metakinese findet sich u.a. bei Elsner 2000: 15; Hagendoorn 2002; Stüber 1984: 53f.; Wittmann 2002. Ein kritischer Kommentar findet sich z.B. in Franko 1996: 25-52 und Huschka 2002: 73-81.

Fällen – zu äußerlich wahrnehmbaren, motorischen Aktionen. Vielmehr erlebt der Zuschauer eine Aktion am eigenen Leib, die er nicht selbst ausführt. Der Forscher und Choreograph Ivar Hagendoorn beschreibt dieses Phänomen des empathischen Mitvollzugs von Fremdbewegungen als „motorische Einbildungskraft“, die auf neuronaler Ebene in den sogenannten Spiegelneuronen begründet liegt: Sie verbinden die Wahrnehmung von Bewegungen und Handlungen mit ihrer Bedeutung im Sinne des Effekts dieser Bewegung beziehungsweise Handlung. Das führt dazu, dass bei der Beobachtung einer Bewegung dieselben Neuronen aktiviert werden wie bei der Ausführung der Bewegung. Allerdings wird die motorische Aktivität blockiert, so dass der Wahrnehmende die Bewegung nicht auch tatsächlich ausführt. Auf diese Weise vermittelt sich dem Wahrnehmenden die Empfindung der Bewegung, ohne dass er sich selbst bewegt. (Vgl. Hagendoorn 2002: 431f.) Daraus leitet Hagendoorn die Hypothese ab, dass „der Zuschauer (im Gehirn) virtuell mittanz“ (ebd.: 439). Der Zuschauer sieht also nicht nur Bewegungen, sondern er vollzieht die Bewegungen leiblich mit. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Zuschauer die Bewegungen so, wie er sie auf der Bühne sieht, auch selbst ausführen können müsste, um sie mitvollziehen zu können. Zwar hat es einen Einfluss auf seine Wahrnehmung, ob er zumindest prinzipiell vertraut ist mit der Ausführung der Bewegungen, weil er dann weiß, wie es sich anfühlt beziehungsweise sich vorstellen kann, wie es sich anfühlen könnte. Doch tragen die Tanzbewegungen gerade in der Art und Weise ihrer Ausführung so allgemeine Merkmale, dass sie auch für Nicht-Tänzer nachvollziehbar sind. So weiß wohl jeder, wie es sich anfühlt, wenn man eine Bewegung besonders schnell ausführt, oder wenn man besonders viel Kraft aufwendet. Das Phänomen, dass die Vorstellung oder Wahrnehmung von Bewegungen in der Muskulatur Tonusveränderungen auslöst, die unwillentlich zum ansatzweisen oder sogar vollständigen Mitvollzug beziehungsweise zur Nachahmung der Bewegung führen können, beschrieb der britische Physiologe und Zoologe William B. Carpenter bereits 1874 in seinen *Principles of Mental Physiology* als „ideomotorische Bewegung“⁶. Wenn wir sehen, wie sich ein menschlicher Körper bewegt, nehmen wir diese Bewegung wahr als eine, die auch unser Körper potentiell ausführen könnte, und vollziehen die Bewegung in diesem Sinne leiblich mit. Und zwar gilt dies, so die Tanzwissenschaftlerin Selma Jeanne Cohen, insbesondere für die

6 Vgl. dazu auch Stüber 1984: 54.

dynamischen Qualitäten des Tanzes: „Die wahrnehmbaren Elemente der Bewegungen des Tänzers werden vom Nervensystem des Betrachters nicht bloß registriert; vielmehr sind es die dynamischen Qualitäten, die von diesen Elementen produziert werden, die im Betrachter die entsprechenden Kraftkonfigurationen erwecken.“ (Cohen 1988: 112)

Der kinästhetische oder Bewegungssinn (auch Muskelsinn genannt) dient im Zusammenspiel von Propriozeptoren⁷ und den Gleichgewichtsorganen im Innenohr der Empfindung, das heißt der inneren, nicht-visuellen Wahrnehmung eigener körperlicher Bewegungen. Man spricht im Gegensatz zur Oberflächensensibilität der Haut auch von der Tiefensensibilität unseres Bewegungsapparates. Sie untergliedert sich in den Stellsinn, den Bewegungssinn und den Kraftsinn (vgl. Vogel/Angermann 1989: 363) und vermittelt uns Informationen über die räumliche Gestalt, das Ausmaß, den Ablauf und die Geschwindigkeit einer Bewegung sowie über die aufgewendete Kraft und den entstehenden Druck. Eine intakte Tiefensensibilität erst ermöglicht den Erwerb eines harmonischen Körperschemas⁸. Menschen, die in ihrer kinästhetischen Wahrnehmung beeinträchtigt sind, haben kein Wissen um die Lage ihrer Körperteile und können entsprechend die Körperhaltung nicht korrigieren. Sie wissen zum Beispiel nicht, ob ihr Arm gestreckt oder gebeugt ist, und können ihre Nasenspitze nicht mit geschlossenen Augen berühren. Daher sind sie vermehrt auf optische Kontrolle angewiesen. Eine ständige und exakte Rückmeldung über Muskelspannung und Gelenkstellung ist vor allem zum Ausführen der unbewusst-geplanten Bewegung, wie zum Beispiel Gehen, Essen, Waschen, Anziehen notwendig.

7 Propriozeptoren oder Propriorezeptoren (Muskelspindeln, Sehnenorgane, Gelenkkapsel-Rezeptoren) sind Sinnesorgane, die im Körper entstehende Reize (propriozeptive Reize) verarbeiten und Bewegung, Druck oder Spannung von Organen kontrollieren (propriozeptive Reflexe). Sie geben den Spannungszustand des Stütz- und Bewegungsapparates über das Rückenmark weiter an den Hirnstamm, das Kleinhirn und den Cortex. (vgl. Goldstein 1997: 448; Vogel/Angermann 1989, Bd.2; http://www.ergotherapie-g-hoffmann.de/lex/kinaesthetisches_system.htm)

8 Zur Definition des Begriffs Körperschema vgl. Joas 1996: „Das Körperschema wird üblicherweise definiert als das Bewußtsein des Handelnden von der morphologischen Struktur des eigenen Körpers, seiner Teile, seiner Haltung, seiner Bewegungen und seiner Grenzen.“ (Ebd.: 257) So wie Angerer 1995: „Das Körperschema ist im Prinzip für alle Individuen der Gattung Mensch gleich. Es ist unbewußt, vorbewußt und bewußt. Es bezieht den aktuellen Körper im Raum auf die unmittelbare Erfahrung.“ (Ebd.: 31)

Die gleichsam mimetische physiologische Reaktion, dass also die Bewegung leiblich mitvollzogen wird, besagt allerdings noch nichts über die Empfindungen des Zuschauers; sie stellt vielmehr die Voraussetzung dafür dar, dass der Zuschauer etwas empfindet, weil sich auch bei ihm etwas – wenn auch nicht motorisch – bewegt. Welche Empfindungen diese leiblichen Bewegungen beim Zuschauer auslösen, ist individuell verschieden, da sich aufgrund unterschiedlicher Vorerfahrungen unterschiedliche emotionale Assoziationen mit den Bewegungen verknüpfen (vgl. Stüber 1984: 53).

Während das Modell der Kinästhesie häufig sehr allgemein im Sinne einer leiblichen Betroffenheit verwendet wird, ist es hier im wörtlichen Sinne der Bewegungsempfindung zu verstehen: Der Begriff „Kinästhesie“ setzt sich zusammen aus griechisch *kinesis* (Bewegung) und *aisthesis* (Wahrnehmung) und heißt wörtlich Bewegungsempfindung. Denn in der Tat waren es die dynamischen Aspekte der Körperbewegungen, die meine Betroffenheit auslösten. Grundlage für diese Betroffenheit ist ein bestimmtes sensorisches und motorisches Wissen, das hier gegenüber dem begrifflichen Wissen in den Vordergrund rückt.

Unser für die Wahrnehmung relevanter Wissenshorizont besteht einerseits aus Erfahrungswissen, das heißt sensorischem und motorischem Wissen, und andererseits aus begrifflichem Wissen⁹. Entsprechend gliedert sich das Gedächtnis in das prozedurale (Fähigkeiten, Gewohnheiten), episodische (Ereignisse) und semantische (sprachliche Kategorien, Bedeutung) Gedächtnis. Das Erfahrungswissen bezieht sich auf sinnliche Eindrücke von Erlebnissen sowie motorische Fähigkeiten und Gewohnheiten, unser begriffliches Wissen stellt die Kategorien und ihre linguistischen Etiketten (Begriffe) für diese Wahrnehmungen bereit. Um Erlebnisse zu versprachlichen, müssen wir unser senso-motorisches Erfahrungswissen mit Hilfe von Regelwissen mit dem begrifflichen Wissen verknüpfen. Allerdings funktioniert motorisches Wissen, das sogenannte Körpergedächtnis, häufig unterhalb der Bewusstseinschwelle und damit vorsprachlich. Es beinhaltet zum Beispiel automatisierte Bewegungsabläufe, bei denen es zur situationsangemessenen Ausführung gerade notwendig ist, dass sie keine Aufmerksamkeit und kein Nachdenken benötigen. Auch Sinneseindrücke können erinnert werden, ohne die Erinnerung versprachlichen zu können.

9 Vgl. dazu Klatzky 1989.

Subjektiv sinnvoll ist das Wahrgenommene dann, wenn es dem Zuschauer gelingt, es an mindestens eine dieser drei Arten des Wissens anzugliedern. Wichtig ist mir zu betonen, dass auch die Anknüpfung an Erfahrungswissen Sinn erzeugt – unabhängig davon, ob der Zuschauer seine Wahrnehmung versprachlichen, das heißt mit seinem begrifflichen Wissen verknüpfen kann. Sinn ist zu verstehen als Anschlussfähigkeit des Wahrgenommenen an unsere bisherigen Erfahrungen: Etwas ist subjektiv sinnvoll, wenn wir es in unseren Erfahrungshorizont einbinden können – gleich, ob an sinnliches, motorisches oder semantisches Wissen. Damit gilt nicht allein semantisches Wissen als sinnstiftend, und dieses erweiterte Sinnverständnis ermöglicht eine andere Sicht auf ein Wahrnehmungserlebnis, das keinen semantischen Sinn produziert. In diesem Sinne stellt Merleau-Ponty fest: „Wir verlangen vom Logiker nicht, Erfahrungen Rechnung zu tragen, die für die Vernunft Unsinn oder gar Widersinn sind, doch müssen wir die Grenzen dessen, was Sinn für uns hat, weiter zurück verlegen und die enge Zone des thematischen Sinns zurückversetzen in die sie umfassende nicht-thematischen Sinnes.“ (Merleau-Ponty 1966: 320)

Unabhängig davon, ob unsere bisherigen Erfahrungen bestätigt und unsere „Vor-Urteile“ (im Gadammerschen Sinne) gefestigt, oder ob sie durch die Wahrnehmung und das Erleben der Tanzaufführung modifiziert werden, wir stellen eine Beziehung vom aktuell Wahrgenommenen zu unserem allgemeinen Lebenskontext her. Denn Sinneswahrnehmung ist immer schon auf einen Sinn hin ausgerichtet: „Das menschliche Umgehen mit Zuständen dieser Welt ist von der Art, dass es – midasähnlich – alles, was es berührt, in Sinnhaftes verwandelt.“ (Zimmerli 1984: 178) Ob dieser Sinn unmittelbar im Moment der Aufführung oder nach einiger Zeit in der erinnernden Reflexion des zuvor Wahrgenommenen bewusst wird, soll hier erst einmal keine Rolle spielen. Indem der Tanz auf den Zuschauer wirkt, etwas bei ihm bewirkt, ihn leiblich affiziert – unabhängig davon, ob er diese Wirkung in Worte fassen kann –, handelt es sich um einen sinnhaften Akt. Damit wird Sinn nicht zwangsläufig durch eine bewusste, intellektuelle Leistung zugewiesen, sondern primärer Sinn ist dem sinnlich Gegebenen als Wahrgenommenem, das heißt im und durch den Akt der Wahrnehmung, an dem Wahrnehmender und Wahrzunehmendes beteiligt sind, bereits immanent: „Somit ist das Sinnliche ursprünglich sinnhaft; die sinnliche Organisation gehört zu seinem Wesen, wird nicht erst nachträglich in ihn eingeführt.“ (Strauss 1984: 29) Diese unmittelbare Sinnhaftigkeit spricht Michael Strauss insbesondere dem Ausdruck zu:

„Der Ausdruck ist nicht deutungsbedürftig, da sein Sinn in ihm und durch ihn gegenwärtig ist.“ (Ebd.: 64) Dies ist von großer Reichweite, denn „[d]ie Verbindung von Ausdruck und Ausgedrücktem dient als Grundlage für alle anderen Verbindungen von Sinn und Sinnträger. Die anderen Verbindungen werden mit Hilfe von Ausdrücken gestiftet.“ (Ebd.: 63) Als andere Formen der Verbindung von Sinn und Sinnträger nennt er, Charles S. Peirce folgend, (konventionelles) Symbol, (anweisendes) Zeichen und (ähnliches) Abbild. Der Wahrnehmungsakt ist also immer schon sinnhaft, er produziert Sinn, der sich zeigt – oder anders herum formuliert: Sinngenerierung ist die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung. Und wenn dem Zuschauer wie mir bei den Choreographien von Forsythe und Teshigawara kein passendes semantisches Wissen zur Verfügung steht, kann das Geschehen dennoch sinnlich oder motorisch sinnvoll sein.¹⁰ Besitzt der Zuschauer Körperwissen – zu verstehen sowohl als Wissen über den Körper als auch als körperliches Wissen, das sowohl durch eigene Bewegungspraxis als auch durch Bewegungsbeobachtung zu erwerben ist –, so verfügt er über eine spezifische Kompetenz, die ihm auch dann noch den Eindruck sinnvollen Geschehens vermittelt, wenn sein semantisches Wissen nicht weiterhilft. Hier wird deutlich, warum die Wahrnehmung von Bewegung wesentlich von der motorischen Kompetenz des Zuschauers abhängt.

Saburo Teshigawara springt und wirbelt vor einem Bild mit einem tanzenden Paar, das sich halb in Tanzhaltung in den Armen liegt, zu schneller Walzermusik mit unglaublicher Energie durch den Raum. Die Bewegungen hinterlassen den Eindruck von Ausgelassenheit und Lebensfreude. Dabei bedient er sich nicht der Bewegungsmuster des Gesellschaftstanzes oder führt Bewegungen aus, die man im Alltag bei einem ausgelassenen und lebensfrohen Menschen beobachten könnte. Ebenso wenig drückt er mit Hilfe von Mimik oder Gestik Gefühle aus. Teshigawaras Bewegungen sind, obgleich sie Ausgelassenheit und Spontaneität ausdrücken, keineswegs spontan, sondern streng strukturiert, und er kontrolliert in jedem Moment die Bewegungen seines Körpers, was einem Menschen in ausgelassener Stimmung möglicherweise zuweilen verloren ginge.

10 Die Begriffe „sinnhaft“ und „sinnvoll“ beschreiben dasselbe mit unterschiedlicher Nuancierung: Das Wahrzunehmende ist sinnhaft und für mich sinnvoll. Beides jedoch meint streng genommen, dass Sinn erst durch das Zusammenspiel von Wahrzunehmendem (Tanzgeschehen) und Wahrnehmendem (Zuschauer) entsteht.

In dieser Szene aus dem dritten Teil von *Absolute Zero* stellt Teshigawara nicht eine Person in der entsprechenden Stimmung dar, sondern seine Bewegungen stellen diese Stimmung her. Sie besitzen bestimmte dynamische Qualitäten, die sie mit Bewegungen gemeinsam haben, die ich kenne und die für mich mit dieser Stimmung verknüpft sind. Indem ich die Dynamik der Bewegungen sozusagen leiblich mitvollziehe, (er)spüre ich diese Stimmung. Über die Wahrnehmung der Bewegungsqualitäten also, die ich mitvollziehend im Körpergedächtnis an mir bekannten Bewegungen wiederfinde, erhalten diese wahrgenommenen Bewegungen eine leiblich-affektive Färbung. Diese Färbung beruht auf meinem persönlichen episodischen Erfahrungswissen, nicht auf allgemeinem semantischen Wissen, und ist daher zwangsläufig subjektiv. Wichtig dabei ist, dass der Sinn unmittelbar an die wahrnehmbaren sinnlichen Qualitäten der Bewegung gebunden ist. Die Suche nach der Bedeutung, nach dem Gemeinten ‚hinter‘ dem Körperzeichen jenseits der sinnlichen Qualitäten des Tanzgeschehens, läuft Gefahr, ihn zu verpassen. Die Kommunikation zwischen Tänzer und Zuschauer kann in diesem Fall nur gelingen, wenn der Zuschauer bereit ist, die Bewegungsqualitäten empfindend zu erfahren, so dass er ihre ‚Empfindungsqualitäten‘ spürt. Den Bewegungsqualitäten der Tänzer, so könnte man sagen, entsprechen dann Empfindungsqualitäten des Zuschauers.

Diese Betonung der Ebene der Empfindung und der Sinnlichkeit sowie die Einsicht, dass auch hier schon Sinn im Spiel ist, findet sich wieder bei Bernhard Waldenfels: In der Absicht, Übergänge und Zusammenhänge „zwischen der Empfindungslehre und der Erkenntnistheorie“ (Waldenfels 2000: 99) aufzuzeigen, entwirft Waldenfels „drei Stufen der Sinnlichkeit“ (vgl. ebd.: 95ff.): das Empfinden von Qualitäten, das Wahrnehmen von Dingen und das Erkennen von Gegenständen. Diese drei Stufen seien nicht als linearer Fortschritt und Höherentwicklung zu verstehen, vielmehr seien es gleichwertige Möglichkeiten, sich der Außenwelt anzunähern. Damit wertet er die Sinnlichkeit gegenüber der Reflexion im Vergleich zu traditionellen Erkenntnistheorien auf und nimmt das Programm der ersten Ästhetik dieses Namens von Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (1750/58), sowie folgender Ästhetiken wieder auf. Baumgarten strebte mit seiner Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis deren Rehabilitierung an. Zwar ist sinnliche Erkenntnis bei ihm die „Gesamtheit der Vorstellungen *unterhalb* der Schwelle streng logischer Unterscheidung“ (Baumgarten 1983: 11; Herv. C.B.), jedoch besitzt ästhetische Erfahrung

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 Wahrgenommene 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. Körperraum, 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.