

Wahrnehmung:

Körperbewegung leiblich begreifen

„Da aber dieses Mitschwingen von vornherein meist noch fehlt, werden bloße Bewegungsfolgen oft beim bewegungsungewohnten Zuschauer nicht verstanden werden; eben weil er mit dem Gehirn ‚verstehen‘ will – wie wenn es sich um Worte handelte –, anstatt daß er versucht, die Bewegung mitzuerleben.“ (Martin Gleisner)

Nachdem das letzte Kapitel aus den Bewegungstechniken und Kompositionsstrategien ein Körper- und Bewegungsverständnis entwickelt hat, gilt es nun, ein korrespondierendes Wahrnehmungskonzept auszuarbeiten, das dessen Elemente aufgreift. Dazu wird die bislang in erster Linie als visuell verstandene Wahrnehmung des Zuschauers durch die kinästhetische und metakinetische Wahrnehmung ergänzt und ein entsprechend veränderter Sinnbegriff vorgestellt, der sich auf sinnliches und motorisches Wissen stützt. Auf diese Weise gerät neben dem Tänzerkörper auch der Körper des Zuschauers in den Blick: Mein Körper erst ermöglichte mir das intensive Erleben der Aufführungen in der beschriebenen Art und Weise. In den Vordergrund rückt dabei mein Zeit erleben, dessen Besonderheiten ein Beispiel zeigen wird. Dabei wird die Dominanz der zeitlichen gegenüber der räumlichen Dimension, die in den letzten Kapiteln für die Körperbewegungen in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara deutlich wurde, bestätigt durch die Bedeutung, die der Zeitlichkeit für meine Wahrnehmung der

Aufführungen zukommt. Diese Form ästhetischer Zeitlichkeit führt zu Theorien ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung, mit denen sich diese Art der Wahrnehmung der Choreographien treffend beschreiben lässt. Erkennbar wird an dieser Stelle, dass bei allen Ähnlichkeiten der Choreographien von Forsythe und Teshigawara doch ein grundlegender Unterschied besteht in der Rolle, die sie dem Zuschauer nahe legen: Während er bei Forsythe durch die Irritationen seiner Gewohnheiten eine Distanzierung erfährt, ziehen Teshigawaras Choreographien ihn – ohne jede psychologische Identifikation – in das Geschehen hinein. Gleichwohl kann, so wird dieses Kapitel zeigen, das Tanzgeschehen bei beiden Choreographen gleichermaßen ohne narrative oder psychologische Deutung als Komposition von Körperbewegungen rezipiert werden.

Anfangs fühle ich mich überfordert, weiß nicht, auf welche der Tänzer ich schauen soll und kann nicht alle gleichzeitig betrachten; weiß nicht, wie ich in dem oft schummrigen oder grellen Licht überhaupt etwas erkennen soll; kann die Bewegungen ob ihrer Geschwindigkeit und Komplexität nicht verfolgen. Die parallel und ohne erkennbaren Zusammenhang ablaufenden, sehr schnellen und komplexen Bewegungsabläufe in häufig nur vager Beleuchtung widersetzen sich mir. Nach einer Weile entdecke ich meine Lust am steten Wandel, an der kontinuierlichen Veränderung, am synchron laufenden Detailreichtum, der mir meinen Fokus nicht vorschreibt. Ich versuche nicht mehr vergeblich, in jedem Moment alles zu sehen, was auf der Bühne geschieht, sondern ich beginne, mir Details des Bühnengeschehens herauszusuchen, die mich interessieren, schweife mit meinen Gedanken ab und ergänze das Gesehene durch meine eigenen Bilder.

Einen solchen Prozess habe ich bei der Betrachtung von Choreographien von William Forsythe oftmals in ähnlicher Weise durchlaufen: Nachdem mich die Dichte des Bühnengeschehens anfangs überfordert und anstrengt, gebe ich nach einer Weile – die mit zunehmender Forsythe-Erfahrung immer kürzer wird – die Erwartung auf, in der gewohnten Art zu sehen, lehne mich zurück und begnüge mich mit dem, was mir ins Auge springt. Mein anfängliches Streben nach vollständigem Erfassen weicht der entspannenden Einsicht, dass ich nicht alles sehen kann – und auch nicht muss, um einen Zugang zum Tanzgeschehen zu finden. Denn die Inszenierung bereitet mir ein Angebot von Elementen und präsentiert sich nicht als Einheit, die nur in ihrer Ganzheit funktioniert.

In seinen Inszenierungen verwehrt Forsythe dem Zuschauer immer wieder den Blick auf das Tanzgeschehen: So senkt sich in *Artifact* (1984) der Vorhang mehrmals mitten in einer Szene: Wie ein Augenlid schließt er sich und öffnet sich kurz darauf wieder. Ich sehe, dass die Tänzer nicht mehr dort stehen, wo sie standen, bevor der Vorhang fiel, und schließe daraus, dass sie sich in der Zwischenzeit bewegt haben, ohne dass ich es gesehen habe. Forsythe unterbricht das Kontinuum der Wahrnehmung merklich, ja schmerzlich und macht damit sichtbar, was stets geschieht, ohne dass man es merkt: Der Lidschlag und der Bruchteil einer Sekunde, in dem man nichts sieht, wird im (Wahrnehmungs-)Alltag nicht bewusst. In *Woolf Phrase II* (2001) geht immer wieder plötzlich das Licht aus und das Publikum starrt ins Dunkel, während die Tänzer sich hörbar weiterhin bewegen. Die Sichtbehinderung erst macht mir bewusst, dass es da etwas zu sehen gäbe, das ich sehen möchte und zu sehen erwarte, denn dazu gehe ich schließlich ins Theater: um zuzuschauen. Doch was tritt an die Stelle dessen, was ich nicht sehe? Ich bemühe mich, aus den hörbaren Geräuschen auf die ausgeführten Bewegungen zu schließen. Oder ich versuche, nachdem das Licht die Szene wieder erhellt beziehungsweise der Vorhang sich gehoben hat, die fehlende Bewegung zwischen dem, was ich zuletzt gesehen habe, und dem, was ich nun sehe, zu erschließen. Auch in *Kammer/Kammer* (2000) bekomme ich als Zuschauerin nicht das zu sehen, was ich zu sehen erwarte: Denn ich sehe keine Tänzer live tanzen, sondern Videoübertragungen von Bewegungssequenzen, die hinter immer wieder verschobenen und neu kombinierten Stellwänden getanzt werden. Zwar scheint der Beginn des Stückes eine wie gewohnt live getanzte Vorstellung vorzubereiten: Während das Publikum den Saal betritt, scheinen die Tänzer (noch?) in Trainingskleidung letzte Schrittpassagen zu proben. Sie beginnen Sequenzen, brechen ab, nehmen Kontakt mit einem Techniker auf. Dann kündigt einer der Tänzer den Beginn des Stückes an – und ab diesem Zeitpunkt verschwinden die Tänzer hinter den Stellwänden. Der Zuschauer sieht zwar das, was er üblicherweise nicht sieht, die Probensituation – die hier Teil der Inszenierung ist –, doch das, was er üblicherweise sieht, Tänzer auf der Bühne, wird ihm im weiteren Verlauf des Abends verwehrt. Stattdessen kann er Tanzsequenzen auf zahlreichen Bildschirmen sehen, die bis in den Zuschauerraum hinein aufgehängt sind. Ob es sich um live-Projektionen handelt, bleibt von den meisten Punkten im Zuschauerraum aus verborgen, doch die Inszenierung lässt vermuten, dass es so ist. Was Forsythe in *Kammer/Kammer* zeigt, ist die

mediale Repräsentation¹ dessen, was meinem Zuschauerblick unmittelbar verborgen bleibt: Ich sehe, was ich nicht sehe. Forsythe weckt so meine Neugierde auf das, was ich nicht sehen kann: wichtig wird das, was mir verborgen bleibt. Die Tatsache, dass ich weiß, dass vieles auf der Bühne geschieht, das ich nicht sehe, regt meine Vorstellungskraft an, mir das nicht Gesehene vorzustellen. So werden die Schwierigkeiten, die die Choreographien meiner Wahrnehmung bereiten, zur befreienden Möglichkeit, indem sie meiner Imagination Raum geben und mich auch bei mehrfachen Besuchen derselben Inszenierung immer wieder Neues entdecken lassen.

Bewegung ist, so Forsythe, zwangsläufig flüchtig, man kann sie „nirgendwohin mitnehmen“ (Sigmund 2001: 23). Dieser Flüchtigkeit gibt Forsythe in seiner *Poetry of Disappearance* Raum, statt ihr – wie es traditionell geschieht – entgegenzuwirken: „I like to hide, to make uncertain that which takes place on stage, and to extend that which I call the poetry of disappearance.“ (Forsythe zitiert nach Sulcas 1991: o.S.) Dieses Konzept von Tanz und Bewegung widerspricht den Idealen von Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit² und hält das Publikum dazu an, sich seine Aufführung im Raum zwischen den Spuren des eben noch Sichtbaren selbst zu erschaffen: „Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond.“ (Gilpin 1996: 106) Forsythe betont die Aktivität des Wahrnehmungsprozesses und versucht, die Vorstellungskraft des Zuschauers zu wecken. Nicht mehr Vergänglichkeit und das Unsichtbare, sondern Dauerhaftigkeit und uneingeschränkte Sichtbarkeit werden zur Bedrohung: „People are always frightened that things will disappear. But life without death, light without obscurity, would be terrifying. Shadow is that which permits imagination.“ (Forsythe zitiert nach Sulcas 1991: o.S.)

1 Vgl. zur Medialität der Inszenierung Evert 2003: 144-153.

2 Vgl. oben die Erläuterungen zum Ideal der Ewigkeit und Erkennbarkeit S. 39ff.