

Wahrnehmen und Erinnern: Irritationen von Erwartung und Gewohnheit

„Wer sich einem Stück des Japaners aussetzt, der sieht sich aller Gewißheiten und Verlilichkeiten beraubt, seine Arbeiten bieten keinen festen Orientierungsrahmen mehr.“ (Sandra Luzina)

Strukturen: Prägnanz

Der Vorhang hebt sich und gibt den Blick frei auf einen grenzenlosen, schwarzen Raum. Die elektronische Musik ist meditativ, nimmt mich mit in eine Welt bewegter Körper. In der Stille höre ich die Tänzer atmen. Immer wieder formieren sich nach einem undurchschaubaren Muster Gruppen und lösen sich wieder auf, wie durch Magie passen die aufeinandertreffenden Körper ineinander. Mein Auge zoomt ohne Anhaltspunkte zwischen Detail und Gesamtsicht hin und her. Die Energie der Tänzer fasziniert, ihre Bewegungen sind im nächsten Moment vergessen. In die ausklingenden Bewegungen senkt sich der Vorhang.

Bei meinem Auffhrungsbesuch der Choreographie *Hypothetical Stream 2* (Frankfurt/Main, 11. u. 13.9.2002) von William Forsythe sah ich zwar, was auf der Bühne geschah, doch die Bewegungen zogen an meinem Auge vorbei, ohne dass sich mir konkrete Bilder eingeprägt hätten. Das lag nicht etwa daran, dass das Geschehen uninteressant gewesen wäre,

sondern eher daran, dass es gleichbleibend interessant war: Ich erkannte keine Höhepunkte im Geschehen, alles schien gleich wichtig oder unwichtig. Ich erkannte kein räumliches Zentrum des Geschehens, und da es unmöglich war, alle parallel laufenden Aktionen gleichzeitig wahrzunehmen, wechselte mein Blick recht ziellos zwischen Details und Gesamtsicht. Es traten Tänzer auf und ab, doch auch hier erkannte ich die innere Logik ihrer Wege und Formationen nicht. Ähnlich wie die Musik¹ durch ihre Gleichförmigkeit hypnotisierte, wirkte auch der Tanz gleichförmig: Ich erkannte keine herausgehobenen Gesten oder Posen der Tänzer. Mich faszinierte ihre Beweglichkeit und die Energie, mit der sie die Bewegungen ausführten; doch es gab keine besonders hervorstechenden Momente, die meine Aufmerksamkeit mehr als andere auf sich gezogen hätten. Bestimmte Bewegungsmotive wiederholten sich, doch ich erkannte die Struktur nicht, die sich dahinter verbarg. Obgleich der Bewegungsfluss ab und an gebrochen wurde, und das Geschehen in der Dynamik variierte, entstanden doch keine Höhepunkte. So empfand ich die Dramaturgie des Geschehens als „flächig“², ohne suggestive Höhepunkte zog das Geschehen an mir vorüber, folgten Raumpositionen einzelner Tänzerkörper und Formationen aufeinander, ohne dass ich sie erinnern konnte. Jedoch erzeugte der unablässig an meinem Auge vorüberziehende Strom der Bewegungen den paradoxen Eindruck stetiger Veränderung, die mangels Differenzierbarkeit doch den Anschein von konstanter Gleichartigkeit erzeugt.

Ähnlich wie Merce Cunningham, der sich des Zufalls als Kompositionsprinzip für seine Choreographien bedient und dadurch bewusst jede logische oder psychologische Nachvollziehbarkeit eliminiert, nutzt Forsythe eine Struktur als Inspiration für seine Choreographie, die für

-
- 1 *Standing Waves* von Stuart Dempster und *Fog Tropes* von Ingram Marshall.
 - 2 Den ästhetischen Begriff des Flächigen übernehme ich aus der Musik beziehungsweise Klangkunst. Aus der Landschaftsbeschreibung entlehnt, bezeichnet der Begriff die Ebene im Gegensatz zu Berg und Tal, im übertragenen Sinne also eine geringe Variation von Spannung, Lautstärke oder Geschwindigkeit. Dadurch entsteht der räumliche Eindruck von Gleichzeitigkeit und weniger der Eindruck einer zeitlichen Entwicklung. Isolde Feiler verwendet diesen Begriff in Bezug auf die dramatische Entwicklung bei Merce Cunningham und beschreibt die „*crisis* als Flächiges, als ein das ganze Werk in konstanter Weise durchziehendes Moment“ (Feiler 2002: 571).

mich als Zuschauerin nicht erkennbar wird: Er legt der Choreographie – wie das Programmheft verrät – eine Zeichnung des venezianischen Malers Giambattista Tiepolo (1696-1770) zu Grunde, indem er die Raumwege der Tänzer den möglichen Flugbahnen der abgebildeten Engel folgen lässt. Da mir als Zuschauerin diese Struktur nicht zugänglich war – ich hatte das Programmheft vor der Aufführung nicht gelesen – und sich mir auch sonst keine alternative Struktur als Folie anbot, vor der ich das Geschehen lesen konnte, war das Tanzgeschehen für mich schwer fassbar und erinnerbar. Einen ähnlichen Effekt haben zum Beispiel komplexe theoretische Systeme, die Forsythe zur Bewegungsgenerierung³ nutzt: „Ich arbeite mit meinen Tänzern, indem ich Zeitpläne entwickle, Systeme, Parameter, um zu sehen, wie sie wirken. Ein solches System ist zum Beispiel Iteration, Wiederholung. Es ist wie eine Fraktaltheorie. Wenn du eine mathematische Formel hast, findest du auch Resultate.“ (Forsythe/Odenthal 1994: 36) Diese theoretische Rahmung vermag ich als Zuschauerin, wenn ich die Aufführung anschau, nicht zu erkennen oder nachzuvollziehen. Solange ich versuchte, die hinter dem sichtbaren Phänomen stehenden Strukturen zu durchschauen und mir dies nicht gelang, wirkten die Choreographien daher in erster Linie irritierend. Denn durch diese Fokussierung trat der Mangel an nachvollziehbaren Strukturen in den Vordergrund, was unserer gewohnten Art des Weltzugangs zuwiderläuft, die verstehen will – und verstehen heißt, erfassen und einordnen können.

Grundsätzlich lässt sich aufgrund der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung und Erinnerung sagen, dass das Fehlen nachvollziehbarer Strukturen zu Irritationen führt. Denn beide Prozesse brauchen Strukturen beziehungsweise stellen sie her. Bei der Wahrnehmung und Erinnerung, so zeigen Ergebnisse der Wahrnehmungsfor-
schung⁴, werden Reize, also das, was wir mit Hilfe unserer Sinnesorgane aus der Umwelt aufgenommen haben, an die Erfordernisse und Beschränkungen unseres Gehirns angeglichen. Obgleich sich die Erinnerung dadurch von der Wahrnehmung unterscheidet, dass ein aktueller Außenreiz fehlt (wenngleich häufig ein Außenreiz der Erinnerung als Unterstützung oder Anlass dient), laufen die beiden Prozesse auf

3 Vgl. zu Forsythes Entwurfstechniken Maar 2006.

4 Vgl. zur kognitiven Wahrnehmungspsychologie besonders Kebeck 1994; Klatzky 1989 und Emrich 1990a, 1990b, 1999a, 1999b; zur Erinnerung Stadler/Kruse 1991; Schmidt 1992; speziell zur Wahrnehmung von Bewegung Hommel/Stränger 1994.

kognitiver Ebene nach denselben Selektions- und Konstruktionsprinzipien ab, die im Folgenden beschrieben werden. Sie sorgen dafür, dass wir Ordnung und Kausalität zuweilen auch da wahrzunehmen oder zu erinnern glauben, wo sie nicht sind (vgl. Wolf/Wolf 1990: 72). Wir beziehungsweise unser Gehirn stellt diese Strukturen erst her. Die pointierteste Fassung dieses Vorgangs liefert der radikale Konstruktivismus, dessen prominenter Vertreter Heinz von Foerster Wahrnehmung als einen Prozess beschreibt, der den Wahrnehmungsgegenstand aus unspezifischen Nervenimpulsen konstruiert, die weder nach Wahrnehmungsobjekt noch nach dem wahrnehmenden Sinnesorgan, sondern lediglich bezüglich der Frequenz unterschieden sind („Prinzip der undifferenzierten Codierung“): „Die Erregungszustände einer Nervenzelle codieren nur die Intensität, aber nicht die Natur der Erregungsursache.“ (Foerster 1992: 138)⁵

Bei dieser Konstruktion des Wahrnehmungsobjekts orientiert sich unser Gehirn an sogenannten im Langzeitgedächtnis gespeicherten „Konzepten“. Diese Konzepte stellen unser aus Erfahrungen gewonnenes Wissen dar und werden ständig modifiziert⁶, so dass Wahrnehmungen die Konzepte verändern, was wiederum folgende Wahrnehmungen beeinflusst. Mit diesen Konzepten wird der aktuelle Reiz solange verglichen und ihnen gegebenenfalls korrigierend angepasst, bis er erfolgreich zugeordnet, das heißt identifiziert werden kann („Konzeptualisierung“).

Auf diese Weise ist Wahrnehmung im Wesentlichen Wiedererkennen bekannter Strukturen: „Sehen ist Code, ist Sehgewohnheit, welche den Sehenden sehen läßt, was er schon einmal gesehen hat.“ (Burckhardt 1994: 268) Da die aktuellen Reizmuster den Konzepten korrigierend angeglichen werden, besteht die Neigung, Abweichendes, das heißt Fremdes und Unbekanntes, auszublenden und Gemeinsamkeiten mit Bekanntem zu betonen. Das Wiedererkennen von Bekanntem und Gewohntem kann positive Empfindungen bewirken (vgl. Kebeck 1994: 153) und erscheint daher erstrebenswert. Daher auch der Genuss, den ein traditionelles Ballett bei den Zuschauern auslöst, die aus

5 Vgl. auch Foerster 1985: 43.

6 Zum Konzepterwerb vgl. Kebeck 1994: 177ff.: (a) „Kategorien-Induktion“: nach und nach werden Kriterien der Kategorien durch Erfahrungen festgelegt. (b) „Prototypentheorie“: ein Prototyp wird festgelegt, der bei allen folgenden Einordnungen als Vergleichsmodell dient. (c) „Schematheorie“: „Schemata bündeln die Erfahrungen und das Wissen über einen bestimmten Gegenstandsbereich“.

einer Generation und einem Milieu stammen, das von der bürgerlichen Ästhetik geprägt ist: Denn die Ästhetik des klassischen und in weiten Teilen auch des neoklassischen Balletts orientieren sich an den gewohnten Ordnungskriterien ihrer Wahrnehmung.

Durch dieses Herstellen von Ordnung reduziert sich die Komplexität des Wahrnehmungsfeldes, so dass es gut erinnert werden kann. Je genauer die aktuellen Daten mit den im Langzeitgedächtnis gespeicherten Konzepten überein stimmen, desto besser werden sie im Gedächtnis gespeichert (vgl. Klatzky 1989: 52). Bei der Erinnerung wird dann selbst „unstrukturiert vorgegebenes Gedächtnismaterial überwiegend strukturiert reproduziert“ (Stadler/Kruse 1991: 255), so dass bei wiederholter Reproduktion die Stringenz des Erinnerten mit wachsendem Zeitabstand im Allgemeinen zunimmt (vgl. ebd.: 257). Beim Wahrnehmen und Erinnern werden die Elemente vorbewusst und damit nicht steuerbar zu einer möglichst prägnanten, das heißt möglichst einfachen und konstant bleibenden Einheit verknüpft. Prägnanz ist „einerseits die auf allen Sinnesgebieten und im Gedächtnis vorfindbare Tendenz zu größtmöglicher Ordnung, Regelmäßigkeit, Unversehrtheit und Einfachheit [...] und zum anderen die Tendenz solcher prägnanten Strukturen zur Stabilität gegenüber Veränderungen“ (ebd.: 257). Prägnant ist für jeden Einzelnen letztlich das, was er wiedererkennt, das heißt, worin er eine Struktur wiederfindet, die ihm aus vorhergehenden Wahrnehmungserfahrungen bekannt ist.

Bewegung im Sinne der Veränderung stellt für unsere nach Stabilität strebende Wahrnehmung und Erinnerung eine besondere Herausforderung dar, indem sie Konstanz als ein zentrales der genannten Ordnungskriterien problematisch werden lässt. Konstanz findet unsere Wahrnehmung in dem, was unverändert bleibt, und in dem, was sie schon einmal wahrgenommen hat, also im Bekannten. Abgesehen davon, dass wir, wie oben beschrieben, im aktuell Wahrgenommenen nach bekannten Strukturen suchen, gleichen Konstanzmechanismen ständig Veränderung und Wandel des Wahrgenommenen aus und lassen uns so zum Beispiel unabhängig vom Lichteinfall Farbe und Helligkeit und unabhängig von der Entfernung die Größe unverändert wahrnehmen. Zudem muss im nacheinander Gegebenen eine Einheit hergestellt, die Details und sich überlagernden Momente zu einer Gesamtstruktur verbunden werden, die sie rememberbar werden lässt. Eine solche Gesamtstruktur nimmt die Einzelheiten und -momente derart in sich auf, dass sie nicht *en detail* erinnert werden müssen und doch im Gesamteindruck des Geschehens im Gedächtnis bleiben. Strukturen

vermögen die Vergänglichkeit der Ereignisse zu überwinden (vgl. Köhler 1984: 41), indem sie den Fokus von den einzelnen Momenten, die vom jeweils nachfolgenden Moment überlagert werden, zur kontinuierlichen Veränderung verschieben. Die Struktur kann mit Piaget verstanden werden als „ein System von Transformationen“ (Piaget 1973: 8), durch das „Prozesse beschreibbar und erkennbar beziehungsweise erklärbar“ (Baumgartner 1982: 179) und damit in ihrer Veränderlichkeit als konstanter Verlauf fassbar werden.

Strukturen sind Ordnungsprinzipien komplexer, zusammengesetzter Einheiten, die sowohl verschiedene Details (synchron) als auch aufeinanderfolgende Momente (diachron) vereinen können. Ihr Charakter wird weniger durch die Beschaffenheit der einzelnen Elemente als durch deren Zusammenspiel bestimmt, das nach strukturinternen Regeln verläuft. Bernhard Waldenfels bestimmt „Wahrnehmung als Gestalt- und Strukturbildung“ und Struktur als „strukturierte Ganzheit“ (Waldenfels 2000: 65), die sich durch Relationen bestimmt und Transpositionen, Transformationen sowie Substitutionen zulässt. Fehlt dieses relationale Gefüge, lassen sich unzusammenhängend wahrgenommene Einzelheiten des Tanzgeschehens nur in sehr begrenztem Maßen erinnern. Dass wir uns bei komplexen Eindrücken nur die Struktur merken, wird an folgendem Beispiel deutlich: Nachdem wir einen Blick auf ein Bild geworfen haben, können wir zwar dessen Elemente nicht aus dem Gedächtnis rekonstruieren; doch können wir, wenn wir ein abweichendes Bild gezeigt bekommen, durchaus sagen, dass etwas nicht mit dem zuvor gesehenen Bild übereinstimmt. Wir bemerken eine Unstimmigkeit im Bildzusammenhang, ohne jedoch sagen zu können, welches Detail verantwortlich ist, beziehungsweise wie es richtig aussehen müsste. Auch das Wiedererkennen einer Melodie, die um eine Oktave versetzt ist, beruht auf Strukturwahrnehmung und ist unabhängig von der Übereinstimmung der einzelnen Töne (vgl. Rock 1985: 106f.). Da eine Struktur nichts direkt über die Elemente selbst, sondern etwas über ihr Verhältnis aussagt – wenngleich natürlich Relationen auch von der Art der zu Grunde liegenden Elemente abhängen –, kann man dieselbe Struktur in den verschiedensten Gestalten, Situationen und Ereignissen wiederfinden: Eine Choreographie beispielsweise kann dieselbe rhythmische Struktur aufweisen wie ein Text oder ein Musikstück.

Die Erkenntnis, dass Wahrnehmen und Erinnern ihre Inhalte konstruieren, provoziert die Frage, ob „Erinnerung über das nicht zu Erinnernde hinweg [trüft]“ (Meyer 1998: 190). Wahrnehmen und Erinnern

sind aktive Prozesse der Aneignung unserer sinnlich wahrgenommenen Umwelt, bei denen die einzelnen Elemente des Wahrnehmungsfeldes nach bekannten Strukturen zu einem prägnant geordneten Ganzen gefügt und das Wahrgenommene unseren Gewohnheiten angeglichen und in unseren bisherigen Erfahrungshorizont eingegliedert wird. Anders ausgedrückt gelingen Wahrnehmung und Erinnerung nur dann, wenn das aktuell Wahrgenommene an bisherige Erfahrungen angebunden werden kann, wenn es sich in unseren Erfahrungshorizont einfügen lässt. Vorhergehende Erfahrungen – und in diesem Fall natürlich besonders aktive oder passive Tanzerfahrungen – spielen also eine entscheidende Rolle dafür, was erwartet wird und wie das Tanzgeschehen wahrgenommen werden kann. Denn je ähnlicher vorhergehende den aktuellen Erfahrungen sind, desto eher kann die Wahrnehmung daran anknüpfen. Zudem orientieren sich Erwartungshaltung, Interessen, Vorlieben und Vorurteile, mit denen eine Choreographie angeschaut wird, in der Regel an vorhergehenden Erfahrungen und beeinflussen wiederum, wie wahrgenommen wird. Bei der theatralen Wahrnehmung, so der Theaterwissenschaftler Franz Wille, fließen die „affektuelle Gegenstandsorientierung“ ein, die nur in positive, negative und neutrale Orientierungen eingeteilt und nicht weiter erklärt werden kann, sowie das Hintergrundwissen, das heißt lebensweltliches Erfahrungswissen und fachliche Kenntnisse. (Vgl. Wille 1991: 11) Die Tatsache also, dass der Wahrnehmende unter Zuhilfenahme einer ihm bekannten Struktur eine prägnante Einheit herzustellen versucht, ist intersubjektiv gültig – was hingegen als prägnant empfunden wird und welche Strukturen vorhanden sind, die wiedererkannt werden können, hängt von seinen individuellen Erfahrungen, von seinem (Vor)Wissen ab. Die Erfahrungen des Wahrnehmenden unterscheiden sich je nach historischem, kulturellem und sozialem Umfeld. Diese Untersuchung wird sich jedoch auf zeitgenössische Beispiele und unsere Kultur beschränken, ohne sie anhand kultureller oder sozialer Räume zu konkretisieren oder gar vergleichend zu analysieren.⁷

Die Choreographie *Hypothetical Stream 2* von William Forsythe lenkte meinen Blick weder durch die Hervorhebung bestimmter Bewegungen,

7 Als Beispiel für eine soziologisch orientierte Publikumsforschung vgl.: Gebauer 1991: Die Autorin hat die Zuschauer nach ihrer generellen Einschätzung der Vorstellung, ihrer „subjektiven Detailbeurteilung“, ihren Tanzkenntnissen und soziodemographischen Angaben befragt.

Teile des Raums oder einzelner Tänzer⁸, noch konnte ich die kompositorische Struktur, die den Raumwegen zu Grunde lag, nachvollziehen. Ich erkannte keine räumlichen Ordnungsstrukturen der klassischen Ästhetik wie Symmetrie und Harmonie, die mir von handlungslosen, sogenannten sinfonischen oder abstrakten, Choreographien geläufig waren. Diese Muster standen mir als Konzepte zur Verfügung und prägten meine Erwartungen. Ausschlaggebend für meine Irritation war also, dass mir bekannte visuelle Konzepte fehlten, das heißt, dass mein Erfahrungswissen auf diese Choreographie nicht anwendbar war. Jedoch veränderte sich meine Wahrnehmung, je öfter ich Aufführungen der Choreographen besuchte, und meine veränderte Erwartungshaltung ließ sichtbar werden, was ich bei den ersten Aufführungen noch übersehen oder vernachlässigt hatte.

Statik/Dynamik: Verflüchtigung

Im Halbdunkel in der Mitte des Raumes eine schwarze Gestalt, im Gegenlicht den Rücken zugewandt. Der Schatten verfremdet sie, modelliert eine Skulptur. Die kaum wahrnehmbare Drehung des Körpers so langsam, dass ich sie erst bemerke, als plötzlich ein Gesicht im Profil auftaucht. Die Füße rätselhaft unbewegt. Ärmel heben sich, aus den Öffnungen wachsen Hände. Unterschwellig schwebende Klänge. Ein Zittern durchbricht die flächige Zeit: eine Hand, ein Arm, schließlich ein Fuß verselbstständigen sich, geraten außer Kontrolle, Zuckungen bemächtigen sich des Körpers. Irgendwann ferne Rufe eines fremdartigen Vogels oder der Klang japanischer Flöten. Die Bewegungen der Gestalt werden zunehmend größer, beginnend am Platz, nach einer Weile im sich weitenden Lichtfeld raumgreifend.

In dieser Szene aus *Absolute Zero* (27.8.1999) von Saburo Teshigawara ist, nachdem auf einer Leinwand, die die gesamte Bühnenbreite einnimmt, ein kurzes Video gezeigt wurde, das erste Mal ein Tänzer auf der Bühne zu sehen. Szenen wie diese Anfangssequenz, in denen die Bewegung bis auf ein Minimum reduziert und das Tempo extrem verlangsamt ist, erinnere ich als bildhafte Momente. In diesen *tableaux vivants*⁹ verschmelzen alle optischen und akustischen Elemente – Tanz,

8 Vgl. im zweiten Kapitel zur Dezentrierung des Raumes S. 63ff.

9 Das *tableau vivant* bezeichnet ursprünglich eine mehr oder minder unbewegte Gruppierung von Figuren auf der Bühne. Seit dem 18. Jahrhundert wurde es zu einem Strukturelement der Aufführung, das anders als der