

Ästhetische Erfahrung

„Ich erwarte vom Publikum nicht, daß es *versteht*. Ich wünsche mir, daß es *beobachtet*, was passiert.“ (William Forsythe)

„Wir wenden sehr viel Energie auf, um damit eine Art von Beziehung aufzubauen. Ich glaube an diese Art des Qualitätsaustausches zwischen den Tänzern und den Zuschauern. Es ist eine Art von Transformationsbeziehung.“ (Saburo Teshigawara)

Die Kombination aus Irritation und Faszination, die die Choreographien bei mir auslösten, zeichnen eine ästhetische Erfahrung aus: Auf die Irritation der Gewohnheiten und Erwartungen folgt eine Phase des Übergangs, in der nach neuen Ordnungsmustern gesucht, andere Weisen des (Welt-)Zugangs erprobt werden, um schließlich zu einer anderen Wahrnehmungsordnung zu finden. Angesichts dieser Phasen, die durchlaufen werden (können), beschreibt Erika Fischer-Lichte ästhetische Erfahrung als „eine moderne Variante liminaler Erfahrung“ (Fischer-Lichte 2001a: 347), als einen „transformativen Akt“ (ebd.: 348). Fischer-Lichte bezieht sich dabei auf die Ritualtheorien von Arnold van Gennep (1986), Victor Turner (2005) sowie Klaus Peter Köpping und Ursula Rao (2000): Der belgische Anthropologe van Gennep entwickelte 1909 eine Theorie der Übergangsrituale, die von Turner aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Sie gliedert das Ritual in drei Phasen: Trennungsphase, Schwellen-/Transformationsphase und Inkorporationsphase. Turner bezeichnete den Zustand in der zweiten Phase als liminalen Zustand, als Zwischen- oder Übergangszustand. Köpping/Rao schließlich deuten Rituale als transformative Akte, durch die die Wahrnehmung der Wirklichkeit verändert werde. In der Übergangsphase, in der weder die alte noch die neue Wahrnehmungsordnung greift, ist derjenige, der die ästhetische Erfahrung durchläuft, ungeschützt durch eine ihm vertraute Ordnung dem ausgeliefert, was sich seiner Wahrnehmung bietet. Daher ist er, so ist anzunehmen, offener für einen intensiven leiblichen Mitvollzug des Tanzgeschehens.

Die dargestellten Phasen der Irritation (Trennung) und des Übergangs (Transformation) lassen sich mit unterschiedlicher Betonung auf meine Wahrnehmung der Choreographien von Forsythe und Teshigawara übertragen: Während bei Forsythe die Entwöhnung des Zuschauers, also seine Irritation, betont wird, durchlebt der Zuschauer bei

Teshigawara mit dem Tänzer verstärkt die Phase der Transformation. So nimmt der Zuschauer bei Forsythe die Rolle des distanzierten Beobachters ein, während er bei Teshigawara unmittelbarer am Geschehen teilnimmt. Daher werden im Folgenden diese beiden Modi der Wahrnehmung jeweils anhand eines der beiden Choreographen ausgeführt.

Widerständigkeit des Ästhetischen: der Beobachter bei Forsythe

Vergeblich versuchte ich in Forsythes Choreographien, mir bekannte Strukturen wiederzuerkennen, so dass das Geschehen für mich Bedeutung erhielt. Damit ist nicht zwingend die Narration eines Handlungsballetts gemeint, jedoch das Wiedererkennen von Zusammenhängen, die mir bekannten Strukturen folgen, wie zum Beispiel geometrische Körper- und Raumanordnungen, musikalische Muster wie Thema und Variation und Ähnliches. Meine gewohnte Wahrnehmungsweise war ungeeignet, sie wurde irritiert und in Frage gestellt. Da meine gewohnten Strukturen nicht angemessen waren, suchte ich aktiv und bewusst nach geeigneteren Strukturen – ich versuchte, dem Tanzgeschehen Sinn zu verleihen. Forsythe provozierte meine Reflexion über das Zuschauen, das heißt über meine Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungen, sowohl durch den Bewegungsstil als auch durch die Inszenierungsstrategien seiner Choreographien. Seine Inszenierungen stellten meine Wahrnehmungsfähigkeit auf eine harte Probe und zwangen mich, mit meinen Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen. Indem Forsythe seine Tänzer zu immer neuen Bewegungsformen führt, war auch ich als Zuschauerin mit immer neuen Bewegungsformen konfrontiert. So teile ich als Zuschauerin mit dem Tänzer in gewisser Weise die Irritation seiner Gewohnheiten: beim Tänzer sind es in erster Linie seine Bewegungsgewohnheiten, bei mir sind es meine Wahrnehmungsgewohnheiten.

Eine ästhetische Erfahrung wird ausgelöst durch den „Verstoß gegen die Normen vorgegebener Zeichensysteme und der mit ihnen institutionalisierten Auffassungsgewohnheiten, die Differenz von den vertrauten, alltäglichen Darstellungs- und Kommunikationsformen, die Entautomatisierung des Verstehens, die systematische Erschwerung der Wahrnehmung“ (Kohler 1984: 31f.). Die Widerständigkeit des Objekts oder Ereignisses gegen Erwartungen und Gewohnheiten zwingt den Wahrnehmenden dazu, seine gewohnten Pfade zu verlassen, da

die eingeübte und automatisierte Art der Wahrnehmung es nicht zu fassen vermag. Diese Widerständigkeit gilt seit der modernen Kunst als ein entscheidendes Kriterium des Ästhetischen. Wenn das Ziel der Wahrnehmung ist, das Wahrgenommene zu identifizieren, indem sie es unter ein bekanntes Konzept subsummiert¹⁴, stellt diese Widerständigkeit des Ästhetischen ein Wahrnehmungshindernis dar. Denn je größer die Differenz zwischen aktuellen Daten und vorhandenen Konzepten, desto schwieriger wird die Anbindung. Ästhetische Wahrnehmung funktioniert nicht – wie in den meisten Fällen Alltagswahrnehmung – reibungslos, benötigt daher Aufmerksamkeit und gelangt so ins Bewusstsein. Ein Vorgang kann dann als bewusst bezeichnet werden, so die Wahrnehmungs- und Gedächtnispsychologin Roberta L. Klatzky, wenn er Aufmerksamkeit benötigt. Prozesse, die keine Aufmerksamkeit beanspruchen, die schon immer oder durch Übung automatisiert ablaufen wie das Lesen von bekannten Wörtern oder das Identifizieren von bekannten Gegenständen (vgl. Klatzky 1989: 64f.), gelten demnach als unbewusst. Da sie schneller als attentionale Prozesse ablaufen, können diese Prozesse – anders als bewusste Prozesse, bei denen die Aufmerksamkeit selektiv gelenkt werden kann – nicht willentlich beeinflusst oder unterbunden werden. (Vgl. ebd.: 35ff.) Wahrnehmung kann nur dann unbewusst ablaufen, wenn ihre Automatismen, die durch vorhergehende Erfahrungen erworben werden, nicht gestört werden. Wenn Schwierigkeiten bei der Identifizierung auftreten, wenn eine Abweichung vom bislang Bekannten zur Störung führt, kann die Wahrnehmung nicht mehr automatisch und unterschwellig ablaufen und beansprucht Aufmerksamkeit. Während sich die Identifizierung des Wahrnehmungsgegenstands in der Regel vorbewusst vollzieht und erst das Ergebnis, der erkannte Wahrnehmungsgegenstand, bewusst wird, gelangt durch die Störung schon der Vorgang des Erkennens ins Bewusstsein: Dem Zuschauer wird seine Suchbewegung bewusst.

Diese Irritation führt zur Distanzierung des Zuschauers vom Geschehen. Während unmittelbarer Genuss sich dann einstellt, wenn die Wahrnehmung reibungslos verläuft, weil sie das für sie Gewohnte geboten bekommt, bestimmen bei Forsythe je nach Gemütslage Frustration, Irritation oder Neugierde die Rezeption, weil er systematisch Wahrnehmungsgewohnheiten bricht und Erwartungshaltungen enttäuscht. Da das Geschehen nicht problemlos den aus vorhergehenden Tanzerfahrungen gewonnenen Konzepten zuzuordnen ist – also auch

14 Vgl. oben zur Konzeptualisierung der Wahrnehmung S. 31ff.

nicht unmittelbar gedeutet werden kann –, wird der Zuschauer auf sich und seinen Wahrnehmungsvorgang zurückgeworfen. Erst wenn er diese anfängliche Irritation überwunden hat, kann ihn das Tanzgeschehen affizieren (vorher war es eher die Affizierung durch seine eigene Irritation). Diese Überwindung der Irritation und Arbeit gegen die eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten verlangt erhebliche Aktivität und Flexibilität vom Zuschauer, wie sie im Theater seit den Inszenierungspraktiken der historischen Avantgarde immer wieder provoziert wird.¹⁵ Indem Forsythe den Bruch mit den Gewohnheiten zum System erhebt, ist der Prozess der Anpassung der Wahrnehmung an das Wahrgenommene nie abgeschlossen.

Intensität der Empfindung: der Teilnehmer bei Teshigawara

Vollkommen gebannt saß ich bei den Aufführungen von Saburo Teshigawara im Zuschauerraum und vergaß alles um mich herum. Indem er mich als Zuschauerin durch die suggestive Gesamtkomposition aller theatralen Elemente in seine Inszenierungen hineinzog, fehlte mir die von Forsythe erzeugte Distanz zum Geschehen: Weder musste ich in seinen Soli Entscheidungen treffen, wohin ich schauen sollte, noch gab es ironische Brechungen oder die theatrale Situation kommentierende Elemente. Meine einzige Aufgabe bestand darin, einem Geschehen zu folgen, das zwar meiner üblichen Wahrnehmungslogik widersprach, das aber gleichwohl sehr eindrücklich auf mich wirkte – solange ich nicht darüber nachdachte. Denn Teshigawara arbeitet mit Extremen und ihrer Verschmelzung, mit der Verflüssigung von Gegensätzen, „fein nuanciert zwischen scharfer Abgrenzung und völligem Aufgehen“ (Boxberger 1995: 23). Dabei treibt er die Extreme so weit, bis sie in ihr Gegenteil umkippen. Unsere Wahrnehmung ist auf Differenzen angewiesen, Veränderungen ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich; zugleich jedoch schlägt zu große Heterogenität um in neue Homogenität (vgl. Hagendoorn 2002: 443). Aus einem extremen Kontrast wird bei Teshigawara eine zugleich glasklare und indifferente Verschmelzung. Er steigert die Reizdichte, bis die Bühne zum „Ort der Leere, des Schweigens und der Abwesenheit“ (Luzina 1997b) wird. Plötzlich wird klar, dass Leere und Stille nicht immer weniger sind, sondern zuweilen auch mehr – zuviel für unsere Sinne. Der Kurzschluss der zwei Pole von extremer Reizdichte und Reizlosigkeit oder

15 Vgl. Fischer-Lichte 1997.

auch von zeitlupenhafter Langsamkeit und explosiver Schnelligkeit verweist auf eine Logik des Sowohl-Als-Auch, die unserer traditionellen abendländischen Logik des Entweder-Oder zuwider läuft: Polare Kräfte werden hier nicht als unvereinbare Dichotomien, als Kontradiktionen, verstanden, sondern als komplementäre Kräfte. Dadurch geraten die Dinge zwischen den miteinander in Verbindung stehenden Polen in Fluss, statt trennscharf nebeneinander zu stehen. Auch hier besteht wie bei Forsythe eine Analogie zwischen dem Tänzer, der seine Sensibilität erhöht¹⁶, und mir als Zuschauerin, die ich ebenfalls die Sensibilität meiner Wahrnehmung durch die Aufführung steigern, so dass sich die Grenzen meiner Wahrnehmung im Laufe der Vorstellung erweitern, und sich Qualitäten einander annähern, die zuvor unvereinbar schienen.

Ästhetische Erfahrung zeichnet sich dadurch aus, dass die Wahrnehmung auf der einen Seite eine starke Irritation und auf der anderen Seite ein intensives Erleben auslöst. Die Irritation lässt sich durch die Widerständigkeit des Ästhetischen erklären – wodurch jedoch das intensive Erleben zu Stande kommt, ist damit nicht geklärt. Es bleibt unklar, was so berührt, dass die Irritation, was grundsätzlich ebenso möglich wäre, nicht zur Frustration wird, sondern dazu animiert, bei der Sache zu bleiben. Warum lässt sich der Zuschauer auf dieses erst einmal unzugängliche Geschehen ein, so dass ein Wandel der Wahrnehmungsordnung überhaupt erst möglich wird? Wenn ästhetische Erfahrung ein Übergangszustand ist und den Zuschauer in einer anderen ‚Verfassung‘ als jener entlässt, in der kam (vgl. Barthes 1990: 187), dann braucht es etwas, das man mit Roland Barthes als „*punctum*“ bezeichnen könnte: etwas, „das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (Barthes 1989: 36). Barthes bezeichnet mit den Begriffen *punctum* und *studium* zwei Arten des Interesses, die ein Betrachter einer Sache entgegenbringen kann. Das *punctum* irritiert das *studium*, eine Art allgemeines, leidenschaftsloses und sachliches Interesse für eine Sache, und entzieht sich seinen Analysen (vgl. ebd.: 52). Das *punctum* ist das Faszinosum, das fesselt und sich einer Beschreibung und Analyse entzieht. Seine Wirkung deckt sein Vorhandensein auf, doch Genaueres lässt sich über das *punctum* nicht sagen. Die Wirkung dieses bloßen Vorhandenseins, der Präsenz, beschreibt François Lyotard in Anlehnung an Kants Theorie des Erhabenen: „Daß man jedoch von der sinnlichen ‚Präsenz‘ eines ‚Dinges‘ ergriffen werden kann, das nicht in

16 Vgl. oben zur Sensibilisierung des Tänzers S. 59ff.

Formen sinnlich darstellbar ist, das ist für die gemeine Logik ein unannehmbares Mysterium.“ (Lyotard 1993: 421) Die Wirkung sei deshalb so intensiv, weil das Erleben auf die Empfindung beschränkt bleibe, ohne auf die semantische Ebene der Bedeutung wechseln zu können. Erst einmal bleibe das Geschehen fremd, zwar empfindbar, doch begrifflich nicht fassbar. Lyotard verdeutlicht dieses Phänomen am Beispiel der künstlerischen Avantgarde: Die Avantgarde-Künstler experimentieren mit den bisher gültigen Regeln künstlerischer Darstellung, ihre Arbeit besteht darin, „die Regeln dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*“ (Lyotard 1990: 48). Die Kunst ist darauf bedacht, das schon Dagewesene durch Unbekanntes zu ersetzen, so dass sowohl die Regeln der Darstellung als auch die Kategorien zur Urteilsbildung nicht durch die Tradition vorgegeben sind, sondern sich im Tun konstituieren. In der Reflexion über die Regeln des eigenen Tuns verlässt die Kunst das Feld der Bedeutung und wird selbstbezüglich, ein „Komplott gegen die Kommunikation“ (Lyotard 1986: 82). Durch die Irritation der Bedeutungskonstitution wird der Wahrnehmung eine sonst übergangene Ebene zugänglich, die Präsenz, oder, wie er es nennt, das Ereignis. Denn „was schon bekannt ist, kann im Prinzip nicht als Ereignis empfunden werden“ (Lyotard 1989: 119). Ereignis ist etwas nur solange, wie es regellos und unbestimmt ist. Die Wahrnehmung kommt über das bloße „*dass etwas geschieht*“ nicht hinaus und jede darüber hinausgehende Strukturierung unterbleibt. In diesem Sinne war das Tanzgeschehen etwas zunächst nicht näher Fassbares, das mich als Zuschauerin so fesselte, dass ich mich einer erst einmal unbequemen Erfahrung der Irritation stellte, die eine Veränderung meiner Wahrnehmung und Erweiterung meiner Wahrnehmungsfähigkeiten erst ermöglichte.

Die im zweiten Kapitel beschriebenen Eigenarten der Choreographien von Forsythe und Teshigawara, Komplexität, Geschwindigkeit und Bewegungsfluss, brachten eine Wahrnehmungserfahrung mit sich, die sowohl mein Verständnis von Körper und Bewegung veränderte als auch die Art und Weise meiner Wahrnehmung, die andere Formen des Sinns erschloss. Die ästhetische Erfahrung führte, anders formuliert, zu einer „Neuorientierung [...] [der] Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung“ (Fischer-Lichte 2001a: 355). Der Wechsel des Wahrnehmungsmodus sowie die Veränderung meines Körper- und Bewegungskonzeptes stehen dabei in einem zirkulären Verhältnis oder auch einem Verhältnis der Gleichzeitigkeit, das eine Zuordnung von Ursache und

Wirkung, von vorher und nachher nicht zulässt. Wahrnehmung und Körperbewegung sind ineinander verschränkt: Hier sei an die „leibliche Bewegung“ von Merleau-Ponty erinnert¹⁷, die die Trennung in bewirkendes und wahrnehmendes Subjekt und ausführendes und wahrgenommenes Objekt aufhebt.

17 Vgl. oben die Ausführungen zur Leiblichkeit S. 101ff.

