

Kapitel I

How does the hand of the person next to you feel? Eine Annäherung an taktile Choreografie

1. Einleitung

Die Performerin am rechten Rand des Tisches gibt ein schmales Papierband auf die blütenweiße, hell erleuchtete Tischfläche, das dann von rechts nach links weitergegeben wird, so dass es von Hand zu Hand über den Tisch läuft. Darauf ist zu lesen: »How does the hand of the person next to you feel? Is it soft or rough? Is it warm or cold?« Eine Aufforderung zum Anfassen, die zugleich etwas so Alltägliches wie Ungewöhnliches einfordert: Nie habe ich eine gänzlich fremde Hand (eigentlich zwei gänzlich fremde Hände, eine linke und eine rechte, denn es sitzen auf beiden Seiten von mir Menschen) einfach so berührt – von der normierten Geste des Händeschüttelns einmal abgesehen. Es kostet mich ein wenig Überwindung, die Anweisung zu befolgen – nicht, weil mich die Hand neben mir als solche befremden würde, sondern weil es etwas Befremdliches hat, eine Unbekannte so intim anzufassen: aufmerksam, zart, forschend. Eine Welle des zaghaften Tastens, Streichens und Streichelns rollt über den Tisch. Es folgen kleine, choreografierte Bewegungsweitergaben wie eine Art ›Stille Post‹ (Kitzeln, Pieksen, den eigenen Zeigefinger auf die Handfläche der Nebensitzerin halten) und dann die Aufforderung zu einer gemeinsamen Geste, mit der die Hände aller Besucher*innen sich über der langen Tischfläche zu einer Art Kette formen: Die rechte Hand liegt mit der Handfläche nach oben auf der geöffneten linken Hand der Nebensitzerin, die eigene linke Hand hält in ihrer geöffneten Handfläche die der Nebensitzerin an der linken Seite. So wandern jetzt Objekte in meine rechte Handfläche, mit der ich sie erfülle, während ich gleichzeitig die Haut, die Wärme und das Gewicht der fremden Hand in meiner linken Hand spüre.

Das beschriebene Erlebnis stand am Beginn einer Aufführung von Kate McIntosh's *In Many Hands* bei den Kunstfestspielen Herrenhausen 2019 in Hannover.¹ Nach einer kurzen Instruktion und einem ›Händewaschritual‹ als Auftakt stehen hier drei in einem großen Dreieck aufgestellte lange, mit weißem Papiertischtuch bedeckte

¹ Die Arbeit wurde 2016 in PACT Zollverein in Essen uraufgeführt.

Tische für 45 Besucher*innen bereit, an denen sie auf Hockern Platz nehmen. Drei Performer*innen, darunter die Choreografin² selbst, sitzen jeweils an einem Kopfende und reichen von dort aus Objekte und Materialen unterschiedlichster Texturen und Konsistenzen auf die hell erleuchteten Tischflächen, wo sie von den Teilnehmenden befühlt und von Hand zu Hand weitergegeben werden. Gewissermaßen zum Auftakt wandert, wie oben beschrieben, ein Papierband mit einer aufgedruckten Frage über die Tische: »How does the hand of the person next to you feel?« Diese Frage ist hier ganz wörtlich zu verstehen: Sie fordert das Publikum zum gegenseitigen Berühren und Betasten der Hände auf. So eingeführt, entfaltet sich ein Aufführungsgeschehen, bei dem zunächst Gesten, dann immer neue, immer skurrilere Gegenstände durchgereicht werden: ganz konkret, zum An- und Erfassen mit den eigenen Händen. Der oben zitierte Textauszug beschreibt Handlungsabfolgen (»kleine choreografierte Bewegungsweitergaben«) und ausgeführte Tätigkeiten (»Tasten«, »Pieksen«, »Kitzeln«). Er beschreibt jedoch ebenso physische Empfindungen (»zart«, »Wärme«, »Gewicht«) sowie emotionale Aspekte der Teilnahme (»intim«, »Überwindung«, »etwas Befremdliches«). Hier werden also sowohl *Handlungen* als auch *Wahrnehmungsweisen* dieser Handlungen beschrieben, einschließlich der Gefühle, die sich dabei einstellen.

Die Beschreibung verweist auf eine Aufführungssituation, die sich sehr stark von einer regulären Publikumssituation unterscheidet, bei der Tanz (oder Theater) aus der Dunkelheit des Zuschauer*innenraums heraus mit räumlicher Distanz betrachtet wird. Aus dieser Andersartigkeit ergibt sich die Schwierigkeit, das oben beschriebene Szenario überhaupt adäquat einzuordnen: Was wird hier aufgeführt oder vielmehr *ausgeführt*? Eine Choreografie? Eine Performance? Ein gemeinsames Ritual? Ein Spiel? Eine Dinnerparty, bei der man statt Essen Gegenstände vorgesetzt bekommt? Die inszenierte Variante eines Selbsterfahrungsworkshops? Während diese Fragen sofort Raum für Ambivalenz eröffnen, scheint doch ein Aspekt eindeutig hervorzutreten: Es handelt sich hier offenbar um ein Aufführungsgeschehen,³ welches die Anwesenden auf *taktile* Weise involviert. Sie fühlen, tasten und reichen Gegenstände weiter – was gleichzeitig auch bedeutet, dass sie *Bewegungen* aus- und weiterführen, dass sie also ebenfalls *kinästhetisch* involviert sind.⁴ Wie aufzuzeigen sein wird, lässt sich dies als eine besondere choreografische Partizipationsform verstehen, für die ich hier die Spezifizierung *korporal-sensuell* prägen werde.

-
- 2 Aufgrund ihres Tanzhintergrundes und des hier gesetzten Forschungsschwerpunktes wird die interdisziplinär arbeitende Künstlerin Kate McIntosh im Folgenden als Choreografin bezeichnet. Vgl. Website von Kate McIntosh: <https://spinspin.be/about/kate-mcintosh/> (Stand: 15.11.22).
 - 3 Davon zeugt nicht zuletzt auch die Tatsache, dass *In Many Hands* im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen stattfand und dass man ein Ticket erwerben musste, um an der Aufführung teilhaben zu können.
 - 4 Für ausführliche Erläuterungen zum Begriff des Kinästhetischen vgl. Kapitel V.

»**Mittanzen erlaubt und erwünscht**« Mit der korporal-sensuellen Involviering des Publikums steht McIntoshs Arbeit nicht allein in der aktuellen Tanzlandschaft.⁵ Im Gegenteil: Quer durch Europa sind seit etwa zwei Jahrzehnten choreografische Formate zu erleben, die ihr Publikum physisch in Bewegung versetzen und dabei wortwörtlich mit ihm auf Tuchfühlung gehen. Bereits 2002 kreierte der Berliner Choreograf Felix Ruckert mit *Secret Service* ein Format, bei dem die Teilnehmenden mit verbundenen Augen hautnah mit den Performer*innen in Kontakt treten konnten, sich von ihnen berühren, führen, tragen und wahlweise sogar schlagen lassen konnten.⁶ 2004 forderte das Performancekollektiv She She Pop in *Warum tanzt ihr nicht?* sein Publikum in einem überspitzten Ballsaal-Szenario ganz buchstäblich zum Tanz auf.⁷ Auf der Documenta 13 im Jahr 2012 lud der Künstler Tino Sehgal Besucher*innen zu seiner Arbeit *This Variation* in eine stockdunkle Black Box, wo sie die anwesenden Tänzer*innen hören und berühren oder sogar mit ihnen mittanzen konnten, ohne sie dabei jedoch zu sehen.⁸ Einige Jahre später brachte der Choreograf Eric Minh Cuong Castaign beim renommierten Festival de Marseille für seine Produktion *Sous Influence* über hundert Laien und Profitänzer*innen zu einer »kollektiven, transgenerationalen Trance« zusammen, die eine ganze Nacht lang dauerte.⁹ Beim Festival Theaterformen 2019 in Hannover lud die australische Choreografin Amrita Hepi zu Einzelsessions in ein leeres Ladenlokal ein, wo sie während eines einstündigen Austauschs Tanzschritte und Gesten der Teilnehmer*innen sammelte, um diese jeweils zu einer »Tagesperformance« zusammenzufügen.¹⁰ In Hamburg war im Januar 2020 im »feministische[n] Nachtklub« *Queens. Der Heteroclub* von Sibylle Peters eine »neue intime Praxis zwischen Kunst und Sexwork, Begegnung und Care«

-
- 5 Der Begriff ist hier weit zu verstehen, da die Grenzen zur Performance Art häufig fließend sind.
- 6 Vgl. Website Felix Ruckert: <http://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/> (Stand: 28.12.22).
- 7 Vgl. Website von She She Pop: <https://sheshepop.de/warum-tanzt-ihr-nicht/> (Stand: 28.12.22).
- 8 Vgl. Tino Sehgal: *This Variation*. Die Arbeit war Teil der Documenta 13 (2012), Kassel. Eine offizielle Dokumentation wird vom Künstler abgelehnt. Für eine Rezension der Arbeit vgl. Sabine Weier: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (27.06.2012). Die Zeit: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Stand: 28.12.22).
- 9 Der Ankündigungstext spricht von einer »collective, transgenerational trance«. Vgl. Ankündigung zum Stück *Sous Influence*. Festival de Marseille: https://www.festivaldemarseille.com/fr/fr/programme/sous-influence_6 (Stand: 20.11.22).
- 10 Vgl. Ankündigung zum Stück *A Call To Dance*. Theaterformen: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2019/en/programme/dance (Stand: 18.01.23) Vgl. auch Amrita Hepi: *A Call To Dance. Full Trailer* (2019). YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PpOYqYlcdo> (Stand: 18.01.23).

zu erleben.¹¹ Die Aufzählung ließe sich nach Belieben ergänzen und fortführen, zumal wenn man die verschiedenen Tanzparcours, Flashmobs und Audiowalks auflisten würde, die seit einigen Jahren die Programme großer und kleinerer Tanzfestivals in ganz Europa rahmen. Mit Ausbruch der Coronapandemie im Frühjahr 2020 erschienen solche choreografischen Formate dann plötzlich extrem risikobehaftet (*physische Nähe! Hautkontakt!*). Für zwei Jahre verschwanden sie daher zwischenzeitlich von den Spielplänen.¹² Doch im Frühsommer 2022 hielten sie wieder Einzug – etwa mit einer auf den Herrenhäuser Festspielen präsentierten Arbeit der Choreografin Mette Ingvartsen, die den Titel *The Dancing Public* trug. Die exzessiv tanzende Performerin bewegte sich hier ganz nah mitten durch ein immer mehr mittanzendes Publikum.¹³ Das Festivalprogrammheft enthielt die explizite Ankündigung: »Mittanzen [...] erlaubt und erwünscht.«¹⁴ Diese lose und recht willkürliche Auflistung jüngerer choreografischer Formate erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie verdeutlicht jedoch, dass es sich bei der korporal-sensuellen Involvierungen der Zuschauer*innen, wie sie eingangs mit dem Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* skizziert wurde, nicht um einen singulären künstlerischen Einfall,¹⁵ sondern vielmehr um ein aktuelles Phänomen im Bereich zeitgenössischer Choreografie handelt:¹⁶ Auf vielfältige Weise ist das Publikum eingeladen, sich zu bewegen, anzufassen, mitzutanzen.

Nicht nur im Bereich des Choreografischen, sondern in den Künsten überhaupt boomt die partizipative Einbeziehung des Publikums.¹⁷ Angesichts der Fülle an Mit-

¹¹ Vgl. Kampnagel: <https://kampnagel.de/produktionen/sibylle-peters-queens-der-heteroclub> (Stand: 02.01.23).

¹² Allerdings fanden auch in dieser Zeit Choreograf*innen Strategien, um pandemiekonforme partizipative Tanzformate zu entwickeln. Der namhafte Choreograf William Forsythe kreierte beispielsweise für seine *Untitled Instructional Series* auf Schildern gedruckte Bewegungsanweisungen und -aufforderungen, die im Rahmen des Festivals Tanz im August 2020 an verschiedenen Orten des öffentlichen Raumes in Berlin installiert wurden. Vgl. Ankündigung zum Stück *Untitled Instructional Series* (2020). Veranstaltungskalender »Rausgegangen«: <http://rausgegangen.de/events/2020-08-30-15-00-radialsystem-v-william-forsythe-untitled-i-nstructional-series/> (Stand: 15.11.22).

¹³ Ingvartsen hatte mit *The Dancing Public* bereits im September 2021 bei PACT Zollverein Premiere und tourt mit der Arbeit seither intensiv durch ganz Europa. Vgl. Website von Mette Ingvartsen: <https://www.metteingvartsen.net/performance/the-dancing-public/> (Stand: 10.11.22).

¹⁴ Vgl. Programmheft der Herrenhäuser Festspiele 2022. Kunstfestspiele: https://kunstfestspiele.de/media/kfs_2022_programmheft_a5_web.pdf (Stand: 10.11.22).

¹⁵ Auch wenn die künstlerische Ausgestaltung hier durchaus als singulär zu bezeichnen ist.

¹⁶ Diese Aussage bezieht sich primär auf Europa, da alle genannten Arbeiten im europäischen Raum gezeigt wurden. Viele der genannten Künstler*innen arbeiten jedoch transatlantisch bzw. transpazifisch.

¹⁷ Der Theatermacher Björn Bicker geht sogar so weit, zu behaupten, dass Zuschauer*innen immer weniger geneigt seien, überhaupt noch die Trennung zwischen Spieler*innen und

machformaten konstatiert der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund, Partizipation sei »zum regelrechten Zauberwort in den darstellenden und performativen Künsten geworden«.¹⁸ Entsprechend wird auch in der deutschsprachigen Kunst-, Theater- und Tanzwissenschaft ein reger und ebenso kontroverser Diskurs über Partizipation geführt. Vor allem in der Frage, was grundsätzlich unter einem *aktiven* Publikum zu verstehen sei, entzweien sich dabei die Ansichten.¹⁹ Es gibt vergleichsweise viel Forschung dazu, wie und warum das Publikum künstlerisch involviert wird. So sind Strategien der Partizipation bereits ausführlich analysiert worden.²⁰ Dazu jedoch, was im Moment einer korporal-sensuell partizipativen Aufführung auf der Seite der Teilnehmenden tatsächlich passiert – was Teilnehmer*innen *tun*, *wahrnehmen* und *empfinden*, gibt es bislang kaum tanzwissenschaftliche Forschung. Dabei stoßen partizipative Aufführungsangebote aufseiten des Publikums durchaus auf ambivalente Reaktionen. Häufig zeigt sich ein gewisser Widerwillen, wenn im Tanz- und Theaterkontext Partizipation auf den Plan kommt: Zuschauer*innen werde hier »einiges abverlangt, ja auch zugemutet«, wie Hanne Seitz konstatiert.²¹ Wer kennt nicht selbst das innere Sträuben, das Gefühl von Peinlichkeit, wenn es darum geht, irgendwie mitzumachen, anstatt in Ruhe vom Zuschauersessel aus zuzuschauen?²² »Als Zuschauer will ich nicht so involviert sein«, äußert exemplarisch hierzu ein Zuschauer des britischen Performance-Kollektivs Gob Squad, »[i]ch hasse es, wenn das Publikum mit einbezogen wird, ich kann das nicht ausstehen, wirklich nicht«.²³ Woher röhren diese Vorbehalte? Warum verbinden sich mit korporal-sen-

Publikum zu akzeptieren. Vgl. Björn Bicker: Für ein Theater der Teilhabe. Vortrag zum 125. Jubiläum des Burgtheaters (2013). Nachtkritik: [\(Stand: 22.12.22\).](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8626:wem-gehoert-die-kultur-%20björn-bickers-vortrag-auf-dem-kongress-125-jahre-burgtheater-in-wien&catid=101:debatte&Itemid=84)

- ¹⁸ Gerald Siegmund: Das Problem der Partizipation (2016). Goethe Institut: [\(Stand: 28.12.22\).](https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20708712.html)
- ¹⁹ Diese Aussage bezieht sich auf die kontrovers diskutierte Frage, ob Partizipation in den darstellenden Künsten mit körperlicher Aktivierung gleichzusetzen sei oder ob sich bereits jegliches Zuschauen und Mitdenken als Akt der Teilhabe im Theater verstehen lasse – letztere Position wird prominent von Jacques Rancière vertreten. Ich werde auf diese Kontroverse detailliert in Kapitel II.2 eingehen.
- ²⁰ Vgl. z.B. Silke Feldhoff: Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik. Bielefeld: transcript 2016.
- ²¹ Hanne Seitz: Impuls vortrag Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater (2012). [\(Stand: 20.11.22\).](http://www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/hanne_seitz_partizipation_2012.pdf)
- ²² Ich selbst habe bereits häufig auf Publikumssituationen, die eine Art ›Mitmachen auf Kommando‹ vorgesehen waren, mit Vorbehalt reagiert: Bereits Mitklatschen im Takt löst bei mir einen gewissen Widerwillen aus; die Möglichkeit, etwa von einem Clown in die Zirkusmanege geholt zu werden, empfinde ich als Zumutung.
- ²³ Gob Squad (Hg.): Lesebuch. Oktober 2010 (ohne Angabe des Erscheinungsortes), S. 92.

suell partizipativen Formaten so intensive und zugleich ambivalente Reaktionen, bis hin zum Widerwillen gegen die Teilnahme?

Desiderat Während korporal-sensuell partizipative choreografische Formate als aktuelles Phänomen bezeichnet werden dürfen, klafft doch in der Forschung eine entscheidende Lücke, wo es um eine differenzierte Analyse ihrer *Publikumsrezeption* geht: Es gibt nahezu keine tanzwissenschaftliche Forschung dazu. Was geschieht, wenn Choreografien ihr Publikum taktil-kinästhetisch involvieren? Welche Wahrnehmungsweisen eröffnen sie? Und wie lassen sich sowohl Erfahrungen von Berührung und Bewegung, als auch emotionale Empfindungen *als* Erfahrungsweisen dieser Choreografien reflektieren? Diesen Fragen wird die vorliegende Arbeit nachgehen. Dabei sollen Momente von Zögerlichkeit oder Befremden, wie sie im Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* ansatzweise beschrieben sind, (»Überwindung«, »befremdlich«), nicht ausgeklammert werden. Gemeinsam mit Beschreibungen taktil-kinästhetischer Wahrnehmungen bilden sie vielmehr einen wesentlichen Bestandteil des zu analysierenden ›Materials‹. Ziel ist es, das zeitgenössische Phänomen korporal-sensuell partizipativer Choreografie, für das ich hier den Terminus *taktile Choreografie* einführen werde, *rezeptionsästhetisch*, also dezidiert aus der Teilnehmer*innenperspektive heraus, zu analysieren. Die Verwendung des Terminus ›rezeptionsästhetisch‹ ist dabei allerdings provisorisch zu verstehen, da es im weiteren Verlauf meiner Argumentation schließlich darum gehen wird, die Rezeption taktiler Choreografie noch weiter zu denken und diese selbst als *ästhetische Praxis* zu begreifen.

Es wird auszuführen sein, dass das abendländische Verständnis von Wissenschaft von einem Primat des Visuellen durchdrungen und zutiefst mit einer okularzentrischen Logik verbunden ist, welche auf der Prämissen ›Sehen um zu verstehen‹ basiert. Eine Auswertung der Rezeption taktiler Choreografie entzieht sich jedoch zwangsläufig dieser Logik, da sich diese in wesentlichen Teilen eben *nicht* visuell erfassen lässt. Das Feststellen einer Lücke in der akademischen Forschung zu dieser Choreografieform führt mich zu der Annahme, dass diese bislang auch deswegen mangelnde wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, weil relevante Teile ihrer Rezeption über sogenannte Nahsinne vonstatten gehen – hier insbesondere über den Tastsinn und den kinästhetischen Sinn. Solche Sinneswahrnehmungen werden häufig entweder als methodisch nicht zugänglich und vermeintlich ›unwissenschaftlich‹ abgetan oder aber, der okularzentrischen Logik folgend, als weniger relevant eingeordnet als die viel untersuchte Publikumsaktivität des *Sehens* (in Kombination mit dem Hören).²⁴ Genau an dieser Stelle setzt die vorliegende Un-

24 In der vorliegenden Publikation ist das Hören als Rezeptionsmodus nicht Gegenstand der Untersuchung, wenn es auch in allen ausgewählten Untersuchungsbeispielen bedeutsam ist. Eine einschlägige Publikation zum Hören im Kontext der Tanzrezeption hat die Tanzwissen-

tersuchung an. Meine These lautet, dass es sich bei taktilen Choreografien um Artikulationen nichtvisueller Ästhetik handelt, die sich dem okularzentrisch geprägten abendländischen Dispositiv des *Theaters als Schauraum* widersetzen. Darin wähne ich eine spezifische und weiterführende Politizität taktiler Choreografie, die hier herausgearbeitet werden soll.

2. Auswahl der Untersuchungsbeispiele

Für die Untersuchung wurden fünf unterschiedliche korporal-sensuell partizipative choreografische Arbeiten ausgewählt, die alle im Zeitraum zwischen 2016 und 2019 uraufgeführt worden sind. Auswahlkriterium für die Choreografien war, dass sie ihr Publikum im Moment der Aufführung physisch einbeziehen – insbesondere über Berührung und/oder Bewegung.²⁵ Bekanntheitsgrad, Herkunft oder Geschlecht der Choreograf*innen stellten keine Kriterien für die Auswahl dar. Die ausgewählten Choreografien wurden alle entweder in Tanzspielstätten aufgeführt oder im Rahmen von Tanz- bzw. interdisziplinären Festivals präsentiert. Abzugrenzen sind die Beispiele taktiler Choreografie von dezidierten Vermittlungsformaten, in denen Choreograf*innen über einen längeren Zeitraum mit Laien ein Stück entwickeln und es auf der Bühne aufführen.²⁶ Methodische Voraussetzung und daher ebenfalls Auswahlkriterium war das Erfordernis, als Forschende eine Aufführung jeder Arbeit in Präsenz zu besuchen;²⁷ dies schränkte die Auswahl gleichzeitig geografisch ein.²⁸ Ich verstehe die Arbeiten als *Choreografien*, sie lokalisieren sich zumeist aber an Schnittstellen zu anderen Kunstformen (etwa Performance oder Installation), bzw. sind stark interdisziplinär ausgerichtet (zum Beispiel in der Zu-

schaftlerin Stephanie Schroedter geliefert. Schroedter macht hier das Konzept eines eigenständigen Hörens stark, welches in Dialog mit dem Sehen tritt, anstatt es als ›untergeordnet‹ zu verstehen. Vgl. Stephanie Schroedter (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

- 25 Wie und warum ich das Geschehen hier jeweils als ein *choreografisches* verstehe und inwieweit sich die besondere Publikumssituation auf ein theoretisches Verständnis von Choreografie auswirkt, wird noch Gegenstand der Diskussion sein. Vgl. Kapitel II.3.
- 26 Derartige Vermittlungsformate gehören längst in die Spielzeitpläne nahezu aller deutschen Stadt- und Landestheater. In den letzten zwanzig Jahren sind außerdem Community-Dance-Projekte nach dem Vorbild des britischen Choreografen Royston Maldoom populär geworden, an deren Ende eine große Aufführung unter professionellen Bedingungen steht. Vgl. hierzu die Dokumentation »Rhythm is it«. Ein Film von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Berliner Philharmoniker/Digital Concert Hall: <https://www.digitalconcerthall.com/e/film/101> (Stand: 20.12.22).
- 27 Vgl. Punkt 3.
- 28 Siehe Punkt 3.4.

sammenarbeit mit Soundartists, bildenden Künstler*innen etc.).²⁹ Aufgrund ihrer Aufführungsorte lassen sich die fünf Arbeiten zugleich alle dem Kontext Theater zuordnen, der hier dezidiert als die *Institution Theater* verstanden werden soll.³⁰ Für einen ersten Überblick sollen die fünf zur Untersuchung ausgewählten Choreografien hier kurz vorgestellt werden. Diese Vorstellung folgt keiner bestimmten Reihenfolge.

2.1 *Invited* (Seppe Baeyens/Última Vez)

Invited ist eine Choreografie des in Brüssel ansässigen Choreografen Seppe Baeyens, die 2018 dort Premiere hatte. Das Stück wurde im Rahmen eines zu den bekannten belgischen Compagnie Ultima Vez gehörenden »partizipativen Labors« im Brüsseler Stadtteil Moelenbeek in Kollaboration mit Bewohner*innen des Viertels entwickelt.³¹ Wichtiger Bestandteil der Arbeit ist *Rope*, ein dickes, sechzig Meter langes, leuchtend blaues Seil, das der Künstler Ief Spincemaille geschaffen hat.³² In *Invited* ist das Publikum aufgefordert, dieses Seil mehrmals gemeinsam durch den Raum zu transportieren und zwischendurch darauf Platz zu nehmen. Die Choreografie findet zu Livemusik statt und lässt zunächst unklar, wer Teil des Casts ist.³³ Die Teilnehmer*innen sind immer wieder eingeladen, die im Ring des blauen Seils entstehende ›Bühne‹ zu überqueren oder sich an Bewegungssequenzen der Performer*innen anzuhängen. Später kommt es zu verschiedenen Momenten gemeinsamen Rennens, ganz am Ende öffnet sich für alle ein Raum, zu tanzen.

29 Zur Verwendung des Choreografiebegriffs auch jenseits des Genres Bühnentanz vgl. Anne-Marie Matzke: Warum tanzt ihr eigentlich? Choreografien bei She She Pop. In: Friederike Lampert (Hg.): *Choreographien reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln*. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2010, S. 221–233.

30 Die Aufführungsorte, an denen die einzelnen Aufführungen besucht wurden, waren: Kunstfestspiele Herrenhausen, Hannover (*In Many Hands*); Tanz im August, Berlin (*Fluid Grounds*); Kaaithéater, Brüssel (*Tactile Quartet(s)*); Zentrum der Künste Hellerau/Festival Karussel, Dresden (*CO-TOUCH*); Theater Weisse Rose/Junges Theaterfestival Berlin (*Invited*).

31 Vgl. Staatsschauspiel Dresden: <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/i/invited/>. Vgl. außerdem Compagnie Ultima Vez: <https://ultimavez.com/participation/atelier> (Stand: 02.03.23).

32 Vgl. die Website von Ief Spincemaille: <https://iefspincemaille.com/ROPE> (Stand: 23.01.23).

33 Die nachträgliche Verifizierung ergibt, dass es sich um 16 Personen handelt, nämlich: Emilie Van Puymbroeck, Luke De Bolle, Chisom Onyebueke Chinaedu, Leonie Van Begin, Rosa Boateng, Oihana Azillaga, Ischa Beernaert, Esther Motuanya, Roel Faes, Trui De Mulder, Adnan Lamarti, Seppe Bayens, Frank Brichau, Stephan Verlinden, Elisabeth Wolfs, Leon Gyselynck. Vgl. <https://ultimavez.com/productions/invited> (Stand: 23.01.23).

2.2 CO-TOUCH (Vera Shelkina, Kristina Petrova, Katia Reshetnikova)

CO-TOUCH ist eine Performance der drei russischen Künstlerinnen Kristina Petrova, Katia Reshetnikova und Vera Shchelkina, das 2019 in Moskau Premiere hatte.³⁴ Hier erhält eine sehr kleine Gruppe von zehn Teilnehmer*innen jeweils eine Augenbinde und Headphones, durch die eine Soundcollage abgespielt wird. Das Cast besteht aus 10 Performer*innen³⁵ und bleibt für Teilnehmer*innen unsichtbar. Diese nehmen zunächst auf Stühlen Platz, dann bewegen sie sich durch den Raum, ohne etwas zu sehen. Sämtliche Interaktionen zwischen Performer*innen und Teilnehmenden, kurzzeitig auch zwischen Teilnehmenden untereinander, finden hier ausschließlich über Berührungen statt. Erst ganz zum Ende der Performance wird die Augenbinde abgenommen.

2.3 Tactile Quartet(s) (Vera Tussing)

Tactile Quartet(s) wurde unter der künstlerischen Leitung der in Brüssel lebenden Choreografin Vera Tussing 2019 uraufgeführt. An dem Stück sind vier Tänzer*innen (darunter Tussing selbst)³⁶ sowie das Streichquartett *Quator MP4* beteiligt. Das Publikum sitzt während des ersten Teils auf drei Tribünen, die auf der eigentlichen Bühne stehen, so dass sich in ihrer Mitte eine kleine und nahe Bühnenfläche bildet. Tänzer*innen und Streichquartett wechseln mehrmals ihre Position im gesamten Theaterraum, während sie dem Publikum sukzessive näherkommen. Nach einigen punktuellen taktilen Interaktionen mit Zuschauenden aus den ersten beiden Reihen (Handberührungen) wird die räumliche Anordnung so geändert, dass nun die vier Musiker*innen in Streichquartettformation im Zentrum der Bühnenfläche sitzen, neben sich je einen leeren Stuhl. In mehreren Runden können nun einzelne Mitglieder aus dem Publikum einem*r der Musiker*innen ihren entblößten Arm »leihen«,³⁷ auf dem diese statt ihres Instruments spielen, während einzelne Sätze verschiedener Streichquartette, kurz zuvor aufgenommen, aus großen Boxen ertönen.³⁸ Zu-

34 Kristina Petrova ist Choreografin und Lehrerin für Tanz und Improvisation; Katia Reshetnikova ist Sound und Performance Artist; Vera Shchelkina arbeitet als Performerin und Bewegungsforscherin. Vgl. Ankündigung zum Stück *CO-TOUCH*. Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/event/co-touch/> (Stand: 15.11.22).

35 Vgl. Ausschreibung *CO-TOUCH*: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/ausschreibung_co-touch-1.pdf (Stand: 23.01.23).

36 Die drei weiteren beteiligten Tänzer*innen sind Esse Vanderbruggen, Yoh Morishita und Zoltán Vakulya. Vgl. <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 23.01.23).

37 Vgl. Website von Vera Tussing: <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 15.11.22): »Lend a hand, or an arm!«

38 Die in *Tactile Quartet(s)* gespielten Musikstücke sind im Programm aufgeführt als Auszüge aus: Georg Friedrich Haas, String Quartet No2, 1998; Florence Price, String Quartet in G Major, 1929; Caroline Shaw, Entr'acte, 2011; Franz Schubert, Death and the Maiden, String Quartet

schauer*innen können währenddessen wählen, das Szenario aus der Nähe zu verfolgen (und sich damit zugleich für die taktile Interaktion anzubieten) oder auf den Tribünen sitzen zu bleiben.

2.4 *Fluid Grounds* (Benoît Lachambre)

Fluid Grounds funktioniert, anders als die übrigen vorgestellten Arbeiten, als Performance-Installation, die jeweils während einer Dauer von acht Stunden an mehreren Tagen in Folge geöffnet ist. Die künstlerische Leitung hat der kanadische Choreograf Benoît Lachambre in Kollaboration mit der Tänzerin und Choreografin Sophie Corriveau. Beide wirken auch als Performer*innen mit, gemeinsam mit drei weiteren Tänzer*innen, von denen eine, Nancy Tobin, wiederum auch die Soundscapes kreiert hat.³⁹ *Fluid Grounds* wurde 2018 in Montreal uraufgeführt. Die Besucher*innen dürfen sich hier frei durch den ganzen Raum bewegen und sind eingeladen, die Tänzer*innen und verschiedene Objekte aus allen Winkeln zu betrachten und auch physisch mit ihnen zu interagieren.⁴⁰ Über Böden und Wände laufen gewellte und geschlängelte Linien aus farbigem Klebeband, die teilweise zu Musterflächen zusammenlaufen und an manchen Stellen zu kleinen, dreidimensionalen Skulpturen aufgerollt sind; daneben steht eine Vielzahl anderer Objekte im Raum bereit.⁴¹ Die Performer*innen rollen unter anderem Klebeband ab und auf. Ab und an kommt es zu Tanzsequenzen, die wie kleine Kontaktimprovisationen anmuten. Die Performer*innen interagieren immer wieder auch mit Besucher*innen und leiten sie, sofern Interesse besteht, zum Gebrauch der Requisiten an. An zwei Wänden liegen Sitzkissen bereit, auf die sich Besucher*innen zurückziehen können.

2.5 *In Many Hands* (Kate McIntosh)

Die fünfte zu untersuchende Arbeit ist das zu Beginn der Einleitung bereits angeführte *In Many Hands* von Kate McIntosh.⁴²

No. 14 in D minor, 1824; Michael Picknett, Originalpartitur in Kollaboration mit Quatuor MP4. Vgl. ebd.

³⁹ Die beiden anderen Tänzer*innen sind Marcio Canabarro und Anouk Thériault. Vgl. Ankündigung zum Stück *Fluid Grounds*. Festival Transamérique: <https://fta.ca/archive/fluid-grounds/> (Stand: 15.11.22).

⁴⁰ Vgl. ebd.: »Modulé par les interactions bienvenues avec le public, [...] Fluid Grounds se révèle un paysage où tout devient possible.«

⁴¹ Darunter etwa Ferngläser, Plexiglasfolien und vierrädrige, quadratische Rollbretter.

⁴² Auch hier die Choreografin als Performerin an der Aufführung beteiligt, gemeinsam mit Arantxa Martinez und Josh Rutter. Vgl. Website Kate McIntosh: <https://www.spinspin.be/kate-mcintosh/in-many-hands/> (Stand: 23.01.23).

3. Methodisches Vorgehen

Aus der kurzen Beschreibung der fünf Arbeiten dürfte deutlich werden, dass hier nicht Tanz zum Zuschauen auf der Bühne aufgeführt wird, sondern dass sich das Publikum vielmehr *inmitten* eines – in einem weiten Sinne – choreografischen Geschehens befindet. Wenn Teilnehmer*innen Raumwege sowie Positionen des Zuschauens selbst frei wählen können, so wird auch das Gesehene variieren: Die Vielfalt der Perspektiven ist potenziell unbegrenzt. Doch der kurze Überblick über die Untersuchungsbeispiele zeigt zugleich, dass es hier um sehr viel mehr als *Sehen* bzw. *Zuschauen* geht bzw. dass dieses gar nicht (*CO-TOUCH*) oder nicht primär eine Rolle spielt. Vielmehr stehen offenbar das Berühren und die eigene Bewegung der Teilnehmer*innen im Zentrum – worauf auch vier der fünf Stücktitel hindeuten.⁴³ Aus diesen Beobachtungen folgt notwendigerweise, dass sich eine Rezeption dieser Arbeiten nur aus dem eigenen Erleben und Tun heraus beschreiben lässt. So stellt auch die Kunsthistorikerin Claire Bishop fest: »[...] it is an art dependent on first-hand experience [...].«⁴⁴ Wie aber lassen sich Aufführungen, deren Dreh- und Angelpunkt eine taktil-kinästhetische Involvierung des Publikums ist, rezeptionsästhetisch erfassen? Die methodische Herausforderung besteht im Kern darin, dass sich die Erfahrung taktiler Choreografie *nicht objektivieren* lässt, weil der für eine (vermeintliche) Objektivierung notwendige ›distanzierte Blick‹ bzw. eine für alle Zuschauenden mehr oder weniger gleiche Perspektive auf die Aufführung hier nicht gegeben ist. Das hier erklärte Ziel ist es, ein methodisches Vorgehen zu etablieren, das nicht etwa einen Mangel an Visualität zu ›kompensieren‹ versucht, sondern das vielmehr den Spezifika einer nichtvisuellen choreografischen Ästhetik beizukommen und ihr besonderes Potenzial herauszustellen vermag. Es gilt daher einen eigenen methodischen Ansatz zu entwickeln, der einen Zugang zu taktilen, kinästhetischen und relationalen Rezeptionserfahrungen auch *jenseits von Visualität* ermöglicht.

Aus den skizzierten Anforderungen ergibt sich ebenso, dass eine Auswertung von Videomaterial, auf das für detaillierte tanzwissenschaftliche Bewegungsanalysen oder als Ergänzung bei Inszenierungs-⁴⁵ und Aufführungsanalysen⁴⁶ zurückge-

43 Die Titel *CO-TOUCH*, *In Many Hands* und *Tactile Quartet(s)* verweisen bereits sehr explizit auf ein zu erwartendes Berührungsgeschehen. Auch der Titel *Invited* suggeriert eine Partizipation des Publikums.

44 Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso Books 2012, S. 6.

45 Vgl. Isa Wortelkamp: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Freiburg/Berlin: Rombach 2006, S. 89: »Neben den Mitschriften ist auch die Videoaufzeichnung ein Notationsverfahren, das nachträglich Einblicke in den Aufbau und den Ablauf einer Inszenierung ermöglicht.« Vgl. auch ebd., S. 114.

46 Obwohl die Aufführungsanalyse nach Fischer-Lichte die körperliche Anwesenheit des*r Analysierenden zur Grundvoraussetzung macht, verweisen Weiler und Roselt explizit darauf,

griffen wird, hier nicht sinnvoll ist: Das mit der Videokamera aufgenommene Videomaterial vermittelt eine Aufführung visuell und akustisch. Die sich in einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie einstellende Vielfalt sinnlicher Wahrnehmungen jenseits von Sehen oder Hören lassen sich medial jedoch nicht einfangen. Mit Videoaufnahmen zu arbeiten, würde zudem voraussetzen, dass es überhaupt etwas zu *sehen* (zu filmen) gibt, was in einigen der ausgewählten Beispiele gar nicht oder nur teilweise der Fall ist. Um mich Berührungs- und Bewegungserfahrungen als Spezifik taktiler Choreografie methodisch annähern zu können, erscheint daher meine eigene – notwendigerweise subjektive – Wahrnehmung der Aufführungen in der Position der analysierenden Wissenschaftlerin der einzige mögliche Referenzpunkt.⁴⁷ Folglich stellte meine leibliche Anwesenheit bei allen Aufführungen – was hier jeweils zugleich eine physische Teilnahme bedeutet – die methodische Grundvoraussetzung dar. Die Erfahrungen meiner eigenen Teilnahme an den ausgewählten Arbeiten wurden hier in *Erfahrungsberichten* verschriftlicht – das eingangs zitierte Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* hat bereits einen Eindruck davon vermittelt. Praktisch habe ich im direkten Anschluss an die erlebten Aufführungen jeweils Notizen angefertigt,⁴⁸ um auf deren Basis zeitnah die Erfahrungsberichte zu verfassen. Diese stellen den Versuch dar, das subjektiv Erlebte möglichst nachvollziehbar, bestenfalls sogar nachfühlbar zu versprachlichen.⁴⁹ Ausrufe, Fragen und Emotionen sind daher ganz bewusst miteingeschlossen. Die Erfahrungsberichte sind durchgehend in der Ich-Perspektive verfasst, womit zugleich ihr subjektiver Charakter explizit wird. Die fünf Berichte wurden zunächst daraufhin aus-

dass Videoaufzeichnungen eine wichtige Ergänzung zur Analyse darstellen. Vgl. Christel Weiler und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke Verlag 2017, S. 61: »Dennoch ist die Verwendung von Videoaufzeichnungen heute trotz dieser prinzipiellen Vorbehalte ein zentrales Hilfsmittel der Aufführungsanalyse.«

- 47 Vgl. hierzu Annemarie Matzke: Bühnen der Bewegung – zum Wechselverhältnis von wahrge nommener Bewegung und bewegter Wahrnehmung im Theater. In: Isa Wortelkamp (Hg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben. Berlin: Revolver Verlag 2012, S. 52–63, hier S. 63: »Bewegung – in ihrer Stillstellung, im Entzug oder ihrer Entgrenzung über die Ränder der Bühne hinaus – stellt die Theaterwissenschaft nicht nur vor besondere Probleme der Analyse, sondern fordert den Betrachter auch heraus, sich selbst in Bewegung zu begeben und damit die eine stabile Beobachtungsposition zu verlassen.«
- 48 Es ist weder möglich noch sinnvoll, während einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie – also buchstäblich im Weiterreichen von Gegenständen wie bei *In Many Hands* oder gar mit verbundenen Augen wie bei CO-TOUCH – Notizen anzufertigen. Dennoch erschien es wichtig, den zeitlichen Abstand zwischen dem Aufführungserleben und dem Verfassen der Notizen so kurz wie möglich zu halten, um das Erlebte möglichst frisch bzw. unprozessiert festzuhalten.
- 49 Den Schritt der Versprachlichung, der im Falle taktil-kinästhetischer Eindrücke besondere Schwierigkeiten mit sich bringt, werde ich an späterer Stelle eingehender reflektieren. Vgl. Punkt 3.1.

gewertet, ob wiederkehrende Formen von Wahrnehmung beschrieben werden und was besonders *markante Momente*⁵⁰ bzw. markante Szenen sind.⁵¹ Auszüge aus diesen Berichten, in denen taktile, kinästhetische und/oder relationale Wahrnehmungen beschrieben sind, dienen im Folgenden als Grundlage für die Auswertung der unterschiedlichen Rezeptionsdimensionen taktiler Choreografie.⁵²

3.1 Annäherungen an ein tastendes Schreiben

Mit dem gewählten Vorgehen kommt der (verschriftlichten) Sprache eine entscheidende Rolle zu: Sie ist das einzige zur Verfügung stehende Medium, um Tast- und Bewegungseindrücke sowie auch das emotionale Erleben eines relationalen Zwischen geschehens taktiler Choreografie festzuhalten. Mit der Bedeutung der schriftlichen Aufzeichnung als methodischer Annäherung an Bewegung als transitorisches Phänomen hat sich einschlägig die Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp auseinandergesetzt.⁵³ In ihrer Monografie *Sehen mit dem Stift in der Hand* befasst sie sich differenziert mit dem Verhältnis zwischen der Wahrnehmung flüchtiger Bewegungsereignisse im Tanz- und Theaterkontext und den Möglichkeiten ihrer Verschriftlichung. Die Annäherung an das multisensorische Erleben einer Aufführung findet bei Wortelkamp über ein prozesshaftes, *wahrnehmendes Schreiben* statt, das selbst einen leiblichen Vorgang bedeutet: »Die Aufzeichnung der Aufführung ist, ebenso wenig wie ihre Wahrnehmung, nicht ohne Körper zu denken.«⁵⁴ Wortelkamp zeigt damit einen Weg auf, die Nichtfixierbarkeit und Nichtobjektivierbarkeit von Bewegungseignissen in besonderer Weise produktiv zu machen. Damit wendet sie sich zugleich dezidiert gegen wissenschaftliche Tendenzen, »Transitorik« gegenüber fi-

50 Zum Konzept der »markanten Momente« vgl. Jens Roselt: Phänomenologie des Theaters. München: Wilhelm Fink 2008, S. 9ff.

51 Aufgrund der Besonderheit der Choreografien, über korporal-sensuelle Involvierung zu arbeiten, lässt sich in den Erfahrungsberichten die Beschreibung einer *Szene* nicht scharf von der Beschreibung der *Wahrnehmung einer Szene* trennen, weil kein objektivierbares Geschehen auf der Bühne stattfindet. Wenn im Folgenden der Begriff *Szene* verwendet wird, ist diese Besonderheit stets mitzudenken.

52 Zur besseren Orientierung und Verständlichkeit sind diese Szenen je mit eigenen Titeln benannt, die sich größtenteils auch im Inhaltsverzeichnis wiederfinden (dahinter in Klammer jeweils kursiv der Titel der zugehörigen Produktion).

53 Vgl. Wortelkamp: *Sehen*, a.a.O. Wortelkamp selbst versteht ihr Vorgehen allerdings nicht als Methodik, sondern offener als »Versuch einer Sensibilisierung und Aktivierung der Sinne hinsichtlich der Aufzeichnung der Aufführung«. Ebd., S. 8. Vgl. außerdem ebd., S. 15: »Es geht mir weder darum, das Genre der Kritik oder der Aufführungsanalyse zu bedienen, [...], sondern darum, in der Praxis und im Akt des Schreibens die Frage nach der Aufzeichnung der Aufführung sichtbar werden zu lassen.« Vgl. auch ebd., S. 261.

54 Ebd.

xierbarer und objektivierbarer »Materialität« abzuwerten.⁵⁵ Für den Kontext taktiler Choreografie ist dies anschlussfähig, ebenso wie die Tatsache, dass der von Wortelkamp vorgeschlagene Ansatz nicht nur sichtbare Qualitäten von Bewegung, sondern auch ihre »multisensorische« Wahrnehmung umfasst. Dabei wird durchaus auch das »Gefühl« beim Wahrnehmen einer bestimmten Tanzaufführung mit einbezogen, also nicht nur *was zu sehen* ist, sondern auch *wie es sich anfühlt*.⁵⁶ Wortelkamp macht so die Bedeutung des Schreibens als Erinnerungsleistung⁵⁷ sowie als Übersetzung von etwas Flüchtigem in eine andere Ebene stark, welche wiederum den Grundstein für die wissenschaftliche Auswertung bildet:

Die audiovisuelle und simultane Bildwelt der Aufführung, die vor den Augen des Zuschauers zugleich entsteht und vergeht, wird in eine sukzessive, lineare Form der Schriftzeichen transkribiert, die dem Leser wiederholt zugänglich ist. Eine Transkription, die dem Transitorischen eine materielle Substanz verleiht und das mehrdimensionale Geschehen und multisensorische Wahrnehmen in eine andere Ebene [...] transportiert.⁵⁸

Mit ihrem dezidierten Ausgehen von der Wahrnehmung der Betrachter*in und dem von ihr vorgeschlagenen prozesshaften Schreiben als Annäherung an ein nicht objektivierbares, multisensorisches Aufführungsgeschehen liefert Wortelkamp wertvolle Überlegungen für eine für den Kontext taktiler Choreografie zu formulierende Methodik. Allerdings geht die Autorin bei ihrem Vorgehen stark von Aufführungssituationen aus, bei denen die Zuschauer*in *sieht*⁵⁹ – und idealerweise die Möglichkeit hat, gleichzeitig »mit dem Stift in der Hand« zu notieren. Ihre Überlegungen

55 Ebd., S. 15. Wortelkamp kritisiert in diesem Zusammenhang insbesondere den »Fixierungszwang« der (semiotischen) Aufführungsanalyse, wie sie Fischer-Lichte in den 1980er Jahren formuliert hat. Ebd., S. 88. Dazu ist anzumerken, dass sich die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse in der Zwischenzeit vom semiotischen Modell wegentwickelt hat hin zu einem performativen Verständnis von Aufführung, wie es beispielsweise durch Weiler und Roselt artikuliert wird. (Vgl. Punkt 3.2) Sie beziehen sich dabei explizit auf Wortelkamp als eine wichtige Impulsgeberin dafür, die »Aufführung nicht wie ein Werk [zu behandeln], sondern wie ein Erlebnis, an das [der oder die Analysierende] sich erinnert«. Weiler und Roselt: a.a.O., S. 74.

56 Vgl. Wortelkamp: Sehen, a.a.O., S. 88: »Mit der Lektüre der Mitschriften während und unmittelbar nach der Aufzeichnung vermag nicht der Gegenstand selbst, wohl aber [...] die Erinnerung an ihn und an die Erfahrung im Augenblick des Ereignisses gegenwärtig zu werden. Die Notation [...] wird zur Kartographie des Gedächtnisses, in der sich in einer Skizze und einer Notiz zugleich die Erinnerung an ein Gefühl verbirgt.«

57 Vgl. ebd., S. 10: »Mit der Abkehr vom Kunstgegenstand oder -ereignis kehrt das Wahrgenommene in das Gedächtnis des Betrachters ein, wird vergessen oder erinnert.«

58 Ebd., S. 11.

59 Vgl. ebd., S. 11: »Bildwelt der Aufführung« und »vor den Augen der Zuschauer«.

beziehen sich also auf eine Ausgangslage, in der das Betrachten von Bewegungen, nicht aber im Rahmen einer Aufführung *selbst vollzogene* Bewegungen und Berührungen relevant sind. So muss für den Kontext taktiler Choreografie ein solches *leibliches*⁶⁰ Schreiben weiter und, wenn man so will, radikaler gedacht werden. Es kann nicht ein (primär) sehendes Schreiben sein; vielmehr muss es sich um ein *tastendes Schreiben* handeln. Dieses kann ausschließlich erinnernd stattfinden, da ich nicht gleichzeitig aktiv in ein Berührungsgeschehen involviert sein *und* schreiben kann. Das bedeutet allerdings auch, dass jeder Versuch, Wahrnehmungen einer taktilen Choreografie zu verschriftlichen, zwangsläufig mit einer zeitlichen und räumlichen Distanz zum unmittelbaren Aufführungsgeschehen einhergeht: Das Schreiben bedeutet gewissermaßen immer eine erinnernde Rekonstruktion und zugleich eine Übersetzung in ein anderes Medium. Obschon sich dabei sicherlich Lücken auftun, will ich das Übersetzen in eine tastende Sprache stark machen als einen Versuch, das Erlebte überhaupt zugänglich zu machen und damit der vermeintlichen Unverfügbarkeit von Tastindrücken etwas entgegenzusetzen.⁶¹

Doch was genau bedeutet das, ein tastendes Schreiben? Konkret habe ich beim Verfassen der Erfahrungsberichte den Versuch unternommen, ein möglichst berührungszentriertes Vokabular zu verwenden, das sich eben nicht primär an visuellen Aspekten, sondern an Fragen nach der Art der Berührung (zart, grob, firm etc.), nach der Dauer der Berührung (lang, kurz), an Beschreibungen von Oberflächenbeschaffenheiten und Ähnlichem orientiert. Hierin folge ich einem Vorschlag Elos: »In order to track the effects of touch in the discourse beyond figures we need to redirect our attention to questions of rhythm, punctuation and intensity.«⁶² Bei diesem Versuch bin ich allerdings vielfach gestolpert – erst recht, wenn es darum ging, Auszüge aus den Erfahrungsberichten später in wissenschaftlicher Sprache zu reflektieren. Denn der übliche akademische Sprachgebrauch wird sehr stark von visuellen Metaphern geprägt: Man nimmt etwas »in den Fokus«, »richtet den Blick« darauf, »beleuchtet« Zusammenhänge etc. Wie aufzuzeigen sein wird, begründet sich dies mit dem Primat des Visuellen, der für die das westliche Denken prägende Rationalität konstitutiv ist und mit ihm auch seine Sprache prägt:⁶³ »Verstehen« bedeutet »den Durchblick haben«. Wie also in einem wissenschaftlichen Kontext schreiben über die Wahrnehmung bzw. das Empfinden von Berührung und Bewegung, welche sich dem vermeintlich »objektiven Blick« der Wissenschaft im wahrsten Sinne des Wortes entziehen? Sicherlich kann es nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die

60 Zur Verwendung des Leibbegriffs vgl. Punkt 3.3.

61 Vgl. Kapitel II.2.5.

62 Mika Elo: Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch. In: Ders. und Miika Luoto (Hg.): Figures of Touch. Sense – Technics – Body. Helsinki: University of Fine Arts 2018, S. 33–57, hier S. 45.

63 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.1.2.

akademische Sprache mit ihren gebräuchlichen visuellen Metaphern zu ändern. Eine kritische Reflexion des allgegenwärtigen Okularzentrismus kann aber sicherlich zumindest einen Schritt in Richtung einer größeren sprachlichen Sensibilität bzw. einer Erweiterung der sprachlichen Ausdrucksweisen darstellen. Dieser sprachliche Versuch wurde zunächst im erinnernden Schreiben an die Berührungs- und Bewegungswahrnehmungen unternommen und schließlich auch in der wissenschaftlichen Reflexion der Beispiele weitergeführt, wenngleich es sich als unmöglich erwies, visuelle Metaphern gänzlich aus dem Schreiben zu ›verbannen‹. Die Verwendung eines berührungszentrierten Vokabulariums für die Beschreibung und Reflexion der Rezeption taktiler Choreografie kann nur tentativ, gewissermaßen *voraus tend* erfolgen. Sie bleibt flüchtig wie die Berührungseindrücke selbst. Die Choreografien erfordern ein methodisches Vorgehen und ein wissenschaftliches Selbstverständnis, das sich im Sinne Donna Haraways inmitten der Materie situiert und sich von dort aus vorantastet: mit Härcchen und Häuten und ohne Angst, sich die Hände schmutzig zu machen.⁶⁴

3.2 Anlehnung an eine aufführungsanalytische Methodik

Das gewählte Vorgehen ist an die Methodik der Aufführungsanalyse angelehnt, wie sie Christel Weiler und Jens Roselt in Weiterführung von Fischer-Lichte formulieren⁶⁵ – ein Analyseverfahren, das ebenfalls von der subjektiven Wahrnehmung der forschenden Person als primärem Referenzpunkt für das Beschreiben einer Aufführung ausgeht und in dieser Hinsicht, ergänzend zu den Überlegungen Wortekamps, für meine Zwecke dienlich erscheint.⁶⁶ Weiler und Roselt formulieren:

Im Sinne einer Propädeutik des Zuschauens soll die Wahrnehmung des Analyserenden als Ausgangspunkt eines Reflexionsprozesses markiert werden, der die Ästhetik einer konkreten Inszenierung zu untersuchen vermag und dabei Theatererfahrung als konstitutive Leistung der Zuschauerinnen und Zuschauer begreift.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Donna J. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018, S. 49: »[...] als Theorie in Schlamm und Durcheinander (*muddle*).« [Kursiv im Original]

⁶⁵ Vgl. Christel Weiler und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke Verlag 2017.

⁶⁶ Auch in der Aufführungsanalyse nach Fischer-Lichte bzw. Weiler und Roselt wird zunächst die subjektive Wahrnehmung des*r Forschenden verschriftlicht, hier in sogenannten »Ereignisprotokollen«. Vgl. ebd., S. 106.

⁶⁷ Ebd., S. 11.

Die für diese Form des methodischen Vorgehens notwendige physische Präsenz der*s Forschenden wird bei Weiler und Roselt explizit thematisiert.⁶⁸ Sie verwenden dabei einen performativen Aufführungsbegriff, der die leibliche Kopräsenz von Aufführenden und Publikum starkmacht⁶⁹ – auch dies in enger Anlehnung an Fischer-Lichte.⁷⁰ Weiler und Roselt denken die Zuschauer*innen als aktive Teilhabende am Geschehen und heben die Bedeutung einer »körperlich-affektive[n] Erfahrung« besonders hervor:⁷¹ Bei der Rezeption durch Zuschauer*innen, so Weiler und Roselt, handele sich um eine »eminent sinnliche Erfahrung [...], welche die Körperlichkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer einbezieht«.⁷² Die beiden Autor*innen gestalten ihre Version einer aufführungsanalytischen Methodik bewusst so offen, dass sie sich durchaus auch auf partizipative Formate anwenden lässt:⁷³ Sie erproben dies exemplarisch anhand verschiedener Beispiele von Arbeiten, in denen die »Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, somit zwischen Spielern und Zuschauern, die gewöhnlich das Theater definiert, [...] brüchig geworden« ist.⁷⁴ Weiler und Roselt betonen, dass gerade in solchen Formaten die Wahrnehmung des

-
- 68 Nach Fischer-Lichte kann eine Aufführungsanalyse nur dann durchgeführt werden, wenn die oder der analysierende Wissenschaftler*in leiblich anwesend ist. Andere Verfahren bezeichnet sie als »Theaterhistoriographie« und grenzt sie von der eigentlichen Aufführungsanalyse ab. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Eintrag »Theaterwissenschaft«, In: Dies., Dores Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 353.
- 69 Vgl. Weiler und Roselt, a.a.O., S. 46: »Der performative Aufführungsbegriff geht von der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern aus, welche die Medialität einer Aufführung kennzeichnet [...].«
- 70 Vgl. auch Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 47: »Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.« Es liegt nahe, dass in korporalsensual partizipativen Formaten der physischen Präsenz der Teilnehmenden – und damit also auch der Kopräsenz – eine besondere Bedeutung zukommt. Von dem mit Fischer-Lichtes Konzept der Kopräsenz einhergehenden emphatischen Gemeinschaftsbegriff wende ich mich allerdings dezidiert ab, da dieser den Ambivalenzen der Teilnahme – die etwa auch Unlust oder Zaudern beinhalten kann – nicht gerecht wird. Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel VI.1.2.
- 71 Weiler und Roselt, a.a.O., S. 53.
- 72 Ebd.
- 73 Weiler und Roselt betonen, dass es sich bei der Aufführungsanalyse gerade nicht um ein »allgemeingültiges, normiertes Analyseverfahren« handelt, sondern dass es jeweils gelte, für die zu analysierende Aufführung ein »spezielles Erkenntnisinteresse«, verbunden mit einer »spezifische[n] Fragestellung« zu formulieren. Ebd., S. 61f.
- 74 Ebd., S. 329.

oder der Analysierenden noch stärker methodisch mitzudenken ist.⁷⁵ Ihre Beispiele ordnen sie dabei der »Rubrik ‚partizipatives‘, ‚interaktives‘ oder ‚immersives‘ Theater« zu.⁷⁶ Zu dieser gehören, einer ersten Einschätzung nach, im weiteren Sinne auch die hier zu untersuchenden korporal-sensuell partizipativen Choreografien – oder sie lassen sich zumindest – provisorisch – in deren Nähe rücken. Somit bietet sich mit der aufführungsanalytischen Methodik nach Weiler und Roselt ein Verfahren an, das Formen einer partizipativen Involvierung des Publikums grundsätzlich wissenschaftlich zu fassen vermag.

Sowohl bei Weiler und Roselt als auch bei Wortelkamp finden sich für die methodische Annäherung an taktile Choreografie also anschlussfähige Ansätze. Allerdings basieren ihre methodischen Zugänge implizit auf der Annahme, dass es bei der Rezeption von Theater-/Tanzaufführungen primär um *Betrachten* geht. In beiden Zugängen wird zwar sowohl die Vielfalt sinnlicher Wahrnehmungsweisen als auch die Körperlichkeit des oder der Analysierenden explizit mitgedacht,⁷⁷ aber sie gehen doch primär von einer Situation aus, bei der es Zuschauer*innen gibt. So geht es Weiler und Roselt, wie aus obigem Zitat hervorgeht, um eine »Propädeutik des *Zuschauens*«⁷⁸ und es ist von der konstitutiven Leistung die Rede, welche »Zuschauerinnen und Zuschauer« erbringen. Im hier gesteckten Kontext ist es jedoch schwierig, überhaupt von Zuschauer*innen zu sprechen, da die Bandbreite der Aktivitäten der Besucher*innen Bewegen, Laufen, Tasten und Tanzen umfasst – und das Schauen allenfalls dabei oder dazwischen geschieht. Die hier beabsichtigte Untersuchung korporal-sensuell partizipativer Choreografie wirft damit so spezifische Fragen auf, dass es erforderlich wird, mein methodisches Instrumentarium radikaler auf das Fühlen, Tasten und Bewegen auszurichten, als dies in bisherigen Ansätzen geschehen ist. In Weiterführung der aufführungsanalytischen Methodik nach Weiler und Roselt erfordert diese Form der Choreografie eine *Propädeutik des Tastens* als erstem Schritt der Analyse.

3.3 Rückbezug zur Phänomenologie

Das Vorhaben, im Rahmen einer taktilen Choreografie erlebte Berührungs- und Bewegungserfahrungen sowie ihre relationale Erfahrungsdimension wissenschaftlich zugänglich zu machen, bedeutet aus den bereits angeführten Gründen zunächst, vom eigenen Körper auszugehen: Mein eigener empfindender Leib wird zum

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 333: »Für die Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliche Teildisziplin bedeutet die Erforschung und Analyse des partizipativen Theaters verstärkt den Prozess der Wahrnehmung des Analysierenden selbst mitzureflektieren [...].«

⁷⁶ Ebd., S. 328.

⁷⁷ Weiler und Roselt benennen sogar explizit auch das Haptische. Vgl. ebd., S. 333.

⁷⁸ Ebd., S. 11. [Kursiv von der Autorin]

einzigsten Referenzpunkt. Dies legt eine Rückbindung an leibphänomenologische Verfahren nahe, wie sie sowohl Roselt in seiner *Phänomenologie des Theaters* für den Theaterkontext⁷⁹ als auch Wortelkamp mit der bereits vorgestellten Monografie für den Tanzkontext fruchtbar gemacht haben.⁸⁰ In der phänomenologischen Betrachtung wird die Annahme, dass es keine objektive Wirklichkeit außerhalb der subjektiven menschlichen Wahrnehmung gibt, radikal ins Zentrum gerückt. Ohne an dieser Stelle vertieft auf die phänomenologische Philosophie eingehen zu können, erscheint es zum Zweck der hier angelegten Untersuchung notwendig, exkurshaft den Begriff des Leibes zu erläutern, wie ihn Maurice Merleau-Ponty und, in dessen Weiterführung, Bernhard Waldenfels verstehen. In der von den beiden Autoren wesentlich mitgeprägten sogenannten *Leibphänomenologie* wird die Rolle des Leibes als Ausgangspunkt aller Wahrnehmung, als Weise des Weltzugangs hervorgehoben.⁸¹ Der Leib wird damit zur Grundvoraussetzung jeglicher potenziellen Interaktion mit der Welt. Waldenfels schreibt: »Man geht davon aus, daß in der Tat ich es bin, der sich auf die Dinge, auf sich selbst und auf Andere bezieht, doch hinzufügen muß man, daß mir dies nur mittels meines Leibes gelingt, der sich ständig einmischt.«⁸² Der Leib wird in der Phänomenologie vom Körper unterschieden – eine Unterscheidung, die häufig mit der Formulierung »Leib sein, Körper haben« subsumiert wird.⁸³ Während der Körper selbst nach dem Tod noch ein Körper bleibt (oder sich der Terminus überhaupt auch auf Unbelebtes beziehen kann), schreibt Waldenfels dem Leib ein »Selbst« zu, das ihm innewohne: »ein ›mächtiger Gebieter‹ und ›unbekannter Weiser‹, der gar dein Leib ist«.⁸⁴ Im Gegensatz zu einem prinzipiell technisch, medizinisch, biologisch etc. erfassbaren Körper ist der Leib primär ein subjektiv spürbarer Leib, der einen nicht kalkulierbaren Überschuss bereithält – und der sich so allen Objektivierungsversuchen entzieht.⁸⁵

79 Vgl. Roselt: Phänomenologie des Theaters, a.a.O. Roselt formuliert hier mit Bernhard Waldenfels eine leibphänomenologische Erfassung von Zuschauer*innenerfahrungen.

80 Vgl. Wortelkamp: Sehen, a.a.O., S. 197ff.

81 Vgl. z.B. Maurice Merleau-Ponty: Das Prinzip der Wahrnehmung. Übers. von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 33: »Dieses Subjekt, das einen bestimmten Standpunkt einnimmt, ist mein Leib als Feld der Wahrnehmung und des Handelns, insofern meine Bewegungen eine bestimmte Reichweite haben und als meinen Bereich die Gesamtheit der mir vertrauten Gegenstände umschreiben.«

82 Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 69.

83 Ebd., S. 70.

84 Ebd.

85 Während das phänomenologische Leibverständnis für den hier formulierten methodischen Zugang zu taktiler Choreografie wegweisend ist, werden die Begriffe *Leib* und *Körper* in der vorliegenden Arbeit teilweise parallel verwendet und nicht in einem phänomenologischen Sinne streng voneinander getrennt. Dies ergab sich auch daraus, dass in den weitgehend alltagssprachlich geschriebenen Erfahrungsberichten zunächst meist vom Körper oder körper-

Die Untersuchung vom eigenen Leib ausgehen zu lassen, bedeutet allerdings nicht, einer unbegrenzten Relativität, gar Bedeutungswillkür anheimzufallen. Im Gegenteil, bei der phänomenologischen Vorgehensweise handelt es sich um einen zugleich subjektiven und höchst reflektierten und differenzierten Zugang, der es ermöglicht, ein Zwischengeschehen zwischen den Strukturen einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie und meiner eigenen Wahrnehmung während der Teilnahme an ihr greifbar zu machen: Phänomenologie versteht sich als die Verbindung von einem Phänomen als etwas ›Tatsächlichem‹ und dessen subjektiver Wahrnehmung. In diesem Sinne betont Roselt:

Phänomenologie zu betreiben heißt nun, diese Motive tatsächlich von ihrer Verbindung her zu verstehen und zu beschreiben, d.h. als Verflechtung oder Verschränkung, als Zwischengeschehen oder Ereignis und eben nicht als Gegenüberstellung oder Konfrontation vorgegebener Instanzen.⁸⁶

Für das für den hiesigen Kontext vorgeschlagene methodische Vorgehen bedeutet dies: Das Ausgehen von meiner persönlichen und durchweg subjektiven Wahrnehmung ist nicht als eine Art Nabelschau des eigenen Erlebens misszuverstehen, sondern es dient dazu, die Choreografien trotz bzw. gerade in ihrer vermuteten Nichtvisualität wissenschaftlich auszuwerten. Um die Unterscheidung zwischen dem Ich in der Teilnahmesituation und dem Ich der wissenschaftlichen Reflexion zu markieren, wird im Fließtext das Personalpronomen der ersten Person Singular dort, wo es einen Rückbezug zu den Erfahrungsberichten darstellt, jeweils kursiv gesetzt, während das recte gesetzte ›ich‹ meine Stimme als Wissenschaftlerin markiert. Das kursive und das Recte-›ich‹ markieren somit zwei verschiedene Ebenen der Annäherung an die Choreografien, einmal die primäre phänomenologische und einmal die theoretische.⁸⁷

lichen Phänomenen (›das kitzelt im Bauch!‹) die Rede ist und die Ebene des Leibes erst in der nachträglichen Reflexion mitgedacht wurde.

⁸⁶ Roselt: Phänomenologie des Theaters, a.a.O., S. 148.

⁸⁷ Diese Unterscheidung soll einem besseren Verständnis beim Lesen dienen; gleichwohl sind beide Ebenen Perspektiven ein und derselben Person. Die Unterscheidung soll hier also nicht als Versuch einer künstlichen Trennung oder Abspaltung des subjektiven Wahrnehmens vom reflexiven Denken verstanden werden. Ergänzt sei zudem, dass aus Gründen der Lesbarkeit nur die Nominativform ›ich‹, nicht aber weitere Deklinationsformen des Pronomens oder das Possessivum ›mein‹ etc. kursiv gesetzt sind. Dass es sich bei der ›primären‹ phänomenologischen Wahrnehmung ebenfalls um eine Übersetzung ins Medium der Sprache handelt, wurde weiter oben bereits erörtert. Vgl. Punkt 3.1.

3.4 Situiertes Schreiben

Der Anspruch, mittels des phänomenologisch informierten Vorgehens Aussagen von wissenschaftlicher ›Gültigkeit‹ jenseits meiner eigenen Person zu treffen, kann jedoch nicht unkommentiert stehenbleiben. Wenn ich mich als Forscherin in ein partizipatives choreografisches Geschehen hineinbegebe, so hängt das, was ich im Rahmen der Choreografie erlebe, sicherlich entscheidend davon ab, wie ich mich zu ihr verhalte. Das Verhalten einer Besucher*in solcher Aufführungen ist jedoch nicht nur, wie zu zeigen sein wird, durch die jeweilige choreografische Ordnung bedingt, sondern ebenso durch ihren persönlichen Werdegang, individuelle Vorlieben oder Abneigungen, welche wiederum strukturell gesellschaftlich bedingt sind.⁸⁸ Mein eigener praktischer Tanzhintergrund und ein damit verbundener verhältnismäßig routinierter Umgang mit Berührung lassen sich in der jeweiligen partizipativen Aufführungssituation ebenso wenig leugnen wie die Tatsache, dass ich im Zuge meiner tanzwissenschaftlichen Forschung eine Vielzahl an partizipativen, interaktiven oder immersiven Formaten besucht habe und damit über die Zeit so etwas wie eine ›geübte‹ Besucherin geworden bin, was sich sicherlich auf meine persönliche Bereitschaft, in der jeweiligen Choreografie aktiv zu werden, stark auswirkt. Auch bei der Auswahl der zu untersuchenden Beispiele hat meine persönliche Situiertheit – unter anderem die geografische – eine wesentliche Rolle gespielt: Gründe der pragmatischen Realisierbarkeit, verbunden mit Ansprüchen an eine ökologisch vertretbare Forschung, führten dazu, dass die besuchten Aufführungen alle in Deutschland oder Belgien stattfanden und daher mit dem Zug zu erreichen waren. Eine besondere Form der Situierung im Forschungsprozess stellte außerdem der Einbruch der Coronapandemie mitsamt den daraufhin erlassenen Schutzmaßnahmen im Frühjahr 2019 dar, die dazu führten, dass das zuvor als ›aktuell‹ eingestufte Sujet zwischenzeitlich für etwa eineinhalb Jahre gesellschaftlich suspendiert war.

Die Aussagen über taktile Choreografie treffe ich vor dem Hintergrund meiner persönlichen *Situiertheit*, die nicht ausgeblendet, sondern bewusst benannt werden soll. Auch dies spiegelt sich in der dezidierten Verwendung des ›ich‹ wider.⁸⁹ Im Sinne von Donna Haraways Konzept eines *situierten Wissens*, das die vorliegende Arbeit entscheidend geprägt hat, will ich meine Position als Wissenschaftlerin im Text bewusst kenntlichmachen.⁹⁰ Ich verstehe sie als eine *partikulare* und *verortbare* Stim-

⁸⁸ Die Art und Weise, wie jemand taktile Choreografie rezipiert, ist daher beispielsweise davon beeinflusst, ob die Person bereits frühzeitig einen Zugang zu experimentellen Theater- oder Kunstformen gelernt hat, wie sie kulturell und familiär mit Berührung sozialisiert wurde etc.

⁸⁹ Diese Aussage bezieht sich auf beide Schreibweisen von ›ich‹, da sie beide auf mich als Person zurückzuführen sind.

⁹⁰ Vgl. Donna J. Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. Übers. von Helga Kelle. In: Dies. (Hg.): Die Neuerfin-

me, als einen *materiell-semiotischen Knoten*⁹¹ im Nachdenken über taktile Choreografie und ihre politische Relevanz. Ich halte es mit den beiden Medienwissenschaftler*innen Noam Gramlich und Annika Haas, die, ebenfalls in Anlehnung an Haraway, einen Versuch des wissenschaftlichen Schreibens vorgelegt haben, welches die eigene Situiertheit mitdenkt und -schreibt:

Das heißt, in Distanz zu einem wissenschaftlichen System zu gehen, dessen Narrative und Metaphern der Bedeutungsproduktion so mächtig geworden sind, dass sie als Deutungsmuster von Wirklichkeit Geltung erlangen. Ein Sprechen, das seinen Standpunkt nicht mitsagt, imitiert und stärkt ein solches System, das sein Gemarktsein, seine Verortung, Parteilichkeit und damit Verantwortung nicht ausweist.⁹²

4. Zum inhaltlichen Aufbau

Eine Bühnenchoreografie bedeutet für die Tanzenden per se Bewegung und zumeist Berührung.⁹³ Der Terminus *taktile Choreografie* bezieht sich darauf, dass diese beiden grundsätzlichen Eigenschaften von Tanz – Menschen bewegen sich und berühren einander – hier im Moment der Aufführung mit dem Publikum körperlich geteilt werden: Was mit dem hier geprägten Begriff bezeichnet werden soll, ist ganz wörtlich eine Art ›Choreografie zum Anfassen‹. Sie unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von regulären Bühnentanzformaten, die vom Publikum aus der Distanz des Zuschauer*innenraums betrachtet werden. In Kapitel II werde ich mich eingehend

dung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.

- 91 Vgl. ebd., S. 88f.: »Feministische Verkörperung handelt also nicht von einer fixierten Lokalisierung in einem verdinglichten Körper, ob dieser nun weiblich oder etwas anderes ist, sondern von Knotenpunkten in Feldern, Wendepunkten und Ausrichtungen, und der Verantwortlichkeit für Differenz in materiell-semiotischen Bedeutungsfeldern.«
- 92 Noam Gramlich und Annika Haas: Situiertes Schreiben mit Haraway, Cixous und grauen Quellen. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11 (2019), Nr. 20–1, S. 39–52, hier S. 45.
- 93 Taktilität im Bühnentanz hat beispielsweise Gerko Egert umfassend untersucht. Vgl. Gerko Egert: Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript 2016. Vgl. außerdem Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubark: Introduction. Touching and Being Touched. Motion, Emotion and Modes of Contact. In: Dies. (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 3–13, hier S. 5: »In contemporary dance performance, we can also observe different forms of touching and being touched: they arise, among others, from the (affective) relationship of the dancers, from medial constellations, or from the specific use of language and movement.« Physische Berührungen, die sich als Tanzrezeption ereignen, lassen sich mit dieser Theoretisierung jedoch nicht fassen.

mit der Tradition des Okularzentrismus auseinandersetzen. Das eng mit ihr verknüpfte *Dispositiv des Theaters als Schauraum* bildet den theoretischen Hintergrund, vor dem alle weiteren Ausführungen zu taktiler Choreografie einzuordnen sind.

Wenn sich taktile Choreografie auf die Körper der Anwesenden ausdehnt, dann bedeutet dies zwangsläufig, dass diese auch in die jeweils spezifische *choreografische Ordnung* inkludiert werden. Diese Ordnung dient hier nicht zur Sichtbarmachung choreografischer Form auf der Bühne, sondern zur Mobilisierung von Bewegung im Raum, die Berührung einschließt (oder vice versa). Daraus resultiert eine besondere Rezeptionssituation taktiler Choreografie, die ich in Kapitel III umreiße.

Das taktile Moment der hier untersuchten Choreografien realisiert sich notwendigerweise direkt über die Körperoberfläche, also die Haut der Teilnehmenden. Diese *taktile Dimension* der Rezeption werde ich in Kapitel IV ausführlich analysieren, um aufzuzeigen, dass sie sich mit Michel Serres als Einladung verstehen lässt, mit der Haut zu denken.

Den Terminus *taktile Choreografie* fasse ich soweit, dass er auch kinästhetische Empfindungen, die durch das Bewegen des eigenen Körpers entstehen, einschließt – etwa Schwindel oder Bewegungsrausch. Verbunden mit der Möglichkeit des Bewegens können die Besucher*innen ihre individuelle Perspektive im Raum selbst wählen und auch immer wieder ändern. Diese *kinästhetische Dimension* werde ich einhergehend in Kapitel V untersuchen. Dabei werde ich das sich einstellende verkörperte, polyperspektivischen Sehen mit Donna Haraway als eine Form des *situerten Wissens* verstehen.

Taktile Choreografie präsentiert sich als offener Möglichkeitsraum, der Teilnehmer*innen zum Mitmachen und eigenen Aktivitäten einlädt. Doch diese Einladung ruft häufig auch Unsicherheiten hervor. Diese artikulieren sich in Aushandlungsprozessen, welche in Relation zu den choreografisch angelegten Möglichkeiten und den sich einstellenden Blickbeziehungen stehen. Solche *relationalen Aushandlungsprozesse* werde ich als dritte Rezeptionsdimension in Kapitel VI einer eigenen Analyse unterziehen. Ich werde dabei die relationale Rezeptionshaltung als einen Modus des Zauderns beschreiben und mit Joseph Vogl die darin enthaltene produktive Kraft herausarbeiten.

Zuletzt werde ich in Kapitel VII die machtkritischen Implikationen einer als *ästhetische Praxis* verstandenen Rezeption taktiler Choreografie ausführen. Es handelt sich dabei um eine Praxis, die alternative Formen des leiblichen Denkens einübt. Deinen politische Widerständigkeit werde ich erneut mit Haraway aus feministischer und posthumaner Perspektive und, ergänzend, aus postkolonialer Perspektive mit Édouard Glissant greifbar machen.

