

Kapitel VI

Im Zauderraum: Relationale Aushandlungsprozesse

Taktile Choreografien, so wurde bis hierhin festgestellt, funktionieren über das körperliche Sich-hinein-Begeben der Teilnehmenden. Qua korporal-sensueller Partizipation entfalten sich die taktilen und kinästhetischen Rezeptionsdimensionen solcher Choreografien, die ausführlich in den vorangegangenen beiden Kapiteln herausgearbeitet wurden. Doch die Teilnahme an den Choreografien scheint sich nicht in Berührung und Bewegung (und deren jeweiliger Wahrnehmung) zu erschöpfen. Vielmehr sind in den Erfahrungsberichten vielfach auch Momente von Unsicherheit, Innehalten oder Abwagen beschrieben. Woraus resultiert diese Unsicherheit? Und in welchem Verhältnis steht sie zur taktil-kinästhetischen Rezeption bzw. wie ließe sie sich selbst rezeptionsästhetisch fassen? Diesen Fragen geht das folgende Kapitel nach. Dabei soll anhand verschiedener kurzer Beispilsituationen zunächst herausgearbeitet werden, dass Momente der Verunsicherung mit (inneren) Aushandlungsprozessen *in Relation* zu verschiedenen Aspekten der jeweiligen partizipativen Aufführungssituation einhergehen. Komplementär zur taktilen und zur kinästhetischen Rezeptions-dimension wird dies im Folgenden als *relationale Dimension* taktiler Choreografie gefasst. Weiter sollen dann zwei wesentliche Spielarten von Relationalität analysiert werden, die in taktiler Choreografie bedeutsam sind, nämlich einerseits *Handlungsspielräume* und andererseits *Blickbeziehungen*. Der Forschungsschwerpunkt liegt dabei jedoch nicht primär auf der Relationalität sich möglicherweise im Rahmen der Choreografien einstellender sozialer Interaktionen, sondern vielmehr auf der reflexiven Brechung, die mit der relationalen Rezeptionsdimension – und zwar, wie zu zeigen sein wird, gerade mit darin eintretenden Situationen des Stockens, Bremsens, der Zurückhaltung – eröffnet wird. Solche Momente reflexiver Unter-*Brechungen* seien hier als *Zaudern* beschrieben. Dabei werde ich mit Joseph Vogl aufzeigen, inwieweit dem Zaudern als leiblicher Rezeptionserfahrung und Rezeptionshaltung eine produktive Kraft innewohnt.

1. Inmitten der Choreografie

Die Modi der bis hierhin untersuchten taktilen und kinästhetischen Rezeptionsdimensionen wurden als *fühlend* respektive *in Bewegung* beschrieben. Allerdings blieb damit ein weiterer Zustand bislang unbeachtet, der jedoch in allen fünf Erfahrungsberichten immer wieder beschrieben wird: ein Zustand des Verunsichertseins.

1.1 Abwarten, Innehalten, Verunsicherung

Um solche Momente von Verunsicherung im Rahmen taktiler Choreografie präziser fassen zu können, seien hier zunächst kurзорisch einige exemplarische Situationen wiedergegeben. Tatsächlich tauchen Momente eines unsicheren Innehaltens markant quer durch die fünf Erfahrungsberichte auf. Zumeist artikulieren sie sich als innere Fragen, wie etwa in dieser Szene von CO-TOUCH:

Soll ich hier warten, bis die Performerin mich wieder berührt, mich an einen neuen Ort bringt? Aber sie kommt nicht wieder und so spaziere ich nun einfach los, weg von der Plane, blind in den Raum hinein. Ich spüre das glatte Parkett unter meinen Füßen und strecke vorsichtig meine Arme nach allen Richtungen aus: Vielleicht ertaste ich ja irgendjemand anderen im Raum? Wo sind eigentlich alle?

Ähnlich zeugt ein innerer Monolog, der im Erfahrungsbericht zu *Invited* notiert ist, von einem gewissen Hadern:

*Ich schaue zu und stelle fest, dass ich passiv bleibe, solange mich niemand auffordert – überhaupt betreten nur Aufgeforderte den Bühnenraum, sofern mich meine Wahrnehmung davon, wer zur Gruppe der Performer*innen gehört, nicht trügt. Warum eigentlich?*

In einem Moment bei *In Many Hands* mischt sich zu einem Gefühl der Verunsicherung noch eine gewisse Empörung:

Manchmal verpassen meine Hände jetzt in der allgemeinen Unübersichtlichkeit der verschränkten Hände einen durchgegebenen Gegenstand. Ich ertappe mich dabei, dass mich das ärgert (Hey, können die nicht besser aufpassen? Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösen und mir den Gegenstand noch einmal zurück schnappen? Bin ich hier etwa die Einzige, die Gegenstände verpasst, weil sie eine schluderige Sitznachbarin hat?)¹

¹ Der Moment ist noch in anderer Hinsicht relevant, so dass ich diese Passage weiter unten noch einmal ausführlicher behandeln werde.

Hier sind Momente des Abwartens, des Haderns und inneren Auslotens beschrieben, die sich in den korporal-sensuell partizipativen Aufführungssituationen ereignet haben. In allen Momenten scheint die Unsicherheit einerseits mit den eigenen Möglichkeiten innerhalb der choreografischen Struktur zusammenzuhängen (»Soll ich hier warten [...]?« »Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösten [...]?«), andererseits im weitesten Sinne mit der Tatsache, dass *ich* mich darin nicht allein befinde: Die anderen im Raum, so legen es die Fragen nahe, sind von Bedeutung (»Vielleicht spüre ich ja irgendjemand anderen im Raum?«, »Hey, können die nicht besser aufpassen?«). Als Teilnehmende stehe *ich* in einer wechselseitigen Beziehung zu allem und allen, die die Choreografie im Moment ihrer Ausführung ausmachen – dazu zählen Performer*innen und Teilnehmer*innen ebenso wie der spezifische choreografische Raum einschließlich seiner Objekte. Während der Teilnahme an einer taktilen Choreografie stellt sich somit unweigerlich ein komplexes Wechselgefüge an temporären Bezugnahmen, Beziehungen und Abhängigkeiten ein, für das hier der Terminus *relationale Rezeptionsdimension* geprägt wird.

1.2 Zum Begriff der Relation

Der Begriff der Relation geht zurück auf das lateinische *relatio* für »Zurücktragen, [...], Beziehung, Rücksicht oder Verhältnis«.² Im Kontext taktiler Choreografie sei wird er nun herangezogen, um im weitesten Sinne ›Beziehungen‹ zu fassen, die sich innerhalb der Choreografie entfalten. Damit sind sowohl (wie auch immer flüchtige) Beziehungen zwischen Teilnehmenden untereinander und zwischen Teilnehmenden und Performer*innen (einschließlich der Choreograf*innen) gemeint als auch Handlungen von Teilnehmenden, die eine Beziehung zur choreografischen Ordnung herstellen, welche auch den Raum, die darin befindlichen Objekte, die Vorankündigungen etc. umfasst.³ Der Relationalitätsbegriff eignet sich insbesondere deswegen zum Erfassen dieser Rezeptionsdimension, weil er einerseits Beziehungen zwischen Praktizierenden in einem *sozialen* Sinne fasst, andererseits aber auch eine Bezugnahme Teilnehmender auf *strukturelle* Faktoren der Choreografie. Auf diese Weise erlaubt es der Relationalitätsbegriff, der Komplexität der Verbindungen sowie den sozialen und strukturellen Wechselwirkungen der Teilnahmesituation gerecht zu werden.⁴

² Vgl. Eintrag ›Relation‹. In: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/web/Relat ion> (Stand: 19.12.22).

³ Vgl. die Ausführungen zur Rezeptionssituation taktiler Choreografie in Kapitel III.

⁴ Der Begriff der Relationalität wird im folgenden Kapitel in seiner durch Glissant vorgenommenen postkolonialen Erweiterung noch einmal aufgegriffen werden. Vgl. Kapitel VII.2.2.

Die Verwendung des Terminus schafft einen Rückbezug auf die in Kapitel II skizzierte *relationalen Ästhetik* Bourriauds,⁵ was hier allerdings differenziert verstanden werden muss. In Bourriauds Konzeption der relationalen Ästhetik treten Handlungen und Formen sozialer Interaktion an die Stelle von Kunstwerken. In dieser Hinsicht kann sein Relationalitätsbegriff hier zunächst als bedingt anschlussfähig angenommen werden. Kritisch abzugrenzen ist die von mir vorgeschlagene Verwendung des Relationalitätsbegriffs jedoch insbesondere von Bourriauds laut proklamiertem Anspruch, relationale Kunstsituationen seien *per se* gemeinschaftsstiftend.⁶ Aufgrund des dezidiert subjektiven, individuell divergierenden und oftmals auch stark introvertierten taktil-kinästhetischen Erlebens taktiler Choreografie halte ich eine Betonung des Gemeinschaftsbegriffs im hiesigen Kontext für nicht angemessen – zumal es sich um einen historisch, politisch und religiös sehr aufgeladenen Begriff handelt. Die Problematik des Gemeinschaftsbegriffs fasst Martina Ruhsam konzise zusammen:

Denn wenn Menschen in ein prädefiniertes soziales Konstrukt eingepasst werden sollen oder ambitionierte Politiker versuchen, aus dem Sozialen eine ideale Gemeinschaftsskulptur zu meißeln, dann wird fast immer auf gewaltsame Methoden zur Disziplinierung zurückgegriffen, auf deren Basis nicht nur die extreme Rechte, sondern auch die extreme Linke ihre Totalitarismen konstruiert hat.⁷

Vor dem Hintergrund eines häufig zu politischen oder religiösen Zwecken missbrauchten Begriffs wirkt Bourriauds euphorische Proklamation von relationaler Kunst als »gemeinschaftsstiftend« unreflektiert und verklärend. Die Rezeptionssituation taktiler Choreografie als gemeinschaftsbildend zu verstehen, würde unterstellen, dass hier gemeinsame Ziele verfolgt oder sich eine Form von Zugehörigkeit einstellen würde;⁸ beides trifft jedoch nicht zu.⁹

5 Vgl. Kapitel II.2.3.

6 Siehe die durch Brunner und Kleesattel formulierte Kritik an Bourriaud, ausgeführt in Kapitel II.2.3.

7 Martina Ruhsam: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011, S. 24.

8 Vgl. ebd., S. 31.

9 Einige Autor*innen sprechen im Zusammenhang mit partizipativen Kunst- oder Aufführungssituationen von *Zufallsgemeinschaft*, so etwa Kemp in Anlehnung an Rebentisch: »Was da auch immer gerade geschah, eine Hochzeit, eine Diskussion vor und mit dem Publikum, eine Performance, es muss klar sein, dass diese Vorgänge immer nur das unvorbereitete Publikum des jeweiligen Tages erreichten, eine *Zufallsgemeinschaft*, keine echte.« Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 157. Ruhsam hingegen folgt dem Konzept Nancys, der dem klassischen Gemeinschaftsbegriff ein *Mit-Sein* entgegensemmt, welches nicht versucht, gleichzumachen, sondern Brüche und Widersprüchlichkeiten zulässt. Vgl. Ruhsam, a.a.O., S. 33: »Das *Mit*-Sein ist kein Zustand, der die Differenz zwischen den Akteuren überdeckt, sondern ein Zustand, der sie offen lässt.«

Wohl aber zeigt sich im kurSORischen Vergleich von Momenten der Verunsicherung, dass sie jeweils dort eintreten, wo in der Rezeption ein Beziehungsgeschehen in den Vordergrund tritt und es zugleich um eine potenzielle eigene Aktivität als Rezipierende*r geht. Jegliches Berührungs- und Bewegungsgeschehen taktiler Choreografie erweist sich als eine Form von *Zwischengeschehen* – zwischen Performer*innen und Teilnehmenden, zwischen Teilnehmenden untereinander, zwischen Teilnehmenden und dem Raum etc. Wenn nun die relationale Dimension taktiler Choreografie rezeptionsästhetisch analysierbar gemacht werden soll, dann bedeutet dies, sich nicht in einer Auflistung künstlerischer Strategien zum Zwecke der sozialen Interaktion zu erschöpfen, wie es etwa Bourriaud tut, sondern vielmehr nach der *Qualität* der relationalen Erfahrungen zu fragen.¹⁰

2. Handlungsspielräume im choreografischen Möglichkeitsraum

In Kapitel III wurde die Szene *In-die-Hand-Beißen* aus McIntoshs *In Many Hands* vorgestellt – eine Situation, in der *ich* als Teilnehmerin spontan mit einem kleinen Tierschädel meiner Sitznachbarin in die Hand beiße, anstatt ihn ihr einfach nur weiterzureichen. Anhand dieser Szene wurden zwei wesentliche Dinge im Zusammenhang mit der Ordnung taktiler Choreografie herausgearbeitet, nämlich einerseits, dass das *choreografische Geschehen* sich erst durch die physischen Bewegungen der Anwesenden realisiert, und andererseits, dass es sich erst dann realisieren *kann*, wenn eine geltende *choreografische Ordnung* etabliert ist. Diese Ordnung, auch das ging bereits aus dem Beispiel hervor, ist gleichzeitig *geöffnet*, so dass sich Handlungsspielräume für die Teilnehmenden ergeben. Die Nachbarin mit dem Tierschädel in die Hand zu beißen, war nicht vorgegeben, sondern entsprang einer spontanen Laune, zog sich dann aber als Teil der Tischchoreografie bis

des Seins kann als ein permanentes *Zwischen* oder als ein unaufhörliches *Neben-an* bezeichnet werden, es kennzeichnet ein Sein, das nie ganz zu sich kommen kann.« Auf dieses auch für den hiesigen Kontext sicherlich anschlussfähige Konzept des Mit-Seins kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Vgl. dazu Jean-Luc Nancy: Die herausgeforderte Gemeinschaft. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.

¹⁰ Dies stellt bislang ein kaum beachtetes Forschungsfeld dar. Zu den wenigen, die sich mit dieser Fragestellung auseinandersetzen, zählt Sandra Umuthum. Vgl. Sandra Umuthum: Der Museumsbesucher als Erfahrungsgestalter. In: Karin Gludovatz, Michael Lüthy, Bernhard Schieder, Dorothea von Hantelmann (Hg.): Kunsthändeln. Zürich/Berlin: Diaphanes 2010, S. 59–72, hier S. 66: »Fragt man aber nach diesen neuen oder anderen Kunsterfahrungen, dann erhält man meist nur wenig zufriedenstellende Antworten. In der Regel liest man allenfalls von den Strategien, durch die Menschen mit anderen Menschen ins Verhältnis gesetzt werden, oder von den Tätigkeiten, die Menschen miteinander ausführen können. Über die Art der Bezuglichkeiten und vor allem über die Art der Erfahrungen ist damit jedoch so gut wie noch nichts gesagt.«

zum Ende des Tisches weiter. Die *In-die-Hand-Beißen*-Szene verdeutlicht, dass sich taktile Choreografie als *Möglichkeitsraum* verstehen lässt,¹¹ in dem vieles passieren kann, aber nichts passieren muss. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an meinen Vorschlag erinnert, taktile Choreografie als *Einladung* zu verstehen.¹² Während dieser Einladungscharakter als Ausgangssituation taktiler Choreografien bereits hinreichend beschrieben wurde, soll an dieser Stelle nun gefragt werden: Was resultiert für Teilnehmende aus der *Einladung*, zu der sie sich im Moment der Aufführung ja in irgendeiner Form konkret verhalten müssen?

2.1 Was soll ich und was will ich?

Rollbrettverlockung (Fluid Grounds) *Ich steige ein paar Stufen hinauf zu einer Art selbst gezimmerter Aussichtsplattform. Beim Blick hinunter beobachte ich eine Performerin, die auf einem kleinen quadratischen Rollbrett sitzt und sich so sehr geschmeidig durch den Raum bewegt. Sie stößt sich mit den Füßen ab und scheint die kreisenden und rollenden Bewegungen in ihren Körper zu übertragen. Aus ihrer Fortbewegung auf und mit dem Rollbrett macht sie einen bemerkenswerten Tanz – bemerkenswert deshalb, weil sie auf dem kleinen Brett eine irgendwie kauernde Position innehat, sich so nah über dem Boden bewegt und gleichzeitig elegant und schwebend wirkt. Ich schaue ihr gern zu. Ihr Dreh- und Schwungtanz steckt mich an; ich bekomme Lust, das auch auszuprobieren. Von der Aussichtsbrücke aus spähe ich im Raum umher: Tatsächlich, dort hinten in der Ecke gibt es noch ein weiteres solches Rollbrett, das niemand nutzt. Aber darf ich mir das einfach nehmen? Ich fühle mich etwas schüchtern, schaue umher, was die anderen Besucher*innen in der Halle so tun (und warum interessiert mich das eigentlich? Warum will ich mich konform verhalten, wo hier doch qua Auskunft das eigene Erkunden erlaubt ist? Wäre es eine empathische Haltung¹³ auf einem zweiten Rollbrett mit der Tänzerin mitzumachen, oder wäre das vielmehr ein Übergriff meinerseits auf den zu respektierenden Raum ihres Tanzes?). Die anderen Besucher*innen jedenfalls benehmen sich just in diesem Moment recht verhalten: Viele fotografieren (das scheint weniger Hürden darzustellen, als sich ganz frei und ohne Smartphone zu bewegen), andere schauen von den Sitzsäcken aus zu, wieder andere schlendern aufmerksam umher. Dann kommt ein Frauenpaar in mein Blickfeld. Die beiden sind augenscheinlich ausgelassener Laune und experimentieren sehr eifrig mit*

11 Zum Verständnis von Choreografie als »Möglichkeitsraum« vgl. Gabriele Klein: Zeitgenössische Choreografie. In: Dies. (Hg.): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*. Bielefeld: transcript 2019, S. 17–50, hier S. 47. Der Begriff wurde in Kapitel II.3.3 bereits aufgegriffen. Vergleichbar beschreibt auch Matzke ein interaktives Setting der Performancegruppe *She She Pop* als »Möglichkeitsraum.« Annemarie Matzke: Der Ballsaal als Versuchsaufbau. Überlegungen zum Verhältnis von Zuschauer und Darsteller. In: Julian Klein (Hg.): *PER.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 88–102, hier S. 100.

12 Vgl. Kapitel III.5.

13 Zu dieser fordert der am Eingang von *Fluid Grounds* an die Wand gehängte Text auf, vgl. Kap. III.1.2.

»the dress«. Die Rollbrettperformerin kommt vorbei und bietet ihr Brett einer der beiden Frauen an, die sich mit dem Bauch darauflegt und ausprobiert, zu fahren. Die Performerin legt ihr noch ein zweites Rollbrett unter die Beine und ihre Freundin zieht sie nun lachend an den Beinen durch die Halle. Ich schäme mich ein bisschen vor mir selbst für meine eigene Zögerlichkeit. Einige Zeit später angele ich mir dann aber doch ein freies Rollbrett, setze mich darauf und schiebe mich mit den Füßen an.

Zu Erinnerung: Besucher*innen der Installation *Fluid Grounds* werden durch einen beim Eingang aufgehängten Instruktionstext in die choreografische Ordnung eingewiesen. Dieser Text verleiht ihnen explizit die Möglichkeit zu einem spielerischen Erkunden des Raumes und damit zugleich zu einer aktiven Teilhabe an der Choreografie: »Sie betreten einen Raum, in dem Sie aktiv oder passiv sein können. [...] Wir möchten Sie einladen, sich in Ihrem eigenen Rhythmus durch den Raum zu bewegen [...]. Das choreografische Material, das hier gezeigt wird, ist nicht unveränderlich. Im Gegenteil, es ist eine Einladung zu einer empathischen Haltung.«¹⁴ Tatsächlich verspüre *ich* als Besucherin keinerlei Druck, etwas tun zu müssen – *ich* fühle mich eingeladen, nicht aber gezwungen. Doch diese Tatsache führt offenbar, wie die Szene *Rollbrettverlockung* zeigt, zu komplexen Aushandlungsprozessen während der Rezeptionssituation: Wenn *ich* nichts muss, was *darf ich* dann? Wenn mir das Aktivsein interessanter erscheint als das Passivsein, welcher Aktivität gehe *ich* dann ganz konkret hier und jetzt nach? Als Teilnehmerin nehme *ich* zunächst eine schlendernde, abwartende, beobachtende Haltung ein, um das herauszufinden. In der beschriebenen Szene sehe *ich* dem Tanz einer Performerin auf und mit einem kleinen Rollbrett zu. Dieses Zuschauen ist zunächst ein Zuschauen von außen, wie es sich auch in einer Bühnensituation ereignen würde.¹⁵ Doch da *ich* als Teilnehmende eingeladen bin, eine empathische Haltung einnehmen und selbst aktiv werden zu können, wird der schwungvoll-elegant wirkende Tanz auf dem Rollbrett für mich zu einer Aktivität, welcher *ich* nicht nur zusehen, sondern die *ich* selber *ausführen* möchte. Der Rollbrettanz zieht mich an; *ich* will, ohne dies in dem Moment bereits zu reflektieren, seine taktil-kinästhetischen Qualitäten erleben und nicht nur seine visuellen¹⁶ (»Ihr Dreh- und Schwungtanz steckt mich an; ich bekomme Lust, das auch auszuprobieren«). Die als Möglichkeitsraum angelegte Choreografie – der Titel des Instruktionstextes (»Die vielen Möglichkeiten«) unterstreicht diesen Charakter – scheint durchaus nahezulegen, es der Performerin gleichzutun. Doch *ich* lege

14 Vgl. Kapitel III.1.2.

15 Es sei hier noch einmal betont, dass taktile Choreografie nach meiner Definition visuelle Wahrnehmung nicht ausschließt, wohl aber die *Wahrnehmungsordnung*, in der das Sehen steht, eine andere ist als üblicherweise im Theater.

16 Wobei sich aus dem taktil-kinästhetischen Erleben der Fahrt auf dem Rollbrett wiederum ein unerwarteter Moment *kinästhetischen Sehens* eröffnet. Vgl. Kapitel V.5.2.

nicht einfach los mit eigener Aktivität – etwa in Form eines Ritts auf dem Rollbrett –, vielmehr finden sich im zitierten Text deutliche Hinweise darauf, dass *ich* zögere. Dies artikuliert sich im Erfahrungsbericht in den vielen (an mich selbst gerichteten) Fragen: »[...] darf ich mir das einfach nehmen?«, »Warum will ich mich konform verhalten [...]?« In der Rezeptionssituation weiß *ich* zunächst nicht, wie *ich* die mit der Choreografie ausgesprochene Einladung zum eigenen Handeln ausfüllen soll oder will und wo ganz konkret die Grenzen der partizipatorischen Freiheit liegen (»Wäre es eine ›empathische Haltung‹, [...] oder wäre das vielmehr ein Übergriff meinerseits [...]?«). Gleichzeitig zeugt der Textauszug auch davon, dass *ich* in der offenen Rezeptionssituation die anderen im Raum recht genau beobachte – und zwar explizit nicht nur die Performer*innen, sondern auch die anderen Besucher*innen. Als Teilnehmerin verspüre *ich* offenbar den Wunsch oder die Notwendigkeit, mein eigenes Verhalten mit dem der anderen Besucher*innen abzulegen – was *ich* aber zugleich vor mir selbst in Frage stelle (»und warum interessiert mich das eigentlich?«). Letztlich führt das Beobachten von anderen Besucherinnen, die in dem beschriebenen Moment aktiver, vielleicht ›mutiger‹ sind als *ich* selbst, dazu, dass *ich* mich schließlich ermächtige, es ihnen gleichzutun und selber ein Rollbrett zu nutzen.

Anhand des Beispiels *Rollbrettverlockung* formuliere ich die These, dass für Teilnehmende die durch taktile Choreografien ausgesprochene Einladung zur korporal-sensuellen Partizipation mit inneren *Aushandlungsprozessen* verknüpft ist – Prozesse, in denen sie sich selbst in der Situation verorten und ausloten, ob und wie sie die Einladung, Teil einer Choreografie zu werden, ohne diese vorher zu kennen, annehmen wollen und können. Diese Aushandlungsprozesse lassen sich als Suche nach einer eigenen, *situierten Antwort* auf das Angebot korporal-sensueller Partizipation verstehen.¹⁷

2.2 Eigenverantwortung und Rücksichtnahme

Es hat sich gezeigt, dass der choreografische Möglichkeitsraum taktiler Choreografie viel Freiheit für Teilnehmende bereithält: Man kann selbst aktiv werden, kann handeln – vieles darf man, nichts muss man. Oder doch? Zumindest, dies legt die Analyse des vorangegangenen Beispiels *Rollbrettverlockung* nahe, muss man sich hier einer Rezeptionssituation stellen, in der jede*r für das eigene Erleben der Choreografie – zumindest teilweise – selbst verantwortlich ist. Diese Vermutung soll mit dem folgenden Beispiel konkretisiert werden.

¹⁷ Den Begriff der Antwort werde ich anhand des von Haraway geprägten Konzeptes der *Ressponsabilität* im folgenden Kapitel noch einmal gesondert vertiefen. Vgl. Kapitel VII.2.1.

Selbstermächtigung zum Rennen (*Invited*) *Im Moment des Aufgefordertwerdens zieht immer (mal größer, mal kleiner) ein Lächeln über beide Gesichter: Aufgeforderte und Auffordernde. Beim Rennen dann wird das Lächeln größer und freier, manche strahlen regelrecht. Die Freude am Rennen überträgt sich auf mich: Es kribbelt mir schon beim Zuschauen in den Beinen! Trotzdem bleibe ich am Rand, denn ich werde nicht aufgefordert. Ist das choreografisch gewollt (etwa als Steuerung, also um den rennenden Strudel nicht aus dem Ruder laufen zu lassen)? Oder ist das Warten vielmehr Zeichen meiner eigenen zögerlichen Selbstbeschränkung? Doch dann wird ein neues Rennmotiv eingeführt, nämlich eine Art Platzwechsel mit Quer-über-die-Bühne-Rennen. Hier ist es für mich nicht mehr ersichtlich, wer Performer*in ist und wer Zuschauer*in, ob es geplant ist oder nicht, wer wann wohin wechselt, und endlich ermächtige ich mich, selbst zu entscheiden: Ich stehe auf und renne, ohne explizit dazu aufgefordert zu werden. Das Rennen zu der schnellen Musik macht unglaublich viel Spaß. Es wird zu einer Art Spiel: Wo ist eine Lücke, durch die ich hindurchrennen kann? Gibt es Blickkontakt mit jemandem, der zeitgleich den Platz wechseln will?*

Zunächst steht in diesem Moment der Aufführung von *Invited* offenbar das Beobachten der anderen im Vordergrund. Zuschauend und um die Einladung wissend, die hier ja sogar ganz explizit mit dem Stücktitel gemacht wird, entsteht durch das Beobachten ein Begehr, vergleichbar mit der *Rollbrettverlockung* bei *Fluid Grounds*. Ich sehe das Rennen der anderen und nehme war, dass es sich ›irgendwie gut‹ anfühlen muss: Sie lächeln und lachen. Daraus entsteht in mir der Wunsch, es auch selber auszuprobieren, das schnelle Rennen zur Musik quer durch die kreisrunde und erleuchtete Bühne *kinästhetisch* zu erfahren. Gleichzeitig habe ich im Verlauf der Performance durch das Beobachten des Geschehens eine andere Information erhalten, nämlich, dass auf ein Auffordern seitens der Performer*innen ein Aufstehen und Mitgehen oder Rennen seitens der Teilnehmenden folgt. Im Umkehrschluss entsteht bei mir die Vermutung, dass ich erst dann angehalten bin, aufzustehen, wenn ich gestisch dazu aufgefordert werde. Auf die Aufforderung warte ich aber in diesem Moment vergeblich. Zwischen dem Wunsch, mich selbst zu bewegen, und dem offenbar ebenfalls bestehenden Wunsch, mich der Performance gegenüber ›angemessen‹ zu verhalten, entsteht eine Lücke, in der die spannungsgeladene relational-situierter Verortung innerhalb der Rezeptionssituation deutlich hervortritt – eine Verortung zwischen der choreografischen Ordnung und dem changierenden sozialen Gefüge, das sich zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen einstellt. Die Performer*innen übermitteln die Ordnung ein Stück weit,¹⁸ aber nur eben gerade so weit, dass für mich als Teilnehmende offenbar gewisse Unklarheiten bestehen bleiben: Handlungsspielräume treten hervor, wo sie beginnen und enden, muss aber erst herausgefunden, wenn man so will: *ertastet* werden. Erst nachdem

18 In dieser Szene lässt sich das an Teilnehmende adressierte auffordernde Reichen der Hände durch die Performer*innen als relevante choreografische Ordnungsstruktur bezeichnen.

ich im obigen Beispiel eine längere Phase der Auslotung und auch der Scham überwunden habe, entscheide *ich* mich, das zu tun, wonach mir eigentlich der Sinn bzw. die Lust steht: aufstehen und rennen. *Ich* übernehme also schließlich Verantwortung für mich selbst, für mein physisches Erleben während der Performance. Gleichzeitig – auch dies ist in dem Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen* ablesbar – spielt auch ein Verantworten des eigenen Handelns gegenüber *anderen* eine Rolle: nach Blickkontakten suchen, schauen, ob jemand den Platz wechseln will, dabei aufmerksam sein, um niemandem in die Bahn zu laufen oder eine Person umzurennen. Das beschriebene schnelle Kreuz-und-quer-Rennen erfordert unbedingt auch eine gewisse gegenseitige Umsicht, damit man nicht grob aneinanderstößt.

Aus der Szene *Selbstermächtigung zum Rennen* lässt sich schließen, dass in taktiler Choreografie, die große Handlungsspielräume bereithält, im Umkehrschluss Teilnehmende eine im Vergleich zu klassischen Aufführungssituationen verhältnismäßig große Eigenverantwortung tragen.¹⁹ Zum einen sind sie selbst verantwortlich, die jeweiligen Möglichkeiten der Choreografie eigenmächtig auszuschöpfen – also sich den Zufälligkeiten im Verlauf des Aufführungsgeschehens nicht einfach hinzugeben, ohne diese selber auszuloten.²⁰ Wie weit dabei dieser Handlungsspielraum von einer teilnehmenden Person dann tatsächlich ausgelotet wird, hängt stark von verschiedensten Faktoren ab, etwa davon, ob man allein oder in Begleitung die Aufführung besucht,²¹ von der persönlichen Verfassung, Vorerfahrungen usw.²² Zum

- 19 Zur Eigenverantwortung Teilnehmender in partizipativen Kunst- und Theatersettings vgl. Jens Schmidt: Ästhetische Praxis als ökologische Konzeption. Situationen relational-divergierender Rezeptionspraxis. In: Michael Corsten (Hg.): Praxis. Ausüben. Begreifen. Weiler-swist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 197–219, hier S. 211: »Mit der Hoffnung oder Erwartung, dass etwas Interessantes passiert, stellt sich zugleich die Frage, mit welchem Verhalten ich selbst dafür sorgen kann, dass die Situation sich einerseits für mich interessant entwickelt, aber auch wie ich unangenehmen oder peinlichen Situationen ausweichen kann, die bei partizipativen Settings drohend mitschwingen können.«
- 20 Deutlich ist diese Tatsache bereits im Beispiel *Rollbrettverlockung* hervorgetreten. Hätte *ich* in dem beschriebenen Moment nicht schließlich die Initiative zum Ausprobieren des Rollbretts ergriffen, wäre das damit verbundene kinästhetische Erleben schlicht ausgeblieben.
- 21 Beispielsweise macht es einen großen Unterschied, ob man allein oder in Begleitung eine Aufführung besucht, wie sich am Beispiel des ausgelassenen Frauenpaars auf dem Rollbrett bei *Fluid Grounds* ablesen lässt. Bei *In Many Hands* wird dieser Faktor strukturell mitgedacht, indem Teilnehmende zu Beginn dazu aufgefordert werden, am Performancetisch möglichst zwischen unbekannten Personen Platz zu nehmen. Vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*.
- 22 Ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie weit der individuelle Umgang mit einer partizipativen Ordnung auseinanderdriften kann, findet sich bei Schmidt. Er zitiert die nachträglichen Kommentare zweier Teilnehmerinnen zu einer interaktiven Klangperformance, in der Teilnehmer*innen Nachrichten von einem Chatbot erhalten. »Eine Besucherin bedauerte, dass sie offenbar weniger Handlungsoptionen als die anderen Besucher:innen erhalten habe, weil sie diese als viel aktiver wahrgenommen hatte. Eine andere Besucherin reagierte überrascht und antwortete sinngemäß: ›Wie, du hast dich an alles gehalten, was der Bot ge-

anderen betrifft die Eigenverantwortung, die den Teilnehmenden zukommt, aber auch deren Wohlbefinden sowie das der anderen im Raum, da das eigene Handeln auf beides sowie ggf. auch auf das momentane Handeln anderer unmittelbare Auswirkungen haben kann: Das Rollbrett bei *Fluid Grounds* könnte die Bahn anderer Besucher*innen kreuzen (oder diese müssen sich umgekehrt davor in Acht nehmen, plötzlich umgefahren zu werden); die Rennenden bei *Invited* können nur dann gleichzeitig in hohem Tempo rennen, wenn alle entsprechend achtsam sind. Aus den Handlungsspielräumen, die taktile Choreografie ihren Teilnehmenden anbietet, resultiert somit nicht nur die Möglichkeit, sondern in gewisser Weise auch die Verpflichtung, Verantwortung zu übernehmen: für das choreografische Geschehen, für das persönliche Erleben darin und eben zumindest teilweise auch für die anderen, die sich im Raum befinden.²³

2.3 Erwartungshaltung

Dass eine potenzielle Bereitschaft zur korporal-sensuellen Partizipation in taktiler Choreografie bereits vor der eigentlichen Aufführung durch textuelle Rahmungen (Programmhefte, Stückankündigungen etc.) angeregt wird, wurde in Kapitel III aufgezeigt. Der Quervergleich durch Programm- und Ankündigungstexte aller fünf Choreografien ergab, dass Teilnehmende über das zu erwartende taktil-kinästhetische Geschehen möglichst konkret in Kenntnis gesetzt werden – offenbar um ›bösen Überraschungen‹ vorzubeugen. Gleichzeitig arbeiten zumindest einige dieser Programmankündigungen mit inhaltlich hoch aufgeladenen Konzepten. Zur Erinnerung: Bei *Invited* etwa findet sich auf der Seite eines Veranstaltungskalenders folgender Wortlaut: »Seppe Baeyens und sein Ensemble sind auf der Suche nach einer sozialen Choreographie. Sie laden das Publikum ein, während der Vorstellung zu Mit-Autoren des Stückes zu werden.«²⁴ Zurückbezogen auf das Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen* stellt sich die Frage, inwieweit die Übernahme von Eigenverantwortung, die dort beschrieben ist, nicht auch als ein mehr oder weniger expliziter Auftrag durch die Vorankündigungen übermittelt und dieser entsprechend (mehr oder weniger aktiv) angenommen worden ist. Vergleichbar heißt es im ebenfalls bereits zitierten Ankündigungstext zu *In Many Hands*: »Kate McIntosh ist fasziniert davon, [...] einen sozialen Raum zu imaginieren, in welchem Individuen die Möglichkeit

sagt hat? Mich hat der Bot ehrlich gesagt von Anfang an genervt und ich habe einfach das gemacht, worauf ich Lust hatte.« Schmidt, a.a.O., S. 215

23 Wobei zu sagen ist, dass diese Verantwortungsübernahme durch Teilnehmende in den Arbeiten unterschiedlich stark als Möglichkeit angelegt ist.

24 Vgl. Ankündigung zum Stück *Invited*. Kindaling: <https://www.kindaling.de/veranstaltungen/invited-von-seppe-baeyens-ultima-vez-feldspiele/berlin-schoeneberg> (Stand: 10.08.22). Vgl. Kapitel III.3.

haben, ihre eigene Handlungsfähigkeit sowie eine Gemeinschaftlichkeit zu erkunden.²⁵ Ankündigungstexte, in denen der eigenen Aktivität eine so große Bedeutung zugeschrieben wird, übertragen potenziellen Besucher*innen taktiler Choreografien eine große Verantwortung: Die Annahme, mit einer gewissen Aufgabe betraut zu sein, schwingt dann mehr oder weniger unterschwellig in der Rezeptionssituation mit und können, wie die Erfahrungsberichte zeigen, auch zum eigenen Handeln führen²⁶ – gleichzeitig aber auch zu einem Gefühl der Verunsicherung, weil zunächst unklar bleibt, was es konkret heißt, etwa eine »soziale Choreographie« mitzugestalten. Daraus lässt sich schließen, dass auch die durch Vorankündigungen und Programmhefte beeinflusste persönliche Erwartungshaltung einen Anteil an den komplexen Wechselbeziehungen hat, welche die relationale Dimension der Rezeptionssituation taktiler Choreografie ausmachen.

2.4 »I would prefer not to«: Verweigerung

Zuletzt sei eine weitere Weise erwähnt, sich zu den durch taktile Choreografien eröffneten relationalen Handlungsspielräumen zu verhalten. Bis hierhin wurde festgestellt, dass die Einladung zu korporal-sensueller Partizipation mit (inneren) Aushandlungsprozessen einhergeht, während sie gleichzeitig mit der Übernahme von Verantwortung verbunden ist, deren Bedeutung teilweise durch gewisse Wortlauten in Programmankündigungen (»Mit-Autor [...] zu werden«) noch überhöht wird. Was aber, wenn jemand sich der mit der Teilnahme an taktiler Choreografie implizit ausgesprochenen ›Verpflichtung‹ gar nicht stellen will? Auch hierfür findet sich ein Beispiel, und zwar im Erfahrungsbericht zu *In Many Hands*:

Die Verweigerin (*In Many Hands*) *Die Spannung und auch die Aufmerksamkeit lassen nach, sicherlich sitzen wir schon eine Stunde hier drin, die Konzentration hat sich ein wenig erschöpft, oder ist es nur meine neue, junge Sitznachbarin, die eine für mich irritierende Note von jugendlicher »Ist-mir-doch-egal«-Aura ausströmt? Wir werden zu einem Überkreuzgriff der Hände angeleitet: unter den Nachbararmen durch, so dass ich die Hände der jeweils übernächsten Personen halte, während sich vor mir auf dem Tisch ein Händepaar aus Händen der beiden direkten Nachbarinnen berührt. Dann geht das Licht aus. Mit dieser neuen Überkreuzhaltung werden, so scheint es, ein paar Umwege zwischen Fühlen und Gehirn eingebaut – im Dunkeln weiß ich kaum mehr, wo meine eigenen beiden Hände eigentlich liegen und von wem sie gehalten werden bzw. wessen Hand ich selbst halte. Doch die junge Frau zu meiner Linken*

²⁵ Ankündigung zum Stück *In Many Hands*. Website der Kunstabteilung Herrenhausen: <https://kunstabteilung.de/programm/veranstaltungen-2019.html#/programm/veranstaltungen-2019/details/in-many-hands.html> (Stand: 05.05.22).

²⁶ Vgl. die Schilderung, dass ich mich in *Fluid Grounds* ja zum Aktivwerden eingeladen wusste, was es erleichterte, mir das Rollbrett zu nehmen.

steigt alsbald aus dieser Armhaltung aus: Sie löst ihre Arme nach kurzer Zeit etwas genervt (sofern sich Genervtheit auch im Dunklen überträgt) aus der Überkreuzhaltung, so dass nun meine Hand direkt unter ihrer liegt (müsste da nicht jetzt die übernächste Hand sein? Darf sie einfach nicht mitmachen?). Manchmal verpassen meine Hände jetzt in der allgemeinen Unübersichtlichkeit der verschränkten Hände einen durchgegebenen Gegenstand. Ich ertappe mich dabei, dass mich das ärgert (Hey, können die nicht besser aufpassen? Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösen und mir den Gegenstand noch einmal zurückschnappen? Bin ich hier etwa die Einzige, die Gegenstände verpasst, weil sie eine schluderige Sitznachbarin hat?).

In ihrem Lösen der Arme ermächtigt sich die Sitznachbarin, sich der choreografischen Ordnung, die sich hier primär als Weiterreichen von Gegenständen artikuliert, zu entziehen. Sie verweigert also die Verantwortung, die ihr im Rahmen der Aufführung angeboten wird. Damit interpretiert sie ihren eigenen Handlungsspielraum auf eine Weise, die in dem beschriebenen Moment mein eigenes Erleben der Performance stark beeinträchtigt. *Ich* als ihre Nebensitzerin fühle mich durch ihre Verweigerung irritiert. Ihre Haltung ließe sich mit Krassimira Kruschkova als Bartleby'scher Modus des »I would prefer not to« beschreiben.²⁷ In dem Entziehen ihrer Hände und ihrem aktiven Nichtmitmachen manifestiert sich eine Art Antipartizipation. Bemerkenswert ist dabei, dass gerade im Akt der Verweigerung die relationale Rezeptionsdimension taktiler Choreografie besonders deutlich hervortritt: Die Nichtweitergabe der Gegenstände bringt die Choreografie ins Stocken, verursacht temporäres Chaos und ruft wechselwirksame Affekte hervor (Ärger). Mit ihrer Haltung des »I would prefer not to« steht die Verweigerin auch im Nichttun in Beziehung zur choreografischen Ordnung. Dass diese Ordnung zulässt, durch den Widerstand von Teilnehmer*innen ins Wanken gebracht zu werden, verdeutlicht, dass den Teilnehmenden hier nicht nur eine hypothetische, sondern eine ganz konkrete Mitverantwortung gegeben wird.

Zugleich liegt jedoch in diesem offensiven »I would prefer not to« auch eine gewisse, durchaus sperrige Widerständigkeit, die ich mit Rancière so verstehen: »Zu widerstehen bedeutet, die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinander zu bringen, nicht anerkennt.«²⁸ Damit erfordert die Einladung in den

²⁷ Zu ihrer Verwendung des berühmten Bartleby'schen Zitats aus dem Roman von Herman Melville vgl. Krassimira Kruschkova: How did you come together? Zur Zeitgenossenschaft in Tanz und Performance. Verschriftlichung eines im Rahmen des Tanzkongresses 2016 gehaltenen Vortrags. Tanzkongress: http://2016.tanzkongress.de/files/how_did_you_come_together_kruschkova_deu_1.pdf (Stand: 11.05.22).

²⁸ Jacques Rancière: Ist Kunst widerständig? Übers. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve Verlag 2008, S. 8.

Möglichkeitsraum taktiler Choreografie nicht zuletzt auch die »Akzeptanz des Risikos schonungsloser Kontingenz«.²⁹ Jede Aufführung steht jedes Mal tatsächlich auf dem Spiel.³⁰

3. Blickbeziehungen

Wurde bisher die situierte Bezugnahme auf den eröffneten Handlungsspielraum als eine Spielart der relationalen Dimension taktiler Choreografien manifestiert, so soll nun noch einer zweiten Spielart nachgegangen werden, die in den bereits betrachteten Aufführungssituationen bereits anklang, aber noch nicht eigens reflektiert wurde: Die anderen Teilnehmer*innen erschienen darin nicht nur als Personen, für die *ich* punktuell aus der Situation heraus Mitverantwortung trage und zu deren Aktivität *ich* selbst wiederum in relationaler Abhängigkeit stehe. Vielmehr scheint ihre bloße Anwesenheit im Raum eine Rolle dabei zu spielen, wie *ich* mich als Teilnehmende verhalte und vor allem, wie *ich* mich dabei *fühle*. Diese zweite Spielart der relationalen Rezeptionsdimension soll im Folgenden unter dem Stichwort der Blickbeziehungen erörtert werden.³¹

3.1 Blicke und Verletzlichkeit

Korporal-sensuelle Partizipation im Rahmen einer taktilen Choreografie – so viel wurde bis hierin klar – involviert den eigenen Körper vollumfänglich. Durch die damit gegebene Sichtbarkeit des eigenen Körpers ist diese Form der Partizipation zugleich von einer großen emotionalen Verletzlichkeit geprägt. Im obigen Beispiel *Rollbrettverlockung* war die große Bedeutung dieses Aspekts bereits angeklungen: »Ich fühle mich etwas schüchtern, schaue umher, was die anderen Besucher*innen

29 Donna J. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018, S. 53.

30 Hier sei hinzugefügt, dass die Thematik der Verweigerung meines Erachtens wesentliche produktionsästhetische Fragen taktiler Choreografie berührt, die hier nicht Untersuchungsgegenstand waren. Im Konzipieren und Entwickeln einer korporal-sensual partizipativen Arbeit stellt es eine wesentliche Herausforderung dar, die Grenzen zwischen punktueller Verweigerung im Sinne eines zaudernden Nicht-Tuns und mutwilliger Sabotage auszuloten. Bis wohin entfaltet eine partizipative Choreografie ein interessantes Eigenleben? Wo hingegen löst sich die choreografische Ordnung so weit auf, dass bestimmte intendierte Prinzipien gar nicht mehr greifen? Dies zu beforschen würde ein weiterführendes Untersuchungsfeld darstellen.

31 Dazu ist anzumerken, dass diese beiden Spielarten der relationalen Rezeptionsdimension wiederum wechselwirksam in Relation zueinander stehen und sich keinesfalls separat voneinander denken lassen: Die Blicke im Raum beeinflussen das Tun, aber das Tun beeinflusst wiederum, wohin wie geblickt wird.

in der Halle so tun [...].³² Wer sich in irgendeiner Form leiblich beteiligt, macht sich nicht nur körperlich verletzt, sondern auch emotional – und umso größer ist diese emotionale Verletzlichkeit, wenn andere Besucher*innen dabei zuschauen: Sie werden so zu Zeug*innen des eigenen wie auch immer gearteten Tuns. Hier ist noch einmal die Tatsache hervorzuheben, dass Teilnehmer*innen sich die choreografische Ordnung, geleitet durch bestimmte strukturierende Instanzen, erst peu à peu im Moment der Rezeption erschließen. Im Gegensatz zu den Performer*innen, die als *Guides* mit Expert*innenwissen durch die Arbeit führen, haben Teilnehmer*in zuvor nichts ›einstudiert‹. In dem Moment, in dem *ich* eine durch die Performancesituation als Bühne markierte Fläche betrete, entsteht deshalb potenziell eine gewisse Angst, mich zu blamieren. Neben der Frage »Was soll ich und was will ich« schwingt immer auch die Frage mit: »Und was denken die anderen?« Aus dem Erfahrungsbericht zu *Invited* geht hervor, dass *ich* in einer Situation relativ zu Anfang, in der *ich* gehend über die Bühne geführt werde, das Angeblicktwerden reflektiere: »Ich werde quer durch die ›Arena‹ geführt und bin mir dabei der Blicke der anderen sehr bewusst. Das hier ist jetzt das ›Bühnengeschehen‹ und wird also von allen, die gerade nicht auf der Bühne sind, beobachtet.«³³ In dieser Art von spontaner ›Bühnensituation‹ stellt sich eine Verlegenheit ein, die sich – je nach Disposition der teilnehmenden Person – zur Scham steigern kann. Dies lässt sich mit Zahavi als Indiz dafür deuten, dass auch affektive Bezugnahmen Teil der relationalen Rezeptionsdimension taktiler Choreografie sind. »Shame«, so Zahavi, »rather than merely being a self-reflective emotion, an emotion involving negative self-evaluation, is an emotion that reveals our relationality, our being-for-others.«³⁴ Erst durch die Anwesenheit der anderen – und mehr noch durch ihr *Zuschauen* – bildet sich die Verlegenheit hier (potenziell) heraus. Im Diskurs um partizipative Kunstsituationen wird die sich zwangsläufig einstellende³⁵ Instanz der ›Blicke der anderen‹ teilweise als »Blickregime« bezeichnet.³⁶ Sehr kritisch wird dies von Kemp bewertet:³⁷

32 Vgl. Erfahrungsbericht *Fluid Grounds*.

33 Vgl. Erfahrungsbericht *Invited*.

34 Dan Zahavi: Shame and the Exposed Self. In: Jonathan Webber (Hg.): *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*. London: Routledge 2010, S. 211–226, hier S. 213.

35 Zwangsläufig sich einstellend dann, wenn sie nicht, wie bei CO-TOUCH, durch Augenbinden (wahlweise Dunkelheit etc.) aktiv vermieden wird.

36 Schellow spricht in der Beschreibung der Arbeit »Death is Certain« von Eva Meyer-Keller etwa von einem »Spielplatz der Blickregime«. Vgl. Constanze Schellow: *Perform Spectatorship or Else ... Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne des Tanz- und Theaterdiskurses*. In: Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner et al. (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2015, S. 21–40, hier S. 26.

37 Kemp bezieht sich hier auf die Arbeit »Green Light Corridor« von Bruce Naumann. Vgl. Kemp, a.a.O., S. 69.

Hinzu kommt ein Moment sozialer und systemischer Steuerung. Selbstverständlich könnte der Rezipient auch nach zwei, drei Metern wieder umkehren, aber eigentlich fühlt er sich verpflichtet, den unangenehmen Parcours zur Gänze zu absolvieren. Es ist nämlich oft so bei diesen Werken der Partizipationskunst, dass man beobachtet wird, von anderen Besuchern oder Aufsehern. Das »esse est percipere«, die ganzkörperlich engagierte Wahrnehmung, erfolgt unter den verschärften Bedingungen des »esse est percipi«, der Beobachtung des Beobachters.³⁸

Was Kemp beschreibt, deutet darauf hin, dass aufgrund der Relationalität der partizipativen Situation die Peinlichkeit, sich vor den Blicken der anderen die Blöße des Abbrechens zu geben, möglicherweise schmerzhafter empfunden wird als das unangenehme Gefühl der Teilhabe selbst. Das von ihm beschriebene »esse est percipi« schildert er als eine Situation, die zu einem Ausführen oder Weitermachen wider Willen führt. Dass bestimmte partizipative Kunstsituationen mit Peinlichkeit oder Widerwillen einhergehen, ist unbestritten.³⁹ Auch ein Zusammenhang zwischen einer empfundenen Peinlichkeit und dem jeweiligen Blickregime einer Performance ist nicht zu leugnen. Allerdings erscheint Kemps Kritik insofern tendenziös, als er die »ganzkörperliche engagierte Wahrnehmung« in einer Kunstsituation mit einer per se unangenehmen Erfahrung gleichsetzt, die nur aus einer gewissen sozialen Verpflichtung heraus überhaupt akzeptiert wird.⁴⁰ Diese Kritik kann hier in einer solchen Verallgemeinerung nicht stehenbleiben. Für den hiesigen Kontext stellt sich vielmehr die Frage, wie die ausgewählten choreografischen Arbeiten *ganz konkret* die relationalen Blickthematik verhandeln.

3.2 Inszenatorische Gestaltung der Blickexposition

Im vergangenen Kapitel habe ich ausgeführt, dass taktile Choreografien nicht anti-visuell sind, dass sich jedoch auf der visuellen Rezeptionsebene ein polyperspektivisches und kinästhetisches Sehen einstellt, welches sich stark von einer traditionellen Bühnensituation abhebt. Daraus ergeben sich notwendigerweise Konsequenzen für den jeweiligen choreografischen Umgang mit den »Blicken der anderen«. Hierzu erscheint ein weiterer kurzer Quervergleich dienlich:

³⁸ Ebd.

³⁹ Hierauf verweist auch Schmidts bereits zitierte Bemerkung: »[...] aber auch, wie ich unangenehmen oder peinlichen Situationen ausweichen kann, die bei partizipativen Settings drohend mitschwingen«. Vgl. Schmidt, a.a.O., S. 211.

⁴⁰ Anzumerken ist, dass Kemp hier eine Rezeptionssituation im Museum beschreibt, in der die Erwartungshaltung von Besucher*innen sicherlich eine andere ist als bei den hier untersuchten Choreografien, bei denen die Teilnehmer*innen ja sehr explizit einer Einladung zur Partizipation gefolgt sind.

Bei *CO-TOUCH*, wo sicherlich im Vergleich der Arbeiten die meiste Berührung stattfindet und eine empfundene Verletzlichkeit daher potenziell besonders groß ist,⁴¹ sind jegliche Blicke zwischen Teilnehmenden inszenatorisch durch die Augenbinden gänzlich unmöglich gemacht. Die Performer*innen, die weiterhin sehen können, führen so die Teilnehmenden durch das Stück, wobei sie insbesondere auch für deren Sicherheit sorgen. Lediglich nach Beendigung der Interaktion kommt es zu einem kurzen Blickkontakt mit dem oder der begleitenden Performer*in.⁴²

Bei *In Many Hands* wird das Blickregime durch das räumliche Setting sehr stark abgemildert: Man sitzt die gesamte erste Hälfte der Performance mit dem Rücken zueinander, so dass man niemandem direkt in die Augen schauen kann. Erst nach einem Platzwechsel kommt es zu einer Situation, bei der sich alle im Dreieck gegenüber sitzen und einander anschauen können. Diese Situation dauert aber nur kurz, alsbald setzt dann Dunkelheit ein, so dass alle getätigten oder unterlassenen Akte vor gegenseitigen Blicken verborgen bleiben.

Bei *Fluid Grounds* entstehen durchaus Momente, in denen Teilnehmende anderen Teilnehmenden zuschauen können. Gleichzeitig ist in der körperlichen und entrücklichten Polyperspektivierung jegliche Zentralsituation aufgehoben⁴³ und das Angebot an taktil-kinästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten so groß, dass das eigene Tun immer nur eine kleine Aktion unter vielen bleibt. Die hier dezidiert ausgesprochene ›Erlaubnis‹, passiv zu bleiben, beugt einem forcierten Mitmachen-wider Willen, wie es Kemp beschreibt, zumindest ein Stück weit vor. Wer sich nicht traut, zu interagieren und dabei potenziell angeschaut zu werden, bleibt halt auf einem Sitzkissen liegen – wird dabei dann allerdings selbst zum*r Betrachter*in.

Bei *Invited* taucht das Moment der Verlegenheit im Erfahrungsbericht auf, wird dann aber sogleich relativiert. Häufige Ortswechsel und ständige, schnelle (Rollen-)Wechsel zwischen Aktivität und Passivität sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit zwischen Ausführen und Beobachten ständig hin und her springt – zumal sich auch in dieser Produktion ein polyperspektives Sehen einstellt. Ganz zum Ende der Performance wird auch hier Dunkelheit als inszenatorisches Mittel eingesetzt. Das freie Tanzen aller, potenziell ein schamhafter Moment, wird dann nahezu unsichtbar.

Bei *Tactile Quartet(s)* werden vergleichsweise große Anteile an Tanz durch die vier Tänzer*innen aufgeführt. Markant erscheint hier, dass *ich* selbst, so die Beschreibung im Erfahrungsbericht, im ›begehrten‹ Moment des Berührtwerdens durch den

⁴¹ Vgl. hierzu meine Ausführungen zum prekären Charakter von Berührung in Kapitel IV.4.3.

⁴² Sofern man sich anfangs dazu entschieden hatte. Teilnehmende konnten wählen, ob sie sich am Ende überraschen lassen oder vor Anlegen der Augenbinde ›ihrem*r Performer*in< schon einmal in die Augen schauen wollten.

⁴³ Vgl. Kapitel V.5.

Geiger meine Augen schließe, »um besser fühlen zu können«,⁴⁴ jedoch sicherlich auch, um die exponierte Situation, in der *ich* mich mittig auf der Bühne befinde, so dass *ich* also potenziell von vielen Augenpaaren angeblickt werde, einfach zugunsten des eigenen Spürens ausblende.

Der kurze Vergleich der konkreten inszenatorischen Mittel, die die fünf Arbeiten in relationalen Blicksituationen einsetzen, ergibt, dass es zwar punktuell zu gegenseitigem Zuschauen kommt, dieses aber aufgrund dieser unterschiedlichen Mittel ›abgemildert‹ ist: durch Dunkelheit, durch die räumliche Anordnung oder, wie bei CO-TOUCH, durch Augenbinden. Möglicherweise sind dies also nicht nur Mittel, die die Wahrnehmung auf eine jeweils spezifische Weise lenken bzw. einzelne Wahrnehmungskanäle schärfen, sondern vielleicht wird hier auch mit einiger Sorgfalt versucht, schamhafte Momente eines ›esse est percipi‹ zu entschärfen oder gar nicht erst aufkommen zu lassen. Die Blicke anderer sind durchaus ein Faktor der Verlegenheit; in den Untersuchungsbeispielen erscheint die Blickexposition allerdings als mit inszenatorischen Mitteln eingehetzt. Dennoch bleibt, so lassen die Erfahrungsberichte deutlich werden, ein Raum für emotionale Ambivalenzen und eine gewisse Unsicherheit gegenüber den anderen Anwesenden bestehen – zumal sich deren leibliche Anwesenheit, wie die verschiedenen Beispielszenen in diesem Kapitel gezeigt haben, nicht in Blicken erschöpft.

4. Relationale Verstrickungen

Bis hierhin lässt sich festhalten: Es wurden zwei Spielarten von Relationalität untersucht, die ich hier *Handlungsspielräume* und *Blickrelationen* genannt habe. Beide bergen sowohl strukturelle als auch soziale Faktoren in sich, die wiederum unabdingbar miteinander verwoben sind. Einerseits halten die choreografischen Strukturen Handlungsspielräume bereit; die Entscheidung darüber, welche Handlungen wie konkret ausgeführt werden, obliegt dann aber den einzelnen Teilnehmer*innen (wie etwa im Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen*). Andererseits entsteht ein komplexes Gefüge aus Blicken, das, je nach persönlicher Disposition und den individuellen Gegebenheiten des Aufführungsbesuchs, mehr oder weniger Einfluss auf das Verhalten einzelner Teilnehmender hat – etwa ob sich jemand geniert oder sich vielmehr durch die Blicke anderer erst recht angespornt fühlt etc. Momente der eigentlichen taktilen oder kinästhetischen Involvierung lassen sich nicht losgelöst von solchen (hier zumeist inneren) Aushandlungsprozessen denken. Gleichzeitig stehen Aushandlungsprozesse und Aktivitäten nicht in einer linearen Abfolge zueinander. In mehreren der Beispielszenen geht zwar das Aushandeln dem Handeln unmittelbar voran (beispielsweise in *Rollbrettverlockung* und in *Selbstermächtigung zum Rennen*).

44 Vgl. Erfahrungsbericht *Tactile Quartet(s)*.

nen). In anderen Situationen unterbricht ein verunsichertes Innehalten jedoch die Handlung (beispielsweise beim »Verpassen« der Gegenstände in der Dunkelheit bei *In Many Hands*) oder es ist so direkt mit dem Handeln verknüpft, dass sich beides gar nicht voneinander trennen lässt.⁴⁵ Momente des Verharrens, Auslotens und des inneren Fragens sind so präsent in allen fünf Erfahrungsberichten, dass ich zu der Behauptung komme: Es kann sich dabei nicht um eine Art ›Nebenprodukt‹ taktiler Choreografie handeln, stellt auch keine Besonderheit nur meiner eigenen situativen Wahrnehmungsweise dar, sondern ist eine Komponente, die für die rezeptionsästhetische Auswertung dieser Choreografieform überaus relevant ist. Die vielfältigen strukturellen, sozialen und affektiven Wechselwirkungen bedingen wesentlich jede taktil-kinästhetische Involviering in der Aufführungssituation taktiler Choreografie. Die hier vorgeschlagene Identifizierung einer eigenen *relationalen Rezeptionsdimension* erweist sich somit in der Auseinandersetzung mit taktil-kinästhetischer Choreografie als notwendiger analytischer Schritt.

5. Zaudern als reflexive Zäsur

Die vielfältigen relationalen Aushandlungsprozesse lassen sich, so mein Vorschlag, mit dem Begriff des Zauderns fassen. Analog zu *führend* in der taktilen Rezeptionsdimension und *in Bewegung* in der kinästhetischen Rezeptionsdimension versteh ich das *Zaudern* als primären Modus der relationalen Rezeptionsdimension. Mit dem Kulturphilosophen Joseph Vogl werde ich im Folgenden die besondere Potenzialität des Zauderns als Rezeptionserfahrung entfalten.

5.1 Zaudern als produktive Kraft bei Vogl

Mit seinem Band *Über das Zaudern*⁴⁶ liefert Joseph Vogl sehr differenzierte Überlegungen zur Tätigkeit des Zauderns, die für die analytische Konturierung der relationalen Rezeptionserfahrung in taktil-kinästhetischen Choreografien produktiv gemacht werden können. Allgemein genießt das Zaudern in der westlichen Welt keinen sonderlich guten Ruf: In einer auf Leistung bedachten Gesellschaft wird es mit negativ behafteten Eigenschaften wie Trägheit oder Unentschlossenheit in Verbindung gebracht.⁴⁷ Allerdings ist seine Abwertung nicht nur ein Phänomen des neo-

45 Ein Beispiel hierfür wäre der an früherer Stelle bereits untersuchte *Gruppengroove* bei CO-TOUCH. Vgl. Kapitel IV.3.1.

46 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes 2008.

47 Vogl führt hierfür historisch gewachsene, religiöse Gründe an. Vgl. ebd., S. 108: »In dieser Hinsicht gibt es zumindest eine lose Verbindung des Zauderns zu einem älteren Sündenregister. Das Zaudern dokumentiert eine entfernte Verwandtschaft zum Laster oder zur Todsünde der Trägheit, der *acedia*.«

kapitalistischen Zeitgeistes, sondern, wie der Autor aufzeigt, historisch gewachsen: Es sei »in abendländischer Tradition immer wieder auf die Seite der Unentschlossenheit genötigt und damit als eine launische Vereitelung des ›Werks‹ überhaupt disqualifiziert« worden.⁴⁸ Das Zaudern scheint – vermeintlich – einem aktiven Tun im Wege und damit quer zu einer Logik der Produktivität zu stehen. So konstatiert Vogl: »Das souveräne Zaudern – oder das Zaudern des Souveräns – gehört der Vergangenheit an, das Handeln ist system-funktional organisiert [...].«⁴⁹ Wer aus diesem funktionalen Handeln herausfällt, wird oftmals stigmatisiert oder pathologisiert.⁵⁰ Ganz im Gegensatz zu diesem allgemeinen Verständnis arbeitet Vogl hingegen das Zaudern als »aktive Geste« heraus,⁵¹ die sich in einem spezifischen Raum außerhalb einer linearen Produktivitätslogik entfaltet. Anhand antiker und literarischer Figuren⁵² führt der Autor das Zaudern als eine Haltung aus, die sich auf verschiedene Situationen und Kontexte übertragen lässt.⁵³ Das Zaudern beschreibt Vogl als eine Form inneren Aushandelns; es markiert einen gedanklichen Prozess, der im günstigsten Fall als Resultat eine eigenständige Handlungsentscheidung hervorbringt. Dabei ist für den Autor aber weniger von Interesse, was für eine Entscheidung tatsächlich am Ende dieses inneren Aushandlungsprozesses steht, als vielmehr der eigentliche Moment des Aushandelns selbst. Das Zaudern ist so nicht als zweckorientiert oder zielgerichtet zu verstehen, sondern es markiert eine Lücke, eine Art reflexive Suspension, in der widerstreitende Kräfte aufeinandertreffen:⁵⁴

Im Unterschied zu verwandten Spielarten wie Unentschlossenheit, Trägheit, Ratlosigkeit, Willensschwäche oder bloßem Nichtstun liegt es fernab stabiler oder labiler Gleichgewichtszustände, es hat vielmehr einen meta-stabilen Charakter

48 Ebd., S. 24.

49 Ebd., S. 57.

50 Vogl verweist in diesem Zusammenhang auf eine bestehende Tendenz »spezifische Hemmungen und Blockaden auf ›krankhafte Unentschlossenheit‹ zurück[zu]führen«. Ebd., S. 58. Vgl. außerdem ebd. S. 59: »Wenn also Wille und Entschlossenheit sich dadurch auszeichnen, dass sie einen Abschluss und einen Endzustand herbeiführen, [...], so hat man es bei den genannten Fällen mit prekären Zuständen zu tun [...].«

51 Ebd., S. 24.

52 Die wichtigsten Bezugsfiguren sind der zornige Mose mit den Gesetzestafeln, dem sich Vogl anhand des Aufsatzes »Der Moses des Michelangelo« von Sigmund Freud nähert, die antike Figur des Orestes, sowie der Schiller'sche Wallenstein. Vogl streift bei seinen Überlegungen jedoch noch mehrere andere literarische Gestalten, darunter auch den unter Punkt 2.4 bereits erwähnten Bartleby von Melville. Vgl. ebd., S. 60.

53 Hierzu zählt Vogl selbst etwa »ästhetische Verfahren, historische Kodes, Wertlagen und Erkenntnisformeln«. Ebd., S. 24. Darüber hinaus wertet er es zu einer »analytische[n] Methode im Inneren der Literatur« auf. Vgl. ebd., S. 61.

54 Vgl. ebd., S. 12.

und lässt gegenstrebige Impulse immer von Neuem einander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich.⁵⁵

Somit ist ein Zustand des Zauderns durch eine spezifische Gleichzeitigkeit divergierender Kräfte gekennzeichnet. Man kann es sich als ein engagiertes und zugleich tatenloses Hin und Her zwischen Für und Wider vorstellen – eine »Schwebe« produziert durch »gegenstrebige Kräfte, die einander motivieren und blockieren zugleich [...].⁵⁶ Für die oder den Zaudernde*n sieht Vogl diesen Schwebezustand markiert durch ein »Verhältnis von Verstehenwollen und Ratlosigkeit«.⁵⁷

Dabei muss betont werden, dass ein so verstandenes Zaudern einen nichtlinearen Zeitraum öffnet. Als »Ereignirückstand im Ereignis«⁵⁸ unterbricht es das chronologisch-lineare Gefüge der Ereignisse.⁵⁹ Während der oder die Zaudernde äußerlich stillsteht, kreisen und mäandrieren ihre Gedanken und spielen dabei multiple Geschehniszusammenhänge durch. Es entsteht ein Moment des Stockens oder Innehaltens, den Vogl mit Deleuze und Guattari als »Zwischen-Zeit« versteht.⁶⁰ Die »lineare Reihung von Vorher und Nachher« ist hierin aufgelöst,⁶¹ so dass sich ein »asymmetrisches Verhältnis zur Zeit und zur Geschichte« einstellt.⁶² Im Moment des Zauderns eröffnen sich multiple hypothetische *andere* Geschichtsverläufe:

[...] ein Gedächtnis des Nicht-Gewesenen, die Erinnerung an ein Vergangenes, das niemals Gegenwart war, eine Vorerinnerung an jene Handlungen und Aktionen, die nicht oder noch nicht geschehen werden.⁶³

Das Zaudern wird damit zu einem Nullpunkt, der die verschiedenen Potenzialitäten einer Situation markiert⁶⁴ – ein reflexiver Ausgangspunkt, von dem aus sich Handlungen erst entfalten können:

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 23.

⁵⁶ Ebd., S. 22. Vgl. auch ebd., S. 23: »Man könnte hier – leicht paradoxal – von einer energischen Inaktivität, von einer resoluten Inaktivierung sprechen.«

⁵⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁸ Ebd., S. 39.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 47f.: »Während in der aktuellen Gegenwart nichts wirklich passiert, löst ihr virtueller Ereignischarakter die Chronologie des Geschehens auf.«

⁶⁰ Deleuze und Guattari, zitiert in Vogl, a.a.O., S. 47.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 24.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 14: »[...] das Entweder-Oder der Handlung wird mit einem Sowohl-Als-Auch neu konfiguriert und umschließt damit alle gegensätzlichen Taten und Regungen im Raum ihrer gemeinsamen, nicht-exklusiven Möglichkeiten.«

Dieses Zaudern ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.⁶⁵

Damit liegt der Akzent beim Zaudern auf dem Entstehen und Werden einer Handlung.⁶⁶ Und genau darin, in seinem Charakter als eine Art »systematischer Nullstelle« eröffnet sich eine grundlegende Dimension des Zauderns, die von politischer Relevanz ist. Denn hier entsteht ein Raum zur Artikulation widerstrebender Kräfte, in welchem sich »eine unauflösbare problematische Struktur« exponiert.⁶⁷ Auf diese Weise röhrt das Zaudern, wie Vogl verdeutlicht, an die Grundfesten bestimmter Zusammenhänge von Welt.⁶⁸

Das Zaudern – so könnte man daraus folgern – operiert an den Anschlüssen, an den Fugen, an den Synapsen und Scharnieren, die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden, oder genauer: an denen der Aggregatzustand dieser Welt, ihre Festigkeit und ihre Verlaufsform auf dem Spiel stehen.⁶⁹

Damit verweist das Zaudern letztlich auch auf die Kontingenz jeglicher Ereignisse.⁷⁰ Im zaudernden Innehalten schwingt immer auch »die Wirksamkeit eines ›Nicht« mit, »in der sich das Nicht-Wollen, das Nicht-Können und das Nicht-Tun der Tat bis auf weiteres erhält«.⁷¹

5.2 Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung

An dieser Stelle springe ich zurück zu jenen Momenten in der Teilnahme an taktiler Choreografie, in denen eine relationale Rezeptionsdimension aufscheint. Es wurde festgestellt, dass in allen Erfahrungsberichten Momente des inneren Abwägens beschrieben sind, häufig begleitet von stummen Fragen: *Soll ich? Darf ich? Kann ich? Will ich?* In jenen Momenten des (inneren) Aushandelns loten Teilnehmende Möglichkeiten und Grenzen der Beziehungen und Bezugnahmen im relationalen choreografischen Gefüge aus. Die Auswertung der Beispielszenen führt mich zu der

⁶⁵ Ebd., S. 36. Vgl. auch ebd., S. 24.

⁶⁶ Ebd., S. 24.

⁶⁷ Ebd., S. 57.

⁶⁸ Vogl spricht hier wörtlich von »Weltverhältnis«. Vgl. ebd., S. 25.

⁶⁹ Ebd., S. 57.

⁷⁰ Vogl spricht in diesem Zusammenhang etwa von der »Ontologie des Zufälligen«. Vgl. ebd., S. 66.

⁷¹ Vogl führt dies sehr anschaulich am Beispiel des vor dem Muttermord zaudern innehaltenen Orestes aus. Vgl. ebd., S. 29.

Behauptung, dass die Aushandlungsprozesse, die in taktilen Choreografien unweigerlich stattfinden, überwiegend im Modus des Zauderns geschehen. Das Zaudern lässt sich dabei sowohl als *Rezeptionshaltung* als auch eine wesentliche *Rezeptionserfahrung* verstehen. So wird beschreibbar, dass die Rezeption taktiler Choreografie sich nicht im Erleben von Berührung und Bewegung erschöpft, sondern dass ihnen zugleich eine elementare reflexive Ebene zu eigen ist. Dabei sind leibliches Empfinden, das Nachdenken über das eigene Tun und die affektive Verwicklung im relationalen choreografischen Gefüge untrennbar und gleichwertig miteinander verquickt – die relationalen Verstrickungen in der korporal-sensuell partizipativen Aufführungssituation bilden eine *diffuse Gemengelage*. Wie meine Ausführungen verdeutlicht haben, entsteht der im Zusammenhang mit diesen komplexen relationalen Verstrickungen in der Rezeptionssituation ein *Zauderraum*. Man mag einwenden, dass dies nicht unbedingt spezifisch für taktil-kinästhetische Choreografien ist, da es auch in einer herkömmlichen Guckkastensituation im Bühnentanz ständig zu Verunsicherungen und damit zu einer Reflexion der eigenen Haltung kommen kann, etwa wenn es um unklare ›Inhalte‹, empfundene Provokationen etc. geht. Im Unterschied dazu ist im Falle taktiler Choreografie jedoch jenseits der Verunsicherung immer wieder die Möglichkeit gegeben, selbst physisch aktiv zu werden, und folglich auch die Möglichkeit der Entscheidung darüber, ob bzw. wie man aktiv werden oder eben passiv bleiben möchte. Beim Zaudern geht es damit nicht (allein) um Fragen des Geschmacks oder des Verständnisses, sondern es steht tatsächlich etwas auf dem Spiel: Renne ich dort hinüber oder lasse ich es bleiben? Und falls ich es tue, blamiere ich mich dabei? Traue ich mich, blind in einen unbekannten Raum hineinzulaufen? Und falls ich mich traue, stolpere ich dann vielleicht und verletze mich? Prozesse des Aushandelns werden hier nicht als Gegenstand der Betrachtung auf der Bühne aufgeführt, sondern sie finden als innere Konflikte ›in mir drin‹ statt – und ihre Konsequenzen betreffen mich dabei *am eigenen Leib*.⁷² Gerade in dieser Bedeutung erachte ich das Zaudern als bedeutsame Komponente der Rezeptionserfahrung taktiler Choreografien: Es ist etwas grundlegend anderes, ob ich ein möglicherweise befremdendes oder irritierendes Geschehen auf der Bühne von der Sicherheit des Theatersessels aus betrachte oder ob ich mich darin *ganzkörperlich involviere*.

In diesem Punkt erfährt das Vogl'sche Konzept des Zauderns bei seiner Übertragung in den Kontext der Choreografie eine dezidiert *leibliche* Erweiterung. Während Vogl sich auf Beispiele aus Literatur und Philosophie stützt, ist die relationale

⁷² Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann: Vom Zuschauer. In: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript 2008, S. 21–26, hier S. 24. »Der Witz an der Sache ist, dass mir diese Problematik nicht mehr wie früher vorgespielt wird, sondern dass ich dabei Mitspiele, dass diese Problematik mich nun selbst betrifft.«

Rezeptionsdimension taktiler Choreografie durch ein Zaudern markiert, das eine starke leibliche Dimension auch deswegen hat, weil letztlich Entscheidungen über körperliches Handeln getroffen werden. Demnach ist das Zaudern als Rezeptionserfahrung in der jeweiligen Situation von sehr konkreter, unmittelbarer Bedeutung. Es geht um die eigene Haut, die eigene Scham. Für die rezipierende Person handelt es sich bei dem mit Verunsicherung verbundenen Zaudern womöglich um einen zeitweise mehr oder weniger unangenehmen Zustand. Während insbesondere Momente der kinästhetischen Rezeption im vorangegangenen Kapitel vielfach als angenehm oder lustvoll beschrieben wurden, stellt das Zaudern etwas Anstrengendes und Irritierendes dar. Dies erklärt vielleicht auch verbreitete Widerstände und Vorbehalte gegen korporal-sensuell partizipative Formate: Sie können tatsächlich momentweise unbequem sein. Trotz oder gerade wegen seiner Unbequemlichkeit verstehe ich das Zaudern mit Vogl jedoch als produktiv. Im Zaudern werden auszuführende Handlungen »in ihrem Anheben«⁷³ erlebbar, so dass sie sich gewissermaßen im Prozess ihres Werdens *abtasten* lassen. Das Zaudern als Rezeptionshaltung ist gerade nicht von Linearität oder konsekutiver Abfolge gekennzeichnet. Es lässt sich kein Muster erkennen: Weder geht jeder Handlung ein Zaudern voraus noch zieht sich das Zaudern als ununterbrochene Konstante durch den ganzen Aufführungsverlauf. Vielmehr scheint es während der partizipierenden Rezeption taktiler Choreografie irregular und momentweise auf. Es kann der Ausführung einer bestimmten Handlung vorangehen, kann aber genauso eine eben begonnene Handlung unterbrechen oder dazu führen, dass eine bestimmte Handlung gar nicht erst ausgeführt wird. Das Zaudern, im Vogl'schen Sinne verstanden als *spezifische Schwäche*, schwingt zwischen Wollen und Nichtwollen, zwischen Können und Nichtkönnen. Dabei markiert es immer auch die Rezeptionssituation in ihrer Kontingenz: Die Relationalität ist jeden Moment eine andere und alles hätte immer auch anders kommen können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung nicht Ablehnung markiert, sondern im Gegenteil eine Zäsur im Erfahren und Handeln bildet, während derer sich ein engagierter reflexiver Prozess entfaltet. Dieser Schluss liefert zugleich ein starkes Argument gegen die Behauptung, dass es in partizipativen Formaten einzig um physisches Mitmachen gehe. Ein (eben fälschlicherweise) so verstandenes Theater wird, wie bereits thematisiert, vom partizipationskritischen Lager der Theaterwissenschaft, prominent vertreten durch Rancière, dahingehend kritisiert, dass auch Zuschauen eine aktive Tätigkeit sei. Problematisch an der Rancière'schen Position, auch dies wurde bereits aufgezeigt, ist der ihr innewohnende latente Okularzentrismus: die Annahme, dass für ein *aktives* (sehendes) Verständnis *Distanz* erforderlich sei.⁷⁴

73 Vogl, a.a.O., S. 36.

74 Vgl. Kapitel II.2.4.

Meine Ausführungen zum Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung verdeutlichen dem gegenüber, dass auch in einer leiblich partizipierenden Rezeptionssituation reflexive Prozesse stattfinden. Mehr noch: Die korporal-sensorische Partizipation löst, gerade weil es um Erfahrungen am eigenen Leib geht, spezifische Reflexionsprozesse aus. Das heißt, dass es hier zu Formen reflexiver Suspension kommt, die eben gerade dem leiblich involvierten, also *distanzlosen* Tun entspringen.

Das Zaudern als Rezeptionshaltung widersetzt sich einem abendländischen Verständnis von zielgerichteter Rationalität, das sich aus der okularzentrischen Prämissen ergibt; als spezifische Schwebe verstanden, beschreibt es vielmehr einen Zustand des *Noch-nicht-Wissens*.⁷⁵ Das zaudernde Denken tastet sich vor, wartet ab, lotet aus. Es lässt sich so als ein durchweg leiblicher Zustand verstehen. Ebenso wie die Haut in einer taktilen Rezeptionssituation ‚horcht‘,⁷⁶ tastet hier der Verstand. Das Zaudern eröffnet einen zeitlichen Zwischenraum, in dem Teilnehmende ihrer mannigfaltigen Möglichkeiten gewahr werden. Rezipierende im Zauderraum *berühren* somit gleichsam die Knotenpunkte taktiler Choreografie.⁷⁷ Die Einladung zum Verweilen im Zauderraum erachte ich schließlich, neben der ästhetischen Wahrnehmung von Berührungs- und Bewegungserfahrungen, als eine weitere bedeutsame Potenzialität taktiler Choreografie.

75 Hierin klingt auch das Haraway'sche Motiv vom »stotternden Wissen« wieder an. Vgl. Haraway: Donna J. Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. Übers. von Helga Kelle. In: Donna J. Haraway (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97, hier S. 89: »Die neuen Wissenschaften, die der Feminismus begeht, sind Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen.« Vgl. Kapitel V.6.1.

76 Vgl. die Ausführungen zur taktilen Praxis des *body listening*, Kapitel IV.4.1.

77 Vgl. hierzu die Ausführungen Vogls zum Zaudern als »Methode der Infragestellung« eines Systems: »So lässt sich zunächst eine Wendung erkennen, mit der das literarische System konsequent jene Knotenpunkte aufsucht, an denen der Text die Diversität seiner Fortsetzungen verhandelt und – wenn man so will – endlos geworden ist.« Vogl: a.a.O., S. 75.

