

Kapitel II

Theoretische Verortung und historische Einordnung

Die hier zu analysierenden fünf Choreografien wurden, wie ausgeführt, danach ausgewählt, dass es während der Aufführungen zu Berührungs- und Bewegungsaktivitäten des Publikums kommt. Anhand dieser Beispiele soll untersucht werden, inwiefern sich taktile Choreografie als Gegenmodell zur okularzentrischen Rezeptionstradition im Theater, bzw. im Tanz verstehen lässt, die ich hier als *Dispositiv des Theaters als Schauraum* bezeichne. Im Folgenden soll nun zunächst die historische Entwicklung dieses Schauraum-Dispositivs vor der Folie des sogenannten Okularzentrismus nachgezeichnet werden. Ebenfalls wichtig für die Einordnung der hier zu untersuchenden Choreografien sind die Entwicklungen um eine *Ästhetik der Teilhabe* im 20. Jahrhundert. Hier soll differenziert ausgeführt werden, welche jüngeren Entwicklungen in den Künsten den Weg zum zeitgenössischen Phänomen taktile Choreografie geebnet haben, aber auch wo der bisher geführte Diskurs um Publikumspartizipation für hiesige Zwecke zu kurz greift. Um der Spezifität der gewählten Beispiele beizukommen, werde anschließend einen eigenen *korporal-sensuellen* Partizipationsbegriff starkmachen und ausführen, dass sich solche Partizipation als besondere Form der *Rezeption* verstehen lässt. Zuletzt werde ich die Bezeichnung *taktile Choreografie* als Erweiterung des aktuellen tanzwissenschaftlichen Choreografiediskurses einführen.

1. Sehen, um zu verstehen: Die okularzentrische Tradition

Unsere Kultur ist von einer Sinneshierarchie geprägt, die dem Seh Sinn einen besonderen Platz zuweist – bei gleichzeitiger Abwertung des Tastsinns. Dieses historisch gewachsene Verständnis hat umfassende Auswirkungen auf das abendländische Konzept von Wissen bzw. *Verstehen*, die zur Nachvollziehbarkeit des hier geführten Argumentes zunächst erörtert werden müssen.

1.1 Vormachtstellung des Sehens

Die ›Hierarchie der Sinne‹ basiert auf einer grundsätzlichen Unterteilung der menschlichen Wahrnehmung in fünf verschiedene Sinne, die bereits auf Aristoteles' *De Anima* zurückgeht.¹ Wenngleich Wissenschaftler*innen inzwischen wesentlich mehr Sinne identifiziert haben,² so ist Aristotelische Fünfteilung doch auch noch heute gebräuchlich. Aristoteles stellt unter diesen fünf Sinnen eine Art Rangordnung her:³ An oberster Stelle steht bei ihm der Sehsinn, auch Gesichtssinn genannt, gefolgt vom Gehör. In der Mitte befinden sich der Geruchs- und der Geschmackssinn. Der Tastsinn erscheint bei Aristoteles als ›niederster‹ Sinn ganz am Ende der Skala.⁴ Dem Sehsinn kommt so eine Art Vormachtstellung zu, die für das, was in der westlichen Philosophiegeschichte als Erkenntnisgewinn gilt, eine fundamentale Rolle spielt.⁵ Entscheidend ist dabei eine überaus enge und wechselseitige Verknüpfung von Sehen und Verstehen. Die traditionelle Favorisierung des Sehens in der westlichen Philosophie basiert auf Konzepten von Überblick bzw.

-
- 1 Aristoteles: Über die Seele. Hg. u. übers. von Gernot Krapinger. Ditzingen: Reclam 2020, S. 127ff. Das folgende Unterkapitel basiert auf Ausarbeitungen, die in einer komprimierten früheren Version in meinem Artikel »Choreografien des Taktilen: Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis« veröffentlicht wurden. Vgl. Dominika Cohn: Choreografien des Taktilen. Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift Jg. 7 (2022), Nr. 1, S. 23–47, hier S. 36–38.
 - 2 Aktuell herrscht unter Forscher*innen keine Einigkeit darüber, in wie viele Sinne sich die menschliche Sinneswahrnehmung tatsächlich ausdifferenzieren lässt. Die Angaben variieren zwischen sechs und dreizehn Sinnen, je nachdem, welche Sinne hinzugezählt werden (beispielsweise Bewegungswahrnehmung, Selbstwahrnehmung/Propriozeption, Schmerzempfinden/Nozizeption und Hunger-Durst-Empfinden/viszeraler Sinn). Vgl. z.B. Stefan Dörner: Wie viele Sinne hat der Mensch? (24.11.2010). Handelsblatt: <https://www.handelsblatt.com/technik/forschung-innovation/schneller-schlau/schneller-schlau-wie-viele-sinne-hat-der-mensch/3646904.html> (Stand: 20.10.21). Ausführlich zum Bewegungssinn als kinästhetischem Sinn vgl. Kapitel V.2.1.
 - 3 Vgl. Aristoteles, a.a.O., S. 91–121. Vgl. außerdem Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München: Beck 2000, S. 73f.
 - 4 Gleichzeitig weist Aristoteles dem Tastsinn eine Sonderrolle zu: »Ohne Tastsinn kann [der Körper] auch keinen anderen Sinn besitzen (denn wie gesagt, ist jeder beseelte Körper mit Tastsinn begabt).« Aristoteles, a.a.O., S. 181. So ist der Tastsinn bei Aristoteles sowohl der niederste Sinn in der Rangordnung, als auch eine Art lebensnotwendiger Primärsinn: »Daher zerstört ein Übermaß an Tastbarem nicht nur das (betreffende) Sinnesorgan, sondern auch das Lebewesen selbst, weil es den Tastsinn als einzigen Sinn unbedingt besitzen muss.« Ebd., S. 183.
 - 5 Vgl. Waltraud Naumann-Beyer: Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur. Köln: Böhlau 2003, S. 204: »Unter der Voraussetzung, nach der das Erkennen das Wichtigste und das Auge der potenteste Erkenntnis-Sinn ist, stieg der Visus zum ersten unter den Organsinnen auf.«

einer Perspektive der *distanzierten* Draufsicht als Garant für rationales Verstehen. Der Historiker Martin Jay konstatiert:

Ob in der Verkleinerung platonischer Ideen, die vor ›das der Seele treten‹, ob wie bei Descartes als ›klare und deutliche Einsichten‹, die sich dem ›festen geistigen Blick‹ offenbaren, oder ob wie bei Bacon als Beobachtungen, die in ›der Treue der Augen‹ empirisch begründet sind, unsere einflußreichsten Erkenntnistheorien waren seit je aufs Auge zentriert.⁶

Paradoxerweise kommt dabei dem sehenden Auge in seiner vermeintlichen Verknüpfung mit dem menschlichen Geist gleichzeitig eine fast schon mystisch verklarte Bedeutung zu, die in Metaphern wie »Fenster zur Welt« oder »Spiegel der Seele« ihren Ausdruck findet.⁷ Die abendländische Priorisierung des Sehens wurde, wie Jütte darlegt, nie ernsthaft angefochten,⁸ sie dominiert letztlich bis heute das westliche Denken und die gesamte westliche Kultur und Sprache.⁹ Konersmann fasst zusammen:

Die abendländische Kultur ist eine Kultur des Sehens. Der Blick durchdringt und überschaut, er forscht und prüft, er verbindet und trennt, und er ist selbst da noch gegenwärtig, wo es eigentlich nichts mehr zu sehen gibt.¹⁰

Dieser Primat des Sehens in westlichen Gesellschaften wird als *Okularzentrismus* bezeichnet.¹¹

Es fällt auf, dass in der abendländischen Tradition das Auge als dasjenige Sinnesorgan, das Licht wahrnimmt, mit Lichtmetaphern in Verbindung gebracht wird, die allesamt aufwertenden Charakter haben: Ein klarer Blick, eine luzide Erkenntnis

6 Martin Jay: Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und die Herrschaft des Auges. In: *Leviathan* 23 (1995), Nr. 1, S. 41–55, hier S. 41.

7 Vgl. Adam Czirak: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2012, S. 18.

8 Jütte, a.a.O., S. 77. Jay hingegen argumentiert anhand verschiedener Denker*innen, dass es in der Philosophie des 20. Jahrhunderts zu »immer zahlreicher werdenden Angriffen auf die Vorstellung eines totalisierenden Blicks von oben« gekommen sei. Vgl. Jay, a.a.O., S. 43. Inwieweit tatsächlich heute, knapp zwanzig Jahre nach Veröffentlichung von Jays Essay, das von ihm proklamierte »nicht-okularzentristische Zeitalter« vorherrscht, ist jedoch angesichts der durch die fortschreitende Digitalisierung immer präsenter werdenden Bilderfluten durchaus fraglich.

9 Vgl. Jütte, a.a.O., S. 75.

10 Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam 1997, S. 9.

11 Alternativ bei einigen Autor*innen als Okulozentrismus bezeichnet, z.B. bei Andreas Hetzel: *Im Vollzug. Praxis als Grundbegriff einer Aristotelischen Ästhetik*. In: Michael Corsten (Hg.): *Praxis. Ausüben. Begreifen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 69–96, hier S. 74.

deuten auch im übertragenden Sinne auf einen funktionierenden rationalen Verstand hin.¹² Der Tastsinn hingegen stellt dazu so etwas wie einen dunklen Gegenpol dar. Tasten und Berühren werden gemeinhin als minderwertig oder so sogar schmutzig verstanden. Dies ist in erster Linie auf die sexuelle Konnotation des Tastsinns zurückzuführen.¹³ Harrasser zeigt auf, dass das Tasten als »subjektiv, zu ungenau, zu gefährlich nah an der Lust« erachtet und deshalb gesellschaftlich marginalisiert wurde.¹⁴ Jütte verweist hier auf den Zusammenhang zwischen dem Berühren und dem biblischen Sündenfall.¹⁵ Die enge Verbindung von Berührung und Lust hebt auch Nancy hervor: »The first and previously most widespread sense of *rühr* was that of sexual pleasure.«¹⁶ Damit verortet sich der Tastsinn auch begriffsgeschichtlich im Bereich des Lustvollen und wird damit zugleich mit Unreinem, Vulgärem, potenziell Verbotenem assoziiert.¹⁷ Daraus resultieren vielfältige an das Berühren geknüpfte gesellschaftliche Tabus.¹⁸ Letztlich stellt die »verruchte« Konnotation des Tastsinns sicherlich auch einen wesentlichen Grund dafür dar, warum dieser Sinn in der westlichen Wissenschaftsgeschichte verhältnismäßig wenig beachtet wurde.¹⁹

-
- 12 Vgl. hierzu den sehr aufschlussreichen Beitrag Kreuzers. Johann Kreuzer: Das Licht als Metapher in der Philosophie. In: *Studium Generale* (2016), Nr. 2014/15, S. 63–84.
- 13 Vgl. Jütte, a.a.O., S. 113: »An der starken sexuellen Konnotation des Tastsinns bis weit in die Frühe Neuzeit hinein kann in der Tat kaum ein Zweifel bestehen.« Bei Aristoteles wird der Tastsinn in seiner reproduktiven Funktion teilweise auch als »lebenserhaltend« hervorgehoben. Aristoteles wertet den Tastsinn damit zwar teilweise als positiv, betont damit aber zugleich wiederum eine Verknüpfung von Tastsinn und Trieb. Vgl. Naumann-Beyer, a.a.O., S. 206.
- 14 Karin Harrasser: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2017, S. 7–14, hier S. 11. Vgl. auch Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2020, S. 7–18, hier S. 7.
- 15 Jütte, a.a.O., S. 114: »[...] die vielen Eva-Darstellungen, die indirekt auf den Sündenfall verweisen, sind ganz offenkundig als Allegorie der sittlich-moralischen Gefährdung durch den Tastsinn zu deuten.«
- 16 Jean-Luc Nancy: *Rühren, Berühren, Aufruhr*. In: Ders. und Adèle Van Reeth (Hg.): *Coming*. New York: Fordham University Press 2017, S. 99–116, hier S. 111.
- 17 Vgl. Jütte, a.a.O., S. 82.
- 18 Vgl. Nancy: *Rühren*, a.a.O., S. 112: »We understand that the most widespread taboo relates to touch.«
- 19 Vgl. Jütte: a.a.O., S. 22. Es muss an dieser Stelle angefügt werden, dass heute dem Tastsinn unter anderem im Bereich Produktdesign neue Aufmerksamkeit zuteilwird, etwa in der fortschreitenden Entwicklung von Touch-Screens. Eine Reflexion darüber, inwieweit dies jenseits von Zwecken der Konsumsteigerung auch eine Auswirkung auf die gesellschaftliche Rolle des Tastsinns haben mag, muss Aufgabe der Medienwissenschaften sein und kann an dieser Stelle nicht unternommen werden.

1.2 Okularzentrismus in Sprache und Denken

Die vorigen Ausführungen haben deutlich gemacht, dass das okularzentrische Primat des Sehens über die Jahrhunderte hinweg das westliche Denken wesentlich geprägt hat. Sprache, insbesondere die wissenschaftliche Sprache, ist davon nicht ausgenommen – als ein Bereich, dem die Funktionen des Untersuchens und Analysierens intrinsisch sind, ist vielmehr Wissenschaftssprache von einem latenten Okularzentrismus womöglich besonders betroffen. Elo spricht in diesem Zusammenhang von einer Hegemonie des Sehens, mit der eine die westlichen akademischen Diskurse dominierende visuelle Logik einhergeht.²⁰ Er konstatiert ferner:

[...] light-related metaphors function as »absolute metaphors« in Western knowledge-oriented discourse. This means that their figurality has become naturalized to such degree that it goes unnoticed; they have become, well, »transparent«.²¹

Tatsächlich sind im deutschen akademischen Sprachgebrauch mit Visualität im Zusammenhang stehende Ausdrücke sehr üblich, beispielsweise »etwas in den Blick nehmen«, »den Fokus oder das Augenmerk auf etwas richten«, etwas »ins Visier nehmen« oder etwas tritt »in Erscheinung«.²² Während visuelle Metaphern das Analytische, also vermeintlich das »Wissenschaftliche« repräsentieren, scheinen taktile Metaphern den Affekten, manchmal sogar kognitivem Unvermögen nahezu stehen.²³ Beispiele hierfür wären »ein dickes Fell haben« oder »da stellen sich mir die Nackenhaare auf«. Erwähnenswert ist auch die an ein Anfassen geknüpfte Redewendung, eine Leser*in »an die Hand zu nehmen«. Hier scheint die lesende Person durch das metaphorische »Anfassen« infantilisiert zu werden; sie befindet sich nicht auf demselben kognitiven Niveau wie die schreibende Person – sie ist sozusagen, um eine weitere prägnante Metapher heranzuziehen, »nicht ganz auf Augenhöhe«. Relevant ist dabei immer die implizite Annahme, dass ein Erkenntnisgewinn an eine visuelle Übersicht geknüpft sei: »Sich ein Bild von etwas machen« suggeriert das Verstehen eines komplexen Zusammenhangs qua eines vermeintlichen Überblicks. Trotz verschiedener *turns* in den letzten Jahrzehnten, die Körper, Performativität,

20 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. 34: »[...] it effectively performs a visual logic that in accordance with a long history of »hegemony of vision« in Western thinking tends to format the discourse on touch.«

21 Ebd., S. 45.

22 Trotz Bemühens um ein möglichst *tastendes* Vorgehen ist auch die vorliegende Arbeit davon nicht ausgeschlossen, da manches Mal im Ringen um nicht visuell geprägte sprachliche Alternativen buchstäblich die Sprache zu fehlen scheint.

23 Vgl. Elo, a.a.O., S. 34, sowie S. 52: »In knowledge-oriented discursive settings, however, the pathic moment tends to become subordinated to knowledge production.«

Materialität oder Gefühl betonen (*body turn*, *performative turn*, *material turn*, *emotional turn* etc.),²⁴ scheint der in der Sprache auftretende Okularzentrismus damit auf einen latenten Körper-Geist-Dualismus zu verweisen, welcher die wissenschaftliche Sprache und somit implizit auch das wissenschaftliche Denken nach wie vor durchzieht.²⁵

Es lässt sich zusammenfassen, dass in der abendländischen Denktradition das Sehen als Möglichkeit einer vermeintlich distanzierteren Wahrnehmung gilt, die wiederum als Garant oder Grundvoraussetzung für rationale Erkenntnis gehandelt wird. Die kontinuierliche Aufwertung des Sehens in der Wissenschaftssprache bei gleichzeitiger Abwertung des Tastsinns verweist auf die enge Verknüpfung von Okularzentrismus und abendländischen Konzepten von Wissen, bzw. Denken und Verstehen. Die Prämisse des »Cogito ergo sum« basiert auf dem »sehenden Verstand«, der in scharfer Abtrennung zu jeglichem an Leiblichkeit gebundenes Fühlen steht.

1.3 Das Theater als Schauraum: Kurzer historischer Abriss

Die hier zur Untersuchung ausgewählten choreografischen Arbeiten wurden, wie eingangs aufgeführt, alle in klassischen Theater- oder Tanzspielstätten bzw. im Kontext von Tanz-, Theater- oder interdisziplinären Performancefestivals aufgeführt. Somit lassen sich diese Arbeiten nicht losgelöst vom räumlichen und institutionellen Kontext des Theaters denken und beschreiben, der Ort und Rahmen für ihre Rezeption darstellt. Nachdem bereits aufgezeigt wurde, wie sehr die Priorisierung des Sehens abendländisches Denken und Kultur geprägt hat, erscheint es wenig verwunderlich, dass auch die westliche Theatertradition starke okularzentrische Tendenzen aufweist. Bereits die Etymologie des Begriffs Theater verweist auf seinen engen Bezug zum Schauen bzw. Zu-Schauen. Der Begriff geht zurück auf das griechische *theatron*, was sich wiederum vom griechischen Verb

24 Zu den verschiedenen Turns in den Geisteswissenschaften vgl. Robert Gugutzer (Hg.): *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript 2015, S. 9: »Am einflussreichsten ist hierbei wohl der in den 1980er Jahren einsetzende *cultural turn*. In dessen Fortführung, zum Teil aber auch unabhängig davon wurden beispielsweise der *practice turn*, *performativ* [sic!] *turn*, *pictorial turn*, *iconic turn*, *geographical turn* und *emotional turn* ausgerufen.«

25 Hier sind Theater- und Tanzwissenschaft dezidiert einzuschließen. Vgl. Petra Maria Meyer: *Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte*. In: Dies. (Hg.): *acoustic turn*. München: Wilhelm Fink 2008, S. 291–351, hier S. 333. Siehe hierzu auch Punkt 2.4. Die Problematik und Konsequenzen der Annahme einer »körperlosen« und »neutralen« Wissenschaft hat Donna Haraway eindringlich beschrieben. Ich werde auf diesen Zusammenhang im Kapitel V vertieft eingehen.

theastai für ›schauen‹, ›zuschauen‹, ›betrachten‹ herleitet.²⁶ Kolesch verweist darauf, dass das *theatron* ursprünglich den Platz bezeichne, »auf dem und von dem aus geschaut wird [...]«. ²⁷ So war bereits das antike griechische Theater primär ein Ort des Schauens (bei gleichzeitigem Hören) auf die schauspielerischen und chorischen Elemente. Laut Czirak kam hier »[...] vor allem dem Sehvermögen die prominente Rolle der Sinn- und Identitätskonstituierung zu«. ²⁸ Über die Zeit hat sich die Bedeutung des Begriffs ›Theater‹ zwar dahingehend verschoben, dass hiermit nun die Bühne bzw. die architektonische Örtlichkeit gemeint ist, der dem Begriff inhärente Akzent auf dem Sehen ist gleichwohl erhalten geblieben. ²⁹ Kolesch betont: »In allen Bedeutungsverschiebungen konstant geblieben ist jedoch die Betonung der visuellen Dimension, der *thea* im Sinne der Anschauung und des Anblicks.« ³⁰ Auch Haß unterstreicht den im Begriff des Theaters angelegten »Zusammenhang von Wahrnehmen und Darstellen« und verweist analog auf den veralteten deutschen Begriff der »Schauanlage«. ³¹

Um ein Verständnis dessen zu gewinnen, was ich hier als das *Dispositiv des Theaters als Schauraum* bezeichne, muss insbesondere auf den engen Zusammenhang zwischen einem Verständnis von Theater und den konkreten architektonischen Ausformungen von Theaterräumen verwiesen werden. Denn okularzentrische Konzepte westlicher theatraler Aufführungskulturen finden in Theaterbauten eine feste und oftmals Jahrhunderte überdauernde architektonische Form. ³² Während das griechische Theater im Halbrund gebaut und die elisabethanische Bühne noch nach drei Seiten hin offen war, ist die westliche Theaterarchitektur seit dem Barock

26 Eintrag »Theater«. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Theater> (Stand: 22.07.22).

27 Doris Kolesch: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Dies. und Jenny Schrödl (Hg.): Kunst-Stimmen. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 19–40, hier S. 22.

28 Aufgrund der enormen Größe der Bauwerke ist es allerdings fragwürdig, wie viele Details von den obersten Sitzreihen noch sichtbar waren und ob daher nicht hier faktisch die akustischen Elemente wichtiger waren als die visuellen. Vgl. Horst-Dieter Blume: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 57: »Die Dimensionen des Dionysostheaters hatten schon im 5. Jh. ein hinsichtlich günstiger Bedingungen vertretbares Maß bei weitem überschritten. Die oberste Sitzreihe war von der Prohedrie annähernd 80m und diese von den Spielern weitere 12m entfernt, so dass auch der Scharfäugigste Einzelheiten nicht mehr erkennen konnte.«

29 Vgl. Kolesch: Natürlich künstlich, a.a.O., S. 22.

30 Ebd.

31 Ulrike Haß: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform. München: Wilhelm Fink 2005, S. 16f.

32 Vgl. ebd., S. 16f.: »Wie dieser Zusammenhang jeweils begriffen und konstituiert wurde, findet seinen Niederschlag in der Struktur noch erhaltener Theatergebäude, in Skizzen, in Grundrissen oder in den Modellen temporärer, nicht mehr erhaltener Theateranlagen.«

von der Zentralperspektive dominiert.³³ Im späten 16. Jahrhundert entsteht so die klassische Guckkastenbühne, die auch in der Theaterarchitektur des späten 17., 18. und teilweise 19. Jahrhunderts Fortbestand hat, deren Bauten bis heute in vielen europäischen Städten nach wie vor als Theater genutzt werden. Nun markiert ein Portalrahmen die klare Trennung zwischen Schauspieler*innen und dem Publikum: Sie befinden sich fortan mehr noch als zuvor auf Distanz zueinander, gewissermaßen sogar in verschiedenen Räumen, dem Bühnenraum versus dem Zuschauer*innenraum. Haß zeigt auf, dass die Proszeniumskante die ursprüngliche Kreisform des Theaters durchschneide und damit räumlich wie metaphorisch Schauspielende und Zuschauende einander frontal entgegensetze.³⁴ Gleichzeitig umrahmt der reich verzierte barocke Portalrahmen das Bühnengeschehen selbst gleichsam wie ein Bild und unterstreicht damit umso stärker den visuellen Charakter der Darstellung:³⁵ Das Bühnengeschehen selbst soll bildhaft wirken – trotz der enormen Tiefe der barocken Guckkastenbühne.³⁶ »Je mehr nun die auditive Dimension aus dem Theater verschwindet [...]«, so Haß, »desto stärker und einseitiger setzt sich die Idee der Frontalität in einem Theater durch, das unter der Maßgabe der Sichtbarkeit und des Sehens organisiert wird.«³⁷

Marginale Taktilität Es erscheint an dieser Stelle lohnend, auch zu fragen, wie sich das Verhältnis des dergestalt extrem auf die optische Wahrnehmung ausgerichteten westlichen Theaters zum Tastsinn gestaltet. Die oben skizzierte Herabsetzung des Tastsinns im westlichen Denken wie in der westlichen Kultur generell spiegelt sich, kaum verwunderlich, in einer Marginalisierung des Tastsinns auch im Theater wider. Tatsächlich gab es, bevor sich die Guckkastenbühne durchsetzte, Theaterformen, die für Teile des Publikums taktile Erfahrungen bereithielten. Bei der nach drei Seiten hin offenen elisabethanischen Bühne befanden sich Teile des Publikums so dicht am Bühnengeschehen, dass es zu Berührungsinteraktionen zwi-

33 Diese Entwicklung resultiert aus Erkenntnissen der Zeit zur menschlichen Netzhaut, auf die hier aus Gründen des Umfangs nicht eingegangen werden kann. Vgl. z.B. ebd., S. 9f.

34 Vgl. ebd., S. 149. Haß spricht in diesem Zusammenhang von einem »Modell der Konfrontation«, vgl. ebd., S. 9f.

35 Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 1999, S. 109.

36 Vgl. Haß, a.a.O., S. 370: »Der Übergang vom Bühnenraum zu einem Bild, das als flächiges Bild (tabula) auf der Grundlinie A spielt, beruht auf zwei Voraussetzungen, die eng miteinander zusammenhängen. Die erste ist die einer Verräumlichung des zentralperspektivischen Gerüsts [...]. Die andere ist die Enträumlichung der Bühne, was angesichts der Bühnentiefe im Barock paradox erscheinen mag.«

37 Ebd., S. 149.

schen Schauspielenden und Zuschauer*innen kam.³⁸ Doch diese Möglichkeit haptischer Erfahrung blieb den niederen Schichten vorbehalten, die das Geschehen von Stehplätzen in Bühnennähe aus verfolgten, während sich die höheren Schichten in den Rängen aufhielten.³⁹ Hieran zeigt sich, dass sich die Konnotation des Tastsinns als ›niederer‹ Sinn selbst dort fortsetzt, wo Elemente von Körperberührung Teil des Aufführungsgeschehens sind: Sie sind ausschließlich für das ›niedere‹ Publikum gedacht. Mit der oben beschriebenen Entstehung und Verbreitung der Guckkastenbühne verschwindet die Möglichkeit einer taktilen Interaktion gänzlich aus dem Theaterraum. Er wird zu einem reinen *Schauraum*. Kolesch geht so weit, taktile Berührung im Schauraum Theater als verbotene Praxis zu bezeichnen:

Das Berührungsverbot gilt auch hier: Die Schauspieler*innen exponieren sich meinem Blick, ich darf ungestraft meiner Neugier und meiner Schaulust nachgehen – zum Voyeur der Szene werden. Sollte ich jedoch auf die Bühne stürmen, um die faszinierende Gestalt zu berühren, den Stoff des Kostüms zu fühlen und den vermeintlich unmittelbaren Kontakt zu suchen, produzierte dieser Tabubruch eine handfeste Irritation, wenn nicht einen kleinen Skandal.⁴⁰

In der gesamten räumlichen und ornamentalen Gestaltung der Guckkastenbühne und in ihrer gleichzeitigen Marginalisierung des Tastsinns spiegelt sich die okularzentrische Auffassung wider, dass einerseits der Inhalt einer Theaterdarbietung primär visuell zu erfassen sei und dass andererseits zur visuellen Rezeption eine distanzierte Draufsicht nötig sei. Damit werden die Prinzipien von Bildlichkeit und visueller Darstellbarkeit in zentraler Perspektive als grundlegend für den Raum des Theaters etabliert. Auch dem (westlichen) Verständnis von Theater liegt somit die okularzentrische Annahme zugrunde, dass Sehen ›Evidenz‹ bringe und somit die Grundlage jeglichen Verstehens bilde. Ein emotionales Berühren soll zwar durchaus eintreten, keinesfalls aber durch ein taktils Berühren hervorgerufen werden, da dieses die zum Verstehen vermeintlich nötige Distanz eben gerade unterlaufe.⁴¹

38 Beispielsweise, indem sich Zuschauer*innen »handgreiflich zu den Leistungen der Schauspieler äußerte[n]«. Manfred Brauneck: *Kleine Weltgeschichte des Theaters*. München: Beck 2014, S. 70.

39 Vgl. Angela Krewani: *Hierarchie der Sinne. Zur Haptik und Taktilität im Medium Film* (12.09.2007). Literaturkritik: <https://literaturkritik.de/id/11084> (Stand: 10.12.21).

40 Doris Kolesch: *Lob der Mitteilbarkeit*. In: Thomas Oberender (Hg.): *Immersion. Magazin der Berliner Festspiele*. Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 24–28, hier S. 25.

41 Vgl. hierzu Czirak, a.a.O., S. 290: »Blicken und Berühren sowie optische und haptische Erfahrungen waren im Theater nicht immer miteinander zu vereinigen. Sie galten geradezu als Gegensätze, die ihre diskreten erkenntnisgenerierenden Funktionen wechselseitig gefährdeten.«

1.4 Bühnentanz und Zentralperspektive

Wenn sich das Dispositiv des Theaters als Schauraum über Blickdistanz und Visualität definiert, dann stellt sich die Frage, wie sich Choreografie bzw. Tanz⁴² zu diesem Dispositiv verhält. Historisch ist der Tanz über viele Jahrhunderte hinweg zunächst gar keine eigenständige Bühnenform, sondern als höfischer Tanz vielmehr eine Praxis des gemeinschaftlichen Bewegens, die gewisse, durch die tänzerische Form vorgegebene taktile Elemente enthält.⁴³ Aus den kunstvoll entwickelten höfischen Tänzen entwickelt sich schließlich im Barock des späten 16. Jahrhunderts das Ballett als eigene Bühnenkunstform⁴⁴ – eine Entwicklung, die sich parallel zur Entwicklung der Zentralperspektive und der Guckkastenbühne vollzieht, auf welcher das Ballett nun seinen Platz findet.⁴⁵ Durch den Einzug des Balletts in die Guckkastenbühne greift ab diesem Zeitpunkt die Trennung zwischen Aufführenden und Zuschauenden somit auch für den Tanz als Bühnenkunst: Er wird nun von einer gemeinschaftlich praktizierten zu einer primär visuell und aus der Distanz zu rezipierenden Kunstform.⁴⁶ Im Zuge dessen entwickelt sich ein professionelles Tänzer*innentum,⁴⁷ dessen Protagonist*innen ihre Virtuosität in den Choreografien zur Schau stellen, also ihre Körper und Bewegungen für das Publikum *sichtbar* machen, während dieses – sitzend, schauend und hörend – im Zuschauer*innenraum verweilt. Der zentralperspektivischen Blickachse kommt dabei eine enorme Bedeutung für die räumliche Anordnung der Choreografien der Zeit zu.⁴⁸ Die zentralper-

-
- 42 Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist der Choreografiebegriff relevanter als der Begriff des Tanzes. In ihrer historischen Entwicklung sind beide jedoch sehr eng miteinander verknüpft, so dass ich hier zunächst von Bühnentanz spreche. Auf den Begriff des Choreografischen werde ich weiter unten noch vertieft eingehen. Vgl. Punkt 3.3.
- 43 In starker Abgrenzung zum höfischen Tanz entwickelt sich parallel der den niederen Schichten vorbehaltene Volkstanz, der bis heute mit einer gewissen Taktilität (Hände halten, sich den Arm umlegen etc.) eng verknüpft ist. Zur Entwicklung der beiden Tanzkulturen vgl. z.B. Friedemann Otterbach: Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Wilhelmshaven: F. Noetzel Verlag 1992, S. 37ff.
- 44 Als erste eigenständige Ballettaufführung wird das *Ballet comique de la Reine* bezeichnet, das im Jahr 1581 in Frankreich uraufgeführt wurde und dann eine schnelle Verbreitung in ganz Europa fand. Vgl. Rudolf Liechtenhan: Ballett & Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. München: nymphenburger 2000, S. 31f.
- 45 Die Entwicklung verläuft schrittweise, zunächst gibt es große Überlappungen zwischen den höfischen Tänzen und den tänzerischen Darbietungen auf der Bühne. Vgl. Jack Anderson: Ballet & Modern Dance. A Concise History. Hightstown NJ: Princeton Book Company 1992, S. 15.
- 46 Gleichwohl bestehen bekanntermaßen verschiedene Formen von Gesellschafts- und Volkstanz parallel dazu und bis heute weiterhin fort.
- 47 Vgl. Otterbach, a.a.O., S. 98.
- 48 Vgl. ebd., S. 122.: »Auch die Raumchoreographie war an Kriterien der Klarheit und Übersichtlichkeit orientiert, an einem Harmoniebedürfnis, das besonders durch symmetrische Lini-

spektivische Organisation der Tanzbühne wirkt sich dabei nicht nur auf die Raumaufteilung der Tanzenden und der tänzerisch geformten Raumfiguren aus, sondern auch auf das Verständnis des tanzenden Körpers selbst: Der Ballettkörper ist durch eine betonte Mittelachse und eine Geometrie gekennzeichnet, denen sich alle Bewegungen zu unterwerfen haben.⁴⁹ Mit der Entwicklung des Tanzes zum Bühnentanz geht schrittweise auch dessen Entwicklung hin zu einer dramatischen Narration einher.⁵⁰ Die Sichtbarkeit, die das Ballett von nun an auf der Bühne erhält, befeuert zugleich seine rasante Verbreitung – was wiederum Rückschlüsse auf den Zusammenhang von Sehen und Verstehen im westlichen Denken erlaubt. Damit gilt die Prämisse eines Theaters als Schauraum auch für Choreografie als Bühnenkunst ab dem Moment, in dem sie in diesen Bühnenraum Einzug gehalten hat.

Drastische Umbrüche der Avantgarden Die beiden wesentlichen Charakteristiken des klassischen Schauraum-Balletts, nämlich ein symmetrisches Körperverständnis mit zentraler Körperachse und eine dramatische Narration, werden von Choreograf*innen der Avantgarde bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert massiv in Frage gestellt.⁵¹ Es kommt zu großen Umwälzungen, initiiert durch die Pionierinnen des modernen Tanzes in den USA, Isadora Duncan, Loïe Fuller und Doris Humphrey. Die Choreografinnen suchen nach Ausdrucksformen jenseits der Symmetrie und spezifischen Disziplinierung des Balletts; an deren Stelle treten stark individualisierte Tänze, die dem, was im Sinne des Zeitgeistes als ›freie‹ und ›natürliche‹ Bewegungen gilt, Raum geben.⁵² Sie brechen mit dem Konzept von Tanzchoreografie als Ausdrucksmittel einer äußeren, dramatischen Narration. Vielmehr soll der tanzende Körper ›für sich stehen‹ – nicht von ungefähr bezeichnet sich die neue Tanzform, die sich einige Zeit später in Deutschland herausbildet, als *Ausdruckstanz*.⁵³ Als einer seiner wichtigsten Vertreter*innen ebnet Rudolph von Laban mit seinem Konzept der *Kinesphäre*, dem durch die körperliche Bewegung

en und Figuren eingelöst wurde, durch eine symmetrische Raumaufteilung mit dem Mittelpunkt der Bühne als Zentrum.«

- 49 Huschka spricht in diesem Zusammenhang von der Geometrie im Ballett als »Diktat des Körperschemas«. Sabine Huschka: Die Architektonik der Bewegung. Raum, Körper und Wahrnehmung im Tanz. In: Susanne Hauser und Julia Weber (Hg.): Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen. Bielefeld: transcript 2015, S. 345–378, hier S. 357.
- 50 Wo vormalig der Akzent auf ornamental-geometrischen choreografischen Figuren lag, bilden sich im 18. Jahrhundert die sogenannten Handlungsballette (*ballets d'action*) heraus. Vgl. Anderson, a. a. O., S. 59.
- 51 Vgl. Otterbach, a. a. O., S. 175.
- 52 Vgl. hierzu z. B. ebd., S. 158: »Zurück zur Natur« war auch eine Devise von Isadora Duncan (1878–1927).«
- 53 Vgl. z. B. Liechtenhan, a. a. O., S. 107.

geschaffenen Umraum des Körpers, den Weg für ein völlig neues Verständnis von Bewegung und Raum:⁵⁴ Nun wird Bewegung nicht mehr nach der Logik einer vom Publikum aus gedachten Zentralperspektive gedacht und choreografiert, sondern aus der Logik des Körpers selbst heraus. Dabei wird ein zentralperspektivisches Raumverständnis des Bühnenraumes aufgelöst.⁵⁵ Einen weiteren radikalen Schritt weg von Zentralperspektive und dramatischer Narration geht Merce Cunningham ab den 1960er Jahren. Seine Choreografien basieren auf einem Körpersystem, in dem einzelne Gliedmaßen sich idealerweise unabhängig voneinander und in kompletter Asymmetrie bewegen, während ihre Dramaturgie auf Zufallsprinzipien wie beispielsweise Würfeln basiert.⁵⁶ Zeitgleich experimentieren die Choreograf*innen aus dem Judson-Church-Kollektiv mit einer Inkorporierung von Alltagsbewegungen in den Tanz sowie mit neuen Aufführungsorten und -formaten u.a. im öffentlichen Raum.⁵⁷ Der Bühnentanz des 20. Jahrhunderts hat sich also von sehr

-
- 54 Vgl. Huschka: Die Architektonik der Bewegung., a.a.O., S. 357. Raum wird in der Laban'schen sogenannten *Choreutik* nicht architektonisch, sondern in Bewegung gedacht – ein Verständnis, das die zeitgenössische Choreografie bis heute prägt.
- 55 Parallel dazu entstehen im Bauhaus neue, experimentelle Formen von Bühnenarchitektur mit dem Ziel, die zentrale Sichtachse und damit zugleich auch die starre Position des Publikums aufzulösen. 1926 entwirft Walter Gropius gemeinsam mit Erwin Piscator ein avantgardistisches »Totaltheater«, welches mit aufwendigen technischen Mitteln (etwa einem horizontal fahrbaren Paternoster und Möglichkeiten der Lichtprojektion) das Theater einschließlich des Zuschauer*innenraums zu einer komplett umbaubaren »Raummaschine« macht. Vgl. [s.n.]: Das Totaltheater von Walter Gropius. In: *Gegenwartsprobleme des Theaterbaus 1–5 (1947-1949)*, Nr. 11, S. 5 (Fortsetzung S. 35). Auch die 1924 von Friedrich Kiesler entworfene futuristische »Raumbühne« stellt einen Versuch dar, Theaterarchitektur bewegt zu denken. Hier soll das Publikum mittels mechanisch veränderbarer Bühnenteile in Bewegung versetzt werden, »[u]m dem Beschauer das Gefühl des Raumes und der Raumdynamik zu übermitteln [...]«. Friedrich Kiesler, zitiert in [s.n.]: Friedrich Kieslers Theaterprojekte. In: *Bauen + Wohnen: Gegenwartsprobleme des Theaterbaus 1–5 (1947-1949)*, Nr. 11, S. 2–4, hier S. 3. Beide Entwürfe blieben allerdings letztlich unrealisiert.
- 56 Die gleichen Prinzipien wandte John Cage, der eng mit Cunningham kollaborierte, für die Komposition der Musik zu den Choreografien an. Wichtig war auch, dass die Tänzer*innen diese Musik im Moment der Aufführung das erste Mal hörten, um jegliche musikalische Interpretation oder dramatischen Bezüge aktiv zu vermeiden.
- 57 Im Kontext des Performancekollektivs Judson Church Theatre entstanden in den 1960er und 1970er Jahren in New York frühe site-specific Choreografien, die auch dem Publikum eine neue Rolle zuschrieben, beispielsweise *Street Dance* (1964) von Lucinda Childs; *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) und *Roof Piece* (1971) von Trisha Brown, oder *City Dance* (1976) der mit Judson Church in Austausch stehenden Choreographin Anna Halprin. Vgl. hierzu Angela Lammert: Körper im Raum: Trisha Brown. In: Dies., Matthias Flügge und Robert Kudielka (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst*. Berlin: Akademie der Künste 2007, S. 293–300, hier S. 296–299. Vgl. auch Kerstin Evert: Zwischen Museum und Hausdach. Tanz im öffentlichen Raum. In: Gabriele Klein (Hg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 73–86, hier S. 80ff.

wesentlichen Elementen des *Schauraum*-Theaters distanziert bzw. bewusst damit gebrochen. Die Zentralperspektive des Guckkastentheaters spielt im zeitgenössischen Tanz keine Rolle mehr, ebenso wenig eine stringente Narration als Basis für einen ›verständlichen‹ dramaturgischen Aufbau.⁵⁸

Dennoch, und dies ist für die Entwicklung der hier geführten Argumentationslinie zentral, setzt sich die Tradition der primär visuellen Rezeption von Choreografie bis in die Gegenwart fort. Selbstverständlich spielt wie auch immer geartete Musik oder Sound in Choreografie und Tanz und damit deren akustische Rezeption durch das Publikum eine bedeutsame Rolle. Doch wenngleich der Einfluss von Musik oder Klang auf das Wahrnehmen und emotionale Erleben einer choreografischen Szene durch die Zuschauer*innen kaum zu unterschätzen ist,⁵⁹ so bleibt dennoch beim Besuch einer Tanzaufführung das Zuschauen die zentrale Aktivität des Publikums.

1.5 Das (Tanz-)Publikum als ›sehendes Auge‹

Diese Erkenntnis hat Folgen für das Verständnis der (Tanz-)Zuschauer*in und ihrer Körperlichkeit. Trotz der Betonung der leiblichen Kopräsenz durch Fischer-Lichte und andere Vertreter*innen der Aufführungsanalyse stellt sich die Frage, welches Leibkonzept den Zuschauer*innen im Schauraum-Theater tatsächlich zugeschrieben wird. Zwar macht Fischer-Lichte die Bedeutung der leiblichen Anwesenheit des Publikums für das Theater extrem stark und betont unter anderem Aspekte wie Energieübertragung von Schauspielenden auf Zuschauende.⁶⁰ Vergleichbar unterstreichen Roselt und Weiler, dass »die Praxis des Zuschauens nicht auf eine intellektuelle Prozedur des Verstehens und Interpretierens reduziert werden [kann]«. ⁶¹ Vielmehr verstehen sie die Aufführungssituation als »eminent sinnliche Erfahrung [...], welche die Körperlichkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer einbezieht«. In einem ähnlichen Bestreben wird auch in der Tanzwissenschaft die Rezeptionssituation bei Tanzaufführungen als umfassend leibliche beschrieben, etwa bei Huschka:

58 Es muss jedoch angemerkt werden, dass klassische Ballette, die nach ebendiesen Prinzipien funktionieren, auch in der Gegenwart weiterhin aufgeführt werden. Ebenso wird auch zeitgenössische Choreografie unter anderem in Stadt- und Staatstheatern aufgeführt, die zu einem großen Teil in den historischen Theatergebäuden lokalisiert sind und also nach wie vor als Guckkastenbühnen konzipiert sind.

59 Stephanie Schroedter hat hierzu, wie bereits in Kapitel I erwähnt, umfassende Forschung betrieben. Vgl. Stephanie Schroedter (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

60 Erika Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11–26, hier S. 17: »Wenn in der Aufführung der phänomenale Leib der Akteure als *embodied mind* in Erscheinung tritt, wird er von den Zuschauern in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Es ist der Strom von Energie, der von ihnen ausgeht [...].«

61 Weiler und Roselt: a.a.O., S. 53.

»Jede Tanzaufführung spannt für den Zuschauer – ob Laie, Rezensent oder Wissenschaftler – eine Weite des leiblichen Spürens auf, kurz eine Atmosphäre [...].«⁶² Die Berechtigung der theater- und tanzwissenschaftlichen Theoretisierung eines leiblichen Spürens beim Besuch einer konventionellen Theateraufführung soll hier nicht grundsätzlich angefochten werden. Dennoch will ich behaupten, dass faktisch der oder die westliche Tanzzuschauer*in durch das Schauraum-Dispositiv in erster Linie auf eine Praxis des Zuschauens diszipliniert wird. Man stelle sich eine konkrete konventionelle Publikumssituation im Theater vor: schweigende, sitzende und mehr oder weniger konzentriert schauende und lauschende Menschen. Momente, in denen ihre Körperlichkeit aufblitzt, scheinen dabei faktisch eher von gedroselter Körperlichkeit zu sprechen, etwa wenn sie laut atmen, sich räuspern, sich ins Taschentuch schnäuzen, applaudieren – genau diese Momente zeugen von der Disziplinierung der Leiblichkeit zu einem schweigenden Sehen, das eine eingebaute Konvention und damit eine (zumindest vermeintliche) Grundvoraussetzung für den Theaterbesuch darstellt. Das laute Atmen ist vielleicht ein unterdrücktes Rufen; das Räuspern und Schnäuzen lässt sich erst zwischen zwei musikalischen Sätzen oder in der Umbaupause vernehmen; das Applaudieren erfolgt genau zum vorgegebenen Zeitpunkt. Eine mit dem theatralen Primat des Sehens einhergehende körperliche Disziplinierung des Publikums beschreibt auch Kolesch:

Stillgestellt im verdunkelten Saal sitze ich ruhig auf meinem Platz, Augen und Ohren ganz auf die herausgehobene, beleuchtete Bühne gerichtet. Die temporale Zufallsgemeinschaft meiner Sitznachbar*innen erweist sich schnell als Organ gesellschaftlicher Disziplinierung, sollte ich zu laut flüstern, mich allzu heftig bewegen oder andere Aktivitäten entfalten, die aus dem Rahmen meiner Rolle als Zuschauerin fallen.⁶³

Ohne die faszinierende Dichte einer konzentrierten Aufführung schmälern zu wollen, so verweist die Konditionierung des Publikums auf Sehen, Hören, Denken und stilles Mitfühlen implizit auf die Abwesenheit bzw. auf die aktive Unterdrückung anderer Sinneswahrnehmungen, beispielsweise der haptischen oder kinästhetischen. Obwohl die Leiblichkeit der Vorgänge des Sehens und Hörens von Fischer-Lichte, Roselt, Huschka und anderen vielfach hervorgehoben wird, so basiert das Verhalten der schauend-sitzenden Zuschauer*in damit dennoch auf einem okularzentrischen Dispositiv. Eine Tanzaufführung wird gewöhnlich vom Zuschauersitz aus verfolgt, sie wird *angeschaut* – ein Umstand, der durch die weiterhin bestehen-

62 Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 344.

63 Kolesch: *Lob der Mitteilbarkeit*, a.a.O., S. 25.

de, auf das Visuelle ausgerichtete Theaterarchitektur sicherlich noch verstärkt wird.⁶⁴

Festzuhalten bleibt: Seit den Anfängen des Balletts hat Choreografie eine Tradition, im Schauraum rezipiert zu werden. Die hierfür nötige körperliche Disziplinierung reduziert das (Tanz-)Publikum primär auf ein ›sehendes Auge‹. Während das Tanzen auf der Bühne eine, je nach Choreografie, durchaus taktile Aktivität ist, obliegt die Rezeption von Bühnentanz einer okularzentrischen Tradition.

2. Ästhetik der Teilhabe: Das Publikum jenseits der Guckkastenbühne

In Weiterführung der Umbrüche der Avantgarden gibt es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedenste Bestrebungen, die Rolle der Zuschauer*innen in Theater, Choreografie und Performance Art neu zu denken.⁶⁵ Gemein ist ihnen der Anspruch, das Publikum aus seiner vermeintlich passiv zuschauenden Rolle herauszulösen, es zu aktivieren bzw. zu emanzipieren – eine Entwicklung, die naheliegenderweise im Zusammenhang mit den hier zu untersuchenden korporal-sensuell partizipativen Choreografien relevant ist. Im Folgenden sollen zunächst kurssorisch einige historische Eckpunkte aufgeführt werden, die zu einer ›Emanzipation des Publikums‹ geführt haben. Allerdings: Darüber, was sich tatsächlich unter einem *aktiven* Publikum fassen lässt, herrscht in den aktuellen Diskursen der Theater- und Tanzwissenschaft Uneinigkeit – eine Kontroverse, die hier anhand zweier prominenter Positionen, Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* versus Jacques Rancières *Der emanzipierte Zuschauer*, nachgezeichnet werden soll. Zur Überwindung dieser Kontroverse wird hier ein nichtvisueller Ästhetikbegriff auszuarbeiten sein.

2.1 »Tod des Autors« und Rezeptionsästhetik

Einen relevanten Meilenstein auf dem Weg zur Entwicklung heutiger partizipativer Kunstformate stellen die gesellschaftlichen Umbrüche in den 1960er und 1970er Jahren dar. Insbesondere das Gedankengut des französischen Poststrukturalismus in-

64 Zusätzlich intensiviert wird dies in jüngster Zeit durch die – insbesondere seit den Corona-Lockdowns auftretende – Tendenz, Aufführungen als Livestreams verfügbar zu machen; deren Rezeption am heimischen Bildschirm konzentriert sich dann noch einmal stärker auf das Sichtbare (begleitet vom Hörbaren).

65 Vgl. Kolesch: Lob der Mittelbarkeit, a.a.O., S. 27: »So suchten [...] zahlreiche Künstler*innen aus dem Bereich der Performance-, Aktions- und Installationskunst einen Kontakt zu provozieren, setzten eine Geste der Berührung durch die Zuschauer in Szene.«

spiriert und beeinflusst massiv die diversen Emanzipationsbewegungen⁶⁶ der Zeit und gleichermaßen die Entwicklungen in den Künsten.⁶⁷ Der viel zitierte von Roland Barthes proklamierte »Tod des Autors« lässt das Werkverständnis zunehmend porös werden.⁶⁸ Das bei Barthes formulierte poststrukturalistische Textverständnis ist für die damalige Zeit als radikal zu werten:

Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf [...].⁶⁹

Mit dem Betonen der Prozessualität von Text und der Materialität des Lesens (»Textur«) gewinnt die Position des oder der Lesenden eine bis dahin ungekannte Bedeutung. Im Akt des Lesens wird ein »eigener Sinn« generiert, der sich nicht als »absolute Wahrheit« darin verbirgt.

Während die Diskurse des Poststrukturalismus bis in die Gegenwart nachhallen, ist eine andere Theorie, die sich zur selben Zeit ebenfalls mit der Position der Lesenden beschäftigt hat, heute etwas in Vergessenheit geraten: die Rezeptionsästhetik, auch als Konstanzer Schule bekannt, begründet 1967 von den Literaturwissenschaftlern Robert Jauß und Wolfgang Iser.⁷⁰ Ein kurzer Blick auf die historische Entwicklung der Rezeptionsästhetik erscheint im Zusammenhang mit der Reflexion taktile Choreografie hier vor allem hinsichtlich ihrer Verwendung des Rezepti-

66 Emanzipation sei hier mit Rudolf Vierhaus als ein »Sich-selbst-Freimachen« verstanden, also als Akt autonomer Aktivität. Rudolf Vierhaus: Aufklärung als Emanzipationsprozess. In: Aufklärung 2 (1987), Nr. 2, S. 9–18, hier S. 9.

67 Die hiesigen Ausführungen sollen lediglich dazu dienen, die Argumentation um die Rezeption taktile Choreografie auf ein gewisses historisches Fundament zu stützen. Auf eine vertiefte Abhandlung der so bedeutsamen und bis heute wirkungsmächtigen Strömung des Poststrukturalismus soll dabei jedoch aus Gründen der Fokussierung bewusst verzichtet werden.

68 Der berühmte Essay von Barthes wurde erstmals 1967 veröffentlicht. Vgl. Roland Barthes: Death of the Author. In: Aspen Magazine (1967), Nr. 5–6. Vgl. hierzu auch Wolfgang Kemp: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 11.

69 Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 94. Auf die weitreichenden Konsequenzen der poststrukturalistischen Subjektauflösung soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Sie haben die hier relevanten zeitgenössischen Diskurse um Praxis und Neumaterialismus allerdings entscheidend beeinflusst.

70 Vgl. Kemp, a.a.O., S. 9. Ob und wie die Gründer der Konstanzer Schule mit Vertreter*innen des französischen Poststrukturalismus im Austausch standen, ist nach Kenntnisstand der Autorin nicht dokumentiert.

onsbegriffes selbst fruchtbar.⁷¹ Die Rezeptionsästhetik betrachtet, so Friedrich, die Rezeption als »Fundament des literaturhistorischen Prozesses«. ⁷² Als literaturwissenschaftliche Disziplin spricht sie der Wahrnehmung und individuellen Lesart eines Textes durch den oder die Lesende eine primordiale Rolle zu: »Das Werk ist das Konstituiertsein des Textes im Bewusstsein des Lesers«, so Iser. ⁷³ Damit verabschiedet sich die Rezeptionsästhetik vom Konzept einer »richtigen« Lesart. Schweppenhäuser resümiert: »Das künstlerische Werk oder die Aktion wird erst im Akt der Rezeption durch die Betrachter – oder die Beteiligten – vervollständigt.«⁷⁴ In einer Epoche, in der der Gedanke gesellschaftlicher Emanzipation von Einzelnen und Gruppen allgegenwärtig ist,⁷⁵ erscheint es wenig verwunderlich, dass auch Kunstbetrachter*innen und Theaterzuschauer*innen als »emanzipiert«, also eigenständig gedacht werden. In der Konsequenz steigt nun auch das Theaterpublikum zu einer eigenen neuen Größe auf:

[...] das Publikum, es konnte mit einem Mal nicht mehr gelehrt werden, es war da und wollte hofiert, erforscht, beschäftigt, unterhalten werden, es war da und es wollte mitreden, es war da und konnte als unübersehbare Größe auch Widerstand und Aggression auslösen [...].⁷⁶

Wenngleich das Projekt der Rezeptionsästhetik verschiedene theoretische Schwachstellen aufweist,⁷⁷ so gibt dennoch das darin formulierte Verständnis von Rezeption als aktivem Akt und wesentlichem Bestandteil eines (kulturellen) Textes für den hiesigen Kontext einen wichtigen Impuls.

71 Dabei ist es hier nicht von Interesse, das historische literaturwissenschaftliche Projekt der Rezeptionsästhetik zu reetablieren, das schon ab Mitte der 1970er Jahre als wissenschaftlich überholt galt. Vgl. Hans-Edwin Friedrich: *Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie*. In: Just Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 597–628, hier S. 613.

72 Friedrich, a.a.O., S. 598.

73 Wolfgang Iser, zitiert in Friedrich, a.a.O., S. 604. Problematisch ist dabei allerdings die inzwischen vollkommen überholte Unterscheidung von »realem« und »fiktivem« Leser. Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 605.

74 Gerhard Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt a.M.: Campus 2007, S. 257.

75 Man denke an die Protestbewegungen an Universitäten, an Kämpfe um die Emanzipation der Frau und die Forderungen nach »freier Liebe«, die in den späten 1960er Jahren gesellschaftlich allgegenwärtig waren.

76 Kemp, a.a.O., S. 50.

77 Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 614.

2.2 Mitmachen statt zuschauen: Partizipative Kunst

Parallel zu den radikalen Neuordnungen aufseiten der Theorie führen die Emanzipationsbewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch zu weitreichenden Umbrüchen in den Künsten. Während Poststrukturalismus und Rezeptionsästhetik der Leser*innenposition in der Theorie eine neue Wirkmacht zuschreiben, kommt es zeitgleich in den Künsten zu praktischen Experimenten mit Publikums-einbeziehung. Insbesondere das in den USA der 1960er Jahre von Allan Kaprow geprägte Format der *Happenings* bringt nicht nur die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu Fall, sondern auch die Grenzen zwischen Künstler*in und Publikum. Die Happenings sollen sich Kaprows Verständnis nach im »echten Leben« und damit jenseits standardisierter Kunstformen und außerhalb von Kunstinstitutionen lokalisieren.⁷⁸ Das Publikum ist Teil der Situation, die das jeweilige Happening ausmacht, und wird in das Ausführen bestimmter konkreter Aktionen physisch involviert.⁷⁹

Obwohl die Happenings sich zunächst explizit außerhalb eines institutionellen Kunstkontextes verorten, lassen sie sich aus heutiger Perspektive als Wegbereiter für die sogenannte Partizipative Kunst verstehen, die seit den 1990er Jahren boomt. Kunst- und Theaterschaffende versuchen nun auf verschiedenste Weise, ihr Publikum *physisch* einzubeziehen: Partizipation heißt die neue Maxime und befördert einen regelrechten Boom an Mitmach-Formaten.⁸⁰ In der Tat werden seither auf Festivals, in Galerien und Spielstätten zahlreiche Theaterstücke, Choreografien und Performances aufgeführt, bei denen die Zuschauer*innen mittendrin sind im performativen Geschehen. Partizipative Kunst, so viel lässt sich feststellen, bricht ganz bewusst mit dem Zuschauen aus der sicheren Distanz des Theatersessels. Stattdessen versammeln sich Publikum und Performer*innen zum gemeinsamen Essen,⁸¹ waten durch eine mit Schlamm gefüllte Galerie⁸² oder übernachten gleich kollektiv

78 Vgl. Allan Kaprow: *How To Make A Happening* (1968). Video auf Blog Arte Concreta: <https://arte-concreta.com/2021/06/01/allan-kaprow-und-die-happenings/> (Stand: 25.05.24).

79 Vgl. Paul Hawkins: *Making It Happen Again* (2008). OUTSIDELEFT culture: <https://outsideleft.com/main.php?updateID=1020> (Stand: 23.05.24).

80 Vgl. Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/ New York: Verso Books 2012, S. 1: »These projects are just a sample of the surge of artistic interest in participation and collaboration that has taken place since the early 1990s, and in a multitude of global locations.«

81 Z. B. Julia Keller: *From Studio to Dining Table: Rirkrit Tiravanija* (20.01.2021). Schirn: https://www.schirn.de/en/magazine/whats_cooking/vom_atelier_an_den_esstisch_rirkrit_tiravanija/ (Stand: 22.07.22).

82 So geschah es beispielsweise bei Santiago Sierras »Haus im Schlamm« (2005) in der Kestner Gesellschaft Hannover. Vgl. Kemp, a.a.O., S. 166ff.

im Theater.⁸³ Zuschauer*innen werden in partizipativen Formaten dezidiert aufgefördert, praktische Handlungen auszuführen und sich dabei körperlich zu involvieren; häufig obliegt es ihnen dabei, bestimmte individuelle Entscheidungen zu treffen.⁸⁴ Die fünf im vorangegangenen Kapitel kurz umrissenen Choreografien scheinen sich auf den ersten Blick in diesen Trend einzureihen. Auch hier ist die Aktivität der Anwesenden gefragt: Sie bewegen sich, werden berührt, hantieren mit Objekten. Sind die Arbeiten also im Kontext partizipativer Kunst zu verorten?⁸⁵

Um diese Frage beantworten zu können, muss schärfer umrissen werden, was unter partizipativer Kunst zu verstehen ist. Der Begriff Partizipation ist aus dem lateinischen »participare« für »teilnehmen, teilhaben« abgeleitet, was sich wiederum aus »pars« für »Teil« und »capere« für »nehmen, fassen, ergreifen« zusammensetzt.⁸⁶ Doch tatsächlich stellt sich die ›Kunst der Teilhabe‹ als offenes und schwer zu umreisendes Feld dar, in dem unterschiedlichste Formate florieren.⁸⁷ Als ein Grundkriterium partizipativer Kunst schlägt Kravagna den Begriff der *Aktivierung* vor, worunter er dezidiert eine »Aktivierung des Körpers« versteht.⁸⁸ Wichtig ist,

-
- 83 Etwa im Projekt *Hotel Berlin* von Stefan Nolte, Ruth Feindel und Paul Brodowsky, das 2016 im Berliner Ballhaus Ost stattfand. Vgl. <https://www.prenzlberger-ansichten.de/titel-themen/ein-theater-macht-in-hotel/> (Stand: 11.10.21).
- 84 Für eine umfassende Kompilation und Analyse partizipativer Kunstformate vgl. Silke Feldhoff: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst* (Dissertation, Bildende Kunst). Universität der Künste Berlin 2009: <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/26> (Stand: 20.09.21).
- 85 Hier sei explizit darauf verwiesen, dass die Grenzen zwischen den künstlerischen Gattungen in diesem Bereich besonders fließend sind, sodass der Begriff ›partizipative Kunst‹ prinzipiell partizipative Choreografie, Performance und Theater einschließt. Auch die jeweiligen Partizipationsdiskurse in den bildenden und darstellenden Künsten weisen große Überschneidungen auf.
- 86 Vgl. Eintrag ›partizipieren‹. In: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/partizipieren> (Stand: 22.07.22).
- 87 Die mit partizipativer Kunst eng verwandten bzw. sich teilweise mit ihr überschneidenden Kunstrichtungen *interaktive Kunst* sowie *Immersion* können hier aus Gründen des Umfangs nicht näher besprochen werden. Eine Definition zur Unterscheidung *partizipativer* von *interaktiver* Kunst liefert Bishop: Erstere involviert ihr zufolge mehrere Menschen, während Zweitere eine Eins-zu-eins-Situation Mensch-Mensch oder Mensch-Objekt bezeichnet. Vgl. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 1. Umfassende Forschung zu *immersivem* Theater hat wiederum Doris Kolesch betrieben. Vgl. z.B. Doris Kolesch: *Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart*. In: *Paragrana* 26 (2017), Nr. 2, S. 57–66, hier S. 61, sowie dies.: *Lob der Mittelbarkeit*, a.a.O.
- 88 Christian Kravagna: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis* (01.1999). *transversal texts*: <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/de> (Stand: 29.06.22). Vgl. hierzu auch Anna Spohn: *Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis*. In: Micha-

dass Kravagna dieser körperlichen Aktivierung eine Kritik an einer visuellen Rezeptionserfahrung zuschreibt:⁸⁹

Die Aktivierung und Beteiligung des Publikums bezweckt die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten in dessen traditioneller Variante der Werk-Betrachter-Beziehung. Deren eindimensionale, hierarchische »Kommunikationsstruktur« produziert einen konsumistischen, distanzierten Betrachter [...].⁹⁰

In diesem Punkt ist Kravagnas Verständnis partizipativer Kunst zunächst durchaus anschlussfähig für die hier zu untersuchenden choreografischen Arbeiten, für die der Bruch mit dem Konzept eines *distanzierten Betrachters* ebenfalls ein wesentliches Merkmal darstellt.

Problematisch ist hingegen die implizit mit diesem Konzept von Aktivierung verbundene Annahme, dass Zuschauer*innen, sobald sie durch Kunstschaffende aus dem Schauraum-Theater »befreit« werden, automatisch selbst politisiert seien.⁹¹ Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den vermeintlichen politischen Ansprüchen partizipativer Kunst findet sich bei Claire Bishop.⁹² Sie arbeitet die Verknüpfung von politischen Zielen mit künstlerischen Zielen bzw. politische Ziele *als* künstlerische Ziele als das Kernanliegen partizipativer Kunst heraus.⁹³ Als zentrale Dimensionen benennt auch Bishop die intendierte *Aktivierung* der Zuschauer*innen, außerdem die Auseinandersetzung mit Fragen der *Autor*innenschaft* sowie den Begriff der *Gemeinschaft*.⁹⁴ Alle drei Dimensionen resultieren wiederum in einer Betonung der künstlerischen Arbeit als *Prozess* weniger denn

el Kauppert und Heidrun Eberl (Hg.): *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 37–54, hier S. 46.

89 Vgl. Kravagna, a.a.O.

90 Ebd.

91 Vgl. z.B. Spohn, a.a.O., S. 43. Vgl. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: *The MIT Press* 110 (2004), S. 51–79, hier S. 78.

92 Sie bezieht sich primär auf bildende Kunst, ihre Erkenntnisse erscheinen jedoch für die Kontexte Choreografie, Theater und Performance übertragbar. Vgl. Fußnote 78.

93 Vgl. z.B. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 2: »[...] the artists I discuss below are less interested in a relational *aesthetic* than in the creative rewards of participation as a politicised working process.« Zum spannungsgeladenen Verhältnis von partizipativer Kunst und Politik vgl. außerdem Christoph Scheurle: *Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?* (2017). Kulturelle Bildung Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst> (Stand: 20.09.21).

94 Vgl. Claire Bishop (Hg.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel 2006, S. 12: »These three concerns – activation; authorship; community – are the most frequently cited motivations for almost all artistic attempts to encourage participation in art since the 1960ies.«

als Werk.⁹⁵ Bishop kritisiert die Verknüpfung partizipativer Kunst mit politischen Zwecken u. a. wegen eines damit verbundenen Mangels an produktiver Reibung: »In this perspective, there is no space for perversity, paradox and negation, operations as crucial to aesthetics as dissensus is to the political.«⁹⁶ Sie verweist außerdem auf die Gefahr, dass partizipative Kunst zu neoliberalen Zwecken missbraucht werde, etwa um wegfallende Leistungen des Sozialstaates zu kompensieren.⁹⁷ Ähnlich wie Kravagna betont auch Bishop, dass sich in der Betonung dieser drei Dimensionen partizipative Kunst bewusst als *anti-visuell* verstehe.⁹⁸

Anschließend an die Partizipationsdiskurse bei Kravagna und Bishop komme ich zu dem Schluss, dass sich die hier zu untersuchenden Choreografien nur bedingt im Kontext der partizipativen Kunst verorten lassen. Einerseits kann die von Kravagna benannte Aktivierung des Körpers für die hier ausgewählten Untersuchungsbeispiele durchaus als Voraussetzung für ihre Rezeption gesehen werden. Andererseits scheint aber die von Bishop beschriebene und für die Kunstgattung typische Verschmelzung von künstlerischen mit expliziten politischen Zielen hier nicht zu greifen.⁹⁹ Die fünf Arbeiten situieren sich, wie gesagt, klar im Kontext Theater – klassische Strategien partizipativer Kunst wie kollektive Arbeitsprozesse, ortsspezifisches Arbeiten in Brennpunktvierteln oder eine Inkludierung verschiedener

95 Vgl. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 6.

96 Ebd., S. 40. Die Kritik an mangelndem Dissens bzw. einer forcierten Gleichmachung der Teilnehmenden in partizipativen Projekten findet sich auch bei anderen Autor*innen. Miessen spricht in diesem Zusammenhang gar vom »Alptraum Partizipation«, weil Partizipation auf einer vorgefertigten Vorstellung von gemeinschaftlicher Harmonie beruhe, die Streitbarkeit ausschließe und daher eher Stillstand als Progression befördere. Vgl. Markus Miessen: *Alptraum Partizipation*. Berlin: Merve Verlag 2012. Ähnlich kritisiert Seitz, bei partizipativen Theaterformaten bestehe die Tendenz, »einem Gleichheitsmythos anzuhängen und Widerspruch und Unterschied auszuklammern«. Hanne Seitz: *Impulsvortrag Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater* (2012). www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/hanne_seitz_partizipation_2012.pdf (Stand: 13.06.22).

97 Vgl. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 5: »One of the motivations behind this book stems from a profound ambivalence about the instrumentalization of participatory art as it has developed in European cultural policy in tandem with the dismantling of the welfare state.« Diese Kritik findet sich auch bei Kravagna, a.a.O. Vgl. ebenfalls Gabriele Klein: *The (Micro)Politics of Social Choreography*. In: Gerald Siegmund und Stefan Hölscher (Hg.): *Dance, Politics and Co-Immunity*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 193–208.

98 Vgl. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 284: »[It] presents itself as oppositional to visual art by trying to side-step the question of visibility.« Kritisch muss angemerkt werden, dass sich bei Bishop in diesem Zusammenhang okularzentrische Tendenzen zeigen, auf die ich weiter unten noch spezifisch eingehen werde.

99 Dass ihnen jenseits einer plakativen Politpolemik dennoch eine spezifische Politizität inneohnt, wird an späterer Stelle umfassend herausgearbeitet. Vgl. Kapitel VII.

sozialer Milieus qua künstlerischer Agenda finden hier *nicht* statt.¹⁰⁰ Der sowohl von Kravagna als auch von Bishop betonte Zusammenhang zwischen partizipativer Kunst und einer Kritik an Visualität ist wiederum im Kontext der vorliegenden Arbeit extrem relevant. Ich komme daher zu dem Schluss, dass der Partizipationsbegriff zwar für meine Zwecke bedingt anschlussfähig ist, dass es aber einer Ergänzung und weiteren Spezifizierung bedarf, die ich unter Punkt II.3.1 und II.3.2 vornehmen werde.

2.3 Bourriauds *Relational Aesthetics*

Im Kontext der Diskussion um Partizipation in den Künsten wird immer wieder auf zwei Positionen verwiesen, die widerstreitende Konzepte von ›aktiver Teilhabe‹ aufweisen: Bourriauds *Relational Aesthetics* versus Rancières *Der emanzipierte Zuschauer*. Bourriauds Schrift *Relational Aesthetics* wurde seit dem Erscheinen im Jahr 2002¹⁰¹ vielfach rezensiert – und kritisiert.¹⁰² Eine grundlegende Leistung von ihm besteht jedoch darin, die unübersichtlichen Formate partizipativer Kunst unter einem Begriff zu fassen: der relationalen Ästhetik. Anders als die literaturwissenschaftlich ausgerichtete Rezeptionsästhetik entstammt die relationale Ästhetik dem Kontext der bildenden Kunst. Sie vollführt dabei jedoch eine radikale Abkehr von jeglichem Werkkonzept, indem sie Begegnungen zwischen Besucher*innen und künstlerischen Akteur*innen zur eigentlichen Kunst deklariert: »Art is a state of encounter«, so Bourriaud.¹⁰³ An die Stelle von Gemälden, Skulpturen oder Installationen treten nun Formen von konzeptuell intendierter Interaktion in künstlerischem Rahmen.¹⁰⁴ Bourriaud listet auf:

Meetings, encounters, events, various types of collaboration between people, games, festivals, and places of conviviality, in a word all manner of encounter and relational invention thus represent, today, aesthetic objects likely to be looked at as such [...].¹⁰⁵

100 Darüber, inwieweit die ebenfalls von Bishop genannte Thematik *Gemeinschaft* bei den fünf Beispielen eine (bzw. möglicherweise eben *keine*) Rolle spielt, kann erst die eigentliche Analyse der Stücke eine Auskunft geben. Vgl. dazu Kapitel VI.1.2.

101 Vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Dijon: les presses du réel 2002. 1998 im selben Verlag erschienen unter *Esthétique relationnelle*.

102 Prominent etwa durch Bishop. Vgl. Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, a.a.O.

103 Bourriaud: *Relational Aesthetics*, a.a.O., S. 18.

104 Vgl. ebd., S. 28: »[...] artistic practice is now focused upon the sphere of inter-human relations [...].«

105 Ebd., S. 28.

Wenn nach dem Verständnis Bourriauds Intersubjektivität in Form von zwischenmenschlichen Beziehungen den Kern vielfältiger Formen zeitgenössischer künstlerischer Praxis darstellt,¹⁰⁶ dann erscheinen Begriffe wie Zuschauer*innen oder Betrachter*innen im Zusammenhang mit relationaler Kunst als vollkommen unzulängliche Termini. Bourriaud schlägt stattdessen Bezeichnungen wie »witness, associate, customer, guest, coproducer, and protagonist« vor.¹⁰⁷ Hierin liegt nun ein enger Zusammenhang zwischen relationaler Kunst und partizipativer Kunst begründet: Eine Kunstform, deren Rezipient*innen sich als Verbraucher*innen, Koproduzent*innen oder sogar Protagonist*innen verstehen dürfen, basiert auf deren Teilhabe und ist daher gewissermaßen qua definitionem auch *partizipativ* zu nennen.¹⁰⁸ Immer wieder beschwört Bourriaud einen gemeinschaftsstiftenden¹⁰⁹ und antikapitalistischen¹¹⁰ *Sinn* der relationalen Ästhetik – und just in diesem Punkt wird sein Projekt auch stark kritisiert. Seine Schrift liest sich teilweise wie ein Pamphlet, das sich einer gezielten Agenda verschrieben hat: »[...] the role of the artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of actions within the existing real [...].¹¹¹ Dabei wird jedoch nicht klar, wie sich der von Bourriaud formulierte Heilsanspruch der relationalen Kunst tatsächlich konkret umsetzt. Bishop kritisiert vehement, dass das Herstellen von Relationen für sich kein politisches Ziel darstelle; vielmehr sei zu fragen, welche Art von Relationen hergestellt werden, für wen und warum.¹¹² Außerdem stellt die Autorin heraus, dass das Projekt der relationalen Ästhetik entgegen Bourriauds eigenem politischem Anspruch einer »experience economy« zudiene, die statt Waren Erlebnisse handle.¹¹³ In eine ähnliche Richtung geht die Kritik von Brunner und Kleesattel. Sie heben hervor, dass sich die Kunstevents der relationalen Ästhetik faktisch an ein wohl situiertes Kunstpublikum richteten, welches unter sich bleibe, während die dieser Situation inhärenten Machtbeziehungen

106 Vgl. ebd.: »As part of a ›relationist‹ theory of art, inter-subjectivity [...] becomes the quintessence of artistic practice.«

107 Nicolas Bourriaud (Hg.): *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*. New York: Sternberg Press 2002, S. 58.

108 Von Kemp werden die Begriffe partizipative Kunst und relationale Kunst synonym verwendet. Vgl. Kemp: a.a.O., S. 166.

109 Vgl. z.B. Bourriaud: *Relational Aesthetics*, a.a.O., S. 36: »[...] the artists fill the cracks in the social bond«.

110 Vgl. z.B. ebd., S. 29: »[...] with something other than a simple aesthetic consumption in mind«.

111 Ebd., S. 13.

112 Vgl. Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, a.a.O., S. 65.

113 Ebd., S. 52.

von Bourriaud gänzlich ausgeklammert würden.¹¹⁴ Sie werfen ihm außerdem einen anthropo- und eurozentrischen Blickwinkel vor.¹¹⁵

Die Kritiken an Bourriaud sind als gerechtfertigt zu erachten; in vielerlei Hinsicht mangelt es der relationalen Ästhetik an kritischer Differenziertheit. Dennoch lässt sich der hier geprägte Relationalitätsbegriff selbst für den Kontext taktiler Choreografie weiter nutzen. Allerdings darf er keinesfalls unkritisch übernommen, sondern muss differenziert und erweitert werden. Ich werde dies im Kapitel VI noch einmal aufgreifen.

2.4 Rancières *Emanzipierter Zuschauer* und sein antiviuisueller Vorbehalt

Auch von Seiten des partizipationskritischen Lagers der Kunst- und Theatertheorie wird die relationale Ästhetik stark kritisiert. Als wichtigster Vertreter dieser Position soll hier Jacques Rancière mit seiner Schrift *Der emanzipierte Zuschauer* hervorgehoben werden.¹¹⁶ Ein gängiges Verständnis von partizipativer Kunst geht, wie oben ausgeführt, davon aus, dass ein aktives, als emanzipiert verstandenes Publikum auch selbst physisch ins Tun kommen müsse. Rancière stellt hingegen heraus, dass er diese Prämisse für ein Missverständnis hält, für eine falsch verstandene Umsetzung von vermeintlicher ›Emanzipation‹.¹¹⁷ Versuche des partizipativen Theaters, die »Trennung von Bühne und Saal« aufzuheben, kritisiert er in der Konsequenz als »fatale Illusion von Autonomie«,¹¹⁸ die sich auf den – ebenfalls von ihm kritisierten – Grundsatz stütze, dass »das Theater an sich ein gemeinschaftlicher Ort sei«.¹¹⁹ Rancière hingegen plädiert für ein ganz anderes Verständnis von Emanzipation. Auch er versteht Emanzipation durchaus im Sinne von Handlung bzw. auton-

114 Vgl. Christoph Brunner und Ines Kleesattel: *Earthly Relational Aesthetics*. Eine post-koloniale Differenzierung mit Glissant. In: Dies., Sofia Bempesza et al. (Hg.): *Polyphone Ästhetik*. Eine kritische Situierung. Wien/Linz: transversal texts 2019, S. 125–146, hier S. 128: »[...] sein Fokussieren auf das Zusammenkommen von Menschen im exklusiven Rahmen von Ausstellungssituationen führt zu einer Vernachlässigung von spezifischen Machtbeziehungen und Stratifizierungen (zum Beispiel Institutionen), die soziale und materielle Bedingungen konditionieren.«

115 Vgl. ebd.

116 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. von Robert Steurer. Wien: Passagen Verlag 2009.

117 Vgl. ebd., S. 25: »Diese Vorstellung von Emanzipation ist somit klar derjenigen entgegengesetzt, auf die sich die Politik des Theaters und seine Reform oft gestützt hat: Emanzipation als Wiederaneignung eines in einem Trennungsprozess verloren gegangenen Selbstverhältnisses.«

118 Ebd., S. 26.

119 Ebd.

mer Aktivität.¹²⁰ Der emanzipatorische Akt liegt ihm zufolge jedoch nicht im physischen Tun, sondern vielmehr im *Denken*. Knapp gesagt, lautet sein Kernargument, dass auch eine still aus der Dunkelheit des Theaterraums zuschauende Person stets die Freiheit hat, zu schauen, wohin sie will (oder auch einfach die Augen zu schließen). Vor allem hat sie die Freiheit, sich ihren »eigenen Reim« auf das Bühnengeschehen zu machen. Hierin – »in dieser Macht zu assoziieren und zu dissoziieren« – liegt für Rancière das eigentliche emanzipatorische Potenzial des Zuschauens.¹²¹ Damit kommt es in logischer Konsequenz zu einer Verwischung der Rollen: Zuschauen einerseits und Schauspielen oder Tanzen andererseits lassen sich, wenn dem Schauen und Denken eine dergestalt schöpferische Dimension zuteilwird, nicht mehr in aktive und passive Tätigkeiten unterscheiden.¹²² Hieraus resultiert wiederum eine stark politische Komponente der Rancière'schen »Emanzipation der Zuschauer«. Denn sie konstituiert eine Neudefinition der Machtverhältnisse im Theater:

Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.¹²³

Indem er das Zuschauen als selbstbestimmte und kritische Tätigkeit definiert, bricht Rancière mit der Prämisse, dass der oder die im Schauraum-Theater an ihren Sitz »gefesselte« Zuschauer*in automatisch passiv und damit vermeintlich unmündig sei. Die Gleichsetzung von Aktivität mit Tun versus Passivität mit Schauen wird in seiner Argumentation somit aufgelöst.

Diesem Verständnis schließt sich das partizipationskritische Lager des aktuellen Tanz- und Theaterdiskurses an. In einer Linie mit Rancière wird von einer ganzen Reihe von Autor*innen die Position stark gemacht, dass jede Anwesenheit im Theater, wie auch immer still und unbewegt im Sessel sitzend, per se eine Teilhabe am theatralen Geschehen bedeute und dass auch die Tätigkeiten des Zuschauens und des Denkens aktive Prozesse seien.¹²⁴ Der Akt der ästhetischen Rezeption als

120 Siehe die Ausführungen zu Aktivität und Handeln im Zusammenhang mit seinem Emanzipationsbegriff. Vgl. ebd., S. 22ff.

121 Ebd., S. 28.

122 Vgl. ebd., S. 30: »[...] das Verwischen der Grenze zwischen denen, die handeln und denen, die zusehen [...]«.

123 Ebd., S. 23.

124 Vgl. z. B. Gitta Barthel: *Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung*. Bielefeld: transcript 2017, S. 52: »Seit sich Anfang des 20. Jahrhunderts das Entscheidende der Kunstform Theater von der Literatur zur Aufführung verlagert hat und die Theatersituation immer an die »leibliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern« im realen Raum gebunden ist, wird die Beteiligung des Publikums immer als eine aktive verstanden.«

solcher ist, dieser Position folgend, bereits durch Mit-Sehen, Mit-Hören und Mit-Denken gekennzeichnet und stellt damit für sich schon eine Form von Partizipation dar.¹²⁵ Czirak verhandelt dies beispielsweise als »Partizipation der Blicke«. ¹²⁶ Siegmund betont, dass »der Zuschauer ein aktiver Teil der Aufführung« sei und es von der jeweiligen Inszenierung abhängt, wie stark er zum eigenen Denken angeregt werde – nicht aber davon, ob »die vierte Wand durchbrochen« werde.¹²⁷

Latenter Okularzentrismus im Rancière'schen Argument Die Annahme, dass auch Schauen und Denken aktive und möglicherweise sogar »widerständige« Tätigkeiten sind, ist berechtigt und soll hier nicht angefochten werden. Was jedoch problematisch erscheint, ist das, was ich hier als antivisuellen Vorbehalt identifiziere: Rancière folgt bei seinen Ausführungen der okularzentrischen Grundannahme, dass *Sehen* die Grundvoraussetzung für *Verstehen* sei. Dies tritt beispielsweise in folgendem Zitat sehr deutlich hervor:

Die Emanzipation nimmt an der Aufführung teil, indem sie sie auf ihre Weise bearbeitet, indem sie sich zum Beispiel der Lebensenergie entzieht, die jene übertragen soll, und daraus ein reines Bild macht [...]. Sie sind somit distanzierte Zuschauer und aktive Interpreten des Schauspiels, das ihnen geboten wird.¹²⁸

Das Konzept eines »reinen Bildes« erscheint problematisch, denn es basiert auf der okularzentrischen Prämisse, dass ästhetische Rezeption ausschließlich über eine visuelle Distanz funktioniert. Tatsächlich spricht Rancière wörtlich vom »Wissen um die »gute« Distanz«¹²⁹ und betont an späterer Stelle: »Die ästhetische Wirksamkeit ist die eines Abstandes und einer Neutralisierung.«¹³⁰ Als einen wesentlichen Kritikpunkt an partizipativer Kunst benennt Rancière die Tatsache, dass hier visuelle Rezeption durch ein gemeinsames Tun ersetzt werden solle und dass dieses automatisch als politisch gesetzt sei.¹³¹ Diesem Vorwurf liegt jedoch implizit die Annahme zugrunde, dass etwas keine »richtige« Kunst mehr sein kann in dem Moment, wo

125 Ausführlich führt dies etwa Roselt im Zusammenhang mit dem Begriff der Responsivität aus, der wiederum auf Waldenfels zurückgeht. Vgl. Jens Roselt: Den Augen trauen: Theater und Phänomenologie. In: Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost et al. (Hg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München: Wilhelm Fink 2012, S. 263–275, hier S. 267–269.

126 Czirak, a.a.O.

127 Vgl. Gerald Siegmund: Das Problem der Partizipation (2016). Goethe Institut: <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20708712.html> (Stand: 03.08.22).

128 Rancière, a.a.O., S. 24.

129 Ebd., S. 25.

130 Ebd., S. 69.

131 Vgl. ebd., S. 68. Bei Bourriaud wird diese Verknüpfung, wie weiter oben gesehen, ja tatsächlich sehr explizit gemacht: »[...] with something other than a simple aesthetic consumption in mind.« Bourriaud: Relational Aesthetics, a.a.O., S. 29.

es Rezipient*innen aufgrund der eigenen Involvierung an Abstand fehlt. Rancière hegt, so lässt sich festhalten, gegenüber partizipativer Kunst bzw. der relationalen Ästhetik einen *antivisuellen Vorbehalt*.

Dieser antivisuelle Vorbehalt wird wiederum in einer Linie mit Rancière auch von anderen Kritiker*innen partizipativer Kunst aufgegriffen. Bishop etwa moniert ebenfalls, dass es partizipativen Kunstformen aufgrund ihrer Prozessorientierung an Sichtbarkeit im Sinne von *Bildern* mangle: »[...] today's participatory art is often at pains to emphasise process over a definite image, concept or object. It tends to value what is *invisible*: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness.«¹³² Das persönliche Involviertsein, so betont es auch Bishop, verhindere dabei das Einnehmen einer kritischen Distanz und damit eine ›objektive‹ Sicht.¹³³ Vergleichbar spricht sich auch Siegmund für ein »Theater auf Distanz« aus: »[...] auf Distanz, die es den Zuschauern ermöglicht, ihre je eigene Zeit aus Vorstellungen und Erinnerungen zu entfalten und die nicht aufgeht im gemeinsamen Hier und Jetzt der hergestellten Situation und ihrer Zwänge.«¹³⁴ Es will sich wohl niemand einer Situation des Zwangs unterwerfen und es ist sicherlich immer im Einzelfall zu untersuchen, wie viel Zwang einer partizipativen Kunstsituation tatsächlich anhaftet.¹³⁵ Der Vorwurf, es mangle der relationalen Ästhetik an klaren Bildern, zeigt jedoch, dass den verbreiteten Vorbehalten gegenüber partizipativer Kunst eine okularzentrische Prämisse zugrunde liegt: Das »reine Bild«, das sich Rancière wünscht, wird, so die verbreitete Auffassung, behindert oder gar verunmöglicht, wenn man selbst, wie in einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie, *mittendrin* ist. Hier soll es hingegen gar nicht um die Kontroverse gehen, ob partizipative Kunst tatsächlich ›Kunst‹ sei.¹³⁶ Das Problem an der Forderung nach

132 Claire Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 6. [Kursiv von der Autorin]

133 Vgl. ebd., S. 6: »An important motivation for this study was my frustration at the foreclosure of critical distance in the curatorial narratives [...]. The more one becomes involved, the harder it is to be objective [...].« Problematisch ist hier allerdings Bishops Verwendung des Objektivitätsbegriffs, denn auch der Blick einer Kritikerin, die ein Kunstwerk aus einiger Distanz beobachtet, ist mitnichten als ›objektiv‹ zu bezeichnen.

134 Siegmund: *Das Problem der Partizipation*, a.a.O. Zum Kritikpunkt, dass performative Teilhabe durch mangelnde Distanz ein ›wahres‹ ästhetisches Erleben behindere, vgl. auch Kai van Eikels: Vorlesungsmanuskript »Partizipation: Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen in den Künsten« (08.02.2019). *Die Kunst des Kollektiven*: <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2019/02/08/vorlesungsmanuskript-partizipation-ansprueche-und-wirklichkeiten-des-politischen-in-den-kuensten/> (Stand: 09.06.22).

135 Wobei auch die Situation von in den Theatersesseln verharrenden Zuschauenden als zwangsbehaftet verstanden werden kann, wie ich weiter oben bereits unter dem Stichwort der Disziplinierung der Zuschauer*innen ausgeführt habe.

136 Zum komplexen Verhältnis sozial engagierter partizipativer Kunstprojekte zur ›Kunst‹ vgl. Bishop: *Artificial Hells*, a.a.O., S. 19: »In short, the point of comparison and reference for participatory projects always returns to contemporary art, despite the fact that they are per-

Abstand und distanzierendem Blick ist vielmehr, dass dabei implizit das *Ästhetische* mit dem *Visuellen* gleichgesetzt wird. Dies verkennt die Tatsache, dass es Wahrnehmungsmodi gibt, die nur ohne Abstand – aus dem Tun heraus – erfahrbar sind. Die Annahme, dass sich eine betrachtende Person ein ›reines Bild‹ von einer Kunstsituation machen müsse, unterschlägt die Möglichkeit, dass es auch nichtvisuelle Formen des Ästhetischen geben kann.

Schlussendlich erscheint damit die Frage danach, welche Formen von Zuschaueraktivität als Teilhabe zu werten seien, für die von mir geführte Argumentation nicht weiterführend. Es soll hier vielmehr um die Frage gehen, welche *konkreten Aktivitäten* taktile Choreografie freisetzen und vor allem, welche Arten von *ästhetischer Wahrnehmung* daran geknüpft sind. Vereinfacht gesagt: Die Frage, ob Zuschauen aktiv oder passiv sei, ist hier nicht relevant. Vielmehr ist zu untersuchen, was passiert, wenn das Zuschauen nicht die primäre Rezeptionshaltung ist, wenn also andere Formen nichtvisueller Rezeption ästhetisch bedeutsam werden.

2.5 Die Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs

Wenn es das hier formulierte Ziel ist, Formen nichtvisueller Ästhetik beschreibbar zu machen, dann muss dazu vorab ein Ästhetikbegriff umrissen werden, der auch jenseits okularzentrischer Tendenzen Gültigkeit behält.¹³⁷ Im Kontext taktile Choreografie stellt sich die Grundproblematik dar, dass Berührungen und selbst ausgeführte Bewegungen eben gerade *keine Bilder* produzieren; sie lassen sich vielmehr ausschließlich in ihrem leiblichen Vollzug erleben. Gleichzeitig handelt es sich unbestritten um über die Sinne wahrgenommene Erfahrungen. Und *jeder* Sinn, so die hier vertretene Annahme, kann potenziell ästhetische Erfahrungen produzieren. Ich folge hierin Mădălina Diaconu, die in ihrer *Ästhetik der Sekundärsinne* proklamiert:¹³⁸

Keinem Sinn darf ein ästhetisches Potential grundsätzlich abgesprochen werden. [...] Jeder Sinn befriedigt ein Bedürfnis, aber auch jeder lässt sich im Ausgang von

ceived to be worthwhile precisely because they are non-artistic. The aspiration is always to move beyond art, but never to the point of comparison with comparable projects in the social domain.«

137 Eine umfassende Diskussion von Theorien philosophischer Ästhetik kann an dieser Stelle aus Gründen des Umfangs nicht geleistet werden. Vielmehr soll hier allein das Problemfeld nichtvisueller Ästhetik kurz umrissen werden.

138 Diaconu zählt zu den sehr wenigen Philosoph*innen ist, die sich dezidiert dem Projekt einer nichtvisuellen Ästhetik widmen. Vgl. Mădălina Diaconu: *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

dieser funktional-biologischen Funktion mehr oder weniger frei gestalten und kann zu einem Selbstzweck werden.¹³⁹

Das Verständnis einer Sinneswahrnehmung als Selbstzweck betont ihren *leiblichen Vollzug*. Dies legt eine Rückbesinnung auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Ästhetik nahe.¹⁴⁰ Ästhetik leitet sich ab vom griechischen *aisthêsis* für ›Wahrnehmung‹.¹⁴¹ In seiner ursprünglichen Wortbedeutung bezeichnet der Begriff also zunächst das eigentliche sinnliche Wahrnehmen. Hetzel betont:

Die Ästhetik versteht sich zunächst als *aisthêtik*, als Wahrnehmungslehre. Sie fragt danach, wie sich Wahrnehmungen von Dingen, die wir als schön bezeichnen, von Wahrnehmungen anderer Phänomene unterscheiden, die wir etwa als wahr oder gut charakterisieren würden.¹⁴²

Damit fungiert, wie Hetzel herausstellt, *Aisthesis* als »Schlüsselbegriff der Aristotelischen Erkenntnistheorie, er steht dort für die sinnliche Wahrnehmung als Teil des Erkenntnisprozesses«. ¹⁴³ Dem Begriff der *Aisthesis* in seiner ursprünglichen Bedeutung wohnt damit zunächst eine leibliche Dimension inne. Während, zumal vor dem Hintergrund der höchst umstrittenen relationalen Ästhetik, die Verwendung der Bezeichnung ›schön‹ irreführend wirkt, erscheint die Betonung des Vorgangs der *Wahrnehmung* in der *Aisthesis* hier prinzipiell durchaus anschlussfähig – allerdings nur unter Vorbehalt. Denn wie oben ausgeführt, sind in der Aristotelischen Lehre nicht alle wahrnehmende Sinne ästhetisch gleichwertig. Diese Problematik wird auch von Hetzel hervorgehoben: »Der Ausgang von der *aisthesis* bringt die Ästhetik dabei zunächst in eine okulozentristische Schiefelage, sie privilegiert den Gesichtssinn gegenüber allen anderen Sinnen.«¹⁴⁴ Bis heute dominieren okularzentri-

139 Ebd., S. 55.

140 Für eine frühere, kompakte Version der hier unternommenen Überlegungen vgl. Cohn, a.a.O., S. 36.

141 Eintrag »*aisthêsis*«. In: Christoph Horn und Christof Rapp (Hg.): Wörterbuch der antiken Philosophie. München: C.H. Beck 2002, S. 23f.: »*a.* ist zunächst das ›Merken, Spüren, Vernehmen, Erkennen‹, seit Platon generalisierend ›sinnliche Wahrnehmung‹. Die Bedeutungsentwicklung ist durch die platonisch-aristotelische Philosophie bestimmt, die zwischen sinnlicher Erfahrung und sinnesentobenem Denken trennt.«

142 Hetzel, a.a.O., S. 74.

143 Ebd.

144 Ebd., S. 74. Im 18. Jahrhundert berief sich der Begründer der ästhetischen Philosophie, der deutsche Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten, schon einmal auf diese ursprüngliche Bedeutung der *aisthêsis*. Baumgarten unternahm den Versuch, eine Theorie der *sinnlichen Erkenntnis* zu formulieren. Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner 1983. Doch auch Baumgartens Theorie ist von deutlichen okularzentristischen Tendenzen durchdrungen, worauf Diaconu ver-

sche Tendenzen das allgemeine Verständnis dessen, was ästhetische Wahrnehmung sei.¹⁴⁵ Hieraus resultiert, dass es noch immer schwierig erscheint, Ästhetiken jenseits des Visuellen zu beschreiben, ja sie überhaupt zu denken.¹⁴⁶ Das Problemfeld einer nichtvisuellen Ästhetik findet sich bei Diaconu umfassend erörtert. Deutlich benennt sie die Schwierigkeiten, die die sogenannten Nahsinne als *ästhetische Sinne* mit sich bringen:¹⁴⁷

Gegen die Durchführbarkeit einer Ästhetik der Sekundärsinne sprechen: die Vergänglichkeit der Eindrücke und ihrer Objekte [...] und die Unmöglichkeit, sie in einem Gegenstand zu objektivieren und zu festigen; der starke synästhetische Zug aller dieser drei Sinne [...], die karge Terminologie und die Schwierigkeit, Kategorien für die Qualitäten dieser Sinne einzuführen [...].¹⁴⁸

Dies sind Schwierigkeiten, die auch für die Rezeption taktile Choreografie gelten: Bei Sinneswahrnehmungen am eigenen Leibe fehlt ein wie auch immer geartetes ›Bild‹ oder Objekt. Die Wahrnehmung sind schwer differenzierbar und haben die Tendenz, sich an visuelle oder auditive Wahrnehmungen ›anzuhängen‹ (dies meint Diaconu mit deren »synästhetische[m] Zug«). Und es mangelt häufig ganz konkret an adäquatem Vokabular zur Beschreibung von Bewegungs- oder Berührungswahrnehmungen – eine Problematik, auf die weiter oben bereits verwiesen wurde und die für die folgenden Analysekapitel sehr relevant ist.

Dennoch lassen sich meines Erachtens gewisse Grundparameter festhalten, die für das Verständnis taktil-kinästhetischer Wahrnehmung als potenziell ästhetischer Wahrnehmung Gültigkeit haben. Hierzu stütze ich mich, ergänzend zu Diaconu, auf den Ästhetikbegriff Martin Seels in dessen »Ästhetik des Erscheinens«.¹⁴⁹ Seel formuliert darin einen offenen Ästhetikbegriff, der alle fünf Sinne einschließt:

Wir können auf alles und jedes, das irgendwie sinnlich gegenwärtig ist, ästhetisch reagieren – oder auch nicht. [...] Wir können dies, wenn wir es tun, vorwiegend mit

weist: »Das Erkenntnispotential [bei Baumgarten] besteht darin, ›deutliche‹, ›lebhaft‹ und ›klare‹ Vorstellungen zu gewinnen.« Diaconu, a.a.O., S. 40.

145 Dies geht auch aus dem antivisuellen Vorbehalt Rancières und anderer hervor, den ich unter Punkt 2.4 vorgestellt habe. Vgl. hierzu auch Fluhrer und Waszynski, a.a.O., S. 7: »In der Geschichte der Ästhetik ist das Taktile immer wieder verdrängt oder übersehen worden; den Vorrang des Visuellen hat es nie ernsthaft angreifen können.«

146 Ausführlicher gehe ich auf diese Problematik noch einmal im Zusammenhang mit dem kinästhetischen Sinn ein. Vgl. V.4.

147 Diaconu bezieht sich hier auf die Sinne Tasten, Riechen und Schmecken. Ihre Ausführungen lassen sich aber problemlos auch auf den kinästhetischen Sinn übertragen.

148 Ebd., S. 33.

149 Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. München/Wien: Hanser 2000.

einem Sinn oder mit allen Sinnen tun – mit Haut und Haaren oder mit Auge und Ohr.¹⁵⁰

Mit seiner Theorie des *Erscheinens* bemüht sich Seel um eine ästhetische Theorie, die sich sowohl auf ästhetische Wahrnehmung in den Künsten (einschließlich zeitgenössischer Kunstformen) als auch auf außerkünstlerische Situationen anwenden lässt.¹⁵¹ Bei dem Begriff des Erscheinens handelt es sich zwar um eine Lichtmetapher, Seel führt aber aus, dass sich hiermit seines Erachtens auch nichtvisuelle ästhetische Phänomene fassen lassen.¹⁵² Seine Definition ästhetischer Wahrnehmung erscheint für den Kontext taktile Choreografie anschlussfähig.¹⁵³

Es ist ein Grundzug aller ästhetischen Verhältnisse, daß wir uns in ihnen, wenn auch in ganz unterschiedlichen Rhythmen, Zeit für den Augenblick nehmen. In einer Situation, in der ästhetische Wahrnehmung wachgerufen wird, treten wir aus einer allein funktionalen Ordnung heraus. Wir sind nicht länger darauf fixiert (oder nicht länger *allein* darauf fixiert), was wir in dieser Situation erkennend und handelnd *erreichen* können. Wir begegnen dem, was unseren Sinnen und unserer Imagination hier und jetzt entgegenkommt, um dieser Begegnung willen.¹⁵⁴

-
- 150 Ebd., S. 64f. Vgl. auch ebd., S. 55, sowie S. 59: »[...] denn natürlich läßt sich ästhetische Wahrnehmung grundsätzlich mit *jedem* Sinn oder unter der *Führung* eines jeden oder eben mit allen Sinnen *zugleich* vollziehen.« [Kursiv im Original]
- 151 Vgl. z.B. ebd., S. 63 f: »Wir können zum Himmel schauen, um zu sehen, ob es regnen wird, oder auf das Erscheinen des Himmels achten. [...] wir können die Haltbarkeit eines Stoffs prüfen oder die Textur des Stoffs ertasten. Wir können bei der Heimkehr in die Wohnung riechen, was es wohl zu essen gibt, oder den Geruch als ein Vorspiel des Essens genießen. [...] Es ist alles da. Wir können auf alles und jedes das irgendwie sinnlich gegenwärtig ist, ästhetisch reagieren – oder auch nicht.«
- 152 Vgl. z.B. gleich zum Beginn seines Vorworts: Ebd., S. 9: »Das Erscheinen, von dem die Rede sein wird, ist eine Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen, wie verschieden sie ansonsten auch sein mögen.« Kritisch muss allerdings angemerkt werden, dass Seel sich eines Vokabulars bedient, das häufig explizit visuell ausgerichtet ist, so dass eine Übertragung auf die anderen Sinne eher hypothetisch bleibt. Vgl. z.B. ebd., S. 243: »Das Kunstwerk, mit anderen Worten, ist Erscheinendes einer besonderen Art. Es erscheint nicht einfach, es *zeigt* sich in seinem Erscheinen. [...] Es gibt seinem *Betrachter* auf, die Konstruktion seiner Erscheinung zu erkunden [...].« [Kursiv von der Autorin]. Eine Fußnote gibt Aufschluss darüber, dass der Autor selbst sich dieser Grundproblematik zumindest bewusst ist: »Aus stilistischen Gründen gebrauche ich statt des Begriffs ›Wahrnehmung‹ auch den Begriff ›Anschauung‹ als Bezeichnung für die *gesamte* sinnliche Rezeptivität des Menschen, also nicht lediglich im Sinn einer *visuellen* Anschauung.« Ebd., S. 46. [Kursiv im Original]
- 153 Seel selbst spricht von ästhetischen Situationen, in denen es jeweils zu einem Zusammenspiel aus ästhetischem Gegebenen (Kunstwerk, Objekt, Natur, Atmosphäre etc.) und der individuellen Wahrnehmung kommt. Vgl. ebd., S. 45f. Vereinfachend beziehe ich mich hier überwiegend auf Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung.
- 154 Ebd., S. 44f. [Kursiv im Original]

Damit macht Seel einerseits die leiblich-sinnliche Komponente ästhetischer Wahrnehmung sehr stark, wie sie der Begriff der Aisthesis prinzipiell mit sich bringt. Gleichzeitig betont er deren Selbstzweck: Es geht ihm um ein sinnliches Wahrnehmen um des Wahrnehmens willen.¹⁵⁵ Außerdem unterstreicht Seel immer wieder die Bedeutung der Gegenwart im Akt ästhetischer Wahrnehmung: »Ästhetische Anschauung ist eine radikale Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt.«¹⁵⁶

3. Fühlend involviert: Zum Verständnis taktiler Choreografie

Ich habe ausgeführt, dass ein sehr verbreitetes (westliches) Verständnis von Publikum stark vom Konzept der Guckkastenbühne und dem damit verbundenen, okularzentrisch geprägten Schauraum Theater geprägt ist. Wenngleich es im vergangenen halben Jahrhundert sowohl in der (Theater-)Theorie als auch in der künstlerischen Praxis der darstellenden Künste starke Bestrebungen gab, das Publikum zu »aktivieren«, so verhalten auch diese sich ex negativo primär zu einem okularzentrischen Publikumskonzept, von dem man sich nun abwenden will: *machen* statt *schauen*. Dabei wird jedoch selten gefragt, welche ästhetische Wirkung sich im künstlerischen Einzelfall tatsächlich entfaltet.¹⁵⁷ Was bislang fehlt, ist eine rezeptionsästhetische Untersuchung ästhetischer Formen *jenseits* des Visuellen. Eine solche soll hier am Beispiel fünf choreografischer Arbeiten durchgeführt werden, die ich unter der Prämisse ausgewählt habe, dass es sich um *taktile Choreografien* handelt.

3.1 Herleitung eines korporal-sensuellen Partizipationsbegriffs

Die Publikumskonzeption dieser fünf choreografischen Arbeiten steht, so viel lässt sich vorab feststellen, durchaus in der Tradition einer *Ästhetik der Teilhabe*, wie ich sie oben ausgeführt habe. Dennoch lassen sie sich mit dem bestehenden Partizipationsdiskurs weder vollständig noch präzise erfassen. Der Mangel an Begrifflichkeiten führt mich dazu, für die zu untersuchenden choreografischen Beispiele einen

155 Die Selbstzweckhaftigkeit ästhetischer Wahrnehmung ist eine Grundprämisse bei Seel, die er wiederholt betont. Vgl. beispielsweise ebd., S. 38: »Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist ein Schwerpunkt aller ästhetischen Wahrnehmung.« Vgl. ebenso ebd., S. 49 und ebd., S. 146.

156 Ebd., S. 62.

157 Pikanterweise ist Bourriauds Relationale Ästhetik, obgleich sein Projekt den Ästhetikbegriff so explizit im Titel trägt, besonders aufgeladen mit politischen Beschwörungen und fragt dabei besonders wenig nach tatsächlicher ästhetischer Wirkung.

eigenen, spezifischen Partizipationsbegriff einzuführen, den ich als *korporal-sensuelle Partizipation* bezeichnen will.¹⁵⁸

Die zu Beginn der Einleitung beschriebene Szene aus *In Many Hands* soll dazu dienen, diesen Begriff plausibel zu machen. Gleich zweifach wird hier mit einem distanzierten Zusehen gebrochen. Zum einen ist im Anfassen fremder Hände und im Weitergeben diverser Gegenstände jegliche Distanz aufgehoben: Teilnehmer*innen fühlen, tasten, spüren hier aus allernächster Nähe. Zum anderen geht es dabei weniger um das Sehen als offenbar vielmehr um eine gezielte Aktivierung des Tastsinns.¹⁵⁹ Die Frage auf dem über die Tischfläche laufenden Papierzettelchen lautete: »How does the hand of the person next to you feel?«¹⁶⁰ – sie lautete eben *nicht*: »How does the hand of the person next to you look?« Die direkte körperliche Involvierung qua Hautkontakt und eigenem Bewegen in Form des Weiterreichens der Gegenstände stellt offenbar das künstlerische Programm dar. In der Konsequenz wird keine der beiden oben ausgeführten Positionen dem hier vorgestellten Beispiel gerecht: Das aktive Tasten und Weiterreichen gehen einerseits weit über eine rein mentale Partizipation hinaus. Andererseits ließen sich Fühlen, Tasten und Kitzeln¹⁶¹ zwar möglicherweise mit Kravagna als Zuschauer*innen-Aktivierung verstehen, sie entziehen sich jedoch der damit verbundenen Logik des Partizipierens zu wie auch immer gearteten emanzipatorischen Zwecken. Partizipation scheint hier zwar durchaus im Sinne der von Bourriaud formulierten *Relational Aesthetics* die »quintessence of artistic practice«¹⁶² darzustellen, wird aber zugleich auch als Mittel zum Zweck genutzt: Um etwa die Struktur einer Oberfläche wahrnehmen zu können, braucht es eine physische Involvierung der Hände der Teilnehmer*innen. Um die besondere Form von Rezeption im Beispiel *In Many Hands* präzise zu fassen, bedarf es eines korporal-sensuellen Rezeptionsbegriffs, der einen dezidierten Akzent auf Körper- und Sinneswahrnehmung setzt. Hierfür habe ich an anderer Stelle folgende Definition vorgeschlagen:

Von korporal-sensueller Partizipation lässt sich dann sprechen, wenn sich verschiedene durch eine choreografische (e. g. künstlerische) Arbeit aktivierte sensorische Wahrnehmungen erst durch und mit einer körperlichen Teilhabe des Publikums entfalten können.¹⁶³

158 Die im folgenden Abschnitt ausgeführte Definition dieses Begriffs habe ich bereits an anderer Stelle vorgestellt. Vgl. Cohn, a.a.O., S. 29–30.

159 Der Tastsinn steht dabei im Dialog mit allen anderen Sinnen.

160 Vgl. Kapitel I.1.

161 Sowie ungleich krassere physische Empfindungen im Verlauf der Aufführung. Vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*.

162 Bourriaud: *Relational Aesthetics*, a.a.O., S. 22.

163 Cohn, a.a.O., S. 30.

Erst mittels konkreter Hautberührungen können sich Berührungserlebnisse, wie im Beispiel *In Many Hands*, tatsächlich entfalten.

3.2 Korporal-sensuelle Partizipation als Rezeption

Die Definition von korporal-sensueller Partizipation als Grundvoraussetzung für bestimmte Formen ästhetischer Wahrnehmung führt mich zu der Annahme, dass sich Partizipation als ein bestimmter Modus von *Rezeption* verstehen lässt: Ein Modus, »mit und in dem [der oder die teilnehmende Zuschauer*in] einer bestimmten Performance in einem bestimmten Moment begegne[t].«¹⁶⁴ Ein Verständnis von Partizipation als Rezeptionsmodus erlaubt es, den vermeintlichen Graben zwischen »mentaler« Partizipation versus »körperlicher« Partizipation zu überwinden. In dem Moment, wo Partizipation eine Form von Rezeption ist, spielt es keine Rolle, ob Zuschauen nun aktiv oder passiv ist, partizipativ oder nicht. Auch die häufig formulierte Kritik, partizipative Kunstprojekte würden die faktisch bestehenden Ungleichheiten zwischen Aufführenden und Teilnehmenden verwischen,¹⁶⁵ lässt sich in einem Verständnis von korporal-sensueller Partizipation als Rezeption auflösen: In Arbeiten, die über korporal-sensuelle Partizipation funktionieren, geht es nicht um eine Gleichmachung der Rollen von Teilnehmenden versus Performenden. Was eine Rolle spielt, ist vielmehr die Frage danach, welche Formen ästhetischer Wahrnehmung die jeweilige Partizipation freisetzt. Meine Betonung auf korporal-sensueller Partizipation als Rezeption erlaubt es, im Rahmen der vorliegenden Arbeit Formen nichtvisueller ästhetischer Wahrnehmung greif- und beschreibbar zu machen. Wichtig ist allerdings, in diesem Zusammenhang zu betonen, dass dennoch auch das Schauen und Blicken bei den zu untersuchenden Choreografien eine wichtige Rolle spielt. Sie sind dabei jedoch nicht zentriert auf das Visuelle, sondern ermöglichen eine Bandbreite von Sinneswahrnehmungen auch jenseits des Sehens.

3.3 Der Choreografiebegriff in der Tanzwissenschaft

Zur Herleitung meiner Definition von taktiler Choreografie bedarf nun schließlich noch ein weiterer Begriff präziserer Erläuterung, nämlich der Begriff der Choreografie selbst. Gegenwärtige Choreografiebegriffe betonen die Bedeutung der Bewegung im Raum der jeweiligen Gegenwart und führen damit weg von einem Verständnis der Choreografie als fixe Komposition, bzw. aufzuführendes »Werk«.

164 Ebd. Auch Seitz schlägt ein Verständnis von Partizipation als »besondere Form der Rezeption« vor, allerdings ohne den Zusammenhang zwischen beiden spezifischer zu erläutern. Vgl. Seitz, a.a.O., S. 8.

165 Vgl. z.B. Martina Ruhsam: *Kollaborative Praxis. Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011, S. 149.

Dieses raum- und gegenwartsbetonte Verständnis von Choreografie ist grundlegend für einen Choreografiebegriff, der auch ein partizipierendes Publikum mit umfasst und soll daher hier in seinen Entwicklungen kurz nachgezeichnet werden. Dabei liegt ein besonderer Akzent auf der Frage, welches Verhältnis zwischen Choreografie und Visualität in den Diskursen der zeitgenössischen Tanzwissenschaft mitschwingt.

In seiner ursprünglichen Bedeutung verwies das Wort Choreografie auf die Tanzschrift, also das Notieren von Bewegung. Der Begriff setzt sich zusammen aus dem griechischen *chorós* für ›Tanzplatz‹ und *graphein* für ›schreiben‹.¹⁶⁶ Daraus resultierte ein Verständnis von Choreografie als Vor-Schrift, das lange vorherrschend war: »The choreography [...] was written in advance by scribes, before anybody could practically temper with it on the dance floor.«¹⁶⁷ In dieser ursprünglichen Bedeutung diktiert Choreografie damit nicht nur, welche Bewegungen eine Tänzer*in auszuführen habe, sondern es liegt auch ein eindeutiger Bezug zwischen Choreografie und Bild vor: Viele der schriftlichen Anweisungen zeigen beispielsweise grafisch die Raumwege auf.

Über die Jahrhunderte hat sich die Bedeutung des Choreografiebegriffs jedoch verschoben hin zu einem viel weiteren Verständnis: Die Entwicklungen des modernen und postmodernen Tanzes des 20. Jahrhunderts haben die Choreografie von einem streng zu befolgenden Regelwerk zu einem »Möglichkeitenraum« gemacht.¹⁶⁸ Mit einem sich ändernden Verständnis von Tanz hat sich auch das jeweilige Konzept von Choreografie und der Tätigkeit des Choreografierens extrem gewandelt.¹⁶⁹ Als das Onlinemagazin *corpusweb* im Jahr 2007 zweiundfünfzig zeitgenössische Choreograf*innen, Kurator*innen und Theoretiker*innen befragte, was sie unter Choreografie verstehen, kam eine enorme Bandbreite an Definitionen heraus.¹⁷⁰ Die Ansichten reichen von »Choreografie ist künstlich inszenierte Handlung(en) und/oder Situation(en)«,¹⁷¹ wie es der französische Choreograf Xavier Le Roy definiert, bis hin zu Jonathan Burrows lapidar anmutendem Statement: »Choreografie

166 Vgl. Yvonne Hardt und Annette Hartmann: Eintrag »Choreografie«. In: Dies. und Monika Woltas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Lilienthal bei Bremen: Laaber 2016, S. 150–152, hier S. 150f.

167 Gerald Siegmund und Stefan Hölscher: Introduction. In: Dies. (Hg.): Dance, Politics and Co-Immunity, a.a.O., S. 7–20.

168 Gabriele Klein: Zeitgenössische Choreografie. In: Dies. (Hg.): Choreografischer Baukasten. Das Buch. Bielefeld: transcript 2019, S. 17–50, hier S. 47.

169 Einen sehr guten Überblick über die Geschichte des Choreografiebegriffs liefert Klein. Vgl. ebd.

170 Vgl. Was ist Choreographie? Einleitung zur Umfrage. Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/was-ist-choreographie.html> (Stand: 29.07.22).

171 Xavier Le Roy: Was ist Choreographie? Corpusweb: https://www.corpusweb.net/antworten-4349.html#45_XavierLeRoy (Stand: 10.06.22).

ist eine Wahl, inklusive der Wahl, keine Wahl zu treffen.«¹⁷² Dennoch kristallisiert sich beim Lesen der Antworttexte eine Schnittmenge an sich wiederholenden Begrifflichkeiten heraus: »definition of choreography – organization of movement in time and space«,¹⁷³ lautet der Vorschlag des britischen Choreografen Tim Etchells und ähnlich bezeichnen auch andere Choreografie als »reflektierte Ordnung von Bewegung in Raum und Zeit«,¹⁷⁴ als »die Organisation von Elementen in der Raumzeit, also die Organisation von Bewegung«,¹⁷⁵ oder als »sowohl die durchdachte Struktur als auch das sichtbare Muster sich bewegender Körper in Raum und Zeit«. ¹⁷⁶ Trotz der enormen Definitionsvielfalt tauchen die Begriffsgruppen Ordnung/Organisation/Struktur, Bewegung/Körper, sowie Raum und Zeit quer durch die Antworten so häufig auf, dass sich folgern lässt: *Ordnung*, *Bewegung*, *Raum* und *Zeit* lassen sich als konstituierende Parameter für einen heutigen Choreografiebegriff festhalten. Während diese Feststellung zunächst auf den hier ausschnitthaft wiedergegebenen Definitionen aus der choreografischen Praxis basiert, so findet sich ein analoges Verständnis auch in der Tanztheorie. Hardt und Hartmann etwa schlagen in einem aktuellen Tanzlexikon vor, Choreografie als »Organisation, Gestaltung und Analyse von Bewegung in Raum und Zeit« zu verstehen.¹⁷⁷ Vergleichbar fasst Susan Foster den Begriff: »The term ›choreography‹ currently enjoys widespread use as referent for a structuring of movement, not necessarily the movement of human beings.«¹⁷⁸ So verstanden, lassen sich die hier ausgewählten fünf Arbeiten eindeutig als *Choreografien* bezeichnen: Sie organisieren Bewegung von Menschen und Dingen in sehr spezifischen Räumen in der ihnen eigenen Zeit.

Choreografie als visuelle Ordnung In einem wesentlichen Punkt lassen sich die hierigen Beispiele damit jedoch noch nicht fassen: Die genannten Definitionen von Choreografie scheinen implizit zu subsumieren, dass die choreografische Ordnung oder Struktur sich primär *visuell* vermittelt, also etwas zum Zuschauen ist.¹⁷⁹ Hier-

172 Jonathan Burrows: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2935.html> (Stand: 10.06.22).

173 Tim Etchells: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-107.html> (Stand: 10.06.22).

174 Sigrid Gareis: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Stand: 10.06.22).

175 Thomas Lehmen: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-1521.html> (Stand: 10.06.22).

176 Adrian Heathfield: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Stand: 10.06.22).

177 Hardt und Hartmann: Eintrag »Choreografie«, a.a.O., S. 150f.

178 Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge 2011, S. 2.

179 Vgl. weiter oben Heathfield, a.a.O.: »[...] das sichtbare Muster sich bewegender Körper [...]«. Vgl. auch die Definition der Choreografin Eva Meyer-Keller: »Was ist Choreographie?/

in greift also das gängige tanzwissenschaftliche Verständnis von Choreografie für meine Zwecke zu kurz. Wenn Gabriele Klein etwa Choreografie als einen »Akt der Wahrnehmung« versteht, »in dem Performer wie Publikum gemeinsam Bewegung erleben«,¹⁸⁰ dann meint dies faktisch ein komplett unterschiedliches Erleben der Bewegung auf beiden Seiten: Nämlich physische Bewegung versus visuell übertragene Bewegung. Barthel ihrerseits geht so weit, den Grundsatz des Blicks als determinierend dafür, was überhaupt Choreografie sei, zu verstehen:

Was als Choreografie wahrgenommen wird, kann von allen Beteiligten, auch den Betrachter/innen entschieden werden, hängt also nicht von der Beschaffenheit des Geschehens ab, sondern vom *Blickwinkel* des Wahrnehmenden.¹⁸¹

Der Sichtbarkeitstopus im Zusammenhang mit dem Choreografiebegriff ist so allgegenwärtig, dass er tatsächlich nur selten thematisiert wird. Zu den wenigen, die das Primat des Visuellen im Kontext des tanzwissenschaftlichen Choreografiediskurses explizit kritisieren, gehört Petra Sabisch in ihrem Buch *Choreographing Relations*:

[...] the phenomenological or movement-analytical approach tries to capture the concrete movements of a choreography. [...] However, that which is considered a concretion in phenomenal or movement-analytical investigation of choreography often reduces the body implicitly to its visible contours and thus installs a kind of supremacy of the visible as sole epistemological instrument.¹⁸²

Konzepttanz, Nicht-Tanz, Abwesenheit In neuerer tanzwissenschaftlicher Forschung finden sich allerdings viele Ansätze, Choreografie nicht mehr als (visuelles) Werk, sondern vielmehr als *Prozess* oder *Praxis* zu verstehen.¹⁸³ Dabei geht es oftmals um

Bewegung im Raum/Bewegung aller möglichen Dinge [...] /Bewegung im Körper von Armen, Beinen, Kopf und Organen/Choreographie ist das Inszenieren aller dieser Bewegungsabläufe im Raum./Es ist zum Zuschauen gemacht.« Vgl. Eva Meyer-Keller: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Stand: 11.06.22).

180 Klein: Zeitgenössische Choreografie, a.a.O., S. 37.

181 Barthel, a.a.O., S. 44. Zum Blickdispositiv in der Tanzwissenschaft vgl. auch Claudia Jeschke: Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung. In: Renate Möhrmann und Matthias Müller (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990, S. 149–164 [Kursiv von der Autorin]. Der »Blickwinkel« ist hier sicherlich durchaus auch übertragen zu verstehen, dennoch stellt er eine starke visuelle Konnotation her.

182 Petra Sabisch: *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*. München: epodium 2011.

183 Vgl. beispielsweise Pirkko Husemann: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: transcript 2009.

geteilte Autor*innenschaft¹⁸⁴ und/oder um Fragen der Repräsentationskritik, die mit einer vermehrten Konzeptualisierung sogenannter *Absenz* auf der Bühne einhergehen. Hierzu hat Gerald Siegmund mit seiner 2006 erschienenen Monografie *Abwesenheit*¹⁸⁵ einen Diskurs initiiert, der vielfach rezipiert wurde.¹⁸⁶ Siegmund gelingt es, das Potenzial von konzeptueller Choreografie einzufangen, welche von Kritiker*innen zuvor oftmals als »Nicht-Tanz« abgetan wurde.¹⁸⁷ Im sogenannten Konzeptanz findet kaum oder gar kein physischer Tanz mehr auf der Bühne statt; teilweise sind nicht einmal Performer*innen anwesend. Und gerade in den so entstehenden »Lücken« entfalte sich, so die These Siegmunds, eine spezifische Produktivität, »da sie die Zuschauer zu imaginativen Eigenleistungen geradezu auffordern«.¹⁸⁸ Aus dem bewussten choreografischen Umgang mit Nicht-Tanzen und also auch mit *Nicht-Zeigen* resultiert das, was Schellow als »Konzept einer ›Politik der Vorstellung« bezeichnet: die Verschiebung von der realen (Tanz-)Vorstellung auf der Bühne hin zur imaginären Vorstellung im Kopf der Zuschauer*innen.¹⁸⁹ Folglich verschiebt sich im tanzwissenschaftlichen Abwesenheitsdiskurs auch das Konzept des Choreografischen. Pointiert artikuliert dies Husemann:

Das Tänzerische ihrer Choreografien liegt also nicht mehr im Tanz der Körper, sondern vielmehr in einer besonderen Eigenschaft der Choreografie, die sich zwischen Inszenierung und Wahrnehmung manifestiert. Anstelle des Körpers ist es das Gefüge der Inszenierung, das in Bewegung gerät und körperliche Eigenschaften annimmt.¹⁹⁰

184 Vgl. hierzu Ruhsam, a.a.O.

185 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2015, S. 10.

186 Neben Siegmund haben unter anderem Pirkko Husemann, Constanze Schellow und Isa Wortelkamp »Abwesenheit« im zeitgenössischen Tanz theoretisiert. Vgl. Pirkko Husemann: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt: Books on Demand 2002; Constanze Schellow: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium 2016; Isa Wortelkamp: *Tales of the Bodiless. Überlegungen zu einem Konzept der Ko-Absenz*. In: Juliane Engel, Mareike Gebhardt und Kay Kirchmann (Hg.): *Zeitlichkeit und Materialität. Interdisziplinäre Perspektiven auf Theorien und Phänomene der Präsenz*. Bielefeld: transcript 2019, S. 246–261.

187 Zum Vorwurf des Nicht-Tanzes vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, a.a.O., S. 18ff.

188 Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 10. Vgl. auch ders.: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*. In: Reto Clavedetscher und Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2007, S. 44–59, hier S. 50: »[...] das den Zuschauer mit seinem Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen zum Hauptakteur macht.«

189 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. 24.

190 Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 8.

So verstanden, findet die Choreografie zwischen dem Konzept der jeweiligen Arbeit und der Wahrnehmung durch die Zuschauer*innen statt; das heißt, sie entfaltet sich nicht auf der Bühne, sondern in den Bewegungen des Denkens: »[Der] Wahrnehmungshorizont des Zuschauers [hat sich] in die *eigentliche* Spielfläche verwandelt [...]«. ¹⁹¹ Damit ist der Choreografiebegriff im Abwesenheitsdiskurs also so weit gedehnt, dass er nicht mehr nur reale, sondern auch *mentale* Bewegungen beschreibt. ¹⁹² Während bei Siegmund die Grundannahme des Schauraum-Dispositivs weiterhin dominiert, ¹⁹³ findet sich bei Wortelkamp in direktem Zusammenhang mit dem Abwesenheitsdiskurs auch Kritik an einem choreografischen Sichtbarkeitstopos. In ihrer Publikation *Tales of the Bodiless* befasst sie sich mit der gleichnamigen Arbeit der Choreografin Eszter Salamon, bei der Bühne und Publikum in dichten grünen Nebel gehüllt sind:

Das Sichtbare wird unsichtbar und damit als Voraussetzung der Wahrnehmung bzw. seiner Wahrnehmbarkeit hinterfragt. Ins Bewusstsein tritt das, was jenseits des Sichtbaren liegt, das Hör- und Spürbare, das von einem zitternden Körper ausgeht, von dem Geräusch seiner Bewegungen und dem Timbre seiner Stimme. ¹⁹⁴

Ähnlich wie Siegmund, Husemann und Schellow macht auch Wortelkamp mit ihrem Begriff der »Co-Absenz« ein Konzept von Choreografie stark, das zu großen Teilen in der Wahrnehmung des Publikums liegt, und weist dies als eine Form der Repräsentationskritik aus. Anders als die zuvor genannten Autor*innen benennt Wortelkamp jedoch das spezifische Potenzial dieses Ansatzes, Choreografie auch *jenseits von Visualität* zu erfassen: »Mit der Unter- und Durchbrechung der Sichtbarkeit wird auch die Möglichkeit der Zu- und Überschreitung der Darstellung mit Bedeutung unterlaufen.« ¹⁹⁵ Hierin besteht meines Erachtens eine Schnittstelle zu dem hier unternommenen Versuch, nichtvisuelle choreografische Ästhetiken zu fassen.

Wenngleich die im Abwesenheitsdiskurs besprochenen künstlerischen Arbeiten zunächst wenig Ähnlichkeit mit den hiesigen fünf Beispielen aufweisen, so ergibt sich doch eine gewisse Anschlussfähigkeit dieser Art der theoretischen Reflexion für den Kontext taktile Choreografie. Im Diskurs um Abwesenheit wird der

191 Schellow: *Perform Spectatorship*, a.a.O., S. 27.

192 Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 9: »Verschiebung von Stofflichkeit und Prozessualität vom realen Körper zur choreographischen Textur«.

193 So verwendet Siegmund im Band *Abwesenheit* bereits in der Beschreibung seiner Forschungszielsetzung vielfältige visuelle Metaphern: »Zwischen Stückbetrachtung und philosophischer Reflexion oszillierend, soll in der Arbeit ein komplexes Bild davon entstehen, was es heißt, auf der Bühne vor Publikum zu tanzen und diesem Tanz vom Parkett aus zuzusehen.« Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 10.

194 Wortelkamp: *Tales of the Bodiless*, a.a.O., S. 257.

195 Vgl. ebd.

Choreografiebegriff so weit ausgedehnt, dass er nicht mehr (allein) die Bewegungen auf der Bühne beschreibt, sondern die Bewegungen, die sich in den Köpfen der Zuschauer*innen ereignen. Damit geschieht eine Ausweitung der tänzerischen Bewegung auf mentale Rezeptionsprozesse. Diese Art der Ausweitung des Choreografiebegriffs erscheint hier weiterführend. Während die Choreografien des sogenannten Konzepttanzes sich jedoch durch die Abwesenheit von tänzerischer Bewegung, teilweise sogar die Abwesenheit von Performer*innen charakterisieren lassen, ist es im Falle taktiler Choreografie die Abwesenheit von *Bildern*, die auffällig ist.¹⁹⁶ Daher erscheint vor allem das von Wortelkamp aufgezeigte Potenzial, das ›Nicht‹ des Abwesenheitsdiskurses für Formen nichtvisueller Tanzästhetik fruchtbar zu machen, relevant. Auch die Beispiele taktiler Choreografie zeichnen sich durch eine gewisse Abwesenheit aus: Ganz anders als im Konzepttanz ist hier jedoch das abwesend, was man gängiger Weise unter ›Vorführung‹ verstehen würde. Gleichzeitig geht es im Kontext taktiler Choreografie bei Weitem nicht nur um mentale Prozesse (auch wenn diese durchaus angestoßen werden), sondern um physische Bewegungen, die sich ganz direkt übertragen: Choreografie, die sich in gefühlten und selbst getätigten Berührungen und Bewegungen ereignet. Um die für die vorliegende Studie ausgewählten Beispiele adäquat zu erfassen, bedarf es daher meines Erachtens in diesem Punkt einer Erweiterung des Choreografiebegriffs. Die Erweiterung muss nicht in einer neuen Definition dessen bestehen, was Choreografie sei. Vielmehr müsste sie auch Formen von Choreografie erfassen, die sich nicht primär und vor allem nicht ausschließlich visuell erfahrbar sind, sondern über andere Körper- bzw. Sinneswahrnehmungen. Das choreografische Geschehen in den korporal-sensuell partizipativen Arbeiten umfasst die Körper aller Anwesenden und geht in diesem Punkt entscheidend über den Choreografiebegriff des Konzepttanzes hinaus. Auf der Suche nach einem Begriff, der dieses Sich-Ausdehnen-auf-alle-Körper im Moment der choreografischen Aufführung beschreibt, schlage ich die Bezeichnung *taktile Choreografie* vor. Wie bereits in der Einleitung ausgeführt, meint dieser Terminus wörtlich eine Art Choreografie ›zum Anfassen‹ – ich bezeichne damit Choreografien, die im Moment der Aufführung Bewegungen und Berührung *physisch* mit dem Publikum teilen.¹⁹⁷

196 Nicht gemeint sind hier Fotos der Produktionen, die durchaus existieren und die im Netz einsehbar sind. Sicherlich fordert der Produktionsbetrieb das Erstellen solcher Bilder ein (für Ankündigungen, Dokumentation etc.), es fragt sich jedoch, wie aussagekräftig für die einzelnen Arbeiten sie tatsächlich sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Vorgehensweise des Künstlers Tino Sehgal, dessen *konstruierte Situationen* sich ausschließlich im Feld des Relationalen verorten. In der Konsequenz verweigert Sehgal strikt jegliche Foto- oder Videodokumentation seiner Arbeiten. Vgl. hierzu: Vivian van Saaze: In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal Constructed Situations. In: Revista de História da Arte 4 (2015), S. 55–63.

197 Vgl. Kapitel I.4.