

Kapitel IV

Fassen, Fühlen, Tasten: Wahrnehmung über die Haut

In den Erfahrungsberichten zu *CO-TOUCH*, *Invited*, *In Many Hands*, *Fluid Grounds* und *Tactile Quartet(s)* finden sich zahlreiche Situationen, in denen Variationen von Fühlen, Tasten, Berühren und Berührtwerden im Rahmen der Choreografie bedeutend erscheinen.¹ Im vorangegangenen Kapitel wurde die besondere Rezeptionssituation taktiler Choreografie beschrieben. Dabei habe ich ausgeführt, dass das choreografische Geschehen sich erst durch die korporal-sensuelle Partizipation der Anwesenden aktualisiert – was sich als spezifische Form von Rezeption verstehen lässt. Die Rezeption der Choreografien wiederum lässt sich, so mein Vorschlag, in drei Dimensionen untergliedern, von denen im Folgenden als erstes die *taktile Rezeptionsdimension* genauer untersucht und analysiert werden soll.² Dabei ist folgende Frage leitend: Was ereignet sich in taktilen Rezeptionsmomenten der ausgewählten Choreografien? Und wie genau geht die Rezeption vor sich? Diesen Fragen folgend, werde ich zunächst taktile Wahrnehmung als solche umreißen, um dann anhand der Analyse mehrerer Beispielszenen verschiedene Facetten von Taktilität aufzuspüren, die sich in den Choreografien entfalten. Diese seien hier als *Irritation*, *Entgrenzung* und *Intimität* bezeichnet. Zuletzt führe ich aus, inwiefern sich die taktilen Choreografien mit Michel Serres als Angebot an ihr Publikum verstehen lassen, ein *Denken mit der Haut* zu praktizieren.

-
- 1 Am markantesten ist Taktilität in den Erfahrungsberichten zu *CO-TOUCH*, *In Many Hands* und *Tactile Quartet(s)* beschrieben, weshalb hier zur Analyse exemplarisch Auszüge aus diesen drei Arbeiten herangezogen werden. Bezeichnenderweise verweisen in allen drei Fällen bereits die Titel sehr explizit auf ein zu erwartendes taktileres Geschehen.
 - 2 Ausführungen zu den beiden anderen Dimensionen, nämlich der *kinästhetischen* und der *relationalen*, folgen dann in Kapitel V und VI. Es sei angemerkt, dass taktile, kinästhetische und soziale Erfahrungen, die die Choreografien hervorrufen, aufs Engste miteinander verknüpft sind und dass die Wahrnehmung stets changieren oder kippen kann. Die Ausdifferenzierung der drei Dimensionen dient der Annäherung an eine rezeptionsästhetische Analyse, sie sind aber keinesfalls isoliert voneinander zu denken.

1. Taktile Wahrnehmung

Taktil, das bedeutet: »das Tasten, die Berührung, den Tastsinn betreffend«. ³ Synonym wird auch das aus dem Griechischen entlehnte *haptisch* verwendet. ⁴ Der Begriff *taktil* ist angelehnt an das lateinische Adjektiv *tactilis* für »berührbar«, welches sich wiederum vom Verb *tangere* herleitet. ⁵ Die Übersetzungsmöglichkeiten für *tangere* reichen von »berühren, angrenzen, anrühren, bewegen« bis hin zu »schlagen« ⁶ – eine enorme Bedeutungsspanne, in der nicht nur der Wortursprung von Taktilität in der Berührung erkennbar wird, sondern gleichzeitig die enge etymologische Verbindung zwischen dem Berühren und dem (emotionalen) Bewegen.

1.1 Hautberührung

Hornhaut (*Tactile Quartet(s)*) *Doch ich habe noch einmal Glück, denn meine ›Ich wäre sehr interessiert daran, das hier auch mal auszuprobieren‹-Körperhaltung wird von einer der Tänzerinnen offenbar wahrgenommen. Sie fordert mich auf, ich kremepele den Ärmel hoch und lege meinen rechten Arm über [die Schulter des Geigers] und meine Hand in die Schlinge, so dass ich den Arm völlig entspannen kann. Der Geiger spricht kurz mit mir: »[...] These are the notes that I am going to play now«, sagt [er], doch ich verzichte darauf, seine Fingerbewegungen in der Notenpartitur mitlesen zu wollen, und schließe lieber meine Augen, um besser fühlen zu können. Rasch und präzise bewegen sich seine Finger über die Innenfläche meines Unterarms, mit firmen Fingerkuppen. Ich spüre die Hornhaut an seinen Fingern und einen erstaunlich präzisen Druck, den er beim ›Spielen‹ ausübt. Schnelle Lagenwechsel kitzeln, beim Vibrato wackelt mein ganzer Arm. Es ist irgendwie intim, so dicht an ihm zu sitzen, und dann auch wieder gar nicht, denn er ist eigentlich ganz auf die Musik konzentriert und nicht so sehr auf mich. Es ist ein bizarrer, sehr außeralltäglicher und irgendwie hingebungsvoller Moment.*

Die beschriebene Szene findet im letzten Teil von Vera Tussings *Tactile Quartet(s)* statt. Das Publikum, die vier Tänzer*innen und die vier Musiker*innen des beteiligten Streichquartetts hatten mehrfach die Position im Theaterraum gewechselt. Zuletzt haben die Tänzer*innen einen etwas kuriosen Aufbau auf der Bühnenfläche hergerichtet: Vier Stühle für das Streichquartett und dicht neben jedem Stuhl

3 Eintrag »taktil«. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/taktil> (Stand: 14.08.22).

4 Eintrag »haptisch«. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/haptisch> (Stand: 20.09.22).

5 Vgl. Eintrag »taktil«, a.a.O.

6 Vgl. Eintrag »tangere«. Pons Lateinlexikon: <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/tangere> (Stand: 14.08.22).

der Musiker*innen ein weiterer, leerer Stuhl, dazu ein Stativ mit einer Armschlinge. Die Musiker*innen spielen Sätze aus verschiedenen Streichquartetten. In einer zweiten Runde erklingt dann das eben gespielte Stück über Lautsprecher, während die Musiker*innen statt ihrer Instrumente die entblößten Arme von dicht bei ihnen sitzenden Personen aus dem Publikum »bespielen«. ⁷ Dramaturgisch stellt diese Szene den Höhepunkt der Aufführung kurz vor deren Ende dar. Die Möglichkeit einer außergewöhnlichen Berührungserfahrung auf dem eigenen Unterarm bildet gewissermaßen die Quintessenz der Arbeit – auch der Titel *Tactile Quartet(s)* scheint insbesondere auf diesen spezifischen Moment zu verweisen. Wenngleich es auch um das Hören der Musik geht, stellen hier sowohl der räumliche Aufbau als auch die dramaturgische Setzung der Szene den Tastsinn ins Zentrum: Die Musik oder vielmehr der Akt des Spielens der Musik wird hier für die Rezipierenden zu einem *haptischen* Erlebnis.

1.2 Sinnesorgan Haut

Ein Detail in dem oben zitierten Text erscheint dabei für den hiesigen Kontext von besonderer Bedeutung: Teilnehmende wurden vor dem »Leihen« ihres Arms ⁸ dazu aufgefordert, sich den Ärmel hochzuschieben. Die Rezipierenden sollten also für das weitere Erleben der Aufführung ihre Haut entblößen. Dies legt nahe, einige vertiefte Überlegungen über die Haut als Wahrnehmungsorgan anzustellen. Hierzu soll primär das Verständnis von Haut herangezogen werden, wie es Michel Serres in *Die fünf Sinne* entwickelt, da es die Grundlage für die am Ende des Kapitels auszuführende Figur eines *Denkens mit der Haut* bildet. ⁹

Die Bestimmung der Haut als primärer Ort der taktilen Wahrnehmung erscheint zunächst eindeutig: In ihr lokalisiert sich der menschliche Tastsinn. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass auch bei der Wahrnehmung durch andere menschliche Sinne Haut oder Häute im Spiel sind: Visuelle Reize treffen auf die Netzhaut im Auge; auch das Trommelfell lässt sich als filigrane Membran, also als feines, gespanntes Häutchen denken. Serres führt aus:

Die Sinnesorgane sind dort anzutreffen, wo die Haut zart und fein und ultrazep-
tivid wird. An bestimmten Stellen verdünnt sie sich bis zur Transparenz, öffnet sich,

-
- 7 Es handelt sich dabei um ein Eins-zu-eins-Setting: Jeweils ein*e Musiker*in bespielt den Arm einer Person aus dem Publikum. Vgl. Erfahrungsbericht *Tactile Quartet(s)*.
 - 8 In der auf der Website der Choreografin archivierten Stückankündigung zu *Tactile Quartet(s)* wird das Publikum ganz direkt angesprochen und aufgefordert: »Lend a hand, or an arm!« Vgl. Website von Vera Tussing: <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 08.08.22).
 - 9 Vgl. Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

spannt sich so sehr, daß sie vibriert, wird sie zum Organ des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens [...].¹⁰

So verstanden, wird die Haut gewissermaßen zu einer Art Übersinn, aus dem die anderen Sinne gemacht sind. Gleichzeitig ist sie auch dasjenige Organ, das die verschiedenen anderen Sinnesorgane miteinander verbindet.¹¹ Serres spricht so von der Haut als »*sensorium commune*: der Sinn, der allen Sinnen gemein ist, der die Verbindung, die Brücke, den Übergang zwischen ihnen darstellt [...]«. ¹² Diesen Haut-Sinn hebt Serres als besonders wach, sensibel und empfindsam hervor¹³ – ein Organ voller unterschätzter Qualitäten, das feinste Nuancen wahrnehmen kann. Die feinfühlig und formbare Haut, die mit Falten, Öffnungen und Einstülpungen den ganzen Körper umfängt, beschreibt Serres zunächst als – flexible und wandelbare – »Hülle«¹⁴ ohne fixe Form. Als Hülle verstanden, markiert die Haut gleichzeitig die Verbindung zur Welt; sie »tritt zwischen mehrere Dinge der Welt und sorgt dafür, dass sie sich vermischen«. ¹⁵ Die Haut lässt sich mit Serres verstehen als der Ort, an dem das Ich die Welt berührt und durch die Welt berührt wird. Gleichzeitig stellt sie aber auch einen Schutz vor der Welt dar, markiert sie die Grenze zwischen Innen und Außen:

Die Haut ist eine kontingente Mannigfaltigkeit; in ihr, durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. Kontingenz meint nichts anderes als gemeinsame Berührung: Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin.¹⁶

10 Ebd. S. 88.

11 Vgl. ebd.: »Umgekehrt nimmt die Haut sämtliche Sinne gemeinsam auf, ist sie die Ebene dieser Gebirge.« Eine vergleichbare Beschreibung der Haut als alle Sinne verbindendes Organ findet sich auch bei Nancy. Vgl. Jean-Luc Nancy: Rühren, Berühren, Aufrühr. In: Ders. und Adèle Van Reeth (Hg.): *Coming*. New York: Fordham University Press 2017, S. 99–116, hier S. 107: »Each sense specializes affect appropriate to a distinct domain – seeing, hearing, smelling, tasting – but the skin constantly connects these different domains to one another without confusing them.« Elo schlägt im selben Zusammenhang sogar vor, nicht von dem Tastsinn, sondern von den Tastsinnen im Plural zu sprechen. Vgl. 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. 40: »Instead of speaking of the sense of touch, it seems more appropriate to speak in plural of senses of touch.«

12 Serres, a.a.O., S. 88.

13 Vgl. ebd.: »Die Sensibilität mit ihrer wachen Offenheit für jede Botschaft hält die Haut besser besetzt als das Auge, den Mund oder das Ohr...«

14 Ebd.

15 Ebd., S. 103.

16 Ebd.

Mit Serres lässt sich die Haut also als Verbindung *und* Grenze des Körpers zur Welt auffassen:¹⁷ eine Verbindung, die sich über Berührung artikuliert. Die Hauthülle fungiert also als eine Art Schnittstelle für die *leibkörperliche*¹⁸ Berührung durch die Welt.¹⁹ Diese Berührung, auch hierauf verweist Serres, findet über Proximität statt: Unsere Haut sei »ein dünnes Blatt mit Falten und Ebenen, übersät mit Ereignissen und Singularitäten, empfindlich für benachbarte Dinge [...]«²⁰ – ein Zusammenhang, aus dem sich für den Kontext taktile Choreografie relevante Konsequenzen ergeben.²¹ Serres stellt außerdem heraus, dass die menschliche Haut über ihre Bedeutung als Hülle und Wahrnehmungsorgan hinaus noch viele andere Funktionen hat – neben ihren biologischen Funktionen dient sie etwa als Präsentationsfläche²² und ist zugleich auch ein Ort der Erinnerung. Auf Zeichnungen, Falten und Narben der Haut verweisend schreibt der Autor: »Wenn jeder seine abgezogene Haut zur Schau stellte [...], dann gäbe es ein schönes Spektakel.«²³ Nun gleicht das Entblößen der Haut im Beispiel von *Tactile Quartet(s)*, um schließlich auf den hiesigen Kontext zurückzukommen, aber keinem »Spektakel«; die Haut der Teilnehmenden wird nicht in irgendeiner Form »zur Schau gestellt«. Vielmehr kommt hier die Haut der Besucher*innen mit ihren taktilen Fähigkeiten zum Einsatz – der beschriebene Rezeptionsmoment macht eine sehr ungewöhnliche taktile Wahrnehmung erlebbar. Diese Wahrnehmung lässt sich durchaus als spektakulär bezeichnen, eben gerade ob ihrer *nichtvisuellen* Form.²⁴

-
- 17 Vgl. hierzu auch Elo, a.a.O., S. 41: »In a strict sense, touching always takes place at a limit.«
- 18 Den Begriff des *Leibkörperlichen* verwende ich hier in Anlehnung an Waldenfels, der ihn wiederum im Sinne Husserls verwendet. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, z.B. S. 36f.: »Die vielfach gebräuchliche Rede vom ›fungierenden Leib‹ verweist auf jene performativen Vollzüge, in denen der Leib als mein oder dein Leib tuend oder leidend im Spiel ist, während die Körperlichkeit eine Form der Fremdheit darstellt, die wir am eigenen Leib erfahren. Das Rätsel liegt wiederum in dem Zugleich von Leiblichkeit und Körperlichkeit, das Autoren wie Husserl dazu veranlaßt, von einem ›Leibkörper‹ zu sprechen; dieses Wort wäre mit einem Bindestrich zu lesen als ›Leib-Körper‹.«
- 19 Vgl. auch hierzu Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, z.B. S. 69: »Schließlich bleibt die Frage nach speziellen Tastorganen. Gäbe es so etwas, so wäre nur die Haut zu nennen; [...] sie bildet die allgemeine Kontaktzone zwischen Umwelt und leiblicher Innenwelt.« Waldenfels liefert einschlägige Ausführungen zur Berührungsthematik, auf die hier aus Gründen des Umfangs nur punktuell verwiesen werden kann.
- 20 Serres, a.a.O., S. 74.
- 21 Ich werde auf diesen Zusammenhang unter Punkt 4 noch spezifisch eingehen.
- 22 Man denke an Tattoos, Schminke, das Spiel der Kleidung mit Verhüllung und Entblößung etc.
- 23 Serres, a.a.O., S. 96.
- 24 Aus dieser Aussage ergibt sich erneut das Problem, dass es sich beim Wort »spektakulär« um einen visuellen Terminus handelt. Ich plädiere dafür, dass sich solche Begriffe durchaus für

1.3 *Se sentir sentir: movere und emovere*

Die menschliche²⁵ Haut mit Serres als Verbindung zur Welt zu verstehen, die sich über Berührung artikuliert, legt es nahe, noch einige weitere Gedanken zum Geschehen der Berührung anzustellen, welches sich in zweifacher Weise als besondere Wahrnehmungsform erweist. Zum einen sind im Akt der Berührung dessen aktive und passive Form – das Berühren und das Berührtwerden – dergestalt miteinander verwoben, dass sie sich in letzter Konsequenz nie ganz voneinander unterscheiden lassen. Die Erkundung einer Oberfläche mit der Haut lässt sich nicht denken, ohne dass auch die eigene Haut dabei in Berührung fühlbar wird. Zum anderen, und auch dies ist singular bei Berührungssinn, lassen sich nicht nur Objekte außerhalb unserer selbst berühren, sondern eben auch die eigene Haut.²⁶ In seinem einschlägigen Aufsatz *Rühren, Berühren, Aufruhr*²⁷ umschreibt Nancy diese Besonderheit mit »se sentir sentir«:

The sensitive act [...] forms the actual effectiveness, the event that is produced from sensation. The soul that senses is itself sensitive (sensible, perceptible) and because of this senses itself sensing (se sent sentir). Nowhere is this clearer – nowhere more perceptible (sensible) – than in touch: Neither eye, not nose, nor mouth feel themselves feeling with the intensity or precision of the skin.²⁸

Aus dem Zitat geht zugleich hervor, wie nah das physische Fühlen beim Berühren mit einem emotionalen Fühlen verbunden ist: Nancys Verwendung der fühlenden und berührenden »Seele« verweist darauf. In der Tat lässt sich der Begriff der Berührung sehr unterschiedlich weit fassen: Ein Ding, ein Mensch oder eine Handlung kann im direkten oder übertragenen Sinne ›berühren‹. Beide stehen in einem dichten und untrennbar miteinander verknüpften Wechselspiel zueinander.

taktile Zwecke umnutzen lassen, wie ich es im anschließenden Kapitel für den Begriff der Perspektive tun werde. Vgl. Kapitel V.5.

- 25 Da es für den hier gesteckten Forschungsrahmen nicht relevant erscheint, werden nicht-menschliche Häute in die Überlegungen nicht einbezogen. Tatsächlich gilt die Aussage, dass Haut über Berührung eine direkte Verbindung zur Welt herstellt, aber auch für Tiere und Pflanzen ebenso wie für bestimmte Formen digitaler ›Häute‹.
- 26 Vgl. hierzu Martin Liechti: *Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2000, S. 210: »Der taktil-kinästhetische Sinn bedarf, [...] keines besonderen Objekts, wie die anderen Sinne, seine Haut wird nach Belieben zum Subjekt oder Objekt.«
- 27 Vgl. Nancy: *Rühren*, a.a.O.
- 28 Ebd., S. 108f. Prominent ist diese Besonderheit auch bei Merleau-Ponty beschrieben, der von der »Doppelempfindung« zweier sich selbst berührender Hände spricht. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1974, S. 117f.

Touch [...] as motion and emotion of the other consists at once of the point of contact and of the reception or acceptance of its pressure and its reception. It brushes against and pricks, pierces, or grasps, indiscernibly and in a vibration from which it immediately withdraws. It is already itself its own trace, that is, it erases itself as mark, isolated imprint, while propagating the effects of its motion and emotion.²⁹

Nancy zufolge ist Berührung (»touch«) also gleichzeitig physische Bewegung (»motion«) und emotionale Bewegung (»emotion«). Zum Verständnis des Zusammenhangs zwischen beiden führt er den Begriff der Vibration (»vibration«) als zentral aus: Sowohl der Körper als auch die Seele werden laut Nancy durch vibrierende Schwingungen *berührt*: »[...] it's never a matter of metaphor. It's always a matter of a perceptible, material, hence vibratory, reality. When the soul trembles, it truly trembles, just like water close to the boiling point.«³⁰ Es besteht also ein komplexes Wechselspiel zwischen physischer Bewegung (*movere*) und vermeintlich metaphorischer, emotionaler Bewegung (*emovere*) – die, wie Nancy herausstellt, eigentlich ebenfalls physischer Natur ist.³¹ Diese doppelte Bedeutung von Berührung im Sinne von *movere* und *emovere* muss bei der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografien immer mitgedacht werden.³²

2. Irritation

Die Beispielszene aus *Tactile Quartet(s)* zu Beginn des Kapitels vermittelte bereits einen Eindruck davon, wie zentral die taktile Involvierung von Teilnehmer*innen für die Choreografie ist. Im Folgenden soll nun anhand weiterer exemplarischer Szenen aus den Arbeiten *In Many Hands* und *CO-TOUCH* eine erste wesentliche Facette der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografien herausgearbeitet werden, die sich unter dem Begriff *Irritation* fassen lässt.

29 Nancy: Rühren, a.a.O., S. 113.

30 Ebd., S. 114.

31 Das enge Verhältnis von körperlicher und emotionaler Berührung beschreibt auch Waldenfels. Vgl. Waldenfels: Bruchlinien, a.a.O., S. 87: »Das Phänomen des Berührens hat sich schrittweise angereichert, vom bloßen Betasten von etwas und dem Einwirken auf etwas bis hin zum Angerührt- und Umfängenwerden von dem, was uns fremd ist; der leibkörperliche Bereich wird damit nicht verlassen.«

32 Dies gilt insbesondere für die Thematik der Intimität, die als eine spezifische Facette der taktilen Rezeptionsdimension unter Punkt 4 auszuführen sein wird.

2.1 Texturen spüren

Glibber, Eis und Gras (In Many Hands) Nun tauchen verschiedenste Objekte von rechts auf dem Tisch auf, von wo aus sie durch die Hände wandern: zunächst ein Eiswürfel, der in der Wärme der Hände langsam schmilzt. Die Nachbarinnenhand gießt das eiskalte Schmelzwasser in meine Hand, der Eiswürfel glupscht hinterher und meine rechte Handfläche empfängt ihn mit kindlichem Nervenkitzel: *hui, wie kalt!* Es folgen, unter anderem: Steine unterschiedlicher Größe und Oberflächenbeschaffenheit, Haare (ein dicker Zopf, danach dann zwei einzelne Haare), ein winziges Goldpapierchen, das an der Handfläche meiner Nachbarin kleben bleibt und dessen Gewicht ich tatsächlich nicht spüren kann; ein Rehhuf mit einem Stück befelltem Bein daran; Schädel von verschiedenen Tieren und in verschiedenen Größen. Mit einem beiße ich mir vorsichtig in die eigene Hand: *ganz schön spitz!* [...] Die Objekte werden abstruser und meine Interaktion mit ihnen zunehmend lustvoller und mutiger: zwei große Brocken einer undefinierbaren Glibbermasse (genussliches Drücken und Quetschen), eine Plastiktüte voll kalter Milch (herrlich schwabbelig), ein verschlossener Becher Urin (leichter Ekel), eine Handvoll feuchten, feinen Sandes, der mir in kleinen, beinahe tropfenden Bröseln in die Hand gedrückt wird (sehr sensitiv), ein Bündel getrockneter Gräser, zu denen per Geste die Instruktion mitgegeben wird, der Nachbarin ganz langsam und zart über ihren rechten Unterarm zu streichen (ultrasensitiv, fast zitternd vor Langsamkeit).

Das Setting dieser Szene ist bereits bekannt: Alle im Raum Anwesenden sitzen hier nebeneinander an langen Tischen, auf deren Tischflächen die Gegenstände von Hand zu Hand gereicht werden. Was hier aus der Teilnehmerinnenperspektive beschrieben wird, sind nicht die visuellen Eindrücke der weitergereichten Objekte, sondern vielmehr die *taktilen* – wobei der Begriff des Eindrucks in dieser Beschreibung eine physische und konkrete Dimension enthält. Die taktilen Wahrnehmungen lassen sich dabei in eine ganze Bandbreite sensorischer Momente untergliedern. Im Beispiel *Glibber, Eis und Gras* werden Temperaturempfindungen (die Kälte von Eis), das Spüren des Gewichtes von Gegenständen («ein winziges Goldpapierchen») sowie verschiedenste Texturen und Oberflächenbeschaffenheiten (Fell, Glibbermasse, »irritierend klebrig« etc.) beschrieben. Die Empfindungen ereignen sich vorwiegend durch das Tasten und Fühlen mit den Händen, in einem Moment auch mit der Innenseite des Unterarms. Es fällt außerdem die Beschreibung verschiedener Formen und Intensitäten von Berührung auf: Die Palette reicht von »ultrasensitiv« über »prickelnd« bis hin zu leichtem Schmerz (Tiergebiss). Dabei findet sowohl aktives Berühren (von Gegenständen und von anderen Personen) als auch ein passives Empfangen von Berührung statt, wie etwa im Moment des Kitzelns mit Gras. Das Ertasten von und das Berührtwerden mit verschiedensten Objekten ruft eine Palette von Empfindungen hervor («hui, wie kalt»; »ganz schön spitz!«; »leichter Ekel« etc.), die sich als *Irritationen* verstehen lassen. Der Begriff der Irritation bietet sich insbesondere deshalb an, weil er sowohl einen physisch aus-

geübten Reiz bezeichnen kann – in diesem Fall also die »Reizung« der Haut durch das Gras, die Tierzähne etc. – als auch einen »Zustand des Verunsichertseins« beschreibt, der besonders in den nächsten beiden Beispielen relevant wird.³³

2.2 Im Dunkeln tasten und tappen: Fremdheitserfahrung

Hagelprickel (In Many Hands) *Vielleicht ist aber auch all das Programm, denn die Gegenstände, die nun folgen, fordern regelrecht zu einer gewissen Anarchie auf: dicke Bücher (Telefonbücher?) und von überall her ist Knistern und Reißen zu hören, so dass ich selbst schwungvoll ein paar Seiten aus dem Buch herausreiße, sie zerreiße, zerknülle und dann das schwere Buch nach rechts weiterhieve, in irgendwelche neuen Hände hinein ... dann ein großes Ding, das leicht ist und eine irritierend klebrige Oberfläche hat, so dass manchen ein kurzer Schrei entfährt, der sich wohl irgendwo zwischen Überraschung und Erschrecken verortet. Dann, noch immer im Dunkeln, spüre ich etwas kleines Hartes von oben auf mich fliegen. Es fliegen immer mehr von diesen kleinen Dingen von oben herab, ein prickelndes und ungewöhnliches Gefühl ist das, in diesem künstlichen Hagel zu sitzen.*

Die beschriebene Szene ereignet sich im letzten Drittel der Aufführung. Hier wird das Geschehen vom ersten Teil der Performance – dem Weiterreichen von Gegenständen – in seinem Prinzip fortgeführt, allerdings gewissermaßen in einer gesteigerten Form: Waren im ersten Teil der Aufführung alle Gegenstände nicht nur fühlbar, sondern auch sichtbar, so sind sie in der nun herrschenden Dunkelheit nur noch erstastbar. Dies führt zu einer Unklarheit darüber, um welche Gegenstände es sich überhaupt handelt (»Telefonbücher?«; »diese kleinen Dinger«), zu einer gewissen Desorientierung (»irgendwelche neuen Hände«), verbunden mit einem Gefühl der Irritation (»ungewöhnlich«, »irritierend«). Hier nun wird, neben dem Fühlen des Erbsenhagels in Nacken und Rücken, vor allem Irritation im Sinne einer *Verunsicherung* spürbar: als eine Form der Fremdheitserfahrung. Auch die Tatsache, dass einigen Anwesenden »ein kurzer Schrei« entfährt, zeugt von dieser Fremdheit. Bemerkenswert ist dabei, dass die im Dunkeln stattfindende und als fremd empfundene Situation, die durchaus als bedrohlich empfunden werden könnte, hier offenbar das Potenzial hat, in eine Art lustvolle Anarchie zu kippen (»[...] fordern regelrecht zu einer gewissen Anarchie heraus«). In der Videoaufnahme einer Aufführung sind tatsächlich in diesem im Dunkeln stattfindenden letzten Drittel der Aufführung besonders lautes Quietschen, Ausrufe, kurze erschrockene Schreie und Gelächter zu

33 Vgl. Eintrag »haptisch«. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Irritation> (Stand. 11.10.22). Die umgangssprachlich gängige Verwendung von Irritation im Sinne einer »Verärgerung« ist hingegen hier zu vernachlässigen bzw. wäre allenfalls als eine unter vielen möglichen Reaktionen zu denken.

hören.³⁴ Diese Ausrufe und Geräusche des Publikums lassen sich, neben einer allgemeinen, durch die Inszenierung ausgelösten Ausgelassenheit, auch als Zeichen einer empfundenen Fremdheit deuten, die sich in Ausdrücken von Überraschung und Verunsicherung äußert. Ein solches Fremdheitsgefühl stellt sich als wiederkehrendes Motiv in den taktilen Choreografien ein. Markant taucht es beispielsweise auch in der folgenden Schilderung folgender Szene auf:

Handsprache, hauchzart (CO-TOUCH) *Eine Klangcollage wirkt auf mich ein, während ich gleichzeitig versuche, den Raum um mich herum wahrzunehmen. Irgendwie scheinen die Stühle ganz eng aneinandergerückt oder noch Stühle zwischen die stehenden Stühle geschoben zu werden, jedenfalls spüre ich rechts und links von mir nun andere, sehr dicht bei mir sitzende Körper, spüre deren Unterarme und Körperseiten, die mit meinen in Kontakt sind. Dann fühle ich plötzlich einen ersten ganz direkten Kontakt an meinen Händen: Zwei fremde Hände berühren meine. Sie sind kühl und etwas feucht, berühren mich sehr zart, vermitteln bei der ersten Berührung einen Eindruck von großer Feinfühligkeit – wobei hier der Begriff des Eindrucks durchweg wörtlich zu verstehen ist: Über den feinsten Druck, den die fremden Fingerkuppen auf meine eigenen ausüben, versuche ich mir ein Bild der Person zu machen, die mir nun mit ihren Händen signalisiert, aufzustehen und ein paar Schritte in den Raum hinein zu machen. Dann sind die Berührungen schon wieder verschwunden. [...] Ich fühle, dass ich etwas schwanke, es ist ungewohnt, mit geschlossenen Augen in einem unbekanntem Raum zu stehen, zumal sich eigentlich zwei Räume überlappen: der, in dem ich tatsächlich physisch stehe und den ich eben beim Hereinkommen kurz gesehen habe, und der, der durch die Klangwelt erzeugt wird, die sich ständig wieder ändert, etwas konfus ist, ohne lineares Zeitgeschehen. Ich fühle mich, als wäre ich schlaftrunken nach ewiger Fahrt aus einem Nachtzug ausgestiegen, an einem fremden Ort, an dem ich keinerlei Orientierung habe.*

Hier ist ein Moment relativ zu Beginn der Performance beschrieben. Mit verbundenen Augen sitze *ich* als Teilnehmerin in einem mir fremden Raum, in den *ich* mich schließlich gehend weiter hineinbegebe, ohne jede Orientierung. Die einzigen Informationen, die mir in diesem Moment der Performance zuteilwerden, sind einerseits die Klänge und Geräusche, die *ich* im Kopfhörer höre, andererseits die Berührungen, die *ich* durch die Körper anderer offenbar zur Gruppe der Performer*innen gehörender Personen empfangen. Während die Berührungseindrücke zunächst diffus sind (unspezifische Berührungen durch die Körperseiten/Unterarme dicht neben mir sitzender Personen), werden sie dann sehr konkret: Zwei Hände gehen in direkten Hautkontakt mit meinen Händen. Über diese Hautberührung empfangen *ich* sowohl Informationen über die mich berührenden Hände selbst (Beschaffenheit,

34 Vgl. Kate McIntosh: *In Many Hands* – Performance Video. Gekürzter Videomitschnitt der Premiere am 14.10.2016, Pact Zollverein, Essen.

Textur und Temperatur) als auch Handlungsanweisungen (Aufstehen, Schritte gehen). Außerdem leite *ich* aus der Art der Berührung Informationen über die Person als solche ableiten zu können (»Feinfühligkeit«). Mein Schwanken zeugt von einer physisch empfundenen Unsicherheit. *Ich* bin es nicht gewohnt, mich auf meinen Tastsinn zu verlassen – zumal *ich* die Berührungseindrücke wegen der Kopfhörer nicht mit akustischen Eindrücken aus dem Raum kombinieren kann. In der Beschreibung verwendete Ausdrücke wie »unsicher«, »schlaftrunken« und »keinerlei Orientierung« weisen darauf hin, dass es sich hier um eine für mich als normalerweise sehende Person außeralltägliche, irritierende, eine *fremde* Situation handelt.

In den Beschreibungen beider Szenen fällt auf, dass der Sehsinn der Teilnehmenden durch das jeweilige choreografische bzw. performative Setting ausgeschaltet ist: Bei *CO-TOUCH* mittels einer Augenmaske aus Stoff, bei *In Many Hands* dadurch, dass zu diesem Zeitpunkt des Aufführungsgeschehens die Lichter im Saal vollständig erloschen sind. Unter Ausschluss der visuellen Ebene läuft die Wahrnehmung des Geschehens über die verbleibenden Sinne, insbesondere über den Tast- und den Hörsinn. Hier findet eine Annäherung an die taktile Wahrnehmung offenbar darüber statt, dass mit choreografisch-performativen Mitteln das »Dispositiv der Sicht [...] abgetragen« wird.³⁵ Das Nichtsehen lässt sich hier als Mittel und Zweck verstehen: Es inszeniert Taktilität qua einer erhöhten Konzentration auf Berührung.³⁶ Es lässt sich festhalten, dass die Beispiele *Hagelprickel* und *Handsprache*, *hauchzart* Situationen beschreiben, in denen das performative Geschehen aufgrund der Ausschaltung des Sehsinns Irritation im Sinne eines Gefühls von Fremdheit hervorruft, das mit Unsicherheit und räumlicher Desorientierung, zugleich aber mit einer Form lustvoller Anarchie in Verbindung gebracht wird. Beide Szenen durchbrechen damit das gängige Gefüge von Orientierung und Kommunikation. Sie irritieren, indem sie den Sehsinn der Teilnehmenden temporär ausschalten und damit die Hierarchie der Sinne außer Kraft setzen. Fremdheit wird dabei nicht auf der Bühne »thematisiert«, sondern durch die Choreografien als leibkörperliche Empfindung hervorgerufen.

35 Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2020, S. 7–18, hier S. 11.

36 Den Sehsinn mit inszenatorischen Mitteln auszuschalten, erweist sich – logischerweise – als besonders eingängige Art, den Tastsinn choreografisch zu thematisieren. So wird auch in vielen anderen als den hier vorgestellten taktilen Choreografien mit Dunkelheit oder Augenbinden gearbeitet. Zu nennen wäre beispielsweise Tino Sehgal's *This Variation* auf der Documenta 13 (2012), eine Arbeit, bei der die Zuschauer*innen in einem gänzlich dunklen Raum umherlaufen und sich zwischen die anderen Körper mischen konnten, während »unsichtbare« Performer*innen sangen und tanzten. In Felix Ruckerts *Secret Service* konnten teilnehmende Zuschauer*innen schon Anfang der 2000er Jahre zwischen unterschiedlichen Levels physischer Interaktion mit den Tänzer*innen wählen, die sie mit verbundenen Augen erlebten.

3. Entgrenzung

In der taktilen Rezeptionsdimension der Choreografien scheint stellenweise noch eine weitere, ungleich extreme Form von Fremdheitserfahrung auf, die hier unter *Entgrenzung* gefasst sei.

3.1 Verschlungene Körper

Gruppengroove (CO-TOUCH) ›Meine‹ Performerin hat mich aber doch nicht allein gelassen, mich nicht gänzlich jemand anderem übergeben, sie berührt mich wieder, legt meine Hand in ihre, legt schließlich meine beiden Hände in irgendwelche Hände und auch mein Körper wird umfasst, überall sind jetzt Körper und Hände, die ich nicht mehr zählen kann, alle sind irgendwie umschlungen und dann klingt ein elektronischer Beat durch die Kopfhörer, der ganz explizit zum Tanz aufzufordern scheint – mein Körper jedenfalls beginnt sofort zu grooven, zu tanzen, sich im Rhythmus zu bewegen, und alle anderen tun das auch oder vielmehr: Alle anderen gibt es plötzlich gar nicht mehr, wir sind ein einziger komplex verschlungener, fühlend aneinanderhängender Körper, der sich jetzt im Rhythmus der Musik bewegt. Jemand ist eng an meinen Oberkörper geschmiegt, während meine Hände ganz andere Hände berühren, und irgendwelche Körperteile berühren meinen Rücken. Diese Empfindung ist rauschhaft und verrückt, eine fragmentierte Multisensualität, ein Auflösen meines Körpers in einem spürenden, groovenden Ganzen.

Die Textpassage beschreibt den einzigen Moment im performativen Geschehen von CO-TOUCH, in dem es nicht nur zu zweisamer Berührung zwischen mir und meiner ›Kontaktperson‹ kommt, sondern auch zu Körperkontakt mit anderen Teilnehmer*innen. Es ist gleichzeitig der einzige Moment, in dem eine stark rhythmische Musik über den Kopfhörer zu hören ist.³⁷ Durch den musikalischen Beat angetrieben, kommt es hier zu einer pulsierenden Gruppenbewegung. Die Feststellung »Alle anderen gibt es plötzlich gar nicht mehr« zeugt von einem bemerkenswerten Zustand, der sich in diesem Moment der Performance einstellt: dem Gefühl, dass sich der eigene Körper plötzlich mit vielen anderen verbunden hat und dass dabei durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Berührungen die eigenen Körpergrenzen zu verschwimmen scheinen. Während einzelne Hautflächen im Kontakt mit anderen Hautpartien zu ›verschmelzen‹ scheinen, wird die Wahrnehmung des eigenen Körpers als Einheit hier außer Kraft gesetzt. Vielmehr entsteht ein fragmentiertes, polyzentrisches Gebilde, von dem mein in verschiedenste Partien aufgespaltener Körper nurmehr ein Teil ist: »eine fragmentierte Multi-Sensualität«. Wenngleich im Erfahrungsbericht von »Auflösen des Körpers« die Rede ist, so scheint dies doch

37 Aufgrund der Reaktion der anderen ist anzunehmen, dass in diesem Moment in allen Kopfhörern der gleiche Beat simultan lief.

rückblickend eher ein Auflösen der Grenzen des Körpers zu meinen, denn ein Gefühl von Körperlichkeit bleibt ja vorhanden, wenngleich ›verschmolzen‹ mit anderen Körperlichkeiten.

Unter Punkt 1.2 wurde auf die Bedeutung der Haut als Hülle und Grenze des menschlichen Körpers eingegangen. Die Haut als taktiles Organ steht dabei immer im engen Zusammenhang mit einem Wahrnehmen oder Ausloten der eigenen Körpergrenzen durch die und in der Berührung:

Berühren findet in Schwellenräumen von Körpern statt, in Grenzgebieten, die im Prozess des Berührens ihre Form spürbar werden lassen: Im Berühren zeigt sich die Unbestimmtheit von Körpergrenzen, ihr Ausgefranstsein, ihr Schillern, ihre Formbarkeit und eine Ahnung ihres Widerstands.³⁸

Die Grenze der Haut-Hülle, dies wurde mit Serres ausgeführt, hat keine feste Form, sie ist wandelbar und unbestimmt. Im Moment der Berührung verschwimmt die Grenze zwischen dem eigenen Selbst und dem anderen. In dem polyzentrischen Gruppengebilde, das in der Szene beschrieben ist, lassen sich die Grenzen der eigenen Hauthülle nicht mehr feststellen: Sie sind fragmentiert und entgrenzt. Es handelt sich um eine durchweg außeralltägliche Berührungssituation, was die Beschreibung durch den Gebrauch der Adjektive »rauschhaft und verrückt« unterstreicht.

3.2 Tactus und Takt

Die Vermutung liegt nahe, dass Hautberührung hier auch deshalb als »verrückt« empfunden wird, weil sie in einer Form erlebbar wird, für die es so sonst keinen gesellschaftlichen Rahmen gibt – ein Berührungsgeschehen zwischen Fremden ist üblicherweise entweder im medizinischen oder im Bereich kommerzialisierter Sexualität zu verorten.³⁹ Um dieser Besonderheit der im Rahmen taktiler Choreografien stattfindenden Berührungen weiter nachzugehen, erscheint eine kurze Ausführung zum Zusammenhang zwischen Berührung und sogenanntem ›taktvollen‹ Benehmen aufschlussreich.

Die lateinische Bezeichnung für den Tastsinn ist *tactus*. Neben dem Tastsinn geht auch das deutsche Wort Takt auf *tactus* zurück. Takt bezeichnet einerseits die

38 Fluhrer und Waszynski, a.a.O., S. 13.

39 Ergänzend ließen sich hier noch Technoklubs, Musikfestivals etc. hinzufügen, wo es häufig ebenfalls zu Körperberührungen zwischen Fremden kommt – die sich unter dem Einfluss von Musik und ggf. Alkohol oder Drogen sicherlich ebenfalls als Entgrenzungserfahrung beschreiben ließen. Der Unterschied zum choreografischen Rahmen ist meines Erachtens, dass hier das Berührungsgeschehen eine dezidiert reflexive Komponente enthält, während es im Technoklub eher darum geht, die Reflexion eben gerade ›auszuschalten‹.

»rhythmische Maßeinheit von Musikstücken«, andererseits wird das Wort im Deutschen aber auch als »feines Gefühl für Anstand und Schicklichkeit, rücksichtsvolles Verhalten« verstanden.⁴⁰ Paradoxiertweise hängt der musikalische Takt also mit dem darin enthaltenen Moment der *Berührung* zusammen, während die gesellschaftliche Bedeutung von Takt auf das Einhalten des rechten Maßes an Abstand (also auf Nichtberührung) verweist. Diese Feststellung verdeutlicht, dass sich Berührung im Kontakt zwischen Menschen immer in einem Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz bewegt. »Approach means«, so Nancy, »extreme movement of closeness that will never be annulled into an identity, since ›closest‹ has to remain distant, infinitesimally distant to be what it is.«⁴¹ So verstanden, verbleibt also auch bei dichtester Berührung ein Abstand, wie winzig auch immer er sein mag. Elo schreibt:

Touching involves a gap; it goes across a distance without any guarantee of a securing return. Tact is thus not a matter of volitional attentiveness or artfulness. It is heterotrophic sensitivity, that is, a response to the untouchable encountered in touching.⁴²

Sich taktvoll zu benehmen, bedeutet demnach, das Unberührbare des anderen anzuerkennen und den dafür notwendigen Abstand zu wahren. Kearney versteht darin gewissermaßen die Essenz einer gesellschaftlichen Bedeutung von Berührung: »To learn to touch well is to learn to live well – that is, tactfully.«⁴³ Welcher Abstand in Gesellschaften von wem wie einzuhalten ist, kann zwar je nach Kulturkreis und Epoche sehr stark variieren, jedoch ist es innerhalb einer Gesellschaft explizit oder implizit genau vorgegeben: »We know precisely«, so Nancy, »how far touch is permitted, even if it's just the other's hand, to say nothing of the rest of his or her body, and how far and in what way it is permissible to kiss, embrace, caress.«⁴⁴

40 Eintrag »Takt«. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Takt#2> (Stand: 14.08.22).

41 Nancy: Rühren, a.a.O., S. 111.

42 Elo, a.a.O., S. 41.

43 Richard Kearney: What is Carnal Hermeneutics? In: *New Literary History* 46 (2015), Nr. 1, S. 99–124, hier S. 103.

44 Nancy: Rühren, a.a.O., S. 112. Wie wandelbar das geltende Berührungsmaß ist, hat sich im Zeitraum des Verfassens der vorliegenden Arbeit deutlich gezeigt: Mit dem Ausbruch der Coronapandemie galt plötzlich ein gesellschaftlicher Mindestabstand von 1,5 m, der mit der expliziten Aufforderung zur Vermeidung von Berührung einherging. Vgl. hierzu Gesa Lindemann: Die Ordnung der Berührung. Staat, Gewalt und Kritik in Zeiten der Coronakrise. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2020. Gesten der Berührung im öffentlichen Raum, etwa Wangenküsschen oder Handschütteln, hatten zwischenzeitlich einen prekären, ja verbotenen Status. In kurzer Zeit wurden sie durch »infektionsarme« Berührungsgesten ersetzt, etwa dem Fist-Bump oder dem sogenannten »Wuhan Shake«, den man mit den Füßen aus-

So verstanden, bewegen sich die Teilnehmer*innen im Moment des *Gruppen-grooves* sowohl im rhythmischen *Gleichtakt* als auch irgendwie vollkommen *taktlos*: ineinander verschlungen und mit verschiedensten Körperteilen anderer in Berührung, ohne nachvollziehen zu können, zu wem die einzelnen Teile gehören, bzw. teilweise sogar ohne genau zu wissen, um welche Körperteile es sich handelt. Und nicht nur der *Gruppengroove*, sondern auch die anderen bis hierhin untersuchten Beispielszenen zeugen davon, dass in taktiler Choreografie das gängige gesellschaftliche ›Taktmaß‹ offenbar ein Stück weit ausgehebelt ist: *Ich* darf eine Fremde mit einem Grashalm streicheln und kitzeln, *ich* berühre undefinierbare Körperteile Fremder, *ich* sitze eng bei einem mir unbekanntem Geiger, der mit seinen Fingern über meine Arminnenseite gleitet, *ich* werde von fremden Händen »zart« berührt, ohne sie sehen zu können. Die taktilen Choreografien schaffen einen künstlerischen Rahmen, in dem Berührung nicht nur anders als im Alltag erlebbar wird, sondern sie ermöglichen auch sehr ungewöhnliche Berührungskonstellationen, die sich jenseits gängiger gesellschaftlicher Normen verorten.⁴⁵

4. Intimität

Die dritte hier auszuführende Facette der taktilen Rezeptionsdimension der Choreografien hängt eng mit der Untrennbarkeit von *movere* und *emovere* zusammen. Vieles deutet in den bereits diskutierten Beispielszenen darauf hin, dass mit der für die Berührung notwendigen räumlichen Nähe zwischen Teilnehmenden und Performer*innen momentweise ein Gefühl von außergewöhnlicher emotionaler Nähe entsteht, ein Gefühl von *Intimität*: So wurde etwa die Situation im Beispiel *Hornhaut* als »irgendwie intim« beschrieben. Allerdings verweist bereits das direkt hinterher-

führt. Vgl. Redaktionsnetzwerk Deutschland: Kein Bussi, dafür Wuhan-Shake: Coronavirus erfordert neue Begrüßungsformen (13.03.2020). RND: <https://www.rnd.de/gesundheit/corona-wuhan-shake-geht-viral-Y3BZR7IVOA5MUHP4EUO7TAB3NA.html> (Stand: 14.08.22). Etwa 2 Jahre später sind berührende Begrüßungsgesten vielerorts wieder zu sehen, während die neu entwickelten parallel dazu weiter existieren.

45 Allerdings hat auch hier die geänderte Berührungsordnung während der Coronakrise gezeigt, dass sich korporal-sensuell partizipative Formate nicht gänzlich dem geltenden gesellschaftlichen Taktmaß entziehen können: Aufführungen taktiler Choreografien, die körperliche Nähe und Berührung involvieren, hatten zwischenzeitlich einen besonders prekären Status, weil sie sich weder in digitale Formate übertragen noch sinnvollerweise auf Abstand und mit Maske aufführen lassen. Zuletzt (Stand Januar 2023) tauchten solche choreografischen Formate aber wieder auf den Spielplänen auf, beispielsweise mit Mette Ingvarstens *Dancing Public*, aufgeführt u. a. auf den Kunstfestspielen Herrenhausen, Hannover 2022. Vgl. Ankündigung zum Stück *The Dancing Public*. Website von Mette Ingvarstens: <https://www.metteingvarstens.net/performance/the-dancing-public/> (Stand: 15.08.22).

geschobene »und dann auch wieder gar nicht« darauf, dass es sich um eine außeralltägliche, changierende und damit schwer zu fassende Form von Intimität handelt. Auch in der in der Einleitung zitierten Passage *How does the hand of the person next to you feel?* ist zu lesen: »Es kostet mich ein wenig Überwindung, die Anweisung zu befolgen – nicht, weil mich die Hand neben mir als solche befremden würde, sondern weil es etwas Befremdliches hat, eine Unbekannte so intim anzufassen: aufmerksam, zart, forschend.«⁴⁶

4.1 Tanzende Kontaktstelle

Finger an Finger (CO-TOUCH) *Da ist meine Performerin wieder da und ich freue mich, sie wieder zu treffen, wie eine liebevolle und fürsorgliche alte Freundin. Sie berührt mich jetzt mit einem Finger an meinem rechten Mittelfinger, wahrscheinlich steht sie mir gegenüber, wahrscheinlich ist es also ihr linker Mittelfinger, der meinen berührt, aber ich kann das natürlich nicht genau wissen. Nun tanzen wir, die Kontaktstelle haltend, ich strecke meinen rechten Arm zum äußersten Punkt hinauf, erkunde den möglichen Radius der Berührung, ich drehe mich, sie dreht sich, wir bewegen uns umeinander. Diese einzige, winzige Kontaktstelle und doch fließt so viel Energie, Information, gegenseitiges Zuhören durch die beiden Fingerkuppen. Ich bin viel weniger schüchtern als am Anfang, der Tanz wird groß und raumgreifend, ohne an Zartheit einzubüßen, wir gehen behutsam zu Boden, unsere Körper rollen übereinander, lehnen sich an, kreisen, kommen wieder zum Stehen ohne den Kontaktpunkt zu verlieren, der sich sehr warm anfühlt, trotz der Kühle ihrer Hände. Sie kommt hinter mir zum Stehen, ganz dicht und legt ihr Kinn auf meinen Kopf (Nanu? So groß ist sie?). Zaghafte löst sie die Kontaktstelle. Sie steht so dicht, dass ich die Atembewegungen ihres Oberkörpers spüren kann. Dann verschwindet sie, ich stehe allein in Stille.*⁴⁷

Die beschriebene Szene findet im fortgeschrittenen Verlauf von CO-TOUCH statt, kurz bevor die Performance mit dem Hochheben der Augenbinde ihr Ende nimmt. Bis dahin war es immer wieder zu Berührungen zwischen mir und meiner ›Kontaktperson‹ gekommen, die sich im Laufe der Performance zunehmend gesteigert hatten: Zunächst waren die von ihr empfangenen Berührungen vorsichtig tastend, wie zum Kennenlernen, später spielerisch, mir als Teilnehmerin Raum fürs ›Antworten‹ oder ›Mitspielen‹ gebend, noch später enthielten die Berührungen dann Aufforderungen für mutiges Bewegen (»Rennen«) in den Raum hinein. In der Szene *Finger an Finger* schließlich konzentriert sich der Kontakt auf den Berührungspunkt zwischen unseren beiden Zeigefingern. Hier findet ein sehr aufmerksames »gegenseitiges Zuhören« statt, das sich mit dem aus der Contact Improvisation entliehenen Begriff des *body listening* fassen lässt: ein Zuhören in Bewegung, durch und mit dem

46 Vgl. Einleitung.

47 Vgl. Erfahrungsbericht CO-TOUCH.

Körper.⁴⁸ Mittels dieses *body listenings* wird improvisatorisch ausgelotet, wann die gemeinsame Bewegung passiert, wohin sie geht und zu wie viel Dynamik und Exploration die jeweils andere Person bereit ist. Als Teilnehmende erlebe *ich* diesen Moment als sehr konzentriert und dicht, während gleichzeitig mein eigener Bewegungsradius an dieser Stelle den Höhepunkt erreicht. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass über die Dauer der Performance ein gewisses Vertrauen gewachsen ist, das mich als Teilnehmerin nun befähigt, mich »groß und raumgreifend« zu bewegen, während *ich* einzig durch die Fingerkuppe meines rechten Zeigefingers noch einen gewissen Halt, einen physischen Anhaltspunkt habe. Dieses »blinde« Vertrauen, das sich im Verlauf der Performance durch Berührungen etabliert hat, erlaubt es nun, gemeinsam zu Boden zu gehen (ohne als Teilnehmerin genau zu wissen, wo der Boden ist), sogar übereinander zu rollen. Hieraus resultiert unweigerlich das Empfinden einer gewissen Intimität: den eigenen Körper über den anderen rollen zu lassen, sich anlehnen, das fremde Kinn auf dem eigenen Kopf liegend spüren, die Atembewegungen des fremden Brustkorbes mit dem eigenen Rücken spüren – all dies sind Momente, die ein körperliches Gefühl von Nähe entstehen lassen. Es erscheint unmöglich, die durch die Berührungen entstandene physische Nähe trotz des artifiziellen Settings gänzlich von emotionaler Nähe zu trennen. Gleichzeitig handelt es sich aber in der *Finger-an-Finger*-Szene um eine außeralltägliche Situation, in der die Berührung nicht codiert ist. Dies katapultiert mich als Teilnehmende aus der Komfortzone hinaus in einen Bereich des Noch-nicht-Definierten: in einen gewissermaßen rohen Zustand des Im-Jetzt-Seins, in dem die Spielregeln erst entstehen (wie genau reagiert die Performerin auf genau diese Art von Druck, den *ich* mit der Fingerspitze ausübe?). Dieses Noch-nicht-Definierte charakterisiert die spezifische Form von Intimität, die sich in den taktilen Choreografien einstellt – eine Art unvoreingenommener Intimität jenseits von vordefinierten gesellschaftlichen Normen oder Zweckgebundenheit.

4.2 Proximität und Pathos

In allen für dieses Kapitel ausgewählten Beispielszenen ermöglicht das jeweilige choreografische Setting Hautkontakt bzw. Körperberührung. Egal ob die Berührung lokal begrenzt ist wie bei den auf dem Unterarm spielenden Geigerfingern in *Hornhaut* oder ob sie entgrenzt erscheint wie in der polyzentrischen und mehrflächigen Gruppenberührungssituation im *Gruppengroove*: Damit solche Berührungen

48 Zum Begriff des *body listening* vgl. z. B. Gabriele Brandstetter: »Listening«. Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance. In: Dies., Sabine Zubarik und Gerko Egert (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 163–179, hier S. 173. »This is where the key formula ›listening‹ opens the synesthetic-kinesthetic spectrum of possible modes of attention: perception and awareness.«

im Rahmen einer korporal-sensuell partizipativen Aufführung überhaupt stattfinden können, braucht es zunächst einmal räumliche Nähe, die per se nicht größer sein kann als eine menschliche Armlänge. Prägnant findet sich dieser Sachverhalt bei Liechti benannt:

Der taktil-kinästhetische Sinn hat immer zu tun mit dem Thema von körperlicher Nähe und körperlicher Distanz [...]. Je weiter sich ein Gegenstand ausdehnt und die Masse unseres Körpers übersteigt, und je offener, unabgeschlossener er ist, desto mehr entzieht er sich der Erfassung durch den taktil-kinästhetischen Sinn. Leerraum kann nicht ertastet, sondern nur indirekt abgeleitet werden. Sobald die Hand sich vom Gegenstand löst, ist dieser sozusagen »aus dem Blickfeld entlassen.«⁴⁹

Aufgrund der für Berührung notwendigen Proximität ist – rein pragmatisch – physische Nähe zwischen den Körpern erforderlich, damit in den taktilen Choreografien ein Berührungsgeschehen stattfinden kann. Physische und emotionale Berührung lassen sich dabei aber, so wurde weiter oben anhand der Begriffe *movere* und *emovere* aufgezeigt, kaum voneinander trennen. »It seems that a pleasant embrace«, so Brandstetter, »will inevitably produce positive feelings such as harmony, sympathy, and joy, as these are conveyed automatically with the touch itself.«⁵⁰ Brandstetter beschreibt in diesem Zitat eine Situation aus einer Contact-Dance-Improvisation. Die Analogie zur *Finger-an-Finger*-Szene liegt nahe: Auch hier kommt es zu positiven Gefühlen von Nähe, zumal wenn *ich* am Ende der Szene für einen Moment mit dem Rücken an den Bauch der mit mir tanzenden Person lehne und ihr Kinn auf meinem Kopf spüre. Eine Berührung fasst nicht nur an, sie berührt auch im Inneren, sie *rührt* an unsere Affekte: »[Berühren] bedeutet auch, sich beeinflussen, »anstecken« zu lassen.«⁵¹ Im Anstecken – *affizieren* – steckt das Lateinische *afficere*, welches auch den Wortstamm des Wortes »Affekt« bildet.⁵² Waldenfels arbeitet heraus, dass der Begriff des Affekts eng mit dem des Pathos verknüpft sei: *Páthos*, griechisch für »Gemütsbewegung«, »Empfindung« oder auch

49 Liechti, a.a.O., S. 204.

50 Gabriele Brandstetter, Gerko Egert, und Sabine Zubarik: Introduction. Touching and Being Touched. Motion, Emotion and Modes of Contact. In: Dies. (Hg.): Touching and Being Touched, a.a.O., S. 3–13, hier S. 4.

51 Jean-Luc Nancy: Die Künste formen sich im Gegeneinander. In: Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reither (Hg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen im Marckgräferland: Edition Argus 2005, S. 13–19, hier S. 16.

52 Vgl. Waldenfels: Bruchlinien, a.a.O., S. 16. Auf den seit einigen Jahren florierenden Diskurs zum Begriff der Affizierung kann hier aus Gründen des Umfangs nur verwiesen werden. Einen wichtigen Beitrag hierzu hat beispielsweise Michaela Ott geliefert. Vgl. Michaela Ott: Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München: edition text + kritik 2010.

»Schmerz« steht⁵³, lässt sich Waldenfels zufolge als eine Art Überbegriff für die lateinischen Begriffe *affectus*, *emotio* und *passio* verstehen.⁵⁴ Die »Sphäre des Pathischen« führt Waldenfels mit dem Motiv des *Fremden* eng; beide verorten sich jenseits von kognitiver Kontrolle und Planbarkeit. *Pathische* Situationen bedeuten vielmehr *Widerfahrnisse*, die sich gleichwohl sehr unterschiedlich gestalten können – von Sinnesindrücken und Stimmungen bis hin zu erotischer Ekstase, Trauer etc.⁵⁵ Dabei sei der Tastsinn, so Waldenfels, besonders eng mit dem Pathischen verbunden: »Der pathische Charakter, der dem Tasten innewohnt und in der Berührung den Ton angibt [...]«.«⁵⁶

Wenn im oben zitierten Auszug aus dem Erfahrungsbericht zu *CO-TOUCH* steht: »Da ist meine Performerin wieder da und ich freue mich, sie wieder zu treffen, wie eine liebevolle und fürsorgliche alte Freundin«, dann zeugt dies davon, dass sich hier eine gewisse affektive Bindung eingestellt hat: eine Freude darüber, im ›blinden‹ Zustand nicht allein gelassen zu werden, von jemandem im Rahmen des von der Performance vorgegebenen Settings einer ›Eins-zu-eins-Betreuung‹ »liebervoll[...] und fürsorglich[...]« behandelt zu werden. Die ›Bindung‹ erfolgt ausschließlich über Berührung und entwickelt sich im Verlauf der Performance entsprechend zu einer Art taktilen Beziehung, die sich im Anschluss an Waldenfels auch als *pathische* Beziehung verstehen lässt.⁵⁷

4.3 Das Prekäre von Berührung

Wenn das auf spezifische Weise intime choreografische Geschehen an eine leibkörperliche Proximität geknüpft ist, dann steht dabei auch jedes Mal viel auf dem Spiel: Die Berührung betrifft den eigenen Körper stärker und unmittelbarer als etwas, das

53 Eintrag ›paqoz‹. In: Wilhelm Gemoll (Hg.): Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. München/Wien: Freytag Verlag 1979, S. 562

54 Vgl. Waldenfels: Bruchlinien, a.a.O., S. 16: »Im Lateinischen wird das ›Pathos‹ durch verschiedene Begriffswörter wiedergegeben. *Affectus* oder *affectio* bedeuten das, was später Gefühlszustand heißt, *emotio* bezeichnet die Gemütsbewegung, während *passio* dazu noch den starken Sinn des Leidens wie auch der Leidenschaft übernimmt.

55 Vgl. ebd.: »Formen des Pathos finden wir in den Sinnesempfindungen, mit denen die Wahrnehmung beginnt, im Bereich des Strebens, das Angenehme sucht und Unangenehmes meidet, oder schließlich im Reden und Überreden, das praktische Wirkung hervorbringt. Ferner gehört das Pathische zum Hintergrund des Verhaltens, das entsprechend der Verhaltenslage eingestimmt wird, und es erreicht einen Überfluß und Überschuß über alles Gewohnte hinaus in der Ekstase des Eros, aber auch im unermesslichen Leid, das die Tragödien auf die Bühne bringen.«

56 Ebd., S. 80.

57 Vgl. hierzu auch Elo, a.a.O., S. 51: »The pathic moment cannot be pointed at, it needs to be felt.«

sich rein visuell zur Kenntnis nehmen lässt. Auch dieser Zusammenhang findet sich bei Waldenfels beschrieben:

Man kann Farben sehen, ohne unter ihrer Leuchtkraft zu leiden, aber man kann keinen Stich verspüren, ohne nicht wenigstens augenblicksweise zusammenzuzucken. Eine solche Art von Schmerz gehört sozusagen zur ›Sache selbst‹, zur ›Sache des Empfindens‹.⁵⁸

In den beschriebenen taktilen Choreografien konnte *ich* mich der Berührung, ihrer Intensität, ihrer Temperatur, ihrer Haptik nicht entziehen.⁵⁹ In der Erwartung entsprechender Erfahrungen haben Teilnehmende solcher choreografischen Formate möglicherweise auch momentweise Angst, sich in etwas hineinzugeben, was ihnen fremd (und daher bedrohlich) erscheinen, das ihnen schlicht »zu nah« sein könnte. Wenn der eigene Körper involviert ist, können sie sich schwerer entziehen als beim Zuschauen aus der Ferne:⁶⁰ Sie stecken *mit Haut und Haar* im choreografischen Geschehen, stehen gewissermaßen selber auf dem Spiel. Das Potenzial einer taktilen Partizipation choreografisch freizusetzen, erfordert so das Ausloten einer fragilen Balance: Neugier und Zurückhaltung, angenehme und unangenehme Nähe liegen nah beieinander. Hierin liegt der prekäre Charakter von Berührung begründet: Wie oder als was sie wahrgenommen wird, kann stets kippen:

[...] touch is always in danger of turning into either an appropriating grip, which aims at overcoming the unbridgeable difference between the touching and the touched, or into simple avoidance of contact, which means leaving the differences encountered as they are.⁶¹

Dabei sind die Grenzen fließend und Änderungen in der Wahrnehmung einer Berührung können plötzlich und unerwartet stattfinden. »Die Geste der Berührung«, so Harrasser, »mag zielgerichtet sein, die Wirksamkeiten, die sich in ihr entfalten, sind es weniger, viel weniger, als es sich die Mechanik mit ihren Kausalitätsketten denken kann.«⁶² Affekte, die, wie immer flüchtig sie auch sein mögen, im Rah-

58 Waldenfels: Bruchlinien, a. a. O., S. 95.

59 Allerdings variiert dies je nach Art des Settings. Bei *Tactile Quartet(s)* etwa gestaltet sich der Moment der Berührung als Angebot, das durchaus auch *nicht* wahrgenommen werden kann.

60 Angemerkt werden muss hier, dass die Problematik des Sich-nicht-entziehen-Könnens auch für konventionelle Theatererlebnisse ein Stück weit gelten mag. Doch es erscheint einfacher oder praktikabler, sich kurzerhand die Augen oder die Ohren zuzuhalten, sofern eine Szene als unangenehm empfunden wird, als sich etwa in einem Eins-zu-eins-Setting der Berührung zu entziehen.

61 Vgl. Elo, a. a. O., S. 42.

62 Karin Harrasser: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2017, S. 7–14, hier S. 11.

men einer taktilen Choreografie durch Berührung entstehen, lassen sich demnach kaum vorhersehen oder planen, womöglich weichen sie sogar gänzlich von den choreografischen ›Erwartungen‹ ab. Als Teilnehmerin einer taktilen Choreografie setze *ich* mich einer *unbestimmten* Berührungserfahrung aus, die weder die Choreograf*in(nen) und Performer*innen, noch *ich* selbst im Voraus kennen kann.⁶³ Hier auf verweist auch Egert:

Wie die Bewegungen der Berührung enden werden, welche Affekte und Empfindungen sie evoziert und verändert, wie andere auf die Berührung reagieren und wie wir auf die Berührung anderer reagieren, lässt sich nur im Nachhinein feststellen.⁶⁴

Bei *In Many Hands* reihten sich Teilnehmende vor Beginn der eigentlichen Aufführung in einer Schlange vor einem Bassin mit Wasser auf. Der Performance Guide hielt dazu an, sich nacheinander darin die Hände darin zu waschen. In der von mir besuchten Vorstellung war in diesem Moment das halblaute Raunen einer Teilnehmerin zu hören: »Und wann wechselt ihr das Wasser?«⁶⁵ Die Frau aus dem Publikum verspürte offenbar eine gewisse Abscheu gegenüber der Berührung mit der leicht trüben Seifenlauge, in der sich zuvor schon etliche andere die Hände gewaschen haben. Was als eine Art kollektives initiales Reinigungsritual konzipiert ist, löst bei manchen – dies deutet sich in der halb im Scherz, halb im Ernst formulierten Frage der Zuschauerin an – bereits Widerwillen, vielleicht sogar einen leichten Ekel aus. Unabhängig davon, wie eine Einzelperson in dieser Situation ganz konkret reagiert (boykottieren oder sich überwinden), verweist die exemplarische Situation am Waschwasserbecken von *In Many Hands* darauf, dass sich die taktile Rezeptionsdimension der Choreografien nicht in ›Wohlfühlberührungen‹ erschöpft, sondern dass eine große Bandbreite taktiler Empfindungen – einschließlich vermeintlich negativer Spielarten wie dem hier angedeuteten Widerwillen – darin ausgelotet werden.⁶⁶ Ein entstehendes Unwohlsein ist damit nicht so etwas wie ein hinzuneh-

63 Es sei allerdings daran erinnert, dass die Vorankündigungen in allen hier untersuchten choreografischen Arbeiten explizit darauf verweisen, dass es sich um ein jeweils interaktives, respektive taktil setting handelt, bei dem ein Berührungsgeschehen zwischen Teilnehmenden und Performer*innen zu erwarten ist. Als Teilnehmerin bin *ich* also auf die Möglichkeit taktiler Interaktion schon einmal grundsätzlich darauf eingestellt. Vgl. Kapitel III.3.

64 Gerko Egert: *Gewaltsame Improvisation. Die prekäre Politik der Berührung*. In: Flührer und Waszynski: *Tangieren*, a.a.O., S. 265. Angemerkt sei an dieser Stelle dennoch, dass die Art und Weise, in der die Performer*innen Berührungen ausüben, sehr spezifisch ist und so wirkt, als sei im Probeprozess große Sorgfalt darauf verwendet worden.

65 Vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*.

66 Ich will betonen, dass ich hier von Negativaffekten als einer hypothetischen Möglichkeit spreche: Sie *könnten* sich potenziell auch in Situationen direkter Haut-an-Haut-Berührungen einstellen – auch wenn sich in den vorliegenden Erfahrungsberichten kaum Beispiele dafür fin-

mendes ›Übel‹, sondern es ist Teil des prekären Charakters von Berührung und damit Bestandteil der taktilen Rezeptionsdimension der Choreografien. Es geht hier eben nicht um eine zweckorientierte ›Anwendung‹ von Berührung (wie etwa im medizinischen oder therapeutischen Bereich), sondern darum, Berührung choreografisch fühlbar zu machen. Die spezifische Rahmung ermöglicht ein ästhetisches Reflexivmachen von Taktilität in ihren unterschiedlichen Facetten.

5. Taktile Wahrnehmung in ästhetischer Dimension

Mit dieser Feststellung komme ich zurück zu den eingangs gestellten Fragen, die lauteten: Was ereignet sich in taktilen Rezeptionsmomenten der ausgewählten Choreografien? Und wie genau geht die Rezeption vor sich? In der Auseinandersetzung mit den Erfahrungsberichten habe ich drei verschiedene Facetten der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografie identifiziert: erstens ein Empfinden von *Irritation* im Sinne von Fremdheitserfahrung sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne; zweitens die Steigerung solcher Fremdheitserfahrungen hin zu einem Gefühl der *Entgrenzung*; drittens das Empfinden von *Intimität*, mit welcher zugleich der prekäre Charakter von Berührung zusammenhängt. Hervorzuheben ist dabei die Tatsache, dass Berühren und Berührtwerden eben nicht theoretisch oder ›inhaltlich‹ erfolgen, sondern über die Berührung selbst: fühlend, empfindend, tastend. Auf diese Weise ist Berührung gleichzeitig Mittel und ›Thematik‹ der Arbeiten. Dies funktioniert nur, indem die Haut der Teilnehmenden in ihrer taktilen Kapazität zum Ort der Berührungen wird: Hierzu ist korporal-sensuelle Partizipation in Form von taktilem Involvement der Haut der Anwesenden erforderlich. Auf diese Weise spielt der Tastsinn eine im wahrsten Sinne des Wortes tragende Rolle. Das An- und Befassen, das Tasten, Berühren und Berührtwerden sind keineswegs als ›unterhaltsames Beiwerk‹ zu verstehen, sondern bilden den eigentlichen Kern der jeweiligen Choreografie oder vielmehr: Das Berühren, Berührtwerden und Bewegen selbst *sind* die eigentliche Choreografie.

Die Analyse der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografie führt mich zu der Folgerung, dass hier taktile Wahrnehmung als eine Form der ästhetischen Wahrnehmung verhandelt wird. Hierin unterscheiden sich taktile Choreografien schließlich, um die lose Assoziation mit dem

den. In eine Nähe zu *objekter Kunst* lassen sich die Choreografien daher nicht rücken. Einen guten Überblick über Performancekünstler*innen, die explizit mit Facetten des Abjekten arbeiten (hier kategorisiert als »Haut«, »Haar«, »Blut« und »Fleisch«), liefert Schneede mit dem Bildband *Mit Haut und Haaren*. Vgl. Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren*. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2002.

»Selbsterfahrungsworkshop« aus der Einleitung noch einmal aufzugreifen,⁶⁷ ganz entscheidend von anderen, nichtkünstlerischen Situationen, in denen Berührung eine Rolle spielt, etwa bei Gesundheitsanwendungen, in therapeutischen oder pädagogischen Formaten. Dort wird Berührung als Mittel zu einem bestimmten Zweck angewendet, während die Choreografien einen Raum für ein ästhetisches Wahrnehmen von Berührung als solcher schaffen.⁶⁸ Anschließend an meine Ausführungen zur Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs können hier sehr konkret auch die Schwierigkeiten eines Begriffs von taktiler Wahrnehmung als ästhetischer Wahrnehmung nachvollzogen werden: Wenn das Berühren immer auch sich selbst berührt – oben mit Nancys »se sentir sentir« beschrieben –, dann verschmilzt in der taktilen Wahrnehmung zu Berührendes immer mit dem oder der Berührenden. Es wird unmöglich, die Berührung als ästhetisches Objekt von der sie wahrnehmenden Haut zu trennen. Für die okularzentrische abendländische Ästhetik ist damit Berührung in einer ästhetischen Dimension mangels jeglicher Objektivierung und Bildhaftigkeit schlicht nicht denkbar. Dass sich Berührung dennoch auch ästhetisch denken lässt, habe ich unter Rückbezug auf Diaconus *Ästhetik der anästhesierten Sinne* und Seels *Ästhetik des Erscheinens* erörtert.⁶⁹ Die Analyse der sich bei den hier ausgewählten Choreografien entfaltenden taktilen Rezeptionsdimension bestätigt diese Annahme: Trotz der mit Berührung verbundenen Schwierigkeiten lässt sich diese am Beispiel taktiler Choreografie in ästhetischer Dimension verstehen. Vor der Folie des ebenfalls bereits erörterten Dispositivs des Theaters als Schauraum lassen sich die hier untersuchten korporal-sensuell partizipativen Choreografien als künstlerische Durchbrechung einer auch im Theater gängigen Sinnshierarchie lesen. Über die taktile Involvierung der Anwesenden werden diese von Zuschauer*innen zu Fühlenden. Auf diese Weise stellen sie einen Gegenentwurf zum Dispositiv des Theaters als Schauraum dar: Das Theater wird hier primär zu einem *Fühlraum*.

6. Postulat eines Denkens mit der Haut

Die taktile Rezeptionsdimension der ausgewählten Choreografien macht also, wie ausgeführt, unterschiedliche Facetten von Berühren und Berührtwerden ästhetisch erfahrbar. Um eine spezifische Potenzialität dieser Art von Erfahrung zu entfalten, greife ich erneut auf Serres zurück. Sein unter Punkt 1.2 bereits kurz umrissenes

67 Vgl. Kapitel I.1.

68 Dabei sei nicht ausgeschlossen, dass sich die leiblich-taktile Rezeption einer Arbeit wie beispielsweise *CO-TOUCH* für Einzelne momentweise mit Erfahrungen aus anderen Berührungssituationen überschneiden mag.

69 Vgl. Kapitel II.2.5.

Verständnis von Haut weist interessante antiokularzentrische Züge auf, so dass eine nochmalige Vertiefung der Serres'schen *Philosophie der Gemenge und Gemische* an dieser Stelle fruchtbar erscheint.

6.1 Denken mit der Haut bei Michel Serres

Serres stellt in seinem Band, wie oben bereits ausgeführt, die Haut als zentrales Element der menschlichen Wahrnehmung dar. Die Haut als »multisensorische« Hülle und »gemeine[r] Sinn«⁷⁰ beschreibt er als Kontaktzone mit der Welt, über die sich dieselbe wahrnehmen und, im wahrsten Sinne des Wortes, *begreifen* lässt: »Der reine Tastsinn öffnet den Weg zu Information, dem sanften Korrelat dessen, was man früher einmal den Verstand nannte.«⁷¹ Auf eine Art Allgegenwärtigkeit von Haut verweist auch seine Feststellung: »Alles begegnet sich in der Kontingenz, als trüge alles eine Haut.«⁷² Serres benennt das mit seiner Philosophie der Gemenge und Gemenge formulierte Vorhaben dabei als Versuch, eine alternative Erkenntnistheorie zu formulieren, eine »Theorie des Flüssigen«, für die er das Bild des »Gewebes« als Metapher einführt.⁷³ Eine Vielzahl von Hautmetaphern zieht sich wie ein roter Faden durch den Text; *Die fünf Sinne* beschreibt eine Philosophie der Haut,⁷⁴ der Hüllen, Falten, Einstülpungen⁷⁵ und des Fingerspitzengefühls⁷⁶. Für den Kontext der vorliegenden Arbeit ist besonders relevant, dass Serres sich explizit gegen das Konzept von Abstand im Sinne einer vermeintlich »neutralen« Sicht als Garant für wissenschaftliche Erkenntnis wendet.⁷⁷ »Wir sind nicht auf einem Schiff, zehn Fuß vom Wasser entfernt«, so schreibt er, »wir sind eingetaucht.«⁷⁸

70 Serres, a.a.O., S. 104.

71 Ebd., S. 108. Serres' Verwendung des Wortes »rein« mutet essenzialistisch an und wird daher hier nicht übernommen. Die eigentliche Aussage ist dennoch für den hiesigen Kontext sehr anschlussfähig. Auf die Gefahr einer Essenzialisierung von Haut gehe ich weiter unten noch einmal ein. Vgl. Punkt 6.2.

72 Ebd., S. 104.

73 Vgl. ebd.: »Ich suche geduldig nach dem Modell, das sich der Erkenntnistheorie aufdrängt, weniger fest als das Feste, nahezu ebenso flüssig wie das Flüssige, har und weich: das Gewebe.«

74 Vgl. ebd., S. 102: »Die Haut legt sich in Falten, paßt sich an, herrscht zwischen den Organen, enthält die komplizierten Wege, die sie verbinden; besser als die Mitte der Sinnesorgane sorgt die Haut für deren Mischung, wie eine Palette.«

75 Vgl. ebd., S. 100.

76 Vgl. ebd., S. 104.

77 Vgl. z.B. ebd., S. 95: »Alle Welt scheint zu glauben, daß der Standpunkt, der Punkt, von dem aus der Blick in die Welt hinausschweift, an hochgelegenen Ort angesiedelt ist; das Auge sitzt oben auf dem Rumpf an dem beweglichen Kopf, der sich wie der Scheinwerfer eines Leuchtturms dreht.«

78 Ebd., S. 89. Vgl. auch ebd., S. 101 f: »Alle Mannigfaltigkeiten sind verknötet oder verknüpft durch hauchdünne oder dicke, weiche oder harte Verbindungen, durch Knoten, die der Ana-

Serres plädiert also für eine Erkenntnis aus der Materie heraus, in der sich die Materie des menschlichen Körpers (insbesondere dessen Haut) mit den Materialien der Welt *vermischt*, ohne Abstand: hautnah. In dieser Vermischung, in diesem Eingetauchtsein nehmen wir – tastend, fühlend, (be)greifend – über Berührung die Welt wahr. So beschreibt Serres die Berührung als die einzige Möglichkeit, zu ›tatsächlichen‹ Erkenntnissen⁷⁹ über die Welt zu gelangen: »Niemand hat jemals geknetet, hat jemals gekämpft, der sich geweigert hätte, Kontakt aufzunehmen; niemand hat jemals geliebt noch erkannt.«⁸⁰ Damit ist Serres' Projekt als eine radikale Abkehr von der okularzentrischen Tradition zu werten. Den Blick als Garant für Erkenntnis zu verstehen, kritisiert Serres als veraltet, die dahinterstehende philosophische Tradition als starr.⁸¹ Im Gegensatz dazu plädiert er radikal für ein Verstehen, für ein *Denken mit der Haut*.⁸²

Das erkennende Subjekt verdünnt sich und breitet sich auf den ganzen Körper aus, während das alte Subjekt in einer simplen, verwischten, unbekanntem Abstraktion kondensierte, irgendwo, an einem transparenten Ort, der den ganzen übrigen Körper im Dunkel ließ; der nun erkennende Körper [...] macht sich an jene neue, totale Eroberung heran: Ich erkenne oder begreife durch die Haut geradeso fein wie durch die Iris oder Pupille [...]; ich begreife auch [...] durch Laufen und Springen, Gehen, Tanzen und Lieben; das erkennende Subjekt nimmt endlich sein Haus ein, sein wahres Haus, sein ganzes Haus, seine ganze dunkle Black-box [sic!]; welche hirnlose Grausamkeit hat es einst auf dieses abwesende Loch reduziert, weshalb hat man es ausgeschlossen, heimatlos, aus dem Körper vertrieben, warum haben wir es gezwungen, am Ende die Heimat seiner Ahnen zu verachten und sie durch Vernunft und Wissenschaft zu zerstören?⁸³

Serres macht die leibkörperliche Erkenntnis gegenüber der rationalen Erkenntnis stark; er beschreibt dieses »auf den ganzen Körper ausgebreitete« Erkennen

lytiker mit Leichtigkeit oder mit Mühe löst. Das Gemisch kennzeichnet diese Situation besser als die Mitte. Und der Schleier kennzeichnet sie besser als etwas Festes. Und die Haut besser als der Blick. Und der Körper besser als seine Sprache.«

79 Erneut muss hier kritisch auf Serres' Tendenz hingewiesen werden, den Tastsinn als vermeintlichen ›Wahrheitsgaranten‹ zu essenzialisieren.

80 Ebd., S. 37.

81 Vgl. ebd., S. 104: »Theorie oder Anschauung bleiben dem Gesichtssinn verhaftet; man hat sagen können, und dies in aller Strenge, daß sie im Bereich des Festen verbleiben.« Vgl. auch ebd.: »Wir haben die klassische Theorie hinter uns gelassen, die dem Festen und dem Gesichtssinn untergeordnet war.«

82 Der Terminus ›Denken mit der Haut‹ findet sich bei Serres wörtlich so nicht, wohl aber bei Jessica Güssen: Knoten: lösen, knüpfen, mit der Haut denken. Michel Serres' tangible Philosophie der Gemenge und Gemische. In: Reinhold Clausjürgens und Kurt Röttgers (Hg.): Michel Serres. Das vielfältige Denken. Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 37–57.

83 Serres, a.a.O., S. 442.

wortreich als ungleich reicher, zarter, umfassender als das ›vernünftige‹ Erkennen des »alte[n] Subjekt[s]«. Mit seinen drastischen Formulierungen (›hirnlose Grausamkeit«, »heimatlos«, »vertrieben« etc.) kritisiert der Autor den Cartesianischen Körper-Geist-Dualismus, der immer in der okularzentristischen Tradition mitschwingt, aufs Schärfste.⁸⁴

6.2 Taktile Choreografie als Einladung, mit der Haut zu denken

Das glühende Plädoyer Serres' für eine Erkenntnisphilosophie mit dem Körper scheint in taktilen Choreografien eine künstlerische Aktualisierung zu finden. Anhand einer umfassenden Auswahl an Beispielszenen konnte ich aufzeigen, dass auch hier die Wahrnehmung mit der Haut im Zentrum steht – und zwar ganz entgegen einer okularzentristischen Logik als *ästhetische* Wahrnehmung. Ich verstehe in diesem Sinne taktile Choreografie nicht nur allgemein als Einladung zur korporal-sensuellen Partizipation. Ich verstehe sie darüber hinaus als Einladung, im Zuge dieser Rezeption *mit der Haut zu denken*.

Die Choreografien zeigen, dass ein okularzentristisches Verständnis von Ästhetik nicht starr ist, sondern wandelbar. Hieraus ergibt sich für Teilnehmende die Potenzialität, nicht nur eine andere Form von Wahrnehmung zu erfahren, sondern damit verbunden auch eine andere Form des Denkens zu praktizieren, ein Denken, das sich mit Serres über den ganzen Körper ausdehnt: »Das denkende Ich erstreckt sich bebend und erschauernd über den ganzen Rücken; ich denke überall.«⁸⁵ Mit der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografien geht auch eine Form des taktilen Denkens einher, das quer zur okularzentristischen Logik des ›Verstandes‹ steht. Ich folge hierin Fluhrer und Waszynski, die sich für eine neue und taktilere Form des Denkens aussprechen und dabei nach »neue[n] Methoden des Denkens und Machens« suchen:⁸⁶ »Es wird ein Denken sein müssen«, so die beiden Autor*innen, »das sich *angreifbar* macht oder auch: zum Tanz auffordert.«⁸⁷

84 Serres' Kritik am Okularzentrismus findet sich in vielen weiteren Textstellen, z.B. ebd., S. 101: »Alle Mannigfaltigkeiten sind verknötet oder verknüpft durch hauchdünne oder dicke, weiche oder harte Verbindungen [...]. Das Gemisch kennzeichnet diese Situation besser als die Mitte. [...] Und die Haut besser als der Blick. Und der Körper besser als seine Sprache.« Vgl. auch Güsken, a.a.O., S. 38: »Seine Erkenntnistheorie wendet sich damit gegen eine Theoria als eine das Auge und den Blick privilegierende Veranstaltung einer rein geistigen Schau, und will vielmehr ein *tangibles* Denken entwerfen.« Kritisch muss angemerkt werden, dass Serres in seiner Ablehnung des Okularzentrismus seinem eigenen Projekt wiederum eine »absolute« Wahrheit zuschreibt, etwa im Wortgebrauch der »totale[n] Eroberung«. Serres, a.a.O., S. 442.

85 Ebd., S. 96.

86 Vgl. auch Elo, a.a.O., S. 35: »It is worth noting, however, that the medium of research consists of culturally determined variables that change over time.«

87 Fluhrer und Waszynski, a.a.O., S. 13.

Allerdings muss hier kritisch angemerkt werden, dass es beim Postulat eines ›Hautdenkens‹ keinesfalls um eine Essenzialisierung gehen darf, welche Berührung als ›wirklich‹ oder ›unverfälscht‹ verstünde. Bei Serres selbst finden sich stellenweise Tendenzen dazu, etwa in der Formulierung »der reine Tastsinn«. ⁸⁸ Tatsächlich hebt der Autor manchmal das Taktile als per se ›besser‹ oder ›authentischer‹ hervor, so dass die Haut als Empfängerin von Berührung zu einer Art ›Wirklichkeitsgarant‹ wird. ⁸⁹ Waldenfels spricht in diesem Zusammenhang von einer gleichzeitigen Unter- und Überschätzung des Tastsinns: »unterschätzt wegen seiner materiellen Grobschlächtigkeit, überschätzt als Probe auf die Wirklichkeit«. ⁹⁰ Dahingegen wird insbesondere von Vertreter*innen der Medienwissenschaften immer wieder auf die Medialität von über Häute übermittelten Sinneseindrücken verwiesen. Über das Medium der Haut empfangen die Sinnesorgane – als Netzhaut, Trommelfell, Schleimhäute etc. – die Eindrücke aus der Außenwelt: »All diese Häute, die Kontakt mit der Welt ermöglichen, indem sie eine Grenze zu ihr bilden, die sich aufspannen, um Signale einzufangen.« ⁹¹ Auf die Tatsache, dass menschliche Sinneswahrnehmungen daher immer als medial übermittelt zu verstehen sind, verweist auch Jütte und betont, man müsse sich »von einer apriorischen Annahme der ›Naturhaftigkeit‹ von Sinneswahrnehmung« lösen. ⁹² Er folgert: »Somit kann es also keine Naturgeschichte der Sinne, sondern letztlich nur eine Gesellschaftsgeschichte menschlicher Sinneswahrnehmung geben [...]«. ⁹³ Auf den medialen Charakter aller Sinneswahrnehmungen – einschließlich des Tastsinns – soll daher auch für den hier gegebenen Kontext deutlich hingewiesen werden, um nicht im Zuge einer Kritik am bestehenden Okularzentrismus unhinterfragt den Tastsinn als vermeintlich besonders ›authentisch‹ zu klassifizieren. Die untersuchten taktilen Choreografien verwenden die taktile Rezeptionsdimension jedoch nicht, um Teilnehmenden durch Berührung eine vermeintlich ›authentische‹ oder ›wahre‹ Erfahrung zu ermöglichen, sondern um mit der taktilen eine *andere*, nämlich nichtvisuelle Rezeption von Choreografie anzubieten.

Aus dem Plädoyer für ein Denken mit der Haut ergibt sich noch eine weitere Problematik: Für eine Reflexion eines Denkens mit der Haut – im informellen Austausch Rezipierender im Anschluss an eine Choreografie ebenso wie auf wissenschaftlicher Ebene – bedarf es der Sprache, um die Hauterfahrungen vermittelbar zu machen. Es ist nicht möglich, außerhalb der Sprache über den Tastsinn zu

88 Vgl. Serres, a.a.O., S. 108. Vgl. auch Fußnote 71 und 79.

89 Vgl. Elo, a.a.O., S. 45: »[...] the sense of touch as the ultimate guarantee of tangible reality and its visual mastery.«

90 Waldenfels: Bruchlinien, a.a.O., S. 64.

91 Harrasser, a.a.O., S. 7.

92 Jütte: a.a.O., S. 18.

93 Ebd., S. 18f.

kommunizieren. Serres bezeichnet diese Problematik als den »Sündenfall der Sprache«. ⁹⁴ Während der Autor diesen Sachverhalt mehrfach sehr kritisch bewertet – die Verwendung des Terminus »Sündenfall« spricht für sich –, will ich mit der vorliegenden Arbeit vielmehr dafür plädieren, *Hautdenken* zu praktizieren und die eigene Sprache davon anstecken zu lassen: Das hieße, ein Verständnis von Denken jenseits des bekannten Körper-Geist-Dualismus zu etablieren, anstatt über diesen erneut zu lamentieren. Damit mache ich gleichzeitig eine Konnotation von Haut und Berührung stark, die sich jenseits der »dunkle[n] Black-box« ⁹⁵ befindet, jenseits der gesellschaftlichen »Schmuddelkiste«, in die Taktilität so lange verbannt wurde. ⁹⁶ Ein Denken mit der Haut wäre ein Denken, bei dem wir uns bewusst die Finger schmutzig machen. ⁹⁷ Wenn Berührung und Berührtwerden zum Mittel und Gegenstand choreografischer Praxis werden, dann muss sowohl ihre Rezeption als auch ihre (wissenschaftliche) Reflexion unmittelbar, fleischlich, gleich einem *Denken mit der Haut* stattfinden.

94 Serres, a.a.O., S. 70.

95 Ebd., S. 442.

96 Vgl. Elo, a.a.O., S. 37: »Beside vision – considered that noblest of senses – touch has been regarded as vague, vulgar, drive-related, and thus even impure.«

97 Vgl. ebd., S. 34.