

## Kapitel VII

# Politizität der Praxis taktiler Choreografie

---

Zu Beginn meiner Argumentation habe ich hergeleitet, dass sich korporal-sensuelle Partizipation als besondere Form der Rezeption verstehen lässt. Die konkrete Analyse der fünf choreografischen Arbeiten hat dann verdeutlicht, dass es sich im Falle taktiler Choreografie um eine *leiblich-situierte* Rezeption handelt, die über eine ganzkörperliche Involvierung der Teilnehmer\*innen ein Spektrum an taktil-kinästhetischen Erfahrungen bereithält, welche im Rahmen der Choreografien zu *ästhetischen* Erfahrungen werden. Darüber hinaus hat die Analyse ergeben, dass die Teilnahme an taktiler Choreografie sich nicht in einer Art ›(Wohl-)Fühlmodus‹ erschöpft, sondern stets mit einer reflexiven Brechung in Form relationaler Aushandlungsprozesse einhergeht. Mit diesen Beobachtungen komme ich zu der Folgerung, dass es bei der Rezeption taktiler Choreografie nicht um ein ›Verstehen‹ im Sinne eines (visuell) zu erfassenden ›Werks‹ geht, sondern dass sich hier Formen von Verstehen *aus dem Tun heraus* vollziehen. Um dies adäquat zu fassen, muss ein anderer Rezeptionsbegriff stark gemacht werden, der nicht erneut die Dichotomien von aktiv/passiv wiederholt, sondern der vielmehr Formen eines leiblich-situierten Verstehens im teilnehmenden Vollzug beschreibbar macht. Auf der Suche nach einem begrifflichen Instrumentarium erscheint mir die neuere Diskussion zum Begriff der *Praxis* instruktiv: Die Rezeption taktiler Choreografie selbst als *ästhetische Praxis* zu beschreiben, ermöglicht es mir, nicht nur ihre leibliche Vollzugsdimension zu betonen, sondern darüber hinaus auch ihre politische Potenzialität aufzuspüren. Mit Bezugnahme auf die von Donna Haraway beschriebene Praxis des *Fadenspiels* sowie auf alternative Formen des *Denkens* bei Édouard Glissant werde ich anschließend ausführen, dass sich der in taktilen Choreografien praktizierte *taktile Modus* als widerständiger Gegenentwurf zu einem okularzentrischen, von Machtstrukturen geprägten abendländischen Konzept von ›Verstehen‹ bzw. von ›Wissen‹ begreifen lässt.

## 1. Der Begriff der Praxis

Der Begriff der Praxis ist en vogue – spätestens seitdem 2001 mit einem gleichnamigen Sammelband der *practice turn* ausgerufen wurde.<sup>1</sup> Insbesondere Vertreter\*innen aus Philosophie und Soziologie haben seither mit einer Fülle an Forschungsbeiträgen den Begriff der Praxis geschärft, um vielfältige kulturelle und gesellschaftliche Prozesse jenseits der Dichotomien von Subjekt/Objekt, Individuum/Gesellschaft oder Körper/Geist zu beschreiben.<sup>2</sup> Je nach Ausrichtung wird Praxis dabei mehr im Sinne von Routinen und damit als strukturierendes Element in den Blick genommen,<sup>3</sup> oder mehr als ein kontingentes Geschehen, in dem Praktizierende die jeweilige Praxis stets aufs Neue verändern oder erweitern können.<sup>4</sup> Praxistheorien erlauben es dabei, menschliches Tun in seinem Zusammenspiel von Akteur\*innen, dem jeweiligen Umfeld sowie Materialien und Artefakten zu untersuchen. Der Begriff der Praxis beschreibt also Strukturen und Wechselwirkungen zwischen Menschen, Tätigkeiten, Gegenständen und ihrer jeweiligen Umgebung in ihrem konkreten Vollzug. Er ermöglicht damit in vielen Fällen eine *andere* Sichtweise auf Zusammenhänge, die als abschließend verstanden galten. Thomas Alkemeyer fasst zusammen:

Die Praxistheorie ist mehr als ein ›Ansatz‹ oder eine ›Sprache‹ (idiom). Sie ist zugleich eine kritische Weise, bestehende Antworten auf soziale, philosophische oder kulturelle Fragestellungen zu korrigieren und an ihrer Stelle neue Sichtweisen (›ways of thinking‹) zu empfehlen. Soziale Ordnungen und ihre implizite wie explizite Normativität werden anders erklärt, und dies auf allen Ebenen – beim Fußballspielen wie auch beim Arbeiten.<sup>5</sup>

- 
- 1 Vgl. Theodore R. Schatzki, Karin Knorr-Cetina, und Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York: Routledge 2001. Freilich hat die Debatte um Praxis im abendländischen Denken eine umfangreiche Tradition, die bis zu Aristoteles zurückführt. Vgl. 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. 71ff. Vgl. auch Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann, und Jörg Volbers: *Einleitung: Anliegen des Bandes*. In: Dies. (Hg.): *Praxis Denken. Konzepte und Kritik*. Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 7–23, hier S. 14f.
  - 2 Vgl. z.B. Thomas Bedorf: *Leibliche Praxis. Zum Körperbegriff in den Praxistheorien*. In: Alkemeyer, Schürmann und Volbers (Hg.): *Praxis Denken*, a.a.O., S. 129–149, hier S. 129f.
  - 3 Prominent etwa bei Bourdieu mit seiner Theorie des Habitus. Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Berlin: Suhrkamp 2021.
  - 4 Vgl. hierzu beispielsweise Lucilla Guidi: *Iterabilität und Kontingenz der Praxis anhand von Wittgenstein und Heidegger*. In: Michael Corsten (Hg.): *Praxis. Ausüben. Begreifen*, a.a.O., S. 46–68.
  - 5 Alkemeyer, Schürmann und Volbers: *Einleitung*, a.a.O., S. 9.

Auch taktile Choreografie findet, wie bereits aufgezeigt, in einer ›Ordnung‹ statt, die bestimmte Strukturen vorgibt und doch zugleich geöffnet ist.<sup>6</sup> Der Praxisbegriff soll nun genutzt werden, um den besonderen Charakter der taktil-kinästhetischen Rezeption als *Vollzug* der jeweiligen choreografischen Ordnung zu erfassen und sie als *ästhetische Praxis* beschreibbar zu machen. Zu diesem Ziel erscheinen insbesondere drei Aspekte von Praxis anschlussfähig.<sup>7</sup> Diese seien hier als *Prozesshaftigkeit*, *Leiblichkeit* und *Kontingenz* bezeichnet und sollen im Folgenden kurz umrissen werden.<sup>8</sup>

## 1.1 Prozesshaftigkeit

Der Praxisbegriff fokussiert auf das (menschliche) Tun in seinem Ausüben und in seiner Prozesshaftigkeit. Im Gegensatz zur *poesis* als dem »schöpferischen Produzieren« bedeutet der auf das Altgriechische zurückgehende Terminus *praxis* »Handlung« bzw. »das Handeln«.<sup>9</sup> Etwas als Praxis zu verstehen, heißt somit, nicht Ziel oder Zweck einer Handlung, sondern den Prozess des Handelns selbst in den Fokus zu setzen. Hetzel bezeichnet dies als den *Vollzugscharakter* der Praxis.<sup>10</sup> Mit Bezugnahme auf Aristoteles schreibt er:

Als praxis gilt in der griechischen Alltagssprache ein umfassendes Wirksamkeits- und Vollzugsgefüge, das nicht auf intentionale und regelgeleitete menschliche Handlungen im engeren Sinne beschränkt bleibt.<sup>11</sup>

Vielmehr sei Praxis als selbstreferenziell zu verstehen, habe also ihr Ziel in sich selbst.<sup>12</sup> Eng mit der Prozesshaftigkeit von Praxis verbunden ist die Tatsache, dass

6 Vgl. Kapitel III, insbesondere III.1.2.

7 Auf einen umfassenderen Überblick über aktuelle Praxisdiskurse soll dabei verzichtet werden – dies wäre in Anbetracht der Komplexität der Diskurse anmaßend und erscheint an dieser Stelle auch wenig zielführend.

8 Ich habe diese drei Aspekte von Praxis in sehr komprimierter Version bereits im Artikel »Choreografien des Taktile: Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis« vorgestellt. Vgl. Dominika Cohn: Choreografien des Taktile. Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, Jg. 7 (2022), Nr. 1, S. 23–47, hier S. 39–41.

9 Eintrag »πράξις« (»Praxis«). In: Wilhelm Gemoll (Hg.): Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. München/Wien: Freytag Verlag, S. 627.

10 Vgl. Hetzel, a.a.O., S. 82: »Praxis erweist sich damit als ein durativer oder performativer Begriff, als ein Begriff, der den Vollzug des Tätigseins betont.«

11 Ebd., S. 72.

12 Vgl. ebd., S. 85. Vergleichbar beschreibt auch Bedorf Praxis als ein Geschehen, dessen »Sinn im Vollzug selbst« bestehe. Vgl. Bedorf, a.a.O., S. 129.

sich eine wie auch immer geartete Praxis erst durch das Ausüben ihrer selbst begreifen und beschreiben lässt. Hetzel hält fest: »Was Praxis ist, lässt sich immer nur klären und erfahren, wenn wir uns in eine Praxis einüben. Praxis lässt sich insofern nicht soziologisch von außen beobachten.«<sup>13</sup> Ein Beispiel für die Anwendung des Praxisbegriffs in seinem Vollzugscharakter liefern Hörning und Reuter mit ihrem Band *Doing Culture: Die Autor\*innen machen hier ein Verständnis von »Kultur als Prozess, als Relation, als Verb«*<sup>14</sup> stark und setzen damit eine »Priorität des Vollzugs, der Verkörperung und der Ausführung«.<sup>15</sup> Sie betonen: »Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist keine ›objektive Tatsache‹, sondern eine ›interaktive Sache des Tuns‹.«<sup>16</sup> Damit wird hier ein praktisches Verständnis von Kultur vorgeschlagen, das das prozesshafte und relationale Tun in den Vordergrund stellt. Hieraus ergibt sich eine unmittelbare Anschlussfähigkeit an die Rezeption taktile Choreografie, die so als ein Fühlen und Bewegen im Vollzug beschreibbar wird: als (inter-)aktives Geschehen des *In-Berührung-* und *In-Bewegung-Seins* verwoben mit prozesshaften Episoden des *Zauderns*. Auch der von Hetzel und Hörning/Reuter betonte Aspekt des *Verstehens aus dem Tun* heraus ist relevant im Zusammenhang mit der Rezeption taktile Choreografie: Die Analyse verschiedener Rezeptionsdimensionen hat gezeigt, dass das eigentliche *Ausführen* die Grundbedingung dafür ist, taktile und kinästhetische Wahrnehmung *als* ästhetische Erfahrung überhaupt machen zu können.

## 1.2 Leiblichkeit

Ein weiteres für den hiesigen Untersuchungskontext relevantes Charakteristikum von Praxis ist die mit dem Begriff verbundene Betonung des Körpers. Praxis ist *anti-mentalistisch*: Sie aktualisiert sich nicht über ein abstraktes, distanzierendes Verstehen, sondern durch ein Ausführen, das ohne den Körper nicht denkbar ist.<sup>17</sup> Spezifisch befasst sich Thomas Bedorf in seinem Beitrag *Leibliche Praxis* mit der Bedeutung des

13 Hetzel, a.a.O., S. 89.

14 Karl H. Hörning und Julia Reuter: *Doing Culture: Kultur als Praxis*. In: Dies. (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und Praxis*. Bielefeld: transcript 2004, S. 9–15, hier S. 9.

15 Ebd., S. 12.

16 Ebd., S. 10.

17 Vgl. hierzu z.B.: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel: *Performance und Praxis*. Ein Dialog. In: Dies. (Hg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: transcript 2017, S. 7–42, hier S. 16: »Handeln ist in praxistheoretischen Ansätzen als Ausschnitt einer Praktik definiert, die vom Körper getragen oder wahrgenommen wird. Praktiken vollziehen sich somit immer in materieller und körperlicher Ko-Aktivität mit anderen Subjekten, Dingen, Artefakten, den räumlich-materiellen sowie situationalen Rahmungen.«

Körperbegriffs in den Praxistheorien.<sup>18</sup> Bedarf stellt insbesondere die Rolle des Körpers im Zusammenhang mit dem durch Praxistheorien hervorgehobenen Materialitätsbegriff prägnant heraus:<sup>19</sup>

[...] den Körpern [kommt] eine besondere, zentrale Rolle zu, lassen sich doch Praktiken ohne Dinge, nicht aber ohne Körper denken (Sport treiben lässt sich ohne Hilfsmittel, nicht aber ohne bewegte Körper). Gerade am Begriff des Körpers erweist sich die Materialität als konstitutives Element von Praxis als mehrdeutig, kann sie sich doch sowohl auf das Primat der praktischen Bewegung (in Differenz zum Primat der Intentionen und Strukturen) als auch auf die Gegebenheit von Körpern und Dingen als ›materiale Bestandteile von Praktiken‹ beziehen.<sup>20</sup>

Somit lassen sich in einem doppelten Sinne »Praktiken ohne Dinge, nicht aber ohne Körper denken«.<sup>21</sup> Die Anschlussfähigkeit des durch die Praxistheorien betonten Aspekts der Materialität an die Rezeption taktiler Choreografie liegt auf der Hand: Der Akt der korporal-sensuellen Teilhabe ist Bestandteil der Choreografien und ermöglicht zugleich erst den Zugang zu einem ästhetischen Erleben über die Visualität hinaus bzw. sogar jenseits davon. Damit ist die körperliche *Materialität* der Anwesenden von primordialer Bedeutung.

Doch es ist ebenfalls deutlich geworden, dass das Zaudern eine wichtige Rezeptionserfahrung ist, in der sich eine reflexive Dimension der korporal-sensuellen Partizipation aktualisiert. Um diesem Aspekt gerecht zu werden, erscheint Bedorfs Konzept einer *leiblich* verstandenen Praxis sinnvoll. Am gängigen Körperverständnis der Praxistheorien kritisiert Bedarf, dass sie zwar antidualistisch gedacht seien,<sup>22</sup> durch das Konzept eines agierenden und durch Praktiken geformten Körpers aber implizit den bestehenden cartesianischen Körper-Geist-Dualismus weitertrügen.<sup>23</sup> Denn schon der Begriff des Körpers selbst stehe in der Tradition einer strikten Trennung von Körper und Geist. Um dieses Dilemma zu überwinden, schlägt Bedarf vor, den phänomenologischen Leibbegriff in der Praxistheorie aufzugreifen. Die leibliche Dimension in der Praxis stark zu machen wäre, so der Autor, eine Möglichkeit »die Reflexivität der Subjektivität, die in holistischen Praxistheorien

18 Bedarf, a.a.O.

19 Bedarf beruft sich dabei vor allem auf Pierre Bourdieu, Judith Butler und Michel Foucault, die für das heutige Verständnis von »Körper« in den Praxistheorien besonders wegweisend waren.

20 Bedarf, a.a.O., S. 130.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd., S. 131: »Praxistheorien sind von ihrer Richtung her anti-dualistische Theorien.«

23 Vgl. ebd.: »Charakteristisch ist [...], dass ein guter Teil des philosophischen Theoriefundus, auf den sich Praxistheorien des Öfteren berufen [...], gerade den Körperbegriff nicht so weit entwickeln, dass auf die cartesische Spaltung nicht nur negativ Bezug genommen, sondern diese überwunden würde.«

verloren zu gehen droht, konzeptionell wiederzugewinnen«. <sup>24</sup> Für meinen hier unternommenen Versuch, die Rezeption taktiler Choreografie als Praxis zu beschreiben, ist Bedorfs Vorschlag in besonderer Weise produktiv. Mit der Verwendung des von ihm skizzierten leiblichen Praxisbegriffs stelle ich mich gegen eine theoretische ›Funktionalisierung‹ des Körpers, die ihn gänzlich in (dem Konzept) der Praxis aufgehen ließe. Ein leibliches Praxisverständnis ermöglicht es hingegen, den *subjektiven Überschuss* einzufangen, <sup>25</sup> der sich in der individuellen physischen Bezugnahme einzelner Teilnehmender zur praktizierten Choreografie artikuliert. Denn die Choreografien sind strukturell so angelegt, dass sie eine solche individuelle Bezugnahme ermöglichen oder sogar einfordern: Einige Arbeiten bieten Rückzugsmöglichkeiten (etwa in Form der am Rande liegenden Sitzkissen bei *Fluid Grounds*); sie umfassen Momente der Entscheidungs- und Wahlfreiheit (will man bei *CO-TOUCH* ›seine\*n‹ Performer\*in vorher sehen oder nicht, will man sich bei *Invited* bewusst in die Nähe der Musiker\*innen begeben oder lieber auf der Tribüne verbleiben usw.). Sie formulieren eine *Einladung*, die nicht oder nicht in jedem Aspekt angenommen werden muss. Die Rezeption taktiler Choreografie als *leibliche Praxis* zu verstehen, bedeutet, die Materialität der teilnehmenden Körper zu betonen und dabei gleichzeitig den sich ergebenden subjektiven Überschuss mitzudenken.

### 1.3 Kontingenz

Als drittes relevantes Charakteristikum des Praxisbegriffes ist hier das zu nennen, was vielfach als *Kontingenz* der Praxis bezeichnet wird. Ein offener Verlauf von Handlungsweisen scheint auf den ersten Blick quer zu stehen zu dem für die Konzeptualisierung von Praxis grundlegenden Verständnis, dass sich Praktiken grundsätzlich durch Wiederholungen und Routine etablieren. <sup>26</sup> Denn nicht alles Tun oder Handeln wird unter den Begriff der Praxis bzw. von Praktiken subsumiert: »Erst durch häufiges und regelmäßiges Miteinandertun«, so Hörning und Reuter,

24 Ebd., S. 138. Bedarf wendet sich damit gegen ein rein funktionales Verständnis von Körper in den Praxistheorien. Vgl. ebd., S. 130: »Um noch den bloßen Anschein voluntativer Autonomie zu tilgen, ließe sich pointiert sagen, dass nicht Körper Praktiken vollziehen (als gäbe es Körpersubstrate diesseits von Praktiken), sondern sich Praktiken *an den* Körpern vollziehen. Damit ist aber der *practice turn*, der immer auch ein *body turn* ist, vor allem eine negative Bewegung.«

25 Mit der Verwendung des Begriffs »subjektiv« folge ich an dieser Stelle dem Vorschlag Alkemeyers, Subjektivität im Zuge eines Praxis-Denkens nicht »zu eliminieren«, sondern sie »in kritischer Perspektive neu zu denken«. Vgl. Alkemeyer, Schürmann und Volbers: Einleitung, a.a.O., S. 12.

26 Zur Bedeutung von Wiederholung für die Praxis vgl. Hilmar Schäfer: Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung. In: Dies. (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript 2016, S. 137–159.

»bilden sich gemeinsame Handlungsgepflogenheiten heraus, die soziale Praktiken ausmachen.«<sup>27</sup> Die Besonderheit von Praktiken ist jedoch, dass sie zwar *ingeübte* Strukturen darstellen, diese aber von Praktizierenden ständig erweitert oder sogar gänzlich verändert werden können: Sie besitzen einen gewissen *Eigensinn*. Hierin liegt die kontingente Kapazität von Praxis, wie sie etwa Hetzel hervorhebt. Er beschreibt Praxis als »denjenigen Bereich des Seins [...], in dem alles immer auch ›anders sein, werden oder sich verhalten kann.«<sup>28</sup> Praxis verbindet also eine gewisse Strukturiertheit mit einem gleichzeitig prinzipiell offenen Verlauf. Hörning und Reuter halten fest:

Praxis ist als Scharnier zwischen dem Subjekt und den Strukturen angelegt und setzt sich damit von zweckorientierten und normorientierten Handlungstheorien gleichermaßen ab. Praxis ist zugleich regelmäßig *und* regelwidrig, sie ist zugleich wiederholend *und* wiedererzeugend, sie ist zugleich strategisch *und* illusorisch.<sup>29</sup>

So verstanden, hat Praxis eine Art Doppelcharakter, indem sie einerseits aus Strukturen besteht, andererseits aber diese Strukturen aus sich selbst heraus erweitert, ergänzt oder verändert werden können.

Hier nun bietet sich ein bedeutender Anknüpfungspunkt an die Rezeption taktiler Choreografie an. Es sei zunächst noch einmal daran erinnert, dass es sich für Teilnehmende hier um *außeralltägliche* Situationen und damit – zumindest für die allermeisten von ihnen – um eine ungewöhnliche Wahrnehmungs- und Erlebens- bzw. Rezeptionsform handelt, die eben gerade (noch) *nicht* eingeübt ist.<sup>30</sup> Taktile Choreografie (mit) zu praktizieren, dürfte für die allermeisten Rezipient\*innen eben gerade *keine* Routine darstellen.<sup>31</sup> Ein primär als Routine verstandenes Praxis-konzept würde die Rezeption taktiler Choreografie daher nicht erfassen. Versteht man hingegen, wie dargestellt, Praxis als »Scharnier zwischen dem Subjekt und den Strukturen«, so ergibt sich eine interessante Engführung. Denn in einer taktilen Choreografie, die als *geöffnete Ordnung* konzipiert ist, entsteht ein ebensolches

27 Hörning und Reuter, a.a.O., S. 12.

28 Hetzel, a.a.O., S. 90. Vgl. hierzu auch Guidi, die mit Marchart von einer »radikalen Kontingenz« der Praxis spricht. Guidi, a.a.O., S. 65: »Solche Begegnungen [mit Kontingenz] verkörpern Ereignisse der Krise, Verwirrung, Irritation, Destabilisierung, in denen die eingeübten Praktiken, die einen bestimmten Kontext konstituieren, zusammenbrechen, ununterscheidbar und fragil werden und sich als offen und undurchsichtig ereignen: Es wird also ihrem *anders sein können* begegnet. Die *praktische Begegnung* mit Kontingenz ist das, worauf das *ontologische Merkmal* der ›Unbegründbarkeit‹ als radikale Kontingenz der Praxis verweist.« [Kursiv im Original]

29 Hörning und Reuter, a.a.O., S. 13. [Kursiv im Original]

30 Vgl. Kapitel III.

31 Dies hängt natürlich entscheidend vom individuellen Vorwissen und den Vorerfahrungen der jeweiligen teilnehmenden Person ab. Vgl. hierzu auch Kapitel I.3.4.

Spannungsfeld: Teilnehmende verhalten sich zur Choreografie als einer durch die Choreograf\*innen gesetzten Ordnung. Die Choreografien sind, wie ich aufgezeigt habe, keine Räume eines beliebigen *anything goes*, sondern sie funktionieren nach bestimmten ordnenden Prinzipien, die bestimmte Strukturen vorgeben. Gleichzeitig – dies impliziert das Attribut *geöffnet* – laden die Choreografien Teilnehmende dazu ein, sich zu den gesetzten Strukturen zu verhalten: Es öffnet sich ein *relationaler Möglichkeitsraum*.<sup>32</sup> Als Scharnier zwischen Struktur und Beteiligten erscheint der Praxisbegriff geeignet, die Praxis taktiler Choreografie zwischen choreografischer Struktur und *eigensinniger* Rezeption präzise zu erfassen. Mit der Betonung des offenen Verlaufs von Praxis im Sinne eines kontingenten Geschehens lässt sich schließlich eine wichtige Besonderheit der Rezeption taktiler Choreografie erfassen: Indem Teilnehmende auf das choreografische Geschehen Einfluss nehmen können, ist auch dieses als *kontingent* zu bezeichnen. Die Ordnungen der Choreografien sind als *Einladung* gestaltet – über den Verlauf jeder einzelnen Aufführung entscheidet dann aber nicht die choreografische Struktur allein, sondern das jeweilige Zusammenspiel von Teilnehmer\*innen und Performer\*innen in ihrer jeweiligen Situiertheit sowie von Requisiten, Sound, Aufführungsräumen, Programmheften usw. Die Geschehnisse im choreografischen Verlauf und die Reaktionen der Teilnehmenden bzw. ihre Interaktionen untereinander lassen sich nicht konkret vorhersagen: Sie entwickeln eine spezifische *eigensinnige* Dynamik, die bei jeder Aufführung anders ist.

#### 1.4 Rezeption taktiler Choreografie als *eigensinnige* ästhetische Praxis

Anhand der Themenfelder *Prozesshaftigkeit*, *Leiblichkeit* und *Kontingenz* wurde ausgeführt, inwiefern sich die Rezeption taktiler Choreografie mit ihren charakteristischen Merkmalen als *Praxis* fassen lässt. Die Analyse der fünf taktilen Choreografien hat verdeutlicht, dass es bei ihrer Rezeption um Formen taktiler, kinästhetischer und relationaler Erfahrungen als ästhetische Erfahrungen geht. Dies legt nahe, hier also nicht nur von Praxis, sondern, spezifischer, von *ästhetischer Praxis* zu sprechen. Auch der künstlerische Rahmen, auf den die institutionelle Verankerung der Choreografien in Theaterhäusern und im Rahmen von Festivals verweist, unterstützt die Einordnung als ästhetische Praxis, bei der die Wahrnehmung (und nicht ein auf ein Resultat abzielendes Handeln) im Vordergrund steht.<sup>33</sup> Ausgehend von

32 Vgl. Kapitel VI.2.

33 Dabei soll der Ästhetikbegriff nicht dazu dienen, die Praxis taktiler Choreografie gegenüber anderen Erfahrungsweisen aufzuwerten. Der Begriff der ästhetischen Praxis erlaubt es eben gerade, außerhalb dualistischer Unterscheidungen zu denken und etwa Kategorisierungen von Kunst und Ästhetik, sogenannter Hochkultur und Popkultur, ebenso wie von Kunst und Alltag zu überwinden. Vgl. hierzu Rolf Elberfeld und Stefan Krankenhagen: Einleitung – Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. In: Dies.

dem oben skizzierten Verständnis von Praxis lässt sich die Rezeption taktiler Choreografie als eine Tätigkeit fassen, die sich über ihren aktiven, leiblichen und kontingenten Vollzug definiert, während dieser Vollzug in seiner spezifischen choreografischen Rahmung gleichzeitig als ein *ästhetischer* zu bezeichnen ist. Die korporal-sensuelle Partizipation in den exemplarisch ausgewählten taktilen Choreografien wird damit nicht nur als spezifischer Rezeptionsmodus, sondern gleichzeitig auch als *eigensinnige* ästhetische Praxis erkennbar. Mit den vorangegangenen Kapiteln habe ich herausgearbeitet, dass taktiler Choreografie quer zu einer Logik des Theaters als Schauplatz steht und damit auch quer zu einem Ästhetikbegriff, der von einer distanzierten Betrachtung von ›Bildern‹ ausgeht. Das Verständnis einer Rezeption taktiler Choreografie als ästhetische Praxis erlaubt es dahingegen, ästhetische Wahrnehmung *und* körperlichen Vollzug als ein in sich verbundenes, aktives, eigensinniges Handeln zu erfassen.<sup>34</sup>

Damit macht das hier vorgeschlagene Verständnis jede Aufführung und Rezeption taktiler Choreografie in ihrer *Ausführung* stark: Die dem Praxisbegriff inhärente Betonung der Prozesshaftigkeit wird der Tatsache gerecht, dass sich hier Choreografie erst mit und in der korporal-sensuellen Partizipation der Teilnehmenden aktualisiert. Gleichzeitig wird mit dem Praxisbegriff der taktil-kinästhetische Vollzug der Rezeption sowohl in seiner Leiblichkeit als auch in seiner situierten Relationalität hervorgehoben. Die mit dem Praxisbegriff verbundene Kontingenz betont darüber hinaus den *Eigensinn* in der Rezeption taktiler Choreografie: Es ist möglich, dass eine teilnehmende Person zu schüchtern ist, um sich überhaupt auf Berührung einzulassen, dass Berührungen sie laut zum Lachen oder still zum Weinen bringen, dass sie extrem wild oder überhaupt nicht tanzt etc. – unzählige Variationen von Abweichung sind denkbar. Während der Ablauf der Aufführung durch eine gewisse choreografische bzw. dramaturgische Ordnung strukturiert ist und von den *Performance-Guides* durchaus gelenkt wird, ist der Verlauf der Choreografie dort, wo sie sich auf die teilnehmenden Körper ausdehnt, offen. Als eigensinnige ästhetische Praxis verstanden, ist die Rezeption taktiler Choreografie immer kontingent und entzieht sich der Kontrolle der Choreograf\*innen.

---

(Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 7–25, hier S. 16–19.

34 Vgl. hierzu Sophia Prinz: Relative Autonomie. In: Birgit Eusterschulte und Christian Krüger (Hg.): Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik. Bielefeld: transcript 2022, S. 61–82, hier S. 81: »Praxistheoretisch gesehen, lässt sich das Ästhetische somit nicht auf bestimmte Eigenschaften oder eine bestimmte Wahrnehmungsweise (wie etwa den ›reinen Blick‹) festschreiben, sondern muss stets relational gefasst werden – und das sowohl auf der Ebene der ›ästhetischen Form‹ als auch der ›ästhetischen Erfahrung‹.«

## 2. Denkfiguren zu einem ›taktilem Modus‹

Gewiss lassen sich auch traditionelle, primär visuelle Formen der Theaterrezeption als ästhetische Praxis im Sinne eines sinnlichen Vollzuges verstehen, denn auch Sehen und Hören sind an eine leibliche Wahrnehmung gebunden. Ich habe jedoch dargelegt, dass das Zuschauen im Theater von einer okularzentrischen Tradition (›sehen, um zu verstehen‹) geprägt ist, die wiederum auf Machtstrukturen basiert. Dies wird prägnant deutlich am bereits genannten Beispiel der Königsloge, die in klassischen Theatern mit Guckkastenbühne die zentrale, leicht erhöhte Sichtachse für den König vorsieht: Hier wird das Sehen als Machtdemonstration genutzt und steht zugleich für eine (vermeintlich) entkörperlichte, männliche Machtfantasie, die Haraway wie bereits ausgeführt als »göttlichen Trick« entlarvt.<sup>35</sup> Taktile Choreografie ereignet sich jenseits von diesem von Machtstrukturen geprägten Dispositiv des Theaters als Schauraum. Es konnte gezeigt werden, dass sich die den ganzen Körper involvierende Rezeption dieser Choreografieform in ihrer Leiblichkeit, in ihrem Vollzugscharakter und in ihrem Eigensinn adäquat mit dem Begriff der Praxis fassen lässt. Doch was genau wird hier eigentlich *praktiziert*? Ich behaupte, dass es in erster Linie um das Praktizieren eines spezifischen *taktilem Modus* geht. Ich werde aufzeigen, dass dieser alternative Formen des *Verstehens* und damit auch des *Denkens* mit sich bringt, die mit der Praxis taktilem Choreografie, wenn man so will, ›eingeebt‹ werden und dass sich hieraus bedeutsame politische Implikationen ergeben. Um diese zu entfalten, werde ich im Folgenden erneut auf Donna Haraway Bezug nehmen, indem ich die von ihr beschriebene Praxis des *Fadenspiels* mit der (Rezeptions-)Praxis taktilem Choreografie engführe.<sup>36</sup> In einem zweiten Schritt werde ich dann die feministischen und posthumanen Implikationen von Haraways Fadenspielmetapher um postkolonial geprägte alternative Denkkonzepte erweitern, die Glissant in seiner *Philosophie der Weltbeziehung* formuliert.

### 2.1 Die Praxis des Fadenspiels: *Responsabilität* bei Haraway

Den Begriff des Fadenspiels verwendet Donna Haraway als vielfältige Metapher für ein gegenseitiges, aufmerksames, kreatives und spielerisches Geben und Nehmen. Sie schreibt:

Im Spiel mit Fäden geht es um das Weitergeben und In-Empfang-Nehmen von Mustern, um das Fallenlassen von Fäden und um das Scheitern, aber manch-

35 Vgl. Kapitel V.6.

36 Sie führt diese Denkfigur in ihrem Band *Unruhig bleiben* aus. Vgl. Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018.

mal auch darum, etwas zu finden, das funktioniert, etwas Konsequentes und vielleicht sogar Schönes; etwas, das noch nicht da war, ein Weitergeben von Verbindungen, die zählen; ein Geschichtenerzählen, das von Hand zu Hand geht, von Finger zu Finger, von Anschlussstelle zu Anschlussstelle – um Bedingungen zu schaffen, die auf der Erde, auf Terra, ein endliches Gedeihen ermöglicht. Fadenspiele erfordern, dass man stillhält, um zu empfangen und weiterzugeben. Fadenspiele können von vielen gespielt werden, mit allen möglichen Arten von Gliedmaßen, solange der Rhythmus von Geben und Nehmen aufrechterhalten wird.<sup>37</sup>

Das Fadenspiel liest Haraway als eine spielerische Praxis des Sich-Verbindens, als ein Verbinden, das nach allen Seiten, für alle menschlichen und auch nichtmenschlichen Spieler\*innen offen ist: Mit ihrem Ansatz will Haraway auf radikale Weise das Anthropozän überwinden.<sup>38</sup> Als Alternative malt sie die Vision eines postanthropozentrischen Zeitalters des *Chthuluzäns* aus:<sup>39</sup> eines Zeitalters des artenübergreifenden Miteinanders, in dem tastend und ausprobierend Fäden gesponnen werden.<sup>40</sup> Die Praxis des Fadenspiels bzw. von mit dieser Metapher beschriebenen Handlungen ist also ein radikal ökologisches Projekt in einem posthumanen<sup>41</sup> Sinne. Die Metapher verbindet interessanterweise ästhetische Aspekte («etwas Schönes») mit

37 Ebd., S. 20.

38 Vgl. ebd., S. 138 f. »Es ist unsere Aufgabe, das Anthropozän so kurz/dünn wie möglich zu halten und miteinander auf jede vorstellbare Art und Weise kommende Epochen zu kultivieren, in denen Refugien sich wiederbeleben können.«

39 Vgl. ebd., S. 48f. Der Begriff lehnt sich an die Gattungsbezeichnung einer Spinnensorte («Pimmoa cthulhu») an und umfasst in Haraways Konzept alle »tentakulären Wesen«. Wichtig ist, dass die Autorin das Konzept solcher tentakulären Wesen sehr weit denkt und dabei neben Spinnen, Nesseltieren etc. auch befüngerte Wesen (darunter menschliche), Mikroben, Pilzmyzele, Pflanzenwurzeln und sogar Informationsnetzwerke («IT-Kritter») miteinschließt.

40 Vgl. ebd., S. 49: »Die Tentakulären verbinden und entbinden sich; sie machen Schritte und Knoten; sie machen Unterschiede; sie weben Pfade und Konsequenzen, aber keine Determinismen; sie sind gleichzeitig offen und verknüpft [...]«

41 Haraway selbst bekennt zwar, sich vom Posthumanismus abgewandt zu haben. Vgl. ebd., S. 50, sowie S. 80: »Wir sind Humus, nicht *homo*, nicht *anthropos*; wir sind kompostiert, nicht posthuman.« Dennoch beinhaltet ihre Theorie Bezüge zum Posthumanismus, wie ihn beispielsweise Braidotti vertritt. Die beiden Autorinnen stehen in engem Austausch miteinander. Vgl. Rosi Braidotti: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2014, z.B. S. 17: »Ich begreife die posthumane Verwicklung als eine Möglichkeit, alternative Denkweisen, Wissensformen und Selbstbilder zu befördern. Die posthumane Situation zwingt uns, kritisch und kreativ darüber nachzudenken, wer oder was wir im Prozess des Werdens eigentlich sind.« Außerdem ebd., S. 40: »Meine monistische Philosophie des Werdens beruht auf dem Gedanken, dass Materie, einschließlich der menschlichen Verleiblichung, intelligent und selbstorganisierend ist. Sie steht also nicht in einem dialektischen Gegensatz zu Kultur, auch nicht zu technischer Vermittlung, sondern hängt mit beidem zusammen.«

praktischen («etwas [...], das funktioniert»). Es ist ein Spiel, das mit dem Körper, mit den Händen und Fingern gespielt wird und damit auch eine stark taktil-kinästhetische Komponente enthält: Fadenspiele sind also eine taktile Praxis, die greift, hält, webt und dabei fragile Gebilde hervorbringt. Die Fäden müssen ertastet, geführt und gespannt werden, um das Spiel aufrecht zu erhalten. Es ist ein Spiel um des Spiels willen, worin wiederum die oben erwähnte Selbstreferenzialität von Praxis anklingt. Auch die Prozesshaftigkeit von Praxis ist ein wichtiges Charakteristikum des Fadenspiels: Haraway spricht von »ongoingness«. <sup>42</sup> Essenziell ist, dass es sich beim Fadenspiel um eine Praxis handelt, die immer aus Nehmen und Weitergeben besteht. Im Fortführen der empfangenen Fadenfigur steckt ein kreatives Potenzial, jedes Mal kann eine neue Figur entstehen. Das Spiel bewegt sich innerhalb von Strukturen, die aber gleichzeitig durch jede\*n Spieler\*in wieder verändert, erweitert oder fortgeführt werden können. <sup>43</sup> Genau hierin liegt für Haraway das primäre Anliegen im Gebrauch der Metapher des Fadenspiels: Es geht ihr um die »Kultivierung von Responsabilität«. Spieler\*innen müssen *response-able* sein, ins Deutsche mit *antwortfähig* übersetzt.

Der Begriff der Responsabilität ist zentral für Haraways Denken. <sup>44</sup> Er bedeutet zunächst einmal, dass Lebewesen sich selbst dazu befähigen, eine Antwort geben zu können. Haraway verwendet das Konzept der Responsabilität als breit angelegtes Bild für ein adäquates Einfügen in unsere Umwelt. Es bezeichnet ein Antworten auf bestehende Herausforderungen einer zerschundenen und überstrapazierten Welt, das immer in der unmittelbaren Umgebung ansetzt – an der jeweiligen »Anschlussstelle«: »Niemand lebt überall; jeder lebt irgendwo. Nichts ist mit allem verbunden; alles ist mit etwas verbunden.« <sup>45</sup> Damit ist das bereits ausgeführte Verständnis allen Seins als *relational situiert* im Begriff der Responsabilität von grundlegender Bedeutung. <sup>46</sup> Gleichzeitig klingt in *response-ability* auch die Nähe zu dem üblicheren Wort

42 Haraway: Unruhig bleiben, a.a.O., S. 183: »[...] das ich »ongoingness« (Fortgesetztheit, Fortdauern, Kontinuität) nenne: das Nähren, Erfinden, Entdecken oder irgendwie Zusammenschustern von Versionen des guten miteinander Lebens und Sterbens in den Geweben einer Welt, deren schiere Bewohnbarkeit bedroht ist.«

43 Vgl. ebd., S. 26: »Sie sind Strukturierungen, riskante Ko-Machenschaften, spekulative Fabeln.«

44 Eine inhaltliche Nähe ergibt zum Begriff der *Responsivität* bei Bernhard Waldenfels, die er versteht als »eine »Antwortlichkeit«, die der Verantwortung für das, was wir tun und sagen, unwiderruflich voraussetzt.« Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 57. Sowohl Haraways Konzept der Responsabilität als auch Waldenfels' Konzept der Responsivität greifen die etymologische Nähe von *Antworten* und *Verantworten* auf. Eine spezifischere Differenzierung zwischen den beiden Denkfiguren wäre sicherlich ergiebig, können hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden.

45 Haraway: Unruhig bleiben, a.a.O., S. 48.

46 Vgl. ebd., S. 74: »Historisch situierte, relationale Verweltlichungen machen sich sowohl über die binäre Trennung von Natur und Gesellschaft als auch über unsere Versklavung durch den

*responsibility*, zu Deutsch »Verantwortlichkeit«, an. Antwortfähigkeit zu üben würde im Verständnis Haraways bedeuten, nicht nur Antworten zu finden, sondern dies auf verantwortliche Weise zu tun.<sup>47</sup> Das impliziert zugleich die Übernahme einer gewissen Verpflichtung: Das Entgegennehmen eines fragilen Fadengebildes erfordert Sorgfalt und Achtsamkeit. Sich mit den Händen in ein wie auch immer geartetes Gewebe zu involvieren, verpflichtet dazu, sich in dessen Textur einzufügen; es bedeutet, Verantwortung dafür zu übernehmen, dass es nicht zerreißt.<sup>48</sup> *Responsability* bei Haraway bedeutet, sich *mit* der Welt zu verstehen, anstatt *über* die Welt zu bestimmen und zu urteilen. So sind Formen von Kollaboration, Netzwerken und Gefähr\*innenschaften essenziell in ihrer Denkfigur der Fadenspiele angelegt: Die Autorin verwendet »*string figures* als eine theoretische Trope, als eine Art und Weise, Denken-mit als sympoietisches Verheddern, Verfilzen, Verwirren, Nachspüren und Sortieren mit zahlreichen GefährInnen zu betreiben«. <sup>49</sup> Es geht ihr dabei um *Sympoiesis*,<sup>50</sup> verstanden als gemeinsames Tun, als »Mit-Werden«<sup>51</sup> – und dies immer in einer umfassend artenübergreifenden Konzeption. Mit *Responsability* ist dabei immer auch ein Risiko verbunden: Sich in das Spiel mit Fäden hineinzuwoben ist nicht zuletzt eine *riskante Praxis*, die leibliche Involvierung und Engagement ebenso wie »die Akzeptanz des Risikos schonungsloser Kontingenzen«<sup>52</sup> verlangt.

Die Praxis taktiler Choreografie lässt sich, so meine These, als eine choreografische Aktualisierung eines solchen sympoietischen Systems im Sinne Haraways denken: Das »Mitspielen« oder »Mittanzen« erfordert ein sehr konkretes, *antwortfähiges*

---

Fortschritt und seinen bösen Zwilling, die Modernisierung, lustig.« Für vertiefte Ausführungen zum Begriff der Situiertheit vgl. Kapitel V.6.

47 Vgl. z.B. ebd., S. 180f.: »[...] Verantwortung für die Begegnung übernehmen, um die man nicht gebeten hatte.«

48 Vgl. ebd., S. 183: »Das Risiko, einer Geschichte zuzuhören, besteht darin, dass sie uns dazu verpflichten könnte, uns in zuvor unbekannte, sich verzweigende Netze zwischen unzählige Fäden zu wagen.«

49 Ebd., S. 49. Hierin ergibt sich eine inhaltliche Nähe zu dem von Isabelle Stengers geprägten Begriff der »Ökologie der Praktiken«, die Haraway selbst explizit als Referenz benennt. Vgl. Haraway: *Unruhig bleiben*, a.a.O., S. 52. Vgl. außerdem Isabelle Stengers: *Introductory Notes on an Ecology of Practices*. In: Chris Healy und Stephen Muecke (Hg.): *Cultural Studies Review* 11 (2005), Nr. 1, S. 183–196.

50 Haraway versteht den Begriff mit Dempster als »kollektiv produzierende Systeme, die über keine selbst definierten räumlichen oder zeitlichen Begrenzungen verfügen. Beth Dempster, zitiert in Haraway: *Unruhig bleiben*, a.a.O., S. 51. Für einen ausführlichen Kommentar zu dem aktuell häufig gebrauchten Begriff der *Sympoiesis* vgl. Judith Elisabeth Weiss: *Sympoiesis. Vom Klima zur Achtsamkeit, von der Katastrophe zur Vernetzung*. In: *KUNSTFORUM International* 281, S. 50–59. Kunstforum: <https://www.kunstforum.de/artikel/sympoiesis/> (Stand: 14.09.22).

51 Vgl. z.B. Haraway: *Unruhig bleiben*, a.a.O., S. 24.

52 Ebd., S. 53.

Sich-Einlassen: Bleibe *ich* stehen oder wage *ich* mich nichtsehend in den unbekanntem Raum hinein? Ergreife *ich* die Hand einer Fremden und wenn ja, wie berühre *ich* sie? Als Teilnehmerin bin *ich* mit Haut und Haar in die Rezeptionssituation verstrickt. Hier ist sowohl Antwortfähigkeit als auch die Übernahme von Verantwortung gefragt: Wie gestalte *ich* meine eigenen Möglichkeiten innerhalb der choreografischen Ordnung? Und welchen unmittelbaren Einfluss haben meine Berührungen und Bewegungen wiederum auf andere? Wer sich der eigenen Situiertheit bewusst ist, wird, hierauf verweist Haraway immer wieder, eher Verantwortung übernehmen, als wer sich in einer distanzierten Position wähnt. Mit Haraway lassen sich die hier untersuchten Arbeiten als *response-able choreographies* verstehen: als eine choreografische Praxis, die Antwortfähigkeit kultiviert und zu Verantwortlichkeit auffordert. Taktile Choreografie zu praktizieren bedeutet: anfassen, sich anfassen lassen, sich ganz buchstäblich (wie bei *In Many Hands*) die eigenen Hände schmutzig machen: »[...] in Schlamm und Durcheinander (*muddle*)«. <sup>53</sup>

## 2.2 Tastendes Denken bei Glissant

Wenn in der Rezeption taktiler Choreografie, wie ich behaupte, ein leiblich-situierter taktiler Modus praktiziert wird, dann hat dies Implikationen für das Konzept von ›Verstehen‹ bzw. ›Denken‹, das hier zugrunde liegt. Mit Haraways Metapher des Fadenspiels habe ich ausgeführt, dass es sich dabei um ein *radikal situiertes Verstehen* aus dem Tun, der Materialität und der Örtlichkeit heraus handelt, welches nichtmenschliche Akteur\*innen in die Kommunikation mit einbindet. Während dies posthumane und feministische Bezüge impliziert, <sup>54</sup> ergeben sich aus der Praxis eines *taktilen Modus* darüber hinaus auch relevante postkoloniale Bedeutungen. Hierzu sei ergänzend zu Haraways Thesen eine Publikation des karibischen Philosophen, Schriftstellers und Dichters Édouard Glissant herangezogen. <sup>55</sup> In seiner *Philosophie der Weltbeziehung* <sup>56</sup> proklamiert er aus postkolonialer Perspektive eine alternative Konzeption von Denken, die sich von der westlich geprägten Auffas-

53 Ebd., S. 49. [Kursiv im Original]

54 Die feministischen Bezüge in Haraways Denken treten hier weniger deutlich hervor, sie wurden aber im Zusammenhang mit dem von der Autorin geprägten Begriff der Situiertheit bereits explizit benannt. Vgl. Kapitel V.6.

55 Obwohl nach meinem Kenntnisstand kein direkter Kontakt zwischen Glissant und Haraway bestanden hat, finden sich in Denkansätzen der beiden Autor\*innen überraschend viele Überschneidungen. Zu den wenigen Personen im deutschsprachigen Raum, die die Theorien beider Denker\*innen zusammenbringen, zählt die Kunsthistorikerin Ines Kleesattel mit ihrem Projekt der »Situiereten Ästhetik«. Vgl. Ines Kleesattel: *Situated Aesthetics*. Zürcher Hochschule der Künste, Institute for Cultural Studies in the Arts. ZHDK: <https://www.zhdk.ch/en/researchproject/situated-aesthetics-576782> (Stand: 07.09.22).

56 Édouard Glissant: *Philosophie der Weltbeziehung*. Poesie der Weite. Aus dem Französischen übers. von Beate Thill. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn 2021. Das Buch ist erstmals 2009

sung eines okularzentrisch-rationalen Denkens des ›Verstandes‹ stark abgrenzt. Ich möchte einige seiner Überlegungen vorstellen, um damit noch weiter auszuformulieren, welche Art des Denkens die Praxis taktiler Choreografie ermöglicht und welche politischen Implikationen ich darin sehe.

Unter dem Überbegriff »Phasen« beschreibt Glissant in neun verschiedenen Metaphern Figuren eines *anderen* Denkens, das die Basis für seine »Philosophie der Weltbeziehung« darstellt.<sup>57</sup> Mit den verschiedenen Denkfiguren setzt er jeweils einen eigenen Schwerpunkt, sie alle lassen sich aber als Facetten eines *tastenden Denkens* verstehen. Glissants Schrift liest sich als eine Art poetisches Pamphlet, verfasst in einer Sprache, die auch in der übersetzten Fassung so klangvoll wie eigenwillig ist. Für den Kontext taktiler Choreografie als Praxis sind dabei die ersten beiden von ihm ausgeführten Denkmetaphern besonders relevant, das sogenannte *Archipelische Denken* und das *Denken des Bebens*. Zunächst zu ersterem:

Das Archipelische Denken ist ein tastendes Denken, ein Denken des intuitiven Versuchs, das man den Formen des Kontinentalen Denkens beifügen könnte, die vor allem Systeme anwenden. Beim Kontinentalen Denken drängt der Gedanke kühn voran, aber wir meinen dann, die Welt sei ein Block, ein Großes Ganzes, aus einem Guss, eine imposante Synthese, so wie wir bei Luftaufnahmen die Totalansichten des Landschaftsgefüges und des Reliefs vorbeiziehen sehen.<sup>58</sup>

Das *Archipelische Denken*, ist ein Denken, das nicht zielstrebig (»kühn«) voranprescht, um sich einen Überblick (»Totalansichten«) zu verschaffen, sondern sich langsam vor tastet: mit den eigenen Händen, mit dem ganzen Körper. Damit formuliert Glissant ein Denken vom Konkreten her, das aus dem Tun und aus einer lokalen körperlichen Involvierung heraus entsteht.<sup>59</sup> Ebenso wie in Haraways Beschreibung der Praxis des Fadenspiels ist im Archipelischen Denken der Ortsbezug von größter Bedeutung.<sup>60</sup> Glissant formuliert damit einen dezidiert antiimperialistischen Stand-

---

unter dem französischen Originaltitel »Philosophie de la Relation. Poésie en étendue« erschienen (Paris: Editions Gallimard).

57 Diese lauten »Das Archipelische Denken«, »Das Denken des Bebens«, »Das Denken der Irrfahrt«, »Das Denken von den Kreolisierungen«, »Das Denken der Unvorhersehbarkeit«, »Das Denken von der Opazität der Welt«, »Das Denken der Weltbeziehung«, »Das Denken der Spur«. Vgl. Glissant, a.a.O.

58 Ebd., S. 38.

59 Ebd.: »Mit dem Archipelischen Denken kennen wir die Steine in den Bächen, bis zu den kleinsten von ihnen [...]«

60 Vgl. ebd., S. 39: »Der Ort ist unumgänglich.« Den Begriff des Archipels fasst Glissant dabei weit. Er bezieht sich durchaus auf tatsächliche Archipele wie jene in der Karibik oder im Indischen Ozean, benutzt den Begriff aber immer auch metaphorisch. Vgl. z.B. ebd., S. 41: »Die Archipele der afrikanischen Städte und Dörfer sind verwoben und vernetzt durch erbarmungslose Vertreibungen mit Millionen Toten [...]«

punkt. So definiert er sein Archipelisches Denken (ebenso wie alle anderen mit seinen Metaphern beschriebenen Formen des Denkens) als expliziten Gegenentwurf zu einem durch imperialen ›Entdeckergeist‹ sowie eine okularzentrische Grundhaltung geprägten *Kontinentalen Denken*: Wenn Glissant von einem ›Große[n] Ganze[n]‹ oder von ›Luftaufnahmen‹ schreibt, dann zielt sein Projekt – wenngleich von einem ganz anderen persönlichen Standpunkt aus formuliert – in eine sehr ähnliche Richtung wie Haraways Theorie des situierten Wissens bzw. ihre Denkfigur des Fadenspiels: auf eine Haltung, in der die denkende Person nicht zu trennen ist von ihren situativen und relationalen Bezügen; auf ein Verständnis von Wissen, das sich aus dem Umgang mit konkreter Materie speist, anstatt wie ein westlich-okularzentrisch geprägtes Wissen Übersicht mit vermeintlich wissenschaftlicher ›Objektivität‹ gleichzusetzen. Das Archipelische Denken mäandert und tastet sich vor, ohne sich einen Überblick ›von oben herab‹ verschaffen zu wollen; es ist ein verstricktes und verwobenes Denken, das die Differenz umarmt, anstatt wie das Kontinentale Denken nach Einheitlichkeit, Systematik und Zielgerichtetheit<sup>61</sup> zu streben. Es geht darum, so Glissant, »nicht *in* der Welt zu denken, denn das könnte wieder zu Ideen von Eroberung und Herrschaft führen, sondern *mit* der Welt zu denken, mit ihren vielen Beziehungen und Entsprechungen (in aller Unterschiedlichkeit)«. <sup>62</sup> Auch hieraus ergibt sich eine inhaltliche Überschneidung mit der Haraway'schen Praxis des Fadenspiels als einem sympoietischen ›Mit-Werden‹. Wichtig ist dabei zu benennen, dass Glissant sein Archipelisches Denken (ebenso wie die anderen metaphorisch beschriebenen Formen des Denkens) nicht als Ersatz für das lange Zeit die Geschicke der Welt bestimmende Kontinentale Denken versteht, sondern als etwas Zusätzliches. Er fordert also kein bedingungsloses Entweder-Oder, sondern tritt ein für eine Vielstimmigkeit. <sup>63</sup> Damit artikuliert er den Versuch, aus einer marginalisierten Position heraus mit imperialen, »kontinentalen« Machtdiskursen in einen vielschichtigen Dialog zu treten. <sup>64</sup> Die von ihm proklamierte »Vielfältigkeit« <sup>65</sup> er-

61 In Abgrenzung dazu steht das Archipel für etwas, das nicht zielgerichtet funktioniert. Vgl. ebd., z.B. S. 45: »Das Archipel ist jedoch kein Chaos, es ist nur unvorhersehbar und in seiner Struktur nicht zielgerichtet.«

62 Ebd., S. 39. [Kursiv im Original]

63 Hier ergeben sich wiederum Querbezüge zu dem von Bempeza, Brunner, Hausladen, Kleesattel und Sonderegger formulierten Projekt einer *Polyphonen Ästhetik*, für das sich die Autor\*innen teilweise auf Glissant berufen. Vgl. Sofia Bempeza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen et al. (Hg.): *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*. Wien/Linz: transversal texts 2019.

64 Vgl. Glissant, a.a.O., S. 56: »Heute kann auch die Dialektik nicht mehr erfassen, was wir das Reale nennen, solange sie grundsätzlich an ihren Zwiespältigkeiten festhält, wie Für und Wider, Herr und Sklave [...]. Die menschlichen Gemeinschaften von heute rufen nach unerwarteten (wilden) Dialektiken der Vielfältigkeit.«

65 Ebd.

kennt selbstbewusst Ort, Partikularität und Tradition an, ohne diese jedoch zu essenzialisieren. Es ist vielmehr eine Vielfalt, die sich als relationaler Austausch mit anderen versteht<sup>66</sup> und dabei offen und dynamisch gedacht wird;<sup>67</sup> eine Vielfalt, die sich stets aufs Neue und in unvorhersehbaren Weisen »kreolisiert«<sup>68</sup> und – um ein weiteres »archipelisches« Bild Glissants heranzuziehen – manchmal »explodiert«, um sich dann wieder neu und anders zusammenzufügen.<sup>69</sup>

Der vulkanische Bezug führt zu einer zweiten Denkmetapher Glissants, die für den Kontext taktiler Choreografie relevante Anschlussstellen bietet. Es handelt sich um das *Denken des Bebens*:

Das Denken des Bebens stimmt sich ein auf die Erschütterungen und Erdbeben dieser Welt, wie auch auf die desaströsen Zustände in den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Empfindungen und Eingebungen der menschlichen Gemeinschaften.<sup>70</sup>

Mit dem Bild des Bebens beschreibt Glissant eine Form des Denkens, die empfänglich ist für Schwingungen. Das Beben figuriert hier als ein Zustand, der momentweise alles und alle umfasst. Diesen *denkend* wahrzunehmen setzt ein *anderes* Denken voraus: Glissants Denken des Bebens ist eine Verbindung aus sensorischer und kognitiver Aktivität; es schließt taktil-kinästhetische Empfindungen mit ein. Hieraus spricht erneut der dynamische Charakter seiner Denkmetaphern. Das Denken des Bebens ist offen und veränderbar: »In Schwingung sein heißt, die Erstarrung von Situationen zu vermeiden. Das Denken des Bebens entfernt uns von den tiefverwurzelten Gewissheiten.«<sup>71</sup> Damit schildert Glissant einen Zustand des Noch-nicht-Wissens,<sup>72</sup> mit dem er sich Formen des Unerwarteten, der Unübersichtlichkeit, des »Unentwirrbare[n]« annähert.<sup>73</sup> Das Denken des Bebens als Fähigkeit, sich

66 Vgl. ebd., z.B. S. 26.

67 Vgl. ebd., S. 52: »[...] dass die Erkenntnis viel eher unstat ist als universell, dass sie buchstäblich von Ort zu Ort vorgeht [...].« [Kursiv im Original]

68 Vgl. ebd., S. 53: »Das Denken von den Kreolisierungen benennt das Unbeschreibliche in den Beziehungen zwischen den Kulturen mit ihren vielen unerwarteten Weiterungen, worin sich die Kreolisierung so stark und grundsätzlich von der einfachen Hybridisierung unterscheidet.«

69 Vgl. ebd., S. 40: »[Das Archipel als] Weltzustand bedeutet keineswegs eine starre Masse an Festlegungen: Was verschwunden war oder sich gewandelt hat, kehrt zurück und bringt Veränderung. Wir lernen von der Explosion und den Splittern.«

70 Ebd., S. 45.

71 Ebd.

72 Vgl. ebd.: »Möglicherweise versetzt dieses Denken uns in die Lage, das Unentwirrbare kennenzulernen, ohne von ihm belastet zu sein.«

73 Ebd., S. 34.

in Schwingung versetzen zu lassen, bezeichnet im Wesentlichen eine Form der unmittelbaren Bezug- und Anteilnahme: »Es handelt sich hier nicht um Schwäche oder eine Störung des Gleichgewichts, sondern um ein reales Einstimmen auf die Rhythmen, die wir in unserer Umgebung entdecken.« In den Beispielen, die Glissant auflistet, dient das Denken des Bebens dazu, die »verknäuelten Banalitäten« der Notlagen der Welt präziser, direkter und schärfer zu erfassen als es ein totaler und »steriler« Blick vermag.<sup>74</sup> Hieraus, und dies ist der entscheidende Punkt bei der Einführung Glissants mit taktilem Choreografie, spricht erneut ein dezidiert antiookularer Zentrismus. Das Denken des Bebens versteht sich als ein Denken über taktile Kinästhetik. Damit kann es im Austausch mit anderen Nuancen erfassen, die für ein okularzentrisches Überblicksdenken vor allem deswegen unsichtbar bleiben, weil sie eben *nicht bildhaft* sind (»und was wollen Sie schon sehen?«<sup>75</sup>).

Die von Glissant geschaffenen Denkmetaphern bilden die Grundlage für einen tatsächlichen und teilnehmenden Austausch,<sup>76</sup> auf dem seine *Philosophie der Weltbeziehung* als eine Theorie der Relation<sup>77</sup> im Wesentlichen basiert. Dieser relationale Austausch ist, wie gesagt, dezidiert postkolonial und antiimperialistisch konzipiert. Mehrfach beschreibt Glissant die Ungerechtigkeiten und die Gewalt in einer Welt, die von Nord-Süd-Machtgefällen geprägt ist.<sup>78</sup> Ähnlich wie Haraway denkt Glissant diese Gewaltbeziehungen immer auch in ökologischen Dimensionen.<sup>79</sup> Dabei enthalten seine Darstellungen, vergleichbar mit Haraways Entwurf des Chthuluzäns, auch angesichts aller humanen und ökologischen Katastrophen einen gewissen Optimismus.<sup>80</sup> Glissant tritt ein für einen selbstbewussten, differenzierten Austausch – zumal vor dem Hintergrund ausbeuterischer Vergangenheiten (und Gegenwart

---

74 Ebd., S. 46.

75 Ebd.

76 Vgl. ebd.: »Doch das Denken des Bebens eröffnet uns etwas, vielleicht nicht die sofortige Lösung, die durch politisches oder gesellschaftliches Handeln erreicht wird, aber dafür vielleicht eine lange und nachhaltige Wiedergutmachung, die sich im Imaginären aller ankündigt und vorbereitet, wenn diese sich im Austausch verändern (das bedeutet in Wirklichkeit das Beben).«

77 Vgl. den französischen Originaltitel *Philosophie de la Relation*.

78 Vgl. Glissant, a.a.O., S. 70.

79 Vgl. ebd., S. 71: »Dazu die Zerstörung großer Gebiete überall auf der Welt, die verschachtelten Urwälder und die zugeschluchteten Flüsse, Meere, die verdunsten und Meere, die zu Abgründen werden, Berge, die man schleift, Städte, die mitsamt ihrem Umfeld nur noch eine einzige unbeschreibliche Brache sind [...].«

80 Diesen fasst er u.a. mit der Metapher der »Morgenröte«. Vgl. ebd.: »Aber da ist ein Licht, trotz allem scheint eine Morgenröte, wundersamerweise ist sie erklärbar, denn von überall bricht eine Frühe an.«

ten!) –, der sich als *Teilen* versteht.<sup>81</sup> Mit diesem *Teilen* bezeichnet Glissant eine Verbundenheit aller im »verwobenen Netz der Kulturen«.<sup>82</sup>

Die Denkfiguren Glissants lassen sich, ergänzend zur Figur des Fadenspiels, auf die Praxis taktiler Choreografie übertragen. So wie in seinem *Archipelischen Denken* vorgeschlagen, tasten sich Teilnehmende taktiler Choreografien vor, miteinander und zaudernd. Die Choreografien laden ein, mit konkreter Materie auf Tuchfühlung zu gehen, sich selbst darin zu verstricken, und sind, wie es Glissant für das Archipelische Denken schildert, so angelegt, dass man sich eben gerade *keinen* »Überblick« verschafft. Daneben beschreibt das von Glissant formulierte *Denken des Bebens* ein Geschehen taktil-kinästhetischer sensorischer Wahrnehmung als Grundlage des Denkens, wie es sich ebenfalls im taktilen Modus der hier beschriebenen Rezeptionspraxis wiederfindet: Ein Denken des Bebens als Zustand des Noch-nicht-Wissens, das »uns von den tiefverwurzelten Gewissheiten [entfernt]«.<sup>83</sup> Teilnehmende taktiler Choreografien sind aufgefordert, sich dem Unerwarteten, Unübersichtlichen und möglicherweise »Unentwirrbare[n]«<sup>84</sup>, in das sie hineingeraten, tastend hinzugeben – die Schwingungen aus ihrer Lokalisierung inmitten der Choreografie heraus erspürend. Praktiziert wird hier ein *taktiler Modus*, der im Sinne Glissants das Nahe, Unmittelbare, womöglich Unscheinbare erkundet. Zwei sich berührende Fingerkuppen bei *CO-TOUCH*. Die rauen Linien einer fremden Handfläche bei *In-Many-Hands*. Das schnelle Atmen nach kollektivem Im-Kreis-Rennen bei *Invited*. Die Choreografien machen das Angebot, einen taktilen Modus einzuüben, der wie das Denken des Bebens fühlt und *mit*-fühlt. Als *Teilen* verstanden, bedeutet Relationalität hier sowohl taktil-kinästhetische *Teilnahme* (am choreografischen Geschehen) als auch taktile *Anteilnahme* (an der Haptik der Choreografie, an der Sensitivität der mich berührenden anderen etc.).

---

81 Vgl. ebd., S. 29: »Dieses *Teilen* unserer Wechselfälle, ungeachtet der unterschiedlichen Verteilung des Glücks, und abgesehen von den Herrschenden, den Massakern, den unmenschlichen Zuständen, in denen eine große Zahl der Völker gehalten wird, dieses *Teilen* erklärt, was wir jeden Tag erleben, nämlich dass sowohl unsere plötzlich aufkommenden Gedanken und Reaktionen bis hin zu den heimlichsten als auch unsere Inspirationen und Einsichten zur selben Zeit, irgendwo im Raum unserer Erde, weit in der Ferne, bei anderen einen Ausdruck oder eine Vorahnung finden [...]«

82 Ebd., S. 24.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 34.

### 3. Zur Widerständigkeit der Praxis taktiler Choreografie

Die Rezeption taktiler Choreografie als ästhetische Praxis zu verstehen, liefert, wie ich aufgezeigt habe, ein differenziertes Instrumentarium, um ihren leiblich-situierten und *eigensinnigen* Vollzug zu beschreiben und zu verstehen. In ihren taktil-kinästhetischen und relationalen Dimensionen lässt sich diese Art der Rezeption als ein Einüben alternativer Wahrnehmungsformen verstehen, denen immer auch eine reflexive Ebene innewohnt. Anders wahrzunehmen bedeutet zugleich, *andere* Formen von Wissen zu praktizieren. Ich habe solche Formen des Wissens bzw. Denkens mit Serres als *Denken mit der Haut*,<sup>85</sup> mit Haraway als *situiertes und verkörpertes Wissen*<sup>86</sup> und mit Vogl als *leibliches Zaudern*<sup>87</sup> beschrieben. Praktiziert wird dabei ein Wissen, das sich nicht aus vermeintlicher Objektivierung generiert, sondern eben gerade aus einer bewegten, körperlichen, sensuellen und subjektiven Leiblichkeit heraus. Dass diesem so praktizierten *taktilen Modus* eine fundamental politische Dimension innewohnt, ergibt sich aus der Engführung taktiler Choreografie mit der Haraway'schen Praxis des Fadenspiels sowie mit Glissants Denkfiguren des Archipelischen Denkens und dem Denken des Bebens. Dies wurde oben umfassend erörtert und soll hier nur noch einmal kurz zusammengefasst werden:

Haraway denkt die Praxis des Fadenspiels als sympoietisches System, bei dem jede\*r mit anderen zusammenhängt – dabei die eigene, leiblich-situierte Situation stets mitdenkend. Das sympoietische Verstricktsein in einem gemeinsamen Spiel erfordert, wie oben mit dem Begriff der Responsabilität ausgeführt, eine achtsam praktizierte Antwortfähigkeit. Die Praxis taktiler Choreografie lässt sich als eine choreografische Aktualisierung eines solchen sympoietischen Systems im Sinne einer *response-able choreography* denken: als eine Choreografieform, die ein prozesshaftes *Mit-Werden* erfahrbar macht und zugleich von den Teilnehmenden Verantwortlichkeit einfordert.

In den vorgestellten Denkfiguren Glissants, dem Archipelischen Denken sowie dem Denken des Bebens, formiert sich ein Weltverständnis, das auf relationalem Austausch basiert. Dieser Austausch nimmt bei Glissant taktile Züge an (»tastendes Denken«) und erkennt mit dem Erfassen von Schwingungen im »Beben« ein situatives Spüren als Wissensgrundlage an – wie bei Haraway handelt es sich damit um eine Form von verkörpertem und dezidiert partialem Wissen. Die von Glissant beschriebenen Denkweisen lassen sich ebenfalls auf die Praxis taktiler Choreografie übertragen: Auch hier gilt es, sich vorzutasten, anstatt sich einen Überblick zu verschaffen. Im Sinne von Glissants tastendem Denken werden dabei taktil-kinästhe-

---

85 Vgl. Kapitel IV.

86 Vgl. Kapitel V.

87 Vgl. Kapitel VI.

tische Empfindungen und relationale Erfahrungen zur Grundlage für ein *leiblich-situierendes Verstehen*.

Auf vielschichtige Weise unterläuft also die Praxis taktiler Choreografie die abendländische Konstruktion eines ›distanzierten‹ rationalen Denkens und, damit verbunden, einer ›objektiven‹ Wissenschaft. Das okularzentrische Konzept von rationalem Verstehen bzw. Wissen basiert auf und reproduziert Machtstrukturen, da die vermeintlich ›neutrale‹ Außenansicht einzig dem männlichen, weißen Blick vorbehalten ist.<sup>88</sup> Alle anderen Körper gelten in westlichen Wissensdiskursen als ›markiert‹ (weiblich, schwarz, behindert etc.). Zugespitzt ausgedrückt, liegt dem okularzentrischen Denken die Annahme zugrunde, dass markierte Körper nicht fähig seien, ›außerhalb ihrer selbst‹ zu denken – über lange Zeit wurde ihnen damit mehr oder weniger explizit die eigentliche Denkfähigkeit per se abgesprochen. Gegen diese Auffassung von *Denken* argumentiert Haraway aus einer feministischen und posthumanen Perspektive, Glissant wiederum von einem postkolonial geprägten Standpunkt her. Und er formuliert eindringlich, mit welchen – im wahrsten Sinne des Wortes – Ausblendungen das westliche, okularzentrisch organisierte Konzept von Wissen einhergeht:

Denn es ist unmöglich, die Notlagen tatsächlich zu sehen, von denen die Völker in der Weite der Welt betroffen sind, die Länder Schwarzafrikas, Palästina, die Stämme Amazoniens, die Ureinwohner Nord- und Südamerikas, die Sklaven, die Obdachlosen und die vielen anderen, die unentdeckt auf Inseln in unbekanntem Elend dahinsiechen, das gesamte Unglück in seiner Abstraktion (und was wollen Sie schon sehen? Was das Objektiv hergibt, lenkt uns eher ab von der Tiefe dieser Höllen, die aus verknäuelten Banalitäten bestehen).<sup>89</sup>

Wenn die hier untersuchten Choreografien nun, wie ich behaupte, einen taktilen Modus praktizieren, dann wohnt ihnen eine Widerständigkeit gegen dieses abstrakte Denken und zugleich eine andere Offenheit inne: Sie machen Taktilität als Grundlage für Wahrnehmung, Austausch und *als* Denken erfahrbar. Dieser Gedanke lässt sich weiterführen, über den Tellerrand des Humanen hinaus: Ein okularzentrisch geprägtes Verständnis von Ratio schließt nichtmenschliche Lebewesen aus, »Kritter«,<sup>90</sup> die zwar ein Gehirn, aber keine (menschliche) Sprache haben, vielleicht noch

88 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel V.6.

89 Glissant, a.a.O., S. 46.

90 Haraway verwendet im Englischen den Begriff »critters« als Sammelbezeichnung für Kreaturen oder Getier, darin eingeschlossen menschliche Lebewesen. In der deutschen Übersetzung ist der Begriff eingedeutscht als »Kritter« beibehalten. Vgl. Haraway: Unruhig Bleiben, a.a.O., S. 9: »Gegenwärtigkeit meint hier nicht einen flüchtigen Punkt zwischen schrecklichen oder paradiesischen Vergangenheiten und [...] Zukünften, sondern die Verflechtung von uns

nicht einmal ›Augen‹ in einem menschlichen Sinne.<sup>91</sup> Es ist paradox: Die okularzentrische, die ›rationale‹ Herangehensweise liefert uns durchaus alle Informationen, alle Zusammenhänge, die wir angesichts eines zugrunde gerichteten Planeten bräuchten, um zu verstehen, dass wir auf einem falschen Weg sind. Aber wir handeln nicht entschieden genug. Wie kann ein artenübergreifendes Miteinander auf den Trümmern einer fast schon zerstörten Welt gelingen?

Taktile Choreografie als ästhetische Praxis schärft eine Wahrnehmung, die hinausgeht über rationales Wissen und auch über die digitalen Wissens- und Bilderfluten, die den gesellschaftlichen Alltag dominieren.<sup>92</sup> Sie findet in Form einer ästhetischen Kommunikation statt, die sich über tastende Häute, kinästhetisches Sehen und in relationalen Aushandlungsprozessen ereignet. Praktiziert wird hier ein taktiler Modus, der das eigene Verstricktsein in die Gewebe der Welt und zugleich die eigene Verletzlichkeit fühlbar macht. Es ist eine Praxis der Häute und Texturen, der beglückenden und bedrohlichen Nähe, des behutsamen Erkundens und *Mit-Fühlens*; eine Praxis, die sich Berührungsängsten stellt. Und dieser im choreografischen Setting erprobte taktile Modus lässt sich weiterdenken. Versteht man die Welt als rhizomartiges Gebilde aus Fadenspielen oder als *ein* Gewebe, dann hat jede Berührung in der Nähe auch eine Auswirkung in der Ferne zur Folge. Wir handeln situiert, stehen dabei aber in Beziehung zur Welt. Mit der okularzentrisch geprägten Ratio – dem vermeintlichen Überblick und der daraus resultierenden Überzeugung, es ›besser zu wissen‹, hat Homo *sapiens* – der sich selbst diese überhebliche Bezeichnung gegeben hat<sup>93</sup> – so viel Schaden angerichtet und fährt immer weiter damit fort. Vielleicht wäre mehr taktile Kommunikation weltfreundlicher: verstanden als

---

sterblichen Kritttern mit unzähligen Konfigurationen aus Orten, Zeiten, Materien, Bedeutungen.«

- 91 So haben etwa Regenwürmer keine Augen, verfügen aber über Sinneszellen in der Haut, mit denen sie Hell und Dunkel unterscheiden können. Vgl. Schülerlexikon Lernhelfer, Eintrag ›Regenwurm, Lebensweise‹: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/biologie/artikel/regenwurm-lebensweise#> (Stand: 08.12.22).
- 92 Dabei entstehen vielfach auch Verflechtungen von Digitalität und Berührung, die differenziert zu untersuchen ein Forschungsdesiderat darstellt. Klein und Liebsch haben hierzu jüngst einen interessanten Beitrag vorgelegt. Vgl. Gabriele Klein und Katharina Liebsch: *Ferne Körper. Berührung im digitalen Alltag*. Ditzingen: Reclam Denkraum 2022.
- 93 *Sapiens* (das Partizip Präsens aktiv zu lateinisch *sapere*, ›wissen‹) bedeutet ›verständlich, vernünftig, klug, weise, einsichtsvoll‹. Eintrag ›sapiens‹. In: Pons Lateinlexikon: <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/sapiens> (Stand: 27.09.22). Die Verwendung der Bezeichnung ›Homo sapiens‹ geht zurück auf den schwedischen Biologen Carl von Linné, der in seinem 1758 erschienenen Werk *Systema Naturae* damit erstmals die menschliche Art klassifiziert. Vgl. Gunnar Broberg: *Homo Sapiens: Linnaeus' Classification of Man*. In: Tore Frängsmyr und Sten Lindroth (Hg.): *Linnaeus. The Man and His Work*. Canton, MA, USA: Science History Publications 1994, S. 158–165.

ein *Mit-Werden* im Haraway'schen und Glissant'schen Sinne, auf Augenhöhe mit allen Wesen, Pflanzen, Materien und als ein *Teilen*, das sowohl verantwortliche *Teilhabe* als auch *Anteilnahme* bedeutet. Taktile Choreografien stellen eine Möglichkeit dar,<sup>94</sup> eine taktile Haltung als eine Praxis des Mit-Fühlens einzuüben: ein zaudern-des Vortasten anstatt eines vermeintlich überblicksartigen Verstehens, das viel zu oft in Zerstörung endet. Wie fühlt es sich an, die Rinde eines uralten Baumes mit eigenen Händen zu bestasten, die Trockenheit an einem zu heißen Tag in der eigenen Kehle zu spüren, einem vor Krieg oder Klimakatastrophen geflüchteten Menschen in der Nachbarschaft die Hand zu reichen? Es bleibt zu hoffen, dass ein Kultivieren von Antwortfähigkeit und Mit-Fühlen dazu führt, dass mehr Menschen anders entscheiden. Die überbordenden ökologischen und politischen Krisen der Gegenwart machen dies dringender notwendig denn je.

---

94 Eine Möglichkeit freilich unter unzähligen anderen.

