

Kapitel III

Geöffnete Ordnung: Zur Rezeptionssituation taktiler Choreografien

Um eine rezeptionsästhetische Analyse von fünf Beispielen taktiler Choreografie vornehmen zu können, muss zunächst die Rezeptionssituation selbst in ihren Grundzügen kurz beschrieben werden, denn sie unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht von einem konventionellen Theaterbesuch. Die Aufführungssituation einer taktilen Choreografie ist ja eigentlich eine etwas merkwürdige: Anders als in einem partizipativen Tanzprojekt mit abschließender Bühnenaufführung wurde hier nicht über mehrere Wochen etwas »einstudiert«, sondern teilnehmende Zuschauer*innen sind ad hoc und ohne weitere Vorbereitungen bei der Aufführung vor Ort.¹ Im Gegensatz zu einem Workshopformat sind diese Teilnehmer*innen auch nicht in Trainingskleidung gekommen, um etwas zu üben, sondern sie sind da, um eine choreografische Aufführung zu erleben. Für die Teilnehmenden stellt dies eine besondere Situation dar, nämlich irgendwie im Moment der Aufführung physisch an einer Choreografie beteiligt zu sein, ohne deren »Ordnung« vorher zu kennen.

1. Aktualisierung der Choreografie durchs Mittun

Den Begriff der Ordnung habe ich – neben Bewegung, Zeit und Raum – im vorangegangenen Kapitel als einen konstituierenden Parameter für Choreografie bezeichnet.² Im Falle taktiler Choreografie bildet die jeweilige choreografische Ordnung den Rahmen für taktil-kinästhetische Erfahrungen und Aushandlungsprozesse auf der Rezeptionsebene, die mit der vorliegenden Arbeit zu untersuchen sein werden. Anhand von zwei verschiedenen Beispielen aus *In Many Hands* und aus *Fluid Grounds*

1 Allerdings haben sie ein Ticket erworben und höchstwahrscheinlich gewisse Vorankündigungen gelesen. Ich werde auf diesen Punkt im Abschnitt 3 weiter eingehen.

2 Vgl. Kap. II.3.3.

soll hier zunächst ganz konkret hergeleitet werden, wie der Begriff der choreografischen Ordnung im Zusammenhang mit taktiler Choreografie zu verstehen ist.

1.1 Choreografische Erweiterung

In die Hand beißen (In Many Hands) *Nun geht es weiter zur nächsten Etappe: In einem großen dunklen Raum stehen drei sehr lange, mit weißem Stoff bedeckte Tische in einem Dreieck mit offenen Ecken bereit; an den Innenseiten dieses Dreiecks warten drei Reihen leerer Hocker. Die eintretenden Besucher*innen nehmen daran Platz – interessanterweise zunächst mit dem Blick zueinander, wie in der Erwartung, es würde sich in ihrer Mitte eine Bühnenhandlung auf tun. Die ›Handlung‹ passiert dann aber umgedreht, den jeweils anderen beiden Tischen den Rücken kehrend, auf den hell erleuchteten weißen Tischflächen. [...] Nun tauchen verschiedenste Objekte von rechts auf dem Tisch auf, von wo aus sie durch die Hände wandern [...]. Es folgen, unter anderem: Steine unterschiedlichster Größe und Oberflächenbeschaffenheit; [...] 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! Spontan und zum Spaß beiße ich dann mit dem Schädel meiner linken Nachbarin ein bisschen in die Hand. Sie nimmt dies als gegeben – als Vorgabe – und gibt das vorwitzige In-die-Hand-Beißen nach links weiter, so dass meine Dreingabe als Teil der Choreografie über die gesamte Tischfläche links von mir wandert.*

Bei *In Many Hands* entsteht die für die Arbeit charakteristische Choreografie in den und durch die Bewegungen der Arme und Hände, welche Gegenstände in einer bestimmten vorgegebenen Reihenfolge über den Tisch reichen. Die choreografische Ordnung besteht so primär aus den Akten des Weiterreichens. Daraus folgt, dass das Tun der Anwesenden nicht einfach eine Art ›partizipativen Zusatz‹ darstellt, sondern dass es im Gegenteil die eigentliche performative Aktualisierung der Choreografie ist. Das choreografische Geschehen würde hier tatsächlich ohne das Mitbewegen der Einzelnen gar nicht erst stattfinden. Dabei ist diese choreografische Ordnung mitnichten ›einfach da‹, sondern sie wird durch vielfältige Faktoren strukturiert und übermittelt. In der Beispielszene etwa wird die Choreografie räumlich durch die Aufbauten (in einem Dreieck stehende Tische, ein bereitstehender Hocker für jede*n Teilnehmer*in) sowie durch die Positionierung der drei Performer*innen am Kopfende mithervorgebracht: Von dort aus initiieren sie ganz wörtlich den ›Lauf der Dinge‹, indem sie die weiterzugebenden Gegenstände aus einer Kiste herausholen und auf die Tischfläche geben.³ Sowohl die räumliche Struktur als auch die Handlungen der Performer*innen initiieren hier gewissermaßen die Choreografie, die dann von allen Anwesenden gemeinsam ausgeführt wird. Die räumlichen und inszenatorischen Parameter sind dabei nicht fix, sondern wandeln sich

3 Auf die Rolle der Performer*innen werde ich unter Punkt 2 ausführlich eingehen.

im Verlauf der Choreografie: Die Armhaltung, die Anordnung der Hocker an den Tischen (einander den Rücken zukehren versus sich in die Augen schauen können), die Ergänzung um klangliche Elemente, die Änderung der Lichtsituation im Raum von beleuchteten Tischflächen hin zu gänzlicher Dunkelheit im letzten Drittel der Aufführung etc. Das choreografische Prinzip des Weiterreichens bleibt jedoch als Grundordnung bestehen.

Nun funktioniert dieses Prinzip aber keinesfalls als strenge Vorgabe. Der Rhythmus des Weitergebens ist recht frei und kann von jeder einzelnen Person verändert werden: Wer entscheidet, sich vor der Weitergabe sehr lange mit einem einzelnen Objekt zu befassen, verzögert den Rhythmus, umgekehrt kann das Tempo beliebig beschleunigt werden. Auch die Art der Weitergabe ist sehr verschieden und hängt nicht nur von der Beschaffenheit des jeweiligen Objektes, sondern auch vom Einsatz jeder*n Einzelnen ab: Das Weitergeben kann spielerisch, hastig, sorgfältig, achtlos, humorvoll usw. sein. Die *In-die-Hand-Beißen-Szene* verdeutlicht den konkreten individuellen Handlungsspielraum, der sich hierbei ergibt: Anstatt den Schädel einfach weiterzureichen, beiße *ich* damit der Nachbarin zur Linken in die Hand. Diese Geste ergab sich zunächst spontan und ohne darüber nachzudenken; die spielerisch-heitere Stimmung während der Performance schien dazu einzuladen.⁴ Rückblickend manifestiert sich in diesem Moment jedoch, was das Konzept von *Teilhabe* an der Choreografie hier tatsächlich bedeutet: Es eröffnet die Möglichkeit, aktiv auf das choreografische Geschehen einzuwirken, es zu gestalten oder zu verändern. Teilnehmende haben die Freiheit, die choreografische Abfolge des Weitergebens zu modifizieren.⁵ Dies führt mich dazu, hier von einer *geöffneten choreografischen Ordnung* zu sprechen. Aus der dergestalt geöffneten Choreografie ergibt sich zugleich auch eine Öffnung der Rollen: Zuschauer*innen sind hier Teilnehmende.⁶

-
- 4 Auch aus einer gekürzten Videofassung des Stücks, die von einem anderen Aufführungsort und -tag stammt, lässt sich anhand von Gesichtsausdrücken und punktuell zu vernehmendem Lachen schließen, dass die Teilnahme offenbar zu einer gewissen Ausgelassenheit anstiftet. Während die Publikumsreaktionen am Anfang noch eher verhalten sind, werden sie später, insbesondere nach Eintreten der Dunkelheit, regelrecht übermütig (lautes Auflachen und Ausrufen ab Min. 13:00 des Videoclips). Vgl. Kate McIntosh: *In Many Hands – Performance Video*. Gekürzter Videomitschnitt der Premiere am 14.10.2016. Vimeo: <https://vimeo.com/200983714> (passwortgeschützt, Stand: 23.01.23).
 - 5 Auf den Aspekt der Handlungsfreiheit, der sich hier abzeichnet, werde ich im Kapitel VI.2 noch ausführlich eingehen.
 - 6 Das Zuschauen als Tätigkeit spielt zwar in den meisten Beispielen eine Rolle, aber es handelt sich um ganz andere Formen des Sehens als in der Guckkastensituation (vgl. Kapitel V.5 »Mobile Perspektiven«). Daher versuche ich im Folgenden den Begriff Zuschauer*in zu vermeiden und verwende stattdessen das Wort Teilnehmer*in bzw., synonym, Besucher*in. Der Begriff des Publikums wird hingegen beibehalten, denn es kommt in den meisten der Arbeiten momentweise zu publikumshaften Situationen.

Ein Boykott der so eingeführten choreografischen Ordnung wäre in der beschriebenen Choreografie durchaus denkbar: etwa einfach nichts mehr weiterzugeben, die Gegenstände in die falsche Richtung zurückzuschicken, sich alle Objekte unter den Pullover zu stecken o. ä. Das würde dann entweder Chaos oder Stillstand bedeuten, die Choreografie des Weiterreichens jedoch, die so etwas wie die Quintessenz von *In Many Hands* darstellt, würde sich *nicht* ereignen. Der Verweis auf einen potenziell möglichen Boykott verdeutlicht die zentrale Rolle, die dem Begriff der Ordnung hier zuteilwird. Die Choreografie aktualisiert sich erst durch das Tun der Teilnehmenden (gemeinsam mit den Performer*innen) im Rahmen der choreografischen Ordnung. Diese stellt damit so etwas wie das Fundament dar, auf dem sich die Momente taktil-kinästhetischen Erlebens, die hier von Interesse sind, erst entfalten können.

1.2 Choreografie der »vielen Möglichkeiten«

Fluid Grounds ist, anders als die weiteren hier zu untersuchenden Beispiele, eine choreografische Installation, die eine tägliche Aufführungsdauer von jeweils acht Stunden hat. Besucher*innen können sich ihre Verweildauer frei einteilen und sind auch sonst sehr frei in der Wahl ihrer Raumwege und Tätigkeiten. Bei *Fluid Grounds* wird zur Übermittlung der hier geltenden choreografischen Ordnung ein erklärender Text genutzt, der in Deutsch und Englisch für Besucher*innen deutlich sichtbar an der Wand nahe der Eingangstür platziert ist.

Die vielen Möglichkeiten von *Fluid Grounds*

Liebes Publikum, liebe Teilnehmende,

Fluid Grounds ist ein Raum, in dem Sie dazu eingeladen sind, an einem künstlerischen Ritual teilzunehmen.

Mobilität

Sie betreten einen Raum, in dem Sie aktiv oder passiv sein können. Das entscheiden Sie.

Wir möchten Sie einladen, sich in Ihrem eigenen Rhythmus durch den Raum zu bewegen, um verschiedene Perspektiven auszuprobieren.

Perspektive

Das choreografische Material, das hier gezeigt wird, ist nicht unveränderlich. Im Gegenteil, es ist eine Einladung zu einer empathischen Haltung. [...] ⁷

7 Der Text ist unveröffentlicht und wurde zu Dokumentationszwecken von der Autorin beim Aufführungsbesuch von *Fluid Grounds* im Rahmen des Festivals Tanz im August 2019 im Berliner KINDL Zentrum für zeitgenössische Kunst abfotografiert.

Mit diesem Text werden die Eintretenden in die hier geltende Ordnung eingeweiht. Diese Ordnung sieht ein großes Maß an Freiheit für Besucher*innen vor: Rhythmus, Bewegung und Perspektivwahl sind den Teilnehmenden individuell überlassen. Damit haben sie die Möglichkeit, die choreografischen Parameter von Bewegung, Zeit und Raum in dieser Ordnung selbst zu modifizieren, sich also gewissermaßen ihre eigene Choreografie zu erschaffen. Hierauf verweist in der Tat der Eingangstext ganz explizit: Wenn, so der Wortlaut, das gezeigte choreografische Material »nicht unveränderlich« ist, dann haben also Teilnehmende die Möglichkeit, das Material *aktiv* zu beeinflussen. Auch hier sieht die choreografische Ordnung also einen Handlungsspielraum der Rezipient*innen vor. Interessanterweise trägt das aufgehängte Papier dabei keine Bezeichnung wie ›Spielregeln‹, ›Instruktionen‹ oder ›Anleitung‹, sondern ist stattdessen einfach mit »Die vielen Möglichkeiten« übertitelt – eine Formulierung, die Konformität und Zwang vermeidet. In diesen »Möglichkeiten« ist sogar die Option, passiv zu bleiben, explizit enthalten.⁸ Auffällig ist dabei die mehrfache Verwendung der Begriffe »einladen« und »Einladung«. Ergänzend zum vorangegangenen Beispiel erscheint dieser Text aus *Fluid Grounds* sehr aufschlussreich zur Klärung dessen, was hier unter einer *geöffneten choreografischen Ordnung* verstanden werden soll: eine Ordnung, die modifizierbar ist und zur aktiven Teilhabe *einlädt*.⁹

Es lässt sich festhalten, dass taktile Choreografien keine Räume eines beliebigen ›anything goes‹ sind, sondern dass sie auf der Basis einer spezifischen Organisation funktionieren, eben dessen, was ich hier als *choreografische Ordnung* bezeichne. Diese Ordnung ist dann freilich, je nach Arbeit, sehr unterschiedlich ausgestaltet. Sie ist aber immer dahingehend *geöffnet*, dass sie Rezipient*innen ein – mehr oder weniger großes – Maß an Handlungsfreiheit belässt. Anders als der Begriff ›offen‹ impliziert der Begriff ›geöffnet‹ dabei, dass die Öffnung durch die Choreograf*innen bewusst herbeigeführt und Teil des künstlerischen Konzepts ist – das Öffnen ist eine aktive Geste seitens der Choreograf*innen. Damit, dass Teilnehmende in die choreografische Ordnung involviert sind, ohne diese jedoch vorher zu kennen, kommt dabei sowohl den Performer*innen als auch der Rahmung der Stücke durch Texte wie den hier untersuchten, aber auch durch Vorankündigungen und Programmhefttexte eine besondere Bedeutung zu, was ich im Folgenden ausführe.

8 So liegen dann auch am Rand der Installation große Sitzsäcke bereit, die die Möglichkeit eines zuschauenden Verweilens physisch anbieten.

9 Der Begriff der Einladung ist im Zusammenhang mit der Rezeptionssituation taktiler Choreografie von großer Bedeutung; ich werde darauf unter Punkt 5 noch einmal genauer eingehen.

2. Die Performer*innen als Guides

Die Performer*innen übernehmen in der spezifischen Rezeptionssituation taktiler Choreografie Aufgaben, die über ihre Rolle als Tänzer*innen hinausgehen. Für eine Annäherung an diese Besonderheit soll hier zunächst ein weiteres markantes Beispiel herangezogen werden, diesmal aus dem Erfahrungsbericht zu *CO-TOUCH*, wo die Teilnahme gänzlich mit verbundenen Augen stattfindet.

2.1 Sich leiten lassen

Fürsorglich (CO-TOUCH) *Ich fühle, dass ich etwas schwanke, es ist ungewohnt, mit geschlossenen Augen in einem unbekannten 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. Noch während ich überlege, ob ich mich nun auf eigene Faust in diesen Raum hineinwagen soll, bekomme ich wieder dieselben kühlen, leicht feuchten und zarten Hände zu fühlen, die mich eben schon berührt haben – und ich spüre so etwas wie Erleichterung darüber. Sie passt auf mich auf, ›meine‹ Performerin, sie ist da, um mich zu leiten. Ich gelange zu dem Schluss, dass ich mich hier gewissermaßen ›in feste Hände‹ begeben habe: Ein und dieselbe Performerin wird mich berühren und durch Raum und Geschehen leiten.*

Aus dieser Szene spricht zunächst eine gewisse Verunsicherung (»keinerlei Orientierung«), verbunden mit einem Zögern (»noch während ich abwarte«). Doch zugleich tritt hier ein Motiv der Fürsorge auf den Plan, welches an die Person der Performerin gebunden ist. Durch ihr erneutes Auftauchen¹⁰ verstehe ich, dass ich anscheinend eine feste ›Betreuungsperson‹ habe, was mir ein Gefühl von Erleichterung verschafft. Wenn jemand auf mich »aufpasst«, dann bedeutet dies, dass ich mich ein Stück weit fallen lassen kann. In dem durch die Blindstellung potenziell sehr verunsichernden Setting von *CO-TOUCH* schafft die immer wieder auftauchende Begleitperson eine gewisse Sicherheit: Jemand sorgt dafür, dass die Teilnehmer*innen am Ende wohlbehalten wieder aus der Aufführung herauskommen. Dabei trägt gleichzeitig der Duktus der Performerin entscheidend dazu bei, dass ich mich als nicht sehende Teilnehmerin mit der empfangenen Berührung durchwegs wohl fühle. Die Berührungen wirken klar und zugleich behutsam und offen. Für die Wahrnehmung aus der Rezeptionsperspektive verkörpern die berührenden Performer*innen bei

10 Auftauchen ist ein visueller Terminus, doch tatsächlich erkenne ich die Person durch das Betasten ihrer Handoberflächen wieder.

CO-TOUCH Anhaltspunkte, an denen sich Teilnehmende – ganz buchstäblich – festhalten. Eine gewisse Grundverantwortung für das Geschehen im Raum bei ihnen zu wissen, schafft ein sicheres Grundgefühl in einer potenziell sehr verunsichernden Situation und bildet gleichzeitig die Voraussetzung dafür, dass sich Teilnehmende auf das choreografische Geschehen tatsächlich einlassen können. Aus der Szene lässt sich schließen, dass den Performer*innen hier eine Doppelrolle zuteilwird: Sie sind nicht nur als Performer*innen an der Choreografie beteiligt, sondern führen die Teilnehmenden auch als eine Art *Guides* durch die choreografische Ordnung.

2.2 Quervergleich Performer*innen

Im Gegensatz zu *CO-TOUCH* werden den Teilnehmer*innen der anderen vier Choreografien nicht die Augen verbunden.¹¹ Um zu prüfen, ob sich dennoch gewisse Schnittmengen bzw. wiederkehrende Charakteristiken konstatieren lassen, soll vergleichend zu ihrer Funktion bei *CO-TOUCH*, im Folgenden auch die Rolle der Performer*innen in den anderen vier Arbeiten kurz umrissen werden.

Die Performer*innen bei *Fluid Grounds* heben sich durch eine einheitliche Kostümierung klar von den Besucher*innen ab. Sie tragen eine Art lässigen Arbeiterlook bestehend aus Overalls oder Hosen mit aufgenähten Knieschonern und Gürteln voller Arbeitsmaterial (Klebeband, Scheren etc.). Sie sind meist mit einer konkreten Tätigkeit beschäftigt (etwa dem Auf- oder Abrollen von Klebeband), oder interagieren miteinander bzw. mit Besucher*innen. Für Überraschung sorgt bei mir als Teilnehmerin die Tatsache, dass mich eine der Performer*innen direkt anspricht: »Would you like to try out the dress?«¹² Bei allem, was sie tun, fällt die weiche und durchlässig wirkende Bewegungssprache der Performer*innen auf, in der sie sich erkundend durch den Raum bewegen. In ihrer Körperlichkeit heben sie sich von den Besucher*innen im Raum stark ab. Ihre Bewegungen wirken offen, tastend, wie mit dem Körper ›horchend‹. Ihr Verhalten gegenüber den Besucher*innen ist von einer unaufdringlichen Offenheit geprägt. Sie vermeiden den direkten Blickkontakt mit Besucher*innen nicht, zwingen ihn zugleich aber auch nicht herbei.¹³ In ihrer tastend wirkenden Bewegungssprache und ihrem offenen Fokus scheinen die Performer*innen bei *Fluid Grounds* eine einladende Haltung buchstäblich zu verkörpern.

11 Allerdings wird auch in *In Many Hands* und *Invited* passagenweise mit Dunkelheit gearbeitet.

12 Mit »the dress« bezeichnete sie eine Rolle aus biegbarem Plexiglas, die sich Teilnehmende um den eigenen Körper wickeln konnten, um dadurch wie durch ein riesiges Teleskop bunte Muster auf dem Fußboden anzuschauen. Im Raum herrschte bei dem von mir erlebten Auführungsbesuch bis zum Moment dieser Frage eine konzentrierte Atmosphäre, begleitet von changierenden Soundscapes, so dass ich zunächst angenommen hatte, dass hier auf Sprache gänzlich verzichtet würde. Vgl. Erfahrungsbericht *Fluid Grounds*.

13 Vgl. ebd.: »Ihre Blicke sind klar, freundlich und sehr unaufdringlich; keine, die mich fordern oder mich peinlich berühren.«

Sie agieren als die Expert*innen der Choreografie, welche sie durch tänzerische Interventionen und andere Tätigkeiten (Tape kleben, es zu Rollen aufwickeln u.v.m.) aktualisieren. Gleichzeitig fungieren sie als Vermittler*innen der vielfältigen Interaktionsmöglichkeiten, die die choreografische Installation bietet. Die Performerin beispielsweise, die mir in einem Moment meines Aufführungsbesuchs »the dress« zum Ausprobieren anbietet, verhilft mir durch ihre Frage ganz direkt dazu, dass *ich* tatsächlich in dieses aus einer Plexiglasröhre bestehende »Kleid« schlüpfe.¹⁴ Vergleichbar mit dem Duktus der Performer*innen bei *CO-TOUCH* ist auch der performative Duktus bei *Fluid Grounds* ein *einladender*: Die Performer*innen tanzen und kleben, sind dabei aber offen für interessierte Besucher*innen, denen sie Dinge zeigen oder zum Ausprobieren anbieten.

Bei *In Many Hands* heben sich die Performer*innen, wie bei den vorangegangenen beiden Beispielen, sehr deutlich von den Teilnehmenden ab. Sie treten am Anfang als eine Art Gastgeber*innen auf und weisen zum gemeinsamen »Reinigungsritual« (Händewaschen in einem Becken) vor Betreten des eigentlichen Aufführungsraumes an. Sie tragen die Verantwortung für die Reihenfolge, in der die Objekte auf die Tische gegeben werden, und auch dafür, wie sie zunächst weitergereicht werden. Teilweise geben sie auch Gesten vor, etwa die auszuführende Überkreuz-Handhaltung, so dass in ihrer Rolle auch eine Komponente von Vornachmachen-Nachmachen enthalten ist.¹⁵ Wesentliche Information zum Ablauf der Performance (zu Beginn und vor dem Platzwechsel nach der Hälfte der Aufführung) übermitteln die drei Performer*innen mündlich. Im Gegensatz zu den Teilnehmenden sitzen sie jeweils am Kopfende der drei Tische, so dass ihnen auch räumlich ein anderer Status als den Besucher*innen zuteilwird.

Im Vergleich mit den anderen Arbeiten nehmen bei *Tactile Quartet(s)* die Tänzer*innen die klassischste Rolle ein – der Anteil von komplex choreografiertem, vom Publikum anzuschauendem Tanz ist hier gleichzeitig auch am höchsten. Doch es kommt auch in dieser Produktion den vier Performer*innen die Aufgabe zu, den Wechsel der Wahrnehmungsordnung von einem visuell-auditiven hin zu einem taktilen Wahrnehmungsregister für das Publikum *praktisch* zu ermöglichen. Ganz konkret sind es die vier Tänzer*innen, die den speziellen Aufbau für das Streichquartett plus zusätzlicher in der Nähe stehender Stühle für Teilnehmer*innen vorbereiten,¹⁶ welche Sitzkissen auf der Bühne bereitlegen und mündlich das Publikum zu einem

14 Für eine Beschreibung und detaillierte Auswertung dieser Szene vgl. Kapitel V.5.2 (»Kinästhetisches Sehen: *the dress*«).

15 Gleichwohl zeigt das Beispiel unter Punkt 1.1, dass hier Abweichungen möglich sind oder sogar unausweichlich geschehen, so dass es sich nicht um ein streng zu befolgendes »Vortanzen« handelt.

16 Diese Szene werde ich im Kapitel IV.1.1 unter der Überschrift *Hautberührung* noch einmal ausführlich aufgreifen.

Platzwechsel auffordern. Die Performer*innen sind es auch, die das Berührungsmotiv zunächst tanzend einführen, indem sie in einer Szene taktil mit den Menschen in den vordersten beiden Reihen interagieren.¹⁷

Bei *Invited* schließlich handelt es sich, anders als in den anderen vier Arbeiten, um ein gemischtes Cast, das Laien verschiedener Altersgruppen einschließt.¹⁸ Auch hier kommt den Performer*innen die Aufgabe zu, eine einladende Haltung zu übermitteln: Sie strecken Teilnehmenden beispielsweise in vielen Momenten ganz direkt die Hand hin, als explizite Aufforderung zum Mitlaufen. Auch hier kommt es häufig zu direktem Blickkontakt zwischen Performenden und Teilnehmenden. *Invited* ist die einzige Produktion unter den fünf Beispielen, bei der aufgrund der alltäglichen Kleidung und der anfänglichen Vermischung mit dem Publikum nicht sofort klar wird, wer alles zum Cast gehört und wer Besucher*in ist.¹⁹ Gleichzeitig gibt es hier, ähnlich wie in *Tactile Quartet(s)*, Aufführungsmomente mit vorab choreografierten Tanzsequenzen, die nur die Performer*innen kennen, so dass auch hier bald eine Unterscheidung zwischen Cast und Teilnehmenden zutage tritt.

Der Vergleich der Performer*innen in den fünf Produktionen zeigt, dass sich tatsächlich viele Überschneidungen ergeben. Die Performer*innen heben sich deutlich von den Besucher*innen ab:²⁰ entweder durch eine spezifische tänzerische Bewegungssprache bzw. das Aufführen von vorab einstudiertem choreografischem Material (*Tactile Quartet(s)*, *Fluid Grounds*, *Invited*), durch ihre Position im Raum (am Kopfende der Tische bei *In Many Hands*) oder durch eine essenziell andere Grundsituation (sehende Performer*innen versus nicht sehende Teilnehmer*innen bei *CO-TOUCH*). Bei *Tactile Quartet(s)* und *Fluid Grounds* tragen außerdem die Kostüme zu einer deutlichen Kennzeichnung bei. Die Rolle der Performer*innen ist somit überall klar markiert. In für das Publikum potenziell verunsichernden oder gar gefährlichen Situationen (etwa mit verbundenen Augen) sorgen die Performer*innen dabei auch ganz praktisch für die Sicherheit der Teilnehmenden. Wichtig ist außerdem zu benennen, dass die Performer*innen gegenüber den Teilnehmenden essenziell andere Voraussetzungen haben: Sie sind professionell ausgebildete

-
- 17 Die Funktion der Tänzer*innen als Mittler*innen zwischen Publikum und Musik wird auch im Ankündigungstext zur Produktion hervorgehoben: »The dancers mediate the encounter between musicality and tactility, their choreography oscillating between touch, sight, and hearing.« Vgl. Ankündigung zum Stück *Tactile Quartet(s)*. Website Kaaithheater: <https://www.kaaithheater.be/en/agenda/tactile-quartets> (Stand: 24.08.22).
 - 18 Insofern ist *Invited* nicht nur taktile Choreografie, die Anwesende im Moment der Aufführung einbezieht, sondern gleichzeitig auch ein partizipatives choreografisches Projekt, bei dem Laien in einen mehrwöchigen Probenprozess eingebunden sind.
 - 19 Einzelne Individuen, etwa ein junger Mann mit knallgelbem Sheriffhut und Downsyndrom, sind dabei jedoch so markant, dass zumindest ein Teil des Casts recht schnell als dieses ersichtlich wird. Vgl. Erfahrungsbericht *Invited*.
 - 20 Die einzige Ausnahme bildet hier, wie gesagt, zumindest ein Stück weit *Invited*.

Tänzer*innen oder Performer*innen, waren Teil des Entwicklungsprozesses und sind also im Gegensatz zu den Rezipient*innen mehrfach vorinformiert. Sie sind diejenigen, die die geltende choreografische Ordnung kennen, und agieren so als *Expert*innen* der jeweiligen Choreografie. In dieser Rolle sorgen sie dafür, dass die Ordnung so weit in Kraft tritt, dass sich das jeweilige korporal-sensuell partizipative Geschehen überhaupt aktualisieren kann. Somit lassen sich die Performer*innen in den taktilen Choreografien als *Guides* verstehen, denen die Aufgabe zuteilwird, die choreografische Ordnung zu übermitteln.²¹ Aus der Rezeptionsperspektive markiert diese spezifische *Guide*-Funktion der Performer*innen eine wesentliche Grundvoraussetzung dafür, sich als Teilnehmer*in in der choreografischen Ordnung zurechtzufinden und sich auf ein Bewegen und Berühren überhaupt einzulassen.

3. Vorinformation

Neben dem Geleitetwerden durch die Performer*innen erscheint im Zusammenhang mit der Übermittlung einer choreografischen Ordnung die Frage danach wichtig, wie die fünf taktilen Choreografien jeweils vorab angekündigt waren. Es ist anzunehmen, dass Besucher*innen in aller Regel nicht aus Versehen in diesen Aufführungen gelandet sind, sondern gezielt nach Lektüre der Vorankündigung oder aufgrund einer entsprechenden Empfehlung ein Ticket erworben haben. Teilnehmende verfügen demnach über eine gewisse Vorinformation, die genauer auszuwerten im Hinblick auf ihre mögliche Erwartungshaltung lohnend erscheint. Ein erneuter kurzer Vergleich quer durch die fünf Arbeiten soll die Rolle der Vorinformation für die Übermittlung der choreografischen Ordnung einkreisen:

Bei *Invited* deutet bereits die Vorankündigung des Veranstalters darauf hin, dass der Titel Programm ist: »Die Performer*innen laden das Publikum mit treibender Live Musik zum Mitmachen ein.«²² In einem anderen Veranstaltungskalender verkündet ein Ankündigungstext:

Sepp Baeyens und sein Ensemble sind auf der Suche nach einer sozialen Choreographie. Sie laden das Publikum ein, während der Vorstellung zu Mit-Autoren des Stückes zu werden. Zu treibender live Musik stecken Baeyens und seine Leute das

21 Hierzu muss angemerkt werden, dass – wie bei anderen choreografischen Aufführungen – auch bei taktiler Choreografie Licht, Musik und Setting eine wichtige Rolle spielen. Aufgrund des hier gewählten Forschungsschwerpunkts auf der taktil-kinästhetischen Rezeption dieser Choreografieform werden diese Komponenten in produktionsästhetischer Hinsicht nicht näher untersucht.

22 Ankündigung zum Stück *Invited*. Website des Theater Strahl: <https://www.theater-strahl.de/gastspiele/> (Stand: 17.09.19).

Publikum mit ihrer Lust und ihrem Mut an, im Mitmachen die Vorstellung mit zu schaffen.²³

Dass hier alle irgendwie eingeladen sind, macht die Wahl des Titels der Produktion ja bereits sehr deutlich.²⁴ Doch glaubt man dem zweiten Ankündigungstext, so handelt es sich dabei um keine bescheidene Einladung: Laut Text handelt es sich um eine Produktion, bei der das Publikum nicht nur mitmachen darf, sondern dabei gleich zu »Mit-Autoren« wird und die Vorstellung »miterschafft«. Beiden Ankündigungstexten lässt sich entnehmen, dass es hier in irgendeiner Form um Mitmachen geht – worin eine potenzielle Koautor*innenschaft bestehen soll, bleibt in den Texten allerdings im Vagen.

Tussings *Tactile Quartet(s)* wird von der Website des Kaaithaters mit einem klaren Verweis auf physische Interaktion angekündigt: »As they play, the musicians engage in one-on-one tactile encounters with the audience, creating physical interaction.«²⁵ Auch von einem »sensory engagement of the audience« ist die Rede.²⁶ Hier können sich potenzielle Besucher*innen also auf Momente physischer Berührung einstellen; erneut ist auch bei dieser Choreografie der Titel Programm.

Der Produktion *Fluid Grounds* werden auf der Website des Festivals Tanz im August interessanterweise drei verschiedene Labels zugordnet, nämlich »Ausstellung«, »family friendly« und »Vorstellung«.²⁷ In einer Vorankündigung auf Twitter wird die Arbeit auch als »haptic installation« bezeichnet.²⁸ In diesen Cross-over-Bezeichnungen ist bereits angedeutet, dass man hier keine Zuschauerposition im klassischen Sinne einnehmen wird (»Ausstellung« und »Vorstellung« zugleich) und dass es wohl etwas zum Anfassen geben wird (»haptic«). Was genau das Label »family friendly« aussagt, bleibt unerklärt; der hier mitschwingende Aspekt der Kinderfreundlichkeit ließe sich jedoch dahingehend deuten, dass Dinge angefasst werden dürfen und dass man wahrscheinlich sogar »irgendwie herumtoben« darf.²⁹

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

24 Wieder ist auch hier das Konzept der Einladung relevant.

25 Ankündigung zum Stück *Tactile Quartet(s)*, a.a.O.

26 Ebd.

27 Ankündigung zum Stück *Fluid Grounds* (Festival 2019). Website von Tanz im August: <https://www.tanzimaugust.de/produktion/detail/par-bleux-benoit-lachambre-sophie-corriveau-fluid-grounds-1/> (Stand: 19.05.22).

28 Twitteraccount der Produktion *Fluid Grounds*. Twitter: <https://twitter.com/search?q=%23fluidgrounds&src=typd> (Stand: 10.08.22).

29 Die Bezeichnung taktiler Choreografie als »kinderfreundlich« wirft die Frage auf, wie sich diese Choreografieform zum Feld »Vermittlung« verhält. Diese sicherlich interessante Frage kann im hier gesteckten Forschungsrahmen jedoch nicht weiterverfolgt werden.

Auch aus der Ankündigung zu *In Many Hands* geht klar hervor, dass das Publikum sich hier auf eine körperliche Involvierung gefasst machen darf respektive muss. Die Website der Herrenhäuser Festspiele kündigt an:

In Many Hands beginnt mit dem alltäglichen Ritual des Händewaschens. Es folgt eine 90-minütige Sensibilisierung, ein Schärfen der Wahrnehmung, bei dem sich das Publikum mit den eigenen Händen an Unbekanntes herantastet. [...] Kate McIntosh ist fasziniert davon, ein Publikum körperlich in ihre Arbeiten einzubeziehen, einen sozialen Raum zu imaginieren, in welchem Individuen die Möglichkeit haben, ihre eigene Handlungsfähigkeit sowie eine Gemeinschaftlichkeit zu erkunden.³⁰

Wie in dem zitierten Ankündigungstext zu *Invited* ruft auch hier die Vorankündigung weitreichende Konzepte auf den Plan: Als teilnehmende Person wird man also nicht nur etwas Unbekanntes mit den eigenen Händen berühren, sondern sich dabei an passant so großen Themenfeldern wie »Handlungsfähigkeit« und »Gemeinschaftlichkeit« stellen. Vergleichbar mit der »sozialen Choreografie« bei *Invited* ist auch hier die Rede von einem »sozialen Raum«.

Etwas bescheidener versteht sich *CO-TOUCH* in der Programmankündigung durch den Veranstalter Hellerau: »Mit *CO-TOUCH* begibt sich eine kleine Publikumsgruppe auf eine immersive Reise durch Klang und Körpererfahrungen.«³¹ Ferner erscheint bei dieser Ankündigung vor allem die praktische Information wichtig, dass man »eine Augenbinde und Kopfhörer« erhalten wird.³² Es wird außerdem darauf hingewiesen, dass bequeme Kleidung zu tragen sei. Auf diese Weise sind potenzielle Besucher*innen hier vor allem pragmatisch darauf vorbereitet, dass sie sich einerseits bewegen werden, andererseits nichts dabei sehen können.

Der überblicksartige Vergleich der Ankündigungstexte zeigt, dass in allen Fällen deutlich auf die besondere Rezeptionssituation verwiesen wird, die potenzielle Teilnehmende zu erwarten haben: Alle Ankündigungen liefern direkte Verweise darauf, dass es zu Berührungen kommen kann und dass eigenes Bewegen möglich oder gefragt ist. Diese Vorinformationen erscheinen dahingehend relevant, dass potenzielle Besucher*innen – so sie denn diese Informationen gelesen haben – selbst entscheiden können, ob sie sich auf eine solche Erfahrung (verbundene Augen, mit den Händen Unbekanntes berühren, Eins-zu-eins-Berührungsbegeg-

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

31 Vgl. Programmheft Festival Karussell. Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/festival/karussell/> (Stand: 02.05.22).

32 Vgl. ebd.

nung mit einer* unbekannten Musiker*in etc.) überhaupt einlassen wollen.³³ Die Ankündigungstexte ordnen somit von Seiten der Produzierenden die Arbeiten bereits im Vorfeld der eigentlichen Aufführung ein und vermitteln damit in der Adressierung des Publikums eine Vorstellung davon, dass dieses hier eine *andere* als die klassische, zuschauende Rolle einnehmen wird. Auffällig ist die dabei häufig sehr konkrete Beschreibung der zu erwartenden choreografischen Handlung: Offenbar ist es Produzierenden wichtig, Teilnehmer*innen möglichst genau über die ungewöhnliche, buchstäblich Haut und Haar involvierende Rezeptionssituation in Kenntnis zu setzen – fast so, als wolle man vermeiden, sie im Moment der Aufführung zu verschrecken. Teilnehmende sind so in gewisser Weise durch die Ankündigungstexte auf das taktil-kinästhetische Geschehen bereits eingestimmt. Wenn sich, wie ich behauptet habe, taktile Choreografie erst in der Aktualisierung ihrer Ordnung entfaltet, dann spielen hierfür auch die Vorankündigungen eine wesentliche Rolle: Sie übermitteln relevante Grundprinzipien der jeweiligen Ordnung an potenzielle Teilnehmende. Umgekehrt hat aber diese Vorinformation einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die eigene *Erwartungshaltung* von Teilnehmer*innen. Besonders die bedeutungsschweren Ankündigungstexte von *Invited* (»soziale Choreografie« und sogar vermeintliche »Mitautorschaft«) und *In Many Hands* (»eigene Handlungsfähigkeit und eine Gemeinschaftlichkeit [...] erkunden«) übertragen potenziellen Besucher*innen eine große Verantwortung: Die Annahme, mit einer gewissen Aufgabe betraut zu sein, schwingt dann möglicherweise beim Aufführungsbesuch mit, ohne dass klar wird, was es konkret heißen könnte, Teil einer »sozialen Choreografie« oder einer zu erkundenden »Gemeinschaftlichkeit« zu sein.³⁴

Im Zusammenhang mit einer Erwartungshaltung des Publikums ist aber noch auf eine andere, scheinbar banale Tatsache zu verweisen: Nämlich den Fakt, dass es sich bei allen fünf Beispielen um Aufführungen handelt, die erst nach vorherigem Erwerb eines Tickets besucht werden können. Auf diesen Zusammenhang verweist Schmidt, der betont, dass bereits die Bereitschaft, Zeit und Geld in einen partizipativen Aufführungsbesuch zu investieren, verbunden sei mit der »Hoffnung, dass

33 Es ist davon auszugehen, dass jemand, der einer korporal-sensuell partizipativen Erfahrung prinzipiell sehr skeptisch gegenübersteht, eher nicht in einer dieser Aufführungen landet. Eine Ausnahme wären hierbei allerdings Aufführungsbesuche durch Schulklassen, wo einzelne Schüler*innen möglicherweise keine Wahlfreiheit haben. Ein Zusammenhang zwischen diesem Szenario und der später geschilderten Boykottszene kann hier nur vermutet werden. Vgl. Kapitel VI.2.4

34 Ich werde diese Thematik in Kapitel VI.2.3 noch einmal differenzierter aufnehmen und vorschlagen, hier den Relationalitätsbegriff anstelle eines Gemeinschaftsbegriffs zu verwenden.

etwas Interessantes passieren könnte, so unterschiedlich und diffus die Vorstellungen davon, was von Interesse ist, auch sein mögen«. ³⁵

Es lässt sich festhalten, dass die Bereitschaft von Teilnehmer*innen, sich auf eine taktile Choreografie einzulassen, durch die jeweiligen Vorankündigungen sowie die aus der eintrittspflichtigen Aufführungssituation gespeiste Erwartungshaltung mitgeprägt ist. Eine Erwartungshaltung, die mit einer prinzipiellen Bereitschaft, ›irgendetwas zu tun‹ einhergeht, trägt sicherlich ein Stück weit dazu bei, dass die jeweilige taktile Choreografie sich tatsächlich aktualisiert. ³⁶

4. Praktikalitäten

Zuletzt soll im Zusammenhang mit der Rezeptionssituation einer geöffneten choreografischen Ordnung noch ein weiterer Aspekt Beachtung finden. Es handelt sich um die Tatsache, dass es in (fast) allen hier untersuchten Arbeiten zusätzlich zu den Ankündigungstexten noch weitere Instanzen praktischer Informationsübermittlung gibt.

Bei *In Many Hands* wird das vor der Tür wartende Publikum instruiert, bitte Ringe, Armbänder und Uhren abzulegen, bevor es in einen Vorraum geführt wird. Dort erhalten die Teilnehmer*innen dann noch einmal eine kurze mündliche Einführung durch einen *Performance Guide* mit dem Hinweis, dass es sich um eine »Performance ohne Worte« handle. ³⁷

Auch bei *CO-TOUCH* gibt es eine erste praktische Informationsübermittlung bereits am Ticketschalter (sämtliche Jacken und Taschen seien in der Garderobe zu

-
- 35 Jens Schmidt: Ästhetische Praxis als ökologische Konzeption. Situationen relational-divergierender Rezeptionspraxis. In: Michael Corsten (Hg.): *Praxis. Ausüben. Begreifen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 197–219, hier S. 211. Zur unausweichlich vorhandenen Erwartungshaltung beim Theaterpublikum vgl. außerdem Max Schumacher: *Expect Expectation. Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil einer »Over-All-Dramaturgy«*. In: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 73–84, hier S. 73: »Es gibt kein Theatererlebnis ohne vorige Erwartungshaltung. Zumindest, wenn man das Straßentheater beiseite lässt.« Vgl. ebenso Isa Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg/Berlin: Rombach 2006, S. 33.: »Mit dem Theater- bzw. Tanzereignis entsteht ein Ort, der sich bereits mit der Erwartung verbindet, daß sich etwas ereignen wird.«
- 36 Gleichzeitig ist diese spürbare, aber zugleich diffuse eigene Erwartungshaltung auch die Folie, vor der sich möglicherweise ein Zaudern als reflexive Ebene einstellt. Vgl. Kapitel VI.
- 37 Nachträgliche Verschriftlichung der Autorin, vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*. Die Einführung findet sich in schriftlicher Form auch im Performancevideo wieder: »Then the guide gives an introduction: ›I will try to say as little as possible, because what we are going to do is not about talking.‹« Vgl. McIntosh: *In Many Hands – Performance Video*, a.a.O., Min. 00:60.

lassen), gefolgt von einer zweiten, ausführlicheren vor der Eingangstür zur Performance. Hier erläutert eine der Künstler*innen (Katia Reshetnikova) der kleinen Gruppe der Teilnehmenden, was sie hinter der Tür erwartet. Sie geht dabei sehr konkret auf einige Praktikalitäten ein: Man möge die Schuhe ausziehen und auch Brillen ablegen, die dann während der Performance sicher verwahrt würden. Sie erläutert, dass Teilnehmende die Wahlmöglichkeit haben, sich entweder selbst die Augenbinde anzulegen (»if you want to get surprised by who works with you«) oder zu warten, bis ein*e Performer*in kommt, um ihnen die Augenbinde überzustreifen (»if you want to see who works with you«).³⁸ Sie erklärt außerdem die Funktionsweise der Kopfhörer.

Ebenfalls zwei Informationsinstanzen gibt es in der Produktion *Fluid Grounds*. Hier bittet zunächst die Person am Einlass, man möge sich Schuhe und ggf. auch Strümpfe ausziehen bzw. Überschuhe verwenden. Sie verteilt außerdem Papierarmbändchen, verbunden mit der Information, dass man beliebig lange verweilen und während des Tages frei ein- und ausgehen dürfe. Die zweite, detaillierte Informationsübermittlung findet hier in Form des schriftlichen Einladungstextes statt, der unter Punkt 1.2 im Wortlaut zitiert ist.

Auch bei *Tactile Quartet(s)* wird das Publikum am Ticketschalter gebeten, sämtliche Jacken und Taschen in der Garderobe zu lassen.

Diese Praktikalitäten sind zunächst einmal »einfach« organisatorische Details. Im Zusammenhang mit einer choreografischen Ordnung erfüllen sie aber eine wichtige Funktion: Sie sorgen dafür, dass Teilnehmende, die die choreografische Ordnung vorab nicht kennen, dennoch ganz praktisch überhaupt in der Lage sind, sich physisch auf das jeweilige Setting einzulassen. All diese verschiedenen Hinweise und Einführungen haben daher ebenfalls einen Anteil an der Rahmung der jeweiligen Ordnung. Wenn es Teil der Ordnung ist, dass sich teilnehmende Rezipierende frei bewegen, dann sollten sie keine schweren Rucksäcke mit sich herumschleppen. Wenn die Choreografie potenziell Berührungen am ganzen Körper möglich macht, dann ist das schwierig umzusetzen, wenn Besucher*innen in dicke Wintermäntel gehüllt sind. Eine wie auch immer geartete korporal-sensuelle Partizipation involviert die Körper und Kleidung der Teilnehmenden, in all ihrer mitunter sperrigen Materialität. Dabei sorgt das Mitdenken der Praktikalitäten jedoch nicht nur für die physische Grundvoraussetzung für den Aufführungsbesuch, sondern, gemeinsam mit den Texten der Vorankündigungen, für eine gewisse emotionale Bereitschaft: Wer sich grob davon überrumpelt fühlt, plötzlich eine Augenbinde übergestreift zu bekommen, wird sich unwohl fühlen oder sich vielleicht gänzlich weigern. Wer hingegen über das Grundsetting der jeweiligen Choreografie informiert ist, wird sich

38 Vgl. Erfahrungsbericht CO-TOUCH.

eher darauf einlassen können. Sorgfältig durchdachte Formen, diese möglicherweise etwas lästigen, aber dennoch notwendigen Informationen zu übermitteln, versetzen – zusätzlich zur *Guidance* durch Performer*innen und den Ankündigungstexten – Teilnehmende in die Lage, sich auf die korporal-sensuelle Partizipation im konkreten Moment einzulassen. Hierzu ist zu sagen, dass die Gestaltung der Rezeptionssituation taktiler Choreografie (zumindest bislang) nicht auf gängige Konventionen zurückgreifen kann. Darin unterscheidet sie sich stark von der klassischen Rezeptionssituation in einem Guckkastentheater, wo die Verhaltenskonvention klar kodiert ist (etwa in Bezug auf das Tragen eleganter Kleidung, schweigendes Stillsitzen während der Aufführung, Applaus am Ende etc.). Die gezielte Übermittlung praktischer Informationen in verschiedenen Instanzen im Vorfeld einer taktilen Aufführung ist als Versuch zu werten, eine ungewohnte und tatsächlich (noch) unkodierte Rezeptionssituation entsprechend zu rahmen.

5. Taktile Choreografie als *Einladung*

Der Begriff der Einladung zieht sich wie ein roter Faden quer durch die Ankündigungen, Stückbeschreibungen und Informationstexte. Auch in der Beschreibung des Duktus der Performer*innen in den Erfahrungsberichten zu mehreren Arbeiten findet sich an verschiedenen Stellen die Bezeichnung »einladend« (etwa »einladende Blicke« bei *Fluid Grounds* oder »einladende Handgesten« bei *Invited*). Ich will daher ein Verständnis der Rezeptionssituation taktiler Choreografie als *Einladung* stark machen. Ich folge hierin – neben den Choreograf*innen, Dramaturg*innen und Produzent*innen, die für die Wortwahl in den untersuchten Ankündigungstexten verantwortlich sind – dem Vorschlag von Gareth White mit seinem Band *Aesthetics of the Invitation*:³⁹ »The episodic conventions used by procedural authors to introduce a participatory frame can be described as different kinds of ›invitations‹: overt, implicit, covert and accidental.«⁴⁰ Mit dem Motiv der Einladung geht ein bestimmtes Angebot, aber gleichzeitig auch eine Freiwilligkeit einher, die einen Zwang, dass man sich der choreografischen Ordnung gänzlich zu unterwerfen habe, zu vermeiden sucht.⁴¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass bei allen fünf Arbeiten die Choreograf*innen Teil der Besetzung sind. Die durch die jeweilige Choreografie formulierte Einladung zur korporal-sensuellen Partizipation setzen sie damit nicht nur konzeptuell, sondern auch praktisch im

39 Gareth White: *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. London: Palgrave MacMillan 2013, S. 40.

40 Ebd.

41 Gleichwohl kommt es stetig zu Momenten der Aushandlung über die eigene Position in dieser Ordnung. Vgl. Kapitel VI.

Moment der Aufführung um. Die durch Choreograf*innen, Performer*innen und Dramaturg*innen als *Einladung* übermittelte choreografische Ordnung bildet den Rahmen für mögliche taktile und kinästhetische Rezeptionserfahrungen. Welches Verhältnis Zuschauer*innen zu dieser Einladung einnehmen, wird als Teil der relationalen Rezeptionsdimension ebenfalls zu untersuchen sein.

Ich habe ausgeführt, dass den Performer*innen im Zusammenhang mit der durch die taktilen Choreografien ausgesprochenen Einladung eine spezifische Funktion zuteilwird, die sie zusätzlich zu ihrer Rolle als professionelle Tänzer*innen einnehmen: Sie werden zu *Guides*, die sowohl die Einladung durch ihren Duktus verkörpern als auch den Teilnehmenden die geltende choreografische Ordnung aktiv übermitteln. Der kurze Quervergleich zwischen den Performer*innen in den fünf Arbeiten hat gezeigt, dass sie in ihrer Funktion als *Guides* klar markiert sind. Die Unterschiede zwischen Performer*innen und Teilnehmenden werden somit von den Choreograf*innen nicht verschleiert, sondern konsequent offengelegt. Dies steht dem häufigen Vorwurf, partizipative Kunstprojekte würden versuchen, bestehende Hierarchien zu verwischen, klar entgegen. Prominent findet sich dieser Vorwurf beispielsweise bei Siegmund:

Partizipation verspricht Gleichheit, die jedoch auch in einer offenen Aufführungssituation nicht einfach herzustellen ist. Schließlich gibt es immer eine Gruppe von Künstlern, die sich die Situation ausgedacht und die Spielregeln festgelegt hat, denen die Zuschauer folgen. [...] Damit wird unweigerlich ein Machtverhältnis zwischen dem künstlerischen Team und den Zuschauern etabliert.⁴²

Siegmund kritisiert hier ein Proklamieren von Teilhabe, die sich in partizipativen Theaterprojekten in einem ›gleichberechtigten‹ Mitmachen aller artikulieren soll, während faktisch doch zwangsläufig eine Zweigleisigkeit entstehe zwischen jenen, die das Projekt erdacht und umgesetzt haben, und jenen, die daran teilnehmen. In der jeweiligen Rezeptionssituation der hier zu untersuchenden taktilen Choreografien werden diese bestehenden Ungleichheiten zwischen professionellen Performer*innen und Teilnehmenden aber keineswegs nivelliert oder zu verdecken versucht. Vielmehr zeigt sich, dass die Performer*innen – darunter in allen Fällen auch die Choreograf*innen selbst – als Gastgeber*innen auftreten, die die Einladung zur korporal-sensuellen Teilhabe aussprechen und damit zugleich gewisse Regeln vorgeben. Die Teilnehmer*innen lassen sich in der Konsequenz als Gäste verstehen, die, geleitet von den Performer*innen-*Guides*, eingeladen sind, die geöffnete choreografische Ordnung durch ihr Mittun zu aktualisieren.

42 Gerald Siegmund: Das Problem der Partizipation (2016). Goethe Institut: <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20708712.html> (Stand: 24.05.22).

