

Fazit und Ausblick

Ich habe fünf zeitgenössische Choreografien untersucht, die im Moment der Aufführung ihr Publikum physisch in Bewegung versetzen und eine Vielzahl von Berührungsmomenten entstehen lassen. Für diese Choreografieform habe ich den Terminus *taktile Choreografie* geprägt. Solche Formate sind seit der Jahrtausendwende zunehmend entstanden, wurden aber bislang unzureichend wissenschaftlich reflektiert – vor allem in Hinblick auf konkrete Zuschauer*innenaktivitäten und die damit verbundenen Arten von Wahrnehmung. Mit einer rezeptionsästhetischen Analyse von *In Many Hands* (Kate McIntosh), *Invited* (Seppe Baeyens/Última Vez), *CO-TOUCH* (Kristina Petrova, Katia Reshetnikova, Vera Shchelkina), *Fluid Grounds* (Benoît Lachambre) und *Tactile Quartet(s)* (Vera Tussing) habe ich diese Lücke ein Stück weit geschlossen. Meine eingangs formulierte These lautete, dass es sich bei taktilen Choreografien um Artikulationen nichtvisueller Ästhetik handelt und sie sich damit dem okularzentrisch geprägten abendländischen Dispositiv des *Theaters als Schauraum* widersetzen und dass darin ein spezifisches politisches Potenzial liegt. Diese These konnte mit der vorliegenden Untersuchung bestätigt werden.

Die Tradition des Okularzentrismus geht zurück auf Aristoteles und die von ihm formulierte ›Hierarchie der Sinne‹, welche dem Sehsinn den obersten Rang einräumt. Wie ich aufgezeigt habe, prägt diese Hierarchie abendländische Denkweisen und Kulturen einschließlich des vorherrschenden Verständnisses von Ästhetik bis heute. Auch das Dispositiv des *Theaters als Schauraum* basiert auf dem Primat des Sehens. Noch heute lassen sich historisch gewachsene und eng mit dem Okularzentrismus verknüpfte Machtstrukturen sehr konkret in vielen Theatergebäuden nachvollziehen, die nach dem Prinzip der Guckkastenbühne funktionieren: Die zentrale und somit in der Logik des Schauraums *beste* Perspektive im ersten Rang war traditionell für den König reserviert – und auch in der Gegenwart sind die Plätze mit der besten Sicht die teuersten und kommen daher den Privilegierten zu. Der Okularzentrismus ist so tief im abendländischen Denken und damit auch in der Sprache verankert, dass er bis heute auch die Wissenschaft in besonderem Maße prägt: Klarheit, Überblick und das Einnehmen räumlicher (und körperlicher) Distanz zum ›Forschungsobjekt‹ – ja überhaupt die Grundannahme, dass es nötig

und möglich sei, etwas zu Zwecken einer Untersuchung zu ›objektivieren‹ – gelten als Grundpfeiler seriöser Wissenschaft.

So erweist sich der Vorwurf der »mangelnden Distanz« auch im Partizipationsdiskurs der Künste als eine Art Kernkritik an partizipativen Formaten. Die hier geführte Untersuchung hat offengelegt, dass dies im Wesentlichen mit der nicht gegebenen Bildhaftigkeit bzw. Objektivierbarkeit solcher Formate zusammenhängt: Es lässt sich in diesen Choreografien eben gerade *keine* objektivierbare Außenperspektive einnehmen! Ich konnte diesen Zusammenhang aufzeigen, indem ich einen latenten antvisuellen Vorbehalt in Rancières für den theaterwissenschaftlichen Rezeptionsdiskurs einschlägigen Schrift *Der emanzipierte Zuschauer* identifiziert habe: Dieser äußert sich in Rancières Kritik, dass für eine ästhetische Erfahrung ein distanzierter Blick erforderlich sei. Mit dem von mir gewählten methodischen Vorgehen habe ich den Versuch unternommen, entgegen solchen Vorbehalten die Ästhetiken taktiler Choreografie jenseits von Visualität wissenschaftlich zugänglich zu machen. Mein Vorschlag, die hier stattfindende korporal-sensuelle Partizipation (zunächst) als *Rezeption* zu verstehen, erwies sich dabei als eine Möglichkeit zur Überwindung der Debatte darüber, was unter einem *aktiven* bzw. *emanzipierten* Publikum zu verstehen sei. Diese Frage war hier nicht relevant. Wichtig war vielmehr die Erkenntnis, dass durch korporal-sensuelle Partizipation vielfältige nichtvisuelle sinnliche Erfahrungen in taktiler Choreografie überhaupt erst wahrnehmbar werden können. Ich habe mich bei der Analyse auf die *taktile* und die *kinästhetische* Wahrnehmung konzentriert, die aufgrund der spezifischen Beschaffenheit der Choreografien unabdingbar verknüpft sind mit dem Gewahrwerden der eigenen *relationalen* – nämlich auf die choreografische Struktur, aber auch auf andere Teilnehmende bezogenen – Situiertheit in der Aufführungssituation. Ich habe die Analyse der fünf Beispiele taktiler Choreografie anhand einer Auswertung der persönlichen Erfahrungsberichte daher in drei Rezeptionsdimensionen untergliedert: die taktile, die kinästhetische und die relationale.

Momente und Szenen taktiler Wahrnehmung sind in allen fünf Erfahrungsberichten sehr präsent. Im Rahmen einer taktilen Choreografie berührt zu werden und womöglich Unbekannte(s) selbst zu berühren, irritiert: Es ist ungewöhnlich und fremd. Einige Szenen in den untersuchten Choreografien steigern diese Erfahrung hin zu einem Gefühl der Entgrenzung – in der Wahrnehmung scheint die eigene Hauthülle in verschiedenste Oberflächen fragmentiert zu werden, die Grenzen des eigenen Körpers werden porös. Besonders stark wurden diese Empfindungen dort spürbar, wo der Sehsinn (zeitweise oder für die Dauer der gesamten Performance) ›ausgeschaltet‹ wurde. Eine wichtige Besonderheit in der taktilen Rezeptionsdimension korporal-sensuell partizipativer Choreografie ist dabei, dass Berührung physische Nähe erfordert. Was so simpel klingt, begründet tatsächlich den prekären Charakter solcher Formate: Wo Intimität erzeugt wird, könnte auch Widerwille oder – ganz wörtlich – Berührungsangst entstehen. Meine Reflexi-

on dieser besonderen Rezeptionssituation taktiler Choreografie hat verdeutlicht, dass deshalb der sorgfältigen Vorinformation des Publikums (für manche vielleicht auch eher: Vorwarnung) sowie einem sensiblen und einladenden Duktus der Performer*innen eine besondere Bedeutung zukommt: Die Choreograf*innen sprechen mit ihren taktilen Formaten eine *Einladung* aus, die keinen Zwang zum Mitmachen beinhaltet. Für die rezeptionsästhetische Beschreibung der ästhetischen Wahrnehmung von Taktilität, die sich in den Choreografien entfaltet, ist besonders die Tatsache hervorzuheben, dass Berühren und Berührtwerden eben gerade nicht *veranschaulicht*, sondern ausschließlich über das eigene Fühlen und Tasten wahrnehmbar werden. Die Teilnahme an den Choreografien schärft die taktile Wahrnehmung der Rezipierenden, spielt mit ihr, fordert sie heraus. Damit wird der Tastsinn zur künstlerischen Quintessenz: Das Fühlen als solches wird zur *Sensation* – Sensation nicht als ›Spektakel‹ verstanden, sondern im ursprünglichen Wortsinn: als *Empfinden*.¹

Als zweite Dimension der Wahrnehmung taktiler Choreografie wurde die kinästhetische Rezeptionsdimension identifiziert. Dass auch das Empfinden von Bewegung, die kinästhetische Wahrnehmung, eine *ästhetische* Wahrnehmung sein kann, dafür finden sich in den fünf taktilen Choreografien vielfältige Beispiele. Die untersuchten Arbeiten induzieren kinästhetische Erfahrung, indem sie Teilnehmende in Bewegung versetzen, während gleichzeitig die Wahrnehmung der sich Bewegenden für ihre eigene Bewegung geschärft wird. Die Analyse hat gezeigt, dass die kinästhetische Wahrnehmung noch schwerer greifbar, noch diffuser als die taktile Wahrnehmung ist, ereignet sie sich doch nicht an den Außenflächen des Körpers, sondern in seinem Innern. Die Problematik einer mangelnden Objektivierbarkeit spitzt sich im Bereich des Kinästhetischen noch einmal zu, da das Empfundene bzw. die Empfindung sehr flüchtig ist, sich schlecht im Körper lokalisieren lässt und sich häufig der bewussten Aufmerksamkeit entzieht. Traditionell wurde dem Bewegungssinn deshalb die Fähigkeit abgesprochen, überhaupt ein ästhetischer Sinn zu sein. Entgegen der okularzentrischen Prämisse habe ich herausgestellt, dass sich – parallel zur taktilen Rezeptionsdimension – die aus den Erfahrungsberichten destillierten Momente von Bewegungswahrnehmung als Formen *ästhetischer Wahrnehmung* kategorisieren lassen. Während ich die Bedeutung des taktilen und des kinästhetischen Sinns für die Rezeption taktiler Choreografie herausgearbeitet habe, so wird doch das Sehen nicht ignoriert oder die Hierarchie der Sinne einfach umgedreht. Das Sehen spielt in allen Beispielen taktiler Choreografie durchaus eine Rolle (und sei es durch die gezielte Inszenierung seiner Abwesenheit), aber es dient niemals

1 Die Herkunft des Wortes liegt im französischen *sensation*: ›Sinneswahrnehmung, Empfindung‹ bzw. dem lateinischen *sensus* ›das Wahrnehmen, die Wahrnehmung‹. Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Eintrag ›Sensation‹. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Sensation> (Stand: 14.01.23).

dem Zweck einer vermeintlich objektivierbaren Außenansicht. Vielmehr gerät auch die visuelle Perspektive in Bewegung; was ich hier als *kinästhetisches Sehen* bezeichnet habe. In Anlehnung an die Ästhetikbegriffe bei Diaconu und Seel lassen sich die taktile und die kinästhetische Rezeptionsdimension taktiler Choreografie als Artikulationen einer nicht visuell zentrierten Ästhetik verstehen – einer Ästhetik, die sich sowohl im eigenen Körper entfaltet als auch ausschließlich von diesem wahrgenommen wird. Mit dieser Feststellung schreibe ich taktiler Choreografie ein antiokularzentrisches Potenzial zu. Sie lässt sich in diesem Sinne als Bruch mit der Prämisse des Theaters als Schauraum verstehen.

Doch was ist mit den häufig zu vernehmenden Vorbehalten gegenüber partizipativen Aufführungsformaten, die in der Einleitung kurz angesprochen wurden? Ein gewisses Unbehagen, wenn es um den eigenen Körper geht, eine Angst vor Peinlichkeit oder das Gefühl, sich zum Ausführen bestimmter Handlungen im Aufführungskontext irgendwie überwinden zu müssen (oder sich eben nicht überwinden zu können bzw. zu wollen) – vielleicht sind solche Gefühle und Vorbehalte dem oder der Leser*in aus eigener Erfahrung vertraut. Die Analyse der Erfahrungsberichte hat gezeigt, dass solche Empfindungen ein wesentlicher Bestandteil der Rezeption taktiler Choreografie sind. Beschreibungen von Momenten der Unsicherheit, des Haderns und inneren Auslotens ziehen sich wie ein roter Faden durch die Berichte. Ich habe herausgearbeitet, dass sich hierin eine dritte Rezeptionsdimension eröffnet, die ich, da es sich um Formen von Beziehungnahmen handelt, als *relationale* bezeichnet habe und in der sich eine reflexive Brechung in der Rezeptionserfahrung taktiler Choreografie ereignet. Relevant wurden dabei insbesondere zwei Spielarten von Relationalität, nämlich der Umgang mit den eigenen *Handlungsspielräumen* innerhalb der Choreografie und die sich einstellenden *Blickrelationen*. Beide beinhalten strukturelle sowie soziale Faktoren, die wiederum eng miteinander verwoben sind. Momente einer taktilen und/oder kinästhetischen Involvierung lassen sich nicht losgelöst von solchen – hier zumeist inneren – Aushandlungsprozessen denken, die ich mit der Tätigkeit des Zauderns (als Rezeptionsmodus) umschrieben habe. Anders als in konventionellen Theaterformaten sind Teilnehmende von den Auswirkungen dieser relationalen Aushandlungsprozesse dabei ganz buchstäblich *am eigenen Leib* betroffen. Mit dem hier gewählten methodischen Vorgehen ist es damit gelungen, sowohl taktil-kinästhetische Erfahrungsdimensionen, als auch die mit korporal-sensueller Partizipation verbundenen inneren Widerstände und Unsicherheiten analytisch zu erfassen.

Für alle drei Rezeptionsdimensionen habe ich theoretische Zugangsweisen stark gemacht, mit denen sie sich als Einüben alternativer Formen von *Denken* bzw. *Wissen* verstehen lassen. Hierin liegt meines Erachtens eine relevante Potenzialität taktiler Choreografie. Im Zusammenhang mit der taktilen Rezeptionsdimension habe ich vorgeschlagen, diese mit Michel Serres als *Denken mit der Haut* zu verstehen. Die Bewegungserfahrungen im Rahmen der Choreografien habe ich mit

Donna Haraway als eine Aktualisierung von verkörpertem und *situiertem Wissen* dargestellt. Das *Zaudern* als Rezeptionshaltung im komplexen relationalen Gefüge taktiler Choreografien habe ich schließlich mit Joseph Vogl als einen Denkmodus beschrieben, der sich zielgerichteter und linearer Rationalität widersetzt. Alle drei Modelle stellen Formen *leiblichen Denkens* dar, die dezidiert die Körperlichkeit, die Partialität wie auch die Zeitlichkeit des Wahrnehmens und Denkens ernst nehmen. Damit stellen sie die Leibfeindlichkeit wie auch die angemäße »Allwissenheit« der okularzentrischen Prämisse infrage, die ein distanziertes, »körperloses« Sehen zur Grundvoraussetzung für ein rationales Verstehen und, damit verbunden, von »Wissen« macht. Haraway hat sehr eingängig herausgearbeitet, dass ein solches »körperloses« Sehen als Grundlage für Wissen letztlich eine Fiktion, ein »göttlicher Trick« ist² – eine Position, die traditionell männlichen und weißen Vertretern der Wissenschaft vorbehalten bleibt und die daher bis heute mit vielfältigen hegemonialen, rassistischen und sexistischen Hierarchien verbunden ist.

Vor diesem Hintergrund birgt taktile Choreografie, wie ich gezeigt habe, ein widerständiges und dezidiert politisches Potenzial. Um dieses schärfer herauszuarbeiten, galt es zunächst, den bisher gewissermaßen provisorisch verwendeten rezeptionsästhetischen Zugang zu übersetzen in das umfassendere Konzept der *Praxis*. Die hier untersuchten taktilen Choreografien sind nicht jenseits der physischen Teilhabe des Publikums zu denken: Die Bewegungen, Berührungen und relationalen Bezugnahmen der Teilnehmenden *sind* die jeweilige Choreografie. Als *eigenwillige ästhetische Praxis* verstanden, wird der leibliche, prozesshafte und kontingente Vollzug ihrer Rezeption in einem umfassenden Sinne betont. In ihren taktil-kinästhetischen sowie ihren relationalen Dimensionen lässt sich die untersuchte Rezeptionspraxis als ein Einüben alternativer Wahrnehmungsformen verstehen, die immer auch reflexiv gebrochen werden. Wenn, wie gezeigt, das Sehen der zentrale und prägende Sinn für das abendländische Konzept von Verstehen bzw. Wissen ist, dann folgt daraus, dass andere Formen des Wahrnehmens auch die Möglichkeit eröffnen, *andere* Formen von Wissen und schließlich von Denken zu praktizieren. Die Politizität solch anderer Denkweisen habe ich zuletzt mit Rückbezug auf Haraways Praxis des Fadenspiels sowie auf Édouard Glissants Philosophie der Weltbeziehung entfaltet. Haraway beschreibt mit der Metapher des *Fadenspiels* eine andere Form von Wissen, die sowohl feministische als auch posthumane Implikationen birgt. Als Versionen von Fadenspielen verstanden, lässt sich die Praxis taktile Choreografie als eine materielle, verkörperte und situierte Praxis des »Weiterspinnens« verstehen: als sympoietisches Mit-Werden in Kompliz*innenschaft. In Ergänzung zu Haraway

-
- 2 Donna J. Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. Übers. von Helga Kelle. In: Donna J. Haraway (Hg.): Die Neu-erfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97, hier S. 81.

habe ich Formen eines *tastenden* Denkens bei Glissant angeführt, um den politischen Charakter taktiler Choreografie in postkolonialer Hinsicht stark zu machen. Meine Überlegungen haben mich zu dem Schluss geführt, dass in den untersuchten korporal-sensuell partizipativen Choreografien ein *taktiles Modus* praktiziert wird: Sie machen Taktilität als Grundlage für Wahrnehmung, Austausch und *als* Denken erfahrbar – ein Modus, der nicht nur das eigene Verstricktsein in der Welt, sondern auch ganz dezidiert die eigene Verletzlichkeit fühlbar macht. Es ist eine Praxis, die mit beglückender und bedrohlicher Nähe einhergehen kann und sich Berührungsängsten stellt, eine Praxis des behutsamen Erkundens und *Mit-Fühlens*.

Dieser Gedanke lässt sich schließlich als Ausgangspunkt für verschiedene theoretische Anschlussstellen weiterspinnen, die über den hier gesteckten Rahmen hinausreichen. Was, wenn wir das Konzept taktiler Choreografie noch weiterdenken? Wenn wir nicht nur choreografische Arbeiten, die im Kontext Theater aufgeführt werden, als solche verstehen, sondern auch sonstige relationale Gefüge, an denen nicht nur Menschen, sondern auch nichtmenschliche Akteur*innen beteiligt sind? Choreografien des Taktilen über den theatralen Rahmen hinaus zu denken, das hieße, den Kontakt mit Menschen und anderen Lebewesen bzw. Materien *als Berührung* in relationalen Verstrickungen emphatisch zu betonen: eine Relationalität, in die der Mensch eingewoben ist, aber deren Mitte er nicht bildet. Menschliche Kontaktzonen mit Pflanzen, Tieren, Pilzen, Bakterien, anorganischen und organischen Substanzen gibt es unzählige, nach allen Richtungen, nach innen wie nach außen.³ Derzeit formiert sich zunehmend, wie die Kuratorin Regine Rapp es formuliert, »[d]ie Erkenntnis, dass wir stets in Symbiose leben, also in einem System aus Lebewesen verschiedener Arten mit körperlichem Kontakt [...]«⁴. An dieser Stelle ergeben sich diverse thematische Anknüpfungspunkte des hier geführten Arguments an aktuelle Diskurse, etwa zu Posthumanismus⁵ und dem Ökologiebegriff⁶, zu Kon-

-
- 3 Vgl. Reiner Maria Matysik: Der Baum in uns und andere Utopien künftiger Lebensformen. In: KUNSTFORUM International 281 (2022), S. 94–103, hier S. 100: »[W]as wir als Menschen bezeichnen, [ist] ein Holobiont, ein Konglomerat aus anderen Organismen [...]. Wir sind eine Community – ich bin kein Ich, sondern werde besiedelt von anderen Organismen. Ich bin kein Individuum, sondern Teil eines Wir.«
 - 4 Regine Rapp: Koexistenzen. Über menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen. In: KUNSTFORUM International 281 (2022), S. 82–93, hier S. 83.
 - 5 Vgl. hierzu das Plädoyer von Martina Ruhsam, die in ihrer Monografie *Moving Matter* nichtmenschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien erforscht hat: »Wir müssen uns neuen Herausforderungen und Verantwortlichkeiten stellen und brauchen daher eine Loslösung dessen, was als ethisch betrachtet wird, von exklusiv intersubjektiven Beziehungen und eine Ausweitung dieses Begriffs auf multiple Beziehungen – auch zwischen Menschen und nichtmenschlichen Körpern.« Martina Ruhsam: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript 2021.
 - 6 Siehe hierzu das durch Isabelle Stengers geprägte Konzept einer »Ökologie der Praktiken«, das im vorangegangenen Kapitel bereits kurz erwähnt wurde. Vgl. Isabelle Stengers: Intro-

zepten von Fürsorge (*care*)⁷ und Achtsamkeit⁸. In all diesen Diskursen spielen alternative Formen von Verstehen und Wissen eine entscheidende Rolle. Aktuell findet dies auch in vielfältigen künstlerischen Positionen Widerhall.⁹ In Weiterführung der vorliegenden Untersuchung lässt sich die Praxis eines taktilen Modus noch weiter und radikaler konzipieren: als Grundlage eines postanthropozentrisch-ökologischen Miteinanders – als ein spürendes, verkörpertes, zauderndes Vortasten in eine ungewisse Zukunft.

Postskriptum (CO-TOUCH) *Schließlich vernehme ich im Kopfhörer die Anweisung, nun die Augenbinde abzunehmen. Ich schiebe meine Stoffbrille nach oben und schaue in das schmale Gesicht eines schlanken, feingliedrigen jungen Mannes, der direkt vor mir steht. Er lächelt und sagt mit nicht einzuordnendem Akzent: »Danke!« Meine Performerin ist ein Mann?! Vor lauter Verblüffung bringe ich außer einem »thank you« nichts heraus. Ich könnte nun, wenn ich wollte, bleiben und fragen und mit ihm oder auch mit anderen sprechen. Aber mir ist gar nicht nach Fragen und Sprechen zumute, das Sehen und erst recht das Sprechen wirken wie eine Überforderung, scheinen Tätigkeiten aus einer fernen Welt. Lieber würde ich die Augen wieder schließen und alles noch nachhallen lassen, ganz lang.*

ductory Notes on an Ecology of Practices. Hg. von Chris Healy und Stephen Muecke. In: *Cultural Studies Review* 11 (2005), Nr. 1, S. 183–196.

- 7 Vgl. hierzu María Puig de la Bellacasa: *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minnesota: University of Minnesota Press 2017.
- 8 Vgl. Judith Elisabeth Weiss: *Sympoiesis. Vom Klima zur Achtsamkeit, von der Katastrophe zur Vernetzung*. In: *KUNSTFORUM International* 281 (2022), S. 50–59, hier S. 54: »Die Kulturleistung der Achtsamkeit als eine Form des Zusammenwirkens, der Durchmischung und der Verwobenheit dient derzeit der Beschreibung eines globalen Gesamtzusammenhangs gesellschaftlicher, politischer wie ökologischer Systeme.«
- 9 Vgl. hierzu beispielsweise Herbert Kopp-Oberstebrink: *Becoming indigenous. Über die Arbeit an neuen Wissensformen in der Kunst*. In: *KUNSTFORUM International* 281 (2022), S. 124–135. Vgl. außerdem die Arbeit *Choreography of Care* der Choreografin Claire Cunningham. Tanzhaus NRW: <https://tanzhaus-nrw.de/de/specials/topic/choreography-of-care/coc-1> (Stand: 12.01.23).

