

Dominika Cohn

Choreografien des Taktilen

Berührung als partizipative
ästhetische Praxis
im zeitgenössischen Tanz

[transcript]

Dominika Cohn
Choreografien des Taktilen

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Dominika Cohn (Dr. phil.) ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin sowie Choreografin. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Ihre Forschungsschwerpunkte sind taktile Ästhetiken, Partizipation sowie ökologische Perspektiven auf Tanz und Performance der Gegenwart.

Dominika Cohn

Choreografien des Taktiles

Berührung als partizipative ästhetische Praxis
im zeitgenössischen Tanz

[transcript]

Diese Arbeit wurde als Dissertation an der Universität Hildesheim, Fachbereich 2 »Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation«, angefertigt und eingereicht.

Gutachterinnen: Prof. Dr. Annemarie Matzke und Dr. Isa Wortelkamp

Tag der Disputation: 24. Oktober 2023.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 394082147, GRK 2477 »Ästhetische Praxis«.

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds Niedersachsen.OPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen, unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Dominika Cohn**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Aufführung »In Many Hands« von Kate McIntosh, Foto: © Dirk Rose

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839475188>

Print-ISBN: 978-3-8376-7518-4

PDF-ISBN: 978-3-8394-7518-8

Buchreihen-ISSN: 2747-3120

Buchreihen-eISSN: 2747-3139

*Es ist von Gewicht, welche Knoten Knoten knoten, welche Gedanken Gedanken denken,
welche Beschreibungen Beschreibungen beschreiben, welche Verbindungen Verbindungen
verbinden. Es ist von Gewicht, welche Geschichten Welten machen und welche Welten
Geschichten machen.*

Donna J. Haraway

Inhalt

Danksagung	11
------------------	----

Kapitel I

How does the hand of the person next to you feel?

Eine Annäherung an taktile Choreografie	13
1. Einleitung	13
2. Auswahl der Untersuchungsbeispiele	19
2.1 <i>Invited</i> (Seppe Baeyens/Última Vez)	20
2.2 <i>CO-TOUCH</i> (Vera Shelkina, Kristina Petrova, Katia Reshetnikova)	21
2.3 <i>Tactile Quartet(s)</i> (Vera Tussing)	21
2.4 <i>Fluid Grounds</i> (Benoît Lachambre)	22
2.5 <i>In Many Hands</i> (Kate McIntosh)	22
3. Methodisches Vorgehen	23
3.1 Annäherungen an ein tastendes Schreiben	25
3.2 Anlehnung an eine aufführungsanalytische Methodik	28
3.3 Rückbezug zur Phänomenologie	30
3.4 Situiertes Schreiben	33
4. Zum inhaltlichen Aufbau	34

Kapitel II

Theoretische Verortung und historische Einordnung	37
1. Sehen, um zu verstehen: Die okularzentrische Tradition	37
1.1 Vormachtstellung des Sehens	38
1.2 Okularzentrismus in Sprache und Denken	41
1.3 Das Theater als Schauraum: Kurzer historischer Abriss	42
1.4 Bühnentanz und Zentralperspektive	46
1.5 Das (Tanz-)Publikum als ›sehendes Auge‹	49
2. Ästhetik der Teilhabe: Das Publikum jenseits der Guckkastenbühne	51
2.1 »Tod des Autors« und Rezeptionsästhetik	51
2.2 Mitmachen statt zuschauen: Partizipative Kunst	54
2.3 Bourriauds <i>Relational Aesthetics</i>	58

2.4	Rancières <i>Emanzipierter Zuschauer</i> und sein antiviisueller Vorbehalt	60
2.5	Die Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs	64
3.	Fühlend involviert: Zum Verständnis taktiler Choreografie	68
3.1	Herleitung eines korporal-sensuellen Partizipationsbegriffs	68
3.2	Korporal-sensuelle Partizipation als Rezeption	70
3.3	Der Choreografiebegriff in der Tanzwissenschaft	70

Kapitel III

	Geöffnete Ordnung: Zur Rezeptionssituation taktiler Choreografien	77
1.	Aktualisierung der Choreografie durchs Mittun	77
1.1	Choreografische Erweiterung	78
1.2	Choreografie der »vielen Möglichkeiten«	80
2.	Die Performer*innen als <i>Guides</i>	82
2.1	Sich leiten lassen	82
2.2	Quervergleich Performer*innen	83
3.	Vorinformation	86
4.	Praktikalitäten	90
5.	Taktile Choreografie als <i>Einladung</i>	92

Kapitel IV

	Fassen, Fühlen, Tasten: Wahrnehmung über die Haut	95
1.	Taktile Wahrnehmung	96
1.1	Hautberührung	96
1.2	Sinnesorgan Haut	97
1.3	<i>Se sentir sentir</i> : <i>muovere</i> und <i>emovere</i>	100
2.	Irritation	101
2.1	Texturen spüren	102
2.2	Im Dunkeln tasten und tappen: Fremdheitserfahrung	103
3.	Entgrenzung	106
3.1	Verschlungene Körper	106
3.2	Tactus und Takt	107
4.	Intimität	109
4.1	Tanzende Kontaktstelle	110
4.2	Proximität und Pathos	111
4.3	Das Prekäre von Berührung	113
5.	Taktile Wahrnehmung in ästhetischer Dimension	116
6.	Postulat eines Denkens mit der Haut	117
6.1	Denken mit der Haut bei Michel Serres	118
6.2	Taktile Choreografie als <i>Einladung</i> , mit der Haut zu denken	120

Kapitel V

Kitzeln, Flirren, Schwindel: Wahrnehmung von und in Bewegung	123
1. Verquickung von Berührung und Bewegung	123
2. Kinästhetische Wahrnehmung	126
2.1 Definitionsproblematik: Was ist der Bewegungssinn?	126
2.2 Kinästhesie als »mysteriöser Sinn«	128
2.3 »Fine-tuning our ability to feel«: Kinästhesie im Tanz	129
3. Im Rausch der Bewegung	133
3.1 Außeralltägliche Bewegungserfahrungen	133
3.2 Spiel mit Geschwindigkeit	137
3.3 Tanzen	139
4. Kinästhesie als ästhetischer Sinn	142
5. Mobile Perspektiven	145
5.1 Polyperspektive: dynamisch und enträumlicht	146
5.2 Kinästhetisches Sehen	148
5.3 Kinästhetisches Sehen als Machtkritik	150
6. Verkörpertes Sehen und situiertes Wissen	151
6.1 Situiertes Wissen bei Donna Haraway	151
6.2 Rezeption taktile Choreografie als Aktualisierung situierten Wissens	154

Kapitel VI

Im Zauderraum: Relationale Aushandlungsprozesse	157
1. Inmitten der Choreografie	158
1.1 Abwarten, Innehalten, Verunsicherung	158
1.2 Zum Begriff der Relation	159
2. Handlungsspielräume im choreografischen Möglichkeitsraum	161
2.1 Was soll ich und was will ich?	162
2.2 Eigenverantwortung und Rücksichtnahme	164
2.3 Erwartungshaltung	167
2.4 »I would prefer not to«: Verweigerung	168
3. Blickbeziehungen	170
3.1 Blicke und Verletzlichkeit	170
3.2 Inszenatorische Gestaltung der Blickexposition	172
4. Relationale Verstrickungen	174
5. Zaudern als reflexive Zäsur	175
5.1 Zaudern als produktive Kraft bei Vogl	175
5.2 Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung	178

Kapitel VII

Politizität der Praxis taktiler Choreografie	183
1. Der Begriff der Praxis	184
1.1 Prozesshaftigkeit	185
1.2 Leiblichkeit	186
1.3 Kontingenz	188
1.4 Rezeption taktiler Choreografie als <i>eigensinnige</i> ästhetische Praxis	190
2. Denkfiguren zu einem ›taktilen Modus‹	192
2.1 Die Praxis des Fadenspiels: <i>Responsabilität</i> bei Haraway	192
2.2 Tastendes Denken bei Glissant	196
3. Zur Widerständigkeit der Praxis taktiler Choreografie	202
Fazit und Ausblick	207
Quellenverzeichnis	215

Danksagung

Choreografien des Taktilen ist Ergebnis vielfältiger Berührungen, Relationen und geteilter Denkbewegungen. Im Folgenden möchte ich den Personen danken, die zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben.

An vorderster Stelle danke ich den beiden Betreuerinnen meiner Dissertation. Annemarie Matzke hat mich den gesamten Prozess hindurch unterstützend begleitet. Ihr Wissen und ihre kritischen Nachfragen haben die Entwicklung meines Denk- und Schreibprozesses maßgeblich geprägt. Dafür und für die unermüdliche, aufmerksame Lektüre danke ich ihr von Herzen. Ebenso wichtige Impulse kamen von Isa Wortelkamp als meiner zweiten Betreuerin. Für ihre Expertise und ihre ermutigende Begleitung von der ersten Projektskizze bis zum Ende der Dissertation bin ich ihr außerordentlich dankbar.

Wesentliche Denkanstöße und überaus produktiven inhaltlichen Austausch habe ich im DFG-Graduiertenkolleg 2477 »Ästhetische Praxis« erfahren. Selbst in der schwierigen Zeit der Corona-Lockdowns haben gemeinsame Intensivtreffen, Lektüre-AGs, kollaborativ entwickelte Praxisformate und Schreibklausuren die Entwicklung und Ausdifferenzierung meines Forschungsprojektes stetig vorangetrieben. *Choreografien des Taktilen* zeugt von den gemeinsam verhandelten Inhalten und der konstruktiven Austauschkultur innerhalb des Kollegs. Den Mitgliedern der ersten Kohorte gilt dafür mein besonderer Dank. Insbesondere möchte ich Jens Fehrenbacher danken für die immer wieder hin- und hergespielten Denkbewegungen: Sie haben diesem Buch in entscheidenden Fragen zu seiner jetzigen Form verholfen. Daneben haben Hanne König, Marie Simons, Antje Géra, Simon Niemann, Laura Kallenbach, Simone Niehoff, Lucilla Guidi und Ekaterina Trachsel mit klugen Nachfragen und kritischen Gedanken mein Schreiben bereichert und meine Motivation befördert. Danke für all das! Auch den professoralen Mitgliedern des Graduiertenkollegs »Ästhetische Praxis« möchte ich an dieser Stelle für die hilfreichen Rückmeldungen und die interessierte Anteilnahme an meinem Forschungsprojekt danken. Wichtige Impulse kamen dabei von Andreas Hetzel, Rolf Elberfeld und Jens Roselt.

In struktureller Hinsicht hat das Graduiertenkolleg 2477 die Entstehung des vorliegenden Buches überhaupt erst möglich gemacht. In diesem Zusammenhang gilt

mein besonderer Dank Andreas Hetzel als Gründer des Graduiertenkollegs. Sonja Dinter hat als Projektkoordinatorin mit enormem Engagement die praktische Umsetzung meines Projektes befördert. Vielen Dank für die beherzte und kontinuierliche Unterstützung!

Dagmar Deuring danke ich für ihr überaus sorgfältiges Lektorat und ihr kluges Mitdenken. Von Herzen danke ich außerdem Vanessa Lücke für ihre unermüdlige, verlässliche und scharfsinnige Zuarbeit zu diesem Text. Außerdem danke ich Ronja Landtau für ihre wertvollen Recherchen und Annika Falkenreck für ihre Unterstützung in technischen Fragen. Großer Dank gebührt Mario Müller von der Universitätsbibliothek Hildesheim für seine Unterstützung im Zusammenhang mit der Open Access Veröffentlichung dieses Buches.

Mein besonderer Dank gilt außerdem den Künstler*innen Kate McIntosh, Katia Reshetnikova, Vera Shelkina, Kristina Petrova, Benoît Lachambre, Seppe Baeyens und Vera Tussing, die mit ihren inspirierenden Arbeiten mein Denken über taktile Choreografien angestoßen haben.

Nicht zuletzt danke ich den Personen, die mich in den Jahren des Forschens und Schreibens umsorgt und begleitet haben: Karen Oltersdorf für das produktive gemeinsame Co-Working, Juliane Trikojat für das Aufatmen bei zahlreichen stärken- den Mittagessen und Mara Wesemüller für den kollegialen Erfahrungsaustausch.

Mein ganz besonderer und umfassendster Dank schließlich gilt Fabian Cohn für seine ungetrübte inhaltliche, fürsorgende und emotionale Unterstützung. Zuletzt danke ich Salome und Noemi: dafür, dass sie mein Leben täglich aufs Neue in Bewegung versetzen.

Kapitel I

How does the hand of the person next to you feel?

Eine Annäherung an taktile Choreografie

1. Einleitung

Die Performerin am rechten Rand des Tisches gibt ein schmales Papierband auf die blütenweiße, hell erleuchtete Tischfläche, das dann von rechts nach links weitergegeben wird, so dass es von Hand zu Hand über den Tisch ›läuft‹. Darauf ist zu lesen: »How does the hand of the person next to you feel? Is it soft or rough? Is it warm or cold?« Eine Aufforderung zum Anfassen, die zugleich etwas so Alltägliches wie Ungewöhnliches einfordert: Nie habe ich eine gänzlich fremde Hand (eigentlich zwei gänzlich fremde Hände, eine linke und eine rechte, denn es sitzen auf beiden Seiten von mir Menschen) einfach so berührt – von der normierten Geste des Händeschüttelns einmal abgesehen. Es kostet mich ein wenig Überwindung, die Anweisung zu befolgen – nicht, weil mich die Hand neben mir als solche befremden würde, sondern weil es etwas Befremdliches hat, eine Unbekannte so intim anzufassen: aufmerksam, zart, forschend. Eine Welle des zaghaften Tastens, Streichens und Streichelns rollt über den Tisch. Es folgen kleine, choreografierte Bewegungsweitergaben wie eine Art ›Stille Post‹ (Kitzeln, Pieksen, den eigenen Zeigefinger auf die Handfläche der Nebensitzerin halten) und dann die Aufforderung zu einer gemeinsamen Geste, mit der die Hände aller Besucher*innen sich über der langen Tischfläche zu einer Art Kette formen: Die rechte Hand liegt mit der Handfläche nach oben auf der geöffneten linken Hand der Nebensitzerin, die eigene linke Hand hält in ihrer geöffneten Handfläche die der Nebensitzerin an der linken Seite. So wandern jetzt Objekte in meine rechte Handfläche, mit der ich sie erfühle, während ich gleichzeitig die Haut, die Wärme und das Gewicht der fremden Hand in meiner linken Hand spüre.

Das beschriebene Erlebnis stand am Beginn einer Aufführung von Kate McIntoshs *In Many Hands* bei den Kunstfestspielen Herrenhausen 2019 in Hannover.¹ Nach einer kurzen Instruktion und einem ›Händewaschritual‹ als Auftakt stehen hier drei in einem großen Dreieck aufgestellte lange, mit weißem Papiertischtuch bedeckte

1 Die Arbeit wurde 2016 in PACT Zollverein in Essen uraufgeführt.

Tische für 45 Besucher*innen bereit, an denen sie auf Hockern Platz nehmen. Drei Performer*innen, darunter die Choreografin² selbst, sitzen jeweils an einem Kopfende und reichen von dort aus Objekte und Materialien unterschiedlichster Texturen und Konsistenzen auf die hell erleuchteten Tischflächen, wo sie von den Teilnehmenden befühlt und von Hand zu Hand weitergegeben werden. Gewissermaßen zum Auftakt wandert, wie oben beschrieben, ein Papierband mit einer aufgedruckten Frage über die Tische: »How does the hand of the person next to you feel?« Diese Frage ist hier ganz wörtlich zu verstehen: Sie fordert das Publikum zum gegenseitigen Berühren und Betasten der Hände auf. So eingeführt, entfaltet sich ein Aufführungsgeschehen, bei dem zunächst Gesten, dann immer neue, immer skurrilere Gegenstände durchgereicht werden: ganz konkret, zum An- und Erfassen mit den eigenen Händen. Der oben zitierte Textauszug beschreibt Handlungsabfolgen (»kleine choreografierte Bewegungsweitergaben«) und ausgeführte Tätigkeiten (»Tasten«, »Pieksen«, »Kitzeln«). Er beschreibt jedoch ebenso physische Empfindungen (»zart«, »Wärme«, »Gewicht«) sowie emotionale Aspekte der Teilnahme (»intim«, »Überwindung«, »etwas Befremdliches«). Hier werden also sowohl *Handlungen* als auch *Wahrnehmungsweisen* dieser Handlungen beschrieben, einschließlich der Gefühle, die sich dabei einstellen.

Die Beschreibung verweist auf eine Aufführungssituation, die sich sehr stark von einer regulären Publikumssituation unterscheidet, bei der Tanz (oder Theater) aus der Dunkelheit des Zuschauer*innenraums heraus mit räumlicher Distanz betrachtet wird. Aus dieser Andersartigkeit ergibt sich die Schwierigkeit, das oben beschriebene Szenario überhaupt adäquat einzuordnen: Was wird hier aufgeführt oder vielmehr *ausgeführt*? Eine Choreografie? Eine Performance? Ein gemeinsames Ritual? Ein Spiel? Eine Dinnerparty, bei der man statt Essen Gegenstände vorgesetzt bekommt? Die inszenierte Variante eines Selbsterfahrungsworkshops? Während diese Fragen sofort Raum für Ambivalenz eröffnen, scheint doch ein Aspekt eindeutig hervorzutreten: Es handelt sich hier offenbar um ein Aufführungsgeschehen,³ welches die Anwesenden auf *taktile* Weise involviert. Sie fühlen, tasten und reichen Gegenstände weiter – was gleichzeitig auch bedeutet, dass sie *Bewegungen* aus- und weiterführen, dass sie also ebenfalls *kinästhetisch* involviert sind.⁴ Wie aufzuzeigen sein wird, lässt sich dies als eine besondere choreografische Partizipationsform verstehen, für die ich hier die Spezifizierung *korporal-sensuell* prägen werde.

2 Aufgrund ihres Tanzhintergrundes und des hier gesetzten Forschungsschwerpunktes wird die interdisziplinär arbeitende Künstlerin Kate McIntosh im Folgenden als Choreografin bezeichnet. Vgl. Website von Kate McIntosh: <https://spinspin.be/about/kate-mcintosh/> (Stand: 15.11.22).

3 Davon zeugt nicht zuletzt auch die Tatsache, dass *In Many Hands* im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen stattfand und dass man ein Ticket erwerben musste, um an der Aufführung teilhaben zu können.

4 Für ausführliche Erläuterungen zum Begriff des Kinästhetischen vgl. Kapitel V.

»Mittanzen erlaubt und erwünscht« Mit der korporal-sensuellen Involvierung des Publikums steht McIntoshs Arbeit nicht allein in der aktuellen Tanzlandschaft.⁵ Im Gegenteil: Quer durch Europa sind seit etwa zwei Jahrzehnten choreografische Formate zu erleben, die ihr Publikum physisch in Bewegung versetzen und dabei wortwörtlich mit ihm auf Tuchfühlung gehen. Bereits 2002 kreierte der Berliner Choreograf Felix Ruckert mit *Secret Service* ein Format, bei dem die Teilnehmenden mit verbundenen Augen hautnah mit den Performer*innen in Kontakt treten konnten, sich von ihnen berühren, führen, tragen und wahlweise sogar schlagen lassen konnten.⁶ 2004 forderte das Performancekollektiv She She Pop in *Warum tanzt ihr nicht?* sein Publikum in einem überspitzten Ballsaal-Szenario ganz buchstäblich zum Tanz auf.⁷ Auf der Documenta 13 im Jahr 2012 lud der Künstler Tino Sehgal Besucher*innen zu seiner Arbeit *This Variation* in eine stockdunkle Black Box, wo sie die anwesenden Tänzer*innen hören und berühren oder sogar mit ihnen mittanzen konnten, ohne sie dabei jedoch zu sehen.⁸ Einige Jahre später brachte der Choreograf Eric Minh Cuong Castaign beim renommierten Festival de Marseille für seine Produktion *Sous Influence* über hundert Laien und Profitänzer*innen zu einer »kollektiven, transgenerationalen Trance« zusammen, die eine ganze Nacht lang dauerte.⁹ Beim Festival Theaterformen 2019 in Hannover lud die australische Choreografin Amrita Hepi zu Einzelsessions in ein leeres Ladenlokal ein, wo sie während eines einstündigen Austauschs Tanzschritte und Gesten der Teilnehmer*innen sammelte, um diese jeweils zu einer »Tagesperformance« zusammenzufügen.¹⁰ In Hamburg war im Januar 2020 im »feministische[n] Nachtclub« *Queens. Der Heteraclub* von Sibylle Peters eine »neue intime Praxis zwischen Kunst und Sexwork, Begegnung und Care«

-
- 5 Der Begriff ist hier weit zu verstehen, da die Grenzen zur Performance Art häufig fließend sind.
- 6 Vgl. Website Felix Ruckert: <http://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/> (Stand: 28.12.22).
- 7 Vgl. Website von She She Pop: <https://sheshepop.de/warum-tanzt-ihr-nicht/> (Stand: 28.12.22).
- 8 Vgl. Tino Sehgal: *This Variation*. Die Arbeit war Teil der Documenta 13 (2012), Kassel. Eine offizielle Dokumentation wird vom Künstler abgelehnt. Für eine Rezension der Arbeit vgl. Sabine Weier: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (27.06.2012). Die Zeit: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Stand: 28.12.22).
- 9 Der Ankündigungstext spricht von einer »collective, transgenerational trance«. Vgl. Ankündigung zum Stück *Sous Influence*. Festival de Marseille: https://www.festivaldemarseille.com/fr/fr/programme/sous-influence_6 (Stand: 20.11.22).
- 10 Vgl. Ankündigung zum Stück *A Call To Dance*. Theaterformen: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2019/en/programme/dance (Stand: 18.01.23) Vgl. auch Amrita Hepi: *A Call To Dance*. Full Trailer (2019). YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PpOYqYlCdw> (Stand: 18.01.23).

zu erleben.¹¹ Die Aufzählung ließe sich nach Belieben ergänzen und fortführen, zumal wenn man die verschiedenen Tanzparcours, Flashmobs und Audiowalks auflisten würde, die seit einigen Jahren die Programme großer und kleinerer Tanzfestivals in ganz Europa rahmen. Mit Ausbruch der Coronapandemie im Frühjahr 2020 erschienen solche choreografischen Formate dann plötzlich extrem risikobehaftet (*physische Nähe! Hautkontakt!*). Für zwei Jahre verschwanden sie daher zwischenzeitlich von den Spielplänen.¹² Doch im Frühsommer 2022 hielten sie wieder Einzug – etwa mit einer auf den Herrenhäuser Festspielen präsentierten Arbeit der Choreografin Mette Ingvarstsen, die den Titel *The Dancing Public* trug. Die exzessiv tanzende Performerin bewegte sich hier ganz nah mitten durch ein immer mehr mittanzendes Publikum.¹³ Das Festivalprogrammheft enthielt die explizite Ankündigung: »Mittanzten [...] erlaubt und erwünscht.«¹⁴ Diese lose und recht willkürliche Auflistung jüngerer choreografischer Formate erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie verdeutlicht jedoch, dass es sich bei der korporal-sensuellen Involvierung der Zuschauer*innen, wie sie eingangs mit dem Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* skizziert wurde, nicht um einen singulären künstlerischen Einfall,¹⁵ sondern vielmehr um ein aktuelles Phänomen im Bereich zeitgenössischer Choreografie handelt:¹⁶ Auf vielfältige Weise ist das Publikum eingeladen, sich zu bewegen, anzufassen, mitzutanzten.

Nicht nur im Bereich des Choreografischen, sondern in den Künsten überhaupt boomt die partizipative Einbeziehung des Publikums.¹⁷ Angesichts der Fülle an Mit-

11 Vgl. Kampnagel: <https://kampnagel.de/produktionen/sibylle-peters-queens-der-heteraclub> (Stand: 02.01.23).

12 Allerdings fanden auch in dieser Zeit Choreograf*innen Strategien, um pandemiekonforme partizipative Tanzformate zu entwickeln. Der namhafte Choreograf William Forsythe kreierte beispielsweise für seine *Untitled Instructional Series* auf Schildern gedruckte Bewegungsanweisungen und -aufforderungen, die im Rahmen des Festivals Tanz im August 2020 an verschiedenen Orten des öffentlichen Raumes in Berlin installiert wurden. Vgl. Ankündigung zum Stück *Untitled Instructional Series* (2020). Veranstaltungskalender »Rausgegangen«: <http://ps://rausgegangen.de/events/2020-08-30-15-00-radialsystem-v-william-forsythe-untitled-instructional-series/> (Stand: 15.11.22).

13 Ingvarstsen hatte mit *The Dancing Public* bereits im September 2021 bei PACT Zollverein Premiere und tourt mit der Arbeit seither intensiv durch ganz Europa. Vgl. Website von Mette Ingvarstsen: <https://www.metteingvarstsen.net/performance/the-dancing-public/> (Stand: 10.11.22).

14 Vgl. Programmheft der Herrenhäuser Festspiele 2022. Kunstfestspiele: https://kunstfestspiele.de/media/kfs_2022_programmheft_a5_web.pdf (Stand: 10.11.22).

15 Auch wenn die künstlerische Ausgestaltung hier durchaus als singulär zu bezeichnen ist.

16 Diese Aussage bezieht sich primär auf Europa, da alle genannten Arbeiten im europäischen Raum gezeigt wurden. Viele der genannten Künstler*innen arbeiten jedoch transatlantisch bzw. transpazifisch.

17 Der Theatermacher Björn Bicker geht sogar so weit, zu behaupten, dass Zuschauer*innen immer weniger geeignet seien, überhaupt noch die Trennung zwischen Spieler*innen und

machformaten konstatiert der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund, Partizipation sei »zum regelrechten Zauberwort in den darstellenden und performativen Künsten geworden«. ¹⁸ Entsprechend wird auch in der deutschsprachigen Kunst-, Theater- und Tanzwissenschaft ein reger und ebenso kontroverser Diskurs über Partizipation geführt. Vor allem in der Frage, was grundsätzlich unter einem *aktiven* Publikum zu verstehen sei, entzweien sich dabei die Ansichten. ¹⁹ Es gibt vergleichsweise viel Forschung dazu, wie und warum das Publikum künstlerisch involviert wird. So sind Strategien der Partizipation bereits ausführlich analysiert worden. ²⁰ Dazu jedoch, was im Moment einer korporal-sensuell partizipativen Aufführung auf der Seite der Teilnehmenden tatsächlich passiert – was Teilnehmer*innen *tun, wahrnehmen* und *empfinden*, gibt es bislang kaum tanzwissenschaftliche Forschung. Dabei stoßen partizipative Aufführungsangebote aufseiten des Publikums durchaus auf ambivalente Reaktionen. Häufig zeigt sich ein gewisser Widerwillen, wenn im Tanz- und Theaterkontext Partizipation auf den Plan kommt: Zuschauer*innen werde hier »einiges abverlangt, ja auch zugemutet«, wie Hanne Seitz konstatiert. ²¹ Wer kennt nicht selbst das innere Sträuben, das Gefühl von Peinlichkeit, wenn es darum geht, irgendwie mitzumachen, anstatt in Ruhe vom Zuschauersessel aus zuzuschauen? ²² »Als Zuschauer will ich nicht so involviert sein«, äußert exemplarisch hierzu ein Zuschauer des britischen Performance-Kollektivs Gob Squad, »[i]ch hasse es, wenn das Publikum mit einbezogen wird, ich kann das nicht ausstehen, wirklich nicht«. ²³ Woher rühren diese Vorbehalte? Warum verbinden sich mit korporal-sen-

Publikum zu akzeptieren. Vgl. Björn Bicker: Für ein Theater der Teilhabe. Vortrag zum 125. Jubiläum des Burgtheaters (2013). Nachtkritik: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8626:wem-gehört-die-kultur-%20bjoern-bickers-vortrag-auf-dem-kongress-125-jahre-burgtheater-in-wien&catid=101:debatte&Itemid=84; (Stand: 22.12.22).

- 18 Gerald Siegmund: Das Problem der Partizipation (2016). Goethe Institut: <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20708712.html> (Stand: 28.12.22).
- 19 Diese Aussage bezieht sich auf die kontrovers diskutierte Frage, ob Partizipation in den darstellenden Künsten mit körperlicher ›Aktivierung‹ gleichzusetzen sei oder ob sich bereits jegliches Zuschauen und Mitdenken als Akt der Teilhabe im Theater verstehen lasse – letztere Position wird prominent von Jacques Rancière vertreten. Ich werde auf diese Kontroverse detailliert in Kapitel II.2 eingehen.
- 20 Vgl. z.B. Silke Feldhoff: Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik. Bielefeld: transcript 2016.
- 21 Hanne Seitz: Impulsvortrag Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater (2012). www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/hanne_seitz_partizipation_2012.pdf (Stand: 20.11.22).
- 22 Ich selbst habe bereits häufig auf Publikumssituationen, die eine Art ›Mitmachen auf Kommando‹ vorgesehen war, mit Vorbehalt reagiert: Bereits Mitklatschen im Takt löst bei mir einen gewissen Widerwillen aus; die Möglichkeit, etwa von einem Clown in die Zirkusmanege geholt zu werden, empfinde ich als Zumutung.
- 23 Gob Squad (Hg.): Lesebuch. Oktober 2010 (ohne Angabe des Erscheinungsortes), S. 92.

suell partizipativen Formaten so intensive und zugleich ambivalente Reaktionen, bis hin zum Widerwillen gegen die Teilnahme?

Desiderat Während korporal-sensuell partizipative choreografische Formate als aktuelles Phänomen bezeichnet werden dürfen, klafft doch in der Forschung eine entscheidende Lücke, wo es um eine differenzierte Analyse ihrer *Publikumsrezeption* geht: Es gibt nahezu keine tanzwissenschaftliche Forschung dazu. Was geschieht, wenn Choreografien ihr Publikum taktil-kinästhetisch involvieren? Welche Wahrnehmungsweisen eröffnen sie? Und wie lassen sich sowohl Erfahrungen von Berührung und Bewegung, als auch emotionale Empfindungen *als* Erfahrungsweisen dieser Choreografien reflektieren? Diesen Fragen wird die vorliegende Arbeit nachgehen. Dabei sollen Momente von Zögerlichkeit oder Befremden, wie sie im Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* ansatzweise beschrieben sind, (»Überwindung«, »befremdlich«), nicht ausgeklammert werden. Gemeinsam mit Beschreibungen taktil-kinästhetischer Wahrnehmungen bilden sie vielmehr einen wesentlichen Bestandteil des zu analysierenden ›Materials‹. Ziel ist es, das zeitgenössische Phänomen korporal-sensuell partizipativer Choreografie, für das ich hier den Terminus *taktile Choreografie* einführen werde, *rezeptionsästhetisch*, also dezidiert aus der Teilnehmer*innenperspektive heraus, zu analysieren. Die Verwendung des Terminus ›rezeptionsästhetisch‹ ist dabei allerdings provisorisch zu verstehen, da es im weiteren Verlauf meiner Argumentation schließlich darum gehen wird, die Rezeption taktile Choreografie noch weiter zu denken und diese selbst als *ästhetische Praxis* zu begreifen.

Es wird auszuführen sein, dass das abendländische Verständnis von Wissenschaft von einem Primat des Visuellen durchdrungen und zutiefst mit einer okularzentrischen Logik verbunden ist, welche auf der Prämisse ›Sehen um zu verstehen‹ basiert. Eine Auswertung der Rezeption taktile Choreografie entzieht sich jedoch zwangsläufig dieser Logik, da sich diese in wesentlichen Teilen eben *nicht* visuell erfassen lässt. Das Feststellen einer Lücke in der akademischen Forschung zu dieser Choreografieform führt mich zu der Annahme, dass diese bislang auch deswegen mangelnde wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, weil relevante Teile ihrer Rezeption über sogenannte Nahsinne vonstatten gehen – hier insbesondere über den Tastsinn und den kinästhetischen Sinn. Solche Sinneswahrnehmungen werden häufig entweder als methodisch nicht zugänglich und vermeintlich ›unwissenschaftlich‹ abgetan oder aber, der okularzentrischen Logik folgend, als weniger relevant eingeordnet als die viel untersuchte Publikumsaktivität des *Sehens* (in Kombination mit dem Hören).²⁴ Genau an dieser Stelle setzt die vorliegende Un-

24 In der vorliegenden Publikation ist das Hören als Rezeptionsmodus nicht Gegenstand der Untersuchung, wenn es auch in allen ausgewählten Untersuchungsbeispielen bedeutsam ist. Eine einschlägige Publikation zum Hören im Kontext der Tanzrezeption hat die Tanzwissen-

tersuchung an. Meine These lautet, dass es sich bei taktilen Choreografien um Artikulationen nichtvisueller Ästhetik handelt, die sich dem okularzentrisch geprägten abendländischen Dispositiv des *Theaters als Schaumraum* widersetzen. Darin wähne ich eine spezifische und weiterführende Politizität taktile Choreografie, die hier herausgearbeitet werden soll.

2. Auswahl der Untersuchungsbeispiele

Für die Untersuchung wurden fünf unterschiedliche korporal-sensuell partizipative choreografische Arbeiten ausgewählt, die alle im Zeitraum zwischen 2016 und 2019 uraufgeführt worden sind. Auswahlkriterium für die Choreografien war, dass sie ihr Publikum im Moment der Aufführung physisch einbeziehen – insbesondere über Berührung und/oder Bewegung.²⁵ Bekanntheitsgrad, Herkunft oder Geschlecht der Choreograf*innen stellten keine Kriterien für die Auswahl dar. Die ausgewählten Choreografien wurden alle entweder in Tanzspielstätten aufgeführt oder im Rahmen von Tanz- bzw. interdisziplinären Festivals präsentiert. Abzugrenzen sind die Beispiele taktile Choreografie von dezidierten Vermittlungsformaten, in denen Choreograf*innen über einen längeren Zeitraum mit Laien ein Stück entwickeln und es auf der Bühne aufführen.²⁶ Methodische Voraussetzung und daher ebenfalls Auswahlkriterium war das Erfordernis, als Forschende eine Aufführung jeder Arbeit in Präsenz zu besuchen;²⁷ dies schränkte die Auswahl gleichzeitig geographisch ein.²⁸ Ich verstehe die Arbeiten als *Choreografien*, sie lokalisieren sich zumeist aber an Schnittstellen zu anderen Kunstformen (etwa Performance oder Installation), bzw. sind stark interdisziplinär ausgerichtet (zum Beispiel in der Zu-

schaftlerin Stephanie Schroedter geliefert. Schroedter macht hier das Konzept eines eigenständigen Hörens stark, welches in Dialog mit dem Sehen tritt, anstatt es als »untergeordnet« zu verstehen. Vgl. Stephanie Schroedter (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

25 Wie und warum ich das Geschehen hier jeweils als ein *choreografisches* verstehe und inwieweit sich die besondere Publikumssituation auf ein theoretisches Verständnis von Choreografie auswirkt, wird noch Gegenstand der Diskussion sein. Vgl. Kapitel II.3.

26 Derartige Vermittlungsformate gehören längst in die Spielzeitpläne nahezu aller deutschen Stadt- und Landestheater. In den letzten zwanzig Jahren sind außerdem Community-Dance-Projekte nach dem Vorbild des britischen Choreografen Royston Maldoom populär geworden, an deren Ende eine große Aufführung unter professionellen Bedingungen steht. Vgl. hierzu die Dokumentation »Rhythm is it«. Ein Film von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Berliner Philharmoniker/Digital Concert Hall: <https://www.digitalconcerthall.com/de/film/101> (Stand: 20.12.22).

27 Vgl. Punkt 3.

28 Siehe Punkt 3.4.

sammenarbeit mit Soundartists, bildenden Künstler*innen etc.).²⁹ Aufgrund ihrer Aufführungsorte lassen sich die fünf Arbeiten zugleich alle dem Kontext Theater zuordnen, der hier dezidiert als die *Institution Theater* verstanden werden soll.³⁰ Für einen ersten Überblick sollen die fünf zur Untersuchung ausgewählten Choreografien hier kurz vorgestellt werden. Diese Vorstellung folgt keiner bestimmten Reihenfolge.

2.1 *Invited* (Seppe Baeyens/Última Vez)

Invited ist eine Choreografie des in Brüssel ansässigen Choreografen Seppe Baeyens, die 2018 dort Premiere hatte. Das Stück wurde im Rahmen eines zu der bekannten belgischen Compagnie Última Vez gehörenden »partizipativen Labors« im Brüsseler Stadtteil Moelenbeek in Kollaboration mit Bewohner*innen des Viertels entwickelt.³¹ Wichtiger Bestandteil der Arbeit ist *Rope*, ein dickes, sechzig Meter langes, leuchtend blaues Seil, das der Künstler Ief Spincemaille geschaffen hat.³² In *Invited* ist das Publikum aufgefordert, dieses Seil mehrmals gemeinsam durch den Raum zu transportieren und zwischendurch darauf Platz zu nehmen. Die Choreografie findet zu Livemusik statt und lässt zunächst unklar, wer Teil des Casts ist.³³ Die Teilnehmer*innen sind immer wieder eingeladen, die im Ring des blauen Seils entstehende »Bühne« zu überqueren oder sich an Bewegungssequenzen der Performer*innen »anzuhängen«. Später kommt es zu verschiedenen Momenten gemeinsamen Rennens, ganz am Ende öffnet sich für alle ein Raum, zu tanzen.

29 Zur Verwendung des Choreografiebegriffs auch jenseits des Genres Bühnentanz vgl. Annermarie Matzke: Warum tanzt ihr eigentlich? Choreografien bei She She Pop. In: Friederike Lampert (Hg.): *Choreographien reflektieren*. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2010, S. 221–233.

30 Die Aufführungsorte, an denen die einzelnen Aufführungen besucht wurden, waren: Kunstfestspiele Herrenhausen, Hannover (*In Many Hands*); Tanz im August, Berlin (*Fluid Grounds*); Kaaithheater, Brüssel (*Tactile Quartet(s)*); Zentrum der Künste Hellerau/Festival Karussell, Dresden (*CO-TOUCH*); Theater Weisse Rose/Junges Theaterfestival Berlin (*Invited*).

31 Vgl. Staatsschauspiel Dresden: <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/i/invited/>. Vgl. außerdem Compagnie Última Vez: <https://ultimavez.com/participation/atelier> (Stand: 02.03.23).

32 Vgl. die Website von Ief Spincemaille: <https://iefspincemaille.com/ROPE> (Stand: 23.01.23).

33 Die nachträgliche Verifizierung ergibt, dass es sich um 16 Personen handelte, nämlich: Emillie Van Puymbroeck, Luke De Bolle, Chisom Onyebueke Chinaeduo, Leonie Van Begin, Rosa Boateng, Oihana Azillaga, Ischa Beernaert, Esther Motuanya, Roel Faes, Trui De Mulder, Adnane Lamarti, Seppe Bayens, Frank Brichau, Stephan Verlinden, Elisabeth Wolfs, Leon Gyselynck. Vgl. <https://ultimavez.com/productions/invited> (Stand: 23.01.23).

2.2 CO-TOUCH (Vera Shelkina, Kristina Petrova, Katia Reshetnikova)

CO-TOUCH ist eine Performance der drei russischen Künstlerinnen Kristina Petrova, Katia Reshetnikova und Vera Shchelkina, das 2019 in Moskau Premiere hatte.³⁴ Hier erhält eine sehr kleine Gruppe von zehn Teilnehmer*innen jeweils eine Augenbinde und Headphones, durch die eine Soundcollage abgespielt wird. Das Cast besteht aus 10 Performer*innen³⁵ und bleibt für Teilnehmer*innen unsichtbar. Diese nehmen zunächst auf Stühlen Platz, dann bewegen sie sich durch den Raum, ohne etwas zu sehen. Sämtliche Interaktionen zwischen Performer*innen und Teilnehmenden, kurzzeitig auch zwischen Teilnehmenden untereinander, finden hier ausschließlich über Berührungen statt. Erst ganz zum Ende der Performance wird die Augenbinde abgenommen.

2.3 Tactile Quartet(s) (Vera Tussing)

Tactile Quartet(s) wurde unter der künstlerischen Leitung der in Brüssel lebenden Choreografin Vera Tussing 2019 uraufgeführt. An dem Stück sind vier Tänzer*innen (darunter Tussing selbst)³⁶ sowie das Streichquartett *Quator MP4* beteiligt. Das Publikum sitzt während des ersten Teils auf drei Tribünen, die auf der eigentlichen Bühne stehen, so dass sich in ihrer Mitte eine kleine und nahe Bühnenfläche bildet. Tänzer*innen und Streichquartett wechseln mehrmals ihre Position im gesamten Theaterraum, während sie dem Publikum sukzessive näherkommen. Nach einigen punktuellen taktilen Interaktionen mit Zuschauenden aus den ersten beiden Reihen (Handberührungen) wird die räumliche Anordnung so geändert, dass nun die vier Musiker*innen in Streichquartettformation im Zentrum der Bühnenfläche sitzen, neben sich je einen leeren Stuhl. In mehreren Runden können nun einzelne Mitglieder aus dem Publikum einem*r der Musiker*innen ihren entblößten Arm »leihen«,³⁷ auf dem diese statt ihres Instruments spielen, während einzelne Sätze verschiedener Streichquartette, kurz zuvor aufgenommen, aus großen Boxen ertönen.³⁸ Zu-

34 Kristina Petrova ist Choreografin und Lehrerin für Tanz und Improvisation; Katia Reshetnikova ist Sound und Performance Artist; Vera Shchelkina arbeitet als Performerin und Bewegungsforscherin. Vgl. Ankündigung zum Stück CO-TOUCH. Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/event/co-touch/> (Stand: 15.11.22).

35 Vgl. Ausschreibung CO-TOUCH: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/ausschreibung_co-touch-1.pdf (Stand: 23.01.23).

36 Die drei weiteren beteiligten Tänzer*innen sind Esse Vanderbruggen, Yoh Morishita und Zoltán Vakulya. Vgl. <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 23.01.23).

37 Vgl. Website von Vera Tussing: <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 15.11.22): »Lend a hand, or an arm!«

38 Die in *Tactile Quartet(s)* gespielten Musikstücke sind im Programm aufgeführt als Auszüge aus: Georg Friedrich Haas, String Quartet No. 2, 1998; Florence Price, String Quartet in G Major, 1929; Caroline Shaw, Entr'acte, 2011; Franz Schubert, Death and the Maiden, String Quartet

schauer*innen können währenddessen wählen, das Szenario aus der Nähe zu verfolgen (und sich damit zugleich für die taktile Interaktion anzubieten) oder auf den Tribünen sitzen zu bleiben.

2.4 *Fluid Grounds* (Benoît Lachambre)

Fluid Grounds funktioniert, anders als die übrigen vorgestellten Arbeiten, als Performance-Installation, die jeweils während einer Dauer von acht Stunden an mehreren Tagen in Folge geöffnet ist. Die künstlerische Leitung hat der kanadische Choreograf Benoît Lachambre in Kollaboration mit der Tänzerin und Choreografin Sophie Corriveau. Beide wirken auch als Performer*innen mit, gemeinsam mit drei weiteren Tänzer*innen, von denen eine, Nancy Tobin, wiederum auch die Soundscapes kreiert hat.³⁹ *Fluid Grounds* wurde 2018 in Montreal uraufgeführt. Die Besucher*innen dürfen sich hier frei durch den ganzen Raum bewegen und sind eingeladen, die Tänzer*innen und verschiedene Objekte aus allen Winkeln zu betrachten und auch physisch mit ihnen zu interagieren.⁴⁰ Über Böden und Wände laufen gewellte und geschlängelte Linien aus farbigem Klebeband, die teilweise zu Musterflächen zusammenlaufen und an manchen Stellen zu kleinen, dreidimensionalen Skulpturen aufgerollt sind; daneben steht eine Vielzahl anderer Objekte im Raum bereit.⁴¹ Die Performer*innen rollen unter anderem Klebeband ab und auf. Ab und an kommt es zu Tanzsequenzen, die wie kleine Kontaktimprovisationen anmuten. Die Performer*innen interagieren immer wieder auch mit Besucher*innen und leiten sie, sofern Interesse besteht, zum Gebrauch der Requisiten an. An zwei Wänden liegen Sitzkissen bereit, auf die sich Besucher*innen zurückziehen können.

2.5 *In Many Hands* (Kate McIntosh)

Die fünfte zu untersuchende Arbeit ist das zu Beginn der Einleitung bereits angeführte *In Many Hands* von Kate McIntosh.⁴²

No. 14 in D minor, 1824; Michael Picknett, Originalpartitur in Kollaboration mit Quatuor MP4. Vgl. ebd.

39 Die beiden anderen Tänzer*innen sind Marcio Canabarro und Anouk Thériault. Vgl. Ankündigung zum Stück *Fluid Grounds*. Festival Transamérique: <https://fta.ca/archive/fluid-ground-s/> (Stand: 15.11.22).

40 Vgl. ebd.: »Modulé par les interactions bienvenues avec le public, [...] Fluid Grounds se révèle un paysage où tout devient possible.«

41 Darunter etwa Ferngläser, Plexiglasfolien und vierrädrige, quadratische Rollbretter.

42 Auch hier die Choreografin als Performerin an der Aufführung beteiligt, gemeinsam mit Arantxa Martinez und Josh Rutter. Vgl. Website Kate McIntosh: <https://www.spinspin.be/kate-mcintosh/in-many-hands/> (Stand: 23.01.23).

3. Methodisches Vorgehen

Aus der kurzen Beschreibung der fünf Arbeiten dürfte deutlich werden, dass hier nicht Tanz zum Zuschauen auf der Bühne aufgeführt wird, sondern dass sich das Publikum vielmehr *inmitten* eines – in einem weiten Sinne – choreografischen Geschehens befindet. Wenn Teilnehmer*innen Raumwege sowie Positionen des Zuschauens selbst frei wählen können, so wird auch das Gesehene variieren: Die Vielfalt der Perspektiven ist potenziell unbegrenzt. Doch der kurze Überblick über die Untersuchungsbeispiele zeigt zugleich, dass es hier um sehr viel mehr als *Sehen* bzw. *Zuschauen* geht bzw. dass dieses gar nicht (*CO-TOUCH*) oder nicht primär eine Rolle spielt. Vielmehr stehen offenbar das Berühren und die eigene Bewegung der Teilnehmer*innen im Zentrum – worauf auch vier der fünf Stücktitel hindeuten.⁴³ Aus diesen Beobachtungen folgt notwendigerweise, dass sich eine Rezeption dieser Arbeiten nur aus dem eigenen Erleben und Tun heraus beschreiben lässt. So stellt auch die Kunsthistorikerin Claire Bishop fest: »[...] it is an art dependent on first-hand experience [...]«⁴⁴ Wie aber lassen sich Aufführungen, deren Dreh- und Angelpunkt eine taktil-kinästhetische Involvierung des Publikums ist, rezeptionsästhetisch erfassen? Die methodische Herausforderung besteht im Kern darin, dass sich die Erfahrung taktile Choreografie *nicht objektivieren* lässt, weil der für eine (vermeintliche) Objektivierung notwendige ›distanzierte Blick‹ bzw. eine für alle Zuschauenden mehr oder weniger gleiche Perspektive auf die Aufführung hier nicht gegeben ist. Das hier erklärte Ziel ist es, ein methodisches Vorgehen zu etablieren, das nicht etwa einen Mangel an Visualität zu ›kompensieren‹ versucht, sondern das vielmehr den Spezifika einer nichtvisuellen choreografischen Ästhetik beizukommen und ihr besonderes Potenzial herauszustellen vermag. Es gilt daher einen eigenen methodischen Ansatz zu entwickeln, der einen Zugang zu taktilen, kinästhetischen und relationalen Rezeptionserfahrungen auch *jenseits von Visualität* ermöglicht.

Aus den skizzierten Anforderungen ergibt sich ebenso, dass eine Auswertung von Videomaterial, auf das für detaillierte tanzwissenschaftliche Bewegungsanalysen oder als Ergänzung bei Inszenierungs-⁴⁵ und Aufführungsanalysen⁴⁶ zurückge-

43 Die Titel *CO-TOUCH*, *In Many Hands* und *Tactile Quartet(s)* verweisen bereits sehr explizit auf ein zu erwartendes Berührungsgeschehen. Auch der Titel *Invited* suggeriert eine Partizipation des Publikums.

44 Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso Books 2012, S. 6.

45 Vgl. Isa Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg/Berlin: Rombach 2006, S. 89: »Neben den Mitschriften ist auch die Videoaufzeichnung ein Notationsverfahren, das nachträglich Einblicke in den Aufbau und den Ablauf einer Inszenierung ermöglicht.« Vgl. auch ebd., S. 114.

46 Obwohl die Aufführungsanalyse nach Fischer-Lichte die körperliche Anwesenheit des*r Analysierenden zur Grundvoraussetzung macht, verweisen Weiler und Roselt explizit darauf,

griffen wird, hier nicht sinnvoll ist: Das mit der Videokamera aufgenommene Videomaterial vermittelt eine Aufführung visuell und akustisch. Die sich in einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie einstellende Vielfalt sinnlicher Wahrnehmungen jenseits von Sehen oder Hören lassen sich medial jedoch nicht einfangen. Mit Videoaufnahmen zu arbeiten, würde zudem voraussetzen, dass es überhaupt etwas zu *sehen* (zu filmen) gibt, was in einigen der ausgewählten Beispiele gar nicht oder nur teilweise der Fall ist. Um mich Berührungs- und Bewegungserfahrungen als Spezifik taktile Choreografie methodisch annähern zu können, erscheint daher meine eigene – notwendigerweise subjektive – Wahrnehmung der Aufführungen in der Position der analysierenden Wissenschaftlerin der einzig *mögliche* Referenzpunkt.⁴⁷ Folglich stellte meine leibliche Anwesenheit bei allen Aufführungen – was hier jeweils zugleich eine physische Teilnahme bedeutet – die methodische Grundvoraussetzung dar. Die Erfahrungen meiner eigenen Teilnahme an den ausgewählten Arbeiten wurden hier in *Erfahrungsberichten* verschriftlicht – das eingangs zitierte Beispiel *How does the hand of the person next to you feel?* hat bereits einen Eindruck davon vermittelt. Praktisch habe ich im direkten Anschluss an die erlebten Aufführungen jeweils Notizen angefertigt,⁴⁸ um auf deren Basis zeitnah die Erfahrungsberichte zu verfassen. Diese stellen den Versuch dar, das subjektiv Erlebte möglichst nachvollziehbar, bestenfalls sogar *nachfühlbar* zu versprachlichen.⁴⁹ Ausrufe, Fragen und Emotionen sind daher ganz bewusst miteingeschlossen. Die Erfahrungsberichte sind durchgehend in der Ich-Perspektive verfasst, womit zugleich ihr subjektiver Charakter explizit wird. Die fünf Berichte wurden zunächst daraufhin aus-

dass Videoaufzeichnungen eine wichtige Ergänzung zur Analyse darstellen. Vgl. Christel Weiler und Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke Verlag 2017, S. 61: »Dennoch ist die Verwendung von Videoaufzeichnungen heute trotz dieser prinzipiellen Vorbehalte ein zentrales Hilfsmittel der Aufführungsanalyse.«

- 47 Vgl. hierzu Annemarie Matzke: *Bühnen der Bewegung – zum Wechselverhältnis von wahrgenommener Bewegung und bewegter Wahrnehmung im Theater*. In: Isa Wortelkamp (Hg.): *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*. Berlin: Revolver Verlag 2012, S. 52–63, hier S. 63: »Bewegung – in ihrer Stillstellung, im Entzug oder ihrer Entgrenzung über die Ränder der Bühne hinaus – stellt die Theaterwissenschaft nicht nur vor besondere Probleme der Analyse, sondern fordert den Betrachter auch heraus, sich selbst in Bewegung zu begeben und damit die *eine* stabile Beobachtersposition zu verlassen.«
- 48 Es ist weder möglich noch sinnvoll, *während* einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie – also buchstäblich *im* Weiterreichen von Gegenständen wie bei *In Many Hands* oder gar mit verbundenen Augen wie bei *CO-TOUCH* – Notizen anzufertigen. Dennoch erschien es wichtig, den zeitlichen Abstand zwischen dem Aufführungserleben und dem Verfassen der Notizen so kurz wie möglich zu halten, um das Erlebte möglichst »frisch« bzw. »unprozessiert« festzuhalten.
- 49 Den Schritt der Versprachlichung, der im Falle taktil-kinästhetischer Eindrücke besondere Schwierigkeiten mit sich bringt, werde ich an späterer Stelle eingehender reflektieren. Vgl. Punkt 3.1.

gewertet, ob wiederkehrende Formen von Wahrnehmung beschrieben werden und was besonders *markante Momente*⁵⁰ bzw. markante Szenen sind.⁵¹ Auszüge aus diesen Berichten, in denen taktile, kinästhetische und/oder relationale Wahrnehmungen beschrieben sind, dienen im Folgenden als Grundlage für die Auswertung der unterschiedlichen Rezeptionsdimensionen taktiler Choreografie.⁵²

3.1 Annäherungen an ein tastendes Schreiben

Mit dem gewählten Vorgehen kommt der (verschriftlichten) Sprache eine entscheidende Rolle zu: Sie ist das einzig zur Verfügung stehende Medium, um Tast- und Bewegungseindrücke sowie auch das emotionale Erleben eines relationalen Zwischengeschehens taktiler Choreografie festzuhalten. Mit der Bedeutung der schriftlichen Aufzeichnung als methodischer Annäherung an Bewegung als transitorisches Phänomen hat sich einschlägig die Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp auseinandergesetzt.⁵³ In ihrer Monografie *Sehen mit dem Stift in der Hand* befasst sie sich differenziert mit dem Verhältnis zwischen der Wahrnehmung flüchtiger Bewegungsereignisse im Tanz- und Theaterkontext und den Möglichkeiten ihrer Verschriftlichung. Die Annäherung an das multisensorische Erleben einer Aufführung findet bei Wortelkamp über ein prozesshaftes, *wahrnehmendes* Schreiben statt, das selbst einen leiblichen Vorgang bedeutet: »Die Aufzeichnung der Aufführung ist, ebenso wenig wie ihre Wahrnehmung, nicht ohne Körper zu denken.«⁵⁴ Wortelkamp zeigt damit einen Weg auf, die Nichtfixierbarkeit und Nichtobjektivierbarkeit von Bewegungsereignissen in besonderer Weise produktiv zu machen. Damit wendet sie sich zugleich dezidiert gegen wissenschaftliche Tendenzen, »Transitorik« gegenüber fi-

50 Zum Konzept der »markanten Momente« vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008, S. 9ff.

51 Aufgrund der Besonderheit der Choreografien, über korporal-sensuelle Involvierung zu arbeiten, lässt sich in den Erfahrungsberichten die Beschreibung einer *Szene* nicht scharf von der Beschreibung der *Wahrnehmung einer Szene* trennen, weil kein objektivierbares Geschehen auf der Bühne stattfindet. Wenn im Folgenden der Begriff *Szene* verwendet wird, ist diese Besonderheit stets mitzudenken.

52 Zur besseren Orientierung und Verständlichkeit sind diese Szenen je mit eigenen Titeln benannt, die sich größtenteils auch im Inhaltsverzeichnis wiederfinden (dahinter in Klammer jeweils kursiv der Titel der zugehörigen Produktion).

53 Vgl. Wortelkamp: *Sehen*, a.a.O. Wortelkamp selbst versteht ihr Vorgehen allerdings nicht als Methodik, sondern offener als »Versuch einer Sensibilisierung und Aktivierung der Sinne hinsichtlich der Aufzeichnung der Aufführung«. Ebd., S. 8. Vgl. außerdem ebd., S. 15: »Es geht mir weder darum, das Genre der Kritik oder der Aufführungsanalyse zu bedienen, [...], sondern darum, in der Praxis und im Akt des Schreibens die Frage nach der Aufzeichnung der Aufführung sichtbar werden zu lassen.« Vgl. auch ebd., S. 261.

54 Ebd.

xierbarer und objektivierbarer »Materialität« abzuwerten.⁵⁵ Für den Kontext taktiler Choreografie ist dies anschlussfähig, ebenso wie die Tatsache, dass der von Wortelkamp vorgeschlagene Ansatz nicht nur sichtbare Qualitäten von Bewegung, sondern auch ihre »multisensorische« Wahrnehmung umfasst. Dabei wird durchaus auch das »Gefühl« beim Wahrnehmen einer bestimmten Tanzaufführung mit einbezogen, also nicht nur *was zu sehen* ist, sondern auch *wie es sich anfühlt*.⁵⁶ Wortelkamp macht so die Bedeutung des Schreibens als Erinnerungsleistung⁵⁷ sowie als Übersetzung von etwas Flüchtigem in eine andere Ebene stark, welche wiederum den Grundstein für die wissenschaftliche Auswertung bildet:

Die audiovisuelle und simultane Bildwelt der Aufführung, die vor den Augen des Zuschauers zugleich entsteht und vergeht, wird in eine sukzessive, lineare Form der Schriftzeichen transkribiert, die dem Leser wiederholt zugänglich ist. Eine Transkription, die dem Transitorischen eine materielle Substanz verleiht und das mehrdimensionale Geschehen und multisensorische Wahrnehmen in eine andere Ebene [...] transportiert.⁵⁸

Mit ihrem dezidierten Ausgehen von der Wahrnehmung der Betrachter*in und dem von ihr vorgeschlagenen prozesshaften Schreiben als Annäherung an ein nicht objektivierbares, multisensorisches Aufführungsgeschehen liefert Wortelkamp wertvolle Überlegungen für eine für den Kontext taktiler Choreografie zu formulierende Methodik. Allerdings geht die Autorin bei ihrem Vorgehen stark von Aufführungssituationen aus, bei denen die Zuschauer*in *sieht*⁵⁹ – und idealerweise die Möglichkeit hat, gleichzeitig »mit dem Stift in der Hand« zu notieren. Ihre Überlegungen

55 Ebd., S. 15. Wortelkamp kritisiert in diesem Zusammenhang insbesondere den »Fixierungszwang« der (semiotischen) Aufführungsanalyse, wie sie Fischer-Lichte in den 1980er Jahren formuliert hat. Ebd., S. 88. Dazu ist anzumerken, dass sich die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse in der Zwischenzeit vom semiotischen Modell wegentwickelt hat hin zu einem performativen Verständnis von Aufführung, wie es beispielsweise durch Weiler und Roselt artikuliert wird. (Vgl. Punkt 3.2) Sie beziehen sich dabei explizit auf Wortelkamp als eine wichtige Impulsgeberin dafür, die »Aufführung nicht wie ein Werk [zu behandeln], sondern wie ein Erlebnis, an das [der oder die Analysierende] sich erinnert«. Weiler und Roselt: a.a.O., S. 74.

56 Vgl. Wortelkamp: Sehen, a.a.O., S. 88: »Mit der Lektüre der Mitschriften während und unmittelbar nach der Aufzeichnung vermag nicht der Gegenstand selbst, wohl aber [...] die Erinnerung an ihn und an die Erfahrung im Augenblick des Ereignisses gegenwärtig zu werden. Die Notation [...] wird zur Kartographie des Gedächtnisses, in der sich in einer Skizze und einer Notiz zugleich die Erinnerung an ein Gefühl verbirgt.«

57 Vgl. ebd., S. 10: »Mit der Abkehr vom Kunstgegenstand oder -ereignis kehrt das Wahrgenommene in das Gedächtnis des Betrachters ein, wird vergessen oder erinnert.«

58 Ebd., S. 11.

59 Vgl. ebd., S. 11: »Bildwelt der Aufführung« und »vor den Augen der Zuschauer«.

beziehen sich also auf eine Ausgangslage, in der das Betrachten von Bewegungen, nicht aber im Rahmen einer Aufführung *selbst vollzogene* Bewegungen und Berührungen relevant sind. So muss für den Kontext taktile Choreografie ein solches *leibliches*⁶⁰ Schreiben weiter und, wenn man so will, radikaler gedacht werden. Es kann nicht ein (primär) sehendes Schreiben sein; vielmehr muss es sich um ein *tastendes Schreiben* handeln. Dieses kann ausschließlich erinnernd stattfinden, da ich nicht gleichzeitig aktiv in ein Berührungsgeschehen involviert sein *und* schreiben kann. Das bedeutet allerdings auch, dass jeder Versuch, Wahrnehmungen einer taktile Choreografie zu verschriftlichen, zwangsläufig mit einer zeitlichen und räumlichen Distanz zum unmittelbaren Aufführungsgeschehen einhergeht: Das Schreiben bedeutet gewissermaßen immer eine erinnernde Rekonstruktion und zugleich eine Übersetzung in ein anderes Medium. Obschon sich dabei sicherlich Lücken auftun, will ich das Übersetzen in eine tastende Sprache stark machen als einen Versuch, das Erlebte überhaupt zugänglich zu machen und damit der vermeintlichen Unverfügbarkeit von Tasteindrücken etwas entgegenzusetzen.⁶¹

Doch was genau bedeutet das, ein tastendes Schreiben? Konkret habe ich beim Verfassen der Erfahrungsberichte den Versuch unternommen, ein möglichst berührungszentriertes Vokabular zu verwenden, das sich eben nicht primär an visuellen Aspekten, sondern an Fragen nach der Art der Berührung (zart, grob, firm etc.), nach der Dauer der Berührung (lang, kurz), an Beschreibungen von Oberflächenbeschaffenheiten und Ähnlichem orientiert. Hierin folge ich einem Vorschlag Elos: »In order to track the effects of touch in the discourse beyond figures we need to redirect our attention to questions of rhythm, punctuation and intensity.«⁶² Bei diesem Versuch bin ich allerdings vielfach gestolpert – erst recht, wenn es darum ging, Auszüge aus den Erfahrungsberichten später in wissenschaftlicher Sprache zu reflektieren. Denn der übliche akademische Sprachgebrauch wird sehr stark von visuellen Metaphern geprägt: Man nimmt etwas »in den Fokus«, »richtet den Blick« darauf, »beleuchtet« Zusammenhänge etc. Wie aufzuzeigen sein wird, begründet sich dies mit dem Primat des Visuellen, der für die das westliche Denken prägende Rationalität konstitutiv ist und mit ihm auch seine Sprache prägt:⁶³ »Verstehen« bedeutet »den Durchblick haben«. Wie also in einem wissenschaftlichen Kontext schreiben über die Wahrnehmung bzw. das Empfinden von Berührung und Bewegung, welche sich dem vermeintlich »objektiven Blick« der Wissenschaft im wahrsten Sinne des Wortes entziehen? Sicherlich kann es nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die

60 Zur Verwendung des Leibbegriffs vgl. Punkt 3.3.

61 Vgl. Kapitel II.2.5.

62 Mika Elo: Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch. In: Ders. und Miika Luoto (Hg.): Figures of Touch. Sense – Technics – Body. Helsinki: University of Fine Arts 2018, S. 33–57, hier S. 45.

63 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.1.2.

akademische Sprache mit ihren gebräuchlichen visuellen Metaphern zu ändern. Eine kritische Reflexion des allgegenwärtigen Okularzentrismus kann aber sicherlich zumindest einen Schritt in Richtung einer größeren sprachlichen Sensibilität bzw. einer Erweiterung der sprachlichen Ausdrucksweisen darstellen. Dieser sprachliche Versuch wurde zunächst im erinnernden Schreiben an die Berührungs- und Bewegungswahrnehmungen unternommen und schließlich auch in der wissenschaftlichen Reflexion der Beispielszenen weitergeführt, wenngleich es sich als unmöglich erwies, visuelle Metaphern gänzlich aus dem Schreiben zu ›verbannen‹. Die Verwendung eines berührungszentrierten Vokabulariums für die Beschreibung und Reflexion der Rezeption taktiler Choreografie kann nur tentativ, gewissermaßen *vortastend* erfolgen. Sie bleibt flüchtig wie die Berührungseindrücke selbst. Die Choreografien erfordern ein methodisches Vorgehen und ein wissenschaftliches Selbstverständnis, das sich im Sinne Donna Haraways inmitten der Materie situiert und sich von dort aus vorantastet: mit Härchen und Häuten und ohne Angst, sich die Hände schmutzig zu machen.⁶⁴

3.2 Anlehnung an eine aufführungsanalytische Methodik

Das gewählte Vorgehen ist an die Methodik der Aufführungsanalyse angelehnt, wie sie Christel Weiler und Jens Roselt in Weiterführung von Fischer-Lichte formulieren⁶⁵ – ein Analyseverfahren, das ebenfalls von der subjektiven Wahrnehmung der forschenden Person als primärem Referenzpunkt für das Beschreiben einer Aufführung ausgeht und in dieser Hinsicht, ergänzend zu den Überlegungen Wortelkamps, für meine Zwecke dienlich erscheint.⁶⁶ Weiler und Roselt formulieren:

Im Sinne einer Propädeutik des Zuschauens soll die Wahrnehmung des Analysierenden als Ausgangspunkt eines Reflexionsprozesses markiert werden, der die Ästhetik einer konkreten Inszenierung zu untersuchen vermag und dabei Theatererfahrung als konstitutive Leistung der Zuschauerinnen und Zuschauer begreift.⁶⁷

64 Vgl. Donna J. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018, S. 49: »[...] als Theorie in Schlamm und Durcheinander (*muddle*).« [Kursiv im Original]

65 Vgl. Christel Weiler und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke Verlag 2017.

66 Auch in der Aufführungsanalyse nach Fischer-Lichte bzw. Weiler und Roselt wird zunächst die subjektive Wahrnehmung des*r Forschenden verschriftlicht, hier in sogenannten »Ereignisprotokollen«. Vgl. ebd., S. 106.

67 Ebd., S. 11.

Die für diese Form des methodischen Vorgehens notwendige physische Präsenz der*s Forschenden wird bei Weiler und Roselt explizit thematisiert.⁶⁸ Sie verwenden dabei einen performativen Aufführungsbegriff, der die leibliche Kopräsenz von Aufführenden und Publikum starkmacht⁶⁹ – auch dies in enger Anlehnung an Fischer-Lichte.⁷⁰ Weiler und Roselt denken die Zuschauer*innen als aktive Teilhabende am Geschehen und heben die Bedeutung einer »körperlich-affektive[n] Erfahrung« besonders hervor:⁷¹ Bei der Rezeption durch Zuschauer*innen, so Weiler und Roselt, handele sich um eine »eminent sinnliche Erfahrung [...], welche die Körperlichkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer einbezieht«. ⁷² Die beiden Autor*innen gestalten ihre Version einer aufführungsanalytischen Methodik bewusst so offen, dass sie sich durchaus auch auf partizipative Formate anwenden lässt:⁷³ Sie erproben dies exemplarisch anhand verschiedener Beispiele von Arbeiten, in denen die »Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, somit zwischen Spielern und Zuschauern, die gewöhnlich das Theater definiert, [...] brüchig geworden« ist.⁷⁴ Weiler und Roselt betonen, dass gerade in solchen Formaten die Wahrnehmung des

68 Nach Fischer-Lichte kann eine Aufführungsanalyse nur dann durchgeführt werden, wenn die oder der analysierende Wissenschaftler*in leiblich anwesend ist. Andere Verfahren bezeichnet sie als »Theaterhistoriographie« und grenzt sie von der eigentlichen Aufführungsanalyse ab. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Eintrag »Theaterwissenschaft«. In: Dies., Dores Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 353.

69 Vgl. Weiler und Roselt, a.a.O., S. 46: »Der performative Aufführungsbegriff geht von der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern aus, welche die Medialität einer Aufführung kennzeichnet [...]«.

70 Vgl. auch Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 47: »Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.« Es liegt nahe, dass in korporalsensuell partizipativen Formaten der physischen Präsenz der Teilnehmenden – und damit also auch der Kopräsenz – eine besondere Bedeutung zukommt. Von dem mit Fischer-Lichtes Konzept der Kopräsenz einhergehenden emphatischen Gemeinschaftsbegriff wende ich mich allerdings dezidiert ab, da dieser den Ambivalenzen der Teilnahme – die etwa auch Unlust oder Zaudern beinhalten kann – nicht gerecht wird. Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel VI.1.2.

71 Weiler und Roselt, a.a.O., S. 53.

72 Ebd.

73 Weiler und Roselt betonen, dass es sich bei der Aufführungsanalyse gerade nicht um ein »allgemeingültiges, normiertes Analyseverfahren« handelt, sondern dass es jeweils gelte, für die zu analysierende Aufführung ein »spezielles Erkenntnisinteresse«, verbunden mit einer »spezifische[n] Fragestellung« zu formulieren. Ebd., S. 61f.

74 Ebd., S. 329.

oder der Analysierenden noch stärker methodisch mitzudenken ist.⁷⁵ Ihre Beispiele ordnen sie dabei der »Rubrik ›partizipatives‹, ›interaktives‹ oder ›immersives‹ Theater« zu.⁷⁶ Zu dieser gehören, einer ersten Einschätzung nach, im weiteren Sinne auch die hier zu untersuchenden korporal-sensuell partizipativen Choreografien – oder sie lassen sich zumindest – provisorisch – in deren Nähe rücken. Somit bietet sich mit der aufführungsanalytischen Methodik nach Weiler und Roselt ein Verfahren an, das Formen einer partizipativen Involvierung des Publikums grundsätzlich wissenschaftlich zu fassen vermag.

Sowohl bei Weiler und Roselt als auch bei Wortelkamp finden sich für die methodische Annäherung an taktile Choreografie also anschlussfähige Ansätze. Allerdings basieren ihre methodischen Zugänge implizit auf der Annahme, dass es bei der Rezeption von Theater-/Tanzaufführungen primär um *Betrachten* geht. In beiden Zugängen wird zwar sowohl die Vielfalt sinnlicher Wahrnehmungsweisen als auch die Körperlichkeit des oder der Analysierenden explizit mitgedacht,⁷⁷ aber sie gehen doch primär von einer Situation aus, bei der es Zuschauer*innen gibt. So geht es Weiler und Roselt, wie aus obigem Zitat hervorgeht, um eine »Propädeutik des *Zuschauens*«⁷⁸ und es ist von der konstitutiven Leistung die Rede, welche »Zuschauerinnen und Zuschauer« erbringen. Im hier gesteckten Kontext ist es jedoch schwierig, überhaupt von Zuschauer*innen zu sprechen, da die Bandbreite der Aktivitäten der Besucher*innen Bewegen, Laufen, Tasten und Tanzen umfasst – und das Schauen allenfalls dabei oder dazwischen geschieht. Die hier beabsichtigte Untersuchung korporal-sensuell partizipativer Choreografie wirft damit so spezifische Fragen auf, dass es erforderlich wird, mein methodisches Instrumentarium radikaler auf das Fühlen, Tasten und Bewegen auszurichten, als dies in bisherigen Ansätzen geschehen ist. In Weiterführung der aufführungsanalytischen Methodik nach Weiler und Roselt erfordert diese Form der Choreografie eine *Propädeutik des Tastens* als erstem Schritt der Analyse.

3.3 Rückbezug zur Phänomenologie

Das Vorhaben, im Rahmen einer taktilen Choreografie erlebte Berührungs- und Bewegungserfahrungen sowie ihre relationale Erfahrungsdimension wissenschaftlich zugänglich zu machen, bedeutet aus den bereits angeführten Gründen zunächst, vom eigenen Körper auszugehen: Mein eigener empfindender Leib wird zum

75 Vgl. ebd., S. 333: »Für die Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliche Teildisziplin bedeutet die Erforschung und Analyse des partizipativen Theaters verstärkt den Prozess der Wahrnehmung des Analysierenden selbst mitzureflektieren [...]«

76 Ebd., S. 328.

77 Weiler und Roselt benennen sogar explizit auch das Haptische. Vgl. ebd., S. 333.

78 Ebd., S. 11. [Kursiv von der Autorin]

einzigsten Referenzpunkt. Dies legt eine Rückbindung an leibphänomenologische Verfahren nahe, wie sie sowohl Roselt in seiner *Phänomenologie des Theaters* für den Theaterkontext⁷⁹ als auch Wortelkamp mit der bereits vorgestellten Monografie für den Tanzkontext fruchtbar gemacht haben.⁸⁰ In der phänomenologischen Betrachtung wird die Annahme, dass es keine objektive Wirklichkeit außerhalb der subjektiven menschlichen Wahrnehmung gibt, radikal ins Zentrum gerückt. Ohne an dieser Stelle vertieft auf die phänomenologische Philosophie eingehen zu können, erscheint es zum Zweck der hier angelegten Untersuchung notwendig, exkurshaft den Begriff des Leibes zu erläutern, wie ihn Maurice Merleau-Ponty und, in dessen Weiterführung, Bernhard Waldenfels verstehen. In der von den beiden Autoren wesentlich mitgeprägten sogenannten *Leibphänomenologie* wird die Rolle des Leibes als Ausgangspunkt aller Wahrnehmung, als Weise des Weltzugangs hervorgehoben.⁸¹ Der Leib wird damit zur Grundvoraussetzung jeglicher potenziellen Interaktion mit der Welt. Waldenfels schreibt: »Man geht davon aus, daß in der Tat ich es bin, der sich auf die Dinge, auf sich selbst und auf Andere bezieht, doch hinzufügen muß man, daß mir dies nur mittels meines Leibes gelingt, der sich ständig einmischt.«⁸² Der Leib wird in der Phänomenologie vom Körper unterschieden – eine Unterscheidung, die häufig mit der Formulierung »Leib sein, Körper haben« subsumiert wird.⁸³ Während der Körper selbst nach dem Tod noch ein Körper bleibt (oder sich der Terminus überhaupt auch auf Unbelebtes beziehen kann), schreibt Waldenfels dem Leib ein »Selbst« zu, das ihm innewohne: »ein ›mächtiger Gebieter‹ und ›unbekannter Weiser‹, der gar dein Leib ist.«⁸⁴ Im Gegensatz zu einem prinzipiell technisch, medizinisch, biologisch etc. erfassbaren Körper ist der Leib primär ein subjektiv spürbarer Leib, der einen nicht kalkulierbaren Überschuss bereithält – und der sich so allen Objektivierungsversuchen entzieht.⁸⁵

79 Vgl. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a.a.O. Roselt formuliert hier mit Bernhard Waldenfels eine leibphänomenologische Erfassung von Zuschauer*innenerfahrungen.

80 Vgl. Wortelkamp: *Sehen*, a.a.O., S. 197ff.

81 Vgl. z.B. Maurice Merleau-Ponty: *Das Primat der Wahrnehmung*. Übers. von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 33: »Dieses Subjekt, das einen bestimmten Standpunkt einnimmt, ist mein Leib als Feld der Wahrnehmung und des Handelns, insofern meine Bewegungen eine bestimmte Reichweite haben und als meinen Bereich die Gesamtheit der mir vertrauten Gegenstände umschreiben.«

82 Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 69.

83 Ebd., S. 70.

84 Ebd.

85 Während das phänomenologische Leibverständnis für den hier formulierten methodischen Zugang zu taktiler Choreografie wegweisend ist, werden die Begriffe *Leib* und *Körper* in der vorliegenden Arbeit teilweise parallel verwendet und nicht in einem phänomenologischen Sinne streng voneinander getrennt. Dies ergab sich auch daraus, dass in den weitgehend alltagssprachlich geschriebenen Erfahrungsberichten zunächst meist vom Körper oder körper-

Die Untersuchung vom eigenen Leib ausgehen zu lassen, bedeutet allerdings nicht, einer unbegrenzten Relativität, gar Bedeutungswillkür anheimzufallen. Im Gegenteil, bei der phänomenologischen Vorgehensweise handelt es sich um einen zugleich subjektiven und höchst reflektierten und differenzierten Zugang, der es ermöglicht, ein Zwischengeschehen zwischen den Strukturen einer korporal-sensuell partizipativen Choreografie und meiner eigenen Wahrnehmung während der Teilnahme an ihr greifbar zu machen: Phänomenologie versteht sich als die Verbindung von einem Phänomen als etwas ›Tatsächlichem‹ und dessen subjektiver Wahrnehmung. In diesem Sinne betont Roselt:

Phänomenologie zu betreiben heißt nun, diese Motive tatsächlich von ihrer Verbindung her zu verstehen und zu beschreiben, d.h. als Verflechtung oder Verschränkung, als Zwischengeschehen oder Ereignis und eben nicht als Gegenüberstellung oder Konfrontation vorgegebener Instanzen.⁸⁶

Für das für den hiesigen Kontext vorgeschlagene methodische Vorgehen bedeutet dies: Das Ausgehen von meiner persönlichen und durchweg subjektiven Wahrnehmung ist nicht als eine Art Nabelschau des eigenen Erlebens misszuverstehen, sondern es dient dazu, die Choreografien trotz bzw. gerade in ihrer vermuteten Nichtvisualität wissenschaftlich auszuwerten. Um die Unterscheidung zwischen dem Ich in der Teilnahmesituation und dem Ich der wissenschaftlichen Reflexion zu markieren, wird im Fließtext das Personalpronomen der ersten Person Singular dort, wo es einen Rückbezug zu den Erfahrungsberichten darstellt, jeweils kursiv gesetzt, während das recte gesetzte ›ich‹ meine Stimme als Wissenschaftlerin markiert. Das kursive und das Recte-›ich‹ markieren somit zwei verschiedene Ebenen der Annäherung an die Choreografien, einmal die primäre phänomenologische und einmal die theoretische.⁸⁷

lichen Phänomenen (»das kitzelt im Bauch!«) die Rede ist und die Ebene des Leibes erst in der nachträglichen Reflexion mitgedacht wurde.

86 Roselt: Phänomenologie des Theaters, a.a.O., S. 148.

87 Diese Unterscheidung soll einem besseren Verständnis beim Lesen dienen; gleichwohl sind beide Ebenen Perspektiven ein und derselben Person. Die Unterscheidung soll hier also nicht als Versuch einer künstlichen Trennung oder Abspaltung des subjektiven Wahrnehmens vom reflexiven Denken verstanden werden. Ergänzt sei zudem, dass aus Gründen der Lesbarkeit nur die Nominativform ›ich‹, nicht aber weitere Deklinationsformen des Pronomens oder das Possessivum ›mein‹ etc. kursiv gesetzt sind. Dass es sich bei der ›primären‹ phänomenologischen Wahrnehmung ebenfalls um eine Übersetzung ins Medium der Sprache handelt, wurde weiter oben bereits erörtert. Vgl. Punkt 3.1.

3.4 Situiertes Schreiben

Der Anspruch, mittels des phänomenologisch informierten Vorgehens Aussagen von wissenschaftlicher ›Gültigkeit‹ jenseits meiner eigenen Person zu treffen, kann jedoch nicht unkommentiert stehenbleiben. Wenn ich mich als Forscherin in ein partizipatives choreografisches Geschehen hineinbegebe, so hängt das, was ich im Rahmen der Choreografie erlebe, sicherlich entscheidend davon ab, wie ich mich zu ihr verhalte. Das Verhalten einer Besucher*in solcher Aufführungen ist jedoch nicht nur, wie zu zeigen sein wird, durch die jeweilige choreografische Ordnung bedingt, sondern ebenso durch ihren persönlichen Werdegang, individuelle Vorlieben oder Abneigungen, welche wiederum strukturell gesellschaftlich bedingt sind.⁸⁸ Mein eigener praktischer Tanzhintergrund und ein damit verbundener verhältnismäßig routinierter Umgang mit Berührung lassen sich in der jeweiligen partizipativen Aufführungssituation ebenso wenig leugnen wie die Tatsache, dass ich im Zuge meiner tanzwissenschaftlichen Forschung eine Vielzahl an partizipativen, interaktiven oder immersiven Formaten besucht habe und damit über die Zeit so etwas wie eine ›geübte‹ Besucherin geworden bin, was sich sicherlich auf meine persönliche Bereitschaft, in der jeweiligen Choreografie aktiv zu werden, stark auswirkt. Auch bei der Auswahl der zu untersuchenden Beispiele hat meine persönliche Situietheit – unter anderem die geografische – eine wesentliche Rolle gespielt: Gründe der pragmatischen Realisierbarkeit, verbunden mit Ansprüchen an eine ökologisch vertretbare Forschung, führten dazu, dass die besuchten Aufführungen alle in Deutschland oder Belgien stattfanden und daher mit dem Zug zu erreichen waren. Eine besondere Form der Situierung im Forschungsprozess stellte außerdem der Einbruch der Coronapandemie mitsamt den daraufhin erlassenen Schutzmaßnahmen im Frühjahr 2019 dar, die dazu führten, dass das zuvor als ›aktuell‹ eingestufte Sujet zwischenzeitlich für etwa eineinhalb Jahre gesellschaftlich suspendiert war.

Die Aussagen über taktile Choreografie treffe ich vor dem Hintergrund meiner persönlichen *Situietheit*, die nicht ausgeblendet, sondern bewusst benannt werden soll. Auch dies spiegelt sich in der dezidierten Verwendung des ›ich‹ wider.⁸⁹ Im Sinne von Donna Haraways Konzept eines *situierten Wissens*, das die vorliegende Arbeit entscheidend geprägt hat, will ich meine Position als Wissenschaftlerin im Text bewusst kenntlich machen.⁹⁰ Ich verstehe sie als eine *partikulare* und *verortbare* Stim-

88 Die Art und Weise, wie jemand taktile Choreografie rezipiert, ist daher beispielsweise davon beeinflusst, ob die Person bereits frühzeitig einen Zugang zu experimentellen Theater- oder Kunstformen gelernt hat, wie sie kulturell und familiär mit Berührung sozialisiert wurde etc.

89 Diese Aussage bezieht sich auf beide Schreibweisen von ›ich‹, da sie beide auf mich als Person zurückzuführen sind.

90 Vgl. Donna J. Haraway: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. Übers. von Helga Kelle. In: Dies. (Hg.): *Die Neuerfin-*

me, als einen *materiell-semiotischen Knoten*⁹¹ im Nachdenken über taktile Choreografie und ihre politische Relevanz. Ich halte es mit den beiden Medienwissenschaftler*innen Noam Gramlich und Annika Haas, die, ebenfalls in Anlehnung an Haraway, einen Versuch des wissenschaftlichen Schreibens vorgelegt haben, welches die eigene Situiertheit mitdenkt und -schreibt:

Das heißt, in Distanz zu einem wissenschaftlichen System zu gehen, dessen Narrative und Metaphern der Bedeutungsproduktion so mächtig geworden sind, dass sie als Deutungsmuster von Wirklichkeit Geltung erlangen. Ein Sprechen, das seinen Standpunkt nicht mitsagt, imitiert und stärkt ein solches System, das sein Gemachtsein, seine Verortung, Parteilichkeit und damit Verantwortung nicht ausweist.⁹²

4. Zum inhaltlichen Aufbau

Eine Bühnenchoreografie bedeutet für die Tanzenden per se Bewegung und zumeist Berührung.⁹³ Der Terminus *taktile Choreografie* bezieht sich darauf, dass diese beiden grundsätzlichen Eigenschaften von Tanz – Menschen bewegen sich und berühren einander – hier im Moment der Aufführung mit dem Publikum körperlich geteilt werden: Was mit dem hier geprägten Begriff bezeichnet werden soll, ist ganz wörtlich eine Art ›Choreografie zum Anfassen‹. Sie unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von regulären Bühnentanzformaten, die vom Publikum aus der Distanz des Zuschauer*innenraums *betrachtet* werden. In Kapitel II werde ich mich eingehend

dung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.

- 91 Vgl. ebd., S. 88f.: »Feministische Verkörperung handelt also nicht von einer fixierten Lokalisierung in einem verdinglichten Körper, ob dieser nun weiblich oder etwas anderes ist, sondern von Knotenpunkten in Feldern, Wendepunkten und Ausrichtungen, und der Verantwortlichkeit für Differenz in materiell-semiotischen Bedeutungsfeldern.«
- 92 Noam Gramlich und Annika Haas: Situiertes Schreiben mit Haraway, Cixous und grauen Quellen. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11 (2019), Nr. 20–1, S. 39–52, hier S. 45.
- 93 Taktilität im Bühnentanz hat beispielsweise Gerko Egert umfassend untersucht. Vgl. Gerko Egert: *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2016. Vgl. außerdem Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik: Introduction. Touching and Being Touched. Motion, Emotion and Modes of Contact. In: Dies. (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 3–13, hier S. 5: »In contemporary dance performance, we can also observe different forms of touching and being touched: they arise, among others, from the (affective) relationship of the dancers, from medial constellations, or from the specific use of language and movement.« Physische Berührungen, die sich *als* Tanzrezeption ereignen, lassen sich mit dieser Theoretisierung jedoch nicht fassen.

mit der Tradition des Okularzentrismus auseinandersetzen. Das eng mit ihr verknüpfte *Dispositiv des Theaters als Schauraum* bildet den theoretischen Hintergrund, vor dem alle weiteren Ausführungen zu taktiler Choreografie einzuordnen sind.

Wenn sich taktile Choreografie auf die Körper der Anwesenden ausdehnt, dann bedeutet dies zwangsläufig, dass diese auch in die jeweils spezifische *choreografische Ordnung* inkludiert werden. Diese Ordnung dient hier nicht zur Sichtbarmachung choreografischer Form auf der Bühne, sondern zur Mobilisierung von Bewegung im Raum, die Berührung einschließt (oder vice versa). Daraus resultiert eine besondere Rezeptionssituation taktiler Choreografie, die ich in Kapitel III umreiße.

Das taktile Moment der hier untersuchten Choreografien realisiert sich notwendigerweise direkt über die Körperoberfläche, also die Haut der Teilnehmenden. Diese *taktile Dimension* der Rezeption werde ich in Kapitel IV ausführlich analysieren, um aufzuzeigen, dass sie sich mit Michel Serres als Einladung verstehen lässt, mit der Haut zu denken.

Den Terminus *taktile Choreografie* fasse ich soweit, dass er auch kinästhetische Empfindungen, die durch das Bewegen des eigenen Körpers entstehen, einschließt – etwa Schwindel oder Bewegungsrausch. Verbunden mit der Möglichkeit des Bewegens können die Besucher*innen ihre individuelle Perspektive im Raum selbst wählen und auch immer wieder ändern. Diese *kinästhetische Dimension* werde ich einhergehend in Kapitel V untersuchen. Dabei werde ich das sich einstellende verkörperte, polyperspektivischen Sehen mit Donna Haraway als eine Form des *situier-ten Wissens* verstehen.

Taktile Choreografie präsentiert sich als offener Möglichkeitsraum, der Teilnehmer*innen zum Mitmachen und eigenen Aktivitäten einlädt. Doch diese Einladung ruft häufig auch Unsicherheiten hervor. Diese artikulieren sich in Aushandlungsprozessen, welche in Relation zu den choreografisch angelegten Möglichkeiten und den sich einstellenden Blickbeziehungen stehen. Solche *relationalen* Aushandlungsprozesse werde ich als dritte Rezeptionsdimension in Kapitel VI einer eigenen Analyse unterziehen. Ich werde dabei die relationale Rezeptionshaltung als einen Modus des Zauderns beschreiben und mit Joseph Vogl die darin enthaltene produktive Kraft herausarbeiten.

Zuletzt werde ich in Kapitel VII die machtkritischen Implikationen einer als *ästhetische Praxis* verstandenen Rezeption taktiler Choreografie ausführen. Es handelt sich dabei um eine Praxis, die alternative Formen des leiblichen Denkens einübt. Deren politische Widerständigkeit werde ich erneut mit Haraway aus feministischer und posthumaner Perspektive und, ergänzend, aus postkolonialer Perspektive mit Édouard Glissant greifbar machen.

Kapitel II

Theoretische Verortung und historische Einordnung

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

1. Sehen, um zu verstehen: Die okularzentrische Tradition

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

1.1 Vormachtstellung des Sehens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Vgl. Jütte, a.a.O., S. 75.

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

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

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

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

1.2 Okularzentrismus in Sprache und Denken

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

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

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

20 Mika Elo: *Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch*. In: Ders. und Miika Luoto (Hg.): *Figures of Touch. Sense – Technics – Body*. Helsinki: University of Fine Arts 2018, S. 33–57, hier S. 34: »[...] it effectively performs a visual logic that in accordance with a long history of »hegemony of vision« in Western thinking tends to format the discourse on touch.«

21 Ebd., S. 45.

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

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

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

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

1.3 Das Theater als Schauraum: Kurzer historischer Abriss

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd., S. 149.

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Bühnentanz und Zentralperspektive

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ästhetik der Teilhabe: Das Publikum jenseits der Guckkastenbühne

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

2.1 »Tod des Autors« und Rezeptionsästhetik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 71 Dabei ist es hier nicht von Interesse, das historische literaturwissenschaftliche Projekt der Rezeptionsästhetik zu reetablieren, das schon ab Mitte der 1970er Jahre als wissenschaftlich überholt galt. Vgl. Hans-Edwin Friedrich: *Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie*. In: Just Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 597–628, hier S. 613.
- 72 Friedrich, a.a.O., S. 598.
- 73 Wolfgang Iser, zitiert in Friedrich, a.a.O., S. 604. Problematisch ist dabei allerdings die inzwischen vollkommen überholte Unterscheidung von »realem« und »fiktivem« Leser. Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 605.
- 74 Gerhard Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt a.M.: Campus 2007, S. 257.
- 75 Man denke an die Protestbewegungen an Universitäten, an Kämpfe um die Emanzipation der Frau und die Forderungen nach »freier Liebe«, die in den späten 1960er Jahren gesellschaftlich allgegenwärtig waren.
- 76 Kemp, a.a.O., S. 50.
- 77 Vgl. Friedrich, a.a.O., S. 614.

2.2 Mitmachen statt zuschauen: Partizipative Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

89 Vgl. Kravagna, a.a.O.

90 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Bourriauds *Relational Aesthetics*

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

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

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

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

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

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

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

105 Ebd., S. 28.

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

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

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

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

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

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

111 Ebd., S. 13.

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

113 Ebd., S. 52.

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

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

2.4 Rancières *Emanzipierter Zuschauer* und sein antiviuisueller Vorbehalt

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

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

115 Vgl. ebd.

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

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

118 Ebd., S. 26.

119 Ebd.

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

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

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

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

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

121 Ebd., S. 28.

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

123 Ebd., S. 23.

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

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

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

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

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

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

126 Czirak, a.a.O.

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

128 Rancière, a.a.O., S. 24.

129 Ebd., S. 25.

130 Ebd., S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.5 Die Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

139 Ebd., S. 55.

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

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

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

143 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

148 Ebd., S. 33.

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

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

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

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

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

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

3. Fühlend involviert: Zum Verständnis taktiler Choreografie

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

3.1 Herleitung eines korporal-sensuellen Partizipationsbegriffs

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

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

156 Ebd., S. 62.

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

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

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

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

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

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

160 Vgl. Kapitel I.1.

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

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

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

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

3.2 Korporal-sensuelle Partizipation als Rezeption

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

3.3 Der Choreografiebegriff in der Tanzwissenschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

189 Constanze Schellow: *Perform Spectatorship or Else ... Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne des Tanz- und Theaterdiskurses*. In: Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner et al. (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2015, S. 21–40, hier S. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

195 Vgl. ebd.

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

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

197 Vgl. Kapitel I.4.

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 vorangehenden 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 weiterzugehenden 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 erklärbarer 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 unbekanntem Raum zu stehen, zumal sich eigentlich zwei Räume überlappen: der, in dem ich tatsächlich physisch stehe und den ich eben beim Hereinkommen kurz gesehen habe, und der, der durch die Klangwelt erzeugt wird, die sich ständig wieder ändert, etwas konfus ist, ohne lineares Zeitgeschehen. Ich fühle mich, als wäre ich schlaftrunken nach ewiger Fahrt aus einem Nachtzug ausgestiegen, an einem fremden Ort, an dem ich keinerlei Orientierung habe. 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 Vormachen-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:

Seppa 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 Kaaitheaters 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 zugeordnet, 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 en 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* unbekanntem 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 taktile-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 die Lage, sich auf die korporal-sensuelle Partizipation im konkreten Moment einzulassen. Hierzu ist zu sagen, dass die Gestaltung der Rezeptionssituation taktile 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 taktile 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 taktile 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 taktile 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 taktile 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).

Kapitel IV

Fassen, Fühlen, Tasten: Wahrnehmung über die Haut

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

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

1. Taktile Wahrnehmung

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

1.1 Hautberührung

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

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

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

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

5 Vgl. Eintrag »taktil«, a.a.O.

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

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

1.2 Sinnesorgan Haut

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

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

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

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

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

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

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

10 Ebd. S. 88.

11 Vgl. ebd.: »Umgekehrt nimmt die Haut sämtliche Sinne gemeinsam auf, ist sie die Ebene dieser Gebirge.« Eine vergleichbare Beschreibung der Haut als alle Sinne verbindendes Organ findet sich auch bei Nancy. Vgl. Jean-Luc Nancy: Rühren, Berühren, Aufrühr. In: Ders. und Adèle Van Reeth (Hg.): *Coming*. New York: Fordham University Press 2017, S. 99–116, hier S. 107: »Each sense specializes affect appropriate to a distinct domain – seeing, hearing, smelling, tasting – but the skin constantly connects these different domains to one another without confusing them.« Elo schlägt im selben Zusammenhang sogar vor, nicht von dem Tastsinn, sondern von den Tastsinnen im Plural zu sprechen. Vgl. Mika Elo: *Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch*. In: Ders. und Miika Luoto (Hg.): *Figures of Touch. Sense – Technics – Body*. Helsinki: University of Fine Arts 2018, S. 33–57, hier S. 40: »Instead of speaking of the sense of touch, it seems more appropriate to speak in plural of senses of touch.«

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

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

14 Ebd.

15 Ebd., S. 103.

16 Ebd.

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

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

1.3 *Se sentir sentir: movere und emovere*

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

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

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

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

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

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

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

2. Irritation

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

29 Nancy: Rühren, a.a.O., S. 113.

30 Ebd., S. 114.

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

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

2.1 Texturen spüren

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

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

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

2.2 Im Dunkeln tasten und tappen: Fremdheitserfahrung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Entgrenzung

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

3.1 Verschlungene Körper

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Tactus und Takt

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Nancy: Rühren, a.a.O., S. 111.

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

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

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

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

4. Intimität

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

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

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

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

4.1 Tanzende Kontaktstelle

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

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

46 Vgl. Einleitung.

47 Vgl. Erfahrungsbericht CO-TOUCH.

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

4.2 Proximität und Pathos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Das Prekäre von Berührung

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

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

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

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

56 Ebd., S. 80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

65 Vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*.

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

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

5. Taktile Wahrnehmung in ästhetischer Dimension

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

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

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

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

6. Postulat eines Denkens mit der Haut

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

67 Vgl. Kapitel I.1.

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

69 Vgl. Kapitel II.2.5.

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

6.1 Denken mit der Haut bei Michel Serres

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

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

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

72 Ebd., S. 104.

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

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

75 Vgl. ebd., S. 100.

76 Vgl. ebd., S. 104.

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

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

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

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

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

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

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

80 Ebd., S. 37.

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

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

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

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

6.2 Taktile Choreografie als Einladung, mit der Haut zu denken

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

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

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

85 Ebd., S. 96.

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

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

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

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

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

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

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

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

92 Jütte: a.a.O., S. 18.

93 Ebd., S. 18f.

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

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

95 Ebd., S. 442.

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

97 Vgl. ebd., S. 34.

Kapitel V

Kitzeln, Flirren, Schwindel: Wahrnehmung von und in Bewegung

Ergänzend zu der im vorangehenden Kapitel beschriebenen taktilen Dimension will ich nun eine zweite Rezeptionsdimension untersuchen, die für alle fünf Beispiele korporal-sensuell partizipativer Choreografie von Bedeutung zu sein scheint. Konkret geht es dabei um in den Erfahrungsberichten beschriebene Momente, in denen die Wahrnehmung der *Bewegungen* meines eigenen Körpers für mich als Teilnehmende im Zentrum meiner Aufmerksamkeit standen. Wie die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, hält taktile Choreografie eine Palette haptischer Erfahrungsmöglichkeiten für die Rezipient*innen bereit. Doch inwieweit spielt auch kinästhetisches Wahrnehmen eine Rolle bei ihrer Rezeption? Dieser Frage werde ich hier anhand mehrerer Beispielszenen nachgehen. Im weiteren Verlauf des Kapitels werde ich dann ausführen, inwieweit sich die kinästhetische Rezeptionserfahrung auch auf das *Sehen* der Teilnehmenden auswirkt. Die machtkritische Dimension eines so hergeleiteten kinästhetischen, verkörperten Sehens arbeite ich zuletzt anhand Donna Haraways Theorie des »situierten Wissens« heraus.

1. Verquickung von Berührung und Bewegung

Zunächst erweist sich der Versuch, Momente ›reiner‹ Bewegungswahrnehmung aus den Erfahrungsberichten zu destillieren, als schwierig: Es erscheint kaum möglich, Momente der Berührungswahrnehmung gänzlich von Momenten der Bewegungswahrnehmung zu trennen. Meist sind beide sowohl in der Ausführung als auch in der Wahrnehmung sehr eng miteinander verwoben, wenn sie sich nicht sogar gegenseitig bedingen. Um der Verwobenheit von Berührung und Bewegung im Rahmen taktiler Choreografie konkreter nachzuspüren, sei zunächst ein Beispiel aus dem Erfahrungsbericht zu *Fluid Grounds* herangezogen.

Begehbare Kaleidoskop (Fluid Grounds) *Es ist kurz nach 10:00 Uhr morgens, der letzte Tag der choreografischen Installation Fluid Grounds hat gerade erst begonnen, die Stimmung erscheint ruhig und konzentriert. Beim Eintreten ist der gesamte Raum mit seiner Vielzahl an geklebten Formen, Stellwänden, Objekten und den sich dazwischen bewegenden Körpern nicht zu überblicken, doch der erste Eindruck ist: Der ganze Raum, das ganze Geschehen wirkt wie ein riesiges Kaleidoskop! Es offenbaren sich unzählige Möglichkeiten, zu schauen, zu entdecken, selbst etwas zu tun und sich zu bewegen. Alles hier weckt Lust am Erkunden, lädt dazu ein, zu spielen und zu entdecken wie ein Kind.*

Fluid Grounds ist das einzige der ausgewählten Beispiele, das als choreografische Rauminstallation angelegt ist, so dass die Arbeit über den Zeitraum, in dem sie programmiert ist, zu einer *durational Performance* wird, durch die sich Besucher*innen frei bewegen und in der sie beliebig lange verweilen können.¹ Der im Erfahrungsbericht geschilderte erste Eindruck der Arbeit verweist bereits darauf, wie sehr die potenziell hier stattfindenden Tätigkeiten des Berührens und Bewegens miteinander verknüpft sind. Aus den Möglichkeiten »zu schauen, zu entdecken, selbst etwas zu tun und sich zu bewegen« entsteht eine unmittelbare »Lust am Erkunden«. Wenn *ich* als Teilnehmerin aber den Wunsch verspüre, ein Objekt aus der Nähe anzuschauen oder es – mit Händen oder den nackten Fußsohlen² – zu berühren, dann erfordert dies zwangsläufig, dass *ich* mich durch den Raum bewege: auf die verschiedenen Objekte, die beklebten Böden und Wände zu, mitten hinein zwischen die sich bewegenden Performer*innen und die anderen Besucher*innen. Das freie Bewegen durch den Raum wird damit zur Grundvoraussetzung dafür, dass es überhaupt zu taktilem Interaktion mit Objekten, später auch Performer*innen kommen kann.³ Die in der Textpassage verwendete Metapher des entdeckenden Kindes eignet sich gut dazu, die Verquickung von Bewegen und Berühren verständlich zu machen: Ein tastendes, kindliches Erkunden ist ohne ein Sich-zu-etwas-Vortasten undenkbar; ja, der Akt des Berührens selbst wäre ohne eigene Bewegung nicht möglich: das Rühren eines Fingers zum Anfassen, das Bewegen von Hand und Arm zum Greifen. So wird Bewegung zum Ausgangspunkt für Berührung.⁴ Gleichzeitig ist das Verhält-

-
- 1 Beim Festival *Tanz im August* 2019 handelte es sich um eine Gesamtdauer von drei Tagen.
 - 2 *Ich* war am Eingang dazu aufgefordert worden, meine Schuhe und, sofern *ich* wollte, auch meine Strümpfe auszuziehen. Vgl. Erfahrungsbericht *Fluid Grounds*.
 - 3 Dabei ist im sogenannten Einladungstext, der sich neben dem Eingang zum Installationsraum befindet, auch die Möglichkeit vorgesehen, auf das freie Bewegen durch den Raum zu verzichten: »Sie betreten einen Raum, in dem Sie aktiv oder passiv sein können.« Vgl. Kapitel III.1.2.
 - 4 Hier ist die konkrete Dimension von Berührung gemeint. Wie die Ausführungen zum Zusammenhang von *movere* und *emovere* jedoch gezeigt haben, lässt sich die Aussage auch auf ein emotionales Berührtwerden übertragen, denn auch dies erfordert zunächst Bewegungen,

nis aber auch umgekehrt denkbar: Eine Berührung löst Bewegung aus. Auch hierfür finden sich beispielhafte Momente in den Erfahrungsberichten, etwa der Folgende:

Zaghafte gemeinsame Erkundung (CO-TOUCH) *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. Sie berührt mich nun an verschiedenen Stellen meines Körpers, zunächst sehr vorsichtig, dann auch etwas fester und spielerischer. Sie hat einen angenehmen Händedruck und einen nur ganz fein wahrnehmbaren, angenehmen Körpergeruch, den ich als dezent ›öko‹ (irgendwie unchemisch, nach Naturseife und Wolle) einstufe. Doch warum sollte ich mich nur passiv berühren lassen? Ganz vorsichtig versuche ich, die Berührungen in eigene Bewegungen zu transferieren, hebe langsam den rechten Unterarm, den sie berührt, strecke ihn bis über den Kopf, wir beginnen eine zaghafte gemeinsame Erkundung.*

Die Frage, die mir in diesem Moment durch den Kopf ging (»Warum sollte ich mich nur passiv berühren lassen?«), deutet darauf hin, dass die empfangenen Berührungen Lust machen, mich selber zu bewegen: Sie wirken wie ein Dialogangebot, auf das ich mit eigenen Bewegungen zu antworten beginne, was dann wiederum ein Angebot für neue Berührungsmöglichkeiten ergibt. Das Empfangen von Berührung induziert Bewegung; das eigene Bewegen wiederum ermöglicht es, an anderen, vielleicht ungewöhnlichen Oberflächen berührt zu werden. Es ist kaum zu trennen, wo das passive Berührtwerden aufhört und wo das aktive Berühren einschließlich eigener Bewegung anfängt.

Die beiden exemplarischen Aufführungsmomente machen deutlich, dass eine taktile Partizipation hier eng daran geknüpft ist, dass sich die Teilnehmenden selbst bewegen (können). Hierbei scheinen sich wiederum noch weitere Facetten von (Körper-)Wahrnehmung zu entfalten, die sich nicht allein als ›Wahrnehmen über die Haut‹ fassen lassen. Vielmehr tritt, zumindest momentweise, daneben auch das Empfinden von Bewegung in den Vordergrund. Nachdem ich auf das Berührungsgeschehen und dessen Rezeption im vorangegangenen Kapitel ausführlich eingegangen bin, will ich nun versuchen, parallel auch das Bewegen und seine Wahrnehmung als eigene, *kinästhetische Dimension* nachzuzeichnen. Dies soll anhand einer Auswahl spezifischer Aufführungsmomente geschehen, welche Empfindungen des korporal-sensuell partizipierenden Körpers *in Bewegung* bezeugen.

die Worte, Handlungen, das Herstellen ›berührender‹ Bilder etc. hervorbringen. Vgl. Kapitel IV.1.3.

2. Kinästhetische Wahrnehmung

Momenten von Bewegungswahrnehmung im Rahmen taktiler Choreografien auf die Spur zu kommen, entpuppt sich als kein ganz einfaches Unterfangen: Nicht nur, dass es, wie aufgezeigt, schwierig ist, sie von den stattfindenden Berührungsempfindungen zu trennen; sie sind darüber hinaus von flüchtigem oder ›vagem‹ Charakter. Bewegungsempfindungen wirken zumeist diffus und sind schwer in Worte zu fassen. Für eine Untersuchung der kinästhetischen Rezeptionsdimension der Choreografien erscheint es daher notwendig, zunächst die sogenannte kinästhetische Wahrnehmung genauer zu umreißen.

2.1 Definitionsproblematik: Was ist der Bewegungssinn?

Der verschwommene und schwer greifbare Charakter von Bewegungswahrnehmung zeigt sich bereits in der Frage danach, mit welchem Sinn Bewegungsempfindungen wahrgenommen werden. Anders als die im vorangegangenen Kapitel thematisierten Berührungsempfindungen, die unumstritten an das Sinnesorgan Haut gekoppelt sind, ist die Lage im Kontext von Bewegungswahrnehmung viel verworren. Am meisten zutreffend für das, was ich hier untersuchen will, erscheint der Begriff der Kinästhesie. Er wurde im späten 19. Jahrhundert durch den Neurologen Henry Charlton Bastian geprägt,⁵ geriet dann aber zunächst wieder in Vergessenheit.⁶ Die Wortherkunft des Begriffes setzt sich zusammen aus griechisch *kinein* für ›bewegen‹ und *aisthēsis* für ›Sinneswahrnehmung‹,⁷ was übersetzt also Bewegungssinn bzw. Bewegungswahrnehmung hieße. Im Brockhaus wird Kinästhesie als »Muskelgefühl, Empfindung eigener körperlicher Bewegung« definiert.⁸ Der Duden versteht sie hingegen etwas anders als »Fähigkeit, Bewegungen der Körperteile unbewußt zu kontrollieren und zu steuern«.⁹ Während die Brockhaus-Definition den Schwerpunkt auf das *Gefühl* oder die Empfindung von Bewegung legt, verweist

-
- 5 Vgl. J.M.S. Pearce: Henry Charlton Bastian (1837–1915): Neglected Neurologist and Scientist. In: *European Neurology* 63 (2010), S. 73–78, hier S. 76. Vgl. auch Uwe Proske und Simon C. Gandevia: The Kinaesthetic Senses. In: *The Journal of Physiology* 587 (2009), Nr. 17, S. 4139–4146.
- 6 Vgl. Proske und Gandevia, a.a.O. Zur Entstehung der Kinästhetik vgl. auch Mark Paterson: On »Inner Touch« and the Moving Body. *Aisthēsis, Kinaesthesia, and Aesthetics*. In: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 115–131.
- 7 Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: Günther Drosdowski (Hg.): *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Band 4. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1994, S. 1859. Zum Begriff der *Aisthesis* vgl. auch Kapitel II.2.5.
- 8 Eintrag »Kinästhesie«. In: Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer und Harald Zimmerman (Hg.): *Brockhaus*, Band 18. Wiesbaden/Stuttgart: Brockhaus Verlag 1982, S. 130.
- 9 Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: *Duden*, a.a.O.

die Duden-Definition auf die Fähigkeit, Körperbewegungen zu *kontrollieren* und zu steuern. Schon in diesen beiden divergierenden Definitionen zeichnet sich die Schwierigkeit ab, den kinästhetischen Sinn eindeutig zu bestimmen. Erschwert wird eine genaue Eingrenzung der kinästhetischen Wahrnehmung auch deshalb, weil sie, je nachdem, um welche Art von Bewegung es sich handelt, nur in Kombination mit anderen Sinnen funktioniert. Die Sinnesfelder der Tiefensensibilität (auch Propriozeption genannt),¹⁰ zu der die Kinästhesie zählt, sind sehr eng an die Oberflächensensibilität, also die taktile Wahrnehmung, geknüpft, zu der neben der Berührungs- auch die Temperatur- und Schmerzwahrnehmung gehört.¹¹ Darüber hinaus funktioniert die kinästhetische Wahrnehmung meist im engen Zusammenspiel mit dem Gleichgewichtssinn.¹² Teilweise wird Kinästhesie mit Propriozeption gleichgesetzt.¹³ Der Versuch einer differenzierten Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen findet sich bei der Psychologin Cheryl Olman: »Another difference in proprioception and kinesthesia is that kinesthesia focuses on the body's motion or movements, while proprioception focuses more on the body's awareness of its movements and behaviors.«¹⁴ Die hier vorgenommene Unterscheidung erscheint zwar zunächst schlüssig; faktisch lässt sich im Kontext einer Rezeptionsästhetischen Analyse taktile Choreografie die Grenze zwischen den Bewegungen des

-
- 10 Teilweise findet sich für die Propriozeption auch die Bezeichnung »6. Sinn«. Vgl. z.B. Barbara Buenaventura: Propriozeption. Was wir über unseren »6. Sinn« wissen sollten. (08.10.2020). National Geographic: <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2020/09/propriozeption-was-wir-ueber-unseren-6-sinn-wissen-sollten> (Stand: 18.11.22).
- 11 Tatsächlich zeigt sich auch hier wieder eine sehr enge Verquickung von Berührung und Bewegung: Stellenweise werden Tiefensensibilität und Oberflächensensibilität als *ein* taktil-kinästhetischer Sinn verstanden. Vgl. z.B. Martin Liechti: Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2000. Vergleichbar schreibt Paterson der Wahrnehmung von Bewegung die Qualität eines »inner touch« zu, womit er implizit auf das enge Zusammenspiel beider Wahrnehmungskategorien verweist. Vgl. Paterson, a.a.O., S. 117: »If aisthêsis involves both the awareness of sensation as well as bodily sensation itself, this implies a model of bodily perception as contact-like impressions based on a form of inner touch.«
- 12 Forschungen im Bereich der biologischen Psychologie machen deutlich, dass auch der Gleichgewichtssinn selbst sich aus mehreren Einzelsinnen zusammensetzt, nämlich der vestibulären Wahrnehmung (dem Gleichgewichtsorgan im Ohr), der visuellen Wahrnehmung zur Orientierung im Raum und der Tiefenwahrnehmung. Vgl. Rainer Schandry: Gleichgewichts-, Bewegungs- und Lagesinn. In: Ders. (Hg.): Biologische Psychologie. Weinheim/Basel: Beltz 2016, S. 275.
- 13 Vgl. z.B. Jörn Henrik Schramm: Empirische Untersuchung zur propriozeptiven Beeinflussung der Körperstatik. Eine Längsschnittuntersuchung bei 20- bis 50jährigen Frauen und Männern (Dissertation, Sportwissenschaft). Technische Universität München 2007, S. 33: <https://mediatum.ub.tum.de/doc/623646/623646.pdf> (Stand: 17.03.22).
- 14 Cheryl Olman: Introduction to Sensation and Perception. Minneapolis, MN: University of Minnesota Libraries Publishing 2020, S. 77.

Körpers und der Wahrnehmung der Bewegungen des Körpers aber nur sehr schwer ziehen. Aufgrund der unklaren Forschungslage selbst innerhalb medizinischer und therapeutischer Fachliteratur verzichte ich im Weiteren auf die Feinuntergliederung und spreche vom kinästhetischen Sinn als Bewegungssinn, der so eng an die Propriozeption geknüpft ist, dass eine spezifischere Unterscheidung zwischen beiden für den hiesigen Kontext nicht erforderlich erscheint.

2.2 Kinästhesie als »mysteriöser Sinn«

Es wurde festgestellt, dass beim Versuch, Kinästhesie zu definieren und sie von anderen Sinnen abzugrenzen, große Unschärfen auftauchen. Doch woran liegt es, dass sich unterschiedliche Wissenschaftsbereiche so schwer damit tun, diesen menschlichen Sinn zu erfassen? Proske und Simon, wie Ohlmann beide ebenfalls in der Psychologie verortet, verweisen in diesem Zusammenhang auf die »Unsichtbarkeit« des kinästhetischen Sinns als Hauptgrund für dessen schwer greifbaren Charakter:

Is a mysterious sense since, by comparison with our other senses such as vision and hearing, we are largely unaware of it in our daily activities. In the absence of vision we know where our limbs are but there is no clearly defined sensation that we can identify.¹⁵

Große Bereiche der kinästhetischen Wahrnehmung verlaufen, wie Proske und Simon herausstellen, über automatisierte bzw. unbewusste Abläufe (»unaware«): Gehen, Distanzen einschätzen, sich beim Stolpern wieder auffangen etc. sind Körperabläufe, über die wir in der Regel nicht nachdenken.¹⁶ Es stellt sich die Frage, ob wir möglicherweise auch deswegen über diese Abläufe nicht nachdenken, weil wir motorisch-kinästhetische Prozesse mehr fühlen als sehen können und sie uns aufgrund der okularzentrischen Logik unseres Verstehens eben vor allem deswegen »mysteriös« erscheinen, weil sie visuell und damit auch kognitiv schwer fassbar sind. Die gewisse Aura des Mysteriösen, die dem kinästhetischen Sinn anhaftet, spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass das Feld der Kinästhesie wissenschaftlich bislang unterdeterminiert erscheint. Susan Foster benennt diesen Missstand sehr explizit:

Often derided or dismissed within the academy, kinesthesia and the information it might provide have typically been received with skepticism at best. Pervasive mistrust of the body and the classification of its information as either sexual, unknowable, or indecipherable, have resulted in a paucity of activities that promote

15 Proske und Gandevia, a.a.O., S. 4139

16 Bzw. nicht nachdenken müssen, solange die nämliche kinästhetische Wahrnehmung und die mit ihr verbundenen körperlichen Bewegungsabläufe regulär funktionieren.

awareness of the body's position and motion, or the degree of tension in its muscles.¹⁷

Das Zitat verweist erneut auf die Hierarchie der Sinne, die letztlich (mit) darüber entscheidet, welche Informationen einen wissenschaftlichen Stellenwert haben und welche nicht. Körperliche Informationen werden traditionell als ›unwissenschaftlich‹ abgetan. Foster beschreibt dies als Misstrauen (»pervasive mistrust‹) gegen den Körper und alles Körperliche. Ähnlich wie im Kontext der Berührungsforschung scheint es auch für Forschung zur Kinästhesie schwierig zu sein, sich einen Standort jenseits von »sexuell« oder »unenzifferbar« zu erobern. Zwar ist ein Wissen über Bewegungssinn und Bewegungswahrnehmung durchaus interdisziplinär von Interesse und punktuelle Studien zur Kinästhesie finden sich in so unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen wie Medizin,¹⁸ Erziehungswissenschaften,¹⁹ Soziologie,²⁰ oder Design.²¹ Die Forschung scheint bislang aber insgesamt eher unsystematisch stattzufinden.²² Eine Vorreiterrolle im Umgang mit dem Begriff der Kinästhesie nimmt dabei der Tanz ein.

2.3 »Fine-tuning our ability to feel«: Kinästhesie im Tanz

In der Tanzpraxis spielt die Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Bewegungen eine übergeordnete Rolle. Zum Erlernen aller Tanzstile, zumal im professionellen Bereich, ist es wichtig, ein umfassendes Körperbewusstsein zu erlangen: ein präzises Gefühl dafür, wie sich der eigene Körper in einer bestimmten Bewegung anfühlt.²³ Um so mehr gilt dies für die meisten Techniken des zeitgenössischen Tanzes: Während im Ballett sehr viel mit dem Spiegel gearbeitet wird (also die visuelle Korrektur im Vordergrund steht), nutzen zeitgenössische Techniken wie zum Beispiel Release die kinästhetische Wahrnehmung als primäre Quelle zur Steuerung

17 Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge 2011, S. 7.

18 Vgl. Schramm, a.a.O.

19 Hier haben Frank Hatch und Lenny Maietta die Kinästhetik als System zur Anwendung im edukativen und bewegungstherapeutischen Bereich eingeführt. Vgl. Lenny Maietta und Frank Hatch: *Kinaesthetics. Infant handling*. Bern: Huber 2004.

20 Als wichtigster Vertreter ist hier Niklas Luhmann zu nennen. Vgl. z.B. Niklas Luhmann: *Erkenntnis als Konstruktion*. Bern: Benteli 1989.

21 Vgl. z.B. Thomas Friedrich: Eintrag »Haptik«. In: Michael Erlhoff (Hg.): *Wörterbuch Design*. Basel: Birkhäuser 2008, S. 187–189.

22 Vgl. Paterson, a.a.O., S. 115: »Explorations of these sensations of movement occur unsystematically across the humanities and social sciences [...]«

23 Dieses umfasst sowohl ein präzises Gespür dafür, wie sich bestimmte Körperteile anfühlen sollten, wenn eine bestimmte, von außen sichtbare Bewegung ›korrekt‹ ausgeführt wird, als auch ein Bewusstsein für innere, unsichtbare Bewegungsabläufe.

der eigenen Bewegung. Zeitgenössische Tanzklassen finden in der Regel ohne Spiegel statt, um Praktizierende vom inneren, nichtvisuellen ›Fokus‹ auf die kinästhetische Wahrnehmung nicht abzulenken: »[...] a trained dancer often trusts proprioception more than vision when it comes to evaluating aesthetic qualities of his or her movements and positions.«²⁴ Auch beim Erlernen und Praktizieren von Contact Improvisation als einer zeitgenössischen Tanztechnik ist die kinästhetische Wahrnehmung der Schlüssel zur Improvisationspraxis:

The emphasizing of the motor aspects of movement – such as working with ›momentum‹, ›gravity‹, ›mass/weight‹, ›chaos‹, ›inertia‹, the attention to highly differentiated states of muscle tone between release/inertia and contraction, and finally the shifting of spatial perception between the focus on the interior of the body and the exterior of space make clear that an accent of the overall concept of contact improvisation lies on the conscious work with the ›sixth sense‹, kinesthesia.²⁵

Der geschärfte »sechste Sinn« ermöglicht es nicht nur, die eigenen Bewegungen, die Lage im Raum etc. wahrzunehmen, sondern auch feinste Gewichtsverlagerungen und Bewegungsflüsse der Tanzpartner*innen zu erspüren und darauf unmittelbar zu reagieren. Zum Training des kinästhetischen Sinns wird in der Contact Improvisation, wie in zeitgenössischen Tanzklassen, auf Spiegel verzichtet und häufig machen Praktizierende sogar bestimmte Vorübungen mit geschlossenen Augen. Dies dient dazu, die Kontaktflächen des Körpers mit dem Boden und mit Partien anderer Körper präzise zu erspüren. Auch ein Gefühl für Bewegungen des Körpers und seine Dreidimensionalität lässt sich mit geschlossenen Augen besser herstellen. In einem späteren Stadium des Praktizierens wird dann in der Regel versucht, das Gefühl des Tanzens mit geschlossenen Augen im sehenden Zustand beizubehalten.²⁶ Daraus resultiert in der Contact Improvisation ein zurückgenommener, nicht zentrierter Modus von ›Fokus‹, der zwischen einem ›weichen‹, peripheren Sehen und einer Konzentration auf die Wahrnehmung von Berührung und Bewegung oszilliert. Diese sehr spezifische Form der Wahrnehmung wird mit der Metapher des »listening« bezeichnet: ein feines Hinspüren, ein ›Horchen‹ mit der Haut und dem ganzen Körper, bei dem es, wenngleich sicherlich auch akustische Signale eine Rol-

24 Barbara Montero: Proprioception as an Aesthetic Sense. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006), Nr. 2, S. 231–242, hier S. 231f.

25 Gabriele Brandstetter: »Listening«. *Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance*. In: Dies., Zubarik und Egert (Hg.): *Touching and Being Touched*, a.a.O., S. 163–179, hier S. 166.

26 Vgl. Heilke Bruns: *Am Anfang war Berührung. Kontaktimprovisation. Auswirkungen auf Körperbewußtsein, Bewegungsverhalten und musikalische Improvisation*. Norderstedt: Libri Books on Demand 2000, S. 24f.

le spielen, primär um das Zusammenspiel von kinästhetischer Eigenwahrnehmung und kinästhetischer Kommunikation geht.²⁷

Die Schulung der Bewegungswahrnehmung im Sinne von kinästhetischer Wahrnehmung bzw. Propriozeption spielt in Ausbildungsstätten für Tanz, aber auch in anderen Bereichen somatischer Praktiken, etwa Body Mind Centering (BMC), Klein Technique und Alexander-Technik eine große Rolle. Namhafte Praktiker*innen in diesem Feld nennen die Kinästhesie als wesentlichen Schlüssel für ein fließendes, durchlässiges und effizientes Bewegen. Aus Tänzer*innenperspektive gehört deshalb ein bewusster Umgang mit Kinästhesie zum täglichen Handwerk. Susan Klein, die Begründerin der häufig im zeitgenössischen Tanz praktizierten Klein Technique beschreibt:

For me the beauty and excitement in kinesthetics is bringing a body-felt understanding of movement to consciousness. It is fine-tuning our ability to feel, on subtle levels. [...] Kinesthetics is our tool to bring the body into a deep state of balance, to its optimal state of movement potential.²⁸

Linda Rabin, Tänzerin und Trainerin für verschiedene somatische Praktiken,²⁹ versteht unter Kinästhesie »the sense that tells us where and how we exist in our internal environment and how we connect and relate to our external environment«. ³⁰ Vergleichbar nutzt Heilke Bruns, Trainerin für BMC und Contact Improvisation, den Begriff der Propriozeption als Fähigkeit des Körpers, »sich selbst [zu] erkenn[en] und mit vollkommener, automatischer, augenblicklicher Präzision die Positionen und Bewegungen aller beweglichen Körperteile, ihr Verhältnis zueinander und ihre Ausrichtung im Raum [zu] erfass[en]«. ³¹ Aus diesen Stimmen von Praktikerinnen aus dem Feld lässt sich schließen, dass für somatisch informierte Tanz- und Körpertechniken ein *nicht visuell* orientiertes Bewegungssystem essenziell ist. Dabei zielen die Praktiker*innen in ihrer Arbeit nicht auf eine bestimmte ästhetische Form ab, sondern auf das innere Gefühl für Bewegung und Dynamik: »Here, as in all works of kinesthetically oriented practices, it is

27 Vgl. Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 164. Der Terminus wurde im Zusammenhang mit dem Beispiel *Finger an Finger* im vorangegangenen Kapitel bereits eingeführt. Vgl. Kapitel IV.4.1.

28 Susan Klein, zitiert in Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 172. Der Begriff »kinesthetics« scheidet hier synonym für »kinesthesia« verwendet zu werden. Im Deutschen bezeichnet »Kinästhetik« eigentlich die »Lehre von der Kinästhesie«. Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: Duden, a.a.O. Aufgrund der insgesamt unscharfen Terminologie in diesem Bereich verwende ich hier das englische »kinesthetics« ohne weitere Differenzierung.

29 Vgl. Website von Linda Rabin: <https://lindarabin.com> (Stand: 10.03.22).

30 Linda Rabin, zitiert in Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 172.

31 Bruns, a.a.O., S. 23. Die Begriffe Propriozeption und Kinästhesie lassen sich, wie oben aufgeführt, synonym verstehen.

not a ›beautiful‹ bodily form resulting from a course of training dedicated by an esthetic style or movement code that is the guiding principle [...].«³² Anders als in klassischen, stark visuell ausgerichteten Bühnentanzformen wie beispielsweise Ballett oder dem indischen Bharatnatyam wird hier eine kinästhetisch informierte, möglichst funktionale und durchlässige Art des Bewegens angestrebt, ein »internal knowing«.³³

Während das Arbeiten mit Kinästhesie bzw. Propriozeption in der zeitgenössischen Tanzpraxis also vollkommen gängig ist, wird das Feld der kinästhetischen Wahrnehmung von der akademischen Tanzwissenschaft erst neuerdings vermehrt theoretisiert. Brandstetter konstatiert eine Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Kinästhesie für die Tanzpraxis und ihrer langen Nichtbeachtung durch die Tanzwissenschaft. Erst unlängst finde der Terminus auch in der Theorie Aufmerksamkeit.³⁴ Ähnliches stellt Susan Leigh Foster fest: »Especially when compared with the widespread application of the term ›choreography‹, remarkably little use of the term ›kinesthesia‹ has been made in scholarly or public domains.«³⁵ Teile der tanzwissenschaftlichen Forschung zur Kinästhetik haben, gestützt auf neuere Erkenntnisse der Neurowissenschaften zu den sogenannten Spiegelneuronen, die kinästhetischen Auswirkungen eines Zuschauens von Bewegung auf den zuschauenden Körper untersucht.³⁶ Hier liegt jedoch die Prämisse einer zunächst visuellen Wahrnehmung des Bühnengeschehens im Zuschauer*innenraum vor. Studien zu direkter

32 Brandstetter: *Listening*, a.a.O., S. 172.

33 Klein, zitiert in Brandstetter: *Listening*, a.a.O., S. 172. Es stellt sich hier allerdings die Frage, ob nicht aus somatisch informierten Tanzpraktiken, wenn sie auf der Bühne choreografisch verwendet werden, eine bestimmte Ästhetik der Nichtform resultiert. Dies zu untersuchen wäre meines Erachtens von großem tanzwissenschaftlichem Interesse, steht hier jedoch nicht im Zentrum der Untersuchung.

34 Vgl. ebd., S. 168: »There has been a delay between the highly differentiated *praxis* with kinesthesia in dance and theoretical references to the results of physiological, phenomenological, and neuroscientific research into kinesthesia. This research has only recently attracted more attention in the field of dance studies.« [Kursiv im Original]

35 Foster: *Choreographing Empathy*, a.a.O., S. 6f.

36 Zu nennen sind hier zum Beispiel Susan Leigh Foster: *Movement Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance*. In: Tracy C. Davis (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 46–59 sowie Mary M. Smyth: *Kinesthetic Communication in Dance*. In: *Dance Research Journal* 16 (1984), Nr. 2, S. 19–22. Vergleichbar macht sich in der deutschsprachigen Tanzwissenschaft Christiane Berger für ein »affektives Bewegungsverständnis« stark. Vgl. Christiane Berger: *Körper denken in Bewegung*. Bielefeld: transcript 2006, S. 139: »Grundlage dieser Art von Wahrnehmung ist, dass der Zuschauer die visuell wahrgenommenen Bewegungen des Tänzerkörpers leiblich mitvollzieht, als ob er sie selbst ausführte. So erlebt er sie leiblich-affektiv, ohne sie selbst tatsächlich zu vollziehen.«

kinästhetischer Involvierung des Publikums im Moment der Aufführung fehlen bislang. Die vorliegende Arbeit intendiert, diese Forschungslücke zumindest ein Stück weit zu schließen. Dabei sollen Momente kinästhetischer Wahrnehmung in unterschiedlichen Situationen taktile Choreografien herausgearbeitet werden, um der Frage nachzugehen, inwieweit diese ästhetisch relevant sind.

3. Im Rausch der Bewegung

In allen Erfahrungsberichten tauchen Beschreibungen von Bewegungsempfindungen auf, manchmal ausführlich, manchmal nur als kurze, wie ausgerufen wirkende Kommentare. Hier muss betont sein, dass es sich bei diesen Empfindungen um flüchtige, momenthafte und vollkommen subjektive Wahrnehmungen handelt, die sich womöglich noch schwerer destillieren und in Worte fassen lassen, als dies bei den Berührungsempfindungen der Fall ist. Die Problematik eines mangelnden Vokabulars scheint sich hier noch zu verschärfen: Während eine Berührung, wie subjektiv auch immer ihr Empfinden ausfallen mag, potenziell von einem Dritten *gesehen* werden könnte, fehlt bei Empfindungen im Inneren des Körpers jegliche äußere gewissermaßen ›objektivierende‹ Instanz. Sie bleiben *unsichtbar* und sind damit letztlich radikal subjektiv. Dennoch – oder vielmehr eben genau deshalb – vermutete ich in diesen Momenten eine Bedeutung, der nachzugehen lohnend erscheint.

3.1 Außeralltägliche Bewegungserfahrungen

Den Auftakt soll hierzu eine Szene aus *Invited* bilden, womit nun auch die letzte der hier zur Untersuchung ausgewählten choreografischen Arbeiten angesprochen wird.

Schultersack (*Invited*) *Ich schaue zu und stelle fest, dass ich passiv bleibe, solange mich niemand auffordert – überhaupt betreten nur Aufgeforderte den Bühnenraum, sofern mich meine Wahrnehmung davon, wer zur Gruppe der Performer*innen gehört, nicht trügt. Warum eigentlich? Noch während ich darüber nachdenke, werde nun ich von einem jungen Mann aufgefordert. Er führt mich ein paar Meter an seiner Hand und schmeißt mich dann schwungvoll über seine Schulter. Mein Kopf hängt nach unten, meine Beine baumeln und der junge Mann eilt mit mir als geschultertem Gepäck quer über die Diagonale des Raums. Mir entfährt ein lautes Lachen: Das kitzelt im Bauch! Alles verschwimmt kopfüber vor den Augen! Nachdem er mich am anderen Ende der Diagonale wieder abgesetzt hat, schwirrt und flirrt es in Kopf und Bauch noch ein bisschen weiter.*

Die Szene ereignet sich etwa nach dem ersten Viertel des Aufführungsverlaufs. Zu vor haben Performer*innen und Teilnehmer*innen auf einem zu einer Spirale ge-

formten riesigen blauen Seil Platz genommen und gemeinsam gesummt; sie haben dann dieses Seil gemeinsam durch den dunklen Raum getragen und zu einem großen Kreis gelegt, dessen Zentrum zur jetzt hell erleuchteten Bühne wurde. *Ich* selbst habe diese Bühne bereits mehrfach gekreuzt, von einer mich freundlich dazu auffordernden Hand geführt, habe danach einigen choreografierten Sequenzen zugeschaut. *Ich* bin also durch die dramaturgische Abfolge der Aufführung bereits gewissermaßen darauf vorbereitet, physisch involviert zu werden – und doch zeugt die beschriebene Szene von großer Überraschung: In einem Moment bin *ich* in meinen Gedanken versunken, im anderen hänge *ich* plötzlich mit dem ganzen Körper verkehrt herum und werde in dieser im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückten Position auch noch quer durch den Raum transportiert. Das Kitzeln im Bauch in der Überkopf-Situation lässt sich gewiss physiologisch erklären³⁷ – viel wichtiger ist jedoch die banale Feststellung: Das Kitzeln kitzelt! Es ist so überraschend, es purzelt so unerwartet durch meinen Leib, dass *ich* lachen muss. Meine visuelle Wahrnehmung wird durcheinandergeschüttelt (»Alles schwimmt kopfüber vor den Augen!«) und tritt in diesem Moment in den Hintergrund, während die kinästhetische Wahrnehmung überhandnimmt. Das Kitzeln, Schwirren und Flirren sind dabei eigentlich »normale« menschliche Körperreaktionen und zugleich eine vollkommen außeralltägliche Erfahrung:³⁸ Für einen Moment wird die gewohnte Wahrnehmungsordnung außer Kraft gesetzt. Ähnliches geschieht auch in anderen Momenten der fünf taktilen Choreografien. Ein weiteres markantes Beispiel hierfür ist eine Szene aus *CO-TOUCH*:

Fliegen (CO-TOUCH) *Dann stehe ich irgendwo allein und die Klänge an meinen Ohren führen mich an ein Flughafenszenario: Start- und Landegeräusche, Durchsagen in verschiedenen Sprachen und dann fühle ich ganz kurz die inzwischen vertrauten kühlen und feuchten Finger an meinem Arm, wie zum Zeichen: Hey, ich bin hier. Die Finger verschwinden wieder, doch wenig später, ganz plötzlich, umfassen mich Hände und Arme ganz kräftig an der Hüfte und ich werde hochgehoben, ganz hoch in den Raum! Ich bin überrascht und irgendwie überwältigt: Ich fliege! Heben mich zwei Personen hoch? Oder ist meine Performerin so stark? Ich kann es nicht sagen, ich genieße einfach die Schwerelosigkeit.*

37 Nämlich mit dem Durcheinanderbringen des vestibulären Sinns, das dabei geschieht. Vgl. Sophie Burfeind: Woher kommt das Kribbeln im Bauch? (03.07.2015). Süddeutsche: <https://www.sueddeutsche.de/leben/gute-frage-woher-kommt-das-kribbeln-im-bauch-1.2539767> (Stand: 18.11.22).

38 Zumindest für einen Erwachsenen gesprochen; für schaukelnde Kinder mag ein »kitzelnder Bauch« durchaus eine alltägliche Erfahrung sein.

Diese Flugszene ereignet sich etwa im letzten Drittel der Performance, kurz vor dem *Gruppengroove*.³⁹ Ähnlich wie die *Schultersack*-Szene ist auch dieser Moment von starker Überraschung gekennzeichnet. Aufgrund der verbundenen Augen kann *ich* als Teilnehmerin weder die Vorbereitungen für das Hochheben sehen, noch, wie viele Menschen daran beteiligt sind.⁴⁰ Die Tatsache, plötzlich keinen Boden mehr unter den Füßen zu haben, weckt ein Gefühl des Schwebens, der Schwerelosigkeit in mir. Wichtig erscheint dabei, dass *ich* wie auch in oben beschriebenen *Schultersack*-Szene zwar überrascht bin, gleichzeitig aber offensichtlich genügend vorbereitet, um diesen extremen Moment erleben zu können, ohne zu erschrecken. Kurz vor dem Moment des ›Fliegens‹ in *CO-TOUCH* hat mir die inzwischen vertraute Hand sanft signalisiert, dass jemand in meiner Nähe ist. Zum Zeitpunkt des Hochhebens habe ich außerdem schon einen großen Teil der ›Reise‹ mit verbundenen Augen hinter mir, so dass ich mich viel weniger unsicher fühle als am Anfang der Performance. So werte *ich* im Erfahrungsbericht den Moment des Schwebens als sehr positiv (›ich genieße‹). Die kinästhetische Wahrnehmung des eigenen Körpers im Schweben wird durch das Fehlen der visuellen Orientierung im Raum potenziert. Ein drittes relevantes Beispiel außeralltäglicher Bewegungserfahrung findet sich in *Fluid Grounds*:

Rollbrett (*Fluid Grounds*) *Einige Zeit später angele ich mir dann aber doch ein freies Rollbrett, setze mich darauf und schiebe mich mit den Füßen an. Das Brett mit mir drauf schlägt Haken, dreht sich um die eigene Achse, nimmt Fahrt auf. Ich kreise und sause und schwinde rollend über den Boden der Halle. Ich bin berauscht, es fühlt sich an wie schwerelos und Achterbahn zugleich! Ich bin so begeistert, dass ich jeden Winkel der Halle auf diese Weise erkunde: Vorbei an einem tanzenden Trio, zwischen Leuten hindurch, mich an den Metallträgern der Aussichtsbrücke kurz festhaltend, den bunten Linien wie geschwungenen Wegweisern folgend. Aus voller Fahrt heraus sieht alles anders aus, verschwimmen die Farben und Formen, während meine Perspektive ständig wechselt. Ich rolle und drehe, bis mir im ganzen Körper schwindelig ist.*

Dieser Moment ereignet sich, nachdem *ich* schon etwa neunzig Minuten in der Performance-Installation *Fluid Grounds* verbracht habe. Tatsächlich hatte *ich* zuvor eine Tänzerin beobachtet, die auf einem der im Raum vorhandenen Rollbretter ge-

39 Vgl. Kapitel IV.3.1.

40 Erst die spätere Auswertung einer Videodokumentation über *CO-TOUCH* zeigt, dass für diesen Moment eine ganze Gruppe von Performer*innen nötig sind. Vgl. *CO-TOUCH*, Video Documentation. Vimeo: https://vimeo.com/297192050/2c77716d96?fbclid=IwAR3exGGgKhxYlpU481ol-HLuxmH_IB1XiSXRp7oyikbNaCgAAIle_NFVdEQ (Stand: 14.10.22), Min. 3:37. Im Moment des Hochgehobenwerdens hatte *ich* selbst erstaunlicherweise das Gefühl, nur von einer oder zwei Personen hochgehoben zu werden, worüber *ich* mich aber gleichzeitig wunderte. Es überwog das Gefühl der Überraschung über das ›Fliegen‹ selbst. Vgl. auch Erfahrungsbericht *CO-TOUCH*.

schmeidig, tänzerisch und nahezu schwebend über den Boden geglitten war.⁴¹ *Ich* ahme sie in dem beschriebenen Moment also gewissermaßen nach in dem impulsiven Bestreben, dieses gleitende Rollen selbst auszuprobieren: zu spüren, wie es sich anfühlt. Die Attribute dieser seltsamen Fortbewegungsart – auf der kleinen Brettfläche dicht über dem Boden sitzend und gleichzeitig ein ziemliches Fahrttempo entwickelnd – lesen sich ähnlich wie in den beiden vorangegangenen Beispielen: »schwindelig«, »berauscht« und »schwerelos«. Wie im *Schultersack*-Beispiel wird auch hier ein körperlicher Zustand beschrieben, in dem der Sehsinn durcheinandergerät: Farben und Formen »verschwimmen« vor den Augen. Die Beschreibung eines Gefühls von »Achterbahn« verweist darauf, dass sich auch hier wieder ein kribbliches oder kitzelndes Bauchgefühl einstellt, was der Beschreibung nach als lustvoll empfunden wird. In meiner Erinnerung bildet diese Haken schlagende Rollbrettfahrt tatsächlich einen sehr übermütigen und lustvollen Moment meines Aufführungsbesuches.

In allen drei Beispielen wird eine choreografische Situation inszeniert, die eine überraschende Körpererfahrung für mich als Teilnehmende bereithält. Jedes Mal wäre *ich* allein nicht in der Lage, mich in die jeweilige Situation zu bringen, sondern *ich* bekomme dafür die Hilfestellung einer* oder mehrerer Performer*innen bzw. eines bereitgestellten Requisites. *Ich* werde über die Schulter geworfen, *ich* werde hochgehoben, *ich* werde von den kapriziösen Rollen des Rollbretts in unterschiedliche Richtungen gedreht.⁴² Beim Bauchkitzeln und Schweben handelt es sich demnach um passive Bewegungserfahrungen, die eine ganz spezifische kinästhetische Wahrnehmung ermöglichen. Diese lassen sich als *außeralltäglich* bezeichnen, und zwar in einem doppelten Sinne: einerseits, weil es sich tatsächlich um Bewegungsempfindungen handelt, die in der Palette der Alltagsbewegungen so nicht vorkommen;⁴³ andererseits, weil es ohnehin außeralltäglich ist, die bewusste kinästhetische Wahrnehmung überhaupt zu aktivieren. Die drei Beispiele zeugen davon, dass hier jeweils ein choreografischer Rahmen geschaffen wird, der für Momente die Wahrnehmung der Rezipient*innen gezielt auf deren kinästhetisches Empfinden richtet.

41 Ich greife diese Szene bzw. das unmittelbar ihr vorausgehende Abwägen im folgenden Kapitel noch einmal ausführlich auf. Vgl. Kapitel VI.2.1.

42 Wenngleich *ich* im Beispiel des Bretts natürlich einen großen eigenen Anteil an der Fortbewegung habe.

43 Es sei denn, man wäre etwa regelmäßige* Besucher*in von Vergnügungsparks oder selber professionelle*r Artist*in.

3.2 Spiel mit Geschwindigkeit

Unter den in den Erfahrungsberichten beschriebenen Bewegungserlebnissen finden sich nicht nur solche von passiver Bewegung, sondern auch das eigene, aktive Bewegen scheint in allen Beispielen taktiler Choreografie eine wichtige Rolle zu spielen. Als Beispiel hierfür ziehe ich das Motiv des Rennens heran, das vor allem bei *Invited* einen wichtigen Bestandteil der Choreografie ausmacht.

Rennen, kreuz und quer (*Invited*) *Doch dann wird ein neues Renn-Motiv eingeführt, nämlich eine Art Platzwechsel mit Quer-über-die-Bühne-Rennen. Hier ist es für mich nicht mehr ersichtlich, wer Performer*in ist und wer Zuschauer*in, ob es geplant ist oder nicht, wer wann wohin wechselt, und endlich ermächtige ich mich, selbst zu entscheiden: Ich stehe auf und renne, ohne explizit dazu aufgefordert zu werden. Das Rennen zu der schnellen Musik macht unglaublich viel Spaß. Es wird zu einer Art Spiel: Wo ist eine Lücke, durch die ich hindurchrennen kann? Gibt es Blickkontakt mit jemandem, der zeitgleich den Platz wechseln will? Ein etwa achtjähriges Mädchen, das eben gerade neben mir steht, flüstert atemlos, mit roten Backen und strahlendem Gesicht, zu ihrer Mutter: »C'est trop cool ca!« Ich stimme innerlich zu.*

Auffällig ist in dieser Passage die Verwendung der Worte »Spaß« und »Spiel« in Zusammenhang mit dem Rennen. Das Rennen bildet einen starken Kontrast zum stillen Sitzen und Zuschauen, und es beschert offenbar zumindest mir selbst und dem Mädchen, dessen Kommentar *ich* zufällig höre, Genuss. Die schnelle Bewegung lässt den Puls hochschnellen, den Körper warm werden, es lässt einen die Luft wie eine Art Fahrtwind spüren. Und es wird im Getümmel des allgemeinen Kreuz-und-quer-Rennens auch zu einer Herausforderung: Eine freie Bahn zu finden, mit niemandem zusammenzustoßen und trotzdem sein eigenes Tempo ins Rasante hochzufahren, all das beschert einen spielerischen, kickenden Nervenkitzel. In eine ähnliche Richtung weist auch das nächste Beispiel, das erneut aus dem Erfahrungsbericht zu *CO-TOUCH* stammt und einen Moment kurz vor der Flugszene beschreibt:

Rennen, blind (*CO-TOUCH*) *Und plötzlich ist sie doch wieder da: Meine Performerin nimmt mich bei der Hand, schwungvoll, und aus unseren Schritten wird Rennen, es fühlt sich sehr wagemutig an, blind durch einen unbekanntes Raum zu rennen, und zugleich kitzelt es wunderbar im Bauch.*

Wieder wird hier ein Kitzeln im Bauch beschrieben und wieder stellt sich dabei offenbar ein gewisser Genuss ein (»wunderbar«). Ähnlich wie bei *Rennen: kreuz und quer* zeugt auch dieser Moment von einem gewissen Nervenkitzel. Dafür sorgt die Tatsache, dass das Rennen hier mit verbundenen Augen stattfindet. Ohne die visuelle Orientierung reicht schon »pures« Rennen für sich aus, dass *ich* mich »wagemutig« fühle, obschon *ich* an der Hand einer sehenden Performerin geführt werde. Da *ich* beim

Rennen nicht ein bestimmtes Ziel im Blick haben kann, konzentriert sich meine Wahrnehmung hier auf meinen rennenden Körper, auf das Rennen selbst: Es stellt sich ein flirrendes Gefühl ein, das in diffusen Wellen durch den Körper schwappt. Ein Gefühl, für das die einzige greifbare sprachliche Metapher die des kitzelnden Bauches zu sein scheint.

Rennender Strudel (*Invited*) *Energetischer, vielleicht auch dramaturgisch konzipierter Höhepunkt des Stücks ist dann kurz darauf auch tatsächlich ein großes, letztes und kollektives Im-Kreis-Rennen, ein letzter wirbelnder Strudel, an dem diesmal wirklich alle beteiligt sind (wir wurden durch Gesten und gereichte Hände dazu aufgefordert, bis alle sich erhoben haben). Das Rennen in der Gruppe entfaltet tatsächlich einen berausenden Sog: Das Kribbeln, welches das Dem-Rennen-Zusehen vorher in meinen Beinen ausgelöst hatte, breitet sich nun im ganzen Körper aus, als eine überaus fröhliche Empfindung. Schließlich öffnet sich die Spirale in der Mitte und das Tempo ebbt langsam ab, bis alle wieder im Kreis stehen und schnell gehender Atem den Raum erfüllt.*

Der Bericht schildert einen Moment aus *Invited* – kurz vor Ende der Performance –, in dem alle im Raum Anwesenden (außer den beiden Musiker*innen) im Kreis rennen. Dabei haben alle die gleiche Drehrichtung im Uhrzeigersinn, so dass es nicht zu Zusammenstoßen kommt. Gleichzeitig sind so viele Rennende auf der ›Kreisbühne‹, dass sich zwangsläufig unterschiedliche Rennengeschwindigkeiten etablieren: Diejenigen, die im Zentrum des Strudels laufen, haben ein gemäßigtes Tempo, während diejenigen, die auf der äußersten Bahn rennen, am allerschnellsten sind. *Ich* selbst lande (zufällig) auf einer der äußeren Bahnen, so dass sich ein sehr hohes Lauftempo und die Möglichkeit, zu überholen, ergibt. In der Beschreibung dieser Szene wird nun erneut eine Körperempfindung genannt, die sich im Bereich der kinästhetischen Wahrnehmung verorten lässt: Das stetige Rennen im Kreis löst ein »Kribbeln [...] im ganzen Körper« aus. Wie schon in den beiden oberen Beispielen ist auch hier auffallend, dass *ich* als Teilnehmende dieses Kribbeln positiv konnotiere, als eine »überaus fröhliche Empfindung«. Das Rennen, oder präziser das Empfinden des eigenen Körpers beim Rennen, löst sogar einen »berausenden Sog« aus. Potenziert wird dieser Sog durch die Gruppe und auch durch die treibende Musik.

Die drei beschriebenen Szenen erscheinen nun auch deshalb bemerkenswert, weil es sich beim Rennen – anders als bei den beiden Beispielen außeralltäglicher, passiver Bewegungssituationen – eigentlich um eine ›normale‹ Tätigkeit handelt.⁴⁴ Rennen im Alltag geschieht, so lässt sich behaupten, in aller Regel zweckorientiert:

44 Selbstverständlich gibt es Menschen, die nicht oder nicht mehr rennen können. Hier geht es darum, dass das Rennen zu den basalen menschlichen Fortbewegungsarten gehört, welche sich jedes motorisch gesunde Kleinkind aneignet und für die wir keiner weiteren technischen Hilfsmittel bedürfen.

Ein abfahrender Bus muss erreicht, ein ausgebüchstes Kleinkind eingefangen werden. Die Wahrnehmung liegt dabei primär *visuell* auf dem zu erreichenden Ziel (dem Bus, dem Kleinkind). Oder das Rennen geschieht aus sportlichen Gründen, doch auch dann, im Wettrennen, gibt es oft eine gezielte visuelle Konzentration des oder der Laufenden, die sich auf das Ende der Rennstrecke richtet. In den drei Beispielszenen taktiller Choreografie wird hingegen das Rennen nicht eingesetzt, damit Teilnehmende an ein bestimmtes räumliches Ziel kämen. Vielmehr scheint hier ein Rennen um seiner selbst willen Teil der Choreografie zu werden. Vergleichbar mit den Momenten außeralltäglicher Bewegungserfahrung wird dabei die kinästhetische Wahrnehmung aktiviert: Es tritt die Wahrnehmung des eigenen, rennenden Körpers in den Vordergrund. In allen Beispielen wird das Rennen zu einem Bestandteil der Choreografie: Die Körper der Anwesenden werden in die Dynamik und das hohe Bewegungstempo des Rennens eingeschlossen.⁴⁵ Dabei reichen die Empfindungen des eigenen Leibes in Bewegung für sich bereits aus, um als »berauschende[r] Sog« wahrgenommen zu werden.

3.3 Tanzen

Zu dem, was ich hier als Rausch der Bewegung skizziert habe, scheint aber noch eine weitere Facette zu gehören, die sich durch mehrere der choreografischen Beispiele zieht: das aktive Tanzen. Diese Feststellung mutet im Kontext eines choreografischen Untersuchungsgegenstandes zunächst banal an, ist es aber nur scheinbar. Denn ich beziehe mich hier nicht auf durch Performer*innen ausgeführte Tanzsequenzen, wie sie in einigen der Arbeiten vorkommen.⁴⁶ Auch das Verhältnis zwischen sich ereignenden Bewegungen der Teilnehmenden und dem, was als die jeweilige »Choreografie« zu bezeichnen wäre, ist zunächst nicht gemeint.⁴⁷ Vielmehr beziehe ich mich hier auf solche Momente, die es Teilnehmenden ermöglichen oder nahelegen, sich selbst tanzend zu bewegen. Teilweise gehören zu diesen Momenten

45 Das komplexe reziproke Verhältnis zwischen dem Ausführen von Bewegungen durch die Teilnehmenden und dem Initiieren von Bewegungen durch die Choreografie spiegelt sich hier in einer Schwierigkeit der Wortwahl wider: Schließt die Choreografie die Teilnehmenden ein, lädt sie sie ein? Oder ist es vielmehr so, dass sie sie erfasst oder gar nötigt? Wenngleich die Grenzen hier fließend sind und sicherlich auch von der individuellen Wahrnehmung abhängen, so muss doch betont werden: In den beschriebenen Beispielen hätte hypothetisch durchaus die Möglichkeit bestanden, sich dem Rennen zu verweigern. Ich werde auf diese Thematik in Kapitel VI.2.4. noch dezidiert eingehen.

46 Solche gibt es insbesondere bei *Tactile Quartet(s)*, bei *Invited* und bei *Fluid Grounds*, wobei es einer eingehenden Analyse bedürfte, um zu bestimmen, was genau Tanz zu nennen sei und in welchem Verhältnis dieser zu einer jeweiligen Choreografie steht. Die Klärung dieser Frage ist hier jedoch nicht von weiterführendem Interesse.

47 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel III.1.

Musik, wie etwa bei dem bereits in anderer Hinsicht besprochenen *Gruppengroove*, bei dem das rhythmische gemeinsame Bewegen durch den synchron gehörten Technobeat ›angeheizt‹ wurde.⁴⁸ Andere Momente eines eigenen Tanzens der Teilnehmenden entstehen spontan und kommen gänzlich ohne Musik aus. Dazu zählt etwa diese Szene, die *ich* bei *Fluid Grounds* erlebte:

Donnerdach (*Fluid Grounds*) *Nach einer Weile (waren es fünf Minuten? Fünfzehn? Ich habe überhaupt kein Zeitgefühl hier ...) signalisiere ich ›meiner‹ Performerin, dass ich nun gern wieder befreit würde. Während wir beide die Plexiglasfolie halten, entfaltet sich ganz unvermittelt ein kleiner gemeinsamer Tanz. Wir heben und senken mehrmals die Folie, dabei verschiedene Geschwindigkeiten ausprobierend, tragen sie ein Stück durch den Raum, drehen uns mit ihr. Dann halten wir das schwabbelige Ding gebogen über unseren Köpfen, wie ein Dach. Die Performerin beginnt, gegen unser Dach zu hauen, so dass es zu schlackern beginnt und dabei ein ohrenbetäubender Donner entsteht. Ich haue mit und staune wie ein Kind, sie nickt wissend und sagt: »Oh yeah.«*

Die Verwendung des Wortes Tanz in dieser Textpassage wirkt zunächst verwunderlich: Hier hantieren zwei Personen mit einer Plexiglasfolie, auf die sie schließlich draufhauen, wobei ein lautes Geräusch entsteht. Was hat das mit Tanz zu tun? Ähnlich wie zuvor beim Rennen um des Rennens willen erscheint auch hier die Bewegung nicht aus einem bestimmten Grund heraus stattzufinden, sondern sie entfaltet sich spontan im spielerischen Umgang mit dem Objekt. Angestiftet durch die offene, gleichsam *tastende* Art der Performerin verhalte auch *ich* mich spielerisch-vor-tastend: Aus dem gemeinsamen Halten der Plexiglasfolie ergibt sich eine gemeinsame Erkundung-in-Bewegung. Dabei wird auch die Bewegung selbst zur Erkundung und eben in dieser Eigenschaft sei sie *Tanz* genannt: Ein nicht zweckgebundenes Bewegen, das ein Spiel mit Wiederholung und verschiedenen Geschwindigkeiten einschließt. Ein Tanz, der sich nicht um seine äußere Erscheinung kümmert,⁴⁹ der keiner choreografischen Vor-Schrift folgt, sondern einer bestimmten tastend-spielerischen Haltung entspringt. Um dem Motiv des Selber-Tanzens in den ausgesuchten korporal-sensuell partizipativen Choreografien noch weiter auf die Spur zu kommen, soll noch ein anderes Beispiel herangezogen werden, erneut aus *Invited*:

48 Vgl. Kapitel IV.3.1.

49 Der ›Tanz‹ entsprang spontan zwischen der Performerin und mir und wurde also nicht für Zuschauer*innen aufgeführt, hätte aber durchaus spontan von einem*r anderen Besucher*in beobachtet werden können. Auf die Thematik realer und vorgestellter Blicke im Kontext korporal-sensuell partizipativer Choreografie werde ich in Kapitel VI.3 noch einmal gesondert eingehen.

Frei, zu tanzen (Invited) *Im Zentrum des Kreises tanzt ein Performer mit Downsyndrom ein Solo. Er hält zwei gelbe Strohhalme in den Händen und beginnt einen kreisenden Tanz seiner Handgelenke, bis das Kreisen in seine Arme übergeht. Schließlich nimmt die Gruppe das Bewegungsmotiv auf, alle tanzen mit kreisenden Armen zu jetzt ruhiger gewordener Musik, während das Licht fast dunkel geworden ist, so dass die Armbewegungen aller nur schemenhaft erkennbar sind. Jetzt, im Fast-Dunkel und nach dem intensiven gemeinsamen Rennen, fühle ich mich tatsächlich frei, zu tanzen, mich dabei durch den Raum zu bewegen, Bewegungsimpulse aus dem Raum aufzunehmen und mich dem Gefühl einer kollektiven Dynamik hinzugeben.*

Die hier beschriebene Aktivität lässt sich zumindest dahingehend in einem konventionelleren Sinne als Tanz verstehen, als es sich um ein freies Bewegen zu Musik handelt. Die Szene ereignet sich, nachdem alle gemeinsam im großen Strudel gerannt sind. Alle Anwesenden haben sich entsprechend kurz zuvor noch sehr stark bewegt und befinden sich überall im Raum verteilt. Nachdem das Spotlight auf dem Performer mit dem Strohhalmtanz ausgefadet ist, liegt der Raum im Halbdunkel. Dies trägt sicherlich dazu bei, dass *ich* mich »frei« fühle, mich selber tanzend zu bewegen, denn die Dunkelheit schützt vor gegenseitigen Blicken. Ähnlich wie beim *Donnerdach* entsteht auch hier nicht ein Tanz, der in irgendeiner Form visuell rezipiert oder gar bewertet werden soll, sondern die Choreografie öffnet Raum für eigenes Tanzen um des Tanzens willen.

In den Momenten des Selber-Tanzens teilt sich die Choreografie über Bewegung mit anstatt über das Beobachten von Bewegung. Dabei übermittelt sich also das, was üblicherweise als Bühnentanz verstanden wird, nicht visuell, sondern ein ganz anderer Aspekt von Choreografie wird erfahrbar: die eigene körperliche Empfindung beim Bewegen. Nun ließe sich vollkommen berechtigt anmerken, dass es für das Spüren von Bewegung keine Tanzaufführung braucht: Tanzen kann man selbstverständlich auch in Clubs, in jedem beliebigen Tanzworkshop oder – pandemiekonform – im eigenen Wohnzimmer. Der Unterschied dazu liegt meines Erachtens in der Tatsache, dass die Choreografien in der jeweiligen spezifischen Aufführungssituation die kinästhetische Wahrnehmung (im Tanzen, im Rennen, in passiven Bewegungssituationen) aktivieren. Einerseits entsteht eine erhöhte Aufmerksamkeit für den Körper und seine Bewegungen, andererseits scheinen bestimmte Momente das Potenzial zu haben, das alltägliche Bewegungsgefüge außer Kraft zu setzen und außeralltägliche – lustige, aufregende, rauschhafte – Körpererfahrungen zu ermöglichen. Während nun, wie weiter oben ausgeführt, ein gezielter und geschulter Umgang mit der kinästhetischen Wahrnehmung ein wesentlicher Bestandteil der professionellen zeitgenössischen Tanzpraxis ist, scheint – gemäß der Analyse der Erfahrungsberichte – das Besondere an der kinästhetischen Dimension taktile Choreografie nicht darin zu liegen, dass sie innerhalb der Choreografie mit kinästhetischer Wahrnehmung arbeitet, sondern dass sie die kinästhetische Wahrnehmung als ästhetische Kategorie mit den Anwesenden teilt. Statt dass also eine kinästhe-

tisch geschulte Tanzpraxis zu einem visuellen Produkt würde, wird hier die Praxis selbst im Moment der Aufführung geteilt.⁵⁰ Die choreografische Rahmung öffnet dabei Raum für ein Reflexivwerden dieser Körpererfahrungen. Das heißt, anders als im Nachtclub oder auf der Achterbahn, wird der Rausch der Bewegung, das angenehme Bauchkitzeln nicht einfach konsumiert. Vielmehr wird hier – parallel zur Berührungswahrnehmung – die kinästhetische Wahrnehmung der Rezipient*innen *ästhetisch* erfahrbar.

4. Kinästhesie als ästhetischer Sinn

Diese Feststellung bedarf allerdings noch weiterer Erklärungen. Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits für die taktile Rezeptionsdimension der Choreografien erläutert, dass der spezifische choreografische Rahmen eine taktile Wahrnehmung *als* ästhetische Wahrnehmung möglich macht.⁵¹ Gleiches gilt auch für die kinästhetische Rezeptionsdimension – zumal vor dem Hintergrund der engen Verknüpfung von Berührung und Bewegung. Dabei spitzt sich die Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs für den Bereich des Kinästhetischen aber noch einmal deutlich zu, da dieser sich im Vergleich zur Taktilität als diffuser und noch schwerer fassbar darstellt. Inwiefern also lässt sich der Bewegungssinn überhaupt als *ästhetischer Sinn* verstehen? Zu den wenigen Publikationen, die nach einer ästhetischen Dimension solcher Empfindungen fragen, zählt Mark Patersons »On ›Inner Touch‹ and the Moving Body. Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics«. ⁵² Paterson formuliert die Frage so:

The *idea* of movement has been of interest within phenomenologically-influenced studies in cognitive science and embodied cognition. But what about the *feeling* of movement, the subjectively felt qualitative dynamic [...]?⁵³

Hierzu ist zunächst noch einmal festzuhalten, dass in den beispielhaft aufgeführten Momenten kinästhetischen Erlebens in den Erfahrungsberichten dem eigenen Bewegungen Attribute wie *angenehm* oder *lustvoll* zugeordnet werden. Paterson bezeichnet solche positiven Empfindungen als »the pleasures of sensori-motor«. ⁵⁴ Er bezieht sich dabei auf den Genuss, der im Bewegen liegen kann⁵⁵ und aus dem ein

50 Der Praxisbegriff sei an dieser Stelle schon kurz vorweggenommen, bevor sich dann das Kapitel VII ausführlich mit ihm befassen wird.

51 Vgl. Kapitel IV.5.

52 Paterson, a.a.O.

53 Ebd., S. 115. [Kursiv im Original]

54 Ebd., S. 125ff.

55 Ebd., S. 126.

befriedigendes Gefühl («a feeling almost voluptuous») resultiere.⁵⁶ Allerdings: Bewegung positiv zu erleben, ist Teil vieler Tanz- oder Sportererfahrungen und erklärt noch nicht allein einen hier angenommenen Zusammenhang zwischen Kinästhesie und Ästhetik. Um diesem näher auf die Spur zu kommen, erscheint neben der bereits genannten Publikation der Aufsatz »Proprioception as an Aesthetic Sense« der Philosophin und ehemaligen Tänzerin Barbara Montero anschlussfähig. »Though there is a line of thought going back at least to Plato that disparages the body«, so Montero, »it seems clear that in some circumstance one can sense the beauty of one's own body.«⁵⁷ Wenngleich die Gleichsetzung von ästhetischer Wahrnehmung mit Schönheit («beauty») für das hier formulierte Untersuchungsvorhaben zu eng ist, so ist Monteros Ansatz dennoch weiterführend für eine rezeptionsästhetische Auswertung von Bewegungsempfindungen:

My claim is that proprioception is an aesthetic sense and that one can make aesthetic judgments based on proprioceptive experience. I will argue that, just as one can deem a painting beautiful based on one's visual experience of the painting, one can deem a certain movement beautiful based on one's proprioceptive experience of the movement.⁵⁸

Ein Beispiel dafür, dass der Bewegungssinn als ästhetischer Sinn verstanden werden kann, stellt für Montero die (professionelle) Tanzpraxis dar: »[...] it is natural, at least for dancers, to talk of experiencing beauty proprioceptively.«⁵⁹ Dabei ist, wie sie weiter herausarbeitet, der starke Eigenbezug dieser Empfindungen⁶⁰ der Hauptgrund dafür, dass es so schwierig erscheint, Kinästhesie in einer ästhetischen Dimension zu denken: Während ein Gemälde visuell von vielen Betrachter*innen rezipiert werden kann, liegt die Quelle der kinästhetischen bzw. propriozeptiven Wahrnehmung im eigenen Körper – sie kann also nur von einer einzigen Person, dem Selbst, »rezipiert« werden.⁶¹ Kinästhetisches Empfinden kennt kein Außen und

56 Bell, zitiert in Paterson, a.a.O., S. 126.

57 Montero, a.a.O., S. 233.

58 Ebd., S. 231.

59 Ebd., S. 232. An dieser Aussage zeigt sich außerdem erneut, dass ein Umgang mit kinästhetischer bzw. propriozeptiver Wahrnehmung für Tänzer*innen zum alltäglichen Handwerk gehören. Vgl. meine Ausführungen im vorangegangenen Abschnitt.

60 Der Begriff der *Propriozeption* bringt ja genau das auf den Punkt!

61 Vgl. Montero, a.a.O., S. 234: »It is not merely that the proprioceptive experience seems private since, arguably, there is a sense in which all experience is private. Rather, it is that the object of experience appears to be private: the object of visual experience, a painting, can be experienced visually by many observers, while the object of proprioceptive experience, one's own body, can be proprioceived only by oneself.«

entbehrt so in seinem ästhetischen ›Urteil‹ jeglicher externen Referenz: »[...] the distinction between the object one senses and the bodily sensation dissolves.«⁶² Stärker noch als die Berührungswahrnehmung ist die kinästhetische Wahrnehmung, wie bereits festgehalten, somit durch eine gewissermaßen radikale Subjektivität gekennzeichnet. Erschwerend kommt hinzu – dies ergab sich bereits aus der Schwierigkeit, den kinästhetischen Sinn zu definieren – dass das Empfundene sehr flüchtig ist und sich schlecht im Körper lokalisieren lässt, dass es unsystematisch auftritt und sich häufig der bewussten Aufmerksamkeit entzieht.⁶³ All dies erschwert das Unterfangen, eine rezeptionsästhetische Analyse von Bewegungswahrnehmung vorzunehmen: »In other words«, so Paterson, »these sensations remain vague and unsystematic, and cannot be compared to the kind of clarity vision enjoys.«⁶⁴ Wieder stoßen wir in diesem Zusammenhang also auf den visuellen Sinn als vermeintlichen Garant für Präzision und wissenschaftliche ›Klarheit‹. Basierend darauf wird, in Ermangelung einer vermeintlich ›objektiven‹ Überprüfbarkeit durch ein Außen, traditionell dem Bewegungssinn die Fähigkeit abgesprochen, überhaupt ein ästhetischer Sinn zu sein.⁶⁵ In einer okularzentrischen Logik erscheint dieser Sinn wohl insbesondere deswegen suspekt bzw. »mysteriös«,⁶⁶ weil es ihm an jeglicher Bildhaftigkeit mangelt. Denn Propriozeption repräsentiert, wie es Montero scharfsinnig herausstellt, keinerlei Objekt, sondern das Sensuelle selbst:

For proprioception may seem to direct our attention primarily and perhaps exclusively not simply to one's own body, but to the sensory itself. Thus the difficulty, one might argue, is that as opposed to even the ›lower‹ sense of touch, which is thought to represent objects, proprioception does not represent objects but, rather, merely the sensory.⁶⁷

Ich folge Montero in ihrem Vorhaben, den kinästhetischen bzw. propriozeptiven Sinn als potenziell ästhetischen Sinn zu verstehen. Gleichzeitig will ich die von ihr

62 Ebd., S. 232f.

63 Vgl. Paterson, a.a.O., S. 122. Vgl. auch ebd., S. 124: »Given the admittedly indistinct and potentially confused nature of neuromuscular feedback (strange sensations, inner touch), and the varying levels to which the embodied subject is consciously aware of them, the felt qualities of one's own movement (aisth sis) is consequently problematic to evaluate in aesthetic terms.«

64 Ebd., S. 122.

65 Vgl. Montero, a.a.O., S. 232: »The experience of the dancer, then, indicates that proprioception is an aesthetic sense. However, a long tradition of theorizing about aesthetics takes the aesthetic senses to include only those that are capable of focusing our attention beyond our own bodies. Aesthetic experience, it is thought, while sensuous (depending on sense experience), is not sensual pleasure, not pleasure in our own bodily sensations.«

66 Vgl. Punkt 2.2.

67 Montero, a.a.O., S. 233.

verwendete Beschreibung der »Schönheit« der Bewegung hier auf andere Bewegungsattribute ausweiten. Wenn in den Erfahrungsberichten die Rede von einer »Lust am Erkunden«, von »Kitzeln« und »Flirren« ist oder wenn es heißt, »mir entfährt ein lautes Lachen«, dann lassen sich auch diese Empfindungen meines Erachtens als *ästhetisch* kategorisieren. Die Problematik der Unschärfe, auf die Paterson verweist, spiegelt sich in den verwendeten Ausdrücken wider: Sie wirken subjektiv und unspezifisch, teilweise möglicherweise sogar naiv – und in diesen Eigenschaften vollkommen »unwissenschaftlich«. Gerade in diesem Punkt sind sie meines Erachtens aber als ästhetische Kategorie von Interesse: Aufgrund der okularzentrischen Logik des Ästhetikbegriffes selbst⁶⁸ können sie gar nicht anders, als subjektiv oder »unwissenschaftlich« anzumuten! Die untersuchten taktilen Choreografien induzieren kinästhetische Erfahrung, indem sie Teilnehmende in Bewegung versetzen, während gleichzeitig die Wahrnehmung der sich Bewegenden für ihre eigene Bewegung geschärft wird. Taktile Choreografie macht ein Angebot für die gezielte Wahrnehmung von Bewegung, die wiederum nur in Bewegung stattfinden kann. Ich behaupte, dass in den Momenten einer *Bewegungswahrnehmung in Bewegung* eine nicht visuell zentrierte Ästhetik aufscheint – eine Ästhetik, die sich sowohl im eigenen Körper entfaltet als auch ausschließlich von diesem wahrgenommen wird. Indem ich diese sich im Rahmen der taktilen Choreografien ereignenden Wahrnehmungen als *ästhetische* fasse, schreibe ich ihnen gleichzeitig ein antiokularzentrisches und damit ein widerständiges Potenzial zu.⁶⁹

5. Mobile Perspektiven

Die im vorangegangenen Abschnitt aufgeführten Beispiele machen deutlich, dass das Auslösen von Bewegungsempfindungen ein wichtiges Merkmal taktiler Choreografie ist und dass deren ästhetische Rezeption gleichzeitig *in Bewegung* stattfindet. Damit wurde die kinästhetische Rezeptionsdimension taktiler Choreografie ausführlich beschrieben. Allerdings finden sich in den Erfahrungsberichten auch zahlreiche Beschreibungen von *visuellen* Eindrücken. Aufmerksame Leser*innen dieser Berichte (oder solche, die einige von den vorgestellten Arbeiten selber live erlebt haben) mögen sich bis hierhin gefragt haben, wie sich die Fülle visueller Eindrücke, die zumindest vier der fünf Arbeiten bereithalten,⁷⁰ unter dem Terminus *taktile Choreografie* subsumieren lassen. Tatsächlich ist hier viel zu sehen – doch das Sehen ist in allen Beispielen eng an die Bewegung geknüpft; es geschieht in anderer Form

68 Vgl. hierzu nochmalig Kapitel II.2.5.

69 Auf das widerständige Potenzial taktiler Choreografie und ihrer damit verbundenen Politizität werde ich ausführlich in Kapitel VII.3 eingehen.

70 Einen Sonderfall stellt *CO-TOUCH* dar, ich komme darauf etwas später zu sprechen.

als in einer klassischen Theatersituation: Wenn *ich* mich bewege, bewegt sich auch mein Sehen. Mit der Möglichkeit des eigenen Bewegens stellt sich automatisch die Möglichkeit eines ständigen Perspektivwechsels im Raum ein. Der Begriff der Perspektive ist in diesem Zusammenhang allerdings »mit Vorsicht zu genießen«. Mit seiner Herkunft aus dem lateinischen *perspicere* für »mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen, erkennen, wahrnehmen«,⁷¹ ist auch der Begriff der Perspektive ein zutiefst visueller. Ich verwende den Begriff hier zwar durchaus in seiner Bedeutung von »Sicht«, bzw. »Standpunkt«, werde aber ausführen, dass eine *Polyperspektivität* im Kontext taktile Choreografie dynamisch, körperlich und gewissermaßen enträumlicht verstanden werden muss.

5.1 Polyperspektive: dynamisch und enträumlicht

Um das soeben angedeutete Konzept einer Polyperspektivität im Kontext korporal-sensitiver Choreografien begründen zu können, soll zunächst eine kurze Übersicht über die fünf choreografischen Beispiele gegeben werden, die verdeutlicht, dass hier tatsächlich durchwegs Perspektivwechsel der Teilnehmenden in unterschiedlichen Weisen angelegt sind:

Bei *Fluid Grounds* ist, wie die oben aufgeführten Beispiele zeigen, für die Teilnehmenden ein durchgehend mobiler Fokus angelegt: Die Besucher*innen sind vollkommen frei, durch den Raum zu spazieren und eigene Perspektiven einzunehmen, einschließlich verwirrender Perspektiven wie jener, die sich vom Rollbrett aus ergeben. Die Aussichtsplattform, die in der Mitte des Raumes platziert ist, ermöglicht eine zusätzliche Perspektive von oben, wo gleichzeitig Ferngläser bereitgestellt werden. Die am Rande liegenden Sitzkissen erlauben es, die eigene sich bewegende Perspektive durchaus für eine Weile »stillzustellen«. An der im Instruktionstext formulierten Aufforderung, eine eigene Perspektive einzunehmen, lässt sich ablesen, dass hier ein Spiel mit Perspektiven explizit zum künstlerischen Konzept gehört.⁷²

Auch die Choreografie von *Invited* umfasst viele Momente, während derer sich die Teilnehmenden frei innerhalb des durch das blaue Seil umrandeten Raumes bewegen; die Beschreibungen *Rennender Strudel* und *Rennen, kreuz und quer* haben dies deutlich gezeigt. Dabei erscheint das Sehen während des Rennens zweitrangig (auch wenn Teilnehmer*innen die Augen geöffnet halten müssen, um nicht mit anderen zusammenzustoßen.) Das Rennen durch den Raum hat zur Folge, dass die

71 Eintrag »Perspektive«. In: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Perspektive> (Stand: 20.03.22).

72 Im Wortlaut des bereits zitierten Instruktionstextes heißt es: »Wir möchten Sie einladen, sich in Ihrem eigenen Rhythmus durch den Raum zu bewegen, um verschiedene Perspektiven auszuprobieren.« Vgl. Kapitel III.1.2.

Teilnehmenden ständig ihren Sitzplatz auf dem blauen Seil wechseln. Zusätzlich sind zwei Positionswechsel des Seils Teil der Dramaturgie, was wiederum für eine mobile Perspektive sorgt.⁷³ Ein zusätzlicher Perspektivwechsel wird durch Licht initiiert: In einer Szene der Aufführung sind nur die beiden Musiker*innen beleuchtet (sie spielten ein Solo). Viele Anwesende drehen sich in dem Moment auf dem Seil so um, dass sie zu den Musiker*innen ausgerichtet sind.

Ganz anders und doch vergleichbar gestaltet sich die individuelle Perspektivwahl bei *In Many Hands*. Hier sitzt man als Teilnehmer*in zwar auf Hockern, hat aber in der Gestaltung der Nahperspektive eine gewisse Freiheit: Man kann jeden Gegenstand in den Händen drehen und wenden, bevor man ihn weitergibt; man kann ihn sich ganz nah vor die Augen halten, ihn kurz oder sehr ausführlich ›in Augenschein‹ nehmen. Zusätzlich hält der dramaturgische Ablauf des Stücks einen Sitzplatzwechsel bereit, bei dem es wiederum zu einem Perspektivwechsel kommt. Hatten Teilnehmende im ersten Teil der Choreografie den Rücken zueinander gekehrt, sitzen sie nach dem Platzwechsel an den Außenseiten der Tische, so dass nun die Blicke zueinander gerichtet sind. Im letzten Teil der Arbeit wird es dann komplett dunkel, was sich ebenfalls als eine Form von Perspektivwechsel bezeichnen lässt – als Wechsel von der visuellen Perspektive zu einer Konzentration auf die anderen Sinne, die zur Wahrnehmung der Szene dann noch verbleiben.

Bei *Tactile Quartet(s)* befinden sich die Anwesenden demgegenüber die meiste Zeit über auf Plätzen sitzend. Den Rezipient*innen kommt hier während der ersten beiden Partien der Choreografie die Rolle klassischer Zuschauer*innen zu. Dennoch sind auch hier mehrfache Platzwechsel der Teilnehmenden im dramaturgischen Ablauf der Choreografie enthalten. Zum Ende des zweiten Teils werden Sitzkissen auf der Bühnenfläche verteilt. Hier herrscht nun freie Platz- und Perspektivwahl. Wer Glück hat und auf einem der vier Stühle dicht neben den Musiker*innen landet, kann von der visuellen zur ›taktile Perspektive‹ wechseln.

Einen Sonderfall stellt schließlich *CO-TOUCH* dar, das durch die bereitgestellten Augenbinden die Teilnehmer*innen temporär blind stellt. Meines Erachtens lässt sich auch dies als künstlerisches Spiel mit Perspektivwechseln verstehen, denn auch die nichtsehende Perspektive, die die Konzentration insbesondere auf den Tastsinn hervorruft, thematisiert das Sehen, wenn auch *ex negativo*.

Die kurze Übersicht zeigt, dass alle fünf Choreografien den Teilnehmenden das Angebot machen, multiple und mobile Perspektiven einzunehmen. Je nach Arbeit handelt es sich dabei um Bewegungen der Teilnehmenden, die als Teil der Choreografie

73 Das Seil liegt zunächst in einer Spirale, wird dann zu einem großen Kreis geformt und schließlich noch einmal herumgetragen. Das Umhertragen und Neupositionieren des schweren Seils findet beide Male als gemeinsame Aktion aller Teilnehmenden statt.

stattfinden (z.B. das Rennen bei *Invited*), um strukturell angelegte Perspektivwechsel (etwa in der Installationssituation von *Fluid Grounds*; im Zuge der Ausschaltung des Sehsinns bei *CO-TOUCH*) oder um eine durch die Dramaturgie vorgegebene neue Platzwahl (*Tactile Quartet(s)*, *In Many Hands*, *Invited*). Die Perspektivwechsel bergen, je nach Arbeit und Szene, unterschiedliche Geschwindigkeiten, unterschiedliche Dimensionen und unterschiedliche Freiheitsgrade. Relevant erscheint vor allem die Tatsache, dass die Möglichkeit von Perspektivwechseln so durchgängig in allen fünf Beispielen angelegt ist. Sie führt mich zu der Feststellung, dass dort, wo es um eine visuelle Rezeption taktiler Choreografie geht, diese immer eine polyperspektivische ist. Diese Polyperspektive muss dabei grundsätzlich in Bewegung gedacht werden, niemals als Außensicht. Momenthafte Möglichkeiten einer Draufsicht, wie es etwa von der ›Aussichtsbrücke‹ bei *Fluid Grounds* möglich ist, stellen nur Punkte in einem fließenden Kontinuum dar. Wie die Übersicht über die fünf Beispiele zeigt, verlässt taktile Choreografie die Guckkastenbühne räumlich bzw. deutet sie um.⁷⁴ In spezifisch kreierten choreografischen Settings werden den Rezipient*innen Möglichkeiten der eigenen Perspektivwahl angeboten. Die zentrale Perspektive der Guckkastenbühne wird auf diese Weise gänzlich aufgebrochen. Somit lässt sich folgern, dass sich taktile Choreografie nicht nur von der tatsächlichen, physischen Guckkastensituation, sondern auch vom Konzept einer Perspektive, die statisch und räumlich gedacht wird löst. Die hier entstehende Polyperspektive muss essenziell *dynamisch* und damit enträumlicht gedacht werden. Umgekehrt ermöglicht ein dynamisches Verständnis von Perspektive, auch taktile und kinästhetische Empfindungen als Form *körperlicher Perspektiven* zu denken. Die visuelle Rezeption taktiler Choreografie findet nie von einer fixierten Position statt und steht in einem dynamischen Wechselspiel mit anderen ›Perspektiven‹, von denen die taktile und die kinästhetische besonders hervorzuheben sind.

5.2 Kinästhetisches Sehen

The Dress (*Fluid Grounds*) *Hier ist bereits eine Art riesiger, wellenförmiger Klebteppich entstanden. Ich stelle mich darauf: Meine nackten Füße spüren das Klebeband, das sich im Kontrast zu dem glatten, kühlen Beton, auf dem es klebt, etwas stumpf und viel wärmer anfühlt. Und huch: Beim Draufschauen treten die Wellen des Musters optisch scheinbar dreidimensional hervor! Ich hatte beobachtet, wie ein Junge zuvor, auf dem Wellenteppich stehend, eine Plexiglasfolienkonstruktion um sich herum hielt und damit experimentierte, und das will ich jetzt auch! Ich signalisiere einer Performerin, die dem Jungen die Folie umgeschlungen hatte, mein Interesse und zu meiner Überraschung spricht sie kurz mit mir: »Would you like to try out the dress?« [...] Nun also stehe ich auf dem knallbunten Wellenklebteppich und die Performerin biegt ein großes Stück Plexiglas um mich herum, das sie an den Enden mit Starkmagneten*

74 Ein Umfunktionieren der Guckkastenbühne geschieht im Beispiel *Tactile Quartet(s)*.

befestigt, so dass ich in einer riesigen, engen Röhre stehe. Sie hilft mir, die Röhre bis unter die Axelhöhlen hochzuziehen und dort festzuhalten. Beim Blick in die Röhre eröffnet sich nun eine wabernde, in immer neuen Weisen verzerrte Farben- und Formenpracht. Plötzlich habe ich ganz viele morphende, sich ständig ändernde Füße und Zehen. Sie verschmelzen miteinander wie in einem Kaleidoskop – mein kaleidoskophafter Eindruck vom Anfang bestätigt sich. Meine Zehen spiegeln sich riesig und doppelt und dreifach, mit jedem Schritt ändert sich die Form- und Farbkompositionen wie in einem psychedelischen Rausch. Ich schreite, in die Röhre starrend, über den Farbenteppich und lasse zu, dass mir von den wabernden Spiegelungen ganz schwindlig wird.

Diese Szene von *Fluid Grounds* verdeutlicht den dezidiert prozesshaften Charakter der Arbeit, die auf spektakuläre Elemente gänzlich verzichtet und ihre eigenen Mittel konsequent offenlegt: Man sieht, wie die Performer*innen Klebebänder auf Wänden und Böden festkleben und wieder abrollen, wie sich alles im Raum ständig verändert. In dem beschriebenen Moment halte ich die Folie, die unterhalb meiner Achselhöhlen eine Art Röhre bildet, selbst fest. Es gibt keinen *deus ex machina*. Die ›Mittel‹ kann ich selber anfassen und mich sogar mit der Performerin in meiner Nähe verbal darüber austauschen. Die Requisiten sind dabei in einem alltäglichen Sinne unspektakulär: Es handelt sich um reguläres, biegsames Plexiglas und farbiges Gafafatape. Dennoch erzielt das Schauen durch die selbst gebaute, spiegelnde Röhre in Kombination mit dem langsamen Gehen einen starken visuellen Effekt: Die Muster scheinen zu wabern und optisch hervorzutreten; die Zehen verändern in der Spiegelung ihre Form, ähnlich wie in einem Spiegelkabinett. Das Sehen löst eine körperliche Empfindung aus: Schwindel. Wieder taucht auch das rauschhafte Element in der Beschreibung auf (»wie in einem psychedelischen Rausch«). In der Interaktion mit diesem speziellen »dress« entfaltet sich etwas, das ich als *kinästhetisches* Sehen bezeichnen möchte: ein leibliches, sich vortastendes Sehen, das im ganzen Körper spürbar wird.⁷⁵ Neben den verschiedenen Weisen, auf welche die taktilen Choreografien Bewegung fühlbar machen, wird in dieser Szene das Schauen selbst zu einer kinästhetischen Empfindung. Die Enträumlichung der Perspektive, die oben festgestellt wurde, ist hier somit noch weitreichender zu verstehen: Es handelt sich nicht nur um ein dynamisches Sehen, sondern auch um ein verkörpertes bzw. leibliches.

75 Ergänzend verweise ich hier erneut auf Merleau-Ponty, der ein vergleichbares, leiblich-taktilen Konzept von Sehen im Kontext bildender Kunst vorschlägt. In seinem Aufsatz »Der Zweifel Cézannes«, schreibt er: »In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. [...] Das erlebte Ding wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert, sondern bietet sich von Anfang an dar als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen. Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände [...].« Maurice Merleau-Ponty: Der Zweifel Cézannes. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 39–59, hier S. 46f.

5.3 Kinästhetisches Sehen als Machtkritik

Taktile Choreografie funktioniert, so viel wurde bis hierhin deutlich, neben der taktilen sehr wesentlich über die kinästhetische Einbeziehung der Teilnehmenden, die selbst in Bewegung sind. Anhand des Beispiels *The Dress* komme ich zu der Feststellung, dass dabei auch das Sehen selbst zu einem kinästhetischen Vorgang wird. Wenn momentweise eine visuelle Rezeption der Arbeiten im Vordergrund steht, so kann diese nur eine polyperspektivische sein: In dem Moment, wo *ich* mich selbst bewege, ändert sich immer unausweichlich auch mein Blickwinkel. Die mobile Wahrnehmungsperspektive, die jede der untersuchten Arbeiten auf ihre eigene Weise anbietet, passiert dabei aber nicht »einfach so« als eine Art Nebenprodukt der korporal-sensuellen Partizipation. Das choreografisch, dramaturgisch und/oder strukturell angelegte Wechseln der Perspektive stellt ein so dominantes Charakteristikum der Arbeiten dar, dass ich behaupte: Die Polyperspektive ist ein thematisches Kernanliegen taktiler Choreografie! Die Vielfalt an Perspektiven schließt die Nahperspektive mit ein, die wiederum ein Anfassen erst ermöglicht. Man ist frei, so nah heranzugehen, dass man Gegenstände und potenziell sogar Performer*innen berühren kann. Bedeutsam erscheint mir hierbei, dass das Einnehmen einer visuellen Perspektive immer per se als *eine* mögliche unter vielen in Erscheinung tritt: Jede Perspektive ist immer buchstäblich ein Standpunkt, der als temporär, flüchtig und veränderlich erfahrbar wird. Damit wird »Perspektive« von der Position des »durchdringenden Blicks« zu etwas Fließendem und Körperlichem. Taktile Choreografien unterwandern auf diese Weise nicht nur räumlich, sondern auch konzeptuell das Prinzip der Guckkastenbühne.

Gewiss lässt sich hier einwenden, dass auch die Rezeption in einer klassischen Theatersituation vielfältige »Perspektiven« mit sich bringt, da jede*r mit einem anderen Hintergrund, Assoziation, Tagesverfassung etc. die Aufführung betrachtet. Dennoch verlangt die Guckkastenbühne eine körperliche Stillstellung auf immer demselben Sitz, so dass sich die faktische visuelle Perspektive einer* einzelnen Zuschauer*in während einer Aufführung nicht (oder nur marginal) verändert. Dabei führen die Preispolitiken der Stadttheater und Opernhäuser dazu, dass die räumliche Perspektive, die die einzelnen Besucher*innen qua ihres gekauften Tickets einnehmen dürfen bzw. können, immer auch an die eigenen finanziellen Möglichkeiten geknüpft ist: Wer viel zahlen kann, darf von Nahem schauen, wer wenig zahlt, muss sich mit einem weit entfernten Blickwinkel aus dem zweiten oder dritten Rang begnügen, von dem aus zumal häufig Teile der Bühne verdeckt sind. Perfider Weise wird so in einer klassischen Theatersituation »gut Sehen« mit finanzieller Potenz gleichgesetzt. Womöglich lässt sich dies als Überbleibsel aus den monarchischen Ursprüngen der Guckkastenbühne deuten: Die einzige wirklich zentrale Perspektive ist architektonisch einem einzigen Platz zugeordnet – der Königs- bzw. Fürstenloge. Indem sie ein polyperspektivisches, kinästhetisches Sehen aus vielfach selbst-

gewählten Perspektiven stark macht, unterwandert taktile Choreografie den historisch gewachsenen und in heutigen Theaterhäusern noch immer präsenten Zusammenhang von Sehen und Macht. Ihr lässt sich damit auch ein machtkritisches Potenzial zuschreiben.

6. Verkörpertes Sehen und situiertes Wissen

Um das machtkritische Potenzial eines polyperspektivischen, kinästhetischen und damit ›verkörperten‹ Sehens spezifischer auszuführen, erscheint ein Rückbezug auf Donna Haraways Aufsatz »Situieretes Wissen«⁷⁶ überaus fruchtbar.

6.1 Situieretes Wissen bei Donna Haraway

Auch Haraway argumentiert mit ihrer Theorie des situierten Wissens für das Einnehmen einer »partiellen« und »verkörperten« Perspektive – in ihrem Fall bezieht sie diesen Ansatz auf den Kontext der Wissenschaften. Bevor ich dies weiter erläutere, erscheint es notwendig, kurz den Hintergrund zu skizzieren, vor dem Haraway ihre Theorie entwickelt. Sie formuliert eine scharfe Kritik an der allgemeinen, insbesondere in den Naturwissenschaften verbreiteten Auffassung einer ›neutralen‹ und ›objektiven‹ Wissenschaft.⁷⁷ Haraway argumentiert also gegen ein Verständnis von Wissenschaft, das eine distanzierte Draufsicht als Basis für Erkenntnisgewinn voraussetzt. Folgt man der Autorin, so setzt das gängige Verständnis von Wissenschaft dabei einen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn mit rationalem Verstehen gleich. Überaus problematisch daran ist dabei die Gleichsetzung von rationalem Verständnis mit vermeintlicher ›Körperlosigkeit‹: In dem Moment, in dem ein Körper als »markiert« gilt (weiblich, nicht-weiß etc.), wird ihm implizit die Fähigkeit, wissenschaftlich zu denken, abgesprochen. Auf diese Weise ist der abendländische Wissenschaftsdiskurs von einem impliziten leibfeindlichen Körper-Geist-Dualismus durchzogen. Haraway bezeichnet diesen Zusammenhang als »göttlichen Trick«:⁷⁸ Faktisch kann niemand eine Perspektive außerhalb seiner oder ihrer selbst einnehmen außer ein (monotheistischer) Gott, der qua definitionem eine distanzierte, allsehende Außenperspektive und Körperlosigkeit in sich vereint.

76 Donna J. Haraway: Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partiellen Perspektive. Übers. von Helga Kelle. In: Dies. (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.

77 Den Begriff der Objektivität eignet sich Haraway in einer eigenen Begriffsdeutung dezidiert selbst an, ich komme darauf weiter unten zu sprechen.

78 Haraway: Situieretes Wissen, a.a.O., S. 81ff. Haraway spricht in diesem Zusammenhang wörtlich von den »Wahrheitsansprüche[n] einer feindlichen Wissenschaft«. Vgl. ebd., S. 77.

Nur diejenigen, die die Position der Herrschenden einnehmen, sind selbstidentisch, unmarkiert, entkörperert, unvermittelt, transzendent und wiedergeboren. [...] Wissen vom Standpunkt des Unmarkierten ist wahrhaft phantastisch, verzerrt, und deshalb irrational. [...] Der göttliche Trick ist selbstidentisch und wir haben dies fälschlicherweise für Kreativität und Wissen, sogar für Allwissenheit gehalten.⁷⁹

Haraway wendet sich nun vor allem dagegen, dass, obwohl es sich beim »göttlichen Trick« um eine menschenunmögliche Position handelt, doch bestimmte Vertreter⁸⁰ von Wissenschaft eben diese Position für sich beanspruchen. Es sei zumeist eine weiße und männliche Perspektive, die behauptet, die eigene Körperlichkeit verlassen und zu einer »neutralen« Sicht gelangen zu können. So wird die vermeintliche Neutralität der Wissenschaft schließlich zu einer Machtfrage: Bestimmten Menschen (etwa FLINTA*, BIPOC etc.) wird sie ob ihrer, wenn man so will, nicht zu verbergenden Körperlichkeit vorenthalten.⁸¹ Haraway dekonstruiert diese Position eindrücklich, indem sie deutlich macht, dass es *die* neutrale Perspektive und *den* distanzierten Außenblick nicht gibt. Stattdessen argumentiert sie für das offensive Einnehmen eines von ihr so genannten partialen und situierten Standpunktes:

Ich argumentiere für Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universalität die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden. Dies sind Ansprüche auf Aussagen über das Leben von Menschen: entweder die Sicht von einem Körper aus, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter Körper ist, oder der einfache und einfältige Blick von oben, von nirgendwo.⁸²

Die Sicht aus der eigenen Position und der eigenen Leiblichkeit heraus, dies macht Haraway sehr deutlich, ist die einzig mögliche. Gleichzeitig bedeutet das auch immer, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, die Sicht von einem bestimmten Ort her: von der Situation aus, in der ich mich in meiner spezifischen Leiblichkeit in einem bestimmten lokalen Gefüge befinde. Wissen könne also immer nur situativ, partial und lokal produziert und weitergegeben werden. Haraway spricht in diesem

79 Ebd., S. 87.

80 Da Haraway einen explizit feministischen Standpunkt vertritt, richtet sich ihre Kritik tatsächlich vornehmlich gegen männliche Vertreter. Sie spricht in diesem Zusammenhang wörtlich von den »Jungs«. Vgl. ebd., S. 77.

81 Vgl. ebd., S. 73: »Das imaginierte »wir« sind die verkörperten Anderen, denen es nicht erlaubt ist, keinen Körper zu haben, keine begrenzte Perspektive und damit auch keinen unausweichlich disqualifizierenden und belastenden Bias in ernstzunehmenden Diskussionen außerhalb des eigenen Zirkels [...]«

82 Ebd., S. 89.

Zusammenhang von »Sichtweisen, die einen Ort haben«. ⁸³ Diese Erkenntnis demaskiert jeglichen Anspruch auf Universalität als unmögliches oder größenwahnsinniges Unterfangen. Gleichzeitig ist von großer Bedeutung, dass eine situierte bzw. lokale Perspektive immer eine *mobile* bleibt: »Denn feministische Verkörperung widersteht einer Fixierung und hegt eine unstillbare Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen.« ⁸⁴ Die Perspektive kann ständig gewechselt werden, sie bleibt dann vielleicht eher frisch und offen – so legt es Haraways Verwendung des Wortes »Neugier« nahe. ⁸⁵

Etwas verwirrend erscheint in diesem Zusammenhang ihre Verwendung des Begriffes Objektivität. »Die Wissenschaftsfrage im Feminismus zielt auf Objektivität als positionierter Relationalität«, ⁸⁶ so schreibt sie, oder an anderer Stelle:

Auf eine weniger verkehrte Weise erweist sich Objektivität so als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick. ⁸⁷

Haraway benutzt den Begriff des Objektiven damit konträr zu dessen allgemein verbreitetem Verständnis. Sie kritisiert das Konzept eines nicht an eine individuelle Position gebundenen Blicks »von oben herab« als entkörperert, perspektivlos und »einfältig«. ⁸⁸ Tatsächliche Objektivität könne nach ihrer Definition hingegen nur in partialen, verkörperten und lokalen Kontexten entstehen. ⁸⁹ Die dergestalt situierte und verkörperte Perspektive schließt dabei Widersprüche und Ungereimtheiten mit ein: Sie versteht sich nicht als *die* Wahrheit, sondern eher als Versuch, Wahrheiten immer weiter und immer neu zu fassen. »Die neuen Wissenschaften, die der Feminismus begehrt, sind Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen.« ⁹⁰ Und eben genau im Beherzi-

83 Ebd., S. 91.

84 Ebd., S. 90.

85 Ebd., S. 91

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 82. Vgl. auch ebd., S. 89: »Objektivität kann keine festgelegte Vision sein, wenn das, was als Objekt gilt, sich als Dreh- und Angelpunkt der Weltgeschichte herausstellt.«

89 Gleichzeitig stellt sich die Frage, warum Haraway Objektivität so positiv konnotiert und wie sie diese dann von Universalitätsansprüchen trennen würde, gegen die sie so vehement argumentiert. Für den hier von mir verfolgten Argumentationsstrang erscheint diese Differenzierung aber nicht von weiterführender Bedeutung.

90 Haraway: Situiertes Wissen, a.a.O., S. 89. Das »Stottern« werde ich im Zusammenhang mit dem Motiv des Zauderns im nächsten Kapitel noch einmal aufgreifen.

gen der Tatsache, dass es eigentlich ausschließlich stotterndes, verkörpertes Wissen geben kann, liegt für Haraway die Freiheit, das eigene Denken zu weiten:

Unsere Suche nach Partialität ist kein Selbstzweck, sondern handelt von Verbindungen und unerwarteten Eröffnungen, die durch situiertes Wissen möglich werden. Einen spezifischen Ort einzunehmen, ist der einzige Weg zu einer umfangreicheren Vision.⁹¹

6.2 Rezeption taktile Choreografie als Aktualisierung situierten Wissens

Ich habe aufgeführt, dass *Partialität*, bzw. *Lokalisierung* und *Verkörperung* die wesentlichen Merkmale von Haraways situiertem Wissen darstellen.⁹² Diese Merkmale legen einen Bezug zu taktile Choreografie und ihrer Rezeption nahe. Es wurde deutlich, dass die untersuchten choreografischen Arbeiten eine Vielzahl an möglichen Perspektiven anbieten, wobei ihnen ein Konzept von Perspektive zugrunde liegt, das dynamisch und körperlich ist und nichtvisuelle Perspektiven miteinschließt. Indem sie eine Fixierung der Teilnehmenden im Raum choreografisch, dramaturgisch oder strukturell zu unterwandern suchen, lassen sich taktile Choreografien als Formen lokalisierter bzw. partieller Wissensproduktion verstehen. Die fixe Zuschauer*innenposition in einer traditionellen Theatersituation könnte vor dem theoretischen Hintergrund, den Haraway liefert, als *göttlicher Trick* verstanden werden: körperlos und distanziert.⁹³ In taktile Choreografie hingegen nähern sich Rezipient*innen aus jeder Richtung an und sind frei, ihre individuelle Perspektive zu wählen und sie immer wieder zu ändern. Sie können so nah kommen, dass sie die Haut oder den Atem der Performer*innen spüren, so nah, dass sie Requisiten mit den Händen greifen können. Gleichzeitig werden die Mittel zur Schaffung einer polyperspektivischen Rezeption offengelegt: Im Verzicht auf den *deus ex machina* – was, wenn man so will, der *göttliche Trick* des Theaters ist – machen sie das Prinzip der *Lokalisierung* reflexiv. Gleichzeitig schafft taktile Choreografie ein Angebot, sich mitten hinein in Bewegung und Raum zu begeben. Ich habe dargelegt, dass dabei vielfältige taktile-kinästhetische Körperempfindungen entstehen können, für deren Wahrnehmung der choreografische Rahmen ein spezifisches Bewusstsein schafft. Bauchkitzeln, Kribbeln oder Schwindel werden hier zu ästhetischen Empfindungen, die die

91 Ebd., S. 91.

92 Es lässt sich anhand der Lektüre des zitierten Artikels nicht abschließend feststellen, ob Haraway die Begriffe *Partialität* und *Lokalisierung* synonymisch verwendet und, falls nein, wie genau sie sie voneinander differenziert.

93 Erhellend erscheint hierzu erneut der Verweis auf die sogenannte *Königsloge* in klassischen Theaterbauten, die die ›beste‹, weil zentralste (!) Perspektive dem Monarchen reservierten, während dieser sich für seinen privilegierten Status wiederum auf göttliche Legitimation berief. Vgl. Punkt 5.3.

Rezeption der taktilen Choreografien zu wichtigen Teilen ausmachen. Die sich bewegenden Körper der Rezipierenden sind von Relevanz: in ihrer Materialität, in all ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit – als *Verkörperung* im Sinne von Donna Haraway.

Taktile Choreografie, so lässt sich zusammenfassen, ist eine Choreografie des Mittendrins, die ein körperliches Sich-hinein-Begeben möglich macht bzw. einfordert. Ihre Rezeption lässt sich mit Haraway als eine künstlerische Aktualisierung von verkörpertem, situiertem Wissen verstehen: ein Wissen, das stottert, nie vollendet ist, ständig wieder übersetzt, übertragen, überschrieben werden muss. Hierin untergräbt diese Choreografieform die okularzentrische Annahme, dass für ein rationales Verstehen eine Außenperspektive nötig sei, ein ›gebührender Abstand‹ eingenommen werden müsse. Das taktil-kinästhetische Wissen, das hier künstlerisch produziert wird, funktioniert über die Wahrnehmungen des Körpers in Berührung und in Bewegung. Es ist ein partiales, verkörpertes Wissen. Damit setzt es der abendländischen Tradition eines *cogito ergo sum* ein *sentio ergo sum* entgegen. Statt sich als fixierte Werke zu verstehen, geht es in taktilem Choreografie um choreografische Organisationen von Wahrnehmungen, die sich der gängigen Wahrnehmungsordnung widersetzen.

Kapitel VI

Im Zauderraum: Relationale Aushandlungsprozesse

Taktile Choreografien, so wurde bis hierhin festgestellt, funktionieren über das körperliche Sich-hinein-Begeben der Teilnehmenden. Qua korporal-sensueller Partizipation entfalten sich die taktilen und kinästhetischen Rezeptionsdimensionen solcher Choreografien, die ausführlich in den vorangegangenen beiden Kapiteln herausgearbeitet wurden. Doch die Teilnahme an den Choreografien scheint sich nicht in Berührung und Bewegung (und deren jeweiliger Wahrnehmung) zu erschöpfen. Vielmehr sind in den Erfahrungsberichten vielfach auch Momente von Unsicherheit, Innehalten oder Abwägen beschrieben. Woraus resultiert diese Unsicherheit? Und in welchem Verhältnis steht sie zur taktil-kinästhetischen Rezeption bzw. wie ließe sie sich selbst rezeptionsästhetisch fassen? Diesen Fragen geht das folgende Kapitel nach. Dabei soll anhand verschiedener kurzer Beispielsituationen zunächst herausgearbeitet werden, dass Momente der Verunsicherung mit (inneren) Aushandlungsprozessen *in Relation* zu verschiedenen Aspekten der jeweiligen partizipativen Aufführungssituation einhergehen. Komplementär zur taktilen und zur kinästhetischen Rezeptionsdimension wird dies im Folgenden als *relationale Dimension* taktiler Choreografie gefasst. Weiter sollen dann zwei wesentliche Spielarten von Relationalität analysiert werden, die in taktiler Choreografie bedeutsam sind, nämlich einerseits *Handlungsspielräume* und andererseits *Blickbeziehungen*. Der Forschungsschwerpunkt liegt dabei jedoch nicht primär auf der Relationalität sich möglicherweise im Rahmen der Choreografien einstellender sozialer Interaktionen, sondern vielmehr auf der reflexiven Brechung, die mit der relationalen Rezeptionsdimension – und zwar, wie zu zeigen sein wird, gerade mit darin eintretenden Situationen des Stockens, Bremsens, der Zurückhaltung – eröffnet wird. Solche Momente reflexiver *Unter-Brechungen* seien hier als *Zaudern* beschrieben. Dabei werde ich mit Joseph Vogl aufzeigen, inwieweit dem Zaudern als leiblicher Rezeptionserfahrung und Rezeptionshaltung eine produktive Kraft innewohnt.

1. Inmitten der Choreografie

Die Modi der bis hierhin untersuchten taktilen und kinästhetischen Rezeptionsdimensionen wurden als *fühlend* respektive *in Bewegung* beschrieben. Allerdings blieb damit ein weiterer Zustand bislang unbeachtet, der jedoch in allen fünf Erfahrungsberichten immer wieder beschrieben wird: ein Zustand des Verunsichertseins.

1.1 Abwarten, Innehalten, Verunsicherung

Um solche Momente von Verunsicherung im Rahmen taktiler Choreografie präziser fassen zu können, seien hier zunächst cursorisch einige exemplarische Situationen wiedergegeben. Tatsächlich tauchen Momente eines unsicheren Innehaltens markant quer durch die fünf Erfahrungsberichte auf. Zumeist artikulieren sie sich als innere Fragen, wie etwa in dieser Szene von *CO-TOUCH*:

Soll ich hier warten, bis die Performerin mich wieder berührt, mich an einen neuen Ort bringt? Aber sie kommt nicht wieder und so spaziere ich nun einfach los, weg von der Plane, blind in den Raum hinein. Ich spüre das glatte Parkett unter meinen Füßen und strecke vorsichtig meine Arme nach allen Richtungen aus: Vielleicht ertaste ich ja irgendjemand anderen im Raum? Wo sind eigentlich alle?

Ähnlich zeugt ein innerer Monolog, der im Erfahrungsbericht zu *Invited* notiert ist, von einem gewissen Hadern:

*Ich schaue zu und stelle fest, dass ich passiv bleibe, solange mich niemand auffordert – überhaupt betreten nur Aufgeforderte den Bühnenraum, sofern mich meine Wahrnehmung davon, wer zur Gruppe der Performer*innen gehört, nicht trägt. Warum eigentlich?*

In einem Moment bei *In Many Hands* mischt sich zu einem Gefühl der Verunsicherung noch eine gewisse Empörung:

Manchmal verpassen meine Hände jetzt in der allgemeinen Unübersichtlichkeit der verschränkten Hände einen durchgegebenen Gegenstand. Ich ertappe mich dabei, dass mich das ärgert (Hey, können die nicht besser aufpassen? Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösen und mir den Gegenstand noch einmal zurückschnappen? Bin ich hier etwa die Einzige, die Gegenstände verpasst, weil sie eine schludrige Sitznachbarin hat?)¹

1 Der Moment ist noch in anderer Hinsicht relevant, so dass ich diese Passage weiter unten noch einmal ausführlicher behandeln werde.

Hier sind Momente des Abwartens, des Haderns und inneren Auslotens beschrieben, die sich in den korporal-sensuell partizipativen Aufführungssituationen ereignet haben. In allen Momenten scheint die Unsicherheit einerseits mit den eigenen Möglichkeiten innerhalb der choreografischen Struktur zusammenzuhängen (»Soll ich hier warten [...]?« »Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösen [...]?«), andererseits im weitesten Sinne mit der Tatsache, dass *ich* mich darin nicht allein befinde: Die anderen im Raum, so legen es die Fragen nahe, sind von Bedeutung (»Vielleicht spüre ich ja irgendjemand anderen im Raum?«, »Hey, können die nicht besser aufpassen?«). Als Teilnehmende stehe *ich* in einer wechselseitigen Beziehung zu allem und allen, die die Choreografie im Moment ihrer Ausführung ausmachen – dazu zählen Performer*innen und Teilnehmer*innen ebenso wie der spezifische choreografische Raum einschließlich seiner Objekte. Während der Teilnahme an einer taktilen Choreografie stellt sich somit unweigerlich ein komplexes Wechselgefüge an temporären Bezugnahmen, Beziehungen und Abhängigkeiten ein, für das hier der Terminus *relationale Rezeptionsdimension* geprägt wird.

1.2 Zum Begriff der Relation

Der Begriff der Relation geht zurück auf das lateinische *relatio* für »Zurücktragen, [...], Beziehung, Rücksicht oder Verhältnis«. ² Im Kontext taktiler Choreografie sei wird er nun herangezogen, um im weitesten Sinne »Beziehungen« zu fassen, die sich innerhalb der Choreografie entfalten. Damit sind sowohl (wie auch immer flüchtige) Beziehungen zwischen Teilnehmenden untereinander und zwischen Teilnehmenden und Performer*innen (einschließlich der Choreograf*innen) gemeint als auch Handlungen von Teilnehmenden, die eine Beziehung zur choreografischen Ordnung herstellen, welche auch den Raum, die darin befindlichen Objekte, die Vorankündigungen etc. umfasst. ³ Der Relationalitätsbegriff eignet sich insbesondere deswegen zum Erfassen dieser Rezeptionsdimension, weil er einerseits Beziehungen zwischen Praktizierenden in einem *sozialen* Sinne fasst, andererseits aber auch eine Bezugnahme Teilnehmender auf *strukturelle* Faktoren der Choreografie. Auf diese Weise erlaubt es der Relationalitätsbegriff, der Komplexität der Verbindungen sowie den sozialen und strukturellen Wechselwirkungen der Teilnahmesituation gerecht zu werden. ⁴

2 Vgl. Eintrag »Relation«. In: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Relation> (Stand: 19.12.22).

3 Vgl. die Ausführungen zur Rezeptionssituation taktiler Choreografie in Kapitel III.

4 Der Begriff der Relationalität wird im folgenden Kapitel in seiner durch Glissant vorgenommenen postkolonialen Erweiterung noch einmal aufgegriffen werden. Vgl. Kapitel VII.2.2.

Die Verwendung des Terminus schafft einen Rückbezug auf die in Kapitel II skizzierte *relationale Ästhetik* Bourriauds,⁵ was hier allerdings differenziert verstanden werden muss. In Bourriauds Konzeption der relationalen Ästhetik treten Handlungen und Formen sozialer Interaktion an die Stelle von Kunstwerken. In dieser Hinsicht kann sein Relationalitätsbegriff hier zunächst als bedingt anschlussfähig angenommen werden. Kritisch abzugrenzen ist die von mir vorgeschlagene Verwendung des Relationalitätsbegriffs jedoch insbesondere von Bourriauds laut proklamiertem Anspruch, relationale Kunstsituationen seien per se gemeinschaftsstiftend.⁶ Aufgrund des dezidiert subjektiven, individuell divergierenden und oftmals auch stark introvertierten taktile-kinästhetischen Erlebens taktiler Choreografie halte ich eine Betonung des Gemeinschaftsbegriffs im hiesigen Kontext für nicht angemessen – zumal es sich um einen historisch, politisch und religiös sehr aufgeladenen Begriff handelt. Die Problematik des Gemeinschaftsbegriffs fasst Martina Ruhsam konzise zusammen:

Denn wenn Menschen in ein prädefiniertes soziales Konstrukt eingepasst werden sollen oder ambitionierte Politiker versuchen, aus dem Sozialen eine ideale Gemeinschaftsskulptur zu meißeln, dann wird fast immer auf gewaltsame Methoden zur Disziplinierung zurückgegriffen, auf deren Basis nicht nur die extreme Rechte, sondern auch die extreme Linke ihre Totalitarismen konstruiert hat.⁷

Vor dem Hintergrund eines häufig zu politischen oder religiösen Zwecken missbrauchten Begriffs wirkt Bourriauds euphorische Proklamation von relationaler Kunst als »gemeinschaftsstiftend« unreflektiert und verklärend. Die Rezeptionssituation taktiler Choreografie als gemeinschaftsbildend zu verstehen, würde unterstellen, dass hier gemeinsame Ziele verfolgt oder sich eine Form von Zugehörigkeit einstellen würde;⁸ beides trifft jedoch nicht zu.⁹

5 Vgl. Kapitel II.2.3.

6 Siehe die durch Brunner und Kleesattel formulierte Kritik an Bourriaud, ausgeführt in Kapitel II.2.3.

7 Martina Ruhsam: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011, S. 24.

8 Vgl. ebd., S. 31.

9 Einige Autor*innen sprechen im Zusammenhang mit partizipativen Kunst- oder Aufführungssituationen von *Zufallsgemeinschaft*, so etwa Kemp in Anlehnung an Rebentisch: »Was da auch immer gerade geschah, eine Hochzeit, eine Diskussion vor und mit dem Publikum, eine Performance, es muss klar sein, dass diese Vorgänge immer nur das unvorbereitete Publikum des jeweiligen Tages erreichten, eine ›Zufallsgemeinschaft‹, keine echte.« Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 157. Ruhsam hingegen folgt dem Konzept Nancys, der dem klassischen Gemeinschaftsbegriff ein *Mit-Sein* entgegensetzt, welches nicht versucht, gleichzumachen, sondern Brüche und Widersprüchlichkeiten zulässt. Vgl. Ruhsam, a.a.O., S. 33: »Das Mit

Wohl aber zeigt sich im kursorischen Vergleich von Momenten der Verunsicherung, dass sie jeweils dort eintreten, wo in der Rezeption ein Beziehungsgeschehen in den Vordergrund tritt und es zugleich um eine potenzielle eigene Aktivität als Rezipierende*r geht. Jegliches Berührungs- und Bewegungsgeschehen taktiler Choreografie erweist sich als eine Form von *Zwischengeschehen* – zwischen Performer*innen und Teilnehmenden, zwischen Teilnehmenden untereinander, zwischen Teilnehmenden und dem Raum etc. Wenn nun die relationale Dimension taktiler Choreografie rezeptionsästhetisch analysierbar gemacht werden soll, dann bedeutet dies, sich nicht in einer Auflistung künstlerischer Strategien zum Zwecke der sozialen Interaktion zu erschöpfen, wie es etwa Bourriaud tut, sondern vielmehr nach der *Qualität* der relationalen Erfahrungen zu fragen.¹⁰

2. Handlungsspielräume im choreografischen Möglichkeitsraum

In Kapitel III wurde die Szene *In-die-Hand-Beißen* aus McIntoshs *In Many Hands* vorgestellt – eine Situation, in der *ich* als Teilnehmerin spontan mit einem kleinen Tierschädel meiner Sitznachbarin in die Hand beiße, anstatt ihn ihr einfach nur weiterzureichen. Anhand dieser Szene wurden zwei wesentliche Dinge im Zusammenhang mit der Ordnung taktiler Choreografie herausgearbeitet, nämlich einerseits, dass das *choreografische Geschehen* sich erst durch die physischen Bewegungen der Anwesenden realisiert, und andererseits, dass es sich erst dann realisieren *kann*, wenn eine geltende *choreografische Ordnung* etabliert ist. Diese Ordnung, auch das ging bereits aus dem Beispiel hervor, ist gleichzeitig *geöffnet*, so dass sich Handlungsspielräume für die Teilnehmenden ergeben. Die Nachbarin mit dem Tierschädel in die Hand zu beißen, war nicht vorgegeben, sondern entsprang einer spontanen Laune, zog sich dann aber als Teil der Tischchoreografie bis

des Seins kann als ein permanentes *Zwischen* oder als ein unaufhörliches *Neben-an* bezeichnet werden, es kennzeichnet ein Sein, das nie ganz zu sich kommen kann.« Auf dieses auch für den hiesigen Kontext sicherlich anschlussfähige Konzept des Mit-Seins kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Vgl. dazu Jean-Luc Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.

- 10 Dies stellt bislang ein kaum beachtetes Forschungsfeld dar. Zu den wenigen, die sich mit dieser Fragestellung auseinandersetzen, zählt Sandra Umathum. Vgl. Sandra Umathum: *Der Museumsbesucher als Erfahrungsgestalter*. In: Karin Gludovatz, Michael Lüthy, Bernhard Schieder, Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2010, S. 59–72, hier S. 66: »Fragt man aber nach diesen neuen oder anderen Kunsterfahrungen, dann erhält man meist nur wenig zufriedenstellende Antworten. In der Regel liest man allenfalls von den Strategien, durch die Menschen mit anderen Menschen ins Verhältnis gesetzt werden, oder von den Tätigkeiten, die Menschen miteinander ausführen können. Über die Art der Bezüglichkeiten und vor allem über die Art der Erfahrungen ist damit jedoch so gut wie noch nichts gesagt.«

zum Ende des Tisches weiter. Die *In-die-Hand-Beißen*-Szene verdeutlicht, dass sich taktile Choreografie als *Möglichkeitsraum* verstehen lässt,¹¹ in dem vieles passieren kann, aber nichts passieren muss. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an meinen Vorschlag erinnert, taktile Choreografie als *Einladung* zu verstehen.¹² Während dieser Einladungscharakter als Ausgangssituation taktiler Choreografien bereits hinreichend beschrieben wurde, soll an dieser Stelle nun gefragt werden: Was resultiert für Teilnehmende aus der *Einladung*, zu der sie sich im Moment der Aufführung ja in irgendeiner Form konkret verhalten müssen?

2.1 Was soll ich und was will ich?

Rollbrettverlockung (Fluid Grounds) *Ich steige ein paar Stufen hinauf zu einer Art selbstgezimmerter Aussichtsplattform. Beim Blick hinunter beobachte ich eine Performerin, die auf einem kleinen quadratischen Rollbrett sitzt und sich so sehr geschmeidig durch den Raum bewegt. Sie stößt sich mit den Füßen ab und scheint die kreisenden und rollenden Bewegungen in ihren Körper zu übertragen. Aus ihrer Fortbewegung auf und mit dem Rollbrett macht sie einen bemerkenswerten Tanz – bemerkenswert deshalb, weil sie auf dem kleinen Brett eine irgendwie kauernde Position innehat, sich so nah über dem Boden bewegt und gleichzeitig elegant und schwebend wirkt. Ich schaue ihr gern zu. Ihr Dreh- und Schwungtanz steckt mich an; ich bekomme Lust, das auch auszuprobieren. Von der Aussichtsbrücke aus spähe ich im Raum umher: Tatsächlich, dort hinten in der Ecke gibt es noch ein weiteres solches Rollbrett, das niemand nutzt. Aber darf ich mir das einfach nehmen? Ich fühle mich etwas schüchtern, schaue umher, was die anderen Besucher*innen in der Halle so tun (und warum interessiert mich das eigentlich? Warum will ich mich ›konform‹ verhalten, wo hier doch qua Auskunft das eigene Erkunden erlaubt ist? Wäre es eine ›empathische Haltung‹,¹³ auf einem zweiten Rollbrett mit der Tänzerin mitzumachen, oder wäre das vielmehr ein Übergriff meinerseits auf den zu respektierenden Raum ihres Tanzes?). Die anderen Besucher*innen jedenfalls benehmen sich just in diesem Moment recht verhalten: Viele fotografieren (das scheint weniger Hürden darzustellen, als sich ganz frei und ohne Smartphone zu bewegen), andere schauen von den Sitzsäcken aus zu, wieder andere schlendern aufmerksam umher. Dann kommt ein Frauenpaar in mein Blickfeld. Die beiden sind augenscheinlich ausgelassener Laune und experimentieren sehr eifrig mit*

11 Zum Verständnis von Choreografie als »Möglichkeitsraum« vgl. Gabriele Klein: Zeitgenössische Choreografie. In: Dies. (Hg.): *Choreografischer Baukasten*. Das Buch. Bielefeld: transcript 2019, S. 17–50, hier S. 47. Der Begriff wurde in Kapitel II.3.3 bereits aufgegriffen. Vergleichbar beschreibt auch Matzke ein interaktives Setting der Performancegruppe *She She Pop* als »Möglichkeitsraum.« Annemarie Matzke: *Der Ballsaal als Versuchsaufbau*. Überlegungen zum Verhältnis von Zuschauer und Darsteller. In: Julian Klein (Hg.): *PER.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 88–102, hier S. 100.

12 Vgl. Kapitel III.5.

13 Zu dieser fordert der am Eingang von *Fluid Grounds* an die Wand gehängte Text auf, vgl. Kap. III.1.2.

»the dress«. Die Rollbrettperformerin kommt vorbei und bietet ihr Brett einer der beiden Frauen an, die sich mit dem Bauch darauflegt und ausprobiert, zu »fahren«. Die Performerin legt ihr noch ein zweites Rollbrett unter die Beine und ihre Freundin zieht sie nun lachend an den Beinen durch die Halle. Ich schäme mich ein bisschen vor mir selbst für meine eigene Zögerlichkeit. Einige Zeit später angele ich mir dann aber doch ein freies Rollbrett, setze mich darauf und schiebe mich mit den Füßen an.

Zu Erinnerung: Besucher*innen der Installation *Fluid Grounds* werden durch einen beim Eingang aufgehängten Instruktionstext in die choreografische Ordnung eingewiesen. Dieser Text verleiht ihnen explizit die Möglichkeit zu einem spielerischen Erkunden des Raumes und damit zugleich zu einer aktiven Teilhabe an der Choreografie: »Sie betreten einen Raum, in dem Sie aktiv oder passiv sein können. [...] Wir möchten Sie einladen, sich in Ihrem eigenen Rhythmus durch den Raum zu bewegen [...]. Das choreografische Material, das hier gezeigt wird, ist nicht unveränderlich. Im Gegenteil, es ist eine Einladung zu einer empathischen Haltung.«¹⁴ Tatsächlich verspüre *ich* als Besucherin keinerlei Druck, etwas tun zu müssen – *ich* fühle mich eingeladen, nicht aber gezwungen. Doch diese Tatsache führt offenbar, wie die Szene *Rollbrettverlockung* zeigt, zu komplexen Aushandlungsprozessen während der Rezeptionssituation: Wenn *ich* nichts muss, was *darf ich* dann? Wenn mir das Aktivsein interessanter erscheint als das Passivsein, welcher Aktivität gehe *ich* dann ganz konkret hier und jetzt nach? Als Teilnehmerin nehme *ich* zunächst eine schlendernde, abwartende, beobachtende Haltung ein, um das herauszufinden. In der beschriebenen Szene sehe *ich* dem Tanz einer Performerin auf und mit einem kleinen Rollbrett zu. Dieses Zuschauen ist zunächst ein Zuschauen von außen, wie es sich auch in einer Bühnensituation ereignen würde.¹⁵ Doch da *ich* als Teilnehmende eingeladen bin, eine empathische Haltung einnehmen und selbst aktiv werden zu können, wird der schwungvoll-elegante Tanz auf dem Rollbrett für mich zu einer Aktivität, welcher *ich* nicht nur zusehen, sondern die *ich* selber *ausführen* möchte. Der Rollbrettanz zieht mich an; *ich* will, ohne dies in dem Moment bereits zu reflektieren, seine taktil-kinästhetischen Qualitäten erleben und nicht nur seine visuellen¹⁶ (»Ihr Dreh- und Schwunganz steckt mich an; ich bekomme Lust, das auch auszuprobieren«). Die als Möglichkeitsraum angelegte Choreografie – der Titel des Instruktionstextes (»Die vielen Möglichkeiten«) unterstreicht diesen Charakter – scheint durchaus nahezulegen, es der Performerin gleichzutun. Doch *ich* lege

14 Vgl. Kapitel III.1.2.

15 Es sei hier noch einmal betont, dass taktile Choreografie nach meiner Definition visuelle Wahrnehmung nicht ausschließt, wohl aber die *Wahrnehmungsordnung*, in der das Sehen steht, eine andere ist als üblicherweise im Theater.

16 Wobei sich aus dem taktil-kinästhetischen Erleben der Fahrt auf dem Rollbrett wiederum ein unerwarteter Moment *kinästhetischen Sehens* eröffnet. Vgl. Kapitel V.5.2.

nicht einfach los mit eigener Aktivität – etwa in Form eines Ritts auf dem Rollbrett –, vielmehr finden sich im zitierten Text deutliche Hinweise darauf, dass *ich* zögere. Dies artikuliert sich im Erfahrungsbericht in den vielen (an mich selbst gerichteten) Fragen: »[...] darf ich mir das einfach nehmen?«, »Warum will ich mich konform verhalten [...]?« In der Rezeptionssituation weiß *ich* zunächst nicht, wie *ich* die mit der Choreografie ausgesprochene Einladung zum eigenen Handeln ausfüllen soll oder will und wo ganz konkret die Grenzen der partizipatorischen Freiheit liegen (»Wäre es eine ›empathische Haltung‹, [...] oder wäre das vielmehr ein Übergriff meinerseits [...]?«). Gleichzeitig zeugt der Textauszug auch davon, dass *ich* in der offenen Rezeptionssituation die anderen im Raum recht genau beobachtet – und zwar explizit nicht nur die Performer*innen, sondern auch die anderen Besucher*innen. Als Teilnehmerin verspüre *ich* offenbar den Wunsch oder die Notwendigkeit, mein eigenes Verhalten mit dem der anderen Besucher*innen abzugleichen – was *ich* aber zugleich vor mir selbst in Frage stelle (»und warum interessiert mich das eigentlich?«). Letztlich führt das Beobachten von anderen Besucherinnen, die in dem beschriebenen Moment aktiver, vielleicht ›mutiger‹ sind als *ich* selbst, dazu, dass *ich* mich schließlich ermächtigt, es ihnen gleichzutun und selber ein Rollbrett zu nutzen.

Anhand des Beispiels *Rollbrettverlockung* formuliere ich die These, dass für Teilnehmende die durch taktile Choreografien ausgesprochene Einladung zur korporal-sensuellen Partizipation mit inneren *Aushandlungsprozessen* verknüpft ist – Prozesse, in denen sie sich selbst in der Situation verorten und ausloten, ob und wie sie die Einladung, Teil einer Choreografie zu werden, ohne diese vorher zu kennen, annehmen wollen und können. Diese Aushandlungsprozesse lassen sich als Suche nach einer eigenen, *situierten Antwort* auf das Angebot korporal-sensueller Partizipation verstehen.¹⁷

2.2 Eigenverantwortung und Rücksichtnahme

Es hat sich gezeigt, dass der choreografische Möglichkeitsraum taktiler Choreografie viel Freiheit für Teilnehmende bereithält: Man kann selbst aktiv werden, kann handeln – vieles darf man, nichts muss man. Oder doch? Zumindest, dies legt die Analyse des vorangegangenen Beispiels *Rollbrettverlockung* nahe, muss man sich hier einer Rezeptionssituation stellen, in der jede*r für das eigene Erleben der Choreografie – zumindest teilweise – selbst verantwortlich ist. Diese Vermutung soll mit dem folgenden Beispiel konkretisiert werden.

17 Den Begriff der Antwort werde ich anhand des von Haraway geprägten Konzeptes der *Responsabilität* im folgenden Kapitel noch einmal gesondert vertiefen. Vgl. Kapitel VII.2.1.

Selbstermächtigung zum Rennen (Invited) *Im Moment des Aufgefordertwerdens zieht immer (mal größer, mal kleiner) ein Lächeln über beide Gesichter: Aufgeforderte und Auffordernde. Beim Rennen dann wird das Lächeln größer und freier, manche strahlen regelrecht. Die Freude am Rennen überträgt sich auf mich: Es kribbelt mir schon beim Zuschauen in den Beinen! Trotzdem bleibe ich am Rand, denn ich werde nicht aufgefordert. Ist das choreografisch gewollt (etwa als Steuerung, also um den rennenden Strudel nicht aus dem Ruder laufen zu lassen)? Oder ist das Warten vielmehr Zeichen meiner eigenen zögerlichen Selbstbeschränkung? Doch dann wird ein neues Rennmotiv eingeführt, nämlich eine Art Platzwechsel mit Quer-über-die-Bühne-Rennen. Hier ist es für mich nicht mehr ersichtlich, wer Performer*in ist und wer Zuschauer*in, ob es geplant ist oder nicht, wer wann wohin wechselt, und endlich ermächtige ich mich, selbst zu entscheiden: Ich stehe auf und renne, ohne explizit dazu aufgefordert zu werden. Das Rennen zu der schnellen Musik macht unglaublich viel Spaß. Es wird zu einer Art Spiel: Wo ist eine Lücke, durch die ich hindurchrennen kann? Gibt es Blickkontakt mit jemandem, der zeitgleich den Platz wechseln will?*

Zunächst steht in diesem Moment der Aufführung von *Invited* offenbar das Beobachten der anderen im Vordergrund. Zuschauend und um die Einladung wissend, die hier ja sogar ganz explizit mit dem Stücker Titel gemacht wird, entsteht durch das Beobachten ein Begehren, vergleichbar mit der *Rollbrettverlockung* bei *Fluid Grounds*. *Ich* sehe das Rennen der anderen und nehme wahr, dass es sich ›irgendwie gut‹ anfühlen muss: Sie lächeln und lachen. Daraus entsteht in mir der Wunsch, es auch selber auszuprobieren, das schnelle Rennen zur Musik quer durch die kreisrunde und erleuchtete Bühne *kinästhetisch* zu erfahren. Gleichzeitig habe *ich* im Verlauf der Performance durch das Beobachten des Geschehens eine andere Information erhalten, nämlich, dass auf ein Auffordern seitens der Performer*innen ein Aufstehen und Mitgehen oder Rennen seitens der Teilnehmenden folgt. Im Umkehrschluss entsteht bei mir die Vermutung, dass *ich* erst dann angehalten bin, aufzustehen, wenn *ich* gestisch dazu aufgefordert werde. Auf die Aufforderung warte *ich* aber in diesem Moment vergeblich. Zwischen dem Wunsch, mich selbst zu bewegen, und dem offenbar ebenfalls bestehenden Wunsch, mich der Performance gegenüber ›angemessen‹ zu verhalten, entsteht eine Lücke, in der die spannungsgeladene relational-situierte Verortung innerhalb der Rezeptionssituation deutlich hervortritt – eine Verortung zwischen der choreografischen Ordnung und dem changierenden sozialen Gefüge, das sich zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen einstellt. Die Performer*innen übermitteln die Ordnung ein Stück weit,¹⁸ aber nur eben gerade so weit, dass für mich als Teilnehmende offenbar gewisse Unklarheiten bestehen bleiben: Handlungsspielräume treten hervor, wo sie beginnen und enden, muss aber erst herausgefunden, wenn man so will: *ertastet* werden. Erst nachdem

18 In dieser Szene lässt sich das an Teilnehmende adressierte auffordernde Reichen der Hände durch die Performer*innen als relevante choreografische Ordnungsstruktur bezeichnen.

ich im obigen Beispiel eine längere Phase der Auslotung und auch der Scham überwunden habe, entscheide *ich* mich, das zu tun, wonach mir eigentlich der Sinn bzw. die Lust steht: aufstehen und rennen. *Ich* übernehme also schließlich Verantwortung für mich selbst, für mein physisches Erleben während der Performance. Gleichzeitig – auch dies ist in dem Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen* ablesbar – spielt auch ein Verantworten des eigenen Handelns gegenüber *anderen* eine Rolle: nach Blickkontakten suchen, schauen, ob jemand den Platz wechseln will, dabei aufmerksam sein, um niemandem in die Bahn zu laufen oder eine Person umzurennen. Das beschriebene schnelle Kreuz-und-quer-Rennen erfordert unbedingt auch eine gewisse gegenseitige Umsicht, damit man nicht grob aneinanderstößt.

Aus der Szene *Selbstermächtigung zum Rennen* lässt sich schließen, dass in taktlicher Choreografie, die große Handlungsspielräume bereithält, im Umkehrschluss Teilnehmende eine im Vergleich zu klassischen Aufführungssituationen verhältnismäßig große Eigenverantwortung tragen.¹⁹ Zum einen sind sie selbst verantwortlich, die jeweiligen Möglichkeiten der Choreografie eigenmächtig auszuschöpfen – also sich den Zufälligkeiten im Verlauf des Aufführungsgeschehens nicht einfach hinzugeben, ohne diese selber auszuloten.²⁰ Wie weit dabei dieser Handlungsspielraum von einer teilnehmenden Person dann tatsächlich ausgelotet wird, hängt stark von verschiedensten Faktoren ab, etwa davon, ob man allein oder in Begleitung die Aufführung besucht,²¹ von der persönlichen Verfassung, Vorerfahrungen usw.²² Zum

-
- 19 Zur Eigenverantwortung Teilnehmender in partizipativen Kunst- und Theatersettings vgl. 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: »Mit der Hoffnung oder Erwartung, dass etwas Interessantes passiert, stellt sich zugleich die Frage, mit welchem Verhalten ich selbst dafür sorgen kann, dass die Situation sich einerseits für mich interessant entwickelt, aber auch wie ich unangenehm oder peinlichen Situationen ausweichen kann, die bei partizipativen Settings drohend mitschwingen können.«
- 20 Deutlich ist diese Tatsache bereits im Beispiel *Rollbrettverlockung* hervorgetreten. Hätte *ich* in dem beschriebenen Moment nicht schließlich die Initiative zum Ausprobieren des Rollbretts ergriffen, wäre das damit verbundene kinästhetische Erleben schlicht ausgeblieben.
- 21 Beispielsweise macht es einen großen Unterschied, ob man allein oder in Begleitung eine Aufführung besucht, wie sich am Beispiel des ausgelassenen Frauenpaares auf dem Rollbrett bei *Fluid Grounds* ablesen lässt. Bei *In Many Hands* wird dieser Faktor strukturell mitgedacht, indem Teilnehmende zu Beginn dazu aufgefordert werden, am Performancetisch möglichst zwischen unbekanntenen Personen Platz zu nehmen. Vgl. Erfahrungsbericht *In Many Hands*.
- 22 Ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie weit der individuelle Umgang mit einer partizipativen Ordnung auseinanderdriften kann, findet sich bei Schmidt. Er zitiert die nachträglichen Kommentare zweier Teilnehmerinnen zu einer interaktiven Klangperformance, in der Teilnehmer*innen Nachrichten von einem Chatbot erhalten. »Eine Besucherin bedauerte, dass sie offenbar weniger Handlungsangebote als die anderen Besucher:innen erhalten habe, weil sie diese als viel aktiver wahrgenommen hatte. Eine andere Besucherin reagierte überrascht und antwortete sinngemäß: ›Wie, du hast dich an alles gehalten, was der Bot ge-

anderen betrifft die Eigenverantwortung, die den Teilnehmenden zukommt, aber auch deren Wohlbefinden sowie das der anderen im Raum, da das eigene Handeln auf beides sowie ggf. auch auf das momentane Handeln anderer unmittelbare Auswirkungen haben kann: Das Rollbrett bei *Fluid Grounds* könnte die Bahn anderer Besucher*innen kreuzen (oder diese müssen sich umgekehrt davor in Acht nehmen, plötzlich umgefahren zu werden); die Rennenden bei *Invited* können nur dann gleichzeitig in hohem Tempo rennen, wenn alle entsprechend achtsam sind. Aus den Handlungsspielräumen, die taktile Choreografie ihren Teilnehmenden anbietet, resultiert somit nicht nur die Möglichkeit, sondern in gewisser Weise auch die Verpflichtung, Verantwortung zu übernehmen: für das choreografische Geschehen, für das persönliche Erleben darin und eben zumindest teilweise auch für die anderen, die sich im Raum befinden.²³

2.3 Erwartungshaltung

Dass eine potenzielle Bereitschaft zur korporal-sensuellen Partizipation in taktile Choreografie bereits vor der eigentlichen Aufführung durch textuelle Rahmungen (Programmhefte, Stückankündigungen etc.) angeregt wird, wurde in Kapitel III aufgezeigt. Der Quervergleich durch Programm- und Ankündigungstexte aller fünf Choreografien ergab, dass Teilnehmende über das zu erwartende taktil-kinästhetische Geschehen möglichst konkret in Kenntnis gesetzt werden – offenbar um ›bösen Überraschungen‹ vorzubeugen. Gleichzeitig arbeiten zumindest einige dieser Programmankündigungen mit inhaltlich hoch aufgeladenen Konzepten. Zur Erinnerung: Bei *Invited* etwa findet sich auf der Seite eines Veranstaltungskalenders folgender Wortlaut: »Seppe 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.«²⁴ Zurückbezogen auf das Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen* stellt sich die Frage, inwieweit die Übernahme von Eigenverantwortung, die dort beschrieben ist, nicht auch als ein mehr oder weniger expliziter Auftrag durch die Vorankündigungen übermittelt und dieser entsprechend (mehr oder weniger aktiv) angenommen worden ist. Vergleichbar heißt es im ebenfalls bereits zitierten Ankündigungstext zu *In Many Hands*: »Kate McIntosh ist fasziniert davon, [...] einen sozialen Raum zu imaginieren, in welchem Individuen die Möglichkeit

sagt hat? Mich hat der Bot ehrlich gesagt von Anfang an genervt und ich habe einfach das gemacht, worauf ich Lust hatte.« Schmidt, a.a.O., S. 215

- 23 Wobei zu sagen ist, dass diese Verantwortungsübernahme durch Teilnehmende in den Arbeiten unterschiedlich stark als Möglichkeit angelegt ist.
- 24 Vgl. Ankündigung zum Stück *Invited*. Kindaling: <https://www.kindaling.de/veranstaltungen/invited-von-seppe-baeyens-ultima-vez-feldspiele/berlin-schoeneberg> (Stand: 10.08.22). Vgl. Kapitel III.3.

haben, ihre eigene Handlungsfähigkeit sowie eine Gemeinschaftlichkeit zu erkunden.«²⁵ Ankündigungstexte, in denen der eigenen Aktivität eine so große Bedeutung zugeschrieben wird, übertragen potenziellen Besucher*innen taktiler Choreografien eine große Verantwortung: Die Annahme, mit einer gewissen Aufgabe betraut zu sein, schwingt dann mehr oder weniger unterschwellig in der Rezeptionssituation mit und können, wie die Erfahrungsberichte zeigen, auch zum eigenen Handeln führen²⁶ – gleichzeitig aber auch zu einem Gefühl der Verunsicherung, weil zunächst unklar bleibt, was es konkret heißt, etwa eine »soziale Choreographie« mitzugestalten. Daraus lässt sich schließen, dass auch die durch Vorankündigungen und Programmhefte beeinflusste persönliche Erwartungshaltung einen Anteil an den komplexen Wechselbeziehungen hat, welche die relationale Dimension der Rezeptionssituation taktiler Choreografie ausmachen.

2.4 »I would prefer not to«: Verweigerung

Zuletzt sei eine weitere Weise erwähnt, sich zu den durch taktile Choreografien eröffneten relationalen Handlungsspielräumen zu verhalten. Bis hierhin wurde festgestellt, dass die Einladung zu korporal-sensueller Partizipation mit (inneren) Aushandlungsprozessen einhergeht, während sie gleichzeitig mit der Übernahme von Verantwortung verbunden ist, deren Bedeutung teilweise durch gewisse Wortlaute in Programmankündigungen (»Mit-Autor [...] zu werden«) noch überhöht wird. Was aber, wenn jemand sich der mit der Teilnahme an taktiler Choreografie implizit ausgesprochenen ›Verpflichtung‹ gar nicht stellen will? Auch hierfür findet sich ein Beispiel, und zwar im Erfahrungsbericht zu *In Many Hands*:

Die Verweigerin (*In Many Hands*) *Die Spannung und auch die Aufmerksamkeit lassen nach, sicherlich sitzen wir schon eine Stunde hier drin, die Konzentration hat sich ein wenig erschöpft, oder ist es nur meine neue, junge Sitznachbarin, die eine für mich irritierende Note von jugendlicher »Ist-mir-doch-egal«-Aura ausströmt? Wir werden zu einem Überkreuzgriff der Hände angeleitet: unter den Nachbararmen durch, so dass ich die Hände der jeweils übernächsten Personen halte, während sich vor mir auf dem Tisch ein Händepaar aus Händen der beiden direkten Nachbarinnen berührt. Dann geht das Licht aus. Mit dieser neuen Überkreuzhaltung werden, so scheint es, ein paar Umwege zwischen Fühlen und Gehirn eingebaut – im Dunkeln weiß ich kaum mehr, wo meine eigenen beiden Hände eigentlich liegen und von wem sie gehalten werden bzw. wessen Hand ich selbst halte. Doch die junge Frau zu meiner Linken*

25 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).

26 Vgl. die Schilderung, dass *ich* mich in *Fluid Grounds* ja zum Aktivwerden eingeladen wusste, was es erleichterte, mir das Rollbrett zu nehmen.

steigt alsbald aus dieser Armhaltung aus: Sie löst ihre Arme nach kurzer Zeit etwas genervt (sofern sich Genervtheit auch im Dunklen überträgt) aus der Überkreuzhaltung, so dass nun meine Hand direkt unter ihrer liegt (müsste da nicht jetzt die übernächste Hand sein? Darf sie einfach nicht mitmachen?). Manchmal verpassen meine Hände jetzt in der allgemeinen Unübersichtlichkeit der verschränkten Hände einen durchgegebenen Gegenstand. Ich enttappe mich dabei, dass mich das ärgert (Hey, können die nicht besser aufpassen? Darf ich jetzt meine Hand aus der Verknotung lösen und mir den Gegenstand noch einmal zurückschnappen? Bin ich hier etwa die Einzige, die Gegenstände verpasst, weil sie eine schludrige Sitznachbarin hat?).

In ihrem Lösen der Arme ermächtigt sich die Sitznachbarin, sich der choreografischen Ordnung, die sich hier primär als Weiterreichen von Gegenständen artikuliert, zu entziehen. Sie verweigert also die Verantwortung, die ihr im Rahmen der Aufführung angeboten wird. Damit interpretiert sie ihren eigenen Handlungsspielraum auf eine Weise, die in dem beschriebenen Moment mein eigenes Erleben der Performance stark beeinträchtigt. *Ich* als ihre Nebensitzerin fühle mich durch ihre Verweigerung irritiert. Ihre Haltung ließe sich mit Krassimira Kruschkova als Bartleby'scher Modus des »I would prefer not to« beschreiben.²⁷ In dem Entziehen ihrer Hände und ihrem aktiven Nichtmitmachen manifestiert sich eine Art Antipartizipation. Bemerkenswert ist dabei, dass gerade im Akt der Verweigerung die relationale Rezeptionsdimension taktiler Choreografie besonders deutlich hervortritt: Die Nichtweitergabe der Gegenstände bringt die Choreografie ins Stocken, verursacht temporäres Chaos und ruft wechselwirksame Affekte hervor (Ärger). Mit ihrer Haltung des »I would prefer not to« steht die Verweigerin auch im Nichttun in Beziehung zur choreografischen Ordnung. Dass diese Ordnung zulässt, durch den Widerstand von Teilnehmer*innen ins Wanken gebracht zu werden, verdeutlicht, dass den Teilnehmenden hier nicht nur eine hypothetische, sondern eine ganz konkrete Mitverantwortung gegeben wird.

Zugleich liegt jedoch in diesem offensiven »I would prefer not to« auch eine gewisse, durchaus sperrige Widerständigkeit, die ich mit Rancière so verstehe: »Zu widerstehen bedeutet, die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinander zu bringen, nicht anerkennt.«²⁸ Damit erfordert die Einladung in den

27 Zu ihrer Verwendung des berühmten Bartleby'schen Zitats aus dem Roman von Herman Melville vgl. Krassimira Kruschkova: How did you come together? Zur Zeitgenossenschaft in Tanz und Performance. Verschriftlichung eines im Rahmen des Tankongresses 2016 gehaltenen Vortrags. Tankongress: http://2016.tankongress.de/files/how_did_you_come_together_kruschkova_deu_1.pdf (Stand: 11.05.22).

28 Jacques Rancière: Ist Kunst widerständig? Übers. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve Verlag 2008, S. 8.

Möglichkeitsraum taktiler Choreografie nicht zuletzt auch die »Akzeptanz des Risikos schonungsloser Kontingenz«. ²⁹ Jede Aufführung steht jedes Mal tatsächlich auf dem Spiel. ³⁰

3. Blickbeziehungen

Wurde bisher die situierte Bezugnahme auf den eröffneten Handlungsspielraum als eine Spielart der relationalen Dimension taktiler Choreografien manifestiert, so soll nun noch einer zweiten Spielart nachgegangen werden, die in den bereits betrachteten Aufführungssituationen bereits anklang, aber noch nicht eigens reflektiert wurde: Die anderen Teilnehmer*innen erschienen darin nicht nur als Personen, für die *ich* punktuell aus der Situation heraus Mitverantwortung trage und zu deren Aktivität *ich* selbst wiederum in relationaler Abhängigkeit stehe. Vielmehr scheint ihre bloße Anwesenheit im Raum eine Rolle dabei zu spielen, wie *ich* mich als Teilnehmende verhalte und vor allem, wie ich mich dabei *fühle*. Diese zweite Spielart der relationalen Rezeptionsdimension soll im Folgenden unter dem Stichwort der Blickbeziehungen erörtert werden. ³¹

3.1 Blicke und Verletzlichkeit

Korporal-sensuelle Partizipation im Rahmen einer taktilen Choreografie – so viel wurde bis hierin klar – involviert den eigenen Körper vollumfänglich. Durch die damit gegebene Sichtbarkeit des eigenen Körpers ist diese Form der Partizipation zugleich von einer großen emotionalen Verletzlichkeit geprägt. Im obigen Beispiel *Rollbrettverlockung* war die große Bedeutung dieses Aspekts bereits angeklungen: »Ich fühle mich etwas schüchtern, schaue umher, was die anderen Besucher*innen

29 Donna J. Haraway: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018, S. 53.

30 Hier sei hinzugefügt, dass die Thematik der Verweigerung meines Erachtens wesentliche produktionsästhetische Fragen taktiler Choreografie berührt, die hier nicht Untersuchungsgegenstand waren. Im Konzipieren und Entwickeln einer korporal-sensuell partizipativen Arbeit stellt es eine wesentliche Herausforderung dar, die Grenzen zwischen punktueller Verweigerung im Sinne eines zaudernden Nicht-Tuns und mutwilliger Sabotage auszuloten. Bis wohin entfaltet eine partizipative Choreografie ein interessantes Eigenleben? Wo hingegen löst sich die choreografische Ordnung so weit auf, dass bestimmte intendierte Prinzipien gar nicht mehr greifen? Dies zu beforschen würde ein weiterführendes Untersuchungsfeld darstellen.

31 Dazu ist anzumerken, dass diese beiden Spielarten der relationalen Rezeptionsdimension wiederum wechselwirksam in Relation zueinander stehen und sich keinesfalls separat voneinander denken lassen: Die Blicke im Raum beeinflussen das Tun, aber das Tun beeinflusst wiederum, wohin wie geblickt wird.

in der Halle so tun [...]«. ³² Wer sich in irgendeiner Form leiblich beteiligt, macht sich nicht nur körperlich verletzlich, sondern auch emotional – und umso größer ist diese emotionale Verletzlichkeit, wenn andere Besucher*innen dabei zuschauen: Sie werden so zu Zeug*innen des eigenen wie auch immer gearteten Tuns. Hier ist noch einmal die Tatsache hervorzuheben, dass Teilnehmer*innen sich die choreografische Ordnung, geleitet durch bestimmte strukturierende Instanzen, erst peu à peu im Moment der Rezeption erschließen. Im Gegensatz zu den Performer*innen, die als *Guides* mit Expert*innenwissen durch die Arbeit führen, haben Teilnehmer*in zuvor nichts »einstudiert«. In dem Moment, in dem *ich* eine durch die Performancesituation als Bühne markierte Fläche betrete, entsteht deshalb potenziell eine gewisse Angst, mich zu blamieren. Neben der Frage »Was soll ich und was will ich« schwingt immer auch die Frage mit: »Und was denken die anderen?« Aus dem Erfahrungsbericht zu *Invited* geht hervor, dass *ich* in einer Situation relativ zu Anfang, in der *ich* gehend über die Bühne geführt werde, das Angeblicktwerden reflektiere: »Ich werde quer durch die ›Arena‹ geführt und bin mir dabei der Blicke der anderen sehr bewusst. Das hier ist jetzt das ›Bühnengeschehen‹ und wird also von allen, die gerade nicht auf der Bühne sind, beobachtet.« ³³ In dieser Art von spontaner ›Bühnensituation‹ stellt sich eine Verlegenheit ein, die sich – je nach Disposition der teilnehmenden Person – zur Scham steigern kann. Dies lässt sich mit Zahavi als Indiz dafür deuten, dass auch affektive Bezugnahmen Teil der relationalen Rezeptionsdimension taktiler Choreografie sind. »Shame«, so Zahavi, »rather than merely being a self-reflective emotion, an emotion involving negative self-evaluation, is an emotion that reveals our relationality, our being-for-others.« ³⁴ Erst durch die Anwesenheit der anderen – und mehr noch durch ihr *Zuschauen* – bildet sich die Verlegenheit hier (potenziell) heraus. Im Diskurs um partizipative Kunstsituationen wird die sich zwangsläufig einstellende ³⁵ Instanz der ›Blicke der anderen‹ teilweise als »Blickregime« bezeichnet. ³⁶ Sehr kritisch wird dies von Kemp bewertet: ³⁷

32 Vgl. Erfahrungsbericht *Fluid Grounds*.

33 Vgl. Erfahrungsbericht *Invited*.

34 Dan Zahavi: Shame and the Exposed Self. In: Jonathan Webber (Hg.): Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism. London: Routledge 2010, S. 211–226, hier S. 213.

35 Zwangsläufig sich einstellend dann, wenn sie nicht, wie bei *CO-TOUCH*, durch Augenbinden (wahlweise Dunkelheit etc.) aktiv vermieden wird.

36 Schellow spricht in der Beschreibung der Arbeit »Death is Certain« von Eva Meyer-Keller etwa von einem »Spielplatz der Blickregime«. Vgl. Constanze Schellow: Perform Spectatorship or Else ... Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne des Tanz- und Theaterdiskurses. In: Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner et al. (Hg.): Die Kunst der Rezeption. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2015, S. 21–40, hier S. 26.

37 Kemp bezieht sich hier auf die Arbeit »Green Light Corridor« von Bruce Naumann. Vgl. Kemp, a.a.O., S. 69

Hinzu kommt ein Moment sozialer und systemischer Steuerung. Selbstverständlich könnte der Rezipient auch nach zwei, drei Metern wieder umkehren, aber eigentlich fühlt er sich verpflichtet, den unangenehmen Parcours zur Gänze zu absolvieren. Es ist nämlich oft so bei diesen Werken der Partizipationskunst, dass man beobachtet wird, von anderen Besuchern oder Aufsehern. Das »esse est percipere«, die ganzkörperlich engagierte Wahrnehmung, erfolgt unter den verschärften Bedingungen des »esse est percipi«, der Beobachtung des Beobachters.³⁸

Was Kemp beschreibt, deutet darauf hin, dass aufgrund der Relationalität der partizipativen Situation die Peinlichkeit, sich vor den Blicken der anderen die Blöße des Abbrechens zu geben, möglicherweise schmerzhafter empfunden wird als das unangenehme Gefühl der Teilhabe selbst. Das von ihm beschriebene »esse est percipi« schildert er als eine Situation, die zu einem Ausführen oder Weitermachen wider Willen führt. Dass bestimmte partizipative Kunstsituationen mit Peinlichkeit oder Widerwillen einhergehen, ist unbestritten.³⁹ Auch ein Zusammenhang zwischen einer empfundenen Peinlichkeit und dem jeweiligen Blickregime einer Performance ist nicht zu leugnen. Allerdings erscheint Kems Kritik insofern tendenziös, als er die »ganzkörperliche engagierte Wahrnehmung« in einer Kunstsituation mit einer per se unangenehmen Erfahrung gleichsetzt, die nur aus einer gewissen sozialen Verpflichtung heraus überhaupt akzeptiert wird.⁴⁰ Diese Kritik kann hier in einer solchen Verallgemeinerung nicht stehenbleiben. Für den hiesigen Kontext stellt sich vielmehr die Frage, wie die ausgewählten choreografischen Arbeiten *ganz konkret* die relationalen Blickthematik verhandeln.

3.2 Inszenatorische Gestaltung der Blickexposition

Im vergangenen Kapitel habe ich ausgeführt, dass taktile Choreografien nicht anti-visuell sind, dass sich jedoch auf der visuellen Rezeptionsebene ein polyperspektivisches und kinästhetisches Sehen einstellt, welches sich stark von einer traditionellen Bühnensituation abhebt. Daraus ergeben sich notwendigerweise Konsequenzen für den jeweiligen choreografischen Umgang mit den »Blickten der anderen«. Hierzu erscheint ein weiterer kurzer Quervergleich dienlich:

38 Ebd.

39 Hierauf verweist auch Schmidts bereits zitierte Bemerkung: »[...] aber auch, wie ich unangenehmen oder peinlichen Situationen ausweichen kann, die bei partizipativen Settings drohend mitschwingen«. Vgl. Schmidt, a.a.O., S. 211.

40 Anzumerken ist, dass Kemp hier eine Rezeptionssituation im Museum beschreibt, in der die Erwartungshaltung von Besucher*innen sicherlich eine andere ist als bei den hier untersuchten Choreografien, bei denen die Teilnehmer*innen ja sehr explizit einer Einladung zur Partizipation gefolgt sind.

Bei *CO-TOUCH*, wo sicherlich im Vergleich der Arbeiten die meiste Berührung stattfindet und eine empfundene Verletzlichkeit daher potenziell besonders groß ist,⁴¹ sind jegliche Blicke zwischen Teilnehmenden inszenatorisch durch die Augenbinden gänzlich unmöglich gemacht. Die Performer*innen, die weiterhin sehen können, führen so die Teilnehmenden durch das Stück, wobei sie insbesondere auch für deren Sicherheit sorgen. Lediglich nach Beendigung der Interaktion kommt es zu einem kurzem Blickkontakt mit dem oder der begleitenden Performer*in.⁴²

Bei *In Many Hands* wird das Blickregime durch das räumliche Setting sehr stark abgemildert: Man sitzt die gesamte erste Hälfte der Performance mit dem Rücken zueinander, so dass man niemandem direkt in die Augen schauen kann. Erst nach einem Platzwechsel kommt es zu einer Situation, bei der sich alle im Dreieck gegenüber sitzen und einander anschauen können. Diese Situation dauert aber nur kurz, alsbald setzt dann Dunkelheit ein, so dass alle getätigten oder unterlassenen Akte vor gegenseitigen Blicken verborgen bleiben.

Bei *Fluid Grounds* entstehen durchaus Momente, in denen Teilnehmende andere Teilnehmenden zuschauen können. Gleichzeitig ist in der körperlichen und enträumlichten Polyperspektivierung jegliche Zentralsituation aufgehoben⁴³ und das Angebot an taktil-kinästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten so groß, dass das eigene Tun immer nur eine kleine Aktion unter vielen bleibt. Die hier dezidiert ausgesprochene ›Erlaubnis‹, passiv zu bleiben, beugt einem forcierten Mitmachen-widerwillen, wie es Kemp beschreibt, zumindest ein Stück weit vor. Wer sich nicht traut, zu interagieren und dabei potenziell angeschaut zu werden, bleibt halt auf einem Sitzkissen liegen – wird dabei dann allerdings selbst zum*r Betrachter*in.

Bei *Invited* taucht das Moment der Verlegenheit im Erfahrungsbericht auf, wird dann aber sogleich relativiert. Häufige Ortswechsel und ständige, schnelle (Rollen-)Wechsel zwischen Aktivität und Passivität sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit zwischen Ausführen und Beobachten ständig hin und her springt – zumal sich auch in dieser Produktion ein polyperspektives Sehen einstellt. Ganz zum Ende der Performance wird auch hier Dunkelheit als inszenatorisches Mittel eingesetzt. Das freie Tanzen aller, potenziell ein schamhafter Moment, wird dann nahezu unsichtbar.

Bei *Tactile Quartet(s)* werden vergleichsweise große Anteile an Tanz durch die vier Tänzer*innen aufgeführt. Markant erscheint hier, dass *ich* selbst, so die Beschreibung im Erfahrungsbericht, im ›begehrten‹ Moment des Berührtwerdens durch den

41 Vgl. hierzu meine Ausführungen zum prekären Charakter von Berührung in Kapitel IV.4.3.

42 Sofern man sich anfangs dazu entschieden hatte. Teilnehmende konnten wählen, ob sie sich am Ende überraschen lassen oder vor Anlegen der Augenbinde ›ihrem*r Performer*in‹ schon einmal in die Augen schauen wollten.

43 Vgl. Kapitel V.5.

Geiger meine Augen schließe, »um besser fühlen zu können«,⁴⁴ jedoch sicherlich auch, um die exponierte Situation, in der *ich* mich mittig auf der Bühne befinde, so dass *ich* also potenziell von vielen Augenpaaren angeblickt werde, einfach zugunsten des eigenen Spürens ausblende.

Der kurze Vergleich der konkreten inszenatorischen Mittel, die die fünf Arbeiten in relationalen Blicksituationen einsetzen, ergibt, dass es zwar punktuell zu gegenseitigem Zuschauen kommt, dieses aber aufgrund dieser unterschiedlichen Mittel »abgemildert« ist: durch Dunkelheit, durch die räumliche Anordnung oder, wie bei *CO-TOUCH*, durch Augenbinden. Möglicherweise sind dies also nicht nur Mittel, die die Wahrnehmung auf eine jeweils spezifische Weise lenken bzw. einzelne Wahrnehmungskanäle schärfen, sondern vielleicht wird hier auch mit einiger Sorgfalt versucht, schamhafte Momente eines »esse est percipi« zu entschärfen oder gar nicht erst aufkommen zu lassen. Die Blicke anderer sind durchaus ein Faktor der Verlegenheit; in den Untersuchungsbeispielen erscheint die Blickexposition allerdings als mit inszenatorischen Mitteln eingehegt. Dennoch bleibt, so lassen die Erfahrungsberichte deutlich werden, ein Raum für emotionale Ambivalenzen und eine gewisse Unsicherheit gegenüber den anderen Anwesenden bestehen – zumal sich deren leibliche Anwesenheit, wie die verschiedenen Beispielszenen in diesem Kapitel gezeigt haben, nicht in Blicken erschöpft.

4. Relationale Verstrickungen

Bis hierhin lässt sich festhalten: Es wurden zwei Spielarten von Relationalität untersucht, die ich hier *Handlungsspielräume* und *Blickrelationen* genannt habe. Beide bergen sowohl strukturelle als auch soziale Faktoren in sich, die wiederum unabdingbar miteinander verwoben sind. Einerseits halten die choreografischen Strukturen Handlungsspielräume bereit; die Entscheidung darüber, welche Handlungen wie konkret ausgeführt werden, obliegt dann aber den einzelnen Teilnehmer*innen (wie etwa im Beispiel *Selbstermächtigung zum Rennen*). Andererseits entsteht ein komplexes Gefüge aus Blicken, das, je nach persönlicher Disposition und den individuellen Gegebenheiten des Aufführungsbesuchs, mehr oder weniger Einfluss auf das Verhalten einzelner Teilnehmender hat – etwa ob sich jemand geniert oder sich vielmehr durch die Blicke anderer erst recht angespornt fühlt etc. Momente der eigentlichen taktilen oder kinästhetischen Involvierung lassen sich nicht losgelöst von solchen (hier zumeist inneren) Aushandlungsprozessen denken. Gleichzeitig stehen Aushandlungsprozesse und Aktivitäten nicht in einer linearen Abfolge zueinander. In mehreren der Beispielszenen geht zwar das Aushandeln dem Handeln unmittelbar *voran* (beispielsweise in *Rollbrettverlockung* und in *Selbstermächtigung zum Ren-*

44 Vgl. Erfahrungsbericht *Tactile Quartet(s)*.

nen). In anderen Situationen unterbricht ein verunsichertes Innehalten jedoch die Handlung (beispielsweise beim »Verpassen« der Gegenstände in der Dunkelheit bei *In Many Hands*) oder es ist so direkt mit dem Handeln verknüpft, dass sich beides gar nicht voneinander trennen lässt.⁴⁵ Momente des Verharrens, Auslotens und des inneren Fragens sind so präsent in allen fünf Erfahrungsberichten, dass ich zu der Behauptung komme: Es kann sich dabei nicht um eine Art ›Nebenprodukt‹ taktiler Choreografie handeln, stellt auch keine Besonderheit nur meiner eigenen situativen Wahrnehmungsweise dar, sondern ist eine Komponente, die für die rezeptionsästhetische Auswertung dieser Choreografieform überaus relevant ist. Die vielfältigen strukturellen, sozialen und affektiven Wechselwirkungen bedingen wesentlich jede taktil-kinästhetische Involvierung in der Aufführungssituation taktiler Choreografie. Die hier vorgeschlagene Identifizierung einer eigenen *relationalen Rezeptionsdimension* erweist sich somit in der Auseinandersetzung mit taktil-kinästhetischer Choreografie als notwendiger analytischer Schritt.

5. Zaudern als reflexive Zäsur

Die vielfältigen relationalen Aushandlungsprozesse lassen sich, so mein Vorschlag, mit dem Begriff des Zauderns fassen. Analog zu *fühlend* in der taktilen Rezeptionsdimension und *in Bewegung* in der kinästhetischen Rezeptionsdimension verstehe ich das *Zaudern* als primären Modus der relationalen Rezeptionsdimension. Mit dem Kulturphilosophen Joseph Vogl werde ich im Folgenden die besondere Potenzialität des Zauderns als Rezeptionserfahrung entfalten.

5.1 Zaudern als produktive Kraft bei Vogl

Mit seinem Band *Über das Zaudern*⁴⁶ liefert Joseph Vogl sehr differenzierte Überlegungen zur Tätigkeit des Zauderns, die für die analytische Konturierung der relationalen Rezeptionserfahrung in taktil-kinästhetischen Choreografien produktiv gemacht werden können. Allgemein genießt das Zaudern in der westlichen Welt keinen sonderlich guten Ruf: In einer auf Leistung bedachten Gesellschaft wird es mit negativ behafteten Eigenschaften wie Trägheit oder Unentschlossenheit in Verbindung gebracht.⁴⁷ Allerdings ist seine Abwertung nicht nur ein Phänomen des neo-

45 Ein Beispiel hierfür wäre der an früherer Stelle bereits untersuchte *Gruppengroove* bei *CO-TOUCH*. Vgl. Kapitel IV.3.1.

46 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes 2008.

47 Vogl führt hierfür historisch gewachsene, religiöse Gründe an. Vgl. ebd., S. 108: »In dieser Hinsicht gibt es zumindest eine lose Verbindung des Zauderns zu einem älteren Sündenregister. Das Zaudern dokumentiert eine entfernte Verwandtschaft zum Laster oder zur Todsünde der Trägheit, der *acaedia*.«

kapitalistischen Zeitgeistes, sondern, wie der Autor aufzeigt, historisch gewachsen: Es sei »in abendländischer Tradition immer wieder auf die Seite der Unentschlossenheit genötigt und damit als eine launische Vereitelung des ›Werks‹ überhaupt disqualifiziert« worden.⁴⁸ Das Zaudern scheint – vermeintlich – einem aktiven Tun im Wege und damit quer zu einer Logik der Produktivität zu stehen. So konstatiert Vogl: »Das souveräne Zaudern – oder das Zaudern des Souveräns – gehört der Vergangenheit an, das Handeln ist system-funktional organisiert [...]«. ⁴⁹ Wer aus diesem funktionalen Handeln herausfällt, wird oftmals stigmatisiert oder pathologisiert.⁵⁰ Ganz im Gegensatz zu diesem allgemeinen Verständnis arbeitet Vogl hingegen das Zaudern als »aktive Geste« heraus,⁵¹ die sich in einem spezifischen Raum außerhalb einer linearen Produktivitätslogik entfaltet. Anhand antiker und literarischer Figuren⁵² führt der Autor das Zaudern als eine Haltung aus, die sich auf verschiedene Situationen und Kontexte übertragen lässt.⁵³ Das Zaudern beschreibt Vogl als eine Form inneren Aushandelns; es markiert einen gedanklichen Prozess, der im günstigsten Fall als Resultat eine eigenständige Handlungsentscheidung hervorbringt. Dabei ist für den Autor aber weniger von Interesse, was für eine Entscheidung tatsächlich am Ende dieses inneren Aushandlungsprozesses steht, als vielmehr der eigentliche Moment des Aushandelns selbst. Das Zaudern ist so nicht als zweckorientiert oder zielgerichtet zu verstehen, sondern es markiert eine Lücke, eine Art reflexive Suspension, in der widerstrebende Kräfte aufeinandertreffen.⁵⁴

Im Unterschied zu verwandten Spielarten wie Unentschlossenheit, Trägheit, Ratlosigkeit, Willensschwäche oder bloßem Nichtstun liegt es fernab stabiler oder labiler Gleichgewichtszustände, es hat vielmehr einen meta-stabilen Charakter

48 Ebd., S. 24.

49 Ebd., S. 57.

50 Vogl verweist in diesem Zusammenhang auf eine bestehende Tendenz »spezifische Hemmungen und Blockaden auf ›krankhafte Unentschlossenheit‹ zurück[zuführen]«. Ebd., S. 58. Vgl. außerdem ebd. S. 59: »Wenn also Wille und Entschlossenheit sich dadurch auszeichnen, dass sie einen Abschluss und einen Endzustand herbeiführen, [...], so hat man es bei den genannten Fällen mit prekären Zuständen zu tun [...]«.«

51 Ebd., S. 24.

52 Die wichtigsten Bezugsfiguren sind der zornige Mose mit den Gesetzestafeln, dem sich Vogl anhand des Aufsatzes »Der Moses des Michelangelo« von Sigmund Freud nähert, die antike Figur des Orestes, sowie der Schiller'sche Wallenstein. Vogl streift bei seinen Überlegungen jedoch noch mehrere andere literarische Gestalten, darunter auch den unter Punkt 2.4 bereits erwähnten Bartleby von Melville. Vgl. ebd., S. 60.

53 Hierzu zählt Vogl selbst etwa »ästhetische Verfahren, historische Kodes, Wertlagen und Erkenntnisformeln«. Ebd., S. 24. Darüber hinaus wertet er es zu einer »analytische[n] Methode im Inneren der Literatur« auf. Vgl. ebd., S. 61.

54 Vgl. ebd., S. 12.

und lässt gegenstrebige Impulse immer von Neuem einander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich.⁵⁵

Somit ist ein Zustand des Zauderns durch eine spezifische Gleichzeitigkeit divergierender Kräfte gekennzeichnet. Man kann es sich als ein engagiertes und zugleich tatenloses Hin und Her zwischen Für und Wider vorstellen – eine »Schwebe« produziert durch »gegenstrebige Kräfte, die einander motivieren und blockieren zugleich [...]«. ⁵⁶ Für die oder den Zaudernde**n* sieht Vogl diesen Schwebezustand markiert durch ein »Verhältnis von Verstehenwollen und Ratlosigkeit«. ⁵⁷

Dabei muss betont werden, dass ein so verstandenes Zaudern einen nichtlinearen Zeitraum öffnet. Als »Ereignisrückstand im Ereignis«⁵⁸ unterbricht es das chronologisch-lineare Gefüge der Ereignisse.⁵⁹ Während der oder die Zaudernde äußerlich stillsteht, kreisen und mäandrieren ihre Gedanken und spielen dabei multiple Geschehniszusammenhänge durch. Es entsteht ein Moment des Stockens oder Innehaltens, den Vogl mit Deleuze und Guattari als »Zwischen-Zeit« versteht.⁶⁰ Die »lineare Reihung von Vorher und Nachher« ist hierin aufgelöst,⁶¹ so dass sich ein »asymmetrisches Verhältnis zur Zeit und zur Geschichte« einstellt.⁶² Im Moment des Zauderns eröffnen sich multiple hypothetische *andere* Geschichtsverläufe:

[...] ein Gedächtnis des Nicht-Gewesenen, die Erinnerung an ein Vergangenes, das niemals Gegenwart war, eine Vorerinnerung an jene Handlungen und Aktionen, die nicht oder noch nicht geschehen werden.⁶³

Das Zaudern wird damit zu einem Nullpunkt, der die verschiedenen Potenzialitäten einer Situation markiert⁶⁴ – ein reflexiver Ausgangspunkt, von dem aus sich Handlungen erst entfalten können:

55 Vgl. ebd., S. 23.

56 Ebd., S. 22. Vgl. auch ebd., S. 23: »Man könnte hier – leicht paradoxal – von einer energischen Inaktivität, von einer resoluten Inaktivierung sprechen.«

57 Ebd., S. 15.

58 Ebd., S. 39.

59 Vgl. ebd., S. 47f.: »Während in der aktuellen Gegenwart nichts wirklich passiert, löst ihr virtueller Ereignischarakter die Chronologie des Geschehens auf.«

60 Deleuze und Guattari, zitiert in Vogl, a.a.O., S. 47.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 24.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., S. 14: »[...] das Entweder-Oder der Handlung wird mit einem Sowohl-Als-Auch neu konfiguriert und umschließt damit alle gegensätzlichen Taten und Regungen im Raum ihrer gemeinsamen, nicht-exklusiven Möglichkeiten.«

Dieses Zaudern ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.⁶⁵

Damit liegt der Akzent beim Zaudern auf dem Entstehen und Werden einer Handlung.⁶⁶ Und genau darin, in seinem Charakter als eine Art ›systematischer Nullstelle‹ eröffnet sich eine grundlegende Dimension des Zauderns, die von politischer Relevanz ist. Denn hier entsteht ein Raum zur Artikulation widerstrebender Kräfte, in welchem sich »eine unauflösbare problematische Struktur« exponiert.⁶⁷ Auf diese Weise rührt das Zaudern, wie Vogl verdeutlicht, an die Grundfesten bestimmter Zusammenhänge von Welt.⁶⁸

Das Zaudern – so könnte man daraus folgern – operiert an den Anschlüssen, an den Fugen, an den Synapsen und Scharnieren, die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden, oder genauer: an denen der Aggregatzustand dieser Welt, ihre Festigkeit und ihre Verlaufsform auf dem Spiel stehen.⁶⁹

Damit verweist das Zaudern letztlich auch auf die Kontingenz jeglicher Ereignisse.⁷⁰ Im zaudernden Innehalten schwingt immer auch »die Wirksamkeit eines ›Nicht‹« mit, »in der sich das Nicht-Wollen, das Nicht-Können und das Nicht-Tun der Tat bis auf weiteres erhält.«⁷¹

5.2 Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung

An dieser Stelle springe ich zurück zu jenen Momenten in der Teilnahme an taktlicher Choreografie, in denen eine relationale Rezeptionsdimension aufscheint. Es wurde festgestellt, dass in allen Erfahrungsberichten Momente des inneren Abwägens beschrieben sind, häufig begleitet von stummen Fragen: *Soll ich? Darf ich? Kann ich? Will ich?* In jenen Momenten des (inneren) Aushandelns loten Teilnehmende Möglichkeiten und Grenzen der Beziehungen und Bezugnahmen im relationalen choreografischen Gefüge aus. Die Auswertung der Beispielszenen führt mich zu der

65 Ebd., S. 36. Vgl. auch ebd., S. 24.

66 Ebd., S. 24.

67 Ebd., S. 57.

68 Vogl spricht hier wörtlich von »Weltverhältnis«. Vgl. ebd., S. 25.

69 Ebd., S. 57.

70 Vogl spricht in diesem Zusammenhang etwa von der »Ontologie des Zufälligen«. Vgl. ebd., S. 66.

71 Vogl führt dies sehr anschaulich am Beispiel des vor dem Muttermord zaudern innehaltenen Orestes aus. Vgl. ebd., S. 29.

Behauptung, dass die Aushandlungsprozesse, die in taktilen Choreografien unweigerlich stattfinden, überwiegend im Modus des Zauderns geschehen. Das Zaudern lässt sich dabei sowohl als *Rezeptionshaltung* als auch eine wesentliche *Rezeptionserfahrung* verstehen. So wird beschreibbar, dass die Rezeption taktiler Choreografie sich nicht im Erleben von Berührung und Bewegung erschöpft, sondern dass ihnen zugleich eine elementare reflexive Ebene zu eigen ist. Dabei sind leibliches Empfinden, das Nachdenken über das eigene Tun und die affektive Verwicklung im relationalen choreografischen Gefüge untrennbar und gleichwertig miteinander verquickt – die relationalen Verstrickungen in der korporal-sensuell partizipativen Aufführungssituation bilden eine *diffuse Gemengelage*. Wie meine Ausführungen verdeutlicht haben, entsteht der im Zusammenhang mit diesen komplexen relationalen Verstrickungen in der Rezeptionssituation ein *Zauderraum*. Man mag einwenden, dass dies nicht unbedingt spezifisch für taktil-kinästhetische Choreografien ist, da es auch in einer herkömmlichen Guckkastensituation im Bühnentanz ständig zu Verunsicherungen und damit zu einer Reflexion der eigenen Haltung kommen kann, etwa wenn es um unklare ›Inhalte‹, empfundene Provokationen etc. geht. Im Unterschied dazu ist im Falle taktiler Choreografie jedoch jenseits der Verunsicherung immer wieder die Möglichkeit gegeben, selbst physisch aktiv zu werden, und folglich auch die Möglichkeit der Entscheidung darüber, ob bzw. wie man aktiv werden oder eben passiv bleiben möchte. Beim Zaudern geht es damit nicht (allein) um Fragen des Geschmacks oder des Verständnisses, sondern es steht tatsächlich etwas auf dem Spiel: Renne *ich* dort hinüber oder lasse *ich* es bleiben? Und falls *ich* es tue, blamiere *ich* mich dabei? Traue *ich* mich, blind in einen unbekanntem Raum hineinzulaufen? Und falls *ich* mich traue, stolpere *ich* dann vielleicht und verletze mich? Prozesse des Aushandelns werden hier nicht als Gegenstand der Betrachtung auf der Bühne aufgeführt, sondern sie finden als innere Konflikte ›in mir drin‹ statt – und ihre Konsequenzen betreffen mich dabei *am eigenen Leib*.⁷² Gerade in dieser Bedeutung erachte ich das Zaudern als bedeutsame Komponente der Rezeptionserfahrung taktiler Choreografien: Es ist etwas grundlegend anderes, ob ich ein möglicherweise befremdendes oder irritierendes Geschehen auf der Bühne von der Sicherheit des Theatersessels aus *betrachte* oder ob ich mich darin *ganzkörperlich involviere*.

In diesem Punkt erfährt das Vogl'sche Konzept des Zauderns bei seiner Übertragung in den Kontext der Choreografie eine dezidiert *leibliche* Erweiterung. Während Vogl sich auf Beispiele aus Literatur und Philosophie stützt, ist die relationale

72 Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann: Vom Zuschauer. In: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript 2008, S. 21–26, hier S. 24. »Der Witz an der Sache ist, dass mir diese Problematik nicht mehr wie früher vorgespielt wird, sondern dass ich dabei mitspiele, dass diese Problematik mich nun selbst betrifft.«

Rezeptionsdimension taktiler Choreografie durch ein Zaudern markiert, das eine starke leibliche Dimension auch deswegen hat, weil letztlich Entscheidungen über körperliches Handeln getroffen werden. Demnach ist das Zaudern als Rezeptionserfahrung in der jeweiligen Situation von sehr konkreter, unmittelbarer Bedeutung. Es geht um die eigene Haut, die eigene Scham. Für die rezipierende Person handelt es sich bei dem mit Verunsicherung verbundenen Zaudern womöglich um einen zeitweise mehr oder weniger unangenehmen Zustand. Während insbesondere Momente der kinästhetischen Rezeption im vorangegangenen Kapitel vielfach als angenehm oder lustvoll beschrieben wurden, stellt das Zaudern etwas Anstrengendes und Irritierendes dar. Dies erklärt vielleicht auch verbreitete Widerstände und Vorbehalte gegen korporal-sensuell partizipative Formate: Sie können tatsächlich momentweise unbequem sein. Trotz oder gerade wegen seiner Unbequemlichkeit verstehe ich das Zaudern mit Vogl jedoch als produktiv. Im Zaudern werden auszuführende Handlungen »in ihrem Anheben«⁷³ erlebbar, so dass sie sich gewissermaßen im Prozess ihres Werdens *abtasten* lassen. Das Zaudern als Rezeptionshaltung ist gerade nicht von Linearität oder konsekutiver Abfolge gekennzeichnet. Es lässt sich kein Muster erkennen: Weder geht jeder Handlung ein Zaudern voraus noch zieht sich das Zaudern als ununterbrochene Konstante durch den ganzen Aufführungsverlauf. Vielmehr scheint es während der partizipierenden Rezeption taktiler Choreografie irregulär und momentweise auf. Es kann der Ausführung einer bestimmten Handlung vorangehen, kann aber genauso eine eben begonnene Handlung unterbrechen oder dazu führen, dass eine bestimmte Handlung gar nicht erst ausgeführt wird. Das Zaudern, im Vogl'schen Sinne verstanden als *spezifische Schwelbe*, schwingt zwischen Wollen und Nichtwollen, zwischen Können und Nichtkönnen. Dabei markiert es immer auch die Rezeptionssituation in ihrer Kontingenz: Die Relationalität ist jeden Moment eine andere und alles hätte immer auch anders kommen können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung nicht Ablehnung markiert, sondern im Gegenteil eine Zäsur im Erfahren und Handeln bildet, während derer sich ein engagierter reflexiver Prozess entfaltet. Dieser Schluss liefert zugleich ein starkes Argument gegen die Behauptung, dass es in partizipativen Formaten einzig um physisches Mitmachen gehe. Ein (eben fälschlicherweise) so verstandenes Theater wird, wie bereits thematisiert, vom partizipationskritischen Lager der Theaterwissenschaft, prominent vertreten durch Rancière, dahingehend kritisiert, dass auch Zuschauen eine aktive Tätigkeit sei. Problematisch an der Rancière'schen Position, auch dies wurde bereits aufgezeigt, ist der ihr innewohnende latente Okularzentrismus: die Annahme, dass für ein *aktives* (sehendes) Verständnis *Distanz* erforderlich sei.⁷⁴

73 Vogl, a.a.O., S. 36.

74 Vgl. Kapitel II.2.4.

Meine Ausführungen zum Zaudern als Rezeptionshaltung und Rezeptionserfahrung verdeutlichen dem gegenüber, dass auch in einer leiblich partizipierenden Rezeptionssituation reflexive Prozesse stattfinden. Mehr noch: Die korporal-sensuelle Partizipation löst, gerade weil es um Erfahrungen am eigenen Leib geht, spezifische Reflexionsprozesse aus. Das heißt, dass es hier zu Formen reflexiver Suspension kommt, die eben gerade dem leiblich involvierten, also *distanzlosen* Tun entspringen.

Das Zaudern als Rezeptionshaltung widersetzt sich einem abendländischen Verständnis von zielgerichteter Rationalität, das sich aus der okularzentrischen Prämisse ergibt; als spezifische Schwebelage verstanden, beschreibt es vielmehr einen Zustand des *Noch-nicht-Wissens*.⁷⁵ Das zaudernde Denken tastet sich vor, wartet ab, lotet aus. Es lässt sich so als ein durchweg leiblicher Zustand verstehen. Ebenso wie die Haut in einer taktilen Rezeptionssituation ›horcht‹,⁷⁶ tastet hier der Verstand. Das Zaudern eröffnet einen zeitlichen Zwischenraum, in dem Teilnehmende ihrer mannigfaltigen Möglichkeiten gewahr werden. Rezipierende im Zauderraum *berühren* somit gleichsam die Knotenpunkte taktiler Choreografie.⁷⁷ Die Einladung zum Verweilen im Zauderraum erachte ich schließlich, neben der ästhetischen Wahrnehmung von Berührungs- und Bewegungserfahrungen, als eine weitere bedeutsame Potenzialität taktiler Choreografie.

75 Hierin klingt auch das Haraway'sche Motiv vom »stotternden Wissen« wieder an. Vgl. Haraway: 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 Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97, hier S. 89: »Die neuen Wissenschaften, die der Feminismus begehrt, sind Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen.« Vgl. Kapitel V.6.1.

76 Vgl. die Ausführungen zur taktilen Praxis des *body listening*, Kapitel IV.4.1.

77 Vgl. hierzu die Ausführungen Vogls zum Zaudern als »Methode der Infragestellung« eines Systems: »So lässt sich zunächst eine Wendung erkennen, mit der das literarische System konsequent jene Knotenpunkte aufsucht, an denen der Text die Diversität seiner Fortsetzungen verhandelt und – wenn man so will – endlos geworden ist.« Vogl: a.a.O., S. 75.

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.¹ 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.² Je nach Ausrichtung wird Praxis dabei mehr im Sinne von Routinen und damit als strukturierendes Element in den Blick genommen,³ oder mehr als ein kontingentes Geschehen, in dem Praktizierende die jeweilige Praxis stets aufs Neue verändern oder erweitern können.⁴ 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.⁵

-
- 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.⁶ 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.⁷ Diese seien hier als *Prozesshaftigkeit*, *Leiblichkeit* und *Kontingenz* bezeichnet und sollen im Folgenden kurz umrissen werden.⁸

1.1 Prozesshaftigkeit

Der Praxisbegriff fokussiert auf das (menschliche) Tun in seinem Ausüben und in seiner Prozesshaftigkeit. Im Gegensatz zur *poiesis* als dem »schöpferischen Produzieren« bedeutet der auf das Altgriechische zurückgehende Terminus *praxis* »Handlung« bzw. »das Handeln«.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹

Vielmehr sei Praxis als selbstreferenziell zu verstehen, habe also ihr Ziel in sich selbst.¹² 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.«¹³ 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«*¹⁴ stark und setzen damit eine »Priorität des Vollzugs, der Verkörperung und der Ausführung«.¹⁵ Sie betonen: »Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist keine ›objektive Tatsache‹, sondern eine ›interaktive Sache des Tuns‹.«¹⁶ 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 taktiler 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 taktiler 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.¹⁷ 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.¹⁸ Bedarf stellt insbesondere die Rolle des Körpers im Zusammenhang mit dem durch Praxistheorien hervorgehobenen Materialitätsbegriff prägnant heraus:¹⁹

[...] 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.²⁰

Somit lassen sich in einem doppelten Sinne »Praktiken ohne Dinge, nicht aber ohne Körper denken«.²¹ 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,²² durch das Konzept eines agierenden und durch Praktiken geformten Körpers aber implizit den bestehenden cartesianischen Körper-Geist-Dualismus weitertrügen.²³ 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«. ²⁴ 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, ²⁵ 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. ²⁶ 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.«²⁷ 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‹.«²⁸ 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.²⁹

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.³⁰ Taktile Choreografie (mit) zu praktizieren, dürfte für die allermeisten Rezipient*innen eben gerade *keine* Routine darstellen.³¹ 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*.³² 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.³³ 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 Schauraum 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.³⁴

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 ›taktilen 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.³⁵ 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 *taktilen Modus* geht. Ich werde aufzeigen, dass dieser alternative Formen des *Verstehens* und damit auch des *Denkens* mit sich bringt, die mit der Praxis taktiler Choreografie, wenn man so will, ›eingeeübt‹ 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 taktiler Choreografie engführe.³⁶ 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.³⁷

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.³⁸ Als Alternative malt sie die Vision eines postanthropozentrischen Zeitalters des *Chthuluzäns* aus:³⁹ eines Zeitalters des artenübergreifenden Miteinanders, in dem tastend und ausprobierend Fäden gesponnen werden.⁴⁰ Die Praxis des Fadenspiels bzw. von mit dieser Metapher beschriebenen Handlungen ist also ein radikal ökologisches Projekt in einem posthumanen⁴¹ 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«. ⁴² 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. ⁴³ 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. ⁴⁴ 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.« ⁴⁵ Damit ist das bereits ausgeführte Verständnis allen Seins als *relational situirt* im Begriff der Responsabilität von grundlegender Bedeutung. ⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ Responsabilität 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«. ⁴⁹ Es geht ihr dabei um Sympoiesis,⁵⁰ verstanden als gemeinsames Tun, als »Mit-Werden«⁵¹ – und dies immer in einer umfassend artenübergreifenden Konzeption. Mit Responsabilität 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«⁵² 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 »Mittanzeln« 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*)«. ⁵³

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, ⁵⁴ 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. ⁵⁵ In seiner *Philosophie der Weltbeziehung* ⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸

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.⁵⁹ Ebenso wie in Haraways Beschreibung der Praxis des Fadenspiels ist im Archipelischen Denken der Ortsbezug von größter Bedeutung.⁶⁰ 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 Zielgerichtetheit⁶¹ 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)«. ⁶² 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. ⁶³ Damit artikuliert er den Versuch, aus einer marginalisierten Position heraus mit imperialen, »kontinentalen« Machtdiskursen in einen vielschichtigen Dialog zu treten. ⁶⁴ Die von ihm proklamierte »Vielfältigkeit« ⁶⁵ 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 versteht⁶⁶ und dabei offen und dynamisch gedacht wird;⁶⁷ eine Vielfalt, die sich stets aufs Neue und in unvorhersehbaren Weisen »kreolisiert«⁶⁸ und – um ein weiteres »archipelisches« Bild Glissants heranzuziehen – manchmal »explodiert«, um sich dann wieder neu und anders zusammenzufügen.⁶⁹

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.⁷⁰

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.«⁷¹ Damit schildert Glissant einen Zustand des Noch-nicht-Wissens,⁷² mit dem er sich Formen des Unerwarteten, der Unübersichtlichkeit, des »Unentwirrbare[n]« annähert.⁷³ 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.⁷⁴ 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 taktilekinästhetisches Spüren. 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?«⁷⁵).

Die von Glissant geschaffenen Denkmetaphern bilden die Grundlage für einen tatsächlichen und teilnehmenden Austausch,⁷⁶ auf dem seine *Philosophie der Weltbeziehung* als eine Theorie der Relation⁷⁷ 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.⁷⁸ Ähnlich wie Haraway denkt Glissant diese Gewaltbeziehungen immer auch in ökologischen Dimensionen.⁷⁹ Dabei enthalten seine Darstellungen, vergleichbar mit Haraways Entwurf des Chthuluzäns, auch angesichts aller humanen und ökologischen Katastrophen einen gewissen Optimismus.⁸⁰ 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.⁸¹ Mit diesem *Teilen* bezeichnet Glissant eine Verbundenheit aller im »verwobenen Netz der Kulturen«.⁸²

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]«.⁸³ Teilnehmende taktiler Choreografien sind aufgefordert, sich dem Unerwarteten, Unübersichtlichen und möglicherweise »Unentwirrbare[n]«⁸⁴, 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*,⁸⁵ mit Haraway als *situiertes und verkörpertes Wissen*⁸⁶ und mit Vogl als *leibliches Zaudern*⁸⁷ 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.⁸⁸ 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).⁸⁹

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«,⁹⁰ 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.⁹¹ 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.⁹² 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 hat⁹³ – 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 ›verständig, 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,⁹⁴ 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.

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 taktile 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 taktile 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 taktile Choreografie anhand einer Auswertung der persönlichen Erfahrungsberichte daher in drei Rezeptionsdimensionen untergliedert: die taktile, die kinästhetische und die relationale.

Momente und Szenen taktile Wahrnehmung sind in allen fünf Erfahrungsberichten sehr präsent. Im Rahmen einer taktile 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 taktile 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/ety/mwb/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* bezeichne 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* bezeichne 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) umschreiben 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 angemäÙste »Allwissenheit« der okularzentrischen Prämisse infrage, die ein distanzierteres, »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 Neuerfindung 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 taktile Choreografie in postkolonialer Hinsicht stark zu machen. Meine Überlegungen haben mich zu dem Schluss geführt, dass in den untersuchten korporal-sensuell partizipativen Choreografien ein *taktile 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 Berührung-ängsten 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 taktile 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).

Quellenverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas, Volker Schürmann und Jörg Volbers: Einleitung: Anliegen des Bandes. In: Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Volbers (Hg.): Praxis Denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 7–23.
- Anderson, Jack: Ballet & Modern Dance. A Concise History. Hightstown NJ: Princeton Book Company 1992.
- Aristoteles: Über die Seele. Hg. u. übers. von Gernot Krapinger. Ditzingen: Reclam 2020.
- Barthel, Gitta: Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung. Bielefeld: transcript 2017.
- Barthes, Roland: Death of the Author. In: Aspen Magazine (1967), Nr. 5–6.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner 1983.
- Bedorf, Thomas: Leibliche Praxis. Zum Körperbegriff in den Praxistheorien. In: Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Volbers (Hg.): Praxis Denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 129–149.
- Bempeza, Sofia, Christoph Brunner, Katharina Hausladen et al. (Hg.): Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung. Wien/Linz: transversal texts 2019.
- Berger, Christiane: Körper denken in Bewegung. Bielefeld: transcript 2006.
- Bicker, Björn: Für ein Theater der Teilhabe. Vortrag zum 125. Jubiläum des Burgtheaters (2013). Nachtkritik: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8626:wem-gehört-die-kultur-%20objoern-bickers-vortrag-auf-dem-kongress-125-jahre-burgtheater-in-wien&catid=101:debatt&Itemid=84: (Stand: 28.12.2022).
- Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics. In: The MIT Press 110 (2004), S. 51–79.
- Bishop, Claire: (Hg.): Participation. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel 2006.
- Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York: Verso Books 2012.

- Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen übers. von Bernd Schwibs und Achim Russler. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Dijon: les presses du réel 2002.
- Bourriaud, Nicolas (Hg.): Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World. New York: Sternberg Press 2002.
- Braidotti, Rosi: Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen. Frankfurt a.M./New York: Campus 2014.
- Brandstetter, Gabriele: »Listening«. Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance. In: Gabriele Brandstetter, Sabine Zubarik und Gerko Egert (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 163–179.
- Brandstetter, Gabriele, Gerko Egert und Sabine Zubarik: Introduction. Touching and Being Touched. Motion, Emotion and Modes of Contact. In: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 3–13.
- Brauneck, Manfred: Kleine Weltgeschichte des Theaters. München: Beck 2014.
- Broberg, Gunnar: 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.
- Brunner, Christoph und Ines Kleesattel: Earthly Relational Aesthetics. Eine post-koloniale Differenzierung mit Glissant. In: Sofia Bemepeza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen et al. (Hg.): Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung. Wien/Linz: transversal texts 2019, S. 125–146.
- Bruns, Heilke: Am Anfang war Berührung. Kontaktimprovisation. Auswirkungen auf Körperbewußtsein, Bewegungsverhalten und musikalische Improvisation. Norderstedt: Libri Books on Demand 2000.
- Buenaventura, Barbara: Propriozeption. Was wir über unseren »6. Sinn« wissen sollten. (08.10.2020). National Geographic: <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2020/09/propriozeption-was-wir-ueber-unseren-6-sinn-wissen-sollten> (Stand: 18.11.2022).
- Burfeind, Sophie: Woher kommt das Kribbeln im Bauch? (03.07.2015). Süddeutsche: <https://www.sueddeutsche.de/leben/gute-frage-woher-kommt-das-kribbeln-im-bauch-1.2539767> (Stand: 18.11.2022).
- Burrows, Jonathan: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2935.html> (Stand: 10.06.2022).
- Carley, Jacalyn: Royston Maldoom. Community Dance – Jeder kann tanzen. Das Praxisbuch. Leipzig: Henschel 2010.

- Cohn, Dominika: Choreografien des Taktilen. Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift Jg. 7 (2022), Nr. 1, S. 23–47.
- Czirak, Adam: Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance. Bielefeld: transcript 2012.
- Diaconu, Mădălina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Dörner, Stefan: Wie viele Sinne hat der Mensch? (24.11.2010). Handelsblatt: <https://www.handelsblatt.com/technik/forschung-innovation/schneller-schlau/schneller-schlau-wie-viele-sinne-hat-der-mensch/3646904.html> (Stand: 22.10.22).
- Egert, Gerko: Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript 2016.
- Egert, Gerko: Gewaltsame Improvisation. Die prekäre Politik der Berührung. In: Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski (Hg.): Tangieren – Szenen des Berührens. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2020, S. 265–281.
- Eikels, Kai van: Vorlesungsmanuskript »Partizipation: Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen in den Künsten« (08.02.2019). Die Kunst des Kollektiven: <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2019/02/08/vorlesungsmanuskript-partizipation-ansprueche-und-wirklichkeiten-des-politischen-in-den-kuensten/> (Stand: 29.07.2022).
- Elberfeld, Rolf und Stefan Krankenhagen: Einleitung – Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. In: Rolf Elberfeld und Stefan Krankenhagen (Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 7–25.
- Elo, Mika: Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch. In: Mika Elo und Miika Luoto (Hg.): Figures of Touch. Sense – Technics – Body. Helsinki: University of Fine Arts 2018, S. 33–57.
- Etchells, Tim: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-0107.html> (Stand: 10.06.2022).
- Evert, Kerstin: Zwischen Museum und Hausdach. Tanz im öffentlichen Raum. In: Gabriele Klein (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 73–86.
- Feldhoff, Silke: Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik. Bielefeld: transcript 2016.
- Feldhoff, Silke: Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst (Dissertation, Bildende Kunst). Universität der Künste Berlin 2009: <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/26> (Stand: 20.09.21)
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

- Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11–26.
- Fluhrer, Sandra und Alexander Waszynski: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tangieren – Szenen des Berührens*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2020, S. 7–18.
- Foster, Susan Leigh: *Movement Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance*. In: Tracy C. Davis (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 46–59.
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge 2011.
- Friedrich, Hans-Edwin: Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 597–628.
- Friedrich, Thomas: Eintrag ›Haptik‹. In: Michael Erlhoff (Hg.): *Wörterbuch Design*. Basel: Birkhäuser 2008, S. 187–189
- Gareis, Sigrid: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Stand: 10.06.2022).
- Glissant, Édouard: *Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite*. Aus dem Französischen übers. von Beate Thill. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn 2021.
- Gob Squad (Hg.): *Lesebuch*. Oktober 2010 (ohne Angabe des Erscheinungsortes).
- Gramlich, Noam und Annika Haas: *Situiertes Schreiben mit Haraway, Cixous und grauen Quellen*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (2019), Nr. 20–1, S. 39–52.
- Gugutzer, Robert (Hg.): *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript 2015.
- Guidi, Lucilla: *Iterabilität und Kontingenz der Praxis anhand von Wittgenstein und Heidegger*. In: Michael Corsten (Hg.): *Praxis. Ausüben. Begreifen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 46–68.
- Güsken, Jessica: *Knoten: lösen, knüpfen, mit der Haut denken. Michel Serres' tangible Philosophie der Gemenge und Gemische*. In: Reinhold Clausjürgens und Kurt Röttgers (Hg.): *Michel Serres. Das vielfältige Denken*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 37–57.
- Haraway, Donna J.: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. Übers. von Helga Kelle. In: Donna J. Haraway (Hg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.
- Haraway, Donna J.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übers. von Karin Harrasser. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2018.
- Hardt, Yvonne und Annette Hartmann: Eintrag »Choreografie«. In: Annette Hartmann und Monika Woitas (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Lilienthal bei Bremen: Laaber 2016, S. 150–152.

- Harrasser, Karin: Einleitung. In: Karin Harrasser (Hg.): Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns. Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2017, S. 7–14.
- Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform. München: Wilhelm Fink 2005.
- Hawkins, Paul: Making It Happen Again (2008). OUTSIDELEFT culture: <https://outsideleft.com/main.php?updateID=1020> (Stand: 23.05.24).
- Hetzel, Andreas: Im Vollzug. Praxis als Grundbegriff einer Aristotelischen Ästhetik. In: Michael Corsten (Hg.): Praxis. Ausüben. Begreifen. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 69–96.
- Hörning, Karl H. und Julia Reuter: Doing Culture: Kultur als Praxis. In: Karl H. Hörning und Julia Reuter (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und Praxis. Bielefeld: transcript 2004, S. 9–15.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Huschka, Sabine: Die Architektonik der Bewegung. Raum, Körper und Wahrnehmung im Tanz. In: Susanne Hauser und Julia Weber (Hg.): Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen. Bielefeld: transcript 2015, S. 345–378.
- Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand 2002.
- Husemann, Pirkko: Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript 2009.
- Jay, Martin: Was steckt hinter dem Spiegel? Ideologie und die Herrschaft des Auges. In: Leviathan 23 (1995), Nr. 1, S. 41–55.
- Jeschke, Claudia: Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung. In: Renate Möhrmann und Matthias Müller (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990, S. 149–164.
- Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München: Beck 2000.
- Kearney, Richard: What is Carnal Hermeneutics? In: New Literary History 46 (2015), Nr. 1, S. 99–124.
- Keller, Julia: From Studio to Dining Table: Rirkrit Tiravanija (20.01.2021). Schirn: https://www.schirn.de/en/magazine/whats_cooking/vom_atelier_an_den_esstisch_rirkrit_tiravanija/ (Stand: 22.07.2022).
- Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz: Konstanz University Press 2015.
- Kleesattel, Ines: Situated Aesthetics. Zürcher Hochschule der Künste, Institute for Cultural Studies in the Arts. ZHDK: <https://www.zhdk.ch/en/researchproject/situated-aesthetics-576782>.

- Klein, Gabriele: The (Micro)Politics of Social Choreography. In: Gerald Siegmund und Stefan Hölscher (Hg.): *Dance, Politics and Co-Immunity*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 193–208.
- Klein, Gabriele: Zeitgenössische Choreografie. In: Dies. (Hg.): *Choreografischer Baukasten*. Das Buch. Bielefeld: transcript 2019, S. 17–50.
- Klein, Gabriele und Hanna Katharina Göbel: Performance und Praxis. Ein Dialog. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): *Performance und Praxis*. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript 2017, S. 7–42.
- Klein, Gabriele und Katharina Liebsch: *Ferne Körper: Berührung im digitalen Alltag*. Ditzingen: Reclam Denkraum 2022.
- Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Jenny Schrödl und Doris Kolesch (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 19–40.
- Kolesch, Doris: Lob der Mittelbarkeit. In: Thomas Oberender (Hg.): *Immersion*. Magazin der Berliner Festspiele. Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 24–28.
- Kolesch, Doris: Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart. In: *Paragrana* 26 (2017), Nr. 2, S. 57–66.
- Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam 1997.
- Kopp-Oberstebrink, Herbert: Becoming indigenous. Über die Arbeit an neuen Wissensformen in der Kunst. In: *KUNSTFORUM International* 281 (2022), S. 124–135.
- Kravagna, Christian: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis* (01.1999). transversal texts: <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/de> (Stand: 22.07.2022).
- Kreuzer, Johann: Das Licht als Metapher in der Philosophie. In: *Studium Generale* (2016), Nr. 2014/15, S. 63–84.
- Krewani, Angela: Hierarchie der Sinne. Zur Haptik und Taktilität im Medium Film (12.09.2007). Literaturkritik: <https://literaturkritik.de/id/11084>.
- Kruschkova, Krassimira: How did you come together? Zur Zeitgenossenschaft in Tanz und Performance. Verschriftlichung eines im Rahmen des Tanzkongress 2016 gehaltenen Vortrags. Tanzkongress: http://2016.tanzkongress.de/files/how_did_you_come_together_kruschkova_deu_1.pdf (Stand: 11.05.22).
- Lammert, Angela: Körper im Raum: Trisha Brown. In: Matthias Flügge, Robert Kudielka und Angela Lammert (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst*. Berlin: Akademie der Künste 2007, S. 293–300.
- Le Roy, Xavier: Was ist Choreographie? Corpusweb: https://www.corpusweb.net/antworten-4349.html#45_XavierLeRoy (Stand: 10.06.2022).
- Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer. In: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 21–26.

- Lehmen, Thomas: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-1521.html> (Stand: 10.06.2022).
- Liechtenhan, Rudolf: Ballett & Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. München: nymphenburger 2000.
- Liechti, Martin: Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2000.
- Lindemann, Gesa: Die Ordnung der Berührung. Staat, Gewalt und Kritik in Zeiten der Coronakrise. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2020.
- Luhmann, Niklas: Erkenntnis als Konstruktion. Bern: Benteli 1989.
- Maietta, Lenny und Frank Hatch: Kinaesthetics. Infant handling. Bern: Huber 2004.
- Matysik, Reiner Maria: Der Baum in uns und andere Utopien künftiger Lebensformen. In: KUNSTFORUM International 281 (2022), S. 94–103.
- Matzke, Annemarie: Der Ballsaal als Versuchsaufbau. Überlegungen zum Verhältnis von Zuschauer und Darsteller. In: Julian Klein (Hg.): PER.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 88–102.
- Matzke, Annemarie: Warum tanzt ihr eigentlich? Choreografien bei She She Pop. In: Friederike Lampert (Hg.): Choreografien reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2010, S. 221–233.
- Matzke, Annemarie: Bühnen der Bewegung – zum Wechselverhältnis von wahrgenommener Bewegung und bewegter Wahrnehmung im Theater. In: Isa Wortelkamp (Hg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben. Berlin: Revolver Verlag 2012, S. 52–63.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: De Gruyter 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 39–59.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Primat der Wahrnehmung. Übers. von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Meyer, Petra Maria: Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte. In: Petra Maria Meyer (Hg.): acoustic turn. München: Wilhelm Fink 2008, S. 291–351.
- Meyer-Keller, Eva: Was ist Choreographie? Corpusweb: <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Stand: 11.06.2022).
- Miessen, Markus: Alptraum Partizipation. Berlin: Merve Verlag 2012.
- Montero, Barbara: Proprioception as an Aesthetic Sense. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 (2006), Nr. 2, S. 231–242.
- Nancy, Jean-Luc: Die Künste formen sich im Gegeneinander. In: Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reither (Hg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen im Marckgräferland: Edition Argus 2005, S. 13–19.

- Nancy, Jean-Luc: Die herausgeforderte Gemeinschaft. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Nancy, Jean-Luc: Rühren, Berühren, Aufruhr. In: Adèle Van Reeth und Jean-Luc Nancy (Hg.): *Coming*. New York: Fordham University Press 2017, S. 99–116.
- Naumann-Beyer, Waltraud: *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*. Köln: Böhlau 2003.
- Olman, Cheryl: *Introduction to Sensation and Perception*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Libraries Publishing 2020.
- Ott, Michaela: *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik 2010.
- Otterbach, Friedemann: *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes*. Wilhelmshaven: F. Noetzel Verlag 1992.
- Paterson, Mark: On »Inner Touch« and the Moving Body. *Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics*. In: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 115–131.
- Pearce, J.M.S.: Henry Charlton Bastian (1837–1915): Neglected Neurologist and Scientist. In: *European Neurology* 63 (2010), S. 73–78.
- Prinz, Sophia: *Relative Autonomie*. In: Birgit Eusterschulte und Christian Krüger (Hg.): *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*. Bielefeld: transcript 2022, S. 61–82.
- Proske, Uwe und Simon C. Gandevia: *The Kinaesthetic Senses*. In: *The Journal of Physiology* 587 (2009), Nr. 17, S. 4139–4146.
- Puig de la Bellacasa, María: *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minnesota: University of Minnesota Press 2017.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?* Übers. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve Verlag 2008.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. von Richard Steurer. Wien: Passagen Verlag 2009.
- Rapp, Regine: *Koexistenzen. Über menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen*. In: *KUNSTFORUM International* 281 (2022), S. 82–93.
- Redaktionsnetzwerk Deutschland: *Kein Bussi, dafür Wuhan-Shake: Coronavirus erfordert neue Begrüßungsformen* (13.03.2020). <https://www.rnd.de/gesundheit/corona-wuhan-shake-geht-viral-Y3BZR7IVOA5MUHP4EUO7TAB3NA.html> (Stand: 23.01.23).
- Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008.
- Roselt, Jens: *Den Augen trauen: Theater und Phänomenologie*. In: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 263–275.
- Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011.

- Ruhsam, Martina: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript 2021.
- Saaze Vivian van: *In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal Constructed Situations*. In: *Revista de História da Arte* 4 (2015), S. 55–63.
- Sabisch, Petra: *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*. München: epodium 2011.
- Schäfer, Hilmar: *Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung*. In: Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript 2016, S. 137–159.
- Schandry, Rainer: *Gleichgewichts-, Bewegungs- und Lagesinn*. In: Rainer Schandry (Hg.): *Biologische Psychologie*. Weinheim/Basel: Beltz 2016.
- Schatzki, Theodore R., Karin Knorr-Cetina und Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York: Routledge 2001.
- Schellow, Constanze: *Perform Spectatorship or Else ... Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne des Tanz- und Theaterdiskurses*. In: Marc Caduff et al. (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2015, S. 21–40.
- Schellow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium 2016.
- Scheurle, Christoph: *Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst? (2017)*. Kulturelle Bildung Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst> (Stand: 22.07.2022).
- Schmidt, Jens: *Ästhetische Praxis als ökologische Konzeption. Situationen relational-divergierender Rezeptionspraxis*. In: Michael Corsten (Hg.): *Praxis. Ausüben. Begreifen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2021, S. 197–219.
- Schneede, Marina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2002.
- Schramm, Jörn Henrik: *Empirische Untersuchung zur propriozeptiven Beeinflussung der Körperstatik. Eine Längsschnittuntersuchung bei 20- bis 50jährigen Frauen und Männern (Dissertation, Sportwissenschaft)*. Technische Universität München 2007: <https://mediatum.ub.tum.de/doc/623646/623646.pdf> (Stand: 17.03.22)
- Schroedter, Stephanie (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Schumacher, Max: *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.

- Schweppenhäuser, Gerhard: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt a.M.: Campus 2007.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien: Hanser 2000.
- Seitz, Hanne: *Impulsvortrag Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater (2012)*. www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/hanne_seitz_partizipation_2012.pdf.
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Siegmund, Gerald: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*. In: Reto Clavedetscher und Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2007, S. 44–59.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2015.
- Siegmund, Gerald: *Das Problem der Partizipation (2016)*. Goethe Institut: <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20708712.html>.
- Siegmund, Gerald und Stefan Hölscher: *Introduction*. In: Gerald Siegmund und Stefan Hölscher (Hg.): *Dance, Politics and Co-Immunity*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 7–20.
- Smyth, Mary M.: *Kinesthetic Communication in Dance*. In: *Dance Research Journal* 16 (1984), Nr. 2, S. 19–22.
- [s.n.]: *Das Totaltheater von Walter Gropius*. In: *Gegenwartsprobleme des Theaterbaus 1–5 (1947-1949)*, Nr. 11, S. 5 (Fortsetzung S. 35).
- [s.n.]: *Friedrich Kieslers Theaterprojekte*. In: *Gegenwartsprobleme des Theaterbaus 1–5 (1947-1949)*, Nr. 11, S. 2–4.
- Spohn, Anna: *Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis*. In: Michael Kauppert und Heidrun Eberl (Hg.): *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 37–54.
- Stengers, Isabelle: *Introductory Notes on an Ecology of Practices*. Hg. von Chris Healy und Stephen Muecke. In: *Cultural Studies Review* 11 (2005), Nr. 1, S. 183–196.
- Umathum, Sandra: *Der Museumsbesucher als Erfahrungsgestalter*. In: Karin Gludovatz et al. (Hg.): *Kunsthandeln*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2010, S. 59–72.
- Vierhaus, Rudolf: *Aufklärung als Emanzipationsprozeß*. In: *Aufklärung* 2 (1987), Nr. 2, S. 9–18.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes 2008.
- Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (27.06.2012). Die Zeit: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Stand: 28.12.2022).
- Weiler, Christel und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke Verlag 2017.
- Weiss, Judith Elisabeth: Sympoiesis. Vom Klima zur Achtsamkeit, von der Katastrophe zur Vernetzung. In: KUNSTFORUM International 281, S. 50–59.
- White, Gareth: Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation. London: Palgrave MacMillan 2013.
- Wortelkamp, Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Freiburg/Berlin: Rombach 2006.
- Wortelkamp, Isa: Tales of the Bodiless. Überlegungen zu einem Konzept der Ko-Abwesenheit. In: Juliane Engel, Mareike Gebhardt und Kay Kirchmann (Hg.): Zeitlichkeit und Materialität. Interdisziplinäre Perspektiven auf Theorien und Phänomene der Präsenz. Bielefeld: transcript 2019, S. 246–261.
- Zahavi, Dan: Shame and the Exposed Self. In: Jonathan Webber (Hg.): Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism. London: Routledge 2010, S. 211–226.

Wörterbücher

- Drosdowski, Günther (Hg.): Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Band 4. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1994.
- Gemoll, Wilhelm (Hg.): Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. München/Wien: Freytag Verlag 1979.
- Horn, Christoph und Christof Rapp (Hg.): Wörterbuch der antiken Philosophie. München: C.H. Beck 2002.
- Pfeifer, Wolfgang et al.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb> (Stand: 31.01.23).
- Pons Lateinlexikon: <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch> (Stand: 14.08.22).
- Wahrig, Gerhard, Hildegard Krämer und Harald Zimmerman (Hg.): Brockhaus, Band 18. Wiesbaden/Stuttgart: Brockhaus Verlag 1982.

Websites

- Corpusweb: Was ist Choreografie. Einleitung zur Umfrage: <https://www.corpusweb.net/was-ist-choreographie.html> (Stand: 29.07.22).
- Festival Karussell (2019), Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/festival/karussell/> (Stand: 02.05.22).
- Festival Theaterformen (2019): https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2019/en/programme/dance (Stand: 18.01.23)
- Ingvarstsen, Mette, Choreografin: <https://www.metteingvarstsen.net/performance/the-dancing-public/> (Stand: 23.01.23).
- Kunstoffspiele Herrenhausen (2022): https://kunstoffspiele.de/media/kfs_2022_programmheft_a5_web.pdf (Stand: 10.11.22).
- McIntosh, Kate, Choreografin: <https://spinspin.be/about/kate-mcintosh/> (Stand: 23.01.23).
- Produktion *Choreography of Care*, Claire Cunningham. Tanzhaus NRW: <https://tanzhaus-nrw.de/de/specials/topic/choreography-of-care/coc-1> (Stand: 12.01.23).
- Produktion *CO-TOUCH*, Kristina Petrova, Katia Reshetnikova, Vera Shelkina. Hellerau (2020): <https://www.hellerau.org/de/event/co-touch/> (Stand: 15.11.22).
- Produktion *CO-TOUCH*, Ausschreibung für Performer*innen. Hellerau (2019): https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/ausschreibung_co-touch-1.pdf (Stand: 23.01.23)
- Produktion *Fluid Grounds*, Twitteraccount: <https://twitter.com/search?q=%23fluidgrounds&src=typd> (23.02.23).
- Produktion *Fluid Grounds*. Festival Transamérique (2018): <https://fta.ca/archive/fluid-grounds/> (Stand: 15.11.22).
- Produktion *Fluid Grounds*. Festival Tanz im August (2019): <https://www.tanzimaugust.de/produktion/detail/par-bleux-benoit-lachambre-sophie-corriveau-fluid-grounds-1/> (Stand: 19.05.22).
- Produktion *Heteraclub*, Sibylle Peters. Kampnagel (2020): <https://kampnagel.de/produktionen/sibylle-peters-queens-der-heteraclub> (Stand: 02.01.23)
- Produktion *Hotel Berlin*, Stefan Nolte, Ruth Feindel, Paul Brodowsky. Ballhaus Ost (2016): <https://www.prenzlberger-ansichten.de/titel-themen/ein-theatermacht-in-hotel/> (Stand: 11.10.21).
- Produktion *In Many Hands*, Kate McIntosh. Kunstfestspiele Herrenhausen (2019): <https://kunstfestspiele.de/programm/veranstaltungen-2019.html#/programm/veranstaltungen-2019/details/in-many-hands.html> (23.01.23).
- Produktion *Invited*, Seppe Baeyens. Kindaling Veranstaltungskalender (2019): <https://www.kindaling.de/veranstaltungen/Invited-von-seppe-baeyens-ultima-vez-feldspiele/berlin-schoeneberg> (Stand: 23.01.23).
- Produktion *Invited*. Staatsschauspiel Dresden (2019): <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/i/invited/>.

- Produktion *Invited*. Theater Strahl (2019): <https://www.theater-strahl.de/gastspiele/> (Stand: 17.09.19).
- Produktion *Invited*. Company Última Vez: <https://ultimavez.com/productions/invited> (Stand: 23.01.23).
- Produktion *Sous Influence*, Eric Minh Cuong Castaign. Festival de Marseille (2019): https://www.festivaldemarseille.com/fr/fr/programme/sous-influence_6 (Stand: 20.11.2022).
- Produktion *Tactile Quartet(s)*, Vera Tussing, Kaaitheater (2019): <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/tactile-quartets> (Stand: 24.08.22).
- Produktion *Untitled Instructional Series*, William Forsythe. Veranstaltungskalender Rausgegangen (2020): <https://rausgegangen.de/events/2020-08-30-15-00-radialsystem-v-william-forsythe-untitled-instructional-series/> (Stand: 15.11.22).
- Rabin, Linda, Bewegungstrainerin: <https://lindarabin.com> (Stand: 10.03.22).
- Ruckert, Felix, Choreograf: <http://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/> (Stand: 28.12.22).
- Schülerlexikon Lernhelfer: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon> (Stand: 08.12.22).
- She She Pop, Performancekollektiv: <https://sheshipop.de/warum-tanzt-ihr-nicht/> (Stand: 28.12.22).
- Spincemaille, Ief, Künstler: <https://iefspincemaille.com/ROPE> (Stand: 14.11.22).
- Tussing, Vera, Choreografin: <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (Stand: 15.11.22).
- Última Vez, Compagnie. Atelier Participation: <https://ultimavez.com/participation/atelier> (Stand: 23.01.23)

Videos

- Hepi, Amrita: *A Call To Dance*. Full Trailer. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PpOYqYIcdow> (Stand: 18.01.23).
- Kaprow, Allan: *How To Make A Happening* (1968). Video auf Blog Arte Concreta: <https://arte-concreta.com/2021/06/01/allan-kaprow-und-die-happening-s/> (Stand: 25.05.24).
- McIntosh, Kate: *In Many Hands*, Performance Video. Gekürzter Videomitschnitt der Premiere am 14.10.2016. Vimeo: <https://vimeo.com/200983714> (passwortgeschützt, Stand: 23.01.23).
- Petrova, Kristina, Katia Reshetnikova und Vera Shelkina: *CO-TOUCH*, Video Documentation. Vimeo: https://vimeo.com/297192050/2c77716d96?fbclid=IwAR3exGGgKhxYLPu48l0l-HLuxmH_IB1XiSXRp70yiKbNaCgAAILe_NFVdEQ (Stand: 23.01.23).

Rhythm is it, Dokumentation. Ein Film von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Berliner Philharmoniker/Digital Concert Hall: <https://www.digitalconcerthall.com/de/film/101> (Stand: 23.01.23).

Erfahrungsberichte

Erfahrungsbericht zu *CO-TOCH* (Vera Shelkina, Kristina Petrova und Katia Reshetnikova), Besuch der Aufführung am 17.01.2020, Festival KARUSSEL – Zeitgenössische Positionen russischer Kunst, Europäisches Zentrum der Künste, Hellaerau. Unveröffentlichte schriftliche Aufzeichnung der Autorin.

Erfahrungsbericht zu *Fluid Grounds* (Benoît Lachambre), Besuch der Aufführung am 11.08.2019, Festival Tanz im August (Kindl Brauerei), Berlin. Unveröffentlichte schriftliche Aufzeichnung der Autorin.

Erfahrungsbericht zu *In Many Hands* (Kate McIntosh), Besuch der Aufführung am 26.05.2019, Kunstfestspiele Herrenhausen (Orangerie), Hannover. Unveröffentlichte schriftliche Aufzeichnung der Autorin.

Erfahrungsbericht zu *Invited* (Seppe Baeyens/Última Vez), Besuch der Aufführung am 15.09.2019, FELD Festival, Theater Weisse Rose/Kulturzentrum am Wartburgplatz, Berlin. Unveröffentlichte schriftliche Aufzeichnung der Autorin.

Erfahrungsbericht zu *Tactile Quartet(s)* (Vera Tussing), Besuch der Aufführung am 20.10.2019, Kaaitheater, Brüssel. Unveröffentlichte schriftliche Aufzeichnung der Autorin.