

Braucht der Tanz das sehende Auge?

Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt

Bettina Bläsing

Ist Tanz eine visuelle Kunstform?

Betrachtet man Tanz als kommunikativen Prozess (Orgs et al. 2016), ist die Modalität dieser Kommunikation primär visuell, ihr Medium ist der sichtbare Körper; darin unterscheidet sich der Tanz von der Musik, mit der er aus gemeinsamen Wurzeln entspringt (Trehub et al. 2015). Die Trennung und Weiterentwicklung von Tanz und Musik als separate Kunstformen bringt eine Zuordnung der sensorischen Modalitäten mit sich und ordnet die Musik der auditiven und den Tanz der visuellen Domäne zu. Dennoch bietet Tanz den Zuschauenden weitaus mehr als ein rein visuelles Erlebnis. Laut Boucher (2004) ist die durch das visuelle Erleben von Tanz hervorgerufene ästhetische Erfahrung eine multisensorische, die vor allem auf kinästhetischer Synästhesie basiert. Diese Perspektive findet sich auch in der wissenschaftlichen Fokussierung auf die kinästhetische Empathie der Zuschauenden, ihr körperlich-emotionales Miterleben der Bewegungen der Tänzer*innen (Reason/Reynolds 2010: 50). Die innere Simulation beobachteter Bewegung ist belegt durch neurowissenschaftliche Befunde, die zeigen, dass die Ausführung, Beobachtung und mentale Simulation von Bewegung zum großen Teil auf der Aktivierung derselben Hirnregionen beruhen und dass deren Aktivierungsgrad beim Zuschauen von der eigenen Bewegungserfahrung abhängt – ein Zusammenhang, der den Tanz während der letzten Dekade in den Fokus der kognitiven Psychologie und Neurowissenschaft gerückt hat (Bläsing et al. 2012). Dies gilt jedoch vor allem für die visuelle Wahrnehmung,

für andere Sinnesmodalitäten, auch für die auditive, existieren vergleichbar wenige Studien (Kennel/Pizzera 2016).

Bedeutet das, dass sich Tanz als ästhetisches Erlebnis nur den Sehenden erschließt? Offensichtlich besteht durchaus ein Interesse daran, mittels Audiodeskription und »Touchtour« auch Personen mit Sehbeeinträchtigung und Blinden einen Zugang zu Tanzproduktionen zu ermöglichen, wie etwa bei der Aufführung von Akram Khans *Giselle* in Sadler's Wells im September 2019 (Whittenburg 2019). Auf den ersten Blick scheint die Idee eines nicht-visuellen Zugangs zum Tanz schwierig umzusetzen, tänzerische Qualität und Perfektion sind einer blinden Person schwer zu vermitteln, insbesondere, wenn diese über keinerlei visuelle Erfahrung verfügt; und die meisten Tanzschaffenden wissen wohl wenig darüber, wie Blinde die Welt erleben. Dabei haben auch Blindgeborene Zugang zu allen wesentlichen Aspekten, die den Tanz ausmachen: der menschliche Körper, eigene und fremde Bewegung, soziale Interaktion, Emotionen, Raum, Geometrie, Klang, Rhythmus sind auch auf andere Weise zugänglich und entziehen sich somit Nicht-Sehenden nicht, wenn sie sich auch möglicherweise anders präsentieren, wenn man sich ihnen auf andere als die visuelle Weise nähert. Ein solcher nicht ausschließlich visueller Zugang hat das Potential, auch dem sehenden Publikum ein erweitertes ästhetisches Erleben von Tanz zu ermöglichen.

Tanz hören

Menschliche Bewegung ist nicht nur sichtbar, sie ist auch hörbar, und Choreograf*innen nutzen solche akustischen Körpersignale als dramaturgische Mittel. Ein Beispiel sind William Forsythes *breath scores*, die neben dem hörbaren Atem auch durch Stimme, Schritte, Bodenkontakte, Körper und Kleidung verursachte Geräusche beinhalten (Vass-Rhee 2010: 389). Akustische Ereignisse, die direkt durch die Körper der Tänzer*innen erzeugt werden, stehen dabei auf gleicher Ebene mit sichtbaren Bewegungen; in Kombination ergeben sie eine performative Intermodalität, mit der Forsythe insbesondere 2003 bis 2005 intensiv experimentierte. Freya Vass-Rhee, Kognitionswissenschaftlerin und Forsythes Dramaturgin, beschreibt dies so: »Forsythes intermodale Choreografien sind getanzte Musik, die den Tanz bis in die anderen, inneren Räume des Körpers ausdehnt und dies durch Gehör und Sehsinn übersetzt.« (2010: 410) Diese Praxis, so betont Vass-Rhee (2010:

394), ist extrem anspruchsvoll, sie fordert von Forsythes Tänzer*innen neben der Virtuosität der Bewegung auch eine Virtuosität der Wahrnehmung, die Verteilung ihrer Aufmerksamkeit zwischen inneren und äußeren Körperräumen und zwischen den eigenen Körperbewegungen und -geräuschen und denen der anderen. »Der Körper, der im Tanz so häufig still bleibt, darf hier ›für sich selbst sprechen‹ und tut dies auf seine eigene Weise«, so Vass-Rhee (2010: 410).

Da, wo der tanzende Körper »an sich« still bleibt, kann Bewegung mithilfe neuer Technologien von der visuellen in die auditive Domäne übersetzt oder als erweitertes audiovisuelles Ereignis inszeniert werden. In aktuellen multidisziplinären Projekten werden die Wirkungen digitaler Technologien im Tanz untersucht und die künstlerischen und technischen Potenziale dieser Verbindung ausgelotet, um neue Wege für die Gestaltung, Erforschung und Archivierung von Tanz zu entwickeln (Whatley 2014). Die Sonifikation bietet hier ein breites Spektrum von Möglichkeiten: Bewegungsdaten, die mittels optischer Motion Capture-Systeme oder direkt am Körper befestigter Sensoren erhoben werden, können in Echtzeit in akustische Signale oder Klänge umgesetzt werden (Niewiadomski et al. 2019). Dabei liegt die Herausforderung in der Wahl der passenden »Übersetzung« – was soll sonifiziert werden, zu welchem Zweck, und wie? Welche Aspekte der Bewegung von Interesse sind und wie sie sich anhören sollen, hängt von den Adressaten und der Funktion der Sonifikation ab. Sie kann als künstlerisches Medium Klangkompositionen aus Körperbewegung schaffen, als Analysewerkzeug ausgewählte Merkmale der Bewegung in den Vordergrund stellen, oder im Sinne eines akustischen Feedbacks das Lernen und Training von Bewegungsabläufen im Tanz unterstützen (Großhauser et al. 2012). Sie kann aber auch zur Unterstützung der nicht-visuellen Kommunikation zwischen Tänzer*innen beitragen. Katan (2016) berichtet von einem Workshop mit Tänzer*innen mit Sehbeeinträchtigung, in dem die Sonifikation der Bewegung als Mittel der Kommunikation untersucht wurde. In dieser Studie gaben alle Tänzer*innen an, dass ihnen das Kontrollieren von Klang durch Bewegung Spaß machte und sie zum Ausprobieren von Neuem inspirierte, dass es jedoch nicht zum besseren Verständnis der Bewegungen oder zur Verständigung untereinander beitrug.

Tanz in Worte fassen

Für die Audiodeskription ist der Tanz möglicherweise die schwierigste Disziplin – anders als bei der bildenden Kunst sind die Kunstwerke flüchtig und ständig in Bewegung, anders als bei Film und Schauspiel sind sie nahezu durchgehend nonverbal. Ein Hauptproblem entsteht durch die zeitliche Struktur des Tanzes als dynamische, ephemere Kunst: was das menschliche Auge in Millisekunden erfasst, lässt sich mit Worten in wesentlich längerer Zeit oft nur unzulänglich beschreiben. Bei der Audiodeskription von Tanz geht es darum, zu filtern und auszuwählen, was relevant ist und welche Detailfülle angemessen ist – hier konkurrieren die Präzision und Reichhaltigkeit der Beschreibung mit der zeitlichen Passung zum Fluss von Bewegungen, Handlung und Musik. Mehr noch, viele Inhalte, die der Tanz vermittelt, sind nicht deklarativ und konkret, sondern emotional, assoziativ und metaphorisch. Gerade solche Inhalte sind jedoch in der Audiodeskription nicht leicht zu vermitteln, denn die Sprache soll hier sachlich, objektiv und wertungsfrei bleiben, sie soll informieren, was zu sehen ist, ohne dies zu interpretieren. Es bleibt fraglich, ob eine solche Beschreibung dem Tanz gerecht werden kann. Eleanor Margolies (2015) fordert, dass Audiodeskriptor*innen für Tanz ähnlich geschult sein sollten wie Übersetzer*innen von Lyrik, deren Aufgabe es ist, nicht nur konkrete semantische Inhalte zu vermitteln, sondern die ästhetischen Aspekte der Sprache, ihren Klang und Rhythmus und die assoziativen Bilder, die beim Lesen erzeugt werden. Kompensation und Reduktion, so Margolies (2015), beinhalte immer einen Verlust, könne aber hin und wieder auch gelungen und metaphorisch sein.

Die Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Georgina Kleege verlor bereits als Kind ihre Sehfähigkeit, schloss jedoch ihre Ausbildung im Modernen Tanz an der Martha Graham School in New York ab. Audiodeskription sieht Kleege (2014) als generell problematisch an, und das Diktum, dass die Deskription nicht subjektiv, emotional und wertend sein darf, empfindet sie als wenig sinnvoll. Sie bezweifelt, dass Worte, die ein Kunstwerk beschreiben, ein Bild vor dem geistigen Auge einer blinden Person heraufbeschwören können, welches dann Gegenstand einer unabhängigen persönlichen ästhetischen Bewertung sein kann – sie bezweifelt sogar, selbst so etwas wie ein »geistiges Auge« zu haben (2014: 8). Kleege vergleicht die Audiodeskription von Tanz mit der Tanzkritik, die gerade persönliche Eindrücke und Wertungen sowie eine kompetente fachliche Einordnung vermitteln

soll und die somit eher das individuelle Erleben des Stückes als seine sachliche Beschreibung zum Inhalt hat. Kleege postuliert, dass ein persönlich gefärbter Text über eine Tanzproduktion, geschrieben mit Kompetenz und Leidenschaft für den Tanz, das nicht-sehende Publikum stärker anspricht als eine betont emotionslose Beschreibung der dargestellten Handlungen. Letztendlich stellt Kleege (2014: 11) jedoch die Frage, ob Sprache generell ein geeignetes Medium sein kann, um nicht-sehenden Menschen Tanz zu vermitteln, und fragt: »Wenn Worte das Problem sind, kann Tanz durch andere Modalitäten erlebt werden, die einem blinden Publikum ein unmittelbareres Erleben ermöglichen?«

Tanz fühlen

Bei einer Touchtour haben die Teilnehmenden Gelegenheit, vor der Vorstellung den Bühnenraum zu begehen, wichtige Objekte, Requisiten und Kostüme zu betasten, eventuell auch den Tänzer*innen zu begegnen, mit ihnen zu reden, ihre Stimmen zu hören, ihnen die Hand zu geben. Ergänzt werden solche vorbereitenden Touren in manchen Fällen durch das Angebot, einfache Bewegungsfolgen aus der Choreografie selbst durch Beschreibung und haptische Führung auszuprobieren und zu lernen. Während eine Touchtour zeigen kann, wie sich der Raum, das Bühnenbild, Kostüme und Requisiten und vielleicht einzelne Bewegungen anfühlen, vermittelt sie wenig von den Eindrücken, die das sehende Publikum während der Tanzdarbietung erlebt. Die »on-stage«-Perspektive, die eigentlich die der Tänzer*innen ist, kann auch für Sehende interessant und bereichernd sein, sie ist jedoch nur bedingt geeignet, Nicht-Sehenden und Sehenden auf vergleichbarer Ebene das ästhetische Erleben von Tanz zu ermöglichen. Letzteres war das Ziel der Choreografin Victoria Marks: eine Choreografie zu schaffen, die weder visuelle noch sprachliche Information benötigt, sondern die primär auf Berührung als vermittelnde Sinnesmodalität beruht und die somit für sehende und nicht-sehende Menschen gleichermaßen zugänglich sein sollte (Kleege 2014). Durch Berührungen wurden Teilnehmer*innen in kurze, sich wiederholende Bewegungsfolgen einbezogen, wobei die Tanzpartner*innen wechselten. Ziel der Choreografin war dabei, die Grenze zwischen Publikum und Künstler*innen durchlässig zu machen und die durch taktile und kinästhetische Informationen vermittelten Lernprozesse und die mit ihnen

verbundenen emotionalen Reaktionen in den Fokus zu stellen. Kleege (2014) beschreibt, dass sie als Teilnehmerin vor allem die verschiedenen Qualitäten der wechselnden Tanzpartner*innen intensiv wahrgenommen habe und dass das Lernen durch das gemeinsame Ausführen der sich wiederholenden Bewegungen in ihr eine positive, freudige Spannung erzeugt habe, die sie an ihr Tanzstudium erinnerte. Sie fügt jedoch hinzu, dass nicht alle Teilnehmer*innen die körperliche Nähe und die Situation des Berührt- und Bewegtwerdens als angenehm erlebten. Generell, so reflektiert sie, weckte die Situation der Berührung und gemeinsamen Bewegung stark emotional gefärbte Erinnerungen und war so in mehrfachem Sinn »berührend«.

Tanz als nicht-visuelles, multisensorisches Erlebnis

Piet Devos, der wie Georgina Kleege als Kind erblindet ist, jedoch zunächst keine besondere Affinität zum Tanz hatte, beschreibt in einem Essay seine Erfahrungen mit zwei Tanzproduktionen (Devos 2018), die er auf Einladung von zwei Tanzkünstlerinnen erlebt hat: *NEWS* (2007), ein von Deborah Hay choreografiertes Solo ohne Musik, getanzt von Bettina Neuhaus, und Eline van Arks *De Onzichtbare Danser* (2013-2015), das ausschließlich für ein nicht-sehendes Publikum choreografiert wurde. Beide Tanzproduktionen erlebt der Autor als intensive multisensorische Erfahrungen, die nicht nur sein Denken über den Tanz maßgeblich beeinflussen, sondern auch über die mögliche Rolle eines nicht-sehenden Publikums als Adressaten und Ideengeber. Während der Vorstellung von *NEWS* hört der Autor die Fußschritte der Tänzerin, das Rascheln ihrer Kleidung, ihren Atem, ihre Stimme, Flüstern und vogelähnliche Schreie. Das körperliche Erleben von Klang, Raum und der Präsenz und Bewegung der Tänzerin formen sich zu einer intensiven ästhetischen Erfahrung des Einbezogenenseins. Das Erlebte beschreibt Devos (2018: Abs. 9) als »unkonventionellen Dialog«, die Bewegungen der Tänzerin rufen in seiner Vorstellung überraschende akustische Figuren und geometrische Muster hervor, die den gesamten Raum neu formen. »*NEWS*«, so resümiert Devos (2018: Abs. 11), »hat mir die Fluidität körperlicher Formen und Kategorien bewusster gemacht – eine fundamentale Unbeständigkeit, die durch das visuelle, nicht-körperliche Denken normalerweise verborgen bleibt«. Mehr noch, diese unmittelbaren Sinneswahrnehmungen wecken starke Emotionen und rufen unmittelbare körperliche Reaktionen hervor

wie Lachen, Aufschrecken oder das Mitfühlen von vermeintlichen Schmerzen, und schließlich das Bedürfnis, die Hand auszustrecken und die Tänzerin zu berühren.

Noch einen Schritt weiter geht die Choreografin Eline Van Ark mit einem Projekt, das Devos (2018: Abs. 2) als »choreografisches Experiment« bezeichnet: der Entwicklung einer nicht-visuellen Choreografie. Während der ersten Proben zu *De Onzichtbare Danser* (2013) hatte Van Ark blinde Gäste als »Hör-Expert*innen« eingeladen, um von ihnen zu erfahren, welche Aktionen der Tänzerin sie akustisch ansprechend fanden und welche nicht. Van Ark nutzte so die Sehbeeinträchtigung ihrer Gäste als »positive Resource« für den choreografischen Prozess, als Quelle spezieller Erfahrung sensorischer Praxis. Während einer Serie von offenen Proben, zu denen auch Devos eingeladen war, experimentierte Van Ark mit räumlichen Arrangements der Stühle sowie mit der Frequenz, Art und Intensität der Berührungen durch die Tänzerin Aïda Guirro Salinas. Bei der schließlich gewählten Version saß das Publikum im Kreis um die Tänzerin, mit einem freien Platz für die Auf- und Abgänge. Van Ark entschied sich gegen direkte körperliche Berührungen, jedoch für ein Spiel mit der Wahrnehmung von Nähe, vermittelt durch subtile Geräusche und Luftzug, Schritte, Bewegung und Atem. Eine besondere Rolle spielte bei dieser nicht-visuellen Choreografie die Wiederholung akustischer Muster, die den Zuhörenden erlaubte, bereits Gehörtes wiederzuerkennen und mit Bedeutung zu füllen. Als besonders beeindruckend erlebte Devos die Entwicklung einer gemeinsamen multisensorischen, nicht-visuellen Ästhetik innerhalb des Probenpublikums, das aus Personen mit und ohne Sehbeeinträchtigung bestand, wobei die Sehenden die Proben mit verbundenen Augen erlebten. Devos (2018: Abstract) resümiert: »Blindheit verleiht dem Tanztheater eine intensive affektive sensorische Reichhaltigkeit, die sich vom Formalismus und der distanzierten Beurteilung eines konventionelleren, primär visuellen Zugangs zum Tanz abhebt.«

Fazit

Tanz-Expertise beinhaltet verschiedene Arten von Erfahrung: die motorische durch eigenes Training, die perzeptive durch das häufige Erleben von Tanzproduktionen aus der Publikumperspektive, und die konzeptuelle, durch den Erwerb von Wissen über den Tanz und seine Kulturgeschichte

(Orgs et al. 2018). Personen mit von der Norm abweichenden Körpern und Sinnessystemen haben zu mindestens einem dieser Aspekte einen ganz eigenen Zugang. Tanz-Expert*innen wie Georgina Kleege, die als blinde ausgebildete Tänzerin über eine bemerkenswerte Doppel-Expertise verfügt, können wertvolle Einblicke in die nicht-visuelle Erlebenswelt des Tanzes vermitteln, als multisensorisch orientierte Akzente für kreative Prozesse. Ein offener und informierter Dialog zwischen Tanzschaffenden und einem nicht-sehenden Tanzpublikum trägt dazu bei, den Tanz auf immer neue Weise mit allen Sinnen erfahrbar zu machen, und kann so neue Maßstäbe für eine unmittelbar erlebbare Ästhetik setzen.

Literatur

- Bläsing, Bettina/Calvo-Merino, Beatriz/Cross, Emily/Jola, Corinne/Honisch, Juliane/Stevens, Catherine (2012): Neurocognitive Control in Dance Perception and Performance, in: *Acta Psychologica*, Jg. 139 Nr. 2, S. 300-308. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2011.12.005>
- Boucher, Marc (2004): Kinetic Synaesthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies, in: *Contemporary Aesthetics*, Jg. 2 Nr. 1, S. 13.
- Braun, Sabine (2008): Audiodescription research: state of the art and beyond, in: *Translation studies in the new millennium*, Jg. 6, S. 14-30.
- Devos, Piet (2018): Dancing beyond sight: How blindness shakes up the senses of dance, in: *Disability Studies Quarterly*, Jg. 38 Nr. 3. <https://doi.org/10.18061/dsq.v38i3.6473>
- Großhauser, Tobias/Bläsing, Bettina/Spieth, Corinna/Hermann, Thomas (2012): Wearable sensor-based real-time sonification of motion and foot pressure in dance teaching and training, in: *Journal of the Audio Engineering Society*, Jg. 60 Nr. 7/8, S. 580-589. www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16369
- Katan, Simon (2016): Using Interactive Machine Learning to Sonify Visually Impaired Dancers' Movement, in: *Proceedings of the 3rd International Symposium on Movement and Computing*, S. 1-4. <https://doi.org/10.1145/2948910.2948960>
- Kennel, Christian/Pizzera, Alexandra (2016): Auditory Action Perception, in: Markus Raab/Babett Lobinger/Sven Hoffmann/Alexandra Pizzera/Sylvain Laborde (Hg.), *Performance Psychology. Perception, Action, Cognition*,

- <https://doi.org/10.14361/9783839453407-010> <https://www.inlibra.com/de/page/sgb> - Open Access -

Whatley, Sarah (2014): Digital Inscriptions and the dancing Body: Expanding Territories through and with the Archive, in: *Choreographic Practices*, Jg. 5 Nr. 1, S. 121-138.

Whittenburg, Zachary (2019): How Can Blind and Partially Sighted Audiences Get a Complete Dance Experience? in: *Dance Magazine* [online] <https://www.dancemagazine.com/how-can-blind-and-partially-sighted-audiences-get-a-complete-dance-experience-2640405546.html> [19.09.2019]