



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Interventionen des Körpers – *Bodies In Urban Spaces*
von Willi Dorner“

Verfasserin

Bernadette Zimmermann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG.....	7
1.1	<i>Bodies In Urban Spaces</i> . Eine Beschreibung	10
1.2	Kommentierter Aufbau und Methodische Herangehensweise	13
2	RAUM ALS GRUNDVORAUSSETZUNG, BESTANDTEIL UND RAHMENBEDINGUNG FÜR <i>BODIES IN URBAN SPACES</i>	16
2.1	Einführung in den Begriff „Raum“	16
2.2	Zwei Raumvorstellungen – absolutistische versus relativistische Raumvorstellung.....	17
2.2.1	Suche nach dem gegenwärtig alltäglichen Raumverständnis.....	19
2.3	Der relationale Raumbegriff von Martina Löw	21
2.3.1	<i>Bodies in Urban Spaces</i> und der relationale Raumbegriff	24
2.4	Urban space.....	27
2.5	Machen Räume Orte oder machen Orte Räume	34
2.5.1	Ort versus Raum	34
2.5.2	Symbolische Wirkung von Orten	35
2.6	Wahrnehmung von raumkonstituierenden Elementen.....	37
2.6.1	Sinnliche Wahrnehmung	38
2.6.2	Atmosphärische Wahrnehmung	39
2.6.3	Das Ineinandergreifen von sinnlicher und atmosphärischer Wahrnehmung in <i>Bodies In Urban Spaces</i>	42
2.7	Inszenierung. Atmosphäre. Inszenierte Atmosphäre von Raum in <i>Bodies In Urban Spaces</i>	45
3	KÖRPER FORMEN. KÖRPER FORMATIONEN. KÖRPER ALS ZEICHEN	51
3.1	Theatrale Dimension von <i>Bodies In Urban Spaces</i>	51
3.2	Eine theatersemiotische Betrachtung von <i>Bodies In Urban Spaces</i>	55
3.3	Körper als Zeichen und Träger von Informationen	56
3.3.1	Anatomie trifft auf Geometrie	58

3.3.2	Körper-Akrobatik	60
3.3.3	Die Teilnehmer_innen	62
3.4	Analyse der Körperformationen in <i>Bodies In Urban Spaces</i>	63
3.4.1	Analyse des Vokabulars der Körperzeichen.....	65
3.4.2	Analyse der Syntax der Körperzeichen	66
3.4.2.1	Unstrukturierte Anordnung mehrerer Körper	67
3.4.2.2	Strukturierte Anordnung mehrerer Körper.....	67
3.4.2.3	Anordnung einzelner Körper.....	68
3.4.3	Analyse der Semantik von Körperzeichen	69
4	DAS GEHEN ALS KÜNSTLERISCHES ELEMENT IN <i>BODIES IN URBAN SPACES</i>	73
4.1	Gehen, um zu „entschleunigen“	74
4.2	Gehen, um Raum zu besetzen.....	75
4.3	Exkurs: Situationistische Internationale und <i>Bodies In Urban Spaces</i>	80
5	<i>BODIES IN URBAN SPACES</i> – EIN PROJEKT WELCHER KUNSTFORM?	83
5.1	Choreographie - Begriff.....	83
5.1.1	Choreographie als strukturelles Element in <i>Bodies In Urban Spaces</i>	85
5.1.2	Choreographische Struktur des Alltags	87
5.2	Site Specific Theatre	89
6	CONCLUSIO	92
7	QUELLENVERZEICHNIS	95
7.1	Bibliographie	95
7.2	Abbildungsverzeichnis.....	105
8	ANHANG.....	116
8.1	Kurzfassung	116
8.2	Abstract.....	117
8.3	Curriculum Vitae	118

VORBEMERKUNG

Als Information für die Leserin und den Leser muss hier meine Herangehensweise bezüglich einer politisch-korrekten und gendergerechten Schreibweise erklärt werden:

Ich möchte alle Leser_Innen darauf hinweisen, dass mir die grundsätzliche Notwendigkeit der Verwendung von geschlechtsneutralen Formulierungen bewusst ist. Um sowohl dieser Notwendigkeit als auch der guten Lesbarkeit und der damit einhergehenden Verständlichkeit gerecht werden zu können, habe ich mich entschieden, weibliche und männliche Formulierungen kapitelweise abwechselnd zu verwenden. Da es sich bei Willi Dorners Darsteller_innen um eine konkrete Gruppe von Menschen handelt, habe ich in diesem Fall immer beide Geschlechter genannt.

Ich halte fest, dass ich weder Sie als Leserin noch Sie als Leser diskriminieren oder schlechter behandeln will und hoffe, dass sich alle Geschlechter in meinen Formulierungen wiederfinden können.

1 EINLEITUNG

„Am Land kommen die Götter noch zu den Menschen, [...] man ist jemand und erlebt etwas, aber in der Stadt, wo es tausendmal so viel Erlebnisse gibt, ist man nicht mehr imstande, sie in Beziehung zu sich zu bringen: und so beginnt ja wohl das berüchtigte Abstraktwerden des Lebens.“¹

Robert Musil spricht hier eines der typischen sogenannten Urbanitätsprobleme an: Aufgrund der zahlreichen Reize und Erlebnisse, die eine Stadt zu bieten hat, ist die Einzelne nicht in der Lage, diese aufzunehmen oder sie in Beziehung zu sich zu setzen.

Die Stadtbewohnerin baut eine Distanz zur eigenen Stadt auf, das *Abstraktwerden des Lebens* fängt an. Diese Abstraktheit, von der Musil spricht, führt zu einer Passivität im Verhalten der Stadtbewohnerin – anstatt ihre urbane Umgebung aktiv zu erleben und zu erkunden, gibt sie sich einer Berieselung von Eindrücken hin, ohne sie als Erlebnisse oder Erfahrungen in ihr eigenes Leben zu integrieren. Musil beschreibt die Stadtbewohnerin als außerstande, sich mit ihrer urbanen Umgebung beziehungsweise in weiterer Folge mit Veränderungen, die diese Umgebung betreffen, auseinanderzusetzen.

Einem Bericht der Weltgesundheitsorganisation zufolge lebten vor einhundert Jahren 2 von 10 Menschen in städtischer Umgebung. 1990 lebten weniger als 40% der Weltbevölkerung in Städten, während schon 2010 über die Hälfte aller Menschen weltweit in Städten wohnten. Entsprechend der Prognose werden 2030 bereits 6 von 10 Menschen in einer Stadt leben, und die Tendenz steigt bis 2050 sogar noch auf 7 von 10 Menschen an.² Der urbane Raum stellt daher für sehr viele Menschen das Zentrum ihres Lebens dar. Kaum verwunderlich, dass städtebauliche Überlegungen, Maßnahmen und Regelungen während der letzten Jahre einen regelrechten Hype erfahren durften. Eine Stadt hat attraktiv, lebenswert und ökonomisch stark zu sein. Und außerdem hat sie besser als andere zu sein – wie sonst erklärt man sich die internationalen Rankings, die eine Stadt zur lebenswertesten erheben?!

Es stellt sich die Frage, ob die normale Stadtbewohnerin überhaupt noch in der Lage ist, all die urbanen Veränderungen wahrzunehmen; ist sie nicht bereits viel zu abgestumpft und führt ein abstrahiertes Leben, wie Robert Musil diesen Zustand bezeichnet?

¹Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt 1970 [Sonderausgabe], S.649.

²Vgl. WHO – World Health Organization: „Urban population growth“.

http://www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/, 20.06.2014.

Sind sich Stadtbewohnerinnen der städtebaulichen und damit zusammenhängend der sozialen Veränderungen überhaupt bewusst? Nehmen sie sie wahr? Sind sie aktiv daran beteiligt oder sind es nicht hauptsächlich Architektinnen, Städteplanerinnen und Stadtentwicklerinnen, die sich der Aufgabe annehmen, eine Stadt bestmöglich zu gestalten?

In den letzten Jahren wurden immer wieder Stimmen laut, die den Stadtbewohnerinnen ihre Mitbestimmungsrechte zugestehen. Doch fragt man sich, ob es nicht sinnvoll wäre, vorerst das Bewusstsein der Städterinnen für ihr spezifisches Umfeld wieder aufleben zu lassen, sie für ihre Umgebung zu sensibilisieren? Denn bevor etwas gestaltet werden kann, muss es wahrgenommen werden.

Der Wiener Choreograph Willi Dorner hat es sich zur Aufgabe gemacht, den urbanen Raum zu untersuchen und durch seine künstlerische Intervention im Stadtraum die Wahrnehmung seiner Zuschauerinnen zu sensibilisieren beziehungsweise sie dazu anzuregen, sich eigene Gedanken über ihre Umgebung zu machen.

„Die Leute sollen sich eine eigene Meinung bilden. Wollen wir das oder wie soll das gestaltet werden? Ich verbringe ja hier einen großen Teil meines Lebens, da muss ich auch das Recht haben, mitzusprechen.“³

Bereits als Zuschauerin von *Bodies In Urban Spaces* stellte sich bei mir eine bis heute anhaltende Faszination für das Projekt ein. Seine Klarheit und Schlichtheit begeistern mich. Einerseits stellte ich an mir eine sich wandelnde Wahrnehmung fest, andererseits bemerkte ich Ähnliches bei anderen Zuschauerinnen und dies brachte mich zu der Frage, was genau Willi Dorner mit diesen flüchtigen Körperskulpturen eigentlich schafft? Es wird weder gesprochen, noch gibt es Musik oder andere Werkzeuge, um das Geschehen gewissermaßen einzurahmen und zusammenzuhalten. Trotzdem, oder vielleicht gerade aufgrund dieser Reduktion, regte es mich zu einer Auseinandersetzung an und brachte mich zum Nachdenken.

Aus dieser Faszination und der Unklarheit über ihr Entstehen entsprang mein wissenschaftliches Interesse an *Bodies In Urban Spaces*. Als Ausgangspunkt für meine weitere Auseinandersetzung diente die These, dass Willi Dorners Projekt und der damit

³Schütz, Heinz: „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.162.

einhergehende Spaziergang auf subtile Weise zu einer kritischen Beschäftigung mit dem Phänomen Stadt anregen.

Erwähnt sei an dieser Stelle, dass das Projekt, was die Thematik des Spazierganges betrifft, in eine lange Reihe von Konzepten eingereiht werden kann, die insbesondere in jüngster Zeit zur Untersuchung von (Stadt)Raum vorgestellt wurden. So findet die in den 1980er Jahren von Lucius Burckhardt gegründete Spaziergangswissenschaft⁴ immer noch internationale Erwähnung, beispielsweise im Gespräch mit dem neuen Chef der Documenta 14⁵. Das Spazieren als Methode, um Raum zu untersuchen, findet weitläufige Verwendung – angefangen mit dem trinationalen Festival des Spazierens⁶ über eigene Tagungen, die sich mit Spaziergängen auseinandersetzen, bis hin zu privaten Anbietern⁷, die ihren Kunden ein neues und ungewohntes Erlebnis im Zuge eines Spazierganges in Aussicht stellen.

„Bestimmte Perspektiven kann man wohl nur durch Kunst vermitteln, da die Beschränkung des Blickes heute so weit verbreitet ist, dass die Leute kaum mehr die Distanz haben, sie aufzuheben. Das kann nur die Kunst vermitteln, ohne belehrend oder verletzend zu sein. Mit unseren Spaziergängen schalten wir die Angst vor dem Ungewohnten aus. Und außerdem macht es Spaß.“⁸

Inwiefern und mit welchen Mitteln es Willi Dorner mit *Bodies In Urban Spaces* gelingt, Spaß mit künstlerischer und gesellschaftspolitischer Aussage zu verknüpfen, soll Gegenstand dieser Arbeit sein.

⁴ Zur genaueren Auseinandersetzung mit der Spaziergangswissenschaft, vgl. Burckhardt, Lucius: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, 2. Aufl. Berlin: Schmitz 2008.

⁵ „Lucius Burckhardt zum Beispiel, der beschäftigt mich im Moment viel.“

Rauterberg, Hanno: „Was ich immer wollte. Ein Interview von Adam Soboczynski und Hanno Rauterberg“, *Die Zeit*, nr.01, 2014, <http://www.zeit.de/2014/01/documenta-adam-szymczyk-interview> 19.05.2014.

⁶ Vgl. Verein Raumforschung, „Das trinationale Festival des Spazierens“, <http://www.raumforschung.ch/web/>, 29.05.2014.

⁷ Beispielsweise bietet das „Autonome Architektur Atelier“ urbane Spaziergänge an. <http://www.aaa-bremen.de/urbanes.html> 20.05.2014.

⁸ Burckhardt, Lucius, In: *Kunstaspekte*: „Ein Gespräch zwischen Hans Ulrich Obrist und Annemarie & Lucius Burckhardt zum Thema Spaziergangswissenschaften“, http://www.kunstaspekte.de/z-obrist_dis/ 19.05.2014.

1.1 *Bodies In Urban Spaces. Eine Beschreibung*

Lang ausgestreckte pinke, hellblaue und rosafarbene Körper schmiegen sich an das Gitter, welches die Dachterrasse von der restlichen Fassade abgrenzt. Ordentlich übereinander gestapelt liegen Hintern auf Hüften und Hüften auf Hintern. Die Köpfe sind nicht zu sehen; ob männlich oder weiblich lässt sich nicht sagen. Acht Schuhe, darüber Stulpen und grelle Jogginghosen gehen in andersfarbige Westen mit Kapuzen über.⁹

Ich stehe und staune, zücke meinen Fotoapparat, wie die unzähligen Menschen um mich herum auch. Ich überlege mir gerade welche körperliche Anstrengung das sein muss, und schon ist es zu spät für das Foto. *Es* löst sich auf. *Es*, das sind bunt angezogene Menschen, die sich an die Ecke der Hausmauer des kleinen Hauses geschmiegt haben, indem man Maß-Hemden kaufen kann. Gerade so, als ob sie den rechten Winkel betonen wollten oder aber diesen beschützen.

Schon geht es weiter – meine Augen suchen die Häuser rundherum ab, ob sie vielleicht noch so eine lustige Anordnung von bunten Körpern finden. Ein paar Meter weiter werden sie fündig: zwei blaue Turnschuhe weisen demonstrativ auf das Straßenschild „Makartplatz“; darunter streckt sich ein Paar rote Knie über den Parkzettel-Automaten hinaus. Der Rest des Körpers ist nicht zu sehen – die Arme lassen sich unter Umständen noch erraten, wie sie beinahe die Maschine umarmen.¹⁰ Unglaublich, ich hätte mir nie gedacht, dass zwischen solch einem Automaten und der Hausmauer soviel Platz ist – Platz genug, dass ein Mensch hineinpasst. Dieser Zwischenraum ist mir noch nie aufgefallen.

Diesmal bin ich schnell genug, um das Foto zu machen und diese *Figur* nicht nur in meinem Gedächtnis festzuhalten. Ein paar Minuten später – länger dauert das gar nicht an – klettert sie hervor und joggt weg; weiter geht es durch die Stadt Salzburg den Spuren der Akteur_innen von *Bodies In Urban Spaces* folgend, durch den Park hindurch, die Schwarzstraße entlang und über den Müllner Steig die Salzach überquerend, bis man schließlich inmitten einer Wohnheimsiedlung im Stadtteil Lehen ankommt.

⁹ Vgl. Abb.1 „Um's Eck“ im Abbildungsverzeichnis.

¹⁰ Vgl. Abb.2 „Geparkter Körper“ im Abbildungsverzeichnis.

Doch bis dahin wird man sowohl als Teilnehmerin des gesamten Spazierganges als auch als Zuschauerin nur einzelner Passagen noch des Öfftens überrascht: Ganz gleich, ob man mit dem Zählen der Körper überfordert ist, die sich zwischen Haus und Mülltonnen angeordnet haben, als wären sie ein großer bunter Müllsack¹¹, oder aber sich nicht erklären kann, wie man sich zu etwa acht (die genaue Anzahl lässt sich nur erahnen – siehe Abbildung 4 „Türfüllung“) ineinander verschachtelt in einen Hauseingang sortieren kann, man kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus. Interessant sind auch die Reaktionen Unbeteiligter, die nichtsahnend auf der Parkbank sitzen, während sich neben ihnen im Handumdrehen ein aus menschlichen Körpern bestehender Hocker bildet.¹² Plötzlich sind sie mittendrin zwischen Akteur_innen und Zuschauerinnen; auf welcher Seite stehen sie?

„[B]odies in urban spaces“ ist ein sich bewegendes Parcours, choreographiert für eine Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern. Der Zuschauer folgt der (sich) bewegend Masse durch öffentliche und halb-öffentliche Räume wie Plätze.“¹³ So lautet die offizielle Beschreibung des Erlebten auf der Homepage von Willi Dorner, der für Idee und Ausführung dieses Projektes verantwortlich ist und dieses seit 2007 in verschiedensten Städten weltweit, unter anderem in Paris, St. Petersburg, Seoul oder New York, zur Aufführung gebracht hat. Die Zuschauerinnen– Bewohnerinnen der jeweiligen Stadt wie auch Touristinnen – treffen sich zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem gewissen Ort, dem Ausgangspunkt des Spazierganges. Dorner lädt all jene als Publikum ein, die ihr Umfeld anders als gewohnt wahrnehmen wollen.

„Durch Positionierung der Körper an ausgewählten Stellen provoziert die Intervention einen Denkprozess und schafft Irritationen. Passanten, Einwohner und Zuschauer werden motiviert und aufgefordert über ihre [sic] urbanes Umfeld und die eigenen Bewegungsgewohnheiten nachzudenken.“¹⁴

Der bunten, voraus joggenden Menge an Akteur_innen folgend, erlebt man die präzisere und dadurch veränderte Wahrnehmung der gewohnten Orte. Gassen, Plätze oder Gebäude, an denen man im Alltagsleben regelmäßig und ohne Aufmerksamkeit vorbeigeht, gewinnen an Bedeutung; durch intensiver erlebte Betrachtung und Wahrnehmung gewinnen sie an Präsenz. Orte werden zu Räumen.

¹¹ Vgl. Abb.3 „Neben den Mülltonnen“ im Abbildungsverzeichnis.

¹² Vgl. Abb.8 „Schuhschachtel“ im Abbildungsverzeichnis.

¹³ Dorner, Willi, <http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&wid=3>, 07.01.2014.

¹⁴ Ebd.

Der Spaziergang stellt in gewisser Weise eine Suche nach Räumen dar, die man selten oder noch nie als solche wahrgenommen hat: Zwischenräume, Grensräume – nicht nur zwischen innen und außen – Räume, die man eventuell im Alltagsgebrauch als Nicht-Räume erlebt. Unweigerlich stoße ich auf die Frage: Was ist eigentlich Raum? Wie und wodurch kann dieser hergestellt werden? Inwiefern verändert sich meine Raumwahrnehmung durch *Bodies In Urban Spaces*?

Interessant sind auch die verschiedenen Bewegungen und die daraus entstehenden Rhythmen während dieses *Gehens durch die Stadt*. Einerseits bewegt sich die Menge der Zuschauerinnen immer langsamer, je größer sie aufgrund der dazustößenden Passantinnen wird. Andererseits stehen einander das Laufen der Akteur_innen und das Innehalten während der Ausführung der Skulpturen gegenüber. Findet hier Tanz statt?

Wieso sind die bunten Skulpturen aus Menschenkörpern so spannend? Wird hier eine Handlung transportiert ohne ein einziges gesprochenes Wort der Akteur_innen? Was passiert hier eigentlich? Architektonische Formen werden in menschliche Körpersprache übersetzt, das Publikum wird mit dem Kontrast zwischen starrer Architektur und formbaren lebenden Körpern konfrontiert. Diese Konfrontation hinterlässt Spuren, wie die Aussage einer begeisterten Zuschauerin zeigt: „[...] wahrscheinlich kann man da jetzt gar nicht mehr vorbeigehen, ohne die Körperlinien zu sehen.“¹⁵

Diese Fülle an Fragen hat mich zu der nun folgenden wissenschaftlichen Untersuchung von dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* geführt, mit dem Ziel auf plausible und befriedigende Antworten zu stoßen und mir klar werden zu können, wodurch Willi Dorner diese Faszination bei mir ausgelöst hat.

¹⁵ Vgl. Video „‘Bodies in Urban Spaces’: Der Choreograph Willi Dorner | euromaxx“ 2010, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=vQqvu7oeKlg, 08.01.2014, Min.01:43.

1.2 Kommentierter Aufbau und Methodische Herangehensweise

Diese Arbeit stellt eine wissenschaftliche Untersuchung des Projektes *Bodies In Urban Spaces* von Willi Dorner dar. Das an den Anfang gestellte Kapitel „Raum als Grundvoraussetzung, Bestandteil und Rahmenbedingung für *Bodies In Urban Spaces*“ beschäftigt sich mit dem Begriff des Raumes, da ich diese Auseinandersetzung als essentiell für das Projekt erachte. Auf der Suche nach einem für das Projekt adäquaten Raumverständnis habe ich mich mit einschlägiger Forschungsliteratur zum Raum-Diskurs befasst – ausgehend von den Grundlagentexten in *Raumtheorie*¹⁶, herausgegeben von Jörg Dünne, bis zu meiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk *The Production of space*¹⁷ von Henri Lefebvre – mit dem Ziel, einen historischen Überblick über das Verständnis von Raum zu bekommen, um seine begriffliche Entwicklung und Veränderung nachvollziehen zu können.

Auch wenn die Nachzeichnung dieses Diskurses in seiner gesamten Komplexität im Rahmen dieser Arbeit keinen Platz finden kann, so hat er sich einerseits als notwendig erwiesen, um Literaturquellen auswählen zu können, mittels derer eine sinnvolle Auseinandersetzung mit dem Projekt geschehen kann; andererseits war es erst durch Kenntnis dieses Diskurses möglich, die Leserin und den Leser mit nur wenigen Worten in die Thematik einführen zu können und ihr/ihm einen kurzen, doch kompakten Überblick über die wichtigsten Entwicklungsstufen zu geben. Eine hermeneutische Textanalyse kam sowohl in diesem Teil der Arbeit zur Anwendung als auch in weiterer Folge, wenn es um die Unterscheidung der Begriffe *Ort* und *Raum* geht. Diese Ausdifferenzierung ist für die weitere Beschäftigung mit dem Projekt essentiell, da die Verwendung beider Begriffe und ihre Unterscheidung sich als wesentlich für die Analyse des Projektes herausgestellt hat.

Das Unterkapitel „Urban Space“ setzt sich mit der kreativen und kritischen Thematisierung von Urbanität in dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* auseinander und weist damit einen aktuellen gesellschaftspolitischen Bezug auf.

¹⁶ Vgl. Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1. Aufl. 2006].

¹⁷ Vgl. Lefebvre, Henri: *The production of space*, Oxford: Blackwell 2011 [Orig.: *Production de l'espace*, übersetzt von Nicholson-Smith, Donald. Nachdr. aus 1998].

Die Aufführungsanalyse folgt zwar nicht einem strikten und formal festgelegten Fragenkatalog, wie beispielsweise von Christopher Balme vorgestellt¹⁸, doch werden in weiterer Folge sowohl der Prozess, das Produkt als auch das Ereignis *Bodies In Urban Spaces* beleuchtet.

Das Kapitel „Wahrnehmung von raumkonstituierenden Elementen“ ist einerseits der Vollständigkeit des anzuwendenden Raumbegriffes geschuldet und soll andererseits Einblick geben, inwiefern die Wahrnehmung ein essentieller Bestandteil der Raumerfahrung und dadurch der Projekterfahrung ist. Es zeigt sich hier deutlich, dass die mir in dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* als wichtig erscheinenden Elemente durch das zu Hilfe nehmen von hermeneutischen Textanalysen behandelt werden.

Nachdem die Grundlage, die Herangehensweise an den urbanen Raum, erklärt und als solche begründet wurde, setzt sich der darauf aufbauende Teil dieser Arbeit mit den Körpern, den *bodies*, auseinander. Mittels einer theatersemiotischen Analyse wird untersucht, inwiefern die Körperformationen in *Bodies In Urban Spaces* als Zeichen fungieren und als solche gesehen werden können.

Das 4. Kapitel untersucht das Gehen als künstlerisches Element in Willi Dorners Projekt. Eine Kombination von philosophischer und kulturhistorischer Betrachtungsweise macht es möglich, das Gehen als wichtiges Bestandselement des Projektes zu erkennen und zu analysieren. Den Abschluss dieser Arbeit bildet die Fragestellung, welche Kunstform für *Bodies In Urban Spaces* passend sein könnte.

Meine Herangehensweise an den Gegenstand der Arbeit beruht stets auf den empirischen Erfahrungen, die ich selbst als Zuschauerin des Projektes und zwar der am 06.07.2013 in Salzburg stattgefundenen Aufführung erlebt habe. Die auf dieser Basis gewonnenen Erkenntnisse habe ich durch Textanalysen gestärkt, gefestigt und wissenschaftlich belegt. Dadurch kommen sowohl gesellschaftspolitische, soziokulturelle, philosophische und auch historische Ansätze zum Tragen. Ziel dieser Arbeit ist eine Aufführungsanalyse, die nicht nur das Gesehene wissenschaftlich beleuchtet, sondern auch die Intentionen des Choreographen Willi Dörner in Augenschein nimmt und sich kritisch mit ihnen auseinandersetzt.

¹⁸ Vgl. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 5. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014, S.87ff.

Als Materialien nützte ich neben den Werken der Sekundärliteratur meine Erfahrung als Zuschauerin, austauschende Gespräche mit anderen Zuschauer_innen, Kritiken, sowohl Video- als auch Fotoaufzeichnungen, diverse Medienberichte und ein Gespräch mit Willi Dorner, welches ich am 12.02.2014 führte.

2 RAUM ALS GRUNDVORAUSSETZUNG, BESTANDTEIL UND RAHMENBEDINGUNG FÜR *BODIES IN URBAN SPACES*

2.1 Einführung in den Begriff „Raum“

„Das augustinische Wort, dem zufolge die Zeiterfahrung nur so lange selbstverständlich sei, wie man nicht danach gefragt wird [...], lässt sich wohl mit gleichem Recht auch auf den Raum anwenden.“¹⁹

Dieser erste Satz aus dem Vorwort von Dünnes und Günzels *Raumtheorie* lässt die Komplexität des Raumdiskurses erahnen. Existiert – zumindest in der deutschen Sprache – im alltäglichen Sprachgebrauch doch eine Art selbstverständliches Raumverständnis²⁰, so stößt man gedanklich schnell an seine Grenzen, sobald man anfängtdieses zu hinterfragen. Kann es einen leeren Raum geben? Aus welchen Elementen setzt sich Raum zusammen? Wie entsteht Raum? Entspricht meine Raumwahrnehmung auch dem Raumverständnis anderer Menschen?

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die Gegenüberstellung von zwei grundlegenden philosophischen Raumvorstellungen gegeben werden. Mittels des von Martina Löw (weiter)entwickelten Begriffes vom *relationalen Raum* wird der räumliche Aspekt des Projektes *Bodies In Urban Spaces* untersucht. Damit einhergehend wird es notwendig sein, die Unterscheidung zwischen Ort und Raum zu beleuchten und gegebenenfalls Unterschiede herauszuarbeiten beziehungsweise genaue Begrifflichkeiten festzulegen.

Ferner wird auf das Spezifikum des urbanen Raumes eingegangen werden, findet das Projekt doch stets in Städten und nie in ländlicher Umgebung statt. Es soll hierbei vor allem untersucht werden, inwiefern Willi Dorner durch sein Projekt auf urbane Themen hinweist, diese aufgreift und in die Körperformationen von *Bodies In Urban Spaces* einbaut.

¹⁹ Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: „Vorwort“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1. Aufl. 2006], S.9.

²⁰ Dieses alltägliche Raumverständnis basiert auf einem absolutistischen Raumbegriff, wie im Nachfolgenden herausgelesen werden kann.

2.2 Zwei Raumvorstellungen – absolutistische versus relativistische Raumvorstellung

Über den Zeitraum der letzten Jahrhunderte hinweg gab es sowohl viele Mathematiker und Physiker als auch Philosophen, die sich – im wahrsten Sinne des Wortes – *unfassbar*²¹ viele Gedanken zu Raum gemacht und ihre jeweils eigenen Konzepte entwickelt haben.

Abseits diverser Anschauungen, Modelle und auch Definitionen lassen sich entlang einer historischen Auseinandersetzung zwei Grundpositionen unterscheiden, die „[...] nebeneinander oder in Konkurrenz zueinander [...]“²² stehen: die absolutistische und die relativistische Raumvorstellung. „Beide Raumbegriffe sind freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie, Mittel ersonnen zum leichteren Verstehen unserer sinnlichen Erlebnisse“²³ schreibt Albert Einstein in seinem Vorwort zu Max Jammers Buch über die Problematik des Raumbegriffes. Diese Feststellung Einsteins weist deutlich darauf hin, dass die Konzeptualisierung von Raum zwar der Analyse behilflich sein kann, doch keineswegs eine Lösung für die höchst komplexe Raumproblematik darstellt.

Die absolutistische Sicht betrachtet Raum als einen Behälter beziehungsweise – in Anlehnung an die Begrifflichkeit Einsteins – als einen Container²⁴. Raum wird eine absolute Rolle zuerkannt, „[a]bsolut ist diese Rolle insofern, als er [...] zwar auf alle körperlichen Objekte wirkt, ohne daß[sic] diese auf ihn eine Rückwirkung ausüben.“²⁵ Raum existiert demnach unabhängig von seinem Inhalt, sei dieser durch Körper oder durch Aktion bestimmt – es herrscht eine Dualität zwischen Materie und Raum. Bildlich gesprochen kann man sich also den absolutistischen Raum als Etwas vorstellen, IN

²¹ In Anlehnung an die tatsächliche Bedeutungszuschreibung dieses Begriffes. Laut Duden: „dem Verstand nicht zugänglich; sich nicht begreifen, verstehen lassend.“ „das normale Maß übersteigend, sodass man es nicht, kaum wiedergeben kann; unglaublich“.

In: Duden Online, <http://www.duden.de/rechtschreibung/unfassbar>, 10.12.2013.

²² Löw, Martina: „Die Konstituierung sozialer Räume im Geschlechterverhältnis“. In: *Differenz und Integration: Die Zukunft moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Dresden 1996*, Frankfurt/Main 1996, S.457;

hier zitiert nach: Ruhne, Renate: *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*. 2.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S.65.

²³ Vgl. Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Übersetzt von Paul Wilpert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, S.1-4; S.XI-XV (Vorwort im Original auf Deutsch von Albert Einstein) [Orig.: *Concepts of space*], S.XIII.

²⁴ Albert Einstein verwendet tatsächlich das Wort Container in diesem Vorwort.

²⁵ Ebd. S.XIV.

welchem die Körper sind beziehungsweise sein können und welcher für sich alleine existiert, was bedeutet, dass er auch leer sein kann. Solch ein Raum kann mit Elementen bestückt werden oder auch nicht.²⁶

Die Soziologin Martina Löw, welcher ich für diese Arbeit in der Terminologie folgen werde, ist der Meinung, dass sich unter dieser absolutistischen Raumvorstellung drei voneinander verschiedene Raumdefinitionen subsumieren lassen, und Raum daher auch unter dem absolutistischen Aspekt nicht als homogen zu betrachten ist. Sie unterscheidet zwischen dem ortsbezogenen, dem territorialen und dem Kant'schen Raumverständnis.²⁷

Vor allem die Sozialwissenschaft möchte die absolute Raumauffassung überwinden und Raum nicht länger als etwas Unabhängiges betrachten, sondern ihn in Relation zu Körper beziehungsweise Materie setzen, denn die Relativitätstheorie von Albert Einstein hat nicht nur die Physik grundlegend verändert, sondern auch die Raumvorstellung in den Wissenschaften.

„Für die Theorie des Raums bedeutet die Relativitätstheorie, dass der metaphysischen Konstruktion des absoluten Raums gänzlich die wissenschaftliche Basis entzogen wird. [...] In der Physik wird das Einsteinsche Modell vom Raum als ‚Lagerungs-Qualität der Körperwelt‘ [...] zum allgemein gültigen Modell [...]“²⁸

Spätestens ab diesem Zeitpunkt²⁹ setzt sich eine Sicht durch, die Raum als Etwas betrachtet, das erst in der Relation von Körpern zueinander entsteht. Die in den Sozialwissenschaften vorherrschende *relativistische Raumvorstellung* wurde maßgeblich durch den physikalisch-naturwissenschaftlichen Begriff des Raumes geprägt. Martina Löw kommt zu Anfang ihres Buches *Raumsoziologie* auf die fließende Grenze zwischen Philosophie und Physik zu sprechen und gibt zu Recht zu bedenken,

²⁶ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*, 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1506) [1. Aufl. 2001], S.17-35.

²⁷ Vgl. ebd. S.63-68.

²⁸ Löw, Martina: „Einstein, Techno und der Raum. Überlegungen zu einem neuen Raumverständnis in den Sozialwissenschaften“. In: Deinet, Ulrich/Gilles, Christoph/Knopp, Reinhold (Hg.): *Neue Perspektiven in der Sozialraumorientierung: Dimensionen, Planung, Gestaltung*. Berlin: Frank & Timme 2006 (= Band 1 von Transfer aus den Sozial- und Kulturwissenschaften), S.12.

²⁹ Es sei hier nur kurz darauf verwiesen, dass Simmel bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in seinen Schriften eine Art relativistische Position bezieht und keineswegs ein absolutistisches Raumverständnis verbreitet. Dies sei nur als Beispiel für eine relativistische Raumvorstellung – bereits vor Einstein's Zeiten – angeführt.

Vgl. Glauser, Andrea: „Pionierarbeit mit paradoxen Folgen? Zur neueren Rezeption der Raumsoziologie von Georg Simmel“. In: *Zeitschrift für Soziologie*. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlag, Jg. 35, Heft 4, August 2006.

dass sich sowohl Newton als auch Einstein selbst als Philosophen sahen. Es kann deswegen ohne weiteres davon ausgegangen werden, dass es Einstein nicht nur um physikalische Formeln, sondern auch um in sich geschlossene Denkmodelle gegangen ist, als er seine Theorien veröffentlichte. „In der Physik und in den Sozialwissenschaften entstehen ähnliche theoretische Modelle aufgrund ähnlicher gesellschaftlicher Wahrnehmungen und Denkformen.“³⁰

Die relativistische Raumvorstellung setzt eine subjektive Betrachtung des Beobachters voraus, die schon allein aufgrund eines Perspektivenwechsels zu einer neuen Betrachtung führt. Raum entsteht aus der Struktur der Lageverhältnisse der Körper zueinander und ist somit nicht länger absolut und unabhängig. „In der relativistischen Raumtheorie [...] wird Raum aus der Anordnung der Körper abgeleitet“³¹. Raum entsteht also in Anlehnung an die sich ständig verändernden Anordnungen der Körper stets neu. Er ist demnach ein fortlaufender Prozess und er ist untrennbar an körperliche Objekte gebunden.³² Die Vorstellung eines starren Behälters ist somit überwunden und Raum wird als etwas sich Veränderndes angesehen. Nicht nur das Handeln, sondern auch der Raum per se ist als etwas Bewegtes zu verstehen.³³

2.2.1 Suche nach dem gegenwärtig alltäglichen Raumverständnis

Das alltägliche Raumverständnis unserer Tage entspricht vermutlich weder dem einen noch dem anderen Extrem. Vielmehr tauchen sowohl Aspekte der absolutistischen als auch der relativistischen Raumvorstellung auf, und eine Beschreibung des gegenwärtigen Allgemeinen akzeptierten Raumbegriffes sollte daher auch beide Positionen berücksichtigen. Auf dem Weg zu einem neuartigen Raumbegriff hält Löw fest, dass neben das euklidisch-mathematische Verständnis eines homogenen, einheitlichen, in sich geschlossenen Raumes, welches in der Schule vermittelt wird, die Vorstellung eines fließenden Netzwerkes tritt.

„Die Vorstellung ‚im Raum leben‘, basiert auf den erlernten euklidischen Kompetenzen, der nivellierten Differenz zwischen Modell und Welt, einer

³⁰ Löw, *Raumsoziologie*, S.23.

³¹ Ebd. S.18.

³² Vgl. Ruhne, *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*, S 65.

³³ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.65.

Vergesellschaftung, die den Raum als einheitlichen, kontinuierlichen erfahrbar macht [...]. Durch Verinselung und den Umgang mit neuen Medien wird Raum nun nicht länger nur als kontinuierlich umgebender, sondern auch als flüchtiger, vernetzter und immaterieller erlebt.“³⁴

Löw's Meinung zufolge kann das gewohnte absolutistische Verständnis nur durch „[...] leiblich-sinnliche Wahrnehmung der physisch-materiellen Welt [...]“³⁵ irritiert und dadurch verändert werden. Das Projekt *Bodies In Urban Spaces* verändert bei den Zuschauern die Wahrnehmung des Raumes, indem die gewohnten Wahrnehmungsmuster in Frage gestellt werden. Aufgrund dieser Irritation kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der vertrauten städtischen Umgebungsbeziehungsweise mit dem Erwartungsbild, das Besucher einer Stadt mitbringen. Das gemeinhin vorherrschende absolutistische Raumverständnis wird verändert.

Meine weitere Ausführung soll nicht eine Analyse städtischer Räume zum Gegenstand haben, sondern diese Arbeit soll vielmehr untersuchen, inwiefern die künstlerische Intervention *Bodies In Urban Spaces* den Raum beziehungsweise die Raumwahrnehmung verändert. Dies soll in Anlehnung an den relationalen Raumbegriff von Martina Löw geschehen. Doch ist es der Übersicht und Vollständigkeit dieser Arbeit geschuldet, im Anschluss daran auch auf den urbanen Raum einzugehen, da das zu behandelnde Projekt in diesem zur Aufführung kommt.

³⁴ Löw, *Raumsoziologie*, S.112.

³⁵ Ebd.

2.3 Der relationale Raumbegriff von Martina Löw

Als Ausgangspunkt ihrer Raumuntersuchung wählt die deutsche Soziologin Martina Löw, die in den Fachbereichen Geschichte, Philosophie und Sozialwissenschaften promovierte, den relativistischen Raumbegriff, welcher Raum aus den Anordnungen der Objekte heraus versteht. Löw erweitert diese Betrachtung, indem sie die Betonung sowohl auf die Beziehungen zwischen den angeordneten Elementen – wie dies kennzeichnend für eine relativistische Betrachtung ist – als auch gleichzeitig auf die Objekte selbst richtet.

„Da relativistische Positionen immer ein Primat der Beziehungen behaupten, das heißt, es wird davon ausgegangen, daß [sic] die Wirklichkeit sich nur oder in erster Linie über Beziehungen herstellt [...], wird mit gleichzeitiger Betonung von angeordnetem Objekt und Relationenbildung die relativistische Sichtweise überschritten.“³⁶

Aufgrund der doch nahen Verwandtschaft zu dem bereits erklärten Relationenbegriff nennt Löw ihre neue Raumdefinition *relationalen Raumbegriff*.

Zusammenfassend lässt sich ihre Konstitution von Raum folgendermaßen definieren: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten.“³⁷

Zur Verdeutlichung sei nochmals daran erinnert, dass Raum nicht länger als Container angesehen wird, sondern als sozial konstituiert.³⁸ Löw weist daraufhin, dass es irrelevant ist, ob man sich in der Analyse zuerst mit den raumkonstituierenden Bausteinen auseinandersetzt oder als ersten Schritt deren Beziehung zueinander in den Mittelpunkt stellt. Wichtig ist die beidseitige Betrachtung und Untersuchung.

Als Bausteine versteht Löw sowohl soziale Güter als auch Menschen, welche in zwei voneinander zu unterscheidenden Prozessen raumkonstituierend angeordnet werden. In Anlehnung an die Terminologie Reinhard Kreckls ist sich Löw zwar der Unterscheidung in primär materielle und primär symbolische Güter bewusst, doch müssen ihre sozialen Güter primär materiell sein, da diese im Prozess des Platzierens sonst nicht verwendbar wären. Löw weist darauf hin, dass sie absichtlich von sozialen

³⁶ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.156.

³⁷ Ebd. S.224.

³⁸ Vgl. Ruhne, *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*, S.78.

Gütern und nicht von materiellen Gütern spricht, da sie damit den etwaigen symbolischen Charakter des Gutes implizieren möchte. Meines Erachtens ist es in der Wissenschaft zwar ungewöhnlich, doch im Grunde verständlich, dass Löw auch Menschen und Lebewesen als raumkonstituierende Bausteine anerkennt.³⁹ „Menschen als Bestandteile einer Raumkonstruktion weisen dabei die Besonderheit auf, daß [sic] sie sich selbst plazieren[sic] und Plazierungen[sic] verlassen. Darüber hinaus beeinflussen sie mit Mimik, Gestik, Sprache etc. die Raumkonstruktion.“⁴⁰ Als Erklärung und anschauliches Beispiel dafür beschreibt Löw die unterschiedlichen Raumkonstitutionen einer Diskothekalsdavor abhängig, ob sich tanzende Menschen in den Hallen befinden oder es sich nur um leere Hallen handelt.⁴¹

Unter den Begriff der *(An)Ordnung* subsumiert Löw zwei verschiedene Aspekte, welche auch diese betont eigenwillige Schreibweise rechtfertigen. Einerseits beinhaltet *(An)Ordnung* den Ordnungsaspekt, welcher Hinweise auf die Struktur des Raumes gibt, und andererseits den Prozess des Anordnens, welcher die Handlungsebene darstellt. Letztgenannter besteht aus einem Zusammenspiel zwischen Spacing und Syntheseleistung, zwei Prozessen, welche im alltäglichen Geschehen untrennbar miteinander verbunden sind. Unter Spacing versteht Löw das Platzieren von sozialen Gütern oder Lebewesen. Diese einzelnen Elemente oder aber auch Ensembles aus Elementen werden dann in der Synthese zu Räumen verknüpft. Hierbei spielen sowohl Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Erinnerungen des Synthetisierenden eine nicht unbedeutende Rolle.⁴²

Da Raum ein sich ständig verändernder Prozess ist, geschehen das Spacing und die Syntheseleistung stets gleichzeitig; denn ohne das unmittelbar aufeinanderfolgende Verknüpfen und Platzieren von Elementen könnte kein Raum entstehen. „Tatsächlich ist das Bauen, Errichten oder Platzieren, also das Spacing, ohne Syntheseleistung, das heißt, ohne die gleichzeitige Verknüpfung der umgebenden sozialen Güter und Menschen zu Räumen, nicht möglich.“⁴³

³⁹Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.154ff.

⁴⁰Ebd. S.155.

⁴¹Vgl. ebd. S.154f.

⁴²Vgl. ebd. S.158ff.

⁴³Löw, Martina/Silke Steets/Sergej Stoetzer: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, 2.Aufl. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich Verlag 2007 (=8348), S.64.

Wie bereits erwähnt, weist „[e]ine relationale (An)Ordnung [...] neben der Handlungsdimension eine strukturierende Dimension auf.“⁴⁴ Das heißt, Räume sind strukturiert – sie geben Struktur⁴⁵ vor und entstehen aus Strukturen heraus. Es herrscht hier eine Dualität von Handeln und Struktur vor: Strukturen machen Handeln möglich und gleichzeitig entstehen sie aus dem Handeln heraus.⁴⁶ „Die Rede von einer Dualität von Raum bringt so die Überlegung zum Ausdruck, dass Räume nicht einfach nur existieren, sondern dass sie im Handeln geschaffen werden und als räumliche Strukturen [...] Handeln beeinflussen können.“⁴⁷ Diese Beeinflussung ist in zwei Richtungen zu verstehen: Einerseits wird Handeln ermöglicht, andererseits kann Handeln durch räumliche Ordnungen aber auch eingeschränkt werden, da man diesen geordneten Strukturen entsprechend handeln muss. Sieht man sich beispielsweise Abbildung 1 „Um's Eck“ im Anhang an, so lässt sich die eben beschriebene Dualität, diese gegenseitige Beeinflussung, bildlich begreifbar machen: Die räumliche Struktur der Fassade gibt aufgrund ihrer Dimensionen vor, dass sich an ihr „nur“ vier Menschen platzieren lassen (zur Verdeutlichung: die Platzierung entspricht dem Spacing und ist Teil des Handlungsaspektes). Die Gestaltung der Fassade macht die Platzierung der Akteur_innen zwar möglich, schränkt sie aber aufgrund ihrer gegebenen Größenordnung gleichzeitig auch wieder ein.

Einelogische Schlussfolgerung daraus bezieht sich auf die beschränkte Möglichkeit der anzuordnenden Objekte: Es kann nur etwas zu Raum verknüpft werden, das in der entsprechenden Situation auch vorhanden ist. Die Raumkonstitution ist somit vorstrukturiert.

„Die Konstitution von Raum steht, so lautet die Übertragung auf Raum, immer in Abhängigkeit zu den Bedingungen einer Handlungssituation, die sich aus materiellen und symbolischen Komponenten zusammensetzt, das heißt aus den materiellen Bedingungen, die sich in der Handlungssituation zur Synthese oder zur Platzierung[sic] anbieten, aber eben auch den symbolischen Komponenten, zum Beispiel der symbolischen Wirkung der Güter und Menschen.“⁴⁸

⁴⁴ Löw, *Raumsoziologie*, S. 166.

⁴⁵ Zur genaueren Auseinandersetzung wie Löw „Struktur“ versteht – siehe Kapitel „Räumliche Strukturen“. In: Löw, *Raumsoziologie*, S.166-172.

⁴⁶ Vgl. ebd. S.166ff.

und Löw /Steets/Stoetzer, *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S.63ff.

⁴⁷ Löw/Steets/Stoetzer, *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S.63.

⁴⁸ Löw, *Raumsoziologie*, S.192.

Das Vorhandensein von sowohl materiellen als auch symbolischen Komponenten in einer spezifischen Handlungssituation lässt sich anhand des Projektes *Bodies In Urban Spaces* veranschaulichen. Anordnen lassen sich primärkonkrete Objekte; Voraussetzung für die Konstitution von Raum ist also der materielle Aspekt der Situation, im Fall von *Bodies In Urban Spaces* die anzuordnenden Körper der Akteur_innen. Neben dem materiellen Aspekt tritt der symbolische. Ihn könnte man in der Tatsache sehen, dass durch die Platzierung der menschlichen Körper und durch die von ihnen ausgestrahlte Wirkung Assoziationen entstehen; auch dass die ungewohnte Benutzung der Elemente Irritationen schafft, ist diesem symbolischen Aspekt zuzuordnen.

In Anlehnung an die Ausführung Reinhard Kreckels schließt Löw aus der Tatsache, dass in Handlungssituationen sowohl eine symbolische als auch eine materielle Komponente anwesend sind, darauf, dass auch im Handeln selbst diese beiden Aspekte impliziert sind.⁴⁹ Auch dieser Schluss lässt sich am Beispiel einer Szene von *Bodies In Urban Spaces* gut nachvollziehen: Eine Gruppe von Akteur_innen läuft in eine Wohnhausanlage und legt sich der Treppenformation folgend auf den Boden.⁵⁰ Dem vorhandenen Raum werden materielle Elemente, die Körper, hinzugefügt. Es findet eine Verknüpfung dieser bunt gekleideten Körper mit Gebäuden, Objekten und Menschen statt. Dass das Handeln der Akteur_innen den Raum auf materieller Ebene verändert, ist offensichtlich. Doch auch auf symbolischer Ebene vollzieht sich ein Wandel: Die Treppe beispielsweise, die durch ihre unübliche Verwendung eine neue Ausstrahlung bekommen hat, lädt nun kaum noch dazu ein sich hinauf oder hinunter zu bewegen, sondern viel eher zum Stehenbleiben und Betrachten.

2.3.1 *Bodies in Urban Spaces* und der relationale Raumbegriff

Eine wissenschaftliche Betrachtung und Analyse des Projektes *Bodies In Urban Spaces* setzt eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Begriff Raum voraus. Während der eingehenden Beschäftigung mit diesem Projekt stößt man unweigerlich immer wieder auf den Dialog zwischen Raum und Körper und erfährt den Raum als essentiellen Bestandteil der ästhetischen Erfahrung von *Bodies In Urban Spaces*. Der Prozess der Integration des menschlichen Körpers in den vorhandenen architektonischen Raum geht

⁴⁹ Zum genaueren Verständnis, vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.192ff.

⁵⁰ Vgl. Abb.5 „Treppenschlange“ im Abbildungsverzeichnis.

einher mit der gleichzeitigen Hervorhebung von Körper im Raum. Es ist aus diesem Grunde im gegebenen Zusammenhang wenig hilfreich und nicht zielführend, von einem Dualismus zwischen Körper und Raum auszugehen, wie dies der absolutistische Raumbegriff einfordert. Deshalb und wegen seiner fehlenden Flexibilität scheidet der absolutistische Raumbegriff demnach für die weitere Auseinandersetzung mit *Bodies In Urban Spaces* aus. Aufgrund der Tatsache, dass die absolutistische Raumvorstellung Raum als einen starren Behälter betrachtet, welcher zwar mit Elementen befüllt werden kann, die den Raum allerdings nicht beeinflussen können, erscheint es mir nicht sinnvoll mich in der Analyse eines Projektes, welches sich mit dem Zusammenspiel und der gegenseitigen Beeinflussung von Körper und Raum auseinandersetzt, dieser Sichtweise anzuschließen.

Wendet man im Gegensatz zum absolutistischen den relativistischen Raumbegriff an, so geht man durch seinen Relationenbegriff dem oben genannten Problem aus dem Weg, da sich „[...] Räume [...] aus den Anordnungen der »Körper« ergeben. Da die »Körper« bewegt sind, rückt das Raumwerden ebenso in den Vordergrund der Betrachtung wie das Anordnen als Handlungsvollzug.“⁵¹

Martina Löw zufolge⁵², die sich im Zuge der Herausarbeitung ihres Raumbegriffes eingehend mit den Arbeiten verschiedenster Autoren befasst hat, welche ihre Überlegungen den Raum betreffend zu Papier gebracht haben, wird in den diversen Arbeiten zwar stets die Konstitution von Raum behandelt, jedoch nur in der Auseinandersetzung mit einzelnen Teilaspekten. So wird zwar beispielweise davon ausgegangen, dass angeordnete Dinge Raum erschaffen können, doch werden Menschen in dieser Untersuchung nicht miteinbezogen. Aufgrund der Frage, welche von kaum einem Raumtheoretiker beantwortet wird, ob Raum *nur* aus Syntheseleistungen konstituiert wird oder aus materiellen, sachbezogenen Dingen besteht, bleibt in den verschiedenen relativistischen Ausführungen oft eine Art undefinierter *Hintergrundraum* zurück.

„Viele Theoretikerinnen kämpfen mit dem Problem, daß [sic] Räume relationale Anordnungen sind und insofern darauf basieren, daß [sic] Menschen über Denk- und Wahrnehmungsprozesse die einzelnen Elemente zu Räumen synthetisieren. Dadurch scheint die Existenz von Räumen an menschliche Konstruktionsleistungen gebunden

⁵¹ Löw, *Raumsoziologie*, S.67.

⁵² Vgl. ebd. S.9-151.

zu sein und keine eigene Materialität aufzuweisen. Daneben gibt es quasi alltagspraktisch die Erfahrung, daß [sic] Räume materiell gestaltet sind. Zwischen dieser Materialität der Räume und dem konstruierten Raum entsteht ein Widerspruch.“⁵³

Um den Charakter von Raum umfassend beleuchten zu können, setzt Martina Löw den Prozess des Konstituierens von Raum in das Zentrum ihrer Auseinandersetzung. Sie schafft einen Raumbegriff, der sich sowohl mit der Frage befasst, wer Räume mit welchen Bausteinen konstituieren kann, als auch untersucht, inwiefern sich Räume materialisieren, verändern beziehungsweise auch wieder auflösen können.

Der von ihr kreierte relationale Raumbegriff umfasst nun nicht länger nur die Relationen der raumkonstituierenden Elemente, sondern auch die Elemente selbst. Es ist mir also sinnvoll erschienen ihrer Herangehensweise in der vorliegenden Arbeit zu folgen, weil damit die Vielschichtigkeit von Raum im Allgemeinen und des Projektes im Speziellen berücksichtigt werden kann. Da Martina Löw Menschen als raumkonstituierende Bausteine anerkennt und ihnen gleichzeitig auch die Fähigkeit der Syntheseleistung zuspricht, eignet sich ihr Verständnis der Raumproblematik hervorragend als Ausgangspunkt der Analyse von Raum in dem Projekt *Bodies In Urban Spaces*. In diesem Projekt fungiert nämlich beispielweise der Körper des Akteurs oder der Akteurin als ein Baustein des durch den Zuschauer erschaffenen Raumes. Des Weiteren finden sich in Löws Behandlung des relationalen Raumes auch andere für das Verständnis und die Betrachtung von *Bodies In Urban Spaces* grundlegende Aspekte, wie die Atmosphäre von Orten, Raumwahrnehmungen und die symbolische wie auch materielle Ausstrahlung von Körpern. Gleichzeitig wird mittels des relationalen Raumbegriffes deutlich erkennbar, dass Raum in jedem Moment über eine Mehrdimensionalität verfügt, die in der Analyse unbedingt Beachtung finden muss.

⁵³ Ebd. S.139.

2.4 Urban space

Nachdem ich das Raumverständnis, das die Basis für die Auseinandersetzung mit *Bodies In Urban Spaces* darstellt, umrissen habe, wende ich mich dem Begriff zu, den Willi Dörner zur Beschreibung des Raumes verwendet, in dem er sein Projekt stattfinden lässt: urban, städtisch.

Einerseits sollen die nun folgenden Überlegungen dazu dienen herauszufinden, wie urbaner Raum beschaffen ist beziehungsweise inwiefern diese Beschaffenheit in Willi Dörners Projekt thematisiert wird. Andererseits werden diese Überlegungen auch untersuchen, wo genau im städtischen Raum die Akteur_innen von *Bodies In Urban Spaces* platziert werden und wie diese Platzierungen zu interpretieren sind.

Urbaner Raum definiert sich über Dichte!

In Städten herrscht eine gewisse Verkehrs- und Menschendichte; dies führt zu einer Dichte an Regulationen und Regulierungen, was sich wiederum in der Dichte an Funktions- und Zweckzuschreibungen widerspiegelt. Die Positionierungen der Körperfiguren in Dörners Projekt greifen all das auf: *Bodies In Urban Spaces* setzt sich durch die genau festgelegte Positionierung der Körperformationen mit der Beschaffenheit von städtischem Raum auseinander.

Dass eine Inanspruchnahme von Raum nicht immer reibungslos vonstatten geht, lässt sich bei Betrachtung der historischen Entwicklung von Großstädten erkennen. Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, die Koppelung zwischen Benützung von urbanem Raum und Machtstrukturen ihrer Komplexität entsprechend zu behandeln,⁵⁴ doch erleichtert der Hinweis auf diesen Zusammenhang das Verständnis der in *Bodies In Urban Spaces* implizierten politischen Aspekte. Wenn durch die

⁵⁴ Für interessierte LeserInnen, die sich mit dieser Koppelung genauer auseinandersetzen wollen, empfehle ich Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994 (=Suhrkamp Taschenbuch 2271). [erstmalige Erscheinung 1977 als stw 184 Orig.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*].

Oder: Lefebvre, Henri: *The production of space*, Oxford: Blackwell 2011 [Orig.: *Production de l'espace*, übersetzt von Nicholson-Smith, Donald. Nachdr. aus 1998].

Oder die Theorien der Situationistischen Internationalen, beispielsweise: *Situationistische Internationale 1957-1972*, Katalog zur Ausstellung „Situationistische Internationale 1957-1972“, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, im 20er Haus, 31.1.-15.3.1998.

Aktionen in dem Projekt den urbanen Raum bestimmende Regulierungen ausgetestet und ausgereizt werden, so führt dies zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung mit ebendiesen Bestimmungen. Die Zuschauer werden provoziert diese zu hinterfragen beziehungsweise in weiterer Folge ihr eigenes Verhalten zu verändern.

„[D]as Thema [Anm.: der Zusammenhang von Raum und Verhalten] [ist] von den Nutzern her zu entwickeln, weil sie es sind, die von städtebaulichen Strukturen ebenso betroffen sind, wie sie den Raum überhaupt erst mit Leben erfüllen und im eigentlichen Sinne zu „Stadt“ werden lassen.“⁵⁵

Über viele Jahrzehnte hinweg wurde dem motorisierten Verkehr im städtischen Raum mehr Aufmerksamkeit und Platz eingeräumt als den Stadtbewohnern.⁵⁶ Und doch sind es gerade die Menschen auf den Straßen, die Fußgänger, ihre Schritte, die maßgeblich an der Konstitution von Raum beteiligt sind. Bereits Michel de Certeau hielt fest: „Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. [...] In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fußgänger eines jener ‚realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht‘ [...]“⁵⁷.

Betrachtet man die in den letzten Jahren verstärkt auftauchenden Begegnungszonen im städtischen Raum, so ist das ein gutes Beispiel für die von Burckhardt beschriebene gesellschaftspolitische Entwicklung⁵⁸: Dadurch, dass über lange Zeit hinweg in der städtischen Raumgestaltung dem motorisierten Verkehr absolute Priorität eingeräumt, das Gehen aufgrund des gewünschten Tempos zurückgedrängt und die Begegnungen der Menschen auf den Straßen dadurch auf ein Minimum reduziert wurden, waren die Bewohner einer Stadt auf ihren Wegen durch die Stadt weitgehend isoliert voneinander. Dieser Umstand wurde vor einigen Jahren als Ursache psychischer Probleme erkannt, was zur Schaffung von immer mehr gewünschten Fußgänger- und Begegnungszonen geführt hat. Dem Stadtbewohner wird nun etwas in geregelter Form und in

⁵⁵Klamt, Martin: „Raum und Norm. Zum Verhalten und seiner Regulierung in verschiedenen öffentlichen Räumen“. In: Wiegandt, Claus-Christian (Hg.): *Öffentliche Räume - öffentliche Träume: Zur Kontroverse über die Stadt und die Gesellschaft*. Berlin, Münster: LIT Verlag 2006 (= Schriften des Arbeitskreises Stadtzukünfte der Deutschen Gesellschaft für Geographie, Bd.2), S.30

⁵⁶ Vgl.(unter anderem) Schütz, Heinz: „Die Stadt als Aktionsraum. Urban Performances als singulärer Auftritt und kollektives Ereignis“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.47f.

⁵⁷Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag 1988 (= Internationaler Merve-Diskurs; 140) [Orig.: *L'invention du quotidien, l'arts de faire*], S.188.

⁵⁸Vgl. Wallner, Gerlinde: „Über die Spaziergangswissenschaft“. In: *Der Bagger* (Wien), nr.15, Herbst 2010, S.12 [auch online unter: <http://www.derbagger.org/sites/derbagger.org/files/bagger15-bewegung.pdf>, 15.06.2014].

abgegrenzten Bereichen zur Verfügung gestellt, was früher selbstverständlicher und uneingeschränkter Teil seines urbanen Alltags war: die Begegnung auf der Straße.⁵⁹

Willi Dorner nimmt diese Auseinandersetzung auf und integriert den Diskurs über *Recht auf Stadtraum* in sein Projekt. Seine Akteur_innen besetzen Raum, der normalerweise nicht besetzt ist, der ihnen auch nicht von der Stadtverwaltung als *Aufführungsort* oder *Spielraum* zugewiesen wurde, sondern der grundsätzlich allen Stadtnutzern zur Verfügung steht und doch von kaum jemandem genützt wird. *Bodies In Urban Spaces* weist auf diese Verfügbarkeit für alle hin und durch das Teilnehmen an dem Projekt – sowohl als Akteur_in als auch als Zuschauer – wird die Inanspruchnahme auch gleich umgesetzt, Begegnung findet statt.

„Wenn man näher kommt, nimmt man wahr, wie dieser Körper darum kämpft, in dieser Position zu bleiben. Es ist mir ganz wichtig, dass dieser Kampf um die Position mit erlebt [sic] wird. Mit diesem Kampf um den Platz wird die Arbeit sehr physisch.“⁶⁰ Die Anstrengung der Akteur_innen die vorgegeben Figurationen zu bauen beziehungsweise diese Körperskulpturen danach auch zu halten weist auf einprägsame Art und Weise auf den Kampf um den urbanen Raum hin. Das Zittern und Beben der Muskelanspannungen der Akteur_innen visualisiert den physischen Kampf um die Position im Stadtraum. Dieser Kraftakt, der den Ausführenden in *Bodies In Urban Spaces* abverlangt wird, um ihre Position einzunehmen, weist eine Parallele zu dem alltäglichen Leben der Zuschauer im städtischen Raum auf. Es braucht nicht nur körperliche Kraft und Anstrengung, sondern auch Konzentration, um seinen eigenen Platz im urbanen Raum zu bewahren und zu „verteidigen“. Diese durch das Projekt geleistete Thematisierung trägt dazu bei, in den Stadtbewohnern das Verlangen zu wecken Stadtraum zu besetzen, sie darin zu unterstützen diesem Verlangen nachzugehen und ihnen bewusst zu machen, dass schlussendlich – in Anlehnung an de Certeau – stets sie es sind, die Urbanität schaffen.

So unterschiedlich die jeweiligen Plätze sind, an denen sich die Akteur_innen positionieren, und so willkürlich gewählt sie auch erscheinen mögen, es lässt sich feststellen, dass Willi Dorner seine Darsteller_innen vor allem dort ihre

⁵⁹ Auf die Bedeutung des Gehens auf der Straße, in der Stadt wird in Kapitel 4 *Das Gehen als künstlerisches Element in Bodies In Urban Spaces* noch näher eingegangen.

⁶⁰ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.161.

Positionen einnehmen lässt, wosie einen Denkprozess über die Benützung des urbanen Raumes bei den Zuschauern anregen können. „Mir geht es um die Positionierung und das Zeigen des Körpers heute, um das Kämpfen, um den Platz im städtischen Raum und das Eindringen in die verschiedenen städtischen Privaträume.“⁶¹ Eingebettet zwischen Gebäuden, Hausnischen oder Straßenzügen entdecken die Zuschauer von *Bodies In Urban Spaces* Körperskulpturen in fremden, ihnen so noch nicht bekannten Positionen und erleben dadurch eine neuartige Nutzung von städtischem Raum.

Häufig findet man Akteur_innen in Mauernischen oder in schmalen Lücken zwischen Gebäudefassaden und beispielsweise Verkehrsschildern hineingeschlichtet.⁶² Dies fasziniert im ersten Moment vor allem auf materieller Ebene aufgrund des starken Kontrastes von harten und weichen Materialien, welche so direkt aufeinandertreffen. Gleichzeitig kommt auch die dahinterstehende politische Ebene zum Vorschein: Der Akteur und die Akteurin muss seine Körperform den bestehenden Freiräumen und Zwischenräumen anpassen, um hineinzupassen, er/sie muss sich zusammenfallen, verkleinern, verformen. Parallel dazu und im übertragenen Sinn ist der eine Stadt bewohnende Mensch gezwungen sich anzugleichen, oft sogar zu verrenken, um sich in bestehende Strukturen einfügen zu können.

Städtischer Raum gibt Strukturen und Ordnungen vor. Die Bewohner haben diesen Ordnungen zu folgen, da ansonsten ein Handeln für sie nicht möglich wäre. „Diese räumlichen Strukturen ermöglichen ein Handeln. [...] Räumliche Strukturen schränken jedoch auch Handeln ein.“⁶³ Beispielsweise wäre es undenkbar sich nicht an Straßenabsperungen zu halten, einfach darüber zu steigen und sich dadurch einen neuen Weg anzueignen. Anhand dieses Beispiels ist gut zu erkennen, wie unmittelbar und direkt Strukturen und Handeln einander bedingen, wie dies Martina Löw in ihren Ausführungen zum relationalen Raumbegriff deutlich macht.⁶⁴

Die Position des Akteurs/der Akteurin, der/die zwischen Gebäudefassade und Verkehrsschild oder Parkscheinautomat⁶⁵ sitzt, weist nun eindeutig auf die in einer Stadt herrschende Platznot hin. Einerseits handelt es sich dabei also um ein Aufzeigen der

⁶¹ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dörner“, S. 167.

⁶² Vgl. Abb. 2 „Um's Eck“, Abb. 6 „Gucklöcher“, Abb. 11 „Kreuzungsensemble“ im Abbildungsverzeichnis.

⁶³ Löw, *Raumsoziologie*, S. 169.

⁶⁴ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*.

⁶⁵ Vgl. Abb. 2 „Geparkter Körper“ im Abbildungsverzeichnis.

aktuellen Realität, andererseits führt dies aber auch zu einer Sensibilisierung für die *Platz-Thematik* im urbanen Raum. Durch das Hineinquetschen der Körper in enge und schmale Nischen wird auf physische Art und Weise deutlich gemacht, wie wenig Platz der Mensch in der Stadt hat, gleichzeitig aber auch, wie viel Platz er im Endeffekt doch noch hat: Platz, den man als Zuschauer bishervielleicht noch gar nicht als einen solchen wahrgenommen hat, und Platz genug, um mit Menschenkörpern ausgefüllt zu werden.

„Dort habe ich dann die Körper hineingesetzt. Mitunter habe ich sie der Reihe nach in die Gebäudestrukturen und Fugen eingefügt. Ich begann das Ganze metaphorisch zu betrachten: Wie viel Platz bleibt eigentlich den Menschen in der Stadt über? Wie werden wir hier eingeordnet?“⁶⁶

Bedingt durch die für eine Stadt typische Bevölkerungsdichte müssen viele Menschen beengt nebeneinander wohnen und im alltäglichen Leben mit dieser Situation zurechtkommen. Durch die Akzentuierung von Zwischenräumen und das Aufzeigen der tatsächlichen Platzverhältnisse entsteht beim Zuschauer eine Sensibilisierung für die Thematik der Platznot im urbanen Raum; es kann zu einer Veränderung der subjektiven Wahrnehmung und daraus zu einem neuen individuellen Verhalten kommen. So könnten Stadtbewohner angeregt werden, den Kampf um mehr Platz für sich aufzunehmen oder aber in der Stadt zugängliche Plätze und ungenutzte Räume fantasievoll ihren eigenen Bedürfnissen entsprechend zu nutzen.

Willi Dorner ist es wichtig, dass sein Projekt auch eine Basis für das Hinterfragen von Gegebenheiten darstellt. Wo bleibt dem Stadtbewohner inmitten von Straßenzügen, Gebäuden oder komplexen anderen Bebauungen noch Platz sich aufzuhalten? In Abbildung 1 „Um's Eck“ sieht man deutlich, dass diese Frage mit der von den Akteur_innen eingenommenen Position auf die Spitze getrieben wurde. In diesem Fall wurde der Platz an der Gebäudefassade oberhalb eines Geschäftslokals durch die Figuration der Akteur_innen akzentuiert. Zwei Körper schmiegen sich an die oberste Kante des Gebäudes, die zwei anderen, oberhalb von den ersten, an die „nicht erlaubte“ Außenseite eines Terrassengeländers. Der eingenommene Platz entspricht keinesfalls einer für den durchschnittlichen Stadtbewohner zugänglichen Position. Sowohl die Grenze des Erlaubten als auch die des Möglichen wird überschritten. Die spielerische Auseinandersetzung mit dieser Grenze und ihrer Überschreitung stellt eine

⁶⁶Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.161.

unkonventionelle Konfrontation mit der Thematik *Platz haben* im intensiv bebauten städtischen Raum dar.

Die einzelnen Körperskulpturen von *Bodies In Urban Spaces* sind häufig in Grenzbereichen angeordnet.⁶⁷ Wie das eben beschriebene Beispiel veranschaulicht, kann die Grenze rein räumlich sein oder sich auf den Bereich zwischen privat und öffentlich beziehen oder aber auch – wie im Beispiel – beides. Grenzbereiche sind in den seltensten Fällen klar umrissene Felder, über die Einigkeit herrscht. Dies trifft auch auf die Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum zu. Es lässt sich zwar relativ leicht feststellen, dass *Bodies In Urban Spaces* im urbanen und nicht im ruralen Raum stattfindet, doch die Frage, ob es sich um privaten oder öffentlichen Raum handelt, ist keineswegs eindeutig zu beantworten. Der Begriff der Öffentlichkeit beinhaltet eine Multidimensionalität, die es mir unmöglich macht, ihn hier eingehend zu behandeln.

Eine allgemein gültige Definition von öffentlichem Raum konnte ich nicht finden. „Der öffentliche Raum ist ein schwer definierbares Feld, da es *den* öffentlichen Raum als klar definierten Ort mit festgelegten Grenzen nicht gibt.“⁶⁸ Es gilt jedenfalls zu unterscheiden, ob man diesen Begriff auf Basis der Nutzungsverhältnisse oder der Eigentumsverhältnisse diskutiert. Bei *Bodies In Urban Spaces* wird dieses Spannungsverhältnis insofern behandelt, als Willi Dorner aus Sicht des Eigentums sowohl privaten als auch öffentlichen Raum, aus Sicht der Nutzung jedoch stets einen öffentlich zugänglichen Raum benützt, wenngleich, wie in Verbindung mit Abbildung 1 „Um’s Eck“ ausgeführt, dieser öffentliche Zugang ein sehr relativer ist.

Das Eindringen in städtische Privaträume, von dem Willi Dorner spricht⁶⁹, ist viel häufiger der Fall, als es auf den ersten Blick scheint. In meinem Gespräch mit ihm erzählt er von seiner Erfahrung, dass Eigentumsverhältnisse innerhalb von Städten oftmals für die Bewohner undurchschaubar und keineswegs klar sind. Denn nicht alles, was öffentlich zugänglich ist, ist auch eigentumsmäßig in öffentlicher Hand. Als anschauliches Beispiel erwähnt Dornereine Aufführung in Amerika, in der es der

⁶⁷ Eine Interpretation dieses Umstandes findet sich in Kapitel 4.2 *Gehen, um Raum zu besetzen* dieser Arbeit.

⁶⁸ Wiegink, Pia: *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*, Marburg: Tectum Verlag 2005 (= Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 2), S.38.

⁶⁹ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.167.

Gruppe verboten wurde den Gehsteig zu benutzen, da dieser im Eigentum des Hausbesitzers war.⁷⁰ Auch das Positionieren von Körpern in Innenhöfen⁷¹ regt zu diesbezüglicher Auseinandersetzung an, weil es sich dabei um Räume handelt, die zwar immer wieder – wenn auch in Österreich sehr viel seltener als früher – öffentlich zugänglich sind, bei deren Nutzung man sich aber den vom jeweiligen Eigentümer formulierten Regelungen unterwerfen muss.

„Die Gesetze und Regulierungen, die bestimmen, wie wir uns im öffentlichen Raum zu verhalten haben, sind ja zum Teil absurd. Sie gehören thematisiert und bei unseren Auftritten werden sie bewusst. Die Leute merken dann plötzlich, was man nicht darf. Die Anzahl der Regeln und Regulierungen ist immens.“⁷²

Die Figurationen in Dorners Projekt folgen nicht den konventionellen Nutzungen der gewählten Plätze und erfüllen auch nicht die mit diesen Plätzen in Verbindung gebrachte Funktion. Durch das Aufbrechen teilweise ungeschriebener Normen – auf der Treppe hat man nicht zu liegen⁷³ – werden Menge und Ausmaß der Regulierungen deutlich vor Augen geführt.

Die im städtischen Raum vorhandene Dichte an Verhaltensanordnungen und Regulierungen ergibt sich aus der großen Anzahl von Menschen, die auf relativ engem Raum miteinander auskommen müssen. Eine Stadt ist charakterisiert durch eine Vielzahl an Menschen, die dicht nebeneinander leben und arbeiten. Willi Dorner nimmt auch diesen Aspekt des Urbanen in sein Projekt auf, wenn er die Akteur_innen von *Bodies In Urban Spaces* dicht zueinander, oft ohne jeden Abstand aneinander positioniert. Die sehr eng auf- oder nebeneinander liegenden Körper – vergleiche beispielsweise Abbildung 3 „Neben den Mülltonnen“, Abbildung 4 „Türfüllung“ oder Abbildung 9 „Haufen im Innenhof“ – weisen eine visuell klar erkennbare Parallele zu der Dichte an Menschen in einer Stadt auf. Hinzu kommt der Aspekt der Anonymität: Willi Dorner legt besonderen Wert darauf, dass seine Akteur_innen als anonymisierte Körper auftreten, also weder Gesichter und Mimik während der Aufführung zu sehen

⁷⁰ Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014 und Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.167.

⁷¹ Vgl. Abb. 9 „Haufen im Innenhof“ im Abbildungsverzeichnis.

⁷² Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.164.

⁷³ Vgl. Abb. 5 „Treppenschlange“ im Abbildungsverzeichnis.

sind, noch Namenbekannt gemacht werden.⁷⁴ Die Anonymität der Menschenmassen als Erkennungsmerkmal einer Stadt kommt somit zum Ausdruck.

Bodies In Urban Spaces hinterlässt keine öffentlich sichtbaren Spuren und die Figurationen lösen sich nach kurzer Zeit wieder auf. Dennoch gelingt es Willi Dorner auf kreative Weise, in relativ kurzer Zeit, also auch insofern dicht gedrängt, das wohl augenfälligste Kennzeichen von urbanen Räumen anschaulich zu thematisieren: Dichte.

2.5 Machen Räume Orte oder machen Orte Räume

2.5.1 Ort versus Raum

Martina Löw verwendet in ihrer Definition von Raum den Begriff des Ortes, um Räume territorial zu lokalisieren. Die Unterscheidung zwischen Ort und Raum ist für das Begreifen ihres Raumverständnisses demzufolge essentiell. Im alltäglichen Sprachgebrauch werden die Begriffe *Raum* und *Ort* oftmals gleichgesetzt, doch sobald man Raum, wie dies für diese Arbeit vorgesehen ist, als „[...] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten“⁷⁵ versteht, ist es unumgänglich diese zwei Begriffe präzise voneinander zu unterscheiden und sich deren Bedeutungsdifferenz bewusst zu machen.

Für Michel de Certeau wird der relationale Raum der Erfahrung durch *Raumpraktiken* konstituiert. Bei ihm weisen Orte, im Gegensatz zu Räumen, eine gewisse Stabilität und eine eindeutige Lokalisierung und Lagebestimmung auf. „Damit bezieht er die [...] primäre Raumkonstitution durch Erfahrung auf den Begriff des »Raums«, während er den »Ort« erst als sekundäres Ergebnis einer technischen Fixierung im geometrischen Raum versteht.“⁷⁶ Für ihn ist der Raum ein Ort, an dem Handlung stattfindet; und Raumpraktiken verwandeln den Ort in einen Raum, um bei der Begrifflichkeit de Certeaus zu bleiben. Sein wohl bekanntestes Beispiel bezieht sich auf die architektonisch erschaffene Straße: Sie ist ein Ort und wird erst durch die Gehenden in

⁷⁴ Hier ist anzumerken, dass die Namen der Akteur_innen selbstverständlich in den Programmheften ersichtlich sind, doch werden sie beim abschließenden Applaus weder einzeln vorgestellt noch wird sonst auf die Individualität der Akteur_innen eingegangen.

⁷⁵ Löw, *Raumsoziologie*, S.271.

⁷⁶ Dünne, Jörg: „Einleitung zu Teil IV: Soziale Räume“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006], S.300.

einen Raum verwandelt. Diese eindeutige Lokalisierbarkeit von Orten wird auch bei Albert Einstein deutlich, für den der Ort „[...] ein mit einem Namen bezeichneter (kleiner) Teil der Erdoberfläche“⁷⁷ ist. Orte sind daraus folgernd konkret benennbar, beispielsweise durch Ortsnamen, Straßenschilder oder andere topographische Bezeichnungen. So unterschiedlich die Herangehensweise an den Begriff des Raumes in der Literatur ist, so relativ einig scheint man sich interessanterweise bei der Beschreibung und möglichen Definition des Ortes zu sein. Orte sind eine konkrete geographische Koordinate zuordenbar und sie sind dadurch eindeutig lokalisierbar. „Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß [sic] sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden.“⁷⁸ Der fundamentalste Unterschied zwischen Orten und Räumen lässt sich wohl an der Tatsache beschreiben, dass am selben Ort zwar unterschiedliche Räume entstehen können, derselbe Raum allerdings nicht an mehreren Orten existieren kann.

Die Konstitution von Raum erfolgt, gemäß Martina Löw, über das Zusammenspiel der zwei bereits beschriebenen Vorgänge des Spacings und der Syntheseleistung. Um die raumkonstituierenden Elemente platzieren zu können, braucht es Orte, an denen soziale Güter und Menschen positioniert werden können, damit diese im nächsten Schritt während des Synthesevorganges zu Räumen erfasst werden können. Der Ort ist also Voraussetzung für die Platzierung. Gleichzeitig wird der Ort allerdings erst durch die platzierten Elemente als solcher kenntlich gemacht. „Der Ort ist somit Ziel und Resultat der Platzierung [sic].“⁷⁹

2.5.2 Symbolische Wirkung von Orten

Gemäß Martina Löw können Platzierungen sowohl relativ dauerhaft vorhandene Gegenstände erschaffen, wie beispielsweise Gebäude, Ortsschilder oder Parkanlagen, als auch nur ganz flüchtige. Bei dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* werden menschliche Körper platziert; die so geschaffenen Skulpturen sind nur von kurzer Dauer. Obwohl die platzierten Elemente den Ort schon kurz danach wieder verlassen haben und ihn also

⁷⁷ Jammer, „Vorwort von Albert Einstein“, S. XII.

⁷⁸ Certeau, Michel de: „Praktiken im Raum“ [1980]. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1. Aufl. 2006], S.345.

⁷⁹ Löw, *Raumsoziologie*, S.198.

nicht mehr durch ihre Präsenz als solchen kenntlich machen, kann dieser, „[...] durch die symbolische Wirkung der Platzierung [sic] [...]“⁸⁰ trotzdem noch für eine länger anhaltende Zeit etwa als der Ort erhalten bleiben, an dem die sogenannte „Schuhschachtel“ – der menschliche Hocker – zwischen den Parkbänken stand.⁸¹ Aufgrund der symbolischen Wirkung der angeordneten Körper kann der Ort, an dem die Menschen-Skulptur platziert wurde, bei den Beobachtern auch dann noch als Ort erkannt und erinnert werden, wenn sich die Anordnung längst aufgelöst hat, die Akteur_innen weitergelaufen sind und selbst dann noch, wenn das gesamte Projekt bereits der Vergangenheit angehört. Nach dem Vergehen einer Platzierung ist der Ort durchaus noch als lokalisierbare Stelle der stattgefundenen Platzierung vorhanden, er ist aber gleichzeitig auch wieder platzierungsfrei und steht daher für eine andere, neue Platzierung – sowohl mit fortwährenden als auch flüchtigen Folgen – zur Verfügung.

Orte können mit symbolischer Wirkungskraft aufgeladen sein, sei dies aufgrund einer kurz davor stattgefundenen Platzierung oder eines historisch besonders einschneidenden Ereignisses. „[...] [Z]weitens können ehemalige Platzierungen[sic] bezeichnet werden, auch wenn das Plazierte [sic] längst verschwunden ist, der Ort aber symbolisch erhalten bleibt und als solcher in die Konstruktion von Raum einbezogen wird (z.B. »an dieser Stelle stand die Berliner Mauer...«).“⁸² Für die Erfahrung von *Bodies In Urban Spaces* ist dieser Gedankengang Löws insofern relevant, als Willi Dorner durchaus mit der Symbolkraft ausgewählter Orte spielt. In der Vorbereitung zu seinem Projekt informiert er sich stets über sogenannte *Hotspots* einer Stadt. Darunter will Dorner Orte oder ganze Stadtviertel verstanden wissen, die unter den Stadtbewohnern entweder viel diskutiert werden, sich im Wandel befinden oder gar tabuisiert werden. Genau solche assoziativ aufgeladenen Plätze werden von Dorner in die Tour von *Bodies In Urban Spaces* integriert. Er will den Zuschauern einen neuen Blick auf ihre Stadt schenken, ihnen die Möglichkeit geben neue Perspektiven zu erkennen, um gegebenenfalls Ängste hinterfragen und gewohnte Wahrnehmungsmuster verändern zu können.

In meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014 nannte er als aussagekräftiges Beispiel dafür den Auftritt in Las Palmas de Gran Canaria. Nachdem er von einem bestimmten Stadtviertel erfahren hatte, indem sich die Drogenmafia ausgebreitet hat

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd. S.198-203 und Abb.8 „Schuhschachtel“ im Abbildungsverzeichnis.

⁸² Ebd. S.202.

und welches daher sowohl von Einheimischen als auch Touristen gemieden wird, war ihm sogleich klar, dass genau dieses Viertel in seinen Spaziergang eingebaut werden sollte.

Auch bei der Aufführung von *Bodies In Urban Spaces* in Salzburg lässt sich das Einbeziehen von solchen Hotspots erkennen: Der Stadtteil Lehen, schon lange sozialer Brennpunkt der Stadt und kontroversiell behandeltes Viertel, genoss gerade in der Zeit vor der Aufführung von Dorners Projekt hohes mediales Interesse und wurde in der Bevölkerung viel diskutiert. Die Stadt Salzburg hatte dort geförderte Sozialbauten errichtet mit dem Ziel, eine Durchmischung der Bevölkerung herbeizuführen. Dieses Projekt war bereits im Vorfeld als eines der Vorzeigeprojekte der Baubehörde gepriesen worden, doch wurde es von der Bevölkerung nicht akzeptiert und heftig kritisiert. Dörner wollte Lehen aufgrund der vielen Diskussionen um den Neubau unbedingt in sein Projekt einbauen und die Bewohner mit der erfolgten Veränderung direkt konfrontieren. Aus den Kommentaren im Publikum von *Bodies In Urban Spaces* ließ sich schließen, dass sich trotz dieser Unzufriedenheit und der medialen Diskussion interessanterweise kaum ein Stadtbewohner das Bauprojekt vor Ort angeschaut hatte.

2.6 Wahrnehmung von raumkonstituierenden Elementen

Die Akteur_innen von *Bodies in Urban Spaces* betreten in keinem Moment einen leeren Ort oder leeren Raum – was ja auch gar nicht möglich wäre. Sie greifen stets auf die vorhandene Architektur und die Symbolik der Orte in der jeweiligen Stadt zurück. Je nach Position und raumkonstituierendem Subjekt verändert sich das, was als Raum erkannt und zusammengefasst wird. „Anders verhält es sich in der Wahrnehmung. [...] Ort und plaziertes [sic] Element werden nicht getrennt.“⁸³ Der Wahrnehmende nimmt das Ensemble der Elemente inklusive deren Lokalisierung, also deren Orte, wahr.

Damit der Synthetisierende Objekte und Menschen zu Räumen verknüpfen kann, ist es unumgänglich diese wahrzunehmen. „Wahrnehmen ist ein Aspekt des Handelns, der sowohl die Syntheseleistung als auch das Spacing durchzieht.“⁸⁴ Nicht nur die Verknüpfung von Elementen zu Räumen, sondern auch deren Platzierung machen es

⁸³ Ebd.S.199.

⁸⁴ Ebd. S. 198.

notwendig, diese Raumbausteine in einem vorgelagerten Prozess wahrzunehmen, um dann mit ihnen hantieren zu können. In diesem Abschnitt meiner Arbeit werde ich versuchen die Relevanz des Wahrnehmungsprozesses für das Raumerlebnis – insbesondere im Zusammenhang mit dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* – zu erläutern, ohne dabei den Anspruch auf eine umfassende Diskussion und Erklärung des Begriffes der Wahrnehmung zu erheben.

2.6.1 Sinnliche Wahrnehmung

Martina Löw betont, dass sie unter Wahrnehmung nicht nur das Visuelle versteht, sondern auch andere Komponenten, wie Riechen, Hören oder Spüren darunter subsumiert.⁸⁵ Christoph Rodatz stellt in seinem Buch *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen* die Zeichen-Wahrnehmung der atmosphärischen Wahrnehmung gegenüber. Die Zeichen-Wahrnehmung entspricht dem alltäglichen Verständnis von Wahrnehmung: Als Reaktion auf eine Sinnesreizung erfasst der Wahrnehmende die daraus resultierende Information. Fischer-Lichte unterscheidet zwischen der physiologischen Reaktion und dem kognitiven Prozess des Wahrnehmens. Unter der physiologischen Reaktion versteht man sinnliches Erfahren: durch Konzentration auf die Sinnesorgane werden materielle Qualitäten des Objektes erfasst. Während des kognitiven Prozesses werden den zuvor sinnlich wahrgenommenen Reizen Begriffe zugeschrieben. Hier spielt das Wesen des Subjektes eine grundlegende Rolle, da es die Objekte nur unter Zurückgreifen auf eigene Erfahrungen, Einstellungen und Wertvorstellungen erkennen und einordnen kann. Dieser Prozess impliziert eine Abstrahierungsleistung, die es ermöglicht, Informationen begrifflich zu erfassen und Objekte zu erkennen.⁸⁶ „Wahrnehmen geht hier einher mit dem begrifflichen Erfassen von Etwas. Dieses prozessorientierte und an das Subjekt gebundene Modell ist zentral für das herkömmliche Wahrnehmungskonzept.“⁸⁷

Bei *Bodies In Urban Spaces* bedeutet das, dass der Zuschauer beispielsweise die Farben der bunten Jogginganzüge visuell wahrnimmt, den Windhauch der an ihm

⁸⁵ Vgl. ebd. S.195.

⁸⁶ Vgl. Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Theater / Bd. 23), S.27ff.

⁸⁷ Ebd. S.28.

vorbeilaufenden Akteur_innen spürt, ihre Schritte hört, vielleicht auch ihren Körpergeruch wahrnehmen kann. Durch das Zurückgreifen auf seine Erfahrung ist es dem Zuschauer möglich, all diese Sinnesreizungen, das Erlebte „[...] einzuordnen und Kontexte und Zusammenhänge herzustellen.“⁸⁸ Er kann beispielweise aus dem Gesehenen, Gehörten und Gefühlten für sich schließen, dass es sich um eine zusammengehörende Gruppe von Tänzer_innen, Akrobate_innen oder Künstler_innen im weiteren Sinn handelt. Ohne diese Schlussfolgerung hätte er das Geschehen nicht als künstlerisches Projekt erkannt. Der Prozess der Wahrnehmung setzt also, wie sich an diesem Beispiel gut erkennen lässt, eine Aktivität des Wahrnehmenden voraus. Als logische Schlussfolgerung erscheint daher die Aussage Luhmanns:

„In der aktuellen Wahrnehmung und ebenso in der durch Imagination reaktualisierten anschaulichen Vorstellung geht es um das Ergebnis eines Simultanprozessierens einer Fülle von Eindrücken mit der Möglichkeit, Schwerpunkte der Aufmerksamkeit zu wählen, ohne anderes >aus dem Auge zu lassen<“⁸⁹

Was unsere Sinnesorgane aufnehmen, schafft also eine Art Reservoir, aus dem wir mit dem Akt des Wahrnehmens auswählen. Der Mensch kann nur eine Auswahl aller möglichen Wahrnehmungen wahrnehmen. Dass es sich bei diesem Akt um einen sehr komplexen Vorgang handelt, steht außer Frage und es erstaunt nicht, dass sich mit dieser Thematik zahlreiche Philosophen, Neurologen oder Gestaltpsychologen auseinandersetzen.

2.6.2 Atmosphärische Wahrnehmung

Die Sinnesreizungen stellen also die Voraussetzung für unsere Wahrnehmung dar und spielen daher eine große Rolle dabei. Darüber hinaus jedoch, und dies trifft im Besonderen auf theatrale Prozesse zu, nehmen wir nicht nur Dinge wahr, die wir mit unseren Sinnen erfassen können, sondern auch sehr stark die jeweilige Atmosphäre des Raumes.⁹⁰ Zweifellos lassen sich Stimmungen feststellen und werden wahrgenommen, ohne dass dies auf eine spezifische Sinnesreizung zurückzuführen ist. Der Philosoph Gernot Böhme unterscheidet zwischen den beiden Kategorien der Ingressions- und

⁸⁸ Ebd. S.29.

⁸⁹ Luhmann Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1303), S.17.

⁹⁰ Vgl. Sauter, Willmar: „Wahrnehmung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S.386.

Diskrepanzerfahrung. „Beide Erfahrungen implizieren eine Differenz zwischen mir und der Atmosphäre, wodurch die Atmosphäre dann wirklich als Gegenstand der Wahrnehmung angesprochen werden kann.“⁹¹ Erstgenanntes bezieht sich auf das Wahrnehmen von Etwas, das einen mit einem Mal umgibt, wie beispielsweise in der unvermuteten Konfrontation mit einer menschlichen Skulptur von *Bodies In Urban Spaces*; letztgenanntes betrifft die Erfahrung des Aufeinandertreffens zweier widersprüchlicher Stimmungen. Bei unserem Beispiel könnte ein Zuschauer mit stark eingeschränkter Bewegungsfähigkeit mit dem Gefühl und der Ausstrahlung erzwungener Passivität in eine Szene hineingeraten, in der die Akteur_innen des Projektes eine Stimmung von Bewegung und Dynamik vermitteln.

Gernot Böhme antwortet auf die Frage, inwiefern Atmosphäre für ihn begrifflich fassbar ist, folgendermaßen:

„Ganz allgemein würde ich sagen: Atmosphäre ist ein gestimmter Raum, eben der Raum, insofern er einem eine bestimmte Befindlichkeit oder Stimmung vermittelt. Wie fühle ich mich in diesem Gebäude; wie fühle ich mich auf diesem Platz, in dieser Stadt. Natürlich hängt dies davon ab, wie der Ort um mich objektiv gestaltet ist. Und was sich dort abspielt. Befindlichkeit ist etwas Subjektives. Die Atmosphäre ist zwischen objektiven Daten und meiner Befindlichkeit. Ihr Spezifisches ist das, was beides miteinander vermittelt. [...]“⁹²

Atmosphäre ist für Böhme weder dem wahrzunehmenden Objekt noch dem wahrnehmenden Subjekt zuzuschreiben. Er fasst sie als etwas „[...] eigenständig Seiendes [...]“⁹³ auf, das in der Beziehung *zwischen*⁹⁴ Objekt und Subjekt seine Wirkung zeigt. Ferner schreibt Böhme Atmosphären einen räumlichen Charakter zu. „Sie sind Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen [...] »tingiert« sind.“⁹⁵ Damit soll die enge Verbindung von Atmosphären zu Dingen beziehungsweise Menschen zum Ausdruck gebracht werden, denn Böhme widerspricht in dieser Hinsicht deutlich der Ansicht von Hermann

⁹¹Böhme, Gernot: *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink 2001, S.46.

⁹²Weber, Julian im Gespräch mit Gernot Böhme „Philosoph Gernot Böhme über Stadtklang. Eine Musik der Vielsprachigkeit“, <http://www.taz.de/!116426/>, 21.01.2014.

⁹³Rodatz, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, S.33.

⁹⁴Vgl. Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.54.

⁹⁵Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995 (= Neue Folge Band 927), S.33.

Schmitz, welcher Atmosphären die Eigenschaften *freischwebend* und *nicht lokalisierbar* zuspricht.⁹⁶

Das wohl entscheidendste Merkmal der atmosphärischen Wahrnehmung, das hilft diese gegen die Zeichenwahrnehmung beziehungsweise gegen ein Wahrnehmungskonzept abzugrenzen, welches Atmosphären das Gespür als eigenen Sinn zuschreibt⁹⁷, ist die Tatsache, dass sich keine Distanz zu Atmosphären aufbauen kann, weil der Wahrnehmende sie zwar erfährt, aber gleichzeitig auch stets in sie involviert ist. Atmosphären stehen also gleichermaßen in Abhängigkeit von Subjekt und Objekt, sind aber weder dem Einen noch dem Anderen zuordenbar. „Das heißt, ich befinde mich grundsätzlich in einer Atmosphäre, bin von ihr umgeben, sie tingiert [sic] mich, wie auch ich selber an ihr beteiligt bin und sie so mit forme.“⁹⁸

Böhme zufolge sind im Zuge der Wahrnehmung stets ein sogenannter Ich-Pol und ein Gegenstands-Pol feststellbar, welche einander beeinflussen. „Es geht bei atmosphärischer Wahrnehmung sowohl um meine Befindlichkeit im Sinne meiner Stimmung, als auch um ein sich in einer Stimmung befinden [...]“⁹⁹ Der Ich-Pol drückt die subjektive Befindlichkeit aus, während der Gegenstands-Pol als etwas fungiert, das von dem Subjekt getrennt existiert. Wie bereits erwähnt wurde, stehen diese zwei Pole in einer starken Abhängigkeit zueinander. Aus dieser direkten Koppelung zwischen Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem kann das *Dazwischen* – also die Atmosphäre – zwar gespürt werden, ist aber keinem Sinn konkret zuordenbar. Böhmes Argumentationslinie folgend kann, wie bereits kurz erwähnt wurde, die Atmosphäre als Gegenstand herausgebildet, durch fokussierte Wahrnehmung nach und nach mittels der Sinne konkretisiert und schließlich als etwas fassbares Materielles ausdifferenziert betrachtet werden.¹⁰⁰ „Diesem Ding können dann Eigenschaften zugesprochen werden, die dafür verantwortlich sind, daß [sic] es eine gewisse Ausstrahlung hat, also in dieser

⁹⁶ Vgl. ebd. S.28-34.

⁹⁷ Wie dies die Theaterwissenschaftlerin Sabine Schouten in ihrem Buch „sinnliches Spüren“ macht. Vgl. Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2007 (= Recherchen, Theater der Zeit Bd.46).

⁹⁸ Rodatz, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, S.34.

⁹⁹ Ebd. S.35f.

¹⁰⁰ Vgl. Böhme, *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.46f, oder Rodatz, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, S.35f.

oder jener Weise atmosphärisch erfahren werden kann.“¹⁰¹Die Ausstrahlung von sozialen Gütern oder Menschen kombiniert mit der Wahrnehmungsaktivität führt hiermit wieder zu der Definition von Martina Löw. „Deshalb verstehe ich unter Wahrnehmung einen Prozeß [sic] der *gleichzeitigen Ausstrahlung von sozialen Gütern bzw. Menschen* und der *Wahrnehmungsaktivität des körperlichen Spürens*.“¹⁰²

2.6.3 Das Ineinandergreifen von sinnlicher und atmosphärischer Wahrnehmung in *Bodies In Urban Spaces*

Auch wenn Böhme der Ansicht ist, dass sich Zeichen- und atmosphärische Wahrnehmung methodisch nicht miteinander vereinbaren lassen, so muss ich mich, zumindest für diese Arbeit, doch Christoph Rodatz anschließen, wenn er sagt, dass beide Wahrnehmungskonzepte im alltäglichen Leben untrennbar miteinander verbunden sind und kaum voneinander getrennt beobachtet und beschrieben werden können.¹⁰³ Am folgenden Beispiel von *Bodies In Urban Spaces* lässt sich gut veranschaulichen, dass Zeichenwahrnehmung und atmosphärische Wahrnehmung ineinander übergehen und dass Ausstrahlung und Wahrnehmungsaktivität zwei einander bedingende und gleichzeitig ablaufende Prozesse sind, die nur zum Zwecke der Analyse getrennt voneinander betrachtet werden können.

Der Akteur und die Akteurin in *Bodies In Urban Spaces* ist sowohl Wahrnehmende/r als auch Ausstrahlende/r und dies zur selben Zeit. Möchte man diese gleichzeitige Doppelfunktion getrennt voneinander betrachten, muss aus methodischen Gründen mit einer fiktiven Chronologie gearbeitet werden, welche die jeweilige Aktivität hervorhebt und punktuell darstellt. Aus denselben Gründen können die Handlungen aller Involvierten nur in dem projektbezogenen Rahmen beschrieben werden.

Zu Anfang des Projektes, wenn sich alle Akteur_innen zusammen mit dem Choreographen Willi Dorner überlegen, welche Positionen jede/r Einzelne in den jeweiligen Szenen einnehmen kann, ist der/die Akteur_in vorrangig Wahrnehmende/r:

¹⁰¹ Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.42.

¹⁰² Löw, *Raumsoziologie*, S.195f.

¹⁰³ Vgl. Rodatz, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, S.39.

Er/sie nimmt die gegebene Architektur wahr. Die unterschiedlichen Gebäude, Plätze, Ecken und Kanten müssen zumindest visuell wahrgenommen werden, um sich der gegebenen städtebaulichen Umstände bewusst zu werden. In dem Moment, indem die/derAkteur_in handelt und dadurch den architektonischen Raum verändert, ist sie/er nicht länger nur Wahrnehmende/r, sondern auch Ausstrahlende/r. Dies wird offensichtlich, wenn man die Perspektive der Zuschauer einnimmt: Diese nehmen einerseits die architektonischen Formen und andererseits auch die menschlichen Skulpturen des Projektes wahr. Bevor die konkrete Veränderung des städtischen Raumes sinnlich erkannt wird, nimmt der Zuschauer diese bereits durch *atmosphärisches Spüren von Anwesenheit* wahr. Bevor der Zuschauer unter Umständen wirklich bewusst erkennt, dass es sich um einzelne Körper handelt, die sich in die runden Maueröffnungen einrollen¹⁰⁴, spürt er die Anwesenheit lebender Menschen in der sonst leblosen und starren Fassade. Erst in einem nachfolgenden Schritt differenziert sich die Wahrnehmung aus und es konkretisieren sich klare Wahrnehmungsgegenstände, welche im Zuge vorhin erklärter Zeichen-Wahrnehmung erfasst werden können. Offensichtlich lassen sich beide vorhin angesprochenen Wahrnehmungskonzepte in dieser – und auch jeder anderen – Szene des Projektes wiederfinden.

Ganz eindeutig fungiert also der Zuschauer als Wahrnehmender, doch zur selben Zeit nimmt er auch noch die Rolle des Ausstrahlenden ein. Diese Ausstrahlung, die eine atmosphärische Veränderung bedeutet, ist für alle anderen, Akteur_innen wie auch andere Zuschauer_innen, wahrzunehmen. Um die Erfahrung der Atmosphäre auch sprachlich erklären zu können, wird wieder die Perspektive der Akteur_innen eingenommen: Jeder Stadtbewohner verfügt über eine alltägliche Betrachtung der gewohnten Umgebung und hat, dadurch bedingt, auch die Erwartung alles gewohnheitsmäßig anzutreffen. Auch eventuelle Besucher verfügen über eine gewisse Erwartungshaltung. Sie gehen davon aus, Plätze und Straßen so vorzufinden, wie sie im Vorhinein, beispielweise im Reiseführer, beschrieben worden sind. Das Aufeinandertreffen dieser mitgebrachten Erwartungshaltung (welche sich eben sowohl beim Einwohner als auch beim Besucher der Stadt findet) und des dann tatsächlich Vorgefundenen – nämlich der menschlichen Skulpturen von *Bodies In Urban Spaces* – führt zu einer Überraschung auf Seiten der Zuschauer. Die/derAkteur_in spürt diese

¹⁰⁴ Vgl. Abb.6 „Gucklöcher“ im Abbildungsverzeichnis.

Überraschung. Doch bevor sie/er Ausrufe der Überraschung oder Laute der Bewunderung tatsächlich zu Gehör bekommt – diese Überraschung also sinnlich wahrgenommen wird – nimmt sie/er die durch die Überraschung veränderte Atmosphäre wahr. Für das Empfinden der Akteurin/des Akteurs ist beispielsweise der Passant zu einem Zuschauer geworden. „Atmosphären werden gespürt, indem man affektiv von ihnen betroffen ist.“¹⁰⁵

Die genauere Betrachtung von Wahrnehmung im Projekt *Bodies In Urban Spaces* lässt erkennen, dass diese auf Seiten aller Beteiligten – also bei Passant_innen, Zuschauer_innen und Akteur_innen – stattfindet. Darüber hinausgehend lässt sich sagen, dass der Wahrnehmungsprozess in seiner Gesamtheit – das Zusammenspiel von atmosphärischer und Zeichen-Wahrnehmung – ein zentrales Element und als solches höchstessentiell für das Erlebnis dieses Projektes ist.

Wenn man Willmar Sauter folgt, die in ihrem Beitrag zu Wahrnehmung in Metzler's *Theatertheorie-Lexikon* schreibt, dass „[...] W. [Anm.: Wahrnehmung] letztlich den gesamten Bereich theatraler Kommunikation umfasst.“¹⁰⁶, kann man den Standpunkt vertreten, dass bei *Bodies In Urban Spaces* theatrale Kommunikation stattfindet. Zur weiteren Untermauerung dieses Standpunktes sei abschließend auf Luhmanns Äußerung verwiesen: „Alle Kommunikation hängt folglich von Wahrnehmung ab.“¹⁰⁷

In dem Kapitel 3.1 *Theatrale Dimension von Bodies In Urban Spaces* werde ich den Gedanken zur Theatralität weiter ausführen und erörtern, inwiefern das Projekt auch aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive betrachtet werden kann.

¹⁰⁵ Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.46.

¹⁰⁶ Sauter, „Wahrnehmung“, S.385.

¹⁰⁷ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S.14.

2.7 Inszenierung. Atmosphäre. Inszenierte Atmosphäre von Raum in *Bodies In Urban Spaces*

„Die Aussage, Raum sei eine relationale (An)Ordnung der sozialen Güter und Menschen an Orten, beinhaltet also auch, daß [sic] diese Anordnungen Atmosphären entwickeln, die im Verlauf des Handelns wieder in die Synthese einfließen.“¹⁰⁸

Die Tatsache, dass diese Atmosphären wahrgenommen werden, und die Art und Weise, wie dies geschieht, wurden im vorangegangenen Kapitel erklärt. Darauf aufbauend werde ich nun den Begriff der Inszenierung insofern hinzufügen, als dieser im Prozess des Platzierens beinhaltet ist und sich, gemäß Fischer-Lichte, außerdem eine enge Verbindung beider Begriffe zueinander findet. „Der Begriff der I. [Anm.: Inszenierung] ist immer auf den Begriff der Wahrnehmung bezogen.“¹⁰⁹ Nähert man sich dem Begriff der Atmosphäre aus der Perspektive des Produzierenden, so ergibt sich folgender Gedankengang: Atmosphären werden wahrgenommen; Atmosphären entstehen aus Anordnungen von Gütern und Menschen zueinander; Anordnungen beinhalten Inszenierungsarbeit.¹¹⁰ Können, dieser Überlegung folgend, auch Atmosphären bewusst produziert werden? Lassen sich also Atmosphären inszenieren? Inwiefern trifft dies auf das Projekt *Bodies In Urban Spaces* zu?

„Auf der Wahrnehmungsebene ist häufig nicht die (An)Ordnung erfahrbar, sondern die atmosphärische Qualität eines Raumes.“¹¹¹ Martina Löw zufolge lässt sich Raum also öfter über seine Atmosphäre, als über die ihn erzeugenden Anordnungen erfahren. Dies ist eine logische Schlussfolgerung des bereits diskutierten Wahrnehmungsprozesses. In Anschluss an Böhmes Argumentation ist die atmosphärische Wahrnehmung der Zeichen-Wahrnehmung stets vorgelagert und es erscheint plausibel, dass Raum zuallererst über seine atmosphärische Qualität wahrnehmbar ist. Dies impliziert das Vorhandensein von sozialen Gütern und Menschen, da eine Atmosphäre ohne solche (An)Ordnung nicht zustande kommen kann und demzufolge kein Raum¹¹² keine

¹⁰⁸ Löw, *Raumsoziologie*, S.229.

¹⁰⁹ Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S.149.

¹¹⁰ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.208.

¹¹¹ Ebd. S.229.

¹¹² im Sinne des in dieser Arbeit verwendeten relationalen Raumbegriffes

Atmosphäre haben kann. „[...] Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.“¹¹³

Atmosphären entstehen also aufgrund von (An)Ordnungen. Geht man nun davon aus, dass das Platzieren auch eine Inszenierung implizieren kann, dann lässt sich behaupten, dass auch Atmosphären inszeniert werden können. „Es zeigt sich, daß [sic] Spacingprozesse, also das Plazieren [sic] von sich selbst, anderen Menschen oder Gütern, auch die Inszenierungsarbeit beinhaltet, *das Positionierte für die Wahrnehmung vorzubereiten*.“¹¹⁴

Der Begriff der Inszenierung wurde, gemäß dem Beitrag von Erika Fischer-Lichte in Metzlers *Theatertheorie Lexikon*, „[...] von den Vertretern der historischen Avantgarde radikal neu definiert. I. [Anm.: Inszenierung] meint nun eine Erzeugungsstrategie, mit der ein ganz neues Kunstwerk [...] hervorgebracht wird.“¹¹⁵ Um dem Wesen von *Bodies In Urban Spaces* gerecht werden zu können, soll Inszenierung im Folgenden nicht als Darstellung eines dramatischen Textes – denn ein solcher ist im vorliegenden Projekt nicht vorhanden – verstanden werden, sondern als abstrahierte Form der Übersetzung des französischen Begriffes *mise-en-scène*.¹¹⁶ Etwas wird hervorgehoben, in Szene gesetzt oder zur Schau gestellt. „Inszenierungen [...] schaffen den Dingen einen besonderen Wert.“¹¹⁷ So interpretiert hat Inszenierung ihren Platz nicht nur auf der Theaterbühne, sondern auch in Zusammenhang mit verschiedenen anderen ästhetischen Arbeiten. Ich bin mir dessen bewusst, dass der Begriff der Inszenierung noch sehr viel mehr als eben beschrieben beinhaltet, doch scheint es mir für diese Arbeit sinnvoll, mich einzig und allein auf seine Bedeutung des In-Szene-Setzens zu beschränken.

Gernot Böhme beschreibt ästhetische Arbeit, wie etwa von Architekten, Designern oder Theatern, als eine Tätigkeit, in der Arrangements oder Räume so gestaltet werden, dass sie etwas Bestimmtes beim Betrachter oder Empfänger auslösen sollen. Er

¹¹³ Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.54.

¹¹⁴ Löw, *Raumsoziologie*, S.208.

¹¹⁵ Fischer-Lichte, „Inszenierung“, S.148.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts findet dieser Begriff als Übersetzung des französischen Begriffes Einzug in die deutsche Sprache. Zweifellos finden Inszenierungen schon weit länger statt, bspw. im antiken Athen.

¹¹⁷ Böhme, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S.121.

nennt dieses *Etwas* eine *affektive Betroffenheit*.¹¹⁸ Die jeweilige Gestaltung eines Werkes soll zu einer affektiven Betroffenheit beim Rezipienten führen. Aufgrund der Tatsache, dass Atmosphären in der Koppelung zwischen Wahrnehmenden und Wahrzunehmendem entstehen, können sie selbst nicht direkt inszeniert werden. Doch aufgrund des Faktums, dass sie aus dem Zusammenspiel zwischen Objekt und Subjekt entstehen, liegt die Vermutung nahe, dass sie sich indirekt, durch spezifisches Platzieren, inszenieren lassen. In dem Fall, in dem das Spacing, also das Positionieren von sozialen Gütern und / oder Menschen, eine bewusste Darstellung impliziert, trifft der Aspekt der Inszenierungsarbeit zu und es lässt sich von inszenierter Platzierung sprechen.

„Die Betrachtung der Praxis des Bühnenbildes führt darauf, daß [sic] es möglich ist, durch bestimmte dingliche Arrangements Atmosphären zu erzeugen.“¹¹⁹ Darauf, dass dies nicht nur durch das Bühnenbild, sondern durch das Zusammenspiel diverser Elemente am Theater seit Jahrhunderten gemacht wird, wird hier nicht weitergegangen. An dieser Stelle soll bloß deutlich gemacht werden, dass das Schaffen von Atmosphären der Inszenierungsarbeit entspricht, auch wenn dies aufgrund des nicht-fassbaren Charakters der Atmosphäre nicht direkt erreicht wird, sondern über den Umweg der Platzierung von raumkonstituierenden Elementen geschieht.

Die eben angeführten Überlegungen sollen nun an dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* veranschaulicht werden und es soll untersucht werden, ob sich die atmosphärische Qualität des Raumes dadurch verändert, dass dieses Projekt in ihm stattfindet.

Die Kreationen der menschlichen Skulpturen sind bis in das kleinste Detail geplant, überlegt und geübt, wie aus dem Gespräch mit Willi Dorner hervorgeht und in dem Kapitel über Choreographie noch weiter ausgeführt wird.¹²⁰ Keine Anordnung bleibt dem zufälligen Entstehen überlassen. Es handelt sich also eindeutig um bewusst angeordnete Körper an bewusst ausgewählten Standorten, welche *Betroffenheit* beim Betrachter auslösen sollen. Diese Platzierungen von menschlichen Körpern verfügen über eine gewisse Ausstrahlung – sowohl symbolisch als auch materiell. Das

¹¹⁸ Vgl. ebd. S.53.

¹¹⁹ Ebd. S.125.

¹²⁰ Vgl. Kapitel 5.1 *Choreographie-Begriff* dieser Arbeit.

Aufeinandertreffen der Komposition der Körper der Akteur_innen mit der habitualisierten Wahrnehmung der Betrachter führt zu einer veränderten atmosphärischen Qualität des Raumes. Wenn ich dies nun an der Szene von *Bodies In Urban Spaces* beschreibe, die in der Bahnofsunterführung in Salzburg im Juli 2013 stattgefunden hat, ist dazu anzumerken, dass sich Atmosphären selbstverständlich immer nur aus subjektiver Sicht beschreiben lassen und meine Erfahrung daher lediglich als Beispiel herangezogen werden kann. Abbildung 7 „Unterführungshorizontale“ im Anhang zeigt ein Foto ebendieser Anordnung.

„Atmosphären sind aber nicht an *positive* Erlebnisqualitäten gebunden. Zu Unorten, die wir eher meiden, gehen wir unvermittelt und spontan in affektive Distanz, weil ihr atmosphärischer Ausdruck von abweisender Erlebnisqualität ist.“¹²¹

Unterführungen verfügen meist über eine unangenehme, mehr oder weniger unheimliche oder sogar bedrohende Atmosphäre. Meistens sind sie schlecht beleuchtet, es sammelt sich schnell Dreck an und nicht selten werden sie als beliebter Aufenthaltsort von gesellschaftlichen Randgruppen verwendet. Befindet sich diese Unterführung auch noch in der unmittelbaren Nähe eines Bahnhofes, wie dies häufig der Fall ist, dann lässt sich wohl allgemein gültig behaupten, dass Bahnofsunterführungen aufgrund ihrer Atmosphäre und der ihr gesellschaftlich zugeschriebenen Gefährlichkeit keineswegs zum Verweilen einladen. Sie können als *Unorte* bezeichnet werden. Man kann also annehmen, dass der Zuschauer von *Bodies In Urban Spaces* über die eben beschriebene Erwartungshaltung und das *Wissen* über Bahnofsunterführungen verfügt. Denn selbst wenn wir diese eine bestimmte Unterführung nicht kennen, gehen wir aufgrund unserer soziokulturellen Prägung davon aus, dass auch dieser Unterführung solch eine Stimmung zuzuschreiben ist. Die habitualisierte Wahrnehmung von solchen Bahnofsunterführungen trifft nun im konkreten Fall des Projektes auf eine inszenierte Platzierung menschlicher Körper, die normalerweise nicht in Bahnofsunterführungen vorzufinden ist. Die veränderte Atmosphäre macht sich augenscheinlich dadurch bemerkbar, dass Passanten stehen bleiben und verweilen. Wo gewohnheitsmäßig rasch und ohne Aufmerksamkeit vorbeigeeilt wird, wird nun innegehalten und bewusst geschaut, wobei sich der Blick nicht nur auf die Körperskulpturen richtet, sondern auch die Umgebung erfasst. Die Diskrepanz Erfahrung zwischen gewohnheitsmäßiger Nutzung und Wahrnehmung von Unterführungen und inszenierter Platzierung führt so

¹²¹ Hasse, Jürgen: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*, Berlin: jovis Verlag 2012, S.11.

zu einer Fokussierung der Wahrnehmung und damit einhergehend zu einer intensiven atmosphärischen Erfahrung.

Durch das Platzieren der ungewöhnlichen Körper-Skulpturen verändert sich also die bestehende Atmosphäre. Da die Wahrnehmung stets eng mit der jeweils vorhandenen Atmosphäre verknüpft ist, führt eine Veränderung der Atmosphäre demnach unweigerlich zu einer veränderten Wahrnehmung. Bei *Bodies In Urban Spaces* handelt es sich nicht nur um eine rein zufällig entstandene Veränderung, sondern sie wird durch bewusstes Platzieren inszeniert und dadurch kommt es zu einer beabsichtigten atmosphärischen Veränderung. Man kann also von einer Inszenierung der Wahrnehmung sprechen.

Willi Dorner findet an den Platzierungenvor allem spannend, dass die weiche, organische Form des menschlichen Körpers auf die harte Form der Architektur trifft, wie er in dem Gespräch mit mir und in einem Interview mit dem deutschen Fernsehsender *Deutsche Welle* erklärt.¹²² Dieses Aufeinandertreffen spürt der Zuschauer, er sieht und spürt es.¹²³ „Materialien treten in Erscheinung mit einem bestimmten Charakter. Als Charakter bezeichnen wir die Qualität ihrer atmosphärischen Ausstrahlung.“¹²⁴ Anhand des Projektes lässt sich dies beispielweise daran erkennen, dass die Ausstrahlung eine andere wäre, würde Dorner das Material verändern, also beispielsweise Puppen anstatt echter Körper platzieren.

Bodies In Urban Spaces spielt mit dem Aufeinandertreffen von Gewohntem und Ungewohntem und den daraus entstehenden Irritationen. Die Platzierung der Körper hat eine bestimmte – meist irritierende – Wirkung auf die Zusehenden. Diese Irritation wiederum wirkt sich auf die Atmosphäre des jeweiligen Raumes aus. Die Wirkung auf den Zuschauer, also seine Irritation, erfolgt keineswegs ungeplant, sondern liegt in der Absicht des Projektinitiators. Dieser hat also mit seiner Inszenierung die atmosphärische Qualität von Raum verändert.

„Dabei gilt es allerdings zu bedenken, dass die I. [Anm.: Inszenierung] es zwar darauf anlegen mag, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein spezielles Element zu

¹²² Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014 und vgl. Video „‘Bodies in Urban Spaces’: Der Choreograph Willi Dorner | euromaxx“ 2010, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=vQqv7oeKlg, 15.03.2014.

¹²³ Vgl. Video „‘Bodies in Urban Spaces’: Der Choreograph Willi Dorner | euromaxx“ 2010, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=vQqv7oeKlg, 15.03.2014.

¹²⁴ Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.158.

lenken, dass sie gleichwohl nicht in der Lage ist zu steuern und zu kontrollieren, dass der Zuschauer sie tatsächlich auf dieses Element richtet.“¹²⁵

Natürlich kann Willi Dorner nicht mit Sicherheit davon ausgehen, dass die Zuschauer tatsächlich auf die inszenierten Körperskulpturen achten, ihre Aufmerksamkeit darauf richten und demnach eine Veränderung der gewohnten Nutzung zulassen. Die Entscheidungsfreiheit betreffend das *Zulassenmuss* insofern betont werden, als Atmosphären eine Macht besitzen, die es ermöglicht auf Subjekte einzuwirken, diese zu ummanteln. Doch kann dies nie gegen deren Willen erzwungen werden.¹²⁶ „Wenn Atmosphären persönliche Stimmungen prägen, geht von ihnen Macht über die Gefühle aus. Ob und in welcher Nachhaltigkeit sie sich entfaltet, wird von der jeweiligen Grundstimmung disponiert, in der sich eine Person befindet.“¹²⁷ Ähnlich dem Phänomen der Wahrnehmung lässt sich außerdem nie exakt feststellen, ob und wie eine bestimmte Atmosphäre von einem Subjekt aufgenommen wird. Hinweise darauf können allerdings Reaktionen von Zuschauern bieten, aus denen im Fall von *Bodies In Urban Spaces* geschlossen werden kann, dass in den meisten Fällen während des Projektablaufes und oft auch noch danach eine veränderte atmosphärische Qualität des Raumes wahrgenommen wird.

¹²⁵ Fischer-Lichte, „Inszenierung“, S.149.

¹²⁶ Vgl. Hasse, *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*, S.15.

¹²⁷ Ebd.

3 KÖRPER FORMEN. KÖRPER FORMATIONEN. KÖRPERALSZEICHEN

Nach oder teilweise bereits während des Spazierganges mit den Akteur_innen von *Bodies In Urban Spaces* drängt sich die Frage nach einem möglichen Inhalt der Formationen der Körper auf. Besitzen die einzelnen Szenarien eine Bedeutung, die sich vielleicht erst auf den zweiten Blick erschließt?

Im Folgenden werde ich untersuchen, ob beziehungsweise inwiefern der menschliche Körper in *Bodies In Urban Spaces* als Zeichen verwendet wird, er sozusagen als Bedeutungsträger fungiert und allgemein, ob in diesem Fall überhaupt ein theatersemiotisches Modell anwendbar ist. Es soll demnach gleich zu Beginn des folgenden Abschnittes auch der Überlegung nachgegangen werden, inwiefern *Bodies In Urban Spaces* ein theatrales Projekt ist.

3.1 Theatrale Dimension von *Bodies In Urban Spaces*

Die Suche nach einer für *Bodies In Urban Spaces* passenden Kunstform ist keineswegs einfach. Willi Dorner sieht sein Projekt aufgrund der darin enthaltenen choreographischen Struktur als Tanz¹²⁸, wobei sich dies vielleicht zum Teil darin begründen mag, dass seine künstlerischen Wurzeln im Tanz liegen, wenngleich seine letzten Arbeiten immer interdisziplinär gestaltet sind. Auch bei *Bodies In Urban Spaces* sieht man sich dazu veranlasst, dieses Projekt als ein Potpourri verschiedener künstlerischer Elemente zu bezeichnen, die zu einer Mehrdimensionalität führen, welche seinen vielschichtigen künstlerischen Charakter erzeugen. Im Folgenden soll nun seine theatrale Dimension untersucht werden.

Welche Elemente tatsächlich ausschlaggebend sind, ein Projekt als theatral zu bezeichnen und wie der Begriff *Theater* zu definieren ist, sind nicht in Kürze zu beantwortende Fragen. Jede und jeder Theaterwissenschaftler_in sieht sich jedoch früher oder später mit diesen Fragen konfrontiert und kann entweder nur auf die gesamte Historiographie des Theaters verweisen oder aber darauf, dass dies stets im konkreten

¹²⁸Vgl. Kapitel 5. *Bodies In Urban Spaces* – ein Projekt welcher Kunstform? dieser Arbeit.

Fall geklärt werden muss,¹²⁹ da das Verständnis des Begriffes *Theater* eindeutig von „[...] kulturell, sozial und historisch variablen“¹³⁰ Termini abhängt. Andreas Kotte gibt in seinem Beitrag zu „Theaterbegriffe“ in Metzlers *Theatertheorie Lexikon* eine gute Übersicht über die sich ständig wandelnde Definition und geht sowohl auf die historische Entwicklung dieses Begriffes ein als auch auf die verschiedenen Möglichkeiten einer systematischen Herangehensweise und die daraus resultierenden Bedeutungen von Theater. Zusammenfassend hält Kotte fest, dass es stets von der Forschungsfrage und dem jeweiligen Forschungsschwerpunkt abhängt, welche Elemente untersucht werden und nach welchen Kriterien in der Folge Theater definiert werden kann.¹³¹

Inwiefern nun das Projekt *Bodies In Urban Spaces* über theatrale Elemente verfügt, soll anhand des Theatralitätsbegriffes geklärt werden, welcher sich gemäß Matthias Warstat von dem Begriff „Theater“ ableitet.¹³²

„Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“¹³³

Dass die Akteur_innen während ihrer teils sehr eigenartigen Formationen ihre Körper bewusst exponieren, um angeschaut zu werden, ist selbst für die unübersehbar, die nur die Fotos im Anhang betrachtet, ohne an einer Aufführung teilgenommen zu haben. Die leuchtenden Farben der bunten Jogginganzüge verstärken den Effekt des bewussten Exponierens erheblich, da die ungewohnten Skulpturen durch ihre Buntheit noch stärker aus der meist farblich monotonen Architektur herausstechen und aufgrund der Farben die Blicke der Passantinnen noch ausdrücklicher auf sich lenken. Da es sich bei dem Projekt um einen ständigen Dialog zwischen den menschlichen Körpern und der städtischen Architektur handelt, lässt sich aus dem eben Beschriebenen der Rückschluss ziehen, dass auch die Architektur durch die Körperskulpturen bewusst exponiert und zur Schau gestellt wird. Darauf aufbauend lässt sich ein „Handeln zum

¹²⁹ Vgl. Kotte, Andreas: „Theaterbegriffe“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 337–344.

Und vgl. Warstat, Matthias: „Theatralität“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 358–364.

¹³⁰ Warstat, „Theatralität“, S.358.

¹³¹ Vgl. Kotte, „Theaterbegriffe“, S.342.

¹³² Der Begriff der Theatralität darf jedoch keinesfalls mit dem Begriff *theatralisch* verwechselt werden – „Als *theatralisch* bezeichnet man übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen“ – Warstat, „Theatralität“, S.358.

¹³³ Ebd.

Zweck des Zuschauens“¹³⁴ feststellen – die Skulpturen haben die Aufgabe entdeckt und gesehen zu werden, um bei den Zuschauenden etwas auslösen zu können. Dorners Intention besteht auch darin den Zuschauerinnen die Möglichkeit zu geben, sich ihrer Anpassungen bewusst zu werden und sich eine Meinung über die eigene Stadt zu bilden.

„Durch Positionierung der Körper an ausgewählten Stellen provoziert die Intervention einen Denkprozess und schafft Irritationen. Passanten, Einwohner und Zuschauer werden motiviert und aufgefordert über ihre [sic] urbanes Umfeld und die eigenen Bewegungsgewohnheiten nachzudenken.“¹³⁵

Hiermit sind in dem Projekt bereits zwei der vier erforderlichen Aspekte nachgewiesen, die für Erika Fischer-Lichte in dem Begriff der für einen theatralen Vorgang essentiellen Aufführung impliziert sind: Inszenierung und Wahrnehmung. Erstgenanntes meint das Hervorheben von Etwas, um es vorzuführen und explizit zur Schau zu stellen. Unter Wahrnehmung versteht Fischer-Lichte das notwendige Vorhandensein von Akteure_innen und Publikum, da das Zusammenspiel dieser beiden Parteien unabdingbar für eine Aufführung ist.¹³⁶ „Die Th. [Anm.: Theatralität] eines konkreten kulturellen Prozesses ist demnach in den wechselnden Konstellationen der vier aufeinander bezogenen Aspekte Performance, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung aufzusuchen.“¹³⁷

Unter Korporalität werden sowohl der Einfluss des Körpers auf die Darstellung verstanden als auch die Abhängigkeit der Darstellung vom Körper. Bei *Bodies In Urban Spaces* steht die Form des menschlichen Körpers im Vordergrund. Die Darstellung der Skulpturen ist von der anatomischen Form des Körpers abhängig und Dorners Intention ist es, die Körper in ihren Formen zu exponieren, wobei jeglicher individueller Ausdruck wie Gestik oder Mimik vermieden wird. Der menschliche Körper wird als eine Art Werkzeug verwendet, um in seinem Aufeinandertreffen mit der unbeweglichen und weit weniger formbaren Architektur einen Gedankenprozess zu evozieren. Die Wirkung, welche hervorgerufen wird, basiert nicht auf der jeweiligen Individualität

¹³⁴ Kotte, „Theaterbegriffe“, S.342.

¹³⁵ Dorner, Willi, <http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&wid=3>, 23.03.2014.

¹³⁶ Vgl. Warstat, „Theatralität“, S.362; oder

Kotte, „Theaterbegriffe“, S. 341; oder

Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“. In: Fischer-Lichte, Erika et al (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. 2. Aufl. (überarbeitet und akt.) Tübingen; Basel: A.Francke Verlag 2007, [1.Aufl. 2000], S.10ff.

¹³⁷ Warstat, „Theatralität“, S.363.

der/des Akteurin/Akteurs und deren/dessen Körpers, sondern vielmehr auf der körperlichen Form und dadurch gezwungenermaßen auf seiner Materialität als etwas, das geformt werden kann. Das ästhetische Erleben von *Bodies In Urban Spaces* beruht auf der wirkungsvollen Begegnung von Anatomie mit Geometrie¹³⁸, wobei ein unvoreingenommener, naiver Blick der Zuschauerin dem Projekt am besten gerecht zu werden scheint. Die Begriffe von Form und Materialität des Körpers sind in diesem Zusammenhang nämlich nicht in ihrer Bedeutung aus der Terminologie von Genderforschung oder der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Körper und Leib zu verstehen, sondern in ihrer ursprünglichen Bedeutung, wie etwa ein Kind Anatomie begreift.

Unter *Performance* wird einerseits eine Kunstform verstanden, welche ich in Kapitel 5. *Bodies In Urban Spaces – ein Projekt welcher Kunstform* als für diese Arbeit nicht brauchbar vorstelle. Mit Erika Fischer-Lichte kann der Begriff *Performance* jedoch auch als Synonym für Aufführung, Darstellung und Herstellen eines Ereignisses im weitesten Sinne verwendet und somit auch auf das Projekt angewendet werden¹³⁹.

„In meiner *Ästhetik des Performativen* habe ich Theatralität als einen besonderen *Modus des Aufführens*, d.h. als eine Art von *Performance* definiert. Theatralität ist demnach stets auf den Aufführungsbegriff bezogen. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas – meist Bedeutungsvolles – tun. Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht und konstituiert.“¹⁴⁰

Folgt man also Erika Fischer-Lichte, so lässt sich die theatrale Dimension von *Bodies In Urban Spaces* bejahen, da in allen vier für theatrale Vorgänge essentiellen Aspekten Übereinstimmung mit den Gegebenheiten im Projekt herrscht. Auch die im *Metzler Theatertheorie Lexikon* als *klassische Definition* von Theatralität dargestellte Formel, welche von Roland Barthes stammt, lässt sich bei Dorners Projekt anwenden: „Theater minus Text = Theatralität.“¹⁴¹ „Theatral sind demnach Zeichen und Erfahrungen ((signes et ... sensations«), die im Verlauf der Aufführung [...] evoziert werden.“¹⁴²

¹³⁸ Vgl. auch Kapitel *Anatomie trifft auf Geometrie* in dieser Arbeit

¹³⁹ Vgl. Kotte, „Theaterbegriffe“, S.343.

¹⁴⁰ Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, S.17.

¹⁴¹ Barthes, Roland In: Warstat, „Theatralität“, S.360.

¹⁴² Warstat, „Theatralität“, S.360.

3.2 Eine theatersemiotische Betrachtung von *Bodies In Urban Spaces*

Aufgrund der eben ausgeführten Argumentation erscheint es sinnvoll und interessant, sich dem Projekt aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu nähern. Verschiedene Überlegungen führten dazu, *Bodies In Urban Spaces* nach semiotischen Komponenten zu analysieren, was auch die konkrete Fassbarkeit des Projektes erhöht und eine weitere wissenschaftliche Perspektive hinzufügt. Außerdem erfolgt so eine Annäherung an die Gründe der Faszination des Projektes auf seine Zuschauerinnen.

„Die Theatersemiotik ist [...] besonders geeignet, einen wichtigen Beitrag zur Theatralitätsforschung [...] zu leisten.“¹⁴³ Unter der Theatersemiotik versteht man die Lehre von den Zeichen am Theater. Da Theater an sich schon als Zeichenprozess beschrieben werden kann, untersucht die Theatersemiotik die Zeichen von Theaterzeichen. Theaterzeichen können sehr vielfältig sein; Erika Fischer-Lichte zählt sowohl mimetische, gestische, akustische Zeichen als auch Requisiten, Dekor oder Kostüme hinzu. Allen gemeinsam ist die Tatsache, dass es sich um bedeutungstragende Elemente handelt. Diese Zeichen werden eingesetzt, um eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln. „Allerdings berücksichtigt sie [Anm.: die semiotische Aufführungsanalyse] sie [Anm.: die Materialität der theatralen Zeichen] nur als bedeutungstragende Elemente. Darin liegt zweifellos ihre Beschränkung.“¹⁴⁴ Sowohl der semiotische Zeichenbegriff nach de Saussure als auch der nach Peirce bezeichnet nämlich kein Ding, kein Objekt an sich, sondern beschreibt eine Relation, wie etwas auf etwas bezogen wird. Diese methodische Herangehensweise erscheint mir für *Bodies In Urban Spaces* nicht sinnvoll, da es bei diesem Projekt gerade nicht um die Bedeutung der Körper und Skulpturen geht, sondern vielmehr um eine bestimmte Wirkung. Eine allenfalls entstehende Bedeutung rührt nicht von den Körpern direkt her, sondern bildet sich vielmehr erst in der Reflexion über das Erlebte bei der jeweiligen Rezipientin. „Um diese [Anm.: die Beschränkung der semiotischen Aufführungsanalyse] zu überwinden, muss der semiotische durch einen phänomenologischen Ansatz ergänzt werden, der sich auf die Wahrnehmung der Elemente in ihrer Phänomenalität, ihrem besonderen In-der-Welt-Sein bezieht“¹⁴⁵ führt Hans-Christian von Herrmann in seinem Beitrag zu

¹⁴³Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S.302.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

Semiotik im *Metzler Theatertheorie Lexikon* weiter aus. Aus diesem Grund werde ich das Modell von Peter M. Boenisch heranziehen, um die menschlichen Skulpturen von *Bodies In Urban Spaces* näher beschreiben zu können.

3.3 Körper als Zeichen und Träger von Informationen

Der Theater- und Tanzwissenschaftler Peter M. Boenisch gründet im Zuge des *phenomenological turn* einen neuen Zugang zu dem semiotischen Zeichenmodell, wobei darauf hinzuweisen ist, dass sich sein Modell auf Körperzeichen beschränkt und keinesfalls so umfassende Gültigkeit besitzt wie das in der Theatersemiotik vorherrschend verwendete Modell von Erika Fischer-Lichte.

„Entdeckte die gegenwärtige deutsche (vor allem: Sprech-)Theaterwissenschaft derart einen neuen, tatsächlich freilich uralten Gegenpol des Reichs der Zeichen: die präsente statt repräsentierte, phänomenologische statt semiotische Seite des Theaters und der dort auftretenden Körper.“¹⁴⁶

Boenisch erarbeitet kein neues Semiotik-Analyse-Modell, sondern verändert vielmehr den Fokus in bestehenden Zeichenmodellen. Er geht in seinem reformierten Ansatz davon aus, dass der auf der Bühne agierende Körper zwar Körperzeichen darstellt, dies aber nicht in Form von direkt ablesbarer Bedeutung geschieht. Körperzeichen geben vielmehr Informationen preis, die zwar zu einer Bedeutung zusammengesetzt werden können, diese aber nicht a priori haben.

„Demnach ist jedes Körperzeichen als nicht mehr denn ein gewissermaßen atomisierter Datenbit aufzufassen, der isoliert betrachtet allein hinsichtlich des Merkmals vorhanden/nicht vorhanden spezifiziert ist. Von diesem Zeichen lässt sich keine eindeutige Bedeutung ablesen, wohl aber vermittelt es *Information*.“¹⁴⁷

Dem Autor geht es also darum, dass Körperzeichen noch nicht gedeutete Informationen darstellen, die erst in der Kombination miteinander von der Rezipientin eine Bedeutung zugeteilt bekommen können. Betrachtet man diese Körperzeichen isoliert voneinander, so geht es Boenisch darum, dass die jeweiligen Informationennach rein deskriptiven

¹⁴⁶Boenisch, Peter M.: „Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater“. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster: LIT Verlag 2002 (= Jahrbuch Tanzforschung; 12), S.383f.

¹⁴⁷ Ebd. S.388.

Methoden beschrieben werden können, was objektiver ist als die Analyse unter Verwendung des Zeichen-Begriffes von Peirce.

Es ist bereits erkennbar, dass Peter M. Boenisch kein neues Modell erfand, um Körperzeichen zu analysieren, sondern vielmehr den bereits bestehenden theaterwissenschaftlichen Ansatz reformierte, um die sich auf der Bühne bewegenden Körper einer detaillierten Untersuchung zuführen zu können, da er bestehende Modelle für eine Analyse als unzureichend empfand.¹⁴⁸

„Das hier skizzierte Analysemodell untersucht dabei die Zeichen, die auf der Bühne agierende Körper hervorbringen, auf der Ebene ihres Vokabulars, ihrer Syntax und ihrer Semantik – eine Herangehensweise, die unübersehbar von Semiotik und Strukturalismus geprägt ist, deren logozentrische Implikationen aber ablehnt.“¹⁴⁹

An anderer Stelle weist Boenisch sogar explizit daraufhin, dass auch sein Reformmodell auf den Schriften der Gründerväter der Semiotik ruht, wie Ferdinand De Saussure und Charles Sanders Pierce¹⁵⁰. Die wohl grundlegendste Veränderung in seinem Modell bezieht sich auf die Hervorhebung der Information zu Lasten des Bedeutungsbegriffes. Die menschlichen Skulpturen von *Bodies In Urban Spaces* beinhalten Informationen, die die Zuschauerin erhält, sobald sie ihnen Aufmerksamkeit schenkt. Im Sinne Boenisch kann man diese Skulpturen als eine Menge von Körperzeichen sehen. „Statt Repräsentation sind allein Attraktion und verlinkende Assoziation semantische Aufgaben des einzelnen Zeichen-Bits.“¹⁵¹

Obwohl Boenisch in den beiden mir zur Verfügung stehenden Texten – „Der Körper als Zeichen“ (Erschienen: 2002) und „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“ (Erschienen: 2000) – stets von auf der Bühne ausgestellten und bewegten Körpern spricht und es bei *Bodies In Urban Spaces* keine Bühne im eigentlichen Sinn gibt, erscheint es mir sinnvoll, die Körper und Körperzeichen der in diesem Projekt entstehenden Skulpturen anhand seines Modells zu analysieren. Zwar komme ich in Kapitel 5.2 *Site Specific Theatre* zu

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S.383f.

¹⁴⁹ Boenisch, Peter M.: „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2000 (=Documenta Choreologica), S.17.

¹⁵⁰ Vgl. Boenisch, „Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater“, S.385 Fußnote.

¹⁵¹ Ebd. S.388f.

dem Schluss, dass *Bodies In Urban Spaces* zwar als eine Art von Theater gesehen werden kann, obwohl es keine Bühne im eigentlichen Sinn gibt, und gerade dies aber auch der Grund ist, wieso der Begriff des *sitespecifictheatres* passend erscheint; dennoch scheint es legitim, Boenischs Modell für die Analyse des Projektes heranzuziehen, da die Thematik der Bühne keinen wesentlichen Aspekt seiner Herangehensweise darstellt.

Bei *Bodies In Urban Spaces* lässt sich Boenischs theoretische Argumentationsweise gut an einem konkreten Projekt veranschaulichen, da die aus Menschen bestehenden Skulpturen meiner Meinung nach Informationen in zweierlei Hinsicht beinhalten: Die Zuschauerin bekommt mittels der Körperzeichen einerseits Informationen über geometrische Gegebenheiten und andererseits Informationen über die anatomisch möglichen, körperlich ausführbaren Formen.

3.3.1 Anatomie trifft auf Geometrie

Das Zusammentreffen von zu temporären Skulpturen geformten menschlichen Körpern mit den geometrischen Ecken, Linien und Kanten der städtischen Umgebung fasziniert die Zuschauerinnen von *Bodies In Urban Spaces*. Interessanterweise reagieren Kinder noch deutlich stärker und impulsiver auf diese ästhetische Erfahrung. Sie lassen sich sofort dazu animieren, ähnliche Formen selbst auszuprobieren und werden sichtlich körperlich angeregt.¹⁵² Dies lässt sich dadurch erklären, dass dieses Projekt die Zuschauerinnen zu Erlebnissen und Erfahrungen führt, die aus der kindlichen Erlebniswelt bekannt sind. Kinder lernen, indem sie ausprobieren, angreifen und dadurch Erfahrungen sammeln. Sieht ein Kind beispielweise einen Sessel, so wird es diesem viel mehr Neugierde und stärkere Aufmerksamkeit entgegenbringen, als dies Erwachsene tun. Ein Sessel ist für ein Kleinkind nicht einfach nur ein Sessel – mit einer Decke lässt er sich leicht in eine Höhle verwandeln oder umgedreht entspricht er einem Schiff. Was genau ein Kind mit diesem Sessel machen wird, lässt sich wohl kaum vorhersagen, wohl aber mit großer Wahrscheinlichkeit, dass das Kind anfangen wird, den Sessel aktiv zu entdecken. Es wird ihn mittels seines eigenen Körpers erfahren und kennenlernen. Indem es den Sessel in Bezug zum eigenen Körper erfährt, lernt das

¹⁵² Laut der Antwort Dorners auf meine Frage ob es einen Unterschied in der Reaktion von Kindern und Erwachsenen gibt. Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014.

Kleinkind die Ausmaße und Dimensionen seiner Umgebung im Verhältnis zum eigenen Körper kennen.

Diese direkte, weil in Verbindung mit dem eigenen Körper stehende, Art, die Umgebung sinnlich wahrzunehmen, wird mit zunehmendem Alter immer mehr in den Hintergrund gerückt. Als Erwachsener vergisst und verlernt man diese Form der Aneignung. Dorners Intention ist es unter anderem, die Zuschauerinnen dazu anzuregen, die eigene Stadt sinnlich, körperlich und in diesem Sinne wieder auf kindliche Art wahrzunehmen. Er will der Zuschauerin Raum und Architektur auf unmittelbare Weise näherbringen. In dieser Form des *haptischen Lernens*, bei der das Kleinkind wie oben beschrieben über das *Greifen* zum *Be-Greifen* kommt, findet sich die Parallele zum Erfahren der Skulpturen in *Bodies In Urban Spaces*. Obwohl die Zuschauerin die körperliche Erfahrung nicht selbst macht, lernt sie sozusagen indirekt – über den Körper der/des Akteurin/Akteurs, der in diesem Augenblick als Maßstab für Raumdimensionen dient – ihre Umgebung (neu) kennen. Die bunten Skulpturen enthalten Körperzeichen, welche den Zuschauerinnen Informationen über geometrische Gegebenheiten im Stadtraum und gleichzeitig Informationen über Maße und Form des menschlichen Körpers vermitteln. Die Zuschauerinnen erfahren Größe, Breite oder Höhe von Türstöcken, Fensterrahmen oder Verzierungen in den Fassaden durch das In-Bezug-Setzen dieser Dimensionen zur Anatomie der (eigenen) Körper. Das Kennenlernen der beziehungsweise die Erkenntnis über die geometrischen Formen finden in einem viel intensiveren Ausmaß statt, wenn man sich selbst und seinen Körper als Ausgangspunkt nimmt; Geometrie wird bis zu einem gewissen Grad begreifbar. Im Fall von *Bodies In Urban Spaces* werden den Zuschauerinnen durch die Identifizierung mit den Körpern der Akteur_innen auf diesem Weg Architektur greif- und begreifbar gemacht.

Die Methode, den menschlichen Körper als Maßstab für unterschiedlichste Vermessungen und Längenmaße zu nehmen, wurde historisch gesehen immer wieder verwendet. Immer schon hing die Anatomie eng mit der Geometrie zusammen, man denke beispielweise an die Zeichnungen Leonardo da Vincis oder an früher gebräuchliche Längenmaße. Mit Hilfe der Geometrie wurden die Proportionen des menschlichen Körpers erklärt und definiert; mit Hilfe der Anatomie fing der Mensch an, seine Umwelt zu vermessen und in Größen einzuteilen. Die gegenseitige Abhängigkeit und Zusammengehörigkeit ist offensichtlich. Ein besonders gutes Beispiel für den engen Zusammenhang zwischen Geometrie und Anatomie ist die bekannte Zeichnung

des vitruvianischen Menschen von Leonarda da Vinci, die *Darstellung des Menschen im Goldenen Schnitt*.

Die Faszination, die das Projekt *Bodies In Urbans Spaces* auf seine Zuschauerinnen ausübt, basiert zu einem gewissen Maß auf dem Spannungsverhältnis zwischen Geometrie und Anatomie. Hinzu kommt außerdem der Reiz der unmittelbaren körperlichen Erfahrbarkeit von Informationen.

3.3.2 Körper-Akrobatik

Die zweite Art der Information, die den Zusehenden von *Bodies In Urban Spaces* vermittelt wird, betrifft die Machbarkeit der eingenommenen Körperpositionen der Akteur_innen. Die Formationen, welche von den Artist_innen eingenommen werden, erinnern an das Einfrieren von Bewegungen in *Flashmobs* oder an die sogenannten *Tableaux Vivants*, die sich als eine Form von Straßenkunst des Öfteren im öffentlichen Raum finden lassen.

Die Figurationen in Willi Dorners Projekt heben sich insofern davon ab, als er die Akteur_innen extreme – im Sinne von außergewöhnliche – Positionen oft auch in unterschiedlichen Höhen- und Tiefenlagen einnehmen lässt. „Ich positioniere die Performer oft ganz bewusst über unserer Blickachse.“¹⁵³ Das Übereinanderstapeln und Schichten der menschlichen Körper lässt einerseits die akrobatische Dimension des Projektes erkennen und trägt andererseits zu der von Dorner gewünschten Entsubjektivierung bei.

Wenn Michael Blume in seinem Buch über Akrobatik schreibt, dass die akrobatischen Techniken zahlreiche Möglichkeiten eines Dialoges zwischen Raum und Skulptureröffnen¹⁵⁴, so beschreibt er damit die Gemeinsamkeit zwischen der Akrobatik und Dorners Projekt. Eine darüber hinausgehende Zugehörigkeit von *Bodies In Urban Spaces* zu dieser Kunstform ist jedoch zu verneinen, da es Dorner „[...] nicht um

¹⁵³ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.161.

¹⁵⁴ Vgl. Blume, Michael: *Akrobatik: Training – Technik – Inszenierung*, 4.Aufl. Aachen: Meyer & Meyer 2006 [1.Aufl. 1995], S.16.

Akrobatik an sich [geht]¹⁵⁵, sondern diese nur als „ein Mittel zum Zweck“¹⁵⁶ verwendet wird.

„Im Mittelpunkt der akrobatischen Darstellung steht der menschliche Körper mit seinen Bewegungsmöglichkeiten. Der Körper ist hier die Form, in der etwas sichtbar gemacht wird. Die akrobatischen Techniken bilden die handwerkliche Grundlage einer Gestaltung.“¹⁵⁷

Im Unterschied zu einer akrobatischen Aufführung, wie Blume sie hier beschreibt, liegt das Ziel von *Bodies In Urban Spaces* nicht im Akt des Zur-Schau-Stellens der menschlichen Skulpturen. Willi Dorner verwendet die Form des Körpers und dessen Flexibilität beziehungsweise Bewegungs- und Verdrehungsmöglichkeiten, um eine Aussage zu treffen, die auf einer politischen Ebene liegt. Ihm geht es kaum darum, das individuelle Können der Akteur_innen zu zeigen, sondern vielmehr darum, seine Zuschauerinnen auf ihr Recht auf Stadtraum hinzuweisen. Die Art und Weise, wie dies geschieht, enthält jedoch eindeutige Berührungspunkte zur Akrobatik. Die sieben Grundelemente der Akrobatik, von denen bei Michael Blume die Rede ist – Gleichgewichtsfähigkeit, Kraft, Beweglichkeit, Körpergefühl, Haltung, Körperspannung und Vertrauen¹⁵⁸ – sind wohl unumgänglich für das Bauen der menschlichen Skulpturen in *Bodies In Urban Spaces*.

Das Um-oder-Übereinander-Stapeln der Körper in ihren bunten Jogginganzügen führt unweigerlich zu einer Objektivierung des einzelnen Körpers. Das Einzige, was zählt, ist die Form dieses Körpers, seine Flexibilität und Anpassungsfähigkeit. Beobachtet werden nicht Menschengruppen, sondern Farbklexe und bunte Haufen, die zwar Assoziationen auslösen können, doch nicht länger als übereinandergestapelte Individuen wahrgenommen werden. Die Körper der Akteur_innen werden zu Objekten, ja beinahe zu Dingen; die Akteur_innen selbst werden für die Dauer des Projektes entindividualisiert. Dieses von Dorner vorgegebene Faktum ist für manche der Künstler_innen nicht einfach zu akzeptieren. In Positionen, in denen das Gesicht sichtbar wäre, ordnet Dorner an, es mit den Armen oder der Kapuze zu verdecken.

¹⁵⁵ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.166.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Blume, *Akrobatik: Training – Technik – Inszenierung*, S.192.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S.18-38.

„Individualität muss weg, es geht rein um den Körper in Bezug zur Architektur als Artefakt. Diese Entindividualisierung ist ein Aspekt des Lebens in der Stadt.“¹⁵⁹

Die bunten, entsubjektivierten und daher auch abstrakt erscheinenden Körperformationen – angeordnet, als hätte jemand das Spiel *Tetris* gespielt und versucht, menschliche Körper gemäß ihrer dinglichen Form in architektonische Gegebenheiten einzugliedern beziehungsweise auf platzsparende Weise zu ordnen – erlauben dem Publikum ein Aha-Erlebnis: Er und sie staunen über die Möglichkeiten, wie mit dem Körper umgegangen werden kann. Die Skulpturen geben Informationen preis, wie Menschen ihre Körper formen, bewegen und anpassen können. Das Stapeln und Schichten der Körper offenbart in vielen Fällen bisher unbekanntes Wissen über die Möglichkeiten, welche grundsätzlich im eigenen Körper stecken. Auch wenn dies nach seiner eigenen Aussage nicht der Intention Willi Dorners entspricht, nehmen viele Zuschauerinnen vielleicht gerade diese Faszination vom menschlichen Körper mit, die auch das Publikum einer akrobatischen Darstellung empfindet.

3.3.3 Die Teilnehmer_innen

Die Teilnehmer_innen von *Bodies In Urban Spaces* werden einige Zeit vor dem Auftritt in der jeweiligen Stadt ausgesucht. Im Zuge der Ausschreibung wird dann während eines Castings eine Gruppe von Akteur_innen ausgewählt. Dabei handelt es sich nicht nur um Tänzer_innen, wie mir Willi Dörner während unseres Gesprächs mitteilte.¹⁶⁰ Oft entsteht ein vielfältiges Konglomerat aus Tänzer_innen, Zirkusartist_innen, Kletterer_innen und *freerunnern*. Diese Durchmischung führt zu einer ungemeinen Vielfalt an möglichen Positionen und Skulpturen. „Der Cast ist gut durchmischt und so profitieren die Einzelnen voneinander.“¹⁶¹

„Viele Nischen und Figuren waren den TänzerInnen vorbehalten, weil niemand sonst so beweglich war wie sie. Die Parkour [sic] -Crew bewegte sich dafür mühelos an ausgesetzten Stellen und beeindruckte durch ihre Fertigkeiten im Überwinden von Hindernissen. So ergänzte sich das Team perfekt.“¹⁶²

¹⁵⁹Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dörner“, S.163.

¹⁶⁰ Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dörner am 12.02.2014.

¹⁶¹ Ebd. S.166.

¹⁶²Witz, Bernhard, „Bodies In Urban Spaces“. <http://www.bernhardwitz.ch/2011/06/19/bodies-in-urban-spaces/>, 25.03.2014.

3.4 Analyse der Körperformationen in *Bodies In Urban Spaces*

Boenischs Modell verlangt eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen alltagsweltlichen Zeichensystemen und künstlerischen Codes, wie dies beispielsweise beim Theater oder aber, wie ich herausarbeiten werde, auch bei *Bodies In Urban Spaces* der Fall ist.¹⁶³ Unter den Zeichensystemen, wie sie in allen Bereichen unseres alltäglichen Lebens anzutreffen sind, lassen sich alle konventionalisierten Zeichen subsumieren. Aufgrund der in einer Gesellschaft üblichen Konvention ist jedem dieser Zeichen eine so exakte Beschreibung zuzuschreiben, dass diese ohne große Schwierigkeiten lexikalisierbar wären. Als Beispiel führt Boenisch Verkehrszeichen und die alltägliche Sprache an.¹⁶⁴ So ist zumindest in den westlichen Staaten allseits bekannt, dass es sich bei einem auf der Spitze stehenden Dreieck um eine Nachrangtafel handelt und man deswegen als Verkehrsteilnehmerin den anderen die Vorfahrt zu lassen hat. Als Beispiel für eine soziale Verhaltensnorm lässt sich das Händeschütteln als Gruß in unserer Gesellschaft anführen. Die Kenntnis über all die ungeschriebenen Umgangsregeln setzen wir in unserem täglichen Umgang mit unseren Mitmenschen voraus und gehen daher, unbewusst, von einer eindeutigen Decodierbarkeit aus. Anders verhält es sich mit der zweiten Gruppe, den künstlerischen Codes, zu denen Körperzeichen zählen. Diese ließen sich, selbst wenn man sich die Mühe machen würde, begrifflich nicht in einem Lexikon festhalten, da sie keine eindeutig zuordenbare Bedeutung besitzen. Jedes Körperzeichen kann je nach Inszenierung eine unterschiedliche Bedeutung vermitteln und „ist niemals getrennt von [...] [seinem] aktuellen Gebrauch analysierbar.“¹⁶⁵ Des Weiteren geht Boenisch davon aus, dass explizit ausgestellte Körper stets mit einer gewissen Intention ausgestellt worden sind und ihr Decodieren zwar demnach beabsichtigt wurde, dies aber nicht nach einem vorgegebenen Schema erfolgen kann.

Jeder ausgestellte Körper ist der Träger von Körperzeichen. Diese werden von Boenisch in zwei Kategorien eingeteilt: Bewegungsaktionen und Figurationen.¹⁶⁶ Erstgenannte lassen sich wiederum in Bewegung und Gestik unterteilen. Unter dem Begriff der

¹⁶³ Vgl. Boenisch, „Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater“, S.385.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S.385ff.

¹⁶⁵ Ebd.S.386.

¹⁶⁶ Vgl. Boenisch, „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“, S.18-20.

Figuration will Boenisch „standbildhafte Formungen des Körpers“¹⁶⁷ verstanden wissen. Dieses Miteinbeziehen von Nicht-Bewegung macht es möglich, *Bodies In Urban Spaces* anhand des Analyse kataloges von Boenisch zu untersuchen, was zweckmäßig erscheint, da dieser meiner Ansicht nach eine Auseinandersetzung mit den in dem Projekt erstellten Körperskulpturen auf semiotischer Ebene ermöglicht.

„Dieser Aufsatz stellt in diesem Sinne den auf der Basis von Konzepten, welche die Tanztheorie bereits entwickelt hat, aufbauenden Entwurf eines Analyserasters vor, das sich gleichermaßen auf Körperdarstellungen in Tanz, Schauspiel, im >mime corporel< wie in experimentellen Formen jenseits dieser Gattungsgrenzen anwenden lassen soll.“¹⁶⁸

Aus ebendiesem Grund soll der Raster zur Analyse von Körperzeichen, welcher in dem Text „Tanztheorie und Sprechtheater“ dargestellt wird, auf *Bodies In Urban Spaces* angewendet werden. Die Annäherung an die menschlichen Skulpturen wird in Folge nicht Schritt für Schritt mithilfe des Analyse kataloges abgearbeitet, sondern vielmehr werden aus dem reichhaltigen Repertoire nur die Schwerpunkte ausgewählt, welche für eine Analyse der Figurationen in dem Projekt am sinnvollsten erscheinen.

In Peter M. Boenischs Analyse katalog werden Körperzeichen auf drei unterschiedlichen Ebenen untersucht: Die erste, deskriptive Ebene bezieht sich auf das Vokabular der Körperzeichen, die zweite analysiert auf Basis der ersten die Syntax der Zeichen und die dritte Ebene analysiert die semantischen Zusammenhänge.¹⁶⁹ Auffallend an Boenischs Herangehensweise ist das Heranziehen verschiedener Elemente aus bereits bestehenden Modellen, wie beispielsweise die Labanotation zur Beschreibung von Körperzeichen und die anschließende Kombination und Weiterführung tanz-oder theatertheoretischer Analyseansätze.

Im Folgenden soll auf auffallende Gegebenheiten rein deskriptiver Elemente im Projekt *Bodies In Urban Spaces* eingegangen werden, bevor das syntaktische und semantische Potential der Körperfiguren untersucht wird.

¹⁶⁷ Ebd. S.18.

¹⁶⁸ Ebd. S.17.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

3.4.1 Analyse des Vokabulars der Körperzeichen

Als körperliche Aktionen lassen sich in *Bodies In Urban Spaces* primär Figurationen feststellen. Bewegungsaktionen finden allein als Hilfsmittel, um von A nach B zu kommen, Verwendung. Allerdings unterstützt und integriert Boenisch die Ansicht von Etienne Decroux, der Bewegung als „den Abstand zwischen zwei Stillständen“¹⁷⁰ definiert. Doch „[...] diese Stillstände [...] sind keineswegs neutrale Zustände, sondern ebenso >gemachte< Körperzeichen wie die Bewegungsaktionen.“¹⁷¹ Insofern muss ich meine vorherige Aussage präzisieren: Bewegungsaktionen im Sinne von bewegten Körpern, dazu gehört das Laufen der Akteur_innen, aber auch das Spazieren der Zuschauerinnen, finden immer zwischen den Figurationen statt und sind somit essentieller Bestandteil der Aufführung.¹⁷²

Mimische oder gestische Körperaktionen lassen sich in dem Projekt aufgrund der von Dorner gewünschten Objektivierung der Körper und Entindividualisierung der Akteure_innen nicht finden.

In Hinblick auf die Platzierung der Körper und Anordnung der entstehenden Figuren ist es auffallend, dass diese selten auf der gewöhnlichen Blickachse der Zuseherinnen liegen. Oft muss man als Zuschauerin den Kopf heben, den Blick verändern oder sich gar suchend umschaun, um die Figurationen zu entdecken. Nicht in jeder Skulptur sind alle Körperteile sichtbar, oft sind die Körper so angeordnet, dass nur ausgewählte Körperzonen bemerkbar sind (vergleiche beispielsweise Abbildung 8, „Schuhschachtel“). An dieser Stelle sei auch die Tatsache erwähnt, dass Dorner keinesfalls nur unverfängliche Körperteile wie Arme oder Beine explizit ausstellt, sondern auch Gesäße zum Repertoire des regelmäßig Exponierten gehören, was je nach Kulturraum auch schon Anstoß erregte.

Jede Körperformation wird für die Dauer von ein paar Minuten eingehalten und löst sich dann in Sekundenschnelle wieder auf. Diese Zeit der Auflösung ist allerdings nicht mit den sogenannten Bewegungsantrieben zu verwechseln. Boenisch verwendet die von Laban als *Effort* bezeichneten Bewegungsantriebe, um die dynamische Qualität der Körperzeichen zu beschreiben. Laban geht es dabei um die innere Einstellung, welche

¹⁷⁰ Ebd. S.18.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Kapitel 4. *Das Gehen als künstlerisches Element in Bodies In Urban Spaces* dieser Arbeit.

seiner Meinung nach ausschlaggebend für den Bewegungsimpuls ist. Von diesen *Efforts* lässt sich demnach sowohl auf Beweggründe für die Bewegung als auch auf einzelne Charakteristika der jeweiligen Person schließen.¹⁷³ Für *Bodies In Urban Spaces* trifft dieser Aspekt der Annäherung nicht zu, da einzig und allein die Formen der Körper in einen Dialog mit der umgebenden Architektur treten und den Akteur_innen keine projektimmanenten Charaktere zugeordnet sind.

3.4.2 Analyse der Syntax der Körperzeichen

Nach der deskriptiven Darstellung der Körperzeichen wird nun im nächsten Schritt untersucht, nach welchen formalen Kriterien diese Zeichen miteinander verknüpft werden können. Untersuchungsgegenstand dieser Ebene ist die Syntax, nach welcher die Körperzeichen miteinander in Verbindung gesetzt worden sind. In der Linguistik bezeichnet die Syntax die Satzlehre und die korrekte Verknüpfung von Wörtern zu Sätzen. Auf das Projekt projiziert bedeutet das, dass der Fokus nun auf die Form der Körperskulpturen gerichtet wird und das Untersuchungsinteresse der den Skulpturen zu Grunde liegenden Struktur gilt. Es gilt im Folgenden die Frage zu beantworten, wie und nach welchen formalen Kriterien die Körper angeordnet werden.

Boenisch schlägt die sogenannte *synchrone Analyse*¹⁷⁴ vor, um in einem bestimmten Augenblick der Aufführung die Relation der Körper zueinander beleuchten zu können. „Die synchrone Analyse hält einen bestimmten Augenblick der Aufführung gleichsam photographisch fest und wertet die an diesem Punkt des syntagmatischen Verlaufs festzustellenden Relationen der Körperzeichen aus.“¹⁷⁵ Diese Art von Analyse lässt sich gut bei *Bodies In Urban Spaces* anwenden, da die Aufführung dieses Projektes zu einem großen Teil aus der Aneinanderreihung solch *photographischer*, bewegungslos erscheinender Statuen besteht. Die Körperskulpturen lassen sich in verschiedene Grundformen einteilen, auf die in unterschiedlichen Ausprägungen und Abwandlungen zurückgegriffen wird. Obwohl das Projekt stets auf die jeweilige Stadt ausgerichtet

¹⁷³ Vgl. Boenisch, „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“, S.21ff.

Und: Fingerle, Kay / Woeste, Eghard: „Phrasieren im Raum“. In: *Arch+* (Aachen) 148, 01.10.1999, S.30ff.

¹⁷⁴ In Anlehnung an das Modell von Janet Adshead

¹⁷⁵ Boenisch, „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“, S.24.

ist und die Figurationen den Gegebenheiten immer neu angepasst werden, basieren die Formen der Körperskulpturen doch immer auf denselben Grundschemata.

3.4.2.1 Unstrukturierte Anordnung mehrerer Körper

In beinahe jeder Aufführung lässt sich mindestens ein „Körperhaufen“ finden, der den Anschein vermittelt, dass die Anordnung der ihn bildenden Körper willkürlich und zufällig geschah. Arme und Beine der Akteur_innen liegen wie wild durcheinander gewürfelt übereinander und die Zuordnung der einzelnen Körperteile zueinander fällt schwer. Die Akteur_innen liegen über-unter-und nebeneinander, so dass die natürliche Form menschlicher Körper entstellt wird und kaum noch als solche zu erkennen ist. Die einzelnen Körper und Körperteile funktionieren wie Bausteine, die alle zusammen – willkürlich zusammengesetzt – ein großes abstraktes Objekt, einen *Haufen* aus Körpern, bilden. Dieser dinghafte Eindruck wird durch die bunten Jogginganzüge noch verstärkt, die auch dazu führen, dass hauptsächlich nur noch einzelne Körperteile und nicht mehr ganze Körper wahrnehmbar sind. Ein besonderes Beispiel für diese Art der Figuration ist das Ausfüllen einer Öffnung in einem Mauerwerk, wie eine Tür oder Fensteröffnung, mit der *Masse* menschlicher Körper. Die Abbildungen 3 „Neben den Mülltonnen“, 4 „Türfüllung“ und 9 „Haufen im Innenhof“ zeigen Formationen dieser Art.

3.4.2.2 Strukturierte Anordnung mehrerer Körper

Ähnlich der eben beschriebenen Form der Körperanordnungen erscheint eine weitere Grundform der Skulpturen, der man öfter während des Spazierganges begegnet. Es handelt sich zwar erneut um eine Figuration, die von mehreren Akteur_innen gebildet wird, ihr Gesamtbild orientiert sich jedoch eindeutig an geometrischen Formen. In dieser Gruppe finden sich Anordnungen mehrerer Körper, die hauptsächlich horizontale und vertikale Linien aufnehmen und daher strukturiert wirken. Die Körper können sowohl eng bei- und übereinander als auch in unterschiedlicher Entfernung voneinander angeordnet sein.¹⁷⁶ Gemein ist ihnen das Innehaben relativ gerader, strukturierter Linien, wie Abbildung 1 „Um's Eck“, 5 „Treppenschlange“, 7 „Unterführungshorizontale“ und 8 „Schuhschachtel“ zeigen.

¹⁷⁶ Vgl. Abb.7 „Unterführungshorizontale“ mit Abb.4 „Türfüllung“ im Abbildungsverzeichnis.

3.4.2.3 Anordnung einzelner Körper

Im Fall dieser dritten Grundform tritt der Körper eines einzelnen Akteurs oder einer einzelnen Akteurin in den Dialog mit der umgebenden Architektur. Die Form, die dieser Körper einnimmt, ist von unterschiedlichster Art und Weise und durch die jeweils vorhandene Umgebung bedingt. Es lässt sich auch eine Abwandlung dieser Grundform beobachten, in der mehrere einzeln angeordnete Körper eine Zugehörigkeit zueinander ausdrücken und trotz räumlicher Distanz als Ensemble wahrgenommen werden. Als Beispiel sei das „Kreuzungsensemble“ (Abbildung 11) an der Kreuzung *Müllner Hauptstraße - Gaswerksgasse* während der Aufführung in Salzburg herangezogen.¹⁷⁷ Sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite der Kreuzung findet sich jeweils der Körper eines Akteurs oder einer Akteurin, der entweder zwischen Hausecke und Baum oder Hauskante und Straßenmast eingeklemmt ist. Obwohl beide Situationen auch einzeln als Figuration wirken, drücken sie durch ihre Ähnlichkeiten bezüglich der Form und der Höhe ihrer Anordnung doch Zusammengehörigkeit aus.

Auch auf Abbildung 10 „Bankfassade“ lässt sich sofort erkennen, dass die Körper der drei Akteur_innen eine Gruppenformation bilden, obwohl sie nicht „[...] durch [unmittelbare] räumliche Nähe [als solch eine Gruppenformation] assoziiert sind.“¹⁷⁸ Die augenscheinliche Gleichheit der Körper und die große Ähnlichkeit der Ausführungen dieser drei Körper lassen sowohl auf eine Beziehung der Körper zueinander als auch zur Architektur schließen. Auch die Abbildung 2 „Geparkter Körper“ und 6 „Gucklöcher“ sind dieser Gruppe zuzuordnen.

Anschließend an die *synchrone Analyse* führt Peter Boenisch die *diachrone Analyse* der Körperzeichen an. „Dabei wird das wiederholte Erscheinen eines Körperzeichens [...] über das Syntagma der Aufführung hinweg beobachtet.“ Dies ist bei *Bodies In Urban Spaces* schwierig zu untersuchen, da die Figurationen einerseits je nach Aufführungsort stark variieren und andererseits sehr eng mit der vorgefundenen Architektur zusammenhängen. Ziel ist es, unterschiedliche Stadtviertel oder aber Orte in einer Stadt miteinander zu verbinden – demzufolge unterschiedlich sind die Anordnungen der

¹⁷⁷ Vgl. Abb. 11 „Kreuzungsensemble“ im Abbildungsverzeichnis.

¹⁷⁸ Boenisch, „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“, S. 24.

Körperskulpturen. Es findet sich kaum eine bestimmte Form, die mehrmals während einer Aufführung beobachtet werden kann. Die diachrone Analyse scheint also für dieses Projekt nicht anwendbar.

3.4.3 Analyse der Semantik von Körperzeichen

Auf meine Frage, nach welchen Kriterien Willi Dorner seine Figurationen anordnet, erklärte er mir, dass seine Körperskulpturen immer aus etwa 50% Syntax und 50% Semantik bestehen¹⁷⁹ – wie dies auch beim Gebrauch der Sprache der Fall ist. Auch Peter M. Boenisch geht auf der dritten Stufe seiner Analyse von Körperzeichen auf die Bedeutung dieser Zeichen ein. Aufbauend auf den formalen Kriterien soll nun analysiert werden, welche Bedeutung den Körperskulpturen zuzuschreiben ist, und daraus folgernd, mit welcher Intention sie angeordnet worden sind und welche Wirkung sie beim Betrachter hervorrufen. An diesem Punkt muss allerdings festgehalten werden, dass zur Bedeutung der Figuration auch noch die Bedeutung der jeweiligen Umgebung hinzukommt. Dieser Umstand wird bei der Planung des Projektes als grundlegend berücksichtigt und hat unmittelbare Auswirkung auf die Rezeption und die Reaktion der Zuschauerinnen.

Semantische Aussagen basieren auf einer vorangegangenen Reflexion über die formalen Aspekte und legen gleichzeitig den Grundstein für Assoziation und Interpretation. „Sie [Anm.: die semantischen Qualitäten von Körperzeichen] bilden die intersubjektive Grundlage der subjektiven Deutung und Interpretation, die dann auch wertende und urteilende Kriterien einbringt.“¹⁸⁰ Meistens ist es schwierig diese Abfolge im Zuge einer Analyse einzuhalten, doch in dem Fall von *Bodies In Urban Spaces* ist es nahezu unmöglich, sich mit der Semantik der Körperfiguren zu beschäftigen, ohne gleichzeitig zumindest teilweise auch in den Bereich der Assoziationen und der Interpretation einzudringen. Ich werde deswegen im Folgenden Boenischs dritte Ebene der Analyse um die Dimension der Auslegung erweitern, damit beide Aspekte in ihrem natürlichen Zusammenhang untersucht und die Figurationen in dem Projekt möglichst umfassend beleuchtet werden können.

¹⁷⁹ Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014.

¹⁸⁰ Ebd. S.27.

Die unstrukturierte Anordnung mehrerer Körper, wie etwa der „Haufen im Innenhof“ (Abbildung 9), vermitteln in jedem Fall Unordnung und Regellosigkeit. Dazu kommt die Bedeutung von Zerstückelung, Bruchstückhaftigkeit und Gesichtslosigkeit.¹⁸¹ Nicht zuordenbare Körperteile drücken Chaos und Dinghaftigkeit statt Menschlichkeit aus. Während den Assoziationen der Zuschauerinnen in diesem Fall kaum Grenzen gesetzt sind, da sie den unterschiedlichsten Bewertungen von Chaos entsprechen, kann die Position der Platzierung die Bedeutung der dinghaft wirkenden Körper in eine bestimmte Richtung beeinflussen. Wird solch eine Anordnung nämlich, wie in „Neben den Mülltonnen“ (Abbildung 3) ersichtlich, direkt neben Mistkübeln angeordnet, dann verstärkt die Entsubjektivierung durch das Nicht-Zeigen der Gesichter den Eindruck, es handle sich um Weggeworfenes, Wertloses und eventuell sogar Sinnloses. Die Assoziationen haben wohl in den meisten Fällen mit der Müll-Thematik zu tun, hängen aber wie immer vom soziokulturellen Umfeld des Zuschauers und der Zuschauerin und der jeweils eigenen Lebensgeschichte ab. Die Kritik an unserer Wegwerf-Gesellschaft scheint jedenfalls von Dorner intendiert.

Keinesfalls aber entsprechen die Assoziationen der Zuschauerinnen immer den Intentionen Willi Dorners, oft sind sie auch gänzlich unvorhersehbar. Wie extrem Assoziationen vom Intendierten abweichen beziehungsweise über dieses hinausgehen können, zeigt sich an Reaktionen auf eben diese unstrukturierten „Körperhaufen“: Willi Dorner erzählte, dass er mit völligem Unverständnis und Entsetzen in einer Publikumsgruppe konfrontiert wurde, von dem sich herausstellte, dass es seinen Ursprung in der Assoziation mit den Menschenhaufen in Konzentrationslagern der Nationalsozialisten hatte.¹⁸²

Die bereits mehrmals erwähnte Platzierung der Körperfiguration in der Bahnhofo unterführung, die „Unterführungshorizontale“ (Abbildung 7), beinhaltet völlig anderes semantisches Potential und ist, wie auch „Um's Eck“ (Abbildung 1), „Treppenschlange“ (Abbildung 5) oder „Gucklöcher“ (Abbildung 6) ein Beispiel dafür, dass die Bedeutung einer Körperanordnung in der Weiterführung architektonischer Gegebenheiten zu finden ist. Die Körper der Akteur_innen nehmen durch ihre Haltung die baulichen Konstellationen der Unterführung in sich auf und stellen dadurch

¹⁸¹ Wobei Letzteres allen Figurationen gemein ist.

¹⁸² Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014.

deren Bedeutung des Durchganges, des Sich-auf-Etwas-Zubewegens bewusst zur Schau. Auf interpretativer Ebene entsteht ein Widerspruch, da die waagrecht angeordneten Körper eine Vorwärts-Bewegung symbolisieren und gleichzeitig aber das Gegenteil bewirken: Die Menschen bleiben stehen und schauen sich die Figuration und die Umgebung genauer an.

Die Figuration „Schuhschachtel“ (Abbildung 8) erinnert an einen Hocker. Unmittelbar mit der Körperskulptur assoziiert werden das Ausruhen und Sitzen. Das explizite Ausstellen der Gesäße der Akteur_innen verstärkt diese Assoziation, erinnert die Zuschauerin geradezu an das Körpergefühl des Sitzens. Daneben kann auch eine Bedeutung im Komischen gesehen werden, das sich daraus ergibt, dass menschliche Körper etwas darstellen, was normalerweise als Gebrauchsgegenstand für den menschlichen Körper dient.

Teilweise findet sich die Bedeutung einer Körperskulptur in der Kombination der Körper mit sowohl der Architektur als auch der Funktion des Gebäudes, an dem die Figuration stattfindet. Als Beispiel sei die Anordnung „Bankfassade“ an der Außenseite der Raiffeisenbank genannt.¹⁸³ Die Bedeutung kann man einerseits im *Verkehrten* sehen, das mit einer Kritik am Banken- und Geldwesen assoziiert werden kann, und andererseits an der diagonalen Anordnung der drei Akteur_innen, die als Thematisierung des sozialen Gefälles unserer Gesellschaft interpretiert werden kann.

Das Stapeln vieler Körper in nur einem Türrahmen („Türfüllung“, Abbildung 4) führt zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema Enge und Weite des Platzes um uns herum, das immer wieder in Figurationen angesprochen wird, wie beispielweise auch in „Geparkter Körper“ (Abbildung 2).

In Anlehnung an die ursprüngliche Differenzierung von Boenisch zwischen künstlerischen Codes und alltagsweltlichen Zeichensystemen bleibt abschließend festzuhalten, dass es bei Willi Dorners Projekt zu einem Spiel zwischen diesen beiden Ebenen kommt. Gerade „Geparkter Körper“ (Abbildung 2) macht dies gut sichtbar. Sinn und Bedeutung konventionalisierter Zeichen, in diesem Fall das P für Parkplatzautomat, werden hinterfragt, indem sie in Kontrast zu künstlerischen Codes gesetzt werden. Dabei ist die Bedeutung des Einen für das Erfassen des Anderen unabdingbar. Der

¹⁸³ Abb.10 „Bankfassade“ im Abbildungsverzeichnis.

Akteur oder die Akteurin weist durch sein/ihr Hineinzwängen in den Spalt zwischen Automat und Wand sowohl auf (Park)Platznot hin als auch auf die unkonventionelle Deutung des Wortes *parken*, indem er/sie seinen/ihren Körper parkt – und das ohne zu zahlen.

Willi Dorner wählt den Alltag als Rahmen für sein Projekt aus und es kommt daher zu einem meist bedeutungsrelevanten und, wie angenommen werden kann, intendierten Aufeinandertreffen und einer ebensolchen Vermischung von künstlerischen Codes und alltagsweltlichen Zeichen.

„Gerade theatrale Körperaktionen sind als auf der Bühne präsentierte Körperzeichen befreit vom gewohnten alltagsweltlichen Verhalten des Körpers und dessen Limitationen.“¹⁸⁴ Dieser Gedankengang Boenischs wird von Willi Dorner in seinem Projekt *Bodies In Urban Spaces* insofern aufgenommen, weitergeführt und überhöht, als er seine Figurationen, die in ihren akrobatischen Ausführungen das „gewohnte alltagsweltliche Verhalten des Körpers“¹⁸⁵ deutlich überschreiten, nicht auf eine Bühne stellt, sondern in der alltäglichen Umgebung seiner Zuschauerinnen stattfinden lässt. Damit erhält das Überschreiten der Limitation des *normalen Körperverhaltens* eine besondere Betonung, die zur Akzentuierung der Theatralität des Projektes führt.

¹⁸⁴ Boenisch, „Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater“, S.386.

¹⁸⁵ Ebd.

4 DAS GEHEN ALS KÜNSTLERISCHES ELEMENT IN *BODIES IN URBAN SPACES*

Neben der Untersuchung des Raumes als soziokulturelles Relationsgefüge und der Analyse der Körperskulpturen ist auch die Beschäftigung mit dem Gehen als künstlerischem Element essentieller Aspekt einer Auseinandersetzung mit *Bodies In Urban Spaces*, ohne den das vollständige Erfassen des Projektes wohl kaum möglich ist. Das Gehen ist Bestandteil des Projektes, nicht nur als Verbindung zwischen den einzelnen Körperformationen, sondern auch als Teil des Erlebens und damit Teil der Intention Willi Dorners. Es ersetzt auf inhaltlicher Ebene den Handlungsstrang und lässt die Skulpturen, die durchaus auch jeweils einzeln betrachtet werden können, zu einer Einheit verschmelzen, als die sie erst die gesamte Aussagekraft des Projektes entfalten können.

„Ich möchte, dass sich die Leute wenigstens für eineinhalb Stunden Zeit nehmen, um ihre Stadt zu begehen. Dazu kommt: Es ist ein gemeinsamer Spaziergang. Man geht nebeneinander her und fängt an miteinander über das Gesehene zu reden. Dabei wird die eigene Stadt entdeckt. Das ist ein sozialer Aspekt, der mir auch ganz wichtig ist.“¹⁸⁶

Das Gehen durch eine Stadt kann aus verschiedenen Beweggründen stattfinden: Diese reichen von der einfachen Veranlassung, von einem Punkt zu einem anderen zu gelangen, bis hin zum Motiv des Flaneurs. Darüber hinaus ist das Gehen zurzeit auch ein oft verwendetes Werkzeug in zeitgenössischen Kunstformen. Ralph Fischer untersuchte das Gehen in den performativen Künsten und entwickelte daraus das Buch *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*.

„Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten – so meine These – steht in Relation zum Wandel des Raumbegriffs, innerhalb einer technisierten und mediatisierten soziokulturellen Lebenswirklichkeit [...] Gehen als Kunstform kann sowohl als Entwurf einer ästhetischen Gegenkultur gegen das Prinzip der Beschleunigung, das den Prozess der Moderne nachhaltig gestaltet hat, begriffen werden, als auch als Methode zur Erforschung performativer und medialer Räume [...]“¹⁸⁷

Willi Dorners Projekt wurde zwar nicht von Ralph Fischer behandelt, doch lassen sich durchaus einige Parallelen und Gemeinsamkeiten zu den von ihm entwickelten

¹⁸⁶ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dörner“, S.162.

¹⁸⁷ Fischer, Ralph: *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag 2011 (= Theater / Bd. 35), S.21.

Resultaten finden und es lässt sich feststellen, dass seine eben zitierte These auch auf das Gehen in *Bodies In Urban Spaces* zutrifft.

4.1 Gehen, um zu „entschleunigen“

Das Gehen als Option, um von einem Ort zum anderen zu gelangen, wurde durch die veränderten Bedingungen des städtischen Alltags, die hauptsächlich auf erhöhtes Tempo und reibungsloses Funktionieren abzielen, beinahe verdrängt. Täglich ist zu beobachten, dass Wege vor allem gefahren und, wenn zu Fuß, dann in Eile zurückgelegt werden. Eine bewusste Wahrnehmung des Gewohnten und Bekannten in der städtischen Umgebung findet aufgrund der modernen Fortbewegungsgeschwindigkeit kaum noch statt. „Die Geschwindigkeit der Fortbewegung schafft eine Kluft zwischen Subjekt und Umgebung und bewirkt eine radikale Umstrukturierung der Wahrnehmungsparadigmen [...]“¹⁸⁸ Willi Dorner lädt seine Zuschauer ein, ihre Stadt, ihr urbanes Lebensumfeld, mit offenen Augen zu begehen. Er hat es sich zum Ziel gemacht, ein sinnliches Erleben der (eigenen) Stadt zu ermöglichen und dadurch der *Kluft*, wie Ralph Fischer schreibt, *zwischen Subjekt und Umgebung* entgegenzuwirken.

Obwohl sich der Zuschauer des Projektes nicht auf einem Spaziergang im eigentlichen Sinn befindet, da sich das Tempo und auch die Wahl der Wege während *Bodies In Urban Spaces* nicht an seinen individuellen Plänen orientieren, sondern vielmehr vom Fortgang des Projektes bestimmt sind, befindet er sich doch in einem Prozess des Sich-Bewusst-Fortbewegens. In diesem Prozess kommt es zu einer fokussierten Wahrnehmung der aus dem Alltag bereits bekannten Umgebung. Über die Aktivität des Gehens werden mehrere Sinne zur selben Zeit angeregt; so wird nicht nur die Motorik angesprochen, sondern der Prozess des Gehens dient auch dazu, die Stadt visuell, akustisch, olfaktorisch und in ihrer atmosphärischen Besonderheit wahrzunehmen. Die Zuschauer werden vom Kaum-Noch-Wahrnehmen des sie umgebenden Gewohnten hingeführt zum bewussten Hinschauen und Hinhören. So unterscheidet sich beispielsweise auch die Blickführung ganz eindeutig von jener im Alltag – viele Körperskulpturen finden abseits der gewohnten Blickachsen statt und man wird beinahe gezwungen den „Touristen-Blick“ anzunehmen, sich aktiv umzuschauen.

¹⁸⁸Ebd. S.32.

Hinzu kommt der soziale Aspekt, den Willi Dorner in obigem Zitat bereits angesprochen hat. Das häufige Stehenbleiben und das Kommunizieren mit bis dahin Fremden führen zu einem reflektierten Umgang mit der jeweiligen Stadt. Die gehend zurückgelegten Wege zwischen den Stationen von *Bodies In Urban Spaces* betonen nicht nur die Aktivität der Zuschauer – aus theaterwissenschaftlicher Perspektive sind Zuschauer stets aktiv an einer Aufführung beteiligt – sondern die Route regt sie auch dazu an, sich eine Meinung über die (eigene) Stadt zu bilden beziehungsweise die bisherige Meinung – inklusive etwaiger Vorurteile – zu hinterfragen und neu zu überdenken. Die Möglichkeit, das Gesehene sogleich mit anderen Zusehern zu teilen und sich darüber auszutauschen, verstärkt den Anstoß, sich kritisch mit der (eigenen) Stadt und ihren baulichen Gegebenheiten sowie deren Wandel auseinanderzusetzen.

Der Prozess des Gehens vermittelt ein neues, intensives Erleben der Stadt und dies entspricht genau der Intention Dorners: „Ich möchte, dass die Bewohner einer Stadt wieder ihre Stadt sehen.“¹⁸⁹ Aus diesem Grund kann das Gehen in *Bodies In Urban Spaces* als eine Art *ästhetischeGegenkultur gegen das Prinzip der Beschleunigung*¹⁹⁰, wie dies Ralph Fischer für ein Gehen als Kunstform nachweist, gesehen werden.

4.2 Gehen, um Raum zu besetzen

Parallel dazu kann der Akt des Gehens als Symbol für Kritik an der Situation, als Symbol für die Formulierung einer Forderung gesehen werden. „Gehen kann zum Ausdruck politischen Protests werden: Große Demonstrationen bilden sich aus einzelnen Fußgängern, die sich allmählich zu Gruppen zusammenschließen und sich schließlich zu einem großen Protestmarsch formieren.“¹⁹¹ Willi Dorner intendiert sein Projekt nicht als Protestmarsch oder als Aufforderung dazu. Trotzdem wurde die Ansammlung seiner Zuschauer bereits als so große Bedrohung wahrgenommen, dass sie ein Einschreiten der Polizei hervorrief. „Als wir in Berlin mit 700 Leuten losgingen, war die Polizei außer sich. Das Ganze war wie eine Demonstration. Die Leute schauten aus den Häusern und nichts ist passiert.“¹⁹² Unabhängig von politischen

¹⁸⁹Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.161.

¹⁹⁰ Vgl. Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.21.

¹⁹¹ Ebd. S.102f.

¹⁹²Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.168.

Rebellionsgedanken scheint der Akt des Gehens mit einer politischen Bedeutung aufgeladen zu sein.¹⁹³ Dieses Beispiel zeigt gut, dass sich bestimmte Verhaltensmuster im urbanen Raum etabliert haben, an die man sich – solange man sich dort aufhält – zu halten hat.

Michel Foucault geht von einer *Gesellschaft der Überwachung*¹⁹⁴ aus – welche „[...] sich auf ein lückenloses Registrierungssystem [stützt].“¹⁹⁵ Obwohl Foucault diesen Gedanken bereits 1975 erstmals publizierte, scheint er meiner Meinung nach immer noch aktuell und anwendbar zu sein. Auch wenn sich, pauschal ausgedrückt, Umstände geändert haben, so trifft Foucault gerade heute, in einer Zeit voller Überwachungskameras und dem langsamen Bewusstwerden der Tatsache, dass tagtäglich von jedem einzelnen von uns Unmengen von Daten gesammelt werden, den Nagel auf den Kopf. Der Benutzer des urbanen Raumes kann davon ausgehen, dass er stets beobachtet und überwacht wird. Dies ist sicherlich mit ein Grund, weshalb sich bestimmte Verhaltensmuster etablieren konnten. „Es gibt dort [Anm.: in Räumen] Codes, die sind abgesprochen, ohne dass sie ausgesprochen sind.“¹⁹⁶ So wird die Ansammlung einer großen Gruppe von Menschen auf der Straße unreflektiert mit einer politisch motivierten Kundgebung in Verbindung gebracht, die wiederum eine vorhergegangene Anmeldung, Registrierung und Erlaubnis erfordern würde.

Michel de Certeau erarbeitet in seinem Werk *Kunst des Handelns* Gedankengänge, die er „[...] als eine Fortsetzung oder auch als ein Gegenstück zu Foucaults Analyse der Machtstrukturen verstanden [...]“¹⁹⁷ haben will. De Certeau teilt nicht Foucaults Einstellung über die panoptische Ordnungsmacht, sondern richtet seinen Fokus auf die Erarbeitung „[...] einer Theorie der Alltagspraktiken, des Erfahrungsraumes und der unheimlichen Vertrautheit [Anm.: Hervorhebung im Original] mit der Stadt [...]“¹⁹⁸. Er ist der Meinung, dass die Bewohner einer Stadt eine große Anzahl von Alltagspraktiken ausüben, die sie befähigen, aus dem panoptischen Überwachungsmechanismus auszubrechen, „[...] ohne jedoch ihren Einflußbereich [sic] zu verlassen.“¹⁹⁹ Michel de

¹⁹³ Vgl. Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.102ff.

¹⁹⁴ Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, S.173ff.

¹⁹⁵ Ebd. S.252.

¹⁹⁶ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dörner“, S.160.

¹⁹⁷ De Certeau, *Kunst des Handelns*, S.186.

¹⁹⁸ Ebd. S.187.

¹⁹⁹ Ebd.

Certeau sieht das Gehen durch die Stadt als solch eine Alltagspraktik, mittels derer sich Menschen ihren Raum wieder aneignen können.²⁰⁰

Er unterscheidet zwischen dem „Gott-Voyeur“, dem distanzierten Beobachter, und dem Fußgänger, der sich in den Straßen aufhält und keinen Überblick über die Stadt hat. De Certeau führt aus, dass sein Beobachter, welcher New York vom World-Trade Center aus beobachtet, eine Distanz zur Stadt aufbaut, die es ihm ermöglicht, den panoptischen Blick einzunehmen. „Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz.“²⁰¹ Er empfindet die Stadt als einen absoluten, klar umgrenzten Raum. Der Fußgänger hingegen findet sich inmitten der Masse wieder, hat zwar keinen Überblick, gestaltet aber mit seinen Schritten den Raum. So wird dieser Raum erst durch seine Schritte, Bewegungen und Richtungsvektoren konstituiert, entsprechend dem relationalen Raumverständnis.

„Dieser performative Erfahrungsraum kann nicht als Ganzes erfasst und daher auch nicht der Allmacht des panoptischen Blickes unterworfen werden, da er nicht an optische, sondern an haptische Formen der Wahrnehmung gerichtet ist, nicht in feste Formen gegliedert, sondern von transitorischem Charakter, nicht rational verständlich, sondern intuitiv und multisensorisch erfahrbar ist.“²⁰²

Wendet man die beiden, hier nur kurz skizzierten, theoretisch-philosophischen Gedankengänge für die Analyse von *Bodies In Urban Spaces* an, so stößt man auf eine Grundaussage des Projektes: Der Fußgänger, welcher seine Stadt auf sinnliche Art und Weise erlebt, bricht aus dem Panoptismus aus, da ihn die Körper im urbanen Raum – die *bodies in urban spaces* – dazu bringen, die Grenzen der Überwachung auszureizen.

Als Gegenstück zu dem distanzierten „Gott-Voyeur“, der die Stadt von oben herab beobachtet und dadurch eine Distanz aufbaut, möchte ich einen typischen Stadtbewohner beschreiben, der sich der heute üblichen Mittel der Fortbewegung bedient. Darunter soll jemand verstanden werden, der sich hauptsächlich im Auto oder mittels öffentlicher Verkehrsmittel durch die Stadt bewegt, die meiste dieser Zeit in sein Smartphone oder Tablet oder Spielzeug anderer Art vertieft ist und, wenn er sich fallweise zu Fuß bewegt, seinen Weg in Eile zurücklegt. Diese auf ein Minimum reduzierte Wahrnehmung der Stadt lässt ihn eine Distanz zu ihr aufbauen – ähnlich der

²⁰⁰ Zum besseren und tiefergehenden Verständnis, empfehle ich die Lektüre von De Certeau, *Kunst des Handelns*.

²⁰¹ De Certeau, *Kunst des Handelns*, S.180.

²⁰² Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.123.

Distanz von de Certeaus „Gott-Voyeur“ – und sie, die Stadt, als einen klar umrissenen, scharf abgegrenzten und in sich geschlossenen Raumerleben, in welchem sich aufgrund dauernder Überwachung bestimmte Bewegungsabläufe festgesetzt haben und zur Norm geworden sind.

Bodies In Urban Spaces bricht nun diese Bewegungsmuster auf, indem sich der involvierte Stadtbewohner – ganz gleich ob Zuschauer, Passant oder Akteur_in – anders verhält, als dies durch die ungeschriebenen Normen vorgegeben ist. Die Teilnehmer von *Bodies In Urban Spaces* erinnern an den Fußgänger von de Certeau, welcher mittels seiner Schritte den Raum gestaltet und erschafft.²⁰³ „Der Fußgänger, der unten, in den Häuserschluchten über den Asphalt der Strassen [sic] hastend, mit dem Geschehen verwoben ist und dieses aktiv mitgestaltet, steht in Opposition zum Voyeur-Gott, der [...] zum passiven“²⁰⁴ Stadtbewohner geworden ist.

Michel de Certeau betont die aus der Aktivität resultierende Freiheit der Gehenden. Durch das Auswählen seiner Bewegungsrichtungen bedient sich der Gehende seines *Mitbestimmungsrechtes*. Er untermauert zwar die vorgegebenen Richtungen, indem er ihnen folgt, doch erwirbt er sich durch das Gehen gleichzeitig auch die Fähigkeit und die Möglichkeit, diese Strukturen aufzulösen und zu verändern. Dorners Projekt thematisiert dies insofern, als aufgezeigt wird, dass jeder über die vorgegebenen Bewegungsrichtungen hinausgehende Möglichkeiten hat. Dadurch werden gleichzeitig Bewegungsfreiheit und deren Einschränkungen aufgezeigt, denn erst durch das Erkennen von Grenzen wird man sich einer Entscheidungsfreiheit bewusst.²⁰⁵ Indem *Bodies In Urban Spaces* alltägliche und gewohnte Pfade der Stadt verlässt, werden dem Zuschauer neue Möglichkeiten der Stadtnutzung vor Augen geführt und die Bewegungseinschränkung durch die urbane Situation deutlich gemacht. „Mir geht es auch um das Austesten von Regulierungen und Gesetzen, die den städtischen Raum bestimmen.“²⁰⁶ Durch das Ausreizen und Aufzeigen der bestehenden Grenzen und Regeln findet somit ein Erforschen des Raumes statt.

²⁰³ Vgl. De Certeau, *Kunst des Handelns*, S.188

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Wie bereits in Kapitel 2.4 *Urban Space* ausgeführt, sind Dorners Körperfigurationen häufig in Grenzbereichen angeordnet.

²⁰⁶ Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dörner“, S.166.

Sowohl die Teilnehmenden von *Bodies In Urban Spaces* als auch der Fußgänger von de Certeau sind aktiv an der Konstituierung und Gestaltung des Raumes beteiligt. Sie erleben den städtischen Raum auf multisensorische Art und Weise und eignen sich durch das Setzen ihrer Schritte den Raum (wieder) an. Das Gehen ist ein wichtiges Instrument, um die Stadt wahrzunehmen und sie an sich heranzulassen, um die große Anzahl stets neu entstehender Erfahrungsräume kennenzulernen und zu entdecken. An diesen Gedankengang anschließend ist auch der zweite Teil von Ralph Fischers These bei *Bodies In Urban Spaces* anwendbar: „Gehen [...] [kann] als Methode zur Erforschung performativer [...] Räume [gesehen werden]“²⁰⁷.

Willi Dorners Projekt kann als praktizierte „*Theorie des subversiven Widerstands*“ [Anm.: keine Hervorhebung im Original]²⁰⁸ von de Certeau betrachtet werden, da er dem distanzierten Stadtbewohner durch die Teilnahme an *Bodies In Urban Spaces* eine Möglichkeit gibt, das überwachende Auge zu überlisten. Dies geschieht sowohl auf materieller als auch auf philosophischer Ebene.

So führen das Austesten des Erlaubten durch die Aktionen des Projektes und das atypische Verhalten der Akteur_innen (und in gewissem Maße auch das der Zuschauer) zu einer Bewusstwerdung der gegebenen panoptischen Reglementierung. Das Publikum wird mit der steten Überwachung im urbanen Raum konfrontiert und es kommt zu einer Auseinandersetzung mit dieser Thematik. Durch diese Bewusstwerdung erlangt der Involvierte die Möglichkeit der Entscheidung, sein Bewegungsmuster fortan individuell zu wählen oder aber sich weiterhin entsprechend der Norm zu bewegen. Durch die Thematisierung des Problems *Überwachung* kommt es zu einem bewussten Umgang mit dem Problem und dadurch zu einer Verminderung der Manipulierbarkeit. Ein System, das in seinen Manipulationsmöglichkeiten eingeschränkt ist, hat an Macht verloren. Als anschauliches Beispiel für diese Thematisierung des Problems der *Überwachung* sei auf die Aufführung von *Bodies In Urban Spaces* in Linz 2010 verwiesen, in der Willi Dorn eine/n Akteur_in genau in den toten Winkel einer Überwachungskamera platzierte.

Auf philosophischer Ebene ist der Bruch mit dem Panoptismus noch deutlicher zu erkennen: Fußgänger sind stets aktiv an der Konstitution von Raum beteiligt. Durch ihr

²⁰⁷ Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.22.

²⁰⁸ Ebd. S.120.

Gehen wird Raum ununterbrochen neu erschaffen. Dieser Raum entspricht nicht klaren und absolut abgrenzbaren Messeinheiten, sondern verändert sich aufgrund der Relationen zu anderen Objekten oder Menschen stets aufs Neue. Diese rein subjektive und relationale Raumerfahrung kann von keinem anderen in gleicher Weise erlebt werden und daher entzieht sich der aktive Fußgänger der übergeordneten Ordnungsmacht. Der Panoptismus ist aufgrund seiner Linearität nicht in der Lage, die haptischen Erfahrungsräume der Fußgänger zu kontrollieren. Noch einen Schritt weiter gehend kann argumentiert werden, dass der Fußgänger als „Schöpfer“ seines Raumes selbstverständlich auch erste Machtinstanz in diesem Raum ist.

„Während also das moderne Sehen einen Ort voraussetzt, der nach optischen Prinzipien, klaren Maßeinheiten, Lage- und Abstandsbezeichnungen strukturiert ist, einen Ort, in den ein souveränes Betrachtersubjekt, wie in eine Guckkastenbühne hinein blicken kann, so ist die postmoderne Wahrnehmung mit der multisensorischen Erfahrung des Raumes verbunden.“²⁰⁹

4.3 Exkurs: Situationistische Internationale und *Bodies In Urban Spaces*

Dieser Exkurs entstand als Folge meiner Auseinandersetzung mit Ralph Fischers Argumentation:

„So entspricht es wohl einer historischen und ästhetischen Logik, dass die Technik des *dérive*, eine Form des Umherschweifens im urbanen Raum und Taktik der subversiven Stadtbenutzung, zu den zentralen Praktiken der *Situationistischen Internationalen* zählt, die, als die letzte große Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts, die Wende zur postmodernen Ästhetik markiert.“²¹⁰

Die Situationistische Internationale formierte sich in den 50er Jahren um den Filmemacher Guy Debord. Die Straße und die Situation des Alltags wurden bereits im Zuge der im Zitat erwähnten Praktiken genutzt, um eine Rückeroberung des urbanen Raumes zu forcieren. Die Situationistische Internationale sah es nämlich unter anderem

²⁰⁹Ebd. S.124.

²¹⁰Ebd. S.102

als ihre Aufgabe, die Straße wieder als Erfahrungsraum zu beleben und den Bewohnern einen Sinnesrausch der Stadteindrücke zu vermitteln.²¹¹

Die Parallele zu *Bodies In Urban Spaces* ist klar ersichtlich: Sowohl Guy Debord als auch Willi Dorner geht es darum, Stadtbewohner Schritt für Schritt ein gänzlich anderes als das gewohnte Stadterlebnis zu schenken. Ziel war und ist es, die Stadt nicht länger als Durchgang zu nützen, sondern sie sinnlich zu erleben.²¹² Die wohl bekannteste Praktik, um dieses Ziel zu erreichen, stellt das sogenannte *dérive* dar. „Das Gehen ist die Schlüsselqualifikation des *dérive*. Die körpereigene Fortbewegung fungiert sowohl als Instrument der Wahrnehmung, als auch als Mittel zur Aneignung und Gestaltung des topographischen Systems.“²¹³ Die Gruppe um Guy Debord wendete verschiedene Praktiken an, um städtische Räume erforschen, entdecken und kennenlernen zu können, um sie in weiterer Folge (zurück) zu erobern.²¹⁴ Hier findet sich die Gemeinsamkeit zu dem Projekt von Willi Dorner, denn in beiden Fällen wird eine Wiederaneignung des urbanen Raumes durch die Stadtbewohner angestrebt.

Die Situationisten betrachteten sich, und hier endet die Parallele zu Dorners Intention, nicht als eine künstlerische Bewegung, sondern verwendeten Kunst als Mittel zum Zweck. Ihr Anliegen war ein politisches; sie hatten das Ziel, Machtstrukturen aufzuzeigen und Konfrontationen mit diesen zu inszenieren. Die Situationisten betrachteten Raum stets als Ausdruck hierarchischer Machtstrukturen und suchten Wege diese aufzubrechen.²¹⁵ Sie verfolgten das Ziel einer radikalen Umstrukturierung, während es Willi Dorner, viel subtiler, um ein Aufzeigen der Gegebenheiten auf künstlerischem Weg geht.

Guy Debord ist maßgeblich für die Prägung des Begriffes der Psychogeographie verantwortlich, die sich mit dem unmittelbaren Einfluss und der Wirkung von

²¹¹ Vgl. Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“. In: Bohn, Ralf; Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= Szenografie und Szenologie Band 1), S.179f.

²¹² Vgl. ebd. S.179.

²¹³ Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.107.

²¹⁴ Vgl. Adamek-Schyma, Bernd: „Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?“. In: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 7 (3), <http://www.acme-journal.org/vol7/Adamek.pdf>, 22.05.2014, S.411.

²¹⁵ Vgl. Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.106ff.

Oder: Schütz, „Die Stadt als Aktionsraum. Urban Performances als singulärer Auftritt und kollektives Ereignis“, S.50ff.

Architektur und Umwelt auf die Psyche des Menschen und dessen Gefühlswelt beschäftigt.²¹⁶ Die Psychogeographie geht davon aus, dass auch bereits Vergangenes noch Spuren im Gegenwärtigen – in den Straßen oder Stadtvierteln – hinterlässt und dadurch die (atmosphärische) Wahrnehmung von Orten beeinflusst. „Der öffentliche Raum wird also als ein Trägermedium von Spuren begriffen. Die Geschichte und Geschichten kristallisieren sich zu Spuren in der morphologischen und atmosphärischen Struktur von Orten.“²¹⁷ Die Situationisten nahmen die daraus entstandenen Resultate auf und ließen sie in ihre Untersuchungen einfließen.²¹⁸

Eine Parallele zu *Bodies In Urban Spaces* sehe ich darin, dass auch Willi Dorner mit Atmosphären an bestimmten Orten spielt und diese Orte aufgrund ihrer spezifischen beziehungsweise den ihr zugeschriebenen Atmosphären absichtlich und gezielt in seinen Spaziergang einbaut.²¹⁹ Die Auseinandersetzung mit diesen nicht sichtbaren, trotzdem wahrnehmbaren Spuren ist Teil des Konzeptes seines Projektes.

Sowohl die Psychogeographie als auch die Ideen und Konzepte der Situationistischen Internationalen sind heute immer noch – vielleicht sogar gerade zurzeit in besonderem Ausmaß – präsent.

„Die radikale Absichtslosigkeit des Umherschweifens, die der Zweckorientiertheit und strengen Zeitökonomie des kapitalistischen Systems entgegengesetzt werden sollte, wie es der Mastermind der Situationistischen Internationale, Guy Debord, postulierte, schien im Architekturbetrieb, in der Bildenden Kunst und zuletzt auch im (Tanz-)Theater einen regelrechten Hype zu entfachen.“²²⁰

Selbst wenn Willi Dorner sein Projekt nicht ausdrücklich auf das gedankliche Fundament der Situationistischen Internationale gestellt hat, so ist seine Thematik dennoch eindeutig mit den Theorien dieser Bewegung verwandt. *Bodies In Urban Spaces* eröffnet auf spielerische Weise Zugang zu der Auseinandersetzung mit Nutzung und Aneignung von städtischem Raum, wie sie heute wesentlicher Aspekt der aktuellen Diskussion in den verschiedensten Wissenschaftsbereichen ist.

²¹⁶ Vgl. Marschall, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, S.180f.

Oder: Adamek-Schyma, „Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?“, S.413ff.

²¹⁷ Fischer, *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, S.108.

²¹⁸ Vgl. Adamek-Schyma, „Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?“, S. 413ff.

²¹⁹ In Kapitel 2.6.2 *Atmosphärische Wahrnehmung* wird darauf genauer eingegangen.

²²⁰ Zinganel, Michael: „Vor lauter Thema verschwindet die Stadt! Stadtwanderungen zwischen Bildungsauftrag und widerständigen Lesarten“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.45.

5 *BODIES IN URBAN SPACES* – EINPROJEKTWELCHERKUNSTFORM?

Die Suche nach einer Kunstform, in die das Projekt *Bodies In Urban Spaces* eingeordnet werden könnte, führt, wie bereits erwähnt wurde, zu keiner eindeutigen Antwort. Nachdem der theatralen Dimension in dem Projekt bereits in der Analyse der Körperformationen Raum gegeben wurde, stellt sich nun die Frage, ob es sich bei *Bodies In Urban Spaces* um eine Performance handeln könnte, in der Elemente der Pantomime teilweise von ausgebildeten Tänzer_innen ausgeführt werden.

Bodies In Urban Spaces kann meines Erachtens nicht als Performance verstanden werden, da der dafür notwendige Raum für Improvisation fehlt. Sowohl der Spaziergang an sich als auch die einzelnen Szenarien sind genauestens geplant und überlegt. Auch die Pantomime muss bereits im Ansatz ausgeschlossen werden, da einzig und allein die Form der Körper und keinesfalls ihr (individueller) Ausdruck im Mittelpunkt des Interesses steht.

Ausgehend von der offiziellen Beschreibung von *Bodies In Urban Spaces* liegt die Frage nahe, inwiefern Willi Dorner sein Projekt als Tanz betrachtet, obwohl *Bodies In Urban Spaces* aus starren Skulpturen besteht, die sich zwar immer wieder auflösen und neu formatieren, jedoch keinesfalls ununterbrochen bewegen. Die Antwort liegt, gemäß Dorner, in der vorhandenen Choreographie des Projektes.²²¹

5.1 Choreographie – Begriff

Willi Dorner geht von einem Choreographie-Begriff im ursprünglichen Sinn aus, welcher an William Forsythes Verständnis von Choreographie erinnert.

„Organising bodies in space, or organising bodies with other bodies, or a body with other bodies in an environment that is organised.“²²²

Für den Tänzer und Choreographen William Forsythe bedeutet Choreographie also die Organisation von Körpern im Raum oder von Körpern in Relation zu anderen Körpern

²²¹ Vgl. Aufzeichnungen zu meinem Gespräch mit Willi Dorner am 12.02.2014.

²²² William Forsythe, hier zitiert in: Klein, Gabriele: „Choreografien des Alltags. Bewegung und Tanz im Kontext Kultureller Bildung“. <http://www.kubi-online.de/artikel/choreografien-des-alltags-bewegung-tanz-kontext-kultureller-bildung>, 25.02.2014, S.5.

oder von Körpern in einer organisierten Umgebung. Genau dies geschieht bei *Bodies In Urban Spaces* von Willi Dorner: In dem Projekt findet sich sowohl die mehr oder weniger geplante städtische Architektur als organisierte Umgebung als auch Körper, die an ausgewählten Orten inszeniert werden. Ein ganz wesentlicher Aspekt ist auch das Positionieren von Körpern in Relation zueinander, denn anders könnten die Skulpturen nicht entstehen.

Sowohl Dorner²²³ als auch Forsythe verwenden den Choreographie-Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung, dem zufolge es um die Platzierung von Körpern in Raum und Zeit geht. Über die wortwörtliche Übersetzung von Choreographie als *Tanzschrift*²²⁴ hinausgehend, lassen sich Choreographien keinesfalls nur auf den Tanz beschränkt betrachten. Gabriele Brandstetter erklärt in ihrem Beitrag zu Choreographie in dem *Theatertheorie Lexikon* von Metzler, dass, den Begriff etwas weiter gefasst, „[...] Ch. [Anm.: Choreographie] als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegung in Zeit und Raum.“²²⁵ gesehen wird. Auch im Tanz ist die Choreographie nicht in erster Linie dafür verantwortlich, die Ausführenden in andauernder Bewegung zu halten, sondern hat vielmehr die Aufgabe, für detaillierte Anweisungen bezüglich des Ablaufes zu sorgen. Die Kunst der Tänzer_innen liegt in der exakten Ausführung dieser Anweisungen. Es geht also in der Choreographie um exakte Anweisungen, die eine Reproduzierbarkeit zulassen. Diese Anweisungen bilden ein Regelsystem, nach dem sich Bewegungen strukturieren lassen. Dieses Verständnis von Choreographie liegt dieser Arbeit zu Grunde.

„Möchte man angesichts des enorm weiten Bedeutungsspektrums eine Definition wagen, so ließe sich Choreographie als ein Regelsystem verstehen, nach dem sich Bewegungen strukturieren bzw. analysieren lassen. Dies muss keinesfalls im engeren Sinne an tänzerische Bewegungen gebunden sein, sondern kann alltägliche

²²³ Willi Dorner: „In ihrer ursprünglichen Definition ist Choreografie die Einteilung von Körpern im Raum in einem bestimmten Zeitmaß. Und das passiert auch hier. Der Teil ist choreografiert, das heißt, die Position der Körper ist genau festgelegt, die Tänzer wissen, wo sie hin müssen, der Zeitpunkt wird auch festgelegt und das ist Choreografie.“ In: Schütz, „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, S.162.

²²⁴ Brandstetter, Gabriele: „Choreographie“. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S.52.
Choreographie (griechisch *choros* – Tanz, Reigen und *graphein* – schreiben)

²²⁵ Brandstetter, „Choreographie“, S.52.

Bewegungen wie jene des Passanten in der Stadt ebenso wie Flugkombinationen von Vögeln beschreiben.“²²⁶

Das Impliziert-Sein von bestimmten Regeln ist demnach von großer Bedeutung. Das Spiel mit diesen Regeln lässt sich bei *Bodies In Urban Spaces* aus zwei Perspektiven beobachten: Einerseits ist das Projekt selbst Ergebnis einer genauen Strukturierung, andererseits weist es auf jene unsichtbaren Regeln hin, nach denen sich Stadtbewohnerinnen durch ihren Alltag bewegen.

5.1.1 Choreographie als strukturelles Element in

Bodies In Urban Spaces

Alle Skulpturen und der gesamte Spaziergang sind choreographiert und an jede Stadt bis ins Detail angepasst. Anhand des eben skizzierten Aspektes des Choreographie-Begriffes heißt das, dass die Formationen und die genauen Standorte dieser Skulpturen sowie der Wegverlauf jeweils bis ins Kleinste geplant sind. In der Vorbereitung des Projektes wird in Zusammenarbeit mit den Akteur_innen entschieden, wo genau eine Skulptur entstehen soll und wie diese exakt auszusehen hat.

„Eine Woche lang erarbeitete Willi Dorner mit uns und seiner Assistentin zusammen den Performance-Rundgang durch Basel. Unter seiner Choreographie zwängten wir uns in Risse, kletterten Hauswände hoch, verrenkten uns, stapelten uns auf Treppen oder liessen[sic] uns von Schildern hängen.“²²⁷

Teilweise muss Dorner seine Vorstellungen bezüglich einzelner Skulpturen verändern, wenn es den Akteur_innen nicht möglich ist, die von ihm gewünschte Position einzunehmen oder aber diese für die Dauer einiger Minuten zu halten.

„Viele der Positionen, die wir über mehrere Minuten halten mussten, waren äusserst[sic] anspruchsvoll und verlangten viel Körperspannung. Jeweils am Morgen vor dem Rundgang starteten wir mit einem Konzentrations- und Konditionstraining. Jeden Tag versuchten wir, unsere Positionen ein wenig länger zu halten. Viele der Figuren, die für die Zuschauer einfach aussahen, waren für uns äusserst[sic]

²²⁶Hardt, Yvonne/Stern, Martin: „Choreographie und Institution. Eine Einleitung“. In: Hardt, Yvonne/Martin Stern (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript Verlag 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S.15.

²²⁷ Teilnehmender Akteur, Bernhard Witz.

Witz, „Bodies In Urban Spaces“, <http://www.bernhardwitz.ch/2011/06/19/bodies-in-urban-spaces/>, 26.02.2014.

kraftraubend. Für mich war es eine extreme Herausforderung. Sowohl physisch als auch psychisch.“²²⁸

Diese Beschreibung des teilnehmenden Akteurs Bernhard Witz lässt deutlich erkennen, in welcher Exaktheit die Ausführung von den Akteur_innen gefordert wird, und die aufmerksame Beobachterin kann nachvollziehen, wie sehr diese auch wesentlich für das Gelingen des Projektes ist. Jeder Handgriff und jeder Fußtritt unterliegen den genauen Anweisungen der Choreographie. Diese müssen einstudiert und geübt werden, damit sie sowohl verinnerlicht als auch körperlich beherrschbar gemacht werden können. Der Argumentation André Lepeckis und der Schilderung Bernhard Witz folgend, kann Choreographie auch als „[...] eine Technik zur Disziplinierung des Körpers [gesehen werden,] der sich entsprechend den niedergeschriebenen Anweisungen bewegt.“²²⁹

Hinter den Skulpturen stehen detaillierte Anweisungen, wie diese von den Akteur_innen ausgeführt werden müssen. Diese Regeln ermöglichen einerseits den Ablauf des Figurenaufbaus, müssen andererseits aber auch eingehalten werden, damit dem Konzept und der künstlerischen Intention Dorners Ausdruck verliehen werden kann. Da sowohl die Route des Spazierganges und damit die baulichen Gegebenheiten als auch die Form der Skulpturen²³⁰ bewusst ausgewählt und damit wichtiger Bestandteil der Aufführung sind, würde Dorners Intention nicht nachgekommen werden, positionierte sich ein Akteur/eine Akteurin beispielweise senkrecht anstatt waagrecht.

Wie bereits angedeutet, ist auch die Route des Spazierganges Teil der Choreographie und deswegen genau durchdacht. Wenn Willi Dorner zu einem ästhetischen Ereignis im Rahmen eines Spazierganges einlädt, so sind auch der Weg und die Richtung, welche im Zuge von *Bodies In Urban Spaces* eingeschlagen werden, von Interesse.

Intention des Projektes ist es unter anderem, eine neue Perspektive auf die bewohnte Stadt zu eröffnen. Dafür werden im Zuge des vorbestimmten Weges einerseits Stadtviertel ausgewählt, die nicht zu sogenannten *Flanier-und Vorzeigevierviertel* gehören, und diese andererseits in einer Reihenfolge miteinander verbunden, welche für die meisten Stadtbewohnerinnen ungewohnt und vielleicht sogar unbekannt ist. Die

²²⁸Ebd.

²²⁹Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008 (= Recherche, Theater der Zeit Bd.50) [Orig.: *Exhaustingdance*, aus dem Engl. von Lilian Astrid Geese], S.15.

²³⁰Vgl. Kapitel 3.4. *Analyse der Körperformationen in Bodies In Urban Spaces*

Richtung des Weges ergibt sich also nicht zufällig, sondern wird genau ausgesucht. Dies lässt sich am Beispiel von *Bodies In Urban Spaces* in Salzburg veranschaulichen: Startpunkt war am *Platzl*, inmitten der touristischen Altstadt von Salzburg. Nach Überquerung der Salzach führte die Route vom Stadtviertel *Mülln* nach *Lehen*. Diese eingeschlagene Richtung ist untypisch für das alltägliche Bewegungsverhalten der Salzburgerinnen, ja diesem eigentlich genau entgegengesetzt. Es kann zwar vorkommen, dass man als Bewohnerin der Stadt nach *Mülln* hineinspaziert, doch kaum jemand würde von der Stadt hinaus nach *Lehen* gehen, in das aus sozialen Gründen vieldiskutierte Viertel der Stadt. Willi Dorners Projekt führt also auf spazier-untypischen Wegen in „unübliche“ Gegenden. Ziel ist es, einen neuen, noch nicht bekannten Blick auf die Stadt zu bekommen, in der man wohnt, und durch das Kennenlernen dieser neuen Perspektiven alte Sichtweisen in Frage zu stellen und gegebenenfalls zu revidieren.

5.1.2 Choreographische Struktur des Alltags

Neben dem Festhalten von Tanzschritten und Abläufen gaben die seit der Renaissance entstandenen Choreographie-Traktate auch Anweisungen zu höfischem Verhalten. „Als Regelwerk zur Ausprägung sozialer Distinktionsmuster geben die Ch. [Anm.: Choreographie] – Traktate Anweisungen für standesgemäßes Handeln im öffentlichen Raum.“²³¹ Die Strukturierung von Bewegung bezieht sich also nicht nur auf die Abfolge von Schritten im Tanz, sondern auch auf das Verhalten im öffentlichen Raum. Gabriele Klein hält am Anfang ihres Textes *Choreografien des Alltags. Bewegung und Tanz im Kontext kultureller Bildung* zu Recht fest, dass wir heutzutage „choreographische Ordnungen“ sowohl in privaten als auch in öffentlichen Räumen erleben:

„Wir folgen in öffentlichen Gebäuden, den Bahnhöfen, Flughäfen, Stadien und Behörden dem Flow, der den Architekturen eingeschrieben ist. Wir erleben die choreografischen Ordnungen öffentlicher Räume durch das Verfolgen der Hinweisschilder. Wir orientieren uns im Straßenverkehr an den in der Verkehrsinfrastruktur materialisierten Bewegungskonzepten der Stadt- und Raumplanung und an den normativen Ordnungen der Verkehrsregeln.“²³²

Die Choreographie-Traktate lassen sich also ohne Probleme in die heutige Zeit übertragen, und jeder von uns folgt oft unbewusst immer wieder dem für den Begriff

²³¹Brandstetter, „Choreographie“, S.53.

²³²Klein, „Choreografien des Alltags. Bewegung und Tanz im Kontext Kultureller Bildung“, S.1.

der Choreographie typischen Regelwerk. Erfolgt eine Sensibilisierung für diese Tatsache, können wir selbstverständlich feststellen, auf welchen vor-choreographierten Wegen wir uns meistens befinden. Als Beispiel sei die Choreographie eines Parks herangezogen, an dem sich auch ein weiterer spannender Aspekt von *Bodies In Urban Spaces* veranschaulichen lässt, nämlich die beabsichtigte Störung einer Inszenierung. In einem Park befinden sich, reduziert dargestellt, Grünflächen und Wege, welche als solche deutlich hervorgehoben sind. Die Parkordnung hält fest, dass man sich als Benutzer dieses Parks an gewisse Regeln zu halten hat; dies impliziert unter anderem das Gehen auf den dafür vorgesehenen Wegen. Das Spazieren auf den Grünflächen ist verboten²³³. Teilweise führt ein Verstoß gegen diese Regeln nicht nur zu Verwarnungen, sondern auch zu Strafen. Um sich regelkonform zu verhalten, muss der Spaziergänger demnach der Choreographie folgen, die vorgibt, wie und wo man durch den Park spazieren kann. Mit dieser Überlegung als Ausgangspunkt muss man dem Gedanken André Lepeckis zustimmen, wenn er, der Meinung Kraynaks folgend, schreibt:

„Folgen wir diesem Pfad, begreifen wir Choreographie als Mittel, durch das eine klare Darstellung der Anweisungen möglich wird: Diese werden durch sorgfältige Ausführung sichtbar gemacht. Kraynak verbindet die Choreographie mit dem Problem des Gehorsams, der Frage des Rechts und der gespenstischen Fähigkeit der Choreographie, ansonsten unsichtbare Befehlskräfte und –stimmen zu visualisieren.“²³⁴

Dadurch, dass Stadtbewohnerinnen bei ihrem alltäglichen Bewegen durch die Stadt choreographischen Ordnungen folgen, wird demnach die Präsenz einer Gesetzeskraft sichtbar. Das Projekt *Bodies In Urban Spaces* weist explizit auf dieses unsichtbare Regelwerk hin, indem die Akteur_innen diese Regeln brechen, wenn sie ihre menschlichen Körperformationen aufbauen.

In Abbildung 8²³⁵ ist die sogenannte *Schuhschachtel* zu sehen. Ein aus Menschen bestehender Hocker, der nur die Gesäße und Fußsohlen der Akteur_innen sichtbar lässt. Diese Skulptur befindet sich zwischen zwei Parkbänken. Durch das Aufstellen der Bänke an ebendiesen Orten wird – um bei dem oben ausgeführten Gedankengang zu bleiben – indirekt darauf hingewiesen, dass man sich genau an diesen bestimmten

²³³ Ich bin mir durchaus dessen bewusst, dass dies keinesfalls immer und überall der Fall ist; doch soll die überspitzte Formulierung dazu dienen dieses Beispiel als ein Anschauliches zu gestalten.

²³⁴ Lepecki, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, S.42.

²³⁵ Vgl. Abb.8 „Schuhschachtel“ im Abbildungsverzeichnis.

Plätzen ausruhen soll und eben nicht etwas weiter links oder etwas weiter rechts. Durch die Platzierung der *Schuhschachtel* betont Willi Dorner einerseits die vorgegebene Anordnung der Parkbänke und die damit verbundene Reglementierung, doch durchbricht er diese Ordnung andererseits, indem er den ungeschriebenen Regeln nicht folgt. Diese Szene zeigt gut, inwiefern das Projekt *Bodies In Urban Spaces* vorgegebene alltägliche Strukturen aufzeigt, den Zuschauerinnen sozusagen vor Augen führt, welche vorgegebenen Anweisungen sie stets befolgen und ihnen dadurch einen Denkanstoß bietet.

Durch die Choreographie von *Bodies In Urban Spaces* wird auf die choreographische Struktur des Alltags hingewiesen und diese gleichzeitig in Frage gestellt.

5.2 Site Specific Theatre

Auf der Suche nach einer Kunstform, der *Bodies In Urban Spaces* zugeordnet werden kann und welche sowohl die tänzerischen als auch die theatralen Elemente des Projektes beinhaltet, stößt man auf den zeitgenössischen Theaterbegriff des *sitespecifictheatres*.

„Gemeint sind Inszenierungen, die keinen Text zum Ausgangspunkt nehmen, sondern einen Ort und seine architektonischen Besonderheiten untersuchen, sich mit dem historischen oder sozialen Kontext, den der Ort vorgibt, auseinandersetzen.“²³⁶

Die gegenseitige Beeinflussung zwischen einem konkreten Ort und *Bodies In Urban Spaces* ist bereits eingehend beleuchtet worden und gerade in dieser Komponente liegt die Erklärung, wieso das Projekt aus theaterwissenschaftlicher Perspektive als *sitespecifictheatre* bezeichnet werden kann. Willi Dorner passt jede Aufführung seines Projektes an den jeweils spezifischen Ort an und vice versa lässt sich festhalten, dass jeder Ort die jeweils spezifische Aufführung des Projektes beeinflusst. Der jeweilige Ort ist also wesentlich an der konkreten Ausführung des Projektes beteiligt. „Der Ort definiert damit das Kunstwerk.“²³⁷

Bei *Bodies In Urban Spaces* findet kein szenisches Spiel im eigentlichen Sinne statt, es gibt keinen szenischen Text und kein Eintauchen in eine fiktive Welt. Willi Dorner

²³⁶ Matzke, Mieke: „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site Specific Theatre‘“. In: Roesner, David / Wartemann, Geesche / Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte - mediale Räume*. Hildesheim: Olms 2005 (= Medien und Theater, Bd.1), S.77.

²³⁷ Ebd. S.79.

behandelt den urbanen Raum nicht als Bühne, auf der er seine Körperfigurationen in Szene setzt, sondern er setzt mithilfe der Körperskulpturen den urbanen Raum in Szene. „Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht.“²³⁸ Die architektonischen Gegebenheiten werden durch das Projekt nicht nur aufgezeigt, sondern die Zuschauerin wird durch die Hervorhebung und Inszenierung geradezu instruiert, sich aktiv mit ihrer alltäglich umgebenden (Stadt)Umwelt auseinanderzusetzen.

Historisch betrachtet hat der Begriff *sitespecific* seine Wurzeln in der bildenden Kunst²³⁹ und durch den Minimalismus kommen das Ineinandergreifen von Kunstwerk, Umgebung und Betrachter deutlich zum Ausdruck:

„Im Bewegen um die Objekte des Minimalismus wurde der Betrachter gezwungen, den Raum – die Situation – um die Skulpturen herum zu erforschen und dabei ein Bewusstsein für den eigenen (physischen) Körper im Verhältnis zum Kunstwerk zu entwickeln.“²⁴⁰

Diese Aussage lässt sich beinahe einwandfrei auf das Erlebnis von *Bodies In Urban Spaces* übertragen. Die Körperskulpturen führen bei den Zuschauerinnen zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmung. Raum wird sinnlich und dadurch bewusster wahrgenommen. Wie bereits in Kapitel 5.3.1 „Anatomie trifft auf Geometrie“ dargelegt wurde, entwickelt die Zuschauerin außerdem ein schärferes Bewusstsein für den eigenen Körper im Verhältnis zum Kunstwerk; in diesem Falle trifft dies sowohl auf die Körperskulpturen zu als auch auf die Stadt – als Kunstwerk des Alltags.

Durch das In-Szene-Setzen von Urbanität, Architektur und Zwischenräumen trägt Willi Dorner mit seinem Projekt maßgeblich zur „Aktivierung öffentlicher Räume“²⁴¹ bei und hat sicherlich seinen eigenen Weg auf der „Suche nach der Konstitution anderer Wahrnehmungsweisen durch die Inszenierung vorgefundener Orte.“²⁴² gefunden, wie dies das *sitespecifictheatre* versucht.

²³⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S.306.

²³⁹ Vgl. Matzke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site SpecificTheatre‘“, S.78f.

²⁴⁰ Ebd. S.78.

²⁴¹ Ebd. S.307.

²⁴² Matzke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site SpecificTheatre‘“, S.78.

Wie bereits in dem Kapitel 3.1 „Theatrale Dimension von *Bodies In Urban Spaces*“ ausgeführt, lässt sich *Bodies In Urban Spaces* als theatrales Projekt bezeichnen. Die Tatsache, dass Willi Dorner die jeweiligen Standorte seiner Körperformationen nicht nur als *Bühnenbild* verwendet, sondern diese auf bereits dargestellte Weise untrennbar mit dem Projekt verbunden sind, führt zu dem Schluss, dass es sich bei *Bodies In Urban Spaces* um Theater im Sinne von *sitespecific theatre* handelt:

„[...]ein Theater, das sein Zentrum längst anderswo als in der Inszenierung einer fiktiven dramatischen Welt hat, auch dieses einschließt: den heterogenen Raum, den Alltagsraum, das weite Feld, das sich zwischen gerahmtem Theater und »ungerahmter« Alltagswirklichkeit auftut, sobald die Teile der letzteren eine irgend geartete szenische Auszeichnung, Akzentuierung, Verfremdung, Neubesetzung erfahren.“²⁴³

²⁴³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.308.

6 CONCLUSIO

„Bestimmte Perspektiven kann man wohl nur durch Kunst vermitteln, da die Beschränkung des Blickes heute so weit verbreitet ist, dass die Leute kaum mehr die Distanz haben, sie aufzuheben. Das kann nur die Kunst vermitteln, ohne belehrend oder verletzend zu sein.“²⁴⁴

Nach eingehender Auseinandersetzung mit dem Projekt *Bodies In Urban Spaces* bin ich zu dem Schluss gekommen, dass Willi Dorner damit genau diesem von Lucius Burckhardt formulierten Anspruch an Kunst gerecht wird.

Bodies In Urban Spaces belehrt nicht, sondern eröffnet neue Möglichkeiten.

Mittels seiner künstlerischen Intervention gelingt es ihm, die Beschränkung des alltäglichen Blickes seiner Zuschauer aufzuheben und ihnen eine neue Perspektive auf ihr urbanes Umfeld zu schenken. Willi Dorner weist nicht nur auf politische und gesellschaftliche Probleme unserer Zeit hin, sondern gibt den Teilnehmern an seinem Projekt die Möglichkeit, sofort in einen Prozess der Veränderung einzutreten. Durch das Positionieren der Körper greift Willi Dorner aktiv in den Stadtraum ein und gestaltet um, wenn auch auf materieller Ebene nur kurzfristig. Doch führen bereits diese temporären Skulpturen zu einer dauerhaft veränderten Wahrnehmung bei seinen Zuschauern.

Willi Dorners Intervention ist für mich ein gelungener künstlerischer Akt, um das von Robert Musil in der Einleitung geschilderte Problem moderner Stadtbewohner zu thematisieren und Lösungsansätze anzubieten. Willi Dorner gelingt es, seine Zuschauer zu einer intensiven Auseinandersetzung mit ihrem urbanen Umfeld zu führen, die zahlreichen Eindrücke einer Stadt sinnlich wahrzunehmen, diese zu reflektieren und sich dadurch ein neues Selbstbewusstsein anzueignen. Dieses entsteht aus der Wiederbelebung der Faszination vom Lebensraum Stadt, einem vielschichtigen Kunstwerk. Willi Dorner siedelt seine künstlerische Intervention in diesem Kunstwerk Stadt an, welches für ihn gleichzeitig Thema und Rahmen darstellt.

Im Laufe dieser Arbeit wurden die diversen künstlerischen Elemente, die dieses Projekt charakterisieren, untersucht und in ihrer Vielfalt beleuchtet. Als Schlusspunkt soll

²⁴⁴ Burckhardt, „Ein Gespräch zwischen Hans Ulrich Obrist und Annemarie & Lucius Burckhardt zum Thema Spaziergangswissenschaften“, http://www.kunstaspekte.de/z-obrist_dis/ 19.05.2014.

mirMax Herrmanns berühmter Satz, „Bühnenkunst ist Raumkunst“²⁴⁵ helfen, Willi Dorners Projekt als Kunstform zu definieren. Ausgehend davon, dass *Bodies In Urban Spaces* ein neues Raumerlebnis schafft und sich künstlerisch mit Raum auseinandersetzt, lässt sich sagen:

Bodies In Urban Spaces ist Raumkunst.

Raumkunst ist Bühnenkunst²⁴⁶.

Bodies In Urban Spaces ist Bühnenkunst – auch wenn es sich um keine Bühne im klassischen Sinne handelt!

²⁴⁵ Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1. Aufl. 2006], S.501.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

7 QUELLENVERZEICHNIS

7.1 Bibliographie

Monographien:

- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 5.Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014.
- Blume, Michael: *Akrobatik: Training – Technik – Inszenierung*, 4.Aufl. Aachen: Meyer & Meyer 2006 [1.Aufl. 1995].
- Böhme, Gernot: *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink 2001.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995 (= Neue Folge Band 927)
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçons sur la leçon*. Zwei Vorlesungen, übersetzt von Bernd Schwibs. 2.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 500).
- Burckhardt, Lucius: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, 2.Aufl. Berlin: Schmitz 2008.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag 1988 (= Internationaler Merve-Diskurs; 140) [Orig.: *L'invention du quotidien, l'arts de faire*].
- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006].
- Engelke, Jan: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Studien zur Kulturpoetik, Band 10).
- Fischer, Ralph: *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag 2011 (= Theater / Bd. 35).
- Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= TanzScripte, Bd. 18).
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994 (= Suhrkamp Taschenbuch 2271). [erstmalige Erscheinung 1977 alsstw 184 Orig.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*].
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 5.Aufl. mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990 von Jürgen Habermas, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 891).

- Hasse, Jürgen: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*, Berlin: jovis Verlag 2012.
- Heusler, Dagmar-Lara (Hg.): *Körper und Raum. Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, William Forsythe*, Wuppertal: Müller und Busmann 1999 [fotografiert von Silvia Lelli].
- Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= TanzScripte, Bd. 13).
- Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Übersetzt von Paul Wilpert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, S.1-4; S.XI-XV (Vorwort im Original auf Deutsch von Albert Einstein) [Orig.: *Conceptsofspace*].
- Kirsch, Sebastian: *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacan'sche Psychoanalyse und das ‚Untote‘ in der Kultur*, Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld: transcript Verlag 2007 (= TansScripte, Bd. 7), S.97-106.
- Lefebvre, Henri: *The production of space*, Oxford: Blackwell 2011 [Orig.: *Production de l'espace*, übersetzt von Nicholson-Smith, Donald. Nachdr. aus 1998].
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S.302-308.
- Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008 (= Recherche, Theater der Zeit Bd.50) [Orig.: *Exhaustingdance*, aus dem Engl. von Lilian Astrid Geese].
- Löw, Martina/Silke Steets/Sergej Stoetzer: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, 2.Aufl. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich Verlag 2007 (=8348).
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1506) [1.Aufl. 2001].
- Luhmann Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1303).
- Moser, Anne: *Raum und Zeit im Spiegel der Kultur*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2003 (= Historisch-anthropologische Studien; Bd. 17).
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt 1970 [Sonderausgabe].
- Nöth, Winfried/Hertling, Anke (Hg.): *Körper – Verkörperung – Entkörperung*, Kassel: Kassel Univ. Press 2005 (= Intervalle Bd.9, Schriften zur Kulturforschung).
- Poppek, Yvonne: *Was ist ein Dorn? Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn*, München: Herbert Utz Verlag 2007 (= Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaften; Bd. 10), S.27-44.

- Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcriptVerlag 2010 (= Theater /Bd. 23).
- Ruhne, Renate: *Raum Macht Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*. 2.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Rüth, Uwe: *Körper – Leib – Raum. Der Raum im zeitgenössischen Tanz in der zeitgenössischen Plastik. Mit Tanz x Skulptur x Raum. Ein Lexikon von Nele Lipp*, Essen: Niessen GmbH. Art Print Publishers 2005.
- Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2007 (= Recherchen, Theater der Zeit Bd.46).
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes; William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript Verlag 2006 (= TanzScripte, Bd. 3).
- Wiegink, Pia: *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*, Marburg: Tectum Verlag 2005 (= Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 2).

Beiträge in Sammelbänden:

- Boenisch, Peter M.: „Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater“. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster: LIT Verlag 2002 (= Jahrbuch Tanzforschung; 12), S.383-395.
- Boenisch, Peter M.: „Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater“. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2000 (=Documenta Choreologica), S.16-29.
- Burwitz, Rebecca/Christa John/Ninja Kaupa/Janne Köhne: „Spuren lesen und Spuren setzen: Ein Stadtpaziergang zu Orten der Transformation“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.161-171.
- Certeau, Michel de: „Praktiken im Raum“ [1980]. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006], S.343-353.
- David, Benjamin: „Feste, Märkte und Proteste. Die (Rück-) Eroberung des öffentlichen Raums in München durch organisierte Ereignisse“. In: Wiegandt, Claus-Christian (Hg.): *Öffentliche Räume - öffentliche Träume: Zur Kontroverse über die Stadt und die Gesellschaft*. Berlin, Münster: LIT Verlag 2006 (= Schriften des Arbeitskreises Stadtzukünfte der Deutschen Gesellschaft für Geographie, Bd.2), S.13-28.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: „Vorwort“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006], S.9-15.
- Dünne, Jörg: „Einleitung zu Teil IV: Soziale Räume“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006], S.289-303.
- Ellbel, Frauke: „Handlung, Setzung, Intervention: Künstlerisches Agieren mit dem öffentlichen Raum“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.125-134.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“. In: Fischer-Lichte, Erika et al (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. 2. Aufl. (überarbeitet und akt.) Tübingen; Basel: A.Francke Verlag 2007, S.9-30, [1.Aufl. 2000].
- Foellmer, Susanne: „Verschobene Körper, groteske Körper. Die Avantgardistin Valeska Gert“. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster: LIT Verlag 2002 (= Jahrbuch Tanzforschung; 12), S.457-475.

- Hardt, Yvonne/Stern, Martin: „Choreographie und Institution. Eine Einleitung“. In: Hardt, Yvonne/Martin Stern (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript Verlag 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S.7-34.
- Haschemi Yekani, Elahe/Gunkel, Henriette: „(Sich) Fortbewegen“. In: NetzwerkKörper (Hg.): *What can a body do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2012, S.57-69.
- Haschemi Yekani, Elahe/Klawitter, Arne/König, Christiane: „Aufführen“. In: Netzwerk Körper (Hg.): *What can a body do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2012, S.30-46.
- Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“. In: Dünne, Jörg, u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800) [1.Aufl. 2006], S.501-514.
- Janzen, Anita: „Bilder von Körper, Raum und Welt“. In: Würmann, Carsten, et al (Hg.): *Welt. Raum. Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum*. Münster: transcript Verlag 2007, S.159–168.
- Klamt, Martin: „Raum und Norm. Zum Verhalten und seiner Regulierung in verschiedenen öffentlichen Räumen“. In: Wiegandt, Claus-Christian (Hg.): *Öffentliche Räume - öffentliche Träume: Zur Kontroverse über die Stadt und die Gesellschaft*. Berlin, Münster: LIT Verlag 2006 (= Schriften des Arbeitskreises Stadtzukünfte der Deutschen Gesellschaft für Geographie, Bd.2), S.29-45.
- Krasny, Elke: „Narrativer Urbanismus oder die Kunst des City-Telling“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.29-41.
- Läpple, Dieter: „Essay über den Raum: Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“. In: Häußermann, Hartmut et al. (Hg.): *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991 (= Stadt, Raum und Gesellschaft, Bd. Bd. 1Bd), S.157–207.
- Löw, Martina: „Einstein, Techno und der Raum. Überlegungen zu einem neuen Raumverständnis in den Sozialwissenschaften“. In: Deinet, Ulrich/Gilles, Christoph/Knopp, Reinhold (Hg.): *Neue Perspektiven in der Sozialraumorientierung: Dimensionen, Planung, Gestaltung*. Berlin: Frank & Timme 2006 (= Band 1 von Transfer aus den Sozial- und Kulturwissenschaften), S.9-22.
- Mann, Geesche/ Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte - mediale Räume*. Hildesheim: Olms 2005 (= Medien und Theater, Bd.1), S.75–87.
- Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“. In: Bohn, Ralf; Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: transcript Verlag 2009 (= Szenografie und Szenologie Band 1), S.171-187.

- Matzke, Mieke: „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre““. In: Roesner, David / W
- Mauss, Marcel: „Die Techniken des Körpers“. In: König, René; Schmalfuß, Axel (Hg.): *Kulturanthropologie*. Düsseldorf: Econ Verlag 1972 (Econ-Reader), S. 91–108.
- Müller, Birgit: „Dekonstruktion, Körper, Bewegung“. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster: LIT Verlag 2002 (= Jahrbuch Tanzforschung; 12), S.351-365.
- Müller, Michael: „Die gesuchte Befriedigung am bloßen Sehen. Über Wahrnehmung und Nutzung der Stadt“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.71-79.
- Pierre Bourdieu: „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1991 (= Zukunft des Städtischen, Bd.11), S.25-34.
- Rumori, Martin: „Flaneur_in“. In: NetzwerkKörper (Hg.): *What can a body do? Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2012, S.67-73.
- Zinganel, Michael: „Vor lauter Thema verschwindet die Stadt! Stadtwanderungen zwischen Bildungsauftrag und widerständigen Lesarten“. In: Krasny, Elke; Nierhaus Irene (Hg.): *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008, S.45-58.

Beiträge in Nachschlagewerken und Lexika:

- Balme, Christopher: „Szene“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005, S. 320–322.
- Brandstetter, Gabriele: „Choreographie“. In:Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 52–55.
- Fischer-Lichte, Erika: „Erfahrung, ästhetische“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 94–101.
- Fischer-Lichte, Erika:„Inszenierung“.In:Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005, S. 146–153.
- Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik“. In:Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005, S. 298-302.
- Kolesch, Doris:„Stimmlichkeit“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 317–320.
- Kotte, Andreas:„Theaterbegriffe“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 337–344.
- Roselt, Jens:„Raum“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 260–267.
- Sauter, Willmar: „Interaktion“. In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 153-156.
- Sauter, Willmar:„Wahrnehmung“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 385–389.
- Warstat, Matthias: „Theatralität“.In: Fischer-Lichte, Erika/DorisKolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler2005,S. 358–364.

Artikel, Beiträge und Vorträge aus Fachzeitschriften und Medien:

- Adamek-Schyma, Bernd: „Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?“. In: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 7 (3), S.407-432, <http://www.acme-journal.org/vol7/Adamek.pdf> [22.05.2014].
- Andreotti, Libero: „‘Stadtluft macht frei‘ (Max Weber). Die urbane Politik der Situationistischen Internationale“. In: *Situationistische Internationale 1957-1972*, Katalog zur Ausstellung „Situationistische Internationale 1957-1972“, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, im 20er Haus, 31.1.-15.3.1998, S.11-27.
- ARTE Kultur: „Bodies In Urban Spaces“. Sendung von 30.10.2009, <http://www.youtube.com/watch?v=hgJfsePY1EU> [10.01.2014].
- Beyer, Susanne: „Die Verteidigung des Raums“. In: *Der Spiegel*, 31/2007, S.138-139.
- Bismarck, Beatrice Von: „Hoffnungsträger - Foucault und de Certeau“. In: Texte zur Kunst, Heft Nr. 47 "Raum", September 2002, <http://www.textezurkunst.de/47/aufraumen-raum-klassiker-neu-sortiert/> [13.11.2013].
- Breuer, Bernd: „Öffentlicher Raum – ein multidimensionales Thema“. In: *Informationen zur Raumentwicklung*, Heft 1, 2.2003, S.5-13.
- Clemens, Oliver et al.: „Material zu: Lefèbvre, die Produktion des Raumes“. In: *An Architektur-Produktion und Gebrauch gebauter Umwelt* (Berlin), Nr. 1, 2002, S.3-35.
- DIWAN / regionale08 Kulturfestival Südost Steiermark: „Bodies In Urban Spaces“, http://www.regionale08.steiermark.at/cms/dokumente/10904064_28312241/f6daba9e/080620_bodies_urban_4stg_einzelseiten.pdf [06.01.2014]
- Duden Online: <http://www.duden.de/> [31.07.2014]
- Dünne, Jörg: *Forschungsüberblick ‚Raumtheorie‘*, November 2004, <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> [19.08.2013].
- Euromaxx: „‘Bodies In Urban Spaces‘: Der Choreograph Willi Dorner| euromaxx“, 08.06.2010, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=vQquv7oeKlg [08.01.2014].
- Fingerle, Kay / Woeste, Eghard: „Phrasieren im Raum“. In: *Arch+ (Aachen)* 148, 01.10.1999, S.30-33.
- Glauser, Andrea: „Pionierarbeit mit paradoxen Folgen? Zur neueren Rezeption der Raumsoziologie von Georg Simmel“. In: *Zeitschrift für Soziologie*. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlag, Jg. 35, Heft 4, August 2006, S.250-268.
- Heather Desaulniers, Heather: „Cie. Willi Dorner-Bodies in Urban Spaces“, 06.10.2009, <http://www.heatherdance.com/2009/10/cie-willi-dorner-bodies-in-urban-spaces.html> [06.01.2014].

- Klein, Gabriele: „Choreografien des Alltags. Bewegung und Tanz im Kontext Kultureller Bildung“. <http://www.kubi-online.de/artikel/choreografien-des-alltags-bewegung-tanz-kontext-kultureller-bildung> [25.02.2014].
- Klein, Gabriele: „Choreografien des Protests im urbanen Raum“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.146-157.
- Klein, Gabriele: „Das Soziale choreographieren. Tanz im öffentlichen Raum“. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg.40, Heft 146, Herbst 2009, S.25-29.
- Kunstaspekte: „Ein Gespräch zwischen Hans Ulrich Obrist und Annemarie & Lucius Burckhardt zum Thema Spaziergangswissenschaften“, http://www.kunstaspekte.de/z-obrist_dis/ [19.05.2014].
- Mörtenböck, Peter / Mooshammer, Helge: „Performance des Protests“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.122-135.
- Primavesi, Patrick: „Stadt – Theater – Bewegung. Szenografie zwischen urbanem Raum, Kulisse und Situation“. In: *Archithese* Jg. 40, Heft 4, Juli/August 2010, S.46-51.
- Radio SRF 2 Kultur: „Kulturprojekte erobern den öffentlichen Raum“. Sendung von 27.06.2011, Redaktion: Noëmi Gradwohl. <http://www.srf.ch/sendungen/reflexe/kulturprojekte-erobern-den-oeffentlichen-raum> [28.11.2013].
- Rauterberg, Hanno: „Was ich immer wollte. Ein Interview von Adam Soboczynski und Hanno Rauterberg“, *Die Zeit*, nr.01, 2014, <http://www.zeit.de/2014/01/documenta-adam-szymczyk-interview> [19.05.2014].
- Rauterberg, Hanno: „Wohnzimmer ist überall“. In: Der Zeit Online Kultur, 03/2002 http://www.zeit.de/2002/03/Wohnzimmer_ist_ueberall [30.03.2014].
- Schütz, Heinz: „Die Stadt als Aktionsraum. Urban Performances als singulärer Auftritt und kollektives Ereignis“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.44-81.
- Schütz, Heinz: „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“. In: *Kunstforum International*, Bd.224, 2013, S.159-169.
- Slevogt, Esther: „Die Ausweitung der theatralischen Kampfzone – Kunstprojekte im Stadtraum“. Goethe-Institut, Online Redaktion Oktober 2010 <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de6654657.htm> [15.05.2014].
- Stoetzer, Sergej: *Space thinks? Soziologische Raumkonzepte*. Vortrag, Berlin 18.04.2008, <http://www.space-thinks.de/theorie/> [13.01.2014].
- Ubl, Ralph: „Raumskeptiker - Lefebvre und Auge“. In: Texte zur Kunst, Heft Nr. 47 "Raum", September 2002, <http://www.textezurkunst.de/47/aufraumen-raum-klassiker-neu-sortiert/> [13.11.2013].
- Verein Raumforschung: „Das trinationale Festival des Spazierens“, <http://www.raumforschung.ch/web/> [29.05.2014].
- Wallner, Gerlinde: „Über die Spaziergangswissenschaft“. In: *Der Bagger* (Wien), nr.15, Herbst 2010, S.12 [auch online unter:

<http://www.derbagger.org/sites/derbagger.org/files/bagger15-bewegung.pdf>,
15.06.2014].

Weber, Julian im Gespräch mit Gernot Böhme „Philosoph Gernot Böhme über Stadtklang. Eine Musik der Vielsprachigkeit“, URL: <http://www.taz.de/!116426/> [21.01.2014].

WHO – World Health Organization: „Urban population growth“. http://www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/, [20.06.2014].

Witz, Bernhard, „Bodies In Urban Spaces“. <http://www.bernhardwitz.ch/2011/06/19/bodies-in-urban-spaces/> [25.03.2014].

7.2 Abbildungsverzeichnis

FOTOSVON *BODIES IN URBAN SPACES*, Salzburg am 06.07.2013



Abbildung 1 „Um's Eck“

Dreifaltigkeitsgasse

Alle Bildrechte, sofern nicht anders angegeben: Bernadette Zimmermann



Abbildung 2 „Geparkter Körper“
Makartplatz, Ecke Dreifaltigkeitsgasse



Abbildung 3 „Neben den Mülltonnen“
Müllner Hauptstraße



Abbildung 4 „Türfüllung“

Gaswerkasse



Abbildung 5 „Treppenschlange“

Wohnbau „Stadtwerkeareal Lehen“



Abbildung 6 „Gucklöcher“
Schwarzstraße „Salzburger Landestheater“



Abbildung 7 „Unterführungshorizontale“
S-Bahn Haltestelle „Mülln-Altstadt“



Abbildung 8 „Schuhschachtel“
Makartplatz



Abbildung 9 „Haufen im Innenhof“

Innenhof zwischen Elisabethkai und Schwarzstraße, Höhe Müllner-Steg



Abbildung 10 „Bankfassade“

Raiffeisenkasse Schwarzstraße, Bildrechte: Christian Wagner



Abbildung 11 „Kreuzungsensemble“
Kreuzung Müllner Hauptstraße – Gaswerkasse

8 ANHANG

8.1 Kurzfassung

Den Leser und die Leserin dieser Diplomarbeit erwartet eine wissenschaftliche Betrachtung des Projektes *Bodies In Urban Spaces* von Willi Dorner. Der Wiener Choreograph bringt dieses Projekt seit mittlerweile sieben Jahren weltweit in den unterschiedlichsten Städten zur Aufführung und sensibilisiert seine Zuschauer dadurch für ihre urbane Umgebung.

Ausgehend von meiner persönlichen Erfahrung als Zuschauerin, nähere ich mich der Analyse von *Bodies In Urban Spaces* über den Begriff des Raumes. Die Untersuchung desselben erfolgt mittels des relativistischen Raumbegriffes, welcher von der Soziologin Martina Löw definiert worden ist. Es findet hierbei eine Anwendung der theoretischen Ausführungen auf das konkrete, praktische Beispiel statt, und diese Untersuchung des Raumes soll als Grundlage für die weitere Auseinandersetzung mit *Bodies In Urban Spaces* dienen.

Auf der Suche nach einer für das Projekt passende Kunstform untersuche ich die dem Projekt zugrunde liegende Choreographie, analysiere die Körperformationen auf semiotische Weise und erforsche die urbanen Elemente des Projektes.

Diese wissenschaftliche Untersuchung soll bei den Lesern und Leserinnen eine Neugier auf den nächsten Spaziergang durch die eigene Stadt wecken und ihnen unter Umständen Gedankenanstöße liefern, wie man ohne großen Aufwand aus dem Trott der alltäglichen Wahrnehmung ausbrechen kann.

8.2 Abstract

This thesis is a scientific consideration about Willi Dorners project *Bodies In Urban Spaces*, which has taken place in different cities all over the world since 2007. The Viennese choreographer's intention is it to make his audience aware of their urban surrounding.

As a starting point I use the term of Martina Löw, *relativistischerRaumbegriff*, to introduce the topic to the reader. Afterwards I analyse the choreography used in the project and try to examine the body-sculptures by using a theatre-semiotic model.

I would like to make the reader curious about her / his next stroll around the city and encourage her / him to break with daily routine, relating to his / her detection.

8.3 Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Bernadette Zimmermann
Geburtsdatum	01. März 1989

BILDUNG

09/2012 – 02/2013	Studium EtudesThéâtrales an der SorbonneNouvelle III Paris
seit 10/2009	Studium Wirtschaftsrecht an der Wirtschaftsuniversität Wien
seit 10/2008	Studium der Theater-,Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2004 – 2008	w@lz (Wiener alternatives Lernzentrum) mit Matura Abschluss im Mai 2008

AUSZEICHNUNGEN & WEITERBILDUNG

10/2013 – 06/2014	Alma-Mentoring Programm (bei Mag. Peter-Sylvester Lehner MAS MBA M.Sc.)
2012/2013	Erhalt des Erasmus – Stipendiums
2012/2013 & 2009/2010	Erhalt des Leistungsstipendiums Universität Wien

KUNST & KULTUR (AUSWAHL)

02/2013 – 03/2013	Praktikum bei der Künstlerin Catherine Bay, Paris
12/2011 – 04/2012	Produktion von „Channel Troy“ im Zuge des EU-Projektes <i>Virtual Stage againstViolence</i>
03/2011 – 06/2011	Praktikum in der Dramaturgie der Wiener Festwochen
10/2010 – 11/2011	Mitglied der Theatergruppe „Junge Geister“ unter der Leitung von Frauke Steiner und Mitarbeit in der Produktion des Stückes „schön schlafen“
10/2009 – 06/2010	Mitarbeit an einer Kindertheater Produktion des Vereins „Die Jungen Theatermacher“ im Zuge einer LV der Universität Wien