

Gemeinsam zu Fuß in der Stadt

Choreografien leibkörperlicher Raumkonstitution anhand partizipativer
Gehperformances

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

an der



vorgelegt

von

Martin Nachbar

aus

Frankfurt

März 2025

Datum und Ort der Disputation:

10. Juli 2025; Raum 3.109, HCU Hamburg

Gutachter*innen:

Gutachterin: Prof. Dr. Gesa Ziemer, HCU Hamburg

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Lucia Ruprecht, FU Berlin

Vorsitz der Prüfungskommission: Prof. Dr. Michael Hirschbichler, HCU Hamburg

Impressum

Die Dissertation entstand im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« (HafenCity Universität [Fachbereich: *Kultur der Metropole*], Forschungstheater/FUNDUSTHEATER und K3-Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg) im Bereich C: Choreografie/Performance.

Eingereicht: 24.03.2025

Erstveröffentlichung: 08.09.2025

Gradverleihende Einrichtung: HafenCity Universität Hamburg

Autor: Martin Nachbar

Akademische Betreuerinnen: Prof. Dr. Gesa Ziemer, Dr. Kerstin Evert

DOI: 10.34712/142.73

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 3.0 Deutschland (CC BY-NC-ND 3.0 DE). Eine vollständige Version des Lizenztextes findet sich unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>



Die Bedingungen der Creative Commons-Lizenz gelten ausschließlich für die vom Autor der Publikation erstellten Texte und Abbildungen. Die Wiederverwendung von Material aus anderen mit entsprechender Angabe gekennzeichneten Quellen wie Abbildungen, Fotografien oder Textauszüge kann weitere Nutzungsgenehmigungen durch den betreffenden Rechteinhaber erfordern.

Dank

Ich danke allen Mitforschenden, insbesondere den mitdenkenden Mitläufer*innen aus *The Walk* und *Gänge*: Nicole Amsbeck, Verena Brakonier, Ehud Darash (†), Moritz Frischkorn, Boris Hauf, Gloria Höckner, Zoë Knights, Jonas Leifert, Patricia Carolin Mei, Jeroen Peeters, Noha Ramadan und Jonas Woltemate. Ohne ihren freigegebenen Einsatz hätte ich nicht forschen können. Außerdem danke ich allen Workshopteilnehmer*innen, Interviewpartner*innen und Fragebogenausfüller*innen für ihre Zeit und ihren Input und meinen Forschungskolleg*innen an der HCU Hamburg und an der HKS Ottersberg für ihre Fragen und Ideen. Ohne ihre Expertisen hätte ich die jeweils nächsten Schritte nicht machen können. Insbesondere danke ich Gabi Schmid und Constanze Schulze-Stampa dafür, dass sie diese Arbeit mit einem Forschungsstipendium der HKS Ottersberg unterstützt haben. Ein ganz besonderer Dank gilt meinen Betreuerinnen Gesa Ziemer und Kerstin Evert für ihre Begleitung und Bereitschaft, über eine so lange Zeit mit mir mitzugehen, und Lucia Ruprecht für ihr Interesse und Engagement, als Zweitgutachterin für diese Arbeit zu fungieren. Und, last not least, danke ich meinen Eltern, die mir die für eine solche Arbeit nötige Neugierde, Resilienz und das Durchhaltevermögen mit auf den Weg gegeben haben.

Für Zoë, Zizi und Hunter.

Inhaltsverzeichnis

1. IM GEHEN FORSCHEN – EINE EINLEITUNG.....	1
2. LOSGEHEN – GANGARTEN UND IHRE ANFÄNGE.....	16
3. DAZWISCHENGEHEN – ÜBERLEGUNGEN ZUM ZUSAMMENHANG VON KÖRPER, LEIB, KÖRPERTECHNIK UND RAUM.....	29
4. WEITERGEHEN – GEHEN ALS GEGENSTAND, GEHEN ALS METHODE.....	69
5. HINEINGEHEN – ERSTE SCHRITTE INS FELD	84
5.1 <i>RADIAL COURSES</i> – GEMEINSAM GETEILTES GEHEN IM THEATER.....	85
5.2 <i>FELDENKRAIS-WALKS</i> – GEHPUZZLES UND IHRE PERFORMATIVEN EFFEKTE IM ÖFFENTLICHEN RAUM.....	109
6. GEMEINSAM GEHEN – KOLLEKTIVE CHOREOGRAFISCHE STADTFORSCHUNG	129
6.1 ERKENNTNIS DURCH KÜNSTLERISCHE PERFORMANCES - ANSÄTZE, PRAXEN & METHODEN	129
6.2 IM FELD GEHEN – INDIVIDUELLE RECHERCHEGÄNGE IN HAMBURG-WINTERHUDE.....	136
6.3 GEMEINSAM PROBEN IN BERLIN – RECHERCHIEREN, RHYTHMISIEREN, ENTSCHEIDEN	142
6.4 GEMEINSAMES PROBEN IN HAMBURG – RECHERCHIEREN, ÜBERTRAGEN, VERMITTELN	152
6.5 PERFORMANCES VON <i>THE WALK</i> UND <i>GÄNGE</i> – EINE ERHEBUNG MIT HILFE VON FRAGEBÖGEN	157
6.6 PERFORMATIVITÄTEN VON STADTRÄUMEN	181
7. FAZIT: STREUNEND PLANEN? ÜBERLEGUNGEN ZU EINER CROWD-BASIERTEN STADTPANUNG IM GEHEN	184
LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	191
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	204
ANHANG 1	206
KURZFASSUNGEN.....	206
AUS DER UNTERSUCHUNG HERVORGEGANGENE VERÖFFENTLICHUNGEN IN WORT UND BILD	208
CHRONOLOGIEN UND STATIONEN DES FORSCHUNGSPROZESSES	209
<i>Proben und Performances.....</i>	<i>209</i>
<i>Workshops, Vorträge und Symposien</i>	<i>209</i>
FLYER BERLIN	211
PROGRAMM HAMBURG.....	212
ANHANG 2 EMPIRISCHES MATERIAL	213
FELDNOTIZEN DES AUFFÜHRUNGSBESUCHS VON <i>RADIAL COURSES</i> AM 24.03.2010.....	213
NOTIZEN VOM 26.02.2012 NACH TEILNAHME AN <i>FELDENKRAIS-WALK</i> , 25.02.2012.....	215
BESCHREIBUNG & TRANSKRIPT <i>FELDENKRAIS-WALK</i> »WALKING + HEAD AND KNEES IN RELATION«	216
PROBENNOTIZEN <i>THE WALK</i> (BERLIN)	222
PROBENNOTIZEN UND FEEDBACK <i>GÄNGE</i> (HAMBURG)	249
SCORE <i>THE WALK</i>	254
SCORE <i>GÄNGE</i>	257
EINFÜHRUNG <i>GÄNGE</i>	259
INTERVIEWS.....	261
FRAGEBÖGEN.....	278

Videodokumentationen

Video 1

Lilo Mangelsdorff (Produzentin und Regisseurin) (2012): *The Walk*. Berlin, Düsseldorf (Aufnahmen) und Frankfurt (Postproduktion). Dauer: 22 min 21.

Abrufbar unter: <https://vimeo.com/73945999> (letzter Zugriff 22.08.2025).

Video 2

Mario Rocha (Produzent und Regisseur) (2013): *The Walk Few Moments*. Berlin. Dauer: 13 min 41.

Abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=G_mFNhIAXMg&t=61s (letzter Zugriff 22.08.2025).

Video 3

Walter Bickmann (Produzent und Regisseur) (2012): *The Walk Indoors*. Berlin. Dauer: 53 min 21.

Abrufbar unter: <https://vimeo.com/1068550294?share=copy#t0> (letzter Zugriff 22.08.2025).

Passwort: walking and falling

Ich benutze die geschlechtergerechte Schreibweise des * (Sternchen), um implizit Menschen mit zu nennen, die sich nicht in den binären Geschlechterkategorien Frau/Mann eingliedern wollen oder können. (orientiert an AG Feministisch Sprachhandeln der Humboldt Universität zu Berlin ([2014/2015] S. 22) Ich verwende die Schreibweise nicht prinzipiell, sondern in Bezug auf Kontexte, in denen Genderpluralität vorhanden ist oder war bzw. vermutet werden kann.

1. Im Gehen forschen – Eine Einleitung

»You'll never walk alone.«¹

Das Gehen des aus etlichen Fußballstadien weltbekannten Songs *You'll never walk alone* ist metaphorisch gemeint. Die Liverpoolsche Band *Gerry & The Pacemakers* beschwört die Zuhörer*innen, auch in schwierigen Zeiten die Hoffnung nicht aufzugeben und gegen alle Widrigkeiten immer weiter zu gehen: »Walk on, walk on/With hope in your heart/And you'll never walk alone/You'll never walk alone.« Der Appell, der das Weitergehen untrennbar mit dem Gemeinsam-Gehen verknüpft, weist im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung auf eine Konstante des Gehens hin, die auch in der Anthropologie beobachtet wird: Aufgrund unterschiedlicher, ethnografischer Untersuchungen zum gemeinsamen Gehen in unterschiedlichen Kulturen wird beobachtet, dass wir nicht nur gemeinsam gehen, weil wir soziale Wesen sind, sondern dass wir soziale Wesen sind, eben weil wir so oft in Gesellschaft anderer gehen und uns im Gehen Welt gemeinsam erschließen und kollektiv gestalten.²

So konstatieren auch die Stadtsoziologinnen Katharina Rohde und Kathrin Wildner: »Alle Welt geht.«³ Und tatsächlich sind die Felder, in denen das Gehen untersucht, beschrieben, benutzt, gemessen, ästhetisiert oder sonst wie in den Fokus gerückt wird, vielfältig und weit. Die Liste reicht unter anderem von der bereits erwähnten Anthropologie über Philosophie, Literatur, Kunst, Kulturwissenschaften, Evolutionsbiologie und Medizin bis zu Gesundheits- und Lebensratgebern und ist damit sicherlich nicht erschöpft.⁴ Der aufrechte Gang ist eine »genuin menschliche Eigenschaft«⁵, und ist »elementare anthropologische Voraussetzung zur Entwicklung menschlicher Intelligenz, Kultur und Identität«⁶ mit Anknüpfungspunkten in vielerlei Bereiche. Die Kulturgeschichte ist seit der Antike voll von Betrachtungen, Untersuchungen, Anwendungen und Bewertungen des Gehens,⁷ die im 19. Jahrhundert nicht nur in die Beobachtungen des Flaneurs münden,⁸ sondern auch in Versuchen, individuelle Gangarten auf den Pariser Boulevards für die Typisierung von Menschen der Stadt quasi-wissenschaftlich zu analysieren und das Gehen fürs Militär und andere Anwendungen wissenschaftlich-technisch zu vermessen.⁹ Das Gehen beschäftigt als probates Mittel heute auch die

¹ Dieser Song der Liverpoolschen Band *Gerry and the Pacemakers* ist seit seinem Erscheinen 1963 als Coverversion des gleichnamigen Songs aus dem Musical *Carousel* (1945) die Hymne nicht nur des Liverpool F.C., sondern vieler Fußball- und Sportvereine. Vgl.: »You'll Never Walk Alone«, abrufbar unter: https://en.wikipedia.org/wiki/You%27ll_Never_Walk_Alonge (letzter Zugriff 04.03.2025).

² Vgl. Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

³ Rohde/Wildner (2020) S. 241.

⁴ Vgl. König (2013) S. 7–14.

⁵ Fischer (2011) S. 25.

⁶ Fischer (2011) S. 25–26.

⁷ Vgl. Bayertz (2012).

⁸ Rohde/Wildner (2020) S. 242.

⁹ Vgl. Mayer (2013).

Gesundheitsfürsorge,¹⁰ und als Recht auf Mobilität findet es Eingang in die Verkehrspolitik.¹¹ Spätestens seit den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts hält das Gehen auch Einzug in die ästhetischen Praxen von Performance und Tanz,¹² wie auch in die diversen Formen der wissenschaftlichen Stadtforschung.¹³ Doch was heißt es, um an den Anfang anzuknüpfen, *gemeinsam* zu gehen? Wo lässt sich gemeinsames Gehen konkret finden? Welche Gruppen sind gemeint, wenn wir von gemeinsamem Gehen sprechen? Welche Räume konstituieren sie jeweils? Und was lässt sich damit erforschen?

Wie für das Gehen allgemein gibt es auch für das gemeinsame Gehen im Besonderen eine breite Palette an Herangehensweisen, Ausformungen und Zielen. Sie reicht von Wandergruppen über Sport- und Reha-Gruppen, Prozessionen, Demonstrationen und Tourismusgruppen bis hin zum gemeinsamen Gehen als Forschungsgegenstand und -methode in Stadtforschungs- und Kunstprojekten. All diese Formen gemeinsamen Gehens nutzen für ihre jeweiligen Ziele unterschiedliche Gangarten und Umgebungen. Auch im alltäglichen Leben einer Stadt gehen Menschen mitunter in großen Massen umher, wenn auch nicht unbedingt gemeinsam im Sinne einer Gruppe, die ein Ziel teilt. Gemein ist ihnen allen, dass sich zeitweise Menschen zufällig oder ausdrücklich zusammenfinden, um ein Stück des Weges am selben Ort oder auch miteinander zurückzulegen. Die vorliegende Studie interessiert sich vor allem dafür, wie absichtsvoll gemeinsames Gehen in der Stadt dazu beitragen kann, sich selbst sowie urbane Räume im gemeinsamen Gehen sinnlich und sinnhaft zu erfassen, zu untersuchen und unter Umständen neu zu verknüpfen. Deshalb fokussiert sie auf das gemeinsame Gehen als Kunst- und Stadtforschungsprojekt.

Anhand und mithilfe von ambulatorischen Projekten erforscht sie, welche Räume beim gemeinsamen Gehen in der Stadt konstituiert werden, wie die Teilnehmer*innen solcher Projekte diese Räume wahrnehmen und in der Bewegung des Gehens miteinander verknüpfen, und wie sie ihre Erfahrungen in Worte fassen. Die zentrale Frage der vorliegenden Untersuchung lautet: Wie durchlässig gestalten sich durch gemeinsames Gehen in der Stadt konstituierte Räume und deren Verknüpfungen, wie lassen sie sich wahrnehmen, und wie sprechen die Gehenden darüber, wenn sie von der Bewegung des Gehens aus gedacht und untersucht werden? Dabei ist das Denken von der Bewegung des Gehens aus, anders als das Gehen im oben zitierten Song, nicht metaphorisch gemeint, sondern wörtlich als ein Denken im und durch Gehen und als ein Denken, das sich seine Wege Schritt für Schritt erschließt und sich auf diese Weise mit der Welt verwebt.¹⁴ Eine zentrale These dabei ist, dass das

¹⁰ Vgl. »Spazieren ist mehr als Bewegung an der frischen Luft«, abrufbar unter: <https://www.aok.de/pk/magazin/sport/fitness/darum-kann-spazieren-gehen-gesund-sein/> (letzter Zugriff 04.03.2025)

¹¹ Vgl. <https://www.fuss-ev.de/alles-ueber-fussverkehr/konflikte-und-loesungen/> (letzter Zugriff 04.03.2025)

¹² Vgl. Fischer (2011).

¹³ Vgl. Rohde/Wildner (2020) sowie Winkler (2017).

¹⁴ Vgl. Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

körpertechnische Experimentieren und Spielen mit verschiedenen Gangarten dazu beiträgt, dass die Teilnehmer*innen nicht nur ihr subjektives Wohlbefinden und Erleben intensivieren und schärfen, sondern auch ihre Wahrnehmung von leiblichen, körperlichen und urbanen Räumen, von performativen Effekten und von sozialen und kommunikativen Zusammenhängen, dass also ein Fokus auf das individuelle Körperliche und auf das subjektive Leibliche beim Forschen gerade auch Aufschluss gibt über das Geteilte und das Mitteilbare subjektiver, körperlicher Erfahrung und damit auch über geteilte Umgebungen. Hieran schließen sich weitere Fragen: Welche Materialitäten sind sich bei einem solchen Gehen zentral, und wie lassen sie sich beschreiben? Lässt sich auch das Gehen selbst als durchlässig und somit als medial denken und mit ihm alle anderen beteiligten Elemente, einschließlich der durch das gemeinsame Gehen konstituierten Räume? Was folgt aus einer solchen materiell gebundenen Medialität für die Verkettungen der Elemente? Und was lässt sich durch eine solch technische Betrachtung der beteiligten Elemente über temporäre Kollektive und über längerfristiges, urbanes Zusammenleben aussagen?

Kaum verwunderlich, ist die grundlegende Methode der Untersuchung das Gehen selbst. Es ist, spätestens seit Marcel Mauss' Überlegungen zum Verhältnis zwischen Körper und Kultur, eine der in vielen unterschiedlichen Disziplinen untersuchten Körpertechniken. Als Körpertechnik ist Gehen neben seinen anatomischen und physiologischen Funktionsweisen auch kulturell geprägt und variabel, und es ist eingebettet in Zyklisierungen mit anderen Medien, wie z.B. sprachliche oder filmische Hinweise auf erwünschte Gangarten oder natürliche wie auch bauliche Wegführungen.¹⁵ Als eine solche Körpertechnik unterliegt Gehen unterschiedlichen Stilen und kann trotz seiner anatomisch und physiologisch grundsätzlich festgelegten Abläufe stilistisch variieren und in seine Einzelteile zerlegt und verändert werden.¹⁶ Zugleich ermöglicht das Gehen spezifische, leiblich-subjektive Erfahrungen in und mit der Welt. Diese reichen von Gleichgewichtswahrnehmungen auf unebenem Terrain über Tasterfahrungen der Füße auf dem Boden und Hör-, Riech- und Seherfahrungen des Umraums bis hin zu Wahrnehmungen von räumlichen Atmosphären und performativen Effekten.¹⁷ Dabei macht Gehen unterschiedliche Wahrnehmungs- und Handlungsräume als permeabel und füreinander durchlässig erleb- und untersuchbar und verknüpft sie miteinander. Zu diesen Räumen werden in dieser Untersuchung solche der Umgebung als auch jene des eigenen Körpers und individueller Leiber gezählt. Persönliche und soziale Räume überlappen sich dabei.

Ganz konkret werden durch bzw. im Gehen Orte untereinander verbunden. Dabei werden auch die durchschrittenen Räume als Medien des Gehens wahrnehmbar. Einerseits richtet das Gehen Räume durch Wegnetze zu, z.B. durch Trampelpfade auf Rasenflächen in Parks. Andererseits wird es umgekehrt durch architektonische Vorkehrungen, wie z.B.

¹⁵ Vgl. Mauss (1978 [1935]), Schüttpelz (2010) sowie Mayer (2013).

¹⁶ Vgl. Götz-Neumann (2006).

¹⁷ Vgl. Fischer (2011), Bayertz (2012) sowie Fuchs (2000).

Bordsteinkanten, aber auch durch topografische Gegebenheiten, wie z.B. unwegsame Felswände, geleitet. Hierbei wandern die Wahrnehmungen der Gehenden, je nach Fokus und Intention, immer durch die unterschiedlichen Körperinnen- und Umweltaußenräume, welche in der Bewegung des Gehens kontinuierlich konstituiert und verknüpft werden. In und durch diese Verknüpfungen orientieren sich die Gehenden in ihren Umgebungen. Dabei ist von allen beteiligten Sinnen der Sehsinn der rudimentärste. Wichtiger für die Orientierung sind Propriozeption und Gleichgewichtssinn, die die notwendige Grundlage für die visuelle Markierung von Orientierungspunkten bilden. Letztere blitzen aus einem Meer voller Bewegung lediglich auf. Eigen- und Bewegungswahrnehmung in Relation zur Wahrnehmung der Schwerkraft konstituieren dagegen die durchschrittenen Räume grundlegend.¹⁸ D.h., Gehen verknüpft Körperinnenräume mit den umgebenden Umwelträumen, mit architektonischen Innen- und Außenräumen und mit sozialen Räumen. Beim Gehen, das explizit gemeinsam in einer Gruppe vollzogen wird, kommt zu den Körperinnen- und den Umgebungsräumen schließlich noch ein weiterer Raum hinzu, nämlich der, der kontinuierlich durch das gemeinsam gehende Kollektiv konstituiert wird, und der sich mit ihm wie eine Blase durch die durchschrittenen Umgebungsräume bewegt.

Kulturanthropologisch und soziologisch betrachtet, stellt Gehen, wie eingangs erwähnt, eine gemeinsame Handlung dar, ob nun im nachahmenden Lernen von zu gehen beginnenden Kleinkindern, in kooperativen Jagdpraktiken oder in den bereits genannten Wandergruppen, Prozessionen, Demonstrationen und in künstlerischen sowie wissenschaftlichen Stadtspaziergängen.¹⁹ Auch in Gehperformances in den Innenräumen von Theatern, wo ein Teil der Anwesenden gar nicht selber geht, sondern anderen beim Gehen zuschaut, ist Gehen eine zumindest (mit)geteilte Handlung.²⁰ Und selbst in den multidirektionalen, polyrhythmischen Gängen tausender von Passant*innen in einem Bahnhof oder in einer Einkaufspassage, wo alle Gehenden kollektiv darauf achten, sich nicht über die Füße zu laufen, vollzieht sich Gehen kollektiv. Bei alldem folgt es oszillierenden Bewegungsmustern und ist auch in seinen Rhythmen sozial geteilt. In Settings mit Personen, die gemeinsam gehen oder einander beim Gehen zuschauen, führt Gehen fast unweigerlich zu bewegungstechnischen Synchronisierungen und zu leiblich gespürten Resonanzen,²¹ vor allem wenn das Gehen choreografisch bearbeitet ist, es also körpertechnisch, räumlich und rhythmisch mit dem Ziel einer ästhetisch-sinnlichen Intensivierung verändert wird. Dann kann es auch performativ wirken und unter den mit dem Gehen Spielenden auch Schwellenerfahrungen herbeiführen.

Die Tatsache, dass Gehen eine weitgehend geteilte Körpertechnik ist, macht es für partizipative Formate besonders geeignet. Und je nach Setting und Ort solcher partizipativer

¹⁸ Vgl. Massumi (2002) S. 177–206.

¹⁹ Vgl. u.a. Ingold/Vergunst (2008).

²⁰ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Untersuchung.

²¹ Vgl. ebd.

Formate kann das Gehen der Teilnehmer*innen von Außenstehenden auch als Performance wahrgenommen werden. In der vorliegenden Untersuchung fungiert Gehen aber nicht allein als Methode, sondern ist auch zentraler Untersuchungsgegenstand, an dem u.a. evolutionsbiologisch festgemacht werden kann, wie eine entstehende Körpertechnik als Reaktion auf sich ändernde Umwelten menschliche Körper und damit deren Bewegungs- und Wahrnehmungsweisen über Jahrtausende allmählich verändert hat, und wie diese Körpertechnik diese Elemente einschließlich ihrer selbst miteinander verknüpft hat. Als eine der ersten Techniken der menschlichen Spezies, mit der wir uns nicht nur in der Welt fortbewegen, sondern vielmehr uns mit der Welt gemeinsam bewegen,²² macht das Gehen diese Welt nicht nur zu unserer Umwelt, sondern auch uns Menschen zu Bestandteilen der Umwelten der anderen (Menschen, Wesen, Dinge).

Durch all diese Terrains und Wissensgebiete gleichsam streunend²³ ermöglicht das Gehen seit jeher offene und auch aufgeschlossene Beziehungen zu unterschiedlichen Umgebungen und Formen des Wissens und damit auch, dass Gehende immer wieder von vorgeschriebenen und hergebrachten Wegen abweichen, und dass sich diese Abweichungen im Gehen selbst artikulieren. Gehen als Forschungsmethode ähnelt in der vorliegenden Untersuchung diesem streunenden Gehverhalten, das durch vielfältige Einflüsse »selber zum Resultat einer Reihe von Begegnungen und Gelegenheiten [wird], die es unaufhörlich verändern und zum Emblem des Anderen machen, das heißt zum Kolporteur dessen was seine Wege irreleitet, kreuzt oder verführt.«²⁴ Zugleich »beinhalten [diese verschiedenen Aspekte] eine Rhetorik und definieren sie«²⁵, d.h., im und vom forschenden Gehen wurden im Verlauf der Untersuchung Konzepte und Argumentationslinien abgeleitet, die wiederum auf das Gehen bzw. auf dessen Wahrnehmung rückgewirkt haben.

Auf diese Weise verkörpert die vorliegende Arbeit mit ihrem Forschungsgegenstand und den zusammengestellten Methoden ein Forschungskonzept, das der Anthropologe und Archäologe Ugo Fabietti mit dem vom Soziologen Robert K. Merton geprägten Begriff *Serendipität* bezeichnet. Die Geschichte *The Three Princes of Serendip*, erstmals 1754 schriftlich erwähnt, erzählt von drei Prinzen, die auf ihren Reisen ständig auf Unbekanntes stoßen und in ihrem Vermögen, Schlussfolgerungen zu ziehen, zu immer neuen Erkenntnissen und den nächsten Schritten ihrer Reise gelangen.²⁶ Dieses Zusammenwirken von Fortbewegung und Erkenntnisfähigkeit hat Merton auf wissenschaftliches Arbeiten bezogen. Er stellt fest, dass Wissenschaftler*innen auf ihren Forschungswegen regelmäßig zufällige und unerwartete Beobachtungen machen, die wiederum zu neuen Hypothesen und neuen Verknüpfungen von

²² Vgl. Ingold/Vergunst (2008).

²³ Vgl. Solnit (2001) S. 8.

²⁴ Certeau (1988) S. 194.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Fabietti (2012) S. 19.

bekannten Theorien führen.²⁷ Ausschlaggebend für diese Fähigkeit zum improvisierenden Umformulieren von vorab konzeptualisierten Forschungswegen ist die Tatsache, dass die menschliche, unmittelbare Beobachtungsgabe und die Fähigkeit zur Formulierung von Konzepten miteinander verknüpft sind und zugleich unabhängig voneinander agieren können.²⁸

Fabietti korreliert dieses Konzept mit dem der *Evidenz* des Historikers Carlo Ginzburg. In Betrachtung prähistorischer Jäger, die das Jagen und Spurensuchen zu hohen Künsten entwickelt haben, schließt dieser, dass es gerade der improvisatorische Zugriff auf Erfahrungswissen und die offene Interpretation von Spuren sind, die zu Jagderfolgen geführt haben. Eine solch offene Annäherung an Wissensproduktion findet sich auch in den Sphären des technischen und des alltäglichen Wissens und ist eng verbunden mit Wissenstypen und Fertigkeiten, die auf Augenblick, Instinkt und Intuition beruhen.²⁹ Passend zur vorliegenden Untersuchung »vergleicht [Ginzburg] seine [wissenschaftliche] Tätigkeit mit einem Spaziergang durch eine große Stadt: ›Man bewegt sich und trifft auf einmal unerwartet jemanden.«³⁰ Diese Kontinenz verweist auf eine durch soziale Zusammenhänge gestützte Wissensproduktion, die begriffliche und sinnliche Wissensformen als gleichwertig, permeabel und miteinander verknüpfbar auffasst. Eine solche, auch der Heuristik verpflichtete Wissensproduktion in transdisziplinären Zusammenhängen zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltag ist eine der Leitlinien für die vorliegende Studie, die folgerichtig im theoretischen Teil in den Kapiteln 2 bis 4 wie auch im praktischen Teil in den Kapiteln 5 und 6 mehrere Theorien und Wissensgebiete sowie mehrere Projekte durchschreitet und miteinander zu verbinden sucht. Um diesem heuristischen und verschachtelten Status der Untersuchung gerecht zu werden, gliedert sich die Arbeit in folgende drei Teile, die mich als Forschenden Schritt für Schritt tiefer in die Materie verwickeln:

1. Die ersten drei Kapitel behandeln in einer verschachtelten Abfolge, mit zwei Kapiteln zum Gehen als Klammer, das Gehen und die relevanten beteiligten Elemente vornehmlich als Untersuchungsgegenstand, den sie in jeweils unterschiedlichen Zusammenhängen perspektivieren und konzeptualisieren. Zunächst erfolgt in Kapitel 2 eine kurze Untersuchung des Gehens als anthropologische Größe bzw. als Körpertechnik mit prähistorischen und evolutionären, aber auch mit kulturellen und historischen Variationen. Kapitel 3 unternimmt eine medienanthropologische Untersuchung der beim Gehen beteiligten Elemente, die das Gehen als medial und damit variierbar zwischen Methode und Gegenstand konzipiert. Kapitel 4 schließlich greift diese Variabilität des Gehens auf, macht sie an historischen und aktuellen Beispielen fest und vertieft sie, wobei das *gemeinsame Gehen* als für die Untersuchung relevante Variation mit einem

²⁷ Vgl. Merton (1968) S. 157–162, hier angeführt nach Campa (2008).

²⁸ Vgl. Campa (2008).

²⁹ Vgl. Fabietti (2012) S. 18–19.

³⁰ Salewski (2008).

erweiterten Begriff von Choreografie als Relationen herstellende und reflexive Praxis korreliert wird.

2. Der zweite Teil besteht aus den ersten Schritten ins Feld. Er umfasst Kapitel 5 und beinhaltet teilnehmende Beobachtungen einer Gehperformance und eines Gehworkshops, bei denen ich als forschender Zuschauer bzw. Teilnehmer dabei war, zum Teil unterstützt durch Video- und Audioaufnahmen.³¹ Der erste Teil, Kapitel 5.1, untersucht die Geh-Performance 2: *Dialaogue with Lucinda, Radial Courses* (2010) von Nicole Beutler, welche ich 2010 als Zuschauer erlebt habe. Kapitel 5.2 umfasst eine Untersuchung des Geh-Workshops *Feldenkrais-Walks* (2010) von Katja Münker³², bei dem ich 2012 und erneut 2013 als Teilnehmer mitgemacht habe. In beiden Teilen wird Gehen bereits auch als Forschungsmethode eingesetzt, mithilfe derer sich Aussagen über die gemeinsam im Gehen konstituierten Räume und die beteiligten Elemente in ihren medialen Materialitäten treffen lassen. Zusätzlich werden für diesen zweiten Teil der Arbeit ein Emailinterview mit einer der Tänzer*innen der untersuchten Gehperformance und ein Interview mit der Leiterin des untersuchten Gehworkshops herangezogen.³³
3. Im dritten Teil in Kapitel 6 werden schließlich die Forschungsfragen anhand eines partizipativen künstlerischen Projektes im Stadtraum untersucht, an dem ich als künstlerischer Leiter, Performer und forschender Choreograf beteiligt war.³⁴ Hier werden neben meinen Erinnerungen und Probennotizen sowie Dokumentationsfilmmaterial auch qualitative Daten mithilfe von Fragebögen an die Teilnehmer*innen der Performance erhoben. Der Einbezug meiner Erinnerungen und Notizen stellt ein autoethnografisches Element dar, das mein subjektives Erleben als empirisches Material in die Untersuchung einbezieht und im Kontext mit den anderen Materialien die Ergebnisse komplettiert. Dabei ist die vorliegende Untersuchung insgesamt keine autoethnografische Arbeit. Sie thematisiert keine gesellschaftlich marginalisierte oder anderweitig prekäre Position des Forschenden,³⁵ sondern nutzt die autoethnografisch

³¹ Hierbei handelt es sich um eine Videoaufnahme des Stückes von Nicole Beutler und die Audioaufnahme einer Lektion in *Feldenkrais-Walk* von Katja Münker, die ich beide aus urheberschutzrechtlichen Gründen nicht an diese Arbeit anhängen kann.

³² Mittlerweile heißt Katja Münker mit Nachnamen Münker-Harder. Da sich meine Recherchen aber auf die Zeit beziehen, als sie noch Katja Münker hieß, verwende ich nach Absprache mit ihr für den weiteren Verlauf der Dissertation diesen Namen.

³³ Vgl. Flick (2011) S. 193–278. Die Interviews finden sich in Anhang 2.

³⁴ Dieses Projekt endete in zwei Versionen desselben Scores: *The Walk* (2012) und *Gänge – gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen* (2014). Siehe Anhang 2: Score *The Walk* und Score *Gänge*.

³⁵ Zu Autoethnografie vgl. Adams/Ellis/Bochner/Ploder/Stadlbauer (2020): Die in den westlichen Wissenschaften traditionell als objektiv anerkannte Perspektive wird mittlerweile als meist »maskuline, heterosexuelle, christliche und nicht-behinderte Perspektive der Mittel- und Oberschicht« (ebd.) erkannt. Als Forschender vereine ich alle bis auf eine der genannten Eigenschaften in meiner Perspektive, die zwar zentral für die vorliegende Untersuchung ist, aber nicht allein-gültig. Vor allem ist sie bereichert

gesammelten Daten, um zu zeigen, wie subjektives, leibliches Erleben durch das Experiment mit der Körpertechnik des Gehens mit umgebenden Räumen zirkuliert, und wie es über »layered accounts«³⁶ mit den Erfahrungen und Expertisen anderer verschachtelt ist.

Inhaltlich knüpft Kapitel 3 an Überlegungen aus der neueren Medientheorie und den Kulturwissenschaften an, die Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Leroi-Gourhans Begriff der Operationskette aufgreifen,³⁷ die innerhalb ihrer Disziplinen eine Materialität von Kultur ergründbar machen, die auch Körpertechniken als Kulturtechniken begreifen lässt. Dabei können letztlich auch Körpertechniken medial verstanden werden, d.h. als arbiträre und in unterschiedlichen Kulturen unterschiedliche kulturelle Werte vermittelnde Verrichtungen durch und am Körper.³⁸ Denn wenn die Idee der Operationsketten radikal zu Ende gedacht wird, also die Handlungsverknüpfungen, die zu bestimmten Artefakten und den mit ihnen verbundenen kulturellen Handlungen führen, wie z.B. das Kochen mithilfe eines Kochtopfes, werden die Körpertechniken nicht allein in ihren sich vollziehenden Bewegungen erkennbar, sondern als wiederholbare Handlungen, die ihrerseits eingebunden sind in Rituale des Beibringens und Lernens wie auch in den Gebrauch bestimmter, innerhalb einer Kultur üblicher Werkzeuge, welche wiederum die Gebrauchsweisen der Körper beeinflussen können.³⁹ So hat z.B. erst die Erfindung festen Schuhwerks dazu geführt, dass moderne Menschen ihre Füße beim Gehen zuerst mit der Ferse aufsetzen und nicht mit den Fußballen.⁴⁰

Die vorliegende Arbeit untersucht aber auch die im und durch das Gehen konstituierten Räume als medial bzw. als mediale Umwelten und bezieht sie in die Operationsketten des Gehens mit ein. Diese Konzipierung von Raum als mediale Umwelt und Teil der Operationsketten des Gehens fußt auf Untersuchungen der Anfänge des menschlichen Gehens, die in Kapitel 2 diskutiert werden. Ein Blick in die Paläoanthropologie und Evolutionsbiologie zeigt, wie sich verändernde Umwelten im Miozän die Körper früher Hominiden zu aufrecht gehenden Körpern zugerichtet haben, während die gehenden Hominiden die durchschrittenen Umwelten durch und im Gehen beeinflusst haben.

Die Sichtweise auf das Gehen als Körpertechnik rückt die gehenden Körper und ihre Bewegungen als verallgemeinerbare Untersuchungsgegenstände in den Blick, während ein Blick auf das subjektive Erleben der gehenden Menschen deren Leiber fokussiert, die Empfindungen, Resonanzen und Atmosphären erspüren. Sich für eine der beiden Perspektiven zu

durch viele andere Perspektiven, denen ich durch einige der Methoden der Autoethnografie Rechnung trage.

³⁶ Ebd. S. 349.

³⁷ Vgl. Schüttpelz (2008).

³⁸ Vgl. Schüttpelz (2010).

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Mauss (1978 [1935]) S. 204.

entscheiden, erscheint dem vorliegenden Gegenstand nicht angemessen, schließlich geht es in dieser Untersuchung zugleich um das subjektiv-leibliche Raumerleben beim Gehen und um die beim gemeinsamen Gehen geteilten Räume. Dabei unternimmt die Untersuchung den Versuch, das Private subjektiven, innerleiblichen Erlebens und das Öffentliche sichtbarer, körperlicher Techniken und Handlungen in eine gleichwertige Beziehung zu setzen. Der kurze Abriss zur Geschichte des Gehens und seiner Erforschung in unterschiedlichen Wissenschaften in Kapitel 4 zeigt diese Verschachtelungen des Gehens und seinen zwischen Gegenstand und Methode oszillierenden Status, der durch die Kulturtechnik des Choreografierens nicht nur gestaltet-, sondern auch untersuchbar wird.

Die körpertechnische Nachvollziehbarkeit und Veränderbarkeit insbesondere von Gehbewegungen, ihrer technischen und ästhetischen Veränderungen in Gehperformances und Workshops anderer Künstler*innen und der damit einhergehenden veränderten und intensivierte Wahrnehmungen des zuschauenden bzw. teilnehmenden Subjektes liegen auch den performancewissenschaftlichen Untersuchungen des zweiten Teils der Untersuchung zugrunde, der in Kapitel 5 besprochen wird. Darin werden erste Schritte in die praktischen Felder konkreten Gehens beschrieben. In Formen teilnehmender Beobachtung,⁴¹ die auch mein Erleben und meine Perspektive im Sinne einer Wahrnehmungs- und Bewegungserfahrung transparent macht und reflektiert, werden die Geh-Performance von Nicole Beutler und der Geh-Workshop von Katja Munker auf ihre medialen Verschachtelungen mit mir als forschendem Subjekt hin untersucht. Zentrale Begriffe sind hier Synchronisation und Desynchronisation, Resonanz und Dissonanz, Körper und Leib sowie Performanz und Performativität der Körpertechnik des Gehens. Dabei geht es nicht darum, eine Lücke in der tanzwissenschaftlichen Forschung zum Gehen in historischen und aktuellen choreografischen Arbeiten zu schließen. Eine umfassende Untersuchung diesbezüglich steht weiterhin aus.⁴² Die vorliegende Arbeit unternimmt vielmehr den Versuch, Ansätze teilnehmender Beobachtung in der aktuellen Performanceanalyse⁴³ durch eine Perspektive medialer Verschachtelungen zu erweitern. Gemeint sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Verschachtelungen zwischen dem zugleich erlebenden und forschenden Subjekt und den erforschten Objekten, in der vorliegenden Studie eine Tanzperformance und ein Gehworkshop. Deren Tänzer*innen bzw. dessen Leiterin wird dabei ebenfalls ein subjektives Erleben und Forschen zugeschrieben, das anhand der genannten Interviews mit zwei der beteiligten Künstlerinnen erhoben wird. Diese Verschachtelungen zwischen den Akteur*innen einer Untersuchung von Gehperformances und -workshops sowie

⁴¹ Vgl. Flick (2011) S. 287–296.

⁴² Ralph Fischer hat in seiner performancewissenschaftlichen Untersuchung *Walking Artists* (2011) ein Kapitel zu Gehen im Tanz vorgelegt. Neben Einzelartikeln, wie z.B. Brandstetter (2000 und 2007), Foster (2002) oder Megan (2015), liegen ansonsten lediglich Untersuchungen zur Rolle des Gehens in den performativen Künsten allgemein vor. Vgl. hierzu u.a. Evans (2011), O'Rourke (2013) oder Ulrich/Hesse/Oucherif (2022).

⁴³ Vgl. Wieczorek (2017).

die Oszillationen zwischen den jeweiligen Rollen der an den untersuchten Situationen Beteiligten zeigen bereits an diesem Punkt der Untersuchung, dass Gehen immer in Beziehung ist und als sozialer Akt verstanden wird.

So baut die vorliegende Untersuchung im zweiten wie auch im dritten Teil maßgeblich auf die Partizipation und Zusammenarbeit von unterschiedlichen Akteur*innen. Der gesamte Verlauf der Forschungen im Feld umfasst ca. vier Jahre und hatte unter anderem folgende Stationen:⁴⁴

- Für den in Kapitel 5 besprochenen zweiten Teil der vorliegenden Arbeit:
 - Nicole Beutlers *Radial Courses* in Amsterdam: März 2010
 - Katja Münkers *Feldenkrais-Walk*: Februar 2012
- Für den in Kapitel 6 besprochenen dritten Teil der Arbeit:
 - Recherche-Workshop in Wien: Mai 2011
 - Proben und Premiere von *The Walk* in Berlin: Winter/Frühjahr 2012
 - Performances von *The Walk* in Düsseldorf: September 2012
 - Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* der HCU Hamburg: Oktober 2012 bis Juli 2015
 - Performances von *The Walk* in Essen: April/Mai 2013
 - Proben und Performance von *The Walk A Review* im Rahmen des Graduiertenkollegs in Hamburg: Mai 2013
 - Organisation und Ausrichtung des Symposiums *Zusammenkommen. Zusammen gehen* mit einer Performance von *The Walk* in Berlin sowie der zweiten Teilnahme an Münkers *Feldenkrais-Walk*: September 2013
 - Proben und Performance von *Gänge* (eine Version von *The Walk*) im Rahmen des Graduiertenkollegs in Hamburg: Mai 2014
 - Graduiertenkolleg der HKS Ottersberg: Oktober 2017 bis März 2020

Für den dritten Teil der Arbeit waren insgesamt 26 künstlerisch Forschende an Diskussionen, Recherchen, Proben und Aufführungen beteiligt und schätzungsweise 300 Teilnehmer*innen, die an den Workshops oder an den partizipativen Performances *The Walk* (2012) und *Gänge – Gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen* (2014) teilgenommen haben. Diese beiden Performances mit den in ihnen enthaltenen Spielformen des Gehens greifen das Gehen als zentrale Methode auf und entwickeln es so, dass die Frage nach der Durchlässigkeit und Verwobenheit verschiedener öffentlicher und privater Räume beim gemeinsamen

⁴⁴ Eine Liste aller Stationen findet sich in Anhang 1: Chronologien und Stationen des Forschungsprozesses.

Gehen in der Stadt praktisch und im Feld untersucht werden kann. Es sind Performances, bei denen eine Anzahl Performer*innen ein Publikum einladen, gemeinsam mit ihnen durch die städtische Umgebung bzw. um den Block eines Theaters zu gehen, dabei mit Gangarten zu spielen und auf diese Weise ihre Wahrnehmungen der beteiligten Räume zu intensivieren und zu schärfen. Die Körper- und Raumerfahrungen der Beteiligten wurden mithilfe von Fragebögen als qualitative Daten der Untersuchung erhoben. 18 Mitgehende bzw. -forschende haben sie ausgefüllt und zurückgegeben. Außerdem habe ich mit dem Stadtplaner Achim Nelke ein Interview zu Fragen der Wirksamkeit von Performances im öffentlichen Raum und für dessen Planung und Gestaltung geführt, das Eingang in das Fazit in Kapitel 7 findet.⁴⁵

Darüber hinaus wurden die Proben in Berlin von der Filmemacherin Lilo Mangelsdorff begleitet und die Recherche für *Gänge* in Hamburg von der Stadtforscherin Heike Lücken praxeologisch untersucht. Mangelsdorff hat die Mitwirkenden von *The Walk* in ihrem Film zur Performance interviewt. Außerdem hat sich der zufällig vorbeikommende, brasilianische Filmemacher Mario Roche einer Performance von *The Walk* in den Straßen Berlins angeschlossen und einen Filmmitschnitt davon erstellt, den er auf Youtube hochgeladen hat.⁴⁶ Zudem habe ich im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* der HCU Hamburg und als Stipendiat der HKS Ottersberg wissenschaftlich zum Gehen geforscht und mich in diesem Rahmen mit anderen Forschenden und Lehrenden intensiv ausgetauscht. Jede*r dieser Teilnehmer*innen und Akteur*innen verfolgte eigene Interessen, über die ich im Rückblick nur spekulieren kann – Inspiration für eigene künstlerische Projekte, Erstellung eines Films, Input für die eigene Forschung, Spaß am Mitmachen, Geld verdienen etc. Die Koexistenz solcher unterschiedlicher Intentionen ist Teil kollektiven Forschens. Jede*r Teilnehmer*in setzt jeweils das um, was ihn*sie interessiert. Eines meiner zentralen Interessen war und ist die hier vorliegende Studie, an der ich folgerichtig als einziger Urheber in allen Schritten beteiligt war.

Das Netzwerk der Mitforscher*innen und Teilnehmer*innen bleibt dabei ausschlaggebend für die Forschungsergebnisse. Mit Blick auf die oben gestellte Frage, wie gemeinsam Gehende über ihre Erfahrungen im Gehen miteinander sprechen, deutet sich auch ein demokratisches Verständnis von Wissensproduktion durch gemeinsames Forschen an, womit eine Diversifizierung von Perspektiven und Forschungsansätzen gegeben ist,⁴⁷ die einer komplexen Problemstellung, wie die geteilte Nutzung urbaner Räume, in Form öffentlicher Aushandlungsprozesse begegnen kann. In einem solchen Prozess reicht es nicht, wissenschaftlich erhobene Forschungsergebnisse den betroffenen Öffentlichkeiten einfach nur mitzuteilen. Stattdessen nehmen diese Öffentlichkeiten an den Forschungs- und Lösungsprozessen teil.⁴⁸ Die

⁴⁵ Fragebögen, Interviews und Emails befinden sich in Anhang 2 dieser Arbeit.

⁴⁶ Die Filme von Mangelsdorff und Roche lassen sich über die Links online abrufen. Die Untersuchungen von Lücken finden Eingang in Kapitel 6.

⁴⁷ Vgl. Latour (1998).

⁴⁸ Vgl. Stengers (2017) sowie Dewey (2016).

Teilnahme der unterschiedlichen, an der Forschung beteiligten Gruppen werden in der vorliegenden Untersuchung durch die Analyse von Probenmomenten und die Auswertung der Fragebögen auf ihr Potential zu einer solchen Teilhabe hin untersucht. Dabei werden die Verkettungen zwischen den einzelnen Erkenntnisschritten dieses partizipatorischen und transdisziplinären Forschungsansatzes nicht nur als Eigenart der Untersuchung betrachtet. Vielmehr wertet dieser Ansatz die Verkettungen als zentralen Teil des Forschungsdesigns. Erfahrungsba- sierte, sinnliche Erkenntnis aus künstlerischen Settings und wissenschaftlich fundierte Wis- sensproduktion stehen gleichwertig nebeneinander.⁴⁹ Ähnlich wie das Gehen verschiedene Orte verbindet, verbindet die so verstandene Transdisziplinarität verschiedene Erkenntnisme- thoden und -schritte zu einem Weg, auf dem gehend geforscht wird, während das Gehen sei- nerseits er- und beforscht wird.

Die im dritten Teil zum Einsatz kommenden Methoden beinhalten zentral auch solche der künstlerischen Forschung. Deren Einladung zu einem nicht-begrifflichen, sinnlichen und unfertigen Denken⁵⁰ wird im Rahmen der vorliegenden Studie dahin gehend angenommen, als dass dieses unfertige Denken sich in vielfältigen Übersetzungsbewegungen zu den begriff- lichen Formen des ›fertigen‹ Denkens immer wieder ›vervollständigt‹, während es anders- herum hilft, die begrifflichen Denkformen immer wieder zu einem sinnlichen Denken hin zu öffnen. Künstlerische Forschung in den Feldern der Choreografie und des Tanzes ist in den letzten Jahrzehnten zunächst durch so genannte somatische Methoden bereichert worden. Bei diesen konzentrierten sich die Forscher*innen oft auf (physio)therapeutische Aspekte der tanzenden Individuen und ihrer Körper und darauf, wie diese durch verbesserte Selbstwahr- nehmung zu körpergerechteren und tieferen Beziehungen zum tanzenden Selbst gelangen können. Ein zentrales Feld der Aktivität stellt dabei die Tanzpädagogik und -ausbildung dar.⁵¹ In jüngerer Zeit sind somatische Methoden aber auch explizit in die choreografischen For- schungen und Arbeiten von Künstler*innen wie z.B. Anne Juren, Mette Ingvarlsen oder Per Roar eingeflossen.⁵² Allen ähnlich ist, dass sie mithilfe unterschiedlicher somatischer Metho- den eine Bandbreite an Choreografien, Installationen, Workshopformaten und anderen medi- alen Übersetzungen entwickeln, die die Kapazitäten des Körpers zu unterschiedlichen Wahr- nehmungen und Verknüpfungen mit Umgebungen und mitunter auch mit Vorstellungen von fantastischen Körpern und Welten erkunden und erweitern. Dabei werden die Methoden und Arbeiten oft durch phänomenologische oder neurowissenschaftliche Rahmensetzungen oder mithilfe von kunstphilosophischen Untersuchungen perspektiviert und konzeptualisiert.⁵³

Die vorliegende Untersuchung knüpft an diese multi- bzw. transdisziplinären Ansätze

⁴⁹ Vgl. Klein (2018) sowie Bauer/Nöthen (2021).

⁵⁰ Borgdorff (2007).

⁵¹ Vgl. Sieben (2011) sowie Eddy (2009).

⁵² Vgl. Ingvarlsen (2016), Juren (2021) sowie Roar (2015).

⁵³ Vgl. ebd.

künstlerischer Forschung mit ihren medialen Übersetzungen an. Indem sie letztere fokussiert, trägt die Arbeit dazu bei, die für künstlerisches Forschen unabdingbaren Übersetzungsbewegungen zwischen den beteiligten Medien transparent und untersuchbar zu machen. Wie bereits beschrieben, werden dafür in den Kapiteln 2 und 3 mit Blick auf das Gehen auch die beteiligten Körper und ihre Wahrnehmungen, Bewegungen und Handlungen sowie ihre leiblichen Empfindungen und Raumerlebnisse explizit als medial konzeptualisiert und in ständigen Übersetzungsbewegungen miteinander verschränkt. Dass diese Übersetzungsbewegungen, auch zwischen Performance, Performer*innen und Zuschauer*innen, bis zu einem gewissen Grad technisch nachvollziehbar und damit auch veränderbar und als Erfahrungen kommunizierbar sind, ist eine weitere, zentrale These dieser Arbeit und wird unter anderem anhand der bereits angeführten Fragebögen untersucht.⁵⁴

Künstlerische Methoden wie auch »kollaboratives Gehen und Teilhabe an Stadtgesellschaft«⁵⁵ als Methode und Anliegen kommen seit mehreren Jahren auch in der Stadtforschung zur Anwendung.⁵⁶ So sind transdisziplinäre Forschungsansätze in der qualitativen Stadtforschung nicht neu.⁵⁷ Diesen Entwicklungen liegt unter anderem die Erkenntnis zugrunde, dass Raum, zumal in Städten, auf vielen verschiedenen Ebenen, aus unterschiedlichen Perspektiven und immer auch leiblich und körperlich handelnd konstituiert wird,⁵⁸ und dass Gehen durch seine relative Langsamkeit die Räume der Stadt sinnlich erfahrbarer macht als beispielsweise Autofahren.⁵⁹ Dabei wird zwischen gelebten und gebauten Räumen unterschieden. Erstere sind mit menschlicher Bewegung und sinnlicher Wahrnehmung verknüpft und lassen sich in Alltagshandlungen und Verhaltensweisen, aber auch in Haltungen und Outfits beobachten. Gelebte Räume konstituieren sich aus den Verhältnissen und Bezugnahmen zwischen persönlichen Innen- und umgebenden Außenwelten. Sie vermitteln gleichsam zwischen subjektiver, auf gewisse Art auch privater Erfahrung und sichtbarer und damit öffentlicher Handlung.⁶⁰ Der gebaute Raum stellt aus Sicht der Stadtforschung dagegen das Dispositiv dar, das für die Stadtbenutzer*innen Reglementierung und Wegführung bedeutet, aber eben auch Möglichkeiten eröffnet, Gebrauchsweisen zu entwickeln, die in gelebten Räumen die Reglementierungen unter- oder ihnen sogar zuwiderlaufen. In diesen Aneignungen sind gelebter und gebauter Raum dynamisch ineinander verschachtelt und in beständigen medialen Übersetzungsprozessen miteinander im Austausch. Zwischen gelebtem und gebautem Raum erkennt die

⁵⁴ Diese Konzeptualisierung von ineinander verschachtelten Techniken und Leib- und Umgebungsräumen wird schließlich auch im sechsten Kapitel, welches den künstlerischen Forschungsteil dieser Untersuchung bespricht, mithilfe von Fragebögen geprüft, welche die Teilnehmer*innen der künstlerischen Forschung beantwortet haben.

⁵⁵ Rohde/Wildner (2020) S. 12.

⁵⁶ Vgl. Bauer/Nöthen (2021).

⁵⁷ Vgl. Streule (2014).

⁵⁸ Vgl. Löw (2001).

⁵⁹ Vgl. Niederkofler (2023) S. 165.

⁶⁰ Vgl. Rolshoven (2017) S. 103–104.

qualitative Stadtforschung auch konfliktäre Aushandlungsprozesse.⁶¹ Durch das wiederholte Begehen von Rasenflächen in Parks entstehen beispielsweise Trampelfade, die immer wieder neu eingesät werden; Graffitis und Tags stehen im Wettstreit mit ihren regelmäßigen Übermalungen; oder aufgrund fließenden und stehenden Autoverkehrs schlecht begehbarer Straßenzüge sind unbelebt, weil Bewohner*innen eine Abkürzung an ihnen vorbei gefunden haben.⁶² So wird der gebaute Raum beinahe zu einem lebendigen, sich bewegenden Raum, der sich verformen, verfärben, verkleinern oder vergrößern lässt. Dies mag auch daran liegen, dass Architektur, ähnlich der bereits angeführten Orientierung, nicht allein visuell wirkt bzw. gestaltet und genutzt wird, sondern vor allem multisensorisch und damit auch kinästhetisch, atmosphärisch und leiblich.⁶³

Bei diesem multimodalen Verständnis von Stadtraum setzt die vorliegende Untersuchung an. Im praktischen dritten Teil, der in Kapitel 6 diskutiert wird, fokussiert die Studie auf die De-/Synchronisierungen von Fortbewegungen im öffentlichen Raum und bringt dabei die individuellen, von den jeweiligen Gangarten und den durchschrittenen Räumen evozierten Re- und Dissonanzen performativ unter Teilnehmer*innen und mit Passant*innen in Austausch. Damit sucht sie im und durch das Gehen eine Perspektive zu öffnen, die Handeln im öffentlichen Raum vor allem als ineinander verschachtelte Bewegungs- und Wahrnehmungsprozesse versteht, anhand derer die Stadtnutzer*innen ihre Intentionen ausrichten bzw. auf Zufälle reagieren und handeln können. Eine solche Stadtforschung, die mit dem urbanen Gehen spielt und es als leibliche Körpertechnik mit gestaltbaren Bewegungs- und Wahrnehmungsweisen in seinen Verschränkungen mit einer sich mitbewegenden Stadt untersucht, wird durch den Einsatz aller Sinne auch zu einer kritischen Befragung des vornehmlich auf den Sehsinn zugeordneten öffentlichen Raumes mit seinen Hausfassaden, Schaufenstern, Monitoren, Werbetafeln und verkehrsregelnden Schildern und Ampeln.⁶⁴

Im gemeinsamen Gehen wiederum wird das subjektive und multisensorische Erleben zu einer geteilten, performativ-sichtbaren und damit öffentlichen Erfahrung, die im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit zu der oben beschriebenen demokratischen bzw. kollektiven Wissensproduktion beiträgt. Dem gemeinsamen Gehen als einer solchen kritischen Befragung urbaner Räume wohnt, ähnlich den Radfahrten der *Critical Mass* Bewegung,⁶⁵ deshalb auch ein politisches Potential inne, mit dem ein ganz bestimmter Stadtraum nicht nur untersucht, sondern auch kritisiert und belebt werden kann: der unter anderem aufgrund seiner motorisierten Geschwindigkeit auf den Sehsinn fokussierende Verkehrsraum. Dieser wird durch Gehperformances in seinem Fluss zwar nicht gestoppt, aber durchaus unterbrochen

⁶¹ Vgl. Rolshoven (2017) S. 104–105.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Hopkins (2017) sowie Gammerl/Herrn (2015).

⁶⁴ Vgl. Hopkins (2017) S. 11.

⁶⁵ Vgl. Strüver (2015).

und alternativ genutzt, nämlich mit performativen Gangarten und multisensorischen Einladungen an Teilnehmer*innen und Passant*innen in dem ansonsten durch schnelle Passagen zwischen Konsumorten, Arbeitsplätzen und privaten Ruheorten geprägten öffentlichen Verkehrsraum.⁶⁶

Indem die sich im gemeinsamen Gehen auftuenden Brüche und Freiräume, in denen neues Wissen aufscheint, in einem Modus entstehen, der mit dem Regisseur und künstlerische Forscher Julian Klein als künstlerischer Wahrnehmungsmodus bezeichnet ist, nutzt die Untersuchung die Übersetzungsbewegungen zwischen Erleben, Artikulieren und (Mit)Teilen nicht nur für die partizipative und multiperspektivische Erkenntnisgewinnung mit Bezug auf Stadträume, sondern sie erkundet auch die leiblichen, körperlichen und materiellen Mechanismen dieser Erkenntnisgewinnung und macht sie potentiell für Stadtplanungsprozesse der Zukunft nutzbar. Im künstlerischen Wahrnehmungsmodus werden Wahrnehmung als aktive Handlung eines forschenden Subjektes und das Wahrgenommene in Form des beforschten Objektes als koexistent wahrnehmbar. Wahrnehmung sowie Forschungssetting mit seinen intensivierten sinnlichen Qualitäten, seinen medialen Übersetzungen und seinen semiotischen Repräsentationen sind den Forschenden in ihren beweglichen Verschachtelungen bewusst und ermöglichen eine Öffnung des Erlebens hin zu dem noch zu formulierenden Wissen.⁶⁷ Dies wird in Kapitel 6 durch die Performances *The Walk* (2012) und *Gänge* (2014) fokussiert und eingehend untersucht. Damit macht die Studie für das Feld der »geographisch-künstlerische[n] Stadtforschung«⁶⁸ einen konkreten Vorschlag, der »die ästhetischen und semiotischen Modi der Wahrnehmung mit künstlerischen Mitteln spielerisch und kollaborativ zueinander ins Verhältnis setz[t].«⁶⁹

Stadtforschung, aber auch performancewissenschaftliche und künstlerische Forschung bewegen sich mit ihren offenen Erkenntnisfragen immer wieder in einem künstlerischen Wahrnehmungsmodus. Indem sie mit den Bewegungen des Gehens in der Stadt spielt und dies mit den Bewegungen des Forschens verschachtelt, adressiert und untersucht die vorliegende Arbeit genau die Bewegungen zwischen sinnlichem und sinnhaft-artikulierte[m] Wissen.

⁶⁶ Constant (2008 [1959]) S. 80.

⁶⁷ Vgl. Klein (2018) S. 79.

⁶⁸ Bauer/Nöthen (2021) S. 169.

⁶⁹ Ebd. S. 184.

2. Losgehen – Gangarten und ihre Anfänge

»You're walking.
And you don't always realize it, but you're always falling.
With each step you fall forward slightly.
And then catch yourself from falling.
Over and over, you're falling.
And then catching yourself from falling.
And this is how you can be walking and falling at the same time.«¹

Dieses Kapitel stellt die zentrale Methode der vorliegenden Untersuchung, das Gehen, vor und ordnet es in unterschiedliche Kontexte ein. Als die in der Einleitung so bezeichnete »genuin menschliche Eigenschaft«² ist der aufrechte Gang eine der grundlegenden Körpertechniken,³ die in Reaktion auf sich ändernde Umwelten entstanden sind und menschliche Körper überhaupt erst so geformt haben, wie wir sie heute kennen. Dabei hat das Gehen unterschiedliche Räume aufs Engste permeabel miteinander verknüpft – unterschiedliche Umwelten untereinander und diese mit den Anatomien der gehenden Körper wie auch mit den leiblichen Erlebnissräumen der gehenden Hominiden und Menschen. Diese Verknüpfungen von Räumen, Körpern und den Körpertechniken der Bewegung und der Wahrnehmung haben alle ihre eigenen Materialitäten bzw. Eigenschaften. Sie verschachteln die füreinander permeablen Räume in permanenter Bewegung und auf immer wieder neue Weise beständig ineinander.

Zunächst wird das Gehen anhand einer Betrachtung physiologischer Aspekte beleuchtet. Wie lernen Menschen im Kleinkindalter das Gehen, und was passiert alles mit uns, wenn wir gehen? Als Körpertechnik bewegt sich das Gehen aber auch in kulturellen und sozialen Zusammenhängen, was im Anschluss untersucht wird. Gehen unterliegt einer kulturell und gesellschaftlich geprägten Erziehung zu bestimmten, geteilten Stilen, die auch individuell variiert und zum Teil unterwandert werden. Danach wird in einer Zusammenfassung von Forschungsergebnissen zur evolutionären Entwicklung der menschlichen Bipedie nachvollzogen, wie Gehen als Anpassung früher Hominiden an sich verändernde Umwelten ganz konkret, materiell und körperlich zwischen diesen Umwelten und den zu gehen beginnenden Körpern vermittelt und umweltliche Außen- und körperliche Innenräume miteinander verwoben und gegenseitig in Mitleidenschaft hat. Diese Veränderungen und Verwobenheiten zeigen sich noch heute in der Anatomie der Gattung *Homo sapiens* und liegen unserer mittlerweile kultivierten Körpertechnik des Gehens zugrunde.

¹ Anderson (2007 [1982]).

² Fischer (2011) S. 25.

³ Der Begriff der Körpertechniken wird in Anlehnung an Mauss (1978 [1935]) in Kapitel 3.2 eingehender untersucht.

Physiologische, kulturelle und soziale Aspekte des Gehens

Alle erwachsenen Menschen der Spezies *Homo sapiens*, die sich zweibeinig fortbewegen, haben als Kleine und im Kleinen das evolutionäre Experiment früher Hominiden mit der schrittweisen Entwicklung körperlicher Fähigkeiten und Anatomien individuell durchgespielt: Über die Entwicklung von diversen, aufeinander aufbauenden Bewegungsmustern von Kopfwendungen im Liegen über das Rollen des ganzen Körpers entlang seiner Längsachse, das Stoßen und Abstoßen vom Untergrund bis hin zum Sich-Strecken, Sich-Ziehen und Etwas-an-sich-heran-Ziehen entwickelt das Kind die Fähigkeiten zum Sitzen und Krabbeln und lernt schließlich, sich an Hosenbeinen oder Möbelstücken hochzuziehen, um die erwachsenen Vorbilder nachzuahmen und nach und nach ins Gehen ohne Festhalten zu kommen.⁴ Dabei wandert die taktile Wahrnehmung von Füßen und Händen bei der bodennahen Fortbewegung Schritt für Schritt ausschließlich in die Füße beim Gehen. Das »motorische Sehen«⁵, dem der Phänomenologe Hermann Schmitz neben dem Gehen auch das Greifen zuordnet,⁶ orientiert sich nach und nach um und wird durch die Aufrichtung mit dem visuellen Sehen neu verknüpft.

In der Phänomenologie wird Gehen als Orientierung in der Welt verstanden, die mit jedem Schritt zu einem vielschichtigen Experiment werden kann, mit dem das Unbekannte erkundet und die Bezüge zur Welt erweitert oder sogar neu definiert werden.⁷ Dieses Experiment beginnt für fast alle Menschen zwischen dem 9. und 18. Monat, wenn sie die oben beschriebenen Schritte durchlaufen und Schritt für Schritt das Gehen erlernen und damit die Welt erkunden.⁸ Den frühen Hominiden vielleicht nicht unähnlich ist dieser Gang anfangs noch unsicher und gleicht eher einem nur durch die eigenen Schritte aufgehaltenen Fallen durch den Raum, von einem Halt zum nächsten strebend. Erst über die Jahre festigt sich der Schritt, und die im Kleinkindalter noch neuen Wahrnehmungsweisen und Zugänge zur Welt werden normal. Dennoch bleibt das Gehen auch für Erwachsene im Großen und Ganzen ein Balanceakt, der zu 84% des Schrittzklus auf einem Bein verbracht wird, während der Körper nach vorne fällt, um vom anderen, nach vorne schwingenden Bein wieder aufgefangen zu werden.⁹ Zugespielt könnte man sagen, seit den ersten Schritten der Menschheit befinden wir Menschen uns weitgehend im freien Fall.

In den heutigen Sportwissenschaften und in der Physiotherapie wird die Erforschung des Gehens durch die technisch unterstützte Ganganalyse immer weiter verfeinert. In diesen Disziplinen dienen die Forschungsergebnisse der Leistungssteigerung bei Sportler*innen oder zur Verbesserung von Bewegungsabläufen und der Rehabilitation nach Verletzungen bzw. bei

⁴ Bainbridge-Cohan (1993) S. 100–104.

⁵ Hermann Schmitz, hier zitiert nach Fischer (2011) S. 28.

⁶ vgl. Fischer (2011) S. 28.

⁷ Vgl. Fuchs (2000) S. 258.

⁸ Vgl. König (2013) S. 16.

⁹ Vgl. König (2013) S. 19.

Krankheiten. Hierzu wird die Motorik des Gehens in ihren einzelnen Komponenten wie auch in deren Zusammenwirken gleichsam technisch aufgefasst. Solchermaßen betrachtet, ist »Gehen [...] ein komplexes Zusammenspiel von Bewegungen der Gelenke [und] selektiv gesteuerter Aktivität der Muskeln«¹⁰. Im Bewegungsablauf des Gehens werden »gut 700 Muskeln und 100 Gelenke«¹¹ in Gang gesetzt, und seine »Gesetzmäßigkeiten [...] werden seit dem frühen 19. Jahrhundert von Wissenschaftler*innen diverser Disziplinen in jeder Hinsicht erforscht.«^{12 13} Es lässt sich in insgesamt acht Phasen aufteilen, an denen der gesamte Körper in mannigfaltigen, rhythmischen Bewegungen beteiligt ist. Dabei bleibt immer mindestens ein Fuß am Boden und der Schwerpunkt wie auch die Mittelachse des Körpers werden in allen drei Ebenen kontinuierlich gehoben, gesenkt, verlagert und verdreht.¹⁴ Diesen komplexen Ablauf können wir willkürlich über die entsprechenden motorischen Pyramidenbahnen des Nervensystems steuern, brauchen dazu aber auch den im Spinalmark abgespeicherten Schrittzyklus. Der ist dort »durch ein oszillierendes Netz von Interneuronen programmiert, den zentralen [Schritt]Mustergeneratoren [...]. Dieses Netzwerk ist in der Lage, alternierende Schwung- und Standphasen zu erzeugen.«¹⁵ Ein solches Muster von Gehbewegungen ist, wenn auch ohne Standphasen, bereits bei Embryos ab der siebzehnten Woche beobachtbar.¹⁶ Das Gehen ist also nicht nur erlernt, sondern uns auch in menschliche Körper eingeschrieben. Es ist genetisch »vorprogrammiert« und kann damit auch als natürlich gelten. Als Technik macht das Gehen den Status des Menschen zwischen seiner Natur und seinen Kulturen und die Verknüpfungen dazwischen erkenn- und untersuchbar.

Die grundlegenden Gehmuster beim normalen Gehen befinden sich in einem ständigen Austausch mit anderen Körpersystemen und neuronalen Netzwerken, wie z.B. dem Sehen, dem Gleichgewichtssinn, dem Tastsinn in den Fußsohlen oder mit dem limbischen System, das unsere Emotionen maßgeblich steuert und in seinen Verschaltungen mit dem motorischen System unter anderem stimmungsgeladene Gangqualitäten erzeugen kann.¹⁷ »Menschen, die z.B. Angst vor dem Hinfallen haben, gehen gehemmter und erzeugen ein anderes Gangbild als Menschen ohne diese Angst.«¹⁸ Außerdem lässt sich feststellen, dass eine traurige Stimmung zu einer leicht gebeugten Haltung mit kürzeren Schritten führen kann als gute Laune, die ihrerseits zu erhöhter Schrittgeschwindigkeit und -länge und kürzeren zweibeinig unterstützten Phasen führt.¹⁹ Einer schlurfenden, gebeugten Person sehen wir die traurige

¹⁰ Perry (2006) S. V.

¹¹ König (2013) S. 19.

¹² Ebd.

¹³ Zur Geschichte der Gehforschung im 19. Jahrhundert siehe Mayer (2013).

¹⁴ Vgl. Thörner (1959), hier angeführt nach König (2013). S. 20.

¹⁵ Götz-Neumann (2006) S. 5.

¹⁶ Vgl. Nicholson (2009) S. 10–11.

¹⁷ Vgl. König (2013) S. 20–21.

¹⁸ König (2013) S. 21.

¹⁹ Vgl. Götz-Neumann (2006) S. 179–180.

Stimmung an, während ein leichter und beschwingter Gang in aufrechter Haltung meist auf gute Laune schließen lässt.

Aber nicht nur Gemütszustände lassen sich am Gang ablesen. Auch Berufs-, Klassen-, Gender- und kulturelle Zugehörigkeiten bzw. -zuschreibungen können am Gang erkennbar sein.²⁰ So geht z.B. ein*e Hip-Hopper*in anders als eine Person in hochhackigen Pumps und engen Jeans.²¹ Haltung und Schrittart werden gesellschaftlich bereits seit der Antike und mitunter auch explizit vorgeschrieben. Die Anweisungen richten sich an aufrecht zu stehende und gehende Aristokrat*innen ebenso wie an sich zu unterwerfende Untertanen und später auch an die bürgerliche Gesellschaft mit ihren standes- und geschlechtsspezifischen Regeln. Diese schreiben beispielsweise vor, wie ein*e Bürger*in sich zu halten hat, und wie er*sie gehen soll, um sich von der Aristokratie abzusetzen.²² Zu einem großen Teil richten sich diese Normierungen nach gesellschaftlichen Werten, die implizit Herrschaftsverhältnisse naturalisieren sollen und damit auch ideologisch wirksam werden können, wenn z.B. koloniale Strukturen und die Unterlegenheit einer Menschengruppe durch Beschreibungen eines angeblich affenähnlichen Gangs von Bewohner*innen der Subsahararegion untermauert werden.²³ So offensichtlich manche dieser Zusammenhänge aufgrund ihrer historischen Distanz heute sein mögen, bleiben auch gegenwärtige Haltungs- und Handlungsmuster von sozialen Unterscheidungen implizit durchzogen. Mit dem Begriff des *habitus* beschreibt der Soziologe Pierre Bourdieu diese die »in den unterschiedlichen sozialen Klassen differenten Arten, den Körper zu pflegen, zu ernähren und zu gebrauchen.«²⁴ Der Philosoph Kurt Bayertz zitiert den Soziologen Pierre Bourdieu mit der These,

dass der Körper die unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks darstellt, diesen vielfältig zum Ausdruck bringt: zunächst einmal in seinen scheinbar natürlichsten Momenten – seinen Dimensionen (Umfang, Größe, Gewicht, etc.) und Formen (rundlich oder vierschrötig, steif oder geschmeidig, aufrecht oder gebeugt, etc.), seinem sichtbaren Muskelbau, worin sich auf tausenderlei Art ein ganzes Verhältnis zum Körper niederschlägt ... Unterschiede im Körperbau erfahren Verstärkung und symbolische Akzentuierung durch Unterschiede in der Körperhaltung, im Auftreten und Verhalten: in ihnen kommt das umfassende Verhältnis zur sozialen Welt zum Ausdruck.²⁵

Das Gehen als biologisch-genetisch determinierte Art und Weise, den Körper zu gebrauchen,²⁶ steht also in gesellschaftlichen Zusammenhängen und wird zugleich von persönlichen Stimmungen und »individuell spezifisch geprägten Gangarten und Gehstilen überformt, die

²⁰ Vgl. Bayertz (2012) S. 315.

²¹ Vgl. Götz-Neumann (2006) S. 8.

²² Vgl. Bayertz (2012) S. 302–306.

²³ Vgl. Bayertz (2012) S. 370.

²⁴ Bayertz (2012) S. 309.

²⁵ Bourdieu (1982) S. 307 und S. 309, hier zitiert nach Bayertz (2012) S. 309–310.

²⁶ Vgl. König (2013) S. 27.

freilich Wandlungsprozessen unterliegen, weil unsere Physis wie auch Psyche sensibel auf Lebens- und Umweltbedingungen [...] reagieren.«²⁷ Zu gehen heißt einerseits physiologische, räumliche und gesellschaftliche Vorgaben zu aktualisieren, andererseits aber auch diese durch individuelle Stile, Experimente und Erfahrungen zu prägen und mitunter zu unterwandern. Gehende bewegen sich seit den ersten Gehversuchen früher Hominiden auf ihre je eigenen Arten und Weisen auf Haupt-, Um- und Abwegen in einem bei aller Vielfalt abgesteckten Feld, das sich nicht nur unter den Füßen der Gehenden befindet, sondern sich auch durch die gehenden Körper selbst zieht und windet: als physiologischer Ablauf, der sich durch gesellschaftliche Normierungen und durch individuelle Lernprozesse eingeschrieben hat, die zum Teil auch evolutionäre Entwicklungen zum Gehen nachvollziehen und aktualisieren.

Eine kurze Evolutionsgeschichte des aufrechten Gangs – Umwelten, Körper, Experimente mit Bewegung

Es gibt unterschiedliche Erklärungsansätze, wie klimatische Veränderungen und die mit ihnen verbundenen Umweltveränderungen zur Hominisation beigetragen haben könnten. Unterschiedliche Hominiden und Spezies der Gattung Homo haben sich während der Evolution entwickelt, und in Folge wurden diverse Fähigkeiten und Veränderungen akkumuliert: Angefangen bei der Vergrößerung des Gehirns, die Verlängerung der Kindesentwicklung, die Entstehung komplexer mentaler, sprachlicher und sozialer Verhaltensweisen, die Fähigkeit zum Werkzeugbau bis hin zu technischen Fähigkeiten, die Umgebungen überlebensdienlich verändert haben, z.B. durch das Aufstellen von Fallen oder durch den Bau von Behausungen.²⁸ Darüber, dass dieser Prozess durch die zweibeinige Fortbewegung sprichwörtlich in Gang gesetzt wurde, herrscht dabei weitgehend Konsens.²⁹

Warum genau sich unsere Vorfahren zu Fuß auf den Weg gemacht haben, ist jedoch nach wie vor umstritten.³⁰ Aufgrund der vielfältigen, sich wegen immer wieder neuer Knochenfunde ständig verändernden Forschungslage wird in »der jüngeren Forschung zunehmend betont, dass wir es beim ›aufrechten Gang‹ nicht mit *einem* kompakten Merkmal, sondern eher mit einem komplexen Merkmalsbündel zu tun haben,«³¹ das viele körperliche Veränderungen und Funktionen beinhaltet, wie z.B. das Balancieren auf lediglich zwei Fußsohlen bei vertikaler Aufrichtung des Körpers. Dabei ist »mit der Möglichkeit [zu rechnen], dass einzelne dieser Teilmerkmale unabhängig voneinander, zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen (vormenschlichen) Arten, vielleicht auch mehrfach und in verschiedenen Ausprägungen

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. »Climate Effects on Human Evolution«, abrufbar unter: <https://humanorigins.si.edu/research/climate-and-human-evolution/climate-effects-human-evolution> (letzter Zugriff 04.03.2025).

²⁹ Vgl. Solnit (2001) S. 32 und S. 41 sowie Fischer (2011) S. 25–26.

³⁰ Vgl. Solnit (2001) S. 38–41 sowie König (2013) S. 42–43.

³¹ Bayertz (2012) S. 228.

entstanden sind. [...] eine patchworkartige Abfolge lokaler Anpassungen«³². Auch für die Gründe der Durchsetzung dieser Anpassungen werden etliche Erklärungsansätze diskutiert, für die wahrscheinlich ein ähnliches Patchwork gilt wie für den Verlauf der Entwicklung zum Gehen.³³ Die hier angedeutete Vielzahl von Erklärungsansätzen macht deutlich, dass nicht nur die Evolution des Menschen mit der Entwicklung der Körpertechnik des Gehens kontingent ist, sondern zwingendermaßen auch die Erforschung der Ursprünge der Menschwerdung durch Bipedie. Sie ist abhängig von zufälligen Knochenfunden und von der Weiterentwicklung der Untersuchungsmethoden dieser prähistorischen Hominidenknochen und der damals herrschenden klimatischen Bedingungen und Umwelten. Die Kulturtheoretikerin Rebeca Solnit vergleicht diese Forschungssituation mit dem I Ching: Die zufällig gefundenen Knochen werden wie die Stäbe der chinesischen Weissagungspraxis immer wieder neu geworfen und arrangiert, um immer wieder zu neuer Erkenntnis zu gelangen.³⁴ Und nicht zuletzt hängt die Interpretation der Ergebnisse davon ab, welche Perspektive die Forschenden jeweils einnehmen.³⁵ »[V]iele Erkenntnisse [bleiben] deshalb mehr oder weniger spekulativ«³⁶, und es ist nicht letztgültig zu erklären, »warum sich die Bipedie entwickelt hat und warum nur in der menschlichen Stammlinie.«³⁷

Mich an diesem kontingenten und spekulativen Moment orientierend, beschränke ich mich im Folgenden auf einen kleinen Ausschnitt der breiten Forschungslage. Dieser soll nachvollziehbar machen, wie eng wechselnde Umweltbedingungen und sich ändernde Räume, die Entstehung des Gehens und die Entwicklung des menschlichen Körpers bereits seit Beginn der Menschwerdung miteinander zusammenhängen, und wie stark sie sich in ihren Veränderungen wechselseitig beeinflusst und verändert haben.³⁸ Ziel ist es, die Verknüpfungen von Körpern, ihren Techniken des Gehens und den diversen, am Gehen beteiligten Räumen konkret in ihren körperlichen und umweltlichen Materialitäten evolutionär zu untermauern und aufzuzeigen, wie sehr das Gehen in seiner Entwicklung mit sich ändernden Umwelten und dem Experimentieren früher Hominiden abhing, mehr noch, wie sehr das Gehen selber immer schon heuristisches Experiment gewesen ist.

Nicht nur in der Paläoanthropologie sind Forschungsergebnisse kontingent, auch in der Evolutionsbiologie sprechen Forschende von Kontingenz, wenn sie das Zufällige der Mutationen von erforschten Spezies beschreiben wollen: Zwar »hat das Leben grundsätzlich eine Geschichte, das heißt eine Vergangenheit, die immer mitzählt.«³⁹ Doch »hat das Wirken von

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd. S. 227.

³⁴ Vgl. Solnit (2001) S. 40.

³⁵ Vgl. ebd. S. 41.

³⁶ König (2013) S. 35.

³⁷ Henke/Rothe (1999) S. 83.

³⁸ Für einen umfassenden Überblick über die Forschungslage siehe Bayertz (2012), König (2013) und Solnit (2001), auf die ich mich in diesem Kapitel hauptsächlich beziehe, sowie Henke/Rothe (1999).

³⁹ Blount (2018) S. 39.

Selektionskräften unablässig sozusagen die Spreu vom Weizen getrennt. Zufällige Mutationen erzeugten Varianten, und die Selektion wählte darunter günstige Anpassungen an die jeweilige Umwelt aus, die oft beibehalten [und vererbt] wurden.«⁴⁰ Kontingenz heißt hier, dass zukunftsbestimmende Entwicklungen immer von Mutationsereignissen in der Vergangenheit abhängen, die jedoch nicht zwangsläufig genauso hätten auftreten müssen. Und genau diese Kontingenz gilt auch für die jeweiligen, sich beständig ändernden Umwelten, an die sich die Organismen und Spezies durch zufällige Mutation oder Verhaltensänderung immer wieder anpassen und neu miteinander verschachteln.

Während körperliche Mutationen durch Selektion über kurz oder lang vererbbar werden, können Verhaltensweisen, zumindest bei Menschen, durch Vorbild und Nachahmung zwischen den Generationen weitergegeben und somit beibehalten und auf diese Weise zu Körpertechniken werden. Anhaltende Verhaltensänderungen führen allerdings zu anhaltenden, neuen Gebrauchsweisen des Körpers und schließlich zu diversen anatomischen Anpassungen an diese Gebrauchsweisen, die letztendlich doch noch vererbbar werden und teilweise auch genetisch, statt nur durch Vorbild weitergegeben werden können.⁴¹ Der Prozess der Aufrichtung hat sich über Millionen von Jahren gezogen und begann, wie eingangs angedeutet, mit den Veränderungen der Umwelten früher Affen und Hominiden. Die sich im Miozän vollziehenden Umbrüche waren dramatisch⁴² und führten über geologische und folgende klimatische Veränderungen während mehrerer Millionen Jahre zu einer Lockerung des Regenwaldes in Ostafrika.⁴³ Wälder bildeten keinen durchgängigen Lebensraum mehr und wechselten sich stattdessen mit savannenartigem Flachland ab. Diese räumlichen Veränderungen führten dazu, dass damalige Affenarten sich zumindest zweitweise ebenerdig fortbewegen mussten. Dabei wird allgemein angenommen, dass zunächst alle Affenarten auf allen Vieren auf den Boden gingen und einige von ihnen von hier aus den zweibeinigen Gang entwickelten. Neuere Forschungen zeichnen jedoch ein anderes Bild. Ich führe sie im Folgenden an, weil sie die Kontingenz der Evolution, aber auch das I Ching der paläoanthropologischen Forschung gut veranschaulichen. Sie zeigen außerdem auf, wie sehr das Experiment mit verschiedenen Gangarten ganz zu Anfang ausgesehen haben könnte. Und sie machen den Zusammenhang zwischen sich ändernden Umwelten, Wahrnehmung und den sich ergebenden anatomischen Veränderungen deutlich.

Als Affen im Zeitraum vor 10 bis 5 Millionen Jahren mit dem Problem konfrontiert waren, ein bestimmtes Waldstück aufgrund von Ausdünnung des Waldes nicht über Bäume, sondern nur zu ebener Erde erreichen zu können, entwickelten sie unterschiedliche

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Bayertz (2012) S. 223–224.

⁴² Vgl. König (2013) S. 42.

⁴³ Vgl. »Der aufrechte Gang«, abrufbar unter: <https://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/grundlagen/evolution-des-menschen/der-aufrechte-gang/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

Fortbewegungsmethoden, die zum Teil gänzlich neu waren und zu einem anderen Teil auf Fortbewegungsarten basierten, die die Affen von den Bäumen mit auf den Boden brachten. Überraschenderweise sind es die unter heutigen Primaten beobachtbaren vierbeinigen Knöchelgänge, die wahrscheinlich die Neuentwicklungen darstellten. Dagegen war der zweibeinige Gang mit großer Sicherheit eine bereits in den Bäumen praktizierte Fortbewegungsart, die es ermöglichte auf dünneren, flexibleren Ästen zu den im äußeren Blätterdach gelegenen, reiferen Früchten zu gelangen. Während die Hände an oberen Ästen Halt fanden und den Gang stabilisierten, gingen die Affen mit gestreckten Hüft- und Kniegelenken durch das flexible, äußere Geäst. Diese Fortbewegungsart in den Bäumen lässt sich heute noch bei Orang-Utans beobachten. Mithilfe von prähistorischen Knochenfunden kann schlüssig nachgewiesen werden, dass die ersten Hominiden diese Fortbewegungsart konservierten und von den flexiblen Ästen auf die feste Erde übertrugen. Einzig die im Innenohr verortete Balance musste von flexiblen Ästen, an denen sich die Affen auch festhalten konnten, auf festen Boden ohne Halt für die Hände angepasst werden.⁴⁴ Dieser Konservatismus in der Fortbewegung gegenüber der Neuerfindung des Knöchelgangs anderer Affenarten bedeutete, dass sich die Körper daran gewöhnen und diese durch Übertragung auf neue Räume quasi neu erfunden werden mussten. Geologische und klimatische Veränderungen und räumliche und evolutionäre Umbrüche zogen also Experimente in der Fortbewegungsart auf neuem Terrain nach sich, die wiederum die Körper veränderten – eine erste Verschachtelung von Raumveränderungen, Experiment mit Bewegungsformen und anatomischen Wandlungen, die über Millionen von Jahren Umwelten und zu Menschen werdende Körper und ihre Fortbewegungsarten aufs engste miteinander verknüpften.

Wo und wann sich nun welche Fortbewegungsart genau durchgesetzt hat, kann, wie bereits erwähnt, heute nur vermutet werden. Die klimatischen Bedingungen und die mit ihnen verbundenen Umwelten und Räume veränderten sich in dieser Zeit häufig und erhöhten den evolutionären Druck auf die unterschiedlichen Affenspezies an unterschiedlichen Orten in Ostafrika auf so unterschiedliche Arten und Weisen, dass sich etliche Arten zweibeinig gehender Hominiden entwickelten, wieder ausstarben und in dem für die Evolution typischen Trial-and-Error Verfahren vor ca. 4 Millionen Jahren schließlich zu einer Form gelangten, die dem heutigen Menschen ähnlich ist.⁴⁵ Diese diversen Entwicklungsstränge werden durch unterschiedliche Knochenfunde in Ostafrika belegt,⁴⁶ wobei es einige von ihnen zu einer Art Starstatus unter Paläoanthropolog*innen geschafft haben. Dazu gehört unter mehreren anderen das Skelett von *Ardi*, die als eine der

⁴⁴ Vgl. Thorpe et al (2007).

⁴⁵ Vgl. »Climate Effects on Human Evolution«, abrufbar unter: <https://humanorigins.si.edu/research/climate-and-human-evolution/climate-effects-human-evolution> (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁴⁶ Vgl. König (2013) S. 38–39.

ersten Fußgängerinnen [gilt] [...]. Diese 4,4 Mio. Jahre alte Vertreterin der Spezies *Ardipithecus ramidus* konnte wohl bereits auf zwei Beinen gehen, zumindest lassen die Skelettfunde im Gebiet des äthiopischen Awash-Flusses diesen Schluss zu. Ein Rekonstruktion des Beckens deutet darauf hin, dass die gut 51 Kilo schwere Frau bereits den aufrechten Gang praktizierte.⁴⁷

Allerdings nur gelegentlich, wie Untersuchungen der Fuß- und Handknochen zeigen: Die Angehörigen von »Ardis« Gattung konnten vor allem geschickt in den Bäumen klettern,⁴⁸ und letzteres sicher auch zweibeinig im äußeren Blätterdach, wie oben beschrieben.

Im Jahr 2025 an meinem Schreibtisch sitzend, stelle ich mir vor, wie es vor ca. 4 Mio. Jahren begonnen haben mag: Eine Gruppe von Affen auf Nahrungssuche sitzt und steht in den Baumkronen des Regenwaldes vor einer Lichtung, die beim letzten Streifzug noch nicht da war. Die Affen schauen sich die neue, ungewohnte Situation an und sind sich zugleich ihrer Körper gewahr, die gerade eben noch auf zwei Beinen über das dünne, äußere Geäst der Bäume am Rande der Lichtung balanciert sind. Sie wollen zum Waldstück drüben, wo sie von ertragreichen Bäumen wissen. Und sie fragen sich, auf welche Weise sie dorthin gelangen könnten, ohne im bereits hoch nachgewachsenen Gras der Lichtung zu versinken und die Sicht auf mögliche Gefahren zu verlieren. Nach und nach dämmert ihnen das Potential des zweibeinigen Balancierens auf dem dünnem Geäst der Bäume für die Fortbewegung durch den hohen Bewuchs der Lichtung: Wenn sie das auch auf dem Boden versuchen würden, könnten ihre Köpfe über das Gras der Lichtung ragen. Sie könnten sich zwar nicht mit ihren Händen an Geäst festhalten, aber vielleicht ließe sich die Balance ja finden, wenn sie nur ihre Schritte schnell genug voreinander setzten. So könnten sie vielleicht ein Fallen verhindern und sich zugleich zur anderen Seite der Lichtung hinüber retten. Sie stellen sich das vor, jede*r aus der Gruppe für sich und zugleich gemeinsam. Dann schauen sie sich an, bis sich schließlich ein Individuum der Gruppe, nennen wir sie *Ardi*, entscheidet, es zu versuchen. Sie steigt hinab von dem Baum, auf dem sie sitzt. Am Boden angekommen, begibt sie sich gar nicht erst auf alle viere, sondern bleibt auf ihren hinteren Extremitäten stehen, während sie sich mit beiden Händen am Baumstamm festhält. Sie schaut über das Gras der Lichtung zur anderen Seite, wo der Wald wieder beginnt. Gebannt wird sie von den anderen beobachtet. Sie schaut zu ihnen hoch und dann wieder über die Lichtung. Sie zögert. Schließlich klettert ein weiteres Individuum herunter und stellt sich neben *Ardi*. Er hält sich am selben Baumstamm fest, wie sie. Gemeinsam blicken sie über die Lichtung. Sie gucken wieder hoch zu den anderen. Sie schauen sich gegenseitig an. Dann gehen sie los. Eine Schneise durch das hohe Gras der Lichtung schneidend, überholen sie sich gegenseitig, fallen immer wieder auf alle viere, richten sich wieder auf, halten sich aneinander fest, gehen weiter, den Blick über das Gras schweifend, manchmal mit einem Blick zurück zur Gruppe. In meiner Vorstellung gehen die zwei

⁴⁷ Ebd. S. 38.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 39.

Affen am Ende ihres zweibeinigen Experiments auf ebener Erde schnell zum nächsten Baumstamm, um wieder Halt zu finden und schließlich daran hoch in die Baumkrone zu klettern, wo sie sich wieder sicherer fühlen. Einmal oben, schauen sie zur Gruppe auf der anderen Seite der Lichtung hinüber und geben ihnen durch ungeübte Handzeichen zu verstehen, dass die anderen versuchen sollen, nachzukommen.

Diese Beschreibung eines möglichen Anfangs ist zwar Fiktion, basiert aber auf den evolutionsbiologischen und paläoanthropologischen Erkenntnissen zu *Ardi*s Skelett. Eine Millionen Jahre später war eine andere Spezies schon sehr viel weiter, wie ein anderes Starskelett der Paläoanthropologie, *Lucy*, zeigt. Sie konnte viel mehr als nur die hier imaginierte Lichtung sicheren Schrittes und ohne größere Unsicherheiten zweibeinig überqueren. Sie war in der Lage, ohne Probleme weitere Wege ebenerdig zu Fuß zurück zu legen. »Funktionsmorphologische Untersuchungen unterstützen die[se] Auffassung«⁴⁹.

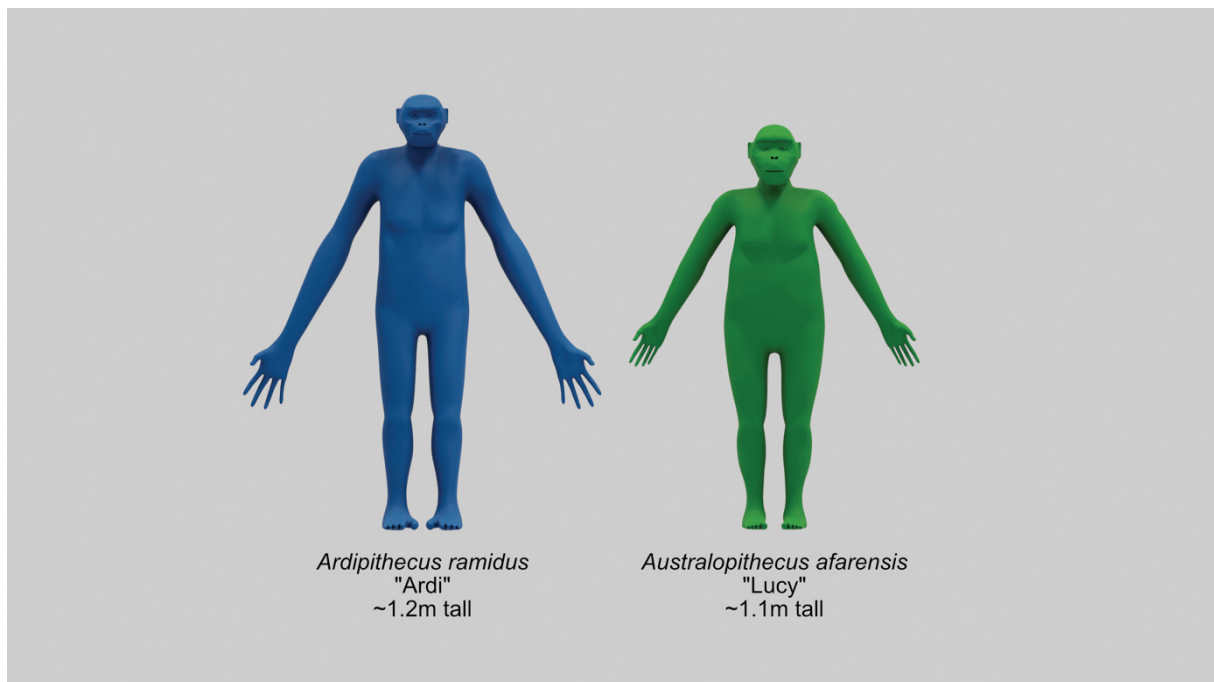


Abbildung 1: Wie Ardi und Lucy ausgesehen haben könnten

Als ca. 3,2 Mio. Jahre alte Vertreterin der Gattung *Australopithecus afarensis* zeigt *Lucy* bereits »wesentliche anatomische Anpassungen an die Bipedie«⁵⁰, die sich von Fuß bis Kopf wie folgt zusammenfassen lassen: *Lucys* Zehen stehen in einer Reihe nebeneinander, es gibt keine abspreizbare Großzehe für das Erklimmen von Bäumen wie noch bei *Ardi*.⁵¹ Außerdem haben ihre Füße eine Gewölbeform, die nicht so sehr beim Klettern, sondern als eine Art

⁴⁹ König (2013) S. 38.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. »Der aufrechte Gang«, abrufbar unter: <https://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/grundlagen/evolution-des-menschen/der-aufrechte-gang/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

Stoßdämpfer beim Fußabrollen auf dem Boden dienlich ist.⁵² Darauf balancieren die Beine. *Lucys* »leichte X-Beinigkeit weist darauf hin, dass die streckfähigen Knie unter dem Körperschwerpunkt liegen,« während »[d]ie Oberschenkelknochen [...] einen großen Kopf und einen langen Oberschenkelhals [haben]«⁵³. Und auf diesen Oberschenkeln richtet sich das Becken auf, das sich »durch die kurzen, breiten, nach innen gedrehten Darmbeinschaukeln«⁵⁴ auszeichnet und durch große Ansatzflächen für den Gluteus Maximus, den für Menschen typischen, großen Gesäßmuskel, der die fürs zweibeinige Gehen nötige Streckung der Beine ermöglicht. Darüber schlängelt sich die S-förmige Wirbelsäule, wobei der Schwerpunkt im Becken bleibt, und schließlich der nach oben hin krönende Abschluss: der auf einem langen Hals am oberen Ende der Wirbelsäule balancierende Kopf mit dem Hinterhauptsloch für den Austritt des Rückenmarks in die Wirbelsäule nicht im für Vierbeiner typischen Hinterkopf, sondern in der Schädelmitte.⁵⁵

Über mehrere Entwicklungsstufen kam es ca. 1 Mio. Jahre später schließlich zur Entwicklung der Spezies *Homo ergaster* und *Homo erectus*, die beide hinsichtlich Größe, Gewicht und Proportionen uns modernen Menschen ähnelten und darüber hinaus einen dem heutigen ähnlichen, in Kapitel 2.1 beschriebenen Gangzyklus aufwiesen, was aus einer Analyse weiterer 1,5 Mio. Jahre alter Fußspuren aus dem Norden Kenias geschlossen werden konnte. Zudem verfügten diese Spezies über ein sehr viel größeres Gehirn als alle bis dahin bekannten Hominiden.⁵⁶ Dieses Wachstum des Gehirns und die sich neu ergebenden Möglichkeiten bedingen sich gegenseitig: In der Savanne zu laufen und mit Wurfgeschossen und Fallen Wild zu erlegen oder im Wasser zu waten und dort Krebse und Fische zu jagen, bedeuteten auch die Umstellung auf eine eiweißreichere Kost, die das Gehirn wachsen ließ.⁵⁷ Was wiederum zu höheren kognitiven Fähigkeiten und zu Entwicklung und Gebrauch von immer komplexeren Werkzeugen befähigte und so weiter. Auch Sprache, wie wir moderne Menschen sie kennen, wurde wahrscheinlich erst durch die Aufrichtung möglich. Arme und Hände waren dadurch frei für eine komplexere Gestik, der erst später die Vokalisation folgte. Inwieweit die sich ändernde Atmung und das Absinken des Kehlkopfes dabei eine Rolle spielten,⁵⁸ wird genauso diskutiert wie die Frage, ob zunächst Gebärden, Vokalisation und schließlich Sprechen das äffische Kraulen für den sozialen Zusammenhalt der immer größer werdenden Hominidengruppen ersetzten und sich deshalb als wirksame Handlungen durchsetzen konnten.⁵⁹

⁵² Vgl. König (2013) S. 40.

⁵³ »Der aufrechte Gang«, abrufbar unter: <https://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/grundlagen/evolution-des-menschen/der-aufrechte-gang/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Solnit (2001) S. 35.

⁵⁶ Vgl. König (2013) S. 47.

⁵⁷ Vgl. König (2013) S. 45–47.

⁵⁸ Vgl. Götz-Neumann (2006) S. 3–4.

⁵⁹ Vgl. Bayertz (2012) S. 284.

All diese ersten Verschachtelungen von Raumveränderungen, Bewegungsformen, anatomischen Wandlungen, Zugängen zur Umwelt, Handlungsweisen und Kommunikationsformen haben über Millionen von Jahren Umwelten und zu Menschen werdende Körper und ihre Fortbewegungsarten, Handlungsweisen und Kommunikationsformen aufs engste miteinander verknüpft. Sie finden mit den anatomischen Entwicklungen in *Lucy* einen ersten Kulminationspunkt. Ohne Bipedie gäbe es keine Vormenschen und damit auch keine sprechenden, Werkzeuge bauenden, modernen Menschen: »Walking came first«. ⁶⁰ Die Bewegungsexperimente mit der zweibeinigen Fortbewegung kamen sogar noch vor der Entwicklung der menschlichen Anatomie, wie wir sie heute als selbstverständlich kennen. Gehen kam wahrscheinlich auch vor der Entwicklung von Sprache, jenes Medium, mittels dessen die vorliegende Untersuchung zum Teil vorgenommen und kommuniziert wird. Gehen fällt eine zentrale Rolle zu, wenn wir die in Kapitel 3 zu diskutierenden Verschachtelungen körperlicher und leiblicher Raumerfahrungen und -wahrnehmungen untersuchen wollen. Und auch wenn es von den ersten zweibeinigen, ebenerdigen Ausflügen früher Hominiden bis zu den Gängen heutiger Menschen in modernen Städten ein langer Weg war und viele Schritte brauchte, ⁶¹ macht der Nachvollzug der Evolution des menschlichen Ganges nicht nur dessen zentrale Rolle für die Verschachtelungen zwischen Körpern und sich verändernden Umwelträumen deutlich, sondern auch sein Potential für die Erkundung urbanen Zusammenlebens. Gehen ist das Bindeglied zwischen der Anpassung an allnächtlich von einem Sternenhimmel überspannte und von Savannen unterbrochene Galeriewälder einerseits und der Bewohnung und Benutzung hell erleuchteter, moderner Großstädte mit ihren heterogenen Räumen andererseits. ⁶²

Zugleich zeigt die Betrachtung der evolutionären Entwicklung des Gehens zwei Verknüpfungen auf, die für die vorliegende Untersuchung von Belang sind: Erstens, das Experiment mit (Fort)Bewegungsweisen als bewegungstechnische und über die Zeit wiederholbare Reaktion auf sich ändernde (Raum)Vorgaben sowie, zweitens, eine materielle, objektiv beobachtbare, körperliche Mechanik, gepaart mit einem subjektiven, leiblichen Erleben und Wahrnehmen. Wie gezeigt, geben Knochenfunde und geologische Forschungen zu prähistorischen Klimaveränderungen Auskunft über sich in der Vorzeit ändernde Umwelten und prähistorische Anatomien mit ihren ableitbaren bewegungstechnischen Mechaniken, während Beobachtungen heutiger Primaten im Rückschluss mit prähistorischen Knochenfunden Aufschluss über das Experiment mit Fortbewegungsarten früher Hominiden geben. Nur das subjektive Erleben früher Hominiden ist nicht mehr rekonstruierbar. Darüber, wie es sich für Affen und Hominiden angefühlt haben muss, als sie entdeckten, dass der zweibeinige Gang von schwingenden Ästen auf festen Boden übertragbar war, und dass sie damit in die sich öffnenden Räume der Savanne stolpern konnten, ohne sich an Ästen festhalten zu müssen, können

⁶⁰ Solnit (2001) S. 35.

⁶¹ Vgl. Leroi-Gourhain (2006 [1995]).

⁶² Vgl. Bayertz (2012) S. 361.

wir heute, wie weiter oben mit Bezug auf *Ardi* geschehen, nur spekulieren. Wie erlebten frühe Hominiden die Anpassungen ihres Gleichgewichtssinns im Innenohr an die neue Situation? Veränderte sich dadurch das Hören? Und was bedeutete es für die Eigenwahrnehmung, als nicht mehr die »twists and turns«⁶³ des Urwaldgeästs die Wege beschrieben, sondern der offenere Raum zwischen zwei Waldstücken? Verspürten frühe Hominiden dabei eher den Überlebensdruck, in sich verändernden Umwelten an Nahrung zu gelangen, oder die Lust am Experiment, sich neue Räume auf bis dahin unbekannte Weise zu erschließen? Sicher ist heute nur, dass Gehen als die »genuin menschliche Eigenschaft«⁶⁴, von der eingangs die Rede war, auch heute noch zwischen subjektiven, leiblichen Erlebnissen und erlernter, wiederhol- und vergleichbarer, aber auch variierbarer Körpertechnik oszilliert. Gehen hat dazu geführt, dass etliche Räume neu verknüpft und Wahrnehmungsräume permeabel verschachtelt wurden und nach wie vor werden.

⁶³ Massumi (2002) S. 179.

⁶⁴ Fischer (2011) S. 25-26.

3. Dazwischengehen – Überlegungen zum Zusammenhang von Körper, Leib, Körpertechnik und Raum

»The medium is the message.«¹

Im Gehen erschließen wir uns Welt, wir erfahren uns und unsere Körper als durchlässig für die Bewegungen des Gehens, für unsere Wahrnehmungen im Gehen und für Gefühle, die durch das Gehen in uns aufkommen. Körper, Raum und Zeit durchdringen sich im Gehen gegenseitig.² Dies ist eine dem Tanz ähnliche Erfahrung. Ähnlich wie das Gehen im Kleinkindalter über Jahre hinweg gelernt und auch trainiert wird und dabei unterschiedliche Beziehungen zur Welt erprobt werden,³ werden im Tanz Bewegungsabläufe gelernt und Körper wie Werkzeuge trainiert bzw. wie Instrumente gestimmt, während durchweg eine Bewusstheit dafür besteht, dass die Tanzenden selber diese Körper sind und mit ihnen leiblich und performativ in diversen Beziehungen zu ihren Umgebungen stehen. Tanzende können, wie Gehende, Körperbewegungen technisch bearbeiten, variieren und zum Teil auch verbessern, die beteiligten Körper also wie Objekte einem (tanz)technischen Experiment mit offenem Ausgang unterwerfen.⁴ Aber das geht nur, da diese Körper als Subjekte leibliche Empfindungen verarbeiten und umsetzen, und weil die zu den Körpern gehörenden Personen miteinander kommunizieren.⁵

Körper in Bewegung vermitteln zwischen (geteilten) wiederholbaren Techniken und (singulären) performativen Subjekterfahrungen bzw. zwischen innerleiblichen Empfindungen, nach außen tretenden Intentionen und räumlichen Bewegungsrichtungen. Man könnte sagen, Körper agieren medial. Im Folgenden soll diese Hypothese näher untersucht werden, um einen konzeptuellen Rahmen für die Untersuchung gemeinsamen Gehens in unterschiedlichen, im Gehen mitkonstituierten urbanen Räumen zu entwerfen. Anhand von Erkenntnissen aus Anthropologie, Soziologie, Ethnografie, den Medienwissenschaften, der Affekt- und Kunstphilosophie, der Physiologie, der Medizin, der Neurowissenschaften und aus somatischen Praktiken werden Gehen und Wahrnehmung als Körpertechniken, werden Körpertechniken als medial, gehende Körper als mediale »Leibkörper«⁶, Kommunikation als Leibkörpertechnik, Gehen als eine Form der Kommunikation, Orientierung als eine Form des Gehens und Stadtraum als mediale Umwelt beleuchtet.

¹ McLuhan (2001 [1964]).

² Vgl. Fischer (2011) S. 25–28.

³ Vgl. König (2013) S. 16–17, Bayertz (2011) S. 240 – 242 sowie Stern (2008 [1993]) S. 95–96.

⁴ Vgl. Manchev (2006).

⁵ Vgl. hierzu u.a. Kästner (2011) S. 171.

⁶ Knoblauch (2017) S. 119.

Ziel dieses Kapitels ist es, die Durchlässigkeiten, Verschachtelungen und Verflechtungen unterschiedlicher Räume zu ergründen und dabei zu untersuchen, welche Bewegungen zwischen leiblichen Innenräumen, körperlichen Wahrnehmungsräumen, architektonischen Umgebungsräumen, Vorstellungsräumen und aktionalen und sprachlichen Kommunikationsräumen denkbar sind. Dabei geht es um die Entwicklung einer konzeptuellen Arbeitsgrundlage, mithilfe derer im weiteren Verlauf Gehen in seiner für diese Untersuchung zentralen Doppelfunktion als Forschungsgegenstand und Untersuchungsmethode körperlich, physiologisch, leiblich und medial ergründ- und nutzbar wird, und mit der die im und durch das Gehen erforschte Verschachtelung und Permeabilität unterschiedlicher Räume begrifflich begründet werden kann.

Ethnografische Betrachtung 1 – Im Probenstudio

Die erste Sequenz des Films zu *The Walk*⁷ zeigt eine Art Tanzklasse als Teil einer Probe zum Stück. Gemeinsam mit der Gruppe arbeiten wir am Passgang, einer bewegungstechnischen Variation des menschlichen Gangs, der normalerweise kontralateral organisiert ist, also mit gegenläufig schwingenden Armen und Beinen als Resultat einer gegenläufigen Verdrehung von Schultern und Hüften. Beim homolateralen Passgang werden dagegen im Wechsel die gesamte linke und die gesamte rechte Körperseite nach vorne geschwungen, um Schritte zu setzen. Ein Problem besteht dabei darin, diese einseitige Mobilisierung des Körpergewichts ohne übermäßige Anspannung in Schultern und Hüften zu erreichen. Vor diesem Probenmoment hatte ich bereits alleine daran gearbeitet und herausgefunden, dass im Passgang zwar keine gegenläufigen Verdrehungen im Torso spürbar sind, Arm und Bein jeweils einer Seite aber nach innen eindrehen, so dass es sehr wohl Spiralen im Körper beim Passgang gibt, nur eben nicht vornehmlich im Torso, sondern in Arm und Bein der jeweilig nach vorne schwingenden Körperseite. Diese Erkenntnis hatte dazu geführt, dass ich die Schultern und Hüften entspannen und auf diese Weise deutlich wahrnehmen konnte, wie auch die Wirbelsäule im Passgang noch viele, sehr kleine und differenzierte Wellen- und auch Rotationsbewegungen ausführt.

In der genannten Sequenz des Films⁸ sehen wir sieben Personen in einem Tanzstudio, die stehen, gehen und miteinander sprechen. Das Studio liegt in den Uferstudios in Berlin-Wedding, einem Tanzzentrum in einer ehemaligen Buswerkstatthalle, in der mit Trockenwänden und Schwingböden mehrere Tanzstudios eingerichtet worden sind. Das Gehen, das wir sehen, ist räumlich nach einem Prinzip organisiert, das im zeitgenössischen Tanz als *passing-*

⁷ Die Proben in Berlin und Düsseldorf und die Generalprobe in Berlin wurde von der Filmemacherin Lilo Mangelsdorff begleitet. Aus den Aufnahmen hat sie anschließend die 22minütige Dokumentation *The Walk* (2012) erstellt, die Ausschnitte aus dem Stück und ausgewählte Probenmomente zeigt.

⁸ Vgl. Video 1, Timecode 00:00–00:29.

through bezeichnet wird.⁹ Die Teilnehmenden suchen die zwischen den anderen Gehenden aufscheinenden, beweglichen Zwischenräume und gehen dort hindurch, ähnlich wie die Menschen in einem Bahnhof durch die Zwischenräume der anderen hindurchlaufen, ohne aneinander zu stoßen. Nach wenigen Sekunden gebe ich die Anweisung: »So, let's just do the passing-through in the homolateral walk, so we get to try that. [...].« Die Gruppe probiert dies aus. Kurz darauf hören wir die Tänzerin Zoë Knights fragen: »Homolateral is not so stiff, right?« Meine Antwort: »No.« Zoë Knights: »It is more natural...« Woraufhin der Dramaturg Jeroen Peeters sie unterbricht: »Yeah! How do you do that?!« Meine Antwort darauf: »You can use this, this one...«, woraufhin ich den homolateralen Gang mit deutlich eindrehenden Armen zeige. »Of your... you know...« Ich fahre mit Variationen der Armspiralen nach innen und außen fort. Dann sehen wir, wie Jeroen Peeters diese deutliche Drehung der Arme ausprobiert und dabei die anderen in der Gruppe beobachtet. Dann geht er ohne diese deutliche Armspirale im Passgang weiter.



Abbildung 2: Boris Hauf, Jeroen Peeters, Martin Nachbar, Zoë Knights, Ehud Darash und Noha Ramadan (v.l.n.r.) probieren den Passgang, Videostill

⁹ Der Begriff *passing-through* wurde durch den Choreografen und Tanzlehrer David Zambrano geprägt und basiert auf seiner Erfahrung als Tänzer für die Choreografin Simone Forti, deren Score *Scramble* er mehrfach mitaufgeführt hat. Ich habe Übung und Hintergrund in einem Workshop mit ihm in Brüssel im Herbst 1998 kennengelernt.

Ich erinnere mich an diesen Moment auf mehreren Ebenen bzw. daran, dass mein Erleben mehrere Ebenen hatte. Es war Winter in Berlin, und das Studio ließ sich nicht gut heizen. Im Video tragen alle Beteiligten bis auf Boris Hauf Winterpullover bzw. Funktionswäsche und zum Teil auch Schals. Bewegung war nicht nur für den Probenprozess elementar, sondern auch um sich warm zu halten. Meine Vorbereitungen zum Passgang und die dabei gemachte Erfahrung der beweglichen Wirbelsäule waren in dieser Probe mit der Gruppe in meinem Körper präsent. Zugleich war ich damit beschäftigt, den Kolleg*innen genau dies zu vermitteln, und gleichzeitig damit, eine mögliche Szene der späteren Performance zu imaginieren und zu erarbeiten, die Gruppe also mit einem Inszenierungsziel anzuleiten. Mit meiner Ansage »So, let's just do the passing-through in the homolateral walk...« verbinde ich die Erinnerung, dass ich die Proben voran bringen wollte und leicht ungeduldig war. Mein Erleben umfasste also zugleich körper- und vermittlungstechnische Elemente (Wie gehe ich im Passgang? Wie kann ich das zeigen und vermitteln?), sich überlagernde leibliche Empfindungen von Kälte und einer beweglichen Wirbelsäule sowie das Gefühl von Ungeduld. Im Beibringen des »not so stiff homolateral walk« agiere ich verbal und körperlich zeigend, während Jeroen Peeters im Video versucht, den Passgang zu lernen, indem er fragt und nachahmt.

In dieser kurzen Szene zeigt sich, wie sich im Erlernen und Ausführen einer bestimmten Gangart verschiedene Elemente miteinander verschränken und gegenseitig beeinflussen: die unterschiedlichen Personen im Studio, das Gehen selbst, gestische und verbale Formen der Kommunikation mit ihren jeweiligen Medien sowie räumliche Begebenheiten. Durch seine Verfremdung zum Passgang rückt für einen Moment das Gehen als technisch in den Blick. Obwohl es uns in seiner alltäglichen und allgegenwärtigen Ausführung als natürlich gegeben erscheinen mag, ist es erlernt und kann variiert werden. Es unterliegt diversen Prägungen im Sinne einer Körpertechnik.

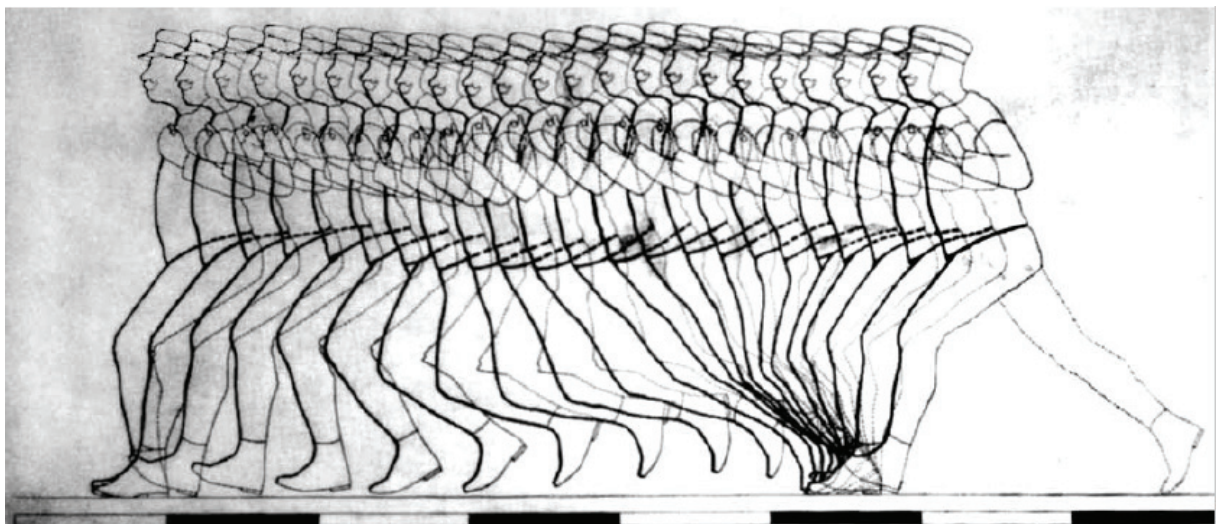
Körpertechniken – Mediale Vermittlungen zwischen biologischen, empfindenden und sozialen Körpern

»Die Köpertechniken, das sind [...] alle Techniken, die aus körperlichen Verrichtungen bestehen und dabei den ganzen Körper als primäres Objekt und als primäres Mittel der technischen Verrichtung behandeln.«¹⁰ Der Begriff, hier kurz und knapp definiert durch den Medienanthropologen Erhard Schüttpelz, geht auf einen Vortrag des Soziologen und Ethnologen Marcel Mauss zurück, den dieser 1934 vor der *Société de Psychologie* gehalten hat. In einem heterogenen Querschnitt aus ethnografischen Beobachtungen, persönlichen Anekdoten und medialen Ereignissen erzählt Mauss von »Techniken der Jagd, der Körperpflege, der Fortpflanzung, der Adoleszenz, der Geburtshilfe, des Gehens und anderer Bewegungsformen«¹¹.

¹⁰ Schüttpelz (2010) S. 108.

¹¹ Mauss (2010) S. 122.

Beschreibungen konkreter Bewegungen wechseln sich ab mit Beschreibungen von Gebeten, Ritualen und sozialen Situationen der Erziehung, die allesamt in die Ausführung oder das Erlernen von Körpertechniken eingebunden sind. Genauso wie auch mediale Ereignisse, die Musik oder Film involvieren, daran teilhaben können. So beschreibt Mauss unter anderem den fehlgeschlagenen Versuch eines englischen Regiments im ersten Weltkrieg, zur Marschmusik einer französischen Militärkapelle zu defilieren. »Das Resultat war entmutigend. [...] [D]as Regiment hatte seinen englischen Marschschritt behalten und passte ihn dem französischen Takt an. [...] Der Marsch war ein einziger Missklang.«¹² Die spezifischen Rhythmen und Instrumente der französischen Musik waren angepasst an die Körper und an die Disziplinierungskultur französischer Soldaten und ließen sich nicht mit denen der englischen Soldaten koordinieren. Einige Jahre später beobachtet Mauss Gangarten bei New Yorker Krankenschwestern, die er zuvor bei Schauspielerinnen in amerikanischen Filmen gesehen hat, nur um später in Paris die gleiche Gangart unter jungen Französinen zu beobachten, die, wie Mauss feststellt, die gleichen Filme gesehen hatten wie die New Yorker Krankenschwestern.¹³



Kommandant de Raoul marschiert mit gebeugten Knien (Étienne-Jules Marey).

Abbildung 3: Französischer Marschstil

Gehen und Marschieren sind in diesen beiden Beispielen als Körpertechniken eingebunden in Abläufe mit vielerlei anderen Medien, wie z.B. Sprache in Form militärischer Befehle, Musik mit ihren Instrumenten und schließlich Film mit seinen Kameras und Projektoren. Wobei letzterer aufgrund einer einsetzenden Globalisierung den Atlantik von Amerika nach Europa überqueren konnte und dort in der Lage war, die Körper einer anderen Kultur zu neuen Gangarten anzustiften.¹⁴ Dabei bleibt es auch nach Jahrzehnten ethnografischer Forschung

¹² Mauss (1978 [1935]) S. 201.

¹³ Vgl. ebd. S. 202

¹⁴ Schüttpelz (2010).

seit Mauss' Vortrag bis heute »unentscheidbar [...], ob Körpertechniken durch Medien vermittelt sind oder umgekehrt«¹⁵, ob also die Stile des Marschierens aus den sie begleitenden Musiken entstanden sind oder umgekehrt, oder ob gewisse Gangarten durch den Film entstanden sind oder der Film gewisse Gangarten lediglich dokumentiert und verbreitet hat. Feststellen lässt sich nach Mauss zunächst lediglich, dass »[d]er Körper [...] das erste und natürlichste Instrument des Menschen [ist]. [...] Vor den Techniken mit Instrumenten steht die Gesamtheit der Techniken des Körpers«¹⁶. Zugleich müssen sie »im Sinne der griechischen *techné* [...] durch Vorschriften, ständige Übung und Nachahmung von Vorbildern gelehrt und gelernt werden [...].«¹⁷ Der Körper ist zwar »natürlichstes Instrument«, bleibt aber zur Verfolgung auch naturwissenschaftlich eingrenzbarer Ziele auf die »Erziehung durch die ganze Gesellschaft«¹⁸ angewiesen.

Körpertechniken vermitteln also zwischen dem Körper mit seinen biologischen und physiologischen Bedürfnissen und Anliegen einerseits und andererseits der Tatsache, dass er fast alle Tätigkeiten und Verrichtungen zur Erfüllung dieser Bedürfnisse erlernen muss, Bewegungs- und Handlungsweisen also kulturell eingebunden und geprägt sind. Körpertechniken dienen dabei auch der Stabilisierung von Individuen als Personen in den unterschiedlichen Zyklen des Lebens und des Alltags, die jede Kultur und Gesellschaft auf ihre je eigene Weise ausformt und gestaltet und von den jeweils anderen unterscheidbar macht.¹⁹ Neben ihren biologischen und physiologischen Funktionen haben Körpertechniken damit auch symbolische Funktionen. Sie unterscheiden, wie oben gezeigt, amerikanische von französischen jungen Frauen durch Gehstile oder englische von französischen Soldaten durch Marschrhythmen. In diesem Zusammenhang erklärt Mauss, dass »[d]ie Stellung der Arme, der Hände, während des Gehens, [...] eine soziale Eigenheit dar[stellen]«²⁰. Er führt weiter aus, dass er aufgrund dieses Zusammenhangs auch die Gangarten von Klosterschülerinnen erkennen könne,²¹ und zitiert die ethnografische Beobachtung eines Kollegen, der beschreibt, wie maorische Mütter ihre Töchter darauf hinweisen, wenn sie beim Gang die Hüften nicht ausreichend ausgeprägt hin und her wiegen: »Du machst keinen onioi«²², heißt es dann, damit die jungen Mädchen ihren Gang entsprechend korrigieren.

Von dieser Vermittlung symbolischer Unterscheidungen durch Körpertechniken, die ihrerseits verkettet sind mit einer Vielzahl von Medien, leitet der Medienphilosoph Erhard Schüttpelz eine »Medialität der Körpertechniken«²³ ab:

¹⁵ Maye (2010) S. 123.

¹⁶ Mauss (1978 [1935]) S. 206.

¹⁷ Schüttpelz (2010) S. 110.

¹⁸ Mauss (1978 [1935]) S. 206.

¹⁹ Vgl. Schüttpelz (2010) S. 114–115.

²⁰ Mauss (1978 [1935]) S. 202.

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd. S. 204.

²³ Schüttpelz (2010) S. 113.

[...] was damit angedeutet sein soll [...], ist die Tatsache, dass eine Aufspaltung der Körpertechniken in eine Behandlung ihrer ›Natur‹ einerseits, also des organischen Körpers, der für uns biologische ›Natur‹ ist und einen Teil der Natur darstellt, in soziale Markierungen, Rechte und Pflichten und Sozialbeziehungen, und in Zeichen oder Medien andererseits nicht fruchtbar ist und auch gar nicht gelingen kann. [...] Medien und Medialisierungen kommen nicht zu den Körpertechniken hinzu, sondern entstehen fortlaufend aus ihrer Interaktion mit anderen Techniken und Symbolisierungen.²⁴

Es ist, wie bereits erwähnt, »unentscheidbar [...], ob Körpertechniken durch Medien vermittelt sind oder umgekehrt.«²⁵ Und eine solche Entscheidung ist auch nicht erheblich, denn Körpertechniken sind selber Medien und mit anderen Medien, wie Film, Musik oder Sprache, in einem kontinuierlichen Austausch.

Eine der wichtigsten Aufgaben von Körpertechniken sieht Mauss darin, »den Körper seinem Gebrauch anzupassen«²⁶. Und dieser Gebrauch ist, auch wenn Mauss zunächst von physischen, mechanischen, chemischen Zielen ausgeht, nicht allein auf das biologische Überleben eines menschlichen Organismus beschränkt. Der Gebrauch des Körpers bezieht sich auch auf mediale, symbolische und soziale Ziele, wenn z.B. die Körpertechnik des gemeinsamen Gehens bei Demonstrationen durch Transparente oder Sprechchöre symbolisch aufgeladen und im besten Fall politisch wirksam wird,²⁷ oder wenn durch die Körpertechnik des Fahrradfahrens bei gemeinschaftlichen *Critical-Mass*-Fahrten mit vielen Fahrradfahrenden in einem Konvoi Kritik an verkehrspolitischen Entscheidungen artikuliert wird.²⁸ Körpertechniken vermitteln aber nicht nur symbolische Unterscheidungen zwischen Kulturen, Subkulturen und sozialen Gruppen, sondern sie sichern auch die individuelle Zugehörigkeit zu ihnen.²⁹ Und sie vermitteln zwischen Körpern und ihren sozialen und technischen Eingebundenheiten mit anderen Körpern wie auch mit den Dingen des Alltags und der Kommunikation. Damit kultivieren Körpertechniken Körper und ihre Bewegungen an den Schnittstellen zwischen ihrer nie ganz zu erfassenden Natürlichkeit, ihrer nicht nur im Bewegungsstil formbaren Technizität und ihrer Eingebundenheit in (kultur)technische Abläufe und Kontexte.

Leibkörper – Medialitäten von Körpern, Eingebundenheiten von Leibern

Wie im vorangehenden Kapitel gezeigt sind Körper in Bewegungs- und Handlungsstilen formbar. Mithilfe der medial wirksamen Körpertechniken sind Körper zugleich auch selber Vermittler, nämlich zwischen sich selbst, ihren Techniken und anderen Medien. Das heißt,

²⁴ Schüttpelz (2010) S. 116.

²⁵ Maye (2010) S. 123.

²⁶ Mauss (1978) S. 219.

²⁷ Vgl. Casquette/Grastorf (2013) sowie Ott (2012).

²⁸ Vgl. Strüver (2015).

²⁹ Was den in Kapitel 2.1 besprochenen *Habitus* anklingen lässt.

Körper müssen ebenfalls medial gedacht werden. Zunächst ist ein Körper das Medium für die durch ihn mitentwickelten und an ihm angewandten Körpertechniken, die er in Routinen, einem technischen Speichermedium ähnlich, abspeichert, um damit in alltäglichen Verrichtungen zwischen sich, der Welt und anderen technischen Geräten praktisch zu vermitteln, und um in sozialen Situationen als Ausdrucks- oder Darstellungsmedium gestisch-symbolisch mit anderen Körpern zu kommunizieren. Zugleich agiert der Körper dabei als ein Medium der Wahrnehmung, das beständig alle möglichen Eindrücke aufnimmt und verarbeitet. Und ähnlich wie die Körpertechniken, vermittelt auch der Körper zwischen Natur und Kultur, wobei auch hier nicht festzustellen ist, ob das eine oder das andere vorgängig ist.³⁰

Ein solches Konzept des Körpers als Medium ist nicht neu. Unter dem Begriff des Leibes untersucht die Phänomenologie die vermittelnde Funktion des Körpers spätestens seit Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966): »Der Leib ist unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben.«³¹ Auch wenn in dieser deutschen Fassung das französische *moyen* mit *Mittel* übersetzt ist, wird in Merleau-Pontys Folge in der deutschsprachigen Phänomenologie der Leib als Medium beschrieben, das unter anderem zwischen Subjekt und Welt, Geist und Körper sowie Innen und Außen agiert und zwischen diesen Gegensätzen vermittelt: »Der Leib hat den Charakter eines *Mediums*: [...] [Er ist] zugleich das Mittel und die Vermittlung selbst.«³² Und die daraus resultierende »Leiblichkeit ist [...] das Medium, in dem die Welt und der Andere sich mir zeigen, und in dem ich mich äußern und zeigen kann. Leiblichkeit ist die *Bewegung*, in der Innen und Außen ineinander übergehen«³³. Außerdem beschreibt Leib den »unmittelbar« und subjektiv erlebten Körper im Unterschied zum objektiv betrachteten, instrumentellen Körper.³⁴

Diese »Unterscheidung des Leibes – des Mediums von Erfahrungen durch Widerfahrnisse – vom Körper«³⁵ ist ein zentrales Anliegen der Phänomenologie. Sie »will [damit] der Körper-Geist-Dichotomie entgehen und Widerstand leisten gegen die objektifizierende Tendenz der Naturwissenschaften, die dieses Mittelnde in anatomische Bestandteile und Funktionskreisläufe zerlegen, um es daraus wieder zusammenzusetzen.«³⁶ In diesem Anliegen steckt jedoch auch das Potential zu einer Ideologie der Verbundenheit. Wie der Performancewissenschaftler Kai van Eikels feststellt, »gemeindet der Begriff der leiblichen Erfahrung zugleich jene Totalisierungen mit ein, die dem Begehren des Ich entstammen, mehr zu sein als nur ein abgetrennter Körper unter anderen.«³⁷ Indem die Phänomenologie »an der Integrität

³⁰ Zu diesem Absatz vgl. Klein (2013) S. 36–38.

³¹ Merleau-Ponty (1966) S. 176.

³² Fuchs (2000) S. 71.

³³ Ebd. S. 24–25.

³⁴ Ebd. S. 123.

³⁵ Eikels (2013) S. 172.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

des Erfahrungs-Selbst [festhält]«³⁸, wird auch »das Affiziertwerden vom Anderen«³⁹ und damit auch ein Stück weit »der Andere« in das Erfahrungssubjekt gleichsam einverleibt. Um dieser Totalisierung entgegenzuwirken, greift van Eikels für seine Performanceanalyse auf den Körperbegriff zurück, und zwar im Sinne von vielen Körpern, »jeder an seinem Ort und zu seiner Zeit.«⁴⁰ Während die Problematik der rigorosen Einverleibung von Erfahrung in einem unteilbaren Subjekt Leib und ohne expliziten Einbezug der Differenzen und (räumlichen) Abstände zwischen den Erfahrungssubjekten nicht von der Hand zu weisen ist, erscheint Eikels' vollständige Abkehr vom Leibbegriff jedoch wie der Ausschluss der durchaus möglichen Erfahrung einer engen Verbundenheit zwischen Subjekt und Welt.

In einem Zwischenschritt der vorliegenden Untersuchung fokussiert der Begriff des Körpers deshalb zunächst dessen Technizität im Sinne einer Körpertechnik. Er markiert die Unterscheidung zwischen den an einer Situation beteiligten Körpern anhand ihrer kulturellen und biografisch erworbenen Handlungsstilen. Der Begriff des Leibes als ein Medium des Weltbezugs betont dagegen jene Erfahrungsmomente, in denen diese unterscheidende Technizität des Körpers in den Hintergrund tritt. In diesen Momenten »leistet [der Leib] etwas, spielt eine Rolle, ist Bedingung für etwas«⁴¹ und geht den bewussten Wahrnehmungen und Handlungen »ermöglichend voraus [...]«⁴² Dieses ermöglichende Vorausgehen hat der Leib mit klassischen Medien, wie Büchern, Computern oder Smartphones gemein, welche medienwissenschaftlich betrachtet ebenfalls im Hintergrund bleiben. Sie »geben zu sehen, zu hören und zu fühlen. Dabei funktionieren sie am besten, wenn sie sich nicht zu erkennen geben.«⁴³ Zugleich finden mediale Übertragungen, z.B. von Gesprochenem zur Schrift oder von Tänzen zu choreografischen Niederschriften in Form von Notationen und vice versa, immer

im Modus von Verkörperung statt. Indem Medien das, was sie übertragen, verkörpern, bringen sie Welten hervor und machen Wahrnehmung und somit auch Bezugnahme möglich. Mit anderen Worten: Medien übertragen und vermitteln unter den Bedingungen, die von Medien selbst hergestellt werden.⁴⁴

So wie der phänomenologische Leib als Medium sind auch die klassischen Medien in ihrer Materialität zugleich die Mittel der Vermittlung und die Vermittlung selbst. Wenn aber Leiber und Medien ihre konstitutiven und sensorischen Funktionsweisen nicht als solche erfahrbar machen, sondern sich nur in ihren Wirkungen zeigen, stellt sich die Frage, wie sie trotz ihrer

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Waldenfels (2000) S. 249.

⁴² Waldenfels (1980) S. 34.

⁴³ Röttger (2013) S. 61.

⁴⁴ Ebd. S. 58.

Hintergründigkeit nicht nur in sprachlichen Reflexionen, sondern auch im praktischen Handeln in Erscheinung treten oder zumindest bewusst werden können.

Für eine erste Antwort dient der erneute Blick auf die in Kapitel 3.1 beschriebene Probenzene. Die Körpertechnik des Gehens und die beteiligten Körper werden in dem Moment als Medien erfahr- und sichtbar, als die Abwandlung in den Passgang eine der beteiligten Personen vor ein Problem stellt, das erst lösbar wird, als die Ausführung des Passgangs unterbrochen, beschrieben und vorgeführt wird. Im Moment des Bruchs entlang einer gangtechnischen Übung tritt der Leib aus seinem unmittelbaren Erleben heraus und wird für die Beteiligten als ein Körper erkenn- und reflektierbar, der mit einer Körpertechnik befasst ist. Zugleich wird der Körper zu einem Medium für diese Technik, die im Zeigen in das Medium sichtbarer Körpertechnik übersetzt wird und im Erklären in das Medium der Sprache. Und in diesen Übersetzungen werden die beteiligten Größen, einschließlich der beteiligten Körper, als Medien erkennbar. »So gesehen kommen Medien immer nur in einem *anderen* Medium zur Erscheinung.«⁴⁵ Dabei hängen die Arten der Überbrückung des »*Dazwischen*«⁴⁶ von mehreren heterogenen Elementen ab, die sich kontinuierlich zu komplexen Assemblagen formieren und umformieren: Körpertechniken, diskursive Netze zwischen Technologie, Körper und Leib, Apparate, Symbole, Formen des Wissens und des Tuns, Räume und Umwelten sowie historisch geprägte Konstellationen von Sicht- und Blickweisen.⁴⁷ Körper als Medien sind eingewoben in diese Assemblagen, sie vermitteln unter einander und zwischen den anderen Elementen und verändern sie, und sie werden selber durch sie vermittelt und verändert. Dies impliziert keine »Körper als stabile Instanz«⁴⁸, sondern fokussiert ein »*Werden des Körpers*«⁴⁹, der gerade in den Brüchen, wie dem des oben beschriebenen Nicht-Beherrschens des Passgangs, seine mediale Verwobenheit zeigt und als Medium eine leibliche Performativität entfaltet, der die beteiligten Subjekte unmittelbar ausgesetzt sind.

Zentral für die vorliegende Untersuchung ist, dass medial gedachte Körper technisch und zugleich leiblich-performativ wirksam sind. Sie werden als unmittelbar erlebende und gleichzeitig vermittelt reflektierende Subjekte nachvollziehbar, die ihren Status als objektive, aus mehreren Körperteilen bestehende Bestandteile einer Verkettung von voneinander getrennten Elementen erkennen können. Ausschlaggebend für ein Gelingen solcher Medialität ist es, »die Mittlerfunktion des Mediums beim Wort [zu nehmen]«⁵⁰ und sie nicht »auf Prozesse der (schriftgesteuerten) Informationsspeicherung, -übertragung und -verteilung [zu] reduzieren«⁵¹ oder »auf eine progressive Geschichte innovativer Medien-Technologien [zu]

⁴⁵ Ebd. S. 61.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd. S. 61–66.

⁴⁸ Ebd. S. 61.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd. S. 58.

⁵¹ Ebd.

beschränken.«⁵² Stattdessen fokussiert der hier zur Anwendung kommende Medienbegriff radikal auf »die Bewegung der prozesshaften Vermittlung oder Übertragung, die dem Begriff des Mediums einverleibt ist«⁵³. Ein so verstandener menschlicher Organismus oszilliert beständig zwischen körpertechnischer Objekthaftigkeit und leiblich-subjektiver Performativität, ein Umstand, der im weiteren Verlauf dieser Untersuchung durch den Begriff *Leibkörper* markiert werden soll.

Der Begriff ist der Kommunikationstheorie des Soziologen Hubert Knoblauch entlehnt, der ihn einführt, um der Beobachtung Rechnung zu tragen, dass der phänomenologisch geprägte Begriff des Leibs zu stark auf das Subjekt gerichtet ist, während der Begriff des Körpers auf einer Geschichte der wissenschaftlichen Objektivierung von Wahrnehmungs- und Handlungsprozessen und damit allein auf einer Außenwahrnehmung des Körpers basiert. Doch sind Subjektivierungsprozesse immer mit sozialen Vorgängen, also mit Außenwahrnehmungen und -einwirkungen verschränkt, wie bereits das Erlernen von und die Erziehung zu Körpertechniken gezeigt hat. Subjektivierung und Einflüsse von außen bedingen und beeinflussen sich gegenseitig.⁵⁴ »Vom *Leibkörper* sprechen wir als dem Körper, der in der Reziprozität mit Anderen eine Außen- und eine Innenansicht erhält. [...] Der Leibkörper betont, dass die subjektive Seite des Körpers untrennbar mit der reziproken Wahrnehmbarkeit durch Andere verbunden ist.«⁵⁵ Dabei sind die Sinne der gegenseitigen Wahrnehmung in mehrerer Hinsicht zweideutig: Sie verknüpfen sinnliche Wahrnehmung mit sinnhafter Kommunikation (z.B. beim Sprechen und Zuhören), sie sind in unterschiedlichen Graden zugleich pathische Empfindung und aktive Handlung (z.B. bei der Übergabe einer Staffel beim Staffellauf), und sie sind als physiologische Vorgänge kulturell geprägt (z.B. das Primat des Sehens in den westlichen Wissenschaften).⁵⁶

In der Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung und zum Wahrgenommen-Werden an den Grenzen zwischen Sinnlichkeit und Sinn, Natur und Kultur sowie Empfindung und Handlung liegen die Möglichkeiten des Leibkörpers zur Affektivität. Damit ist eine intentionale Relationalität zwischen Leibkörpern gemeint, in der Sich-Bewegen und Bewegt-Werden mit Vorstellungen, Bewertungen und Normierungen verknüpft werden. Affektivität beinhaltet in ihren Ausdrucksformen sowohl Einwirkung durch andere, als auch Auswirkung auf andere und ist somit nicht allein subjektiv, sondern immer auch sozial.⁵⁷ »Die Leibkörperlichkeit ist kategorisch mit den Anderen durch die Sinne verbunden.«⁵⁸ Die damit verbundene Wirksamkeit fasst Knoblauch als »eine Form des Handelns, die Wirklichkeit in einem Sinne schafft, den Schütz

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Knoblauch (2017) S. 120–124.

⁵⁵ Ebd. S. 122.

⁵⁶ Ebd. S. 125–127.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 132–136.

⁵⁸ Ebd. S. 136.

und Luckmann (1984) als ›alltäglich‹ bezeichnen.«⁵⁹ Damit erlangt der Leibkörper sowohl *Performanz*, als auch *Performativität*. Mit Performanz sind drei Aspekte gemeint: Zunächst der »Verhaltensaspekt des körperlichen Vollzugs, zum Zweiten seine Gestalthaftigkeit, die Sinn konstituiert, und zum Dritten die Ausdruckshaftigkeit, die ein »Innen‹ induziert und damit die kommunikative Konstruktion des Subjekts leitet.«⁶⁰ Dabei geht es Knoblauch immer um die »sinnliche Materialität des Kommunizierens«⁶¹, welche zwischen dem so genannten »Innen« des Subjekts und seiner Umgebung vermittelt. Mit Performativität hingegen bezeichnet er in Anschluss an Judith Butler und Karen Barad den »wirkenden Aspekt«⁶² sozialen Handelns, das sich, als Performance aufgefasst, in einem kontinuierlichen Prozess befindet, welcher in seinem materiellen Wirken imstande ist, Wirklichkeit auch langfristig und dinghaft zu strukturieren,⁶³ wie z.B. bei so unterschiedlichen Prozessen wie dem Erlernen und Etablieren einer Körpertechnik oder der Erbauung einer Stadt. Diese Prozessualität und die oben angesprochene »Zweiseitigkeit der Sinne [sind es], die den Leibkörper zum Medium des [...] Handelns mach[en], der zugleich handelt und wirkt.«⁶⁴

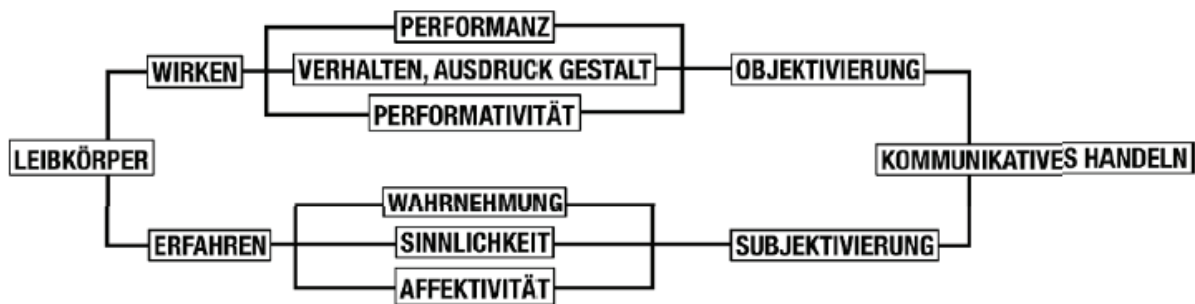


Abbildung 4: Leibkörper und kommunikatives Handeln nach Knoblauch

Während für Knoblauch die sozialen Prozesse von Kommunikation im Mittelpunkt stehen, kommt der Begriff des Leibkörpers in der vorliegenden Studie zur Anwendung, um gehende Körper in ihren komplexen Beziehungen zu den durchschrittenen und im Gehen zugleich wahrgenommenen und konstituierten, gebauten wie auch sozialen Räumen zu untersuchen. Die Wahrnehmungen und Bewegungen medial verstandener Leibkörper sind multidirektional. Sie vermitteln in komplexen Assemblagen mit einer kaum überschaubaren Anzahl an beteiligten Elementen, Verbindungen, Sinneseindrücken, Bewegungsrichtungen, Intentionen und Personen zwischen Gegensätzen wie Innen vs. Außen, Privat vs. ffentlich oder individuelle Alltagshandlungen vs. geplantes Dispositiv der Stadt. Die Vielzahl der Handlungen,

⁵⁹ Ebd. S. 139.

⁶⁰ Ebd. S. 146.

⁶¹ Ebd. S. 150.

⁶² Ebd. S. 152.

⁶³ Vgl. ebd. S. 153–154.

⁶⁴ Ebd. S. 131.

Bewegungen und Wahrnehmungen der beteiligten Leibkörper ist durch diverse Prozesse und Diskurse normiert und mithilfe der resultierenden Techniken in Bewegungsroutinen körperlich und räumlich gebahnt.⁶⁵ Hierbei ist maßgeblich von Interesse, wie das gemeinsame Gehen in urbanen Räumen Performanz, im Sinne Knoblauchs als Verhalten, Gestalt und Ausdruck verstanden, und Performativität, also Wirksamkeit auf Strukturen, hervorbringen kann.

Für den speziellen Fall von künstlerischen Performances als Formen der Übertragung von sinnlicher und sinnhafter Information führt Kai van Eikels in seinen Überlegungen zu Synchronisierungsvorgängen aus, wie diese Übertragung, auch zu verstehen als *Affektivität* im Sinne Knoblauchs, »über eine Distanz und durch ein Medium [erfolgt]. Sie ist ein eigener Vorgang mit einer eigenen Dauer und einer eigenen Erstreckung.«⁶⁶ Schallwellen von aufstampfenden Füßen werden durch das Medium der Luft übertragen, die Vibrationen des Fußkontakts durch das Medium des Bodens, und die Bewegungsabläufe des Stampfens werden als visuelle Information in Form von Lichtwellen übermittelt.⁶⁷ Da diese Übertragungen durch unterschiedliche Medien erfolgen, brauchen sie unterschiedlich viel Zeit. Auch unterschiedliche räumliche Distanzen haben unterschiedliche Übertragungsdauern zur Folge, und manchmal sind die Abstände auch zu groß, als dass sich überhaupt Information übertragen würde. Ein leibkörperlich verarbeiteter Sinneseindruck bleibt dann diffus oder gänzlich aus.⁶⁸ Dabei gibt es erfahrungsgemäß unterschiedlich erlebte Grade an empfundener Innigkeit der Wahrnehmung. So werden z.B. Tasterfahrungen oftmals als näher erlebt denn Hör- oder Seherfahrungen. Dies hat u.a. mit der Modalität des jeweiligen Sinnes zu tun: Um etwas zu ertasten, muss man es berühren, während man auch über weite Distanzen etwas hören oder sehen kann. Einen Zwischenstatus nimmt Riechen ein, da man Geruchsmoleküle über die umgebende Atemluft des Umraums einatmet, sie aber im Rachenraum wahrnimmt, wo auch die als intim erlebten Geschmacks- und Texturerfahrungen beim Essen gemacht werden. In jedem Fall werden leibkörperliche Innenräume und Umgebungsräume über unterschiedliche, medial verstandene Materialien, wie z.B. Schall- oder Lichtwellen, Körperoberflächen oder Geruchs- und Geschmacksmoleküle, in Kontakt gebracht und durch Wahrnehmung und Bewegung mit zum Teil performativen Effekten ineinander verschachtelt.⁶⁹

Wenn nun aber Medien, wie z.B. Leibkörper und ihre Bewegungen, Schallwellen, Luftmoleküle oder Lichtwellen, beständig ineinander übergehen, und selbst die Bewegung der Übertragung sich durch ihre Medialität auszeichnet, dann verändern sich die Assemblagen mit ihren Elementen beständig wie die Muster in einem sich drehenden, dreidimensionalen Kaleidoskop. Leibkörper sind hier nicht mehr »primäres Medium [...], wie dies mitunter

⁶⁵ Vgl. Klein (2013) S. 36.

⁶⁶ Eikels (2013) S. 172.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 173.

⁶⁹ Vgl. Banes/Lepecki (2007).

Medientheorien dem Körper und den Sinnen unterstellt haben«⁷⁰, sondern ein Medium unter vielen und als solches auch nicht mehr ausschließlich nur »natürliches [...] [oder] technisches Medium«⁷¹ oder ausschließlich durch die Unterscheidung zwischen Innen und Außen definiert. Räume, Leibkörper und andere Medien werden in und durch ihre Materialitäten vielfältig miteinander verschränkt und verschachtelt.

Welche Elemente dabei als medial erkannt werden, ist dann eine Frage der Perspektive und der Intention der Betrachter*in:⁷² Z.B. können Nahrungsmittel medial verstanden werden, da sie beim Essen von außen einverleibt und dann im Verdauungsprozess in multidirektionale Bewegungsenergien umgewandelt werden; beim Riechen wandeln sich in der Luft schwebende Moleküle im Rachenraum zu Geruchswahrnehmungen; Luftschwingungen im Ohr werden zu Hörerfahrungen, Lichtwellen im Auge zu Seh Wahrnehmungen und unterschiedliche Texturen und Widerstände von Oberflächen bzw. Substanzen auf der Haut zu Tasterlebnissen. Andersherum sondern Menschen Geruchsmoleküle ab, bringen beim Sprechen oder Singen Luftmoleküle zum Schwingen, werden gesehen und bei Berührung schließlich selber zu einer Tasterfahrung für andere.⁷³ In und durch diese Bewegungen von Substanzen und Molekülen fungieren Leibkörper als Medien für Körpertechniken, als Medien leiblicher Erfahrungen, als Medien der »Wahrnehmung,«⁷⁴ und in ihren Reaktionen auf Wahrgenommenes auch als Medien der »Handlung und Darstellung«⁷⁵. Da sich dies alles in mehrdimensionalen Räumen mit einer Vielzahl an potentiellen und tatsächlichen Bewegungsrichtungen und Handlungsintentionen vollzieht,⁷⁶ stellt sich im vorliegenden Zusammenhang die Frage, welche Rolle diese Räume dabei spielen, und ob sie nicht auch medial zu verstehen sind.

Leere Räume, volle Räume, vermittelte und vermittelnde Räume

Die Idee eines leeren Raumes, in dem sich Körper bewegen, wie sie von Descartes angebahnt wurde, und welcher Newton Ende des 17. Jahrhunderts schließlich zum

⁷⁰ Klein (2013) S. 36.

⁷¹ Klein (2013) S. 36.

⁷² Vgl. Massumi (2002) S. 198.

⁷³ Um das Auflösen der Grenze zwischen Innen und Außen im Sinne des Wortes nachvollziehbarer zu machen, ziehe ich ein Bild heran, das ich von Steve Paxton aus einem Workshop im Herbst 1998 in Brüssel übernehme: „Beginne ich mit einem Kugelschreiber am kleinen Finger meiner rechten Hand, eine Linie zu zeichnen, so kann ich den Arm entlangfahren und über Schulter, Hals und Kinn in die Mundhöhle gelangen, um von dort an den Innenwänden der Speiseröhre hinunter zu gleiten und mich dann durch den ganzen Verdauungstrakt zu arbeiten, bis ich schließlich am Schließmuskel vorbei wieder herausgelange und über Hintern, Rücken, Schultern und Arm auf die Hand zurückkomme, wo ich auf dem kleinen Finger die Linie zu einem Parcours schließe. Ich befand mich die ganze Zeit über auf ein und derselben Oberfläche, auch wenn mich mein Kugelschreiber im Innersten berührt haben mag.“ Ich meine allerdings nicht nur die Oberflächen von Haut und Verdauungstrakt, sondern die Oberflächen aller im Körper vorhandenen Organe und Leitungsbahnen.

⁷⁴ Klein (2013) S. 36.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Fuchs (2000) S. 151–186.

Durchbruch im westlichen Denken verhalf, erfuhr bereits im 18. Jahrhundert Kritik in Hinblick auf subjektive Raumerfahrungen.⁷⁷ Auch wenn sich die Vorstellung von sich in leeren Räumen bewegendem Körper hartnäckig im alltäglichen Denken hält, gibt es mittlerweile neben der bereits angeführten Leibphänomenologie viele Denkrichtungen und Untersuchungsmethoden, die Raum nicht leer konzipieren, sondern als grundlegend konstituiert durch Wahrnehmung, Bewegung, Handlung, interpersonelle Kommunikation oder durch Dinge, Lichtstimmungen, Gerüche, Geräusche und andere (performative) Materialitäten.⁷⁸ Der Komplexität so konzipierter Räume wurde in der Soziologie seit den frühen 1990er Jahren durch den so genannten *spatial turn* Rechnung getragen,⁷⁹ der wiederum performative und atmosphärische Raumkonzepte nach sich zog.⁸⁰ Im vorliegenden Zusammenhang geht es darum, eine leibkörperlich begründete Medialität von Raum zu entwickeln, der sich im und durch das Gehen als Umwelt konstituiert. Es gilt zu fragen, auf welche Weise die physiologischen, leibkörperlichen und materiellen Prozesse der Wahrnehmung, Bewegung und Handlung unterschiedliche Räume konstituieren und miteinander verknüpfen. Und können Räume so gedacht werden, dass ihre Materialitäten medial mit Leibkörpern verschachtelt gedacht und untersuchbar werden?.

Um zunächst die Frage nach physiologischen Wahrnehmungsräumen zu ergründen, schauen wir dorthin, wo motorische und vor allem perzeptive Erregungsleitungen im menschlichen Nervensystem entstehen. Die Sprache ist von der Entwicklung des Embryos bzw. Fötus in seiner Umgebung, dem Mutterleib, einem engen und bewegten Raum, der mit den anderen Elementen Forschungsgegenstand der Embryologie ist.⁸¹ Was können uns deren Untersuchungen über die (physiologischen) Grundlagen menschlicher Handlungs- und Wahrnehmungsketten zu erkennen geben?⁸² Die Gebärmutter gilt als eine sichere und geborgene Umgebung, in der sich der Fötus nicht nur anatomisch und physiologisch, sondern auch zwischen Reflexen und ersten Handlungsansätzen entwickeln kann. Diese Umgebung ist allerdings

⁷⁷ Vgl. Günzel (2006) S. 22–34.

⁷⁸ Vgl. Löw (2001), Klein (2005), Dünne/Günzel (2006) und Balgar (2008).

⁷⁹ Vgl. Dünne/Günzel (2006) S. 12.

⁸⁰ Ein solches stellt die umfassende *Raumsoziologie* (2001) von Martina Löw dar, auf die ich mich später in diesem Kapitel 3 eingehender beziehen werde.

⁸¹ Ab der 9. Woche spricht man in der Embryologie beim Menschen von einem Fötus. Da die hier beschriebenen Entwicklungen der ›Verdrahtung‹ der diversen Rezeptoren (z.B. die des Innenohrs, Geschmacksknospen, Tastrezeptoren, Propriozeptoren etc.) mit dem zentralen Nervensystem erst ab dem vierten Monat der Schwangerschaft einsetzen, ist im Folgenden die Rede vom Fötus. Vgl. hierzu »Fötus«, abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fötus> (letzter Zugriff 04.03.2025) sowie <https://embryology.ch/de/organogenese/nervensystem/gesamtchau-von-histogenese-und-myeelinisierung-des-neuralrohrs/myelinisierung/?p=3#myelinisierung> (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁸² Dabei gilt zu bedenken, dass alles Wissen über die Entwicklung des Fötus im Mutterleib wissenschaftlich erworben ist. Wir können nicht auf eigene Erinnerungen zurückgreifen und sind deshalb angewiesen auf die Erkenntnisse durch wissenschaftliche Apparaturen über eine Entwicklung, von der wir, z.B. aus Anschauung uns von Schwangerschaft und Geburt an bekannter Kinder, lediglich fundiert annehmen können, dass jede*r von uns sie durchgemacht hat. Das hier aufscheinende Dilemma zwischen subjektiver, leiblicher Erfahrung einerseits und Wissen über Körper als Objekte andererseits und die Komplexität der zur Embryologie gehörenden Operationsketten und Apparaturen (wie z.B. Ultraschall) wären Stoff für eine eigene Arbeit. An dieser Stelle soll ausreichen, das Dilemma und die daraus resultierende Komplexität anzumerken.

nicht neutral, sondern selber physiologisch aktiv und vor allem Teil einer Person – die wahrnehmende, fühlende, sich bewegende und handelnde Mutter. Damit ist alles Lernen und Erkunden des Fötus interaktiv mit seiner mütterlichen Umgebung verwoben. Über Tastrezeptoren spürt der Fötus u.a. die Berührungen seiner Hände im eigenen Gesicht, die Umgrenzungen der Gebärmutterwand, gegen die der Fötus mit allen Körperteilen drückt, oder die Nabelschnur, nach der er greift. Er hört den Herzschlag, die Atmung und die Verdauung der Mutter, aber auch ihre Stimme und die Stimmen derer, mit denen sie spricht. Mit seinem Geschmacksinn schmeckt der Fötus das Fruchtwasser, und auch die Augen sind bereits in der Lage, zwischen hell und dunkel zu unterscheiden.⁸³ Zudem nimmt der bereits vorhandene Bewegungs- und Gleichgewichtssinn des Innenohrs die eigenen Bewegungen und die der Mutter in Relation zueinander wahr.⁸⁴ Bereits in diesem frühen Stadium wird also angelegt, dass sich menschliche Raumkonstitution nicht in einem neutralen Raum vollzieht, sondern dieser Raum immer schon teilhat an seiner eigenen Herstellung in und durch die Bewegungen und Handlungen aller Beteiligten.

Ausschlaggebend für die vorliegende Untersuchung ist, dass die oben zuletzt genannte Bewegungswahrnehmung durch das Innenohr die erste Empfindungs- bzw. Wahrnehmungsmodalität beim Fötus darstellt. Dazu muss man verstehen, dass die Informationen der unterschiedlichen Rezeptoren im Körper im Zentralnervensystem verarbeitet werden müssen, um zu einer Wahrnehmung zu werden. Dafür ist es nötig, dass Nervenzellen miteinander zu Nervenbahnen »verdrahtet« werden. Dies geschieht durch einen Prozess, der in der Neuromedizin als *Myelinisierung* bezeichnet wird. Nerven werden mit einem Lipoprotein-Komplex, also einer Art Fettschicht, bis auf einen Spalt umhüllt, durch den eine Erregungsleitung entsteht, in der die Erregung eines Sinnesorgans beschleunigt zum und durch das Zentralnervensystem geleitet und verarbeitet werden kann.⁸⁵

Nerves myelinate in order of their importance for survival. The Vestibular Nerves begin to myelinate in utero by registering the movement of the fetus and its environment (mother). That the Vestibular Nerves myelinate first indicates that they perform the first essential function for survival – before the need for registering touch to the head, taste, smell, hearing and vision. This indicates that we learn first through the perception of movement. Not only is movement a perception, but as the first perception of learning, it plays an important role in establishing the baseline for our concept or process of perceiving. This original process of perception then becomes incorporated into the development of the other perceptions.⁸⁶

⁸³ Vgl. Nilsson et al (2018) S. 138–142.

⁸⁴ Vgl. Bainbridge-Cohen (1993) S. 115

⁸⁵ Vgl. ebd. sowie »Gesamtschau von Histogenese und Myelinisierung des Neuralohrs«, abrufbar unter: <https://embryology.ch/de/organogenese/nervensystem/gesamtschau-von-histogenese-und-myelinisierung-des-neuralohrs/myelinisierung/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁸⁶ Bainbridge-Cohen (1993), S. 115.

Wahrnehmung von Bewegung kommt beim Embryo im Mutterleib also vor allen anderen Sinneswahrnehmungen. Das heißt auch, Wahrnehmung ist ohne Bewegung nicht möglich, mehr noch sie ist in sich so etwas wie eine Bewegung.

Bainbridge-Cohen führt weiter aus, mit welchen anderen Sinnesmodalitäten allein die Wahrnehmung von Bewegung bei schließlich Geborenen bis ins hohe Alter verknüpft ist und zirkuliert. Sie nennt neben der Wahrnehmung von Schwerkraft, Gleichgewicht und Bewegungsbe- und -entschleunigung durch das Innenohr unter anderem auch Proprio- und kinästhetische Rezeptoren in Muskeln, Skelett und Faszien- und Bindegewebe sowie Interozeptoren in den Organen, Drüsen und Blutgefäßen. Diese Sinnesmodalitäten stehen alle in Dialog mit dem Tastsinn,⁸⁷ z.B. der Füße beim Gehen, und mit Seh- und Hörsinn, z.B. bei individueller Orientierung oder kollektiver Koordination von Wegen in der Stadt.⁸⁸

Die Tatsache, dass Wahrnehmung in sich Bewegung darstellt, zum Teil auch zwischen unterschiedlichen Sinnen, rückt Wahrnehmung in die Nähe der Körpertechniken. Es wird vorstellbar, dass auch Wahrnehmung technisch im Sinne von Körpertechniken gedacht werden kann. Ob z.B. jemand seinen Blick nach links wendet, indem er*sie die Augen nach links bewegt oder den Kopf, ist individuell und unter Umständen auch kulturell geprägt, ähnlich wie, welche Gerüche als ekelig wahrgenommen werden und welche nicht. Wahrnehmung ist dann nicht mehr nur ein physiologischer Vorgang. Ähnlich wie Körpertechniken alltägliche Verrichtungen nicht nur physiologisch organisieren, sondern auch sozial ordnen und kulturell kodieren, dienen auch Wahrnehmungen und deren Verarbeitung diversen Ordnungsprozessen und unterliegen somit kulturellen Eigenarten, die Wahrnehmung in geprägte und routinierte Bahnen bringen. Auch wenn sie, ähnlich dem Gehen, anatomisch und physiologisch in unterschiedlichen Kulturen von ähnlichen, teilweise bereits vorgeburtlich angelegten Prinzipien unterlegt sind, ordnen entsprechende Funktionen und Diskurse Wahrnehmungen in körpertechnische Abläufe und in spezifische Zusammenhänge des Überlebens und des Zusammenlebens ein. So zeigen kulturvergleichende Studien, dass Versuchspersonen aus westlichen Ländern eine Linie mit nach außen weisenden Pfeilspitzen an ihren Enden als deutlich kürzer wahrnehmen als eine parallel liegende, gleich lange Linie, an deren Ende die Pfeilspitzen nach innen weisen, während Personen aus einer Jäger- und Sammlerkultur aus der südafrikanischen Kalahari-Region kaum einen Längenunterschied wahrnehmen. Bei ersteren muss die Linie mit den nach außen weisenden Pfeilspitzen um 12 bis 19 Prozent verlängert werden, um als genauso lang wie die Linie mit nach innen weisenden Pfeilspitzen empfunden zu werden. Bei letzteren reicht bereits ein Prozent Verlängerung dafür aus.⁸⁹ Es ist anzunehmen, dass zwischen diesem eklatanten Wahrnehmungsunterschied und den jeweiligen, kulturell

⁸⁷ Vgl. Bainbridge-Cohen (1993) S. 115–118.

⁸⁸ Vgl. Massumi (2002) sowie Certeau (1988).

⁸⁹ Vgl. Hubert (2011).

geprägten Alltagsverrichtungen sowie den alltäglichen, teils natürlich gegebenen, teils gebauten Umgebungen Zusammenhänge bestehen.

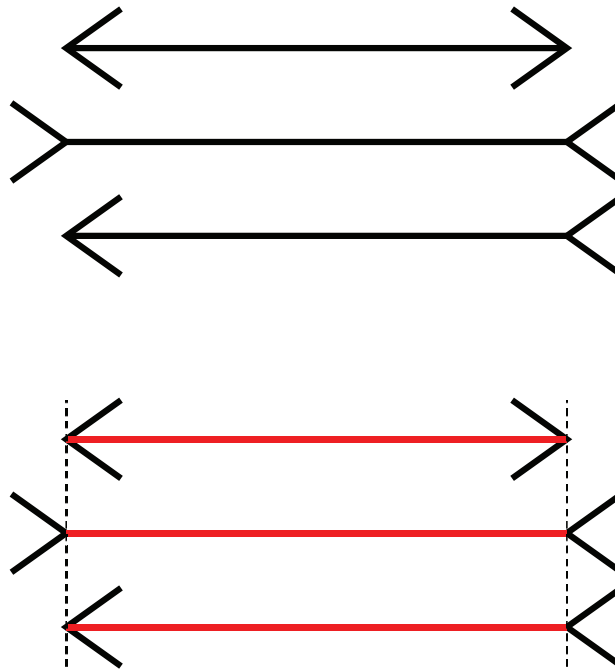


Abbildung 5: Die Müller-Lyer Illusion

Interessant für die vorliegende Untersuchung ist, wie eng die physiologisch mehr oder weniger vorgegebene menschliche Wahrnehmung mit eben diesen Alltagsumgebungen und kulturellen Gewohnheiten verknüpft ist, denn hier wird Wahrnehmung zu einer Technik im Sinne der Mauss'schen Körpertechniken: Soziale bzw. kulturelle Sehkonventionen und individuelle Sehgewohnheiten schreiben sich in Wahrnehmung ein, die so zu einer Praktik wird, die Sichtweisen auf Dinge bestimmt.⁹⁰ Andersherum ist es durchaus möglich, mithilfe bestimmter Techniken und Praktiken diese Sichtweisen zu befragen und auch zu verändern.

Genau dies ist das Anliegen der so genannten *somatischen Praktiken*. Sie schauen auf den Gebrauch des Körpers, z.B. im Tanz oder im Alltag, mit den Mitteln eines ergebnisoffenen, erfahrungsbasierten und anatomiebezogenen Experimentierens mit Bewegung und Wahrnehmung. Dabei legen sie besonderes Gewicht auf individuelle Lernprozesse und weniger auf eine kulturell geteilte Erziehung zu bestimmten Techniken. Indem sie unterschiedliche Sinnesmodalitäten wie Propriozeption, Kinästhesie, Berührung, Sehen, aber auch das Hören und Verarbeiten von sprachlichen Hinweisen anwenden und miteinander verbinden, sind *somatische Praktiken* Körpertechniken, die durch das Experiment mit Wahrnehmung durch und in Bewegung nicht nur das eigene Tun erfahrbar machen, sondern auch komplette

⁹⁰ Vgl. Wieczorek (2017) S. 91.

Bewegungsabläufe mit deren Raumwegen bewusst machen können.⁹¹ Damit werden potentiell auch die Verbindungen zwischen Körperinnen- und Umgebungsräumen nachvollziehbar, was in Kapitel 5.2 eingehender zu untersuchen sein wird.

Das Innenohr & die Richtungen des Raums: Vom (Um)Feld der Bewegungen zum Raum als Umwelt

Neben seiner Fähigkeit, Be- und Entschleunigung von Bewegungen und seine relative Lage zur Schwerkraft im Mutterleib zu registrieren, hilft das bereits beim Fötus »verdrahtete« Innenohr bei zur Welt gekommenen Menschen auch zwischen Vorne und Hinten, Links und Rechts und, in einer Fortsetzung der Registrierung von Schwerkraft im Mutterleib, zwischen Oben und Unten zu unterscheiden. Diese enge Verquickung von Selbst- und Raumwahrnehmung im menschlichen Innenohr hat bereits der Biosemiotiker Jakob von Uexküll beschrieben. Durch eine detaillierte Untersuchung der Zusammenhänge zwischen den Orientierungs- und Gleichgewichtswahrnehmungen in den drei Bogengängen eines jeden Innenohrs, der propriozeptiven Wahrnehmung von Muskeltoni in der Muskulatur, speziell die der Augen, und der visuellen Wahrnehmung durch die Netzhaut,⁹² schließt Uexküll:

In der Tat bewirken wir unsere Körperbewegungen immer mit dem Umweg über den Raumsinnesapparat [des Innenohrs]. Niemals verkürzen wir einen bestimmten Muskel willkürlich, sondern wir führen stets nur Gliedmaßen-Bewegungen in den drei Richtungen des Raumes aus [die mit den drei Bogengängen der Innenohre korrespondieren]. Durch den Raumsinnesapparat sind wir über die Lage der Gegenstände orientiert und in diesen Raum hinein beschreiben wir unsere Bewegungen. Dieses höchst merkwürdige Sinnesorgan liefert uns das gemeinsame Feld, in dem die Gegenstände leben und in dem sich unsere Bewegungen abspielen – den *Raum*.⁹³

Bewegung und räumliche Orientierung ohne die Wahrnehmungen des bereits im Mutterleib so wichtigen Innenohrs sind also unmöglich. Der im Leibkörperinnern gelegene Gleichgewichtssinn befindet sich dabei in einem engen Zusammenspiel mit visueller Außenraumwahrnehmung und muskulären Veränderungen, die ebenso wie die anderen Empfindungen in die Wahrnehmung des Umgebungsraumes eingespeist werden. Solche muskulären Veränderungen werden als in der Umgebung wirksame Bewegungen und Handlungen wahrnehmbar, aber auch in propriozeptiven Prozessen verarbeitet.⁹⁴ Erst das Zusammenspiel von innerem Gleichgewichtssinn und äußerer, vor allem visueller Raumwahrnehmung liefert uns das »Feld, in dem die Gegenstände leben und in dem sich unsere Bewegungen abspielen – den Raum«, der hier als eine dynamische, ständig vermittelte und vermittelnde Wahrnehmungs- und

⁹¹ Vgl. Eddy (2016) sowie Sieben (2011).

⁹² Vgl. Uexküll (2006) S. 85–91.

⁹³ Uexküll (2006) S. 91.

⁹⁴ Vgl. Uexküll (2006) S. 91.

Bewegungsbeziehung zwischen anatomisch strukturierten Leibkörperinnen- und äußeren Umgebungsräumen erkennbar wird.

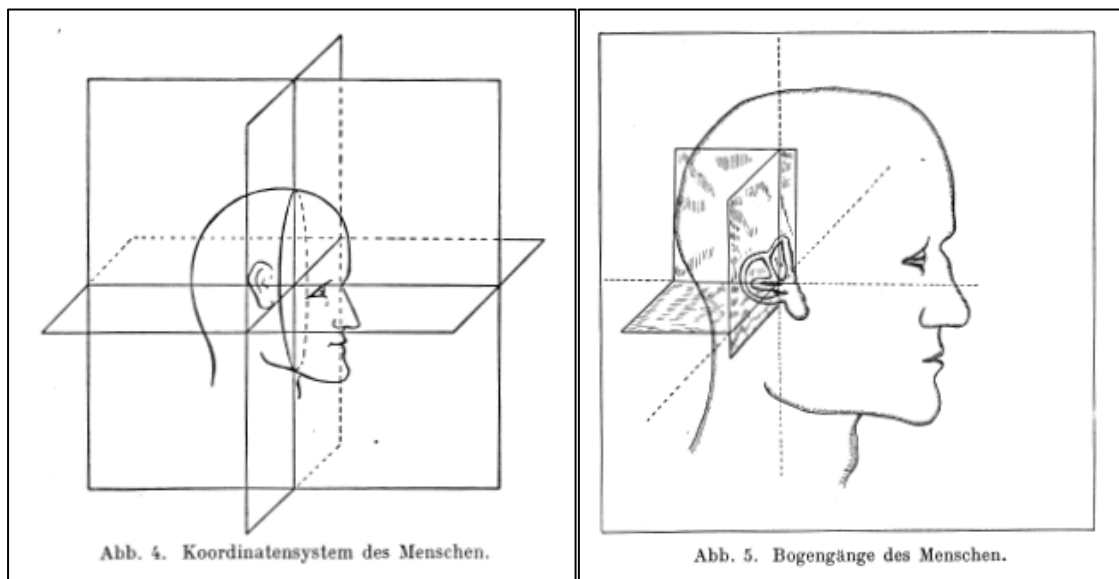


Abbildung 6: Koordinatensystem und Bogengänge des Menschen. Uexküll (1934): Streifzüge

Dass die Umgebungsräume den dort lebenden Organismen strukturelle Vorgaben machen, merkt Uexküll in einem anderen Text an. In seiner Untersuchung zu *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909) beschreibt er eine Eiche als eine Art Symphonie, die Strukturen vorgibt und auf diese Weise für jede*n ihrer tierischen Bewohner*innen ganz eigenen Töne trägt. Diese hängen davon ab, wie der jeweilige Organismus in Wahrnehmung und Verhalten auf sein (Über)Leben in der Eiche ausgerichtet ist. »Alles, was ein Subjekt wahrnimmt, gehört zu seiner Merkwelt, und alles, was es produziert, zu seiner Wirkwelt. Diese beiden Welten der Wahrnehmung und der Produktion von Effekten, formen eine Einheit, die Umwelt.«⁹⁵ Hier klingen Knoblauchs *Performanz*, *Performativität* und *Affektivität* an und erfahren eine Perspektiverweiterung, die über die sozialen Kommunikationsräume hinaus geht und auch natürliche Umgebungsräume mit einbezieht. Uexkülls Definition von Umwelt als die Umgebung eines Lebewesens, das sie wahrnimmt und auf sie einwirkt, während es durch sein Verhalten Teil der Umgebungen anderer Lebewesen wird, begründet das heutige Verständnis des Begriffs. Ursprünglich hat er den Begriff zur Untersuchung tierischer Lebenswelten geprägt. In der Folge wurde er zunächst auch deutlich von menschlichen Lebenswelten abgegrenzt. So hat z.B. Max Scheler in seiner philosophischen Anthropologie den Mensch als geistiges, nicht triebgesteuertes Wesen und damit als umweltfrei und weltoffen beschrieben. Menschen können demnach in unterschiedlichsten Umwelten leben, da sie sich ihre Welten jeweils erschaffen. Doch mittlerweile kommt der Begriff, auch mit Bezug zu Menschen, in unterschiedlichen

⁹⁵ Uexküll (2010) S. 42, Übersetzung aus dem Englischen von Martin Nachbar.

Kontexten und mit variierenden Definitionen zum Einsatz: in der politischen Debatte und in wissenschaftlichen Diskursen der Umweltpsychologie, der Umweltsoziologie oder der System- und Organisationstheorien.⁹⁶

Allen gemein ist, dass Umwelt als Einfluss nehmende Umgebung eines Systems definiert wird, sei letzteres nun ein Lebewesen, ein Nervensystem oder eine gesellschaftliche oder unternehmerische Organisationseinheit. Umwelt kann dabei, je nach Untersuchungsschwerpunkt, als die natürliche Umgebung eines Organismus oder einer Gesellschaft definiert sein oder auch als soziale Umgebung eines Individuums.⁹⁷ Im vorliegenden Zusammenhang ist allerdings nicht der Gebrauch des Begriffs als Abgrenzung individueller Systeme von ihren Umgebungen oder als Unterscheidung natürlicher Umwelten von kulturellen Welten interessant, sondern gerade die von Uexküll ursprünglich gemeinte enge Verbindung zwischen der Merkwelt der Wahrnehmung und der Wirkwelt von im Verhalten produzierten Effekten, die auf die eigene und die Umwelt anderer einwirken und diese mitgestalten. Der Begriff erlaubt es, die Ambivalenz des Leibkörpers zwischen Innen und Außen, Privat und Öffentlich, zwischen Wahrnehmen und Handeln und zugleich die Dualität von Raum zwischen handlungsleitender Raumstruktur und auszuhandelnder Raumkonstitution in ihren verschachtelten und oszillierenden Dynamiken zu erfassen. Da wir in dieser Untersuchung kollektives Gehen in urbanen Umgebungen untersuchen, stellt sich die Frage, wie diese dynamischen und engen materiellen Verschachtelungen zwischen menschlichen Leibkörpern und gebauten Stadträumen nachvollziehbar werden können, und inwieweit sich auch gebaute, städtische Räume als Umwelten verstehen lassen.

Urbane Umwelten und mediale Architekturen

Mit *Raumsoziologie* (2001) der Soziologin Martina Löw liegt ein umfassendes Konzept zur Untersuchung von urbanen Räumen vor, die unter anderem deren Materialität in den Fokus rückt. Löws Theorie zur soziologischen Analyse von Prozessen der Raumkonstitution basiert auf der Überlegung, dass »Raum [...] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern [ist].«⁹⁸ Sie geht damit davon aus, dass es ohne die Materialität von Körpern im weitesten Sinne und ohne deren Beziehungen untereinander keine Räume geben kann. Der Mensch, selber eine räumliche Anordnung von inneren und äußeren Körperteilen, nimmt dabei eine zentrale Rolle ein,⁹⁹ da er Baustein von Anordnungen sein kann und zugleich »im alltäglichen Handeln, in der Planung, der Kunst oder Wissenschaft«¹⁰⁰ die sozialen Güter einer

⁹⁶ Vgl. »Umwelt«, abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Umwelt#cite_note-BoereePLB-5 (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Löw (2001) S. 154.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 157.

¹⁰⁰ Ebd. S. 158.

Stadt wahrnimmt und »aktiv [...] verknüpft«¹⁰¹. Löw stellt dabei »zwei verschiedene Prozesse der Raumkonstitution«¹⁰² fest: Zum einen das *Spacing*, mit dem »das Plazieren [sic!] von sozialen Gütern und Menschen bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen [bezeichnet ist], um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen.«¹⁰³ *Plazierung* meint in diesem Zusammenhang »sowohl den Moment der Plazierung als auch die Bewegung zur nächsten Plazierung.«¹⁰⁴ Zum anderen »bedarf es zur Konstitution von Raum [...] einer *Syntheseleistung*, das heißt über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst.«¹⁰⁵ Während mit *Plazierung* also eine gewisse Bewegungsdynamik beschrieben ist, ist mit *Syntheseleistung* die Bildung einer Struktur und deren Wahrnehmung angedeutet. Löw untersucht in Folge

alle wesentlichen Dimensionen der Konstitution von Raum [...]: die routinierten Bahnen des Handelns, die strukturelle Dimension des Räumlichen, der Einsatz des Körpers, der Habitus, die Veränderungspotentiale, die Bedeutung von Symbolik und Materie, schließlich auch die Konstitution von Orten und die Herausbildung von Atmosphären.¹⁰⁶

Als Soziologin interessiert Löw vor allem, wie soziale Strukturen anhand von Prozessen der Raumkonstitution zu erkennen und zu analysieren sind. Leibkörperliche Wahrnehmung und Bewegung interessieren in diesem Zusammenhang vornehmlich als Handlungsrouniten im Zusammenspiel mit institutionalisierten gesellschaftlichen und räumlichen Strukturen sowie im Wechselspiel zwischen der Erfüllung von vorgegebenen Strukturen und deren Veränderung in individuellen, widerständigen Handlungen oder durch gesellschaftliche Prozesse. In diesem Wechselspiel sieht Löw »die Dualität von Raum, nämlich erstens, das Handeln zu strukturieren, und zweitens, im Handeln generiert und reproduziert zu werden.«¹⁰⁷ Diese Dualität ist ähnlich der leibkörperlichen Ambivalenz für die vorliegende Untersuchung von zentralem Interesse, vor allem in ihrem Potential, im Generieren von Raum diesen durch »kreativ-gestalterisches Handeln«¹⁰⁸ auch zu verändern.¹⁰⁹

Wie aber lässt sich eine Perspektive auf architektonischen Raum entwickeln, die nicht hauptsächlich die durch menschliche Handlungen geplanten, gebauten und sozial institutionalisierten urbanen Strukturen in den Blick nimmt, sondern die sensomotorischen und materiellen

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. S. 159.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. S. 161.

¹⁰⁷ Ebd. S. 244.

¹⁰⁸ Ebd. S. 185.

¹⁰⁹ Die im praktischen Teil besprochenen Arbeiten sind schließlich allesamt künstlerische Bearbeitungen von Raum durch und im Gehen, sei dieser Raum eine Bühne, ein Park oder die Straßen einer Innenstadt.

Verbindungen zwischen Menschen und gebauten Räumen fokussiert, die ihrerseits nicht allein als kulturelle Güter aufgefasst werden, sondern als oszillierend zwischen künstlerischer Handlung und so etwas wie einer teils natürlich, teils konstruiert gegebenen Umgebung? Und inwieweit ist städtische Architektur im zweiten Schritt nicht nur Umwelt, sondern zugleich medial im Sinne einer Formbarkeit durch und Durchlässigkeit für unterschiedliche Bewegungsflüsse und Übersetzungsvorgänge, wie z.B. Gesten, Gehen und andere menschliche Handlungen, aber auch Verkehrsströme, Umsatz von Waren, Datenflüsse oder die frische Brise durch ein offenes Fenster oder das Planen und Erbauen urbaner Strukturen?

Für die menschliche Embryogenese wurde bereits in Kapitel 3.4 ein Verständnis von Umgebung und Raum als Umwelt im Sinne einer engen Verwobenheit von Wahrnehmung (Merkwelt) und Bewegung (Wirkwelt) skizziert. Doch die Enge des Mutterleibes ist für Kinder und Erwachsene nur noch unbewusste physiologische bzw. leibkörperliche Erinnerung, die der Erfahrung und Konstitution von urbanen Räumen unterliegen mag, jedoch eher nur in Ausnahmefällen Enge oder Intimität wachruft. Für geborene Menschen ist es gerade die graduelle räumliche Trennung des Kindes von Sorgenden und ihre räumliche Hinwendung zu anderen Objekten, welche so etwas wie leibkörperliche Intermedialität und Differenzierung unterschiedlicher Bewegungsrichtungen und Handlungsintentionen in der Welt wahrnehmbar machen.¹¹⁰ Unter herangewachsenen Bewohner*innen einer Stadt in urbanen Alltagsräumen sind diese differenzierten Richtungen und Intentionen zentral und werden auf ihren Wegen innerhalb institutionalisierter Rahmensetzungen, wie z.B. der Verkehrsordnung, situationsgerecht verhandelt. Wer geht wem unter welchen Umständen aus dem Weg? Wer hat Vorrang? Welche Hindernisse dürfen im Straßenraum stehen? Mit welchen Geschwindigkeiten bewegen sich die Leute fort und mit welcher Intention? Wie werden diese Intentionen von anderen wahrgenommen? Wann und wo verweilen Menschen? Was machen sie dann dort? Werden sie zu Hindernissen für andere, weil sie den Bürgersteig blockieren? Oder vielleicht weil sie durch Nutzung ihres Handys ihre unmittelbare Umgebung nicht mehr wahrnehmen, sondern nur noch eine digitale? Wie affizieren sich die Leute gegenseitig? Wie werden sie zum Teil der Umwelten der anderen? Dabei spielt die gebaute Umgebung einer Stadt, ähnlich der Eiche bei Uexküll, die Symphonie, die die Grundtöne für jede*n einzelne*n Bewohner*in bereitstellt. Sie ist die grundlegende Umwelt für die alltäglichen Handlungen ihrer Bewohner*innen. Diese Verschiebung von gebauten Umgebungen als festgeschriebenem Dispositiv,¹¹¹ von dem bereits in der Einleitung dieser Arbeit die Rede war, zu gebauten Umgebungen als sich verändernde Umwelten soll im vorliegenden Zusammenhang helfen, den Antagonismus zwischen gebautem und gelebtem Raum zu lockern, um so auf die Verknüpfungen zwischen Raum, Wahrnehmung und der Bewegung des Gehens fokussieren zu können.

¹¹⁰ Vgl. Fuchs (2000).

¹¹¹ Vgl. Rolshoven (2017) S. 103–105.

Um nun diesen konzeptionellen Schritt von Umwelt als natürlicher Umgebung zu städtischen Umgebungen als Umwelt nachzuvollziehen, machen wir zunächst einen Umweg und beziehen uns auf die Überlegungen zu den Ursprüngen von Kunst der Philosophin Elizabeth Grosz. Sie bezeichnet die raum- und welterzeugenden Wahrnehmungsprozesse in der Kunst mit den drei Begriffen *sensation*, *affect* und *intensity*.¹¹² Empfindungen und Wahrnehmungen (*sensations*) lassen den menschlichen Leibkörper grundsätzlich an Natur und deren mitunter überbordenden chaotischen Materialität im Sinne einer Merkwelt teilhaben, während Affekte und Intensitäten in ihren Eigenschaften als gefühlte Bewegungspotentiale und als intentional ausgeführte Bewegungen den menschlichen Leibkörper in seiner Umgebung im Sinne einer Wirkwelt wirksam werden lassen.¹¹³ Aufgabe von Kunst ist es nach Grosz, der chaotischen Natur mit all ihren Intensitäten fokussierte Wahrnehmungen und Affekte abzugewinnen. Insofern ist Kunst eine Kunst der Affekte bzw. der Affizierungen.¹¹⁴ Sie intensiviert die Materie und die Materialitäten der Welt und lässt sie über ihre je eigenen Ausdrucksformen hinauswachsen – „to resonate and become more than itself.“¹¹⁵ Sie erreicht dies durch

regulation and organization of its materials – paint, canvas, concrete, steel, marble, words, sounds, bodily movements, and indeed *any* materials – according to self-imposed constraints, the creation of forms through which these materials come to generate and intensify sensation and thus directly impact living bodies, organs, nervous systems.¹¹⁶

Kunst formuliert also die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Materie zu Materialien der Kunst werden und auf diese Weise auf Körper, Organe und Nervensysteme einwirken können. So ist die erste Geste der Kunst nicht der Ausdruck eigener körperlicher Kräfte und Energien, sondern die Fabrikation eines Rahmens. Kunst nimmt ein Stück Chaos aus der Umwelt, die Grosz auf Basis von Uexküll als zentralen Begriff explizit in ihre Diskussion einführt, packt es in einen solchen Rahmen und formt so eine Komposition, die sich auf diese Weise den Sinnen präsentiert bzw. sinnlich wird. Diese Rahmensetzung ist zugleich ein Impuls, der Kunst in der natürlichen bzw. sinnlichen Welt verortet und diese zugleich architektonisch, d.h. also auch räumlich, strukturiert.¹¹⁷

Grosz führt aus, wie solche Rahmen Grenzlinien durch eine Umwelt oder einen Raum ziehen und auf diese Weise so genannte *Territorien* von der restlichen Welt unterscheiden. In diesen *Territorien* werden Materialien, Gegenstände oder Leibkörper in ihren spezifischen Qualitäten erkennbar und intensiviert. Eine solche Grenzziehung findet sich zunächst durch

¹¹² Vgl. Grosz (2008) S. 1.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 3.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd. S. 4.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 10–12.

die Errichtung einer Abschirmung bzw. einer Mauer, die ein Innen und ein Außen definiert, und im zweiten Schritt dadurch, dass die Mauer in die Horizontale gekippt und auf diese Weise zu einem Boden wird. Dies sind die ersten Rahmen, die Kunst setzt. Als nächster Rahmen schneidet das Fenster in die Mauer und macht einen Ausschnitt aus der Welt sichtbar. Es verbindet, wie auch die Tür, ein Innen mit einem Außen, während schließlich das Dach die nun konstruierte Box nach oben hin vervollständigt. Es steht jetzt ein Haus, dessen einfache Architektur mit seinen Ein- und Ausschlüssen Intervalle markiert und Raum als solchen überhaupt wahrnehmbar macht, während in der Öffnung des Fensters die Welt ausschnittsweise sichtbar wird und die Tür die Innen- und Außenräume miteinander verbindet.¹¹⁸

Der Architekt und Möbeldesigner Bernard Cache, auf den sich Grosz mit dieser Analyse u.a. bezieht, zeigt anhand der sich an sechs teils steile Hügel und an ein Seeufer anpassenden Stadt Lausanne, wie eng die Entwicklung urbaner Räume, mit ihren Häusern, Gebäuden und Wegen, verknüpft ist mit den Ordnungsprinzipien geographischer Gegebenheiten einer natürlichen Umgebung. Dabei hängen deren Lesarten immer mit topografischen Lagebeziehungen von Landschaftsmerkmalen und mit dem Vektor der Schwerkraft zusammen,¹¹⁹ der uns (über das Innenohr wahrgenommen) verlässlich über oben und unten informiert. Die in einer natürlichen Umgebung durch diese Ordnungsprozesse und Lesarten entstehenden Territorien werden durch Architektur in räumliche Intervalle geordnet und schaffen auf diese Weise Möglichkeitsrahmen für Wahrnehmungen und Handlungen,¹²⁰ z.B. fürs Wohnen, Arbeiten, für den Verkehr von Menschen und Gütern oder auch für auf Bewegung fokussierende Aktivitäten wie Choreografieren bzw. Tanzen oder sportliche Aktivitäten, zu denen Cache schreibt: »It is the flatness of the stage that makes choreography probable, just as it is the flatness of the stadium that increases the probability of athletics. The ground plan rarefies the surface of the earth in order to allow human activities to take shape.«¹²¹ Eine der intimsten Verbindungen, die Architektur dabei mit dem menschlichen Körper eingehen kann, ist die durch Berührung. Für den Möbeldesigner Cache sind Möbel ebenfalls eine Form der Architektur. Der Schrank ist eine Box in der Box eines Hauses oder Zimmers, der Spiegel ist ein Fenster nach innen, der Tisch ein angehobener Boden usw. Möbel machen deutlich, wie direkt der Kontakt zwischen Architektur und unseren Körpern sein kann: Unsere intimsten und privaten Verrichtungen finden im Bett, auf einem Stuhl, an einem Tisch oder auch vor einem Spiegel statt. Für die »urbanen Tiere«, die viele von uns Menschen heute sind, bringen uns Möbel in Erinnerung, wie leibkörperlich und intim die gebauten Territorien einer Stadt mitunter sein können.¹²²

¹¹⁸ Vgl. für diesen Absatz ebd. S. 10–15.

¹¹⁹ Vgl. Cache (1995) S. 6–19.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 23.

¹²¹ Ebd. S. 25.

¹²² Vgl. ebd. S. 30.

Das Verständnis von Architektur als eine Bezugnahme auf natürlich gegebene Topographien macht gebaute Umgebungen als Landschaften erkennbar.¹²³ Auch wenn Städte von Menschen erschaffen sind, können urbane Räume auf diese Weise als Umwelten nachvollzogen werden, in denen Menschen unterschiedliche Erfahrungen mit dem Umraum machen, die mithilfe der Fernsinne Sehen und Hören größtenteils differenzierte und öffentliche Räume konstituieren und zugleich durch Propriozeption, Berührung, Riechen und Hören auch intime und private Räume eröffnen.¹²⁴ In Städten haben die Bewohner*innen die Merkwelten ihrer natürlichen Umgebungen und die Wirkwelten ihres Bauens im Prozess der Entwicklung urbaner Räume aufgrund von leibkörperlichen Wahrnehmungen in Bezug auf geographische Gegebenheiten zu urbanen Umwelten zusammengeführt.

Die Verschachtelungen von natürlichen und gebauten Umgebungen werden im städtischen Kontext besonders dort nachvollziehbar, wo kultivierte Natur in die gebauten Landschaften aus Stein, Beton und Asphalt eingebettet ist – in Parks. Parks bilden mit ihren Rasen- und Wiesenflächen, Bäumen und Hecken, mit ihren Spielplätzen, Bänken und Wegen eine Umgebung an der Schnittstelle zwischen urbaner Planung und natürlicher Umgebung, welche die sich dort aufhaltenden Menschen abhängig von ihren körperlichen Voraussetzungen unterschiedlich wahrnehmen und zu der sie sich auf unterschiedliche Weise leibkörperlich handelnd in Beziehung setzen.¹²⁵

Einige nutzen Parks, um an Bewegungsworkshops teilzunehmen, wie die in Kapitel 5.2 zu untersuchenden Gehexperimente in Katja Münckers *Feldenkrais-Walks*. Andere gehen einfach spazieren oder führen ihre Hunde aus, sitzen auf den Bänken oder auf dem Gras und lesen ein Buch oder schauen anderen bei ihren Aktivitäten zu, oder sie spielen mit ihren Kindern, oder sie haben ein Picknick mit Freund*innen. Für jede*n Besucher*in ist ein solcher Park, auch wenn sie untereinander in direktem oder indirektem Austausch stehen, eine ganz eigene Umwelt, die davon abhängt, was sie dort wollen und wie sie sie entsprechend wahrnehmen. Ähnlich der Eiche bei Uexküll hängen die Wahrnehmungstöne und Handlungspotentiale städtischer Parks von den Intentionen ihrer Besucher*innen ab: Für den Hund, der dem Ball hinterherjagt, ist es der Ton eines Spielplatzes, für die Freund*innen beim Picknick der eines Esszimmers und für die Teilnehmer*innen von Outdoor-Bewegungsworkshops der eines Bewegungsstudios.

¹²³ Vgl. Grosz (2008) S. 3.

¹²⁴ So berühren wir im Gehen die Straßen und Wege einer Stadt ständig und Schritt für Schritt mit unseren Fußsohlen (wenn auch meist vermittelt durch die Sohlen unserer Schuhe), wir spüren unsere Körper, riechen verschiedene Gerüche und hören die Geräusche um uns herum. All diese Wahrnehmungsmodalitäten können je nach Kontext sehr nahe, zum Teil sogar intime Erlebnisse hervorrufen.

¹²⁵ Vgl. Burckhardt (2006) und Kaspar (2012).



Abbildung 7: Umwelt und Horizont eines Kindes und eines Erwachsenen. Uexküll (1934): Streifzüge

Diese Multifunktionalität von Parks bringt neben deren Eigenschaften als Umwelten ihren medialen Charakter in den Fokus. Ihr strukturellen Gegebenheiten können unterschiedlich interpretiert und übersetzt werden. In diesem Sinne fungieren sie auch als Medien für die unterschiedlichen Wahrnehmungen, Intentionen und Handlungen, die ihrerseits zu einem Teil der unterschiedlichen Umwelten der verschiedenen Parkbenutzer*innen werden.¹²⁶ Zur Frage der Medialität urbaner Strukturen stellt der Medien- und Kulturwissenschaftler Wolfgang Schäffner in seinen Überlegungen über die *Elemente architektonischer Medien* (2010) Grundelemente der Architektur fest, die denen Caches ähnlich sind: Schäffners *Gegend* entspricht Caches geographischer Umgebung und Umwelt, Schäffners *Grund* dem abgegrenzten Territorium bei Cache, der *Grundriss* Schäffners entspricht Caches gerahmtem Boden, Schäffners

¹²⁶ Dabei kann es mitunter auch zu Ausschlüssen kommen, z.B. wenn Frauen oder Menschen mit Migrationshintergrund aufgrund von eigenen oder von anderen gehörten Erfahrungen bestimmte Ecken eines Parks oder bestimmte Tageszeiten im Park meiden. (Vgl. Kaspar [2012] S. 21–23) Stadtplanerisch sind solche Fragen nach den Nutzungskriterien von Parks und anderen städtischen Räumen von zentraler Bedeutung. An dieser Stelle soll der Hinweis darauf genügen. Für die vorliegende Untersuchung ist vielmehr die Frage zentral, auf welche Weise Stadträume und ihre Architekturen als Umwelten einen medialen Charakter erlangen.

Mauer dem Schirm bei Cache, seine *Decke* dessen Dach, und die *Öffnung* bei Schöffner entspricht schließlich Caches Fenster und der Tür.¹²⁷ Anders als Cache merkt Schöffner jedoch an, dass die Öffnungen den Gebäuden nicht nachträglich eingefügt werden, sondern dass sie insgesamt als »architektonische Schaltelemente [für den] Ein- und Austritt von Luft, Licht, Wasser, Energie, Personen und Dingen [...] das Gebäude als solches aus einer Vielzahl von Operationseinheiten bilden.«¹²⁸ Architektonische Gebilde werden hier nicht primär als Raumrahmungen bzw. territoriale Abgrenzungen verstanden, sondern gerade über ihre Öffnungen definiert, die die verschiedenen (Innen- und Außen-)Räume miteinander verbinden.

Aus einem solchen Verständnis von Architektur lässt sich ein Verständnis von Stadt ableiten, bei dem die einzelnen Gebäude und Räume und die sie verbindenden Leitungen, Rohre, Kabel, Straßen, Fenster, Türen und Wege ein Netzwerk bilden, in das jedes Element »auf spezifische Weise eingebunden ist«¹²⁹. Dabei setzt sich die

Konnektivität von modularen medialen Raumeinheiten [...] auch in den einzelnen Gebäuden selbst fort, denn die Netzwerke von Kanalsystemen, Verkehr, Energie und Information bilden auch die Grundlage für jedes Gebäude, das selbst wiederum aus elementaren Einheiten aufgebaut ist.¹³⁰

Urbane Räume und ihre architektonischen Elemente werden hier als Medien nachvollziehbar,¹³¹ bei denen nicht ihre Formen im Fokus stehen, sondern ihre Funktionen und die durch sie strömenden Informationen, Daten, Objekte, Materialien, Energien und Bewegungen.¹³² Diese medialen, urbanen Räume, »auch in den einzelnen Gebäuden selbst«, entspricht der Medialität sich bewogender und kommunizierender Leibkörper mit ihren zwischen Abgrenzung und Öffnung oszillierenden Innen- und Umgebungsräumen. Darüber hinaus sind die architektonischen Räume mit den leibkörperlichen Räumen über die jeweiligen Netzwerke und Wahrnehmungsöffnungen (wie Augen, Ohren, Nasenlöcher oder Hautporen) ineinander verschachtelt und verstrickt. Sie alle befinden sich in kontinuierlichen und komplexen Übersetzungsbewegungen mit teils performativen Wirkungen. Die Wahrnehmungen und Handlungen entsprechen in ihren unterschiedlichen Strömen in Relation zu Objekten, Energien und Materialien Uexkülls Merk- und Wirkwelten und formen aus den medialen Architekturen auf diese Weise auch Umwelten.

Urbane Räume können also zugleich als Umwelten und als Medien, mithin als mediale Umwelten gedacht werden. Durch sie werden verschiedene Informationen, Daten, Objekte, Materialien, Energien, Bewegungen, Handlungen und Erfahrungen vermittelt. Zugleich

¹²⁷ Vgl. Schöffner (2010) S. 143.

¹²⁸ Ebd. S. 144.

¹²⁹ Ebd. S. 142.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd. S. 146.

¹³² Vgl. ebd. S. 140 sowie S. 148.

erzeugen sie diese Elemente und werden reziprok durch sie konstituiert. Städtische Räume vermitteln zwischen vorgefundenen Topografien und baulichen Handlungen, und sie verschachteln sich durch die Öffnungen menschlicher Wahrnehmungsorgane mithilfe medialer Körper- und Wahrnehmungstechniken mit Leibkörperinnenräumen und wirken auf sie ein, während die Leibkörper durch ihre Wahrnehmungen, Bewegungen und Handlungen ihrerseits direkt oder vermittelt auf die urbanen Räume einwirken. Die in Kapitel 3.3 beschriebenen, einem Kaleidoskop gleichenden Verschachtelungen von Leibkörpern erfahren hier ihren städteräumlichen Gegenpart, mit dem sie sich in gegenseitiger Permeabilität kontinuierlich austauschen und verstricken.

Sich gehend in der Stadt orientieren – Propriozeption und Synästhesie

Eine in städtischen Räumen (mit all ihren Flüssen, Verkettungen, Verstrickungen und Verschachtelungen aller an ihrer Konstitution beteiligten Elemente) immer wiederkehrende Handlung ist Orientierung. Tourist*innen suchen mithilfe von Stadtplänen oder digitalen Karten nach ihrem nächsten Sightseeing-Ziel, das für manche Anwohner*innen als Merkmal für ihre routinierten Wege dienen mag. Oftmals sind den Eingesessenen diese Merkmale überhaupt nicht mehr bewusst, und die Erinnerung an den Arbeitsweg am Morgen ist vage bis nicht vorhanden. Und manchmal ordnet man den richtigen Merkmalen auch falsche Namen zu und findet trotzdem seinen Weg. Wie kann das sein? Und wie können diese Orientierungsprozesse beim Gehen als leibkörperliche Handlungen verstanden werden?

In seinem Essay *Strange Horizon* (2002) wundert sich der Philosoph Brian Massumi, dass er über Monate den Ausblick aus der Fensterseite seines temporären Büros in Toronto der falschen Straße zugeordnet hat.¹³³ Er kommt zu dem Schluss, dass seine Orientierung für den Weg von der U-Bahnstation zum und dann durch das Gebäude bis zu seinem Arbeitsplatz nicht primär kognitiv und visuell erfolgt ist, sondern über die »twists and turns«¹³⁴, die Verdrehungen und Wendungen, seiner Propriozeption, seines sechsten Sinnes, der dem zentralen Nervensystem über Nervenenden in Muskel-, Faszien- und Gelenkgewebe Mitteilung über die relative Lage der Körperteile untereinander und über den Spannungs- und Verdrehungsgrad der Muskelgruppen im Verhältnis zum gesamten Körper macht.¹³⁵ Untersuchungen zu räumlicher Orientierung zeigen, so Massumi, dass Menschen sich umso besser orientieren können, je leerer der Raum ist, in dem sie sich orientieren. Es wird geschlussfolgert, dass Menschen sich hauptsächlich mithilfe der Formen eines Raumes, seiner Volumen und seiner Rhythmen orientieren. Für sich alleine wäre dieser Raum allerdings unbestimmt, wären da

¹³³ Vgl. Massumi (2002) S. 177–178.

¹³⁴ Massumi (2002) S. 179.

¹³⁵ Vgl. »Propriozeption«, abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Propriozeption> (letzter Zugriff 09.03.2025).

nicht auch die Rhythmen der menschlichen Bewegungen mit ihren propriozeptiven Verdrehern und Wendungen, die sich kontinuierlich zu den durch die Bewegung rhythmisierten Formen und Volumen des Umraums ins Verhältnis setzen. Unsere räumliche Erfahrung basiert also mehr auf dem propriozeptiven, selbstreferentiellen System von Bewegung und deren Variationen und weniger auf externen visuellen Markern. So gesehen, stehen nicht Positionen, die durch Bewegungen verbunden werden, im Mittelpunkt der Orientierung, sondern umgekehrt: Positionen tauchen aus der Bewegung (auch des Plazierens im Sinne Löws) auf.¹³⁶ Visuelle Informationen sind nur als Markierungen, so genannte *landmarks*, präsent, die einer sich orientierenden Person nichts weiter als ungefähre Richtungen anzeigen. Massumi beschreibt visuelles, kognitives Kartieren deshalb als ein gelegentliches Auftauchen von Cues aus einem Meer propriozeptiver Koppelnavigation, einer »sea of proprioceptive dead reckoning«.¹³⁷ Körperlicher Erfahrungs- und Orientierungsraum ist folglich nicht bzw. nicht nur euklidisch, sondern vornehmlich ein topologischer Transformationsraum.¹³⁸

In diesem Transformationsraum verbinden sich unterschiedliche Sinnesmodalitäten, wobei für die meisten Erwachsenen diese Verbindungen so gut wie nie bewusst wahrnehmbar werden.¹³⁹ Als Kleinkinder haben jedoch alle Menschen so genannte synästhetische Erfahrungen gesammelt, in denen die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Sinnesmodalitäten bewusst wahrnehmbar waren. »Synesthesia is considered the norm for infantile perception«¹⁴⁰, und unterliegt damit auch der erwachsenen Wahrnehmung, egal welcher Art die jeweils vordergründige Sinneswahrnehmung ist – visuell, auditiv, olfaktorisch, propriozeptiv oder kinästhetisch. Es ist, als bewegten sich alle Formen der Wahrnehmung auf ein und derselben Ebene, auf der sich je nach Krümmung bestimmte Sinne in gegenseitiger Nähe und damit in Verbindung befinden. Massumi nennt menschliche Erfahrung deshalb eine »strange one-sided topology [that] is the general plane of cross-reference not only for sights, sounds, touches, tastes, smells and proprioceptions, but also for numbers, letters, words, even units of grammar.«¹⁴¹

Letztere, eher den Kulturtechniken zuzurechnende Elemente, betreffen u.a. die oben angesprochene touristische Orientierung in einer unbekannten Stadt mittels symbolisierender Techniken, wie etwa Karten lesen, Straßennamen zuordnen oder Wegbeschreibungen

¹³⁶ Vgl. Massumi (2002) S. 180.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 181. Menschliche Orientierung basiert demnach eher auf Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit als auf visuell wahrnehmbaren Positionen: »Koppelnavigation oder Koppelung (*koppeln*, *verbinden*), englisch *dead reckoning*, ist die laufende näherungsweise Ortsbestimmung eines bewegten Objekts aufgrund von Bewegungsrichtung (Kurs) und Geschwindigkeit (*Fahrt*).« <https://de.wikipedia.org/wiki/Koppelnavigation> (letzter Zugriff 18.08.2025).

¹³⁸ Vgl. Massumi (2002) S. 183–184.

¹³⁹ Nur bei Menschen mit so genannter *klinischer Synästhesie* sind diese Verbindungen noch bewusst. Musik wird dann beispielsweise als eine Reise durch farbige, abstrakte Landschaften oder als eine Abfolge von Zahlen erlebt. Vgl. Massumi (2002) S. 188.

¹⁴⁰ Massumi, (2002) S. 188.

¹⁴¹ Ebd. S. 188–189.

befragter Einheimischer nachvollziehen. Propriozeption dagegen betrifft den menschlichen Leibkörper in seinen gefühlten Geschwindigkeits- und Richtungsbeziehungen zu Umwelten, jenseits der genannten expliziten Symbolisierungsprozesse. Ebenso wenig unmittelbar sprachlich symbolisierend wie Propriozeption sind die Sinne Sehen, Hören, Tasten, Schmecken und Riechen, die jedoch Leibkörperinnenräume offensichtlicher mit Um- und Außenräumen bzw. Umwelten wechselseitig verknüpfen und verschachteln, als dies durch Propriozeption geschieht. Eine gewisse Sonderstellung nimmt das von Bainbridge-Cohen und Uexküll untersuchte Innenohr mit seinen drei Bogengängen ein, die uns, wie bereits beschrieben, gegenüber der Schwerkraft orientieren helfen und in ihren Ausrichtungen eine anatomische und physiologische Grundlage für Raumrichtungen bilden. Oben und unten, vorne und hinten sowie links und rechts sind Dimensionen, die im Leibkörperinneren des Innenohrs wahrgenommen werden, und die in einer nur auf die drei Bogengänge isolierten Version als euklidisch bezeichnet werden könnte. Da sie im zentralen Nervensystem jedoch mit anderen Wahrnehmungen, wie eben Propriozeption oder visueller Wahrnehmung, synästhetisch verknüpft werden, kommt es zu der oben von Massumi als »strange one-sided topology«¹⁴² bezeichneten, komplexen Raumwahrnehmung in und durch Bewegung. Dabei dienen die Mauss'schen Körpertechniken der Kultivierung von sozial geteilten Bewegungs- und Handlungsstilen, mithin also auch einer Kultivierung der Arten und Weisen, wie sich Menschen in Räumen als mediale Umwelten orientieren, und wie sie sie miteinander teilen.

Einen der ersten Räume, den wir mit einer anderen Person teilen, ist, wie in Kapitel 3.4 beschrieben, der Uterus. Paradoxerweise ist diese Umwelt nicht nur mit der Mutter geteilt, sondern zugleich ein Teil von ihr bzw. ihres Leibkörperinnenraums. Nach der Geburt löst sich dieses Paradox auf, es bleibt jedoch eine zunächst enge Bindung an die sorgenden Bezugspersonen, mit denen Kleinkinder ihre Räume teilen. In diesen geht es vornehmlich um das Stillen von körperlichen und emotionalen Grundbedürfnissen aus der subjektiven Sicht des Kleinkindes. In der sukzessiven Trennung des Kindes von den Bezugspersonen erweitern sich die grundbedürftigen und emotionalen Erfahrungsräume und die Erfüllung von Bedürfnissen wird auf weitere Objekte projiziert.¹⁴³ Durch diese Erweiterung der Räume, die mit einer Verlängerung der Wege einhergeht, entstehen Richtungsräume und Atmosphären, Intentionen und Stimmungen, aber auch Verknüpfungen von Objekten mit Sprache, wenn erwachsene Bezugspersonen Objekte benennen, auf die Kleinkinder zeigen.¹⁴⁴ In diesen frühkindlichen und kindlichen Erfahrungsräumen entstehen genau die ichbezogenen, leiblichen und performativen Erfahrungen, die in der Phänomenologie immer wieder auch auf das Subjekt zurück geführt werden. Während van Eikels, wie in Kapitel 3.3 beschrieben, diesen kontinuierlichen Subjektbezug als Einverleibung eben auch der Erfahrungen anderer unter Erwachsenen

¹⁴² Ebd. S. 188.

¹⁴³ Vgl. Fuchs (2000) sowie Stern (2008 [1993]).

¹⁴⁴ Vgl. Fuchs (2000) S. 277–278.

kritisiert, merkt Massumi an, dass synästhetische Erfahrung nie gänzlich intentional und damit auch nie gänzlich subjektiv sein kann, da sie eben nicht immer wieder zurückführt zum erfahrenden Subjekt, sondern immer auch zu einer Verknüpfung führen kann, die vom Subjekt weg-leitet, hin zu einer Umwelt mit oder ohne andere Subjekte.¹⁴⁵

Zugleich machen wir aber auch als Erwachsene intentionale und ichbezogene, subjektive Erfahrungen. Sie sind ein Teil des »loop«, nur eben als eine von vielen möglichen Stationen und Verknüpfungen und nicht als der essentielle Nullpunkt aller Erfahrung. Als solche sind performative Subjekterfahrungen temporäre Konfigurationen, die aus den Bewegungen von Wahrnehmen und Handeln auftauchen, den visuellen Orientierungsmerkmalen einer Stadtlandschaft nicht unähnlich.¹⁴⁶ Anders herum dienen Körper- und Kulturtechniken nicht ausschließlich der Disziplinierung und routinierten Anpassung an natürliche oder soziale Ziele. Zum einen ermöglichen sie auch individuelle Subjekterfahrungen, zum anderen eröffnen sie gerade in ihrer Wiederholbarkeit die Möglichkeit zu neuen und unerwarteten Variationen. Deshalb erscheint es sinnvoll, in Anlehnung an Knoblauchs Begriff des Leibkörpers im Folgenden, statt von Körpertechniken von Leibkörpertechniken zu sprechen, die es medialen Leibkörpern ermöglichen, mit medialen Umwelten in Austausch zu treten und in den vielfältigen Übersetzungsvorgängen beständig imaginäre, soziale und gebaute Räume hervorzubringen, die ihrerseits als medial angesehen werden können.

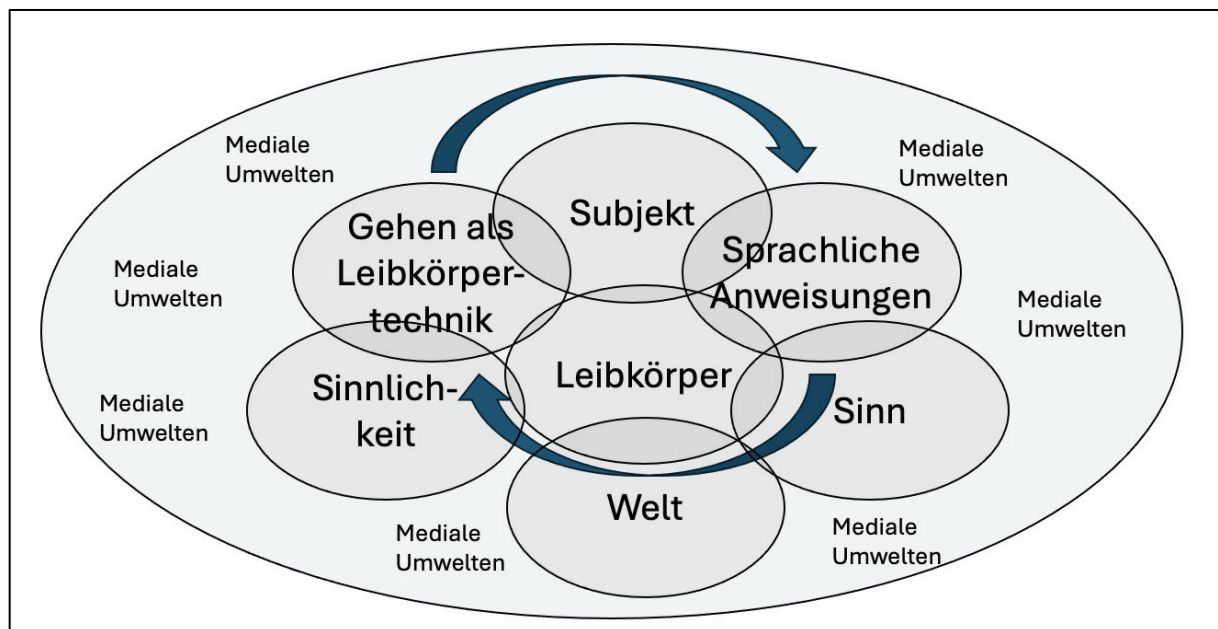


Abbildung 8: Begriffe der Untersuchung

¹⁴⁵ Vgl. Massumi (2002) S. 191.

¹⁴⁶ Man denke hier an die bereits mehrfach in diesem Kapitel angesprochene Situation aus dem Probenstudio. Das subjektive Problem eines Performers mit dem Passgang erzeugt eine Situation, die aus dem Meer an Bewegungen und Empfindungen der Übenden im Probenstudio wie eine *landmark* hervorsticht und eine Markierung setzt.

Die Übergänge zwischen den einzelnen, als medial verstandenen Leibkörpertechniken und den Innen- und Außenräumen, die sie konstituierend verbinden, sind fließend. Auf diese fließenden Übergänge fokussierend, geht es in der vorliegenden Untersuchung nicht vornehmlich um eine Kategorisierung der involvierten Elemente und Prozesse, sondern darum, die *general plane of cross-reference* als medial erkennbar zu machen, d.h. also die Kultur-, Körper- und Wahrnehmungstechniken in ihren Übersetzungsbewegungen auf individuellen und miteinander kommunizierenden Erfahrungsebenen nachzuvollziehen und die aufscheinenden haptischen, visuellen, kognitiven und subjektiven wie auch kollektiv geteilten Orientierungspunkte anhand der in den Kapiteln 5 und 6 herangezogenen Gehperformances zu (ver)orten, materiell nachzuvollziehen und in der Übersetzungsbewegung zu symbolisierenden Praktiken in einen kommunikativen Austausch zu bringen, welcher Teilhabe an und kollektives Erforschen von Stadträumen ermöglicht und gemeinsames, bewusst leibkörperlich grundiertes Planen imaginieren lässt.

Orientierung in der Stadt – Im Gehen Räume lesen, Orte benennen

Massumi beschreibt eine individuelle und propriozeptive Raumwahrnehmung, die keinen euklidischen Raum generiert, sondern eine Topologie qualitativer Richtungsräume und Geschwindigkeiten, die sich beim Gehen Schritt für Schritt in einer sich (fort)bewegenden Selbstreferentialität entfaltet.¹⁴⁷ Dass Massumi auf der *general plane of cross-reference* neben Sinneswahrnehmungen auch Nummern, Buchstaben, Wörter und sogar grammatikalische Einheiten verortet,¹⁴⁸ knüpft an die bei Knoblauch beschriebene Verbindung von Sinnlichkeit und Sinn an, die Wahrnehmung und Kommunikation wechselwirksam koppelt.¹⁴⁹ Einerseits ist Wahrnehmung »durch kommunikativ vermittelten Sinn sozialisiert«¹⁵⁰, andererseits stellt sie selber durch ihre intentionale Bezüglichkeit auf das Wahrgenommene eine Form der sinnhaften Kommunikation dar.¹⁵¹ Das heißt, die Loops der Wahrnehmung sind nicht ausschließlich selbstreferentiell, sondern öffnen sich der Kommunikation mit den Wahrnehmungsloops anderer »in a way that always brings something new and unexpected to the loop.«¹⁵² Und dies geschieht in einer Mischung aus leibkörperlichen Rhythmen (mit ihren propriozeptiven Verdrehern und Wendungen im Verhältnis zu sich ändernden Formen und Volumen des mit andren Leibkörpern belebten Umraums) und sinnhaften, sprachlichen oder sprachähnlichen Kommunikationsmomenten (in Form von Gesten¹⁵³ und eben auch von Nummern, Buchstaben,

¹⁴⁷ Vgl. Massumi (2002) S. 181.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 188–189.

¹⁴⁹ Vgl. Knoblauch (2017) S. 127.

¹⁵⁰ Ebd. S. 126.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 131.

¹⁵² Vgl. Massumi (2002) S. 191.

¹⁵³ Vgl. Knoblauch (2017) S. 104–114.

Wörtern und grammatikalischen Einheiten). Durch die in der Kommunikation zueinander sich öffnenden, subjektiven Wahrnehmungsloops einzelner Personen werden zugleich Räume generiert, in denen Leibkörper sich handelnd, bewegend und kommunizierend orientieren. In diesem Feld kann Gehen in der Stadt zugleich sinnlich und kommunikativ wirken, wenn Menschen im Gehen die Richtungen und Geschwindigkeiten anderer Gehender lesen und daraus deren nächsten Drehungen und Wendungen abschätzen, um sich die eigene Wege durch das Dickicht der Stadt zu bahnen, oder um desorientierten Menschen bei ihrer Wegfindung zu helfen.

In städtischen Räumen finden sich also ebenso materielle wie symbolische Aspekte. Wie in Kapitel 3.6 gezeigt, haben sie einerseits topografische Bezüge zu ihren vorgefundenen Umwelten, andererseits konstituieren sie sich aus der kulturtechnischen »(An)Ordnung von Lebewesen und [...] Gütern«¹⁵⁴. Dabei beschreibt der »materielle Aspekt [...] die Wechselwirkung zwischen Handelnden und materieller Umwelt«¹⁵⁵, während »[u]nter dem symbolischen Aspekt [...] ein Verhalten [verstanden wird], welches an Werten, Normen, Institutionen, Rollenerwartungen etc. orientiert ist und durch Sprache strukturiert wird.«¹⁵⁶ Diese sprachliche Strukturierung ist es, welche verallgemeinernde Abstraktionen subjektiver, topologischer Raumerfahrungen zu vereinheitlichenden und sozial geteilten Raumvorstellungen ermöglicht. Die reflexive Bildung von Relationen, also die Öffnungen zu Beziehungen unter den Stadtbewohner*innen sowie zwischen ihnen und den materiellen urbanen Umgebungen ermöglicht es, »dass Räume konstituiert werden, in [...] [denen] von der eigenen Person abstrahiert wird, die aber dennoch von der Perspektive des eigenen Standpunkts geprägt sind.«¹⁵⁷

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung ist ausschlaggebend, dass diese symbolischen Abstraktionen nicht im Gegensatz zu leibkörperlichen Raumerfahrungen verstanden werden. Vielmehr durchziehen sich städtische Räume als mediale Umwelten, Leibkörper (mit ihren Wahrnehmungen, Intentionen, Bewegungen, Handlungen, Techniken und Verhaltensweisen) und sprachliche Strukturen gegenseitig. All diese Ebenen werden in beständigen Übersetzungsbewegungen als medial miteinander verknüpft verstanden, was im gemeinsamen Gehen und Darüber-Sprechen untersuchbar wird. Für die Orientierung in einer Stadt bedeutet diese vielseitige Durchzogenheit von natürlichen und konstruierten Umwelten, von Leibkörpern und von symbolischen Abstraktionen, dass die von Massumi so detailliert beschriebenen leibkörperlichen Prozesse der Raumorientierung mit Orientierungsprozessen auf symbolischen Ebenen eng verknüpft sind. Bereits Massumis Text selbst ist beredtes Zeugnis dieser Verknüpfung. Aber auch die weiter oben erwähnten Tourist*innen, die sich auf ihren mäandernden Spaziergängen anhand von Stadtplänen oder einer Karten-App auf ihrem

¹⁵⁴ Löw (2001) S. 154.

¹⁵⁵ Ebd. S. 192.

¹⁵⁶ Ebd. S. 192.

¹⁵⁷ Ebd. S. 86.

Smartphone orientieren, sind dafür ein konkretes Beispiel, genauso wie die Orientierung neu zugezogener Stadtbewohner*innen mithilfe von Straßenschildern.

Martina Löw weist darauf hin, dass Pläne und Schilder Anzeichen dafür sind, dass all die flüchtigen Handlungen, Zuschreibungen und Übersetzungsbewegungen in einer Stadt Orte mit »fixierte[n] Gebilde[n] wie Häuser oder Ortsschilder hervorbringen«¹⁵⁸. Diese Orte unterscheiden sich von Räumen insofern, als dass letztere als prozessual und durch konkrete Bewegungen wie auch mediale Übersetzungsbewegungen konstituiert gedacht werden, während ein »Ort einen Platz [bezeichnet], eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert [...]. »ein mit einem Namen bezeichneter (kleiner) Teil der Erdoberfläche« [...]. Orte [...] sind konkret benennbar und einzigartig.«¹⁵⁹ Dabei bedingen sich Räume und Orte gegenseitig. Ohne die Plazierung von Lebewesen und Gütern und ohne die Zuschreibungen, die in den Prozessen der Syntheseleistung vorgenommen werden, gibt es keine Orte. Ohne konkrete, bereits vorhandene Orte können keine Räume konstituiert werden. Dabei entfalten Orte durch die konkreten Benennungen auch eine symbolische Wirkung.¹⁶⁰

Dieses enge, leibkörperliche Verhältnis zwischen Namen bzw. Symbolen und den Prozessen urbaner Raumkonstitution durch Menschen, die die Stadt bewohnen und durch ihre Straßen gehen, bietet

den Passanten vielerlei Bedeutungen (Polysemien) an; sie lösen sich von den Stellen, die sie definieren sollten und dienen als imaginäre Treffpunkte für Reisen, deren Verlauf sie, in Metaphern verwandelt, aus Gründen bestimmen, die ihrer ursprünglichen Bedeutung fremd, den Passanten, aber teilweise bewußt sind. Eine seltsame Toponymie, die von den Orten abgelöst ist und über der Stadt wie eine »Bedeutungs«-Geographie in den Wolken schwebt, und von dort aus die Bewegungen der Körper lenkt [...]. Eigennamen [...] scheinen von den Reisenden mitgebracht worden zu sein, sie lenken ihre Schritte und schmücken sie.¹⁶¹

In den Untersuchungen Michel de Certeaus zu den subversiven Potentialen des alltäglichen Gehens und Orientierens in der Stadt wird der enge Zusammenhang zwischen der Leibkörperlichkeit des Gehens und den Praktiken des Symbolisierens im Sprechen, aber auch zwischen konkret benennbaren, baulich festgesetzten Orten und den in der Bewegung des Gehen sinnlich erfassten Räume besonders deutlich. Certeau legt sein Augenmerk auf das Gehen als Widerrede zur Verhalten steuernden Stadtplanung. Vom *World Trade Center* in New York in die Niederungen der Straßen hinabsteigend, erkundet er die »Äußerungen von Fußgängern«¹⁶². Indem er den individuellen Akt des Gehens innerhalb des geplanten, urbanen Systems mit dem individuellen Sprechakt vergleicht, der regelmäßig von jenem

¹⁵⁸ Ebd. S. 198.

¹⁵⁹ Ebd. S. 199.

¹⁶⁰ Ebd. S. 198–201.

¹⁶¹ Certeau (1988) S. 199–200.

¹⁶² Ebd. S. 189.

grammatikalisch formalisierten System abweicht, in dem er geäußert wird, kommt er zu dem Schluss, dass wir unsere Stadt sprechen, indem wir sie durchschreiten und dabei geplante Verkehrswege regelmäßig durch individuelle, manchmal illegale Abkürzungen oder durch Umwege unterlaufen.¹⁶³

Das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert [...] die Wege, die es ‚ausspricht‘. Alle Modalitäten wirken dabei mit; sie verändern sich von Schritt zu Schritt; ihr Umfang, ihre Aufeinanderfolge und ihre Intensität verändern sich je nach den Momenten, den Wegen und den Gehenden. Diese Aussagevorgänge sind von unbestimmter Vielfalt.¹⁶⁴

Folgerichtig spricht de Certeau von »Rhetoriken des Gehens«¹⁶⁵ und analysiert Formen der Raumwahrnehmung und der individuellen Kartierung der Stadt anhand der alltäglichen Ausdrucksweisen, die im Gehen selbst und seinen Routen bzw. im alltäglichen Sprechen darüber, z.B. bei einer Wegbeschreibung, zum Ausdruck kommen. Die zusammenhängenden Bedeutungen der Stadtplanung werden auf diese Weise verändert, die Stadt wird an bestimmten Stellen zum Verschwinden gebracht, während sie an anderen aufgrund vermehrter Benutzung und Aufmerksamkeit zu wuchern beginnt. Das Gehen, so Certeau, bringt die Stadt von ihrer eigentlich unbeweglichen Ordnung ab.¹⁶⁶ Dies ist den gehenden Stadtbewohner*innen im Alltag jedoch nicht unbedingt bewusst. Sie sind, wie Massumi in seiner Story, »Fußgänger [...], deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen ›Textes‹ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können. Diese Stadtbewohner spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen«¹⁶⁷ - eine unsichtbare Intimität, vielleicht in unbewusster Erinnerung an die weiter oben beschriebenen embryonalen und frühkindlichen Erfahrungen oder an die intimen Verrichtungen im privaten Zuhause.

Auf diese zum Teil intimen, individuellen ›Texte‹ des Gehens wurde Certeau durch die soziologischen Untersuchungen Jean-François Augoyards zum *Alltagsgehen im Stadtmilieu* (1979) aufmerksam, die dem hier angeführten siebten Kapitel »Gehen in der Stadt« von Certeaus *Kunst des Handelns* (1988) zugrunde liegen.¹⁶⁸ Die Geschichte dieser anfangs nicht ausgewiesenen Entlehnung hier nicht weiter verfolgend, soll festgehalten werden, dass es Augoyard war, der die Rhetoriken des Bewohnens einer Stadt durch die der Stadtplanung oftmals unangepassten Gänge der Bewohner*innen in zahlreichen Interviews und im Mitgehen ihrer alltäglichen Wege als solche entdeckte und analysierte.¹⁶⁹ Die von ihm untersuchten

¹⁶³ Vgl. Certeau (1988), insbesondere Kapitel VII.

¹⁶⁴ Ebd. S. 192.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 196–197.

¹⁶⁷ Ebd. S. 182.

¹⁶⁸ Vgl. Winkler (2017) S. 12.

¹⁶⁹ Vgl. Augoyard (2017).

Eigenwilligkeiten individueller Wege durch die Stadt machen das Gehen und Orientieren von Stadtbewohner*innen zu Handlungen, die die offiziellen Gebäude und Namen der Stadt eng mit den individuellen Bewegungen, Geschichten und Erinnerungen der Stadtbewohner*innen verweben. Als ein »Raum der Äußerung«¹⁷⁰ ist das Gehen beteiligt an der Entstehung von Orten, die Gehende durch ihr Gehen in »ein hier und da«¹⁷¹ trennen und zugleich miteinander verbinden, um sie im Weitergehen immer wieder zu verlassen und auf gewisse Weise auch zu »verfehlen«¹⁷². Dabei entsprechen Orte bei Certeau, ähnlich wie bei Löw, gebauten, geplanten, arrangierten und mit Namen, Geschichten, Erinnerungen und Atmosphären aufgeladenen »momentanen Konstellationen«¹⁷³, die »einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität [enthalten]«¹⁷⁴. Raum dagegen »wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben.«¹⁷⁵

Die mediale Leibkörpertechnik des Gehens in all ihren individuellen Stilen medialer, in Wahrnehmung und Bewegung durchlässiger Leibkörper konstituiert im Durchschreiten verschiedener Orte unterschiedliche Räume, unter anderem auch solche der Stadt als medialer Umwelt der Gehenden. Es setzt Räume und Orte in Relation, verschachtelt sie ineinander und lässt sie miteinander oszillieren. Gehen wird dabei zu einer Form des Sprechens bzw. Kommunizierens, indem leibkörperliche, materielle und symbolische Elemente in kontinuierlichen Übersetzungsbewegungen interagieren. Diese Elemente treten auch in künstlerischen Gehprojekten auf den unterschiedlichen »Bühnen« der Stadt in Erscheinung und kommen dort zur Anwendung, sei es im Probenprozess im Studio wie in der ethnografischen Betrachtung eingangs dieses Kapitels oder in der Entwicklung von Gehperformances im Stadtraum. So machen diese Performances Alltagsräume durch das Spielen mit Gangarten als gestaltbar bewusst und zeigen, wie aus dem Meer an Wahrnehmungen und Bewegungen markante, performative Situationen an Orten aufscheinen, die als temporäre Bühnen des Leibkörperlichen erfahrbar werden. Die im gestalteten gemeinsamen Gehen vorgenommenen Verschachtelungen zwischen permeablen Leibkörpern, Leibkörpertechniken und gebauten und sozialen Räumen eröffnen alternative Sicht- und Gebrauchsweisen der involvierten Elemente und zeigen auf, wie darüber gesprochen werden kann. Gemeinsam gehend finden die Menschen zur Kommunikation über die Räume der Stadt.

¹⁷⁰ Certeau (1988) S. 189.

¹⁷¹ Ebd. S. 191.

¹⁷² Ebd. S. 197.

¹⁷³ Ebd. S. 218.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

In Lilo Mangelsdorffs Film zu *The Walk* beschreibe ich, wie die Bewegungsmaterialien entstanden sind: »It depended very much on the surroundings. So, a lot of things emerged from the architecture around Sophiensaele, how the streets are organized there.«¹⁷⁶ Damit beziehe ich mich auf die unzähligen Gänge, die ich alleine und gemeinsam mit meinen Kolleg*innen in der Umgebung der Sophiensaele unternommen habe, um zu erkunden, welche Gangarten wo in der Stadt und wann in der Gehperformance zur Anwendung kommen sollten. So kann der langsame Gang entlang der Sophienstraße zu Anfang der Performance, neben seiner Funktion als allmählicher Einstieg in das Mitmachen für die Teilnehmer*innen, als eine Reaktion auf den engen Bürgersteig dort aufgefasst werden, ähnlich wie der Gänsemarsch auf dem Bürgersteig der Gipsstraße, wohingegen das Trampeln und Hüpfen im Gipsdreieck zwischen August-, Joachim- und Gipsstraße als eine Reaktion auf den weichen Grasboden und den weiten Raum des dortigen Parks verstanden werden kann.¹⁷⁷



¹⁷⁶ Vgl. Video, Timecode 6:00–6:15.

66

Dazu gehörten digitale Karten, experimentelle und angeleitete Gänge, Gespräche mit der Gruppe und vor allem Bewegungs- und Wahrnehmungstechniken, die zwischen den verschiedenen Elementen und Ebenen – wie z.B. Innen- und Außenwahrnehmung, leibkörperliche und symbolisierende Formen der Kommunikation und des Handelns oder auch Imaginationen und Projektionen – vermitteln können.¹⁷⁸ Daraus resultierten auch unterschiedliche Perspektiven – auf das Gehen, auf die Stadt und auf die einzelnen Arbeitsschritte der Proben. So sah Jeroen Peeters die Entwicklung der Bewegungsmaterialien anders als ich: »The materials came very much by doing a lot, actually. Going out every day, do a walk, sort [?] it out, and the next day try another walk.«¹⁷⁹ In Peeters Erfahrung war, anders als für mich, nicht so sehr die Umgebung für die Entwicklung der unterschiedlichen Gangarten und deren Abfolge ausschlaggebend, sondern das wiederholte, gemeinsame Ausprobieren verschiedener Gänge.

Das Einnehmen, Nachvollziehen und Verknüpfen von unterschiedlichen Perspektiven waren für Entwicklung und Auswertung von *The Walk* zentral.¹⁸⁰ Auch das für die vorliegende Untersuchung zum Einsatz kommende Videomaterial, meine Probennotizen wie auch meine Erinnerungen geben solche Perspektiven wider. Sie werden von der Kamera führenden Person und von mir als Notierendem bzw. Sich-Erinnerndem eingenommen und fließen in ihren Ausschnitthaftigkeiten ein, um mit den anderen Quellen so etwas wie die Ganzheit der Untersuchung zu bilden. Dabei bringen die Übersetzungen von Proben- oder Aufführungsszenen in Notizen oder in bewegte Videobilder diverse Schwierigkeiten mit sich. Zu nennen sind hier unter anderem die Umstände, dass diese Dokumente oft aus einer Zuschauer*innenposition und nicht aus Performer*innenperspektive aufgenommen wurden, dass sie eine räumliche Erfahrung auf eine zweidimensionale Ebene, den Bildschirm oder das Papier, bannen, dass sie einer anderen Zeitlichkeit unterliegen als die Erfahrungen der im Video zu sehenden, unmittelbar an der Szene beteiligten Personen, und dass nur ein Ausschnitt der Szene zu sehen ist.¹⁸¹

Diese Umstände sind allerdings Teil genau der medialen Übersetzungsbewegungen, die für die vorliegende Untersuchung zentral sind, und wie sie in diesem Kapitel konzeptuell untersucht wurden. Sie werden deshalb nicht als Verlust von Unmittelbarkeit oder Räumlichkeit flüchtiger Bewegungen, Handlungen und Situationen gewertet. Vielmehr sind sie fester Bestandteil der in dieser Studie vorgenommenen Wissensproduktion, die ja gerade die in und durch Bewegung erzeugte Permeabilität unterschiedlicher Räume in den Fokus nimmt und im

¹⁷⁸ Vgl. Lüken (2021) S. 217–251. Für ihre Dissertation *Choreografische Stadtforschung: Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion* hat Heike Lüken den Recherche- und Probenprozess zur Hamburger Version von *The Walk*, die den Titel *Gänge – Gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen* trug, begleitet und ethnografisch untersucht. Die Untersuchungsergebnisse lassen sich auf den Prozess von *The Walk* übertragen. Ich werde sie in Kapitel 6 eingehender heranziehen.

¹⁷⁹ Vgl. Video 1, Timecode 7:34–7:45.

¹⁸⁰ Vgl. Lüken (2021) S. 220–221.

¹⁸¹ Vgl. Klein (2017) S. 72–73 sowie Brandstetter/Klein (2015) S. 13–15.

gemeinsamen Gehen verschiedene Perspektiven sammelt, welche zusammen genommen erst das ganze Bild ergeben.

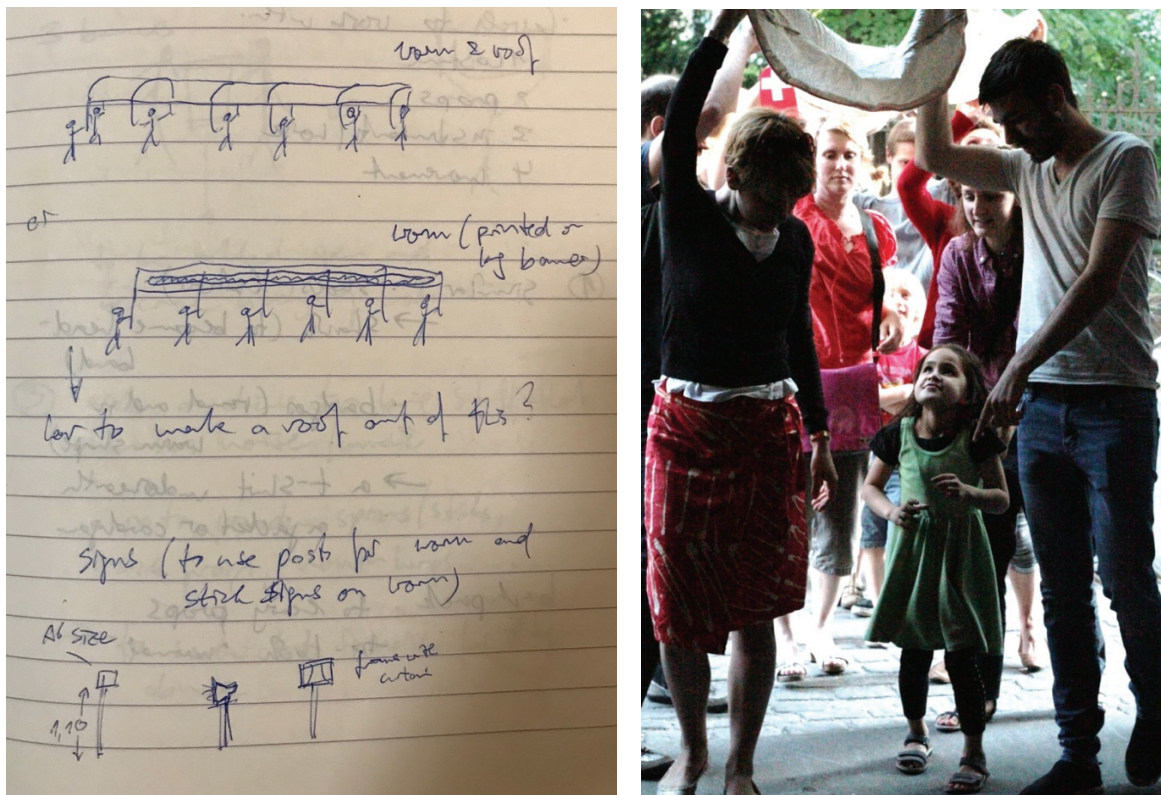


Abbildung 10 und 11: Skizze für Prozessionsbaldachin und tatsächliche Ausführung in Berlin

Deshalb fokussiere ich in Folge auch nicht weiter auf den erkenntnistheoretisch kritisch zu wertenden Umstand, dass Begriffe wie *Leibkörperperteknik*, *Bewegung* oder selbst *Gehen* erst durch eine Untersuchung wie die hier vorliegende geprägt bzw. hervorgebracht werden.¹⁸² Im Gegenteil soll die Flüchtigkeit der medialen Übersetzungsbewegungen als Teil der Untersuchung reflektiert werden, indem meine Perspektive als forschender Choreograf immer wieder transparent gemacht und in einen Kontext mit theoretischen Perspektiven und denen anderer Mitforschender gestellt wird. Dabei fungiert die mediale Leibkörperperteknik des Gehens als Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung, welcher seinerseits, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, beständig zwischen seinem Status als Forschungsgegenstand und -methode oszilliert.

¹⁸² Vgl. Brandstetter/Klein (2015) S. 13–15.

4. Weitergehen – Gehen als Gegenstand, Gehen als Methode

»To know something is to understand its topography, to know how to chart it. And to know how to get lost.«¹

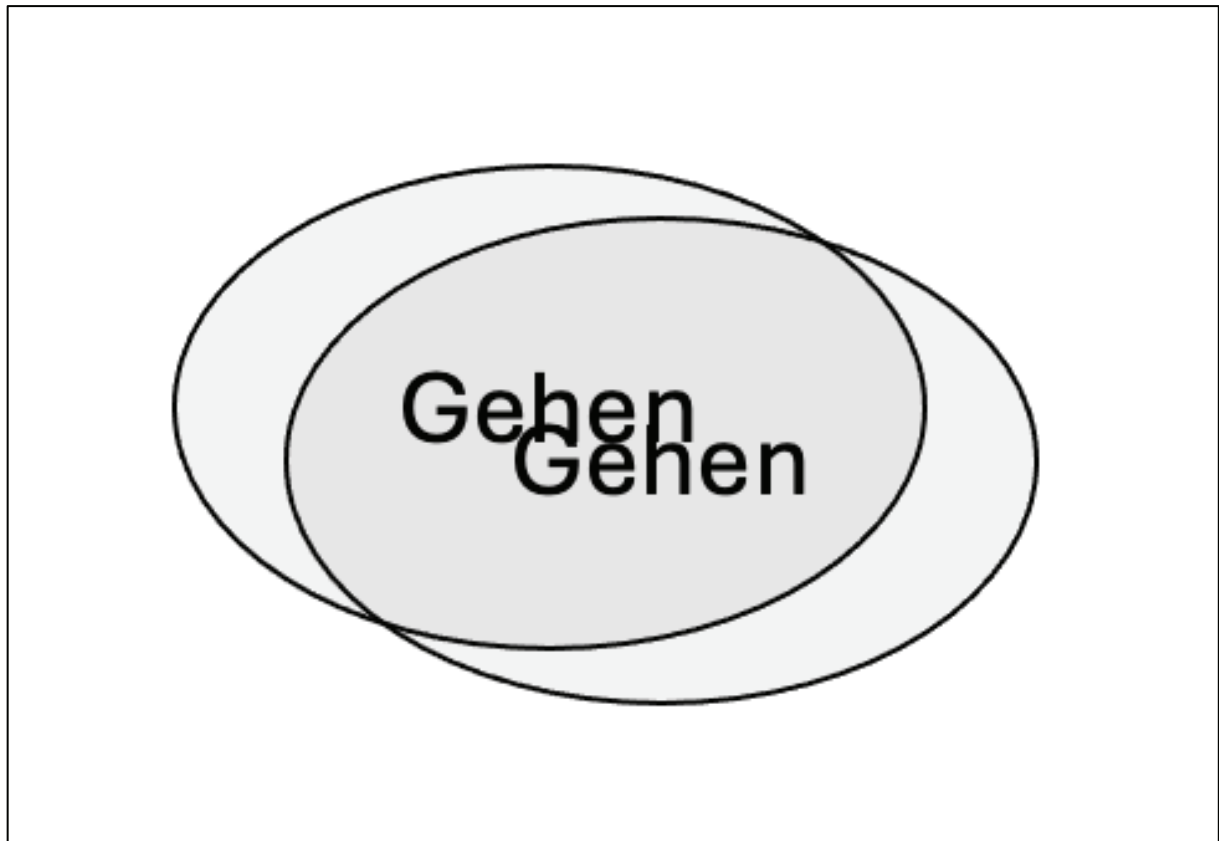


Abbildung 12: Doppelstatus des Gehens

In diesem Kapitel wird Gehen in seiner für die Studie relevanten Doppelstatus als Forschungsgegenstand und als Forschungsmethode untersucht. Als Gegenstand von Forschung zeigt das Gehen, wie Gangarten und -stile überhaupt funktionieren, und wie sie konkret auf die beteiligten Leibkörper und Räume einwirken. Dabei stellt das Gehen die Wissenschaften vor ein ähnliches Problem, wie Tanz: Beide sind ein »dynamischer Gegenstand«, oder besser: Eine »Performance« oder ein »Prozess«², der zunächst festgehalten werden muss, da er dem Blick der Wissenschaften sonst entgeht. Erst durch den Transfer in Speichermedien, wie z.B. Bewegungsnotationen und -beschreibungen, Fotos oder Filmen, wird Gehen zu einer untersuchbaren Gestalt.³ Gehen als solches lässt sich nicht festmachen, sondern wird immer erst in medialen Übersetzungsbewegungen zu einem Wissensgegenstand. Als Leibkörpertechnik ist Gehen in seinen Mustern jedoch auch wiederholbar, sonst ließe es sich nicht nachahmen,

¹ Sontag (1981) S. 116.

² Brandstetter/Klein (2015) S. 14.

³ Vgl. Brandstetter/Klein (2015) S. 14.

erlernen und auch nicht dazu erziehen. Und bereits im Erlernen des Gehens und in der Erziehung zu bestimmten Gangarten wird das Gehen in andere Medien eingebunden, wie z.B. sprachliche Anweisungen, beobachtete Vorbilder oder filmische Darstellungen bestimmter Gangarten.

Die Leibkörpertechnik ist als solche immer schon vermittelt und auch erst durch andere Medien vermittelbar, wie auch diese durch das Gehen vermittelt werden. Deshalb wird es, wie im vorangehenden Kapitel bereits angedeutet, im vorliegenden Zusammenhang nicht als Verlust gesehen, wenn dem Gehen durch die Übersetzung in andere Medien u.a. Dreidimensionalität verloren geht,⁴ sondern als Gewinn: Die Reziprozität zwischen Gehen, Medien und wissenschaftlicher Erkenntnis und deren Produktivität im Sinne (wissenschaftlichen) Erkenntnisgewinns zeigt anschaulich das in Kapitel 3.2 angeführte Beispiel der New Yorker Krankenschwestern, deren Gangart Mauss vorher schon im Kino gesehen hatte, und die er nachher in Paris bei jungen Frauen häufig wieder sieht.⁵ »In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden.«⁶ Mauss' intermedial gewonnene Erkenntnis gibt nicht nur Zeugnis ab von seinen »Grübeleien über das andere Geschlecht«⁷ oder von seinen Betrachtungen »der Tagesmode von Großstadtbewohnern und [...] der flüchtigen Suggestion der großen Kinowelt«⁸, sondern sie erzählt eben auch von einer ganz eigenen »Mediengeschichte [...] mitten in der Globalisierung«⁹: Ohne das Medium Film, mit dem Gangarten erstmals über den Atlantik von Amerika nach Frankreich exportiert werden konnten, wäre Mauss kaum auf seinen Beobachtungen und zu seinem Begriff der Körpertechnik gekommen.

Für die vorliegende Untersuchung jedoch zentraler ist das Gehen als Forschungsmethode. Wie kann es als eine solche Methode fungieren und welche Beispiele gibt es? Da die Studie auf die Verschachtelungen urbaner und leibkörperlicher Räume im Gehen fokussiert, sind vor allem diejenigen Beispiele aus der Stadtforschung und aus den performativen Künsten, insbesondere dem Tanz, von Interesse, die mit Gehen im öffentlichen Raum arbeiten. Dabei zielt das betreffende Kapitel 4.2 nicht auf eine systematische Übersicht von Projekten ab, in denen Gehen als Forschungsmethode eingesetzt wird. Als »elementare anthropologische Voraussetzung zur Entwicklung menschlicher Intelligenz, Kultur und Identität«¹⁰ ist das Gehen Bestandteil einer überbordenden Anzahl von Projekten. Als »Prototyp menschlicher Fortbewegung gehört [es sogar] zum motorischen Grundvokabular performativer Künste«¹¹, und nicht zuletzt »[basiert] Tanz [...] auf dem rhythmischen Bewegungsmuster des

⁴ Vgl. Brandstetter/Klein (2015) S. 15.

⁵ Mauss (1978 [1935]) S. 202.

⁶ Ebd.

⁷ Schüttpelz, Erhard (2010) S. 105.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Fischer (2011) S. 25–26.

¹¹ Ebd. S. 17.

menschlichen Ganges, [...] ›schließlich ist Tanz die Kunst, Schritte (pas) zu setzen‹ [...].«¹² Deshalb soll eine Auswahl von Beispielen vor allem dreierlei aufzeigen: Erstens, in welchem Kontext gehender Forschungs- und Kunstprojekte sich die vorliegende Studie bewegt. Zweitens, was gerade durch das gemeinsame Gehen über die Verstrickungen von individuellen und geteilten Räumen herauszufinden ist. Und drittens, was durch ästhetisch-spielerische Veränderungen des Gehens über Leibkörper und ihre Verschachtelungen mit anderen Medien, auch als medial verstandene urbane Räume, erfahr- und artikulierbar wird.

Da die »rhythmischen Bewegungsmuster des menschlichen Ganges« im praktischen Teil nicht nur ästhetisch mit dem Ziel performativer Effekte verändert werden, sondern sie auch als selbstreflexive Forschungsmethode zur Anwendung kommen, wird im letzten Teil dieses Kapitels ein Begriff von Choreografie in Anschlag gebracht, der als Ordnungsprinzip und Arbeitsmethode die Schritte des Gehens und die im Gehen konstituierten Räume so zu gestalten vermag, dass die Beziehungen und Übersetzungsbewegungen zwischen den beteiligten Größen und Ebenen sicht-, erfahr- und artikulierbar werden und damit reflektiert und untersucht werden können.

Wissen über das Gehen – Gangarten als Forschungsgegenstände

Die in Kapitel 2.1 untersuchten Les- bzw. Erkennbarkeiten gesellschaftlicher Normierungen wie auch der individuellen Stimmungen und Stile mit ihren daraus ableitbaren Schlüssen über mögliche Eigenarten der jeweiligen Gehenden waren bereits im 18. Jahrhundert Gegenstand von Untersuchungen von Gangarten, die auf den städtischen Boulevards bei spazierenden Bürger*innen beobachtet werden konnten.¹³ Das »verkörperte Wissen vom Gang [war hier] an eine konkrete öffentliche Situation gebunden,«¹⁴ in der die impliziten, körperlichen Erfahrungen des im Gehen konstituierten bürgerlichen Raums des Boulevards Sichtbarkeiten erzeugten, anhand derer innere Haltungen zu erkennen und Gangarten entsprechend zu korrigieren waren – der städtische Boulevard als Bühne des Alltags und bürgerliche Spaziergänger*innen als auszubildende Schauspieler*innen mit Auftritten auf dem Boulevard.¹⁵ Eine solche »Erziehung [...] des Gangs«¹⁶ unterliegt seit je physiologischen und leiblichen Gesichtspunkten genauso wie ästhetischen und moralischen Erwägungen und gewichtet je nach kulturellem Kontext, Zeitgeist und Mode unterschiedliche Aspekte, die ihre je eigenen Stile erzeugen.¹⁷

¹² Ebd. S. 18.

¹³ Vgl. Mayer (2013) S. 49–55.

¹⁴ Ebd. S. 54.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Ebd. S. 219.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 56–57.



2.5. Claude-Louis Desrais & Etienne Claude Voysard: »Petit Coblenz ou promenade du boulevard des Italiens« (coll. Musée Carnavalet Paris).

Abbildung 13: Die bürgerliche Promenade

Eine weitere Schule des Gehens, an der sich die unterschiedlichen funktionalen und stilistischen Gewichtungen gut ablesen lassen, war und ist das Militär.¹⁸ Mauss' ebenfalls in Kapitel 3.2 besprochenes Beispiel des missglückten Marsches eines englischen Regiments zu französischer Marschmusik ist diesbezüglich aufschlussreich. Die Erziehung zum Marschieren dient laut Mauss dazu, spezifische Physiognomien dem gemeinsamen Gehen in Reih und Glied anzupassen und das gemeinsame Navigieren an Hindernissen vorbei zu erleichtern.¹⁹ Die Vermessungen des militärischen Gehens sollte darüber hinaus helfen, bei längeren Märschen weniger Energie zu verbrauchen, die dann für die Kämpfe auf dem Schlachtfeld zur Verfügung stehen sollte.²⁰ Auch wenn sich die vorliegende Studie nicht mit den militärischen Formen des gemeinsamen Gehens beschäftigt, verweisen die militärischen Untersuchungen des Gehens an dieser Stelle auf dessen Potentiale zur Wissensproduktion, bei der sich die untersuchten, gehenden Leibkörper, wie eingangs erwähnt, in einem beständigen Dialog mit anderen Medien, z.B. Film und Fotografie, als Methoden zur Erforschung des Leibkörpers und seiner Bewegungen befinden.

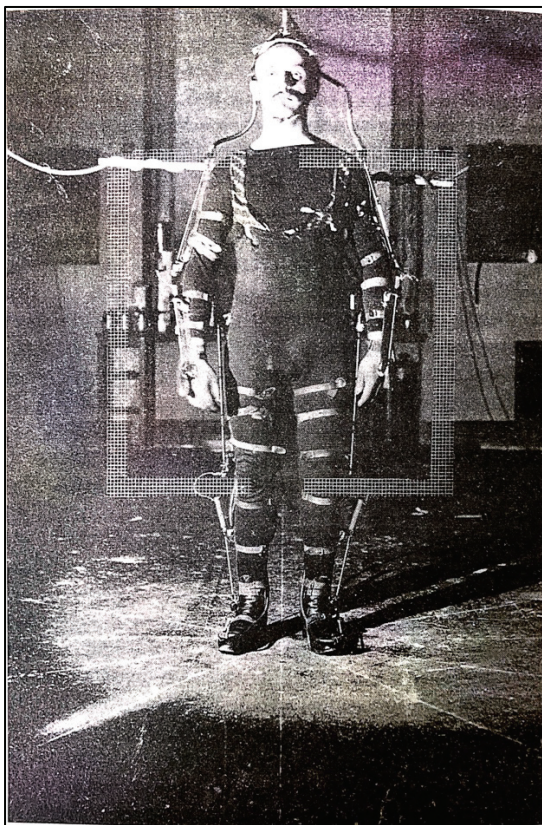
Dieser Dialog erlebt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Europa unterschiedlichste Formen: Von den erwähnten Untersuchungen einer mechanistisch verstandenen Physiologie

¹⁸ Vgl. Bayertz (2012) S. 304.

¹⁹ Vgl. Mauss (1978 [1935]) S. 214 und 218.

²⁰ Vgl. Mayer (2013) S. 41–49.

zwecks Kraftersparnis marschierender Soldaten und den ästhetischen Erwägungen zu Physiognomik und Erziehung zum Gehen der bürgerlichen Gesellschaft über medizinische Beschreibungen von und anthropologische Reflexionen zu ganzheitlichen Konzepten des Gehens, die nicht nur dessen Mechanik, sondern auch seine semiotischen und metaphysischen Prinzipien erklären sollten, bis hin zu den experimentellen Forschungsdesigns für die Untersuchung menschlicher und animalischer Fortbewegung im 19. Jahrhundert, von denen die des deutschen Physikers Wilhelm Weber und seines Bruders Eduard, Physiologe und Anatom, und jene des französischen Physiologen Etienne Jules Marey einige Bekanntheit erlangt haben.²¹ Die Apparaturen dieser Forscher banden die untersuchten Leibkörper in Abläufe mit diversen Maschinen ein und erzeugten mit deren Hilfe vielfältige Bilder und andere Medien, die die Bewegungen des Gehens festhielten und mess- und untersuchbar machten,²² und deren Weiterentwicklungen bis heute in der Sportmedizin, Orthopädie und Physiotherapie zum Einsatz kommen.²³



5.1. Der Proband im Spezialanzug, aus: Wilhelm Braune und Otto Fischer: »Der Gang des Menschen. 1. Theil. Versuche am unbelasteten und belasteten Menschen« (1895), Tafel I.

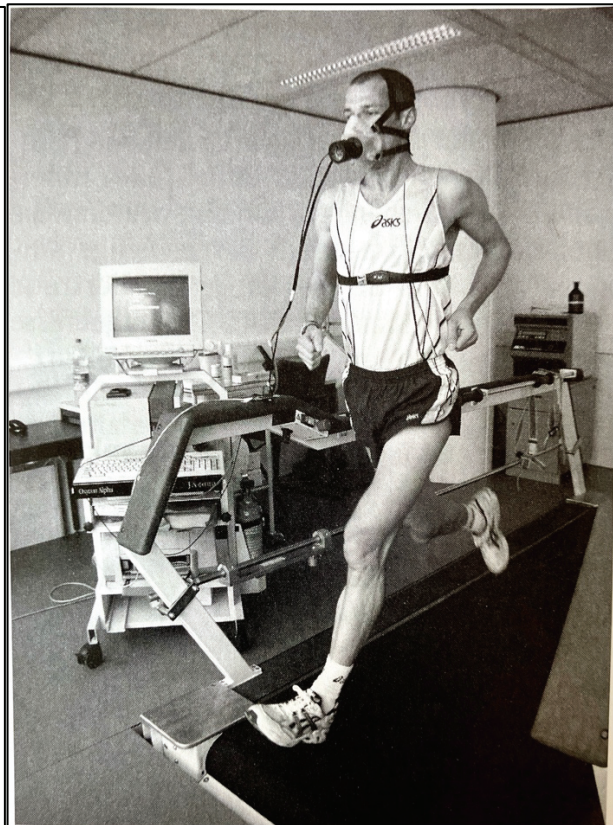


Abb. 4.3 Offene Spirometrie. Untersuchung an der Deutschen Sporthochschule Köln.

Abbildung 14 und 15: Vermessungen des Körpers damals und heute

²¹ Vgl. Mayer (2013) S. 13–16.

²² Mayer (2013) S. 16.

²³ Vgl. Götz-Neumann (2006) S. 119–122.

Aus den sich über die Zeiten ändernden, medialen Verbindungen und Übersetzungsbewegungen der Forschungen über das Gehen lässt sich folgern, dass auch der gewonnene Wissensgegenstand des gehenden Körpers nicht so festgestellt ist wie eingangs dieses Kapitels behauptet. Sein Bild ist, auch abhängig von den jeweiligen Zielsetzungen der Forschenden, beständigen Veränderungen unterworfen. So nimmt z.B. in der alltäglichen physiotherapeutischen Praxis neben der Vermessung des gehenden Körpers mittlerweile auch die beobachtende Ganganalyse eine zentrale Stellung ein, da unter anderem erst im direkten Kontakt mit Patient*innen auch emotionale Ursachen für krankhafte Gangbilder erhoben werden können.²⁴ Hier ist der Austausch von Mensch zu Mensch wichtig und Intermedialität ergibt sich weniger aus der Einbindung in Apparaturen als durch die Vermittlung der Sinne und durch gestische und verbale Kommunikation. Damit wird in der physiotherapeutischen Praxis neben einem medizinisch-mechanistischen Konzept, das unter anderem mit der Vorstellung arbeitet anhand der Zerlegung des Körpers in Körperteile zu festen Begriffen des Gehens zu gelangen, heute auch ein leibliches Konzept für das Verstehen von Gangbildern zugrunde gelegt. Dieses arbeitet mit der Vorstellung, dass die involvierten Menschen ständig in Bewegung sind und sich in den emotionalen Färbungen dieser Bewegung subjektive Zugänge zur Welt schaffen, wie sie auch in der Phänomenologie beschrieben werden:

Jeder Schritt, den ich tue, zeigt mir einen neuen Ausschnitt der Welt, oder ich sehe den alten von einer neuen Seite. Dabei ist der perspektivische, gelebte Raum inhomogen und anisotrop: Die Zentralität des Leibes unterscheidet qualitativ seine Stellen und Richtungen, sei es als Gegensatz von Vorn und Hinten, Oben und Unten, sei es als Gefälle von Nah und Fern oder als Gliederung nach Erreichbarkeit und Unwegsamkeit.²⁵

Im Gehen erschließen wir uns Welt und gehen mit ihr in Beziehung. Es ist ein Weg, in und durch Bewegung Räume zu erkunden und zu konstituieren und auf diese Weise ganz konkret unterschiedliche, auf räumliche Positionswechsel basierende Perspektiven zu entwickeln.

Erkenntnis durch und im Gehen – Gehen als Methode

Die Eigenschaft des Gehens als Weg der Perspektivgewinnung und als Zugang zur Welt machen sich jene Forschungsansätze zunutze, die das Gehen nicht als Forschungsgegenstand, sondern als Methode zur Wissensgenerierung einsetzen. Sie erkennen an, dass Gehen grundlegend für den menschlichen Leibkörper und für unser Verständnis von Welt ist.²⁶ Es kann, wie alle Bewegung, als eine Form des menschlichen Denkens angesehen werden,²⁷

²⁴ Vgl. Götz-Neumann (2006) S. 105–106.

²⁵ Fuchs (2000) S. 258.

²⁶ Vgl. Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

²⁷ Vgl. Sheets-Johnstone (1999), hier angeführt nach Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

was im Umkehrschluss auch heißt, dass Denken und die Produktion von Wissen nicht nur in Bewegung sind, sondern selber Formen von mentaler Bewegung darstellen, selbst in ihren begrifflichen Feststellungen. Die neuere ethnografische Forschung geht von einem solchen Zusammenhang von Denken, Bewegen und Gehen aus, und die Forschenden gehen, wie der in Kapitel 3.8 angeführte Stadtforscher Augoyard, oftmals selber ins Feld und mit den beforschten Personen gemeinsam durch deren Alltag. Als eine der grundlegenden Ansätze in der Soziologie und Anthropologie zielen ethnografisch Forschende auf Folgendes ab:

... to embed our ideas of the social and the symbolic within the immediate day-to-day activities that bind practice and representation, doing, thinking and talking, and to show that everything takes place, in one way or another, on the move. In describing their own trails or those of the people in many lands with whom they have walked, the contributors [to this book] [...] share an ambition to pay attention to experiences of tactile, feet-first, engagement with the world.²⁸

Ethnografische Forschung im Gehen nimmt sich vor, gehend die wechselseitigen Wirkweisen des Gehens auf Individuen und Gesellschaften zu erkunden und die so gewonnenen Erkenntnisse als beweglich und taktil erkennbar zu machen. Im vorliegenden Zusammenhang sind diese Erkenntnisse auch explizit »on the move« zwischen den involvierten Medien.

Aus dieser Haltung heraus ist auch in der »gegenwärtigen [wissenschaftlichen] Stadtforschung [...] das Gehen eine zentrale Kategorie qualitativer Untersuchungen, eine empirische Wahrnehmungstechnik und ein ethnographisches Forschungsinstrument.«²⁹ Diese Hinwendung zu einem körperlichen und wahrnehmungsbasierten Zugang zur Stadt betont, »dass sich im ›belebten Körper‹ Materielles, also die eigene Körperlichkeit und die Erfahrung im gebauten Raum, mit dem Bewusstsein verbindet.«³⁰ Dabei werden alltägliche und habituelle Orientierungen in den gebauten Räumen der Stadt verknüpft mit situativ-performativen Aushandlungen der Stadtbewohner*innen vor Ort. Die beforschten »Gangarten und Bewegungsbahnen«³¹ stehen, wie bereits in der Einleitung erwähnt, zum Teil im Konflikt mit den Direktiven des gebauten Raumes, der in den Aushandlungen politischer und urbaner Planung entsteht und sich in die Leibkörper, Wahrnehmungen und Verhaltensweisen der Bewohner*innen einschreibt.³² »Sich gehend im Raum bewegen ist daher Ausdruck von Einflussnahme, die den öffentlichen Bereich [...] zwischen Handelnden und Sprechenden überhaupt erst ins Bewusstsein ruft.«³³ Diese Spannungsfelder zwischen alltäglichem, privatem Gebrauch der Stadt und politischem, gestaltendem und öffentlichem Handeln und Planen, in denen die Räume der

²⁸ Ingold/Vergunst (2008) S. 3.

²⁹ Rohde/Wildner (2020) S. 243.

³⁰ Rolshoven/Omahna (2017) S. 7.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd.

³³ Rolshoven/Omahna (2017) S. 7.

Stadt konstituiert werden, bestimmen die Forschungsfelder der wissenschaftlichen Stadtforschung im und durch das Gehen, das als Methode für die Stadtforschung und als potentiell politische Handlung im öffentlichen Raum verstanden wird.³⁴ In Folge haben sich diverse methodische Ansätze herausgebildet. Vielen davon ist gemein, dass die wissenschaftlichen Aspekte der Wissensproduktion durch künstlerisch-ästhetische Forschungsmethoden ergänzt werden.³⁵

Die wohl einflussreichste Form solch künstlerischer Stadterkundung im Gehen des 20. Jahrhunderts sind die *dérives* der *Situationistischen Internationale*, die ihren Arbeitsmittelpunkt in Paris hatte. 1959 um den französischen Autor, Künstler und Filmemacher Guy Debord gegründet, formuliert die Gruppe »eine radikale Kritik an der zunehmend sich kapitalisierenden und individualisierenden Gesellschaft«³⁶. Als Reaktion und in Bezugnahme auf Henri Lefebvres frühere Arbeiten³⁷ definieren sie das alltägliche Leben »als Maßstab für alles: für die Erfüllung oder vielmehr Nicht-Erfüllung der menschlichen Beziehungen; für die Anwendung der erlebten Zeit; für die künstlerischen Forschungen; für die revolutionäre Politik«³⁸ und fordern, unter diesen Gesichtspunkten, »eine andere Stadt für ein anderes Leben«³⁹ zu entwerfen. Zu diesem Zweck, und um die bestehenden urbanen Verhältnisse zu untersuchen, entwickeln die Situationisten den *dérive* und die *Psychogeographie*. Ersteres als ziellose Drift durch die Stadt konzipiert, zweiteres als Kartierung städtischer Atmosphären, benutzen beide das Gehen als »Schlüsselqualifikation«⁴⁰. Gehen wird »performative Praxis einer radikalen Kritik der kapitalistischen Gesellschaft«⁴¹. Als solche Kritik wird das Gehen in Folge auch von einigen Performance-Gruppen verstanden, für die das Gehen gerade in seiner performativen Durchlässigkeit zu einer solchen Kritik in der Lage ist.⁴² Diese Offenheit des Gehens ist es, die dazu führt, dass das Gehen Eingang in die Arbeiten von vielen weiteren Künstler*innen aus den unterschiedlichsten Sparten gefunden hat.⁴³

Gehen als künstlerische Praktik, ist [...] ein Körperdenken in Bewegung, das Schritt für Schritt vorgefundene Räume erforscht, neue performative Räumlichkeiten entwirft, Situationen konstruiert, Beziehungen herstellt, Handlungsgrenzen überschreitet und komplexe Dramaturgien in Raum und Zeit entfaltet: Eine Szenographie der Schritte, die mit jedem Heben und Senken des Fußes entsteht und verschwindet, eine performative Ästhetik [...].⁴⁴

³⁴ Vgl. Winkler (2017) S. 11–17 sowie Rohde/Wildner (2020) S. 244.

³⁵ Vgl. Wildner (2015).

³⁶ Rohde/Wildner (2020) S. 243.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Debord (2008 [1961]) S. 99.

³⁹ Constant (2008 [1959]) S. 80.

⁴⁰ Fischer (2011) S. 107.

⁴¹ Rohde/Wildner (2020) S. 243.

⁴² Vgl. Wrights & Sites (o.J.)

⁴³ Für eine umfassende Übersicht zum Gehen in den unterschiedlichen Künsten siehe Bianchi (2020), Evans (2011), Fischer (2011), O'Rourke (2013) sowie Ulrich/Hesse/Oucherif (2022).

⁴⁴ Fischer (2011) S. 39.

Als ein solches performatives Körperdenken in Bewegung ist Gehen, wie eingangs dieses Kapitels erwähnt, dem Tanz nahe. Beiden sind die Rhythmik der Schritte und die Aneignung von Raum durch Wahrnehmung und Bewegung gemein. Der zeitgenössische Tanz beschäftigt sich seit den Umwälzungen der 1960er Jahre immer wieder mit dem Gehen.⁴⁵ Dabei sind bis heute eine Fülle an Arbeiten für die Bühne und für den öffentlichen Raum entstanden. Die Anfänge liegen im *Judson Dance Theater*, einem losen Zusammenschluss von Tanzkünstler*innen, die in den 1960er Jahren in New York »neue Modi des Herstellens und Wahrnehmens von Kunst erprob[en]«⁴⁶ Sie suchen das gesellschaftlich Relevante und entdecken das nicht-virtuose, nonchalante und beiläufige Tanzen und führen alltägliche Bewegungen als Tanz auf.⁴⁷ Das englische *pedestrian* bezeichnet genau dieses Beiläufige und Alltägliche und ist zugleich auch das Wort für Fußgänger*in, und so waren viele der Performances des *Judson Dance Theater* oftmals Gehstücke. Es entstehen etliche Arbeiten für die Bühne und für den öffentlichen Raum, die unterschiedliche Elemente des Gehens in den Fokus nehmen, von meditativen (Zu)Gängen zur Bühne und zur Welt über Gleichgewichtsspiele im Verhältnis zur Schwerkraft bis hin zu bewegungstechnischen und rhythmischen Aspekten der gesetzten Schritte.⁴⁸ Auch das in Kapitel 5.1 zu besprechende Tanzstück *Radial Courses* (1976) von Lucinda Childs arbeitet mit dem Gehen und zeigt vier Tänzer*innen, die in unterschiedlichen Konstellationen und Richtungen ohne Musik auf der Bühne im Kreis gehen, hüpfen und springen.

Im öffentlichen Raum der Straße dagegen erweitert sich das Spannungsfeld zwischen Bühnenkunst und Alltag um die Komponente einer performativen Sichtbarkeit in einem nicht primär als künstlerisch markierten Alltagsraum. Indem Handlungen, die normalerweise mit dem Theaterraum assoziiert sind, auf die Straße gebracht werden, werden sie als performativ markiert und machen umgekehrt Aspekte des Alltags intensiviert und als Performance wahrnehmbar.⁴⁹ *Street Dance* (1964), ebenfalls von Lucinda Childs, untersucht beispielsweise wie die Gesten des Zeigens und die Bewegungen des Gehens dem Publikum eine Straße mit ihren Aktivitäten und Objekten vor Augen führen und in seiner Wahrnehmung zu einer Performance transformieren können. Von einem Fenster aus beobachten die Zuschauer*innen zwei Tänzerinnen bei ihren für die Passant*innen nicht als Performance markierten Aktionen und hört dabei einem genau getimeten, vorproduziertem Audiokommentar zu.⁵⁰ Auch zeitgenössische Gehperformances arbeiten mit Audiotracks im öffentlichen Raum, aber für ein Publikum, das mitgeht. Die technische Entwicklung von mp3-Playern und schließlich Smartphones, mit denen

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 224–229.

⁴⁶ Ebd. S. 225.

⁴⁷ Vgl. Banes (1987) S. 11–15.

⁴⁸ Vgl. Foster (2002) S. 42, Banes (1987) S. 74 sowie Fischer (2011) S. 227–228.

⁴⁹ Vgl. Fischer (2011) S. 224 sowie Foster (2002) S. 126.

⁵⁰ Vgl. Banes (1987) S. 136–137.

sich Audiotracks ab- oder live einspielen lassen, ermöglicht es, dass das Publikum mit Kopfhörern selber durch die öffentlichen Räume geht.⁵¹ So untersucht die Berliner Tanzkünstlerin Katja Munker mit den in Kapitel 5.2 untersuchten *Feldenkrais-Walks* (2010), wie sich eine somatische Untersuchung des Gehens im Gehen durch den öffentlichen Raum auf die Gehenden und deren Umgebung auswirkt.

Ähnlich wie in der ethnografischen Stadtforschung gibt es auch im Tanz Arbeiten, die sich mit den politischen Aspekten des Gehens im öffentlichen Raum beschäftigen.⁵² Allerdings fokussieren diese choreografischen Arbeiten deutlicher die sinnliche Materialität der beteiligten Elemente und deren Durchlässigkeiten füreinander, als dies die ethnografische Stadtforschung verfolgt. So geht die Brüsseler Choreografin Anne Teresa De Keersmaecker gemeinsam mit ihrem Publikum in sehr langsamem Tempo durch die Stadt, nicht nur um aufzufallen oder etwas über die Tempi des Stadtverkehrs herauszufinden, sondern vor allem um mit einem durch die Langsamkeit intensivierten Leibkörpergefühl die Verbindungen mit der Stadt deutlicher zu erleben. Mit *My Walking is My Dancing* (2016) greift sie die buddhistische Meditationsspraxis des *slow walking* auf und lädt das Publikum ein, gemeinsam mit ihr und weiteren Tänzer*innen langsam durch die Stadt zu gehen und so das eigene Gehen, sich selbst, aber auch den eigenen Bezug zur Stadt und damit auch deren Räume bewusster zu erleben. Im Fokus steht hier eine intensivierte Wahrnehmung durch die nicht-alltägliche Verlangsamung des Gehens. Die Wahrnehmung der Bewegungsabläufe des Gehens wird für die Gehenden mit der Umgebung nachvollziehbar verflochten, während die auffällige Langsamkeit einen eigenen performativen Raum markiert und die Gruppe der Gehenden in der Straße sichtbar macht.⁵³ Diese Effekte langsamen Gehens werden in Kapitel 6.5.2 eingehender untersucht. Nicht mit Verlangsamung, sondern explizit mit den Ausdrucksmitteln von Demonstrationen arbeitete die in San Francisco ansässige, mittlerweile verstorbene Choreografin Anna Halprin.⁵⁴ Mit *Empty Placard Dances* (1968) lässt Halprin eine Gruppe von Tänzer*innen mit weißen Plakaten und stumm durch San Francisco laufen und richtet so den Blick weg von spezifischen politischen Botschaften und hin zu den kinästhetischen Aspekten des Gehens und den ästhetischen Aspekten politischer Plakate, die im Gehen getragen und durch den Raum bewegt werden. Gerade deren Nicht-Beschriftung und die Stille der Demonstrierenden rahmt und intensiviert die Mechanismen politischer Öffentlichkeiten. Die reduzierten Elemente machen die Gefühle und Projektionen öffentlichen Diskurses deutlich und stellen sie zur Diskussion.

⁵¹ Die diesbezüglichen Arbeiten der Performancegruppen *Radio Ligna* und *Rimini Protokoll* haben im deutschsprachigen Raum Standards gesetzt.

⁵² Zu Gehen als aktivistische Methode der Stadtforschung vgl. Rohde/Wildner (2020).

⁵³ Vgl. De Keersmaecker/Rosas (o.J.).

⁵⁴ Die oben angeführten New Yorker Choreograph*innen waren der Arbeit Halprins durch mehrere Workshops verbunden, die sie in den 1950er und 60er Jahren bei ihr in San Francisco nahmen. Zu einem großen Teil fußte das Interesse der New Yorker Tanzkünstler*innen an alltäglichen Bewegungen auf Halprins Untersuchungen zu Körper, Tanz und Bewegung im Verhältnis zum Leben allgemein. Vgl. hierzu Worth/Poynor (2004) S. 37–40.

Die vorliegende Studie greift im dritten Teil, der in Kapitel 6 besprochen wird, diese Methoden einer durch diverse Veränderungen der Gangarten gesteigerten Wahrnehmung im Verkehrsfluss der Stadt und einer choreografisch gerahmten Demonstration mit ihren Auffälligkeiten und Projektionsflächen auf. Sie untersucht, wie eine Gruppe kollektiv im Stadtraum Gehender im öffentlichen Raum spielerisch und im Sinne des Wortes *en passant* wirksam wird und spontan alternative Räume konstituieren kann – allein durch den Fokus auf die leibkörperlichen und medialen Verbindungen zwischen individuellen Wahrnehmungen, geteilten Gangarten, Gruppe und Umgebung, aber ohne fortlaufenden Audiokommentar bzw. -anleitung, ohne Beschränkung auf die Meditationsform des verlangsamten Gehens und ohne die offensichtlichen Elemente einer Demonstration. Dabei nutzt die Studie die Verschachtelungen und Verknüpfungen von im Alltagsverständnis getrennt konzipierten Räumen, wie z.B. Leibkörperinnen- vs. architektonische Räume, private vs. öffentliche Räume oder sinnliche vs. sinnhaft-semiotische Räume. Ähnlich den angeführten soziologischen und künstlerischen Forschungen wird das Gehen zugleich als Forschungsgegenstand und als Methode der Forschung eingesetzt. Während die in diesem Kapitel angeführten Beispiele je nach Forschungsinteresse mal mehr auf explizite Wissensproduktion gerichtet sind, mal mehr auf einen impliziten Erkenntnisgewiss durch ästhetisches Erleben, sucht die vorliegende Arbeit den Raum zwischen diesen beiden Forschungsmodi zu erkunden, indem sie das Kollektiv der Teilnehmer*innen mit ihren Kommunikationen sowohl auf leibkörperlich-sinnlicher, als auch auf sprachlich-sinnhafter Ebene in die Produktion von Wissen im und durch Gehen zentral einbezieht.

Gemeinsam Gehen – Flaneure und Prozessionen

Dass sich die Studie im künstlerisch-praktischen wie auch in diesem wissenschaftlichen Teil auf Formen des gemeinsamen Gehens konzentriert, basiert auf der bereits in der Einleitung angeführten Erkenntnis, dass Gehen mit seinen medial-materiellen Verwobenheiten immer schon ein sozialer Akt ist.⁵⁵ Selbst beim einsamen Spaziergang im Park kann davon gesprochen werden, dass ein*e Spaziergänger*in kontinuierlich diverse Verbindungen mit seiner*ihrer Umwelt eingeht. So ist auch der *Flaneur* nicht allein unterwegs in der Stadt, die er durchquert. Als wohl einer der bekanntesten Spaziergänger ist er eine »literarische Figur«⁵⁶, die als »Ursprung des Gehens als ästhetischer Praxis in der Stadt«⁵⁷ gelten kann. In seinen unvollendeten *Passagen* (1991 [1935]) beschreibt Walter Benjamin ausführlich, wie der *Flaneur* durch Paris spaziert und in dezidierter Langsamkeit die entfremdenden Effekte der

⁵⁵ Vgl. Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

⁵⁶ Rohde/Wildner (2020) S. 242.

⁵⁷ Ebd.

Industrialisierung und der wachsenden Städte des 19. Jahrhunderts verarbeitet.⁵⁸ Allerdings fragen sich weder die frühen Flaneure noch Benjamin, »wer sich überhaupt das passionierte Gehen in der Stadt leisten konnte.«⁵⁹ Aus diesem Grund werden »die romantisierenden (und bürgerlichen) Beschreibungen der Flaneure in den modernen Großstädten [...] heute vor allem aus feministischer und postkolonialer Perspektive kritisiert«⁶⁰. Meist ein privilegierter weißer Mann, fragt der Flaneur nicht, wer wohin gehen kann und darf, oder wie komplex die Aus-handlungen von Sichtbarkeit, Gender, Ressourcenverteilung und Machtverhältnissen im öffentlichen Raum sind.⁶¹ Dagegen kann gerade gemeinsames Gehen unterschiedlichen Stimmen Gehör verschaffen. Denn gemeinsam Gehen heißt

[...] to make one's way *through* a world-in-formation, in a movement that is both rhythmically resonant with the movements of others around us – whose journeys we share or whose paths we cross – and open-ended, having neither a point of origin nor any final destination. Not only, then, do we walk because we are social beings, we are social beings because we walk.⁶²

Diese gegenseitige Bedingtheit von Gehen und Sozialität wird, wie in der Einleitung bereits angeführt, von Soziolog*innen und Anthropolog*innen an konkreten Beispielen gehender Gemeinschaften untersucht.⁶³ Bei einer Demonstration z.B. gehen die Teilnehmer*innen für ein gemeinsames politisches Ziel durch die Straßen, das über Symbole an Außenstehende kommuniziert wird.⁶⁴ Die gemeinsam Gehenden werden zu sich artikulierenden Öffentlichkeiten, die nicht wie individuelle Fußgänger*innen mit alltagspraktischen Intentionen durch die Straßen gehen.⁶⁵ Genauso sind Prozessionen gemeinsame, nicht-alltägliche Formen des Gehens. Sie sind jedoch nicht politisch motiviert, sondern erinnern an vergangene Zeiten oder aktualisieren einen religiösen Zusammenhang.⁶⁶

Die Geographin Katrín Lund konstatiert hierzu, dass es vor allem die koordinierte Bewegung in die gleiche Richtung ist, die Zusammenhang und Gemeinschaft in Prozessionen erzeugt. Sie stellt fest, dass es sich dabei um eine körperlich im Gehen hergestellte Metapher für die Reise durch das Leben handelt, eine kinetische Erfahrung, die Zeiten und Orte miteinander verstrickt. Routen entfalten sich chronologisch, indem man sie abgeht, genau wie eine Erzählung es tut, wenn man ihr zuhört. Gemeinsames Gehen kann im Falle einer Prozession als ein solcher narrativer Prozess in Zeit und Raum gesehen werden, durch den die

⁵⁸ vgl. Benjamin (1991 [1935]) S. 56 – 59.

⁵⁹ Rohde/Wildner (2020) S. 243.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Ingold/Vergunst (2008) S. 2.

⁶³ Vgl. Ingold/Vergunst (2008).

⁶⁴ Vgl. Casquette/Grastorf (2003) S. 222–223.

⁶⁵ Vgl. Solnit (2001) S. 216–217.

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 216.

Teilnehmer*innen artikulieren, wo sie sich befinden, wohin sie gehören, und wie sie hierhergekommen sind.⁶⁷ Nicht so sehr die in religiösen Artefakten materialisierten Symbole geben den Prozessionen Bedeutung, sondern vor allem die Verwobenheit der Vorgänge des gemeinsamen Gehens und des gegenseitigen Zuhörens. Und im Gegenteil zu Märschen, die individuelle Leibkörper in ein streng geregeltes Maß einbinden,⁶⁸ ist bei Prozessionen jede*r Teilnehmer*innen im ganz eigenen Rhythmus dabei.⁶⁹ Handlungen, Bewegungen und Wahrnehmungen werden so zu einer Form des kollektiven Erzählens und Zuhörens, bei der sich die Grenzen zwischen sprachlicher Repräsentation und leibkörperlicher Aktion stellenweise auflösen.⁷⁰ Dabei kommt es nicht darauf an, welches Element durch welches andere Element bedingt ist. Das gemeinsame Gehen ist die zugrunde liegende, unterschiedlichste Verknüpfungen herstellende Handlung, die die sinnlichen und die sinnhaften Elemente miteinander verbindet und untereinander zirkulieren lässt, und die durch die Rhythmen und Richtungen der gemeinsam gesetzten Schritte dieses Zirkulieren zugleich organisiert. Darin gleichen Prozessionen unter anderem politischen Demonstrationen und künstlerischen Gehprojekten, die mit all ihren Elementen ebenfalls zeiträumlich organisiert sind. In gewisser Hinsicht sind all diese Formen gemeinsamen Gehens choreografiert.

Choreografien des gemeinsamen Gehens

Choreografie bezeichnet ursprünglich die Notation von Tanzschritten, die auf dem Tanzplatz, griechisch *chorós*, ihre Spuren hinterlassen und sich dort gleichermaßen einschreiben, griechisch *gráphein*. Über die Zeit hat sich der Begriff jedoch immer wieder verändert und vor allem erweitert. Im Laufe des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ist Choreografie schließlich zu einem in vielen Disziplinen genutzten Begriff geworden. Neben Tanzkünstler*innen sprechen auch Forschende anderer Disziplinen von Choreografie, wenn sie z.B. aufeinander abgestimmte Zellbewegungen, die Koordination von Vogelschwärmen oder die Logistik von Lieferketten beschreiben wollen.⁷¹ Der Begriff »markiert dabei stets diejenige Instanz, die chaotische und unübersichtliche Bewegungsformen in den Fluss zu bringen, zu ordnen und zu regulieren vermag.«⁷² In der neueren Forschung wird Choreografie auch als »fundamentale Kulturtechnik«⁷³ verstanden, die nicht allein Grenzen zwischen Natur und Kultur zieht, sondern vielmehr den Einsatz von Werkzeugen, Medien und Körpertechniken in ihren Verkettungen zur Disposition stellt und damit sowohl ihre eigene operationale und

⁶⁷ Vgl. Lund (2008) S. 97–98 sowie S. 101.

⁶⁸ Vgl. LaBelle (2010) S. 118.

⁶⁹ Vgl. Lund (2008) S. 101.

⁷⁰ Vgl. Solnit (2001) S. 217.

⁷¹ Vgl. Huschka/Siegmund (2022) und Hardt/Hartmann (2016).

⁷² Huschka/Siegmund (2022) S. 7.

⁷³ Ebd. S. 14.

Bewegungen hervorbringende sowie organisierende Funktion, als auch ihre kulturellen, rekursiven, tradierbaren und symbolisierenden Aspekte zu erkennen gibt.⁷⁴

Das dabei aufscheinende Verständnis einer Intermedialität von Choreografie, die die an ihr beteiligten Leibkörper, Bewegungen, Leibkörpertechniken, Dinge, Symbole und Räume zueinander in Beziehung setzt, fußt (ähnlich wie die Überlegungen in Kapitel 2 zur Medialität von Wahrnehmung, Bewegung und Raum) auf Erkenntnissen der neueren deutschsprachigen Medienwissenschaft, in der lange darum gerungen wurde, »wie denn ihr Gegenstand, die ›Medien‹ überhaupt zu bestimmen sei: Sind es materielle Träger (z.B. Papier, Leinwand) oder Symbolsysteme (Schrift, Bild, Zahl) oder Techniken der Distribution (Buchdruck, Telekommunikation, Computer)?«⁷⁵ Die Erkenntnis, dass es angesichts von sich kontinuierlich ändernden Technologien, Kontexten, Gebrauchsweisen und Diskursen keine eindeutige Definition von Medien geben kann, sondern »der Begriff [...] immer wieder neu zu bestimmen sei«⁷⁶, prägt schließlich einen Begriff von ›Kulturtechnik‹, der auf kulturelle Handlungen statt auf Artefakte fokussiert und als Gegenbegriff zu einer »Mediengeschichtsschreibung [...]«⁷⁷ zu verstehen ist, »die vor allem technische Medien berücksichtigt und von wechselnden Leitmedien ausgeht«⁷⁸. Der Begriff ist eine »Rückbesinnung auf kulturelle Praktiken, aus denen die technischen Apparate, Instrumente und Artefakte der Kultur [erst] hervorgegangen sind.«⁷⁹ Denn Medien in Form von Schriften, Bildern und Zahlen basieren letztlich auf den Operationen bzw. Handlungen des Lesens, Schreibens, Zeichnens und Zählens.⁸⁰ Und auch die technischen Medien bzw. Werkzeuge, wie Stift, Papier, Pinsel oder Farbe, erschließen sich erst in ihren Gebrauchsverkettungen, die ihrerseits zwischen Zeichen, Personen und Dingen vermitteln.⁸¹ Aus dieser Perspektive handelt es sich bei einer Kulturtechnik nicht allein um eine symbolisierende Technik der Zeichenherstellung und des Zeichengebrauchs. Vielmehr »schließt [Kulturtechnik] auch die von Mauss so getauften ›Körpertechniken‹ ein, das heißt, den Gebrauch, den Kulturen vom Körper machen.«⁸² Wie Menschen bewegt oder auch bewogen werden, sich zu bewegen, um sich selbst, etwas oder jemand anders zu bewegen, wird in kultur- und kontextspezifischen Techniken des Leibkörpers festgelegt, tradiert und verhandelt.

Als Kunstpraxis im engeren Sinne operiert Choreografie mit Leibkörpern und deren Bewegungen, rahmt und intensiviert dadurch ihre Verstrickungen mit Raum und Zeit, setzt sie zu anderen Elementen (beispielsweise Filmprojektionen, nicht-menschlichen Körpern und anderen Materialien) in Beziehung und zyklisiert sie dabei mit Symbolen (Notationen, Bildern,

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 13–14.

⁷⁵ Wiens (2022) S. 168.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd. S. 168–169.

⁷⁹ Maye (2010) S. 121–122.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 122.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 124.

⁸² Siegert (2011) S. 98, hier zitiert nach Wiens (2022) S. 169.

Bewegungsbeschreibungen, Graphen etc.) und Ritualen (z.B. der Erarbeitung von Tänzen in künstlerischen Teams oder bei der Weitergabe von Tänzen zwischen unterschiedlichen Generationen von Tänzer*innen).⁸³ Dermaßen verstrickt in Subjekte, Leiber, Objekte, Räume, Zeichen, Medien, Zeitlichkeiten, Leibkörpertechniken und anderen Elementen ist Choreografie zugleich die Technik, die diese Verstrickungen überhaupt zu initiieren und zu differenzieren vermag.

Sie wäre damit die primäre Kulturtechnik schlechthin. Als Technik der Anordnung, der Schaffung von Abständen und von Nähe und Distanz, der Koordination von Objekten, Körpern, Medien, Zeichen, Zahlen und Bildern macht sie Schreiben, Zählen und Malen erst möglich. Anordnen durch Schaffung von Differenzen geht dem Schreiben, Malen und Zählen voraus, die nur als Schreiben, Malen und Zählen erscheinen, *weil* sie verräumlichen, verzeitlichen und damit anordnen.⁸⁴

Das choreografierte Gehen im praktischen Teil dieser Studie verräumlicht die Beziehungen zwischen leibkörperlichen Empfindungen und städtischen Umgebungen, es verzeitlicht die Übersetzungen zwischen sinnlichen Eindrücken und sinnhaften Äußerungen, und es zeigt in den erzeugten performativen Brüchen die Anordnungen des öffentlichen Raums in seinen Verschachtelungen mit privaten Leibkörperinnerräumen. So fungiert Choreografie, ähnlich der grundlegenden Leibkörpertechnik des Gehens, als begriffliches und praktisches Werkzeug, das operational und zugleich rekursiv die Komplexität der Untersuchung des Gehens als Gegenstand und als Methode erfasst. Operational nimmt Choreografie Einfluss auf Gangarten, auf Teilnehmer*innen und auf die durchschrittenen Räume. Sie dient als Ordnungsprinzip, das Bewegungen organisiert, indem sie konkret die Performances *The Walk* und *Gänge* mit ihren Spielformen des Gehens in einem Score organisiert, der »im Sinn einer groben Verlaufsskizze [...] Orientierungspunkte gibt und somit Freiraum für die je nach Situation veränderbare Gestaltung lässt«⁸⁵. In der Organisation von Explikation und Reflektion in Nachgesprächen, Interviews und Fragebögen als Teil des Forschungsdesigns ist Choreografie in der vorliegenden Studie rekursiv. Auf diese Weise dient sie als Methode der Verräumlichung und Verzeitlichung von Beziehungen, deren Medien nicht allein die Bewegungen des Gehens sind, sondern auch Wahrnehmungen von Räumen und sprachliche Symbolisierungen von Erkenntnissen.

⁸³ Vgl. Huschka/Siegmund (2022) S. 13–14.

⁸⁴ Siegmund (2022) S. 57.

⁸⁵ Brandstetter (2017) S. 419.

5. Hineingehen – Erste Schritte ins Feld

»A performance begins when the actors' feet touch the ground.«¹

Choreografiertes gemeinsames Gehen bringt ästhetisch intensiviert und performative Momente und Räume hervor und kann in Proben und Aufführungen erforscht werden, während es zugleich als Methode dient, die gehenden Personen, das Gehen selbst und die im Durchschreiten erzeugten Räume zu untersuchen. Wie dabei die choreografierten Elemente (also Körper, Leiber, Subjekte, Bewegungen, Objekte, Räume, Zeichen, Medien, Zeitlichkeiten und Leibkörpertechniken) für diese Untersuchung als medial und füreinander durchlässig konzipiert werden, wurde in Kapitel 2 gezeigt. In diesem Kapitel soll nun untersucht werden, welche Materialitäten bzw. Praktiken diese Elemente in bzw. als Performances wirksam werden lassen. Zunächst wird in Kapitel 5.1 die Bewegung für Bewegung choreografierte Gehperformance 2: *Dialogue with Lucinda, Radial Courses* (2010) der Choreografin Nicole Beutler untersucht. Sie beinhaltet das Stück *Radial Courses* (1976) der amerikanischen Choreografin Lucinda Childs und wird im geschützten Raum eines Theaters in Amsterdam gezeigt und von mir als involviertem Zuschauer auf seine leibkörperlichen und materiellen Verschachtelungen unterschiedlicher Räume hin untersucht. Danach stehe ich im übertragenen Sinne auf und verlasse das Theater. Im Stadtraum gehe ich in Kapitel 5.2 bei einem *Feldenkrais-Walk* (2010) von Katja Munker in Berlin mit und untersuche teilnehmend die performativen Effekte leibkörpertechnischen Spielens mit dem Gehen im öffentlichen Raum.

Für beides verwende ich Methoden der teilnehmenden Beobachtung aus der Soziologie,² die ich auf Beobachtungsprotokolle stütze, welche ich jeweils am Tag danach mithilfe von Feldnotizen und meinen Erinnerungen angefertigt habe.³ Zusätzlich ziehe ich für Kapitel 5.1 ein Video der Premiere von 2: *Dialogue with Lucinda, Radial Courses* hinzu, dem Abend meines Aufführungsbesuchs. Für Kapitel 5.2. kommt eine erneute Begehung der Route mit der entsprechenden MP3-Datei zum Einsatz. Zu guter Letzt habe ich für beide Kapitel Interviews mit beteiligten Künstlerinnen geführt, deren Ausführungen in die Untersuchungen einfließen.⁴

¹ Suzuki (1995) S. 8, hier zitiert nach Fischer (2011) S. 17.

² Flick (2011) S. 287–288.

³ Siehe Anhang 2.

⁴ Siehe ebd.

5.1 Radial Courses – Gemeinsam geteiltes Gehen im Theater

Der große Saal des Frascati Theaters in Amsterdam wird zum Zeitpunkt meines Auführungsbesuchs über zwei Zugänge betreten. Einmal über das kleine Foyer auf der Vorderseite des Gebäudes, wo sich auch die Abendkasse befindet. Zum anderen durch das Café um die Ecke vom Foyer, wo man Freunde trifft und noch schnell etwas trinkt, bevor die Vorstellung beginnt. Öffnen sich die Türen zum großen Saal, treffen sich die zwei Menschengruppen aus Café und Foyer in einer dunklen Seitengalerie. Viele kennen sich, grüßen einander, wechseln das eine oder andere Wort. Vielleicht hängen sie noch ihre Jacken oder Mäntel an den bereit stehenden Kleiderhängern auf. Dann gehen sie durch eine Öffnung im schwarzen Vorhang, der direkt hinter ein paar Säulen hängt, in den Saal. Die Bühne befindet sich von hier nach rechts auf dem Niveau der Galerie, während die Zuschauertribüne nach links hin ansteigt.

Als ich am 24.03.2010 mit ca. 100 weiteren Gästen in die Seitengalerie eintrete, komme ich aus dem Foyer. Der Saal liegt links von mir. Zunächst muss ich ein paar Meter durch die Seitengalerie an den schwarzen Vorhängen vorbei, die die Zuschauertribüne verhängen. Die Vorhänge, die normalerweise die Bühne von der Seitengalerie abschirmen, scheinen sehr viel weiter geöffnet als des sonst üblichen Spalts. Lichtschein fällt von der Bühne auf die aus dem Café kommenden Zuschauer. Deren Aufmerksamkeit ist auf ein Geschehen gerichtet, das ich aus meiner Perspektive noch nicht erkennen kann. An der Bühne angekommen, sehe ich, dass die Vorhänge zwischen Bühne und Seitengalerie nicht nur weiter geöffnet sind, sondern gar nicht hängen.¹

Für die ersten Schritte der praktischen Untersuchungen gehe ich zunächst ins Theater, denn anders als die Straßen einer Innenstadt mit ihren heterogenen Elementen ist der Theatersaal ein in sich geschlossener Raum, in dem nach künstlerischen Gesichtspunkten ausgesuchte Materialien isoliert und dadurch konzentriert präsentiert und wahrgenommen werden können.² Ähnlich wie die in Kapitel 3.6 besprochenen Rahmen in Grosz' Kunstphilosophie führen die diversen Theaterarchitekturen bei allen Unterschiedlichkeiten in Intentionen, Bauweisen und Arrangements³ zu einer Intensivierung, Vergrößerung und Perspektivierung unterschiedlicher Materialien.⁴ So werden auch die Eigenschaften des Alltagsmaterials Gehen deutlich hervorgehoben, und Wirkweisen des Gehens auf die beteiligten Räume werden spür- und benennbar. Choreografiertes und in einem Theater isoliert gezeigtes Gehen macht deutlich, was die materiellen Aspekte der Leibkörpertechnik des Gehens sind, und wie mit diesen Aspekten Räume in ihren Verbindungen und Differenzierungen markiert, verschachtelt und kommuniziert werden können. Als Ort einer »realen Versammlung«⁵ bringt das Theater zudem

¹ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeilen 1–5.

² Vgl. Kermode (2013) S. 16.

³ Vgl. Wiles (2003) S. 240–266.

⁴ Vgl. Kermode (2013) S. 16.

⁵ Lehmann (1999) S. 12.

Menschen zusammen, die die in der Aufführung emergierenden Empfindungen, Gefühle, Assoziationen und Bedeutungen leibkörperlich miteinander kommunizieren.

2: *Dialogue with Lucinda* ist ein Abend, der zwei Remakes von Arbeiten der amerikanischen Choreografin Lucinda Childs' beinhaltet, *Radial Courses* (1976) und *Interior Drama* (1977). Auf gewisse Weise ist es ein Abend, an dem etwas erinnert und aktualisiert wird.⁶ Die Arbeit wurde von der in München geborenen Choreografin Nicole Beutler entwickelt, die seit ihrem Studium an der School for New Dance Development in Amsterdam (1993–1997) dort lebt und arbeitet. Nachdem sie mit *Les Sylphides* (2008) eine Version des Ballettklassikers des russischen Choreographen Michael Fokine aus dem Jahr 1908 vorgelegt hat, erarbeitet sie 2010 mit Lucinda Childs' Stücken zwei Versionen von Klassikern des postmodernen Tanzes. Childs gehörte dem *Judson Dance Theater* an. Sie stieß 1963 zu dieser in Kapitel 4.2 bereits erwähnten Gruppe New Yorker Künstler*innen, die von 1962 bis 1964 über 200 Tänze erarbeiteten und zeigten. Sie entwickelten dabei Bewegungsästhetiken, die unter anderem die Welt des Alltags in das Bewegungs- und ästhetische Repertoire ihrer Arbeiten mit aufnahmen.⁷ So zeigt ein früheres Stück Childs' mit dem Titel *Carnation* (1964) „eine absurde Konstellation aus verschiedenen Haushaltsgegenständen, die in [...] choreographierten Aktionen benutzt werden“⁸. In *Radial Courses* (1976) arbeitet Childs ohne Artefakte aus dem Alltag, aber mit der Alltagsbewegung des Gehens. In dem ca. 19minütigen Stück sind vier Tänzer*innen in drei Bewegungssequenzen zu sehen, die das grundlegende Bewegungsthema in Sprüngen und Drehungen in einer beständig sich verschiebenden, kreisförmig angelegten Choreografie variieren. Es entsteht ein Kontrast zwischen dem einfachen Gehen und seiner exakten, durchchoreografierten Phrasierung, die das Gehen aus seiner Alltäglichkeit heraushebt und unter anderem in seiner geteilten Rhythmik intensiviert.

Die eingangs geschilderte Eintrittsszene markiert die Anfänge meiner Untersuchungen des Gehens. Anhand von Nicole Beutlers Stück werde ich aus der Perspektive des zuschauenden Choreografen mit einem spezifischen Interesse an den Materialitäten leibkörperlich, medial und permeabel verschachtelter Räume den Blick bzw. die Sinne dafür schärfen, wie gemeinsam geteiltes Gehen in einer Aufführung diese Räume organisiert. Methodisch geht es dabei weniger um eine Aufführungsanalyse von 2: *Dialogue with Lucinda*, sondern vielmehr um die Beschreibung, Einordnung und Analyse des Erlebten in Bezug auf die Räume, die in und durch die Aufführung konstituiert werden. Mithin geht es darum, die Verbindungen und Übergänge sowie die Differenzen und Brüche zwischen mir als forschendem Subjekt und der Aufführung als Forschungsobjekt nachvollziehbar zu machen. Zu diesem Zweck werde ich einzelne Momente aus dem Gesamtgeschehen isolieren und so Aspekte leibkörperlicher Raumverschachtelungen, die auch meine Leibkörperinnenräume einbeziehen, exemplarisch

⁶ Vgl. Nachbar (2014) S. 93.

⁷ Vgl. Fischer (2011) S. 222–225.

⁸ Huschka (2002) S. 264.

beschreiben und analysieren. Es ergibt sich ein vielschichtiges Bild, dem ich versuche gerecht zu werden, indem ich Erlebnisprotokolle, Zitate aus Mailkonversationen mit einer der Tänzer*innen sowie Erkenntnisse aus Kognitionswissenschaften, Neurobiologie, Musikwissenschaften, Phänomenologie und Raumwissenschaften ineinander verschachtle. Dabei sind die auf meine Protokolle gestützten Passagen kursiv gesetzt, während die anderen Bezüge durch die übliche Zitierweise gekennzeichnet sind.

Materialitäten des geteilten Gehens – Grundbegriffe der Betrachtung

Grundlegende Begriffe für die Untersuchungen in diesem Kapitel sind *Rhythmus* und *Oszillation*. Einerseits »[besteht] [d]ie Hauptbewegung des Gehens [...] in der rhythmisch abwechselnden Bewegung der Beine«⁹, zum anderen unterliegen auch die »fundamentalsten physiologischen und sinnlichen Funktionen fortwährenden Oszillationen«¹⁰. Die beiden Begriffe erlauben es, eine Brücke zu schlagen zwischen den Umgebungsräumen des sichtbaren Gehens und den beteiligten Leibkörperinnenräumen und damit auch zwischen Eigen-, Bewegungs- und Raumwahrnehmungen, einschließlich der Wahrnehmung von Stimmungen und Atmosphären. *Rhythmus* wird in unterschiedlichen Wissenschaften und vermehrt auch interdisziplinär erforscht.¹¹ Hierzu gehören u.a. »Gebiete wie die Musikwissenschaft, die Psychoakustik, die Psychophilosophie, die visuellen Künste, die Literaturwissenschaft und die Neurowissenschaft.«¹² Folgende Merkmale des Rhythmus lassen sich durchweg feststellen: Es handelt sich um eine zeitliche Ordnung und Gestaltung von Bewegung und/oder Klang. Diese entsteht aus einem Spiel zwischen Regelmäßigkeit und Spontaneität, das sich den menschlichen Sinnen direkt erschließt. Die sich ergebenden Wahrnehmungen sind eng gekoppelt an Stimmungen, die Bewegungsimpulse auslösen können, wie z.B. beim Tanzen zu Musik.¹³ In der neueren Rhythmusforschung wird der mit Regelmäßigkeit assoziierte Begriff *Metrum* durch den der *Periodizität* ersetzt und der mit Spontaneität assoziierte Begriff *Rhythmus* mit dem der *Oszillation*. Auf diese Weise werden Beobachtungen begrifflich gefasst, die zeigen, dass rhythmische Stimuli mit ihren regelmäßigen *Periodizitäten* auf spontane neuronale *Oszillationen* stoßen, die sich in Folge gegenseitig verändern und die Wahrnehmung der Stimuli und des subjektiven Empfindens modulieren.¹⁴ So versetzen die beim Erzeugen eines Tons oder Signals in Oszillation versetzten Luftmoleküle das Trommelfell in Schwingungen, die ihrerseits auf das neuronale Oszillationsnetzwerk des Gehörnervs und der zuständigen Areale

⁹ Thörner (1959), hier zitiert nach König (2013) S. 20.

¹⁰ Banes/Lepecki (2007) S. 1, Übersetzung aus dem Englischen von Martin Nachbar.

¹¹ Vgl. Kopiez (2005) S. 128–129.

¹² Kopiez (2005) S. 128.

¹³ Vgl. ebd. S. 129.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 131–132 sowie Hickok/Farahbod/Saberi (2015).

im Gehirn treffen. *Rhythmus*, *Periodizität* und *Oszillation* sind die konstituierenden Einheiten für folgende Themenfelder und ihre materiellen und leibkörperlichen Aspekte:

- somatische Vorgänge, vor allem solche der Wahrnehmung und der neuronalen Verarbeitung des Wahrgenommenen, die mit Bezug auf die rhythmischen Oszillationen des Gehens unter dem Begriff des *Entrainment* besprochen werden,
- sicht- und hörbare Motorik im Sinne von Bewegungen von Rumpf und Gliedmaßen am Ort bzw. durch den Raum, die mit Bezug auf deren rhythmische Koordination unter dem Begriff der *Synchronisation* betrachtet werden,
- und die Frage nach Raumkonstitution, die nicht nur durch Bewegung bzw. Handlung vorgenommen wird, sondern auch in Atmosphären wahrnehmbar wird und im Folgenden unter dem Begriff der *Resonanz* gefasst werden soll.

Ich entwickle diese drei Begriffe in Korrelation zu den drei für die Untersuchungen im sechsten Kapitel relevanten Räume: Leibkörperinnenraum, Raum der gemeinsam gehenden Gruppe und Umgebungsraum. Dies bedeutet eine Einschränkung der gängigen Anwendungen der Begriffe, was hier aber für einen leichteren Nachvollzug der komplexen Vorgänge in Kauf genommen wird. In der Diskussion werden mit jedem der drei Begriffe subjektive Leiberfahrungen und objektives, medizinisches Wissen über den Körper zusammengebracht, um in den Verknüpfungen dieser unterschiedlichen Wissensformen etwas über die Materialitäten der beteiligten Elemente bzw. Medien ans Licht zu bringen.

Entrainment bezeichnet einen Prozess, in dem voneinander unabhängige rhythmische Systeme miteinander agieren. Dabei fokussiert der Begriff diese Interaktion als unmittelbare rhythmische Verbindung. Sie muss allerdings nicht unbedingt in Phase oder phasisch, also in gleicher Frequenz, geschehen, aber sie muss beständig sein.¹⁵ Dies beinhaltet auch so genannte *intra-individuelle* Prozesse zwischen neuronalen und anderen Körperrhythmen, wie z.B. Atmung oder Puls.¹⁶ Damit sind auch leibkörperliche Prozesse und Räume angesprochen, die in einigen zeitgenössischen Tanzpraktiken mithilfe von den in Kapitel 3.4 angesprochenen *somatischen Techniken* adressiert und erleb- und sichtbar gemacht werden.¹⁷ Neben diesen intra-individuellen Prozessen und solchen zwischen Gruppen spricht *Entrainment* aber auch jene Prozesse an, in denen die Beziehungen zwischen Individuen und nicht-menschlichen Systemen verarbeitet werden, wie z.B. die Anpassungen von Organismen an den Rhythmus von Tag und Nacht in so genannten Biorhythmen.¹⁸ Im Sinne der vorliegenden Untersuchungen handelt es sich hierbei um Prozesse, in denen Leibkörper ihre Beziehungen zur Umwelt verarbeiten. Dabei ist ein von *Entrainments* durchzogener Leibkörper »ein offener Prozess

¹⁵ Vgl. Clayton (2012) S. 49–50.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 50–51.

¹⁷ Vgl. Bandstetter (2017) S. 417–423.

¹⁸ Vgl. Clayton (2012) S. 50–51.

[...], bei dem die grundlegenden physiologischen und sinnlichen Vorgänge beständig oszillieren.«¹⁹ Mit diesem Fokus auf die Schnittstelle zwischen unmittelbarer Um- und Innenwelten von Leibkörpern mit ihren körperlichen Übertragungsmedien offener, oszillierender Wahrnehmungen, Empfindungen und neuronaler Verarbeitungsmuster kommt der Begriff *Entrainment* zur Anwendung. Er betont damit die Prozesse zwischen den unterschiedlichen Systemen eines Leibkörpers in Relation zu einander und dessen Umgebungen.

Synchronisierung verschiebt den Fokus von den unmittelbaren Schnittstellen phasisch oder nicht-phasisch interagierender Systeme auf die Frage, wie unabhängige Systeme im gleichen Rhythmus, also in Phase, sicht- oder hörbar und über eine Distanz miteinander in Schwingung geraten, und wie sie diesen Zustand wieder verlassen.²⁰ Anders als *Entrainment* bezieht der Begriff der *Synchronisierung* in dieser Untersuchung die umgebungsräumlichen Übertragungsmedien explizit mit ein, wie z.B. Luft oder ein schwingender Boden, über die die Informationen der unabhängigen Systeme miteinander in Austausch kommen.²¹ Hiermit soll einerseits deutlich gemacht werden, dass die im Austausch befindlichen Systeme unabhängig, also getrennt voneinander agieren müssen, um sich über die Informationsvermittlung anderer, von ihnen getrennter Medien unter einander austauschen zu können.²² Andererseits wird betont, dass auch die Übertragung der rhythmischen Informationen materiell ist, seien dies z.B. Schallwellen, die u.a. durch das Medium Luft übertragen werden, oder Schwingungen von Holzböden.²³ Diese Materialität der Medien, mithilfe derer sich unabhängige, räumlich voneinander getrennte Systeme synchronisieren, ist für die vorliegende Untersuchung zentral.

Resonanz schließlich bezeichnet das Mitschwingen eines Körpers unter Einfluss von Schwingungen eines anderen Systems in seiner Eigenfrequenz.²⁴ In der Physik wird dieses Phänomen strikt von Synchronisierung abgegrenzt, da es sich bei *Resonanz* nicht um unabhängig oszillierende Systeme handelt, sondern um ein System, das aktiv schwingt und Einfluss nimmt auf ein anderes System, das in Abhängigkeit der Frequenz des ersteren gleichphasig mitschwingt.²⁵ Durch dieses Mitschwingen werden Oszillationen verstärkt, wie z.B. der Hohlkörper einer Gitarre, der mit einer gezupften Saite mitschwingt und so deren Ton verstärkt,²⁶ oder wenn der Gleichschritt einer Armee eine Brücke zum Schwingen bringt. Bei *Resonanz* handelt es sich somit um einen Prozess der verstärkenden Einwirkung eines handelnden Parts auf einen eher wahrnehmenden oder empfangenden Part. In der Phänomenologie wird ein

¹⁹ Vgl. Baner/Lepecki (2007) S. 1, Übersetzung aus dem Englischen von Martin Nachbar.

²⁰ Vgl. Pikowsky/Rosenblum/Kurths (2001) S. 23. In der Physik werden auch solche Synchronisierungen einbezogen, die nicht phasisch verlaufen. Die vorliegende Untersuchung fokussiert dagegen auf phasische Verläufe.

²¹ Vgl. Eikels (2013) S. 166.

²² Vgl. ebd. S. 171.

²³ Vgl. ebd. S. 170.

²⁴ Vgl. Fuchs (2000) S. 197.

²⁵ Vgl. Pikowsky/Rosenblum/Kurths (2001) S. 15.

²⁶ Vgl. Breyer/Pfänder (2017) S. 10

solcher Prozess als »pathische Wahrnehmung«²⁷ bezeichnet, in der die »Wirkung [von Gegenständen] ›am eigenen Leib‹ erlebt [wird].«²⁸ Durch eine solche Wahrnehmung von »Ausdruckscharakteren«²⁹, Stimmungen, Stimmungsräumen und Atmosphären entsteht schließlich räumlich wahrgenommene »leibliche Resonanz«³⁰.

Allerdings stellt, wie bereits in Kapitel 3.3 angemerkt, die in der Phänomenologie implizierte »Integrität des Erfahrungs-Selbst, zu der das Affiziertwerden vom Anderen gehört«³¹, eine zu starke Fokussierung auf ein als unteilbar gesetztes Subjekt dar, obwohl Leibkörper keine einheitlichen Systeme darstellen, sondern aus mehreren unabhängig oszillierenden Systemen zusammengesetzt sind, wie die obige Besprechung von *Entrainment* gezeigt hat (z.B. Herzschlag, Atmung, Bewegung der Verdauung, Kontraktionen und Entspannung der Bewegungsmuskulatur, die Rhythmen der unterschiedlichen Flüssigkeitskreisläufe, neuronale Oszillationen). Differenzierte Reaktionen dieser unterschiedlichen Systeme innerhalb ein und desselben menschlichen Leibkörpers sind die Regel (z.B. kann sich meine Atmung an die eines Sprechchores zweitweise anpassen, während sich die Herzschläge der Anwesenden untereinander nicht synchronisieren). Zugleich ist menschliche Wahrnehmung in sich aktiv³² und kommuniziert durch die je eigenen Oszillationen und Rhythmen ihrer Sinnessysteme mit dem Umraum, so dass eine reine Resonanz im Sinne der Physik oder ein Affiziertwerden mit nur einer Richtung von Umwelt zu Subjekt, in sozialen Settings mit vielen Wahrnehmenden nicht möglich ist. Im Wahrnehmen und Erleben empfangen Subjekte nicht nur Signale von außen, vielmehr sind sie in sich Signale und Teile einer Umwelt, die von anderen wahrgenommen und in deren Merkwelt in Prozessen des *Entrainment* verarbeitet werden. Man denke an den Blick einer anderen Person, von der man sich abwendet oder nicht, oder an das Neigen eines Kopfes beim Zuhören, das die sprechende Person bestärkt oder verunsichert. Mit Knoblauch gesprochen, haben Leibkörper im kommunikativen Handeln immer performative Wirkung und werden zugleich von anderen Leibkörpern affiziert.

Diese Komplexität widerspricht den oben angeführten Definitionen von *Resonanz* in der Physik als reines Mitschwingen eines Materials mit der Frequenz eines anderen oder in der Phänomenologie als pathisches Erfahren einer auf ein Subjekt einwirkenden Umwelt. Zugleich zeigt die Erfahrung, dass es in Aufführungen immer wieder Momente kollektiv geteilter Stimmungen und Atmosphären gibt. Dass solche Resonanzen von Zuschauer*innen mitunter als pathisch erfahren werden, liegt vermutlich daran, dass es bei Aufführungen tendenziell aktive, in ihren Handlungen deutlich sicht- oder hörbare Akteur*innen bzw. Darbietende gibt und andererseits tendenziell passive oder zumindest den Cues der Akteur*innen folgende

²⁷ Fuchs (2000) S. 167.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd. S. 199.

³⁰ Ebd.

³¹ Eikels (2013) S. 172.

³² Vgl. Noë (2004) S. 1.

Zuschauer*innen bzw. Wahrnehmende.³³ In den Theaterwissenschaften wird das Gespür für die in einer Aufführung entstehenden *Resonanzen*, die sich als Stimmungen und Atmosphären äußern, zwischen den Akteur*innen und Zuschauer*innen bzw. zwischen Dargebotenem und Wahrgenommenem verortet,³⁴ genau dort, wo Kai van Eikels die materiellen Übertragungsmedien für die Oszillationssignale sieht, die es für Synchronisationen braucht, nur dass es bei *Resonanz* nicht allein zu einer phasischen Angleichung wie bei Synchronisationen kommt, sondern auch zu einer Verstärkung des Signals in Form von kollektiv intensivierten Empfindungen des Erlebten.

Mit einem solchermaßen eingegrenzten Begriff der *Resonanz* wird es möglich, eine Verstärkung von in Phase geratene Oszillationen von Bewegungen und Wahrnehmungen und die daraus resultierenden, unter den Anwesenden geteilten Stimmungen mithilfe der gleichen Begriffe herzuleiten, die auch zentral für *Entrainment* und *Synchronisation* sind: *Oszillation* und *Rhythmus*, die beide über materielle und leibkörperliche Medien vermittelt werden. Dabei akzentuiert jeder der drei Begriffe *Entrainment*, *Synchronisation* und *Resonanz* für diese Untersuchung eine je spezifische Wirkweise und einen spezifischen Wirkungsraum. Während *Entrainment* in der Studie auf die Leibkörperinnenräume fokussiert, erlaubt *Synchronisation* einen Blick auf die Übertragungsmedien zwischen den beteiligten Leibkörpern. Und während *Synchronisation* die sicht- und hörbaren Bewegungen meint und auch Momente der Desynchronisation einbezieht, wirft *Resonanz* Licht auf Momente verstärkter Oszillationen, die sich zu leibkörperlich gespürten und geteilten Stimmungsräumen verdichten.

Mit diesen Überlegungen wende ich mich wieder Lucinda Childs' *Radial Courses* in der Version von Nicole Beutler zu. Wie bereits beschrieben, besteht das Bewegungsmaterial zu diesem Stück aus einem Gehmuster und zwei unterschiedlichen Sprungsequenzen. Damit bleibt das zu untersuchende Material mit seinen jeweiligen Wirkungen im Theaterraum überschaubar, trotz der Komplexität bei gemeinsamer Ausführung von Gehmustern und Sprungsequenzen. Alle drei Muster bzw. Sequenzen werden von den vier Tänzer*innen im gleichen Kreis entweder gegen oder im Uhrzeigersinn ausgeführt. Es gibt also, abgesehen von wenigen Momenten, lediglich zwei Richtungen in der Performance. Dies bedeutet für die Untersuchung von *Radial Courses* eine Vereinfachung. Anders als bei der Analyse von anderen Tanzsituationen, wie z.B. improvisierten zeitgenössischen Tanzstücken oder Tanzen in einem Club, bei denen unzählige Bewegungsqualitäten und -richtungen verarbeitet werden müssen,³⁵ erlaubt die repetitive Bewegung des Gehens und Springens eine fokussierte Betrachtung des Zusammenspiels zwischen *Entrainment*, *Synchronisation* und *Resonanz* bzw. zwischen intra- und

³³ Auch in anderen Settings lässt sich vermuten, dass es regelmäßig Akteur*innen bzw. Elemente mit stärkerer Wirkung gibt, die auf andere Akteur*innen Einfluss nehmen, welche sich affizieren lassen und dann mit den stärkeren Elementen in *Resonanz* gehen.

³⁴ Vgl. Schouten (2007) S. 109–111.

³⁵ Vgl. Brandstetter (2017) S. 409–428 sowie Matthias (2018).

inter-individuellen Rhythmus- und Oszillationsprozessen. Und da diese repetitive Bewegung im klar gerahmten Theaterraum untersucht wird, ermöglicht sie eine eingehende Betrachtung der entstehenden Räume und ihrer medialen Verknüpfungen in, unter und zwischen den vier Tänzer*innen des Stückes und den ca. 100 Zuschauer*innen.

Der Einlass – Orientierung und Entrainment

*Ich blicke auf den weißen Tanzboden, auf dem vier Tänzer*innen in einem leichtfüßigen Gleichschritt und gegen den Uhrzeigersinn im Kreis gehen. Der Raum ist, für eine Bühne zumindest, spärlich beleuchtet. Lediglich ein Rund von etwa acht Metern Durchmesser in der Bühnenmitte ist erhellt. Die Aufgänge zur Tribüne sind abgesperrt. Schnell wird klar, dass die Zuschauer*innen sich das Bühnengeschehen nicht von ihrer gewohnten Position auf der Tribüne aus anschauen sollen. Stattdessen sollen sie den Bühnenraum mit den gehenden Tänzer*innen teilen. Also verteilt sich das Publikum, statt sich wie gewohnt auf seine Sitzplätze zu begeben, rund um den Lichtkreis, und beginnt, dem ersten Teil von Nicole Beutlers 2: Dialogue with Lucinda, Radial Courses beizuwohnen.³⁶*



Abbildung 16: Einlasssituation Radial Courses, Videostill

³⁶ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeilen 5–11.

Beim Eintreten ins Frascati Theater kommen die Zuschauer*innen zu Fuß in den Saal, wo das nicht-alltägliche Theaterereignis in Form alltäglichen Gehens bereits in vollem Gange ist. Die Rhythmen der Schritte der ankommenden Zuschauer*innen überlagern sich miteinander und mit denen der vier Tänzer*innen Hillary Blake Firestone, Naiara Mendioroz, Aimar Pérez Gali und Javier Vaquero Ollero. Während die Zuschauer*innen sich in ihren je eigenen Rhythmen, Geschwindigkeiten, Richtungen und Gangarten im Theatersaal orientieren, nach einem geeigneten Platz fürs Zuschauen suchen und sich dabei unterhalten, gehen die Tänzer*innen still im choreografierten Gleichschritt im Kreis und halten dabei eine Diamant-förmige Formation so, dass nach jedem Viertel des Kreises jede Position einen Viertelschritt im Uhrzeigersinn gewechselt hat. Jede*r der vier Tänzer*innen läuft also ein Viertel des Kreises jeweils vorne, außen, hinten und innen, wobei die Gruppe ausnutzt, dass die Person im Innenkreis die kürzere Strecke zu gehen hat und deshalb leichter in die vordere Position der Formation rücken kann.

Diese Choreografie trifft auf die verschiedenen Körpergrößen der vier Tänzer*innen. Daraus ergeben sich Reibungen zwischen der strikten Periodizität der Schrittfolge und den Oszillationen, die sich aus den unterschiedlichen Körpergrößen, Schrittlängen und Gangarten und aus den daraus resultierenden beständigen Re-Orientierungen im Raum und dem Abgleichen der teils gehörten, teils peripher gesehenen Schritte der jeweils anderen mit den eigenen Schritten ergeben. Aufgrund dieser mannigfaltigen Koordinationen, die nötig sind, um die Choreografie des Gleichschrittes in sich ändernder Formation im Kreis zu realisieren, ist das Gehen in *Radial Courses* von Anfang an eine vielschichtige Handlung, auf die sich die Tänzer*innen sichtlich konzentrieren müssen. Sie sehen ihre Kolleg*innen vor und neben sich und, da sie immer wieder ihren Blick leicht nach unten wenden, auch deren Schritte momentweise am unteren Rand ihres Sichtfeldes. Außerdem hören sie ihre eigenen Schritte, die ihrer Kolleg*innen und die der eintretenden Zuschauer*innen: »Listening,« so die Tänzerin Hillary Blake Firestone, »was the main sense. You hear the pulse in the space. [...] Of course it happens that people diverge, or we accelerate, so there is an ongoing negotiation. Sight also plays a part, especially if you make a mistake or need to dodge an audience member.«³⁷ Visuelle, auditive, propriozeptive, taktile und kinästhetische Informationen werden intra-individuell verarbeitet und miteinander assoziiert. Die Tänzer*innen spüren ihre Muskulatur im Wechselspiel von An- und Entspannung, Dehnung und Stauchung, Verwringung und Streckung. Sie merken mit jedem Schritt, wie die Füße den Boden berühren. Und ihr Gleichgewichtssinn ist in kontinuierlichem Austausch mit den Wahrnehmungen der eigenen Bewegung und ermöglicht so ihren aufrechten Gang.³⁸ Erschwerend kommt beim Eintritt des sich orientierenden Publikums

³⁷ Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 13–18.

³⁸ Ich schließe bei dieser Beschreibung von meinen Erfahrungen als Tänzer in Gehperformances wie *The Walk Inddors* (vgl. Video 3) und als Choreograf von im Kreis angelegten Fortbewegungschoreografien wie *Animal Dances #2 Every Morning They Go Clattering Down The Plain*.

hinzu, dass viele Zuschauer*innen nicht sofort erkennen, dass es sich beim Gehen der vier Tänzer*innen um eine Choreografie handelt, »which always caused some unexpected near-collisions, diversions, adjustments. In that moment, it is important that someone from the group hold the pulse, so the others have a clear metronome to rejoin.«³⁹

Insgesamt ergibt sich ein komplexes Zusammenspiel der Sinne, bei dem die unterschiedlichen Sinnesorgane, Körpersysteme und neuronalen Netzwerke in beständigem Austausch von rhythmischen und oszillierenden Informationen intra-individuell und zugleich nach außen mit der Umgebung stehen.⁴⁰ Dieses *Entrainment* von Schrittlängenadjustierungen und Wahrnehmungsmodi lässt die choreografierten Schritte der Tänzer*innen leicht oszillieren. Diese werden in ihrer Konzentration auf ihr Gehen als zugleich gemeinsam und individuell Gehende eines Schwarms sichtbar, auch wenn die Oszillationen von *Radial Courses* nicht die einer Schwarmbewegung im Sinne von improvisierten Gruppenbewegungen sind, die aus beständigen Re-Synchronisierungen hervorgehen.⁴¹ Obwohl die vier Tänzer*innen den Organisationsregeln eines Schwarm folgen und sich in etwa in dieselbe Richtung wie ihre Nachbar*innen bewegen, auf die Einhaltung einer gewissen Distanz unter sich achten und sich um einen Mittelpunkt herum orientieren, während das Metrum ihrer Schritte leicht oszilliert,⁴² bleiben ihre Bewegungen Schritt für Schritt choreografiert. Nur die Oszillationen des oben beschriebenen intra-individuellen *Entrainment* sind nicht festgeschrieben, noch sind sie festschreibbar: »I personally enjoyed this wildcard part of the piece, because the score itself is such a monolith that the unexpected is a fun monkey wrench to contend with.«⁴³ Im Nachhinein sind diese Momente im Video der Performance erkennbar an den kleinen Anpassungen von Schrittlängen und Armbewegungen sowie an den Seitenblicken der Tänzer*innen. Die Oszillationen dieser Anpassungen sind durch die Choreografie zwar in ihrer Aufmerksamkeit ausgerichtet, in ihren spezifischen Rhythmen bleiben sie jedoch individuell und emergent. Als ich am 24.3.2010 als Zuschauer gemeinsam mit den anderen Zuschauer*innen den Saal betrete, bemerke ich diese kleinen Bewegungen der Tänzer*innen allerdings nicht oder zumindest nicht bewusst. Bewusst nehme ich dagegen folgendes wahr:

³⁹ Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 29–31.

⁴⁰ Für den Zusammenhang von Sehen und Motorik siehe Noë (2004) S. 75–122; für den von Sehen, Orientierung und Propriozeption siehe Massumi (2002) S. 177–207; für den von Hören und Raumwahrnehmung siehe Kinayoglu (2009) S. 639–647 sowie LaBelle (2010); für den von Hören, Sehen und Tasten im Moment der frühen Impulsverarbeitung siehe Karns/Knight (2009) S. 669–683; für intermodale Wahrnehmung in der Kindheitsentwicklung siehe Trehub (2003) S. 669–73.

⁴¹ Zur Figur des Schwarms als choreografisches Prinzip emergierender Erscheinungen statt durch Nachahmung erzeugte Gleichheit von Bewegungen siehe Brandstetter (2007) S. 89–91.

⁴² Zu den Regeln der Organisation von Schwärmen siehe: Reynolds (o.J.). Hier formuliert Craig Reynolds die drei Grundregeln für die Programmierung seines Schwarmsimulationsprogramms *Boids* wie folgt: »1. Ausrichtung: Bewege dich mehr oder weniger in dieselbe Richtung wie deine Nachbarn. 2. Trennung: Bewege dich weg, sobald du jemandem zu nahe kommst. 3. Zusammenhalt: Bewege dich in Richtung des Mittelpunktes derer, die du in deiner Umgebung wahrnimmst.« Übersetzung aus dem Englischen von Martin Nachbar.

⁴³ Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 31–32.

*Ich sehe eine Gruppe von vier Tänzer*innen im Kreis gehen. Ich sehe die rhythmische Bewegungsfolge von schreitenden Beinen und pendelnden Armen. Ich höre die Schritte der Gruppe. Ich höre auch die Schritte der eintretenden Zuschauer*innen und das Gemurmel ihrer Unterhaltungen. Ich selbst rede nicht, da ich alleine gekommen bin und keine Bekannten unter den anderen ausmachen kann. Ich sehe, wie die anderen sich im Raum orientieren, und nehme meine eigene Orientierung wahr: Von wo werde ich dem Stück am besten folgen können? Wie bewege ich mich durch den Raum? Darf ich oder traue ich mich durch den Lichtkreis, der offensichtlich eine Art Bühne auf der Bühne markiert? Wie viel Zeit habe ich, bis das Stück beginnt? Die im Raum umherschweifenden Blicke, die wechselnden Richtungen auf der Suche nach einem guten Platz, die unterschiedlichen Aufmerksamkeiten im Saal – in diesem komplexen Zusammenspiel von Orientierungen und Bewegungen gibt es eine Konstante: Die sicht- und hörbaren rhythmischen Bewegungen des Gehens der vier Tänzer*innen.⁴⁴*

Mithilfe welcher Techniken dieser geteilte Rhythmus konstant bleibt, schildert Blake Firestone folgendermaßen: »I give an initial 6 counts by tapping my thigh with my hand (this is how it is done in the original version, with audience present) and we take that as our common understanding of the timing. Then we walk a round before the public is allowed to enter. That gave us the time to synchronize further.«⁴⁵ Dabei ergibt jeder Schritt einen Schlag bzw. Beat. Die Abfolge ist entsprechend vorhersehbar.

Vorhersehbarkeit und Antizipation von Beats in einem Rhythmus werden in der Neuropsychologie und Evolutionsbiologie als *Beat Induction* bezeichnet, die für die vier Tänzer*innen von *Radial Courses* durch den Vorlauf ohne Publikum erleichtert wird. Bereits Neugeborene können Periodizitäten hören und haben Erwartungen über den Beginn des nächsten Beats.⁴⁶ Nach der Oszillationstheorie von Langner »trifft die Periodizität [...] [eines] akustischen Signals [...] auf unsere Wahrnehmung und stimuliert dort im Nervensystem eine weitere Anregung eigenaktiver neuronaler Detektoren (Oszillatoren), mit dem Ergebnis der Wahrnehmung von Periodizitäten [Beats bzw. Rhythmen].«⁴⁷ Zwischen wahrgenommenen Rhythmen und neuronalen Oszillationen findet bei der *Beat Induction* also ein *Entrainment* statt, das wiederum die Wahrnehmung der Rhythmen und die Erwartung auf ihre Regelmäßigkeit moduliert.⁴⁸ Diese Form des akustischen *Entrainment* zwischen regelmäßigen und bewusst wahrgenommenen Signalen, der unbewussten Oszillation der entsprechenden neuronalen Erregungs- und Wahrnehmungsbahnen und den teils bewussten, teils unbewussten Erwartungen der *Beat Induction* gilt ähnlich auch für visuelle Stimulation und deren Verarbeitung durch die

⁴⁴ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 5–11.

⁴⁵ Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 13–16.

⁴⁶ Vgl. Honing (2012) S. 89–90.

⁴⁷ Kopiez (2005) S. 131.

⁴⁸ Vgl. Hickok/Farahbod/Saberi (2015).

Bahnen in unserem Wahrnehmungs- und Nervensystem,⁴⁹ mit ihren teils bewussten, teils unbewussten Antizipationen von Bewegungsmustern und -richtungen.⁵⁰

Während ich mir im Saal einen Platz zum Zuschauen suche, nehme ich also bewusst die vier gehenden Tänzer*innen und deren choreografierten Gehrhythmus wahr. Dass sich mein Wahrnehmungs- und Nervensystem in oszillierendem *Entrainment* mit diesem Rhythmus befindet und ich bestimmte Wiederholungen der Schritte und die Beibehaltung der etablierten Kreisrichtung erwarte, ist mir dagegen nicht bewusst. Und auch wenn ich keine Bewegungen oder Handlungen mit den Tänzer*innen oder den anderen Zuschauer*innen synchronisiere, befinden sich meine Wahrnehmungen bereits ab Einlass in einem komplexen und engen Zusammenspiel von Rhythmen und Oszillationen mit den anderen Anwesenden. Dabei verknüpfen und überlagern sich unbewusste bzw. nicht wahrnehmbare physiologische Prozesse mit bewusst wahrgenommenen Signalen, Empfindungen und Gefühlen, die während der Aufführung im Theater deutlich in Erscheinung treten und auffällig werden⁵¹ und im Tanz über und durch die Bewegungen der Tänzer*innen übertragen werden. Simpel gesagt: Durch die Vorgänge während des Einlasses bin ich auf das Gehen und damit auf die zu erwartende Aufführung eingestimmt.

Exkurs: Bewegung als Objekt

Das Theater ist ein Ort der gesteigerten Aufmerksamkeit. Indem Menschen für eine Aufführung zusammenkommen, richten sie ihre Aufmerksamkeiten in unterschiedlichen Arten und Weisen auf die während der gemeinsam verbrachten Zeit hergestellten bzw. aufscheinenden Phänomene und Ereignisse. Handelnd, spürend, hörend und sehend⁵² teilen sich die Anwesenden dabei meist in zwei Gruppen auf: Akteur*innen, die durch ihr Handeln das ästhetische Objekt der Inszenierung bzw. Choreografie hervorbringen, und Zuschauer*innen, die die Inszenierung oder Choreografie rezipieren.⁵³ In den Performancewissenschaften wird in diesem Zusammenhang spätestens seit den Untersuchungen zur *Ästhetik des Performativen* (2004) durch Erika Fischer-Lichte die Ko-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen für die Hervorbringung einer Aufführung betont. Aus dieser Perspektive wird ein unmittelbarer Kontakt zwischen den Anwesenden behauptet, wohingegen die vorliegende Untersuchung die medialen, also mittelbaren Eigenschaften der an Performances beteiligten Akteur*innen und Elemente betont. Diese Medialität wurde für *Radial Courses* bisher durch die Begriffe des Rhythmus und der Oszillation beleuchtet. In diesem Exkurs soll sie auch für choreografierte Bewegungen in einem Tanzstück nachvollziehbar werden.

⁴⁹ Vgl. de Graaf/Gross/Paterson/Rusch/Sack/Thut (2013).

⁵⁰ Vgl. Massumi (2008) S. 5–6.

⁵¹ Vgl. Rost (2017) S. 10.

⁵² Vgl. Schouten (2007), Rost (2017), Czirak (2012).

⁵³ Vgl. Lehmann (1999) S. 12.

Die Tanzkünstlerin und -wissenschaftlerin Maxine Sheets-Johnstone beobachtet, dass es eine Unterscheidung zu machen gilt zwischen Tänzer*innen und den Bewegungen, die sie ausführen und zeigen. Bewegungen sind nicht das Gleiche wie Personen oder auch Objekte in Bewegung. Zugleich sind Bewegungen keine quantifizierbaren Objekte. Sheets-Johnstone misst Bewegung dagegen eine qualitative Dimension zu und spricht in Folge von Bewegungsqualitäten, die Tänzer*innen sichtbar machen, indem sie sich von ihnen ergreifen lassen.⁵⁴ Diese Unterscheidung zwischen Bewegung und Tänzer*in erlaubt es, Bewegung als etwas Eigenständiges zu betrachten, das von denjenigen, die die Bewegung durch deren Ausführung sichtbar machen, unabhängig ist. Darin sind choreografierte und getanzte Bewegungen den Leibkörpertechniken ähnlich, die, wie in Kapitel 3 gezeigt, ebenfalls unabhängig von Individuen über Generationen fortbestehen können und als Medien mit anderen Medien interagieren, z.B. mit sprachlichen Instruktionen beim Erlernen bestimmter Gangarten oder mit Stift und Papier beim Schreiben. Als eine Abfolge von Bewegungen variieren Leibkörpertechniken zwar von Individuum zu Individuum, bleiben sich aber in ihrem Handlungsablauf und Stil innerhalb einer Kultur ähnlich. Analog verhält es sich bei Tanzstücken mit ihren Abfolgen von Bewegungen: Ein- und dieselbe Choreografie kann von unterschiedlichen Besetzungen getanzt und trotz der im Übertragungsprozess auftretenden Veränderungen wiedererkannt werden.

Diese variable Übertragbarkeit von Bewegungsabfolgen gilt auch für das Gehen nicht nur als Leibkörpertechnik, sondern auch als Bewegung. Die in Kapitel 2.1 beschriebenen Interaktionen aus genetisch programmierten Schrittmustergeneratoren und willkürlich ansteuerbaren motorischen Pyramidenbahnen, gepaart mit einer über viele Jahre ein- und ausgeübten Alltäglichkeit des Gehens und mit der Erfahrung, dass Gehen eine Handlung ist, die auch unabhängig von meinem eigenen Gehen existiert, machen das Gehen zu etwas, was ich mit Sheets-Johnstone als *qualitatives Objekt* bezeichnen möchte. Es ist kein Artefakt, wie z.B. Kunstobjekte es sind, aber es ermöglicht mir beim Zuschauen der Tanzperformance *Radial Courses* zwischen mir, der Choreografie, den Gehbewegungen und den gehenden Tänzer*innen zu unterscheiden und zugleich anhand der Bewegungs- und Handlungsmuster des choreografierten Gehens eine »ästhetische Erfahrung«⁵⁵ in atmosphärischer Resonanz mit den Tänzer*innen zu machen.

Die Aufführung – Resonanzen, Synchronisationen, Atmosphären

*Mit mir haben nun alle Zuschauer*innen von Radial Courses ihren Platz gefunden. Einige stehen, die meisten haben sich auf den Boden gesetzt. Die Gespräche sind verstummt. Wir schauen alle den vier im Kreis gehenden Tänzer*innen zu. Die Atmosphäre im Saal hat etwas Kontemplatives. Auch wenn das eine oder andere Nebengeräusch einige der*

⁵⁴ Vgl. Sheets-Johnstone (1999).

⁵⁵ Vgl. Brinck (2017).

Zuschauer*innen ablenkt, so dass sie sich im Saal umschauchen, ist unsere Aufmerksamkeit auf die vier Tänzer*innen gerichtet.⁵⁶



Abbildung 17: Szene aus *Radial Courses*, kurz nach Einlass, Videostill

Das für die Eingangsszene dargelegte *Entrainment* wirkt fort und fungiert als Basis für die nun einsetzende, ästhetische Erfahrung. Indem sich die Zuschauer*innen in das Gehen der Tänzer*innen einschwingen, erlauben sie deren Rhythmus auf die Oszillationsmuster ihrer neuronalen Gangschemata und auf die Rhythmen ihrer leibkörperlich abgespeicherten Geh Erfahrungen einzuwirken. Ähnlich wie bei der physikalischen Resonanz wirken die Rhythmen der Tänzer*innen verstärkend auf die zwar nicht ausgeführten, dennoch aber präsenten Gehmuster der sitzenden und stehenden Zuschauer*innen. Denn auch im Sitzen bewege ich mich von *Radial Courses* während der Vorstellung ständig minimal mit. Diese Bewegungen sind oft spontan und aktualisieren nicht immer eingeübte Bewegungsmuster in ihrer Gänze, wie dies mit dem Gehen beim Eintreten in den Saal des Frascati Theaters der Fall war. Oft finden meine Bewegungen als sitzender Zuschauer einer Aufführung auch nicht zur Gänze bewusst oder in direkter Reaktion auf die Wirkungen der Aufführung statt. Doch sie finden statt in einer beständigen, minimalen Aktualisierung eingeübter Bewegungsmuster, die sich dem noch

⁵⁶ Vgl. Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeilen 12–16 .

unbekannten Verlauf der Aufführung zuwenden.⁵⁷ So wird beispielsweise die »gemeinsam getatmete Luft«⁵⁸ im Theater in der eingeübten Atembewegung ausgetauscht. Augenbewegungen folgen den sich anbietenden Abläufen im Raum und stehen in beständiger Kommunikation mit unseren Erinnerungen an Tast- und Raumerfahrungen, anhand derer wir Elemente wie Volumen und Abstände von Leibkörpern ermessen können.⁵⁹ Dabei werden von den Akteur*innen reflektierte Lichtwellen übertragen, und die Schallwellen ihrer Schritte gelangen über das Medium Luft zu den Ohren der Anwesenden. In der Aufführung von *Radial Courses* kommt noch der Boden hinzu, den ich mir mit den Tänzer*innen und den anderen Zuschauer*innen teile, und der mit jedem Schritt der Tänzer*innen Vibrationen dorthin überträgt, wo ich sitze. Und gelegentlich spüre ich einen Luftzug, wenn die Tänzer*innen nah an mir vorbei kommen.⁶⁰ Zudem ist, wie bereits in Kapitel 3.2 angeführt, Gehen als Leibkörpertechnik selber ein Medium der Übertragung. Als choreografiertes Gehen stellt es ein *qualitatives Objekt* dar, eine geteilte Verbindung zwischen Tänzer*innen und Zuschauer*innen.⁶¹

In dieser Mischung aus teils bewussten, teil unbewussten Wahrnehmungen und teils gänzlich ausgeführten, teils nur angedeuteten Bewegungsmustern entsteht eine Art leibkörperlicher Resonanz, die sich im Saal als etwas ausbreitet, das in Anlehnung an Thomas Fuchs als *stimmungsräumliche Resonanz* bezeichnet ist. Fuchs beschreibt in seiner Untersuchung der Phänomenologie von Leib und Raum, wie »stimmungsräumliche Phänomene« in Form einer »atmosphärischen Wahrnehmung« »synästhetischer Charaktere, Anmutungen und Tönungen« »leibliche Resonanz« hervorrufen, bei der »sowohl etwas Äußeres gefühlt als auch eine eigene Befindlichkeit erlebt wird.«⁶² Das Interessante an der durch das repetitive Muster des Gehens verstärkten *stimmungsräumlichen Resonanz* in *Radial Courses* ist, dass trotz des geteilten Fokus der Zuschauer*innen auf die gehenden Tänzer*innen ihre Blicke nicht gleichgerichtet sind. Da wir uns auf die vier Seiten des viereckigen Bühnenraums um den Lichtkreis in dessen Mitte verteilt haben, ergeben sich unterschiedliche Blickbewegungen. Meine schnelle Kopfbewegung, wenn die Tänzer*innen auf meiner Seite vorbeigehen, entspricht einer langsameren von jemandem, der*die mir gegenüber sitzt. Der Fokus der Zuschauer*innen ist also synchronisiert, ohne dass die Blicke denselben Bewegungstimings und -mustern folgen. Die Augenmuskeln arbeiten in unterschiedlichen Spannungsverhältnissen für die unterschiedlichen räumlichen Tiefen- und Geschwindigkeitsanpassungen. Bei aller

⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 54.

⁵⁸ Lehmann (1999) S. 12.

⁵⁹ vgl. Noë (2004) S. 72–73.

⁶⁰ Hierzu Eikels (2013) S. 172: »Die Übertragung von Informationen erfolgt über eine Distanz und durch ein Medium. Sie ist ein eigener Vorgang mit einer eigenen Dauer und einer eigenen Erstreckung. Damit die Informationen über das rhythmische Aufstampfen vom Fuß eines Performers zu meinem Körper dringen, braucht es die Luft, die die Schallwellen überträgt, den Boden, der die Vibrationen überträgt von den Stellen, wo die Fußsohle aufsetzt, bis zu meinem Sitz, und das Licht, das die visuellen Informationen über den Bewegungsablauf überträgt.«

⁶¹ Vgl. Banes (1987) S. 60.

⁶² Alle Zitate in diesem Absatz: Fuchs (2000) S. 197–199.

stimmungsräumlichen Resonanz bleibt also Raum für individuelle Perspektiven und eigenständige Spannungs- und Oszillationsmuster der Augenmuskulatur. Der geteilte Stimmungsraum und die sich kontinuierlich synchronisierenden, individuellen Wahrnehmungsmodi vollziehen sich zeitgleich und in beständigen, individuell sich unterscheidenden Oszillationen. Dem wiederum unterliegt das Entrainment zwischen dem beständigen Gehrhythmus der vier Tänzer*innen und den vielen Oszillationen der unterschiedlichen, am Moment beteiligten neuronalen und physiologischen Wahrnehmungsnetzwerke.

*Die Rhythmen der gehenden Tänzer*innen erzeugen eine Sogwirkung auf mich. Doch in dem Moment, als zwei der Tänzer*innen aus ihrem Gehrhythmus fallen und in eine Sprunghäufigkeit wechseln, bemerke ich aufgrund der Unterbrechung der Gleichmäßigkeit, wie mein Körper sich mit den Gewichtsverlagerungen der Tänzer*innen im Sitzen synchronisiert hat und leicht hin und her geschwungen ist, da es jetzt gestört wird.*⁶³

Wie Erika Fischer-Lichte anhand von Theaterperformances analysiert, ist Rhythmus ein leitendes Ordnungsprinzip zeitgenössischer Performance. Im »wechselseitigen Einschwingen in den Rhythmus anderer und [...] durch wechselseitiges körperliches Einwirken von Akteuren und Zuschauern«⁶⁴ wird mir nicht nur das performative Hervorbringen des Gehens durch die Tänzer*innen deutlich, sondern ich beziehe es auch auf das nun intensivierte Empfinden meines Leibkörpers. Zugleich hat mein prozedurales Gedächtnis beim Betrachten der gehenden Tänzer*innen einen Teil des Bewegungsablaufes des Gehens leibkörperlich abgerufen.⁶⁵ In dem Moment, als die Tänzer*innen den Rhythmus ihres Gehens unterbrechen und ändern, wird das zuvor unbewusste, minimale leibkörperliche Mitschwingen, mit dem ich mich auf den Moment und auf die gehenden Tänzer*innen eingelassen habe, bewusst. Ich spüre, wie die »Leibinseln«⁶⁶ im Hüftbereich, wo der Druck des Sitzens und die leise Mitgehbewegung sich

⁶³ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 16–20. Dieses hin und her Schwingen findet nicht notwendig im gleichen Rhythmus wie dem der gehenden Tänzer statt. Kai van Eikels beschreibt eine solche Vernetzung von Bewegungen, in denen gerade keine Energie, sondern Information ausgetauscht wird, in Anlehnung an den Physiker Christian Huygens als Synchronisation (vgl. Eikels [2013] S. 166–167). Interessanterweise bringe dies das Konzept der Eigenbewegung ins Spiel, nach dem eine Hierarchisierung von Bewegung nach Kategorien von eigenständigem oder fremd induziertem Bewegen unerheblich sei (vgl. ebd. S. 168). „Jedes Element eines Synchronisierungsprozesses ist ein ‚oscillator‘, unterhält eine zeitliche Selbstbeziehung, für die der geläufige Name in unserer Sprache Rhythmus lautet.“ (ebd.)

⁶⁴ Fischer-Lichte (2004) S. 239.

⁶⁵ Den Begriff *prozedurales Gedächtnis* entlehne ich der dreifachen Unterscheidung des Gedächtnisses durch den Psychologen Daniel L. Schacter: »[D]as episodische Gedächtnis, mit dessen Hilfe wir bestimmte Vorfälle aus unserer persönlichen Vergangenheit erinnern; das semantische Gedächtnis, das weitgespannte Netz aus Assoziationen und Konzepten, das unserem allgemeinen Weltwissen zugrunde liegt; und das prozedurale Gedächtnis, mit dessen Hilfe wir Fertigkeiten lernen können und dem wir entnehmen, wie wir die vielen Tätigkeiten ausführen, auf die wir in unserem Alltag angewiesen sind.« (Schacter [2001] S. 222, Herv. i.O.) Die Leibkörpertechnik des Gehens wird in dieser Unterscheidung prozedural erinnert und abgerufen.

⁶⁶ Den Begriff der *Leibinsel* entlehne ich der Phänomenologie: »Ausgangspunkt ist [für Hermann Schmitz] [...] das von Sehen, Hören und Tasten unabhängige Spüren des eigenen Leibes in Form etwa von Hunger, Durst, Schreck, Wollust, Müdigkeit, Frische, Ein- und Ausatmen, Spannung, Druck oder Schmerz [...]. Im Spüren präsentiert sich der Leib als ein lockeres Ensemble unscharf umrissener

treffen, bis dahin durch den wechselnden Druck meines leicht hin und her pendelnden Gewichtes leibkörperlich aktiv waren, und wie sie durch den plötzlichen Rhythmuswechsel der Tänzer*innen, der meinen Rhythmus der Gewichtsverlagerung unterbricht, deutlich ins Bewusstsein rücken.

*Obwohl die Tänzer*innen weitergehen, schwinge ich für einige Momente nicht mehr mit, sondern halte meinen Körper bewusst vom innerlichen Mitgehen zurück und stelle fest, dass sowohl das innerliche Mitgehen, als auch das Mich-davon-Abhalten körperliche, in ihren Bewegungen und Tätigkeiten bemerkbare Handlungen sind.*⁶⁷



Abbildung 18: Erste Sprungsequenz in Radial Courses, Videostill

Die Tänzer*innen folgen nun einer komplexen Struktur, innerhalb derer immer wieder zwei von ihnen in die Sprungsequenz wechseln und sich von den noch Gehenden entfernen, um sie entweder wieder einzuholen oder halben Wegs wieder ins Gehen zu fallen, um dann die zurückgebliebenen zwei Tänzer*innen sie springend einholen zu lassen. Dabei wechseln die Formationen wie auch die Rhythmusgefüge der Schritte beständig. Die Konzentration der Tänzer*innen auf die Synchronisationen ihrer Geh- und Sprungrhythmen und der repetitive

›Leibinseln‹ [...], die mehr oder weniger stark hervortreten können, manchmal ineinander verfließen oder auch ganz verschwinden.« (Fuchs [2000] S. 73–74)

⁶⁷ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 19–24.

Charakter der Choreografie erzeugen weiterhin ihre kontemplative Atmosphäre im Saal, in der ich meine Rhythmen des Mitschwingens, aber auch die des mal mehr, mal weniger konzentrierten Zuschauens mit den wahrnehmbaren Bewegungsrhythmen der Tänzer*innen beständig synchronisiere und die anderen Zuschauer*innen in ihrem je eigenen Beiwohnen wahrnehme. Andererseits wird durch die relative Unvorhersehbarkeit der jeweiligen Sprungsequenzen wie auch der Konstellationen der Tänzer*innen eine Unvorhersehbarkeit in den eigentlich vorhersehbaren Grundrhythmus eingepflegt, die mich als Zuschauer nicht mehr unbewusst im Grundrhythmus wiegen lässt, sondern stattdessen bereit hält, meine Rhythmen und Wahrnehmungssoszillationen immer wieder neu zu auszurichten. Dies wird wenig später besonders deutlich.

*Nach einigen Runden, in denen die Tänzer*innen ihre Geh- und Sprungrhythmen verschoben und übereinander gelagert haben, springen alle vier gemeinsam als eine Gruppe im gleichen Rhythmus. Nach der dritten Runde jedoch drehen sich die zwei Männer der Gruppe plötzlich um, was zugleich Anlass für alle vier ist, die Sprungsequenz zu beenden. Sie gehen nun wieder, diesmal in zwei Gruppen und in entgegengesetzten Richtungen. Daraufhin erhebt sich im Theatersaal ein kurzes Lachen unter den Zuschauer*innen, die Atmosphäre kippt für einen Moment vom Kontemplativen ins Humorvolle. Ich lache auch und vermute das Witzige rührt vom plötzlichen Tempowechsel und den zwei mit einem Mal gegenderten Gruppen, die den plötzlichen Wechsel mit einer an Buster Keaton erinnernden Coolness kontrastieren.⁶⁸*

»Atmosphären sind«, so Thomas Fuchs, »[...] räumliche Ausdrucksphänomene, die unbestimmt und diffus über die Weite des Umraums gebreitet sind«⁶⁹. Sie können in der Stille eines menschenleeren Museums begründet sein, im Lärm einer belebten Straße oder eben in der Stimmung, die sich zwischen den Handlungen einer Gruppe Tänzer*innen und der Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen ausbreitet. Diese Atmosphären erschließen sich laut Fuchs durch den empfindenden Leib, der so in einen Stimmungsraum eingebettet ist und mit ihm resoniert.⁷⁰ Die Zuschauer*innen von *Radial Courses* hatten sich in je eigener Position und eigenem Rhythmus mit den je eigenen Unterbrechungen mit den Tänzer*innen auf das Gehen im Kreis eingependelt und wären ihnen wahrscheinlich noch lange gegen den Uhrzeigersinn gefolgt. In den Bewegungen innerlicher Gewichtsverlagerungen und im Ausdruck der kontemplativen Konzentration der Anwesenden hatte die Atmosphäre der Performance bis hierher ihre leibkörperlichen Resonanzen auch bei mir entfaltet.

⁶⁸ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 22–31.

⁶⁹ Fuchs (2000) S. 213.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 90.



Abbildung 19: Kehrtwende der männlichen Tänzer, Radial Courses, Videostill

Die sprichwörtliche Kehrtwende der männlichen Tänzer bricht in diese Atmosphäre als überraschendes Moment ein. Sie wirft mich jedoch nicht nur, wie zuvor der Einsatz der Sprungsequenz, auf ein inneres Gewähr-Werden der eigenen Motorik zurück. Dieses Mal gibt es auch eine soziale Komponente. Denn während ersteres sich für die anderen Anwesenden unsichtbar auf einer innerleibkörperlichen, mikrokinetischen Ebene vollzieht, ist das Lachen für alle hörbar und ansteckend. Der Tänzerin Blake Firstone zufolge war das Publikum der Premiere nicht die einzige Gruppe, die genau diesen Moment witzig fand: »One moment people frequently laughed was when the group split into 2 women walking one way, 2 men the other. I think it was a combination of the surprise in the revelation that we could also walk in the other direction, and the acknowledgment of something like the gender of the performers.«⁷¹ Im Video der Premiere hört man, wie sich das Lachen in einem Prozess »mimetischer Resonanz«⁷² fortpflanzt, nachdem einige Zuschauer*innen zu lachen begonnen haben. In der eruptiven Rhythmik des Lachens macht sich ein Teil des Publikums, darunter auch ich, seiner Überraschung über den plötzlichen Richtungswechsel gemeinsam Luft.

⁷¹ Anhang 2: Email-Interview mit der Tänzerin Hillary Blake Firestone, Zeile 51–53.

⁷² Fuchs (2000) S. 246.

Leibkörperliche Lesbarkeiten – Sprechen, Zeigen und Zählen

*Nach einer weiteren Abfolge von Geh- und Sprungsequenzen in unterschiedlichen Formationen und Richtungen, beenden die Tänzer*innen den zweiten Teil der Choreographie wieder mit der Sprungsequenz aller gegen den Uhrzeigersinn, diesmal aber nicht in einer Gruppe, sondern in einer Art Windradformation, in der zwischen den einzelnen Tänzer*innen jeweils ein Viertelkreis Abstand liegt. Dann, zu Beginn des dritten Teils, verlässt die Tänzerin Hillary Blake Firestone den Kreis und stellt sich an ein Mikrophon in einer Ecke des Saales. Ich bin überrascht und zugleich erleichtert, dass hier eine Unterbrechung des Musters geschieht. Während die anderen Tänzer*innen weitergehen und -springen, beschreibt sie, was diese machen, nennt sie beim Namen und gibt Organisationsprinzipien der Choreografie und Gedanken ihrer Kolleg*innen preis. Außerdem erzählt sie eine Anekdote vom Probenprozess: Lucinda Childs kam demnach einmal zu Besuch ins Studio und erklärte den Titel »Radial Courses« selbstironisch als Taktik, das Stück smarter klingen zu lassen, als es ein Titel wie »Running in Circles« getan hätte.⁷³*



Abbildung 20: Tänzerin Blake-Firestone spricht über das Stück, Radial Courses, Videostill

⁷³ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 38–47.

Sprechend erklärt die Tänzerin, was die Zuschauer*innen sehen und zugleich leibkörperlich miterleben. »This is a moment I always enjoyed, the possibility to communicate verbally with the audience, the chance to share some of the hidden logic of the structure, and Lucinda's humor [...]. Inside such a formal mechanism it was a pleasure to unveil this, to step out of the machine, to crack a joke.«⁷⁴ Blake Firestones Sprechen ist ein ›Sich mitteilen‹, bei dem sie etwas preisgibt, »um [...] ein Erlebtes aus der unmittelbaren Leiblichkeit herauszulösen, symbolisch zu explizieren und als solches [...] zu vermitteln, damit [...] [wir an ihrem] Erleben [...] [teilnehmen]. Mitteilung tritt an die Stelle der ursprünglichen leiblichen Partizipation bzw. erweitert sie.«⁷⁵ Wenn z.B. ein Kleinkind Sprache erwirbt, lernt es einerseits Wörter in ihrem Zusammenhang kennen. Andererseits lernt es auch, mit der Reduktion zu leben, die mit Sprache einhergehen kann.⁷⁶ So ergeben sich zwei Erfahrungswelten, eine sprachliche und eine leibliche, wobei keine der beiden unmittelbarer ist als die andere. Bei beiden handelt es sich um Konstrukte, nämlich einerseits um die sprachliche Rekonstruktion der Erfahrungswelt und andererseits um das Wahrnehmungskonstrukt, mit dem die Erfahrungswelt erschlossen, erlebt und strukturiert wird.⁷⁷ Außerdem ist auch Sprechen koordinierte Bewegung zwischen Atmung, Stimmapparat und artikulierendem Mundwerk. Sinnlichkeit und Sinn sind, wie in Kapitel 3.3 ausgeführt, in den kommunikativen Prozessen der beteiligten Leibkörper eng miteinander verwoben und bedingen sich gegenseitig. Diese Verwobenheiten sind vielfältig und komplex. Sie lässt sich im Zusammenhang von *Radial Courses* vielleicht am besten anhand einer körperlichen Geste erschließen, mit der Blake Firestone ihre Rede untermalt und am Ende dann beschließt: dem Zeigen.

*Die Tänzerin erklärt, sie werde gleich zu den anderen zurückgehen, um dann gemeinsam mit ihnen den vierten Teil des Stückes zu tanzen. Dabei zeigt sie mit ihrem rechten Arm in einem leicht nach oben weisenden Bogen in die Richtung, in die sie fast im selben Moment einem der anderen Tänzer folgen wird. Dabei zieht sie den Arm so weit aus der Schulter, dass der ganze Rumpf sich in einer leichten Spirale zum Kreis mit den Gehenden hinwendet. Gleichzeitig trippeln die Füße in Antizipation, bald der angezeigten Richtung folgen zu können. Schließlich geht Hillary Blake Firestone los, und es scheint fast so, als hätte ihr rechter Zeigefinger ihrem restlichen Körper den Weg zurück in den Kreis gewiesen.*⁷⁸

Dem Choreografen Steve Paxton zufolge basiert das Zeigen auf dem Greifen.⁷⁹ Ihm liegt also eine Verlaufsgestalt zugrunde, die den zeigenden Finger nicht nur symbolisch, sondern auch in leibkörperlicher Erinnerung an die Haptik des Ergreifens eines nunmehr lediglich gezeigten Objektes intentional mit der Welt und motorisch mit dem Schulterblatt und dem Rücken

⁷⁴ Anhang 2: Email-Interview mit der Tänzerin Hillary Blake Firestone, Zeile 72–76.

⁷⁵ Fuchs (2000) S. 387–388.

⁷⁶ vgl. Fuchs (2000) S. 278–279.

⁷⁷ Vgl. Stern (2008 [1993]) S. 151–155.

⁷⁸ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 38–47.

⁷⁹ Vgl. Andrien, Corine & Paxton (2008).

verbindet. Der Rumpf kann beim Zeigen, wie bei der Greifbewegung der Hand, dem Zeigefinger jederzeit folgen. Thomas Fuchs zufolge beginnt im Zeigen auf ein Drittes aber auch Beziehung durch symbolisierende Mitteilung: Mit dem Zeigen will ein Kind seine Wahrnehmung mit einer Bezugsperson teilen. Dem gehen erste Trennungserfahrungen des Kindes voraus, eine Unterscheidung oder Teilung von der Bezugsperson, die im zeigenden Mitteilen wieder eingeholt wird. Dabei reagieren die meisten Erwachsenen auf das kindliche Zeigen, indem sie das Gezeigte beim Namen nennen. Als leibkörperliche Geste verbindet Zeigen so körperliche Bewegung mit sprachlichen Zeichen.⁸⁰ Zeigen macht damit die in Kapitel 3.3 angeführte leibkörperliche, also die sinnliche und symbolisierende Verbindung unter den Beteiligten deutlich und entfaltet darin beispielhaft die beiden im selben Kapitel angeführten Eigenschaften von Leibkörpern: Zunächst *Performanz* im Sinne von Bewegung, Gestalt und Ausdruck und dann *Performativität* im Sinne einer Wirkung.⁸¹ In der Performance von *Radial Courses* dient das Zeigen aber auch einer Klärung: »The pointing is a conscious means to clarify what I am referring to, i.e. of the names of the performers and the places in space we identify (12 o'clock, for instance). We wanted to be sure people could follow what I was sharing, and gesturing helped that.«⁸²

Als Hillary Blake Firestone ihrem Zeigefinger tatsächlich folgt, unterbricht sie ihre Rede und wechselt von der sprachlich-symbolischen Ebene wieder zurück zu einer leibkörperlichen in Bewegung. Das Zeigen agiert an dieser Stelle zwischen diesen beiden Ebenen und trägt Sprachlichkeit in das Gehen der Tänzer*innen hinein. In dieser Verknüpfung sprachlicher und leibkörperlicher Prozesse kann ein neuer Sinn entstehen, und zwar als Ausdruck eines offenkundigen Vermögens, »kraft dessen der Mensch durch den Leib und die Sprache sich selbst transzendiert zu neuem Verhalten, zu Anderen hin und zum eigenen Denken«⁸³. Indem Blake Firestone am Ende ihrer Rede Sprechen, Zeigen und Gehen überlagert, hebt sie die medialen Verbindungen zwischen Sprache und Leibkörper performativ im Sinne einer ausdrucks- und gestalthaften Wirkung hervor und zeigt, wie sich ihr Denken und ihr Bewegen beständig gegenseitig beeinflussen. Durch Blake Firestones kurzen Ausführungen während der Performance hat sich auch meine Sicht auf das Geschehen geändert. Nun ist mir bekannt, dass die Gehenden nicht einfach nur gehen, sondern dabei immer auch zählen und damit einer durchdachten Struktur folgen. Man kennt die Namen der Tänzer*innen⁸⁴ und hat erfahren, wie selbstironisch Lucinda Childs mit ihrem Werk umzugehen versteht. Auf gewisse Weise wurde auf das sich vollziehende Gehen als choreografisch gezeigt.

⁸⁰ Vgl. Fuchs (2000) S. 277–278.

⁸¹ Vgl. Knoblauch (2017) S. 136–154.

⁸² Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 70–72.

⁸³ Merleau-Ponty (1966) S. 230.

⁸⁴ Zur Erinnerung: Neben Hillary Blake Firestone sind dies Naiara Mendioroz, Aimar Pérez Gali und Javier Vaquero Ollero.

*An Blake Firestones Rückkehr in den Kreis schließt sich eine längere, sich zwischen den Tänzern beständig verschiebende Sprungsequenz. Nach ca. fünf Minuten verlassen die anderen drei Tänzer*innen ihrerseits den Kreis, um am Mikrophon flüsternd Blake Firestones Schritte auszuzählen bzw. ihr von einer Zuschauerposition aus zuzuschauen. Die zuvor Zeigende wird nun Gezeigte. Ihr Gehen wird mental, aber auch leibkörperlich durch das leise Zählen als in die Choreografie eingespannt nachvollziehbar. Die Mütze, die sie bis dahin trug, zieht sie währenddessen aus und gibt sie ihrer zählenden Kollegin am Mikrofon. Ich stelle mir vor, dass ihr warm geworden ist und sie unter der Mütze schwitzt. Beides, das dem Atem nahe Flüstern der Zahlen und das Ausziehen der Mütze, macht mir das Leibkörperliche des Zählens und die Arbeit des Gehens deutlich. Das Zuschauen der beiden männlichen Tänzer hingegen führt mir mein eigenes Zuschauen als Handlung vor, und zwar als eine leibkörperliche Handlung, die an etwas teilhat, das ich kenne, dem Gehen, und aus der heraus ich es den Tänzer*innen gleichtun und wieder ins Gehen übertreten könnte, am Ende des Stückes sogar werde, wenn ich nach dem Applaus aufstehe und aus dem Saal herausgehe. Doch zunächst kommen die Tänzer*innen wieder zusammen, um noch einige Runden gemeinsam zu springen und zu gehen. Am Ende bleiben sie abrupt stehen und halten für ca. 20 Sekunden inne.*



Abbildung 21: Schlusszene aus Radial Courses, Videostill

*Ich sehe sie atmen und wie in einem Nachhall des Gehens leicht schwanken. Die anderen Zuschauer*innen schauen ihnen so gebannt zu wie ich. Es ist, als lauschten wir alle in die Stille dieses Moments, um auf keinen Fall zu verpassen, was als nächstes kommen könnte.*⁸⁵

»When it stops suddenly and in unison, it is a kind of magic. Also the sound of the walking disappears, so there is a moment to listen to the room in its absence.«⁸⁶ Nach gut 19 Minuten kontinuierlicher Geh- und Sprungrhythmen in einem konstanten und relativ vorhersehbaren 6/4-Takt mit einer starken Aufmerksamkeit auf die Aktivitäten der vier Tänzer*innen, scheinen in diesem Moment alle Anwesenden in einem ähnlichen Modus vereint: Jede*r horcht in die individuell präsenten (Wahrnehmungs)Räume hinein. Und in der Stille werden die Durchlässigkeit dieser Räume und ihre möglichen Verknüpfungen erahnbar.

*Als die Tänzer*innen schließlich den Saal verlassen, stelle ich mir vor, wie ich mit ihnen mitgehe und wir draußen auf den Straßen der Stadt gemeinsam weitergehen.*⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 49–64 .

⁸⁶ Anhang 2: Email-Interview mit Hillary Blake Firestone, Zeile 94–96.

⁸⁷ Vgl. Anhang 2: Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses*, Zeile 66–67.

5.2 *Feldenkrais-Walks* – Gehpuzzles und ihre performativen Effekte im öffentlichen Raum

Die unterschiedlichen Rhythmen des Gehens und Springens und die sich beständig untereinander abgleichenden Oszillationen des Wahrnehmens haben in *Radial Courses* die Performance hervorgebracht und dabei Leibkörperinnenräume, die unmittelbaren Umräume der Anwesenden und den durch die Aufführung konstituierten Raum im Theatersaal wechselseitig hervorgebracht und miteinander verwoben. Die Materialien, über die die Rhythmen und Oszillationen vermittelt wurden, hatten in ihrer Funktion der Übertragung medialen Charakter. Dazu gehörten neben den Wahrnehmungsorganen und Nervenbahnen in den anwesenden Körpern auch der Boden, die Lichtwellen und die Luft des Saals, aber auch die Leibkörper-technik des Gehens und dessen Eigenschaft als qualitatives Bewegungsobjekt. Sie alle gewährleisteten Durchlässigkeiten zwischen Wahrnehmungs- und Handlungsräumen, während sie diese zugleich mitkonstituierten. Rhythmus und Oszillation stellten die verbindenden Elemente, oder besser, Bewegungen dar, die mithilfe von *Entrainment*, *Synchronisation* und *Resonanz* als durchweg geteilt gedacht wurden.

Im Folgenden sollen anhand des partizipativen Workshopformats *Feldenkrais-Walks* der Berliner Tanzkünstlerin und Bewegungsforscherin Katja Münker die Durchlässigkeit individueller, tendenziell privater Räume einerseits und geteilter, tendenziell öffentlicher Räume andererseits näher betrachtet werden. Es wird untersucht, inwieweit und auf welche Weise eine auch für Bewegungsunerfahrene nachvollziehbare, auf die Wahrnehmung des eigenen Leibkörpers fokussierende Verfremdung der Leibkörper-technik des Gehens im öffentlichen Raum der Straße performativ wirksam wird. Der Workshop lädt dazu ein, anhand einer vorproduzierten und über Kopfhörer eingespielten Audiospur auf Spaziergängen durch die Stadt gemeinsam mit anderen mit dem eigenen Gehen zu experimentieren. Die folgende Untersuchung des Workshops basiert auf Erinnerungen und Notizen meiner Teilnahme an einem der Spaziergänge im Februar 2012 in Berlin sowie auf einer erneuten Begehung der Route mit der entsprechenden MP3-Datei, die mir freundlicherweise von Katja Münker zur Verfügung gestellt wurde. Dabei gilt zu beachten, dass meine erste Teilnahme gemeinsam mit anderen erfolgte, während die zweite Begehung alleine stattfand. Ich werde exemplarisch einige Momente beschreiben und dabei meine leibkörperlichen Bewegungs- und Raumerfahrungen einbeziehen. Ähnlich wie schon bei der Untersuchung von *Radial Courses* ergibt sich ein vielschichtiges Bild, bestehend aus Protokollen, Erinnerungen, Beschreibungen von Bewegungssequenzen, Zitaten aus einem Interview mit Katja Münker und theoretischen Überlegungen. Dabei sind die auf den Feldnotizen und auf meinen Erinnerungen basierenden Protokolle wie in Kapitel 5.1 kursiv gesetzt. Zum Schluss werde ich auf eine weitere Teilnahme an einem *Feldenkrais-Walk* im August 2013 zu sprechen kommen, um auch die Reaktionen von Passant*innen einzubeziehen, die das Experiment als Performance markiert haben.

Leitfrage ist, wie ein leibkörpertechnisches Experiment mit Motorik und Wahrnehmung dazu in der Lage ist, Räume so zu konstituieren und zu verknüpfen, dass zugleich *Performanz* und *Performativität* entstehen. Wie kommen in den *Feldenkrais-Walks* folgende Elemente zusammen: der körperliche Vollzug des Gehexperiments; die aus ihm resultierenden und von Passant*innen gesehenen, öffentlichen Gestalthaftigkeiten; die Ausdruckshaftigkeiten, welche ein privates Innen der Teilnehmer*innen induzieren; und schließlich die Wirkung auf die durchschrittenen, städtischen Räume?⁸⁸

Katja Münker und Feldenkrais kommen im Gehen zusammen

*Es ist der 25. Februar 2012, ein grauer Wintertag in Berlin. Ich gehe mit einer Gruppe Kolleg*innen und einer Handvoll anderer Teilnehmer*innen, alle dick eingemummelt in Winterjacken, Mützen, Schals und gefütterten Winterschuhen, über das Areal des ehemaligen Flughafen Tempelhof in Berlin. Das Flugfeld ist eine weitläufige Grünfläche, die seit der Stilllegung des Flughafens als Park genutzt wird. Wir alle tragen Kopfhörer und lauschen der vorab aufgenommenen Stimme der Berliner Bewegungskünstlerin Katja Münker, abgespielt über individuelle, parallel ablaufende MP3-Spieler. Sie macht uns Bewegungsvorschläge, bei denen sie die Leibkörpertechnik des Gehens in Einzelteile zerlegt und uns Zuhörer*innen behutsam durch verschiedene Bewegungsexperimente mit dem und im Gehen leitet. Das Besondere ist, dass diese Experimente nicht in sicheren Innenräumen, wie sonst für Feldenkrais-Lektionen üblich, sondern auf Spaziergängen in Parks und im Stadtraum durchgeführt werden. Dabei führt Katja Münker die Gruppe entlang einer von ihr zuvor geplanten Route und passt darauf auf, dass keine Teilnehmer*innen zurückbleiben oder im Straßenverkehr in Gefahr geraten, weil sie zu versunken in das Experiment sind.*⁸⁹

Die Feldenkrais-Walks sind ein Format, in dem Gehen als experimentelle Leibkörpertechnik und die Feldenkrais-Methode *Bewusstheit durch Bewegung* als leibkörpertechnisches Experiment mit und in Bewegung zusammenkommen. Die Feldenkrais-Pädagogin und Tanzkünstlerin Katja Münker hat dieses Format entwickelt und führt es seit 2010 regelmäßig in Berlin und anderen Städten mit variierenden Teilnehmer*innen und mittlerweile auch als Teil anderer Projekte durch. Die Teilnehmer*innen sind zu ca. einstündigen Spaziergängen durch Straßen- und Parkräume eingeladen, während derer sie über MP3-Player bzw. Smartphones und mit Kopfhörern einer zuvor von Münker aufgenommenen Feldenkrais-Lektion folgen. Nachdem Münker zu Beginn des Walks an einem verabredeten Treffpunkt die Player und Kopfhörer ausgehändigt bzw. die Links zu den Audiodateien auf den Smartphones geprüft hat,

⁸⁸ Zu den in dieser Frage angeführten Begriffe *Vollzug*, *Gestalthaftigkeit* und *Ausdruckshaftigkeit* vgl. Knoblauch (2017) S. 136–154.

⁸⁹ Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 1–8 und 28–37.

schalten die Teilnehmenden auf ihr Zeichen die Player gleichzeitig ein, so dass im Verlauf der nächsten Stunde die Anweisungen des Bewegungspuzzles synchronisiert von den Teilnehmenden gehört und ausgeführt werden. Diese Anweisungen beinhalten kleine Veränderungen des Gehablaufs, der im Gehen zu einem Experiment an sich selber wird. Dabei ergeben sich mitunter eigenwillige Gangarten, die für die Teilnehmer*innen im öffentlichen Raum performative Wirkung entfalten können. Für die Erarbeitung der Lektionen hat Münker in Selbstbeobachtungen Zuhause und unterwegs »das Gehen erstmal [...] einfach zerlegt.«⁹⁰ Doch anders als bei vielen physiologischen und sportwissenschaftlichen Untersuchungen stand für sie nicht allein die Motorik des Gehens im Fokus, sondern auch das leibkörperliche Erleben des Gehens. Ausgangspunkt für ihre Untersuchungen war eine private Erfahrung. Münker ist durch ihre »Liebe und Begeisterung zu[m] alpinen Gehen«⁹¹ dazu gekommen, sich das Gehen näher anzuschauen, denn die intensive und stimulierende Erfahrung des alpinen Gehens ging ihr beim alltäglichen Gehen im »flachen Gelände«⁹² von Berlin verloren.



Abbildung 22: Katja Münker führt in die partizipative Performance *Schrittweise ein*, eine Weiterentwicklung der Feldenkrais-Walks

Neben ihren Tätigkeiten als Feldenkrais-Pädagogin und Assistenztrainerin für Feldenkrais, als Expertin im Feld der somatischen Bewegungspraxis und Ausbildungsleiterin an der *Somatischen Akademie Berlin* und als Performerin und Choreografin ist Münker auch ausgebildete Bergwanderführerin. Mit einem Arbeitsmittelpunkt in Berlin leitet sie in ganz Deutschland und Europa Touren, Workshops und Fort- und Weiterbildungen. Dabei stehen stets »[d]as

⁹⁰ Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 123–124.

⁹¹ Ebd., Zeile 96–97.

⁹² Ebd., Zeile 131.

bewusste und lebendige Lernen, die Verbindung von individueller Freiheit und kollektiver Verbundenheit mit der Umgebung, sowie Freude und Leichtigkeit in Bewegung [...] im Mittelpunkt [...] [ihres] Unterrichts.«⁹³ Im Interview erklärt Münker, dass sie aus der Krankengymnastik zur Feldenkrais-Methode gekommen ist. Als Krankengymnastin, sei sie immer gefordert gewesen, »klare Anhaltspunkte zu geben,«⁹⁴ was für sie jedoch zu zielorientiert gewesen sei und nicht funktioniert habe. An der Feldenkrais-Methode habe sie interessiert, dass »ein Feld von Vorschlägen«⁹⁵ angeboten wurde, bei dem es nicht darum ging, »was richtig und was falsch ist«⁹⁶, sondern darum, »eine bestimmte Suche«⁹⁷ zu ermöglichen.

Ähnlich wie Münker war der Begründer der Methode, der russisch-israelische Physiker und Ingenieur Moshé Feldenkrais ein passionierter Wanderer und Spaziergänger, der bis ins hohe Alter weite Strecken zu Fuß zurücklegen konnte.⁹⁸ Schüler*innen der Methode wird mitunter auch empfohlen, nach einer Lektion einen Spaziergang zu machen.⁹⁹ Die *Feldenkrais-Walks* sind ein Format, in dem Spazierengehen und die Feldenkrais-Methode *Bewusstheit durch Bewegung* zusammen kommen. *Bewusstheit durch Bewegung* und die gesamte Feldenkrais-Methode gehören zu den in Kapitel 3.4 bereits angeführten somatischen Techniken. Im Folgenden soll auf deren Entwicklung und Grundgedanken eingegangen werden, da diese den performativen Effekt der *Feldenkrais-Walks* im öffentlichen Raum maßgeblich mit hervorgerufen.

Die Feldenkrais-Methode – Aus Bewegungspuzzles über sich selber lernen

Moshé Feldenkrais entwickelte seine Methode Mitte des letzten Jahrhunderts, um in und durch Bewegung das Lernen neu zu lernen und auf diese Weise mehr Bewusstheit für sich selbst, den eigenen Körper und dessen Bewegungen zu entwickeln. Es gibt zwei Formate, in denen die Methode vermittelt wird: die auf Berührung basierende *Funktionale Integration* in Einzelsessions und eine Form des Gruppenunterrichts, eben die in den *Feldenkrais-Walks* zur Anwendung kommende und auf sprachlicher Vermittlung beruhende *Bewusstheit durch Bewegung*. Beide Formate finden normalerweise in Innenräumen statt, wo die Lernenden in geschützter Umgebung und in aller Ruhe neue Bewegungsmöglichkeiten erkunden können. Bei *Bewusstheit durch Bewegung* werden diese Bewegungsmöglichkeiten von den Lehrenden nicht gezeigt, sondern ausschließlich beschrieben.¹⁰⁰ Basierend auf Moshé Feldenkrais'

⁹³ »Über mich«, abrufbar unter: <https://www.movement-muenker.de/Ueber-mich/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

⁹⁴ Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 12–13.

⁹⁵ Ebd. Zeile 10–11.

⁹⁶ Ebd., Zeile 10.

⁹⁷ Ebd., Zeile 32.

⁹⁸ Vgl. Beringer (2013).

⁹⁹ Vgl. z.B. »Feldenkrais«, abrufbar unter : <https://feldenkrais-recktenwald.de/die-feldenkrais-methode/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

¹⁰⁰ Vgl. Sieben (2011) S. 151–152.

Bewegungsanalysen basaler Bewegungsabläufe,¹⁰¹ seinem Fokus aufs Lernen¹⁰² und seiner Neugierde am Menschen als Ganzes,¹⁰³ eröffnet die Methode einen Raum, in dem ein bewegungsanalytischer Zugriff auf den Leibkörper und seine Techniken ein selbstbestimmtes Erforschen desselben in Bewegung ermöglicht und mitunter zu einem unmittelbaren Bewegungs- und Lernerleben der Teilnehmer*innen führen kann.

Grundlegende Annahme dafür ist, dass »Bewusstheit als höchste Funktion des menschlichen Gehirns«¹⁰⁴ menschliches Lernen überhaupt ermöglicht. Unterfüttert wird diese Grundannahme durch neuro- und kognitionswissenschaftliche Forschungen und philosophische Überlegungen aus dem 20. und 21. Jahrhundert. Sie alle zeigen, wie das Gehirn und der restliche Körper miteinander verknüpft sind. Als Beispiele für diese Verknüpfungen seien hier folgende Entdeckungen genannt: die in Kapitel 3.7 im Zusammenhang mit Orientierung bereits angeführte *Propriozeption* als körperliche Eigenwahrnehmung, die durch Rezeptoren in Muskel- und Faszienewebe Spannungen, Dehnungen und Verdrehungen dieser Gewebe wahrnimmt und an das zentrale Nervensystem weiterleitet,¹⁰⁵ die Wichtigkeit der Bewegungen der Augenmuskulatur und des Kopfes für die optische Raumwahrnehmung¹⁰⁶ und schließlich Raumorientierung nicht als kartographische Leistung, sondern als eine Mischung aus visueller und propriozeptiver Raum-Körper-Wahrnehmung.¹⁰⁷

Diese Entdeckungen, gepaart mit einer gerichteten Neugierde bzw. persönlichen Fragestellung, haben neben der Methode Feldenkrais' zu weiteren somatischen Praktiken geführt.¹⁰⁸ Oft war es ein körperliches Problem oder eine Verletzung, die eine Frage aufgeworfen und eine Reihe von Experimenten angestoßen hat. So kam auch Moshé Feldenkrais durch eine körperliche Herausforderung auf seine Methode. Geplagt von Knieschmerzen¹⁰⁹ entwickelte er neben seiner beruflichen wissenschaftlichen Forschungstätigkeit in einer ganzen Reihe von Selbstversuchen Übungen zur Selbstheilung, die auch alternative Gebrauchsweisen seines Körpers beinhalteten.¹¹⁰ Nach und nach entwickelte Feldenkrais seinen Begriff des »Lernens«, das er abgrenzt vom alltäglichen Tun. Letzteres hat aus Feldenkrais' Sicht immer einen Zweck, der nur erreicht werden kann, wenn etwas zum richtigen Zeitpunkt mit dem richtigen Tempo und dem richtigen Maß an Kraft ausgeführt wird. Doch sind diese »Bedingungen erfolgreicher Leistung, [...] Zielstrebigkeit, Erfolgs- und Leistungszwang dem Lernen ein

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. Feldenkrais (1987) S. 58–67.

¹⁰³ Vgl. Feldenkrais (2013 a) S. 60, (2013 b) S. 83 und (2013 c) S. 101 und Feldenkrais (1987) S. 221.

¹⁰⁴ Feldenkrais (1987) S. 221.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 147.

¹⁰⁶ Vgl. Noë (2004) S. 75–79.

¹⁰⁷ Vgl. Massumi (2002) S. 177–184.

¹⁰⁸ Für einen umfassenden Überblick über somatische Techniken siehe: Eddy (2016). Für einen Überblick über somatische Techniken im Tanz siehe: Sieben (2011) S. 148–154.

¹⁰⁹ Zemach-Bersin (2013).

¹¹⁰ Sieben (2011) S. 151.

Hindernis.«¹¹¹ Feldenkrais fokussiert deshalb auf das Loslassen vom Zweck einer Handlung mit ihren Bewegungs- und Verhaltensmustern. Er will herausfinden, wie sich in diesem Loslassen neue Bewegungsmöglichkeiten eröffnen, und wie sie gelernt werden können. Und dies braucht Zeit. Feldenkrais hat, wie er schreibt, »an die vierzig Jahre damit zugebracht, zuerst einmal erkennen zu lernen, wie ich was tue, und dann anderen beizubringen, wie man lernen lernt«¹¹². Und wie das geht, »schaute er sich bei Kleinkindern ab.«¹¹³

Zentral sind für Feldenkrais dabei drei Elemente: »Kleinkinder wiederholen jede neue Handlung in ihrem eigenen Tempo so lange, bis sie genug haben.«¹¹⁴ »Organisches Lernen,«¹¹⁵ wie er es nennt, ist also eher langsam, es braucht Wiederholungen und wird nur so lange getan, wie es sich stimmig anfühlt. Zweitens »ist [es] lebendig und lebhaft. Es geschieht bei guter Laune und mit häufigen kurzen Pausen.«¹¹⁶ Und drittens hat ein solches Lernen »keinen erkennbaren Zweck, kein Ziel. Es wird gelenkt einzig von dem Gefühl der Befriedigung, das sich einstellt, wenn jeder neue Versuch als weniger ungeschickt empfunden wird als der vorangegangene, weil jetzt ein kleiner Fehler vermieden wurde«¹¹⁷. Dies ist der Moment, »wenn eine Absicht und deren Ausführung, wenn Tun-Wollen und Tun zu einer einzigen Handlung werden, die als bloße Absicht empfunden wird.«¹¹⁸ Zusätzlich zu seinen Beobachtungen an sich selbst und an der Bewegungsentwicklung von Babys und Kleinkindern, zieht Feldenkrais Erkenntnisse aus unterschiedlichen Wissenschaften zurate. So findet er »[i]n der Evolution [...] den Schlüssel für Überlebensmechanismen, die im Körper als Angst-, Kampf- und Fluchtphänomene auftauchen.«¹¹⁹ Aus der Physik und den Neurowissenschaften leitet er Prinzipien ab, mit denen er die Dynamik unserer Körperhaltung und unsere Beziehung zur Schwerkraft untersucht. Und von der Kybernetik ausgehend versteht er, dass Bewegungsabläufe zerleg- und umkehrbar sind.¹²⁰

Auf den zuerst entwickelten Einzelstunden in *Funktionaler Integration* aufbauend entwickelte Feldenkrais die zweite Form der Methode, die ähnlich wie die Einzelarbeit bei der »Umgehungen gewohnter Strategien«¹²¹ und »beim Suchen nach Alternativen«¹²² helfen soll. In »seinen rund dreitausend [...] Gruppenlektionen in *Bewusstheit durch Bewegung* führt er rollend, kriechend, krabbelnd und im Bärengang durch den Dschungel der [kleinkindlichen] Bewegungsentwicklung, ungewohnten Varianten auf der Spur«. ¹²³ Die Schüler*innen dieser

¹¹¹ Feldenkrais (1987) S. 133.

¹¹² Ebd. S. 18.

¹¹³ Sieben (2011) S. 151.

¹¹⁴ Feldenkrais (1987) S. 133.

¹¹⁵ Ebd. S. 58.

¹¹⁶ Ebd. S. 64.

¹¹⁷ Ebd. S. 58.

¹¹⁸ Ebd. S. 133.

¹¹⁹ Sieben (2011) S. 151.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

Gruppenlektionen liegen meistens auf dem Boden, manchmal sitzen oder stehen sie auch, während ein*e Lehrer*in in kleinen Schritten Bewegungen aus dem kleinkindlichen Bewegungslernrepertoire beschreibt, die sich die Lernenden zunächst nur vorstellen, um sie anschließend Schritt für Schritt tatsächlich auszuprobieren. Dabei kann es sich um so einfache Bewegungen handeln wie das Umdrehen vom Rücken auf den Bauch oder auch um komplexere Abfolgen, bei denen man vom Kriechen ins Krabbeln kommt. Das Besondere an diesen Beschreibungen ist, dass die Bewegungsfolgen in ihre einzelnen Elemente zerlegt und neu angeordnet sind, »so dass für den Schüler das ›Ziel‹, an dem sich Ehrgeiz und Anstrengung festmachen könnten, nicht sichtbar wird. Das komplette Puzzle erscheint als Clou erst am Ende«. ¹²⁴ Dies ermöglicht den für Feldenkrais so zentralen, offenen Umgang mit Lernresultaten, die nicht mehr in falsch und richtig eingeteilt, sondern in ihrer vielfältigen Kontingenz zugelassen werden. Denn »Fehler lassen sich beim Lernen nicht vermeiden [...]. Für uns heißt lernen: das Unbekannte zu begreifen.« ¹²⁵

Die eingehende Analyse von nicht nur kleinkindlichen Bewegungen und deren Neuordnung in beschreibbaren Bewegungspuzzles erinnert an das Verständnis von Körper im Sinne der Mauss'schen Körpertechniken. Auch Mauss basierte seine Beobachtungen auf Analysen unterschiedlicher Bewegungsfolgen. Andersherum bezieht sich Feldenkrais auf Erkenntnisse der Biomechanik und der Bewegungs- und Neurophysiologie, die auf einem ähnlich körpertechnischen Verständnis von analysierbarer Bewegung basieren. Aber die Offenheit, mit der Feldenkrais dem Lernprozess und seinen vielfältigen Entfaltungen und Resultaten entgegentritt, geht einen Schritt weg von der Mauss'schen Betonung auf die gesellschaftlich geteilte Erziehung zu mehr oder weniger normierten, zumindest aber allgemein geteilten Bewegungsabläufen und -stilen. Mauss' Erziehungsbegriff arbeitet, ähnlich den oben beschriebenen Pausen beim Lernen und den erst am Ende aufgelöste Bewegungspuzzles von Feldenkrais, zwar auch mit einem »Mechanismus der Verzögerung« ¹²⁶, hat aber als Ziel die »Hemmung unbeherrschter Bewegungen«. ¹²⁷ Bei Mauss »[erlaubt] diese Verzögerung eine unmittelbar folgende koordinierte Reaktion koordinierter Bewegungen, in der Richtung des einmal gewählten Ziels« ¹²⁸. Körpertechniken sind für Mauss grundlegend nötig für das Erreichen von Handlungszielen und ermöglichen durch Verzögerung eine Trennung des Individuums von unbeherrschten Bewegungen und Emotionen und damit koordinierte und kultivierte Bewegungen zur Erreichung des Ziels. Dabei betont Mauss einerseits den Zweck einer Handlung und die zu seiner Erfüllung nötigen Kontrolle, andererseits aber auch den sozialen Zusammenhang, der

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Feldenkrais (1987) S. 137.

¹²⁶ Mauss (1978 [1935]) S. 219.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

durch die Erziehung zu bestimmten Körpertechniken zwischen den Individuen einer Gesellschaft hergestellt wird.¹²⁹

Die Verzögerungen, die Feldenkrais durch die Bewegungspuzzles in *Bewusstheit durch Bewegung* bewirkt, sollen das Individuum jedoch vor genau diesen gesellschaftlichen Regeln schützen, die das Lernen aus seiner Perspektive in falsche und richtige Resultate aufteilt. Feldenkrais überträgt die Kontingenz der Entwicklung menschlicher Fähigkeiten auf die Ebene individueller Lernerfahrungen und verlagert den Fokus von der Erziehung zu kulturspezifischen Ausformungen einzelner Körpertechniken auf die eigenwilligen Bewegungslernschritte Einzelner. »Für das organische Lernen gibt es,« so Feldenkrais, nicht einmal einen »bestimmten, berufenen Lehrer. Das Kind kann freilich von seiner Mutter lernen, indem es ihr Beispiel annimmt oder ablehnt«,¹³⁰ wie etwa beim Erlernen der in Kapitel 3.2 erwähnten Gangart des onioi mit seinem wiegenden Hüftschwung bei den Frauen der Maori. Doch letztlich wählt jedes Kind »verschiedene Handlungen von verschiedener Herkunft [...], wie es seinen Sinnen gefällt.«¹³¹ So folgen die Schüler*innen einer Lektion in *Bewusstheit durch Bewegung* zwar den Bewegungsbeschreibungen der Feldenkrais-Pädagog*innen. Doch sie können Pausen machen, wann und wie sie wollen, und die Feldenkrais-Pädagog*innen geben keine Rückmeldung darüber, ob etwas richtig oder falsch ausgeführt wurde. Vielmehr sind die Teilnehmer*innen dazu eingeladen, ihren eigenen Empfindungen zu vertrauen und ihre Erfahrungen selber zu artikulieren und sich untereinander auszutauschen. Denn Ziel des organischen Lernens ist es letztlich, »sich selbst gerecht werden [zu] können.«¹³²

Münkers *Feldenkrais-Walks* bringen die Ebenen individuellen Lernens und sozialer Normen zusammen, indem sie die Elemente und Ziele einer Lektion in *Bewusstheit durch Bewegung* in den öffentlichen Raum einer Straße verpflanzen, wo Außenstehende die Konzentration und die Gangarten der Teilnehmer*innen beobachten, bewerten und mitunter auch kommentieren. Dabei bleiben Bewegungspuzzles und eine gewisse Kreativität im Umgang mit dem Unbekannten, also auch eine gewisse Unvoreingenommenheit gegenüber Versuch und Irrtum die grundlegenden Werkzeuge für die Teilnehmer*innen. Zentral ist deren Vertrauen in das eigene Erleben und in das eigene Timing, was wiederum in einem lustvollen Ausprobieren und Tun resultieren kann, auch im urbanen Raum mit seinen ganz eigenen Perspektiven und Tempi. An diesem Punkt eröffnet sich neben dem eher bewegungsanalytischen Zugriff auf Bewegung und dem individuellen Lernen ein performativer Raum, in dem das leibkörperliche Erleben der Lernenden auf Öffentlichkeit der Stadt trifft.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Feldenkrais (1987) S. 60.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd. S. 18.

Exkurs: Die Operationsketten einer Feldenkrais-Lektion

Indem Feldenkrais-Pädagog*innen die Situation einer Session in *Bewusstheit durch Bewegung* beständig zwischen sprachlicher Bewegungsbeschreibung und eigentlicher Bewegung, aber auch unter den anwesenden Personen zirkulieren lassen, machen sie sich den in Kapitel 3.2 bereits aufgezeigten Umstand zunutze, dass Leibkörpertechniken immer eingebunden sind in andere Elemente, wie z.B. Ritualtechniken, Sprachtechniken, Medien, Artefakte und Suggestionen, die die Leibkörpertechniken mit hervorbringen wie auch die Leibkörpertechniken diese anderen Elemente mitbedingen.

Der bereits zitierte Medienwissenschaftler Erhard Schüttpelz führt aus, wie alle Leibkörper- und Kulturtechniken aus Zyklisierungen zwischen Ritualen, sprachlichen Symbolisierungen, Suggestionen, Bewegungen und Artefakten hervorgehen. Unter anderem aufgrund dieser Zyklisierungen leitet er die Medialität von Leibkörper- bzw. Körpertechniken ab.¹³³ Feldenkrais-Sessions arbeiten mit genau solchen Zyklisierungen, wenn sie die auf Matten liegenden Teilnehmer*innen durch sprachliche Beschreibung zur Vorstellung einer Bewegung und schließlich deren Durchführung einladen. Münkers *Feldenkrais-Walks* flechten in diesen Zyklus noch das technische Medium des MP3-Players und die durchschrittenen Räume der Stadt ein. Basierend auf Untersuchungen und Diskussionen in der Medienanthropologie stellt Schüttpelz eine Priorität solcher Zyklisierungen fest, die in der Anthropologie auch Operationsketten genannt werden.¹³⁴ Damit treten die historisch in der Ethnografie zentral untersuchten Artefakte, aber auch aller anderen beteiligten Elemente, in den Hintergrund und die Handlungsverknüpfungen werden prägend.¹³⁵ »Personen, Artefakte und Zeichen werden durch Operationsketten gebildet, die [überdies] Personen, Artefakte und Zeichen gleichermaßen in Mitleidenschaft ziehen und dabei transformieren.«¹³⁶

Für ein Experiment mit dem Gehen, wie ein *Feldenkrais-Walk* es darstellt, ist ein solcher Fokus auf die Handlungsverläufe gerade interessant, denn das Gehen stellt in sich eine Art Handlungskette dar. Zum einen verknüpft es, wie in den Kapitel 3.8 gezeigt, Orte und Diskurse. Zum anderen hat es, wie in Kapitel 2.2 gezeigt, als evolutionäre Reaktion auf sich ändernde Umwelten auch die menschliche Anatomie mitgeprägt, d.h. also, den Leibkörper als Werkzeug des Gehens in Mitleidenschaft gezogen und so transformiert, wie wir ihn heute als selbstverständlich hinnehmen, während die neu entstandenen menschlichen Fähigkeiten auch die Umwelten verändert und neue Räume konstituiert haben, z.B. in Form von Trampelpfaden, Sammelplätzen und später auch Unterschlüpfen in Form von simplen bis komplexen Architekturgebilden. Doch auch mit einer vorerst abgeschlossenen Anatomie mit ihren physiologisch vorgegebenen Bewegungsmustern in architektonisch vorgegebenen Räumen bleibt uns weiterhin

¹³³ Vgl. Schüttpelz (2010) S. 116 sowie S. 119.

¹³⁴ Vgl. Schüttpelz (2017).

¹³⁵ Vgl. Schüttpelz (2006), (2008) sowie (2017).

¹³⁶ Schüttpelz (2017) S. 232.

die Möglichkeit, mit den Techniken der Leibkörper zu experimentieren, und sie wie in einer Feldenkrais-Session spielerisch zu zerlegen und neu zusammen zu setzen, mit aller Kontingenz bezüglich dessen, was solche Experimente an neuen Bewegungs- und Haltungsmustern, Handlungsweisen, Räumen und performativen Effekten in der Stadt hervorbringen mögen.

Lernen als Schwellenerfahrung – *Feldenkrais-Walks* und Transformation

Kontingente Offenheit, Zerlegung bzw. Befragung von Bewegungsabläufen, und Systematik in der Neuzusammensetzung der Abläufe – dies sind Elemente, die auch Katja Münker im Interview angesprochen hat: »Es braucht eine Fragestellung in diesem Feld, in diesem Raum, und dann braucht es so was wie eine Offenheit von unseren Sinnen und irgendwas, woran ich vergleichen kann, unterscheiden kann [...] irgendwas an Systematik, woran ich mich vielleicht auch noch orientieren kann.«¹³⁷ Im Zusammenspiel dieser Elemente versucht Münker, »einen Raum zu schaffen, in dem Erfahrung sich kristallisieren kann.«¹³⁸ Dass es gerade die Fragestellung ist, die auch die Anhaltspunkte für die Erfahrung geben, die sich kristallisieren soll, ist ein integraler Bestandteil einer Feldenkrais-Lektion in *Bewusstheit durch Bewegung*. Diese Fragestellungen sind es auch, die eine normale Feldenkrais-Lektion in einem Innenraum leiten. Die Bewegungspuzzles erschließen sich, wie bereits erwähnt, in ihrer gesamten Bewegungsfolge meist erst gegen Ende einer Lektion. Dadurch soll erfahrungsorientiertes Lernen begünstigt werden, statt dass die Lernenden eine Bewegungsfolge mit dem Ziel einüben, sie perfekt zu beherrschen. Doch ist bei den *Feldenkrais-Walks* das Gehen als ein allseits bekannter Bewegungsablauf allen von vorneherein bekannt. Münker umgeht dieses Problem, indem sie im Gehen überraschende Details isoliert und diese neu zusammensetzt.

Eine gewisse Anleitung bzw. Forschungsrichtung ist also vorhanden, aber die Frage, wann sich eine Erfahrung schließlich kristallisiert, beantwortet Münker lapidar mit: »Keine Ahnung.«¹³⁹ Es »ist ein Aha-Moment, und der lässt sich nicht timen.« Innerhalb des durch die Offenheit und die Fragen geschaffenen Raums sammelt man »einen Teil von dem, was so auftaucht, und sammelt und sammelt«, bis eine »Schärfung« eintritt, ein »Moment wie: ›Aha, da habe ich was, was für mich Sinn stiftend ist.«¹⁴⁰ Und dieser Moment stellt sich, je nach Situation und Person, als »ein Zusammenkommen von verschiedenen Ebenen«¹⁴¹ dar: sinnliche Empfindungen, emotionale Gefühle, Formzuordnung und Bildhaftigkeit der eigenen Bewegung, eine Art Bildsprache des Erlebten und auch »Sprache ist relativ nah da dran.«¹⁴² In

¹³⁷ Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 36–40.

¹³⁸ Ebd., Zeile 29.

¹³⁹ Anhang 2: Interview Katja Münker, Zeile 44.

¹⁴⁰ Ebd., Zeile 51–52.

¹⁴¹ Ebd., Zeile 56.

¹⁴² Ebd., Zeile 60.

dieser Nähe zu Wörtern und grammatikalischen Einheiten, wie sie auch Massumi beschrieben hat, bilden die zusammenkommenden Ebenen von Münkers »Aha-Moment« eine einzige Ebene, nämlich die in Kapitel 3.7 beschriebene Topologie der Querverbindungen zwischen unterschiedlichen Sinnesmodalitäten, aufscheinenden Sinnhaftigkeiten und eben Sprache.¹⁴³

Dieses Sammeln bis zum Aha-Moment entspricht in etwa dem, was Erika Fischer-Lichte in ihren Untersuchungen der *Ästhetik des Performativen* als »Liminalität und Transformation« beschreibt: »Wenn Gegensätze zusammenfallen, [...], dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen.«¹⁴⁴ Die drei Phasen einer solchen »Schwellenerfahrung« finden sich auch in den Feldenkrais-Lektionen im Allgemeinen und in den *Feldenkrais-Walks* im Speziellen: In der Trennungsphase werden die Teilnehmenden aus ihrem Alltag herausgelöst. Bei den *Feldenkrais-Walks* sind dies die Herstellung eines ganz eigenen Hörraums in der Stadt durch das Aufziehen der Kopfhörer und Abspielen der Lektion und der langsame Aufbau der Komplexität der Bewegungspuzzles mit viel Aufmerksamkeit auf das individuelle Erleben. Dann die Transformationsphase, die dem Sammeln und langsamen Schärfen von Eindrücken bis hin zum Sinn stiftenden Aha-Moment entspricht, den Münker beschreibt.¹⁴⁵ Und schließlich die Inkorporationsphase, in der das neu erlebte Gehen mit neu gelernten Details zunächst in das Gewahr-Werden der eigenen Performativität im öffentlichen Raum und nach der Teilnahme am Workshop in den Alltag integriert wird. Während es bei den von Fischer-Lichte beschriebenen Performance-Erfahrungen oft um das Herbeiführen einer von allen geteilten Krise geht,¹⁴⁶ geben die *Feldenkrais-Walks* die Möglichkeit, verhältnismäßig entspannt und individuell zu einer Schwellen- bzw. Lernerfahrung zu kommen.

Münkers Analyse des Gehens basiert auf ihrem Wunsch, etwas zu untersuchen, »was im Alltagsgeschehen der Wahrnehmung entschlüpft [...], um genauer zu wissen, was man da tut, um dann wieder entscheiden zu können, ist das eigentlich das, was ich da tun will oder will ich es nicht anders tun?«¹⁴⁷ Aus der Unschärfe eines Wahrnehmungsdefizits wird eine klare Frage formuliert, auf der eine Analyse basiert, die schließlich zur Möglichkeit führt, etwas anders zu tun als zuvor. Die zentrale Analyse bezeichnet Münker als »typische Feldenkrais-Strategie«¹⁴⁸: »komplexe Bewegungen [...] zerpuzzeln und Einzelteile dann wieder in Bezug [...] setzen.«¹⁴⁹ Auf die Frage, was das Gehen ausmacht, zählt Münker insgesamt sechs Komponenten auf. Erstens findet Gehen in der Aufrichtung statt. Wird der Körper deutlich aus der Vertikalen in die Schräge verschoben, wird Gehen zu einem »Hinken, Taumeln«¹⁵⁰. Zweitens

¹⁴³ Vgl. Massumi (2002), S. 188–189.

¹⁴⁴ Fischer-Lichte (2004) S. 305.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 307–308.

¹⁴⁷ Anhang 2: Interview Katja Münker, Zeile 116–119.

¹⁴⁸ Ebd., Zeile 136.

¹⁴⁹ Ebd., Zeile 135–136.

¹⁵⁰ Ebd., Zeile 205.

gibt es eine Gewichtsverlagerung von Seite zu Seite, »damit eben ein Bein frei wird.«¹⁵¹ Drittens gibt es mit dieser Gewichtsverlagerung einen regelmäßigen Wechsel von Standbein zu Spielbein, wobei viertens immer ein Fuß am Boden bleibt. Fünftens hat Gehen »einen relativen Gleichklang im Rhythmus rechts, links. Sowie der versetzt ist, ist es auch eher ein Hinken oder ein Tanzen oder ein Hüpfen.«¹⁵²

Die sechste Komponente formuliert Munker als Frage: »Nämlich, was macht eigentlich der Rumpf?«¹⁵³ Ausgehend von ihrer Beobachtung, dass der Passgang eben nicht normales Gehen darstellt, sondern die Tatsache, dass Hüften und Schultern und mit ihnen Beine und Arme gegenläufig schwingen, erkennt Munker: »Ohne [...] Verwindungen und Verschiebungen und Gewichtsverlagerungen im Rumpf funktioniert das Gehen in seiner Flüssigkeit und Gleichmäßigkeit [...] nicht.«¹⁵⁴ Auch »in jedem Moment fähig zu sein, stehen zu bleiben oder die Richtung zu wechseln oder einen größeren oder einen kleineren Schritt zu machen oder einen Schritt zur Seite, um jemandem auszuweichen, ist nicht möglich, wenn der Rumpf nicht ständig mitreagiert.«¹⁵⁵ Diese Offenheit zeigt, dass Munker mit ihrer Analyse nicht auf eine feste Definition des Gehens abzielt, sondern auf eine Öffnung der Leibkörpertechnik hin zu performativen Erfahrungen mit ihr. So ermöglichen die *Feldenkrais-Walks* Lernerfahrungen, die der von Fischer-Lichte beschriebenen performativen Schwellenerfahrung mit ihren drei Schritten ähnlich sind.

Feldenkrais-Walks mitgehen – Spüren, Lernen, Performen

Im ersten Schritt werden die Teilnehmer*innen durch das Aufsetzen der Kopfhörer und dem Lauschen auf die Bewegungsanweisungen aus dem alltäglichen Gehen im öffentlichen Raum herausgelöst. Die Übungen fangen bei leicht auszuführenden, kleinen Veränderungen von Bewegungsdetails an und bauen im Übergang zur Transformationsphase der oben beschriebenen Schwellenerfahrung die Komplexität der Puzzle und damit auch deren Sichtbarkeit im öffentlichen Raum langsam auf.

*Nach einer Einleitung und einem ersten angeleiteten Gewahr-Werden des eigenen gehenden Körpers höre ich über die Kopfhörer Münkers Stimme:*¹⁵⁶

Tilt your head a little bit forward, when your left foot is in contact with the floor, and backward when the left foot is leaving the floor; nodding; organizing everything, so

¹⁵¹ Ebd., Zeile 208.

¹⁵² Ebd., Zeile 212–213.

¹⁵³ Ebd., Zeile 223.

¹⁵⁴ Ebd., Zeile 217–219.

¹⁵⁵ Ebd., Zeile 219–222.

¹⁵⁶ Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 13–14.

that the walking stays easy with a little extra movement of the head; chin getting closer to your sternum, when your left foot is on the floor.¹⁵⁷

Die nächste Viertelstunde schlägt Münker Variationen zu diesem Grundthema vor, kombiniert es mit Kopfbeugen nach hinten, mit Augenbewegungen nach unten und nach oben und macht immer wieder auf die Verbindungen dieser Kopfbewegungen mit der Wirbelsäule und den Beinen und Füßen aufmerksam. Hinzu kommt immer wieder die für die Methode typische Aufforderung, sich auszuruhen, die mit der für die *Feldenkrais-Walks* spezifischen Wendung »rest in walking«¹⁵⁸ ausgesprochen wird. Sich im Gehen ausruhen heißt hier, von der sehr konzentrierten und aufmerksamen Arbeit mit Bewegungsdetails und ihren Variationen zu lassen und einfach nur zu gehen und neben dem eigenen Gehen die Umgebung wahrzunehmen.

*Zum Zeitpunkt der Anweisung zum Kopfnicken gehen wir noch im Volkspark Hasenheide. Ich gehe auf der rechten Seite eines breiten Weges und folge den Anweisungen Münkers. Meine Aufmerksamkeit richtet sich gleichzeitig auf die Ausführung der beschriebenen Bewegung und auf meine Umgebung. Durch das Nicken meines Kopfes mit jedem Schritt des linken Fußes und dem darauffolgenden Wieder-Heben des Kopfes mit jedem Schritt des rechten Fußes sehe ich bewusst Ausschnitte meiner Umgebung. Schaue ich nach unten, sehe ich den Boden und meine Beine und Füße, schaue ich geradeaus, sehe ich, was ich normalerweise beim Gehen sehe, den Raum vor mir, in diesem Fall den Volkspark mit seinen Rasenflächen, Wegen, Bäumen, Büschen und den anderen Passant*innen, darunter jemand, der sein Fahrrad schiebt.*

Als Katjas Stimme mich auffordert, den Kopf mit jedem zweiten Schritt weit in den Nacken zu legen und alternierend das Kinn bis fast an die Brust zu ziehen, bemerke ich, wie meine Schritte ein klein wenig unsicherer werden. Die »Wasserwaage«¹⁵⁹ des Kopfes funktioniert nicht so zuverlässig, wenn ich sie mehr als gewöhnlich nach hinten und vorne kippe. Als dann noch die Aufforderung hinzukommt, mit der Augenbewegung zu spielen, z.B. hochzuschauen, wenn der Kopf nach unten kippt und umgekehrt, muss ich meine Aufmerksamkeit vollends auf das vorgeschlagene Bewegungspuzzle lenken. Der Park und die anderen Teilnehmer des Walks rücken für einen Moment in den Hintergrund meiner Wahrnehmung.

¹⁵⁷ Die hier und im Folgenden zitierte Lektion heißt *Walking + Hand and Knee in Relation*. Das gesamte von mir angefertigte Transkript der Aufnahme findet sich in Anhang 2: Transkript Feldenkrais-Walk »Walking + Hand and Knee Relation«. Ich zitiere jeweils mit Zeitangaben, hier: 8'20".

¹⁵⁸ Z.B. ebd. 24'40".

¹⁵⁹ Aus Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 231–243: Der Kopf ist »Träger [...] der wichtigsten Tele-Sinne, also Sehen, Hören, Riechen... und noch das Gleichgewichtssystem sind im Kopf lokalisiert.« So funktioniert der Kopf beim Gehen als eine Art »Wasserwaage«, die uns hilft das Gleichgewicht zu halten, und zugleich als eine Form von Periskop, das aus dem Meer der körperlichen Propriozeption herausragt und mit seinen Tele-Sinnen dafür sorgt, dass wir nachvollziehen können, »was rund um uns los ist.«

Schließlich ertönt das erlösende »let that go«¹⁶⁰ und »sense your breathing«¹⁶¹, und kurze Zeit später werde ich gefragt, zu beobachten, ob mir das, was ich da tue, Spaß macht.¹⁶²

Diese Frage konnte ich im Februar 2012 eindeutig bejahen, weiß aber auch, dass ich als Tänzer und Choreograf einen möglichen Vorteil gegenüber ungeübteren Teilnehmer*innen habe, da ich mich berufsmäßig mit Bewegung beschäftige. Doch auch für mich gilt, je komplexer das Bewegungspuzzle ist, umso schwieriger wird es, die Wahrnehmung meiner eigenen Bewegung mit der Wahrnehmung meiner Umgebung zu koordinieren. Ich richte dann meine Aufmerksamkeit mehr auf die Wahrnehmung innerer motorischer Vorgänge und weniger darauf, wie meine Umgebung auf mich wirkt, bzw., wie ich auf sie reagiere. Aber gerade weil ich draußen gehe, muss ich meine Aufmerksamkeit immer auch nach außen richten, entweder während ich eine Pause vom Bewegungspuzzle mache, oder indem ich es schaffe, in das Puzzle meiner eigenen Bewegung auch die Wahrnehmung meiner Umgebung mit hinein zu puzzeln.

Neben Münkers Fragen zum Übertrag der Intensität des alpinen Gehens auf das Gehen in der Stadt ist dieses Verbinden von Innen- und Außenwahrnehmung ein zentrales Interesse für die *Feldenkrais-Walks*. Ein spezifisches Problem der Feldenkrais-Methode, das Katja Münker im Interview anspricht, ist, dass man in einer Stunde in *Bewusstheit durch Bewegung* in der sicheren Umgebung eines Tanzstudios in der innerlichen Aufmerksamkeit auf das Puzzle der eigenen Bewegung hängenbleiben kann. Im Studio ist es einfach nicht notwendig, auf anderes als sich selbst zu achten. Doch »[d]as funktioniert [...] durch die Umgebung nicht bei einem *Feldenkrais-Walk*, weil man aufpassen muss, dass man nicht stolpert, und weil mir doch gerade kalt wird, Unvorhergesehenes passiert, das integriert werden muss.«¹⁶³ So sucht Münker mit den Walks nach Möglichkeiten, Innen- und Außenwahrnehmung zu integrieren, sie zu mischen und zwischen ihnen wechseln. Ihr Ziel ist eine »Permeabilität von Wahrnehmungsräumen«¹⁶⁴, die in der nun einsetzenden zweiten Phase zur Schwellenerfahrung, der Transformationsphase immer weiter intensiviert wird.

*Als Katjas Stimme mich und die anderen Teilnehmer*innen fragt, ob wir Spaß an unserem Gehen haben, überqueren wir den Columbiadam, der zwischen dem Volkspark Hasenheide und dem Tempelhofer Feld liegt. Eine breite, an diesem Tag aber nur spärlich befahrene Straße. Trotzdem müssen wir auf Autos achten. Im Volkspark wurde durch die Bewegungspuzzles ein Körpergefühl erzeugt, das sich für mich zwischen mehreren Polen bewegt: erfrischende Bewegungsfreiheit; intensivere Wahrnehmung einzelner Körperteile, z.B. der Augen,*

¹⁶⁰ Anhang 2: Transkript Feldenkrais-Walk »Walking + Hand and Knee Relation« 21'58".

¹⁶¹ Ebd. 22'25".

¹⁶² Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 10–18.

¹⁶³ Anhang 2: Interview Katja Münker, Zeile 290–293.

¹⁶⁴ Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 295. Wie diese Wahrnehmungsräume über Rhythmus und Oszillation durch die unterschiedlichen Prozesse des Entrainment, der Synchronisation und der Resonanz durchlässig werden können, wurde im vorangehenden Kapitel 5.1 gezeigt.

die sich frei im Kopf bewegen, oder der Fußsohlen im Kontakt mit dem Boden; und eine spielerisch verwirrte Orientierung im eigenen Körper und auf den Wegen im Park. Insgesamt bin ich entspannter und zugleich aufmerksamer. Gerade die verwirrte Orientierung bringt mich dazu, besonders aufmerksam gegenüber den Orten zu sein, die wir durchqueren. Also achte ich bei der Straßenüberquerung ohne Mühe auf Autos.



Abbildung 23: Invitation to Walk, eine Weiterentwicklung der Feldenkrais-Walks, Katja Munker

*Als wir die Straße überquert haben, höre ich.*¹⁶⁵

Now change your walking direction and walk backwards; do the same movement with your head back and forth when the left foot is in contact with the floor. How is this? How is the balance on your left foot? How is your spine involved? Do you sense more vertebrae involved? Less? Or other parts? How do you use your eyes?¹⁶⁶

Während wir am saisonal geschlossenen Sommerbad Neukölln vorbeigehen und dann rechts in Richtung Tempelhofer Feld abbiegen, werden wir wiederholt dazu aufgefordert, rückwärts und wieder vorwärts zu gehen und dies jeweils mit unterschiedlichen Kopfbewegungen und variierenden Blickrichtungen zu kombinieren. Schließlich wird auch das linke Knie ins Spiel gebracht, indem wir aufgefordert werden, es höher zu heben als normal beim Gehen,

¹⁶⁵ Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 20–26.

¹⁶⁶ Anhang 2: Transkript Feldenkrais-Walk »Walking & Head and knees in relation«, 22'58".

um dann auch den Kopf näher zum Knie zu bringen, zunächst über vorne, dann über hinten, und schließlich auch indem der Kopf seitlich geneigt wird.¹⁶⁷

Vom ersten Rückwärtsgehen bis zur eingangs des Kapitels zitierten Sequenz vergeht etwas mehr als eine halbe Stunde. Wichtig wird kurze Zeit später folgende Anweisung:

Could you exaggerate this a little bit? Shortening and extending the distance between the forehead and the knee. A little bit bigger with a conscious decision and intention compared to how you do it normally, but without interfering with your walking, integrating many aspects. Where can you let go to this high integration with a little bit more pleasure.¹⁶⁸

Mit der Aufforderung, den Bewegungsablauf absichtlich größer als gewöhnlich auszuführen, gibt Münker zum ersten Mal keine reine Anregung für ein Bewegungspuzzle, sondern eine Aufforderung zu einer Qualität in der Ausführung der Bewegung. Dies kommt einer Regieanweisung nahe, und später wird dies nochmals geschehen. An diesem Punkt rückt der *Feldenkrais-Walk* in Richtung Performance, nicht allein im Sinne eines performativ wirksamen Momentes, sondern im Sinne einer Aufführung, in der Performer*innen für Zuschauer*innen Dinge tun und dies, wie z.B. in *Radial Courses*, teils übertreiben. Während die Teilnehmer*innen zuvor mit ihren MP3-Spielern und den eigentümlichen, aber noch weitgehend normal erscheinenden Gangarten durch ihre spezifische Konzentration auf ihr Tun zwar aufgefallen sind, gingen sie doch immer als eine Gruppe von mehr oder weniger normalen Spaziergänger*innen durch, zumindest soweit ich das als Teilnehmender an den Reaktionen der Passant*innen erkennen konnte. Mit der Übertreibung der Bewegung von Kopf und Knie zueinander wird das Gehen aber so weit verändert, dass wir nicht mehr als normale Spaziergänger*innen erscheinen, sondern als eine Gruppe von ›Gehgymnast*innen‹ bzw. Performer*innen. Hier beginnt Phase 3 der Schwellenerfahrung, also mit Fischer-Lichte eine Art von Krise, mit Grosz etwas weniger dramatisch eine Art der Intensivierung, die in diesem Fall tatsächlich spielerisch und fast schon leichtfüßig erfolgt.

An diesem Punkt wird das Gehen in seiner Veränderung zu einer im sozialen Kontext des urbanen Raums sichtbaren Handlung. Münker sagt dazu, die Walks im urbanen Raum »erscheinen immer ganz deutlich als etwas Ungewöhnliches [...]. Die sind eindeutig nicht einordnungsbar, weil es keine anderen Modelle gibt, die darauf passen.«¹⁶⁹ Besonders deutlich wird dies mit einer Sequenz auf dem Tempelhofer Feld:

Come back to doing this same movement; lifting the knee higher and tilting the head left and right; begin to vary a little bit how you tilt your head and how you use your

¹⁶⁷ Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 23–28.

¹⁶⁸ Anhang 2: Transkript *Feldenkrais-Walk* »Walking & Head and knees in relation«, 40'26".

¹⁶⁹ Anhang 2: Interview mit Katja Münker, Zeile 176–178.

eyes and think you want to look under the sole of your foot, once from the inside and once from the outside; notice how you might want to change the angle how you lift your knee; notice how you activate something in your foot and ankle, how you tilt the sole of your foot; so now do the movement as if you want to look underneath your foot, once from inside, once from outside; is one way easier to do; could you check the sole of your shoe as if something is bothering you.¹⁷⁰

*Im Tun fühlt sich diese Sequenz leicht und spielerisch an. Während ich im Gehen meinen Kopf nach links und rechts neige und den Fuß in der Luft so wende, dass ich unter seine Sohle schauen kann, spüre ich die Effekte dieser Bewegung auf meine Wirbelsäule und auf mein Gleichgewicht, und bin damit beschäftigt, die Eigenart der Bewegung zu spüren, ihre Logik in Bezug auf die Schwerkraft zu meistern und die Unebenheiten der Grünfläche des Tempelhofer Feldes auszugleichen. Gleichzeitig fühlt es sich witzig an, so zu tun, als hätte ich was unter der Schuhsohle. Ich bin mir bewusst, dass es lustig aussehen muss, wie wir als Gruppe eine Art von Tanz aufführen, dessen Grundschrift ein stilisierter Blick unter die Schuhsohle ist, als wären wir in etwas getreten.*¹⁷¹

Die hier zitierte Bewegungsfolge mutet in der Lektüre kompliziert an. Als Katja Münker sie einführt, sind wir jedoch bereits mehr als 50 Minuten unterwegs. Die Sequenz wurde langsam aufgebaut, indem einzelne Körperteile zueinander in Beziehung gesetzt, diese Beziehungen wiederum akkumuliert und die Ausführung der Kombinationen schließlich in Größe, Tempo, Ausrichtung etc. variiert wurde. Dabei war es den Teilnehmer*innen, wie bereits erwähnt, immer erlaubt, gehend Pausen vom Experimentieren einzulegen, um ihrem Leikörpergefühl nachzuspüren oder auch den anderen bei ihren Experimenten zuzuschauen. Der Walk wird noch knapp zehn Minuten als ein sich wieder normalisierender Spaziergang weitergehen. Dann stoppt die Aufnahme, und Katja Münker gibt kurz danach das Zeichen, dass wir am Ende angekommen sind. Wir geben ihr die MP3-Spieler zurück und gehen in ein nahegelegenes Café, wo wir uns wieder aufwärmen und bei einer Tasse Tee den Spaziergang erörtern.

*Im Nachgespräch bei warmen Getränken im Café Take a Brake wird klar, dass nicht nur ich, sondern tatsächlich alle Teilnehmer*innen Spaß an dem Experiment hatten. Vor allem der beschriebene Blick unter den Schuh war für alle bemerkenswert. Es fühlte sich an und sah bei den anderen so aus, als schauten wir mit jedem Schritt, ob wir Hundekot unter der Schuhsohle haben. Eine Bewegung, die zu einer Geste wird, die bei einmaliger Ausführung durch eine einzelne Person alltäglich wäre, die in der Gruppe und in der Wiederholung mit jedem Schritt jedoch wie ein Tanz anmutete. Wir fragen uns, wie es wohl wäre, als unbeteiligte*r Spaziergänger*in dieser Gruppe zu begegnen. Es muss so ausgesehen haben, als setzten wir Monty Pythons Ministry of Silly Walks in die Tat um. Vielleicht haben Passant*innen die Kopfhörer*

¹⁷⁰ Anhang 2: Transkript Feldenkrais-Walk »Walking & Head and knees in relation«, 54'22".

¹⁷¹ Vgl. Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 28–37.

*tatsächlich bemerkt, und das Ganze als ein Berliner Kunstprojekt eingeordnet. Nach Sinn und Zweck gefragt hat uns diesmal niemand. Auch gab es keine Kommentare. Aber einige von uns haben bemerkt, dass uns einige der Spaziergänger*innen auf dem Tempelhofer Feld eingehender beobachtet haben.*¹⁷²

Als ich bei einem *Feldenkrais-Walk* ein Jahr später am 24. August 2013 in Berlin-Mitte mitmache, der ausgehend von den Sophiensaeulen auf der Sophienstraße unter anderem durch den Monbijou-Park und an der Spree entlangführt, sind die Kommentare der Passant*innen direkt an uns gerichtet. Nach dem Walk sammelt die Teilnehmer*innengruppe die aufgeschnappten Kommentare. Ich habe mir folgende Wörter notiert: Flashmob, Meditationskurs, Sekte, Zombies, ADHS und Heuschreckenschwarm. Auch ohne eingehenderes Gespräch mit den kommentierenden Passant*innen wird deutlich, wie die einzelnen Bezeichnungen die ungewöhnliche Konzentration der Teilnehmer*innen des Walks zunächst in bekannte Kategorien einordnen. Darüber hinaus beschreibt jedes dieser Wörter auch einen Aspekt der *Feldenkrais-Walks* und verweist auf seine performativen Aspekte: Flashmob meint eine (meist über soziale Medien) organisierte Zusammenkunft von Gleichgesinnten, die eine mehr oder weniger performative Handlung vornehmen; ein Meditationskurs richtet die Aufmerksamkeit der Teilnehmer*innen auf sie selbst und auf ihr Erleben der Welt; eine Sekte ist eine geschlossene Gruppe von Menschen, die Ritualen nachgehen, die Außenstehenden dubios erscheinen; ADHS beschreibt eine Form der Neurodiversität, bei der Betroffene ihre Eindrücke nicht ordnen können und deshalb mit Verhaltensweisen auffallen, die nicht normiert sind; und ein Heuschreckenschwarm ist ein unaufhaltsamer Schwarm von Insekten, der großen Schaden anrichten kann. Ein *Feldenkrais-Walk* wäre demnach ein organisiertes, kollektives und zugleich performatives Gehen, bei dem die Teilnehmer*innen mit erhöhter Aufmerksamkeit auf ihre von außen schwer nachvollziehbaren Handlungen achten, die auffällig sind und eine unaufhaltsame Störung im öffentlichen Raum zu werden drohen.

Die Performativität des Gehens ist hier nur teilweise als eine leibliche Erfahrung im Sinne einer phänomenologisch konnotierten, subjektiven Einverleibung zu verstehen. Die Teilnehmer*innen sind zwar durchaus damit beschäftigt, ihren Leib und seinen Kontakt mit der Umgebung zu spüren. Doch basiert dieses Spüren auf Münkers Analyse des gehenden Körpers, der durch eben diese Analyse seiner Bewegungen im Gehen nicht nur leiblich erfahrbar, sondern immer wieder auch fremd, da im Bewegungspuzzle komplex, wenn nicht gar kompliziert wird. Die Aufmerksamkeit ist also nicht allein einem Aufheben der Distanz zu meinem Leib im horchenden Gehen geschuldet, sondern gerade auch einer überraschten Distanzierung von meinem komplex erscheinenden Leibkörper mit seinen Bewegungen, ähnlich der Befremdung, die der Performer Jeroen Peeters durch den Passgang in Kapitel 3.1 erfährt. Zugleich basieren

¹⁷² Anhang 2: Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012, Zeile 39–46.

auch die Reaktionen der Passant*innen nicht auf einer leiblichen Nähe zu der Gruppe eines *Feldenkrais-Walks*, sondern gerade auf der Fremdheit und dem Abstand, den die Passant*innen zu den Teilnehmer*innen empfinden. Die Performativität entsteht durch die Wahrnehmung eines Unterschiedes und der resultierenden Abgrenzung der Passant*innen von den *Feldenkrais-Walker*innen*. Die Fremdheit wird aber vermutlich noch größer dadurch, dass die Teilnehmer*innen eines *Walks* so nah entlang des alltäglichen und allseits vertrauten Gehens agieren. Die Erfahrungen der Teilnehmer*innen und der Passant*innen können als leibkörperlich beschrieben werden. Sie zeigen, wie »die subjektive Seite des Körpers untrennbar mit der reziproken Wahrnehmbarkeit durch Andere verbunden ist.«¹⁷³ Beide Seiten schauen aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Situation und gehen mit unterschiedlichen Arten der Bewusstheit durch die Stadt. Damit bilden sie die zwei Seiten einer zwischen Sinnlichkeit und Sinn oszillierenden Leibkörperlichkeit.¹⁷⁴

Wie in Kapitel 3.3 gezeigt wurde, liegen in der Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung und zum Wahrgenommen-Werden an den Grenzen zwischen Sinnlichkeit und Sinn, Natur und Kultur sowie privater Empfindung und öffentlicher Handlung die Möglichkeiten des Leibkörpers zur Affektivität. Damit ist eine intentionale Relationalität zwischen Leibkörpern gemeint, in der Sich-Bewegen und Bewegt-Werden mit Vorstellungen, Bewertungen und Normierungen verknüpft werden. Affektivität beinhaltet in ihren Ausdrucksformen sowohl Einwirkung durch andere, als auch Auswirkung auf andere und ist somit nicht allein subjektiv, sondern immer auch sozial.¹⁷⁵ »Die Leibkörperlichkeit ist kategorisch mit den Anderen durch die Sinne verbunden.«¹⁷⁶ Damit erlangen auch die an einem *Feldenkrais-Walk* beteiligten Leibkörper sowohl *Performanz*, als auch *Performativität*,¹⁷⁷ die beide durch Bewegung, Gestalt, Ausdruck und Wirkung ein Innen der beteiligten Subjekte und ihre Umgebung sinnlich und materiell miteinander verbinden und vermitteln.¹⁷⁸ So konstituieren und verbinden Selbst- und Umgebungswahrnehmungen unterschiedliche Räume an den Orten, wo *Feldenkrais-Walker*innen* und Passant*innen aufeinander treffen, und sei dies nur im Vorübergehen.

Im Interview beschreibt Katja Münker die Spannung zwischen den individuellen, teilweise privaten leibkörperlichen Lernerfahrungen der einzelnen Teilnehmer*innen und dem performativen Effekt, den ihr aufmerksames, zerpuzzeltes Gehen auf die Umgebung hat, indem sie zunächst feststellt: »Gehen ist ja in einer Welt.«¹⁷⁹ Ihr geht es darum, diese Welt in die Lernerfahrung der Teilnehmer*innen »zu integrieren, also quasi den Wahrnehmungsraum [...] zu weiten.«¹⁸⁰ Im Falle der *Feldenkrais-Walks* ist die Welt zuerst die Gruppe, innerhalb

¹⁷³ Knoblauch (2017) S. 122.

¹⁷⁴ Vgl. Knoblauch (2017) S. 125–127.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 132–136.

¹⁷⁶ Ebd. S. 136.

¹⁷⁷ Ebd. S. 146.

¹⁷⁸ Ebd. S. 150–154.

¹⁷⁹ Anhang 2: Interview Katja Münker, Zeile 299.

¹⁸⁰ Ebd., Zeile 299–300.

derer die gemeinsame Gehgeschwindigkeit verhandelt wird. »Und dann ist man sich auch gewahr dessen, dass man im urbanen Kontext etwas Anderes tut.«¹⁸¹ Wichtig ist Münker dabei, dass diese Andersartigkeit individuell ins Tun integriert wird. Die Teilnehmer*innen sollen sich bewusst werden, dass ihr Experimentieren individuelle Erfahrung und zugleich Erscheinen und Handeln im sozialen Raum ist. Und genau entlang dieser Grenze zwischen dem individuellen, teils privaten Raum der *Feldenkrais-Walker*innen* und dem öffentlichen, mit alltäglich gehenden Passant*innen geteilten Raum, »ist es [...] auch performativ«¹⁸² im Sinne »einer Hervorbringung, die das Gesamtsystem erfasst und eben nicht nur eine Bewegung ist, ein Ausdruck, sondern so eine gesamte Sinnstiftung, auch eine geistig-intellektuelle Sinnstiftung«¹⁸³, die als leibkörperlicher Prozess die Bewegungen des Gehens, die Wahrnehmungen währenddessen, das persönliche Erleben der performativen Elemente dabei und das Sprechen darüber auf einer Ebene zusammenführt.

¹⁸¹ Ebd., Zeile 303–304.

¹⁸² Ebd., Zeile 307.

¹⁸³ Ebd., Zeile 148–149.

6. Gemeinsam Gehen – Kollektive choreografische Stadtforschung

»... space is broad, teeming with possibilities, positions, intersections, passages, detours, U-turns, dead ends, one-way streets.«¹

Gehen ist, wie bis hierher gezeigt, eine Leibkörpertechnik, die objektiv analysier- und kulturell wie auch individuell variierbar ist und zugleich leiblich-subjektive Erfahrungen in der Welt ermöglicht. Es ist in vielerlei Hinsicht medial und kann unterschiedliche Wahrnehmungs- und Handlungsräume in ihren permeablen Verschachtelungen untersuchbar machen. Es verbindet Orte und macht auch die durchschrittenen Räume als medial wahrnehmbar. Eigen- und Außenwahrnehmungen der Gehenden wandern, je nach Fokus, Performanz und Intention, kontinuierlich durch die unterschiedlichen Leibkörperinnen- und Umweltaußenräume. Gehen folgt dabei rhythmischen Bewegungsmustern und ist in diesen sozial geteilt. Es bewirkt Enttrainments, Synchronisierungen und Resonanzen. Indem es Wegnetze knüpft, bewegt es sich kontinuierlich zwischen der Sinnlichkeit der gesetzten Schritte und der symbolisierenden Sinnhaftigkeit von Karten, Wegbeschreibungen und eines Gehens als Form der Kommunikation mit den Umgebungsräumen. Gehen vermag also nicht nur zwischen Herkunft und Ziel räumlich zu differenzieren, sondern es kann auch reflexiv symbolisierend wirksam werden. Letzteres hat Gehen auch mit Choreografie gemein. Es kann aber auch selber choreografisch bearbeitet werden und in unterschiedlichsten Kontexten Performativität entfalten. Als kulturell geteilte Leibkörpertechnik ist Gehen für partizipative Formate besonders zugänglich.

Von diesen bisherigen Erkenntnissen ausgehend, fragen wir in diesem Kapitel danach, was eine Performance in Form eines partizipativen, choreografischen Scores im Stadtraum bewirken kann. Wie kann gemeinsames Gehen individuelle Erfahrungen von verwobenen Räumen ermöglichen? Wie überlappen sich im Gehen individuelle und kollektive Erfahrungen? Wie können die Teilnehmer*innen an einer solchen Performance sich selbst, das eigene Gehen und die sozial geteilten Räume der Stadt als permeabel erleben und sich darüber austauschen? Und könnte auch die Stadt durch eine solche Performance zu neuen Erkenntnissen und Entscheidungen kommen?

6.1 Erkenntnis durch künstlerische Performances - Ansätze, Praxen & Methoden

Die oben stehenden Fragen sollen mithilfe und anhand der künstlerischen Performances *The Walk* (2012) und *Gänge – Gemeinsam um die Häuser bei Kampnagel ziehen*

¹ Sontag (1981) S. 117.

(2014) untersucht werden. Die Proben zum ursprünglich geplanten Stück *The Walk* begannen im Oktober 2011 und zogen sich bis zum 15. Februar 2012, als eine Indoors-Version des Stückes als eine Art Preview für die Outdoors-Version in den Sophiensaele in Berlin zur Premiere kam.² Diese Version sah drei Aufführungen. Sie war zu diesem Zeitpunkt aufgrund von Fördervorgaben nötig, stellte aber zugleich auch einen Forschungsstand dar, der das Gehen mit seinem Potential zu Orientierung und Kartierung auslotete.³ Die eigentliche Outdoors-Version kam nach einer einwöchigen Wiederaufnahmeprobe am 25. Mai 2012 in Berlin zur Premiere und anschließend vom 26.–27. Mai und vom 29. Mai bis 3. Juni in Berlin zu weiteren Aufführungen. Während des Probenprozesses fand das Stück mit *The Walk* seinen endgültigen Titel und mit der Entscheidung, die Performance als einen Gang um den Block des Theaters genau dort beginnen und enden zu lassen, seine endgültige Form. Im Juli 2012 wurde *The Walk* am 11. in Düsseldorf gezeigt.⁴ Während die Erarbeitung der Berliner Version in enger Zusammenarbeit mit dem Musiker Boris Hauf, den Tanzschaffenden Ehud Darash (für die Performance von *The Walk* im August 2013 in Berlin ersetzt durch den Tänzer und Schreiner Kay Grothusen), Zoë Knights und Noha Ramadan sowie dem Dramaturgen Jeroen Peeters erfolgte, wurde die Version in Düsseldorf durch mich alleine vor Ort recherchiert, in der dortigen Innenstadt platziert und schließlich an einem Tag mit den anderen Projektbeteiligten und Performer*innen abgegangen, diskutiert und geprobt.⁵ Von März bis Mai 2014 entstand in Hamburg auf Basis des Scores von *The Walk* im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* der HCU Hamburg die Version mit dem Titel *Gänge – Gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen* (kurz: *Gänge*), die am 8. Mai 2014 gezeigt wurde, und an der die Theaterpädagogin und Regisseurin Nicole Amsbeck, die Choreografin Verena Brakonier, der Choreograf und Forscher Moritz Frischkorn, die Performancekünstlerin Gloria Höckner, der Performancekünstler und Dramaturg Jonas Leifert, die Choreografin Patricia Carolin Mei und der Choreograf Jonas Woltemate beteiligt waren.⁶ Von Anfang an ging es auch um die Erforschung der Zusammenhänge der Leibkörpertechnik des Gehens mit den Räumen, die

² Vgl. Video 3.

³ Dieses Potential wurde unter anderem in der unveröffentlichten Hausarbeit *Mitten drin – Vom Kartieren zum Begehen von Räumen bei Martin Nachbars The Walk* von Maja Zimmermann untersucht.

⁴ Für eine Übersicht der Chronologie von *The Walk* siehe Anhang 1: Chronologien und Stationen des Forschungsprozesses.

⁵ Die Forschungsinteressen der Beteiligten war sehr unterschiedlich. Boris Hauf als Musiker interessierte sich vor allem für die Rhythmisierung von Gangarten und der Performance. Ehud Darash recherchierte parallel zu *The Walk* für sein Projekt *Constructing Resilience* (2012), bei dem es um Gehen vor dem Hintergrund von Protestmärschen und um die Relation zwischen Widerstand und Resilienz ging. Zoë Knights interessierte sich vor allem für die Übertragung des Theaters auf den Stadtraum. Noha Ramadan verknüpfte ein ähnliches Interesse mit Fragen zu Wahrnehmung. Jeroen Peeters hatte vor allem dramaturgische Fragen zur Übertragung des Theaters auf die Stadt und dazu, was das Projekt über Gentrifizierung aussagen kann. Kay Grothusen, der für die Performances 2013 für Ehud Darash einsprang, interessierte vor allem, die Performance zu lernen und sie sich anzueignen.

⁶ In dieser Gruppe sind die Forschungsinteressen ähnlich heterogen wie in der Berliner Gruppe. Da hier die Zusammenarbeit nicht so lang und nicht so eng war wie in Berlin, lassen sich die individuellen Forschungsfragen nicht mehr nachvollziehen.

durchschritten wurden, und um die Frage, wie choreografiertes Gehen Leibkörperinnenräume und die durchschrittenen öffentlichen Räume bewusst machen und variieren kann.

Es gilt zu klären, was ein solches Forschen im Künstlerischen ausmacht und ob sich künstlerische Momente nur in diesem Forschen oder auch in anderen Arten des Forschens finden lassen. Hierzu lässt sich mit dem Komponisten, Musiktheaterregisseur und künstlerischen Forscher Julian Klein für das Forschen im Allgemeinen zunächst folgendes feststellen:

Research is usually defined as systematic quest for new knowledge. Here, systematic means that the investigation is undertaken intentionally and contextually, especially knowing on which existing knowledge the endeavour is based. New is a knowledge that is original in the sense that it cannot be achieved by just consulting other sources [...]. [...] And the term knowledge, of course, can comprise all kinds of knowledge, not only declarative, explicit, verbal knowledge or measurable results, but also, for example, sensual, emotional and experiential knowledge.⁷

Für eine Annäherung an den Forschungsbegriff zieht Klein die entscheidende Grenzlinie also nicht zwischen explizitem und (noch-)nicht-artikulierte, implizitem, so genanntem stummem Wissen. Die unterschiedlichen Formen des Wissens sind vielfältiger als eine bloße Gegenüberstellung von Gegensätzen und stellen lediglich verschiedene Variationen dar, wie etwas gewusst werden kann – explizit, verbal, messbar, sinnlich, emotional, erfahrungsbasiert etc. Ausschlaggebend für das Forschen ist für Klein, dass die Wissenssuche absichtlich und mit einem Bewusstsein für bereits bestehendes Wissen vorgenommen wird.

In seiner Argumentation unterscheidet er vier unterschiedliche Wahrnehmungsmodi, in denen Forschung unternommen und Wissen erworben werden kann. Sie sind zwar nicht gänzlich voneinander zu trennen, aber sie lassen sich als einzelne Modi beschreiben. Den ersten Modus nennt Klein den *transparenten Modus*, in dem wir der Welt begegnen, ohne uns bewusst zu sein, dass unsere Wahrnehmung dabei eine Rolle spielt. Wir könnten diesen Modus mit Klein auch den *Alltagsmodus* von Wahrnehmung nennen, in dem wir wahrnehmen, dass etwas da ist, zu dem wir uns ins Verhältnis setzen können.⁸ Den zweiten Modus nennt Klein den *ästhetischen Modus*, in dem uns bewusst wird, dass wir etwas wahrnehmen und wie wir es wahrnehmen. Alltagswahrnehmung wird hier zu einer Wahrnehmung, in der uns die ästhetischen Eigenschaften der Welt bewusst werden.⁹ Der dritte Modus ist laut Klein der *künstlerische*. In ihm sind wir uns gewahr, dass unsere Wahrnehmung und das Wahrgenommene koexistent sind, und dass sie zugleich eine Welt und deren Repräsentation darstellen. Wir sind uns unserer Wahrnehmung sowie deren Rahmensetzungen zwischen intensivierten Wahrnehmungsqualitäten, Repräsentationen und Assoziationen bewusst, und wir haben ein Gefühl für die fluktuierenden Schwellen dazwischen und damit für die Liminalität unseres Erlebens.¹⁰

⁷ Klein (2018) S. 80.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. ebd.

Man könnte sagen, im *künstlerischen Modus* nehmen wir unsere Wahrnehmung wahr. Wenn sich diese gerahmten Realitäten nun stabilisieren bzw. sie vordefiniert werden, betreten wir nach Klein den *semiotischen Modus*, in dem wir die Inhalte unserer Wahrnehmung als Zeichen lesen, deren Bedeutung wir verstehen können. Wahrnehmungsprozesse werden in diesem Modus zu Objekten mit bestimmten Eigenschaften, die als Repräsentationen fungieren. Hier fluktuieren die Schwellen nicht mehr, sie sind fixiert und es entsteht eine kulturelle Nische, in diesem Fall die der wissenschaftlichen Forschung, die ohne Kenntnis ihrer Annahmen, Konventionen, Definitionen, Gewohnheiten und Codes nur schwer zu verstehen ist.¹¹

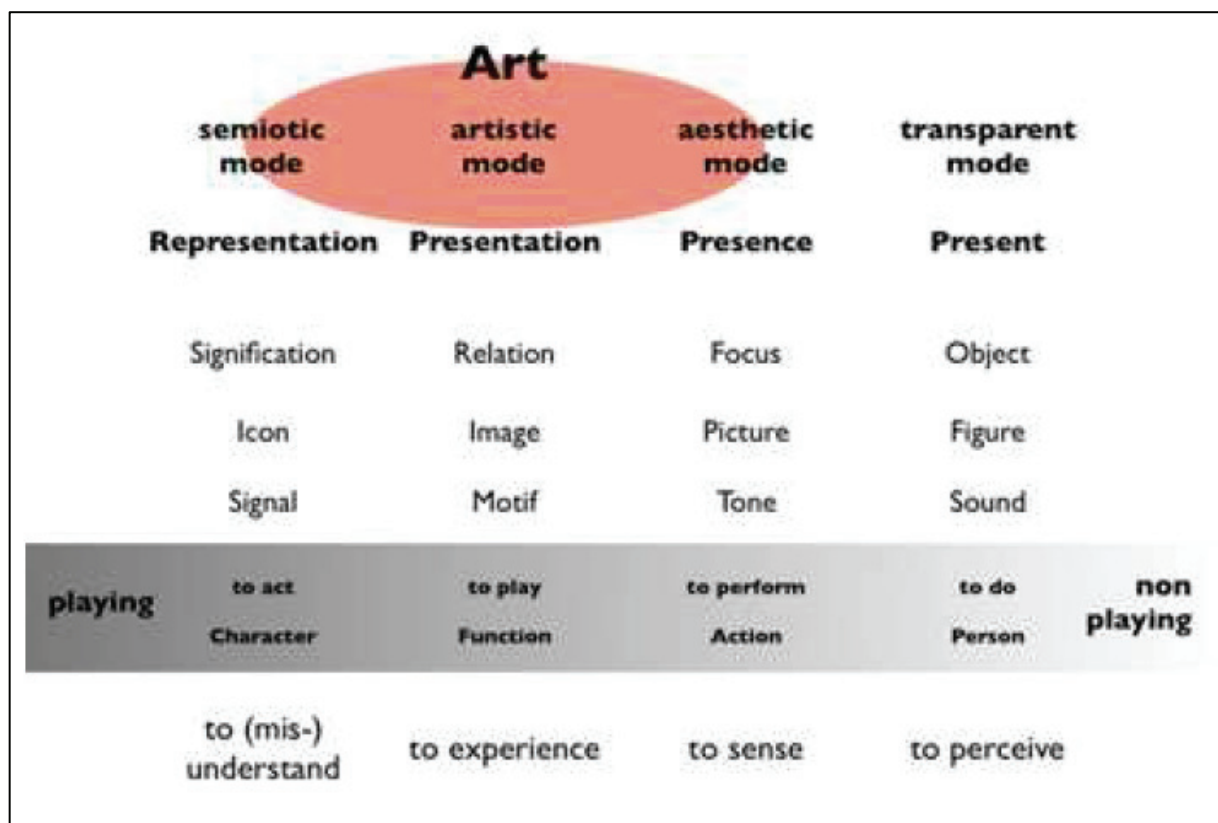


Abbildung 24: Die Wahrnehmungsmodi nach Julian Klein

Laut Klein ist es jedoch genau der künstlerische Wahrnehmungsmodus mit seinen fluktuierenden Schwellen, der jede Art von Forschung mit ihren offenen Erkenntnisfragen zumindest an bestimmte Punkten als künstlerisch qualifiziert.¹² Deshalb fragt Klein nicht danach, wann ein künstlerischer Prozess als Forschung zu bezeichnen ist. Er dreht die Frage um und fragt, in welchen Momenten Forschungsprozesse dezidiert im künstlerischen Modus stattfinden: »[W]hen does a certain research practice become artistic?«¹³

¹¹ Vgl. ebd. S. 80–81.

¹² Vgl. ebd. S. 79.

¹³ Ebd. S. 82.

In diesem Kapitel unternimmt die Studie den Schritt in das durch Kleins Frage bezeichnete Feld und fokussiert den künstlerischen Modus, mit dem sie die Übergänge von leibkörperlichem Wissen zu artikuliertem Wissen und vice versa transparent macht und in Bewegung hält. Diese Bewegung besteht einerseits aus der des Gehens, andererseits aus den künstlerisch erzeugten Brüchen des »wahrgenommenen [...] und gelebten Raumes [...] [mit seinen] räumliche[n] (Re-)Produktionspraxen«¹⁴ und schließlich aus den Bewegungen zwischen den *alltäglichen, ästhetischen, künstlerischen und semiotischen Wahrnehmungsmodi*.¹⁵ Dafür macht sich die Studie die in Kapitel 3.3 untersuchte Fähigkeit des Leibkörpers zunutze, sinnliche Wahrnehmung mit sinnhafter Kommunikation verknüpfen zu können. Die Performances *The Walk* und *Gänge* werden durch eine retrospektive Studie zu einem Teil des Forschungsdesigns.¹⁶ Diese retrospektive Studie basiert vornehmlich auf meinen Probennotizen, die in Anhang 2 zu finden sind, und auf meinen Erinnerungen. Im Prozess der Forschung kamen standardisierte Fragebögen mit Fragen zum Erleben von Gangarten und Räumen hinzu, die von Teilnehmer*innen an und Performer*innen von *The Walk* und *Gänge* ausgefüllt wurden.¹⁷

Die Retrospektion wie auch die Fragebögen dienen der Artikulation des Forschens im *künstlerischen Wahrnehmungsmodus*, der im vorliegenden Fall, wie in Kapitel 3 aufgezeigt, durchzogen ist von der Verwobenheit leibkörperlicher Wahrnehmungen und Bewegungen mit sozialen, sprachlich-kommunikativen wie architektonischen Räumen. Des Weiteren fließen zusätzlich noch ein Nachgespräch zu den Performances in Hamburg im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* der HCU Hamburg, Videoaufnahmen von Proben und Aufführungen in Berlin und Düsseldorf der Filmemacherin Lilo Mangelsdorff und ein Video von Aufführungen in Berlin des Filmemachers Mario Rocha in die Studie mit ein. Außerdem bezieht sich dieser Teil der vorliegenden Studie auf Untersuchungsergebnisse aus der Dissertation *Choreografische Stadtforschung: Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion* (2023) der Kulturwissenschaftlerin Heike Lücken, die einen Teil der Recherchen für *Gänge* in Hamburg ethnografisch begleitet hat.¹⁸

Zentrale Methode des künstlerischen Teils der Untersuchung ist, wie in den vorangehenden Kapiteln ausgeführt, das im erweiterten Sinne choreografierte, gemeinsame Gehen in einer Gruppe und die dabei gemachten ästhetischen und künstlerischen Erfahrungen bzw.

¹⁴ Bauer/Nöthen (2021) S. 174.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 178.

¹⁶ Vgl. Flick (2011) S. 180–182.

¹⁷ Die Fragebögen wurden 2013 entwickelt und erstmals retrospektiv für die Düsseldorfer Performance von *The Walk* im Juli 2012 eingesetzt und anschließend direkt im Anschluss an die Berliner Performances von *The Walk* im August 2013 und direkt nach der Performance von *Gänge* im Mai 2014 in Hamburg. Die ausgefüllten Fragebögen finden sich in Anhang 2. Bis auf die Fragebögen von Zoë Knights und Jeroen Peeters, die ihre namentliche Nennung im Zusammenhang dieser Dissertation freigegeben haben, sind alle Fragebögen pseudonymisiert.

¹⁸ Diese Recherche fand, anders als in Berlin, aber ähnlich der in Düsseldorf 2012, zunächst alleine statt. Erst im zweiten Schritt waren die Performer*innen von *Gänge* beteiligt und eingeladen, die Rechercheergebnisse auszuprobieren und zu diskutieren.

Erkenntnisse. Letztere fokussieren in der Performance, aber auch in den Fragebögen, auf die Verschachtelungen leibkörperlicher und räumlicher Wahrnehmungsrahmen. Solche in Kapitel 3.9 erörterten Übersetzungen zwischen leibkörperlichen Erfahrungen und deren sprachlichen Artikulationen machen erstere als Empirie in diesem schriftlichen Teil der Dissertation verfügbar. Dies geschieht in der Überzeugung, dass die Übersetzung keinen Verlust darstellt, sondern dass es gerade die Übersetzungsbewegungen sind, die Erkenntnis erzeugen. Die Untersuchungen dieses Kapitels agieren also »mit einem performativen Erkenntnisbegriff«¹⁹ und verstehen den vorliegenden Text nicht als eine »Rekonstruktion von Bedeutungen«²⁰ oder als die Repräsentation einer »beforschten Wirklichkeit«²¹, sondern als eine textliche Umsetzung der leibkörperlichen Verknüpfungen von Sinnlichkeit und Sinn.²² Ich gehe davon aus, dass sich der Forschungsprozess im Schreiben und schließlich auch in der Rezeption des Textes fortsetzt, durch welche Erkenntnis nicht nur mitgeteilt, sondern im Lesen (mit)erzeugt wird.

Dieser performative Erkenntnisbegriff ist der Autoethnografie entlehnt. Diese ist zwar, wie in der Einleitung erwähnt, nicht grundlegende Methode, gibt der Untersuchung aber mit einem Verständnis von Performativität und Prozessualität von Wissen ein Konzept zur Hand, mit dem die in Kapitel 4 beschriebene doppelte Funktion des Gehens in dieser Untersuchung als Gegenstand und als Methode fassbar wird: Wenn Wissen und Erkenntnis performativ sind, entstehen sie nicht erst im semiotischen Modus der begrifflichen Zuschreibungen von Bedeutungen, sondern bereits durch das im künstlerischen Modus vollzogene Gehen, welches durch seine Leibkörperlichkeit zugleich subjektiv erlebt und objektiv betrachtet werden kann. Zudem bietet die Autoethnografie mit den so genannten *layered accounts* Leser*innen die Möglichkeit, durch den Einsatz unterschiedlicher Quellen mit der Idee einer Mehrstimmigkeit des Forschens »die emergente Erfahrung, Forschung zu betreiben und (darüber) zu schreiben, nachzuvollziehen [...]«.«²³

Die andere Leitmethode des vorliegenden Kapitels, neben dem choreografierten Gehen, basiert auf den von Julian Klein formulierten Ideen zur künstlerischen Forschung, also im Bewusstsein und in Reflektion der Wahrnehmungs- bzw. Forschungsrahmen und der Wahrnehmungsmodi der Forschenden. Um dieses Bewusstsein zu intensivieren und die Reflektion zu schärfen, überträgt die Studie in diesem Kapitel explizit die in Kapitel 5.1 angesprochenen Eigenschaften des Theaters auf den Straßenraum. Dabei dient, wie bereits in Kapitel 5, die teilnehmende Beobachtung als Methode, hier nun im Sinne des Wortes, da ich mich als forschender Choreograf mitten im untersuchten Feld als Akteur befinde, der das Gehen nicht nur als Zuschauer oder Teilnehmer, sondern als mitgestaltender Choreograf wahrnimmt und

¹⁹ Adams/Ellis/Bochner/Ploder/Stadlbauer (2020) S. 8.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Knoblauch (2017) S. 125–127.

²³ Adams/Ellis/Bochner/Ploder/Stadlbauer (2020) S. 6.

untersucht. Meine »Absorption [...] durch das Feld«²⁴ ist eine Bedingung für diesen Teil der Untersuchung.

Bei alldem sehe ich mich immer als Teil des in der Einleitung angeführten Netzwerks von Mitforschenden, die alle zur Mehrstimmigkeit des Forschens beitragen. Wie dort bereits erwähnt, waren insgesamt 22 künstlerisch Forschende und insgesamt ca. 300 teilnehmende Menschen an den Untersuchungen beteiligt. 21 Mitgehende bzw. -forschende haben den Fragebogen zu ihren Erfahrungen von *The Walk* und von *Gänge* ausgefüllt und an mich zurück gegeben. Im Verlauf des Textes wechseln sich Auswertungen der Untersuchungen Lükens und der Fragebögen ab mit Auswertungen meiner Probennotizen und -erinnerungen, angereichert durch Bezüge auf die Videoaufnahmen. Der Einbezug dieser unterschiedlichen Quellen und Medien trägt folgenden unterschiedlichen Erfahrungsebenen bzw. -räumen Rechnung:

1. Meine subjektive Perspektive und die Räume der involvierten Künstler*innenkollektive in den Proben und Aufführungen.
2. Die Räume, die durch die Partizipation des Publikums eröffnet werden.
3. Und schließlich die urbanen Umräume, die sowohl architektonisch als auch durch die anwesenden Stadtbenutzer*innen konstituiert werden, und die durch die Performance performativ verändert und auf diese Weise untersucht werden.

Diese Räume sind meist nicht sauber voneinander zu trennen, sondern fast immer miteinander verwoben. Aber die konzeptionelle Trennung und Benennung im Verlauf erlaubt es, die von Katja Munker in Kapitel 5.2 angesprochene Permeabilität von Wahrnehmungsräumen und die in Kapitel 3 untersuchte Medialität der involvierten Elemente nachzuvollziehen. Es geht dabei nicht um eine praxeologische Untersuchung der Proben oder Aufführungen, in der einzelne Arbeitsschritte und -weisen nachvollzogen, analysiert und kritisch eingeordnet werden, sondern um eine Kenntlichmachung der Verwobenheit der beteiligten Elemente sowie darum, was der Fokus auf Leibkörper und ihre Bewegungen des Gehens über die im Durchschreiten erzeugten Räume zu erkennen gibt.

In Kapitel 3.1 wurde in einer ersten ethnografischen Betrachtung bereits eine Proben-szene aus dem Video von Lilo Mangelsdorff analysiert. Im Üben des Passgangs während der Proben zu *The Walk* wurden unterschiedliche Erfahrungen der Mitforschenden deutlich. Auch in der Reflektion dieser Erfahrungen gibt es, wie in der zweiten ethnografischen Betrachtung in Kapitel 3.9 gezeigt, unter den Beteiligten durchaus Unterschiede. Diese hängen unter anderem mit den unterschiedlichen Rollen im Forschungsprozess zusammen wie auch mit individuellen Hintergründen und Kontexten der involvierten Expert*innen. Diese Unterschiede tragen zur Vielstimmigkeit der Untersuchung bei, die maßgeblich für das Gelingen des

²⁴ Flick (2011) S. 293.

Forschungsprozesses ist. Schließlich geht es um die Erforschung der Permeabilität und Verwobenheit von unterschiedlichen, individuellen sowie kollektiv geteilten Wahrnehmungs- und Handlungsräumen im Gehen, die erst im gemeinsamen Gehen und Reflektieren ein ganzes Bild formen. Deshalb werden die Antworten aus den Fragebögen und Gesprächen einerseits und meine Notizen und Erinnerungen andererseits als gleichwertig behandelt.

Keine Berücksichtigung finden die Jahreszeiten. Die Proben zu *The Walk* fanden hauptsächlich im Winter statt, die hier untersuchten Performances dagegen im Frühjahr und Sommer. Die Proben und Performances von *Gänge* in Hamburg fanden im Frühling statt. Auch die Abfolgen der Recherchen, Proben und der einzelnen Performances werden in dieser Untersuchung nicht chronologisch nacherzählt.²⁵ Vielmehr folgt der Aufbau der nächsten Unterkapitel den oben aufgeführten Erfahrungsebenen und beleuchtet, teilweise gegliedert durch reflexiv-theoretische Kapitel, zunächst meine alleine unternommenen Recherchen in Hamburg, dann die Gruppenproben in Berlin und Hamburg und schließlich die Performances in Berlin, Düsseldorf und Hamburg.

6.2 Im Feld gehen – Individuelle Recherchegänge in Hamburg-Winterhude

Die von mir ohne die anderen Performer*innen unternommenen Recherchen für die Übertragung des 2012 in Berlin-Mitte erarbeiteten Scores von *The Walk* auf die Umgebung der Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg-Winterhude²⁶ fanden an drei Tagen im März und April 2014 vor Ort statt.²⁷ Sie wurden, wie bereits erwähnt, von Heike Lücken ethnografisch begleitet. Neben meinem Arbeitsprozess alleine und mit den Performer*innen in Hamburg unternimmt Lücken anhand teilnehmender Beobachtung und mithilfe von Gesprächen eine praxeologische Untersuchung der Methoden des Stadtforschers Boris Sieverts und die der Mitarbeiter*innen des Büros *blauraum Architekten*.²⁸ Ihr Ziel ist die Erkundung unterschiedlicher Praktiken künstlerischer Wissensproduktion in Bezug auf Stadt. Dafür entwickelt Lücken den Begriff der *cho-reografischen Stadtforschung*, die mithilfe sinnlicher Wahrnehmung und Bewegung im urbanen Feld Wissen über Raum- und Bewegungsordnungen von Stadträumen generiert, indem sie unter anderem mit diesen Ordnungen spielt.²⁹ Dabei ist Lücken bewusst, dass ihre ethnografischen Untersuchungen eine »Wissensproduktion zweiten Grades dar[stellen]: Wissen über Wissen zu generieren.«³⁰ Ich nutze diese dem Außenblick Lückens geschuldete Distanz

²⁵ Zur Chronologie der Performances siehe Anhang 1: Chronologien und Stationen des Forschungsprozesses.

²⁶ Kampnagel ist eine von Deutschlands größten freien Spiel- und Produktionsstätten für zeitgenössische Performance mit internationalem Renommée, die 1984 in den Hallen der ehemaligen Kranfabrik Kampnagel gegründet wurde. Vgl. »Kampnagel«, abrufbar unter: <https://www.hamburg.de/kampnagel/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

²⁷ Vgl. Anhang 2: Probennotizen und Feedback *Gänge* (Hamburg).

²⁸ Vgl. Lücken (2023) S. 99–108 sowie S. 150–181.

²⁹ Vgl. ebd. S. 96–98.

³⁰ Ebd. S. 99.

zu dem durch meine Praktiken generierten Wissen, da dieses auch in seiner Subjektivität immer schon geteiltes und teilbares Wissen darstellt.³¹ Durch eine Bezugnahme auf Lükens Außenperspektive wird diese Relation deutlich und das Wissen aus meinen Praktiken als durch Beziehung emergierend kontextualisiert.³²

Wahrnehmung und Orientierung im Gehen anhand von Karten und Scores

Lüken stellt für die Recherchen alleine und die Arbeit mit den Performer*innen insgesamt vier Sets an Praktiken fest:

1. Praktiken der Orientierung und Raumwahrnehmung
2. Praktiken der Explikation und Reflektion
3. Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption
4. Praktiken des Transponierens³³

Für die Recherche alleine stellen die Praktiken der ersten und der dritten Gruppe diejenigen dar, die für die Recherche ohne Gruppe wichtig sind. In der ersten Gruppe zählt Lüken folgende Praktiken auf:

- Sich orientieren
- Verschiedene Perspektiven einnehmen
- Stadtraum als Bühne etablieren
- Wahrnehmungen intensivieren
- Wiederholen³⁴

In der dritten Gruppe sind folgende Praktiken enthalten:

- Gangarten ausprobieren
- Imaginieren und ausprobieren³⁵

Im Folgenden nutze ich diese sieben Praktiken als Raster, um meine Erinnerungen und Notizen zu ordnen.

³¹ Vgl. Knoblauch (2017) S. 120–124.

³² Die Möglichkeit, auf eine ethnografisch fundierte Außenperspektive auf einen ansonsten künstlerisch und autoethnografisch erhobenen Sachverhalt zugreifen zu können, stellt eine besondere Forschungssituation dar, für die ich mich bei Heike Lüken bedanke.

³³ Vgl. Lüken (2023) S. 150–181.

³⁴ Vgl. ebd. S. 155–164.

³⁵ Vgl. ebd. (2023) S. 170–172.

Zunächst sind »Sich orientieren« und »Wahrnehmung intensivieren« zentral. Als ich zum ersten Mal die Umgebung von Kampnagel erkunde, orientiere ich mich anhand eines ausgedruckten Kartenausschnitts von Google Maps und versuche den Originalscore von *The Walk* aus Berlin-Mitte in einer Form von Rundgang um das Gebäude von Kampnagel in Hamburg-Winterhude zu verorten. Die Verortung und Übertragung des Berliner Scores auf Winterhude leitet meine Orientierung in der Umgebung. Meine Methode, um die richtigen Räume zu finden und zu etablieren, ist das Gehen, durch das ich auch unterschiedliche Raumqualitäten erfasse.³⁶ Im Imaginieren der unterschiedlichen Gangarten des Scores intensiviere ich die Wahrnehmung meiner selbst und meiner Umgebung und erlebe eine gesteigerte Verbindung meiner Leibkörperinnenräume und der mich umgebenden Außenräume. Diese Intensivierung wird schließlich durch das Ausprobieren der unterschiedlichen Gangarten des Scores gesteigert. Ginge ich lediglich in der normalen Gangart eines Spaziergangs, würde ich zwar die Umgebung intensiviert wahrnehmen, nicht aber meinen sich bewegenden Leibkörper im variablen Austausch mit den durchschrittenen Orten. Die unterschiedlichen Gangarten steigern bestimmte sinnliche Eindrücke, wie z.B. den Kontakt der Füße mit dem Boden beim Stampfen und Hüpfen, während andere, wie beim Gang mit geschlossenen Augen, unterdrückt werden. Dadurch werden bestimmte Qualitäten der Umgebung hervorgehoben, aber auch bestimmte Eigenschaften meines Leibkörpers betont und damit in ihren Verbindungen zur Umgebung explizit erlebbar.³⁷

»Sinnliche Wahrnehmung dient [...] als Erkenntnisinstrument«³⁸ und wird, wie bereits in den Kapiteln 3.4 und 3.5 gezeigt, nicht als nur physiologisch gegeben oder pathisch auf ein Leibsubjekt bezogen aufgefasst, sondern als kulturell geformte und künstlerisch gestaltbare Leibkörpertechnik. Sinnliche Wahrnehmung ist damit Teil meiner choreografischen Arbeit und kann, wie die Bewegungen der unterschiedlichen Gangarten auch, sinnhaft reflektiert, wiederholt und variiert werden.³⁹ Der in Kapitel 4.1 erwähnte öffentliche Raum als Bühne der bürgerlichen Gangarten des 18. Jahrhunderts ist in meiner Recherche also auch eine Bühne der Wahrnehmungstechniken und eine Bühne für daraus resultierende Wahrnehmungen. So suche ich in meiner Recherche nach architektonischen Settings, die die Sinne intensivieren, wie z.B. den Hörsinn in Toreinfahrten oder Arkaden,⁴⁰ und solche, »die Auf- und Abgänge bieten, die ein Zuschauen und eine theatrale Erfahrung ermöglichen«⁴¹, sei es für Auftritte der Performer*innen oder als Rahmensetzungen für die Beobachtung von zufällig vorbei kommenden Passant*innen. Dabei geht es in der späteren Performance nicht allein darum, die Theatralität des Stadtraums im Sinne inszenierter Präsenzen hervorzuheben, sondern um »Möglichkeiten

³⁶ Vgl. hierzu auch Lücken (2023) S. 160.

³⁷ Vgl. hierzu auch Lücken (2023) S. 161–164.

³⁸ Ebd. (2023) S. 161.

³⁹ Vgl. Knoblauch (2017) S. 120–124.

⁴⁰ Vgl. Lücken (2023) S. 162.

⁴¹ Ebd. S. 158.

[...], die Darstellbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit von Bewegung als ein ›sich Verhalten‹ zu zeigen.«⁴² Verhalten äußert sich aus dieser Perspektive nicht allein in intentionalen, Raumeinnehmenden Bewegungen, sondern auch in Wahrnehmungsweisen, wie z.B. Blickrichtungen, Hören als Lauschen oder Zuhören oder die Introversion beim Nachspüren von inneren Empfindungen.



Abbildung 25–28: Recherche in Winterhude – Tiefgarage, Hinterhof, Hausfassade und Arkaden, Videostills

Auch wenn ich im Stadtraum in Winterhude weniger eine Bühne »im Sinne eines Sehens und Gesehen-Werdens«⁴³ erkenne als in Berlin-Mitte, wo die Straßen belebter sind, finden sich im wiederholten Abgehen und im Einnehmen immer neuer Perspektiven vier neuartige Räume, die den medialen Verschachtelungen von Wahrnehmung, Gehen, Sich-Verhalten und architektonischer Umgebung eine Bühne geben: Eine Tiefgarage, deren Funktion als Parkraum für Autos mit ihrer niedrigen Decke, ihrem Neonlicht und ihren eigenen Gerüchen eine für Fußgänger*innen fast feindliche Atmosphäre verbreitet;⁴⁴ einen offenen Hinterhof in der Jarrestadt mit Grünanlage, gänzlich umgeben von Fenstern, die aus privaten Wohnungen

⁴² Ebd. S. 159.

⁴³ Ebd. S. 158.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 160.

auf den Hof und damit auf mein versuchsweises Stampfen und Hüpfen auf den dortigen Rasenflächen schauen können;⁴⁵ den engen Bürgersteig einer sich lang kurvenden Straße mit einer langen, sich rund an die konkave Kurve der Straße anschmiegenden Hausfassade, entlang derer ich entlang laufe, während sich die Straße aufgrund der versperrten Sicht durch die gebogene Fassade nur schrittweise erschließt;⁴⁶ und die Arkaden bei Kampnagel entlang des Osterbekkanals, die eine ganz eigene Hörerfahrung des Stadtraums und der eigenen Schritte eröffnen.⁴⁷

Dass diese Funde möglich wurden, da ich meine Recherche mithilfe des bestehenden Scores anhand der von Lücken identifizierten Praktiken »Gangarten ausprobieren« und »Imaginieren und antizipieren« aus dem dritten Set auf die zukünftige Performance von *Gänge* ausgerichtet hatte, unterstreicht die Verschachtelung von Choreografie und Wahrnehmung, von Sinn und Sinnlichkeit und die These, dass nicht nur Bewegungen im Raum, sondern auch Wahrnehmungen als Leibkörpertechniken gestaltet, d.h. also choreografiert werden können. »Dramaturgically speaking, we have two kinds of emergence within the choreography [of *The Walk*],« sagt der Performer Jeroen Peeters zu dieser Verwicklung von Wahrnehmung, Bewegung und Raum,

things that emerge from walking, from a knowledge of the body, an awareness of the body, for instance going from a walk that slows down, speeds up, goes homolaterally and so on to, later on, in the second half of the choreography, emergence from the city – suddenly there is like, a big shopping street that looks like a stage, and you take that context.⁴⁸

Es handelt sich um »... elements of the theater and how you can find them in the cities.«⁴⁹ In den Kapiteln 3.4 und 5.2.1 wurde ausgeführt, wie Wahrnehmung in somatischen Praktiken als Leibkörpertechniken bewusst gemacht und gestaltet werden können. In diesem Sinne könnte man davon sprechen, dass ich bei der Recherche *somatische Bühnen* in der Stadt suche und danach frage, wie diese sich manifestieren, und wie sie choreografiert und dadurch bewusst wahrnehmbar werden können.

Exkurs: Somatik & Politik – Die Stadt als Aufforderung zu choreografischem Denken

Die amerikanische Choreografin und Forscherin Megan V. Nicely spricht davon, dass Städte als fortlaufende Aufforderungen nicht nur zu spontanen Handlungen und alltäglichen Reaktionen verstanden werden können, sondern auch als Anlässe zu anhaltendem,

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. Anhang 2: Probennotizen und Feedback *Gänge* (Hamburg), Zeile 40–42.

⁴⁷ Vgl. Lücken (2023) S. 162.

⁴⁸ Video 1, Timecode 17:59–18:23.

⁴⁹ Vgl. ebd., Timecode 18:24–18:27.

bewusstem Training unserer Sinne mit dem Ziel der Aufrechterhaltung unserer Handlungsfähigkeit. In ihrem Essay »Choreographing the City: Techniques for Urban Walking« (2015) beschreibt Nicely Städte überdies als eine choreografische Einladung zur Desorientierung bekannter Räume, die in ihren »twists, turns, planning, and routes«⁵⁰ nicht nur unsere Handlungen sichtbar machen, sondern auch unsere Entscheidungen, Intentionen und unser inneres Spüren nachvollziehbar.

Aufmerksamem Gehen kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu, da es eine Kraft freisetzen kann, die Schritt für Schritt Handlung und Wahrnehmung verbindet und etwas kultiviert, was Nicely als »choreografisches Denken« bezeichnet. Aufmerksam Gehende sind in diesem choreografischen »Gehdenken« in der Lage, unterschiedliche Elemente der Stadt zu verbinden: natürliche und gebaute Umwelt, Strukturen wie Gesetze bzw. Vorschriften und urbane Institutionen, städtische Praktiken sozialer Interaktion sowie Repräsentationen von Städten in den Medien, aber auch unsere Vorstellungen von und zu urbanen Räumen. Es entsteht ein komplexes Netzwerk, aus dessen Zwischen- und Freiräumen für die Gehenden so etwas wie Choreografie nicht allein als organisierte Bewegung im Raum, sondern vielmehr als bewusst gefühlte Erfahrung hervorgehen kann,⁵¹ was den in Kapitel 3.8 angeführten intimen Aussagevorgängen der Gehenden bei Certeau eine bewusste somatische und choreografische Komponente hinzufügt. Die dafür nötige somatische Intelligenz, so Nicely, erfordert regelmäßige Praxis, die Fertigkeiten wiederholt, zu denen auch Wahrnehmungsvorgänge gehören, die auf diese Weise geschärft werden. So kann in fokussierten regelmäßigen Spaziergängen durch die Stadt Aufmerksamkeit geübt werden für die Verbindungen zwischen Atmung, Bodenkontakt, individuellen Wegekarten, körperlichen Strukturen in Relation zu den umgebenden baulichen Strukturen bis hin zu der Tatsache, dass diese Elemente eben nicht nur individuelle, von anderen getrennte Elemente sind, sondern geteilte Räume darstellen, die zudem ideologisch durchwirkt sind und politisch wirksam werden können.⁵²

Dadurch, dass in Städten Raum eine begrenzte Ressource darstellt, ist dieser auch umkämpftes Terrain. Unterschiedliche Interessengruppen ringen mit unterschiedlichen Mitteln um einzelne Orte und um die Gestaltung von Stadträumen. Nicely knüpft hier auch eine Kapitalismuskritik an, da Gruppen mit geringen Ressourcen, wie z.B. Obdachlose, wenig ausrichten können gegen Investoren mit weitreichenden Mitteln und dem Einfluss, der nötig ist, um ganze Stadtviertel zu verteuern und den Ausschluss bestimmter Gruppen zu legitimieren. Künstler*innen stellen hier eine besondere Gruppe dar, deren Angehörige sich aufgrund kreativer und organisatorischer Ressourcen immer wieder neue Räume erschließen können.⁵³

⁵⁰ Nicely (2015) S. 3.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. ebd. S. 6–7.

⁵³ Ebd. S. 12–13.

Um nun die Sensibilität für die Verbindungen zwischen so disparat erscheinenden Elementen wie somatischen Wahrnehmungsprozessen, gebautem Stadtraum und Stadtpolitik und -entwicklung im und durch Gehen zu trainieren, schlägt Nicely in ihrem Essay einige konkrete Wahrnehmungs- und Bewegungsübungen für Stadtpaziergänge vor, die denen aus Münkers *Feldenkrais-Walks* ähneln, und verbindet diese mit Beobachtungen und Verhaltensvorschlägen, die ein kritisches Bewusstsein für ideologische und politische Aspekte von Stadt und deren Entwicklung kultivieren. Urbanes Gehen kann so zu einer Neuorientierung unseres Denkens in einer Stadtgesellschaft führen, deren Räume maßgeblich von kapitalistischer Gewinnmaximierung infiltriert sind und damit eine dem Kapitalismus spezifische Somatik hervorrufen, deren auf strikter Trennung von privaten und öffentlichen Räumen fußende Logik durch das bewusste Gehen befragt werden kann.⁵⁴

Eines der politischen Momente des Gehens liegt in genau einer solchen Befragung von Stadtplanung. Nicely führt sie in ihrem Text alleine durch. Doch die leibkörperlich zugrunde liegenden Erfahrungen mit Stadtraum sind nie singulär, sondern immer divers und geteilt, und jede*r Gehende, egal ob als Künstler*in, Alltagsstadtnutzer*in, Stadtplaner*in, Spekulant*in oder Politiker*in, muss beständig zwischen leibkörperlichen, persönlichen und öffentlichen Räumen navigieren. Erst gemeinsames Gehen kann diese Differenzen zu Tage fördern und in einen potentiell politisch wirksamen Austausch bringen. Zu fragen ist also, wie wir gemeinsam und vielstimmig durch die Stadt gehen können, wollen wir im Gehen die Stadt und ihre sozialen Gefüge neu wahrnehmen, imaginieren und letztlich auch verändern.

6.3 Gemeinsam Proben in Berlin – Recherchieren, Rhythmisieren, Entscheiden

The Walk und auch *Gänge* waren von Anfang an als kollektive Projekte konzipiert und durchgeführt. Die Proben im Herbst und Winter 2011/12 in Berlin fanden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, immer mit allen sechs Performer*innen einschließlich mir statt. Die Frage nach Wegen des kollektiven Gehens und Wahrnehmens der durchschrittenen Stadträume wurde also von Anfang an gemeinsam untersucht und regelmäßig in der Gruppe diskutiert. Erst in der Übertragung auf andere Stadträume, wie Hamburg-Winterhude oder Düsseldorf, ging ich zunächst alleine auf Recherche, um die Ergebnisse dann zu übermitteln und mit dem Kollektiv zu besprechen und zu proben. Gemein hatten alle Proben aber, dass die gemeinsame Suche nach einer Aktivierung von Wahrnehmungsverbindungen zwischen unterschiedlichen Sinnen (Propriozeption, Kinästhesie, Sehen und Hören) und Räumen (Leibkörperinnenräume und umgebende Räume wie Straßen, Häuser und auch soziale Räume) das Gehen

⁵⁴ Vgl. Nicely (2015) S. 9.

durch die Stadt leitete und im Prozess zu einer Vielstimmigkeit führte, deren Stimmen in Gruppendiskussionen regelmäßig von allen gehört wurden.

Im Folgenden untersuche ich zunächst auf Basis meiner Notizen und Erinnerungen und unter Bezugnahme auf den Film von Lilo Mangelsdorff Momente und Aspekte der kollektiven Recherche in Berlin. Dabei geht es nicht um das Nachvollziehen des gesamten künstlerischen Prozesses, sondern um die Untersuchung einzelner Momente, welche exemplarisch erkennbar machen, wie das gemeinsame Entwickeln des Geh-Scores mit seinen Rhythmen die oben genannten Wahrnehmungsverbindungen schrittweise ermöglicht und intensiviert hat. Es soll deutlich werden, wie das gemeinsame Gehen als Forschungsmethode Schritt für Schritt nicht nur zu Ideen für die entstehende Performance führt, sondern auch zu Erkenntnissen bezüglich der Permeabilität unterschiedlicher Räume, und wie diese polyrhythmisch und synästhetisch gestimmt und ineinander verschachtelt sind. Auch hier dienen die durch Lücken identifizierten Praktiken als Anhaltspunkte zur Strukturierung der Untersuchungsergebnisse.

Gangarten im Studio, Wendepunkte im Stadtraum

Für die kollektive Erarbeitung des Scores von *The Walk* in Berlin beziehe ich mich auf drei der im ersten Set von Lücken beschriebenen *Praktiken der Orientierung und Raumwahrnehmung*: »Sich orientieren«, »Räume finden und etablieren« und »Stadtraum als Bühne etablieren«.⁵⁵ Außerdem ziehe ich zwei der im vierten Set gefassten *Praktiken des Transponierens* heran: »Entscheidungen treffen und revidieren« und »Rhythmisieren«.⁵⁶ Auch wenn die anderen, von Lücken gelisteten Praktiken Bestandteil der gemeinsamen Arbeit und Recherche in Berlin waren, werde ich mich auf die fünf genannten Praktiken konzentrieren, denn gerade diese Praktiken machen den kollektiven Charakter der Forschung in Berlin erkennbar. Außerdem lässt sich mit ihnen zeigen, wie die in Kapitel 5.2 angesprochene Permeabilität von durchschrittenen Räumen unter anderem durch die in Kapitel 5.1 untersuchten Rhythmen des Gehens entsteht. Sie machen deutlich, wie durch die Rhythmisierungen der unterschiedlichen Gangarten diese intensiviert und im Stadtraum performativ wirksam werden. Zunächst untersuche ich die Praktiken »Sich orientieren«, »Räume finden und etablieren« und »Stadtraum als Bühne etablieren«.

Im Berliner Probenstagebuch⁵⁷ finden sich: Notizen zu Überlegungen und von Gruppendiskussionen zu imaginierten sowie Aufzeichnungen von tatsächlich ausprobierten Gehrhythmen und Gangarten; Einträge zu Platzierungen der Performance im Stadtraum im Verhältnis zum Theater als spezifischer Ort und zur Stadt als Bühne; und schließlich Anmerkungen zur Wahrnehmung innerhalb der Gruppe und zu deren Sichtbarkeit für andere

⁵⁵ Vgl. Lücken (2023) S. 155–164.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 172–179.

⁵⁷ Siehe Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin).

Stadtbenutzer*innen. Für die Recherchen im Stadtraum legen wir die Kriterien fürs »Räume finden« fest. Sie folgen einer Diskussion in der Gruppe vom 30.12.2011:

Criteria for street scouting:

- Look at topography (down- or uphill, broad or narrow sidewalks, squares, traffic lights etc.) What shops, cafés, places are around?
- Listen to sound environment
- Look at scenery/images
- Imagine possible walks, dances, songs, sounds, texts, music
- People? Crowded, empty, standing & waiting, sitting, skate-boarding, rushing etc.
- Practicalities (opening hours of cemeteries; accessibility of backyards etc., traffic; width of sidewalks etc.)
- Go with your desire and taste in order to highlight places⁵⁸



Abbildung 29: Karte für erste Recherche im Stadtraum⁵⁹

Diese Punkte lenken die Aufmerksamkeit unterschiedlicher Sinne auf die im Gehen untersuchten Umgebungen, auf deren Benutzungen durch andere Stadtbewohner*innen und auf deren Institutionalisierung durch Zugänglichkeiten, Regelwerke und Öffnungszeiten. Diese Aufmerksamkeit soll über individuelle künstlerische Interessen und Vorlieben mit einem Augenmerk auf vorgefundene Szenerien und mit der Vorstellung und Antizipation von Performanceelementen verbunden werden. Im zweiten Schritt haben wir anschließend in Zweiergruppen drei unterschiedliche Gebiete zwischen meiner damaligen Wohnung in Berlin Mitte

⁵⁸ Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeile 277–286.

⁵⁹ Ebd., Zeile 350.

und den Sophiensaealen erkundet. Für unsere Orientierung hatte ich den entsprechenden Ausschnitt aus Google Maps ausgedruckt und markiert (siehe Abbildung 28).⁶⁰ Für die Erkundung schlug der Performer Jeroen Peeters vor, nach Orten im Stadtraum zu suchen, die an Räume im Theater erinnern: eine Lobby, ein Balkon, eine Tribüne, ein Kulissenvorhang, ein Kartenverkaufsschalter, ein Tanzboden.⁶¹ Eines der Ergebnisse am Ende des Tages war die Frage danach, wie sicht- und hörbar die Performance in der Stadt sein sollte.⁶²

Parallel zu diesen Stadtraumerkundungen beschäftigten wir uns mit Gangarten und -rhythmen. Die Praktiken umfassten regelmäßige Stepptanzunterrichte durch Zoe Knights,⁶³ gemeinsame Untersuchungen von Gangarten im Studio,⁶⁴ und die Entwicklung von Gangarten durch die beteiligten Performer*innen, die die von Lücken identifizierte Praxis des »Rhythmisierens« detailliert umsetzten. Kriterien und Fragen für die Praxis der Entwicklung von Gangarten waren:

- A) Changes
 - In rhythm
 - Weight shifting
 - Form (spiral of spine, arm-swings, leg-movements)
 - Speed
 - Level
- 1. Subtle
 - Such as slowing down
 - Small/not-quite steps
- 2. Clear
 - Sudden runs
 - Stops
 - Going to ground
 - Jumps
 - Turns
- B) How to flow or jump into a movement phrase of steps & other moves or into a score?⁶⁵

Es entstanden Gangbilder mit Namen wie »five-lane-changer«, »seven-limp«, »bubble walk«, »superhero« oder »hick-up«.⁶⁶ Es sei an dieser Stelle der Fantasie der Leser*innen überlassen, wie diese im Studio entwickelten Gangarten jeweils aussahen, denn letztlich haben sie die Übertragung auf den Straßenraum aus weiter unten ausgeführten Gründen nicht überlebt.

Am sechsten Januar 2012 unternahm die Gruppe einen ersten Versuch, die Recherchen aus dem Stadtraum und die Untersuchungen von Gangarten und ihren Rhythmen im

⁶⁰ Vgl. ebd., Zeile 350–352. Zu diesem Zeitpunkt war der Plan noch, dass es sich um einen Weg zum Theater handelt. Meine Wohnung in der Nähe der Sophiensaeale war ein naheliegender Anfangspunkt.

⁶¹ Vgl. ebd., Zeile 340–347.

⁶² Vgl. ebd., Zeile 339.

⁶³ Vgl. ebd., Zeile 259, 269, 335, 359, 689, 862.

⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.1 der vorliegenden Untersuchung sowie Lücken (2023) »Bewegung anleiten«, S. 173–174.

⁶⁵ Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeilen 289–304.

⁶⁶ Ebd., Zeilen 425–429.

Studio zusammenzubringen. Dieser Versuch war zugleich ein Wendepunkt im Prozess, an dem die Praxis »Entscheidungen treffen und revidieren« gerade auch in ihrem kollektiven Charakter deutlich wird. Als Start- und Zielpunkte wurden meine damalige Wohnung in der Rosenthaler Vorstadt und die Sophiensaele in Berlin-Mitte festgelegt. Außerdem gab es einen Score mit einfachen Wenn-Dann-Regeln, zu denen gehörte, dass die oben genannten, im Studio entwickelten Gangarten unter bestimmten Umständen angewendet werden sollten. Nachher sollten die Erfahrungen und Beobachtungen besprochen und gesammelt werden. Ich selber war am Tag dieses ersten Versuchs aufgrund anderer beruflicher Verpflichtungen nicht anwesend.⁶⁷

In einem Gespräch mit Jeroen Peeters, der die Ergebnisse des Tages notiert hatte, wurde am Tag danach deutlich, dass die Gangarten aus dem Studio im öffentlichen Raum der Straße zu kompliziert waren. Um sie durchzuführen, mussten die Performer*innen Schritte und Bewegungen in vorgeschriebenen Zählzeiten ausführen, was sowohl die Wahrnehmung der Umgebung, als auch das Imaginieren von Möglichkeiten erschwerte, die das tatsächliche Gehen bereichern könnten. Außerdem war nicht mehr klar, ob es um den Weg, die Umgebung oder um die Konzentration auf die Bewegungen ging. Und es fiel schwer, sich vorzustellen, wie ein Publikum eingebunden werden könnte.⁶⁸ Auch im Gespräch mit der ganzen Gruppe am neunten Januar 2012 hieß es, der Score zwei Tage zuvor war »too complicated«⁶⁹. Außerdem war nicht klar, ob es um die Gruppe oder um den Weg ging.⁷⁰ Um diese Fragen und Probleme zu beantworten, mussten die Scores den Weg und die Gangarten anders miteinander in Beziehung setzen und anders rhythmisieren.⁷¹

»Once around the block, listening to each other's rhythms« & »Once around the block, slowing down«

In Folge formulierten und probierten wir am neunten und zehnten Januar 2012 gemeinsam drei Scores, die wir im öffentlichen Raum ausprobierten, und die für die aufgeworfenen Probleme Untersuchungsergebnisse lieferten, welche nicht nur inszenatorische Fragen für die Performance beantworteten, sondern auch Forschungsfragen zur Permeabilität der unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Handlungsräume im Gehen. In dieser Zeit probten wir in der Ateliergemeinschaft *Milchhof* in Berlin Prenzlauer Berg.⁷² Eines der dortigen Ateliers ist ein Tanzstudio, in dem wir uns im Januar 2012 regelmäßig treffen, um für *The Walk* zu proben.

⁶⁷ Vgl. ebd., Zeile 431–440.

⁶⁸ Vgl. ebd., Zeile 447–475.

⁶⁹ Ebd., Zeile 514.

⁷⁰ Vgl. ebd., Zeilen 515–516.

⁷¹ Vgl. ebd., Zeilen 516–533.

⁷² Der *Milchhof* beherbergt hauptsächlich bildende Künstler*innen, deren Ateliers ursprünglich in einem ehemaligen Molkereihof in Berlin-Mitte untergebracht waren und 2004 in ein altes Schulhaus auf der Schwedter Straße umgezogen sind.

Teils arbeiten wir im Studio, teils probieren wir Gangarten und Scores für Gruppenspaziergänge draußen auf der Straße aus. Die Umgebung ist hauptsächlich Wohngebiet, in dem eine Kita, ein Supermarkt und ein kleiner Park mit Spielplatz liegen, durch das sich aber auch die durch Geschäfte und Cafés belebte Kastanienallee zieht.

Der erste Score, den wir probieren, beinhaltet drei Regeln: (1) Er soll ohne zuvor entschiedene Wegführung eine Stunde durch die Umgebung driften. (2) Wir sollen uns immer der anderen in der Gruppe bewusst bleiben. (3) Wenn wir in einer Gruppe eng zusammen kommen, sollen wir rennen. Im Gespräch danach wird deutlich, dass die nur leichte Verschiebung von normalem Gehverhalten einer Gruppe zu einem gemeinsamen Lauf ohne Joggingoutfits die Gruppe an die Grenze zur Auffälligkeit und damit vom eher privaten gemeinsamen Spaziergang zu einer öffentlich wirksamen Performance gebracht hat. Die Einfachheit des Scores mit seinen lediglich zwei Tempi von weitgehend normalen Fortbewegungsarten bringt die Gruppe zu der Frage, wie die Grenzen zwischen solchen performativen Räumen weiter verwischt werden könnten.⁷³

Am selben Tag probieren wir einen weiteren Score, der folgende Anweisung enthält: »focus on walking together, close to each other, once around the block [...], listening to each other's rhythms and negotiating unison.«⁷⁴ Wir gehen zu sechst bis zur Straßenecke Schwedter und Rheinsberger Straße, wo wir uns eng zusammenstellen und den Score beginnen. Auf dem linken Bürgersteig gehen wir bis zur Wolliner Straße, in die wir links abbiegen. Dort müssen wir aufgrund einer Baustelle auf dem Bürgersteig kurz auf die Fahrbahn ausweichen. Danach geht es auf dem Bürgersteig weiter, am Park auf dem Arkonaplatz vorbei und dann links in die Fürstenberger Straße. An der Ecke, wo sich 2012 ein Supermarkt noch im alten Gebäude einer Kaufhalle aus Zeiten der DDR befindet, biegen wir links in die Schwedter Straße ein und gehen bis zum Eingang zum Milchhof. Dort beenden wir den Gang, der uns durchweg durch Wohnstraßen des Viertels geführt hat. Aus dem anschließenden Gespräch entstehen folgende Notizen:

Ehud: like a group of friends, playing around through proximity

Boris: [...] we were more part of the city; it's less suspicious

Noha: a mix between performance and base experience

Ehud: always a group; always moving; new stuff developed in the back and then moved front [...]

Noha: listening to the back and interpreting that⁷⁵

Es wird deutlich, dass dieser Score mit seinem Fokus auf Zusammenhalt der gehenden Gruppe und auf das Wahrnehmen der Gehrhythmen der anderen durch die in Kapitel 5.1

⁷³ Vgl. ebd., Zeile 353–546.

⁷⁴ Ebd., Zeile 548–5550.

⁷⁵ Ebd., Zeile 552–558.

beschriebenen Prozesse von Entrainment, Synchronisierung und Resonanz zu einem Gefühl von spielerischer Komplizenschaft innerhalb der Gruppe geführt hat und zugleich zu einer stärkeren Beziehung der Gruppe zu ihrer urbanen Umgebung. Die involvierten bzw. konstituierten Räume sind in diesem Score durchlässig für einander. Außerdem war das Horchen auf Gehrhythmen intensiviert und hat zu immer wieder neuen Gangarten in der ganzen Gruppen geführt. Das Gehen wurde dabei performativ, ohne jedoch sichtbar stilisiert zu sein. Es blieb eine basale Erfahrung. Gemeinsames Gehen nah beieinander mit einem starken Fokus auf die Gehrhythmen und deren Synchronisierung innerhalb der Gruppe einerseits und eine gesteigerte Verbundenheit mit der urbanen Umgebung andererseits schließen sich also nicht gegenseitig aus, zumindest wenn zunächst keine oder kaum Gangarten vorgeschrieben werden, und wenn der im Score beschriebene vornehmliche Wahrnehmungsmodus »listening to each other's rhythms« ist.

Am nächsten Tag probieren wir zwei weitere Scores. Der erste beinhaltet wieder mehr unterschiedliche Gangarten, führt aber nicht nur durch Wohnstraßen, sondern auch über die Kastanienallee. Wir stellen fest, dass eine Straße mit vielen Geschäften eher wie eine Bühne funktioniert und unser gemeinsames Gehen hier eher inszeniert wirkt. Die Passant*innen schauen eher wie ein Publikum auf uns als in einer Wohnstraße. Durch deren Blicke wird das gemeinsame Gehen gerahmt und intensiviert. Dies ist ein erster Schritt von der *somatischen Bühne* des Hörens in Richtung der Praxis »Stadtraum als Bühne etablieren«. Allerdings erscheint uns die erneute Fülle an Gangarten zu viel, um wirklich auf die Umgebung achten zu können. Einzig eine Verlangsamung der Gruppe in dem Moment des Spaziergangs, als ein Kleintransporter mit der Firmenaufschrift eines Elektrikers auf dem Bürgersteig im Weg steht, verbindet die Gruppe miteinander und zugleich mit der Umgebung in der stillen Übereinkunft, nicht in das Hindernis hineinzulaufen. Uns wird klar, dass langsames Gehen eine Aufmerksamkeit ermöglicht, die zwischen dem eigenen Gehen, der Gruppe und der urbanen Umgebung mit ihren Passant*innen nahtlos wechseln und diese Ebenen sogar zeitgleich fokussieren kann.⁷⁶ Der zweite Score vom zehnten Januar wiederholt die Route des zweiten Scores vom Vortag, ein Mal um den Block des *Milchhof*: »a walk (yesterday's pathway), one body, one slowing down together, one over-formulated material, otherwise try to avoid over-formulation, pay attention to weight-shifts«⁷⁷. Insgesamt wird der Fokus hier eher auf das Geschehen innerhalb der Gruppe, »one body«, und auf das Erleben der geteilten Leibkörperlichkeit gerichtet, »pay attention to weight-shifts«. Ansonsten ist der Bewegungsrahmen weit gesteckt zwischen Verlangsamung und lediglich einer deutlich veränderten, »over-formulated« Gangart.

⁷⁶ Vgl. ebd., Zeile 576–605.

⁷⁷ Ebd., Zeile 607–612.

Erneut stellen wir im Gespräch danach fest, dass Verlangsamung es erlaubt, sich in Beziehung zur Umwelt zu setzen: »the slowing allowed to relate to environment«⁷⁸. Das langsame Gehen mit seinen verlängerten Intervallen zwischen den einzelnen Schritten gibt den Gehenden ausreichend Zeit, zwischen innerleiblichem Spüren und der Wahrnehmung der Umgebung zu vermitteln. Außerdem ermöglicht die Verlangsamung, dass die eigene, sich bewegendes Aufmerksamkeit selber aufmerksam verfolgt werden kann. Da die einzelnen Aufmerksamkeiten der Mitglieder einer Gruppe immer auch individuell sind, bleiben die geteilten Gangarten in einer kontinuierlichen, gegenseitigen Angleichung und werden weniger uniform oder verfallen gar in denselben Marschschritt.⁷⁹ Ein dritter Punkt des Nachgesprächs bezieht sich auf die Form, die wir zum zweiten Mal ausprobiert haben, nämlich »once around the block«. Diese bleibt hängen und wird beschrieben als Ohrwurm, Mantra und als Gehen im Kreis, das langsamer abgespielt, pausiert und zurückgespult werden könnte.⁸⁰ Ähnlich einer Prozession intensiviert ein solcher Gang um den Block das Erleben der durchschrittenen Orte. Das Gehen ist dabei sowohl Methode der Intensivierung, als auch Vehikel für einen Prozess in Zeit und Raum, durch welche die Teilnehmenden sich artikulieren können.⁸¹

Basierend auf den Ergebnissen aus diesen zwei Proben Tagen erarbeiten wir in Folge *The Walk* als Performance, die in den Sophiensaealen mit einem langsamen Gang anfängt und mit einer Art Prozession aufhört und dazwischen mit verschiedenen Spielarten des Gehens einmal um den Block des Theaters führt. In diesem Prozess geben wir uns gegenseitig Feedback und erhalten welches von Kolleg*innen, die probeweise bei Walks um den Block mitgehen. Dabei geht es um die bereits aufgeworfenen Fragen von Leibkörperwahrnehmung, Raumwahrnehmung, Permeabilität und Verschachtelung unterschiedlicher Räume und schließlich um Performativität und Sichtbarkeit im Stadtraum.⁸² Und es geht um die Rhythmen des Gehens und der Performance als Ganzes im Verhältnis zu den Rhythmen der Stadt.⁸³

Exkurs: Synchronisationen menschlichen Gehens

Teil der Probenarbeit waren regelmäßige Sessions mit zeitlich begrenzten Schreibübungen zu bestimmten Themen oder Fragen, so genannte »timed writings«. In den ersten Proben Tagen reflektiere ich in meinen Texten, dass das Gehen rhythmisch oder sogar selber

⁷⁸ Ebd., Zeile 618.

⁷⁹ Vgl. ebd., Zeile 626–627.

⁸⁰ Vgl. ebd., Zeile 625–633.

⁸¹ Siehe auch Kapitel 4.3.

⁸² Vgl. Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeile 860–893, 1028–1038 und 1052–1146, sowie Anhang 2: Score *The Walk*.

⁸³ Basierend auf einer Anmerkung des Musikers Boris Hauf achten wir dabei darauf, dass der Gang durch die geteilten Rhythmen, Formationen, Richtungen und Formen des Gehens nicht zu einem Marsch wird. Vgl. Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeile 616–624, sowie Kapitel 2.3.

Rhythmus ist,⁸⁴ und wie Gruppen von Individuen diese Rhythmen untereinander koordinieren und damit auch Raum organisieren.

Walking is an experience of individuals or of a group. Maybe individuals can become a polyphonic and polyrhythmic group. If we regard the individuals walking down a street not as individuals but as a group, let's say the inhabitants of city x, we don't look at chaos anymore but at a group of people organizing space with each other, silently negotiating their aims, tasks, desires, destinations.⁸⁵

Bereits in dem in Kapitel 5.1 untersuchten Stück *Radial Courses* habe ich solche Polyrhythmen beschrieben. Diese wurden zwar nicht auf der Straße, sondern im Saal des Frascati Theaters von den Tänzer*innen und mit dem Publikum koordiniert, und sie waren, vor allem was Raumrichtungen und Intentionen betrifft, auch weniger komplex als die Aushandlungen der Rhythmen unter Passant*innen auf der Straße. Aber die Koordinationen zwischen den unterschiedlichen Rhythmen sowie Leibkörper- und Umgebungsräumen waren ähnlich vielstimmig und mehrschichtig. In der letzten Szene von *Radial Courses* halten die Tänzer*innen allerdings inne und geben, wie in Kapitel 5.1.5 beschrieben, allen Anwesenden einen Moment, in die unterschiedlichen Leibkörper- und Umgebungsräume im Theatersaal hineinzuhorchen und dem Echo der nun verhallenden Vielstimmigkeit bzw. Polyrhythmik nachzuspüren. Solche stillen Momente hatte es in dem Stück auch schon vorher gegeben, nämlich zwischen den einzelnen Schritten der synchronisiert gehenden Tänzer*innen. Diese Momente waren zwar kürzer als der am Ende des Stücks und zudem eingebettet in die immer weiter laufende Bewegung des Gehens, aber die Intervalle kehrten regelmäßig wieder, so dass die Rhythmen der Gangarten und Sprünge ebenso durch Stille strukturiert waren wie durch die geräuschvollen Schritte selbst.

Der Mediziner und Biologe Matz Larsson misst diesen stillen Intervallen und vor allem der menschlichen Fähigkeit, zweibeiniges, ebenerdiges Gehen in Gruppen so zu synchronisieren, dass solche Intervalle überhaupt erst entstehen können, eine evolutionäre Bedeutung zu, anhand derer er Rückschlüsse auf unsere sozialen, musikalischen, tänzerischen und sprachlichen Fähigkeiten zieht. Larsson beobachtet, dass die Eigengeräusche von Atmung und Fortbewegung wichtige Geräusche aus der Umgebung maskieren können, und dass viele Spezies ihre Bewegungs- und Atemmuster entsprechend angepasst haben: Weibliche Grillen halten z.B. inne, um sich zum männlichen Paarungsgesang hin zu orientieren; bestimmte in sozialen Verbänden lebende und jagende Spinnen pausieren ihre Jagdbewegungen, um in der entstehenden Stille die im Netz zappelnde Beute zu orten; Fische in Schwärmen produzieren überlappende und verwirrende akustische Signale, die vermutlich Raubfische verwirren

⁸⁴ Vgl. Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeile 95 und 111.

⁸⁵ Ebd., Zeile 181–185.

sollen.⁸⁶ Auch für Menschen gilt, dass die rhythmischen Bewegungen des Gehens Geräusche erzeugen, die über innere und äußere Strukturen von Körper, Untergrund und Luft hör- und spürbar werden. Die auf dem Boden aufsetzende Fußsohle, die resultierenden Vibrationen im Erdreich, in der Luft und im Körper, das Reiben der schwingenden Arme am Oberkörper – dies alles erzeugt regelmäßig wiederkehrende, geräuschvolle Momente, in denen ein Mensch die Umgebung nicht oder nur schlechter hören kann.⁸⁷ Hinzu kommen die Geräusche des Atmens, das bei Menschen zwar nicht zwingend an die Fortbewegung gekoppelt ist, dessen phasische Synchronisierung aber in einem unbewussten Entrainment mit anderen rhythmischen Körperbewegungen, wie z.B. Fingerklopfen, bei Menschen durchaus beobachtet wird und sich zumindest als Option auch für das Gehen vermuten lässt.⁸⁸

Ausgehend von Untersuchungen zu Synchronisierungen von Atembewegungen beim sozial ansteckenden Gähnen und von Gehbewegungen bei zwei nebeneinander gehenden Individuen, kommt Larsson für Gruppen von Menschen nun auf einen Zusammenhang zwischen diesen grundlegenden Funktionen des Atmens und Gehens und der komplexen menschlichen Fähigkeit zu untereinander synchronisierten Bewegungen, wie z.B. beim gemeinsamen Musizieren. Anders als Primaten müssen Menschen die Bewegungen der anderen nämlich nicht sehen, sondern nur hören. Er vermutet, dass erste Hominiden, die in kleinen Gruppen lebten, gleich mehrere Vorteile hatten, wenn sie ihre Schritte bei der gemeinsamen Nahrungssuche oder Jagd synchronisieren konnten, ohne dabei auf ihre Füße schauen zu müssen: Der Blick blieb frei für die Umgebung. Zugleich ließ sich der gemeinsam gesetzte Schritt in seiner gesteigerten Lautstärke besser von Umgebungsgeräuschen unterscheiden. Vor allem aber entstanden auf diese Weise gut vorhersehbare, da regelmäßige Intervalle, in denen ohne die Eigengeräusche der einzelnen Schritte der Gruppe die Geräusche der Umgebung, z.B. von möglichen Angreifern oder möglicher Beute, leichter wahrgenommen werden konnten.⁸⁹

Vor diesem Hintergrund merkt der Performancewissenschaftler Kai van Eikels an, dass die Synchronisierung von gemeinsam gesetzten Schritten dabei hilft, »die Gleichzeitigkeit von Sensorik und [geräuschvoller] Motorik« zu lösen, »indem sie eine Art *sekundärer Ungleichzeitigkeit* in das durchweg Gleichzeitige von Perzeption und Locomotion einzieht: Phasen lärmenden Bewegens alternieren mit solchen verstärkten Wahrnehmens, ohne dass wer innehalten müsste.«⁹⁰ Er erkennt für die von ihm untersuchte »kollektive Selbstorganisation«⁹¹ eine Verlagerung der »Aufmerksamkeit von der Verbindung der Individuen in den betonten Phasen

⁸⁶ Vgl. Larsson (2014) S. 3–4.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 4–6.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 6.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 7–10.

⁹⁰ van Eikels (2017) S. 41.

⁹¹ Ebd. S. 41.

rhythmischer Bewegung auf den *Offbeat*«. ⁹² »Kollektivität, die sich durch diese Offbeat-Wahrnehmungsfenster organisiert, ist nicht die eines *Wir-alle*, sondern die eines *Jeder-von-uns* (kann etwas hören). Das entlässt das Wahrnehmen ins Einzelne. Es kollektiviert hingegen das Sich-Zurücknehmen«. ⁹³

In dem Moment, in dem die vier Tänzer*innen am Ende des in Kapitel 5.1 besprochenen Stücks *Radial Courses* stillstehen, vollzieht sich nach der vorhergehenden 19minütigen Aufteilung der Rollen von gehenden Akteur*innen und wahrnehmenden Zuschauer*innen für eine kurze Zeit ein solches, auch in der Handlung des Innehaltens geteiltes, kollektives Sich-Zurücknehmen. Jede*r der Anwesenden horcht in die Stille hinein, »vernimmt besser, und das Ensemble [der Anwesenden] ist so durchlässiger für die Welt, zu der es auch gehört.« ⁹⁴ Der Sinn eines solchen Momentes, in dem sich die in Kapitel 5.1 untersuchten, materiellen Räume von Entrainment, Synchronisierung und Resonanz ineinander schieben und miteinander oszillieren, findet sich gerade in der zeitweisen, im Gehen rhythmisch immer wiederkehrenden Zurückhaltung aller: Sie öffnet bei allen Unterschiedlichkeiten der beteiligten Perspektiven und Stile den Raum für »kollektive Wahrnehmungs- und Orientierungstechniken« ⁹⁵. Der Rahmen einer Gehperformance im geschützten Innenraum eines Theatersaals hat dies intensiv spürbar gemacht. Zwei Jahre später haben wir für die Arbeit an *The Walk* durch die Entdeckung des langsamen Gehens als eine Form kollektiver Zurückhaltung, die von Eikels beschriebenen kollektiven Wahrnehmungs- und Orientierungstechniken auf den Stadtraum übertragen und können so die einzelnen Personen der Gruppe, die Gruppe und die Stadt im und durch gemeinsames Gehen miteinander in Beziehung setzen und zugleich Momente von Performativität im Stadtraum eröffnen. Das langsame Gehen ermöglicht ein kollektives Sich-Zurücknehmen in Aktion.

6.4 Gemeinsames Proben in Hamburg – Recherchieren, Übertragen, Vermitteln

Zwischen dem Eintrag zum letzten Recherchetag in Hamburg alleine am 15. April 2014 und den Notizen zum Feedback im Graduiertenkolleg zur Performance von *Gänge* einen Tag nachher, am 17. Mai 2014, finden sich keine Einträge zu den Proben mit den Performer*innen im Probentagebuch. Aber ich erinnere mich deutlich an eine Situation gegen Ende des ersten Probentages, in der wir alle um den Küchentisch der Gemeinschaftsküche des *Zentrums für Choreographie K3* saßen und durch die einzelnen Schritte des Scores gesprochen haben, um Unklarheiten im Ablauf und allgemeine Fragen zur Leibkörperlichkeit des Gehens aus dem Weg zu räumen. Im gemeinsamen Sprechen durch die einzelnen Schritte der Performance

⁹² Ebd. S. 41.

⁹³ Ebd. S. 41.

⁹⁴ Ebd. S. 42.

⁹⁵ Ebd. S. 42.

wurden die aufgeworfenen Fragen zwar nicht gänzlich beantwortet, aber mit der gemeinsam imaginierten Performance in Resonanz gebracht. Lücken beobachtet: »Die verbale Praxis ergänzt die körperliche Praxis der Aus- und Aufführung der Scores und gestaltet die Basis für kollaborative Formen der Zusammenarbeit.«⁹⁶ Sowohl zur verbalen, als auch zur körperlichen Praxis gehörten aber nicht nur die Wortbeiträge und Aktionen, sondern maßgeblich auch das im obigen Exkurs herausgearbeitete Sich-Zurücknehmen beim Zuhören und Lauschen. Im gemeinsamen Gehen und Forschen oszillieren diese Gegensätze, gehend oder sprechend Handeln und gehend oder zuhörend Lauschen, und fallen mitunter auch in eins.

Spielräume und Rhythmen in Hamburg

Die körperliche Praxis fand in Hamburg, wie auch schon in Berlin, sowohl drinnen im Studio, als auch draußen im Stadtraum statt. Drinnen ist die Konzentration auf Details der Gangarten besser möglich, wie das Beispiel zur Entwicklung des homolateralen Ganges in Berlin aus Kapitel 3.1 und die Betrachtungen zum Theaterraum (als Rahmensetzung im Sinne Grosz') in Kapitel 5.1 zeigen. Dabei habe ich in Hamburg durchweg auch mit mentalen Bildern gearbeitet. So beschreibe ich in den Proben in Hamburg das homolaterale Gehen nicht allein bewegungstechnisch wie noch in Berlin, sondern auch mit Bildern wie Cowboy, Zombie oder Demonstrationsmarsch.⁹⁷ Damit habe ich nicht nur versucht, den Performer*innen Bilder zur Umsetzung des gewünschten Gangbildes an die Hand zu geben, sondern auch probiert, an die Durchlässigkeit zwischen inneren Bildern und tatsächlich gesehenen Außenräumen zu appellieren.⁹⁸

Obwohl der Score von *The Walk* aus den Performances in Berlin bereits bestand und auch mehrfach erprobt und aufgeführt worden war, gab es bei den Übertragungen auf andere Stadträume für die »Reihenfolge [der einzelnen Gangarten], Besetzung und Ausgestaltung [etliche] Spielräume, die durch die vor-Ort-Recherche gestaltet werden.«⁹⁹ Dabei wurden Teile des Scores verändert, hinzugefügt oder weggelassen, neue Räume entdeckt und Gangarten adaptiert. Dafür habe ich auch während der Vermittlung in Hamburg regelmäßig Feedback von den mitwirkenden Performer*innen eingeholt. Mich interessierten Bewegungs- und Wahrnehmungserfahrungen einzelner Gangarten in unterschiedlichen Räumen und auch Gedanken

⁹⁶ Lücken (2023) S. 179.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 173–175.

⁹⁸ Vgl. Breedlove/St-Yves/Olman/Naselaris (2020): Die aktuelle Gehirnforschung hat mittels bildgebender Verfahren im fMRT herausgefunden, dass die Information aus vorgestellten und gesehenen Bildern in den gleichen Arealen im Gehirn verarbeitet werden, wenn auch unterschiedlich. Zum gleichen Thema hat der Dramaturg Jeroen Peeters in einem nicht dokumentierten Gespräch darauf hingewiesen, dass im Deutschen das Wort Vorstellung sowohl Imagination, als auch Aufführung bedeuten kann. Diese Zusammenhänge kontextualisieren physiologisch auch die von Lücken (2023) beschriebene Praxis »Imaginieren und Antizipieren« (S. 171–172).

⁹⁹ Lücken (2023) S. 177.

und Meinungen zu Räumen und Platzierungen von Gangarten.¹⁰⁰ Dabei stand die Frage der Rhythmisierung der einzelnen Gangarten wie auch des gesamten Stückes immer mit im Zentrum der Überlegungen.

Ein Mittel, um die Durchlässigkeit bzw. Permeabilität zwischen Leibkörperinnenräumen, dem Raum der Gruppe aus Performer*innen und Teilnehmer*innen von *The Walk* bzw. *Gänge* wie auch der durchschrittenen Stadträume spür- und erlebbar zu machen, war es, auf Tempi und Dynamiken der Be- und Entschleunigung einzelner Gangarten zu achten und den Rhythmus der gesamten Performance bei den Proben zu thematisieren und zu üben. Denn, so Heike Lüken, »[a]uch hinsichtlich der Raumwahrnehmung der Teilnehmer*innen ist es nötig, die Performance zu rhythmisieren und einzelnen Scores eine bestimmte Gehgeschwindigkeit und damit auch einen bestimmten Erfahrungszeitraum einzuräumen.«¹⁰¹ So erforderte der Beginn unter den Arkaden am Osterbekkanal besondere Aufmerksamkeit in den Proben. Einerseits sollten sich hier alle Teilnehmer*innen der Performance in Ruhe auf das gemeinsame Gehen im Stadtraum einstellen können, andererseits sollte in meiner Vorstellung die Erfahrung der Durchlässigkeit von Leibkörperinnenräumen, des Raums unter den Teilnehmer*innen und des spezifischen Raums der Arkaden am Wasser durch eine allmähliche Beschleunigung variiert und dadurch gleich zu Beginn spürbar werden.¹⁰² Diese Idee basierte zum Teil auf den Erfahrungen aus den früheren Proben und Performances in Berlin und Düsseldorf, die auch durch die Ergebnisse aus den Fragebögen deutlich werden. So schreibt der Performer Jeroen Peeters: »Walking slowly you have a lot of time for observation [...]«¹⁰³ Und eine anonym in Berlin antwortende Person merkt an: »Am Anfang dachte ich: hoffentlich bleibt es nicht so langsam... und dann fand ich die Langsamkeit in der Gruppe wiederum gut: Ich habe angefangen viel zu hören.«¹⁰⁴

Anders als in den in Kapitel 5.2 untersuchten *Feldenkrais-Walks* von Katja Munker waren bei den Proben zu und Aufführungen von *Gänge* und *The Walk* die Hörräume der Performer*innen und die akustischen Räume der durchschrittenen Stadträume nicht durch Kopfhörer differenziert. Auch in den Performances wurden die in der Gruppe geteilten Gangarten bzw. Gangrhythmen nicht durch über Kopfhörer eingespielte Deskriptionen herbeigeführt, sondern durch den vorab gemeinsam entwickelten Score, bei dem die Performer*innen als Vorbilder fungierten, die die Teilnehmer*innen nachzuahmen eingeladen waren.¹⁰⁵

In Kapitel 3.8 wurden bereits die synästhetischen Verbindungen zwischen den Sinnen untersucht und in Kapitel 3.5 die besondere Rolle des Innenohrs betont, das mit seinem Sinn

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 176–178.

¹⁰¹ Ebd. S. 176.

¹⁰² Dabei haben wir auch analysiert, wie der Gang beschleunigt werden kann, und entschieden, dass nicht primär die Schrittfrequenz gesteigert werden sollte, sondern vor allem die Schrittlänge. Vgl. hierzu Lüken (2023) S. 176.

¹⁰³ Anhang 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 1.

¹⁰⁴ Anhang 2: Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁰⁵ Vgl. Anhang 2: Einführung *Gänge*.

für Be- und Entschleunigung und für die relative Lage des Körpers zur Schwerkraft, also für das Gleichgewichtsgefühl, als erstes Sinnesorgan mit dem zentralen Nervensystem beim Fötus ›verdrahtet‹ ist. Dass dieses Vestibular-Organ zugleich auch Hörschnecke ist und mit den Bogengängen und deren drei grundlegenden Raumrichtungen verbunden ist, womit der Bewegungs- und Gleichgewichtssinn, der Sinn für Raumausrichtung und das Hören in nächster Nachbarschaft liegen, veranschaulicht die synästhetischen Verbindungen zumindest dieser Sinne auf anatomischer Ebene deutlich. Auf gewisse Weise zeigt sich diese Verbindung auch in den Erfahrungen der in Kapitel 6.3.2 beschriebenen Berliner Proben, in denen die Scores mit Anweisungen zur Aufmerksamkeit auf Gewichtsverlagerungen und zum Hören auf Gehrhythmen zu einer gesteigerten Wahrnehmung in der Gruppe und der Umgebung geführt haben.

Exkurs: Stadträume und Bürgersteige als *akustische Territorien*¹⁰⁶ verwobener Rhythmen

Hören, so der amerikanische Künstler und Klangtheoretiker Brandon LaBelle, ist eine assoziative Handlung. Nicht alles Gehörte kann einer eindeutigen Quelle oder Bedeutung zugeordnet werden, und mitunter lösen sich Geräusche auch von ihren Quellen. Jedes Geräusch stellt eine eigenständige Bewegung dar, die sich mit anderen Geräuschen vermischt. Geräusche bewegen sich beständig in und aus dem Fokus unserer Aufmerksamkeit, und sie leiten häufig unseren Blick, da wir oftmals zuerst etwas hören, was dann unseren Blick lenkt.¹⁰⁷ In Anlehnung an den Begriff *soundways* des Ethnologen und Kulturwissenschaftlers Cullen Rath, der damit die individuellen Beziehungen von Menschen zu Klängen und deren Zirkulationen durch unterschiedliche Alltagsräume beschreibt, und mit Bezug auf Forschungsergebnisse aus den Sound Studies¹⁰⁸ untersucht LaBelle unterschiedliche, von ihm so benannte *Acoustic Territories*, anhand derer er eine Topografie des alltäglichen Hörens in der Metropole erstellt, angefangen in der U-Bahn unter der Stadt, über das Zuhause als Ort des Hörens und über Bürgersteige, ganze Nachbarschaften bis hin zu den Bewegungen von Autos und schließlich der Infrastruktur von Sendemasten, die vielfältige, auch akustische Signale durch die Luft senden.¹⁰⁹ Diese verbindende und zugleich assoziative Qualität von Klang lässt uns, so LaBelle, die Unterscheidungen zwischen Innen- und Außenräumen neu denken und rekonfigurieren und kann damit zu den neueren Forschungen der Raumproduktion beitragen.¹¹⁰ Zudem trägt ein Fokus auf Klang und den damit verbundenen Vorgängen des Hörens dazu bei, relationale

¹⁰⁶ Vgl. LaBelle (2010).

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. xix.

¹⁰⁸ »Sound Studies bezeichnet das interdisziplinäre Forschungsfeld kulturwissenschaftlicher Klangforschung.« Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sound_Studies (letzter Zugriff 05.03.2025).

¹⁰⁹ Vgl. LaBelle (2010) S. xx.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. xxi.

Bewegungen zwischen den untersuchten Elementen zu fokussieren und auf diese Weise explizit Körper näher zueinander kommen zu lassen.¹¹¹

In dem von LaBelle als *Accoustic Territory* untersuchten Bürgersteig kommen diese Körper einander im Gehen näher, während sie zugleich aneinander vorüber gehen und sich somit wieder voneinander entfernen. Der Bürgersteig ist eine Schwelle zwischen dem Weggehen und dem Ankommen, zwischen dem Innen des Zuhauses und dem Außen der Straße und zwischen den Leibkörpern der Gehenden und den Außenräumen der Stadt. Als Ahne des in Kapitel 4.1 besprochenen Boulevards des 18. Jahrhunderts ist der Bürgersteig so etwas wie der kleine Bruder des öffentlichen Platzes. Zu gegebenen Anlässen gehen die Bürger*innen auf den Bürgersteigen zu den Versammlungen auf den Plätzen der Stadt, im Alltag begegnen sie sich in spontanen Zusammenkünften, zum kurzen Gespräch oder einer flüchtigen, gegenseitigen Beobachtung. Der Bürgersteig ist ein Ort rhythmischer Intensität, der das private und das öffentliche Leben miteinander verbindet, und der die Gangarten und Gänge der Fußgänger*innen untereinander, aber auch mit der Umgebung verwebt.¹¹²

Der gehende Körper befindet sich auf dem Bürgersteig in einem kontinuierlichen Dialog mit den rhythmischen Mustern der Umgebung, die durch wiederkehrende Elemente, wie z.B. Gehwegplatten, Bordsteinkanten oder Fassadenstrukturen, wiederkehrende Verhaltensmuster hervorrufen können. Diese Form des Entrainments nicht nur zwischen Körpern, sondern auch zwischen Körpern und Umgebungen führt bei Kindern mitunter zu Hüpfspielen entlang der oben genannten Elemente und hilft Erwachsenen bei ihren alltäglichen Routinen und Orientierungen in der Stadt.¹¹³ Dabei können einzelne Fußgänger*innen den stadt- und verkehrsplanerischen Systemen individuelle Rhythmen entgegensetzen und sie somit unterwandern oder zweitweise verändern, wie LaBelle mit Bezug auf die auch in Kapitel 3.8 der vorliegenden Arbeit angeführten Forscher Jean-François Augoyard und Michel de Certeau feststellt.¹¹⁴ Dagegen artikulieren Straßenkämpfe und Demonstrationen durch ihre gemeinschaftlich synchronisierten Unterbrechungen geplanter Verkehrsrythmen und Dienstleistungsflows politische Botschaften und mitunter auch Widerstand, dessen Resonanz noch über die Stadtgrenzen hinaus spür- und hörbar sein kann.¹¹⁵ Bei solchen Märschen erzeugen gerade die betonten Phasen der gemeinsamen Schritte die für die Demonstration nötige Kraft, und das geteilte Marschziel der Demonstrierenden unterstützt die Stoßrichtung der Botschaft.¹¹⁶

The Walk und *Gänge* weichen jedoch von der Betonung gemeinsamer Schritte ab und legen vielmehr Wert auf die in Kapitel 6.3.3 beschriebene Zurückhaltung individuellen Zuhörens, aus der eine mehrstimmige Kollektivität entstehen kann. Sie ähneln damit den in Kapitel

¹¹¹ Vgl. ebd. S. xxiv.

¹¹² Vgl. ebd. S. 88.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 89–90.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 91–93.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 107–116.

¹¹⁶ Vgl. LaBelle (2010) S. 107–115 sowie Solnit (2001) S. 214–231.

4.3 besprochenen Prozessionen, verzichten aber auf deren Einbettung in religiöse und orts-spezifische Narrative. Auch wenn die Route in Form eines Rundgangs um den Block des Theaters den Ort betont, wird dieser nicht primär in eine explizite Geschichte eingebunden, sondern in die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi der Teilnehmenden. Und auch wenn am Ende des Scores eine darin so genannte Prozession steht, ist es doch eine »mit geschlossenen Augen«¹¹⁷, d.h., hier wird nicht eine ortsheilige Figur zu ihrem Bestimmungsort gebracht, sondern ein nicht-visueller Wahrnehmungsmodus zum Ausgangspunkt der Performance, dem Theater, zurückgeführt. Da ein solcher Wahrnehmungsmodus für die meisten Menschen aber eher ungewöhnlich ist, müssen die Teilnehmer*innen zunächst eingestimmt werden, bevor sie damit, und auch mit anderen Elementen, im Gehen spielen können.

6.5 Performances von *The Walk* und *Gänge* – Eine Erhebung mithilfe von Fragebögen

Nachdem ich einzelne Schritte aus dem Probenprozess mit tanz- und bewegungsgeschulten Kolleg*innen beschrieben und analysiert habe, um damit exemplarisch Erkenntnisse nachvollziehen zu können, wie die Permeabilität von Räumen technisch und künstlerisch bzw. choreografisch zu rahmen und zu intensivieren ist, werden im Folgenden einzelne Methoden und Momente der Performances und ihre Wirkungen auf Teilnehmer*innen, unterschiedliche Räume und Passant*innen untersucht. Dazu ziehe ich wiederum meine Notizen und Erinnerungen heran, vornehmlich aber die Ergebnisse aus den Nachgesprächen, Interviews und aus den Fragebögen.¹¹⁸ Ziel ist die Untersuchung der Effekte des Scores auf die Teilnehmer*innen und auf die Öffentlichkeiten, die im Gehen angetroffen werden. Was bewirkt choreografiertes kollektives Gehen in der Stadt? Wie erleben die Teilnehmer*innen der Performance die Experimente mit den Gangarten? Wie erleben sie die Performativität ihres im Stadtraum auffallenden Gehens? Welche Wahrnehmungen stellen sich ein? Welche Räume werden konstituiert? Wie gehen unterschiedliche Räume in Beziehung, vor allem individuelle und kollektive sowie private und öffentliche? Und nicht zuletzt: Welche Möglichkeiten zur Teilhabe an Stadt eröffnen sich den Teilnehmer*innen durch das gemeinsame Experimentieren mit der Leibkörpertechnik des Gehens im öffentlichen Raum?

Aufbau, Anleitung, Gruppe – Performer*innen und Publikum kommen zusammen

Die Performance startet im Theater. Dort treffen sich die sechs bis acht Performer*innen und zehn bis dreißig Teilnehmer*innen, die später gemeinsam durch die Straßen ziehen

¹¹⁷ Anhang 2: Einführung *Gänge*.

¹¹⁸ Als Versionen desselben Scores werden *The Walk* und *Gänge* in diesem Zuge mit dem Begriff Performance bezeichnet. Nur falls Forschungsergebnisse spezifisch für eine der beiden Versionen ist, werden Titel und Ort genannt.

werden. Dabei werden die Performer*innen den Weg leiten, aufpassen, dass keinen Teilnehmenden etwas zustößt, und vor allem werden sie die verschiedenen Gangarten vormachen, die die Teilnehmenden eingeladen sind, nachzuahmen.

Während *The Walk* mit einem Song anfängt, beginnt *Gänge* mit einem kurzen Raumlauf der Performer*innen inmitten der Besucher*innen in Form des in Kapitel 3.1 erwähnten *Scramble*. Beides stimmt auf unterschiedliche Art die noch zuschauenden bzw. zuhörenden Gäste im Theater auf den ausstehenden gemeinsamen Gang im Stadtraum ein. Es folgt eine kurze Einführung,¹¹⁹ in der unter anderem auf die Möglichkeit verwiesen wird, als Teilnehmende*r jederzeit aus dem gemeinsamen Gehen aussteigen zu können. Man kann dann den anderen Gehenden in ihrer Wirkung im Stadtraum zuschauen und nach Belieben wieder in das gemeinsame Gehen einsteigen oder die Veranstaltung auch ganz verlassen. Der künstlerische Leiter der Performing Arts am KANAL-Centre Pompidou in Brüssel, Guy Gypens, der bei *The Walk* in Düsseldorf dabei war, beschreibt in einem Gespräch diese Option als wichtiges Element in der Entstehung der temporären Gemeinschaft:¹²⁰ »This puts us in a continuous process of decision making – do I want to participate in this particular moment or do I rather watch it? I am never just part of a cozy participatory experience but all the time actually deciding for or against it.«¹²¹ Die Aufhebung des Zwanges mitzumachen, ermöglicht vielfältige Formen des Teilnehmens und in der Wahlmöglichkeit so etwas wie eine selbstbestimmte Teilhabe. Dies ist zentral auch mit Blick auf die bereits besprochene Kollektivität durch Zurückhaltung und Zuhören. Indem sich Teilnehmende jederzeit aus der Performance herausziehen können, erhalten sie Entscheidungs-, Frei- und Spielraum für ihr eigenes Gehen in Beziehung zu den anderen Teilnehmer*innen, zu Passant*innen und zu den durchschrittenen Umgebungen, aber auch für ihre eigne Erfahrung dabei und somit auch für die Formulierung eigener Forschungsfragen und -ergebnisse im Gehen. Dazu eine Teilnehmerin: »[E]s gab die Möglichkeit, mitzumachen und zuzugucken. Jeder hatte die Möglichkeit, die Erfahrungen seiner augenblicklichen Eingebung folgend, frei zu gestalten. Insofern herrschte [...] eine eher spielerische Atmosphäre.«¹²²

In der Einführung wird den Teilnehmenden auch der gesamte, im Verlauf der Performance zu erwartende Score mit all seinen Gangarten und teilweise auch spezifischen Orten genannt. Dies wurde in Hamburg von einer Teilnehmerin im Nachgespräch wie auch im Fragebogen als ungewöhnlich für Kunstprojekte angemerkt, da »Kunst normalerweise Überraschung sucht bzw. bieten soll.«¹²³ Es erschien »ungewöhnlich«¹²⁴ (was seinerseits doch ein

¹¹⁹ Vgl. Video 1, Timecode 02:57–03:58.

¹²⁰ Das Gespräch fand am zehnten Oktober 2013 im Kaaitheater in Brüssel statt, die Performance, die Guy Gypens besucht hatte, am siebten September 2012 in Düsseldorf.

¹²¹ Nachbar (2015) S. 166.

¹²² Anhang 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹²³ Anhang 2: Probennotizen und Feedback *Gänge* (Hamburg), Zeile 140–141.

¹²⁴ Anhang 2: Fragebogen Lisa/*Gänge* Hamburg, Frage 4.

Überraschungsmoment dargestellt haben mag). In jedem Fall trug die klare Rahmensetzung am Anfang dazu bei, dass »die Veranstaltung sehr unprätentiös inszeniert war. Man konnte wirklich ausprobieren...«¹²⁵ Der in der Einführung der Performance genannte und später auszuprobierende Score umfasst folgende Gangarten und Elemente:

1. Langsam gehen
2. Beschleunigen
3. Verweilen
4. Rückwärts gehen
5. Unbefugt Privatgelände betreten
6. Passgang
7. Sich drehen
8. Stampfen, springen und hüpfen
9. In einer Linie gehen
10. Striche vermeiden
11. Silly Walks
12. Mit geschlossenen Augen an einer Prozession teilnehmen¹²⁶

Im Folgenden werde ich entlang dieses Scores und anhand der Rückmeldungen aus den Fragebögen Leikörper- und Bewegungserfahrungen der Teilnehmer*innen in Bezug auf ihre Raumwahrnehmungen untersuchen. Anschließend fokussiere ich auf eine Untersuchung urbaner Räume, die während des gemeinsamen Gehens konstituiert wurden und sich unter anderem in Begegnungen mit anderen Stadtnutzer*innen manifestiert haben. Außerdem beleuchte ich die Rückmeldungen in Hinblick auf die Verschachtelungen der beteiligten Sinne im Gehen und der unterschiedlichen im Gehen konstituierten Räume – Leibkörperinnenräume, der Raum der Gruppe und die durchschrittenen öffentlichen und privaten Stadträume, zu denen architektonische wie auch digitale Räume gehören, beide als mediale Umwelten gedacht.

Warmup, Langsam Gehen und Rückwärts Gehen – Leibkörper und Umgebungsräume werden verschachtelt

Nach der Einführung im Theater geht es nach draußen für einen ersten Übertrag des Theaters auf die Straße in Form eines Warmups, mit dem die Teilnehmer*innen leibkörperlich eingestimmt werden. In einer überdachten Situation, wie z.B. eine Toreinfahrt oder Arkaden, kommen die Teilnehmer*innen in der Gruppe dicht zusammen. Eine*r der Performer*innen leitet eine Übung mit kleinen Gewichtsverlagerungen an, wobei die Teilnehmer*innen

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. Anhang 2: Einführung *Gänge*.

eingeladen sind, die Augen zu schließen. Dadurch sind die Verlagerungen zunächst nicht synchronisiert.¹²⁷ Damit wird einerseits ein Element der Leibkörpertechnik des Gehens aufgewärmt – die kontinuierliche Verlagerung des Gewichts von einem Bein auf das andere. Andererseits können die Teilnehmer*innen durch das Schließen der Augen andere Sinne als den visuellen schärfen – unter anderem den Tastsinn an den Fußsohlen sowie bei zufälligen Berührungen der Schultern untereinander, den Gleichgewichtssinn im Innenohr und schließlich den Hörsinn, der zusätzlich durch die überdachte Situation in einen zugleich abgeschirmten und offenen akustischen Raum hineinhorcht.

Zu letzterem Punkt schreibt eine Teilnehmerin in Hamburg, wo das Warmup, wie bereits beschrieben unter den Arkaden am Osterbekkanal, stattfand: »Mir sind die Unterführungen der Häuser/die Eingangsbereiche in Erinnerung geblieben: Aufgrund der akustischen Situation [...] und weil sie die Gruppe räumlich zusammengeführt haben.«¹²⁸ Neben dieser »Bündelung der Gruppe«¹²⁹ entstand in den Toreingängen laut einer Berliner Teilnehmerin auch »eine Mischung aus Geborgenheit und neugieriger Vorfreude.«¹³⁰ In Hamburg kam hinzu, dass aufgrund des Wetters Regenhäute an die Teilnehmenden verteilt wurden, die zu einem großen Teil auch getragen wurden. Im leichten Wind hörte eine Teilnehmerin ein »Knistern. Man war eigenartig abgeschirmt (wie mit Kopfhörern) und gleichzeitig Teil einer wandelnden kollektiven Knister-Skulptur.«¹³¹



Abbildung 30 und 31: Warmups in Berlin und Hamburg

Schon hier wird deutlich, wie die Arbeit mit einzelnen Elementen der Leibkörpertechnik des Gehens, den Umräumen und zufälligen Wetterbedingungen, ähnlich wie schon in Kapitel 3.1, verschiedene Ebenen miteinander verbindet und ineinander verschachtelt: Eigen- und Raumwahrnehmung, aber auch Gruppengefühl, Antizipation und Vorstellungen zur skulpturalen Wirkung nach außen. Am Ende des Warmups folgt die letzte verbale Anweisung, mit der

¹²⁷ Vgl. Video 1, Timecode 04:13–05:00, sowie Video 2, Timecode 00:10–01:30.

¹²⁸ Anhang 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 2.

¹²⁹ Anhang 2: Fragebogen Katharina/*The Walk* Berlin, Frage 2.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Anhang 2: Fragebogen Lisa/*Gänge* Hamburg, Frage 1.

die Teilnehmer*innen die Augen öffnen und beginnen, die Gewichtsverlagerungen in Schritte übergehen zu lassen und langsam in die Stadt loszugehen. In diesem Moment beginnen sie ihre Schritte untereinander zu synchronisieren. Dabei wird einigen deutlich, dass Gehen nicht selbstverständlich ist, sondern technisch.



Abbildung 32: Langsam Gehen in Berlin

Das Ungewohnte des langsamen Gehens führt zu einer Bewusstmachung des implizit bekannten Bewegungsablaufs und im Verlauf schließlich zu Umgangsarten mit dem Ungewöhnlichen: »At first, walking slowly was difficult, [...],«¹³² schreibt der Performer Jeroen Peeters in Berlin. »Now I take smaller steps [...], relax my body more, place my feet more to the sides or to the front, depending on the shared space and rhythm within the group, so I can keep a steady stride and movement.«¹³³ Ein Teilnehmer fand das »lustig«¹³⁴, eine andere Teilnehmerin dagegen »am unangenehmsten [...], weil ich im Alltag gerne schnell gehe [...].«¹³⁵ Diese auf unterschiedliche Weisen angenommene und gelöste Herausforderung gab viel Zeit für Beobachtung. Einerseits wurden unterschiedliche Sinne miteinander verbunden, wie z.B. Propriozeption, Gleichgewichtssinn und Hören.¹³⁶ Andererseits wurden die Verschachtelungen

¹³² Anhang 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 1.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Anhang 2: Fragebogen Gustav/*The Walk* Düsseldorf, Frage 1.

¹³⁵ Anhang 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 1.

¹³⁶ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 4.

und Verbindungen der unterschiedlichen Räume der Performance bewusst: »... the environment and other people in the first place, and then also of your own body, your movements *and* other people's movements.«¹³⁷

Nach einer allmählichen Beschleunigung und einem Moment des Verweilens an einer Straßenecke geht die Gruppe rückwärts weiter,¹³⁸ was von den Teilnehmer*innen in den Fragebögen am häufigsten als besonders ungewöhnliche bzw. bemerkenswerte Gangart genannt wird. »Ich mochte das Rückwärtsgehen«¹³⁹, schreibt eine Teilnehmerin aus Düsseldorf. »Macht man ja sonst nicht. Es hat die Aufmerksamkeit erhöht. Man hat mehr auf sich und die Menschen/Umgebung hinter sich geachtet.«¹⁴⁰ »Wie viele Jahre bin ich nicht mehr mitten in einer belebten Stadt auf der Straße rückwärtsgegangen«¹⁴¹, fragt eine Teilnehmerin in Berlin, und sie fährt fort: »In einer Gruppe. Mit vielen Hindernissen (Straßencafés mit Tischen, Bordsteine, Mülleimer, Ampeln, Passanten, Mitgeher). Man muss viele Dinge gleichzeitig beachten (u.a. das verlernte Rückwärtsgehen); es erfordert Wachsamkeit in alle Richtungen, [...]«¹⁴² Diese Teilnehmerin teilte ihre Aufmerksamkeit zwischen möglichen Hindernissen und dem Wiedererlernen des längst vergessenen Rückwärtsgehens und verband damit das leibkörperliche Erleben des Lernens mit Wahrnehmungen der Umgebung.

Zugleich gab es eine Gruppe, mit der das Rückwärtsgehen geteilt wurde, und die dabei aufeinander achtete. »[O]hne die gewohnte »Rückendeckung«, bzw. deckungsgleiche Blick- und Gehrichtung«¹⁴³ bestand die Gefahr rückwärts in Hindernisse zu laufen. »Daraus entwickelte sich auch ein neuer Bezug zur Gruppe: Hilfe empfangen, Hilfestellungen leisten, den Rhythmus anpassen, amüsierte Blicke...«¹⁴⁴ Und es entstand eine neue Beziehung zum »Umfeld: das Hinterherblicken wird ein Ins-Gesicht-schauen, man kann die Reaktionen länger verfolgen, vor allem bei Menschen, die im Café sitzen und dem ungewohnten Treiben nachschauen (erstaunt, belästigt, vergnügt, verstört...).«¹⁴⁵ Um den möglichen Gefahren des Rückwärtsgehens zu begegnen, gingen die Teilnehmer*innen wieder ähnlich langsam wie zu Beginn der Performance. Gemeinsam mit der Tatsache, dass Rückwärtsgehen den Gehvorgang nicht nur räumlich, sondern auch in den technischen Abläufen rückwärts ablaufen lässt, bewegt es sich zwischen den in Kapitel 6.1 erörterten transparenten, ästhetischen und künstlerischen Modi von Wahrnehmung. In den Worten einer der Performer*innen: »[I]t immediately

¹³⁷ Anhang 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 1.

¹³⁸ Vgl. Video 1, Timecode 07:50–10:08, sowie Video 2, Timecode 01:40–03:20.

¹³⁹ Anhang 2: Fragebogen Anna/*The Walk* Düsseldorf, Frage 1.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Anhang 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 1.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

crossed a threshold between automatic movement and conscious dance. So it calls forth a strong awareness of one's bodily experience.«¹⁴⁶



Abbildung 33: Rückwärts Gehen in Hamburg

Zwei weitere Performer*innen bringen die leibkörperlichen Zusammenhänge von Wahrnehmung, Bewegung und Umgebung detailliert in den Fokus. Sie beschreiben, wie die Abkoppelung der Blickrichtung von der Richtung des Gehens und damit auch von dessen intentionaler Ausgerichtetheit einerseits dazu führt, dass Landschaft nicht erobert wird, sondern ein sich ständig erweiterndes, »visuelles Panorama«¹⁴⁷ geschaffen wird, welches die Rückwärtsgehenden kontinuierlich verlassen.¹⁴⁸ Andererseits gibt dieses Panorama die Möglichkeit, die Reaktionen von Passant*innen länger zu beobachten. Gemeinsam mit dem gesteigerten Körpergefühl erzeugt dies »a very strong visceral experience [...] – it is like they and I are attached at opposite ends of a long, stretching string of chewing gum as I move away from them, and creates a meditative state and a real sense of spatial awareness.«¹⁴⁹ Die Stadt sich zurückziehen zu sehen, statt dass sich Objekte im Sichtfeld vergrößern, schärft das periphere Sichtfeld und weitet den Blick allgemein. Zugleich die leibkörperliche Propriozeption zu vertiefen und den Sehsinn zu weiten, erzeugt ein starkes Raumgefühl und eine leibkörperliche

¹⁴⁶ Anhang 2: Fragebogen Performer*in *The Walk*, Frage 1.

¹⁴⁷ Anhang 2: Fragebogen Performer *Gänge*, Frage 1.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Anhang 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 3.

Bewusstheit, mit der man in die Stadt eintauchen kann.¹⁵⁰ Rückwärtsgehen bietet einen möglichen Einstieg in die in Kapitel 6.2.2 beschriebenen somatischen Bühnen der Stadt.

Das kollektive Experimentieren mit dem Gehen im öffentlichen Raum schafft bei den Teilnehmer*innen ein erhöhtes Bewusstsein für sich selbst, die Gruppe und das eigene Gehen. Für eine Teilnehmerin wird es sogar zu einer Form des Tanzes. Dies wiederum zieht, ähnlich wie in den in Kapitel 5.2 beschriebenen *Feldenkrais-Walks*, die Aufmerksamkeit anderer Stadtbenutzer*innen auf sich und schafft Beziehungen zwischen Performer*innen, Teilnehmer*innen und den anderen Stadtnutzer*innen, ohne jedoch offensichtlich zu sein oder etwas zu erzwingen.¹⁵¹ Die in Kapitel 3.3 eingeführten Begriffe der *Performanz* als Bewegung, Gestalt und Ausdruck und der *Performativität* als Wirkung auf eine Umgebung kommen im Warmup, dem Langsam Gehen und dem Rückwärtsgehen zusammen und führen auch zu temporären Teilnahmen von Passant*innen: »Often people will join in for part or all the backwards walk, which adds to this pleasurable sensation of drawing together and connecting amongst the architecture of the city.«¹⁵² So wird das kollektive Experimentieren mit dem Gehen in der Stadt zu einer sozialen Performance, die die Passant*innen werden zum Zuschauen und gelegentlich zum Mitmachen anstiftet.

Performativität im Gehen, Performance en passant – Sichtbarkeiten und Störungen im öffentlichen Raum, Spiele und temporäre Bühnen in der Stadt

Nach dem *Rückwärts gehen* und neben dem *Langsam gehen* werden der *Passgang*, *Sich drehen* und *Stampfen*, *springen* und *hüpfen* häufig als besondere Gangarten in den Fragebögen genannt. Die drei zuletzt genannten Variationen bilden eine Sequenz, die nach dem Austritt aus einem nicht-öffentlichen Raum das Gehen zunächst langsam und unmerklich mit der Technik des Passgangs infiltriert. Dessen einseitige Schwünge werden anschließend langsam gesteigert, bis sich halbe und ganze Drehungen um die eigene Achse ergeben, mit denen die Teilnehmer*innen in einen Park bzw. auf eine Grasfläche gelangen. Dort verbinden zunächst die Performer*innen und schließlich auch die meisten Teilnehmer*innen die Drehungen mit kleinen Stampfern und Sprüngen. Am Ende lassen sie das Drehen ganz und stampfen, springen und hüpfen nur noch.¹⁵³

Den aus den in Kapitel 3.1 beschriebenen Proben bereits bekannten Passgang empfanden auch einige Teilnehmer*innen der Performance als ungewöhnlich. Eine teilnehmende Person schreibt: »Homolateral: total blockiert; als ich gemerkt habe, dass man jeden Schritt als Halbkreis sehen kann, war es besser.«¹⁵⁴ Eine leibkörpertechnische

¹⁵⁰ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Performer*in *The Walk*, Frage 1.

¹⁵¹ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 3.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Video 1, Timecode 12:20–15:30, sowie Video 2, Timecode 03:20–05:07.

¹⁵⁴ Anhang 2: Fragebogen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 1.

Perspektivverschiebung auf das eigene Gehen führt von einer anfänglichen Blockade zu einer Lösung des Problems, ähnlich wie es der im vorangehenden Kapitel zitierte Performer Jeroen Peeters für das langsame Gehen beschreibt. Eine andere Teilnehmerin hatte dagegen »Schwierigkeiten herauszufinden, was genau verändert werden muss, welche Körperteile was machen müssen.«¹⁵⁵ Eine Performerin konkretisiert dies und beschreibt es als »am spannendsten, zu spüren, wie sich die Verschiebung auf den gesamten Körper auswirkt. Besonders auf die Bewegung des Kopfes, wobei es mir im Passgang schwerer fiel den Kopf/Blick vorne zu halten.«¹⁵⁶ Ein Teilnehmer beschreibt den Übergang von normalem Gehen zum Passgang überdies als »shift from natural and instinctive action to voluntary and unnatural one. That brought us all into a dance and choreographic state of body/being.«¹⁵⁷



Abbildung 43: Übergang vom Passgang zu Sich Drehen in Hamburg

Die Veränderung der Leibkörpertechnik vom kontralateralen zum homolateralen Gehen und die Arbeit, um diese Veränderung nachzuvollziehen, wie auch das Spiel damit bringen die Teilnehmer*innen in einen Modus, der sie mit den Möglichkeiten ihrer Leibkörper experimentieren lässt und diese Leibkörper nochmals intensiver in ihr Bewusstsein rückt. Das offene Experiment mit sich selbst wie auch die selbstreferentielle Bewusstmachung der eigenen Mittel

¹⁵⁵ Anhang 2 Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 1.

¹⁵⁶ Anhang 2: Fragebogen Performerin *Gänge*, Frage 1.

¹⁵⁷ Anhang 2: Fragebogen Pierre/*The Walk* Berlin, Frage 1.

werden als tänzerisch und choreografisch beschrieben.¹⁵⁸ Der nächste Schritt des Scores, *Sich drehen*, führt vom Bürgersteig über eine Straße zu einem Park und provoziert ein ähnliches Gemisch an Erfahrungen wie die Schritte vorher.¹⁵⁹

Eine Performerin beschreibt leibkörpertechnische Schwierigkeiten: »To move into it from a homolateral walk helped but because the turn kept changing directions I found it much harder than I expected to get into an organic-feeling rhythm.«¹⁶⁰ Sie spricht von der Herausforderung, die homolaterale Haltung des Körpers mit einem freien Blick für Orientierung und Verkehrssicherheit zu koordinieren.¹⁶¹ Trotzdem oder gerade deshalb nimmt sie diese Bewegung als Teil des Stadtgeschehens wahr: »It is simply a bizarre movement to do in the middle of the city ;-).«¹⁶² Ein Teilnehmer in Berlin beobachtet die Wirkung dieses Bewegungspuzzles auf Passant*innen und nimmt an, »that they (probably) decided this is a performance, and that this is not just people walking together [...]. Something about this shift and rotation around one's own axis made this become a ›performance‹.«¹⁶³

Diese Performativität wird im nächsten Schritt noch weiter gesteigert, als die Gruppe *stampft, hüpf und springt*.¹⁶⁴ In Berlin findet dieser Teil des Scores in einem Park statt, der zur Zeit der Performance »gut besucht war.«¹⁶⁵ Die kleine Rasenfläche wurde von der Performancegruppe »fast vollständig besetzt [...]. Es erzeugt eine besondere Präsenz, die auch von den normalen Parkbesuchern wahrgenommen wurde. Deshalb musste man sich direkter mit den Zuschauenden auseinander setzen, die auch als Personengruppen viel durchmischter waren.«¹⁶⁶ Die in Kapitel 3.6 beschriebenen unterschiedlichen Wahrnehmungstöne und Handlungspotentiale städtischer Parks treten hier durch eine kontrastierende, performative Störung des gewöhnlichen Handlungsgemischs im Park deutlich hervor: »Mädchen auf den Parkbänken mit kläffenden Hunden, Männer die mit ihren Söhnen Fußball spielen und ihr Spiel jetzt gestört wird, grillende Leute, die vom Grill aufschauen, herum tobende Kinder usw.«¹⁶⁷ Das Hüpfen und Stampfen störte diese Aktivitäten. Ein Teilnehmer in Berlin fragt sich dazu, wie wir uns in Stadträumen verhalten und benehmen sollen, gerade dann, wenn wir beobachtet werden. Die lebhafte und äußerst auffällige Aktion im Park gab ihm die Möglichkeit, konventionelles Verhalten in der Stadt herauszufordern.¹⁶⁸

¹⁵⁸ Vgl. hierzu Kapitel 4.4 und 5.

¹⁵⁹ Vgl. Video 1, Timecode 13:39–14:30. Die dieser Sequenz unterlegten Gesänge gehören nicht zur Szene und wurden von Lilo Mangelsdorff im Schnitt hinzugefügt.

¹⁶⁰ Anhang 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 1.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Anhang 2: Fragebogen Adam/*The Walk* Berlin, Frage 1.

¹⁶⁴ Vgl. Video 1, Timecode 14:40–15:30, sowie Video 2, Timecode 04:25–05:07.

¹⁶⁵ Anhang 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 2.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Carl/*The Walk* Berlin, Frage 1.



Abbildung 35: Stampfen, springen und hüpfen in Berlin

Die hier beschriebenen, in Variationen des Gehens erzeugten Performativitäten mit ihren Aufmerksamkeitserregungen und Störungen in öffentlichen und privaten Räumen spitzen sich in den beiden vorletzten Schritten des Scores, *Striche vermeiden* und *Silly Walks*, auf jeweils unterschiedliche Weise nochmals zu. Ersteres ist nichts anderes als das altbekannte Kinderspiel, bei dem im Gehen vermieden wird, die Striche zwischen den Gehwegplatten mit den Füßen zu berühren.¹⁶⁹ Zweiteres ist neben dem Beginn im Theater die einzige Situation der Performance, bei der die Teilnehmer*innen eingeladen sind, nicht mitzumachen, sondern den Performer*innen zuzuschauen. Sie sehen, wie sie auf der gegenüberliegenden Straßenseite Gangarten von Passant*innen nachahmen und nach und nach zu einem Tanz akkumulieren, der am Ende zurück vor die Türen des Theaters führt.¹⁷⁰

Striche vermeiden erinnert zwei Teilnehmer an Kinderspiele, die sie selbst lange nicht gespielt haben und jetzt angesichts unterschiedlicher Größen von Gehwegplatten und Kopfsteinpflastern herausfordernd finden.¹⁷¹ Eine Teilnehmerin in Berlin erinnert sich zunächst allgemein an das Gehen auf dem Bürgersteig und »fand es faszinierend, wie man plötzlich anders das wahrgenommen hat, was auf dem Bürgersteig passierte. Die Passanten wurden

¹⁶⁹ Vgl. Video 1, Timecode 16:59–17:54, sowie Video 2, Timecode 06:05–06:20.

¹⁷⁰ Vgl. Video 1, Timecode 18:14–20:42, sowie Video 2, Timecode 06:20–08:04.

¹⁷¹ Vgl. Anhang 2: Fragebögen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 2, und Jan/*The Walk* Düsseldorf, Frage 1.

plötzlich zu Akteuren, jede Kleinigkeit habe ich als etwas sehr Wichtiges wahrgenommen.«¹⁷² Dieses Gefühl wurde durch die »Spiele mit dem Treten auf verschiedenen Steinen auf dem Bürgersteig [...] zugespitzt: man befand sich auf einmal in einem anderen Bereich, wo andere Regeln gelten, als die des sog. Alltags.«¹⁷³



Abbildung 36: Striche vermeiden in Berlin

Das Spiel beinhaltet auch, dass die Performer*innen wie Spione agieren,¹⁷⁴ die versuchen das Spiel möglichst unauffällig in den Stadtraum zu integrieren, was meiner Erinnerung nach regelmäßig dazu geführt hat, dass die ungewöhnliche Handlung nur noch mehr auffiel. Es gab auch hier immer wieder Kommentare von Passant*innen und manchmal haben einige auch für kurze Zeit mitgespielt oder nach den Regeln gefragt. Während die performative Störung des Alltagsraums Bürgersteig in diesem Teil noch im Fluss des Fußgänger*innenverkehrs zwar auch durch ihre Sichtbarkeit wirksam wurde, stimulierte sie vor allem den Bewegungssinn und lud Passant*innen ein, zumindest in der stark belebten Rosenthaler Straße in Berlin-Mitte, mitzumachen anstatt nur zuzuschauen. Im Vergleich zu *Stampfen, springen und hüpfen* ist *Striche vermeiden* zurückhaltender und dadurch durchlässiger für Passant*innen und dafür, dass sie mitmachen.

¹⁷² Anhang 2: Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 2.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Anhang 2: Score *The Walk*.

Anders verhält es sich mit dem nächsten Teil des Scores, *Silly Walks*. Hier sind die Teilnehmer*innen, wie bereits beschrieben, eingeladen, den Performer*innen zuzuschauen. Nach dem Spiel *Striche vermeiden* bleibt die Gruppe für einen Moment stehen. Dann überquert zunächst nur ein Performer die Straße und beginnt dort, einzelne Körperteile aus der Gehbewegung einzelner Passant*innen nachzuahmen und aus diesen Einzelementen langsam ein hybrides Gangbild zu kreieren.¹⁷⁵ Die anderen Performer*innen schauen erst zu und wechseln dann eine*r nach dem*der anderen hinüber, um mitzumachen. Dieser verzögerte Einstieg vermittelt den meisten Teilnehmer*innen die Einladung zum Zuschauen. Eine Teilnehmerin aus Berlin beschreibt diesen Moment als

ein Gewimmel, eine Orientierungslosigkeit, wie geht's denn weiter, plötzlich waren die Performer schon auf der anderen Straßenseite und wir wurden Zuschauer, denn ganz unerwartet gingen ihre Bewegungen in Tanz über, vor den Geschäften auf der anderen Straßenseite, so zwischen Bürgersteig und Fahrbahn, immer wieder auf der Kippe.¹⁷⁶

Die entstehenden Ganghybride zwischen alltäglichem Gehen und tänzerischem Kunstgang bewegen sich in dem in Kapitel 6.1 beschriebenen *künstlerischen Modus*, in dem Wahrnehmung und Wahrgenommenes als koexistent bewusst werden und ein Gefühl dafür entsteht, dass Welt (hier das alltägliche Gehen der Passant*innen) und deren Repräsentation (hier die aus der Nachahmung entstehenden Ganghybride) in beständiger Oszillation in einander verschachtelt sind. Die in diesem Moment wahrnehmbare Schwelle äußerte sich in einer »Verunsicherung des gesamten Umfelds, Autos fuhren langsamer, hielten gar kurz, Passanten schauten ebenfalls zu.«¹⁷⁷ Interessant ist, dass es gerade die »Verunsicherung ist«¹⁷⁸, die »das Stadtgebilde [...] besonders lebhaft vor Augen [führt], wie eine Kreuzung der Geharten, Blickarten, Rollen.«¹⁷⁹ Eine Teilnehmerin in Hamburg beschreibt, wie sich hier nicht nur Rollen, Gangarten und Blickweisen, sondern auch unterschiedliche Sinne kreuzen: »Auch wenn man hier nur zusehen [...] konnte, war es für mich ein intensiver Fühl-Moment.«¹⁸⁰ Dies wurde auch ihrer Perspektive unter anderem durch den Aufbau des Scores möglich,¹⁸¹ bei dem die Teilnehmer*innen durch ihr Mitgehen die Verbindungen zwischen den Sinnen und den Wahrnehmungen unterschiedlicher Räume aufwärmen und intensivieren konnten. Vieles wird dieser Teilnehmerin während der *Silly Walks* klar: »Straße als Bühne, Gehen als basale wie hochkomplexe Tätigkeit in der Stadt, der performative Moment des Gehens, die Etablierung von

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Anhang 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 2.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Anhang 2: Fragebogen Maren/*Gänge* Hamburg, Frage 1.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

Raum durch das Gehen, Sehen und Gesehen werden, imitieren (bewusst und unbewusst), Sensibilisierung für versch. Gangarten.«¹⁸²



Abbildung 37: Silly Walks in Berlin

An einem Punkt der *Silly Walks* beginnen die Performer*innen, sich gegenseitig nachzuahmen und kommen schließlich in einer Art Silly-Walk-Kreistanz auf ihrer Straßenseite zusammen. Wenn sie diesen aufbrechen, überqueren sie mit der letzten gemeinsamen Gangart des Kreistanzes die Straße, eilen an den Teilnehmer*innen vorbei und gehen, laufen, springen und »»tanzen««¹⁸³ den Rest des Weges bis kurz vor das Theater. Das Publikum wird mitgerissen und folgt den Performer*innen. Die meisten gehen normal hinterher, einige ahmen den *Silly Walk* ein Stück des Weges nach.¹⁸⁴

Kollektiv und Stadt – Zwischen Gruppenzwang und Schutz vor Peinlichkeit

Bis hierher bin ich zur Analyse der Performance und ihrer Wirkung auf Teilnehmende und Umgebung weitgehend der Abfolge des Scores gefolgt. Dieses Vorgehen macht nachvollziehbar, wie Teilnehmer*innen von *The Walk* und *Gänge* im Wortsinn Schritt für Schritt leibkörpertechnisch in die medialen Verschachtelungen gemeinsamen Gehens im öffentlichen

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Video 1, Timecode 20:00–20:44, sowie Video 2, 07:50–08:07.

Stadtraum eingeführt werden, und wie diese Methodik auf sie wirkt. Dabei wird deutlich, dass neben den tendenziell individuellen und privaten leibkörperlichen Erfahrungen auch soziale Räume und Begegnungen mit Passant*innen ein wichtiger Bestandteil der Untersuchung durch die Performance sind. Um auf die Durchlässigkeit und Verschachtelung dieser Räume zu fokussieren, werde ich in den folgenden Kapiteln dieses an der Chronologie des Scores orientierte Vorgehen zugunsten einer Untersuchung der unterschiedlichen Räume der Performance aufgeben. Zu diesen Räumen zählen sowohl perzeptive, als auch soziale und gebaute Räume, die allesamt auch als mediale Räume gedacht werden.

Ein Raum durchzieht die gesamte Performance. Dies ist der Raum des Kollektivs, bestehend aus den Performer*innen und Teilnehmer*innen, die gemeinsam durch die Stadt gehen. Es ist ein mobiler Raum, der nach innen durch das gemeinsame Gehen und Experimentieren definiert ist und nach außen durch die sichtbare Eigenartigkeit und damit Performativität der Gangarten. Er bewegt sich wie eine durchlässige Blase durch die Stadt und steht mit ihr in vielfältigem Austausch. Aus den Antworten in den Fragebögen wird ersichtlich, dass dieser Raum durch die Einladung, die ungewohnten und auffälligen Gangarten der Performer*innen nachzuahmen, zum Teil als »zwanghaft«¹⁸⁵ oder als Verpflichtung, »obligation«¹⁸⁶, empfunden wurde. Auch war nicht immer klar, »worauf man sich einlässt«¹⁸⁷. Aber es bestand durchgängig eine gewisse Offenheit, da »unangenehme Gefühle jederzeit von angenehmen Gefühlen abgelöst werden [...] [konnten] und umgekehrt«¹⁸⁸, wie ein Teilnehmer in Düsseldorf anmerkt. »Verschiedene Gangarten lösen verschiedene Befindlichkeiten aus,«¹⁸⁹ schreibt dazu eine Teilnehmerin in Berlin, »für mich gehört das [...] zum Spielerischen.«¹⁹⁰

Dieses spielerische Moment ist ein mehrmals genannter Faktor. Durch die Optionen, mitmachen oder auch zuschauen zu können, gab es für jede*n Teilnehmer*in, wie in Kapitel 6.5.1 bereits angeführt, »die Möglichkeit, die Erfahrungen seiner augenblicklichen Eingebung folgend, frei zu gestalten. Insofern herrschte [...] eine eher spielerische Atmosphäre.«¹⁹¹ »Es war spielerisch«¹⁹² schreibt ein Teilnehmer in Düsseldorf lapidar, während eine Teilnehmerin in Berlin »das Gehen in der Gruppe als befreiend und spielerisch wahrgenommen«¹⁹³ hat. Eine Teilnehmerin in Hamburg betont, dass die Performance neben dem Spielerischen zugleich auch etwas Normales hatte.¹⁹⁴ Erklärungen für das spielerische Moment finden sich in Aussagen, in denen Teilnehmer*innen beschreiben, wie bestimmte Bewegungen und Situationen sie

¹⁸⁵ Anhang 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁸⁶ Anhang 2: Fragebogen Adam/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁸⁷ Anhang 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage .

¹⁸⁸ Anhang 2: Fragebogen Jan/*The Walk* Düsseldorf, Frage 4.

¹⁸⁹ Anhang 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Anhang 2: Fragebogen Gustav/*Gänge* Düsseldorf, Frage 4.

¹⁹³ Anhang 2: Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁹⁴ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Maren/*Gänge* Hamburg, Frage 4.

an ihre Kindheit erinnert haben. *Striche vermeiden* wird als »Kinderspiel«¹⁹⁵ bezeichnet, *Passgang* und *Sich drehen* lässt einen Teilnehmer sich wieder wie ein Kind fühlen,¹⁹⁶ während sich ein anderer Teilnehmer bei *Stampfen, springen und hüpfen* und *Rückwärtsgehen* an die eigene »Kindheit erinnert ha[t].«¹⁹⁷ Diese Bewegungen erschienen ihm deshalb bekannt. Er hat »sie mit Vergnügen ausgeführt,«¹⁹⁸ obwohl er »wusste, dass man mich sieht.«¹⁹⁹

Generell bestand ein starkes Bewusstsein unter den Teilnehmer*innen, dass die Gruppe gesehen wurde. Dies wird u.a. als »arg befremdlich«²⁰⁰ beschrieben, wobei es gerade die Gruppe erst ermöglicht hat, dies auszuhalten: »Ich habe gerne mitgemacht. Lieber mit anderen Leuten. Das ist nicht so peinlich.«²⁰¹ Eine andere Teilnehmerin beschreibt »die Gruppe größtenteils als freundlichen Hort, dem ich mich gerne anschließe, von dem ich aber auch unkompliziert Abstand nehmen kann.«²⁰² Ein Teilnehmer in Berlin beschreibt es als »comforting«²⁰³, in der Gruppe zu agieren. Dieser Ambivalenz zwischen der Herausforderung der Teilnehmer*innen durch den Score und dessen Sichtbarkeit im Stadtraum einerseits und den gegensätzlichen Gefühlen des Gruppenzwangs und des Schutzes gerade durch die Gruppe andererseits wurde im Probenprozess mehrfach diskutiert.²⁰⁴ Resultat war eine hohe Bewusstheit unter den Performer*innen dafür, wie die Teilnehmer*innen anzuleiten und durch die Stadt zu leiten sind, was bei mindestens einer Teilnehmerin in Hamburg zu der Wahrnehmung einer großen »Fürsorglichkeit der Tänzer_innen in Bezug auf die Gruppe«²⁰⁵ führte.

Räume, Blicke und Gefühle – Haltungen, Kommentare und Wortwechsel: Was privat ist und was öffentlich

Im Kontrast zur Auffassung des städtischen Boulevards als Bühne für den Auftritt des im 18. Jahrhundert erstarkenden Bürgertums, dessen Haltung es zu bewundern, aber auch zu korrigieren galt,²⁰⁶ macht die im vorangehenden Kapitel beschriebene Gemengelage an Gefühlen deutlich, wie wenig der öffentliche Raum heute explizit als Bühne verstanden wird.²⁰⁷ Vielleicht zeigt sich hier der von Richard Sennett beschriebene *Verfall und Ende des*

¹⁹⁵ Anhang 2: Fragebogen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 2.

¹⁹⁶ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Adam/*The Walk* Berlin, Frage 1.

¹⁹⁷ Anhang 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 1.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Anhang 2: Fragebogen Matthias/*The Walk* Düsseldorf, Frage 4.

²⁰¹ Anhang 2: Fragebogen Gustav/*The Walk* Düsseldorf, Frage 4.

²⁰² Anhang 2: Fragebogen Katharina/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²⁰³ Anhang 2: Fragebogen Carl/*The Walk* Berlin, Frage 3.

²⁰⁴ Vgl. Anhang 2: Probennotizen *The Walk* (Berlin), Zeile 475, 560, 983, 1077, 1082–1084 und 1160–1161.

²⁰⁵ Anhang 2: Fragebogen Lisa/*Gänge* Hamburg, Frage 2.

²⁰⁶ Siehe Kapitel 4.1.

²⁰⁷ Anekdotische Beobachtungen zeigen mittlerweile jedoch auch, dass Straßen gerade von Zugehörigen der Generation Z häufig als Kulisse für Plattformen wie Instagram oder TicToc genutzt werden. Die digitalen Bühnen verweben sich mit dem architektonischen Stadtraum zu neuartigen Bühnen, die einer eingehenden Untersuchung an anderer Stelle bedürfen.

öffentlichen Lebens (1986) mit seiner »Tyrannei der Intimität«²⁰⁸. Naheliegender erscheint im vorliegenden Zusammenhang, dass die von Walter Benjamin beschriebene Industrialisierung und Kommerzialisierung der Städte des 19. Jahrhunderts und die damit einhergehende, von ihm konstatierte Entfremdung der Städte von ihren Bewohner*innen teils erst dadurch möglich wurde, dass die Bewohner*innen mit ihren Leibkörpern und Empfindungen als getrennt von ihren Umgebungen konzeptualisiert wurden.²⁰⁹ Menschen traten öffentlich als Arbeitskräfte, Verkehrsteilnehmer*innen oder Konsumenten miteinander in Kontakt. Aber auch wenn sie dazu mit ihren Leibkörpern agierten, wurden diese mit ihren Empfindungen mehr und mehr als in sich geschlossene Entitäten und der Privatsphäre zugehörig verstanden, deren Empfindungen nur sehr bedingt mit den Interaktionen in den umgebenden öffentlichen Räumen zu tun hatten – eine Auffassung, der mittlerweile zwar mehrfach widersprochen wird, die in Stadtplanung und Alltagsrealität aber bis heute anhält.²¹⁰

Der auch in den Fragebögen der vorliegenden Untersuchung aufscheinende Gegensatz zwischen den Sphären privater Leibkörper und öffentlicher Räume ist von besonderem Interesse, da hier deren Verschachtelungen und gegenseitigen Durchlässigkeiten ablesbar werden. Einerseits sind da die beschriebenen eher privaten Kindheitserinnerungen, der Spielspaß und die gegenseitige Fürsorge innerhalb der Gruppe, andererseits die angesprochenen Blicke des Umfeldes und das schamvolle Gefühl, mit den ungewöhnlichen Gangarten leibkörperlich exponiert zu sein. Zugleich fällt auf, dass es gerade private Räume in der Stadt selbst sind, die in den Fragebögen oft als besondere Räume genannt werden. Auf die Frage, welche Räume in Erinnerung geblieben sind, werden häufig solche Räume genannt, die in Privatbesitz bzw. auf die eine oder andere Weise vom Treiben der Straßen abgeschirmt sind. Das als eher privat erlebte Leibkörperempfinden beim Experimentieren mit ungewohnten Gangarten findet hier ein Äquivalent in Umgebungen, die architektonisch wie rechtlich als privat markiert sind. In Düsseldorf wird eine Bürohauspassage dreimal genannt, die zur abendlichen Uhrzeit der Performance von einem Sicherheitsmann aufgeschlossen werden musste.²¹¹ In Berlin wird ein privater Innenhof, für den ein Performer ein Tor überklettern musste, um es von innen mit einem dort befindlichen Türdrücker aufzuschließen, insgesamt viermal genannt.²¹² In Hamburg wird eine durchschrittene Tiefgarage ebenfalls viermal erwähnt.²¹³ Und schließlich die frei zugänglichen, aber durch Schilder als privat markierten Innenhöfe der Jarrestadt in Hamburg, wo *Stampfen, springen und hüpfen* stattfand: Dort wurden die Verschachtelungen von

²⁰⁸ Sennett (1986) S. 424.

²⁰⁹ Siehe Kapitel 4.2 und 4.3.

²¹⁰ Vgl. Löw (2001) S. 115–129.

²¹¹ Vgl. Anhang 2: Fragebögen Anna/*The Walk* Düsseldorf, Jan/*The Walk* Düsseldorf und Performer*in *The Walk*, jeweils Frage 2.

²¹² Vgl. Anhang 2: Fragebögen Adam/*The Walk* Berlin, Pierre/*The Walk* Berlin, Carl/*The Walk* Berlin und Zoë Knights/Performerin *The Walk*, jeweils Frage 2.

²¹³ Vgl. Anhang 2: Fragebögen Lisa/*Gänge* Hamburg, Daniela/*Gänge* Hamburg, Performerin *Gänge* und Performer *Gänge*, jeweils Frage 2.

öffentlicher Gruppe, die mit ihren Gehexperimenten intime Dinge in einem privaten Innenhof ausprobiert, nochmal zugespitzt, da die Anwohner*innen unentdeckt aus ihren Fenstern zuschauen konnten. »[E]igentlich,« so eine Teilnehmerin, »waren wir eine ›öffentliche‹ Gruppe, die sich in einen privaten Innenhof aufgemacht hat, andererseits haben wir dort fast intime Dinge ›ausprobiert‹ und erspielt [...], bei dem uns dann die Bewohner zusehen konnten.«²¹⁴



Abbildung 38: Stampfen, springen und hüpfen in der Jarrestadt

In diesen privaten bzw. in Privatbesitz befindlichen Räumen intensiviert das Gefühl, einen Raum unbefugt zu betreten bzw. dessen eigentliche Funktion zu unterwandern, das Leibkörpergefühl, das durch die in diesem Kapitel bisher untersuchten Gangarten bereits gesteigert ist. Gleichzeitig bleibt ein bewusster Kontakt mit dem Umraum bestehen, der trotz möglichen Verbots als geschützter erlebt wird denn die offene Straße.²¹⁵ Zum Teil äußert sich dieser Kontakt in einer gesteigerten Sozialität innerhalb der Gruppe.²¹⁶ Zu einem weitaus größeren Teil zeigt er sich jedoch in den im Schutz der Abschirmung noch weiter intensivierten Sinneswahrnehmungen der Umgebung. Genannt werden hier Gerüche,²¹⁷ kinästhetische

²¹⁴ Anhang 2: Fragebogen Maren/Gänge Hamburg, Frage 2.

²¹⁵ Vgl. Anhang 2: Fragebögen Zoë Knights/Performerin *The Walk* und Performerin *Gänge*, jeweils Frage 2.

²¹⁶ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Lisa/Gänge Hamburg, Frage 2.

²¹⁷ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Performer *Gänge*, Frage 2.

Erfahrungen in Verbindung mit visuellen Eindrücken,²¹⁸ Tasterfahrungen,²¹⁹ und Hörerfahrungen. In den architektonisch umfänglichen Räumen gibt es ein leichtes Echo,²²⁰ das in Hamburg durch die bereits beschriebenen Regenhäute mit Kapuzen verstärkt wird, in Berlin dagegen dadurch, dass die Performer*innen beim Durchschreiten des Hinterhofs leise summen.²²¹ Auch die durchschrittenen Toreingänge und Arkaden wirken wie akustische Verstärker. Zum Beispiel findet eine Teilnehmerin in Hamburg »die Veränderung des Klangs, als wir von der Straße in den Hinterhof gingen, bemerkenswert.«²²² Einer anderen Teilnehmerin sind »die Unterführungen der Häuser/die Eingangsbereiche in Erinnerung geblieben: Aufgrund der akustischen Situation«²²³, aber auch, wie bereits in Kapitel 6.5.2 erwähnt, »weil sie die Gruppe räumlich zusammengeführt haben.«²²⁴

Am Ende der Performance werden sowohl die intensivierten Sinneswahrnehmungen, als auch die Zusammenführung der Gruppe ein letztes Mal variiert. Nach den *Silly Walks* sind die Teilnehmer*innen eingeladen, sich mit geschlossenen Augen und an einer Stoffbahn bzw. einem Seil festhaltend von den Performer*innen die letzten Meter ins Theater zurückführen zu lassen.²²⁵ Obwohl eine Teilnehmerin »das blinde Folgen zutiefst fragwürdig«²²⁶ findet, ist für sie »das blinde Gehen und Geführt-Werden [zugleich] eine Wohltat.«²²⁷ In Düsseldorf ging es eine schmale Treppe hinunter in den Theatersaal, was einem Teilnehmer besonders gefällt.²²⁸ Die dort wahrgenommene Enge führt zu einem gesteigerten Gruppengefühl. Auch bei mehr Platz für den letzten Weg, wie in Hamburg, wo die letzten Meter zum Theater über einen Parkplatz führen, stellt sich Nähe ein: Die Teilnehmer*innen halten sich mit geschlossenen Augen an einem Seil fest, an dem sie geleitet werden. Dabei ergeben sich zufällige Berührungen, die die bei einer Teilnehmerin in Hamburg das Gruppengefühl verstärken.²²⁹ Eine Teilnehmerin in Berlin verbindet die Erfahrung mit einem neuen Raumgefühl und einem neuen Gespür für Licht.²³⁰ Und eine teilnehmende Person in Berlin schließlich schreibt: »[I]ch habe sehr viele unterschiedliche Gerüche wahrgenommen.«²³¹

Die bis hierher untersuchten Antworten aus den Fragebögen zeigen, dass die Trennung zwischen privaten und öffentlichen Räumen, gerade was die unterschiedlichen Sinne

²¹⁸ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 2.

²¹⁹ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Carl/*The Walk* Berlin, Frage 2.

²²⁰ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Pierre/*The Walk* Berlin, Frage 2.

²²¹ Vgl. Anhang 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 2.

²²² Anhang 2: Fragebogen Daniela/*Gänge* Hamburg, Frage 2.

²²³ Anhang 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 2.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Video 1, Timecode 22:00–22:09, zeigt den Moment, bevor die Teilnehmer*innen die Augen schließen. Video 2, Timecode 10:27–13:10, zeigt die Teilnehmer*innen mit geschlossenen Augen, bevor sie ins Theater geführt werden.

²²⁶ Anlage 2: Fragebogen Katharina/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Gustav/*The Walk* Düsseldorf, Frage 2.

²²⁹ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 4.

²³⁰ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²³¹ Anlage 2: Fragebogen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 2.

und ihre Ausrichtung auf Leibkörperinnen- bzw. Umgebungsräume angeht, nicht eindeutig entlang Leibkörperempfindungen und Tasterfahrungen als privat und visuellen und auditiven Umgebungswahrnehmungen als öffentlich zu ziehen ist, und dass die Durchlässigkeiten, Verbindungen und Verschachtelungen dieser Sphären für die Performativität von öffentlichem Raum ausschlaggebend sind, da sie Subjekt und Welt vielfältig miteinander verschränken.



Abbildung 39: Mit geschlossenen Augen an einer Prozession teilnehmen in Berlin

Allerdings hat vor allem der Sehsinn bei den Teilnehmer*innen ein Gefühl von Öffentlichkeit erzeugt. »Natürlich gab es viele Blicke. Wir wurden Akteure,«²³², schreibt eine Teilnehmerin in Berlin. Ein Teilnehmer in Düsseldorf beschreibt, wie ihm die befremdlichen Blicke im Verlauf der Performance immer egal wurden.²³³ Die Qualität der Blicke der Passant*innen reichte von distanziert über amüsiert, erstaunt, und irritiert bis hin zu ablehnend und aggressiv.²³⁴ Gesehen zu werden, hieß bei *The Walk* und *Gänge* zugleich auch, sich vorzustellen, wie es aussieht, was man da gerade macht. So haben zwei Performer*innen in Hamburg in der Tiefgarage »Erinnerungen an Filme oder Computerspiele«²³⁵ bzw. »eine Menge ›Crime«

²³² Anlage 2: Fragebogen Heike/*The Walk* Berlin, Frage 3.

²³³ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Matthias/*The Walk* Düsseldorf, Frage 3.

²³⁴ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Matthias/*The Walk* Düsseldorf, Anna/*The Walk* Düsseldorf, Pierre/*The Walk* Berlin, Anonym/*The Walk* Berlin und Marc/*The Walk* Berlin, jeweils Frage 3.

²³⁵ Anlage 2: Fragebogen Performerin *Gänge*, Frage 2.

Assoziationen«²³⁶. Ein Teilnehmer in Berlin stellt sich vor, wie die Gruppe ausgesehen haben muss: »We must have looked like a group of strange people in a strange ritual.«²³⁷

Gleichzeitig sehen die Teilnehmer*innen auch die anderen Stadtbenutzer*innen. In Hamburg wurde dies beim »Übergang vom Parkhaus ins Freie«²³⁸ deutlich. Dort »ist eine alte Dame in einem roten Mantel mit ihrem Rollator vorbeigegangen, wir haben sie in der Gruppe lange beobachten können.«²³⁹ Im nächsten Moment zeigt sich, dass Blicke auch spürbar sind: »Auf etwa der halben Strecke hat sie anscheinend unsere Blicke gespürt und leicht erschrocken zu uns nach unten geschaut.«²⁴⁰ Hier wird eine Performativität der Blicke erkennbar, die sich in anderen Momenten auch gerade im aktiven Ignorieren und Nicht-Hinschauen geäußert hat.²⁴¹ In jedem Fall »ist die Frage der Blickrichtung spannend: wer ist eigentlich Zuschauer, wer ist öffentlich (für alle sichtbar) und wer bleibt privat (im Intimen)?«²⁴² Zeige ich mich durch meine Handlung? Mache ich mich durch einen Blick erkennbar als Zeug*in oder Beobacher*in und damit als Teil der Situation? Diese Verschachtelung von Blicken in ihrer Performativität hängt auch mit den in Kapitel 3.7 beschriebenen Verbindungen zwischen Sehen als Fernsinn und Propriozeption als Leibkörperempfinden zusammen. Sie wird detailliert auch von zwei Performer*innen für eine Situation in Berlin beschrieben.

In den Berliner und Düsseldorfer Fassungen holt der Performer Jeroen Peeters nach den *Silly Walks* und vor *Mit geschlossenen Augen an einer Prozession teilnehmen* eine zusammengefaltete Stoffbahn aus seinem Rucksack, legt sie nahe einer Straßenlaterne auf den Bürgersteig und hopst stampfend und mit beschwörenden Armgesten vor ihr her.²⁴³ An einem Freitagabend steht unter der Laterne und von ihr beleuchtet eine Gruppe von jüngeren Männern, die Bier trinken und sich unterhalten. Als Peeters anfängt zu hopsen, bemerken sie zunächst nur ihn und kommentieren seine Aktion. Dann sehen sie, dass auf der anderen Straßenseite ein ganzes Publikum zuschaut, und dass sie zu einem Teil der Szene geworden sind.²⁴⁴ »This exchange of glances is enough to transform again the perspective of the performer, the audience and the general public. The beauty of ›The Walk‹ lies in these glances, these fleeting moments of connection and wordless exchange.«²⁴⁵ Die Männer sind genötigt, ihr eigenes Beobachten als beobachtet und damit in seiner Performanz und seiner Performativität anzuerkennen. Sie werden vom Publikum von *The Walk* als Teil der Performance

²³⁶ Anlage 2: Fragebogen Performer *Gänge*, Frage 2.

²³⁷ Anlage 2: Fragebogen Adam/*The Walk* Berlin, Frage 2.

²³⁸ Anlage 2: Fragebogen Performerin *Gänge*, Frage 3.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Performer*in *The Walk*, Frage 3.

²⁴² Anlage 2: Fragebogen Maren/*Gänge* Hamburg, Frage 2.

²⁴³ Video 2, Timecode 08:17–08:56.

²⁴⁴ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Zoë Knights/Performerin *The Walk* und Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, jeweils Frage 3.

²⁴⁵ Anlage 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 3.

betrachtet.²⁴⁶ »... and that's a wonderful kind of effect that sometimes happens in *The Walk*. It amplifies observation and the performance of observation as part of regular behavior in the street [...].«²⁴⁷ Dass hier die Bühne im Sinne eines Sich-Zeigens wieder Einzug in die Straßen erhält, ist genau solchen Momenten geschuldet, die die Performativität des Schauens und Gesehen-Werdens nicht einfach nur vor Augen führt, sondern am ganzen Leib und auch räumlich verschachtelt spüren und nachvollziehen lässt.

Vereinzelt haben Passant*innen ihr Beobachten auch in ein Mitmachen umgemünzt und sind ein Teil des Weges oder sogar bis zum Ende mitgegangen oder hinterher gelaufen.²⁴⁸ Ein Teilnehmer in Berlin war diesbezüglich »interested in seeing how someone decides to follow a group on an unknown path, not knowing who they are [...]. Yet, following all the way to the theatre«²⁴⁹. Aber auch im Vorbeigehen gab es Reaktionen, z.B. in Form von Tempo- oder Haltungswechseln, die jedoch schwieriger zu beschreiben sind als die bereits beschriebenen Blicke und als die öfters gehörten Kommentare und Fragen.²⁵⁰ Zu letzteren gehören die in Kapitel 5.2.5 gesammelten Begriffe zur Beschreibung der *Feldenkrais-Walks* und bei *The Walk* und *Gänge* Ausrufe wie »»Was ist denn hier los?« bzw. »Na, hier ist ja mal was los«²⁵¹ oder »»O gosh, art again«; »this is a project« [...] »This must be esoteric« (slow walk) and »Aha, the pill starts to work, or?« (silly walks down Sophienstrasse).«²⁵² Sehr selten ergaben sich dagegen kurze Wortwechsel, z.B. mit Autofahrer*innen, die mit ihren Vehikeln den Weg der Performance versperrten.²⁵³ Das Benennen der Performance durch Passant*innen zeigt allerdings nicht nur das Bedürfnis, das Gesehene einzuordnen,²⁵⁴ sondern verweist auch auf die medialen Verknüpfungen von Leibkörpertechniken und sprachlichen Strukturen, die in den Kommentaren hörbar werden, aber auch dann wirksam sind, wenn nicht gesprochen wird.

In der Einleitung zu Beginn der Performance weise ich das Publikum darauf hin, »dass es sich bei diesem Gang um einen stillen Gang handelt. Es geht darum, die Stadt als Hörraum zu erfahren in Verbindung damit, quasi auf den eigenen Körper zu lauschen. Welche Erfahrungsräume eröffnen sich so durch die Bewegung des Gehens?«²⁵⁵ So »konnte man seine Konzentration mehr auf die Wahrnehmung der Umgebung richten«²⁵⁶, beobachtet ein Teilnehmer in Berlin. Zugleich wurde das »Schweigen [...] als künstlerische Entscheidung verstanden,

²⁴⁶ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 3.

²⁴⁷ Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 3.

²⁴⁸ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Zoë Knights/Performerin *The Walk* und Marc/*The Walk* Berlin, jeweils Frage 3.

²⁴⁹ Anlage 2: Fragebogen Adam/*The Walk* Berlin, Frage 3.

²⁵⁰ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 3, sowie Video 1, Timecodes 17:25–17:31 und 21:21–21:30.

²⁵¹ Anlage 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 3.

²⁵² Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 3.

²⁵³ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Jan/*The Walk* Düsseldorf, Frage 3.

²⁵⁴ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 3.

²⁵⁵ Anlage 2: Einführung *Gänge*.

²⁵⁶ Anlage 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 4.

[...] richtig, aber auch schwierig«²⁵⁷, wobei es geholfen hat, sich auf die eigene Wahrnehmung zu konzentrieren.²⁵⁸ In der Einleitung nenne ich diesen stillen Gang »[e]ine Audiotour, aber ohne Kopfhörer«²⁵⁹, was auch im Feedbackgespräch nach der Performance in Hamburg als wichtige Einstimmung auf die Performance angemerkt wurde.²⁶⁰

Für den Fall, dass Passant*innen fragen, was wir da tun, rege ich in der Einleitung mögliche Antworten an: »Ich weiß auch nicht. Oder: Wir erforschen das Gehen. Oder: Wir erforschen die Stadt. Oder: Wir gehen ins Theater.«²⁶¹ Belegt ist eine Anwendung dieser Antworten in den Fragebögen allerdings nicht. Aber eine Teilnehmerin in Hamburg berichtet von einem interessanten Kommentar, der deutlich macht, dass die Aktionen der Gruppe bereits durch das Schweigen für Passant*innen als Kunst markiert sein konnten: »Eine Frau sagte zu mir: ›Ist Kunst, oder? Sie sprechen ja alle nicht.««²⁶² Eine Gruppe, die gemeinsam durch die Straßen geht, aber nicht miteinander spricht, kann nicht bekannten Kategorien zugeordnet werden, z.B. als Touristengruppe oder Betriebsausflug. Mit einem Teilnehmer in Berlin kann man sich diesbezüglich wundern, »wie wenig es braucht, um Aufmerksamkeit zu erregen«²⁶³, selbst wenn die oben zitierte Teilnehmerin in Hamburg einschränkend feststellt, dass »bei solchen Aktionen [...] immer jemand [fragt]: Ist das Kunst?«²⁶⁴ Deutlich wird in jedem Fall, dass das weitgehende Unterlassen des Sprechens während der Performance zugleich leibkörperlich auf die Wahrnehmung der Teilnehmer*innen und performativ auf Passant*innen gewirkt hat.

Medialitäten des Gehens, Medien der Kommunikation – Smartphones & Performances

Im dritten Kapitel dieser Studie wurde untersucht, inwieweit nicht nur Leibkörper als Medien verstanden werden können, sondern auch ihre Bewegungen und Wahrnehmungen, und wie dabei Umwelten entstehen, auch in gebauten Umgebungen, die ebenfalls als medial wirksam betrachtet werden können. In Kapitel 4.4 wurde erläutert, wie die Praxis der Choreografie es vermag, diese Medien in vielfältige und reflektierbare Beziehungen zu setzen, während es in Kapitel 5.1 darum ging zu verstehen, auf welche Weisen visuelle und auditive Informationen in einem Tanzstück über materielle Medien, die in Schwingungen versetzt werden, übertragen und verarbeitet werden. Überdies ging es in den genannten Kapiteln und in Kapitel 5.2.3 darum, dass diese Medien in Operationsketten miteinander verknüpft sind, und wie das

²⁵⁷ Anlage 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 4.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Anlage 2: Einführung *Gänge*.

²⁶⁰ Vgl. Anlage 2: Probennotizen Hamburg, Zeile 145.

²⁶¹ Anlage 2: Einführung *Gänge*.

²⁶² Anlage 2: Fragebogen Lisa/*Gänge* Hamburg, Frage 3.

²⁶³ Anlage 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²⁶⁴ Anlage 2: Fragebogen Lisa/*Gänge* Hamburg, Frage 3.

Gehen Teil einer solchen Kette ist und zugleich selber eine solche Kette sein kann. Diese Auffassung von Medium und Medialität bezieht sich, wie in den Kapiteln 3.3 und 4.4 ausgeführt, auf Erkenntnisse der Kulturwissenschaften, »die kulturelle Praktiken [fokussiert], aus denen die technischen Apparate, Instrumente und Artefakte der Kultur hervorgegangen sind«²⁶⁵, genauso wie auch architektonische und städtebauliche Räume.

Durch die bisherige Auswertung der Fragebögen wurde dieses grundlegende Verständnis materieller Medialität gemeinsamen Gehens in der Stadt auf seine leibkörperlichen und performativen Wirkungen hin überprüft. Bei beiden Performances tauchte jedoch auch ein Medium bzw. Instrument auf, das dem klassischen Verständnis eines Mediums als Informationen übertragendes technologisches Artefakt entspricht. Die Rede ist hier von Smartphones, die Passant*innen zum Filmen und Fotografieren der Performance genutzt haben, aber auch von den Filmkameras, die von Lilo Mangelsdorff bei den Proben in Berlin und von Heike Lükens bei der Recherche in Hamburg genutzt wurden, und von der Kamera, mit der der brasilianische Filmemacher Mario Roche eine der Performances in Berlin gefilmt hat. Während sich ein Teil der vorliegenden Untersuchung auf die Aufnahmen Mangelsdorffs und indirekt auch auf diejenigen Lükens stützt, ist unbekannt, was die Passant*innen von *The Walk* und *Gänge* aufgenommen haben. Teilnehmer*innen der Performance haben deren Filmen zunächst lediglich bemerkt und beschrieben: »Einige filmten mit«²⁶⁶, stellt ein Teilnehmer in Berlin fest, während eine Teilnehmerin in Hamburg ausmacht, dass es häufig jüngere Menschen waren, »die den Walk meist sofort mit dem Handy gefilmt haben.«²⁶⁷ Ein Teilnehmer in Berlin spekuliert zur Motivation der Filmenden: »Keeping traces of unusual events that occur in urban spaces.«²⁶⁸

Diese Beobachtungen der Teilnehmer*innen werfen ein Licht auf die Tatsache, dass Smartphones heute nicht mehr aus Städten wegzudenken sind. Neben der Herausforderung für die Stadt- und Verkehrsplanung, Smartphonenuutzer*innen angesichts rasant fortschreitender digitaler Technologien sicher in das Stadtleben und seine Verkehrsströme zu integrieren, fragt diese Entwicklung nach einem Verständnis öffentlichen Raums als eine hybride Erfahrung zwischen leibkörperlicher Präsenz mit Bewegung im Stadtraum und digitaler Präsenz mit Bewegung im digitalen Raum. Neben planerischen Aspekten geht es hier auch darum, wie der Privatisierung und Kommerzialisierung der digitalen Erfahrung im öffentlichen Raum zu begegnen sein könnte.²⁶⁹ Wie sind diese Räume miteinander verwoben? Und inwieweit könnte ein mediales Verständnis von Leibkörper, Raum, Bewegung und Wahrnehmung helfen, diese Verwobenheit zu verstehen? Für die vorliegende Untersuchung sind dies keine zentralen Fragen und werden deshalb nicht weiter untersucht. Da sie aber am Rande der Performance und

²⁶⁵ Maye (2010) S. 121–122.

²⁶⁶ Anlage 2: Fragebogen Marc/*The Walk* Berlin, Frage 3.

²⁶⁷ Anlage 2: Fragebogen Greta/*Gänge* Hamburg, Frage 3.

²⁶⁸ Anlage 2: Fragebogen Pierre/*The Walk* Berlin, Frage 3.

²⁶⁹ Vgl. Argin/Pak/Turkoglu (2020).

in den Fragebögen auftauchen und die angesprochenen Technologien mittlerweile, zehn Jahre später, noch mehr Teil des Stadtgeschehens geworden sind und voraussichtlich weiterhin mehr werden, sei auf dieses Element mit seinen Herausforderungen hier hingewiesen.²⁷⁰

6.6 Performativitäten von Stadträumen

In diesem Kapitel habe ich anhand von qualitativen Daten aus Fragebögen, Videos und eigenen Erinnerungen und mithilfe der ethnografischen Erforschung meiner Recherche durch Heike Lücken aufgezeigt, wie individuelle Erfahrungen von Teilnehmer*innen sich durch das gemeinsame Experimentieren mit dem Gehen im Stadtraum überschneiden und sich zu einer kollektiven und zugleich vielstimmigen Erfahrung miteinander verweben. Dabei wurde deutlich, dass es nicht allein um das Erfahren eines neuen Körpergefühls geht, sondern dadurch, dass das Experiment im öffentlichen Raum stattfindet, auch darum, wie sich ungewohnte, eher als privat oder intim erlebte Körpergefühle im öffentlichen Raum performativ entfalten, und wie anders herum der öffentliche Raum sich im Gehen in Form von architektonischen Vorgaben und diversen Vorschriften und aufgrund der Aufmerksamkeit der Passant*innen durch die Leibkörper der Teilnehmer*innen windet und Einfluss auf sie nimmt. Dabei oszillieren die Performances von *The Walk* und *Gänge* zwischen vermeintlichen Gegensätzen, die durch die rhythmischen Bewegungen des Gehens zumindest zeitweise miteinander in Beziehung gesetzt werden. So wird das alltägliche, in seinen Abläufen unbewusste Gehen zu einer Art des Tanzens und zu einer bewusst wirksamen Handlung. Die Teilnehmer*innen werden gesehen und sehen andere, sie sind zugleich Performer*innen und Zuschauer*innen. Der Bürgersteig wird zu einer Bühne und bleibt zugleich seiner Funktion als Fußgänger*innenverkehrsweg treu. Erwachsene sind in Kinderspiele involviert. Hören verschränkt sich mit Sehen, Propriozeption und Orientierung fallen in eins. Räume werden zeitweise besetzt (wie der Park beim *Stampfen*) oder en passant infiltriert (wie der Bürgersteig beim *Striche vermeiden*). Welt wird in ihrem eigenen Umfeld zu ihrer eigenen Repräsentation (wie bei den *Silly Walks*). Privater Raum (auch der des Leibkörperinnen) und öffentlicher Raum werden füreinander durchlässig und überlagern sich.

Indem die Performance Methoden und Elemente des Theaters, des Tanzes und der Choreografie auf die Straße überträgt und das Publikum einlädt, mitzumachen, wird die Wahrnehmung der Teilnehmer*innen von sich selbst und von der Stadt intensiviert, und neue Perspektiven werden eröffnet.²⁷¹ Die choreografischen Veränderungen des Gehens ermöglichen »a constant circling of attention between performer, audience, general public and place; [...];

²⁷⁰ Aufschlüsse zu den hier aufgeworfenen geben u.a. die Untersuchungen von Argin/Pak/Turkoglu (2020) und Angerer (2017).

²⁷¹ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Performerin *Gänge*, Maria/*The Walk* Berlin, Anonym/*The Walk* Berlin, jeweils Frage 4.

that opens up one's awareness and allows one to have a very spontaneous experience.«²⁷² Dieses kontinuierliche Zirkulieren der Aufmerksamkeit beschreibt die Durchlässigkeit der Wahrnehmungsräume und benennt die Zyklisierung der beim Gehen in der Gruppe involvierten Elemente (Performer*innen, Publikum, Passant*innen, Orte).

Dabei ist es wichtig, dass es eine Gruppe ist, die kollektiv handelt. Einerseits bietet sie den einzelnen Teilnehmer*innen Schutz vor zu viel Exponiertheit und Gefühlen der Peinlichkeit. Das »Gehen in der Gruppe [wurde] als befreiend und spielerisch wahrgenommen.«²⁷³ Andererseits hätte eine Performance »[a]llein [...] den Flow der Straße nicht auf dieselbe Weise durchbrochen.«²⁷⁴ Die sonst in der Stadt üblichen Verkehrs- und Warenflüsse, Informations- und Wahrnehmungsströme, Arbeitsabläufe und Alltagswege wurden durch die Performance teilweise gestört, und das, obwohl die Performance selber in Bewegung blieb. Dass die Versammlungen in *The Walk* und *Gänge* diese Unterbrechungen bewirken, indem sie sich bewegen, statt Plätze zu besetzen, ist ein zentraler Aspekt²⁷⁵ und stellt ein weiteres Gegensatzpaar dar, das durch die Performances in Oszillation miteinander gebracht wird. In den Augen einer Teilnehmerin in Berlin machen all diese Elemente und vor allem die »große Gruppe [...] diesen Spaziergang zu einem politischen Statement mit Humor.«²⁷⁶ Es ist »ein Akt der Ermächtigung«²⁷⁷, von Passant*innen und Menschen in Straßencafés als eigenartig wahrgenommen zu werden.

Dadurch, dass die Performance Aufsehen erregt und alltägliche Flows und Wahrnehmungsmuster durchbricht, greift sie zeitweise in das Stadtleben ein. Auch wenn längerfristige Auswirkungen dieser Eingriffe für Anwohner*innen oder die durchschrittenen Orte in der vorliegenden Untersuchung nicht nachverfolgt werden, zeigt sie, wie für einige der Teilnehmer*innen neue Perspektiven auf bereits bekannte Orte bleiben, mit denen sie sich neu verbunden fühlen.²⁷⁸ Für andere Teilnehmer*innen bleibt eine veränderte Wahrnehmung öffentlichen Raums allgemein, mit seinen Fortbewegungsarten, Begegnungen und Handlungsspielräumen.²⁷⁹ In jedem Fall macht die choreografische Forschung mittels *The Walk* und *Gänge* die Permeabilität verschiedener Räume leibkörperlich erleb- und beschreibbar. Indem sie die Verbindungen zwischen diesen Räumen im und durch das kollektive Experimentieren mit der Leibkörpertechnik des Gehens intensiviert, eröffnet sie neue Perspektiven auf Stadt mit ihren verschachtelten Räumen, zu denen hier auch Leibkörperinnenräume gehören. Zugleich wirft sie die Frage auf, wie das gemeinsame Gehen Möglichkeiten zur Teilhabe an Kunst und an

²⁷² Anlage 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 4.

²⁷³ Anlage 2: Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²⁷⁴ Anlage 2: Fragebogen Anonym/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²⁷⁵ Vgl. Anlage 2: Probennotizen und Feedback Hamburg, Zeile 144.

²⁷⁶ Anlage 2: Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 4.

²⁷⁷ Ebd., Frage 2.

²⁷⁸ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Lisa/*Gänge* Hamburg, Maren/*Gänge* Hamburg und Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, jeweils Frage 2.

²⁷⁹ Vgl. Anlage 2: Fragebögen Performerin *Gänge* und Carl/*The Walk* Berlin, jeweils Frage 5.

Stadtgesellschaft eröffnet und vielleicht auch Formen kollektiver Stadtplanung imaginieren lässt.

7. Fazit: Streunend planen? Überlegungen zu einer crowd-basierten Stadtplanung im Gehen

»Walking is a subject that is always straying.«¹

Ausgehend vom gemeinsamen Gehen als Forschungsmethode hat diese Studie u.a. danach gefragt, wie verschiedene Forschungsfelder produktiv miteinander zu einem Forschungsdesign verknüpft werden können. Dabei machte sie sich zunutze, dass das Gehen ein Sujet ist, dass immer schon herumstreunt. Aber nicht nur als Sujet, sondern auch als Methode ist das Gehen ein Streuner. Seit Beginn der Entwicklung der Gattung Homo, als sich der aufrechte Gang in seiner evolutionären, gleichsam streunenden Kontingenz als Fortbewegungsmethode unter Hominiden nach und nach durchsetzte, streunen Menschen durch die Welt. Sie haben mit ihrer Aufrichtung auf räumliche Veränderungen in ihren Umwelten reagiert und sich auf diese Weise innere wie äußere Räume neu erschlossen, haben diese konstituiert und sie im Gehen auf eine dem Gehen spezifische Weise wahrgenommen. Würden Menschen nicht Gehen, würden sie Räume anders wahrnehmen, erleben, konstituieren und wahrscheinlich auch gestalten. Wahrscheinlich wären wir ohne Gehen erst gar nicht zu Menschen geworden.

In einem ersten Schritt wurden in Kapitel 2 physiologische, kulturelle und soziale Aspekte des Gehens vorgestellt und die konkreten körperlichen und materiellen Verwobenheiten zwischen Leibkörpern und Umwelträumen in einer kurzen Evolutionsgeschichte des Gehens aufgezeigt. Als zweiter Schritt wurde in Kapitel 3 das Gehen als mediale Leibkörpertechnik untersucht, die Leibkörperinnenräume und natürliche wie auch gebaute Umwelten miteinander verknüpft. Dabei wurde nicht nur die technische Nachvollziehbarkeit von motorischen Zusammenhängen des Gehens nachvollzogen, sondern vor allem auch die im und durch Gehen möglichen leibkörperlichen Verknüpfungen von Sinnlichkeit (mit ihren offenen Resonanzen und performativen Raumatmosphären) mit symbolischer Sinnerzeugung (und ihren begrifflichen Feststellungen). Es wurde deutlich, wie diese Verknüpfungen ihrerseits mit unterschiedlichen anderen Medien zirkulieren. Zu letzteren wurden konsequenterweise auch die Räume gezählt, die im und durch das Gehen konstituiert werden und als solche zwischen konkreten Orten und den beteiligten Leibkörpern vermitteln. In Kapitel 4 als letztes Kapitel des ersten Teils schließlich wurde anhand von wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungsprojekten nachvollzogen, wie etwas über das, vor allem aber, wie etwas im Gehen erforscht und gewusst werden kann. Dabei ging es auch darum, den doppelten Status des Gehens als Forschungsgegenstand und -methode für die vorliegende Untersuchung zu fassen und mithilfe von Überlegungen zu choreografischen Herangehensweisen als zugleich operativ und reflexiv zu rahmen. Ziel war es, mit einem Fokus auf das Leibkörperliche des Gehens dieses als eine

¹ Solnit (2001) S. 8.

Methode zu etablieren, die die sinnlich-materiellen Verknüpfungen zwischen Forscher*innen und Forschungsgegenständen und von Forscher*innen unter einander als Wissen artikulierbar macht.

Im zweiten Teil der Untersuchung ging es in unterschiedliche Felder des künstlerisch-performativen Gehens. Zunächst wurden in Kapitel 5.1 anhand einer Performanceanalyse des Tanzstückes *Radial Courses* die unterschiedlichen Materialitäten von Entrainment, Synchronisation und Resonanz im Gehen beleuchtet und die intermedialen Verknüpfungen zwischen beforschten Tänzer*innen, der Leibkörperperteknik des Gehens und dem Autor als forschendem Subjekt nachvollzogen. In Kapitel 5.2 nahm das forschende Subjekt, also ich als Autor dieser Studie, den Schritt in die aktive Teilnahme als Mitgehender im Geh-Workshop *Feldenkrais-Walks*, anhand dessen performative Effekte durch leibkörperperteknische Veränderungen des Gehens im Stadtraum untersucht wurden. Im dritten Teil der Untersuchung in Kapitel 6 schließlich wurde ich als aktiver Mitgestalter unmittelbarer Bestandteil von Forschungsgegenstand und -methode und verknüpfte meine eigene Erfahrung und Wissensproduktion mithilfe von Fragebögen mit den Erfahrungen und Expertisen von teilnehmenden Publikumsmitgliedern. Der zentrale Wahrnehmungsmodus, der diese Verknüpfungen in ihrer Offenheit nachvollziehbar gemacht hat, war der künstlerische. Dieser hat es den Teilnehmer*innen erlaubt, ihre Wahrnehmungen der städtischen Umgebungen und ihres eigenen Gehens wahrzunehmen und auf diese Weise die wahrgenommenen Gegenstände, also die Umgebungen und sich selbst im Gehen, als permeabel miteinander verknüpfen zu erleben und zu beschreiben.

Die Transposition der intensivierenden Rahmensetzungen des Theaters auf die Straße konnte die Wahrnehmungen der Teilnehmer*innen schärfen.² Ihre intensivierte und bewusst gemachte Leibkörperlichkeit machte in ihrer Performanz und Performativität deutlich, wie relevant individuelle, private Empfindungen für den öffentlichen Raum sind. Das eigene Gehen im städtischen Raum wurde präsenter, und dieser Raum wiederum wurde »Kulisse, selbst die Passanten waren Teil unseres Spiels.«³ Es ergab sich ein Zoom ins Außen und zugleich nach innen, der unter anderem Begegnungen bewusster erleben ließ und gleichzeitig die vielen Möglichkeiten vor Augen führte, sich im öffentlichen Raum fortzubewegen.⁴ Die Größe der Gruppe half auch, den Fokus der Passant*innen bzw. der Stadtöffentlichkeit auf die Performance zu lenken, und umgekehrt, die Aufmerksamkeit der Teilnehmer*innen auf die eigene kinästhetische Erfahrung und zugleich auf die Umgebung zu schärfen.⁵ »There is a constant circling of attention between performer, audience, general public and place; a constant shift of focus [...].«⁶ Dies wiederum lässt die beteiligten Elemente deutlich werden: »Raum, Zeit,

² Vgl. Anlage 2: Fragebögen Performer *Gänge*, Performerin *Gänge*, Zoë Knights/Performerin *The Walk* und Maria/*The Walk* Berlin, jeweils Frage 4.

³ Anlage 2: Fragebogen Performerin *Gänge*, Frage 4.

⁴ Vgl. ebd., Frage 5.

⁵ Anlage 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 4.

⁶ Ebd.

Körper, erhöhte Wahrnehmung und Aufmerksamkeit.«⁷ Dadurch, dass die Teilnehmer*innen zugleich eingeladen waren, in einer Gruppe mitzumachen und fokussiert sich selbst und ihre Umgebungen wahrzunehmen, wurde die performative Permeabilität der unterschiedlichen Räume überhaupt erst erfahr- und vor allem artikulierbar, anders, als wenn man alleine losginge oder nur distanziert und ohne eigenes Involvierendes und Exponieren performative Gangarten beobachten und untersuchen würde.⁸

Dabei nimmt jede*r unterschiedliche Dinge wahr: »many details that colour both the score and bigger readymade performances that happen out there in the street and are framed by *The Walk*.«⁹ Und je größer die Gruppe war, desto größer war das Bedürfnis unter den Teilnehmer*innen, sich nach der Performance über das Erlebte zu unterhalten und die Erfahrungen miteinander zu teilen.¹⁰ Grundlegend für diesen Austausch war, wie in Kapitel 6.3.3 eingehend untersucht, die Verlagerung der »Aufmerksamkeit von der Verbindung der Individuen in den betonten Phasen rhythmischer Bewegung auf den *Offbeat*.«¹¹ Trotz der auffälligen und kraftvollen Gangarten des Scores war das Kollektiv von *The Walk* bzw. *Gänge* durch die subtileren Gangarten gerade zu Anfang der Performance darauf eingestimmt, sich gemeinsam zurückzunehmen und aufmerksam in die involvierten Räume zu lauschen. Jede*r Teilnehmer*in »vernimmt besser, und das Ensemble [der Teilnehmer*innen] ist so durchlässiger für die Welt, zu der es auch gehört.«¹² Durch die zeitweise, im Gehen rhythmisch immer wiederkehrende Zurückhaltung aller öffnet sich bei allen Unterschieden der teilnehmenden Perspektiven und Stile ein Raum für »kollektive Wahrnehmungs- und Orientierungstechniken«¹³.

Dabei ging es zu keinem Zeitpunkt darum, die Forschungsprozesse auf eine leibliche Essenz zu reduzieren oder auf das am eigenen Leib erlebende, forschende Subjekt zurückzuführen, sondern darum, einen leibkörpertechnischen Blick auf geteilte Forschungsprozesse zwischen Erleben und Artikulieren zu eröffnen und die medialen Zyklisierungen des Forschungsprozesses auf Basis der beteiligten Leibkörper zu fokussieren und produktiv zu machen. Mit diesem Fokus und mithilfe des gemeinsamen Spielens mit der geteilten Leibkörper-technik des Gehens war es möglich, nicht nur unterschiedliche Perspektiven auf Stadträume zu sammeln, sondern allgemein als unartikuliert, privat und subjektiv gesetzte Leibkörpererfahrungen als geteiltes und im Artikulieren teilbares Wissen zu formieren. Daraus ergab sich eine »Polyphonie oder Polyrhythmik«¹⁴, die wiederum Fragen zur Verantwortung der Teilnehmenden in Bezug auf ihre »eigene[n] intensive[n] Geh- und Stadterfahrung[en]«¹⁵ und

⁷ Anlage 2: Fragebogen Performerin *Gänge*, Frage 5.

⁸ Vgl. Anlage 2: Fragebogen Zoë Knights/Performerin *The Walk*, Frage 4.

⁹ Anlage 2: Fragebogen Jeroen Peeters/Performer *The Walk*, Frage 4.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Eikels (2017) S. 41.

¹² Ebd. S. 42.

¹³ Ebd. S. 42.

¹⁴ Anlage 2: Fragebogen Performer *Gänge*, Frage 4.

¹⁵ Ebd.

gegenüber der Gruppe aufwarfen.¹⁶

Diese Verantwortung und das Bedürfnis, die leibkörperlichen Stadtraumerfahrungen in Worte zu fassen und miteinander zu teilen, zeigen deutlich, wie das Verschachteln von Theater- und Straßenräumen und von Leibkörperinnen- und Umgebungsräumen dazu beiträgt, dass implizites Erfahrungswissen artikuliert wird. Die performativen Disruptionen des Alltagsraums Straße einerseits und andererseits die durch die Performance hervorgebrachten intermedialen Kontinuitäten zwischen Leibkörpern, Gruppe und Stadtraum werden durch den Fokus auf das Leibkörperliche des Gehens und der durchschrittenen Räume nicht nur intensiviert wahrnehmbar, sondern überhaupt erst als geteilt beschreibbar, denn die Leibkörpertechnik des Gehens ist eingebettet eben nicht nur in leibliche Erfahrungen, sondern auch in symbolisierende Praxen, wie z.B. Vorschriften, wie in unterschiedlichen Räumen jeweils zu gehen sei, oder auch (sich) zeigende Vorbilder, die es beim Erlernen der unterschiedlichen Gangarten nachzuahmen gilt. Wenn die gemeinsam Forschenden eingeladen sind, anhand der leibkörperlich fokussierten Rahmensetzungen des Scores ihre Wahrnehmungen frei streuen zu lassen, wie es das Gehen eben erlaubt, sind sie in die Lage versetzt, zwischen leibkörperlichem Erleben unterschiedlicher Räume und sprachlichem Beschreiben zu zirkulieren und beide als zwar unterschiedliche, aber durchaus gleichwertige Formen des Begreifens zu verstehen.

Gemäß den drei in der Einleitung angeführten Disziplinen der Performancewissenschaften, der künstlerischen Forschung und der Stadtforschung, die in der vorliegenden Untersuchung mithilfe ethnografischer Methoden zu einem transdisziplinären Forschungsdesign verknüpft wurden, lassen sich dreierlei Schlussfolgerungen ziehen:

- Da die Nachbarschaft von leibkörperlichem Erleben und sprachlich-begrifflichem Beschreiben und Analysieren und deren Zyklisierung mit weiteren Medien für alle Leibkörpertechniken gilt, heißt dies für die Analyse von Performances allgemein, dass es keine Vorrangigkeit von entweder Leibern bzw. Körpern oder Sprache gibt, sondern lediglich Arretierungsmomente im Untersuchungsprozess, für welche wissenschaftlich Forschende tendenziell das Sprachliche für die Kommunikation ihrer Untersuchungsergebnisse favorisieren. Dabei können subjektive Erfahrungen zu Forschungsgegenständen werden und mit objektiven Beobachtungen von äußeren Ereignissen oszillieren. Leibkörper, äußere Ereignisse und Forschungsgegenstände überlagern sich gegenseitig und können deshalb gleichwertig nebeneinander beschrieben und analysiert werden.
- In der künstlerischen Forschung herrschen dagegen die sinnlichen Formen der Kommunikation von Wissen vor.¹⁷ Hier konnte der Einbezug von

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. Borgdorff (2007).

Expert*innenwissen in den Untersuchungsprozess durch Interviews und Fragebögen die tendenziell subjektive künstlerische Wissensproduktion perspektivieren und über das Einzelerleben des Künstlers und der Rezipient*innen hinaus auf ein Wissensfeld hin lenken, das über die Performancekunst im Theater hinausgeht, nämlich auf die Erforschung von Stadträumen.

- Für die Stadtforschung und -planung öffnet sich mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung eine Möglichkeit, sprachlich-symbolisierendes Forschen und Planen mit den leibkörperlichen Erfahrungen von Stadtnutzer*innen und den materiellen Gegebenheiten von Stadträumen in ihren medialen Verknüpfungen nutzbar zu machen, ohne subjektives Erleben und abstrahierende Planungsanalyse oder private Leibkörperinnenräume und öffentliche Stadträume als Gegensätze versöhnen zu müssen. Vielmehr erlaubt die Übertragung des Theaters als »Intensivierungsmaschine«¹⁸ sinnlicher und sozialer Wahrnehmung auf den Straßenraum ein offenes Zirkulieren zwischen den involvierten Elementen und Medien. Die Untersuchung macht »eine Vielheit von Raum und eine Vielheit von Wissen sichtbar«¹⁹, indem sie eine Vielheit an Bewegungen und Räumen in den Blick nimmt und gestaltet, sie in Beziehung setzt und so »Raum für alle möglichen Zukünfte offen«²⁰ hält.

Im Interview merkt der Stadtplaner Achim Nelke an, dass es dem Städtebau nach wie vor schwer fällt, eine solche Sinneserweiterung ins Repertoire der Planungsprozesse zu integrieren. Oftmals werden räumliche Konfigurationen und die Bewegungen darin als Gegenstücke wahrgenommen, wobei die baulichen Parts die Vorgaben machen, auf die die Stadtnutzer*innen mit Bewegungsmustern reagieren und die sie als Gestaltschemata leiblich abspeichern.²¹ Diese Bewegungsmuster und Gestaltschemata werden üblicherweise durch individuelle Spaziergänge der Planer*innen vor Ort und durch Befragungen von Anwohner*innen eruiert.²² Gemeinsam mit den Stadtnutzer*innen vorgenommene Spaziergänge kennt zwar die Stadtforschung, die den Schritt zur Planung aber zunächst genauso wenig macht, wie die vorliegende Studie. In einem solchen Schritt könnte jedoch eines ihrer möglichen Potentiale liegen.

Indem die vorliegende Studie Teilnehmer*innen bei gemeinsamen Spaziergängen mit Gangarten spielen lässt und damit die in Kapitel 6.2.2 untersuchten *somatischen Bühnen* mit ihren Verschachtelungen und Verknüpfungen unterschiedlicher Räume kollektiviert und auf

¹⁸ Anlage 2: Fragebogen Maria/*The Walk* Berlin, Frage 4.

¹⁹ Bauer/Nöthen (2021) S. 171.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Anlage 2: Interview mit Achim Nelke, Zeile 1–10 und 17–27.

²² Vgl. ebd., Zeile 99–103.

diese Weise potentiell (ver)öffentlich(bar) macht, ermöglicht die Untersuchung den Teilnehmer*innen, ihren Empfindungen beim gemeinsamen Spielen mit dem Gehen und ihren individuellen Wahrnehmungen Gewicht zu geben, wenn sie über öffentliche Räume nachdenken. Solche leibkörperlich basierten Reflektionen über das eigene, flüchtige Bewegen und Erleben bleiben ihrerseits in Bewegung und geben Aufschluss über die beweglichen Verschachtelungen und Verknüpfungen öffentlicher und privater Räume in der Stadt, die als Verkehrsräume (von Vehikeln, Waren, Blicken, Leibern oder Körpern) einer bewegten Flüchtigkeit unterliegen.

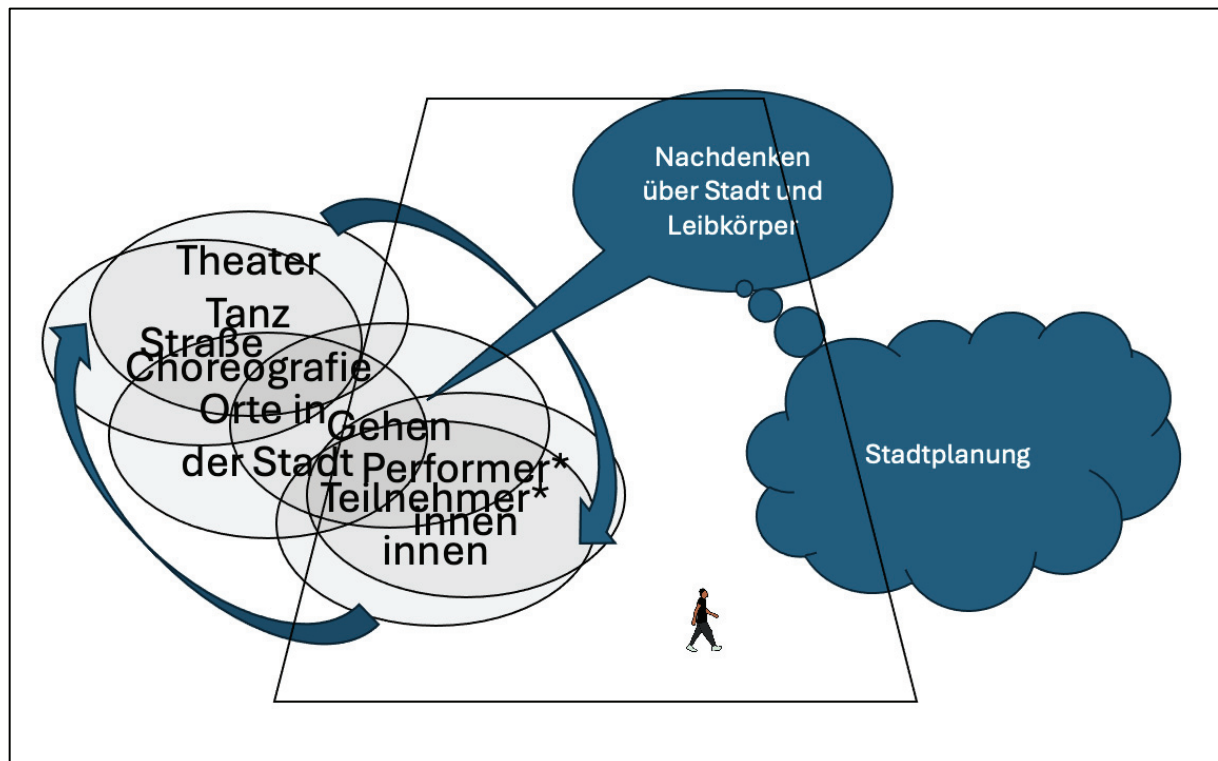


Abbildung 40: Somatische Bühnen und Stadtplanung

Indem die Studie in den Performances *The Walk* und *Gänge* künstlerisch mit der geteilten Bewegung des Gehens gespielt und sie auf diese Weise leiblich und körpertechnisch den Alltagsraum der Stadt verfremdet hat, konnte sie Brüche und Freiräume erzeugen, die auch aktuelle Debatten um eine weniger Auto zentrierte Stadt²³ bereichern können. Sie verweist darauf, dass die Teilnehmer*innen solcher Projekte durch ihre gemeinsamen und in andere Medien übersetzten Bewegungs- und Geherfahrungen verkehrsplanerische Impulse setzen können, und wie Stadt- und Verkehrsplanung auf diese Weise Formen des *Crowd Building* auf ihre Arbeit in Form eines *Crowd Traffic Planning* übertragen könnten.²⁴ Tatsächlich wäre laut

²³ Vgl. Niederkofler (2023) S. 171–173.

²⁴ Diese Idee zu einem *Crowd Traffic Planning* knüpft an dreierlei an: Zunächst an die Arbeiten von Lucius Burckhardt, der mit seiner *Spaziergangswissenschaft* (2006) Landschafts- und Stadtplanung als geplant und damit als politisch verhandelbar transparent macht. Anders jedoch als seine Untersuchungen bezieht die vorliegende Arbeit die Leibkörpertechnik des Gehens als ebenfalls kulturell und damit als nicht nur reagierender, sondern auch als mitgestaltender Teil der städtischen Landschaften

Nelke ein Einfluss auf Stadtplanung durch eine Performance wie *The Walk* oder *Gänge* vorstellbar, nämlich »durch Verstetigung. Wenn die Performance regelmäßig stattfände, würden wir Stadtplaner oder die Stadt merken, dass da eine neue Nutzung, eine neue Praxis entstanden ist, die man untersuchen sollte.«²⁵ Wenn sich bei einer Befragung der Teilnehmer*innen herausstellte, dass diese Art der Nutzung regelmäßig erwünscht ist, würden »neue Nutzungsanforderungen [formuliert]«²⁶ werden. Dies könnte allerdings Jahre dauern, »[e]s sei denn, einer der Teilnehmer ginge auf die Politik zu oder das Ganze würde viel Öffentlichkeit in Zeitungen und anderen Medien erzeugen.«²⁷

Die vorliegende Untersuchung ermöglicht eine solche Übersetzung in andere Medien bereits als Teil des Designs, und auch wenn dessen Integration in Planungsprozesse hier nicht untersucht wurde, stelle ich mir vor, wie eine Gruppe aus Künstler*innen, Tänzer*innen, Aktivist*innen, Designer*innen, Urbanist*innen, Stadt- und Verkehrsplaner*innen, Bewohner*innen, Journalist*innen und Lokalpolitiker*innen gemeinsam durch die Stadt geht, mit ihren Gangarten experimentiert, dabei Erkenntnisse über die involvierten Räume sammelt und sich anschließend oder bereits im Gehen darüber austauscht, um in den Grenzbereichen zwischen Forschen, Demonstrieren, Planen und politisch Entscheiden gemeinsam Stadt zu bewegen und zu formen. Die Untersuchung solch künstlerisch-forschender Stadterkundungen als Teil von Stadtplanungsprozessen könnte ein nächster Schritt sein. Die Teilnehmer*innen beträten alle Neuland, weniger torkelnd als »Ardi« und ihr Artgenosse in der Fiktion aus Kapitel 2.2, aber ähnlich experimentell und unter Umständen auch neue Räume und neue Raumverknüpfungen wahrnehmend und erzeugend, immer im bewussten und spielerisch-choreografischen Einbezug der involvierten Leibkörper, ihrer Techniken, der involvierten Orte und der im Gehen erzeugten Räume.

mit ein, der Teil und Akteur der Verhandlung ist. Zweitens an die Weiterentwicklung der *Feldenkrais-Walks*, den *Environmental Somatics*, in denen Bewegungs- und Umgebungswahrnehmung und die Leibkörperlichkeit von Ortsbezogenheit geschult wird (vgl. <https://www.somatische-akademie.de/events/korper-umgebung-environmental-somatics/122?event=korper-umgebung-environmental-somatics> [letzter Zugriff 19.03.2025]). Und drittens knüpfe ich an jüngere Entwicklungen in Architektur und Stadtplanung an, die als *Crowd Building* bezeichnet werden, bei dem Planer*innen und Designer*innen eng mit den späteren Nutzer*innen eines Quartiers bei dessen Entwicklung zusammenarbeiten (vgl. hierzu Frijters/Ponte [2023] S. 79–82), wobei diese Zusammenarbeit selten künstlerische Elemente beinhaltet.

²⁵ Anlage 2: Interview mit Achim Nelke, Zeilen 172–174.

²⁶ Ebd., Zeile 175–176.

²⁷ Ebd., Zeile 180–182.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adams, Tony E./Ellis, Carolyn/Bochner, Arthur P./Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2020): »Autoethnographie«. In: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 471 – 492.
- AG Feministisch Sprachhandeln der Humboldt Universität zu Berlin (2014/2015) Sprachleitfaden. Zweite Auflage, Berlin. Abrufbar unter: https://feministisch-sprachhandeln.org/wp-content/uploads/2015/10/sprachleitfaden_zweite_auflage_281015.pdf (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Andrien, Baptiste/Corine, Florence/Paxton, Steve (2008): *Material for the Spine*, DVD. Brüssel: contredanse.
- Angerer, Marie-Luise (2017): *Affektökologie: Intensive Milieus und zufällige Begegnungen*. Lüneburg: meson press eG.
- Argin, Gorsev/Pak, Burak/Turkoglu, Handan (2020): »Between Post-Flâneur and Smartphone Zombie: Smartphone Users' Altering Visual Attention and Walking Behavior in Public Space«. In: *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 2020, 9, 700. doi: 10.3390/ijgi9120700.
- Augoyard, Jean-François (2017): »Eine Rhetorik des Wohnens: Gehfiguren«. In: Winkler, Justin (Hg.): *Gehen in der Stadt – Ein Lesebuch zur Poetik und Rhetorik des städtischen Gehens*. Weimar: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S. 26–62.
- Bainbridge-Cohen, Bonnie (1993): *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.
- Balgar, Carsten (2008): *Performative Raumsoziologie*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Banes, Sally (1987): *Terpsichore in Sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally/Lepecki, André (2007): *The Senses in Performance*. New York: Routledge.
- Bauer, Lea/Nöthen, Eva (2021): »Geographisch-künstlerische Stadtforschung«. In: *sub|urban zeitschrift für kritische stadtforschung*, Band 9, Heft 3/4, 2021. S. 169–190.
- Bayertz, Kurt (2012): *Der aufrechte Gang – Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*. München: Verlag C.H. Beck.
- Benjamin, Walter (1991): »Erste Notizen: Pariser Passagen I«. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Band V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 991–1040.
- Beringer, Elisabeth (2013): *Verkörperte Weisheit: gesammelte Schriften / Moshé Feldenkrais*. Bern: Verlag Hans Huber.

- Bianchi, Paolo (Hg.) (2020): »Die Kunst des Gehens«. In: *Kunstforum International*, Nr. 266, März/April 2020. S. 44–187.
- Blount, Zachary D. (2018): »Evolution zwischen Zufall und Wiederholung«. In: *Spektrum der Wissenschaft*, März 2018. S. 38–47.
- Borgdorff, Henk (2007): »Der Modus der Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung«. In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (2007): *Wissen in Bewegung*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 73–80.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2000): »Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: Dies. (2000): *ReMembering the Body: Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz. S. 102–134.
- Brandstetter, Gabriele (2007): »Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie«. In: Brandstetter, Gabriele, Brandl-Risi, Bettina, van Eikels, Kai (Hg.): *Schwarm(E)motion – Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag. S. 65–99.
- Brandstetter, Gabriele (2017): »Synchronisierungen von Bewegungen im zeitgenössischen Tanz: Zur Relevanz von somatischen Praktiken in den Arbeiten von Jefta van Dinther«. In: Breyer, T./Buchholz M. B./Hamburger, A./Pfänder, S./Schumann, E. (Hg.) (2017): *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen im Alltag, Therapie und Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 409–428.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2015): »Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)«. In: Diess. (Hg.) (2015): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*. Bielefeld: transcript. S. 11–30.
- Breedlove, Jesse L./St-Yves, Ghislain/Olman, Cheryl A./Naselaris, Thomas (2020): » Generative Feedback Explains Distinct Brain Activity Codes for Seen and Mental Images«. In: *Current Biology* 30, June 22, 2020. S. 2211–2224.
<https://doi.org/10.1016/j.cub.2020.04.014>.
- Breyer, Thiemo/Pfänder, Stefan (2017): »Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung: Interdisziplinäre Perspektiven«. In: Breyer, Thiemo/Buchholz Michael B./Hamburger, Andreas/Pfänder, Stefan/Schumann, Elke (Hg.): *Resonanz – Rhythmus -Synchronisierung. Interaktionen im Alltag, Therapie und Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 9–29.

- Brinck, Ingar (2017): »Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience«. In: *Cogn Process* 19 (2017). S. 201–213.
- Burckhardt, Lucius (2006): *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin: Martin Schmitz Verlag.
- Butler, Judith (2011): »Bodies in Alliance and the Politics of the Street«. Abrufbar unter: <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Cache, Bernard (1995): *Earth Moves*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Campa, Riccardo (2008): »Making Science by Serendipity. A Review of Robert K. Merton and Elinor Barber's *The Travels and Adventures of Serendipity*«. In: *Journal of Evolution and Technology*, Vol. 17 Issue 1 – March 2008. S. 75–83. Abrufbar unter: https://www.researchgate.net/publication/308787727_Making_Science_by_Serendipity_A_review_of_Robert_K_Merton_and_Elinor_Barber's_The_Travels_and_Adventures_of_Serendipity (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Casquette, Jesus/Grastorf, Ingo (2003): »Die Schlacht um die Straße«. In: Rucht, Dieter (Hg.): *Berlin, 1. Mai 2002. Politische Demonstrationsrituale*. Opladen: Leske + Budrich.
- Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.
- Clayton, (2012): »What is entrainment? Definition and applications in musical research«. In: *Empirical musicology review*. 2012, 7 (1-2). S. 49–56.
- Constant (2008 [1959]): »Eine andere Stadt für ein anderes Leben«. In: Gallissaires, Pierre/Mittelstädt, Hanna/Ohrt, Roberto (1995): *Der Beginn einer neuen Epoche – Texte der Situationisten*. Hamburg: Edition Nautilus. S. 80–82.
- Czirak, Adam (2012): *Partizipation der Blicke – Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Debord, Guy (2008 [1961]): »Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens«. In: Situationistische Internationale, übersetzt von Gallissaires, Pierre, Mittelstädt, Hanna, Ohrt, Roberto: *Der Beginn einer neuen Epoche – Texte der Situationisten*. Hamburg: Edition Nautilus. S. 98–105.
- de Graaf TA/Gross J/Paterson G/Rusch T/Sack AT/Thut G (2013): »Alpha-Band Rhythms in Visual Task Performance: Phase-Locking by Rhythmic Sensory Stimulation«. In: *PLoS ONE* 8(3): e60035. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0060035> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- De Keersmaeker, Anne Teresa/Rosas (o.J.): <http://www.mywalking.be/en/> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Dewey, John (2016): *Logik. Die Theorie der Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eddy, Martha (2016). *Mindful Movement. The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Eikels, Kai van (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Eikels, Kai van (2017): »Synchronisierung und Macht«. In: Brandstetter, Gabriele/van Eikels, Kai/Schuh, Anne (Hg.): *De-/Synchronisieren? Leben im Plural*. Hannover: Wehrhahn. S. 23–44.
- Evans, David (2011): *The Art of Walking – a field guide*. London: black dog publishing.
- Fabietti, Ugo (2012): »Errancy in Ethnography and Theory: On the Meaning and Role of ›Discovery‹ in Anthropological Research«. In: Hazam, Haim/Hertzog, Esther (Hg.): *Serendipity in Anthropological Research. The Nomadic Turn*. Surrey: Ashgate Publishing Limited. S. 15–30.
- Feldenkrais, Moshé (1987): *Die Entdeckung des Selbstverständlichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Feldenkrais, Moshé (2013 a [1964]): »Geist und Körper«. In: Beringer, Elisabeth (Hg.): *Verkörperte Weisheit: gesammelte Schriften / Moshé Feldenkrais*. Bern: Verlag Hans Huber. S. 55–74.
- Feldenkrais, Moshé (2013 b [1979]): »Über Gesundheit«. In: Beringer, Elisabeth (2013): *Verkörperte Weisheit: gesammelte Schriften / Moshé Feldenkrais*. Bern: Verlag Hans Huber. S. 83–90.
- Feldenkrais, Moshé (2013 c [1979]): »Der Mensch und die Welt«. In: Beringer, Elisabeth (2013): *Verkörperte Weisheit: gesammelte Schriften / Moshé Feldenkrais*. Bern: Verlag Hans Huber. S. 91–102.
- Fischer, Ralph (2011): *Walking Artists - Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Flick, Uwe (2011): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Foster, Susan Leigh (2002): »Walking and Other Choreographic Tactics: Dances Inventions of Theatricality and Performativity«. In: *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99. S. 125–146.

- Frijters, Eric/Ponte, Matthijs (Hg.) (2023): »In Real Live. Analogue Research into the System«. In: Dies.: *The City as a System. Metabolic Design for New Urban Forms & Functions*. Amsterdam: valiz.
- Fuchs, Thomas (2000): *Leib, Raum, Person - Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Gammerl, Benno/Herrn, Rainer: »Gefühlsräume – Raumgefühle. Perspektiven auf die Verschränkung von emotionalen Praktiken und Topografien der Moderne.« In: *sub|urban zeitschrift für kritische stadtforschung*, Band 3, Heft 2, 2015. S. 7–22.
- Götz-Neumann, Kirsten (2006): *Gehen verstehen: Ganganalyse in der Physiotherapie*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag.
- Grosz, Elizabeth (2008): *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Günzel, Stephan (2006): »Einleitung«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 19–43.
- Hardt, Yvonne/Hartmann, Annette (2016): »Choreographie«. In Hartmann, Annette / Woitas, Monika (Hg.) (2016): *Das große Tanz Lexikon*. Lilienthal: Laaber Verlag. S. 150–152.
- Henke, Winfried/Rothe, Hartmut (1999): *Stammgeschichte des Menschen. Eine Einführung*. Berlin: Springer.
- Hickok, Gregory/Farahbod, Haleh/Saberi, Kourosh (2015): »The Rhythm of Perception: Acoustic Rhythmic Entrainment Induces Subsequent Perceptual Oscillation«. In: *Psychol Sci*. 2015 Jul, 26 (7). S. 1006–1013.
- Honing, Henkjan (2012): »Without it no music: beat induction as a fundamental musical trait«. In: *Annals of the New York Academy of Science* 2012, 1252 (1). S. 85–91.
- Hopkins, Owen (2017): »A constant interplay of feeling and reason: Thoughts on Sensing Architecture«. In: Ders. (Hg.): *Sensing Architecture. Essays on the Nature of Architectural Experience*. London: Royal Academy Publications. S. 6–15.
- Hubert, Martin (2011): *Andere Kulturen denken anders*. Abrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/andere-kulturen-denken-anders-100.html> (letzter Zugriff 20.03.2025)
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (2022): »Einleitende Perspektivierungen. Choreographie und Kulturtechnik«. In: Diess. (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik*. Berlin: Neofelis Verlag. S. 7–20.
- Ingold, Tim/Vergunst, Lee (2008): »Introduction«. In: Diess. (Hg.): *Ways of Walking – Ethnography and Practice on Foot*. Farngate: Ashgate Publishing Company . S. 1–19.

- Ingvartsen, Mette (2016): *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Lund: Lund University. Abrufbar unter: <https://portal.research.lu.se/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-arti> (letzter Zugriff 11.03.2025).
- Juren, Anne (2021): *Studies on Fantasmical Anatomies*. Stockholm University of the Arts (SKH). Abrufbar unter: <https://www.researchcatalogue.net/view/1395394/1395395/0/12> (letzter Zugriff 11.03.2025).
- Kästner, Irmela (2011): »P.A.R.T.S. – Positionen des Zeitgenössischen. Technik-Vermittlung in der Ausbildung. Interview mit Lehrenden. Brüssel 10. März 2010«. In: Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.): *Tanztechniken 2010*. Leipzig: Henschel Verlag. S. 168–173.
- Karns, Christina M./Knight, Robert T. (2009): »Intermodal auditory, visual, and tactile attention modulates early stages of neural processing«. In: *J Cogn Neurosci* 2009; 21 (4): 669–683.
- Kaspar, Heidi (2012): *Erlebnis Stadtpark. Nutzung und Wahrnehmung urbaner Grünräume*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kermode, Lloyd Eward (2013): »Experiencing the Space and Place of Early Modern Theater«. In: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 43:1, Winter 2013 . DOI 10.1215/10829636-1902522.
- Kinayoglu, Gokce (2009): *The Role of Sound in Making of a Sense of Place in Real, Virtual and Augmented Environments*. Dissertation an der University of California, Berkely. Abrufbar unter: <https://escholarship.org/uc/item/0v08q5qf> (letzter Zugriff 22.08.2025).
- Klein, Gabriele (Hg.) (2005): *Stadt. Szenen – Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen Verlag.
- Klein, Gabriele (2013): »Zur Medialität von Choreographie, Körper und Bewegung. Eine sozial- und kulturtheoretische Skizze«. In: Angerer, Marie-Luise/Hardt, Yvonne/Weber, Anna-Carolin: *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Klein, Gabriele (2017): »Tanz weitergeben. Tradierung und Übersetzung der Choreografien von Pina Bausch«. In: Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 63–87.
- Klein, Julian (2018): »The Mode is the Method Or How Research Can Become Artistic«. In: Jobertová, Daniela (Hg.) (2018): *Artistic Research: Is There Some Method?* Prag: Academy of Performing Arts. S. 78–82.
- Knoblauch, Hubert (2017): *Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- König, Johann-Günther (2013): *Zu Fuß. Eine Geschichte des Gehens*. Stuttgart: Reclam.

- Kopiez, Reinhard (2005): „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“. In Brüstle, Christa/Ghattas, Nadia/Risi, Clemens/Schouten, Sabine (Hg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*.
- Kynast, Katja (2021): *Bilder der Umwelttheorie. Fotografien, Zeichnungen und Schemata bei Jakob von Uexküll*. Berlin: <https://doi.org/10.18452/24169>. Lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
- LaBelle, Brandon (2010): *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Live*. London & New York: Bloomsbury Publishing.
- Larsson, Matz (2014): »Self-generated sounds of locomotion and ventilation and the evolution of human rhythmic abilities«. In: *Anim Cogn* (2014) 17. S. 1–14. DOI: 10.1007/s10071-013-0678-z
- Latour, Bruno (1998): "From the World of Science to the World of Research?". In: *Science* 280, 5361, 208–209. Abrufbar unter: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.280.5361.208> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Lavadinho, Soinia/Winkin, Yves (2008): »Enchantment Engineering and Pedestrian Empowerment: The Geneva Case«. In: Ingold, Tim/Vergunst, Lee: *Ways of Walking – Ethnography and Practice on Foot*. Farngate: Ashgate Publishing Company . S.155–167.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leroi-Gourhain, André (2006 [1995]): »Die symbolische Domestikation des Raums«. In: Dünne, Jörg/Günze, Stephan (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 228–243.
- Lund, Katrín (2008): »Listen to the Sound of Time: Walking with Saints in an Andalusian Village«. In: Ingold, Tim/Vergunst, Lee (Hg.) (2008): *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Farngate: Ashgate Publishing Company. S. 93–104.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lüken, Heike (2023): *Choreografische Stadtforschung: Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion*. Abrufbar unter: <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/10395> (letzter Zugriff: 20.03.2025).
- Manchev, Boyan (2006): »Transformance: The Body of Event«. In: Hochmuth, Martina, Kruschkova, Krassimira & Schöllhammer, Georg (Hg.). *It Takes Place When It Doesn't*. Frankfurt am Main: Revolver Verlag. S. 102–109.
- Massumi, Brian (2002): *Parables for the Virtual*. Durham & London: Duke University Press.
- Massumi, Brian (2008): »The Thinking-Feeling of What Happens«. In: *Inflexions*, 1.1 »How is Research-Creation?« Mai 2008).

- Matthias, Sebastian (2018): *Gefühlter Groove. Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Mauss, Marcel (1978 [1935]): »Die Techniken des Körpers«. In: *Soziologie und Anthropologie, Band II, Gabentausch, Todesvorstellung, Körpertechniken*. Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein. S. 197–220.
- Maye, Harun (2010): »Was ist eine Kulturtechnik?« In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 | 2010. S. 121–135.
- Mayer, Andreas (2013): *Wissenschaft vom Gehen*. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- McLuhan, Marshall (2001 [1964]): *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.
- Merton, Robert K. (1968): *Social Theory and Social Structure*. New York: The Free Press.
- Nachbar, Martin (2014): »Kommen und Gehen. Zur leiblichen Verfasstheit der Versammlung im ersten Teil von Nicole Beutlers 2: *Dialogue with Lucinda*. In: Burri, Regula V./Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/Ziemer, Gesa (2014): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Nachbar, Martin (2015): »Zusammenkommen, gemeinsam gehen. Raumkonstitutionen in *The Walk*«. In: Bäcker, Marianne & Schütte, Mechthild (2015): *Tanz Raum Urbanität*. Leipzig: Henschel Verlag.
- Nicely, Megan V. (2015): »Choreographing the City: Techniques for Urban Walking«. In: *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 11, No. 2 (June 2015). S. 1–16.
- Nicholson, Geoff (2009): *The lost Art of Walking*. New York: Riverhead Books.
- Niederkofler, Franziska (2023): »»Eigentlich ist die Straße für die Fußgänger:innen da...«. Eine ethnografische Annäherung an kleinstädtische Räume des Zu-Fuß-Gehens«. In: Kuhn, Konrad J.: *bricolage 12: Gehen – kulturwissenschaftlich. Erkundungen zu alltäglichen Praktiken*. Innsbruck: innsbruck university press. S. 165–180.
- Nilsson, Lennart/Forsell, Linda/Hamberger, Lars/Abascal, Gudrun: *Ein Kind entsteht*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Noë, Alva (2004): *Action in Perception*. Cambridge, Mass., & London MIT Press.
- Ohne Autor*in: »Climate Effects on Human Evolution«. Abrufbar unter: <https://humanorigins.si.edu/research/climate-and-human-evolution/climate-effects-human-evolution> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Der aufrechte Gang«. Abrufbar unter: <https://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/grundlagen/evolution-des-menschen/der-aufrechte-gang/> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Feldenkrais«. Abrufbar unter : <https://feldenkrais-recktenwald.de/die-feldenkrais-methode/> (letzter Zugriff 04.03.2025).

- Ohne Autor*in: »Forderungen – damit es auf dem Weg besser läuft«. Abrufbar unter: <https://www.fuss-ev.de/alles-ueber-fussverkehr/konflikte-und-loesungen/> (letzter Zugriff 04.03.2025)
- Ohne Autor*in: »Fötus«. Abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fötus> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Gesamtschau von Histogenese und Myelinisierung des Neuralohrs«. Abrufbar unter: <https://embryology.ch/de/organogenese/nervensystem/gesamtschau-von-histogenese-und-myelinisierung-des-neuralrohrs/myelinisierung/?p=3#myelinisierung> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Kampnagel«. Abrufbar unter: <https://www.hamburg.de/kampnagel/> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Koppelnavigation«. Abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Koppelnavigation> (letzter Zugriff 18.08.2025).
- Ohne Autor*in: »Propriozeption«. Abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Propriozeption> (letzter Zugriff 09.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Sound Studies«. Abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Sound_Studies (letzter Zugriff 05.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Spazieren ist mehr als Bewegung an der frischen Luft«. Abrufbar unter: <https://www.aok.de/pk/magazin/sport/fitness/darum-kann-spazieren-gehen-gesund-sein/> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Über mich«. Abrufbar unter: <https://www.movement-muenker.de/Ueber-mich/> (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »Umwelt«. Abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Umwelt#cite_note-BoreePLB-5 (letzter Zugriff 04.03.2025).
- Ohne Autor*in: »You'll Never Walk alone«. Abrufbar unter: https://en.wikipedia.org/wiki/You%27ll_Never_Walk_Alone (letzter Zugriff 04.03.2025)
- O'Rourke, Karen (2013): *Walking and Mapping – Artists as Cartographers*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ott, Michaela (2012): »Raumzeitliche Demonstrationsordnungen«. In: Frankfurter Kunstverein & Exzellenzcluster "Die Herausbildung normativer Ordnungen" (Hg.) (2012): *Demonstrationen: Vom Werden normativer Ordnungen / Demonstrations: Making Normative Orders*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. S. 66–71.
- Perry, Jacquelin (2006): »Geleitwort«. In: Götz-Neumann, Kirsten. *Gehen verstehen*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag. S. V–VI.
- Pikowsky, Arkady/Rosenblum, Michael/Kurths, Jürgen (2001): *Synchronization – A universal concept in nonlinear sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Reynolds, Craig (o.J.): »Boids«. Abrufbar unter: <http://www.red3d.com/cwr/boids/> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Roar, Per (2015): »Mind the Body: A Choreographed Performance Situation«. In: Fentz Christine/McGuirk, Tom (Hg.): *Artistic Research. Strategies for Embodiment*. Kopenhagen: NSU Press.
- Röttger, Kati (2013): »Die Frage nach dem Medium der Choreographie«. In: Angerer, Marie-Luise/Hardt, Yvonne/Weber, Anna-Carolin: *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Rohde, Katarina/Wildner, Kathrin (2020): »Urban Citizen Walkers«. In: *sub\urban zeitschrift für kritische stadtforschung*, Band 8, Heft 3, 2020. S. 241–256.
- Rolshoven, Johanna (2017): »Gehen in der Stadt«. In: Winkler, Justin (Hg.): *Gehen in der Stadt – Ein Lesebuch zur Poetik und Rhetorik des städtischen Gehens*. Weimar: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S. 95–111.
- Rolshoven, Johanna/Omahna, Manfred (2017): »Gehen – Editorial«. In: Winkler, Justin (Hg.): *Gehen in der Stadt – Ein Lesebuch zur Poetik und Rhetorik des städtischen Gehens*. Weimar: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S. 7–10.
- Rost, Katharina (2017): *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. Bielfeld: transcript Verlag.
- Salewski, Sibylle (2008): »Carlo Ginzburg. Die Welt im Kleinen suchen«. In: *Tagesspiegel*, 17.07.2008. Abrufbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/die-welt-im-kleinen-suchen-1674877.html> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Schacter, Daniel L. (2001): *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Erinnerung*. Reinbek: Rowohlt.
- Schäffner, Wolfgang (2010): »Elemente architektonischer Medien«. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 | 2010. S. 137–149.
- Schouten, Sabine (2007): *Sinnliches Spüren – Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Schüttpelz (2006): »Die medienanthropologische Kehre in den Kulturtechniken«. In: *Archiv für Mediengeschichte* No. 6: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)?*. Weimar. S. 87–110.
- Schüttpelz, Erhard (2008): »Der Punkt des Archimedes: Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten«. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (2008): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 234–258.
- Schüttpelz, Erhard (2010): »Körpertechniken«. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 | 2010. S. 101–120.

- Schüttpelz (2017): »Die Erfindung der Twelve-Inch, der Homo Sapiens und Till Heilmanns Kommentar zur Priorität der Operationskette«. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie, Band 3 Heft 1*. Weimar. S. 217–234.
- Sennett, Richard (1986): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1999): *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Sieben, Irene (2011): »Somatisches Arbeiten«. In: Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.): *Tanz-techniken 2010*. Leipzig: Henschel Verlag. S. 145–155.
- Siegert, Bernhard (2011): »Kulturtechnik«. In: Maye, Harun/Scholz, Leander (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München: Fink. S. 95–118.
- Siegmund, Gerald (2022): »Überlegungen zu einem Verständnis von Choreographie als Kulturtechnik«. In: Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (Hg.) (2022): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin: Neofelis Verlag. S. 49–66.
- Solnit, Rebecca (2001): *Wanderlust. A History of Walking*. London: Verso.
- Sontag, Susan (1981): *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books.
- Stengers, Isabelle (2017): *Another Science is Possible. A Manifesto for Slow Science*. Cambridge: Polity.
- Stern, Daniel N. (2008 [1993]): *Tagebuch eines Babys*. München: Piper.
- Streule, Monica (2014): »Trend zur Transdisziplinarität – Kritische Einordnung einer ambivalenten Praxis qualitativer Stadtforschung«. In: *Forum Qualitative Stadtforschung*, 15/1. Abrufbar unter: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1995/3614> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Strüver, Anke (2015): »Critical Mass als performative Kritik der städtischen Verkehrspolitik?«. In: *sub\urban zeitschrift für kritische stadtforschung*, Band 3, Heft 3, 2015. S. 33–50.
- Suzuki, Tadashi (1995): »The Grammar of the Feet.« In: Ders.: *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group.
- Thibaud, Jean-Paul (2017): »Über die Daseinsweise des Gehens in der Stadt«. In: Winkler, Justin (Hg.): *Gehen in der Stadt – Ein Lesebuch zur Poetik und Rhetorik des städtischen Gehens*. Weimar: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S. 112–128.
- Thörner, Walter (1959): *Biologische Grundlagen der Leibeserziehung*. Bonn: Dümmler Verlag.
- Thorpe, S.K.S./Holder, R.L./Crompton, R.H. (2007): »Origin of Human Bipedalism As an Adaptation for Locomotion on Flexible Branches«. In: *Science* Volume 316, 2017. S. 1328–1331.
- Trehub, Sandra (2003): »The developmental origins of musicality«. In: *Nature Neuroscience* 2003 July, 6(7). S. 669–73. Permalink: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12830157/>.

- Uexküll, Jakob von (2006): »Gedanken über die Entstehung des Raums«. In: Dünne, Jörg/Günze, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 85–93.
- Uexküll, Jakob von (2010): *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Ulrich, Matthias/Hesse, Fiona/Oucherif, Marie (2022): *Walk!*. Wien: Verlag für moderne Kunst.
- Waldenfels, Bernhard (1980): *Der Spielraum des Verhaltens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2000): *Das Leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wieczorek, Anna (2017): »Praktiken des Erforschens von Publikumswahrnehmung. Methodische Annäherungen an einen »praxeologischen Sonderfall««. In: Klein, Gabriele/Göbel, Katharina (Hg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wiens, Birgit (2022): »Interdependenzen zwischen Choreographie und Szenographie in der Gegenwartskunst«. In: Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (Hg.) (2022): *Chorographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. S. 167–188. Berlin: Neofelis Verlag.
- Wildner, Kathrin (2015). »Inventive Methods: künstlerische Ansätze in der ethnographischen Stadtforschung«. In: *EthnoScripts: Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien*, 17(1), 168–185.
- Wiles, David (2003): *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, Justin (2017): »Zur Einführung: Gehen als widerständige Praxis«. In: Winkler, Justin (Hg.) (2017): *Gehen in der Stadt – Ein Lesebuch zur Poetik und Rhetorik des städtischen Gehens*. Weimar: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S. 11–17.
- Wrights & Sights (o.J.): »Wrights & Sites«. Abrufbar unter: <http://www.misguide.com/ws/about.html> (letzter Zugriff 20.03.2025).
- Worth, Libby/Poynor, Helen (2004): *Anna Halprin*. Abingdon & New York: Routledge.
- Zemach-Bersin, David (2013): »Geleitwort«. In: Beringer, Elisabeth (Hr.). *Verkörpernte Weisheit: gesammelte Schriften / Moshé Feldenkrais*. Bern: Verlag Hans Huber. S. 9–20.
- Zimmermann, Maja (unveröffentlicht): *Mitten drin – Vom Kartieren zum Begehen von Räumen bei Martin Nachbars The Walk*. Vorgelegt an der FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, MA Tanzwissenschaft, Prof. Dr. Gabriele Brandstetter.

Künstlerische Arbeiten

Anderson, Laurie (2007 [1982]): »Walking and Falling«. Auf: Diess.: *Big Science*. New York: Nonesuch/Elektra Records.

Beutler, Nicole (2010): *2: Dialogue with Lucinda*. Amsterdam: Frascati Theater.

Childs, Lucinda (1976): *Radial Courses*. New York.

Münker, Katja (2010): *Feldenkrais-Walk*. Berlin.

Nachbar, Martin (2012): *The Walk*. Berlin: Sophiensaele.

Nachbar, Martin (2013): *Gänge – Gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen*. Hamburg: Kampnagel und HCU Hamburg.

Nachbar, Martin (2013): »Animal Dances #2 Every Morning They Go Clattering Down The Plain«. In: Derss.: *Animal Dances*. Berlin: Sophiensaele.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 – »Ardi and Lucy Reconstruction Comparison« von Keith Chan. Quelle: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=119329160>. Lizenziert unter CC BY-SA 4.0.
- Abb. 2 – »Passsgang«, Probenszene aus *The Walk* (2012). Quelle: Mangelsdorff, Lilo (2012) *The Walk*. Film.
- Abb. 3 – »Kommandant de Raoul marschiert mit gebeugten Knien« von Étienne-Jules Marey. Quelle: Schüttpelz, Erhard (2010) *Körpertechniken*, S. 103.
- Abb. 4 – »Argumentationsverlauf« von Hubert Knoblauch. Quelle: Knoblauch, Hubert (2017) *Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 123.
- Abb. 5 – »Müller-Lyer illusion« von fibonacci. Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Müller-Lyer_illusion.svg#/media/File:Müller-Lyer_illusion.svg (letzter Zugriff 25.08.2025). Lizenziert unter GNU Free Documentation License.
- Abb. 6 – »Koordinatensystem des Menschen« und »Bogengänge des Menschen« von Georg Kriszat und Jakob von Uexküll (1934) *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, S. 14. Quelle: Kynast, Katja (2021) *Bilder der Umwelttheorie*. Lizenziert unter CC BY-NC-ND 4.0 als vollständiger Text auffindbar unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. S. 148.
- Abb. 7 – »Die fernste Ebene eines Kindes und eines Erwachsenen« ebd., S. 26. Quelle: Kynast, Katja (2021) *Bilder der Umwelttheorie*. Lizenziert unter CC BY-NC-ND 4.0 als vollständiger Text auffindbar unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. S. 149.
- Abb. 8 – »Begriffe der Untersuchung«. Bild: Martin Nachbar.
- Abb. 9 – »Vom Papier in die Stadt«. Bild: Martin Nachbar.
- Abb. 10 – »Skizze für Prozessionsbaldachin«. Bild: Martin Nachbar.
- Abb. 11 – »Prozession«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.
- Abb. 12 – »Doppelstatus des Gehens«. Bild: Martin Nachbar.
- Abb. 13 – »Petit Coblentz ou promenade du boulevard des Italiens« von Claude-Louis Desrais und Etienne-Claude Voysard. Quelle: Mayer, Andreas (2013): *Wissenschaft vom Gehen*. Frankfurt: S. Fischer Verlag. S. 98.
- Abb. 14 – »Der Proband im Spezialanzug« aus Wilhelm Braune und Otto Fischer (1895) *Der Gang des Menschen. 1. Theil. Versuche am unbelasteten und belasteten Menschen*. Quelle: Mayer, Andreas (2013): *Wissenschaft vom Gehen*. Frankfurt: S. Fischer Verlag. S. 206.
- Abb. 15 – »Offene Spirometrie. Untersuchung an der deutschen Sporthochschule Köln.« Quelle: Götz-Neumann, Kirsten (2006): *Gehen verstehen: Ganganalyse in der Physiotherapie*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag. S. 122.

Abb. 16–21 – Szene aus 2: *Dialogue with Lucinda, Radial Courses* (2010). Quelle: Nicole Beutler Projects (2011): 2: *Dialogue with Lucinda by Nicole Beutler / nbproject (full registration)*.

Abb. 22 – »Schrittweise« von Katja Münker. Foto: Andrea Keiz.

Abb. 23 – »Invitation to Walk« von Katja Münker. Foto: C. Demarco.

Abb. 24 – »Art« von Julian Klein. Quelle: Klein, Julian (2018): »The Mode is the Method Or How Research Can Become Artistic«. In: Jobertová, Daniela (Hg.) (2018): *Artistic Research: Is There Some Method?* Prag: Academy of Performing Arts. S. 78–82, hier S. 78.

Abb. 25–28 – Rechercheszenen zu *Gänge* (2014). Quelle: Lüken, Heike (2014) Videodokumentation für *Choreografische Stadtforschung: Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion*.

Abb. 29 – »Karte für erste Recherche im Stadtraum«. Bild: Martin Nachbar.

Abb. 30 – »Warmup«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 31 - »Warmup«, Szene aus *Gänge* (2014). Foto: Thies Rätzke.

Abb. 32 – »Langsam gehen«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 33 – »Rückwärts gehen«, Szene aus *Gänge* (2014). Foto: Thies Rätzke.

Abb. 34 – Von »Passgang« zu »Sich drehen«, Szene aus *Gänge* (2014). Foto: Thies Rätzke.

Abb. 35 – »Stampfen, springen und hüpfen«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 36 – »Striche vermeiden«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 37 – »Silly Walks«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 38 - »Stampfen, springen und hüpfen«, Szene aus *Gänge* (2014). Foto: Thies Rätzke.

Abb. 39 – »Mit geschlossenen Augen an einer Prozession teilnehmen«, Szene aus *The Walk* (2012). Foto: Anja Kühn.

Abb. 40 - »Somatische Bühnen und Stadtplanung«. Bild: Martin Nachbar

Anhang 1

Kurzfassungen

Anhand und mithilfe von ambulatorischen Projekten erforscht die Studie, welche Räume beim gemeinsamen Gehen in der Stadt konstituiert werden, wie die Teilnehmer*innen solcher Projekte diese Räume wahrnehmen und in der Bewegung des Gehens miteinander verknüpfen, und wie sie ihre Erfahrungen in Worte fassen. Die zentrale Frage der Untersuchung lautet: Wie durchlässig gestalten sich durch gemeinsames Gehen in der Stadt konstituierte Räume und deren Verknüpfungen, wie lassen sie sich wahrnehmen, und wie sprechen die Gehenden darüber, wenn sie von der Bewegung des Gehens aus gedacht und untersucht werden? Eine zentrale These dabei ist, dass ein Fokus auf das individuelle Körperliche und auf das subjektive Leibliche beim Forschen gerade Aufschluss über das Geteilte und das Mitteilbare subjektiver, körperlicher Erfahrung und damit auch über geteilte Umgebungen gibt. Als Leibkörper verstanden vermitteln die gehenden Körper u.a. zwischen Sinnlichkeit und Sinn, zwischen Innen und Außen, zwischen Privat und Öffentlich und zwischen individueller und kollektiver Erfahrung. Dabei werden alle involvierten Elemente als medial und in kontinuierlichen Übersetzungsbewegungen verstanden: die Leibkörper der Teilnehmer*innen, die Körper- bzw. Leibkörpertechnik des Gehens, die im Gehen konstituierten Leibkörperinnen- und Außenräume wie auch das Sprechen über die Erlebnisse und Erfahrungen. In diesen Übersetzungen und im kollektiven Teilen entsteht Erkenntnis und Wissen über die konstituierten Räume. Dabei geht die Studie in drei Schritten vor: Zunächst entwickelt sie die beschriebenen Konzepte. Anschließend geht sie immer weiter ins Feld. Zuerst wird eine Gehperformance aus Publikumssicht und im geschützten Raum des Theaters auf die Materialität, Körperlichkeit und Übertragbarkeit von Rhythmus und Oszillation des Gehens hin untersucht, dann wird ein Gehworkshop im Stadtraum aus Teilnehmerperspektive auf seine performativen Effekte hin beleuchtet, und schließlich untersucht die Studie mithilfe einer partizipativen Gehperformance und unter Befragung von Teilnehmer*innen anhand von Fragebögen, wie das gemeinsame Spielen mit Gangarten im Stadtraum leibkörperliche Performanzen und Performativitäten erzeugen, die Aufschluss über die beweglichen Verschachtelungen privater und öffentlicher Räume in der Stadt geben können. Im Artikulieren dieser Verschachtelungen entsteht ein Wissen, das auf den somatischen Bühnen der Stadt politisch wirksam werden kann. Die Studie sucht damit einen Beitrag zur Erforschung von Leibkörperlichkeit als konstituierendes Element von öffentlichem Stadtraum zu leisten und so das Denken über Stadtplanung leibkörpertech-nisch zu fundieren.

Looking at walking projects, the study explores the spaces constituted by walking together in the city, how the participants in such walking projects perceive and connect these spaces while walking, and how they put their experiences into words. The main question is: How permeable are the spaces and their connections produced by walking together, and how can they be perceived and talked about, when they are conceived, thought about and explored through the movement of walking? In this process, thinking through the movement of walking is to be taken literally as a thinking that opens up its paths step by step and thus interweaves itself with the world. A central hypothesis is, that experimenting and playing with the body-technique of walking contributes not only to intensifying the subjective experiences of well-being among the participants but moreover, to heightening their perception of inner bodily as well as of urban spaces, of performativities and performative effects, and of social and communicative correlations. A focus on the individual and subjective physical experience when doing research can exactly give insight into the shared and the communicable of such experiences, and through this also into shared environments. Understood as “Leibkörper” (a composite that brings together the subjective body and unique embodied experiences on one side and, on the other, the objective body and shared language experiences), the walking bodies of the participants mediate, among other things, between sensuality and sense, between inside and outside, between private and public, and between individual and collective experience. In its process, the study conceives of all the involved elements as media and as being continuously moving through translation: the participants’ “Leibkörper”, the body- or “Leibkörper”-technique of walking, the spaces in- and outside and around the bodies walking, as well as the speaking about the experiences. These translations as well as the collective sharing of the experiences produce knowledge about the spaces constituted through walking together. The study proceeds in three steps: Firstly, it develops the concepts mentioned. Secondly, it goes further and further into the field by first examining a walking performance and its materiality, physicality and transferability of walking’s rhythms and oscillations from an on-looker’s perspective and in the protected space of a theatre, and then by participating in a somatic walking workshop in urban public space and exploring its performative effects. Thirdly, the study explores, through a participatory walking performance and interviews with some of the participants, how collectively playing with walking in public space produces bodily performance and performativity, which can tell us about the continuously moving imbrications of private and public spaces in the city. Putting these embodied imbrications into words produces a kind of knowledge that can become politically effective by articulating the somatic stages of the city. The aim is to explore embodiment (“Leibkörperlichkeit”) as a central constituting element of public urban spaces, including the theater, and establish it as a basic factor in thinking about city planning.

Aus der Untersuchung hervorgegangene Veröffentlichungen in Wort und Bild

Wort:

Nachbar, Martin/Pilkington, Esther (2012): »We Always Arrive in the Theatre on Foot«. In: *Performance Research*, Volume 17, No. 2. S. 30 – 35.

Nachbar, Martin (2014): »Kommen und Gehen. Zur leiblichen Verfasstheit der Versammlung im ersten Teil von Nicole Beutlers 2: *Dialogue with Lucinda*. In: Burri, Regula V./Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/ Ziemer, Gesa (2014): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*. Bielefeld: transcript Verlag.

Nachbar, Martin (2015): »Zusammenkommen, gemeinsam gehen. Raumkonstitutionen in *The Walk*«. In: Bäcker, Marianne & Schütte, Mechthild (2015): *Tanz Raum Urbanität*. Leipzig: Henschel Verlag.

Nachbar, Martin (2019): »Once around the Theatre: Walking as Choreographic Practice«. In: *Forum+* vol. 26 no. 3. S. 3–13. (Online abrufbar unter: <https://www.forum-online.be/en/issues/herfst-2019/eenmaal-rond-de-schouwburg>)

Bild:

Bickmann, Walter (2012): *The Walk Indoors*. Performancedokumentation. (Online abrufbar unter: <https://vimeo.com/1068550294?share=copy#t0>)

Mangelsdorff, Lilo (2012): *The Walk*. Dokumentarfilm. (Online abrufbar unter: <https://vimeo.com/73945999>)

Rocha, Mario (2013): *The Walk – Berlin (few moments)*. Dokumentation. (Online abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=G_mFNhIAXMg&t=57s)

Chronologien und Stationen des Forschungsprozesses

Proben und Performances

Oktober 2011 – Februar 2012: Proben mit Team in Berlin und sophiensaele Berlin

Premiere Indoors Version 15. Februar 2012 (weitere Aufführungen am 16. und 17. Februar)

Vorbereitungen Outdoors Version: 21.-25. Mai 2012

Performances Outdoors Version: 25.-27. & 29.-3. Mai 2012

07. Juli 2012: Recherche alleine in Düsseldorf für Forum Freies Theater

Proben Team einen Tag vor den zwei Performances am 8. September 2012

13. April 2013: Recherche alleine in Essen für PACT Zollverein

Proben Team einen Tag vor den zwei Performances am 4. Mai 2013

23. August 2013: Performance im Rahmen von *Zusammen kommen. Zusammen gehen.* So-phiansaele Berlin

14. Mai 2013: *The Walk – A Review*, Solo Performance im Foyer auf Kampnagel, Hamburg

März bis Mai 2014: Recherche alleine in Hamburg und Proben mit Gruppe

08. Mai 2014: *Gänge – Gemeinsam um die Häuser [bei Kampnagel] ziehen*, Performance im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* auf und um Kampnagel

Workshops, Vorträge und Symposien

02.–05. Mai 2011: Workshop für brut Wien

03. Mai Vortrag

<http://archiv.brut-wien.at/programm/detail/573/de/index.html>

Resultierende Veröffentlichung: Nachbar, Martin/Pilkington, Esther (2012)

11.–22. Juli 2011: Workshop *The Walk* für TSEKH Moskau

12.–30. März 2012: Workshop Universität Gießen, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft mit Showing am 28. März

<https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb05/atw/Kunst/veranstaltungen/veranstaltungsarchiv/2012/presentationofbacktracking>

18.–20. Mai 2012: Workshop für *Zodiac – Center for New Dance*, Helsinki

14. Mai 2013: Vortragsperformance »The Walk – A Review« während des Festivals *Versammlungen – Volume I* des Graduiertenkollegs *Versammlung & Teilhabe*, Kampnagel Hamburg

23.–25. August 2013: Organisation des Symposiums *Zusammen Kommen. Zusammen Gehen*. Sophiensaele Berlin. Performance von *The Walk* am 23. August

26.–30. Mai 2014: Workshop *Gehen – Choreografische Praxis und Strategie*. Burg Giebichstein Kunsthochschule Halle

<https://alt.burg-halle.de/kunst/kunst-lehramt-kunstpaedagogik/kunst-lehramt-kunstpaedagogik/aktuelles/a/praesentation-der-workshopergebnisse-gehen-choreographische-praxis-und-strategie-von-martin-nachb/>

13. Juni 2014: Workshop *The Walk* (eine Transposition des Performance Scores auf die Stadt- und Grenzgebiete von Basel) während *Performacity*, Basel

13. September 2014: *Gehen – Choreografische Praxis und Strategie. Ein Ambulatorischer Vortrag*, hybrides Vortragsworkshopformat im Rahmen der Fachtagung »Proben proben« von Mira Sack während des Jugendtheatertreffen, Aarau

<https://www.fanfaluca.ch/wp-content/uploads/jtf-schlussbericht-2014.pdf>, S. 24 – 26

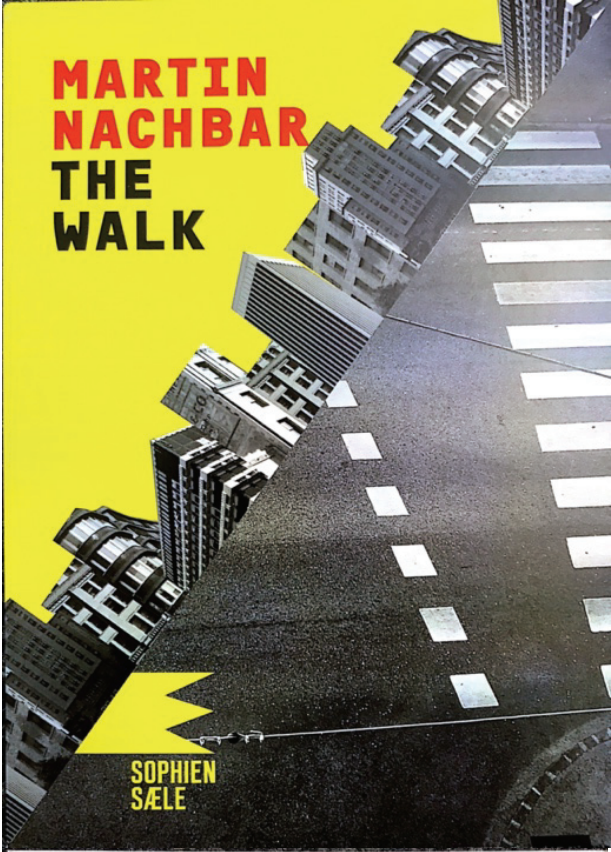
04. und 05. Oktober 2014: Workshop und Vortrag »Zusammenkommen, gemeinsam gehen. Raumkonstitutionen in *The Walk*.« beim Symposium *Tanz Raum Urbanität* der Gesellschaft für Tanzforschung im Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

https://www.gtf-tanzforschung.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Jahrbuch_25.pdf

Resultierende Veröffentlichung: Nachbar, Martin (2015)

25. Oktober 2014: Partizipativer Vortrag mit dem Titel: »Walking Around the Theater. On Possibilities to Share (Kin)Aesthetic Experience in the City« bei *Take us for a Walk – (De-)Synchronizing Movement*, Symposium von FU Berlin, UdK Berlin, HZT Berlin, Tanzfabrik Berlin und Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Uferstudios & Tempelhofer Feld, Berlin

<https://forumviesmobiles.org/en/node/2493/printable/print>



**MARTIN NACHBAR
THE WALK**

SOPHIEN SÆLE

**MARTIN NACHBAR
THE WALK**

TANZ
FEBRUAR 15 16 17
19.30 UHR | HOCHZEITSSAAL
MAI 25 26 27 29 30 | IM STADTRAUM

**WEITERE INFOS UNTER
WWW.SOPHIENSAELE.COM**

SOPHIEN SÆLE

Das Theater ist eines von vielen Gebäuden in der Stadt. In ihm performen Menschen, andere Menschen schauen dabei zu. Auf dem Weg dorthin driften die Gedanken im Rhythmus der Schritte durch die Straßen der Stadt. THE WALK beschreitet diesen Weg – imaginär und tatsächlich.

Bei einer Bühnenversion des Stücks im Februar zeigen Martin Nachbar und sein Team wie Gehen zu Tanzen wird und welche Lieder entstehen, wenn man ans Theater denkt. Im Mai folgt eine Version im Stadtraum: PerformerInnen und Publikum werden gemeinsam zu PassantInnen, die Stadt wird zur interaktiven Kulisse eines Stückes, das Weg ist.

IDEE, LEITUNG Martin Nachbar **CHOREOGRAFIE, TEXT, PERFORMANCE** Ehud Darash, Boris Hauf, Zoë Knights, Martin Nachbar, Jeroen Peeters, Noha Ramadan **KOMPOSITION** Boris Hauf, Zoë Knights, Noha Ramadan **DRAMATURGIE** Jeroen Peeters **KOSTÜME** Marion Montel **GESANGS-COACHING** Johanna Peine

TICKETS
SOPHIENSAELE.COM | T+49 30 283 52 66
SOPHIENSTR.18 | 10178 BERLIN

Eine Koproduktion von Martin Nachbar und SOPHIENSAELE. Gefördert aus Mitteln des Regierenden Bürgermeisters von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten und der Kunststiftung NRW.

be Berlin
KUNSTSTIFTUNG • NRW

Medienpartner:
***taz.die tageszeitung**

Gestaltung: gregoriew-himmelpach.de | Foto/Straße: photocasand pizeldeluxe

Programm Hamburg



TANZPLAN HAMBURG

VERSAMMLUNGEN VOLUME II

GÄNGE – GEMEINSAM UM DIE HÄUSER [BEI KAMPNAGEL] ZIEHEN
MARTIN NACHBAR

08. Mai | 19:30 Uhr | P1

Dauer: ca. 60 Minuten



In *Gänge – Gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel)* ziehen stellt Martin Nachbar seine Recherchen zum Gehen und der damit verbundenen Wahrnehmung und Konstitution von öffentlichem Raum vor. Er lädt das Publikum ein, sich gemeinsam mit ihm und seinen MitarbeiterInnen auf Geh- und Wahrnehmungsübungen im Theater und auf der Straße einzulassen, um so zu erkunden, wie wir gehend unterschiedliche Räume (mit) gestalten, und wie es möglich sein könnte, mit einem so erlangten Wissen das eigene Gehen wie auch das Teilen von öffentlichen Räumen bewusster zu gestalten.

In *Gänge* wird das Publikum mit den PerformerInnen um die Häuser ziehen. Gemeinsam werden die Beteiligten zu Passanten, die Stadt wird zur interaktiven Kulisse einer Performance, deren Ziel der Weg ist.

„Gehen ist etwas, das alle tun, sogar Tänzer, wenn sie nicht auf der Bühne sind. Gehen ist die mitschwingende Verbindung zwischen Tänzern und Zuschauern, eine geteilte Erfahrung, die Raum für persönliche Eigenarten und individuelle Stile lässt.“

Sally Banes

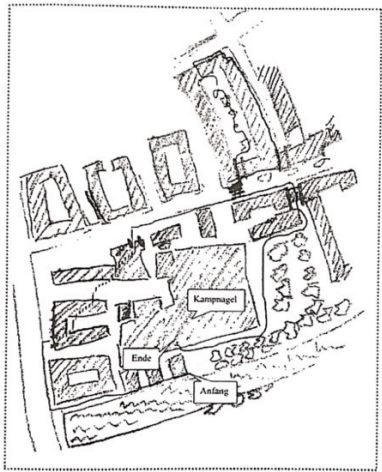
„Das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert etc. die Wege, die es „auspricht“. Alle Modalitäten wirken dabei mit: sie verändern sich von Schritt zu Schritt: ihr Umfang, ihre Aufeinanderfolge und ihre Intensität verändern sich je nach den Momenten, den Wegen und den Gehenden.“

Michel De Certeau

„You're walking. And you don't always realize it, but you're always falling. With each step you fall forward slightly. And then catch yourself from falling. Over and over, you're falling. And then catching yourself from falling. And this is how you can be walking and falling at the same time.“

Laurie Anderson

Die Route



Da ich das gemeinsame Gehen untersuche, würde ich mich über Ihre Eindrücke und Gedanken freuen. Dazu habe ich auf www.vimeo.com ein Konto eingerichtet. Die Email zum Einloggen ist: nachbar@kein.org. Das Passwort ist: Gänge2014. Sie können dort kleine Selbstinterviews hochladen oder Sie können mir an die Einlog-Mail schreiben. Vielen Dank!

Martin Nachbar

GÄNGE – GEMEINSAM UM DIE HÄUSER [BEI KAMPNAGEL] ZIEHEN
MARTIN NACHBAR

In Zusammenarbeit mit Nicole Amsbeck, Verena Brakonier, Moritz Frischkorn, Gloria Höckner, Jonas Leifert, Patricia Carolin Mai und Jonas Woltemate.

Mit herzlichem Dank an das Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“ und an Ehud Darash, Boris Hauf, Zoë Knights, Jeroen Peeters und Noha Ramadan.

Gänge findet im Rahmen von *Volume II* statt. *Volume II* ist eine Veranstaltung des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste“ (HCU, Fundus Theater, K3 | Tanzplan Hamburg).

Das Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“ wird gefördert durch die Behörde für Wissenschaft und Forschung Hamburg.

GRADUIERTENKOLLEG
VERSAMMLUNG & TEILHABE
URBANE ÖFFENTLICHKEITEN UND PERFORMATIVE KÜNSTE


Hamburg
Behörde für Wissenschaft und Forschung

K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg
Kampnagel
Jarrestr. 20, 22303 Hamburg, 040 / 270 949 45
www.k3-hamburg.de

Anhang 2 Empirisches Material

Feldnotizen des Aufführungsbesuchs von *Radial Courses* am 24.03.2010

1 Kartenkauf an der Hauptkasse.

2 Nach kurzer Wartezeit im Foyer Eintritt in die Seitengalerie, gemeinsam mit wenigen ande-
3 ren. Die meisten kommen aus dem Café. Hier stehen Kleiderstände.

4
5 Die Vorhänge zum Theatersaal sind nicht da. Die Tänzer, zwei Männer und zwei Frauen,
6 sind schon da und gehen in Gruppe im Kreis auf weißem Tanzboden. Links die Tribünen
7 sind abgesperrt mit Flatterband. Nur der Kreis, in dem die Tänzer gehen, hat Licht. Sonst
8 eher dunkel.

9
10 Ca. 100 Leute suchen einen Platz und unterhalten sich. Ich nicht, bin alleine hier. Tänzer ge-
11 hen unbeirrt weiter im Kreis, Arme und Beine pendeln, aber alles kontrolliert im Gleichschritt.
12 Wir Zuschauer gehen durcheinander. Kontrast, auch hörbar. Ich suche nach einem guten
13 Platz, setze mich im Schneidersitz auf den Boden, an eine Säule gelehnt.
14 Alle finden einen Platz, manche sitzen, manche stehen. Es wird still. Die Tänzer gehen wei-
15 ter in Gruppe im Kreis.

16
17 Es fühlt sich meditativ an, konzentriert, auch leichtfüßig irgendwie. Ich fühle mich wie mitten-
18 drin.

19 Plötzlich wechseln zwei Tänzer die Richtung. Ich merke auf. Fühlt sich an wie aufwachen.
20 Mein Rücken streckt sich. Ich spüre meine rechte Pobacke, auf der ich mehr sitze als auf lin-
21 ker. Vorher war das nicht so, oder? War mein Gewicht gleich verteilt? Bin ich hin und her ge-
22 pendelt? Weiß gerade nicht... Halte mich für einen Moment so und dann schwingen ich extra
23 im Rhythmus von Tänzern mit.

24
25 Es gehen immer zwei und zwei springen/hüpfen. Immer wieder neue Paare und Formatio-
26 nen. Komplex, nicht ganz vorhersehbar, trotzdem beruhigend. Alle schauen konzentriert zu,
27 ich auch. Dann wieder alle vier in gleiche Richtung im selben Sprungrhythmus.

28
29 Plötzlich drehen Männer ab und alle gehen vier wieder normal. Jetzt Männer und Frauen ent-
30 gegengesetzt im Kreis. Leute lachen, ich auch. Irgendwie witzig, plötzlich alles geordnet,
31 auch mit den Geschlechtern. Aber auch Timing von Richtungs- und Rhythmuswechsel ist
32 witzig. Und die Coolheit von Tänzern auch.

33 Das Lachen lässt mich andere sehen. Ich schaue sie mir an, spiele mit Fokus auf Tänzer
34 oder Zuschauer.

35
36 Weiter geht es mit Formationen, Richtungen, Rhythmen.

37
38 Jetzt alle vier wieder gleicher Rhythmus, gleiche Richtung, aber nicht in Gruppe, sondern
39 Windradformation.

40
41 Jetzt geht die Tänzerin mit Mütze ans Mikro in der Ecke. Sie stellt sich und die anderen vor.
42 Sie erklärt, wie die Choreo gebaut ist, und zeigt auf die anderen. Sagt, sie zählen immer bis
43 9.

44 Witzige Geschichte von Childs auf Probenbesuch: Radial Courses klingt interessanter als
45 Walking in circles.

46
47 Bin froh, dass es nicht nur meditatives deadpan Gehen gibt, sondern auch Erklärung, Spra-
48 che, Witziges.

50 Tänzerin sagt, sie geht jetzt zurück, zeigt in den Raum, trippelt herum und lässt sich von Zei-
51 gefinger in den Kreis ziehen.
52
53 Wieder Sprungsequenzen mit allen.
54
55 Jetzt gehen die anderen drei aus dem Kreis. Die Erklärtänzerin geht alleine weiter.
56 Die andere Tänzerin ans Mikro und flüstert immer bis 9. Männer stehen auf der Seite mit
57 Publikum, schauen zu.
58
59 Die Gehende gibt ihre Mütze an Tänzerin am Mikro. Ihr war bestimmt warm.
60 Warme Mütze und flüsterndes Zählen... zuschauende Männer... Ich schaue auch zu, der
61 schwitzenden atmenden Tänzerin, die geht... Gehen kenne ich aber auch. Überkreuzung
62 von Zuschauen und Mitfühlen...
63
64 Die drei kommen wieder in Kreis. Alle vier gehen und hüpfen. Noch mal meditativ.
65
66 Alle vier gehen in Gruppe aus dem Kreis und in Seitengalerie. Plötzlich bleiben sie dort ste-
67 hen. Freeze. Alles ist still. Ende? Ich sehe ihre Rücken atmen. Ich schaue mich um. Alle
68 schauen gebannt auf die vier.
69
70 Dann geht Spannung weg und Tänzer gehen aus Blickfeld raus. Noch mal Moment der Stille.
71 Ich würde gerne mit raus gehen.
72
73 Applaus.

Notizen vom 26.02.2012 nach Teilnahme an *Feldenkrais-Walk*, 25.02.2012

1 Gestern mit den Kollegen von *The Walk* bei Katjas Feldenkrais-Walk mitgemacht, zunächst
2 vom Südstern durch den Volkspark Hasenheide, dann über den Columbiadamm zum Tem-
3 pelhofer Feld und von dort durch den Park zurück zum Südstern und dort ins Café Take a
4 Break zum Wiederaufwärmen. Es war echt kalt. Unsere Gruppe von *The Walk* und alle ande-
5 ren, die dabei waren, hatten dicke Wintersachen und -schuhe an. Am Anfang hat sie uns al-
6 len MP3-Spieler mit In-Ear-Kopfhörern gegeben und erklärt, wie der Walk vonstatten gehen
7 wird und auf was zu achten ist. Dann haben wir alle die MP3-Spieler vorbereitet und auf
8 Katjas Zeichen gleichzeitig auf die Play-Taste gedrückt.

9
10 Dann ging es los über einen Schotterweg der Hasenheide. Für das kalte Wetter waren viele
11 Leute unterwegs, mit dem Rad, zu Fuß, häufig zu zweit oder mehreren. Die ganze Gruppe
12 fing an, den Anweisungen zu lauschen und sie auszuprobieren. Viel mit dem Kopf und den
13 Augen. Wir sollten die Nickbewegung beim Gehen übertreiben und auch gegenläufig zu nor-
14 mal ausführen. Es waren kleine Veränderungen, aber mit großem Effekt, was die Balance
15 angeht, aber auch ein gesteigertes Körpergefühl und hohe Bewusstheit für den Kontakt mit
16 dem Boden. Manche Passanten schauten etwas interessiert, aber insgesamt schienen wir
17 nicht so aufzufallen. Katja lief wie eine Hühnerhündin vor, neben und hinter uns mit und passte
18 auf, dass nichts passiert.

19
20 Ich erinnere mich deutlich an dieses Gefühl, behütet zu sein, als wir zum Columbiadamm ka-
21 men, den wir überquerten. Da hat Katja wegen der Autos besonders aufgepasst.

22
23 Danach sind wir einen Fußweg am Columbia-Bad vorbei zum Tempelhofer Feld gegangen.
24 Auf dem Fußweg sollten wir uns immer mal wieder umdrehen und rückwärts gehen. Das ge-
25 fiel mir. Ich mag es, dorthin zu schauen, von wo ich weggehe. Und auch die Gruppe vor sich
26 rückwärts gehen zu sehen, ist ein schönes Bild.

27
28 Auf dem Tempelhofer Feld haben wir dann eine Knie-Fuß-Koordination im Gehen aufgebaut
29 und sollten sie dann übertreiben. Die Gruppe blieb die ganze Zeit über mal mehr, mal weni-
30 ger eng beisammen. Selbst wenn wir etwas ausgeschwärmter waren, kam mir die Gruppe
31 nicht auseinander vor. Der Untergrund auf dem Feld war, mal abgesehen von den asphaltier-
32 ten Bahnen, ziemlich uneben. Ich musste mich mehr auf meine Balance konzentrieren, vor
33 allem am Ende, als wir so etwas wie einen Hundekot-unterm-Schuh-Checken Tanz vollführt
34 haben. Das Feld ist sehr weit, so dass ich Passanten nur aus der Ferne mitbekommen habe.
35 Ich glaube, vor allem am Ende haben wir etwas Aufmerksamkeit erregt. Innerhalb der
36 Gruppe hat es Spaß gemacht. Das individuelle Amüsement über den etwas absurden Tanz-
37 schritt haben wir am Ende miteinander geteilt.

38
39 Zum Schluss ging es dann im normalen Gang durch die Hasenheide zurück zum Südstern
40 und ins Café. Während des Walks hat uns Katja in der Aufnahme ihrer Lektion immer wieder
41 gefragt, ob wir Spaß haben. Tatsächlich haben das im Gespräch alle geteilt, auch die Nicht-
42 Tänzer (wobei ich glaube, dass alle mindestens Feldenkrais durch Katja kennen). Ich finde
43 interessant, wie das gesteigerte Körpergefühl sich mit einem gesteigerten Raumgefühl ver-
44 binden kann. Ich wäre neugierig, ob man das auch ohne die Abschirmung durch den Audio-
45 kommentar erreichen kann. Witzig wäre auch zu sehen, wie so ein Walk in Mitte wirken
46 würde. Da will ich ja *The Walk* machen. Ich hoffe, dass es dann mehr wirkt und auch Reakti-
47 onen bei Passanten hervorruft.

Beschreibung & Transkript Feldenkrais-Walk »Walking + Head and knees in relation«

0'5'15" generelles Scannen durch den Körper von Fußsohlen nach oben

5'15" linker Fuß in Relation zum Kopf, zur linken Schulter, zur linken Hüfthälfte, zum linken Arm; im Verhältnis zur rechten Seite; alles in Relation zum Kontakt des linken Fußes mit dem Boden; am Boden ankommen und den Boden verlassen

7'50" Atmung (sense how you are breathing), Riechen; ist es leicht zu atmen oder kann das Gehen verändert werden, um die Atmung zu erleichtern?;

8'20" erste Anweisung: tilt your head a little bit forward, when your left foot is in contact with the floor, and backward when the left foot is leaving the floor; nodding; organizing everything, so that the walking stays easy with a little extra movement of the head; chin getting closer to your sternum, when foot is on floor

9'50" Augen; what do you do with your eyes while you are doing this

10'15" let go and rest while walking, danach keine Anweisungen bis Min 10:38, dann: how do you feel now and then come back to the same movement; repetition of task with adding eyes: allow them to move downwards with your head moving down

12'20" take another rest and sense if there is any resonance of what you just did; any resonance within you? How does it affect your walking? Maybe the ease of walking, of your left side? Affects on your sensation for what is around you?

13'30" the space you are walking towards, into, in front of your body; how is seeing right now?

13'50" come back again to bending the head down while you have weight on your left foot but this time keep the eyes to the front, as if you want to see the path in front of you, what is happening in front of you; your eyes are moving up relative to your head moving down.

14'54" let go of that; again just bend the head and allow the eyes to do what they want to do; how is balance while you bend the head downwards; movement of your head affecting your spine, surely your neck but also notice if there is anything further down the spine all the way down to your tailbone, towards your pelvis

15'55" let go again and just sense how you feel while walking

16'20" come back to moving your head, this time backwards while you have weight on your left foot; the other phase of nodding; tilting the head a little bit back. See how that affects your neck and your spine further down; all vertebrae or some not sure or some not at all... is it changing the balance on your left?

17'55" what are doing with your eyes while bringing your head back? Could they come along and you look at the sky? One movement of head and eyes and see the sky.

18'36" Still sense the floor, the ground underneath your left foot. So connecting many senses and the structures in between, in your body, between your eyes all the way down to the sole of your foot;

19'15" let it go, see how this resonates, left side, how is it swinging? Leg, pelvis, shoulder, arm, shoulder blade in the back, your head on top of the spine; how do you sense front and back on left side of your body?

20'22" begin again to move your head when the left foot is on the ground, once forward, once backward, alternating; casual, not too big; only bigger if it is easy; but it can be so tiny that it cannot be noticed from the outside;

21'25" eyes have different options: forwards, downwards with head down or the other way, opposite to head movement

21'58" let that go

22'25" sense your breathing

22'40" notice if you are enjoying what you are doing

22'58" now change your walking direction and walk backwards; do the same movement with your head back and forth when left foot is in contact with floor; how is this? How is balance on left foot? How is your spine involved? Do you sense more vertebrae involved? Less? Or other parts? How do you use your eyes?

24'40" let it go and change forwards again, rest in walking

25'30" come back to moving your head with each step, back and forth, but this time, when your left foot is in the air... could you switch back to do the other combination, tilting head back and forth when foot is on ground? Could you back and forth between the two options, moving head when left foot is in the air and after a couple of times, when left foot is on the ground.

26'50" let that go. Again change direction and walk backwards and try the two versions of moving your head when the foot is in the air and when the foot is in contact with the floor

27'27" Just walk backwards and sense walking backwards. How is your whole system swinging between head and sole of your left foot, while you walk backwards now

28'06" change back to walking forwards and pause

28'40" bring your awareness to your left knee; notice how it moves forward and backwards underneath you; how it swings from back to front; and how it travels underneath you backwards and sense how that happens in relation to your left foot in the air or in contact with the floor

29'26" always when your left knee is in front begin to lift it a little higher than you usually do it; not a big exaggeration but bigger than normal; you should be able to identify as a little

higher; integrate this in your walking; notice what your head is doing while you lift your left knee a little head; is it doing something you did before more from this perspective of your head; is your head moving a bit more forwards and backwards; or maybe it is doing something different

30'37" let it go; rest in walking

30'52" where in your body do you sense changes; and how is this affecting your being here, walking, in this situation; how do you sense the world around; on your surfaces and even beyond; is this different on your left side than your right, front and back; what do you hear? Also from the space, the world around you

32'15" come back again to lifting the left knee a bit higher and begin to tilt the head forward with the movement of your knee, as if you were bringing your forehead towards your knee; again it is a small movement that could easily be integrated into the pace of walking; but be clear in your intention, bringing forehead and left knee closer to each other; notice what you see

33'15" can you change to different possibilities in how you use your eyes;

33'29" now instead of bringing the head forwards while lifting the left knee, bring the head backwards. Lifting the knee, tilt the head backwards

33'50" let it go; rest in walking

34'20" begin to do the movement of your left knee again, lifting it a bit higher. And the head, once backwards and once backwards. Alternating and notice how it affects your spine differently; when do you sense more bending and when more extending in your spine? Lengthening and shortening. And how does affect your walking forwards into space differently, with head forwards or backwards

35'30" let go; rest in walking and notice if something is accelerating now in your walking. From where do you walk forwards. Which area of your body is moving forwards? Do you need to push that or is this beginning to be bit more... creating by itself without... or from the flow of the movement.

36'40" walk backwards again and begin to do the same movement, lifting the left knee a bit higher, moving the head once backwards and the next time forwards and notice how this changes your appearance or the appearance of your walking

37'32" let it go again, just walk a few steps backwards and sense how you do that; change back into forwards walking and rest

38'22" come back to sensing the movement of your left knee underneath you, forwards and back; and begin to sense the phase when your left knee is traveling backwards, underneath you; while your pelvis and upper body are moving forwards into space, and your hip joint, your knee is moving backwards underneath you in relation to the torso; how far is it moving backwards; just underneath or behind your plumb-line; the knee at the end of your long thigh bone; what happens with the distance between your forehead and your left knee, while the

left knee is traveling backwards; notice if the distance is getting bigger during the backwards motion and shorter while the knee swings forwards

40'26" could you exaggerate this a little bit? Shortening and extending the distance between the forehead and the knee; a little bit bigger with a conscious decision and intention compared to how you do it normally, but without interfering with your walking, integrating many aspects; where can you let go to this high integration with a little bit more pleasure

41'54" ok, next time your forehead and your knee are closer together stay with that distance, and imagine you are carrying a stick between your forehead and your left knee, keeping it there; you keep the same distance, which is a bit shorter than usual; a little bit bent forwards; and while your knee moves backwards now, you have to follow with your forehead in order to not lose your stick between knee and forehead; how do you organize progressing walking? With the left side held in that shape. Could you change into walking backwards with that imagined stick?

43'34" let it go; walk backwards; and back to walking forwards and rest; sense if there is something happening in the relationship between the frontside and the backside on the left side compared to the right; lengthening and softening front and back and creating space in between; on the level of your skeleton, notice if there is more swinging, space for swinging in your joints and maybe also finding uprightness on top of joints while you balance on your left foot; and how is the head traveling up there on top of the spine in the progress of walking; how is breathing

45'33" just remember a few of the movements we did till now; first starting with the head forwards and backwards, integrating the eyes in different ways; moving the head with the left foot in contact with the floor and when it was in the air; and then moving the knee a little higher and connecting head and knee in different ways

46'15" now again think of the contact with the ground; with your left foot and begin to tilt your head sideways to the left, when your left foot is in contact with the ground; left ear closer to the shoulder, maybe the shoulder downwards towards your left pelvis; it can be that your ribs on the left are affected; do you sense something of your pelvis, how the pelvis is balancing on top of your left hip joint; always tilting the head to the left, when the left foot is in contact with the floor and coming back, when the left foot is leaving the floor

47'40" do the opposite; tilt the head when the left foot is in the air; to the left; left foot in the air, the head to the left; and again come back to tilting the head when the left foot is in contact with the floor

48'05" let it go, rest in walking

48'30" now change to tilting the head to the right, while the left foot is in contact with the ground; how is your pelvis reacting; the balance on your left foot; can you imagine how your spine is changing shape; shortening a bit on the right and lengthening on the left; notice how this is distributed along your spine, top, your neck and further down;

49'30" let it go; rest again in walking

50'01" when you are ready to sth more, begin to tilt your head once to the left and once to the right when the left foot is in contact with the floor; how is the shape of your spine changing, the shape of your chest; how is your pelvis moving underneath your chest; how do you sense the tilting weight down to the sole of your left foot

50'58" rest again in walking and sense the resonance of that; coming from the forwards and backwards movements to the right and left movements

51'16" change your walking direction, walk backwards; and tilt your head once to the right and once to the left, when the left foot is in contact with the floor; do the same movement when the left foot is in the air, come back to do it when the foot is on the floor, becoming more and more easy with changing pattern and combinations

52'10" let that go and change from walking backwards to walking forwards; rest here

52'47" remember the movement of lifting your left knee a little higher than you usually do it; lift your left knee a bit higher; how high can you lift it now; how close can you bring forehead and knee; or far can you lean the head back or how easy, it doesn't have to go far

53'22" change what you are doing and begin to tilt the head once to the left and once to the right, while you lift the knee a little bit higher than usual; sideways bending now, left and right; how is that

53'56" rest in walking

54'22" come back to doing this same movement; lifting the knee higher and tilting the head left and right; begin to vary a little bit how you tilt your head and how you use your eyes and think you want to look under the sole of your foot, once from the inside and once from the outside; notice how you might want to change the angle how you lift your knee; notice how you activate something in your foot and ankle, how you tilt the sole of your foot; so now do the movement as if you want to look underneath your foot, once from inside, once from outside; is one way easier to do; could you check the sole of your shoe as if something is bothering you

56'00" let it go, keep on walking; sense changes

56'38" and again change to walking backwards and try the same movements here, tilting head left and right, lifting the left knee, changing eyes and foot and knee movements to look under the sole of your foot; a very important gesture in parks in berlin; now you are doing it still in front of you; but in front of you now there is the space you are leaving; could you change what you are doing, looking at the sole of your foot, once from the inside, once from the outside, so that you are doing it towards the space you are walking into, while walking backwards; so you might create more and more version of lifting your knee your foot, tilting the head, connecting the movement with bending or extending your spine, integrating tilting, and some turning...

59'03" let it go and pause walking forwards; see how that affects your walking into space; where is the potential from almost being moved into space, where does this come from; how are you using yourself, so that this potential can unfold

59'54'' now, remember these at least four possibilities, lifting the knee, looking underneath the sole of your foot, in front of you, once from the inside, once from the outside; walking forwards... let it go again

60'47'' do it diagonally; once look underneath the sole of your foot in front of you from the inside and then change immediately to behind you looking underneath the sole of your foot from the outside; if you do change a bit the rhythm and timing of the movement it might remind you of kicking a ball or dancing or depending on how you move, you might think of doing something away with your foot; could you grow it to kicking or dribbling a ball; and what happens if you do the other diagonal; you could become virtuous with fast movements, playing with rhythms, tactactac... maybe you find something to kick for real

62'46'' ok, let it go and rest and use this resting in walking to sense your overall state now; how do you feel within your body; how are you inhabiting yourself; how are you walking and inhabiting the world you are in; so from now on we will continue walking without listening to the player anymore; you can put the player away and you can do some of the variations on the second side or find combinations between both sides or you can just enjoy simple walking for the rest of this walk

Probennotizen *The Walk* (Berlin)

Notizbuch #1

01.10.2011

The Walk

Need to train the feet:

Quick steps

Shuffles

Skips etc.

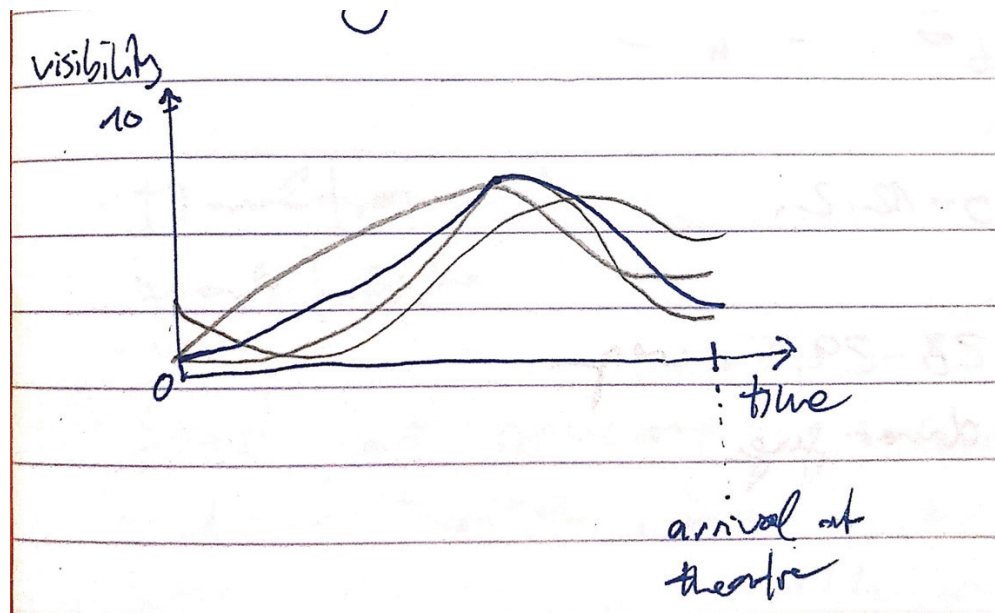
Chalk and hopping games

Rope skipping

Gummitwist

17.11.2011

The piece develops – in terms of its visibility on the streets – like this:



16.12.2011

With Jeroen:

Sources of inspiration

“Jour de Fête”, Tati

“The Band Wagon”

“MoB” video of demonstration

“42nd Street”

A6 cut-outs (legs) of newspaper photos

Cards: Brainstorm

Staging ideas

Topographical

Places and spaces in cities

(crossroads, buildings, museums, squares, shops, parks, backyards...)

17.12.2011

Maultrommeln

38 Knackfrösche
39
40 Possible order of events:
41 Start at someone's home
42 End in a theatre
43 Teach audience a song, let them sing, walk out, let them sing alone, come back with drinks
44
45 **18.12.2011**
46 U-Bahn nehmen?
47 Oder S-Bahn?
48
49 Concentrating on the vs. Taking into account
50 Walk as a walk to Sites on the way (in the text and in the movement)
51 the theatre
52
53 Things to do with the group
54 Singing
55 Sensitizing walking and jumping and skipping
56 Rhythm
57 Walking together
58 Reading about the topics: the city, the theatre, walking
59 Writing texts and lyrics
60
61 Questions for the piece:
62 What is the expectation that is set up and only gets fulfilled in the theatre?
63 How do we walk there together, getting closer to the fulfillment?
64
65 Further sources of inspiration:
66 "NYC Guide – The Trip"
67 "Traffique" by Jacques Tati
68 "Satisfyin' Lover" by Steve Paxton
69
70 Planning:
71 Ehud's living-room performance on Dec 22 – either we all go or he rehearses for us
72
73 For Monday: singing, reading/writing, sensitizing walking
74
75 **19.12.2011**
76 Mit Johanna Peine (Gesangslehrerin) "Dart Procedure"
77
78 10 minutes timed writing – What is walking to me?
79 Waking is a walking of two-legged people creatures, who once decided to get up on their two
80 legs, so they could walk down the path, which of course, didn't exist yet at this point. But still
81 so, how did the first step happen? Hanging off the branches, the monkeys touched ground
82 with their feed and found that this feels good, giving weight into the soles and having the
83 bones of the legs bear the weight of the torso. Then they pulled themselves up onto the trees
84 again and felt safe but less excited. So, the next day the monkeys hung down again, touch-
85 ing ground with their feed until, one day, one of them let go off the tree and felt the whole
86 weight pass through its legs and feed and into the ground. Then it fell down onto all fours.
87 And up again, and up again onto the trees. And down again. And so on. Until the first mon-
88 key managed to stagger down to the edge of the forest, to an opening of to the steppe, which
89 felt him breathless, as there was way too much space. It had two choices from there: either
90 climb up the trees again or run or walk onto the plain. I am not sure what the first one did. But
91 anyhow one of the started to walk out. And anyways, walking at some point is not about the
92 first step anymore. But about all the steps, weight-shifts, spiraling spines, legs and arms pen-
93 dulum, pointing hands, heels and sit-bones and so on. Walking freed the arms and hands to

do other things than walking or climbing. Walking is rhythm. It's a way of leaving, of arriving, of going on. Walking is about getting home, first on all fours, then on two legs, and in the end on three legs. Walking is about walking is about walking. Laurie Anderson sings, walking is falling and catching yourself. It is this staying alive.

1.24 km, 1910 steps

20.12.2011

What is walking to me?

Ok 10 minutes and counting says the iPhone of Boris. 10 minutes and counting down. Marion enters and ho – interrupted – restart Here we go again. Walking is a way to appropriate your path. Walking is an act of appropriation without taking or claiming territory. Walking is a way to own one's path without holding on to it. Holding on to is for the hands. Walking is for the feet. So no holding on with your feet unless you are disabled and have no hands and have learned to do things with your feet. Walking is not making something, it is producing a path and an experience. Walking leads forwards – producer, it leads outwards, it leads the way somewhere. Walking is rhythmic. Walking is beautiful. Walking is a statue by Giacometti. Walking is walking. I walk down a street and see what I see at a pace that allows me to see. Goethe even stepped out of the horse carriage because it was too fast for him. He wanted to see Italy at walking pace, not at horse pace. Walking in boots, walking in shoes, walking barefoot in winter. Walking where? From where to where? I walk from here to there and once I have walked there, there is here and here is there. I walk back again and the there that once was here has become here again, and the here that once was there has become there again. The old order re-established. But only until I walk again – from here to there. Is there a way to describe the here and the there a bit more specifically? Is this important or does the walk to enough description. Walking from here to there and back again. Walking backwards, walking sideways. The popular crap walk. The popular skip, jump, skip walk. Walking is dancing, if one pays attention to the walking and not to the aim, the speed, the whatever. Walking walking walking. Shifting weights, shifting weights, shifting weights. Now I don't want to continue writing anymore. My hand is tired. My feet are not: I could do some more walking instead.

Bending the fictional/symbolical walk and
The physical/actual walk together
To form a poem of walking

Psychogeographical map

3870 steps

21.12.2011

Boris' lecture on songs

A) Sectional; repeating

B) Cyclic (z.B. Blues)

A)

1. Strophic

AAAA – mediaeval, about the text

Verses = four 4-bar phrases

2. 32-bar form

AABA – used a lot in musicals

32 bars (4x8 counts)

Chorus

A = verse with main melody

150 harmonically closed (with cadence in end, bringing it home, harmonically and
 151 melodically)
 152 B = bridge, departs from A, but different and contrasting harmony and melody
 153 with an unresolved ending
 154 contrasts the general vibe of the song; builds up to the final A-section
 155

- 156 3. Contrasting verse-chorus form (in rock music)
 157 The verse prepares the chorus (sort of opposite to #2)
 158

159 Intro	Instrumental & unique, builds up suspense, can consist of any-
160	thing
161 Stanza/Verses	Story-telling part
162 Chorus/Refrain	Contrasting the stanza (always same lyrics & same melody)
163 Pre-chorus	Build-up towards the chorus to make the reappearance of cho-
164	rus more significant
165 Bridge	Usually towards the end to lead into a last verse
166 Coda/Outro	Similar to intro
167	

- 168 B) - Based on cycles and rituals, not progression but always coming back to the
 169 beginning, the next day etc.
 170 - Call + response: a kind of conversation over the field while working
 171 - 12 bar or 16 bar codification happened later
 172
 173

174 Idea: a call & response song with someone at a window, looking out

175 Discussion

176 Jeroen: What about marching songs?

177 Ehud: Aerobics

178 Funeral marches
 179

180 What is walking to me?

181 Walking is an experience made alone or in a group. Walking is an experience of individuals
 182 or of a group. Maybe individuals can become a polyphonic and polyrhythmic group. If we re-
 183 gard the individuals walking down a street not as individuals but as a group, let's say the in-
 184 habitants of city x, we don't look at chaos anymore but at a group of people organizing space
 185 with each other, silently negotiating their aims, tasks, desires, destinations. But if they don't
 186 have destinations? Anyways a silent negotiations of all of this and of people's rhythms.
 187 Weights falling and bouncing forwards and up. A fleet and chorus of bobbing pedestrian bod-
 188 ies bobbing on the sea of their steps, of their feet touching the asphalt of the streets, of the
 189 ground. Grounded feet, bobbing bodies, heads full of errands and desires, all looking for the
 190 hole in the map that will allow them to leave the world and enter a higher plane. Stevie Won-
 191 der calling! Stevie Wonder calling – to say he loves me. Oooo yeah how much he does.
 192 Looking for love and peace and happiness in the environment of the city, which was built in
 193 the first place as a place of at least peace and wealth, maybe even love and happiness.
 194 Where are the holes in this hole – or as Burrows the writer put it "this shithole". The theatre
 195 as such a hole. Or your eyes and mouth, o beautiful woman passing by. Who wrote that
 196 again – "A une passante"? Who wrote this poem? Who cares now that the pen has to keep
 197 moving on the sheet of paper just like the feet of a Walkman keep moving on the plain or on
 198 the ground of the forest. Keeping moving.
 199

200 4590 steps

201 3.26 km
 202

203 **22.12.2011**

204 1. produced cards and a map

205 2. Ehud's lecture:

A. About Falling

- Israel as a fictional reality for Ehud [only in contact with by internet]
- Practice & gesture of falling slowly, and doing it at demonstrations in Israel
- Challenging identities as a practice

Ways of placing oneself or patterning oneself etc.

In order to not get stuck and inhibited for contact

By placing "otherness" in certain contexts such as falling in a demonstration

Physical
&
Idea/fictional

a march, a camp, a convention,
a speech
always with a title, a formulated idea

- Falling – submitting to a force (gravity)
Noticing/recording one's pathway of falling and formulating it and deviating from it and again noticing, formulating, deviating...
- Formulation = a conscious note, not necessarily in language
- Without any signs
- Very different reception at different demonstrations in Israel
- Movement of falling was more important than the image/statement of all performers lying on the ground in the end

B. Resilience

- Continuous re-appropriation of patterns and forms, e.g. of a project (studio work, performances, films etc.)
Getting in contact with other projects in order to re-formulate, re-appropriate
- With Arkadi Zaides (choreographer), who works on documenting resp. the documented body

→ In different environments, how does an individual embody different environments

→ To make a theatre performance

- A dance for Ehud and one of his statements written in Hebrew in the Israeli context
- Problem: not only translating language but also (cultural and political) contexts

Discussion notes:

- Placing physical practices in public spaces
- Negotiating the practices etc.
- Holding breath together

3814 steps

2.6 km

23.12.2011

- French skipping
- Tap dancing class
- Go outside with a simple score

11.059 steps

262 7.03 km

263

264 **30.12.2011**

265 - Start writing lyrics

266 - Find places and pathways

267 - Planning for next week: develop walks & scores:

268 2.1. Monday: 1. Practices with Noha: walking, tap-dancing, skipping 2. Read Bennett

269 3. Produce cards 4. Another map (on a wall)

270 3.1. Tuesday: 1. Scout the area for places suitable 2. Show & tell 3. Practices 4. Produce

271 cards

272 4.1. Wednesday: 1. Map/Re-map 2. Practices 3. Develop walks, scores, dances

273 How?!

274 5.1. Thursday: 1. Writing "What is walking?" and "What is the there?" 2. Song/text writing 3.

275 Reading aloud (maybe Wiles) 4. Singing

276 6.1. Friday: I am absent.

277 Criteria for street scouting:

278 - Look at topography (down- or uphill, broad or narrow sidewalks, squares, traffic

279 lights etc.) What shops, cafés, places are around?

280 - Listen to sound environment

281 - Look at scenery/images

282 - Imagine possible walks, dances, songs, sounds, texts, music

283 - People? Crowded, empty, standing & waiting, sitting, skate-boarding, rushing etc.

284 - Practicalities (opening hours of cemeteries; accessibility of backyards etc., traffic;

285 width of sidewalks etc.)

286 - Go with your desire and taste in order to highlight places

287

288 Criteria for developing walks:

289 A) Changes

290 - In rhythm

291 - Weight shifting

292 - Form (spiral of spine, arm-swings, leg-movements)

293 - Speed

294 - Level

295 3. Subtle

296 - Such as slowing down

297 - Small/not-quite steps

298 4. Clear

299 - Sudden runs

300 - Stops

301 - Going to ground

302 - Jumps

303 - Turns

304 B) How to flow or jump into a movement phrase of steps & other moves or into a score?

305

306 Lyrics writing:

307 - AAAA

308 - AABA

309 - Verse-chorus

310 - Own rules

311 - Write/collage/steal from texts we read

312 - Something rhythmic

313 - Themes taken from: 10min timed writings, texts we read, cards we produced

314

315 "... this was a lost, anxious voice, a voice with an accent. And this could be nothing but a

316 message of longing for a destination, longing distilled syllable by syllable, step by step, on

317 the journey of stuttering and wrong turns."

Iman Mersal about hearing her voice on an answering machine in her American exile, asking for the way to meet a friend

31.12.2011

Once the route is decided, walk it individually with certain focus points (see Haythan El-Warday in "Middle Ear")

02.01.2012

- Read Benett

- Breaking down the symbiotic relationships on the way to the theatre

6.765 steps

5.18 km

03.01.2012

1) Walking warm-up

Focus on feet & ankles; listen to rhythms; formations: passing through, lines, swarms

2) Tap-dancing with Zoë

3) Scouting the area

4) Sharing findings from 3)

Noha: How apart are we from public? How visible/audible are we in the city?

Jeroen: Collecting "theatrical places" in the city on the way to the theatre (a "treasure hunt"):

A lobby

A balcony

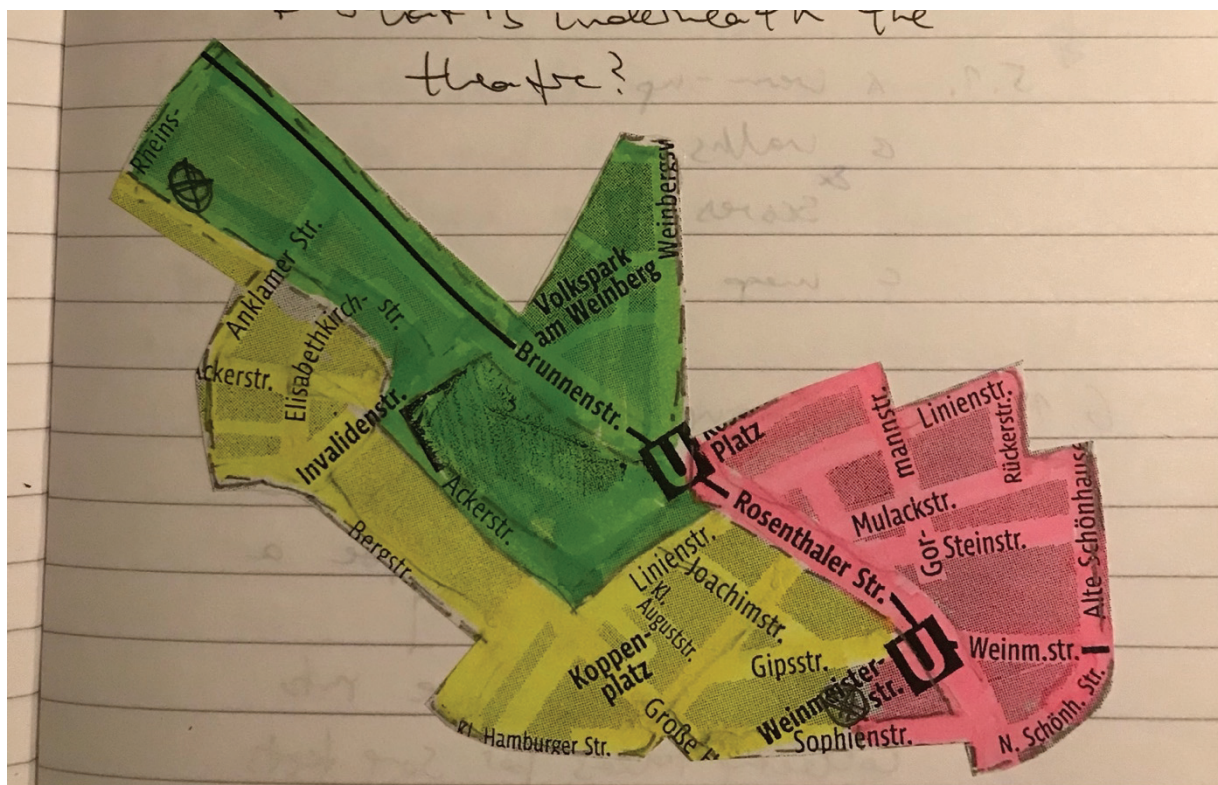
A tribune

A backdrop

A box office

A dance floor

- What is underneath the theatre?



351 Area between my apartment (circled cross in green area) and Sophiensaele (circled cross in
352 yellow area); colors mark areas of teams that research these areas
353

354 1.249 steps

355 7.9 km

356

357 Planning for 4.1.2012:

358 A) Warm-up:

359 Tap

360 French skipping

361

362 B) Mapping the recon of today

363

364 Pause

365

366 C) Read Benett and produce cards

367 Or

368 Develop walks

369

370 **04.01.2012**

371 Did A) and B)

372

373 14.529 steps

374 9.51 km

375

Zoë wore step counter until evening, 3 hrs. after rehearsals

376 **05.01.2012**

377 A) Writing a song by drawing 5 cards out of which you'll use minimum 3 in order to write a
378 song:

- 379 - The operation of walking
- 380 - The operation of turning
- 381 - A series of turns
- 382 - The long poem of walking
- 383 - To walk is to lack a place
- 384 - Shortcuts and detours
- 385 - A wall that prevents one from going further
- 386 - Swellings and shrinkings and fragments

387

388 Attempts at song writing:

389

390 As we walked down the streets

391

392 Walking down the streets

393 Is where we lacked a place

394 All we had was our feet

395 That took us through the maze

396

397 The streets and houses swelled and shrank

398 The tarmac bent and curved

399 The skies went yellow and

400 We looked around the corner and

401 Behind the bend

402 Where a

403

404 There was a big street, noisy street, tough street

405 A street like a wall, a street like a wall

406 We couldn't go further

407 We couldn't go further
 408 We couldn't go further
 409
 410 But we turn
 411
 412 Turning around the corner
 413
 414 [...]

415
 416 We turned, we tossed, we shuffled, we skipped
 417 And all the corners and all the bends
 418 Gave space to our dreams that slipped our hands
 419
 420 [...]

421
 422 B) developed strange walks
 423
 424 C) learned:

- 425 - Boris' *five-lane-changer*
- 426 - Jeroen's *seven-limp*
- 427 - Ehud's *bubble walk*
- 428 - Zoë's *superhero*
- 429 - Noha's *hick-up*

430
 431 Score for **Friday, 06.01.2012** (I am absent on this day):

- 432 1. If one tries to avoid an obstacle, go into it. Others join asap, then one by one fall out
- 433 of it again.
- 434 2. Cluster walking
- 435 3. Cluster standing
- 436 4. Whenever you want, only get out of it, when one joins you
- 437 5. Whenever you want

438
 439 Walk from Strelitzer Straße 15 (my home) to Sophiensaele. Always aware of where the oth-
 440 ers are. With attention to points 1-5. About an hour from 10 to 11.
 441
 442 Meet at 12 at studio to discuss and map what happened.
 443
 444 9.300 steps
 445 6.16 km
 446

447 **07.01.2012**
 448 Meeting with Jeroen to discuss the day before:

- 449 - Was difficult in the mix of open score and fixed materials and pathways
- 450 - Subtle walks chosen were too complicated
- 451 - Performative elements could be simpler than *hick-up*, e.g. just running or picking
- 452 up stuff that happens on the street
- 453 - Bubble walk worked best as it is improvised and works with imagination (which
- 454 can be projected onto passers-by)
- 455 - Is it about walking
 - 456 ○ The trajectory
 - 457 ○ The theatre
 - 458 ○ The city
- 459 - Is it only for us or instructions also for the audience
- 460 - How visible is it?
- 461 - How can you share a walk
- 462 - A shared score

- 463 - Landmarks, pointed out by songs, tour guide stuff
- 464 - Jacques Tati "Playtime"
- 465 - "The Cruise"
- 466 - Backyards as places to sing
- 467 - Simplifying the walks
- 468 - Performative through
 - 469 ○ Staying behind
 - 470 ○ Going ahead
 - 471 ○ Staying on spot
- 472 - Include imagination rather than counting
- 473 - Trajectory: open or defined?
- 474 - Visibility: perceive city or perceive the theatre
- 475 - Rules for the audience

08.01.2012 alone in studio

There are two options or three for the walk:

1. From (our) flat to theatre, collecting theatrical places (see 03.01.2012)
2. In foyer of theatre
3. Free improvisation

1.
 - Prepare ground
 - Box office
 - Foyer and drinks and talks
 - The entrance
 - The tribune
 - The backdrop/firewall, the roof, the wings
 - The lights
 - The costumes
 - The dance
 - The set
 - The props

It's about the theatre in the city and how to get there walking

At one point a procession (all walk in one line, us holding up signs) or a demonstration for the theatre

The score for the audience could change at points

- First mainly walking together
- Then procession or demonstration
- Then playing with the city to arrive at the theatre as part of the city

The Walk – a walk to the theatre

- Part one: Walking on the ground (Ehud: about individuals)
- Part two: A Procession to the Theatre (Ehud: about the group)
- Part three: The Theatre is (a building) in the city (Ehud: about the city and the people there)

09.01.2012

A) a long talk and discussion about 06.01.2012, a crisis

Boris: too complicated

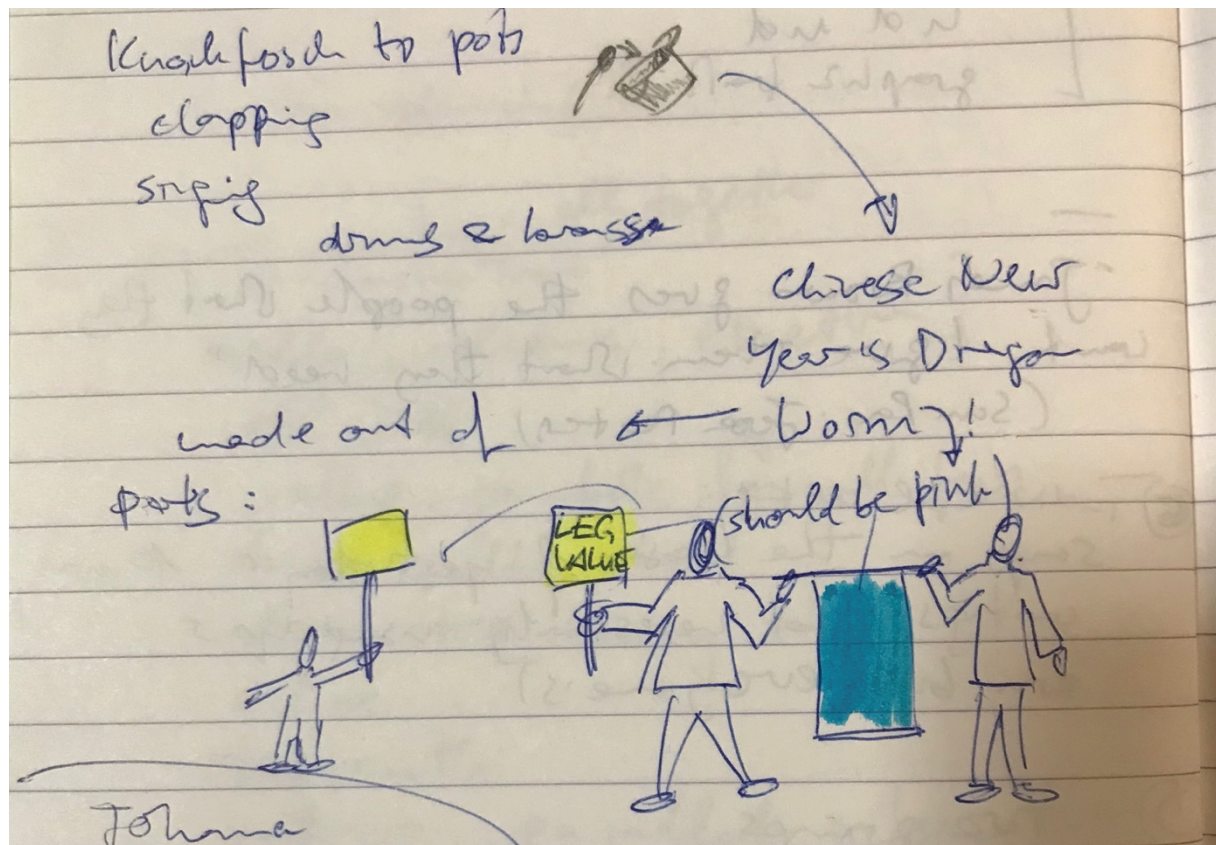
Ehud: knowing the way took away negotiation of the way; mindset between us vs. mindset on the way; splitting into groups should be possible; think about a walk (in 3 parts) individually and perform a sketch of it on the streets; what about auditioning the audience?; enlarging the circle from Martin to us and to audience

519 Jeroen: the viral idea
 520 Boris: 1 on 1 on day 1, exponential
 521 Martin: it is about: how is the theatre community created?
 522 Noha: February would be about pitching the show...
 523 Boris: ... and the public
 524 Noha: sharing a different sense of time
 525 Martin: or ways of paying attention; announcing scores and games; pointing or looking at
 526 sceneries; whispering
 527 Jeroen: a horizontal procession with signs on the floor
 528 Martin: a crawling demonstration
 529 Ehud: we should perform what is too difficult for a general public
 530 Noha: to give them respite from being "performers"; less set choreographically but more in a
 531 game-oriented way
 532 Martin: this means we need to think from rules to materials rather than the other way around
 533
 534 B) a walk
 535 - 1 hour
 536 - always aware of where the others are
 537 - when clustering in one group, run
 538
 539 LUNCHBREAK
 540
 541 What is borderline behavior in public space?
 542 Ehud: Using the normal behavior but slightly shifting it
 543 Jeroen: difference between private and public space
 544 Ehud: How to blur the borders between different kinds of spaces?
 545 Martin: amplifying scenes that happen in the streets by watching it
 546
 547 C) another walk
 548 - focus on walking together, close to each other once around the block of Milchhof (20
 549 minutes)
 550 - listening to each other's rhythms and negotiating unison
 551
 552 Ehud: like a group of friends, fooling around through proximity
 553 Boris: slowing down gives space to humming; we are more part of the city; it's less suspi-
 554 cious
 555 Noha: a mix between performance and a basic experience
 556 Ehud: always a group; always moving; new stuff [ways of walking] developed in back and
 557 then it moved front; people in front maintain material until new stuff comes front
 558 Noha: listening to the back and interpreting that
 559 Ehud: the moment when we stepped aside to make space for passery-by → we could be
 560 becoming guides asking audience to move in a particular way
 561 Martin: maybe for part 3 we send them off by themselves with a map
 562
 563 How to give it a feeling/look of a procession or demo?
 564 - Props
 565 - Formation of the whole group
 566 - Signs
 567 - Worm-dragon
 568 - Music
 569
 570 8.649 steps
 571 5.85 km
 572
 573 [...]
 574

575 **10.01.2012**
 576 A) Walking together outside (on Kastanienallee):
 577 - homolateral
 578 - exaggerated cross-lateral
 579 - looking up
 580 - do shit theme (narrative rather than rhythmic)
 581 - one skip
 582 - normal walk, falling forwards and small steps, big steps (three rhythms in one)
 583 - not so many bounces or speeding up
 584 - slowing down
 585 - formations (lines, blocks) and passing through
 586
 587 Ehud: location felt more like a stage than yesterday's
 588 Noha: unison felt less performative than complex steps
 589 Boris: unison steps felt more visible
 590 Jeroen: when it's small and slow I can pay more attention to surrounding; attention shifts be-
 591 tween walk/self, group and surroundings/city/passers-by
 592 Martin: score it to escalate visibility
 593 Boris: to escalate visibility of a group that goes to the theatre
 594 Jeroen: strategies for invisibility or visibility (holding maps makes tourists, for example)
 595 Boris: the route? Streets without shops make it less staged
 596 Ehud: the walk had still too much material; what about a walk as a meditation? And let the
 597 walks appear through dynamics only; yesterday's materials came more out of the environ-
 598 ment, today was too much "making"; one great moment: stopping in front of the electrician
 599 ➡ this gave something
 600 Martin: the environment to generate material
 601 Zoë: it's also about not formulating/developing the materials too much
 602 Noha: if too much attention to environment too much change in the walks
 603 Ehud: once the reason for material is gone (e.g. a puddle), it feels like duplicating material
 604 Jeroen: we need to warm up and sensitize the group for walking
 605 Martin: also we need to set a tone/promise of possible unison: of us, of the whole group
 606
 607 B) a walk (yesterday's pathway)
 608 - one body
 609 - one slowing down together
 610 - one over-formulated material
 611 - otherwise try to avoid over-formulation
 612 - pay attention to weight-shifts
 613
 614 Zoë: where is the unison? Only lower body or else upper body? What about the head?
 615 Noha: slow-motion (a whole body synch) vs. a slow walk or slowly walking
 616 Boris: same rhythm was already a kind of "over-formulation"
 617 Zoë: focus on feet & legs or on weight-shifts or on whole body
 618 Jeroen: the slowing allowed to relate to environment
 619 Noha: acknowledge other people by looking at them
 620 Martin: all six of us looking at a scene, highlighting the scenery
 621 Ehud: importance of position for leading the walk material
 622 All: how to change positions without having others interpret this as material? ➡ formations
 623 Boris: same rhythm steps/sound, same form, same formation, same direction ➡ each leads
 624 to some kind of march
 625 Martin: I like the form of "around the block"
 626 Ehud: slowing down vs. stopping ➡ allows for moving my attention and paying attention to
 627 attention ➡ this can make unified walking less unison; around the block to leave the block
 628 Boris: around the block is similar to an ear worm, a song that sticks
 629 Ehud: a mantra
 630 Noha: walking in circles

631 Ehud: how to reverse directions
 632 Jeroen: slow down/pause and rewind
 633 Noha: coming around the corner ➡ a moment of awe and slowing down
 634
 635 C) 10 minutes timed writing "What is the theatre for you?"
 636 The theatre is a place in the city where I go to come together with others, who also want to
 637 intensify their perception of their bodies, feelings, sensations, maybe emotions, voices,
 638 gazes, ears and eyes. The theatre is a building where I, together with others, negotiate our
 639 presences in order to experience something offered by some and accepted by others. The
 640 theatre is a sweathouse. Gimme gimme some sweat, tears and firs. The theatre stands on
 641 the ground that it shares with other buildings in the city. The theatre has walls, a roof, and
 642 sometimes a fourth wall. "We have broken down the fourth wall!" object the contemporaries.
 643 "We have even gone out of the theatre onto the streets!" thy say. "No to the fourth wall! No to
 644 the first, second and third wall, too! No the roof! No to the foyer! No to the theatre square!"
 645 they say and they sing. The city is a theatre around its buildings. The theatre is a building in
 646 the city. Here we are. Here we come. Here we go. Here we see. Here we hear. Here we feel.
 647 Here we sense. Here we cleanse our system from blocks and form other constipations. The
 648 theatre is here. It has been, it is and it will be. The theatre is here. Where are you? We are
 649 going in circles. We are going around. We are repeating the theme. We are going ahead. (No
 650 to production) Here we are. Again and again. A place of repetition – and difference, say the
 651 Delleuzeans [?]. Not ever the same! But rehearsed. Is it scored? Is it written? Is it impro-
 652 vised? Who knows? Who knows where we are going from here? To the theatre! On to the
 653 theatre. Let's go and see. Let's wait and see. Let us entertain you. Let us alone. Let us go.
 654 Let us be. Leave us alone. Don't leave us alone.
 655
 656 Everyone sharing three to five lines from their texts (in order to derive lines for song lyrics):
 657
 658 Jeroen:
 659 always local, common sense
 660 comma!
 661 being in someone else's shoes, sharing their turn
 662
 663 Zoë:
 664 usher out the corpses
 665 a constant procession
 666 it is not a cucumber
 667
 668 Noha:
 669 an illusion box
 670 you are the foyer of my imagination
 671 the dream of a common language
 672
 673 Ehud:
 674 the audience performing itself
 675 fucking uninteresting references
 676 the dust and dirt of history
 677 trying to find different ghosts that allow a moment of recognition
 678 it is just a building
 679
 680 Boris:
 681 the theatre is an aluminum shitting worm that turns the rainforest into a desert
 682
 683 5.769 steps
 684 3.72 km
 685
 686 **11.01.2012**

687 Ehud: a small public is like a circle of friends, exclusive but can expand
 688
 689 A) walking and tap-dancing
 690
 691 B) song writing
 692 [...]
 693
 694 How to make it visible?
 695 Increasing visibility by continuously adding props, asking audience to hold something, as you
 696 have to get another thing
 697
 698 Louder & louder instruments
 699 From crack frogs to pots
 700 Clapping
 701 Singing
 702 Drums & brass
 703



704
 705
 706 Obvious walks & dances
 707 A high point with a worm dance with lots of noise on a square (the worm will have to be
 708 seated in the end in the theatre while we perform with the audience on stage)
 709
 710 In the evening:
 711
 712 "Another Worm Song (shuffle)
 713 Call:
 714 When Darwin was an old man
 715 Response:
 716 He took a look at (vegetable) mold
 717
 718 And what he saw were worms

719
720 And how they ate and shat
721
722 And acted and reacted
723
724 And improvised and dug
725
726 He hailed them for their passions
727
728 He thanked them for their deeds
729
730 And here is what he said:
731 (3/3, sung by all)
732 Archaeologists ought to be grateful to worms
733 Because the bury each object (the monoliths at Stonehenge) that's
734 Left on the ground underneath their shit.
735 The worms, their burrows, their excrement
736 Their passions, their diets, their acts
737 On which we walk
738 On which we talk
739 On which we build
740
741 A house
742 A school
743 A parliament
744 A theatre
745 A theatre
746
747 Where we improvise
748 Worms improvise
749
750 Maybe some Latour
751 Surely some Dewey"
752
753 Plan for 12.01.2012:
754 A) walk around the block of Sophiensaele
755 - proximity
756 - slowing down
757 - one obvious walk
758 - listening to steps
759 - head & gaze? A moment for them
760
761
762 **12.01.2012**
763 A) the walk

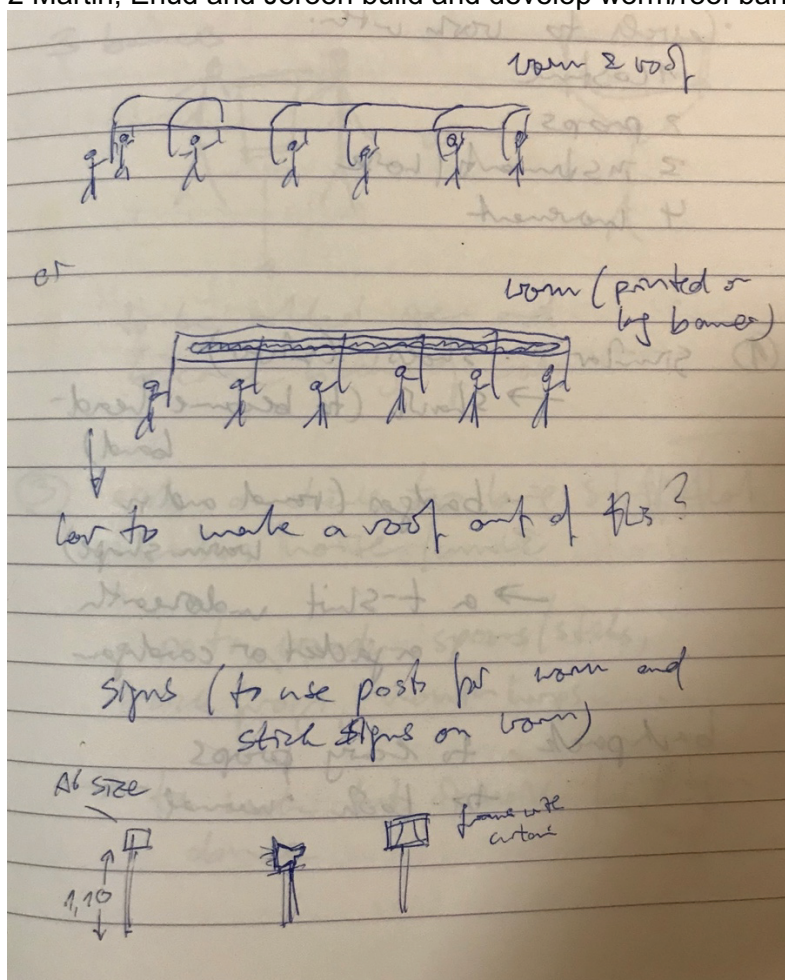


The block of Sophiensaele

B) two groups

1 Boris, Noha and Zoë → song writing

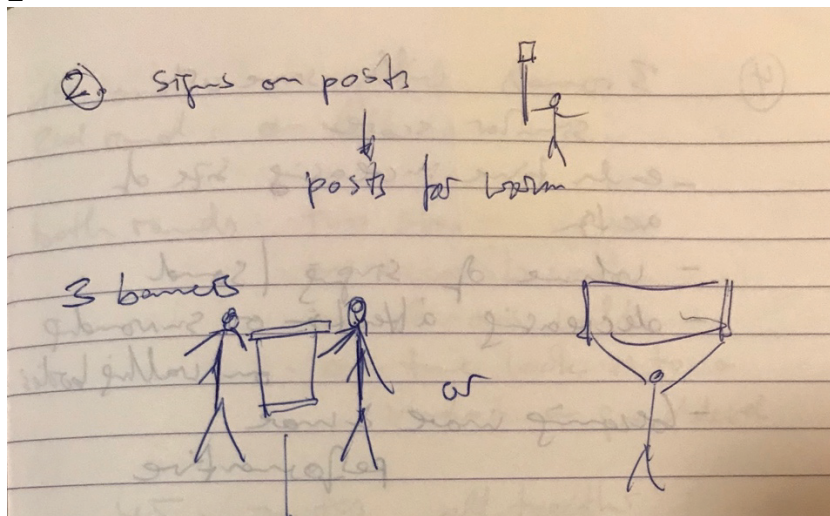
2 Martin, Ehud and Jeroen build and develop worm/roof banner:



Thoughts:

- Increase visibility gradually as a spiral
- 3 times around the block

774
 775 - levels to work with:
 776 1 costume
 777 2 props
 778 3 instruments/noise
 779 4 movement
 780
 781 1
 782 Similar shoes (silver)
 783 Shawl (to become a bandana)
 784 Badges (round and in worm shape)
 785 A t-shirt underneath a jacket or cardigan
 786 A backpack to carry props and to look "normal"
 787
 788 2



789
 790
 791 3
 792 Ask audience to bring stuff that makes noise/music
 793 Pots, wooden spoons/sticks, klick frogs, mouth harps...
 794 → To make lots of noise for dragon dance
 795
 796 4
 797 Three rounds with same or similar score:
 798 Each time increasing size of action
 799 Or volume of singing/sound
 800 Decreasing attention on surrounding and/or on walking bodies
 801 Becoming more and more performative
 802
 803 After worm dance: silent walk under the portable roof to the theatre
 804
 805
 806
 807 (Planning for) **13.01.2012**
 808 A) walk 2 times around the block with attention to the city
 809
 810 Pre talk
 811 Noha: if-then rules?
 812 Boris: liked individual slaps acoustically and the game of not stepping on lines
 813
 814 Score
 815 1st round: on right hand side of road

816 2nd round: on left hand side

817 Both rounds:

818 - two slowing-downs

819 - one acoustic walk

820 - one obvious walk

821 - one time look into a window on ground level

822

823 The walk took 45 minutes all together.

824

825 Feedback

826 Martin: last stretch on Sophienstraße: we ran it twice and the last round today, Jeroen and I
827 did silly walks → something like this must happen there

828 Boris: it's like the last bit of going to the theatre, you speed up

829

830 Notes

831 - crossing Große Hamburger/Auguststraße is special

832 - tram stops on Rosenthaler Straße are performance-y, theatrical sceneries and places to
833 cross the road

834 - second time around Zoë got out keys and we started to make this key noise together and
835 walked around a tree

836 - a taped diamond on pavement on corner Gips/Rosenthaler Straße, opposite of Waldorf-
837 schule → a little, improvised hop scotch game evolved

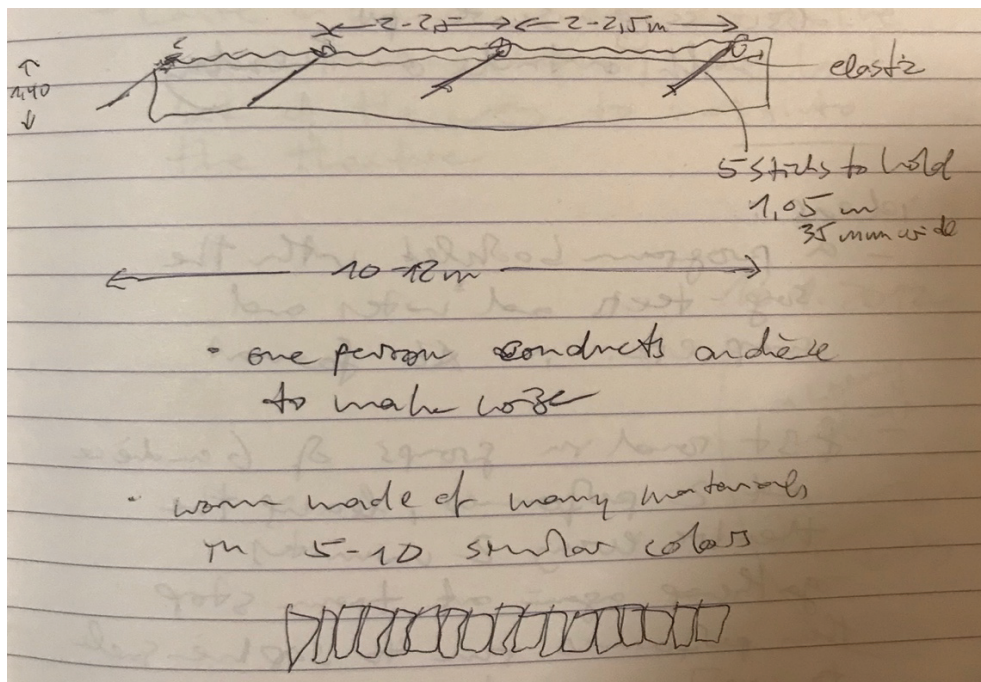
838

839 B) prototype for worm

840 - has to move slowly with lots of noise

841 - signs have to appear from behind → to be transformed into the worm:

842



843

844

845 Ideas:

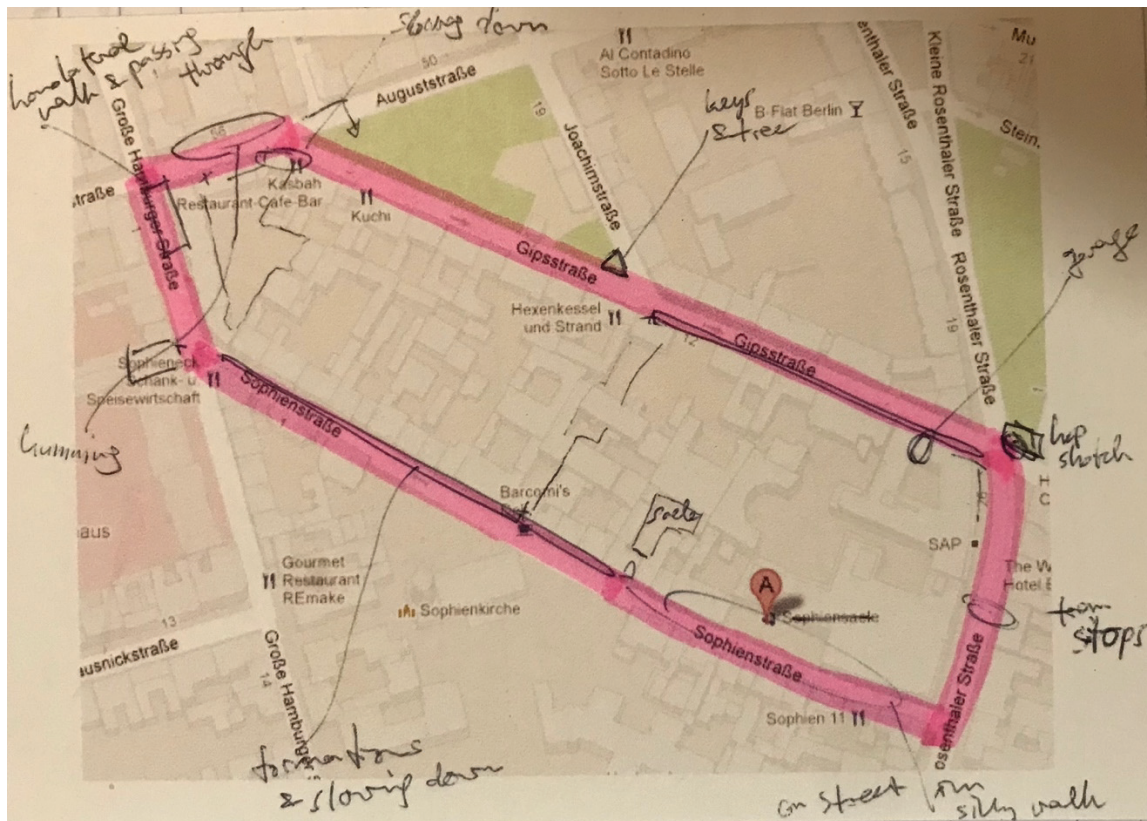
846 - a program booklet with the song-texts and notes and map etc. in A6 format

847 - first round in groups of 6 audience and 2 performers, leaving the theatre every 2 minutes,
848 gathering again at tram stop; then performers run to Sophiensaele to wait in courtyard, sing-
849 ing

850 - a walking warm-up in court of Sophiensaele

851 - walk with roof through Barcomi's to start or have worm dance later, on corner Weinmeis-
852 ter/Rosenthaler

853 - have a band wait around the corner to accompany the last bit of the way to and into the the-
854 atre
855
856 (Plan for) **16.01.2012 (Friday)**
857 - walking warm-up
858 - tap dancing
859 - singing
860 - showing the worm
861 - trying it together
862 - making signs
863 - discussing score for walk outside on Tuesday
864
865 Scoring the three loops
866
867 Loop 1:
868 Trying not to perform
869 - Inner circle
870 - Invisible, blending in
871 - Silent/humming
872 - Weight shifts
873 - Listening to rhythms
874
875 Loop 2:
876 Us performing for audience
877 - Outer circlly
878 - Visible through movement
879 - Humming/singing
880
881 Loop 3:
882 Whole group performing
883 - Deviating (into backyards and side streets)
884 - Singing
885 - Visible through signs and props
886 - Full audience participation
887



Annotated route of loops

8.382 steps

5.61 km

17.01.2012

A)

- spine + walking warm-up indoors (listening to steps to slow down and stop all facing the same direction)

- tap-dancing

B) walking in circles indoors (preparation for indoors version)

- all 10 rounds to slow down

- in groups of 3:

Keep formation and:

a) Transform into

1. Shuffle

2. Homolateral

3. Stop

Jump out of each one quickly

b) Jump in and out of each walk

Observation

a) is interesting – transform it and jump out

➡ maybe jumping into a silly walk is interesting

➡ check out bubble walk and sternum/sacrum worm

C) two more songs and worm- & sign-making

[...]

5.098 steps

3.29 km

921
 922 **18.01.2012**
 923 0) Talk through score and order of songs
 924
 925 A) Ehud's aerobics class and Zoë's tap-dance class
 926
 927 B) Funny walks in a diagonal (Ehud's suggestion)
 928 One by one, take over the walk from the one in front and change or transform
 929
 930 C) worm impros [...]
 931 - mimetic worms, one tube, retard arms and legs
 932 - worm dances, many tubes in and through the body, arms and legs
 933
 934 D) group singing session
 935
 936 5.870 steps
 937 3.85 km
 938
 939
 940
 941 **Notizbuch #2**
 942
 943 **19.01.2012**
 944 12.598 steps
 945 8.29 km
 946
 947 **30.01.2012**
 948 No pedometer on today
 949
 950 I came in later after arriving from Toronto. Jeroen, Noha and Zoë had worked out a hop-
 951 scotch choreo with slightly changed "Graphic Trail".
 952 We looked into how we can get into it
 953 ➡ A silent rhythmic improvised hopscotch with two of us starting and accumulating to all;
 954 Jeroen writes all numbers into fields
 955
 956 For tomorrow: clarify song and look into how an audience could be instigated to improvise a
 957 hopscotch following numbers
 958
 959 How does choreo occur?
 960 How does song come in?
 961 How to go into skipping choreo that moves on?
 962
 963 Maybe:
 964 Group 1 (Martin, Zoë, Jeroen)
 965 Group 2 (Ehud, Noha, Boris)
 966 Worm dance
 967 - Remember spine undulation (but feet together?)
 968 - How to spread it inot whole body?
 969 - How to get to stomping?
 970
 971 Practice songs
 972
 973 **01.02.2012**
 974 Hopscotch:
 975 1+2
 976 +3

- 977 - start by lingering rather than focus down right away
- 978 - all in balancing on one leg
- 979 - accumulation game; take time to communicate and have audience consider participation

980

981 We don't care about the theatre

982

983 Two in-betweens:

- 984 - City & performance
- 985 - Audience and performers
- 986 
- 987 - City & performers

988

989 **02.02.2012**

990 0. walking warm-up

991 1. study homolateral walk (indoors & outside)

992 2. worm dance that keeps moving

993 3. hopscotch

994 Accumulation game

995 Precision

996 Invitation

997 Noha's coming in & choreography

998 4. singing

999

1000 (acoustic walk) (opening & warm-up)

1001

1002 - Funny walks

1003 - Demonstration

1004 - Worm

1005 - Practice performing and staying open to the city

1006

1007 11.230 steps

1008 7.43 km

1009

1010 **03.02.2012**

1011 1. one round (indoors)

1012 - slow down

1013 - homolateral

1014 - pass-through

1015 - swivel

1016 - stomping

1017 - slow down

1018 - residue

1019 - gaze

1020 - stretch & impulse

1021 - pick up homolateral – cross-lateral

1022 - transfer to walking

1023

1024 2. around the block (outside)

1025 - formations:

1026 ○ circle

1027 ○ 2x3

1028 ○ 3x2

1029 ○ Line

1030 ○ Huddle

1031 (Feedback Charlotte: too performative, not infectious or inviting to walk along

1032 as non-performer)

1033 - Gaze/direction of head
 1034 (too staged; still, marking the environment is important)
 1035
 1036 9.022 steps
 1037 6.05 km
 1038
 1039 **06.02.2012**
 1040 1. walk warm-up
 1041 4. skips & diamond
 1042 2. funny walks
 1043 3. worm
 1044
 1045 8.135 steps
 1046 5.58 km
 1047
 1048 **07.02.2012**
 1049 Trying it outdoors!
 1050 Points of attention:
 1051 - Practice performing and staying open to the city and to each other in the city per-
 1052 forming
 1053 - Take care of moments of changing between just walking and prepared walking or
 1054 performative parts
 1055 - Voice! Easy
 1056 - Still to find out: hopping choreo & worm + procession
 1057
 1058 Need to warm up the awareness for walking and for the city
 1059 Why would we ever not be guides?
 1060
 1061 In groups of 2: think about the problems and formulate solutions
 1062
 1063 Jeroen & Zoë
 1064 - Sense of continuity in a fictional walk
 1065 Physical walk
 1066 - Only slow-down at private property
 1067 - Swivel as a way to turn fronts to audience (rather than slow down and homolateral
 1068 walk
 1069 - In park:
 1070 Form a line with audience (to be a worm) to enter Gipsstraße (How?)
 1071 - Busking on Rosenthaler Straße (first corner or if Boris and Zoë run ahead, on cor-
 1072 ner of hopscotch)
 1073 - Always have two performers who take care of audience that stays behind
 1074 - Second tram stop: Jeroen cross again and take out worm there
 1075 - How to avoid the need to take bags?
 1076
 1077 Boris & Ehud
 1078 - How to make it a good and save environment for audience
 1079 → Assign one of us as facilitator who can be addressed at any moment, who
 1080 gives hints to audience what to do/where to go, who “acts the audience”
 1081 - serving drinks while worm gets unfolded
 1082 - in beginning: what do we want audience to do after buying tickets?
 1083 ○ Have drinks and listen to “Tears & Fire”
 1084 ○ Have us mingle with audience making it personal, talking about safety and
 1085 reassurance
 1086 ○ All sing “Walk this way”
 1087 ○ A speech to start
 1088 ○ Name tags for everyone

- 1089 - Forming a worm from after hopscotch or skipping
- 1090 - Or giving an attention task (to acoustic space, to passers-by etc.), before entering
- 1091 Rosenthaler Straße
- 1092 - Funny walk out of skipping

1093

1094 Backyard of Sophiensaele

- 1095 - Individual welcoming
- 1096 - "Tears & Fire"
- 1097 - Opening speech
- 1098 - "Let's walk this way"

1099

1100 **08.02.2012**

1101 Score besprochen.

1102 Teile draußen geprobt.

1103 Pause.

1104 Kurze Nachbesprechung und Diskussion über die Rolle des Facilitators. (Noha hat Angst, dass der bevormundend wirken könnte.)

1106 Gesang mit Johanna Peine.

1107

1108 It's been cold for the last week, since I am back from Toronto. Very tough to rehearse outside. Post-its get written again after some reminding. But we are running out of colors, so that we cannot trace anymore, who wrote which one. But that seems ok.

1111 [...]

1112 Show gets slowly narrowed down and back to the idea of procession. Only three songs, which get repeated, lots of walking, only a few moments of "performance": park, funny walks, hopscotch, worm in end.

1115

1116 5.03 km

1117

1118 **09.02.2012**

1119 In groups:

1120 1. Ehud, Zoë, Noha:

1121 Work on beginning and opening speech:

- 1122 - We are selling the tickets at a table or at the bar and audience gets a worm stamp
- 1123 on their hands
- 1124 - A casual beginning, all of us are busy, e.g. Boris plays ukele, Jeroen crafts
- 1125 - A crafting table to make tags
- 1126 - Sing "Tears & Fire"
- 1127 - Welcome

1128

1129 2. Boris, Jeroen, Martin:

1130 Work on first walk till trespassing, on trespassing, and on slow-down:

- 1131 - Performers wait once out on gate
- 1132 - Facilitator leads audience out
- 1133 - Performers mingle, speed up, heads up every 5th, 3rd and every step, into Große Hamburger Straße
- 1134 - Lingering on corner Große Hamburger/Auguststraße
- 1135 - Continue walking backwards till turning into Gipsstraße
- 1136 - Backyard as a rehearsal space for "All Tomorrow's Memories", humming
- 1137 - Normal walk back on street to slow down

1139

1140 Gipsstraße: ?! 5 or 4 (one performer stays to instigate acoustic walk) cross to walk backwards and "All Tomorrow's Memories"

1142

1143 End: Walk out of "Funny Walks" and prepare worm and song visibly for all

1144

1145 Leporello/program contains:
 1146 - Map of the city
 1147 - Lyrics of songs
 1148 - Poetic score/list of actions and walks
 1149 - Pictures of performers/bios
 1150 - Introduction text
 1151 - Credits
 1152
 1153 5.009 steps
 1154 3.4 km
 1155
 1156 **10.02.2012**
 1157 Need to define what audience should do
 1158 → Facilitator and/or group solve this “problem” in his/her/their own style
 1159
 1160 **11.02.2012**
 1161 - program content:
 1162 - map
 1163 - piece text
 1164 - worm text:
 1165 Benett quote & if worms prepare and conserve culture, it means they also pre-
 1166 pare grounds for theatre, its buildings and for walking to, from and inside of it
 1167 - “All Tomorrow’s Memories”
 1168 - Facebook site “The Walk”
 1169
 1170 - stack of file cards from rehearsal process as “relais stick” for speaking
 1171 → Could be handed out to audiens after use
 1172
 1173 **12.02.2012**
 1174 Indoors Score
 1175 (a constant, playful yet serious metamorphosis from performance to pitch to performance...)
 1176
 1177 Foyer
 1178 1. Individual welcome & handing out of programs
 1179 2. Tears & Fire (song)
 1180 3. Opening speech by Martin
 1181 4. Let’s Walk this Way (song)
 1182 5. Walking into theatre
 1183
 1184 Theatre
 1185 6. Circles Walk
 1186 7. Mapping talk by Ehud and Martin
 1187 8. Lingerin
 1188 9. Noha’s oracle
 1189 10. Hopscotch
 1190 11. Skipping out
 1191 12. Three of us to come back for pitch of outdoors piece
 1192 13. Funny walk, transforming
 1193 14. Worm & procession with audience back into foyer
 1194 15. Outro
 1195
 1196
 1197 Teilweise Ausarbeitung einzelner Punkte des Scores bzw. erste Ideen
 1198
 1199 3. Opening speech notes
 1200 Hello everyone and welcome to the indoors version of “The Walk”

1201 We are happy you have all made it through the cold outside to be here with us inside and join
 1202 us on a walk from the foyer into the theatre and in the theatre itself. This walk inside is a per-
 1203 formance in itself but it is also an invitation to imagine a walk outside, around the block of So-
 1204 phiensaele, which will take place in May of this year, when it will hopefully be a bit warmer
 1205 outside than it is now. We hope you will keep this Walk today in mind until then and come
 1206 back.
 1207 Some of you might wonder why we are doing tonight's show...
 1208 For tonight you can expect: Staying inside until the end of the show...
 1209
 1210 6. Zoë, Jeroen, Boris, Noha, Ehud (who drops out for chalk circle)
 1211
 1212 7. Mapping talk notes
 1213 What you have just seen and what might have looked to you like a quote from a Lucinda
 1214 Childs piece will actually take place here: [Ehud draws the map with chalk onto the floor and
 1215 explaining it].
 1216 Here in the park we will stomp the ground to conjure the worms that continuously prepare our
 1217 grounds for all our activities. The we will continue into Gipsstraße to have some skipping
 1218 here, some waiting, some funny walking, and here we will actually have a worm join us.
 1219 But before all this, so after what you have just seen and before the next thing, we will linger.
 1220
 1221 8. Linger – notes for Noha
 1222 Check out file cards and go wild for it
 1223
 1224 10. all except for Noha go for hopscotch while Noha is still in oracle (9.), functioning as back-
 1225 ground for Noha until she joins others
 1226
 1227 12. pitch for Zoë, Boris, Jeroen
 1228
 1229 11., 13., 14. All together
 1230
 1231 15. Outro: Thank you very much for being with us tonight. We hope you have enjoyed the
 1232 show and would love to see you back in May. In the meantime, let us remind you of our Fa-
 1233 cebook site and of the possibility to donate for drinks in May.
 1234 End with all singing "Snoring Song"
 1235
 1236 **13.02.2012**
 1237 [...]
 1238
 1239 **15.02.2012**
 1240 Premiere Day!
 1241
 1242 Feedback and questions after last run before the show:
 1243 - In foyer when Boris and Zoë start with song, end your conversation with audience
 1244 to direct the focus
 1245 - Watch head bobbing when walking circles
 1246 - Oracle needs to be more matter of fact at the start: Noha will switch off lights, puts
 1247 the mic in place and then starts
 1248 - Only describe last scene from where Ehud has left it:
 1249 I see...
 1250 We are...
 1251 We hear...
 1252 We see...
 1253 We feel...
 1254 All others stay inside and close their eyes with Noha
 1255 - How to start in the foyer?
 1256 - How to end? With Jeroen and Martin in front swaying? Will people leave then?

1257

- Circle: how to get in, speed up, and how does Ehud start the chalk circle?

1

Probennotizen und Feedback Gänge (Hamburg)

29.03.2014

The Walk Hamburg

- Arkaden/Osterbekkanal
- Langsam gehen
- Barmbeker Straße
- Rumlungern/Lingering
- Rückwärts Gehen
- Tiefgarage
- Trespassing
- Jarrestraße
- Striche vermeiden
- Homolateral gehen
- Toreinfahrt zum Schotterparkplatz
- Trampeln
- Brücke + Osterbekstraße
- Schnell in einer Linie gehen
- Durch Parkecke
- „Hindernislauf“ + durchs Gebüsch
- Zurück zum Runglungern/Lingering, aber anders
- Hinsetzen, Riechen, Koch zugucken, Drinks vom Asiaten

30.03.2014

The Walk Recherche

Ca. 5 Minuten	langsam gehen und beschleunigen	Arkaden
Ca. 5 Minuten	rückwärts gehen	Barmbeker Straße
Ca. 4 Minuten	Parkhaus	
	Homolateral, swivel, stomp	Jarrestraße und Kampnagelhof
	Linien gehen	Kampnagelhof
	Striche vermeiden	Jarrestraße
	Funny Walks	Parkplatz Kampnagel
	Blind Walk	Parkplatz Kampnagel

15.04.2014

Ich bin heute noch mal um die Häuser bei Kampnagel gezogen. Langsam finde ich den Parcours, der zum Score passt, angereichert durch einen neuen Gang in einer Reihe an Hauswänden entlang. Die Hauswände einer Art 20er Jahre Backsteingartenstadt (Jarrestadt). Ich müsste mal den Stil rausfinden. Eine Straße ist gebogen, so auch die Fassade, was den Gang dort entlang interessant macht: die Straße erschließt sich immer erst mit dem nächsten Schritt ein Stück, also schrittweise.

Beim ersten Erkunden am 29.03. hatte ich diesen Gartenstadtwohnblock mit Innenhof noch ausgeblendet, war aber mit dem Gesamtablauf noch nicht zufrieden. Das ist jetzt besser. Offene Fragen sind noch das Gehverhalten im Parkhaus und das Ende. Und der Ausgang aus dem Parkhaus bis zum Innenhof der Gartenstadt. Da habe ich eine Linie probiert. Aber die Linie nach dem Hof gefällt mir besser. Deshalb wahrscheinlich homolaterales Gehen auf der Jarrestraße.

Wichtig noch: Die Einführung!

Hier in Hamburg werde ich ethnografisch von Heike Lüken begleitet. Sie läuft hinter mir her, filmt mich und macht sich Notizen. Das war beim ersten Mal noch leicht irritierend. Das hat sich jetzt aber aufgelöst. Ein wenig performe ich die Proben dadurch schon jetzt. Die Präsenz einer Beobachterin macht das Forschungssetting auf gewisse Weise komplett: ich

recherchiere die Umgebung von Kampnagel für *The Walk*, während diese Recherche ethnografisch erhoben wird. Ich bin gespannt, was Heike damit machen wird.

Beim Probieren fällt mir auf, wie stark sich der Originalscore aus Berlin Mitte in mich ‚eingebrennt‘ hat. Es fällt mir, wie auch schon in Düsseldorf und Essen, schwer, einfach die Reihenfolge zu ändern oder andere Gangarten einzuführen. Für Hamburg wird sich die Forschung vor allem um die Adressierung am Anfang drehen und wie es aufgelöst wird am Ende. Bisher ging es immer um den Gang ums Theater und darum, das mit seinen Intensivierungen auf die Straße zu pflanzen.

Aber es ging auch darum, wie die spezifische Versammlung des Theaters, der besonderen Öffentlichkeit dort, sich mit der Öffentlichkeit der Straße ins Verhältnis setzt.

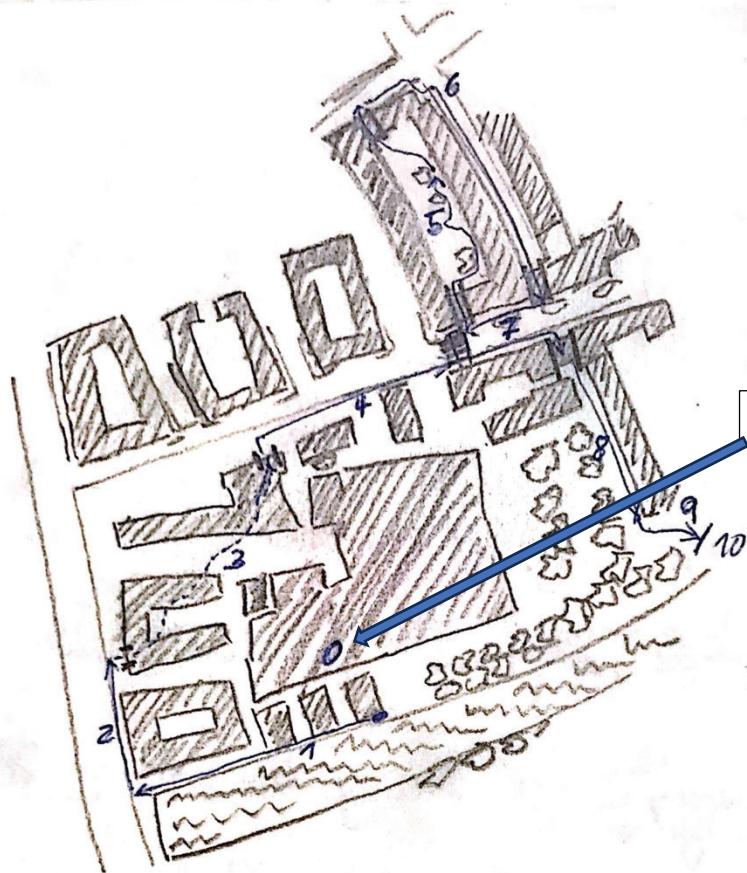
In Hamburg geht es mehr um letzteres. Also nicht so sehr um den ritualisierten Rundgang ums Theater herum, sondern um das Erleben und Reflektieren von unterschiedlichen öffentlichen Räumen, und wie dieses Erleben (mit)teilbar wird.

Das Wetter war gut. Sonnig mit vereinzelt Wolken, ca. 12°. Das letzte Mal im März war es ähnlich gut, glaube ich.



Google Maps Satellitenbild von Kampnagel mit Osterbekkanal im Süden, Jarrestadt im Norden und Barmeker Straße (B5) westlich.

Die Häuser um Kampnagel



Kampnagel K3

— Parcours
 --- unterirdisch

- | | |
|--|---------------------|
| 0 Einführung | 7 Störche vermeiden |
| 1 langsam gehen | 8 "Fanny Walker" |
| 2 rückwärts gehen | 9 blind gehen |
| 3 Parkhaus | 10 Parkhaus |
| 4 horizontal + swivel | |
| 5 Stampfen | |
| 6 in der Linie, eig. an Haus-
wände entlang gehen | |

Zeichnung des Satellitenbildes mit Verlauf und Legende für den Score der Performance

73
 74
 75
 76
 77
 78

- | | | |
|----|-------------------------|---|
| 79 | 1 Arkadengänge, langsam | am Kanal |
| 80 | 2 Lingerin | Barmbeker Straße |
| 81 | 3 Rückwärts gehen | Barmbecker Straße |
| 82 | 4 Parkhaus | Was für Fokus?! Welche Gangart?! |
| 83 | 5 Homolateral | Jarrestraße |
| 84 | 6 Stampfen | Hinterhof |
| 85 | 7 Linie an Hauswand | Jean-Paul-Straße |
| 86 | 8 Striche vermeiden | Jarrestraße / hin & her |
| 87 | 9 Funny Walks | Jarrestraße & Hertha-Feiner-Asmus-Steg |
| 88 | 10 blind gehen | bis Park (an Picknickdecken festhalten) |
| 89 | 10 Picknick | Park am Kanal |

Theaterraum auf den Straßenraum aufgepfropft. Aber nicht, um das Theater zu umrunden und dessen Gebäude zu markieren auf diese Weise, sondern um im Straßenraum aufzugehen, dort zu bleiben, sich zu assimilieren – auf eine Art.

Könnte man die Leute in Gruppen aufteilen?

- Hirten / Herde
- Jäger und Sammler
- Scouts, Vortrupp und Nachhut

➔ Oder 2 Gruppen im „Kanon“: Wer will erste Gruppe, wer zweite sein? Die ersten haben den Vorteil der Überraschung, die zweiten haben den Vorteil des Wiedererkannt-Werdens [durch Passant*innen] und eines Warm-ups drinnen [in der K3 von Kampnagel], die ersten haben ein längeres Picknick am Ende.

Ein Song am Anfang, dann eine erste Rede:

„3 Möglichkeiten: bleiben + mitmachen
 bleiben + zugucken
 weggehen

Wechsel zwischen allen dreien sind jederzeit möglich. Wichtig: Für die Dauer dieser Performance sind alle, auch die, die weg sind, Teil des Ganges – als Gehende, als Zuschauende oder als Fehlende, ein jeder mit seinen Gefühlen, Wahrnehmungen und Vorstellungen. Fangen wir als an.“

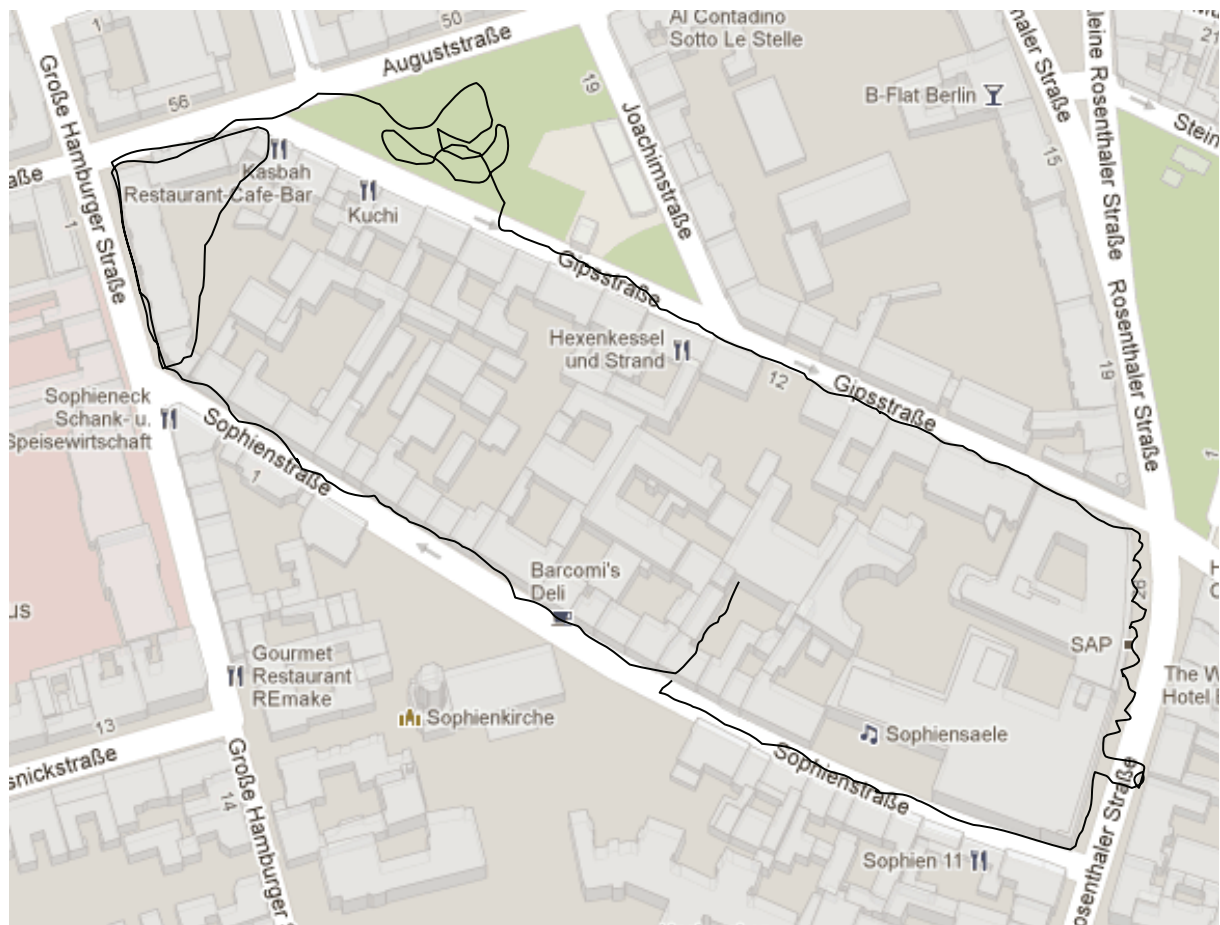
09.05.2014

Feedbackrunde für Performance von „Gänge“ am 08.05.2014

- | | | |
|-----|-----------|--|
| 119 | Ich: | Gehen ist der Versammlung nicht tauglich |
| 120 | | Viel drin -> wie isolieren? |
| 121 | Sylvie: | Ansage des Scores war wichtig |
| 122 | Dorothea: | Versammlung -> Wäre es doch eine, wenn geredet würde? |
| 123 | Jeroen: | Protokoll gab Kontrolle + Freiheit |
| 124 | | Claire Bishops Untersuchung – Ästhetisches vs. Soziales |
| 125 | | Ist das Objekt die ästhetische Geherfahrung oder die soziale Entscheidung, |
| 126 | | mitzumachen oder zuzugucken? |
| 127 | Kai: | 1. Hat die Nicht-Versammlung nicht auch mit der Steuerung durch den Score |
| 128 | | zu tun? |
| 129 | | Spontane Versammlung nicht möglich wegen des Vormachens und Lenkens. |
| 130 | | Management war nicht autoritär, noch spontan, aber vorhanden. |
| 131 | | Es gab kleine Versammlungen hier und da, wo auch gesprochen wurde. |
| 132 | | -> Wie kann die Kollektivität strukturiert werden? |
| 133 | | 2. Geht es um Ästhetisierung des Gehens, der Stadt, beides zugleich? |
| 134 | | Warum? Was soll eine Ästhetisierung des Gehens? |

135 3. Ansage der drei Optionen [Mitmachen, Zuschauen, Weggehen] war wichtig.
136 4. Ästhetik vs. Soziales
137 Erfahrung Interaktion
138 Wahrnehmung
139 Intentionlos immer intentional
140 Gesa: Ansage am Anfang war interessant, weil in der Kunst normalerweise Überras-
141 chung sucht bzw. bieten soll.
142 Stadtwahrnehmung? Siehe Lucius Burckhardt
143 -> Stadtwahrnehmung durch Gehen.
144 Sylvie: Sich gemeinsam bewegen als Versammlung war zentral.
145 Ansage „Audio-Tour ohne Kopfhörer“ war wichtig.
146 Wann macht es Spaß? Wann fühlt es sich ferngesteuert an?
147 Wie verorte ich mich in der Gruppe? -> eine Art Meta-Versammlung.
148 Räume in Verbindung mit Gruppen.
149 Regula: Wie wertest du das aus?
150 Kai: Choreografische Stadtforschung
151 -> Wie kann Stadt choreografiert werden? Bestimmte Räume, generische
152 Räume.
153 Choreografische Kompetenzen, Stadtplaner, Urbanisten etc. -> Wie wäre die-
154 ses Wissen zu kommunizieren?
155 Versuchsanordnungen, Experimente, Auswerten, Wissen generieren.
156 Gesa: Genau das ist Heike Lükens Arbeit.
157 Es geht ums Gehen -> Das ist wichtig!
158 Esther: Walk – Procession
159 Gänge – Bewegung
160 Next step – eine bestimmte Bewegung gehen
161 Inga: Habe Gruppe oder Gemeinschaft gespürt
162 -> Ist das eine Versammlung?
163 Ein- und Ausschluss durch Tempi & Dynamiken.
164 Jeroen: Gehen ist zentral, aber es ist inszeniert anhand der vorgefundenen Räume.
165 Bewegungserfahrung anhand der Räume -> ein Gespräch mit der Umgebung
166 durch Gehen.
167 Gesa: Was kann ein Tänzer rausfinden, was Architekten nicht rausfinden können?
168 -> Silly Walks: Hat der Architekt die Ausfahrt so theatral geplant? Oder ist das
169 ein Forschungsergebnis, das nur durch Choreografie möglich wird?
170 Jeroen: Bei den Arkaden am Kanal ähnlich,
171 Sylvie: Umfunktionieren und Aneignen von Räumen. Die Gruppe als Schutz.
172 Kerstin: Das Theater ist evtl. nicht mehr nötig bei einer Weiterführung oder sogar stö-
173 rend, weil es das Gehen befrachtet.
174 Andere Treffpunkte finden.
175 Kai: Nur blind gehen als Mittel der Theatralität.
176 Kerstin: Nur eine Art des Gehens würde das Konzentrieren leichter machen, anders
177 als die Wechsel der Gangarten.
178 Kai: Wie entsteht die Gruppe? -> Im Vergleich zu Sebastian Matthias.
179 Jeroen: Nähe und Distanz zwischen Kunst und Alltag, zwischen dem, was uns be-
180 wegt, und dem, was die anderen bewegt.

Score *The Walk*



PLACE	ACTION	SONG or TEXT	POINTS of ATTENTION	AUDIENCE
Sophiensaele's cantine	Individual welcoming; drinks; "Tears & Fire"; opening speech, shifting weight	"Tears & Fire" Welcome and Rules	Tuning in, welcoming; calling out rules (most important: one can participate but is also allowed to step out and watch at any time)	Listening and drinking up
Sophiensaele exit /Sophienstraße	Warm-up with audience at gateway, shifting weights on spot; starting to walk out onto street very slowly		starting to walk from weight shifts; meditative, silent listening to body and city	Shifting weight and walking with us
Sophienstraße	Speeding up; lifting heels more & more		An idea of being contagious	

PLACE	ACTION	SONG or TEXT	POINTS of ATTENTION	AUDIENCE
Gr. Hamburger Str. and corner to Auguststraße	Sudden stop from full speed in order to linger on the corner			Lingering with us, maybe a bit lost
Auguststraße	Walking backwards (coming out of lingering)			Walking backwards with us
Gipsstraße	Walking backwards and then turning to walk forwards again and stopping at private property sign			
Gate and backyard	Facilitator jumps over fence to open gate and to lead everyone into backyard; all hum to rehearse song	Humming "All Tomorrow's Memories"	An inconspicuous rehearsal	Wandering slowly through the backyard
Sophienstraße, Gr. Hamburger and Auguststraße	Small, almost imperceptible homolateral walk			
Auguststraße and entering park	Homolateral walk, swiveling, passing through			
Park	Wild stomping; spreading out in the park			Stomping with us
Park	Performers stand on lawn shifting weight			Standing with us, maybe also shifting weight
Gipsstraße	Walking fast in one long line		Herding the audience to walk in a long line	Walking fast with us
Rosenthaler Str.	start game of avoiding cracks; continue down the street, avoiding cracks, playing spies			Playing with us
Tram stop	Waiting; crossing street one by one (more or less)			Waiting and staying

PLACE	ACTION	SONG or TEXT	POINTS of ATTENTION	AUDIENCE
Tram stop (other side)	With audience still on other side, pick up details of walks of a passers-by, one by one, until all five are in copy mode and start to copy each other		Keep it small and detailed; create hybrids with many different body parts of different people	
Rosenthaler and Sophienstraße	Enlarge copied walk into a “silly walk” and cross back to side with audience and enter Sophienstraße		Facilitator and audience follow behind	
Sophiensaele/-straße	After “silly-walking” ahead: five performers fade back to normal walk from shoe shop onwards and prepare long piece of cloth for worm animation			Coming closer with facilitator
Sophienstraße	Worm animation; Boris plays tune on ukelele			Watching
dito	Once worm is up and becomes roof carried by us: weight shifting;	“All Tomorrow’s Memories”		Join holding roof up, forming a kind of procession with us
Sophiensaele gateway	Holding onto piece of cloth now lowered to hip height	“All Tomorrow’s Memories”		Holding onto cloth and closing eyes
Sophiensaele backyard and cantine	Procession finish; after applause:	Leading blind audience to cantine		Holding on and walking with closed eyes to cantine
	an encore	“Ehud’s Grounded Snoring Song”		

Score Gänge



1. Sehr langsames Gehen unter den Arkaden am Kanal. Leichte Beschleunigung bis zur Barmbecker Straße. Mit dem Knirschen vom Schotter dort ist das ein schönes Hörspiel.

2. Rückwärts gehen. Das erklärt sich von selbst, glaube ich.

3. Im Parkhaus gehen. Hier ist mir noch nicht ganz klar, was der Fokus sein könnte oder das Spiel.

4. Homolateral gehen werden wir üben. Ist nicht schwer, so ein bisschen wie langsam auf einer Demo mitgehen.

5. Das homolaterale Gehen steigert sich mit Drehungen und wird schneller. Im Hinterhof gibt es eine Wiese, auf der das Ganze dann zum Stampfen wird. Eine Art Beschwörung des Bodens, auf dem wir gehen ☺.

6. Da gehen wir ganz nah an der Hauswand entlang in einer langen Linie. Ist sehr schön, da sich die Hauswand auf der Jean-Paul-Straße leicht krümmt.

7. Das gute alte Kinderspiel. Damit gehen wir die Jarrestraße runter, über den Zebrastreifen und dann wieder die Jarrestraße hoch.

8. Das ist ein Score, der gut in der Innenstadt funktioniert. Den werden wir am 7.5. besprechen und üben.

9. Am Ende dieser Straße gibt es kurz vorm kleinen Park am Kanal eine Art Wendehammer. Dort würde ich gerne Picknickdecken auspacken, an denen sich das Publikum festhalten kann, wenn es den letzten Teil des Weges mit geschlossenen Augen zurücklegen mag.

10. Ist nicht mehr auf der Karte. Am Ende schwebt mir ein kleines Picknick vor, bei dem ich die Leute gerne bitten oder einladen würde, ihre Eindrücke auf Smartphones zu filmen und auf Facebook hochzuladen. Das muss ich noch austüfteln.

Wir treffen uns mit allen in der K3. Dort wird es eine Einführung von mir geben und evtl. auch ein Einlaufen. Es werden wahrscheinlich ca. 40 Leute kommen. Deshalb werden wir uns in zwei Gruppen aufteilen mit je vier von uns, die die Gruppen anleiten. In der K3 werde ich dann irgendeine Art von Entscheidungsspiel spielen, damit die Leute sich entscheiden, ob sie Vorreiter oder Nachhut sein wollen. Ich denke, es ist sinnvoll, dass auf jeden Fall ich in einer Gruppe mitgehe und Moritz, der das Stück aus Berlin schon kennt, in der anderen. Den Rest sehen wir vor Ort. Ich freue mich!

Einführung Gänge

Vorgetragen im Theater vor Performance draußen:

Guten Abend und herzlich willkommen zu „Gänge“, eine choreographische Erkundung der Straßen rund um Kampnagel. Bevor wir anfangen, möchte ich Sie gerne auf Folgendes hinweisen:

Diese Performance ist partizipativ, d.h. wir laden Sie ein, mit uns mitzumachen. Dabei haben Sie jederzeit drei Optionen:

1. Da bleiben und mitmachen.
2. Da bleiben und zugucken, wobei es fürs Zugucken keine ideale Perspektive, z.B. von vorne, gibt. Stattdessen suchen Sie sich Ihre Perspektive selber aus, von hinten, von der Seite, von vorne oder mittendrin.
3. Drittens können Sie jederzeit weggehen.

Keine dieser Entscheidungen ist jemals endgültig. Sie können jederzeit von einer Option zur anderen wechseln. Wichtig ist, dass es sich dabei immer um Ihre Entscheidung handelt, und dass für die Dauer der Performance alle, auch die, die weg sind, Teil der Performance sind – als Mitgehende, als Zuschauende oder als Fehlende.

Fangen wir also an:

Zunächst ein kleines Warm-Up. Mit mir, ganz klassisch, als Workshopleiter.

Wir gehen einfach los und achten auf: Füße, Beine, Hüften, Torso/Wirbelsäule, Arme, Kopf.

Und jetzt, nachdem wir unsere Körper eingestimmt haben aufs Gehen, achten Sie bitte auf die Räume zwischen den anderen Gehenden. Und gehen hindurch.

Noch mal zur Erinnerung: Sie können jederzeit zugucken – von der Seite oder von mittendrin, stehend oder gehend. Oder auch weggehen.

Turnschuhe, Lederschuhe, mit Absätzen...

Zum Abschluss hören Sie sich die Schritte im Raum an. Wir versuchen, diese Schritte zu synchronisieren. Nicht im Gleichschritt, aber in einem polyrhythmischen Gefüge im mehr oder weniger selben Tempo. Nun versuchen wir, das allmählich gemeinsam bis zum Stillstehen zu verlangsamen.

Schauen Sie sich um. Wo stehen Sie im Verhältnis zum Raum? Zu den anderen? Erstellen Sie eine Art Lageplan von der Situation – als Bild von oben, von mittendrin, von der Seite oder auch eher als Gefühl: Ihr Körper/Leib in dieser Situation.

Wir werden als nächstes das Theater verlassen, diesen öffentlichen Raum, in dem üblicherweise eine Gruppe einer anderen Gruppe dabei zuschaut, wie sie etwas tun. Die einen wohnen einer Performance bei, während die anderen performen. Das Zuschauen ist bereits Partizipation. Manchmal wird aber auch aktiver partizipiert, wie heute Abend. In jedem Fall wird eine Erfahrung ermöglicht. Aufmerksamkeiten werden gerichtet und Wahrnehmungen und vielleicht auch Gefühle intensiviert. Nicht dass unbedingt dieselben Aufmerksamkeiten geschenkt oder dieselben Wahrnehmungen intensiviert werden. Aber die gemeinsam verbrachte Zeit ist im besten Fall interessanter als alleine verbrachte Zeit. Das Theater, könnte man also sagen, ist eine Art von Maschine, in der Aufmerksamkeiten, Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken irgendwie mitgeteilt und auf gewisse Weise intensiver werden.

Wir, das sind: Gloria, Jonas, Jonas, Moritz, Nicole, Patricia, Veronika und ich, Martin, laden Sie ein, diese Maschine mit uns nach draußen auf die Straße zu nehmen und zu schauen,

wie diese beiden öffentlichen Räume, das Theater und die Straße, aufeinander reagieren, wenn wir sie ineinanderschieben. Und wie erleben wir diese Aufpfropfung? Wir werden dies tun, indem wir verschiedene Arten des Gehens erkunden. Wir laden Sie ein, den Score, den wir hierzu vorbereitet haben, mit uns gemeinsam auszuprobieren, ihn quasi auf der Straße performativ zu aktualisieren. Eine Aktivierung unseres prozeduralen Gedächtnisses und Untersuchung dessen, wie das performativ wirkt.

Folgendes können Sie auf dem Weg erwarten:

Langsam gehen

Rückwärts gehen

Unterirdisch gehen

Homolateral gehen

Drehen und Stampfen in einem Hinterhof

In einer Reihe an Hauswänden entlang gehen

Striche vermeiden

Silly Walks

Mit geschlossenen Augen an einer Prozession teilnehmen

Und am Ende ein Picknick im Theater

Im Programm sehen Sie übrigens auch die Route.

Es ist wichtig zu beachten, dass es sich bei diesem Gang um einen stillen Gang handelt. Es geht darum, die Stadt als Hörraum zu erfahren in Verbindung damit, quasi auf den eigenen Körper zu lauschen. Welche Erfahrungsräume eröffnen sich so durch die Bewegung des Gehens? Eine Art Audiotour, aber ohne Kopfhörer. Deshalb möchten wir sie bitten, ähnlich wie im Theater, eher nicht miteinander zu sprechen und ihre Telefone auf leise zu stellen. Fotos machen und Filmen ist dagegen ausdrücklich erlaubt, wobei zu bedenken ist, dass jedes Bild, das Sie sich machen, Sie vom Hören und Lauschen abbringen wird.

Wir werden Räume begehen, die eher für Autos vorgesehen sind. Und wir werden die Jarrestraße zwei Mal auf Zebrastreifen überqueren. Wir werden, so gut wir können, auf Autos aufpassen, bitten Sie aber unbedingt auf Ihre Sicherheit zu achten. Der Erfahrung nach warten Autofahrer aber fast immer ab, bis die Gehenden vorbei sind. Manchmal fragen Passanten, was wir da machen. Mögliche Antworten könnten sein: Ich weiß auch nicht. Oder: Wir erforschen das Gehen. Oder: Wir erforschen die Stadt. Oder: Wir gehen ins Theater.

Wir sind heute Abend eine große Gruppe. Es gibt also kaum Anlass zur Sorge, dass einer von Ihnen die Gruppe verliert. Falls doch: Orientieren Sie sich anhand der Karte im Programm oder halten Sie sich an Moritz, den größten aus unserer Gruppe. Der wird sich immer hinten aufhalten, dh. wenn Sie ihn nicht sehen, sind Sie in der Gruppe. Wenn Sie ihn sehen, sind sie hinter der Gruppe.

Ihre Taschen können Sie hier lassen. Die sind hier sicher. Am Ende kommen wir wieder zurück.

Gibt es noch Fragen? Falls nicht, dann gehen wir raus und fangen an. Wir treffen uns am Kanal.

Interviews

Email-Interview mit Hilary Blake Firestone

(Tanzkünstlerin und Dozentin)

Emails vom 09.10. und 26.11.2024

09.10.2024

Hi Martin,

Thanks for asking again. I have had your mail pinned for ages, with things always coming in between. Life is very full. I hope this is timely enough now...

1. How did you and your colleagues synchronize your steps, with all the differences in body types and stride length and the complexity of keeping a shifting formation between the four of you walking in a circle? Which senses were involved in this synchronization? Was it a challenge? What did you have to learn in the rehearsal process to be able to do it?

Listening was the main sense. You hear the pulse in the space. I give an initial 6 counts by tapping my thigh with my hand (this is how it is done in the original version, with audience present) and we take that as our common understanding of the timing. Then we walk a round before the public is allowed to enter. That gave us the time to synchronize further. Of course it happens that people diverge, or we accelerate, so there is an ongoing negotiation. Sight also plays a part, especially if you make a mistake or need to dodge an audience member. But that has more to do with getting back on the correct leg in the walk, and can help as a secondary way to sync the timing.

2. How did you experience the entrance of the audience? Was it easy to maintain the rhythm among the four dancers or did you have to cancel out the auditory and visual noise caused by people walking across the stage and chatting? In which ways (visual, auditory, smell...) and how much of the audience did you perceive after they settled down and watched?

The entrance was always a challenge, because a surprising number of people weren't aware of us, which always caused some unexpected near-collisions, diversions, adjustments. In that moment, it is important that someone from the group hold the pulse, so the others have a clear metronome to rejoin. I personally enjoyed this wildcard part of the piece, because the score itself is such a monolith that the unexpected is a fun monkey wrench to contend with. I also enjoy being inside such a strict score and making contact with an audience. It is only possible when you are solid, know your material, feel confident enough to risk being distracted. It grew together with the work, I would say.

3. In the premiere, which I attended and of which I got the reference video, there is a moment when the audience laughed after a long silence. It occurred after a skipping sequence of all four of the dancers ends with the men turning 180 degrees to continue in the other direction and all four of you suddenly end the skipping to continue walking (minute 6:41 on video). Do you remember this? I remember it as an interruption of a contemplative atmosphere in the space, as humorous moment, where the audience shared a feeling openly, while the dancers maintained their deadpan attitude. If you remember it, how did you experience it? Maybe it occurred in other evenings as well? Why, from your perspective, did the audience laugh then?

There were more moments in the work when people in the audience laughed. During the process, we were definitely aware of the dry humor implied, played with it as we explored the

material, and further invoke it with the text and subtle twists (the horse sounds, the wolf mask, the way I hastily rejoin the group after talking, the hat I wear, etc.) One moment people frequently laughed was when the group split into 2 women walking one way, 2 men the other. I think it was a combination of the surprise in the revelation that we could also walk in the other direction, and the acknowledgment of something like the gender of the performers.

4. At some point of the performance (minute 9:25 in the video) you step out of the circle to go to a microphone that stands towards the front left corner of the stage area, while the other three dancers keep walking. You describe what the other dancers are doing and what they are busy with, always pointing at your colleagues and at the spots in space, where the next thing will happen. Then you talk about the structure of the piece and about Lucinda Childs and the title of the piece. In the end you announce that you will rejoin the piece by pointing at where you will go. Then you cut off in order to not miss your cue and you join the others again. I am interested in the relation between your speaking and your pointing. Was there any for you? Or was it an automatism? If there was a conscious connection, can you describe it? If there wasn't, would you mind to take a look at the video and reflect how you perceive the talking and the pointing to each other now? And in general: How did you experience stepping out of the doing of the performance and talking about it?

The pointing is a conscious means to clarify what I am referring to, i.e. of the names of the performers and the places in space we identify (12 o'clock, for instance). We wanted to be sure people could follow what I was sharing, and gesturing helped that. This is a moment I always enjoyed, the possibility to communicate verbally with the audience, the chance to share some of the hidden logic of the structure, and Lucinda's humor (regarding the title). Inside such a formal mechanism it was a pleasure to unveil this, to step out of the machine, to crack a joke. The running to get back in was something that once happened and we found it funny, so it was kept, though not always strictly necessary. I do also like the rushed, stuttering footwork I need to do to fall back in sync. It reminds me of the horse sounds we do when we all jump together.

+++

Is there anything I can elaborate on or clarify? Let me know. I will try to be swift this time!
Best,
Hillary

26.11.2024

In the end of the performance, there is a moment of stillness, where all four of the dances stand still for a moment after having left the radial course of the choreography and before exiting. How did you experience this within in the group and with the audience?

The pause is, in a way, to mark the abrupt and possibly surprising end of the piece, which by now probably feels like a perpetual motion machine to much of the audience. When it stops suddenly and in unison, it is a kind of magic. Also the sound of the walking disappears, so there is a moment to listen to the room in its absence. For the four of us, there is a kind of virtuosity in being able to halt all together, having reached the right place at the right time together with the others. The pause is a chance to savor that, as well as mark the end. After completing such a score, to hold the ending seems only fitting. And then the casual, personal, out of sync pedestrian departure feels renegade. To do that without first observing the pause would feel cavalier.

102
103 Best,
104 Hillary

Interview mit Katja Munker
(Feldenkrais-Pädagogin und Tanzkünstlerin)

Am 03.06.2014, beim Spaziergang im Humboldthain-Park in Berlin, Dauer ca. 50 Minuten

1 MN: Wie bist du auf Feldenkrais gekommen?

2

3 KM: Der allererste Anfang war als Fortbildung als Krankengymnastin. Also, eine Ausschrei-
4 bung in einem Heft für KG's, ich als junge KG hab nachgeguckt, was es noch gibt, und hab's
5 gemacht. Und war sehr irritiert. Ich war nie eine glückliche Krankengymnastin, weil ich immer
6 das Gefühl hatte, ich weiß nicht, wie ich das, was ich an Handwerkszeug bekommen hab in
7 der KG-Ausbildung, wie ich das eigentlich anwenden kann, um mit Menschen wirklich zu
8 kommunizieren und an ihren Fragestellungen zu arbeiten. Das heißt, ich war eigentlich sehr
9 auf der Suche. Und dann kam ich aber zu der Feldenkrais-Lehrerin, und die hat überhaupt
10 nicht mehr gesagt, was richtig und was falsch ist. Es gab immer nur ein Feld von Vorschlä-
11 gen, und in dem hat man gemacht, und dann hab ich überhaupt keine Anhaltspunkte mehr
12 gehabt. Kam quasi aus der Situation, wo ich ständig gefordert war, klare Anhaltspunkte zu
13 geben, und hab schon gemerkt, das funktioniert nicht. Aber da gab es gar nichts mehr, und
14 sechs Jahre lang war das so eine Art Hass-Liebe. Da bin ich immer mal wieder hin und wie-
15 der weg und irgendwie wieder hin...

16

17 MN: ... und dann hast du die Ausbildung aber doch gemacht...

18

19 KM: Und dann habe ich sie gemacht, nachdem ich die Krankengymnastik ganz hab sein las-
20 sen und Kinder- und Jugendpsychiatrie studiert hatte zwischendrin und mit Jugendlichen so
21 im Erlebnis-pädagogischen Bereich Vollzeitbetreuung gemacht habe und gemerkt habe,
22 diese Arbeit von Pädagogik funktioniert für mich auch nicht. Und nochmal auch aus dieser
23 Richtung auf der Suche war, und dann war plötzlich klar, es geht eigentlich um Felder kreie-
24 ren. Da hatte ich dann plötzlich das Verständnis gekriegt für diese Feld-Idee. Felden-krais
25 (lacht).

26

27 MN: Was heißt das Felder kreieren?

28

29 KM: Also für mich heißt das, einen Raum zu schaffen, in dem Erfahrung sich kristallisieren
30 kann. Und das eben dann, wenn man das pädagogisch oder auch künstlerisch nutzt, in dem
31 sich was kristallisieren kann in Bezug auf Fragestellungen. Eben auch ein Feld kreieren für
32 eine bestimmte Suche, Fragestellung.

33

34 MN: Was heißt das, kristallisieren?

35

36 KM: Ja, was ist das, wenn wir wahrnehmen? Ich habe das Gefühl, es braucht eine Fragestel-
37 lung in diesem Feld, in diesem Raum, und dann braucht es so was wie eine Offenheit von
38 unseren Sinnen und irgendwas, woran ich vergleichen kann, unterscheiden kann. Und dann

39 braucht es noch irgendwas an Systematik, woran ich mich vielleicht auch noch orientieren
40 kann.
41
42 MN: Und wann kristallisiert sich dann eine Erfahrung?
43
44 KM: Keine Ahnung.
45
46 MN: Aber was heißt das? Was passiert dann?
47
48 KM: Das ist ein Aha-Moment, und der lässt sich nicht timen, also... ich glaub, ein Teil von
49 Kristallisation ist, man nimmt einen Teil von dem, was so auftaucht, und sammelt und sam-
50 melt. Und das, was ich dann mit Kristallisation, also mit so einer Schärfung mehr meine, das
51 ist dann eben so Momente wie: „Aha, da hab ich was, was für mich Sinn stiftend ist.“ Und
52 wann das passiert, das lässt sich meiner Meinung nach nicht vorher sehen.
53
54 MN: Und wie äußert sich das? Äußert sich das als Gefühl oder sprachlich oder beides?
55
56 KM: Ich würde sagen, das ist ein Zusammenkommen von verschiedenen Ebenen. Das ist ein
57 Gefühl, aber nicht nur unbedingt von einem emotionalen Gefühl, sondern auch von einem
58 sinnlichen Gefühl und irgendeiner Bildhaftigkeit oft und auch einer Formzuordnung. Das
59 kann... Ich glaub, das ist sehr Situations-bedingt, sehr Personen-bedingt. Das braucht ir-
60 gendeine Bildsprache, und ich glaub, Sprache ist relativ nah da dran. Also in diesem Mo-
61 ment, wo man sagt, „ah, jetzt hab ich’s“.
62
63 MN: Im Feldenkrais, da gibt es Bewegen, Wahrnehmen und Lernen...
64
65 KM: Ja, und es gibt eben ganz viel Sprache, und Körper und Richtungen als Orientierungs-
66 system...
67
68 MN: Und was, würdest du sagen, ist die Grundlage von Feldenkrais? Kann man das so aus-
69 machen und sagen „Bewegung ist es, Wahrnehmung ist es oder das Lernen ist es...“?
70
71 KM: Also, ich würde sagen, die Grundlage ist unser menschliches System, so wie es im
72 Durchschnitt funktioniert, ausgestattet ist mit Fähigkeiten in unseren Weltbedingungen. Und
73 Schwerkraft ist eine ganz, ganz relevante. Das ist so eine Grundorientierung. Dadurch weiß
74 ich, wo der Boden ist und wo weg vom Boden ist. Und auf den eigenen Körper bezogen:
75 vorne und hinten, links und rechts...
76
77 MN: ... also Orientierung ist zentral für dich bei Feldenkrais.
78
79 KM: Ne, eher noch mal zurück, das System in der Weltsituation und dass wir uns orientieren
80 können und System für unsere Orientierung schaffen können, das liegt in diesen beiden.
81
82 MN: Ich habe jetzt drei Sachen angesprochen, Bewegen, Wahrnehmen, Lernen, und das,
83 was du ansprichst, das Verb, das da rein passen würde ist Orientieren, Sich-Orientieren.
84 Und die anderen drei Verben würden fast schon darunter gefasst werden können.
85

86 KM: Ja, weil es das braucht. Das habe ich mich so noch nie gefragt, aber vielleicht ist das
87 Orientieren so eine Synergie aus den anderen, aus dem Bewegen, aus dem... Also wenn
88 man das Lernen noch mal ein bisschen runterbricht und sagt, dem Lernen liegt das Verglei-
89 chen zugrunde oder Unterscheiden und das Wahrnehmen. Es braucht das Wahrnehmen, es
90 braucht die Handlung, so sind wir auch eben gestrickt: es entwickelt sich erst die Motorik und
91 darauf stimulierend die Sensorik. Aufgrund der eigenen Bewegung wird die weitere Entwick-
92 lung der Sensorik und auch eben dann dieses Feedbacks stimuliert.

93
94 MN: Wie bist du dann aufs Gehen als Untersuchungsgegenstand gekommen?

95
96 KM: Das kam eigentlich durch spezifisches Gehen in den Bergen. Also, durch die Liebe und
97 Begeisterung zu diesem alpinen Gehen und dann in der Zusammenarbeit mit Ingo Reuleke,
98 wo wir diese Begeisterung und diese Stimulanz ziemlich spannend fanden, und es eben
99 auch sehr nah an so einer Art von Performativität angesiedelt haben. Und dann angefangen
100 haben zu gucken, was genau ist das denn da? Also was ist das, was da so ähnlich erscheint
101 wie intensive Proben- oder Performancesituationen, wie gewisse Zustände, Durchlässigkei-
102 ten, Präsenzen, Intensitäten entstehen, die plötzlich sehr ähnlich sind zu diesen Bergwande-
103 rerfahrungen. Und damit haben wir uns in einer größeren, bisschen wechselnden Gruppe be-
104 schäftigt für eine Weile, und in der Beschäftigung bin ich immer mehr darauf gekommen, es
105 geht mir um das simplere oder grundlegendere... ist gar nicht simpler, aber es geht eher um
106 das Gehen da drin, was ich spannend finde als Untersuchungsgegenstand, und aber auch
107 als Trägersubstanz, um mich von dort ausgehend auch wieder mit Choreografie, mit kompo-
108 sitorischem Handeln zu befassen.

109
110 MN: Wenn du sagst, dich hat dann eher das Gehen interessiert: In Abgrenzung zu was?

111
112 KM: Zu diesem spezifischen Gehen in den Alpen. Das ist schon... Ich erlebe das immer so,
113 dass das Gehen in den Alpen wie eine sehr, auf eine Art sehr leicht zu untersuchende Art ist,
114 weil es hochstimulierend ist. Und in dem Moment, wo ich es runterhole vom Berg, und es im
115 Alltag hab, dann entschwindet es mir. Und das ist was typisch Feldenkrais-isches, zu sagen,
116 man untersucht was, was im Alltagsgeschehen der Wahrnehmung entschlüpft, um sich sel-
117 ber oder um das, was da geschieht, um sich genauer zu kennen, um genauer zu wissen,
118 was man da tut, um dann wieder entscheiden zu können, ist das eigentlich das, was ich da
119 tun will oder will ich es nicht anders tun?

120
121 MN: Und so bist du auf die Feldenkrais-Walks gekommen.

122
123 KM: So bin ich erstmal zum Gehen gekommen, und dann hab ich das Gehen erstmal aus al-
124 len Richtungen, die mir spontan eingefallen sind... ich hab's einfach zerlegt.

125
126 MN: Die Motorik jetzt des Gehens oder...

127
128 KM: Nicht nur die Motorik. Aber ich viel erstmal bei den Abläufen gelandet. Und in dem, was
129 ist es eigentlich, was ich da tue, und wie entschwindet es mir, wenn ich so im Alltag unter-
130 wegs bin. Und es gab noch einen anderen wichtigen Grund: Es war für mich immer leichter,
131 lange in den Alpen zu gehen als im flachen Gelände. Ich hab immer einen hohen Verschleiß,
132 schnelle Ermüdung auf flachem Gelände. Und das war ein wichtiger Grund, weshalb ich ge-
133 dacht hab, da muss ja irgendwas meiner Wahrnehmung, meinem Tun entschlüpfen, das ich

134 nicht mehr verstehen kann. Dann hab ich es erstmal noch gar nicht als Feldenkrais-Walk,
135 sondern ich hab diese Strategie, komplexe Bewegungen zu zerpuzzeln und Einzelteile dann
136 wieder in Bezug zu setzen, das ist eine typische Feldenkrais-Strategie, die hab ich erstmal
137 im Studio ganz viel angewandt, im Alltag immer wieder angewandt.

138

139 MN: Das hat Feldenkrais aber nie gemacht mit dem Gehen, oder?

140

141 KM: Der hat's ein bisschen gemacht, und dann hat mein Lehrer, bei dem ich Training ge-
142 macht habe, Mark Reese, der inzwischen auch schon gar nicht mehr lebt, der hat auch ein
143 paar Walks entworfen. Mit denen habe ich gearbeitet und es war dann extrem schnell klar,
144 es geht eigentlich um einen Übertrag von dem horizontal am Boden entwickelten Feldenkrai-
145 ssstunden. Sie sind quasi alle auf eine Art in die Senkrechte zu übertragen. Und das habe ich
146 dann gemacht, und das mache ich auch immer noch, dass ich manchmal eher eben die Stra-
147 tegie habe, oder dass ich sage, ich guck noch mal genauer, was sind denn eigentlich die Be-
148 standteile vom Gehen und sich mir dann darauf bezogen Schwerpunkte.

149

150 MN: Noch mal ganz kurz zurück: Du hast vorhin gesagt, das war so performativ, das Gehen
151 in den Bergen. Ich erinnere mich gerade noch an die Intensität und an die Präsenz, mit der
152 du Performativität definiert hast. Also, was ist die Performativität des Gehens für dich in den
153 Bergen?

154

155 KM: Als du gesagt hast, du suchst, was suchst... Performativität, was ist das für dich, da
156 habe ich keine eine Antwort, aber ich habe spontan „Hervorbringung“ assoziiert. Und zwar
157 eine Art von Hervorbringung, die irgendwie das Gesamtsystem erfasst und eben nicht nur
158 eine Bewegung ist, ein Ausdruck, sondern so eine gesamte Sinnstiftung, auch eine geistig-
159 intellektuelle Sinnstiftung. Und das erscheint mir sehr... Ach so, und Sinnstiftung hat immer
160 etwas mit dem Kontext zu tun, in dem das geschieht. In Bezug auf die Alpen habe ich das
161 Gefühl, es ist so fraglos, um was es geht, und dadurch ist eine Ausrichtung, nicht dass es im-
162 mer gut gelingt, aber es ist... eine Steigung, ein Wegverlauf, sei er nun klar zu sehen oder
163 nicht, alles ist darauf ausgerichtet, wenn ich denn zu dieser meiner nächsten Hütte ge-
164 hen will, dass es darum geht, das zu tun. Ja, vielleicht ist auch... ist es die klarst mögliche
165 Nutzung meiner selbst für einen gewissen Zweck und dann die Hingabe da hinein. Das ist
166 was, was sehr klar ist in den Alpen.

167

168 MN: In den Alpen ist man ja meistens alleine oder mit seiner Wandergruppe unterwegs. Viele
169 Soziologen definieren Performativität auch immer mit Blick auf Handeln und Handlung und
170 mit Blick auf eine soziale Wirkung. Dieser Aspekt ist in den Bergen wahrscheinlich nicht so
171 wichtig, aber in den Feldenkrais-Walks?

172

173 KM: Das ist ein ganz relevanter Unterschied. Also für mich ist der Teil, also Handlung und
174 Sichtbarkeit im sozialen Kontext, das ist für mich sehr fraglich in den Alpen. Bei den Feldenk-
175 rais-Walks ist das für mich gar nicht so. Ich mach die eher in einem urbanen Raum und da
176 tendenziell eher in Grünanlagen, aber nicht nur, und sie erscheinen immer ganz deutlich als
177 etwas Ungewöhnliches in diesem öffentlichen Raum. Die sind eindeutig nicht einordnungs-
178 bar, weil es keine anderen Modelle gibt, die darauf passen.

179

180 MN: Ich habe die Notizen vom letzten Sommer nicht gefunden, die ganzen Reaktionen von
181 Passanten. Denn Leute versuchen das ja schon einzuordnen, also, das ist eine Meditation
182 oder eine Sekte...

184 KM: Ja, es ist aber interessanterweise, das ist ja viel bei deinem The Walk. Das kriert ein
185 bisschen mehr Reibung mit der Öffentlichkeit und ich glaub, bei den Feldenkrais-Walks ist
186 das ein bisschen... ich weiß nicht, woran es liegt... es ist ein bisschen ko-existenter mit dem,
187 was drum herum ist. Und es ist sichtbar anders als das, was drum herum ist. Ich glaub The
188 Walk kriert ein bisschen mehr Reibung, ohne dass es ja an sich provokativ ist...

190 MN: Ja, die Gruppe ist geschlossener in The Walk und die Anweisungen sind nicht verbal.
191 Die Feldenkrais-Walks sind auch immer ein bisschen mehr individuell. Du sagst ja auch im-
192 mer vorher, dass man sich ausruhen kann, wann auch immer man will. Insofern ist die
193 Gruppe durchlässiger als bei The Walk. Was mich interessiert, ist noch, im Grunde genom-
194 men, indem du das Gehen zerlegst in seine Einzelteile und dann wieder zusammensetzt à la
195 Feldenkrais, behandelst du ja so was wie eine Technizität vom Gehen oder seine Motorik.
196 Kannst du dazu was sagen, also über die Technik des Gehens?

198 KM: Ja, aber ich würde sagen, das ist nicht das einzige, was ich tue mit den Feldenkrais-
199 Walks. Aber darauf basiert es. Das ist quasi die Anwendung von der Bewusstheit-durch-Be-
200 wegung, der Name, den Feldenkrais diesen Gruppenstunden gegeben hat. Dabei ist die Be-
201 wegung eben die Trägersubstanz. Jetzt in Bezug auf, was macht physiologisch das Gehen
202 aus. Da habe ich mal so ein paar Größen gesammelt. Also, es ist klar, es findet in der Auf-
203 richtung statt. In dem Moment, in dem jemand deutlich aus der Aufrichtung wegkippt und ver-
204 sucht zu gehen, ist es auffällig. Also, der Kopf weiter unten und jemand geht, ist eine deutli-
205 che Verschiebung, Hinken, Taumeln... alles mögliche. Also, es passiert in der Aufrichtung.
206 Es hat immer mit einer Gewichtsverlagerung zu tun, also auch eine rechts-links Gewichtsver-
207 lagerung, nicht nur in die Bewegungsrichtung, sondern es braucht immer diese rechts-links
208 Gewichtsverlagerung, damit eben ein Bein frei wird. Dann hat es diese Regelmäßigkeit von
209 einem Standbein, anderem Standbein... immer Spielbeinwechsel. Es ist immer ein Fuß am
210 Boden oder etwas vom Fuß, sonst ist es auch schon wieder kein Gehen mehr. Dann hat es
211 was, wenn es eher – also, das ist ein ganz schwieriges Wort, aber sagen wir mal – eher „nor-
212 matives“ Gehen hat einen relativen Gleichklang im Rhythmus rechts-links. So wie der ver-
213 setzt ist, ist auch eher ein Hinken oder ein Tanzen oder ein Hüpfen. Also, dieser relativ regel-
214 mäßige Rhythmus. Und dann ist es in dem, was erstmal augenfällig erscheint, ist diese Bein-
215 bewegung. Und unterschiedlich intensiv dazu eine Armbewegung. Und Rumpf erscheint jetzt
216 erstmal als nicht so, beim ersten oberflächlichen Blick, nicht ganz so stark wichtig zu sein.
217 Und das ist, das habe ich gemerkt, ein extremer Trugschluss. Ohne ganz komplett Verwrin-
218 gungen und Verschiebungen und Gewichtsverlagerungen im Rumpf funktioniert das Gehen
219 in seiner Flüssigkeit und Gleichmäßigkeit nicht. Und dann auch noch in jedem Moment fähig
220 zu sein, stehen zu bleiben oder die Richtung zu wechseln oder einen größeren oder einen
221 kleineren Schritt zu machen oder einen Schritt zur Seite, um jemandem auszuweichen, ist
222 nicht möglich, wenn der Rumpf nicht ständig mitreagiert. Und damit habe ich mich eigentlich
223 sehr viel mehr beschäftigt. Nämlich, was macht eigentlich der Rumpf? Also wenn man jetzt
224 die beiden Schultern und die beiden Seiten vom Becken als vier erkennbare Hauptbezugs-
225 gegenden vom Rumpf nimmt, und die in Bezug zu setzen in den verschiedenen Bewegungs-
226 ebenen, vorn-hinten, rechts-links, oben-unten.

228 MN: Ich erinnere mich an einen Feldenkrais-Walk, den ich mitgemacht habe mit der Gruppe
229 von The Walk, da hast du mit dem Kopf angefangen. Kannst du dazu was sagen?

230
231 KM: Der Kopf. Das war ja das erste, was ich gesagt hab, das Gehen funktioniert mit dem
232 Kopf oben, und das ist der Träger mit der wichtigsten Tele-Sinne, also Sehen, Hören, Rie-
233 chen... und noch hinzugefügt, das Gleichgewichtssystem sind im Kopf lokalisiert. Bei der
234 Ausrichtung des Kopfes, da sind wir immer bestrebt, wie bei so einer Wasserwaage, dass
235 die Blase da oben getragen wird. Damit wir aufnehmen können bestmöglich, aber auch in
236 Bezug setzen können. Also in dem Moment, wo wir anfangen zu trullern, Rad zu schlagen
237 haben wir ja auch weiter eine Wahrnehmung mit den Augen und den Ohren usw. Aber es ist
238 plötzlich sehr viel Wirbel da. Und beim Gehen, um erstmal auch klarer uns gewahr zu wer-
239 den, was ist denn um uns rum, ist es hilfreich dort auch wie eine Wasserwaage so eine rela-
240 tive Bahn mit uns durch die Welt nimmt. Und das ist quasi ein mehrfaches... da gibt es mehr-
241 fache Bestreben, also den Kopf möglichst oben zu halten und ihn aber auch wenden zu kön-
242 nen, um den Blick und auch das Gehör wenden zu können, um nachzuvollziehen, was rund
243 um uns los ist. Und dann den Körper in eine bestimmte Gehrichtung zu navigieren. Also Kopf
244 soll irgendwie da oben... Feldenkrais hat immer gerne das Bild von einer Boje benutzt. Der
245 hat ja U-Boot-Forschung gemacht. Also auch das Rohr oben, was da rausguckt aus der
246 Oberfläche und ein bisschen den Überblick und die Meta-Perspektive auch behält. Und dann
247 gibt es diesen Körper, der sich durch die Alltagsgefilde so durchnavigiert. Und das Feedback
248 zwischen diesen verschiedenen Intentionen, eben den Kopf dafür frei zu haben, reagieren
249 und agieren zu können. Und das hat ganz viel mit der Organisation der Wirbelsäule zu tun.
250 Ich hatte ja vorher gesagt, Rumpf: Bezug Schultern und Becken, die nehm' ich, weil sie erst-
251 mal vom Rumpf relativ gut erkennbar sind. Und wenn man beginnt, die in Bezug zu setzen,
252 hat es nahtlos eine Auswirkung auf das, was die Wirbelsäule macht. Und die Wirbelsäule
253 setzt sich fort und trägt den Kopf. Und aber eben... und es gibt auch mehrere Stunden, in de-
254 nen ich das direkter in Bezug setze, eben, was tut er denn der Kopf. Wenn ich die Schultern
255 bewege, habe ich mehrere Möglichkeiten.

256
257 MN: Also, wir haben mit dem Nicken gearbeitet, also mit dem Horizont. Der Kopf nickt ja ein
258 bisschen mit jedem Schritt, um ihn waagrecht zu halten, muss der Kopf immer relativ zur
259 Wirbelsäule ein bisschen noch vorne und nach hinten wippen. Damit haben wir gearbeitet.

260
261 KM: Genau. Und dann gibt es eben noch diese zusätzliche Ebene von dem, was machen
262 dann die Augen? Gehen die Augen dann mit oder haften sie sich fest? Oder sind die Augen
263 da drin auch noch mal frei, was eigenes zu tun? Das ist bei Feldenkrais oder auch bei diesen
264 Walks, dass man etwas Bestimmtes mit den Augen tut oder mit dem Kopf oder mit den
265 Schultern oder, oder, oder... sondern dass die quasi einzelnen Bestandteile frei sind für ver-
266 schiedene Möglichkeiten, für verschiedene Kombinationen, so dass vielfältige Variationen als
267 Ganzes geschaffen werden können.

268
269 MN: Also auch jenseits des alltäglichen Gebrauchs?

270
271 KM: Dafür ist es dann spannend, wenn man tänzerisch, kompositorisch, performativ arbeitet.
272 Aber auch innerhalb des alltäglichen Gebrauchs, denn... was dem dann zugrunde liegt, da
273 müsste man noch mal ein ganz anderes Kapitel aufmachen. Aber in der Tendenz her gibt es
274 bei vielen eine Reduktion von Möglichkeiten bis hin zu, dass ich als Physiotherapeutin mal
275 eine Frau hatte, die konnte nicht auf der Seite liegen, weil ihr dann schwindelig geworden ist.

276 Es gab aber keine organischen Gründe dafür. Aber allein die Stimulans, sich auf die Seite zu
277 legen, war fürs System schon so ähnliches wie Karussellfahren oder Radschlagen. Also um
278 quasi aus dem, was der Alltag einem vermeintlich beschränkt, auch darin wieder vielfältiger
279 zu sein.

280

281 MN: Und wäre das für dich auch das Ziel für die Feldenkrais-Walks?

282

283 KM: Hmm, also das Ziel für die Feldenkrais-Walks. Das find ich viel, viel komplexer nochmal.
284 Also, ich finde, jetzt erstmal von der alltäglichen Bewegungs- und Erlebniskomposition, finde
285 ich es spannend, wenn man das Gehen als schwingender erleben kann, als das so eben im
286 eher festgefahren Alltagsmodus der Fall ist. Das ist ein Wert. Und die nächste Ebene ist, in-
287 dem ich die Aufmerksamkeit mehr nach innen richte, sehe ich die Gefahr, dass man darin
288 hängen bleibt. Und ich finde es extrem spannend bei den Feldenkrais-Walks, dass das da
289 nicht geht. Also anders als beim Feldenkrais in einem Raum, wo dieses Hängenbleiben in
290 der Innenwelt durchaus passieren kann. Das funktioniert einfach per durch die Umgebung
291 nicht bei einem Feldenkrais-Walk, weil man aufpassen muss, dass man nicht stolpert, und
292 weil mir jetzt doch gerade kalt wird, Unvorhergesehenes passiert, das integriert werden
293 muss. Und das greif ich mit auf, d.h. ich greife gezielt mit auf zu üben, leichter zu blenden
294 zwischen dem, was um mich herum ist und/oder gleichzeitig eine Anbindung an das Innere
295 zu haben. Also Permeabilität von Wahrnehmungsräumen.

296

297 MN: Das wäre auch eine Frage für mich. Die Wahrnehmung im Gehen...

298

299 KM: Das gehört für mich in das Gehen hinein. Gehen ist ja in einer Welt. Und die zu integrie-
300 ren, also quasi den Wahrnehmungsraum auch zu weiten. Genau, und dann kommt eben
301 auch die Gruppe ins Spiel. Jede Gruppe, mit der ich gehe, entwickelt eine eigene Geschwin-
302 digkeit. Es ist ein konstantes Verhandeln, bei dem man irgendwie auch nicht weiß, was dabei
303 raus kommt. Und dann ist man sich auch gewahr dessen, dass man im urbanen Kontext et-
304 was anderes tut. Und das in sich selbst zu integrieren, dass man anders ist. Das ist auch ein
305 wichtiger Aspekt von sowohl einer Individualisierung, als auch gleichzeitig ein soziales We-
306 sen zu sein, mit der Eigenartigkeit in dem offenen Raum zu erscheinen. Das ist ein ganz re-
307 levanter Aspekt. Und da ist es für mich auch performativ. Sich zu trauen, ein bisschen auch
308 anders zu sein als vielleicht auch sonst.

309

310 MN: Aber trotzdem noch dabei den eigenen Körper dabei wahrnehmen. Das ist schon auch
311 wichtig...

312

313 KM: Ja, in der Anbindung...

314

315 MN: Denn in The Walk, um das noch mal zu vergleichen, ist die Körperwahrnehmung, wir
316 fangen zwar an mit einem Warm-Up an, nicht so zentral. Es kann sein, dass wenn man
317 dann im Park hüpf, jemand durchaus auch die Anstrengung bemerkt, aber nicht genau die
318 Körperwahrnehmung hat. Das ist für die Feldenkrais-Walks schon wichtig.

319

320 KM: Ja. Und es ist noch was wichtig: Dass man sich in diesem Ganzen auch ausruhen kann.
321 Das ist, glaube ich, bei The Walk auch anders, weil es einen mit nimmt. Das tut es bei so ei-
322 nem Feldenkrais-Walk, aber es gibt immer wieder dieses typische Feldenkrais-Angebot, sich
323 in dem zurückzulehnen.

324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371

MN: Würdest du sagen, es gibt so was wie eine Technizität von Wahrnehmung? Ich sage extra nicht Technik, sondern meine eher so etwas wie Routinen des Wahrnehmens, die auch durchaus in Bewegung und durch den Körper stattfinden, also so eine Art Performativität der Wahrnehmung.

KM: Also, innerhalb der Feldenkrais-Methode... ich glaube aber... mir fällt jetzt z.B. auch Deborah Hay ein mit ihren What-if Fragen, also innerhalb der Feldenkrais-Methode, als auch wie Deborah Hay arbeitet, ist ja quasi das Medium oder das, was das Wahrnehmen unterstützt, ist die Frage.

MN: Was dann ja quasi eine gewisse Aktivität und Performativität des Wahrnehmens suggeriert. Denn was mich so ein bisschen stört generell, wenn über Wahrnehmung gesprochen wird, ist es immer passiv gesetzt im Gegensatz zum Handeln, das aktiv ist. Wobei ich bei Feldenkrais, wenn ich ihn lese, oder auch bei Alva Noë, ist ja ziemlich klar, dass Wahrnehmung Aktion, also Handlung ist.

KM: Ja, ich glaube, was das betrifft, würde ich sagen, selbst wenn es keine konkreten Fragen sind, quasi die Entscheidung dafür schafft den Raum. Also, ich kann, wenn ich merke, ich habe quasi diesen Selbstverlust des Nicht-Spürens bemerkt, kann ich die Entscheidung treffen, was auch immer ich dann tue. (Das hat wahrscheinlich mit der Schulung zu tun, die jeder durchlaufen hat.) Das ist ja schon eine Handlung. Also, quasi könntest du noch einen Schritt weitergehen, das Erinnern ist schon ein Akt.

MN: Du hast vorhin gesagt, es geht nicht nur um das Zerlegen des Gehens. Vielleicht kannst du das nochmal genauer erläutern mit der nächsten Frage, die ich habe. Wie entwickelst du die Feldenkrais-Walks? Von der Überlegung eher und ganz praktisch auch.

KM: Mhm. Also, es kommt auf den Kontext drauf an. Wenn mich ein bisschen mehr Leute aus dem Tanzbereich fragen, oder wenn ich was mache, was mehr auch mit choreographischen, performativem Hintergrund zu tun hat, dann suche ich eher Bewegungen aus, die, wenn man dasselbe vergrößert, einen interessanten Sprung machen. Oder wenn man dasselbe in einer weiteren neuen Zusammensetzung macht, eine interessante weitere Hervorbringung haben. Einen, den wir mal gemacht haben, das war auf dem Tempelhofer Feld, da ging es über erstmal so wie unter die Fußsohle gucken, Kopfnicken, unter die Fußsohle gucken, und das im Wechsel gemacht, das ein bisschen schneller gemacht, kann was Schuhplattler-ähnliches haben und kann aber in einem bisschen anderen Versatz von Timing auch wie eine Kick-Bewegung, eine Fußballkick-Bewegung sein. Und kann dann wieder die Grundlage, wenn man dann wieder freier lässt und damit ausprobiert, dann können da viele Richtungen draus entstehen. Das finde ich das, was interessant ist, dass was so minimalistisch anfängt quasi durch eine kleine Nuancierung plötzlich einen Sprung macht, in dem was dabei raus kommt. Das finde ich auch für, sagen wir mal, für so Breitenpublikum ganz interessant, aber ich würd's nicht zwangsläufig wählen. Aber ich hab's Gefühl, das ist was für viele, die eher so aus dem Performativen kommen, interessant ist, wie nah es bei einander liegen kann oder doch so einen Sprung macht. Und ansonsten, ja, wie gesagt, also ich gucke, was könnte den Rumpf freier machen, weil diese Kopfsache sich oft durch den Rumpf fast wie von selber löst. Und dann mache ich es sowieso so, ich gucke, was mich gerade persönlich beschäftigt. Ich gucke, wo sitzt was fest und was möchte ich gerne gelöst haben.

372
373 MN: Im Gehen.
374
375 KM: Im Gehen oder ja, wie gesagt, so unterrichte ich eigentlich sowieso. Es gibt einen hohen
376 Eigennutzen, um Alltagsentscheidungen zu treffen, was ich unterrichte ich eben heute, was
377 könnte gerade interessant sein.
378
379 MN: Und wie machst du das dann? Gehst du dann im Zimmer rum und sprichst zu dir sel-
380 ber?
381
382 KM: Also, wenn ich neue Stunden entwerfe, dann mache ich das oft beim Spaziergehen
383 und dann mach ich oft auch sehr wilde Sachen. Ich probiere oft auch mit sehr großen Sa-
384 chen aus, aber verbalisier es nicht. Suche mir eigentlich in dem Tun eine interessante Logik,
385 also, einen interessanten Puzzle-Weg. Und das Spezielle jetzt bei den Feldenkrais-Walks ist
386 ja, dass ich sie vorher aufnehme, auch ohne dass ich andere Leute einbeziehe. Das ist ja
387 anders als wenn ich sonst Feldenkrais in Gruppen unterrichte, wenn ich sie immer direkt da-
388 bei habe, d.h. normalerweise habe ich grob eine Idee und auch grob eine Idee von Variation
389 und Verlauf, aber ich pass es extrem an die Gruppe und an die Situation an und geh viel-
390 leicht einen ganz anderen Weg dann, als ich mir vorher gedacht hab. Das funktioniert ja bei
391 den vorausgenommenen Feldenkrais-Walks nicht. D.h., ich designe den vorab, mit allen Lü-
392 cken und auch der Imagination von, was könnte hier interessant oder schwierig sein. Und ich
393 weiß das Tempo der Gruppe nicht und ahne nur, durch welche Gegend wir gehen. Und ich
394 mache es tatsächlich zu Hause. Ich gehe, ich muss es im Gehen tun, um quasi... es braucht
395 diese eigene physische Aktion, um den Rest, der so imaginativ bleibt, um den integrieren zu
396 können, um dann in diesem Gehen ein Timing zu finden für die Aufnahme des Walks.
397
398 MN: Dh., zuerst entwickelst du den Ablauf und die Wege hast du währenddessen dann
399 höchstens grob im Kopf. Die suchst du nachher aus?
400
401 KM: Das ist unterschiedlich. Als wir das das letzte Mal beim Symposium gemacht haben, da
402 war ja die Herausforderung, dass es ja wirklich sehr urban war, also dass ich vorab gucken
403 musste, welche Sträßchen, Straßenverläufe bieten sich wirklich an. Und ich hatte relativ ge-
404 sehen, eher einen Parcours. Was ich sonst mache, ist, dass ich mir selber einen Park, Stadt,
405 Region aussuche und da drin eher mäandere. Also mit dem Gehör, also selber dann auch
406 mithöre, d.h., das macht mich ein bisschen freier im Wegdesign zusammen mit was ich an
407 Timing dann ja mithöre von der Voraufnahme.
408
409 MN: Und was wäre für dich der Unterschied zwischen Park und Bürgersteig?
410
411 KM: Das ist ja, also, als ich... ich hab ja vor zwei Jahren zweieinhalb Monate diese Wande-
412 rung durch die Alpen gemacht und kam wieder und dachte, das ist gar nicht so anders, die
413 Angst, die man auf dem Bürgersteig oder im Straßenverkehr hat. Das ist immer vor Lawinen,
414 einmal ist das vor Blechlawinen und einmal ist das vor Steinlawinen oder Schneelawinen.
415 Gehen auf dem Bürgersteig hat auf einer Seite immer eine gewisse Gefahr, und die haben
416 wir total adaptiert. Aber das ist was anderes, als wenn ich im Park gehe, wo rechts und links
417 gleichermaßen erstmal Wiese, ein Baum, Beete oder so... Es sei denn man ist in einem
418 Park, wo stufenmäßigeres Gelände ist, da kann das wieder so was ähnliches bewirken. Aber
419 das, was zur Hauswand zeigt, und das, was zur Straßenseite zeigt, das ist unterschiedliche.

420 Das ist auch nicht unbedingt so... also, wenn ich alleine nachts durch Berlin gehe, dann ist
421 nicht unbedingt die sichere Seite die Hausseite. Das macht eben dieses Verhandeln von ur-
422 banen Risiken, das macht natürlich einen Unterschied, wenn man eben auf einem Bürgers-
423 teig geht. Und Gruppen organisieren sich, das ist dann jetzt ein ästhetischer Aspekt, Grup-
424 pen organisieren sich je nach dem, was sie so an Raumvorgabe haben. Breiter Weg wie in
425 der Hasenheide oder so ein Flugfeld, Landebahn, Tempelhofer Feld, da kann es sich ganz
426 breit streuen, und es gibt so städtischere Situationen, wo es sich eher in eine Linie formt.
427 Also das macht natürlich... Umgebung macht total viel Formung von Gruppe aus.
428
429 MN: Und, wo du die Gruppe ansprichst, nochmal zurück: Wenn du das alleine entwickelst
430 und wilde Sachen versuchst, wie reagieren da die Leute und wie fühlt sich das an? Ist dir
431 dann überhaupt bewusst, dass da Leute um dich herum sein könnten?
432
433 KM: Ja, das sind für mich die größeren Herausforderungen. Also, allein unterwegs zu sein in
434 der Stadt und womöglich nicht mit mp3-player, wenn ich mir, egal ob ich es höre oder nicht,
435 Ohrstöpsel in die Ohren stöpsle, das scheint so eine Eintrittskarte zu sein, dass man auch
436 komische Dinge tun kann. Es einfach nur so zu tun, was anderes zu tun, dann merke ich, wie
437 exponiert ich bin, und wie schwer eigentlich diese Rückanbindung ist, diesen weiten Raum
438 zu schaffen, in dem es sich leicht hin und her gleiten lässt.
439
440 MN: D.h., die Gruppe ist schon wichtig...
441
442 KM: Nicht nur die Gruppe, aber auch die Kopfhörer.
443
444 MN: Die Kopfhörer sind ein Element. Und die Gruppe, ist die wichtig für dich? Oder könntest
445 du dir vorstellen, auch Leute alleine loszuschicken mit Kopfhörern?
446
447 KM: Ich könnte mir auch vorstellen, Leute alleine... das käme ein bisschen darauf an, auf die
448 Leute drauf an, aber das könnte ich mir auch vorstellen.
449
450 MN: Bei The Walk ist es nämlich immer eine Rückmeldung, dass es wichtig ist... also, alleine
451 würden sich die Leute das nicht trauen. Und natürlich auch, anders als bei den Feldenkrais-
452 Walks, das Eigenartige am Gehen ja nicht hergeleitet wird durch so eine Wahrnehmung des
453 Körpers und eine Umorganisation der Koordination, sondern es wird einfach gemacht... Hast
454 du es schon mal probiert?
455
456 KM: Mich haben schon mal Leute gefragt aus den Walks, ob sie die kriegen können, und das
457 mach ich auch, also wenn die das mal gemacht haben, dann geb' ich die gerne weiter. Und
458 es gibt auch Leute, von denen ich weiß, dass sie das manchmal für sich als Entspannung
459 machen.
460
461 MN: Draußen auch.
462
463 KM: Ja. Und natürlich ist es was anderes, weil ich wirklich so was wie eine Hüte-Aufgabe.
464 Haben wir jetzt auch noch gar nicht drüber gesprochen.
465

466 MN: Ja, die Hüte-Aufgabe ist wichtig. Die ist auch bei The Walk wichtig. Noch eine letzte
 467 Frage: Kannst du dir vorstellen, dass auch Stadtplaner von den Feldenkrais-Walks profitieren
 468 könnten? Und wenn ja, wie.
 469
 470 KM: Gefragt hab ich mich das auch schon. Das kann ich nicht richtig sagen. Ich hab so Visio-
 471 nen, so Auto-lose Visionen.
 472
 473 MN: Also, wenn Stadtplaner diese Feldenkrais-Walks machen würden, dann würden die im-
 474 mer weniger Autos in die Stadt lassen?
 475
 476 KM: Ich weiß es nicht. Aber ich hab so das Gefühl, dass es, wenn man so Feldenkrais-Walk
 477 Gruppen so quasi als Detektoren für Raumwege oder so benutzen würde, dann käme zu so
 478 was ähnlichem wie ein Schwarmverhalten. Man könnte das auch einfach mit dem Schwarm-
 479 score praktizieren womöglich. Aber dieses irgendwie durch den Raum mäandern, das merk
 480 ich schon, wenn ich die Gruppen quasi hüte und eine grobe Raumvorgabe habe, Ortsvor-
 481 gabe, auf die ich mich beziehe, dass ich sehr spontane Entscheidungen treffe, die ich anders
 482 treffe als in einem Modus „ich will von hier nach da“. Das glaube ich schon, dass diese Be-
 483 wegung von Menschen in Gruppe, dass sich andere Verläufe ergeben würden. Und dann,
 484 eben, Autostraßen dem im Weg wären.
 485
 486 MN: Ich glaube auch, bei den Feldenkrais-Walks, was da so speziell ist, ist genau, was du ja
 487 auch beschrieben hast, ist diese Verbindung von Körperwahrnehmung, Raumwahrnehmung
 488 und Wahrnehmung des eigenen Gehens als Verhalten auch und der Reaktionen darauf,
 489 diese Verbindung ja auch noch mal so eine gewisse... die Wichtigkeit des Körpers noch mal
 490 so hervorhebt. Ich weiß nicht, inwieweit... Stadtplaner: mittlerweile gehen die auch damit um,
 491 so mit Performativität und so Sachen. Aber ich weiß nicht, ob sie es selber so viel praktizie-
 492 ren, ob sie sich ihrer Körper so bewusst sind. Da könnte ich mir schon vorstellen, dass das
 493 eine gute Praxis wäre.
 494
 495 KM: Ja, das ist ein interessanter Aspekt, denn das macht tatsächlich für mich auch das
 496 Wahrnehmen von anderen gehenden Menschen anders, also, ich hab das Gefühl, ich guck
 497 nicht mehr so auf Oberflächen. Und das scheint mir eher eine Praxis von Stadtplanern und
 498 auch von Architekten zu sein, wo es zwar auch um Raum, um Zwischenräume geht, stark
 499 aber in Bezug auf Oberflächen bezogen. Also ich hab das Gefühl, dass ich durch diese Sti-
 500 mulation, ich also mehr so was wie Volumen, bewegtes Volumen, bewegte Materialität mehr
 501 mit wahrnehme. Und das macht einen totalen Unterschied.

Interview mit Achim Nelke (Stadtplaner)

Am 12.11.2014, in Nelkes Büro, Dauer ca. 30 Minuten

1 Nelke: ... die Sinneserweiterung, auch des Repertoires des Städtebaus: Das ist so was, was
 2 mich persönlich interessiert, was aber schwer zu vermitteln ist. Hier hab ich aber eben
 3 nichts, also... sozusagen... Klang gibt's da, Atmosphäre gibt's auch. Mit Gernot Böhme kam
 4 ja die Atmosphäre zumindest in die Architekturtheorie. Wir hatten sozusagen Bewegungsfi-
 5 guren. [Greift sich *Grundbegriffe der Architektur – Das Vokabular räumlicher Situationen*
 6 (2013) vom Schreibtisch und liest vor:] „Performatives Gegenstück zu bestimmten

7 räumlichen Konfigurationen sind die entsprechenden Bewegungsfiguren. Ähnlich wie sich
8 durch die Musik geführt ein Muster von Tanzschritten der leiblichen Erfahrung als Figur ein-
9 prägt, wird in der Architektur eine charakteristische Abfolge von Bewegungen, geleitet durch
10 die bauliche Gestalt vom Leibgedächtnis gleichfalls als Gestaltschema erfasst, gespeichert.“
11 Ja, das ist ganz nett.

12
13 Nachbar: Damit befasse ich mich auch, also wie diese Figuren abgespeichert werden. Also,
14 was mich erstmal interessiert – ich habe mir Ihre Webseite vorhin mal angeguckt – ist die
15 Unterscheidung zwischen formellem und informellem Städtebau.

16
17 Nelke: Das ist ganz lustig. Es ist sozusagen vieldeutig, doppeldeutig. Einerseits sind das Be-
18 griffe aus dem Baugesetzbuch, ganz stringent. Formelle Planung meint alles, wo am Ende
19 irgendeine Form von Satzung oder Rechtsverordnung bei raus kommt, also eine Rahmen-
20 setzung. Und informell ist, na ja, so was [zeigt auf eine Planungsskizze]. Das ist der offizielle
21 Terminus. Aber natürlich hat der Begriff auch viel mehr. Man muss den überhaupt nicht so
22 eng denken. Wenn man z.B. denkt an informelle Märkte und Ökonomien, Erscheinungen und
23 zeitliche Phänomene – das steckt da sozusagen auch drin. Und in „formell“ steckt natürlich
24 auch die Form. Das fand ich gut daran, dass eine bestimmte Art von Amtsmenschen darun-
25 ter etwas sehr enges verstehen, wo ich aber auch ganz gutes Geld mit verdiene. Und wenn
26 man das etwas freier, künstlerischer lesen will, hat es auch die spielerische Deutung. Und
27 ich möchte auch beides machen. Ich glaube nicht an einen Widerspruch von, also, man darf
28 jetzt nur Künstler sein oder man darf nur Schwarzbrot machen. Viele meiner Kollegen haben
29 zwei Büros. Das eine ist Immobilienentwicklung, ganz knallhart BGF, und das andere Büro
30 ist für die schönen Entwürfe für die Website. Und ich wollte das genau nicht.

31
32 Nachbar: Formell ist dann auch das, was tatsächlich auch umgesetzt wird, oder erstmal nur
33 die gesetzlichen Rahmenbedingungen?

34
35 Nelke: In dem Fall nur die Rahmenbedingungen. Für mich beinhaltet die formelle Stadtpla-
36 nung aber eben auch die Form.

37
38 Nachbar: Ich habe es natürlich genau anders herum gelesen: das Formelle sind die Entwürfe
39 und das Informelle ist das, was verhandelt wird. Aber das ist wahrscheinlich der klassische
40 Fehler eines Performancekünstlers.

41
42 Nelke: Ich weiß nicht, ob es ein Fehler ist. Ist ja erstmal eine Sicht.

43
44 Nachbar: Ich bleibe mal bei den rechtlichen Rahmenbedingungen. Die ist ja wahrscheinlich
45 Teil von der kreativen Arbeit...

46
47 Nelke: Ja, was wir ja machen, ist, aus einer Idee etwas Konkretes herstellen. Am Ende steht
48 da ein Produkt. Und da hängt eine Menge dran. Das Image von Architektur ist ja ganz an-
49 ders als das, was man tatsächlich den ganzen Tag dann macht. Es hat was fast Buchhalter-
50 isches manchmal. Nicht in der Entwurfsphase, aber alles, was hinten dran kommt.

51
52 Nachbar: Und Sie sind Architekt?

53
54 Nelke: Ich bin Stadtplaner.

55
56 Nachbar: Können Sie den Unterschied erläutern?
57
58 Nelke: Der Stadtplaner ist auch ein Architektenberuf. Ganz früher gab es den Baumeister,
59 und dann gibt es irgendwann, wie überall in unserer Gesellschaft, eine Spezialisierung. Aus
60 dem Baumeister wird der Bauingenieur und der Architekt. Und dann entwickelt sich aus dem
61 Architekt irgendwann der Innenarchitekt, der Landschaftsarchitekt und der Stadtplaner. Jetzt
62 ist der Architekt immer noch übrig. Das ist auch in der Kammer eine Diskussion, weil die im-
63 mer noch meinen, sie können alles machen, sind aber umgeben von diesen Spezialisten –
64 mittlerweile gibt es auch den Energieberater, Experten für Barrierefreiheit, Firmen für Fassadenbau... Ob man's gut findet oder nicht, das wird sich immer weiter aufspalten, egal ob der
65 eine dann noch den großen Titel hält. Aber die Spezialisierung ist unaufhaltbar. Und in dieser
66 Spezialisierung ist der Stadtplaner dann der für mehrere Objekte. Wenn Hochbauarchitektur
67 mit einem Objekt beschäftigt ist, ist Stadtplanung die Beschäftigung mit dem Zusammenspiel
68 von mehreren Objekten. Das scheint mir der eigentliche Unterschied zu sein. Entsprechend
69 sind die Maßstäbe unterschiedlich, und es ist auch wirklich eine andere Art draufzuschauen.
70 Gute Stadtplanung funktioniert dann nicht mehr nur aus dem Innenblick. Ein Haus kann man
71 eher von innen her entwickeln. Ich glaube nicht, dass das bei Stadtplanung funktioniert. Ich
72 würde immer deduktiv vorgehen...
73
74
75 Nachbar: ... vom großen Zusammenhang zum Detail...
76
77 Nelke: Genau.
78
79 Nachbar: Ich hab ein paar Entwürfe und Wettbewerbsbeiträge auf Ihrer Website angeguckt,
80 und es geht tatsächlich immer um so etwas wie Koordinierung von Park, Platz und Ge-
81 bäude...
82
83 Nelke: ... öffentlicher Raum, privater Raum, Adressen usw. Genau.
84
85 Nachbar: Und wie gehen Sie bei der Entwicklung vor? Sie haben vorhin „deduktiv“ erwähnt.
86 Was meint das konkret?
87
88 Nelke: Das ich mir als Stadtplaner zuerst den Kontext vor Augen führe. Ich verschaffe mir
89 einen Überblick über die Gegebenheiten des zu entwickelnden Ortes oder Platzes. Welche
90 Objekte stehen da wie zu einander in Beziehung? Wie wird der Ort von den Anwohnern ge-
91 nutzt oder gerade nicht? Und wie stehen die Planungskriterien und -vorgaben damit in Rela-
92 tion? Also, was ist schon da? Was fehlt noch und so weiter...
93
94 Nachbar: Das ist ein bisschen wie die Entwicklung von The Walk, der Gehperformance, die
95 ich mit Kollegen entwickelt habe. Da haben wir auch versucht, die Ideen für das Stück abzu-
96 gleichen mit den Örtlichkeiten. Dafür sind wir richtig viel in der Gegend herumgelaufen, wo
97 wir das Stück zeigen wollten...
98
99 Nelke: Ja, das passiert bei uns auch. Ich mache für viele neue Projekte erstmal Erkundungs-
100 gänge, gehe den Ort ab, entwickle vor Ort gehend unterschiedliche Perspektiven, um das
101 Projekt besser zu verstehen. Gehen ist spätestens seit De Certeau und Augoyard eine

102 Methode zur Stadtforschung. Nur dass für mich als Stadtplaner die kritische Auseinanderset-
103 zung in die Planung einfließt und nicht in einen kritischen Text.

104

105 Nachbar: Ja, das ist für Choreographen auch oft eine Frage: Wie kritisch will ich sein? Für
106 The Walk haben wir uns im Kollektiv entschieden, auf die Bewegung des Gehens zu fokus-
107 sieren. Da wird vom mitgehenden Publikum eher der Spaß an der Bewegung wahrgenom-
108 men...

109

110 Nelke: Was ja nichts Falsches ist. Als Stadtplaner will ich so was wie Kritik ja auch eher so
111 üben, dass es in eine ansprechende und funktionale Gestaltung mündet, die den Nutzern
112 entgegenkommt, sie in ihrer Nutzung unterstützt, sie leichter macht statt schwerer. Klar, es
113 gibt da immer die Möglichkeit, auch Änderungen des Nutzungsverhaltens anzuregen, durch
114 die Gestaltung... z.B. kann ein bisher unbelebter Platz durch entsprechende Einrichtung von
115 Bänken, Grünflächen, Pflanzung von Bäumen und ähnlichem den Platz wieder beleben. Das
116 wäre das Resultat einer kritischen Auseinandersetzung mit einem zu gestaltenden Platz.

117

118 Nachbar: Gestalten sie auch Orte, die eher Durchgangsqualität haben?

119

120 Nelke: Das kann vorkommen, aber Straßenraumgestaltung ist eher selten, weil die maßgeb-
121 lich von Verkehrsplanern durchgeführt wird. Stichwort Spezialisierung.

122

123 Nachbar: ... Sie gestalten also keine Straßen oder Bürgersteige.

124

125 Nelke: Nein, nicht direkt. Es gibt schon auch Zusammenarbeiten mit Verkehrsplanungsbüros.
126 Die betreffen dann aber wieder Plätze oder die gemeinsame Planung von Parks in Anknüp-
127 fung an den umgebenden oder auch kreuzenden Stadtverkehr.

128

129 Nachbar: Zählen dazu auch Fußgänger?

130

131 Nelke: Ja, absolut. Zu Fuß Gehen ist eine nicht unwichtige Verkehrsform in der Stadt, auch
132 wenn es nicht immer so scheint...

133

134 Nachbar: ... wegen der vielen Autos.

135

136 Nelke [nickt]

137

138 Nachbar: Wie sieht es denn mit Partizipation in der Stadtplanung aus? Werden Anwohner
139 befragt? Fließt deren Alltagsexpertise in die Überlegungen der Stadtplaner ein?

140

141 Nelke: Das kommt immer auf das Projekt an. Wenn es ein viel frequentierter Platz ist, der
142 wenig direkte Anwohner hat, eher nicht. Aber wenn es viele Anwohner gibt oder wenn ein
143 Wohnprojekt entstehen soll, werden die Menschen unter Umständen zu ihren Gewohnheiten
144 und zu ihren Wünschen befragt. Es kann auch Teil der Planung sein, solche Prozesse zu ge-
145 stalten und zu steuern, gerade bei größeren Projekten ist das der Fall. Damit werden dann
146 oft formelle Rahmensetzungen aus der Politik umgesetzt, wenn sie Mitbestimmungsverfahren
147 als wünschenswert oder gewollt formulieren.

148

149 Nachbar: Für The Walk haben wir das nicht gemacht. Wir haben zwar im Team eng zusam-
150 men gearbeitet, aber vor Ort haben wir keine Anwohner einbezogen. Wir haben aber dort
151 viel gehend geforscht und wurden immer wieder angesprochen, zum Teil von Anwohnern
152 und dort Arbeitenden wieder erkannt und begrüßt. Das war, als hätten wir uns dort mit unse-
153 ren Gängen und Gehexperimenten eingerichtet, fast wie ein Objekt.
154

155 Nelke: Das ist vorstellbar. Man redet von habituellen Alltagspraxen, wie der tägliche Gang
156 zur Arbeit mit all seinen individuellen Besonderheiten, so etwas wie das regelmäßige Verwei-
157 len am Blumenladen auf der Ecke oder ähnliches. Gewohnheiten, auf die Verlass ist, auf die
158 sich auch andere verlassen können...
159

160 Nachbar: So als würden sich die flüchtigen Bewegungen und Handlungen in die Gedäch-
161 nisse und Räume einschreiben.
162

163 Nelke: Ja, so kann man es sagen.
164

165 Nachbar: Ähnlich wie Prozessionen, die alljährlich stattfinden... Aber das sind ja offiziell er-
166laubte kollektive Geheerignisse. The Walk war ja nie von der Polizei erlaubt. Musste es auch
167 nicht sein, weil es sich hauptsächlich in Fußgängerbereichen abspielt, wo kein Autoverkehr
168 gestört wird. Das ist das Hauptkriterium für die Notwendigkeit einer polizeilichen Erlaubnis
169 einer solchen Veranstaltung: Wird Autoverkehr gestört oder nicht? Wäre es vorstellbar, dass
170 eine so flüchtige Veranstaltung wie The Walk einen Einfluss auf Stadtplanung hätte?
171

172 Nelke: Na ja, durch Verstetigung. Wenn die Performance regelmäßig stattfände, würden wir
173 Stadtplaner oder die Stadt merken, dass da eine neue Nutzung, eine neue Praxis entstanden
174 ist, die man untersuchen sollte. Wenn man dann merkt, diese Nutzung ist regelmäßig, würde
175 früher oder später jemand die Beteiligten befragen, um dann eventuelle neue Nutzungsanfor-
176 derungen zu formulieren.
177

178 Nachbar: Wie lange müsste The Walk passieren, bevor dieser Prozess losgetreten wird?
179

180 Nelke: Da sprechen wir wohl von Jahren. Es sei denn, einer der Teilnehmer ginge auf die
181 Politik zu oder das Ganze würde viel Öffentlichkeit in Zeitungen und anderen Medien erzeu-
182 gen. Das würde den Prozess wahrscheinlich beschleunigen.
183

184 Nachbar: Das klingt fast wie eine Anleitung für uns. Ich finde, das ist ein gutes Ende. Vielen
185 Dank für das Gespräch.
186

187 Nelke: Gerne. Ich danke auch.

Fragebögen

in alphabetischer Reihenfolge der Vornamen bzw. Bezeichnungen

Adam/*The Walk* Berlin

1. *In „The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

The one where we turned around and swayed. To me it was interesting to let go into that feeling. It felt like being a child again, swaying left and right while holding the hands of a parent or an older brother. Its impact on the people watching was equally interesting, that they (probably) decided this is a performance, and that this is not just people walking together, this is not a guided tour, this is not a ritual of some sort, but it is a dance. Something about this shift and rotation around one's own axis made this become a 'performance'

The other walk I enjoyed a lot was the backwards walking. First because I was not sure if it started or not, until I realized a couple of people are doing it. The second thing is because I remembered you and Jeroen Peeters talking about this ages ago, when he did some project in public spaces (like shopping centres, and streets..) standing for far too long next to a wall, or walking backwards, and how this merely disrupts the constructed space and the expected/ desired choreographies, that he'd even get into friction with security (as far as I remember the story)

So, while we did it, I remembered this story, and also thought if this would be possible to do in Cairo or not.

2. *With „The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for whatever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

The minute we entered into the private space, because I was not sure how this was planned, if at all. If those people knew or not. Certainly the fact that we started singing while doing this it also did shape how I received and was part of the experience. The humming and the progression entering through the space was very present. We must have looked like a group of strange people in a strange ritual. The nightwatchers, the funerary march, the inquisition. Many images came to my mind, wondering constantly what will the people living there do actually.

3. *During „The Walk“ we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

I vaguely remember one person who stood across the street and took a photo. I was not sure if that was one of the group, or that was a random person passing by.

I myself stepped out of the group and took a photo to see how this feels. To separate, to try to see through the lens of a camera, through the phone, like we often do nowadays. What this does to my being part of the group, and what it does to the group. Is this some act of separation, objectification, spectacularization, or what?

The other person is the random man on the bike who followed us eventually, after having been randomly surprised by what we were and who we were.

I was very interested in seeing how someone decides to follow a group on an unknown path, not knowing who they are (probably clearly thinking it is a street performance). Yet, following all the way to the theatre (the last scene almost).

I wondered also on the economy of it. Those who may hear of it but not pay a ticket and decide to follow, how this shapes the economy of such a performance. Who is it for? Who is it accessible for? How it negotiates the theatre of 'pay a ticket and come in', and the theatre of 'I sing then I shake my hat for you'. Some pay, some don't.

Can we go there again? Do we want to go there again? Do we want to leave it open to audiences to evaluate our work through their eyes and interest and pay it? Do we want to keep having them 'pay in advance' because we are not sure anymore? How does this system work, what it means to us, this 'tickets in advance, and show later', what does this mean to us and how does it shape our work, not just in terms of its position in the financial machine, but also in terms of relations to audience, and the politics of communication and of interaction.

4. *In „The Walk“ we walked as group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

Certain moments felt as an obligation, and maybe this has to do with my sense of embarrassment and what I expect my relation to the city and people in it to be like.

For instance, passing by the people eating at the restaurant, I was not sure if now I am becoming the side-show for the people, or disturbing and annoying their peace, or merely a passer-by.

Yet, I did eventually enjoy this, when they were looking in amazement, probably we were the most exciting thing that happened to their day, or at least during that hour of eating.

I did enjoy going along, and was a pity that it finished too soon, which means it was the right timing! It's well timed.

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

I was wondering about what you were wearing, the jackets/ vests. How a costume is to be perceived in a performance as such, and which aesthetics are we dealing with when it has to do with costumes of people part of a group that should eventually look homogenous.

Also, how it is announced, the audience are not sure if they will walk or watch you walk, or walk and rest. For certain older bodies it will be a challenge to have them keep going through the full walk.

The jumping in the park was wonderful!

Anna/The Walk Düsseldorf

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Ich mochte das Rückwärtsgehen. Macht man ja sonst nicht. Es hat die Aufmerksamkeit erhöht. Man hat mehr auf sich und die Menschen/Umgebung hinter sich geachtet.

Ich bin mir nicht ganz sicher, ob wir das wirklich gemacht haben. 1 Jahr ist eine lange Zeit für mein Gedächtnis. Vielleicht habe ich es mir auch nur gewünscht.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Uns wurde eine Passage von einem Sicherheitsmann aufgeschlossen. Ich war noch nie in diesem Gebäude, obwohl ich da schon oft auf dem Weg zum Theater vorbeigegangen bin. Mir hat gefallen, dass die eigenen alltäglichen Wege durch die Performance verändert wurden.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Wir sind an der Terrasse einer Eisdiele vorbeigekommen. Die Gäste haben uns zum Teil irritiert angeschaut. Einige haben getuschelt, nach dem Motto: Da kommen die Spinner schon wieder. Soweit ich mich erinnere, war kurze Zeit vor uns bereits eine Vorstellung.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Ich bin leidenschaftlicher Zuschauer und nur ungern zu gemeinsamen Aktionen zu bewegen. Insofern war es für mich schon eine unfreiwillige Gruppenbildung. Man gehört zwar sonst auch der Zuschauergruppe an, kann es aber besser ausblenden. Durch die gemeinsame Aktion im öffentlichen Raum wird man selbst zum Akteur, der angeschaut wird. Dennoch habe ich auch Momente gefunden, in denen ich andere mit Spaß beobachten konnte.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Ich mochte besonders den Moment, als die „eentlichen“ Performer die Zuschauergruppe verlassen haben und auf der anderen Straßenseite Spielszenen mit Passanten initiiert haben (das Nachahmen des Ganges, der Bewegungen etc.)

Anonym/*The Walk* Berlin

(handschriftlich, direkt nach der Performance am 11.03.2014)

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Homolateral: total blockiert; als ich gemerkt habe, dass man jeden Schritt auch als Halbkreis sehen kann, was es besser.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Das Springen auf der Wiese fand ich super, weil viel Energie dahinter war.

Das Gehen mit geschlossenen Augen mit dem Wurm: ich habe sehr viele unterschiedliche Gerüche wahrgenommen.

Das Kinderspiel mit den Linien hat mir besonders gut gefallen, weil herausfordernd war (Kopfsteinpflaster z.B.).

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Bisschen aggressiv fand ich zwei Typen.

Lustig war die Frau, deren Gesicht ein einziges Fragezeichen war und die aussah wie auf der Flucht (vor uns?)

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Am Anfang dachte ich: hoffentlich bleibt es nicht so langsam... und dann fand ich die Langsamkeit in der Gruppe wiederum gut: Ich habe angefangen viel zu hören.

Allein hätte es den Flow der Straße nicht auf dieselbe Weise durchbrochen.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Es erschien mir viel kürzer als 40 (90?) Minuten. Ich habe z.B. gedacht, dass wir einen viel größeren Weg/Radius zurücklegen. Interessant fand ich zu sehen, was passiert, wenn man einen „Sinn“ ausschaltet oder etwas anderes macht im Gehen; dann wird sofort ein anderer Sinn geschärft und Raum für Neues frei. Merci

Carl/*The Walk* Berlin

(handschriftlich, direkt nach der Performance am 11.03.2014)

1. *In “The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

Stomping on the ground – Stomping was a beautiful moment. It made me think about ways in which we are “meant to” act and behave in urban areas or when we are being watched. It made me free to question and challenge conventional ways of moving and acting in urban spaces.

2. *With “The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for whatever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

The courtyard was most memorable. Being in a wide spread out space then being filed through a small gate in a line was very calming. Then we started humming and I concentrated on the things around. I was able brush past and touch plants.

3. *During "The Walk" we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

It was comforting to act that way in a group rather than alone... Although now I would like to experiment with these movements alone. It was very playful and liberating. I felt like a child. Being involved in a group eliminated any self-consciousness that I have if on my own.

4. *In "The Walk" we walked as a group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

Very beautiful to think about different ways in which we are able to move. Changing from movements that let you listen to the street to movements that force the street to listen to you.

Daniela/Gänge Hamburg

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Da ich gerne gehe und dabei gern auch mal was ausprobiere, war nichts wirklich ungewöhnlich für mich an The Walk. Aber ich habe natürlich einiges mehr genossen, zB das Blind-Gehen, und einiges weniger – weil es nicht so „aufregend“ war – zB das Hüpfen, das nicht auf Linien treten.

Wohl fühle ich mich beim gehen, wenn ich die Muße habe, in mich hineinzuhören, mich zu spüren das war in the Walk eher nicht der Fall, weil zu kollektiv, die Gruppe zu groß, alles zu geleitet etc. (Jetzt spekuliere ich)

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Die Garage und die Aktionen darin fand ich optisch interessant – ich fand die Veränderung des Klangs, als wir von der Straße in den Hinterhof gingen, bemerkenswert. Aber ich höre gern auch in anderen Situationen gern auf den Klang – nicht nur im Rahmen einer Performance, in der ich darauf aufmerksam gemacht werde.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Der Blick und das Lachen zurück, als ich (mit anderen) durch das Schaufenster gestiert habe (war es ein Kiosk?) – Jarrestraße

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Ja, ich habe gern mitgemacht, weil es deine Performance ist, Martin. Ich fand es aber nicht so ungewöhnlich – vor allem in der Gruppe. Eigentlich war mir die Gruppe auch etwas zu groß. Es wäre für mich viel ungewöhnlicher gewesen (und hätte mir auch größere Überwindung gekostet), wenn ich das Rückwärtsgehen, Hüpfen, Springen etc. alleine gemacht hätte..... Generell aber gehe ich gern allein – und dann mit großer Aufmerksamkeit, für das Außen, aber auch das Innen.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Greta/Gänge Hamburg

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt*

Am ungewöhnlichsten war – vielleicht naheliegend – das Rückwärtsgehen, wobei diese Erfahrung sich gut angefühlt hat. Vielleicht am Unangenehmsten war das Langsamgehen zu Beginn, weil ich im Alltag gerne schnell gehe und mich beim gezwungenen langsamen Gehen – insbesondere in Gruppen – häufig eingeschränkt fühle.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Mir sind die Unterführungen der Häuser/Die Eingangsbereiche in Erinnerung geblieben: Aufgrund der akustischen Situation z.B. beim Stampfen und weil sie die Gruppe räumlich zusammengeführt haben.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Mir sind Begegnungen mit jüngeren Menschen im Gedächtnis geblieben, die den Walk meist sofort mit dem Handy gefilmt haben. Ein Jugendlicher rief außerdem eine weitere Person an, sie solle sofort kommen und gucken „was die Leute hier machen“. Die Reaktion von älteren Menschen war eher ein wohlwollendes „Was ist denn hier los?“ bzw. „Na hier ist ja mal was los“ Im Sinne von „schön, dass es mal Abwechslung gibt“.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Wie oben beschrieben, habe ich mich beim in der Gruppe langsam gehen eher eingeschränkt/begrenzt gefühlt. Allerdings wäre dieses Gefühl noch stärker gewesen, wenn das später nach schnelleren Bewegungen stattgefunden hätte. Allerdings hatte ich den Rest des Walks und insbesondere beim Rückwärtsgehen ein starkes Gefühl von Sicherheit in der Gruppe und fand es schön und interessant zu beobachten, wie ich immer wieder von anderen überholt wurde und die Gruppe sich in ihren einzelnen Teilen immer wieder neu formierte (s. Schwarm).

Das Schweigen habe ich als künstlerische Entscheidung verstanden, fand es richtig, aber schwierig. Es fühlt sich weniger ernst als anstrengend an, hat mir aber geholfen, mich auf meine Wahrnehmung zu konzentrieren. In den Situationen, in denen die Teilnehmenden sich nonverbal bzw. trotzdem verbal verständigt haben, hatte es einen konspirativen Charakter (Uuuuh, wir brechen die Regel) oder führte zu ausgelassenen, lustigen Situationen.

Ich wollte bis zum Eintreten in das Parkhaus auf jeden Fall in der Gruppe bleiben, um das Gruppengefühl nicht aufzugeben, obwohl mich ein Blick von „außen“ auf die Form der Gruppe gereizt hat. Danach ist das Gruppengefühl für mich ein bisschen zerfallen, weil ich (als Schwangere) oft nicht so schnell mitgekommen bin. Das blinde Gehen hat das wieder hergestellt, allerdings fühlt sich für mich „nicht-sehende“ Bewegung immer eher so an, als ob um mich herum gar nichts/niemand wäre, wenn mich keine andere Person berührt.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Eine der schönsten Wahrnehmungen, was das sanfte Geleitetwerden durch deine Gruppe, da dies durch ganz beiläufig erscheinende und vorsichtige Berührungen geschehen ist.

Gustav/*The Walk* Düsseldorf

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Langsames Schleichen. Das war lustig.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Die Treppe runtergehen in den Theatersaal. Das war eng.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Ein weißes Auto fuhr vorbei mit 2 Männern. Als wir vorbeiliefen haben sie immer hingeschaut. Das war peinlich.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Es war spielerisch. Ich hab gerne mitgemacht. Lieber mit anderen Leuten. Das ist nicht so peinlich.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Heike/The Walk Berlin

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Ich erinnere mich auf Anhieb an das Rückwärtsgehen. Wie viele Jahre bin ich nicht mehr mit-ten in einer belebten Stadt auf der Straße rückwärtsgegangen? In einer Gruppe. Mit vielen Hindernissen (Straßencafés mit Tischen, Bordsteine, Mülleimer, Ampeln, Passanten, Mitgeher)... Man muss viele Dinge gleichzeitig beachten (u.a. das verlernte Rückwärtsgehen), es erfordert helle Wachsamkeit in alle Richtungen, Die Umkehrung der Bewegung löst eine Rundumwachsamkeit aus, verbunden mit einer gewissen Spannung, Gefahren zu begegnen... ohne die gewohnte „Rückendeckung“, bzw. deckungsgleiche Blick- und Gehrichtung.

Daraus entwickelte sich auch ein neuer Bezug zur Gruppe: Hilfe empfangen, Hilfestellungen leisten, den Rhythmus anpassen, amüsierte Blicke – und auch zum Umfeld: das Hinterherblicken wird ein Ins-Gesicht-schauen, man kann die Reaktionen länger verfolgen, vor allem bei Menschen, die im Café sitzen und dem ungewohnten Treiben nachschauen (erstaunt, belästigt, vergnügt, verstört...).

Und der Spaß an der Sache sollte nicht unerwähnt bleiben.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Im Anschluß zu dem eben erwähnten Versuch kamen wir an eine Straßenkreuzung. Erst entstand ein Gewimmel, eine Orientierungslosigkeit, wie geht's denn weiter, plötzlich waren die Performer schon auf der anderen Straßenseite und wir wurden Zuschauer, denn ganz unerwartet gingen ihre Bewegungen in Tanz über, vor den Geschäften auf der anderen Straßenseite, so zwischen Bürgersteig und Fahrbahn, immer wieder auf der Kippe. Das bewirkte eine Verunsicherung des gesamten Umfelds, Autos fuhren langsamer, hielten gar kurz, Passanten schauten ebenfalls zu.

An diesem „Knotenpunkt“ der Verunsicherung ist mir das Stadtgebilde noch besonders lebhaft vor Augen, wie eine Kreuzung der Geharten, Blickarten, Rollen. In diesem Zeitraum der Veränderung war wohl die Aufmerksamkeit größer, sicher musste man sich weniger auf's eigene Gehen konzentrieren und in eine andere „Position“ finden, zuschauen, den Blickwinkel finden, sich wundern, sich umstellen, Hindernisse „umgehen“... weitergehen, aber wie?

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Natürlich gab es viele Blicke. Wir wurden Akteure, aber als Gruppe, so dass das Ausgestelltsein nicht schwer zu ertragen war. Ich erinnere mich daran, dass eine Dame im Auto angehalten hat, um zu fragen, was hier passiert.

Eine andere Dame erklärte einer wohl Zugereisten auf Englisch, dass sowas eben in Berlin passieren könne. In Berlin träfe man immer wieder auf Ungewöhnliches, die Straßen seien voller Begegnungen, Berlin is eben ne Wundertüte.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Es gab unterschiedliche Momente und Befindlichkeiten. Und es gab die Möglichkeit, mitzumachen und zuzugucken. Jeder hatte die Möglichkeit, die Erfahrungen seiner augenblicklichen Eingebung folgend, frei zu gestalten. Insofern herrschte für mich eine eher spielerische Atmosphäre.

Dass man sich bei Ungewohntem mal Zwang antun muss, um etwas außerhalb seiner gewohnten Erfahrungen zu erkunden, scheint mir normal. Man weiß zwar nicht genau, worauf man sich einlässt, aber eben das gehört zum Spiel und kann streckenweise ungemütlich werden. Verschiedene Gangarten lösen verschiedene Befindlichkeiten aus, aber für mich gehört das ebenfalls zum Spielerischen.

Ich habe auch mal zugeschaut – bin aus der Reihe getanzt.

Die Erfahrung des Eingreifens in das Stadtgeschehen, aber auch verschiedener Bewegungen usw. auf der Straße, kann man, meines Erachtens, so nicht alleine machen, das wäre dann eine andere Erfahrung, die nun jeder für sich nach Belieben weitertreiben kann.

Ja, ich bin gerne mitgegangen, besonders spannend fand ich auch die Rückkehr in den dunklen Theaterraum als Blinde, wobei man wieder eine ganz neue Erfahrung mit Licht und Raum machen konnte. Das Raumgefühl als Nichtsehender verändert sich sehr stark, ebenso die Empfindlichkeit, Empfänglichkeit fürs Licht, das man gar nicht sieht, nur spürt – an der „Nabelschnur“ mitgehend, ein anderes Grenzgängertum.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Merci!

Jan/*The Walk* Düsseldorf

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Soweit ich mich erinnere (ca. 1 Jahr her) mochte ich das Betreten der einen und bewusste Auslassen der anderen Sorte Pflastersteine auf der Kö sehr gerne. Das habe ich als Kind und Jugendlicher gern gemacht. Heute treue ich mich das so nicht mehr und habe deshalb THE WALK als willkommenen Anlass dazu genommen.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Ich finde die Durchquerung der LVA besonders, weil ich dort (trotz 25 Jahren in Düsseldorf) noch nie durchgegangen war. Uns wurde durch einen speziell instruierten Sicherheitsangestellten aufgeschlossen und dann ging man relativ funktionslos durch dieses Erdgeschoss. Man spürte den Aufwand, den sich die Produktion gemacht hatte, um diesen Gang zu ermöglichen. Das mochte ich.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Ich erinnere mich dunkel an eine improvisierte Situation zwischen Martin Nachbar und einer Frau, die auf dem Fahrersitz einer großen weißen Limousine (oder luxuriöser großer Kombi) gewartet hat und mit ihrem Auto den Weg der Teilnehmenden versperrt hat. Was Martin dort dann genau gemacht hat, kann ich nicht mehr genau erinnern, allerdings das Gefühl, dass ich seine Reaktion auf die Frau theatral im Sinne von an uns Teilnehmer/innen gerichtet und ironisch fand.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Von all diesen in der Frage angebotenen Optionen habe ich alle Gefühle und Beobachtungen während der Performance gehabt. Dabei gab es keine Fixierungen oder Gewichtungen. Ich erinnere, dass ich während der Performance emotional überzeugt war, dass unangenehme Gefühle jederzeit durch angenehme Gefühle abgelöst werden können und umgekehrt.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Jeroen Peeters/Performer *The Walk*

1. *In „The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

Though the "backwards" walk is quite unusual, the one that still strikes me most after the many *The Walks* I participated in remains the slow walk as a group in the beginning. It sets the contract for the whole experience and the double option within the score to either experience the movement or step aside and experience the image. Walking slowly you have a lot of time for observation - of the environment and other people in the first place, and then also of your own body, your movements *and* other people's movements. At first walking slowly was difficult for me, as I imagined it more as an artificial "slow motion" movement that develops from the standstill and shifting weight. How to "simply walk" but slower? That is walk with a clear attitude and purpose, make steps, embrace and resist gravity in a fluent way, to "speak" in a comfortable way with your body as you go along rather than forming your body

according to an image you have in your mind of what a slow walk is? Now I take smaller steps (to avoid a start-stop-start-stop rhythm), relax my body more, place my feet more to the sides or to the front, depending on the shared space and rhythm within the group, so I can keep a steady stride and movement. To make this walk as a group makes it special every time around, because there are many people in the group that seem to discover this whole process for the first time and negotiate their way into finding a fitting slow walk during the whole stretch down Sophienstrasse.

2. *With „The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for what ever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

Mostly it is details that stick: the small apples that grow through the hedges in the Privatgrundstück; a small copper sign in the pavement on the corner of Sophienstrasse and Grosse Hamburgerstrasse, which came to my attention through a man standing still and staring at it (I haven't actually looked at what it says). In general, doing *The Walk* again after a year and three months, I realize how the performance (or the bodies and minds of the performers) also contain a memory of the environment we're walking through and hence measure the steady progression of gentrification in Mitte. Since last year many buildings have changed, there are more spaces to store bikes, and there are more terraces for people to show themselves in public. I guess *The Walk* has made me reflect a lot on Mitte as a space and what gentrification means exactly. There are many tourists in that area (regularly walking in group), but also the local inhabitants behave like tourists in their own neighbourhood, which means they're aiming to live up to an image all the time. Gentrification is not only a social process (Mitte is a rich neighbourhood) but strongly impacts the imagination as it wipes out difference: there is only a limited set of behaviours allowed, a dresscode, a way of ordering coffee and cake, etc. For the people participating in *The Walk* this strong sense of uniformity resonates against the background of discovering the complexity and difference in their own way of walking; as a whole *The Walk* also functions as an image that perhaps amplifies the toll of gentrification (which is actually clear from reactions of passers-by, which typically seek to pigeonhole or label it: "this is a project!" or "o gosh, art again").

3. *During „The Walk“ we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

Next to the comments mentioned above and their particular vocabulary ("O gosh, art again"; "this is a project"), reactions also included: "This must be esoteric" (slow walk) and "Aha, the pill starts to work, or?" (silly walks down Sophienstrasse). More difficult to describe are the gestures and attitudes of people, how they compose their walks, back up or turn away.

My favourite was perhaps Friday evening with a bunch of dudes (all tan, short blond hair, coloured trousers and white T-shirts) standing on the pavement in Sophienstrasse across from Sophiensaele near the end of *The Walk* (around 20.15), wondering what the hell is going on and just standing and staring and keeping their cool. I walk past and placed the cloth-to-be-a-worm right next to them, also maintaining my cool - briefly addressing them, but otherwise trying to be as nerdy and composed as possible, so I became a backdrop for *their* performance rather than the other way around. "Oh, it's going on over here now!" They were trapped in the middle of several scenes with different groups observing each other and performing that act of observation and that's a wonderful kind of effect that sometimes happens in *The Walk*. It amplifies observation and the performance of observation as part of regular behaviour in the street (cf. also observing people from a terrace, at a bus stop, or two groups of tourists crossing).

4. *In „The Walk“ we walked as group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

The experience is very different whether it's a small group (say 15-20 people) or large group (around 30). In the first case I find it possible to establish individual contact with everyone in the group, which is not possible with a larger group that behaves more like a "mass". Yet in both cases the group liberates the participants in *The Walk* and encourages them to do things in public space they would never do on their own (such as walking backward or exposing themselves through funny walks).

Being a performer in *The Walk*, I could observe but never had the chance to actually step out, but I'm never inclined to. Curiously, it is often other artists participating in *The Walk* that tend to step out a lot, not only to explore the possibilities of the score, but also because they're self-conscious - not quite at ease with exposing themselves, I guess, or maybe even with actively identifying with another artist's work?

Now I'm wondering how the group transforms throughout *The Walk*: often there are smaller groups inside it (like couples, or a family) that have a clear code of behaviour among themselves. If this code is even left aside for a moment during *The Walk*, that seems an interesting liberating moment.

When the group is larger, people are eager to talk and share their experiences afterwards (with a small group this tends to happen less - or people rather do this at home), because everyone sees and hears different things, many details that colour both the score and bigger readymade performances that happen out there in the street and are framed by *The Walk*.

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

I like it!

Katharina/*The Walk* Berlin

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Es war im Grunde keine der Geh-Arten für mich ungewohnt, da ich mich selber sehr viel mit dem Gehen beschäftige. Im Gegenteil habe ich viele ‚alte Bekannte‘ getroffen und habe mich an ihnen gefreut. Was allerdings ungewohnt war, war das Springen mit beiden Füßen (im Park). Dass ist eine Bewegung, die ich extrem selten mache. Um dabei in die Luft zu kommen, hat es sich wie ein zu großer Kraftakt angefühlt und das landen war mir zu hart. Ich habe es nur wenig mitgemacht, aber ich hatte Spaß, es mir anzusehen.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Besonders in Erinnerung sind mir alle Tordurchgänge. Sie haben etwas Umfangendes und man ahnt schon, dass sich danach etwas ändern wird. Es entstand in mir eine Mischung aus Geborgenheit und neugieriger Vorfreude. Ausserdem bewirkten diese Passagen eine Bündelung der Gruppe. Man wird erinnert, dass man zusammen gehört. Aber eben nur vorübergehend, was gleichzeitig ein Freiraum-Gefühl lässt.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Ich hatte keine direkten Begegnungen mit Passant_innen, aber im Rückwärtsgehen kam ich sehr nah an einem der Restaurant-Tische vorbei, was für einen Moment das Gefühl einer absurden Intimität mit den dort sitzenden Personen bewirkt hat.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Ich habe die Gruppe größtenteils als freundlichen Hort empfunden, dem ich mich gerne anschließe, von dem ich aber auch unkompliziert Abstand nehmen kann. Ich habe einen großen Teil der Zeit entspannt die vorgeschlagenen Aktivitäten mitgemacht. Aber es gab auch immer wieder Phasen, in denen ich neben oder hinter der Gruppen oder auf der anderen Straßenseite gegangen bin. Sehr selten bin ich in der Gruppe nur mitgegangen. Die anfänglich vorgeschlagene Möglichkeit zu diesen Rollen- und Perspektivwechseln hat keine unangenehmen Gefühle aufkommen lassen. Die einzige Ausnahme bildete das gemeinsame Gehen in Berührung mit dem Stoff-Wurm. Auch da hätte ich sicher heraustreten können, aber es erschien mir in diesem Moment, als wäre diese Wahlmöglichkeit eine gravierende Verletzung des Gemeinschaftsaktes. Eine Intensität von Projektionen auf dieses mitgetragene Banner, trotz seiner Absurdität, ging einher mit einer ständigen inneren Befragung, ob ich Teil dieser Gruppe sein möchte. Obwohl das blinde Gehen und Geführt-werden eine Wohltat war, war das blinde Folgen zutiefst fragwürdig.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Ich habe mich gefragt, ob Mitsingen auch eine Option gewesen wäre oder ob das eine Regelverletzung gewesen wäre, eine Art, dem Theater zu nahe zu treten.

Lisa/Gänge Hamburg

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Ungewöhnlich war das Tragen der Regenhäute und das daraus entstehende Knistern. Man war eigenartig abgeschirmt (wie mit Kopfhörern) und gleichzeitig Teil einer wandelnden kollektiven Knister-Skulptur. Ich habe schon öfter solche Walks gemacht, weshalb ich viele der „Übungen“ wie ganz langsam oder rückwärts gehen, springen etc. schon öfter in Gruppen im öffentlichen Raum ausprobiert habe. Deshalb war das meiste für mich nicht so ungewöhnlich. Vielleicht am ehesten, dass man nicht reden durfte, was allerdings mehrfach durchbrochen wurde.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Die kleinen Arkaden am Anfang entlang des Kanals, da ich mich für Arkaden interessiere und ich noch nie bemerkt hatte, dass dort auch welche sind. Die Tiefgarage. Dort aber eher die soziale Interaktion, also Hanno, der auf dem Boden lag, um zu fotografieren. Oder Martin, der sehr fürsorglich nach der Gruppe geschaut hat. Überhaupt war die Fürsorglichkeit der Tänzer_innen in Bezug auf die Gruppe zudem aussergewöhnlich (Frage 1).

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Eine Frau sagte zu mir: „Ist Kunst, oder? Sie sprechen ja alle nicht.“ Ich habe dann natürlich mit ihr gesprochen, weil ich das sonst unfreundlich gefunden hätte. Diese Reaktion ist aber auch typisch bei solchen Aktionen ... Es fragt immer jemand: Ist das Kunst? Und ich frage mich dann selber, wozu Kunst?

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Ich habe sehr gerne mitgemacht, da die Veranstaltung sehr unprätentiös inszeniert war. Man konnte wirklich ausprobieren – insofern war es spielerisch. Interessant war deine Ansage am Anfang, die ziemlich klar vorgab, was so passieren würde. Gefiel mir sehr, weil sehr ungewöhnlich für künstlerische Projekte. Ich musste übrigens oft an Sport-Reha-Gruppen denken, die mit solchen Walks (allerdings meist durch den Wald oder im Park) wieder Körpergefühl lernen müssen (z.B. Herzreha, in der ich länger gearbeitet habe) .

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Mich interessiert in Bezug auf Forschung, was solche Experimente für die Entwicklung von Städten, den Bau von Städten oder über die Struktur von Stadtgesellschaften aussagen. Das wurde mir noch nicht klar, erschliesst sich wohl aber nur in weiterführenden Diskursen. Also Weitermachen ... ☺

Marc/The Walk Berlin

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt*

Am ungewohntesten war die Bewegung, bei der man sich einmal um die eigene Achse drehen sollte, nachdem man nach Vorn geschneilt ist, während man seine Schultern hin- und herwog. Diese wurde als künstlich empfunden, wie bei einem Tanzschritt. Da ich mich aufgrund der Künstlichkeit mehr exponiert gefühlt habe, bekam ich Hemmungen diese Bewegung auszuführen. Ich habe mich damit zufrieden gestellt entweder nur mit den Schultern zu wiegen oder von Außen den Mitläufern bei dieser speziellen Bewegung zuzuschauen.

Andere Laufarten wie z. B. das Rückwärtsgehen oder das Herumspringen waren zwar ebenso dynamisch wie die oben genannten, ich konnte sie aber irgendwie körperlich oder durch mein Erinnerungsvermögen besser einordnen. Vermutlich lag es daran, dass ich mich beim Laufen, Springen oder Rückwärtsgehen an etwa aus meiner Kindheit erinnere.

Deshalb empfand ich solche Bewegungen als viel gewohnter bzw. „natürlicher“. Ich habe sie mit Vergnügen ausgeführt obwohl ich wusste, dass man mich sieht.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort*

Am besten ist mir der Abschnitt im Park im Gedächtnis geblieben. Wahrscheinlich deshalb, weil dieser um die Zeit gut besucht war. Das lag vor allem daran, weil die Rasenfläche des Parks recht klein war und von der Laufgruppe fast vollständig besetzt wurde. Es erzeugte eine besondere Präsenz, die auch von den normalen Parkbesuchern wahrgenommen wurde. Deshalb musste man sich direkter mit den Zuschauenden auseinander setzen, die auch als Personengruppen viel durchmischer waren. Will heißen: Mädchen auf den Parkbänken mit kläffenden Hunden, Männer die mit ihren Söhnen Fußball spielen und ihr Spiel jetzt gestört wird, grillende Leute, die vom Grill aufschauen, herum tobende Kinder usw. Es wäre so, als befände man sich an bestimmten Orten der Stadt auch in anderen Modi. Im Park verhält man sich als Performer und auch als Zuschauer anders, als wenn man auf der Straße wäre oder in der Nähe eines Lokals usw.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Zu mir hat keiner gesprochen. Ich kann mich nur an die interessierten Blicke der Passanten erinnern. Einige filmten mit oder liefen uns hinterher. Im Park rief uns jemand „Tschüß!“ hinterher.

Einige Passanten reagierten auf unsere Aktion ungewöhnlich erstaunt/neugierig oder mit einer starken Ablehnung/Aggression. Es wäre fast so, als müsse man sich zu dem was man sieht automatisch verhalten – im positiven wie negativen Sinne.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen*

Es war erhellend beobachten zu können, wie wenig es braucht um Aufmerksamkeit zu erregen. Da man per Spielregel dazu verpflichtet war zu schweigen, konnte man seine Konzentration mehr auf die Wahrnehmung der Umgebung richten. Die Aufmerksamkeit bzw. das Kopfschütteln, die/das man uns entgegen brachte war für mich belustigend – egal was passierte. Als würde man allen Passanten einen Streich spielen, Nervenkitzel inklusive. Ich hatte nicht das Gefühl, mich „fremdschämen“ zu müssen.

Bei den Bewegungen die künstlicher waren, war das Gefühl zwanghaft zu agieren stärker. Da es aber als Spielregel erlaubt war, die Gruppe jederzeit zu verlassen, habe ich an solchen Stellen die Gelegenheit wahrgenommen die Rolle eines Beobachters einzunehmen.

Ich glaube nicht, dass ich die Aktion alleine durchführen könnte, da die Gruppe in der man sich bewegt hat einem einen schützenden Rahmen gibt.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten*

„The Walk“ war für mich eine besondere Mischung aus einem Happening, einem Flashmob, einer Esoteriker-Veranstaltung und einer politischen Hippie-Aktion.

Maren/Gänge Hamburg

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Ich hatte ja das Privileg, die Proben in Hamburg als Beobachterin begleiten zu dürfen. Für mich gab es daher viel Zeit, über die verschiedenen Gangarten erst nachzudenken, bzw. sie zu beobachten und dann bei der Performance am 8.5. selbst einmal auszuprobieren. Dem ist ziemlich viel Reflexion vorausgegangen, das sei meiner Antwort daher vorausgeschickt.

Am ungewöhnlichsten und doch auch am logischsten fand ich die „Silly Walks“. Auch wenn man hier nur zusehen und gar nicht selber mitmachen konnte, war es für mich ein intensiver Fühl-Moment, da für mich hier vieles, worüber Du vorher gesprochen hattest oder was ich von der Performance „erwartet“ habe, deutlich wurde: Straße als Bühne, Gehen als basale wie hochkomplexe Tätigkeit in der Stadt, der performative Moment des Gehens, die Etablierung von Raum durch das Gehen, Sehen und Gesehen werden, imitieren (bewusst und unbewusst), Sensibilisierung für versch. Gangarten. Der Aufbau des Scores hat viele spannende Momente und ist für mich die „Elevation of Dance“: vom einfachen Gehen, bei dem ein Element eines Gangs imitiert wird zum Gang-Hybrid bis zu dem Moment, in dem die Performer dann aus dem Kreis ausbrechen und den Kampnagel Parkplatz „tanzen“.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Der Innenhof in der Wohnanlage: nicht nur, weil er eine „Entdeckung“ in Deiner Recherche war, sondern auch, weil ich Innenhöfe sehr mag, weil ich die Gemengelage öffentlich-privat dieser Innenhöfe spannend fand und die Performance das ja auch entsprechend aufgegriffen hat (eigentlich waren wir eine „öffentliche“ Gruppe, die sich in einen privaten Innenhof aufgemacht hat, andererseits haben wir dort fast intime Dinge „ausprobiert“ und erspielt (oder hüpfen Erwachsene öfter mal auf nassem Gras herum und probieren sogar das „Trampolin“ in einer Performance aus?), bei dem uns dann die Bewohner zusehen konnten (dann ist die Frage der Blickrichtung spannend: wer ist eigentlich Zuschauer, wer ist öffentlich (für alle sichtbar) und wer bleibt privat (im Intimen))).

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Rechnen Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Während der Recherche und der Proben mit den Performern hatte ich diverse Kontakte (von dem Familienvater, der sich und seine kleine Familie (schwängere Frau und Kind) „beobachtet“ fühlte, über zu dem Handwerker, der trinkend vor dem Kiosk in der Jarrestraße saß und wiederholt wissen wollte, was Du da machst und warum ich filme, oder die ältere Dame, zu der ich bei den Proben mit den Performern auf die Frage, was wir da machen, dann wirklich einmal sagen konnte: ins Theater gehen (sie hat sehr gestaunt)). Bei der Performance selbst wollte ich keine Kontakte sondern diese genießen und mich ganz auf das Erlebnis Gehen konzentrieren.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Es war ebenso spielerisch wie normal: spielerisch, weil es Spaß gemacht hat, mit vielen zu hüpfen, Wege einzunehmen, den Verkehr aufzuhalten, ein Publikum auf der Straße zu bilden. Normal, weil ich das Gefühl habe, immer wieder einmal mit größeren Gruppen durch Städte zu gehen, inkl. Der üblichen Randerscheinungen: es dauert, bis die Gruppe irgendwo angekommen ist, einige reißen immer einmal aus (oder reden ;-).

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Für mich war es wirklich eine tolle Möglichkeit, bei Deinen Recherchen, den Proben und dann der Aufführung dabei zu sein. Ich fand den Recherche-Prozess sehr spannend, weil er meinem Begriff Choreografischer Forschung um einige Aspekte erweitert hat (einige kann ich schon benennen): um dramaturgische, sensuelle, privat-öffentliche.

Obwohl ich den Eindruck hatte, das Gebiet um Kampnagel herum schon gut zu kennen, bin ich nun natürlich ganz anders verbunden. Die Erinnerung an Proben, Recherche, Performance, Gespräche, Aha-Momente affizieren noch einmal mehr mit dem Ort. Vielen Dank auch dafür!

Maria/*The Walk* Berlin

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Die ungewöhnlichsten Gehweisen waren für mich 1. der „unilateral walk“ und 2. der „tanzende“ Gang am Ende des Spaziergangs. In diesen Momenten musste ich meinen gewöhnlichen Gang verändern und ich hatte Schwierigkeiten herauszufinden was genau verändert werden muss, welche Körperteile was machen müssen. Diese Bewegungen wurden immer größer, der Unilateral Walk hat sich dann zu einer Drehung weiterentwickelt z.B., und da war es für mich schwierig der Koordination zu folgen.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Besonders in Erinnerung blieb mir das Gehen auf dem Bürgersteig. Ich fand es faszinierend, wie man plötzlich anders das wahrgenommen hat, was auf dem Bürgersteig passierte. Die Passanten wurden plötzlich zu Akteuren, jede Kleinigkeit habe ich als etwas sehr Wichtiges wahrgenommen. Die Spiele mit dem Treten auf verschiedenen Steinen auf dem Bürgersteig haben dieses Gefühl zugespitzt: man befand sich auf einmal in einem anderem Reich, wo andere Regeln gelten, als die des sog. Alltags.

Ich realisierte aber auch schnell, dass ich als Teil einer großen Gruppe von „Walkers“ auch als Akteurin wahrgenommen wurde. Meine veränderte Wahrnehmung und Gehbewegung führte meistens zum verlegenen Lachen der Passanten oder derjenigen, die auf dem

Bürgersteig saßen, in Restaurants oder Cafés. Ich wurde meistens als Teil einer Gruppe wahrgenommen, die sich sehr „seltsam“ verhalten hat.

Die ganze Performance fühlte sich somit an wie ein Akt der Ermächtigung.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Siehe oben.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Ich habe das Gehen in der Gruppe als befreiend und spielerisch wahrgenommen. Die große Gruppe machte diesen Spaziergang zu einem politischen Statement mit Humor. Je kleiner die Gruppe, desto mehr wäre man als Einzelner ausgestellt und möglicherweise von den Anderen verspottet.

Es ist interessant sich nach den Konditionen zu fragen, die die Intensivierungsmaschine, die das Theater ausmacht, auf der Straße etablieren können, und wie viele Leute es da bedarf.

Ich habe gerne meist als Teil der Gruppe aber auch gelegentlich als Zuschauer bei der Performance mitgemacht.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Matthias/*The Walk* Düsseldorf

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Am ungewöhnlichsten war das rumhüpfen fast am Ende. Sowas hab ich seit langer Zeit nicht mehr gemacht. Insbesondere nicht in der Öffentlichkeit.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Ein 'Raum' der mir besonders im Gedächtnis geblieben ist, ist die Ecke Luisenstrasse / Friedrichstrasse mit dem Cafe, an dem wir langsam, rückwärts vorbeigegangen sind. Ich kenn die Ecke sehr gut, hab sie aber aufgrund der anderen und insbesondere langsamen Bewegungsart ganz anders wahrgenommen als sonst.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Einen Wortwechsel gab es bei mir nicht. Die meisten Passanten haben sehr erstaunt oder amüsiert reagiert. Sie sind aber immer distanziert geblieben. Für mich war es komisch bzw. fremd, von vielen unbekannten Leuten angestarrt zu werden. Das fremde Gefühl verschwand aber im Laufe der Zeit.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Das wir mit einer Gruppe gegangen sind, hat es mir leichter gemacht. Alleine hätte ich mich das nicht getraut. Es war am Anfang schon ein bisschen zwanghaft aber auch spielerisch. Zu Beginn hätte ich lieber mehr zugesehen als aktiv am Geschehen teilzunehmen. Insbesondere die Blicke der Zuschauer waren für mich doch arg befremdlich. Gegen Ende wurden mir die Blicke der Passanten immer mehr egal und ich konnte mich mehr auf das Laufen, mich selber und auch die Gruppe einlassen.

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Pierre/*The Walk* Berlin

(handschriftlich, direkt nach der Performance am 11.03.2014)

1. *In “The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

Passing from normal walking to homolateral walking, which is always a shift from natural and instinctive action to voluntary and unnatural one. That brought us all into a dance and choreographic state of body/being.

2. *With “The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for whatever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

Entrance/exit of what called “private space”, the unique moment where we experienced a slight echo in terms of sound perception.

3. *During “The Walk“ we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

Figuring out expressions of surprise, amused faces, reactions of discomfort, but not in a violent level. Smartphones were all out! Keeping traces of unusual events that occur in urban spaces.

4. *In „The Walk“ we walked as a group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

Choosing to participate fully out into the experience instead of witnessing it, though I did observe other participants' actions so I could be part of the collective "flow".

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

Always fulfilling to share a collective and sensorial pathway, where the rules are opened enough to coincidences and space for improvisations with people you actually just met.

Performer Gänge

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

In der Stadt ist für mich das Rückwärtsgehen am Außergewöhnlichsten gewesen. Wir sind so darauf gepolt bei unseren Passagen durch den Stadtraum einen Teilüberblick zu bewahren und uns direktional zu bewegen – beides wird beim Rückwärtsgehen außer Kraft gesetzt. Anstatt eine Landschaft zu erobern, wird hier ein visuelles Panorama geschaffen, das man stetig verlässt und dass sich in dieser Bewegung erweitert.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Für mich war in Hamburg das Parkhaus der erinnerungswürdigste Ort. Die Möglichkeit sich als Gruppe zu verstreuen, die besonderen Gerüche und Perspektiven laden zu einem spielerischen Gehen ein. Außerdem bringt das Parkhaus eine Menge 'Crime'-Assoziationen mit sich, die einen Gehen dort aufladen.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Rechnen Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

-

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Als Performer hat mir das Gehen in der Gruppe ziemlich viel Spaß gemacht. Es wirft die Frage nach der Verantwortlichkeit für diese auf spezifische Weise designte Erfahrung (aka. das Theater) auf. Welche Verantwortung kommt jedem Zuschauer für seine eigene intensive Geh- und Stadterfahrung zu, welche Verantwortung tragen die Performer, die den Score aktualisieren und so für das Publikum präsent machen, und welche Verantwortung liegt in der Gestaltung des Scores selber (durch den Choreographen)? Welche Funktion hat der Rahmen des Theaters dabei, der eine Intensivierung der Erfahrung möglich macht?

Ich glaube, das Erfahrung immer auf irgendeine Weise dokumentiert und damit verschriftlicht wird. In dieser Performance besteht für mich ein im- und expliziter Vertrag mit der Gruppe, das eigene Gehen als Teil von ihr zu erleben. Dabei macht die Masse der Gruppe Spaß und ist manchmal auch schwerfällig. Wichtig ist für mich, dass ein Augenmerk auf Polyphonie oder Polyrhythmik des Gehens gelegt wird. Wie könnte man außerdem noch mit der Vervielfältigung von Blickrichtungen und Perspektiven arbeiten?

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

-

Performerin Gänge

1. *Sie haben in „The Walk“ viele Spielarten des Gehens ausprobiert. Beschreiben Sie die, die am ungewöhnlichsten für Sie war. Wie hat sich das angefühlt?*

Das homolaterale Gehen war für mich am ungewöhnlichsten, mir als Tänzerin ist der Passgang geradezu aberzogen worden. Daher war es für mich spannend mich bewusst dem Spiel damit hinzugeben. Dabei fand ich den Übergang vom normalen Gehen in das Homolaterale am spannendsten, zu spüren, wie sich die Verschiebung auf den gesamten Körper auswirkt. Besonders auf die Bewegung des Kopfes, wobei es mir im Passgang schwerer fiel den Kopf/Blick vorne zu halten.

2. *Sie sind mit „The Walk“ durch viele verschiedene Räume gegangen. Gibt es einen, der Ihnen, aus welchen Gründen auch immer, besonders in Erinnerung geblieben ist? Was war das Besondere dort?*

Ich fand den Übergang vom Rückwärtsgehen ins Parkhaus und aus dem Parkhaus heraus sehr eindrucksvoll. Einen Raum der eigentlich nicht zum Verweilen gedacht ist zu betreten und diesen wieder zu verlassen. Spannend wie sich sofort ein anderes Körpergefühl einstellt, etwas mehr Anspannung und Aufmerksamkeit, auch interessant, dass Erinnerungen an Filme oder Computerspiele hochkommen.

3. *Während „The Walk“, sind wir an vielen Menschen vorbeigegangen. Erinnern Sie sich auch an eine tatsächliche Begegnung mit einem Passanten – in einem Blick, einem Wortwechsel, einer Aktion? Was ist da passiert? Wie war das?*

Auf dem Übergang vom Parkhaus ins Freie ist eine alte Dame in einem roten Mantel mit ihrem Rolator vorbeigegangen, wir haben sie in der Gruppe lange beobachten können. Auf etwa der Hälfte der Strecke hat sie anscheinend unsere Blicke gespürt und leicht erschrocken zu uns nach unten geschaut. Ein sehr schöner Moment.

4. *In „The Walk“ sind wir als Gruppe durch die Stadt gegangen. Wie war das für Sie? Eher befreiend oder zwanghaft, spielerisch oder ernst? Haben Sie gerne mitgemacht oder hätten Sie lieber mehr zugeguckt? Vielleicht wären Sie lieber alleine gegangen?*

Die Gruppe hat mir Sicherheit gegeben. Das Theater mit auf die Straße zu nehmen, war für mich eine gute Motivation. Meine Wahrnehmung war geschärft und somit war alles Kulisse,

selbst die Passanten waren Teil unseres Spiels. Auch noch danach, war für mich das Gehen im öffentlichen Raum viel präsenter. Begegnungen hab ich bewusster erlebt und wurden zu Szenen. Eine Art outside eye hat sich eingestellt, wie ein zoom nach Außen und gleichzeitig nach Innen. Das Ganze hatte aber auch etwas Meditatives!

5. *Gibt es noch andere Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedanken, die Sie gerne teilen möchten?*

Ich glaube für den „normalen“ Zuschauer ist das Projekt eine super Erfahrung. Auch das es so viele verschiedene Möglichkeiten gibt sich im öffentlichen Raum fortzubewegen ist glaube ich wichtig. Sonst hätte es vielleicht noch mehr von einer Meditation, also würde man nur rückwärts Gehen oder nur sehr langsam. Ich finde es so wie es war, eine besondere Art der Tanz Vermittlung.

Auf jeden Fall zeigt mir die Erfahrung deutlich die Essenz von dem was beim Tanz auf der Bühne passiert. Raum, Zeit, Körper, erhöhte Wahrnehmung und Aufmerksamkeit.

Performer*in *The Walk*

1. *In “The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

Walking backwards. This fell totally outside of the standard function of walking to get somewhere in a city. The walking backwards was so slow, in order to stay safe, and so unusual physically, that it immediately crossed a threshold between automatic movement and conscious dance. So it calls forth a strong awareness of ones bodily presence. At the same time, seeing the city recede rather than zoom, sharpens the peripheral vision and opens up the field of vision in general, creating a sense of distance and open space. Simultaneously heightening the very close bodily sensations and the much further optical sense is a very interesting state of perception and awareness to enter in the city...

2. *With “The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for what ever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

Sorry Martin this is too hard to answer because there are many!

One that comes to mind very quicky is the light-art garden in Düsseldorf, because we walked alongside and with a feature already unusual and which has been carved out already by an artist.

Or the strange emptiness of Pact Zollverein, coming out of the carpark back onto this huge industrial terrain. Being in a group walking in this case seems very decided, choreographic, more like an act of writing than an intervention maybe...

3. *During “The Walk“ we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

Using the same example of above, walking in Pact and emerging from the carpark back to the terrain, a single man with a dog on a leash happened to cross the path ahead of us. So we were a huge group of 30(?) people walking close together, homolaterally and very slowly, and there is no-one else around. We were a very obvious presence, so of course the dog

was completely attentive to us, almost straining at the leash, looking to its left to stare at us intensely. But the man refused to look, there was a willful ignorance of us, not even a glance to the side to see what his dog was so suddenly captivated by, but a decided very resolute look firm ahead and chose to ‚not see‘ us. I find this interesting, this performance of ignoring extraordinary behaviour. It happened many times in more subtle ways during the walk even on the streets of Berlin. The glaze! If i pretend to not see it it does not exist?

4. *In „The Walk“ we walked as a group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

I found it much more interesting to walk in a group than to watch the group walk. The physical negotiation of spacing, timing, orientations is not so visible from outside but strongly felt from within. It seemed important that at times however there was space to loosen the configuration a little (i.e. avoiding cracks) in order to feel autonomous and breath and sense the city again.

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

I noticed in your group that some people didn't really walk but had alternative approaches. Did you intentionally include a Strutter, a Strider, a Swayer, a Stroller and a swagger in your group?

Zoë Knights/Performerin *The Walk*

1. *In „The Walk“ you tried out many ways of walking. Describe one that was most unusual for you. How did it feel?*

The swiveling was perhaps the most strange to me. To move into it from a homolateral walk helped but because the turn kept changing directions I found it much harder than I expected to get into an organic-feeling rhythm. Each stop to change direction felt jarring, and I noticed that the direction I turned my head whilst swiveling had an influence on this sensation. I tended to maintain the „block“ feeling of my torso to include my head so that I always looked where I turned, however for orientation and safety reasons I sometimes had to move the head a little more and this took me out of a continuous sensation of swiveling. It is simply a bizarre movement to do in the middle of the city.

2. *With „The Walk“ you passed through a lot of different spaces. Is there one that, for what ever reason, stuck to your memory? What was special about this space?*

There were a lot of special spaces in The Walk. However, I'm surprised to find that the first space that comes to mind with this question is the private property. Perhaps the act of trespassing adds some charge to the walk through that space, without being particularly conscious of it at the time. I think also the humming, the addition of (low) voice and sound in this environment, which doesn't happen with the audience during the rest of the piece, subtly reinforces/enhances the kinaesthetic experience. Perhaps it is also because it is the only pathway in the piece that brings us back to a space we already know, have already walked. I have a very strong visual memory of the space as well, in particular walking under the pathway of green vines, the rubbish bins, the swings, the graffiti, the backs of the shops; the combined ugliness of the concrete, architecture and smells, and the lusciousness of the

greenery. Perhaps this juxtaposition within the urban scene helped sear it in my memory. (all tomorrow's memories)

3. *During „The Walk“ we passed many people. Do you also remember an actual meeting with a passer-by – in a look, an exchange of words, an action? What happened? How was that?*

Many. I would like to share more than one because they are always really strong moments of shifting my perception in The Walk. One example would be during the lingering on the corner- it is a beautiful moment of observation and the slow realization of passers-by that something out-of-the-ordinary and not immediately definable is happening. A large group of people standing and looking around at a crossroads causes a slow shift in the perception of the passing public and it is exciting to see them slowly realize our presence and try to understand it. The backwards walk comes out of this moment and this acts almost magnetically to draw their attention even more strongly to the scene. To walk backwards and watch their reaction is also a very strong visceral experience for me-it is like they and i are attached at opposite ends of a long, stretching string of chewing gum as I move away from them, and creates a meditative state and real sense of spatial perspective. It connects performer, audience and general public in this way without being overt or imposing. Often people will join in for part or all of the backwards walk, which adds to this pleasurable sensation of drawing together and connecting amongst the architecture of the city.

I also remember one moment where one performer is standing under a lamp and taking the worm out of the backpack. There were a group of men, drinking beer, smoking and chatting under that lamp as the performer approached the scene. Since this scene took place on the sidewalk, the space worked to frame the situation even more. At first the group didn't realize what was happening, and then the walking group watched them slowly realize not only that something untoward was happening but that they were also part of the scene. This shift from them making fun of the performer's actions to realizing that their behaviour in itself was being observed and perhaps judged was incredibly potent. This exchange of glances is enough to transform again the perspective of the performer, the audience and the general public. The beauty of „The Walk“ lies in these glances, these fleeting moments of connection and wordless exchange. The scenery and thus the meaning of the performance changes simply with this day-to-day, chance interaction.

4. *In „The Walk“ we walked as group through the city. How was that for you? Rather liberating or compulsive, playful or serious? Did you enjoy going along or would you rather have watched more? Maybe you would have preferred to walk by yourself?*

Being part of the group is what gives weight and strength to this piece. The size of the group helps direct the focus of the general public and helps the feeling of the group to focus their attention on the surroundings. The smaller the group the more subtle some of the reactions and interactions. Being part of a group tends to make one feel more comfortable with their actions. Being part of the group adds to the theatricality of the piece. Being part of a group makes it feel like a tour, like a walk...it makes it also more playful, because at times the weight of the group makes the concentration more serious. It is a wonderfully liberating experience to be part of a theatre in a city, where one is participating in the simple act of walking. There is a constant circling of attention between performer, audience, general public and place; a constant shift of focus that is much harder to create in a traditional theatrical setting; that opens up one's awareness and allows one to have a very spontaneous experience. I enjoyed more being part of the group as the kinaesthetic experience was so much stronger. There are also many more layers to be simultaneously experienced when one is participating and watching at the same time rather than simply observing from afar.

5. *Are there any further observations, experiences or thoughts you would like to share?*

Lots. But not right now.