

Körperbeben

Die Rhythmen der Berührung in *what they are instead of*

Gerko Egert, Berlin

Abstract

C'est sur la relation entre rythme et contact dans la danse contemporaine que se concentre l'article de Gerko Egert, un sujet auquel il consacre aussi sa thèse à Berlin. En guise d'exemple, l'auteur décrit et analyse la performance What they are instead of des danseurs berlinois Angela Schubot et Jared Gradinger, qu'il appréhende comme une confluence syncopée et disharmonique de rythmes extrêmement différents. Dans cette œuvre, les rythmes ne sont situables ni dans les corps ni en tant qu'opérations entre des corps donnés, mais naissent plutôt comme configurations éphémères qui sous-tendent transversalement les corps. Ce qui apparaît dans les rythmes en interférence n'est ni un corps, ni deux. What they are instead of se révèle ainsi être un phénomène de différence au sens deleuzien-guattarien ou, pour le formuler autrement, un assemblage de sensations haptico-visuelles qui ne naît qu'au moment de la représentation et dans lequel le public également se trouve impliqué.

Im Mittelpunkt des Beitrags von Gerko Egert steht das Verhältnis von Rhythmus und Berührung im zeitgenössischen Tanz, dem auch seine Berliner Dissertation gewidmet ist. Exemplarisch beschreibt und analysiert der Verfasser die Performance what they are instead of der Berliner Tänzer Angela Schubot und Jared Gradinger, die er als ein synkopisch-disharmonisches Ineinanderwirken unterschiedlichster Rhythmen begreift. Die Rhythmen sind dabei weder in den Körpern zu verorten, noch sind sie als Operationen zwischen gegebenen Körpern erfassbar, vielmehr entstehen sie als flüchtige Konfigurationen, die die Körper transversal durchziehen. Was in den interferierenden Rhythmen der Berührung entsteht, ist weder ein Körper, noch sind es zwei. What they are instead of erweist sich so als ein Differenzphänomen im Sinne Deleuzes/Guattaris oder, anders formuliert, als eine Assemblage haptisch-visueller Empfindungen, die erst im Augenblick der Aufführung entsteht und in die auch das Publikum einbezogen wird.

„Die Differenz ist rhythmisch und nicht etwa die Wiederholung,
durch die sie allerdings erzeugt wird.“

Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus* (S. 428)

Körper schlagen aneinander, sie stoßen einander fort, sie liegen zitternd auf dem Boden. Die Bühne vibriert. Immer wieder prallen Rücken an Rücken, an Beine an Arme an Köpfe – mal schnell, mal langsam, mal heftig, mal zärtlich. Diese vielfältigen Bewegungen bilden den Rhythmus der Aufführung *what they are instead of* von Angela Schubot und Jared Gradinger, ihre Berührungen werden zu einem Spiel aus Annähern und Entfernen, Nähe und Distanz, Relation und Differenz.

„Das Berühren“, so schreibt Jean-Luc Nancy, „ist darin Bewegung, dass es rhythmisch ist, und nicht aufgrund der Annahme, es wäre Verfahren oder Vorgang der Exploration.“ (Nancy 2013, 18; unveröff. deutsche Übers. von Valérie Baumann, S. 6)¹ Doch, so zeigen die Bewegungen der Tänzer/innen, bildet es nicht bloß *einen* Rhythmus, es besteht aus vielen Rhythmen, es ist eine Mannigfaltigkeit an Geschwindigkeiten – es sind Rhythmen unterschiedlichster Skalen und Dimensionen, Rhythmen der Körper, der Arme, der Köpfe, aber auch der Blicke, des Begehrens und der Affektionen, es sind Rhythmen der Partikel sowie der Diskurse (vgl. Bennington 2011). Diese tänzerischen, affektiven, semiotischen, musikalischen, mikrophysikalischen etc. Rhythmen folgen dabei weder einem harmonisierenden, noch einem synchronen Muster, sie sind voller Synkopen und Brüche, sie durchkreuzen einander, sie überlappen sich, sie interferieren und bringen neue Rhythmen und neue Berührungen hervor. Die Rhythmen der Berührung sind körperlich, und doch – so soll anhand der Aufführung gezeigt werden – gehen sie nicht von den Körpern der beiden Tänzer/innen aus. Die vibrierenden und bebenden Körper von *What they are instead of* entstehen in den rhythmischen Bewegungen, sie werden durch die Berührungen produziert.

Wenn die Bewegungen und Empfindungen aufeinandertreffen, durchkreuzen sie einander, sie verstärken einander, schwächen einander ab und konfigurieren in ihrem Zusammenspiel immer neue und andere Assemblagen von Körpern. Es entstehen spezifische Figurationen von unterschiedlichen Intensitäten und Dynamiken; Unterschiede, die jedoch in

¹ Die folgenden Ausführungen sind Teil einer umfangreicheren Studie zum Thema der Berührung, die als Dissertation unter dem Titel *Berührungen. Haptische und affektive Beziehungen im zeitgenössischen Tanz* im April 2014 an der Freien Universität eingereicht wurde.

keiner Weise kategorial oder gar strukturell zu fassen sind. Körper und Berührungen unterscheiden sich in ihrer je spezifischen Affektivität. Da die Rhythmen weder *in* einem Körper noch *zwischen* distinkten Körpern operieren, sondern sich transversal durch die Körper der Tänzerinnen und Tänzer ziehen, lassen sich auch die Körper weder als Einheit noch als Form beschreiben, sondern als die je spezifischen affektiven Intensitäten ihrer Werdens-Prozesse.

What they are instead of



Dicht hintereinander stehen die Tänzerin Angela Schubot und der Tänzer Jared Gradinger mit ausgestreckten Armen an die linke Bühnenwand gestützt. Einige Minuten verharren sie scheinbar reglos und stumm in dieser Pose. Doch je länger beide so stehen, desto deutlicher zeigen sich die unzähligen kleinen Bewegungen ihrer Körper: Jeder Atemzug hebt und senkt ihre Oberschenkel, ihren Rumpf, Hals und Kopf. Der Refrain ihrer Bewegungen verstärkt sich, ihr Atem wird hörbar, erst leise, dann immer lauter; Schubot und Gradinger hecheln synchron zu den bebenden Bewegungen der Körper. Ob das (bis zum Ende der Aufführung anhaltende) Hecheln durch die Bewegungen und die eintretende

Erschöpfung evoziert wird oder ob im Gegenteil diese durch den Atem strukturiert werden, bleibt dabei ungewiss.

Die Tanzenden stehen nebeneinander, er hat ihre Schulter umfasst, sie drückt regelmäßig seinen Kopf und Oberkörper nach unten. Ein Beben zieht sich wellenartig durch ihre Körper und lässt die beiden aneinander schlagen: Dicht hinter ihr kniend stößt sein Oberkörper immer wieder gegen ihren, beide prallen voneinander ab und federn zurück. Wenn Gradinger seinen Arm um Schubots Hals wirft und ihren Körper nach hinten zieht, führt dies nicht zur Bewegungslosigkeit – das Beben geht auch im Liegen weiter, die Körper kommen nicht zur Ruhe.

Durch die vielfältigen Berührungen, das Greifen des Kopfes, des Beins oder des Arms der/s anderen entstehen Bewegungsformationen, die selten auf eine/n der beiden zu beschränken sind. Sich an den Händen haltend, bewegen beide Tänzer/innen ihre Arme auf und ab. Von wem geht diese Bewegung aus?

Geht das Schwingen der Arme überhaupt von einer/m aus? Zieht sich nicht vielmehr die Bewegung als ein Rhythmus durch die Körper hindurch, bildet eine Ebene der Immanenz, eine Intensität, die die Körper – auch über die Momente ihres Kontakts hinaus – verbindet?

Das Beben der Körper und die regelmäßigen Geräusche des hechelnden Atmens erzeugen eine Spannung: Einerseits wirken die Bewegungen, das gegenseitige Stoßen und Reißen gehetzt, immer wieder werden die Körper weiter getrieben, Ruhe ist nur in ganz wenigen Momenten möglich. Auf der anderen Seite scheinen die Bewegungen erschöpft, die Körper wirken immer wieder kraftlos, als bräuchten sie das wiederholende Hin und Her, um sich überhaupt noch bewegen zu können. Dann wieder scheint geradezu blitzartig Energie in die Körper zu fahren, und es entsteht eine Spannung zwischen ihnen, die entweder in den Ausbruch eines heftigen Bewegungsturms, in das spannungsvolle Gleichgewicht zweier gegeneinander wirkender Kräfte oder in das abrupte Abbrechen des Hechelns und Bebens und die schlagartig einsetzende Ruhe mündet. Diese Situationen sind nur von kurzer Dauer, und schon bald kommt es wieder zu den bekannten Geräuschen und Bewegungen.

In den affektiven Dynamiken dieser spannungsvollen Bewegungskonstellationen lassen sich auch die Berührungen der beiden Tanzenden beschreiben. Immer wieder stoßen sie sich mit ihren Oberkörpern, ihren Armen oder Füßen voneinander ab. In ihren Wiederholungen verändern sich die Dynamiken dieser Berührungen, mal werden sie drastischer, mal schwächen sie ab, oftmals aber verschiebt sich ihre Intensität nur minimal. Kaum wahrnehmbar entstehen bei jeder neuen Berührung, jeder neuen Bewegung andere Relationen, andere Affekte und somit auch die Möglichkeit anderer Bewegungen; sei es ein Zurückweichen, ein Festhalten, ein Verstärken des Bestehenden bzw. das Auf- (und Ab-) bauen einer gegenläufigen Kraft.



Die Kraft des Repetitiven, der sich wiederholenden Bewegungen und Berührungen wird noch verstärkt, wenn nach ca. einer halben Stunde ein Moment der Ruhe eintritt. Dieser markiert jedoch nicht das Ende der Aufführung, vielmehr ist er eine Zäsur, ein erneuter Anfang: Beide Tänzer/innen kehren an ihren Ausgangsort zurück und beginnen die soeben

getanzten Bewegungen noch einmal von vorn. Es treten leichte Verschiebungen auf, Schubot und Gradinger tauschen in einigen Bewegungskonstellationen ihre „Rollen“, vor allem aber ändern sich die Dynamiken der Bewegung durch die eingetretene Erschöpfung: Das Hecheln wird stärker, die Pausen werden länger, die Bewegungen langsamer. Am Ende erlischt das Licht auf der Bühne, es ist nur noch das Hecheln der beiden Tänzer/innen zu hören, dann verstummt auch dieses abrupt.

Bebende Körper

What they are instead of ist ein Beben. Ein Rhythmus zieht sich durch die Körper, durch die Bewegungen und durch den Atem der Tänzer/innen. Es ist nicht die Vibration *eines* Körpers, *einer* Bewegung oder *eines* Atems, der Rhythmus zieht sich transversal durch die Aufführung und verbindet sowohl auf räumlicher als auch auf zeitlicher Ebene verschiedene Elemente. Körper, Töne, Bewegungen schwingen, sie sind das Beben der Aufführung.² Doch hier werden keine Einheiten, keine vorgegebenen Elemente verbunden, die Bewegungen der Körper in *What they are instead of* sind nicht der Rhythmus zwischen zwei Körpern, es sind die Körper selbst, die rhythmisch werden. Hier entstehen Assemblagen aus tausenden von Vibrationen und Mikrorhythmen.

Der Rhythmus in *What they are instead of* lässt sich nicht auf die Körper beschränken, er findet sich ebenso im hechelnden Atem oder dem Auf und Ab der Bewegungen wieder. Er reicht sogar tiefer als der Blick und das Gehör, er bildet ein „vitale[s] Vermögen, das alle Gebiete sprengt und durchquert“, er verbindet Sensationen, stellt diese gegeneinander und vereinigt sie, er ist eine „Sensationskoppelung“ (Deleuze 1995, 31 u. 47). Dabei geht es weder um die Anpassung noch um die Synchronizität der einzelnen Körper, Töne und Bewegungen, vielmehr ist „[d]ie Differenz rhythmisch und nicht etwa die Wiederholung, durch die sie allerdings erzeugt wird.“ (Deleuze, Guattari 1992, 428) Der Rhythmus bildet hier keine vorgegebene Form bzw. Struktur der Bewegung, er ist dieser nicht sekundär, vielmehr ist er selbst eine Bewegung: „the very becoming of the movement is rhythmic“, schreibt Manning (2009, 34). Und doch liegt er – so Deleuze und Guattari – „nie auf derselben Ebene wie das Rhythmisierte“ (Deleuze, Guattari 1992, 428); zu keinem Zeitpunkt gehen Bewegung und Rhythmus ineinander auf. Jeder Rhythmus besteht aus mehr als einer Bewegung, als eine transversale Kraft schafft er Verbindungen und Gefüge. Das Beben der Aufführung produziert Vielheiten, Verbindungen und

² Brian Massumi beschreibt den Rhythmus gerade in seiner Abstraktheit, die sich nicht an eine Ausdrucks- bzw. Wahrnehmungsmodalität binden lässt: „Rhythm is amodal. It is the abstract shape of the event as it happens, across whatever modes it happens with. It is the immediate thinking-feeling of non local linkage. Rhythm is the amodal in person.“ (Massumi 2011: 125)

Relationen und mehr noch: So wie es in *What they are instead of* mehr als einen Körper, mehr als eine Bewegung und mehr als eine Relation gibt, gibt es auch mehr als einen Rhythmus. Wenn die Körper der beiden Tänzer/innen aneinander schlagen, dann treffen Rhythmen auf Rhythmen, sie interferieren und es entstehen neue Rhythmen – differente Bewegungen und Bewegungen der Differenz.

Diese Relationen sind affektiv: Sie verknüpfen nicht Gleiches mit Gleichem, sie operieren nicht auf der Ebene der Reproduktion; die Bewegungen in *What they are instead of* sind dynamisch und kinetisch. Sie lassen sich als aufwallend, verblassend, flüchtig, explosionsartig, anschwellend, abklingend oder berstend beschreiben.³ Dies sind keine Begriffe der Reproduktion und Repetition, sie beschreiben keine konstanten Strukturen, sondern Dynamiken und Intensitäten von Bewegungen – in den Schwingungen verketteten sich die differenten Affekte: „Rhythms are never predictable.“ (Manning 2009, 35)

Wenn die beiden Tänzer/innen in *What they are instead of* mit ihren Oberkörpern aneinanderprallen oder wenn sie sich gegenseitig forttreten, dann entstehen rhythmische Beziehungen, die nicht als eine Serie immergleicher Wiederholungen zu beschreiben sind, diese Bewegungen und ihre Berührungen sind affektive Dynamiken. Mal schwellen sie an, werden heftiger, wirken berstend und gewaltvoll exzessiv, mal werden sie träge, klingen immer weiter ab, bis sie sich – kaum noch wahrnehmbar – nur noch als minimale Bewegungen und Vibrationen durch die Körper ziehen. Es sind die Veränderungen, mal langsam steigend, mal abrupt abbrechend, welche die Intensitäten der Bewegungen und Körper, vor allem aber die Rhythmen der Berührungen bilden. Als affektive Beziehungen produzieren sie Verbindungen zwischen den Bewegungen, den Körpern, aber auch dem Atmen der beiden Tänzer/innen. Diese Beziehungen lassen sich gerade von ihrer Veränderung und ihrer Differenz her beschreiben. In den Wiederholungen des Auf und Ab, des Hin und Her, der Nähe und der Distanz, aber auch in der Wiederholung der gesamten Choreographie werden Verbindungen und Differenzen produziert, die sich transversal durch die Körpern, die Bewegungen und die Atemzüge ziehen. Diese Rhythmen bilden keine strukturierende Form, sondern eine Veränderung von Intensitäten.

³ Mit diesen Begriffen beschreibt auch der Säuglingsforscher Daniel Stern die von ihm untersuchten Vitalitätsaffekte zwischen dem Säugling und der Welt. „Diese schwerbestimmbaren Qualitäten lassen sich besser mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren, Begriffen wie „aufwallend“, „verblassend“, „flüchtig“, „explosionsartig“, „anschwellend“, „abklingend“, „berstend“, „sich hineinziehend“ usw. Erlebnisqualitäten dieser Art sind für Säuglinge mit Sicherheit spürbar und täglich, ja in jedem Augenblick von großer Bedeutung. Diese Gefühle sind es, die durch Veränderungen in den Motivations-, Bedürfnis- und Spannungszuständen geweckt werden.“ (Stern 2007, 83f.)

Die Berührungen sind Konfigurationen affektiver Dynamiken, sie sind – so soll hier argumentiert werden – rhythmisch, oder genauer: Die Berührung ist ein Rhythmus. Die Berührung verbindet, jedoch nicht im Sinne einer Verschmelzung, sondern im simultanen Ereignis von Differenz und Relation. Die Berührung ist Nähe und Abstand, Kontakt und Distanz, sie ist eine rhythmische Bewegung:

Die kritische Distanz ist kein Maß, sondern ein Rhythmus. Aber gerade der Rhythmus unterliegt einem Werden, das die Abstände zwischen Personen beseitigt, um rhythmische Figuren zu schaffen, die ihrerseits mehr oder weniger voneinander entfernt, mehr oder weniger kombinierbar sind (Intervalle). (Deleuze, Guattari 1992, 436)

Was Deleuze und Guattari hier beschreiben, ist ein Zusammenkommen als ein Rhythmus. Dabei geht es jedoch nicht um das Aufeinandertreffen zweier Wesen bzw. Personen, diese werden vielmehr selbst zu „rhythmischen Figuren“. Rhythmus beschreibt hier nicht mehr nur die Relation als eine zeitliche bzw. räumliche Differenz zwischen einzelnen Körpern, er zieht sich ebenso durch diese hindurch und lässt die Körper selbst rhythmisch werden.

Die Berührung lässt sich hier in zweifacher Weise als Rhythmus beschreiben: als Rhythmus der Berührung und als Berührung der Rhythmen. Die Berührung ist einerseits das Ereignis der Relation und Differenz zwischen den berührenden Körpern, andererseits bilden diese Körper selbst Rhythmen, die Berührung wird zu einem Zusammentreffen von Bewegungen, einer Interferenz – ein Rhythmus von Rhythmen.

Hier entstehen keine vorgegebenen (repetitiven) Formen, sondern affektive Dynamiken, Intensitäten der Veränderung und Differenz.⁴ Wie die Berührungen, die Bewegung und Empfindung sind auch die Rhythmen keine Handlungen der Körper, sie sind ihnen nicht sekundär. Das Schwingen der Bewegungen und Empfindungen zieht sich durch die Körper hindurch – die Körper fangen an zu beben, sie zittern und vibrieren.

Es geht nicht mehr um Organisation, sondern um Zusammensetzung; nicht mehr um Entwicklung oder Differenzierung, sondern um Bewegung und Ruhe, um Geschwindigkeit und Langsamkeit. Es geht um Elemente und Partikel, die schnell genug zur Stelle sind oder nicht, um einen Übergang zu

⁴ Rhythmus, so betonen Deleuze und Guattari immer wieder, ist nicht strukturierend sondern differenzierend. Strukturierung bzw. Territorialisierung entsteht durch die Wiederholungen des Refrains (*Ritournelle*): „Ganz allgemein bezeichnet man als Ritornell jedes Ensemble von Ausdrucksmaterialien, das ein Territorium absteckt und das sich in territorialen Motiven und Landschaften entwickelt (es gibt motorische, gestische, optische und viele andere Ritornelle).“ (Deleuze, Guattari 1992, 440)

bewerkstelligen, ein Werden oder einen Sprung auf einer und derselben reinen Immanenzebene. (Deleuze, Guattari 1992, 348)

Körper werden hier nicht als abgeschlossene und in sich funktionierende Organismen beschrieben, die sich durch Zeit und Raum bewegen können, die andere Körper berühren und Beziehungen eingehen, ohne dabei sich selbst und ihre Organisationsweise zu verändern. Deleuze und Guattari beschreiben im Anschluss an Spinoza die Körper selbst als Zusammensetzungen von Dynamiken der Bewegungen. Es sind die Verhältnisse von Geschwindigkeit und Ruhe, die nicht nur die Berührungen, sondern auch die Körper in ihrer je spezifischen Weise hervorbringen. Als affektive Dynamiken konfigurieren die Rhythmen sowohl die Ereignisse der Berührungen als auch der Körper. Der Körper wird zu einem vibrierenden Gefüge von Bewegungen und Affekten.

Ein rhythmischer Körper ist nicht nur ein prozessualer Körper, er ist auch ein Körper im Werden. Wie der Rhythmus besitzt auch der Körper keine vorgegebene Form, er ist Veränderung und Differenz. Bewegungen, Empfindungen und Berührungen verbinden sich zu einem Körper, der nur selten den Körper eines individuellen Menschen bildet. In *What they are instead of* ist es meist eine Berührungs-Assemblage, weder ein Körper noch zwei, sondern Mannigfaltigkeiten von Bewegungen und Berührungen, immer neue und andere Formen, die sich im Rhythmus der Aufführung verbinden. Der Körper ist auch hier eine Kettung von Ereignissen. Und mehr: Der Körper ist – wie Deleuze und Guattari ausführen – weder durch seine Form(en) noch durch das Verhältnis von Geschwindigkeiten, sondern durch seine affektiven Dimensionen, den „Breitengrad“ – zu beschreiben: Längen- und Breitengrade konstituieren seinen Immanenz- und Konsistenzplan, Bewegungen und Affekte verbinden sich in Körper-Konfigurationen, die nicht mehr durch ihre Form, nicht als determinierte Substanz oder durch die Organisationen ihrer Organe bestimmt werden.⁵ Es sind die Momente der Veränderung in der Bewegung, die Differenzen der Geschwindigkeit, dem die Intensitäten entsprechen bzw. die von den Affekten in Beschlag genommen werden. Dort, wo die Bewegungen sich ändern, wo (neue) Differenzen, aber auch (neue) Beziehungen

⁵ „Jedem Verhältnis von Bewegung und Ruhe, von Schnelligkeit und Langsamkeit, das eine Unendlichkeit von Teilen versammelt, entspricht ein Machtgrad, beziehungsweise ein angemessenes Vermögen. Den Beziehungen, die ein Individuum zusammensetzen, es auflösen oder modifizieren, entsprechen Intensitäten, die es affizieren, die sein Handlungsvermögen steigern oder verringern und die von äußeren Teilen oder seinen eigenen Teilen stammen. Affekte sind Arten des Werdens. Spinoza fragt: Was vermag ein Körper? Als *Breitengrad* eines Körpers bezeichnet man die Affekte, zu denen er nach einem bestimmten Vermögensgrad oder vielmehr nach den Grenzen dieses Grades fähig ist. *Der Breitengrad besteht aus intensiven Teilen, die zu einer Fähigkeit gehören, so wie der Längengrad aus extensiven Teilen besteht, die zu einer Beziehung gehören*“ (Deleuze, Guattari 1992, 349f.).

entstehen, konfigurieren sich die affektiven Dynamiken und Vermögen der Körper. Es bedarf der Affekte, der Differenz und Veränderung, es bedarf des Rhythmus der Bewegung, um den Körper als einen vermögenden und werdenden hervorzubringen.

Ein Rhythmus ist die Berührung. Sie lässt Bewegungen und Empfindungen interferieren, produziert immer neue und andere Differenzen und damit affektive Dynamiken des Körpers. Weder die Körper noch die Bewegungen sind dabei den Affekten vorgängig. Die Berührungen sind Ereignisse affektiver Beziehungen, einer Beziehung, der immer auch Momente der Differenz und der Alterität inne sind; Berührungen sind aber auch affektive Konfigurationen der Körper. Sie bilden die Rhythmen der Bewegung, die die Körper in ihrer Intensität, ihrem Vermögen und ihrer je spezifischen Weise entstehen lassen. In der Berührung affizieren sich die Körper und werden affiziert. Hier wird jedoch nicht eine Einheit durch eine andere verändert. Affizieren bedeutet hier vielmehr die Interferenz von Bewegungen und die Veränderung der Rhythmen. Die beschriebenen Körper berühren sich nicht, sie sind Körper der Berührung. Weder einer noch zwei, sondern tausende. Tausend Rhythmen der Berührung verbinden und differenzieren die mannigfaltigen Körperassemblagen, lassen immer neue und andere Bewegungen und damit immer andere Konfigurationen entstehen.

What they are instead of ist voll von bebenden Körpern und affektiven Relationen. Zeitweise bewegen sich diese synchron: Arme, Rumpf, Kopf, Beine aber auch der Atem pendeln (stetig) auf und ab; ein großer, homogener Körper scheint auf der Achse von oben nach unten zu schwingen – das gleichmäßige Beben *eines* Körpers. Doch diese Momente sind selten während der Aufführung; meist sind die Richtungen, die Dynamiken und Geschwindigkeiten vielfältig. Mannigfaltige Körper bewegen sich, sie schlagen aneinander, stoßen andere fort – die Bewegungen interferieren. In diesen Ökologien von Beziehungen, Bewegungen und Berührungen sind die Körper der Tänzer/innen weder auf *eine* noch auf *zwei* Formen zu reduzieren, verbunden durch den Rhythmus der Berührungen werden die Körper zu einer Assemblage aus Bewegungen, Empfindungen und Affekten.

Die Rhythmen in *What they are instead of* sind abstrakt, jedoch nicht allgemein. Als abstrakte Dynamiken sind sie nicht die Bewegungen je individueller Körper, sondern operieren auf der Immanenz- und Konsistenzebene. Zugleich sind sie aber keineswegs allgemein, sie sind keine strukturell gegebenen Formen: Nur in den je spezifischen Konfigurationen der Körper entstehen sie in ihren konkreten Figurationen. Die Rhythmen sind konkret und abstrakt zugleich. Wenn Schubot und Gradinger ihre Körper repetitiv gegeneinander werfen, dann sind dies keine monotonen Bewegungen. Ihre Annäherungen, ihre Distanzierungen, eben ihre Berührungen sind

bestimmt von affektiven Dynamiken: Mal wirken sie zärtlich; erotisch scheinen sich ihre Körper übereinander auf und ab zu bewegen, doch schnell schleicht sich eine Gewalt ein, bis plötzlich ihre Körper so heftig aneinander schlagen, dass jegliche Eindeutigkeit – zärtlich oder gewaltvoll – verloren scheint. Die Berührungen lassen sich nicht durch klare Zuschreibungen charakterisieren, immer wieder werden neue Assoziationen aufgerufen, durchkreuzen einander und verbleiben so zumeist im Bereich des Über- bzw. Unbestimmten. Die mannigfaltigen Affekte konfigurieren die Bewegungen und Körper auf je spezifische Weise. Wie auch im ersten Kapitel beschrieben, sind die affektiven Dynamiken der Berührung nicht einzelnen Tänzerinnen oder Tänzern zuzuschreiben: In *What they are instead of* geht es nicht um die individuelle Angst, den Hass oder das Begehren, hier sind die Rhythmen affektiv. Erotik und Gewalt sind keine intersubjektiven Beziehungen, sie selbst werden zu affektiven Konfigurationen von Berührungen und Körpern.



Rhythmische Empfindungen

Berührungen sind die Rhythmen und Interferenzen der Bewegungen. Zugleich bilden sie – wie weiter oben beschrieben – Ereignisse des Empfindens: In der Berührung „verkoppeln“ sich Perzepte und Affekte, bilden Relationen und mit ihnen Formationen von Körpern. Als „Wesen, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen“, sind die Empfindungen nicht an den Menschen und seinen Körper gebunden, vielmehr entsteht gerade umgekehrt der Körper als ein „Komplex aus Perzepten und Affekten“ (Deleuze, Guattari 2000, 192) – in der Berührung formiert sich der Körper. Und zugleich weist die Empfindung über diese Formierung hinaus: Der Rhythmus der Berührung verbindet nicht nur die mannigfaltigen Bewegungen, ebenso werden in ihm die Empfindungen verkoppelt. Im Ereignis der Berührung schwingen die Empfindungen – auch hier: Relation und Differenz. Beide Begriffe sind für die Empfindung konstitutiv: Einerseits produziert die Empfindung immer eine Form der Beziehung, andererseits ist keine Empfindung ohne Differenz möglich. Nur wo eine Differenz besteht, ist ein Empfinden möglich. Das Empfundene kann dabei weder monoton noch konstant oder statisch sein, es kann nicht ‚eins‘ sein, es ist vielmehr das Zusammentreffen von Verschiedenem, es ist eine Komposition, eine Berührung, ein Rhythmus. Empfundene wird nicht das eine oder das andere, auch nicht beides zusammen,

empfunden wird die Differenz zwischen ihnen, die virtuelle Linie ihres Kontrasts.⁶

Hier ist es der Rhythmus, der diese virtuellen Linien der Differenz durch die Verbindungen entstehen lässt und der damit selbst virtuell ist. In der Berührung verbinden sich die mannigfaltigen Ereignisse des Empfindens. Dieser Rhythmus der Perzepte und Affekte ist keine „Eigenschaft“ der Empfindung, er ist – wie die Relation – der Empfindung inhärent: „To posit rhythm as extra to experience is to misunderstand how rhythm make up events. Rhythm gives affective tonality to experience, making experience this and not that.“ (Manning 2009, 9) Kein Körper, kein „Komplex aus Perzepten und Affekten“ ist uniform, es ist gerade die Komplexität, das Zusammenkommen von Empfindungen, ihre Interferenzen und Berührungen, die die Ereignisse der Formierung je singulär werden lässt. Und es ist zugleich diese Affektivität des Empfindens, die über die Form der Körper hinausgeht. Als jene Kraft, die Deleuze und Guattari als das „Nicht-menschlich-Werden des Menschen“ (2000, 199) beschrieben haben, bringen sie Körperassemblagen hervor, die nicht auf ihre Form zu beschränkt sind. Diese Assemblagen sind voller Ereignisse von Empfindungen, von Perzepten und Affekten, die vibrieren und schwingen, und die sich in den Rhythmen der Berührung verbinden: „Rhythm is a force for mattering on the cusp between the actual and the virtual, felt both actually and virtually in the between of the series, causing a change of direction, a jump, a syncopation.“ (Manning 2009, 132) Der Rhythmus der Empfindungen verknüpft nicht nur die Formen der Körper-Prozesse, sondern zugleich jene virtuellen Linien der Differenz, Fluchtlinien, die diese Formen aufbrechen. Im Ereignis der Formierung gegenverwirklicht sich auch eine Kraft, die diese Formen niemals erstarren lässt, sondern erneut aufbricht und in Bewegung setzt. In dieser Spannung aus Verwirklichung und Gegenverwirklichung entsteht die affektive Tonalität der Berührung.

In *What they are instead of* bilden diese De- und Refigurierungen der Körper durch die Berührung den Rhythmus der Aufführung: In den Berührungen der beiden Tänzer/innen, dem Aneinanderschlagen ihrer Körper, entstehen Formender Berührung, der Wahrnehmung und der Bewegung. Doch zugleich lässt sich die Aufführung nicht auf ein Zusammenspiel der Formen beschränken, in der Verbindung der vielfältigen Bewegungen und

⁶ Ausgehend von Peirces Konzept der „Firstness“, „Secondness“ und „Thirdness“ beschreibt Massumi die „virtuelle Linie“ im Bereich der visuellen Wahrnehmung: „Something new: First. And with it, simultaneously and indissociably, a Secondness: a visible separation of surfaces. The separation is across an insubstantial boundary, itself imperceptible. Pure edge. Neither black nor white. Not neither not both. A virtual line.“(Massumi 2011, 89)

Empfindungen, Berührungen und Affekte beginnen die Körper und die Bühne zu schwingen.

Wenn die Körper aneinanderschlagen – heftig, zärtlich – stellen sie eine Beziehung her und nehmen zugleich ihre Grenzen und Differenzen wahr. Diese Empfindungen lassen sich dabei nicht auf einen inneren Kern der Tänzer/innen beziehen, hier vermittelt sich keine äußere Erfahrung nach innen, die empfundene Differenz ist vielmehr eine Differenz des Empfindens selbst, jene Differenz der Berührung, die die Grenze der Körper entstehen lässt. Die Berührung ist das Ereignis der Differenzierung in der Bewegung und Empfindung. Diese Differenz der Berührung bildet dabei keinen Gegensatz zu ihrer Relation: In dieser Spannung produziert die Berührung auch über den Kontakt hinaus Gefüge rhythmischer Bewegungen und Körper. Wenn die beiden Tänzer/innen ihre Berührung gelöst haben bzw. wenn es noch nicht zu einem neuen Körperkontakt gekommen ist, bricht ihre Beziehung keineswegs ab. Transversal durch ihre Körper verläuft ein Vibrieren, das beide Körper als spannungsvolle Gefüge entstehen lässt, ohne dass (schon) ein (erneuter) Körperkontakt stattgefunden hat. In jenen Momenten, in denen Schubot und Gradinger dicht nebeneinander liegen, berühren sie einander nicht und doch bilden die Rhythmen ihrer Körper (ausgedrückt durch ihre je individuellen Bewegungen als auch durch die Bewegungen zwischen ihnen) eine Assemblage von Beziehungen in der beide sowohl auf der Ebene der Bewegung als auch auf der Ebene der Empfindung in Beziehung stehen. In ihrem Beben konfiguriert sich somit die Berührung auch über den Moment des Hautkontakts hinaus. Diese Rhythmen sind dabei keine Beziehungen zwischen den beiden Körpern der Tänzer/innen, sie sind zunächst einmal die Interferenz von Bewegungen: Hier treffen Schwingungen aufeinander, verkoppeln sich mit anderen und produzieren immer neue Schwingungen. *What they are instead of*: Rhythmen *anstelle* gegebener Körper, Interferenzen *anstelle* aufeinander treffender Formen.

Der Rhythmus der Sinne

Dieses Gefüge von Berührungen ist nicht auf die Bühne beschränkt: Bewegungen, Perzepte und Affekte lassen sich auch in den Relationen zwischen Bühne und Publikum beschreiben. Distanz und Nähe, Relation und Differenz bilden den Rhythmus der tanzenden Körper sowie die Empfindungen der Zuschauer/innen in *What they are instead of*. So wie sich die Tänzer/innen in einer pulsierenden Spannung zwischen distinkten Körperformen und dem abstrakten Rhythmus der Bewegungen befinden, sind auch die Empfindungen des Publikums nicht auf eine statische Weise zu beschreiben: Die Bewegungsereignisse der Aufführung durchbrechen immer wieder Formen distanzierter Wahrnehmung; sie interferieren mit den Empfindungen der Zuschauenden, lassen diese schwingen und verkoppeln sich

somit zu neuen Rhythmen der Aufführung. Gefüge von Berührungen entstehen, die sich nicht mehr auf den Bereich des Taktilen (und damit auf die Berührungen der beiden Tänzer/innen) beschränken lassen, sondern ebenso die anderen Sinnesmodalitäten durchziehen, vor allem die visuellen Wahrnehmungen des Publikums.

Ausgehend von den Studien des Kunsthistorikers Alois Riegl haben Deleuze und Guattari ein Konzept der haptischen Empfindung entworfen: Anders als das Taktile, das sich auf die Wahrnehmung durch die Berührung und somit auf ein spezifisches Sinnesorgan (die Haut bezieht), bezeichnet die haptische Empfindung keinen distinkten Sinnesmodus, sie ist vielmehr eine transversale Ebene der Wahrnehmung, die sich quer durch alle Sinne zieht: „Haptisch ist ein besseres Wort als taktil, da es nicht zwei Sinnesorgane einander gegenüberstellt, sondern anklingen läßt, daß das Auge selber diese nicht-optische Funktion haben kann.“ (Deleuze, Guattari 1992, 682)

Als Sinn, der nicht auf ein Organ zu beschränken ist, ist das Haptische amodal. Ausgehend von Daniel Stern wurde die amodale Wahrnehmung als eine beschrieben, die sich nicht auf ein Sinnesorgan beschränken lässt, sondern jegliche Formen phänomenologisch-sinnlicher Empfindungen durchkreuzt und übersteigt. Auf einer virtuell-abstrakten Ebene werden Bewegungsdynamiken, Affekte, Rhythmen und Intensitäten empfunden, die sich weder rein visuell noch rein taktil (oder in einem anderen Sinnesmodus) ausdrücken. Die anschwellenden Rhythmen der Berührung in *What they are instead of* werden weder von Schubot oder Gradinger ausgedrückt, noch werden sie vom Publikum bloß visuell oder auditiv erfahren, sie verbinden die Bewegungen und Körper, das Hecheln und Beben. Sie sind Rhythmen der Berührung: haptisch und amodal.

Sehen und Berühren sind damit keine getrennt voneinander operierenden Empfindungsmodi, in ihren Faltungen widersetzen sie sich jenen Vorstellungen von naher/direkter und entfernter/vermittelter Wahrnehmung. In den haptisch-visuellen Empfindungen sind Relation und Differenz keine Gegensätze, sondern operieren zugleich, sie bilden einen Rhythmus des Werdens, Konfigurationen der Körper, der Bewegungen, der Perzepte und Affekte, sie sind Ereignisse der Berührung.⁷ Hier wohnen die Zuschauerinnen

⁷ Zur direkten Erfahrung der Relationen vgl. William James' Konzept des „Radikalen Empirismus“ und seine Kritik an dem klassischen Empirismus, wie er von Hume vertreten wird. „Um radikal zu sein, darf der Empirismus innerhalb seiner Deutungen weder ein nicht unmittelbar erfahrenes Element zulassen noch ein unmittelbar erfahrenes daraus ausschließen. Für eine solche Philosophie müssen jene Beziehungen, durch die Erfahrungen miteinander verbunden sind, ihrerseits erfahrene Beziehungen sein, und jede Art von erfahrener Beziehung muß für genauso ‚wirklich‘ wie alles andere im System erklärt werden.“ (James 2006, 29)

und Zuschauer keinem äußerlichen, lediglich auf der Bühne stattfindenden Ereignis bei, dieses Ereignis findet auch nicht zwischen ‚dem Publikum‘ und ‚den Tanzenden‘ statt, sie alle sind Teil einer Berührungs-Empfindungs-Assemblage, die sich im Ereignis der Aufführung aktualisiert.⁸

Haptische Empfindungen operieren auf der Ebene der Affekte, sie produzieren virtuelle Relationen, die sich nicht auf die Verbindungen bereits gegebener Körper und ihrer Sinnesorgane beschränken lassen – weder zwischen den Tänzerinnen und Tänzern noch zwischen ihnen und dem Publikum. Im Rhythmus der Berührung, in den Bewegungen von Differenz und Relation aktualisieren sich die konkreten Wahrnehmungskonstellationen. Diese sind dabei sowohl abstrakt als auch konkret: Als amodale Empfindung ist die Berührung abstrakt, sie erscheint virtuell in den anderen Sinnen, doch steht sie dabei nicht den modal-konkreten Sinnesorganen entgegen, vielmehr ist sie in diese eingefaltet und ermöglicht immer neue Erfahrungsgefüge. In Bezug auf das Haptische bei Riegl und Worringer beschreibt Massumi:

Das Wort ‚haptisch‘ [...] bezieht sich auf Berührung, die virtuell beim Sehen erscheint – Berührung wie sie nur gesehen werden kann. Alle Abstraktionstechniken arbeiten an allen Sinnen zur gleichen Zeit, virtualisieren einige, um andere mit der abstrakten Kraft dessen zu steigern, was dann doch nicht erscheint.“ (Massumi 2010, 156)

Das haptische Ereignis der Empfindung produziert im Akt der Aktualisierung immer neue Aufteilungen der Sinnesorgane. Diese Aufteilungen sind dabei weder an einen Körper noch an ein Subjekt gebunden, sie sind temporäre Assemblagen, empfindsame Körper im Werden, die weder durch einen transzendentalen Kern, noch durch die Synthese *einer* Wahrnehmung verbunden werden, sondern aus dem singulären Zusammenspiel der Sinne bestehen. Es sind die Empfindungen, die die Sinne differenzieren und nicht der menschliche Sinnesapparat, der die Empfindungen zusammenführt. Da das Haptische weder Sinnesmodalität noch transzendenter Supersinn ist, führt es zu immer neuen Bewegungen der Sinne, zu neuen Rhythmen und Faltungen, es entstehen Überlappungen und Interferenzen, neue Sinne und neue Empfindungen. Hier geht es nicht um die Frage nach Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Sinnen wie Sehen und Berühren. Diese werden durch die ereignishaften Empfindungen zwar auf komplexe und immer andere Weise ineinander verschränkt, zugleich übersteigen sie sich aber auch und bringen neue Relationen, neue Bewegungen und neue Empfindungen hervor. Massumi beschreibt diese Verkoppelungen in drei Bereichen:

Every given experience is already many-mixed. It is mixed virtually in the way just described, in that it is governed by co-attraction. It is mixed phenomenally

⁸ Vgl. für ein Konzept des Werdens der Zuschauer/innen im Akt der Wahrnehmung Bee (2015).

in that the elementary units of an objective plurality of the senses actually emerge, and merge, in it. And it is mixed ontologically, in that the virtual and actual mixings mix. (Massumi 2002, 158f.)

Es wird nicht *etwas* auf *eine* Weise wahrgenommen, Erfahrung ist immer schon vielfältig, eine Verbindung von Sinnen, Empfindungen, Bewegungen und Prozessen. Haptisch ist somit auch nicht bloß eine Weise visueller Sinneswahrnehmung, die unabhängig von den anderen Empfindungen und ihren Aufteilungen operiert, haptisches Sehen wird zu einer Beziehung und einer Bewegung, die diese übersteigt. Deleuze schreibt in Bezug auf die von ihm sogenannte „barbarische Kunst“ (eine Kunst die mit dem glatten, haptischen Raum verbunden ist): „Man bewegt sich nicht mehr in Richtung auf eine reine Optik; im Gegenteil, man gibt dem Tastsinn seine bloße Aktivität zurück, man überträgt ihn wieder der Hand, man verleiht ihm eine Geschwindigkeit, eine Gewalt und ein Leben, dem das Auge kaum folgen kann.“ (Deleuze 1995, 79) Diese Bewegungen, die ständig die Richtung wechseln, ereignen sich zwischen Auge und Hand: Sie sind visuelle Perzepte, jedoch zu schnell, als dass das Auge sie erfassen könnte. Wirbelnde Bewegungen, visuell und zugleich darüber hinausgehend.

Wenn sich Berührungen ereignen, dann werden diese nicht bloß auf einer rein visuellen Ebene empfunden. Die Bewegungen gehen über die optisch wahrnehmbaren Körper hinaus: Als abstrakte Bewegungen und als relationale Affektdynamiken durchziehen sie die materiellen Konstellationen. Diese haptischen Rhythmen übersteigen die Ebene des Sichtbaren, sie werden visuell gefühlt: Indem sich die Berührung in die visuellen Wahrnehmungen der Körper und Bewegungen faltet, werden die Empfindungen haptisch-visuell.

Die visuell-haptischen Empfindungen sind – um einen Begriff aufzugreifen, mit dem auch die Berührung beschrieben wurde – Bewegungsereignisse: Vielfältige Bewegungen interferieren und lassen so je spezifische Konstellationen von Relationen und Differenzen entstehen. Hier werden keine präexistenten Entitäten, Körper und Objekte erfahren, sondern Differenzen, Kontraste und Rhythmen. Diese Erfahrungen der Berührungen werden dabei im Zusammenspiel der Bewegungen ermöglicht. Der Wahrnehmungspsychologe James Gibson hat in seinem Buch *The Ecological Approach to Visual Perception* auf die Notwendigkeit der Bewegung für das Sehen hingewiesen. Auch er geht nicht von der Erfahrung gegebener Objekte, sondern von einem „flow of optical stimulation“ aus (Gibson 1986, 222).⁹ In

⁹ „The flow of optical stimulation is not a sequence of stimuli or a series of discrete snapshots. If it were, the sequence would have to be converted into a scene. The flow is sampled by the visual system. And the persistence of the environment together with the coexistence of its parts and the concurrence of its events are all perceived together.“ (Gibson 1986, 222)

diesem Strom bewegen sich sowohl die Position der Beobachterin bzw. des Beobachters als auch die Verhältnisse der Oberflächen und die Quellen des Lichtes, das in vielfacher Weise reflektiert und gebrochen wird (Gibson 1986, 65–92). Dabei beschreibt Gibson nicht nur die Bewegungen, die durch die Blicke ausgeführt werden, der Blick wird selbst zu einem Zusammenspiel vielfältiger Bewegungen:

Since the occupied ground is normally a moving position, not a stationary one; the animal sees its body moving relative to the ground. It sees that part of the environment toward which it is moving; it sees the movements of the feet, relative to its body and also over the ground. When it looks around during locomotion, it sees the turning of its head. These are all cases of visual kinesthesia. (Gibson 1986, 208)

Doch sind die Bewegungen des Sehens noch vielfältiger: „ecological optics as distinguished from eyeball optics calls for a re-examination of the traditional eye movements. [...] The eyes normally search, explore, or scan, and there are seldom fewer than several saccadic jumps per second. They *look at* but do not *fixate*.“ (Gibson 1986, 212) Selbst die auf den Stühlen sitzenden Zuschauerinnen und Zuschauer des Theaters lassen sich hier nicht als statische Betrachterinnen und Betrachter beschreiben. Im Akt des Zuschauens falten sich auf mannigfaltige Weise visuelle, haptische und propriozeptive Empfindungen ineinander und bilden so – gemeinsam mit den Tänzerinnen und Tänzern – eine Ökologie der Bewegungen und Empfindungen.

Massumi geht in seinen Ausführungen zum Verhältnis von Sehen und Berühren auch von den Bewegungen aus. Dabei fragt er, wie wir in diesem „chaos of vision“ überhaupt etwas wie eine Figur oder einen Körper empfinden können. Die Antwort ist auch hier: Bewegung. Die Kinetik des Sehens lässt sich weder auf den Bereich der absoluten Entropie, noch auf den der Formen und Einheiten beschränken, es ist der Prozess des Übergangs, der selbst eine Bewegung bildet:

The objective extraction of identity arises out of movement. Vision’s synesthetic result stands on an oscillating kinesthetic „ground.“ Perceived stability and order emerge from perceptual chaos. Vision is the process of that passage: from the giddiness of light-struck eyes to the practical grip of abstract oversight. From the invisible abyss of the proto-figural to relative objective clarity. (Massumi 2002: 97)

Sehen besteht nicht nur aus den vielfältigen Bewegungen des Stroms, sondern auch aus den Bewegungen der Formierung. Doch diese Formierungen sind zugleich Prozesse der Informierung, sie gehen über die Form hinaus, verändern diese und führen zurück in den „flow of optical stimulation.“ Als das

Zusammenspiel von Bewegungen wird das Sehen zu einem Rhythmus der In/formierung.¹⁰

Sehen ist nicht einfach das Wahrnehmen gegebener Objekte, es ist nicht bloß ein optisches Sehen, es ist ein Sehen in Bewegung. Doch diese Bewegung, das Einfalten propriozeptiver Empfindungen ins Visuelle ist eine doppelte: Einerseits ermöglicht sie die visuelle Wahrnehmung, andererseits übersteigt sie diese in der Bewegung. Das Sehen wird zu einem haptisch-visuellen Rhythmus, es wird eine Bewegung bzw. das Zusammenspiel vieler Bewegungen.

Die Rhythmen in *What they are instead of* werden nicht einfach gesehen, sie werden haptisch-visuell empfunden. Die Bewegungen durchziehen sowohl die Körper der Tänzerinnen und Tänzer als auch das Publikum, ohne dabei auf eine Richtung beschränkt zu sein. Es ist gerade das Zusammenkommen verschiedener Bewegungen, Geschwindigkeiten und Richtungen, die miteinander interferieren und so die Rhythmen, die Körper und die Empfindungen der Aufführung produzieren. Nur wenn das Beben der Bühne mit dem Blinzeln der Lider, dem Hin-und-Her-Schweifen der Pupillen, den wechselnden Konturen des Lichtes, dem Auf und Ab der atmenden Körper (auch jene vielfältigen und singulären Atemrhythmen der Zuschauerinnen und Zuschauer) aufeinandertreffen, lässt sich von einem produktiven Ereignis der Aufführung und von einem Gefüge mannigfaltiger Berührungen sprechen. In dieser Assemblage der Bewegungen werden Sehen und Berühren ineinander gefaltet, und es entstehen haptisch-visuelle Empfindungen, die sich nicht mehr bloß auf eine Wahrnehmungsmodalität beschränken lassen, sondern den amodalen Rhythmus der Berührung bilden.



¹⁰ Im Anschluss an Gilbert Simondon beschreibt Manning den Prozess der In-formierung: „Information has little to do with a communicational process and even less with a linear one. [...] Information does not presuppose an already-existing matter-form. In-formation creates the potential for an immanent organization that activates the body’s coming to be this or that *and* its de-forming into a field of relation, an ecology of a body-becoming.“ (Manning 2013, 20)

Sowohl die Tänzer/innen als auch das Publikum sind Teil des Gefüges von *what they are instead of*, das hier als eine Assemblage von Berührungen, als der Rhythmus von Empfindungen und Bewegungen beschrieben wird. Ihre Körper und ihre Formen bilden dabei nicht den Ausgangspunkt dieser Verknüpfungen, sondern sind vielmehr das (immer nur temporäre) Ergebnis dieser relationalen Prozesse. Die Rhythmen der Berührung operieren sowohl auf der Ebene der Bewegung als auch auf der Ebene der Empfindung autonom, sie brechen immer wieder die Formierungen auf und verknüpfen sie zu neuen, anderen Gefügen. Gefüge, die über bekannte Formen hinausgehen.

Bibliographie

- Bee, Julia (2015): Zuschauer/innen-Assemblagen. Gewalt, Begehren, Differenz und Mikropolitiken der Wahrnehmung. In: Jochem Kotthaus (Hg.): Sexuelle Gewalt im Film. Aspekte der Inszenierung des Leides. Landsberg: Beltz Juventa, S. 305-329.
- Bennington, Geoffrey (2011): In Rhythm: A Response to Jean-Luc Nancy, in: SubStance 40 (3), S. 18–19.
- Deleuze, Gilles (1995): Francis Bacon. Logik der Sensation. München: Fink.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2000): Was ist Philosophie? Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gibson, James J. (1986): The Ecological Approach to Visual Perception. New York and Hove: Psychology Press.
- James, William (2006): Eine Welt der reinen Erfahrung. In: Ders.: Pragmatismus und radikaler Empirismus, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 28–57.
- Manning, Erin (2009): Relationscapes. Movement, Art, Philosophy, Cambridge, London: MIT Press.
- Manning, Erin (2013): Always More Than One. Individuation's Dance. Durham, London: Duke University Press.
- Massumi, Brian (2002): Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke University Press.
- Massumi, Brian (2010): Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin: Merve.
- Massumi, Brian (2011): Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts. Cambridge, London: MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc (2013): Rühren Berühren Aufruhr. Stirring, Stirring up, Uprising, in: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 13–21.
- Stern, David (2007): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Whitehead, Alfred North (2000): Abenteuer der Ideen. Einleitung von Reiner Wiehl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Für die Erlaubnis, die Photographien aus der Inszenierung *What they are instead of* abzdrukken, dankt der Autor dem Photographen Marc Doradzillo.

Kontakt

Dr. Gerko Egert
Research Associate
International Research Center
"Interweaving Performance Cultures"
Freie Universität Berlin
Grunewaldstr. 34
D - 12165 Berlin
Email: gerko.egert@fu-berlin.de

Empfohlene Zitierweise / Citation recommandée

Gerko Egert: Körperbeben. Die Rhythmen der Berührung in *what they are instead of*. In: Interval(le)s N° 7 (2015): Réinventer le rythme / Den Rhythmus neu denken. Sous la direction de Vera Viehöver et Bruno Dupont, S. 76-95. URL: <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/egert.pdf>