

Univerität der Künste
Studiengang Sound Studies
Erstgutachterin: Prof. Sabine Sanio
Zweitgutachterin: Caroline Ott Scholz

Masterarbeit von Marcello Lussana
Matrikelnummer: 360451
15. Februar 2012

Klang und Bewegung: eine organlose Performance

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1 Eine Philosophie in Bewegung und ohne Denken	5
1.1 Der organlose Körper	5
1.2 Das Rhizom	6
1.3 Differenz und Wiederholung	8
1.4 Gegen die Repräsentation, für ein positives Konzept der Realität	10
1.5 Resümee	12
2 Der organlose Körper in Bewegung: <i>Entziehen</i> als Konzept einer Performance.	13
2.1 Performancing at n-1 dimensions	13
2.2 Posthuman	15
2.3 Körper des Lernens	16
2.4 Zwischen Körper und Philosophie	18
2.5 Resümee	19
3 Die Performance entziehen	20
3.1 Wie kann man eine organlose Performance schaffen?	20
3.2 Carmelo Bene: <i>Ein Manifest weniger</i>	22
3.3 Entwicklung, Entstehung und Ergebnis: ein Zusammenhang untrennbare Konzepte	24
4 Entwicklung einer organlosen Performance	27
4.1 Die Technologie	27
4.2 Cynetart 2011: die Musik muss entzogen werden	30
4.3 Ablauf und Partitur	33
4.4 Die Proben	37
5 Eine Performance ohne Autor	39

5.1	Künstler als Operateuren	39
5.2	Was haben wir entfernt? Was ist übrig geblieben?	40
5.3	Perspektiven der Performance	41
Fazit	43

Einleitung

Diese Arbeit bildet die theoretische Grundlage für eine Tanzperformance, die die Technologie des *Motion Tracking* nutzt. Damit kann menschliche Bewegung Musik generieren und steuern. Das Kunstwerk besteht also aus einer Vielfalt von Wissen, es ist eine Zusammenarbeit von verschiedenen künstlerischen Dimensionen. Um diese Interaktion zu schaffen, mussten alle Teilnehmenden ihre Arbeitsweise umstellen bzw. ihre Identität als Musiker, Tänzer, Choreographen oder Techniker aufgeben.

In der Arbeit von Gilles Deleuze geht es darum, eine Alternative zu den Konzepten von Identität und Repräsentation zu schaffen. Das Denken ist etwas Dynamisches, es kann also nicht mit einem statischen Bild repräsentiert werden. Dafür bietet Deleuze einige Konzepte *in Bewegung*, die die Werkzeuge meiner Arbeit geworden sind:

- das Rhizom als komplexe, nicht hierarchische Struktur von Wissen
- der organlose Körper als Übung, Praxis, die dem Organismus die Einheit entzieht
- Differenz und Wiederholung als unabhängige Erklärungen der Wirklichkeit

Ich werde also den Zusammenhang zwischen meiner Performance und der Theorie von Deleuze untersuchen.

1 Eine Philosophie in Bewegung und ohne Denken

Deleuze ganze Theorie besteht aus Konzepten in Bewegung. Eine Idee ist nicht ein statisches Bild, sondern ein generatives Werkzeug, das das Denken unterstützen kann. So wünscht sich Deleuze eine neue Philosophie:

Die Philosophie nicht mehr als synthetisches Urteil, sondern als Synthesizer von Gedanken, um das Denken reisen zu lassen, um es mobil und zu einer Kraft des Kosmos zu machen.¹

Im Begriff des *synthetischen Urteils* gibt es Bezüge zu Philosophen wie Kant (Urteil), Hegel (synthetisch) und allgemein zur ganzen Philosophie von Aristoteles bis Hegel: Die klassische Philosophie, die die westliche Kultur bis heute kennzeichnet. Deleuze nennt das die Philosophie der *Repräsentation* und Identität und bietet als Alternative eine Philosophie der Differenz und Wiederholung (vgl. Abschnitt 1.3).

Das Rhizom bildet die chaotische² Struktur dieses Denkens und der organlose Körper wird damit geschaffen. Man kann diese Idee in einer statischen Definition nicht festhalten: es sind Konzepte, die in ihrer Bewegung verstanden werden müssen. Deshalb kann man sie mit dem Thema Performance gut koppeln: Theorie und Praxis können sich so gegenseitig beeinflussen.

Ich werde diese Deleuze'schen Konzepte nicht in Frage stellen: das ist nicht das Ziel dieser Arbeit. Diese Ideen sind aber meine Ausgangspunkte. Sie kommen direkt aus deleuze'sche Texten und werden hier in Zusammenhang mit dem Thema Performance präsentiert.

1.1 Der organlose Körper

Wenn Sie ihm einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden Sie ihn von all seinen Automatismen befreit und ihm seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben.³

Den Terminus *organloser Körper* hat Gilles Deleuze von Antonin Artaud übernommen, der ihn in seinem Radiostück *Schluss mit dem Gottesgericht*⁴ erstmals nennt. Bei Deleuze wird der Körper ohne Organe zuerst in *Logik des Sinns*⁵ genannt. Das Konzept wurde in den Büchern *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*⁶ und *Tausend Plateaus*⁷ zusammen mit Félix Guattari vertieft.

¹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. Berlin, 1992. S. 469

²im Sinne der Chaostheorie

³Antonin Artaud, *Schluß mit dem Gottesgericht*. München, 1993. S.29

⁴Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. 1947

⁵Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*. Berlin, 1993

⁶Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, 1977

⁷Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O.

Ein Kapitel von Tausend Plateaus ist dem ebenfalls gewidmet: *28. November 1947 - Wie schafft man sich einen organlosen Körper?*⁸ Der *organloser Körper* wird als *oK* im deutschen Verlag abgekürzt: dieses Kürzel werde auch ich im weiteren Verlauf der Arbeit verwenden.

Artaud hat diese Praxis des *oK* in seinen Aufführungen und Werken ausgeübt und gezeigt. Die Ablehnung der Organe ist auf die Ablehnung der Ordnung zurückzuführen, die Gott den Menschen aufgezwungen hat. In diesem Sinne ist der Körper der Ausgangspunkt einer Befreiung von einer Ordnung, die für Artaud von Gott symbolisiert wird.

Deleuze und Guattari leiten dieses Konzept ab, es wird die Ontologie ihrer *Tausend Plateaus*⁹ sein. Ein *oK* wird als Experiment oder Praktik statt eines Konzepts vorgestellt:

er ist eine Übung oder ein unvermeidliches Experiment, das bereits in dem Moment durchgeführt ist, wo ihr damit beginnt, und das unvollendet bleibt, wenn ihr nicht damit beginnt.[...] Er ist sowohl Nicht-Begehren als auch Begehren. Vor allem ist er kein Begriff oder Konzept, er ist vielmehr eine Praktik, ein ganzer Komplex von Praktiken.¹⁰

Die Kreativität des Körpers kann von seiner organischen Grenze als Form befreit werden: man muss das Bewusste vom Subjekt abziehen, sodass es ein Mittel der Erforschung wird; andererseits muss man das Unbewusste von Bedeutung und Interpretation ablösen, um eine echte Herstellung zu ermöglichen¹¹. Der *oK* steht also nicht den Organen entgegen, sondern ist gegen den Organismus, als die abgeschlossene organische Organisation der Organe¹², gerichtet. Der Körper wird also als Sammlung von heterogenen Teilen verstanden, ein offenes Wesen im ständigen Austausch.¹³ Der Körper kann ein physikalischer Körper, ein Konzept, eine Idee und/oder Wissen sein: der Körper ist eine offenere Alternative zum Konzept der Identität.

1.2 Das Rhizom

Rhizom ist der Name des ersten Kapitels der *Tausend Plateaus*. Deleuze und Guattari empfehlen dieses Kapitel als Erstes zu lesen, weil es die Struktur des ganzen Buches widerspiegelt.

Das Rhizom ist eine Wurzel, die in verschiedene Richtungen wächst. Die zwei Philosophen benutzen das Rhizom als alternatives Beispiel, um Wissen zu beschreiben. Normalerweise wird die Struktur des Baumes genutzt, um die Wissenschaften von der Botanik bis hin zur Linguistik darzustellen. Damit geht alles auf *Eins* zurück und es wird eine dialektische

⁸Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 205

⁹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O.

¹⁰Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. S.206

¹¹Deleuze and Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S.160

¹²Deleuze and Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S.218

¹³Message, Kylie *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh, 2005. S. 34

Entwicklung unterstellt. Die Baumsysteme sind hierarchisch, die Elemente sind immer auf die Vorstellung einer höheren Einheit angewiesen¹⁴. Dieses System ist für das westliche Denken charakteristisch. Das Rhizom bietet ein komplexeres und bewegliches Konzept an, dass auch Dichotomien nicht ausschließt.

Das Rhizom ist durch einige Merkmale gekennzeichnet.

1. und 2. Das Prinzip der Konnexion und der Heterogenität. Jeder Punkt eines Rhizoms kann (und muss) mit jedem anderen verbunden werden.¹⁵

Das erlaubt die horizontale Kommunikation zwischen Elementen, die eine reale Entwicklung eines Konzepts beschreiben. Die Elemente sind also heterogen aber sie können trotzdem untereinander kommunizieren. Die Ordnung eines jeden Punktes ist nicht im System schon festgelegt (wie in einem Baum).

3. Die Mannigfaltigkeit: das ist ein zentrales Konzept bei Deleuze. Die Vielfalt wird als Substantiv verwendet, sodass sie keine Beziehung mit dem Einen als Objekt oder Subjekt hat.

Eine Mannigfaltigkeit hat weder Subjekt noch Objekt, sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne dass sie sich dabei verändert¹⁶

Es gibt also keine Maßeinheiten, nur Mannigfaltigkeiten, Variationen von Maßen. Keine Punkte oder Positionen sind anwesend, wie beim Baumsystem - nur Linien.

Das Rhizom ist mannigfaltig: Eins wird abgezogen, die Einheit wird entfernt und die Vielfältigkeit wird gefördert.

Das Mannigfaltige *muss gemacht werden*, aber nicht dadurch, dass man immer wieder eine höhere Dimension hinzufügt, sondern man muss das Einzelne abziehen, immer in n-1 Dimensionen schreiben.¹⁷

4. *Das Prinzip des asignifikanten Bruchs*. Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen werden, es kann andere Linien weiterverfolgen. Die Linien verweisen immer auf einander, die Unterbrechung ist ein Teil des Rhizoms selbst, die Fluchtlinie. Diese chaotische Struktur des Rhizoms kann aber auch hierarchische Strukturen enthalten:

Man vollzieht einen Bruch, man folgt einer Fluchtlinie, aber es besteht immer die Gefahr, dass man auf ihre Organisationen begegnet, die das Ganze neu schichten, also Gebilde, die einem Signifikanten die Macht zurückgeben und Zuordnungen, die ein Subjekt wiederherstellen. [...] Gut und Böse sind nur das Ergebnis einer aktiven und vorläufigen Selektion, die immer wieder vorgenommen werden muss.¹⁸

¹⁴Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.51

¹⁵Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.16

¹⁶Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.16

¹⁷Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.16

¹⁸Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.20

5. und 6. die Prinzipien der Kartographie und des Abziehbildes:

ein Rhizom läßt sich keinem strukturalen oder generativen Modell zuordnen. Jede Vorstellung einer genetischen Achse oder Tiefenstruktur ist ihm fremd.¹⁹

Das Baumsystem ist für Deleuze eine *Logik der Kopie und der Reproduktion*²⁰, also der Repräsentation, wie ich im Paragraphen (vgl. Abschnitt 1.3) detaillierter erklären werde. Ganz anders ist das Rhizom, es ist keine Kopie, sondern eine Karte. Die Karte wird als das Gegenteil einer Kopie verstanden, weil sie offen für neue Experimente ist und keine einfache Reproduktion darstellt.

Ein Rhizom hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, *Intermezzo*²¹

Zusammenfassend kann also das Rhizom als produktive und offene Struktur auch Baumsysteme enthalten, schließt diese nicht aus. So auch das Denken:

Das Denken ist nicht baumförmig, und das Gehirn ist weder eine verwurzelte noch eine verzweigte Materie²²

Das Rhizom ist also nicht nur ein Prozess, der die Mannigfaltigkeit zusammenfasst, sondern eine Umgebung für ständige und generative Wandlung.

1.3 Differenz und Wiederholung

Gilles Deleuze hat *Differenz und Wiederholung*²³ 1968 veröffentlicht. Ich werde nicht das ganze Buch zusammenfassen, sondern nur die Konzepte, die für meine Arbeit relevant sind.²⁴

Das Werk ist eine Kritik der Repräsentation bzw. eine Geschichte der Repräsentation in der westlichen Philosophie. Deleuze beschreibt also, wie die Idee von Repräsentation unsere Möglichkeiten des Denkens und des Tuns beschränkt hat. Repräsentation wird hier durch zwei kennzeichnende Merkmale verstanden: Qualität und Extensität.²⁵ Diese zwei Eigenschaften ermöglichen, dass die Konzepte von Wiederholung und Repräsentation austauschbar werden: Wenn ein Ding eine Qualität hat, kann es auch einem anderen Ding ähnlich sein; wenn ein Ding Quantität hat, kann es auch äquivalent zu einem anderen Ding sein.²⁶ Nach Deleuze erklärt die

¹⁹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.23

²⁰Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.23

²¹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.41

²²Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. a.a.O., S.28

²³Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. München, 1992.

²⁴Eine vollständige Präsentation von Deleuzes Konzepten erfordert eine viel größere Arbeit als einen Paragraphen.

²⁵Joe Hughes, *Deleuze's Difference and Repetition - A Reader's Guide*. London, 2009. S. 12

²⁶Joe Hughes, *Deleuze's Difference and Repetition - A Reader's Guide*. a.a.O., S. 26

Wiederholung an sich selbst die Repräsentation und nicht umgekehrt. Seit Aristoteles sind die Konzepte von Differenz und Wiederholung denen von Identität und Repräsentation untergeordnet. Deleuze versucht, sie von dieser Beziehung zu befreien. Die Differenz muss an sich selbst gedacht werden, unabhängig von der Philosophie der Repräsentation.

Denkmöglich scheint sie [die Differenz] nur als gezähmte zu werden, d. h. in ihrer Unterwerfung unter die vierfache Fessel der Repräsentation: der Identität im Begriff, des Gegensatzes im Prädikat, der Analogie im Urteil, der Ähnlichkeit in der Wahrnehmung.²⁷

Diese vier Eigenschaften der Repräsentation sind für Deleuze Effekte der Differenz, sie werden von ihr selbst produziert.

die Ähnlichkeit, die Identität und selbst die Analogie sind nur Effekte - die durch diese Darstellungen [*préntations*] der Differenz hervorgerufen wurden, und sie sind nicht die Bedingungen, die sich die Differenz unterwerfen und aus ihr etwas Repräsentiertes machen.²⁸

In der Welt der Repräsentation wird die Differenz als Unterschied zwischen Objekten verstanden. Damit ist die Identität der Objekte vorausgesetzt. Nach Deleuze muss Differenz sich selbständig erzeugen und darf sich nicht auf etwas anderes beziehen, muss also frei von den vier Kennzeichen der Repräsentation sein. Um die neue Idee der Differenz zu erklären, verwendet Deleuze einige Metaphern der Wissenschaft, z.B. der Evolution der Spezies oder der Mathematik. So werden viele Eigenschaften der Differenz präsentiert, ähnlich einem Wesen in ständiger Wandlung. Drei davon sind hierbei besonders wichtig²⁹:

- Differenz ist produktiv:

Sie ist produktiv, denn die Gattung teilt sich nicht in Differenzen auf, sondern wird durch Differenzen aufgeteilt, die in ihr die entsprechenden Arten hervorbringen.

- Jede Aufteilung trägt ihre eigenen Eigenschaften und die des Ursprungs, aus dem sie stammt:

Die Differenz transportiert die Gattung und alle Zwischendifferenzen mit sich.

- Die Aufteilung der Differenzen baut einen Weg zu einer letzten synthetischen Differenz auf, so wie bei der Evolution.

²⁷Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 329

²⁸Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 189

²⁹Joe Hughes, *Deleuze's Difference and Repetition - A Reader's Guide*. a.a.O., S. 41

Als Transport der Differenz, Diaphora der Diaphora, verknüpft die Spezifikation die Differenz mit der Differenz in den sukzessiven Ebenen der Einteilung, bis eine letzte Differenz, die der *species infima*, in der gewählten Richtung die Gesamtheit des Wesens und seiner fortgesetzten Qualität verdichtet, diese Gesamtheit in einem Anschauungsbegriff zusammenfaßt und ihn mit dem zu definierenden Term verschmelzen läßt und dabei selbst unteilbares einziges Ding wird³⁰

Aristoteles, Leibniz und Hegel sind alle drei aus dem gleichen Grund kritisiert worden: das Verständnis von Differenz ist so eingeschränkt, dass sie sich im Rahmen der Repräsentation anpassen muss. Nach Deleuze ist Differenz eine unabhängige Grundlage, ein positives Konzept des Denkens und des Machens. Wiederholung steht in enger Beziehung zur Differenz:

Kurz, die Wiederholung ist in ihrem Wesen symbolisch, das Symbol, das Trugbild ist der Buchstabe der Wiederholung selbst. Kraft der Verkleidung und der Ordnung des Symbols ist die Differenz in der Wiederholung enthalten.³¹

Das ist das eigentliche Ziel des Buches: der Zusammenhang zwischen Wiederholung und Repräsentation.

Unser Problem betrifft das Wesen der Wiederholung. Es handelt sich um die Frage, warum sich die Wiederholung nicht durch die Identitätsform im Begriff oder in der Repräsentation erklären läßt - in welchem Sinne sie ein höheres "positives" Prinzip verlangt.³²

1.4 Gegen die Repräsentation, für ein positives Konzept der Realität

Differenz und Wiederholung sind aus drei Gründen zentrale Teile meiner Arbeit :

- die Technologie der Performance, *Motion Tracking*, bietet dem Musiker und Tänzer die Möglichkeit, die Differenz und die Wiederholung als solche und einen oK zu schaffen
- es ist keine Darstellung, die Performance kann nur aufgeführt werden - sie referiert nicht auf ein Original.
- ein Körper (des Tänzers, der Musik, der Performance) ist immer ein vielfältiges Wesen im ständigen Austausch mit den anderen. Die Entwicklung der Arbeit selbst weist diese rhizomatische Dimension auf.

³⁰Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 53

³¹Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 35

³²Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 35

Ausgangspunkt der Deleuze'schen Differenz und Wiederholung sind die Arbeiten von Kierkegaard und Nietzsche, die zwei Philosophen stellen die Bewegung als zentral dar:

Was nun in ihrem gesamten Werk verhandelt wird, ist die Bewegung. [...] Sie wollen die Metaphysik in Bewegung, in Gang setzen. [...] Es genügt ihnen folglich nicht, bloß eine neue Repräsentation der Bewegung vorzulegen; die Repräsentation ist bereits Vermittlung.³³

Deleuze will diesen Schritt des Theaters weiterentwickeln. Differenz und Wiederholung sind also positive und produktive Konzepte, die Bewegung schaffen können.

Im Theater der Wiederholung erfährt man reine Kräfte, dynamische Bahnen im Raum, die unmittelbar auf den Geist einwirken und ihn direkt mit der Natur und der Geschichte vereinen, eine Sprache, die noch vor den Worten spricht, Gesten, die noch vor den organisierten Körpern, Masken, die vor den Gesichtern, Gespenster und Phantome, die vor den Personen Gestalt annehmen - den ganzen Apparat der Wiederholung als „Schrecklicher Macht“.³⁴

Die Beschreibung erinnert an einen Körper mit seinen Kräften und Besonderheiten. Differenz und Wiederholung ähneln schon dem späteren Konzept des oK. Sowohl Kunst als auch Philosophie können diesen oK erfahren und eine rhizomatische Entwicklung seiner Elemente schaffen. Die Erfahrbarkeit des Körpers bringt neue Bedeutungen eines Kunstwerks, die Differenz wird also *sich selbst* zeigen:

Jede Teilrepräsentation muß deformiert, umgelenkt, aus ihrem Zentrum gerissen werden. Jeder Blickpunkt muß selbst das Ding sein, das Ding zum Blickpunkt gehören. Das Ding darf also nichts Identisches sein, muß vielmehr in einer Differenz zerteilt werden, in der die Identität des gesehenen Objekts wie des sehenden Subjekts schwindet. Die Differenz muß zum Element, zur letzten Einheit werden, sie muß also auf andere Differenzen verweisen, durch die sie nie identifiziert, sondern differenziert wird. Jedes Ding, jedes Wesen muß seine eigene Identität in der Differenz vernichtet sehen, wobei jedes nichts als eine Differenz unter Differenzen ist. Man muß die Differenz im Verlauf ihrer Differenzierung zeigen.³⁵

Bekanntlich versucht das (post)moderne Kunstwerk diese Bedingungen zu verwirklichen: es wird in diesem Sinne ein regelrechtes Theater, bestehend aus Metamorphosen und Permutationen. Ein Theater ohne Fixpunkt, ein Labyrinth ohne

³³Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 24

³⁴Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 24

³⁵Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 83

Faden (Ariadne hat sich erhängt). Das Kunstwerk verläßt das Gebiet der Repräsentation, um experimentelle Erfahrung zu werden, transzendentaler Empirismus oder Wissenschaft vom Sinnlichen.³⁶

Diese Überlegungen beschreiben das Verfahren der Differenzierung bzw. wie jedes Element seine Identität entfernen kann, um eine *experimentelle Erfahrung* zu schaffen. Diese Gedanken haben als Richtlinien für die Verwirklichung meiner Performance gedient.

1.5 Resümee

Deleuze wünscht sich eine Revolution des Denkens, wie in der visuellen Kunst:

Die Theorie des Denkens ist wie die Malerei, sie bedarf jener Revolution, die die Wendung von der Repräsentation zur abstrakten Kunst bewerkstelligt - was den Gegenstand einer Theorie des bildlosen Denkens ausmacht.³⁷

Das ganze Projekt von Deleuze ist eine Kritik der Repräsentation und Identität. Er kritisiert Repräsentation als statisches *Bild des Denkens* und die verbreitete Haltung, genau dieses *Bild des Denkens* ständig vorauszusetzen. Von Aristoteles bis Hegel ist das Konzept von Differenz dem der Repräsentation untergeordnet. Was Deleuze anstrebt, ist aber eine Philosophie der Differenz, in der die Differenz nicht bloß ein statisches Gedanke ist, sondern sich selbst an sich selbst erklären kann. Die Idee von Einheit macht also nur Sinn in der Welt der Repräsentation, der Darstellung. Die Differenz an sich produziert stattdessen durch das Entziehen der Einheit - die Einheit des Gottes, des Autors, des Denkens - eine Mannigfaltigkeit. Wenn das Denken nicht auf die Einheit begrenzt ist, kann die Mannigfaltigkeit stattfinden.

Als Beispiel der Mannigfaltigkeit wird das Rhizom verwendet, ein bekanntes Konzept von Deleuze: ein Wurzelgewächs, das in verschiedenen Richtungen wächst, ohne ein Zentrum. Im Gegensatz zur normalen Darstellung unseres Wissens als Baum - eine Struktur, die sich immer auf die Eins bezieht - bietet Deleuze das Rhizom als alternative chaotische und vielfältige Struktur des Denkens. Die Einheit ist auch hier entzogen.

Um seine Konzepte zu artikulieren, benutzt Deleuze viele Begriffe, die sich auf Bewegung beziehen. Das Wort Körper wird oft als Beschreibung einer Idee, eines Konzeptes, eines Prozesses oder eines physischen Körpers benutzt. Wenn man die Einheit vom Körper abzieht, ergibt sich ein organloser Körper: die Ordnung der Organe ist jetzt amputiert. Wenn etwas nicht dargestellt wird, muss es sich in einer Vielfältigkeit von Elementen verteilen. Differenz und Wiederholung sind für Deleuze die Ausgangspunkte, um eine neue Philosophie zu schaffen. Rhizom ist die Struktur und der organlose Körper ist die Praxis.

³⁶Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 84

³⁷Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 345

2 Der organlose Körper in Bewegung: *Entziehen* als Konzept einer Performance.

Deleuze hat sich vielfältigsten Thematiken gewidmet - aber nie der Performance. Wie ich schon im Kapitel 1 erklärt habe, hat die deleuze'sche Theorie eine starke Verbindung zum Körper und zur Bewegung. Einige Wissenschaftler haben schon die Verknüpfung zwischen Deleuze und Performance untersucht. In der Universität von Edinburgh wurde sein Denken besonders vertieft, dort wurde ihm sogar eine Zeitschrift gewidmet, *Deleuze Studies* ³⁸.

In diesem Kapitel werden wissenschaftliche Arbeiten präsentiert, die die Konzepte von Deleuze und das Thema Performance bringen.

Dieses Interesse an den Theorien von Deleuze rührt von ihrem generativen Potenzial her: die Konzepte bestehen aus Worten, die immer Bewegungselemente enthalten. Das deleuze'sche Projekt ist es, eine Philosophie in Bewegung zu schaffen, indem die Konzepte nicht statisch dargestellt werden, sondern als erzeugende Energien, Kräfte und Gedanken. Um so ein Ziel zu verwirklichen, muss man zuerst etwas entziehen, und zwar die statische Rolle des Tänzers, der Musik, des Autors und des Denkens selbst - die Einheit der Repräsentation. Nur so können sich die verschiedenen beteiligten Körper untereinander verflechten, ihre Richtungen und Fluchtlinien tauschen: eine rhizomatische Zusammenarbeit, einen oK entstehen lassen. Besonders wichtig wird also die Rolle der Körper, sei es in Bezug mit der Technologie (Cyborg), sei es in Bezug zum Verfahren des Lernens oder sei es in der Bewegung des Tanzes.

2.1 Performancing at n-1 dimensions

Der oK ist nicht dem Gehirn untergeordnet, der oK ist kein organisches System: Er ist ein Zusammenhang von Teilen, Stücken, Aktionen und Strömen; er ist also ein Zustand, der nie erreicht werden kann, er ist

was übrigbleibt, wenn man alles entfernt hat. Und was man entfernt, ist eben das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen.³⁹

Der oK muss destratifiziert werden, um seine Funktionen schaffen zu können; das ist aber keine Negation des Körpers, kein Löschen der Organe, sondern es wird neuer Platz, neue Beziehungen geschaffen. Was bei Deleuze und Guattari interessant ist, ist das Verhältnis von diesen Beziehungen. Wie sie sich verflechten, wie sie sich bewegen und wie sie ständig etwas anders werden. Im Bezug auf eine Performance nennt Franziska Schroeder dieses Verfahren *performancing*:

³⁸<http://www.eupublishing.com/journal/dls>

³⁹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. S.208,209

performance as a rhizomatic activity, an activity with multiple, non-hierarchical entry and exit points, in which the diagonal can break and free itself, an activity in which multiplicities become constituted, constitutions multiplied and becomings constitute multiplicities. [...] Performancing is performance freed from its respective code; it extracts "particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness that are closest to what one is becoming, and through which one becomes". [3:272].⁴⁰

So entleert ist der oK offen für neue Verbindungen: der oK ist voll von Intensitäten, Strömungen und Gradienten.

it is intense matter that occupies space, it is defined by axes and vectors, gradients and thresholds, by dynamic tendencies involving energy transformation and kinematic movements? [3:153] ⁴¹

Der oK lässt die Intensitäten nicht nur passieren, er erzeugt und verteilt sie auch. Das Verfahren einen oK zu schaffen, ist also eine Mehrheit, ein Rhizom zu schaffen, eine Komplexität die nicht dargestellt, sondern gemacht werden muss. Aus diesem Grund ist es schwierig, das Konzept mit einer einzigen Definition zu beschreiben.

Die Struktur eines oK kann als Rhizom verstanden werden, verschiedene Plateaus bilden dabei ihre Zusammensetzung; das Ergebnis diesen Ebenen ist aber nicht einfach die Summe aller diskreten Komponenten. Die Ebenen sind also keine Einheiten, sondern Richtungen, Ströme, also Elemente in Bewegung, die durch den Körper fließen.

Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen, oder vielmehr aus beweglichen Richtungen. [...] Es bildet lineare Mannigfaltigkeiten mit Konsistenzebene verteilt werden können und von denen das Eine immer abgezogen wird (n-1). ⁴²

Die Mannigfaltigkeit kann nicht durch Hinzufügung erzeugt werden: damit schafft man nur mehr Einheiten, die getrennt von einander sind. Um die Mehrheit des oK zu schaffen, muss das Verständnis der Einheit entfernt werden, die Eins entzogen werden, um die endlose Vielheit zu erzeugen. Ohne die geschlossene Einheit, die Identität und ihre Darstellung, kann eine rhizomatische, organlose Performance verwirklicht werden.

To form a rhizome, we need to performance at n-1 dimensions. ⁴³

⁴⁰Franziska Schroeder, *The Deleuze-ian/Guattarian Performance: performacing at n-1 Dimensions*. Edinburgh, 2005. S. 2

⁴¹Franziska Schroeder, *The Deleuze-ian/Guattarian Performance: performacing at n-1 Dimensions*, a.a.O., S. 1

⁴²Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. S.36

⁴³Franziska Schroeder, *The Deleuze-ian/Guattarian Performance: performacing at n-1 Dimensions*, a.a.O., S.4

2.2 Posthuman

Die Idee des Cyberspace hat eine Diskussion über den Körper ausgelöst. Das Konzept des Cyberspace wurde in der Literatur, in Filmen und Fernsehen entfaltet. Der größte Anteil von dieser Darstellung strebt nach einem Ausstieg des Körpers, der nur durch Cybertechnologie möglich ist. Diese Vorstellungswelt ist sehr beeinflusst vom Konzept der Transzendenz des Körpers und seinen Grenzen. Diese Idee von Transzendenz ist nichts Neues, sondern liegt in der westlichen Kultur, Religion und Philosophie der letzten zweitausend Jahre. Raymond Kurzweil und Hans Moravec sind zwei Denker, die eben den Körper und Intelligenz getrennt verstehen, demnach muss der Körper also überwunden werden.

Eine interessantere und innovativere Ansicht ist die Idee von Cyborg von Donna Haraway: ihr *Cyborg Manifesto*⁴⁴ ist eine der frühesten und wichtigsten Beispiele einer hybriden Realität des Menschen.

Instead of the mother goddess, as representation of the 'pure' and 'whole' earth, Haray offers the cyborg, an impure hybrid of flesh and machine. When Haray insists that *[W]e are cyborgs. The cyborg is our ontology*,⁴⁵ she means that we have always been more porous than Enlightenment rationality led us to believe.⁴⁶

Haraway benutzt das Cyborg als Metapher unserer hybriden Natur, sodass die sozialen und politischen Voraussetzungen unserer Gesellschaft in Frage gestellt werden können. Haraway, wie auch Katherine Hayles, verweigern Transzendenz und Dualität (Körper vs Geist) und bieten ein gemischtes Paradigma.

Diese Vorstellung impliziert ein anderes Verständnis von Identität und Subjekt. Hier kommt Deleuze ins Spiel:

Deleuze [...] argues for a mode of thought that does not subjugate difference to identity. Instead, he offers a theory of forces that are differentiated by varying degrees of intensity. [...] Deleuze's point here is that difference is prior to and produces individuals.⁴⁷

Für Deleuze ist das Individuum das Ergebnis einer Folge von Differenzierungen, nicht eine Essenz: Das Subjekt hat also keine festen Grenzen, sondern bleibt offen für Änderungen und

⁴⁴Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York, 1991), S.149-181.

⁴⁵Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. a.a.O., S.150

⁴⁶Ella Briens, *The 'Virtual' Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman*. In Deleuze and the Body. Edinburg 2011. S.127

⁴⁷Ella Briens, *The 'Virtual' Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman*, a.a.O., S.127

dafür anders werden zu können. Das Dasein ist bei Deleuze mit Werden ersetzt. Die Subjektivität wird als ständiger kreativer Prozess verstanden. Wenn Identität kein geschlossenes Konzept ist, fallen auch die Grenze zwischen organisch und nicht-organisch, menschlich und maschinell oder menschlich und tierisch weg. Wenn man die Realität als gemischt und komplex versteht (also keine Dualität), macht es keinen Sinn mehr von einem virtuellen oder materielle Körper zu reden. Interessanter sind die Beziehungen zwischen unseren Körpern, Gehirnen, Umgebungen, Identitäten und die Vielzahl von Kräften.

2.3 Körper des Lernens

Ein Körper ist für Deleuze ein *Intensitätsmilieu*, eine offene Gruppierung, die in ständiger Bewegung und ständigem Austausch bleibt. Der Körper kann also ein physikalischer Körper, ein Objekt oder ein Konzept sein. Ein Beispiel für die Beziehung zwischen Körper und Geist ist die Tätigkeit des Lernens. Anna Cutler und Iain MacKenzie erweitern dieses Beispiel und benutzen die Deleuze-Theorie, um die Voraussetzungen die dahinter stecken zu verdeutlichen.

Wenn man schwimmen lernen will, muss man sich in einem Prozess engagieren, nämlich zwischen dem eigenen Körper und dem Körper des Wassers. Jeder Körper hat für Deleuze einen universellen und einzelnen Aspekt:

Each body has a universal aspect to the extent that it is constituted by a system of differential relations such that we can talk of how a human body embodies these relations as opposed to the manner in which these relations as opposed to the manner in which relations are embodied within a body of water. [...] None the less, every body is composed of particular variations within the system of relations that constitute the objective idea. To learn to swim is to bring the singularities of one's own body into contact with particular depths, waves and eddies of the body of water that one enters.⁴⁸

Noch ein dritter Körper wirkt in diesem Spiel mit ein: Der Körper der Erkenntnis, in diesem Fall wird er vom Schwimmerlehrer verkörpert. Eine klassische Interpretation würde den Körper des Lernenden als passiv interpretieren, da er das Wissen aufnimmt und die Erkenntnis des Lehrers erreichen kann. Deleuze bietet aber eine andere Interpretation, sodass eine dogmatische Art des Denkens verhindert werden kann; das Lernen wird also als aktive Tätigkeit verstanden. Die Erkenntnis ist kein Ziel das man erreichen kann, sondern einen Prozess, die Schaffung von neuen Zusammenhängen innerhalb unseres biologischen Körpers, die unsere Interaktion mit dem Körper des Wassers beeinflusst.

⁴⁸Anna Cutler and Iain MacKenzie, *Bodies of Learning*. In Deleuze and the Body. Edinburg 2011. S.53

The place of learning will only be 'found' if we go in search of the nonobjectifiable brain by creating new relationships between the three bodies involved in the learning process: organic bodies, physical bodies and bodies of knowledge.⁴⁹

Die Beziehung zwischen Körper und Geist wurde schon in den Theorien von Merleau-Ponty und Butler in Frage gestellt. Sie entwickelt eine Kritik des kartesischen Dogmatismus formuliert und werten den Körper in seiner Beziehung mit dem Geist auf: Der Körper wird also der Ursprung des Denkens. Obwohl diese Theorien sehr wichtig und revolutionär sind, bleibt der Körper der Erkenntnis unbeteiligt am Prozess des Lernens. Die Frage ist jetzt, ob es möglich ist, diese drei Körper im Gleichgewicht interagieren zu lassen, ohne dass einer privilegiert wird. Die Antwort dazu kommt aus den Neurowissenschaften, besonders von O'Shea und Singer: das Gehirn ist als verlängertes, körperliches System verstanden, das mit seiner Umgebung interagieren kann.

In proposing the differentiated nature of each 'brain' that communicates with others, Singer is arguing that any knowledge of ourselves is conditioned by the prior emergence of differentiated brains that have the capacity of communicating with each other.⁵⁰

Was Singer hier Kommunikation nennt, ist in unserem Kontext das Lernen: Die drei Körper lernen in dem sie miteinander ihre Differenzen auszutauschen. Genau dieses Verfahren stellt das nicht-objektivierbare Gehirn dar:

we can specify Deleuze and Guattary's understanding of the 'nonobjectifiable brain': it is 'nonobjectifiable' precisely because it emerges through a process of pre-subjective communication understood as a process of selection. [...] As we have already characterised this process of selection as the learning that occurs through bodily interaction, we can now conclude that learning 'amongst differentiated brains' has a transcendental priority to any knowledge we have of that learning process.⁵¹

Was noch klar gemacht werden muss, sind die Konzepte von Lernen und Erkenntnis. Erkenntnis ist nicht der Zustand, der durch Lernen erreicht werden kann; Erkenntnis wird erlangt durch die Interaktion zwischen Körpern, welche man Lernen nennt. Erkenntnis ist nicht das Ende des Lernens, sondern ist das, was sich durch das Lernen ergibt. Wenn man die Erkenntnis so versteht, ist es auch klar, dass sie nicht besessen werden kann, sondern nur erzeugt durch die Kommunikation zwischen Körpern im Prozess des Lernens.

⁴⁹Cutler, Ana und MacKenzie, Iain, *Bodies of Learning*, a.a.O., S.59

⁵⁰Cutler, Ana und MacKenzie, Iain, *Bodies of Learning*, a.a.O., S.65

⁵¹Cutler, Ana und MacKenzie, Iain, *Bodies of Learning*, a.a.O., S.65

2.4 Zwischen Körper und Philosophie

Die Bewegung ist der Ausgangspunkt von Deleuzes *Differenz und Wiederholung*: Nietzsche und Kierkegaard werden hier als die Philosophen der Bewegung bezeichnet.⁵² Deleuze entwickelt die Konzepte des Körpers und der Bewegung auch in anderen Werken, z.B. im *Tausend Plateaus* und *Nietzsche und die Philosophie*⁵³. Philipa Rothfield erklärt den Zusammenhang zwischen Deleuze, Nietzsche und Tanz in *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*⁵⁴. Der Körper ist für Deleuze ein Zusammenhang von verschiedenen Teilen, die sich von anderen Körpern beeinflussen lassen können. Der menschliche Körper ist nur ein Beispiel, ein Körper kann ein Objekt, eine Tätigkeit oder eine Idee sein. Das Konzept bietet sich als offene Alternative zum klassischen Konzept der Identität.

A body is not defined by either simple materiality, by its occupying space ('extension'), or by organic structure. It is defined by the relations of its parts (relations of relative motion and rest, speed and slowness), and by its actions and reactions with respect both to its environment or milieu and to its internal milieu.⁵⁵

Diese Beschreibung eines Körpers kann auf den Tanz übertragen werden, seine Ausdehnung im Raum und die verschiedenen Teile, die mit dem Rest interagieren. Genau diese Teile des Körpers sind für Deleuze interessant, sie sind die verschiedenen Ebenen, Plateaus: die Singularitäten, die die Mannigfaltigkeit zusammenschaffen. Diese Singularitäten sind aber keine Einheit, sondern Bewegungen, Richtungen oder Vektoren.

The body is thus conceived as a series of evolving, differentiated states which are themselves constituted by a plurality of distinct, though related, forces.⁵⁶

Menschliche Bewegungen und die entsprechende Improvisation sind ein klares Beispiel der Interaktion zwischen verschiedenen Ebenen, Kräften oder Richtungen: *the Passing Moment* ist für Philipa Rothfield die Zeit von diesem Aufeinandertreffen, in dem verschiedene Körper sich treffen, austauschen und erzeugen.

dance consists of a succession of activities, of movements, each of which could be seen as the momentary formation of a body.⁵⁷ The dancer's body can consist of a multiplicity of bodies, each with its own formative relations of force, quality of

⁵²Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 24

⁵³Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg, 2008.

⁵⁴Philipa Rothfield, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*. In *Deleuze and the Body*. Edinburgh 2011.

⁵⁵Baugh, Bruce *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh, 2005. S. 30-31

⁵⁶Philipa Rothfield, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*. a.a.O., S. 205

⁵⁷Philipa Rothfield, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*. a.a.O., S. 213

interaction and inherent dynamic. [...] Dancing is the movement from state to state, body to body, the passage of the passing moment.⁵⁸

The Passing Moment kann auch als Präsenz im Raum verstanden werden, die Kommunikation zwischen Körper und Raum. Die Nutzung des Raums spielt dabei eine große Rolle. Schon hier können wir ein Verständnis der Repräsentation und des Rhizoms, der Differenz erreichen:

Einen Raum ausfüllen, sich in ihm aufteilen, ist sehr verschieden von einer Aufteilung des Raums. Jenes ist eine umherschweifende und gar 'wahnsinnige' Verteilung, in der sich die Dinge über die ganze Ausdehnung eines univoken und ungeteilten Seins hinweg ausbreiten. Es teilt sich nicht das Sein gemäß den Erfordernissen der Repräsentation auf, vielmehr verteilen sich in ihm alle Dinge in der Univozität der bloßen Präsenz (das All-Eine).⁵⁹

2.5 Resümee

Voraussetzung der ganzen Deleuze'schen Theorie ist das Entziehen der Einheit. Die Einheit steht für den Gott, den Autor, den Schauspieler bzw. für Repräsentation und Identität. Wenn man es schafft, diese Einheit abzuziehen, kann die Mannigfaltigkeit hergestellt werden.

Das stimmt sowohl für jedes Konzept von Deleuze als auch für meine Performance. Man muss die Performance zuerst auf n-1 schaffen bzw. die Einheit der Musik, des Tanzes, des Menschen muss entfernt werden. Jedes Element muss Raum für die Interaktion mit den anderen Körpern lassen. Die Bewegung der Mannigfaltigkeit kann jetzt stattfinden.

Ein Beispiel des oK ist der Cyborg bzw. das hybride Wesen, das die Interaktionen zwischen Technologie und Mensch darstellt. Das Konzept von Identität wird hier zu eng, weil es eine geschlossene Darstellung der Wirklichkeit ist. Dahingegen bieten die Deleuze'schen Ideen des Körpers und des Rhizoms ein offenes System, welches einen ständigen Austausch (*Variation* würde Deleuze sagen) erfasst und erzeugt: Der Prozess des Lernens zeigt genau diese Art von Interaktion. Lernen ist nie ausschließlich ergebnis- oder zielorientiert, sondern hat prozessualen Charakter, ist ein Körper, also immer im Werden.

Tanzen ist eine Tätigkeit. Ihre Bewegung erzeugt eine Vielfalt von Körpern im Austausch und ist so geeignet die gesamte deleuze'sche Theorie zusammenzufassen. Endlich vom statischen Bild des Denkens befreit, kann man jetzt beweglich denken: Wichtig werden also die Richtungen, Kräfte, Variationen eines Körpers. Die Konzepte fließen, multiplizieren sich und finden ihre Verbindungen, genau wie im Tanz, im Rhizom, im organlosen Körper.

⁵⁸Philipa Rothfield, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*. a.a.O., S. 215

⁵⁹Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 60

3 Die Performance entziehen

Um eine organlose Performance zu schaffen, muss man etwas entziehen bzw. die Einheit der Repräsentation. Was danach übrig bleibt ist ein Moment der Begegnung zwischen verschiedenen oK: ihre Variation, Richtungen und Bewegungen.

Carmelo Bene ist ein gutes Beispiel eines organlose Theaters. Bene entzieht in seinen Werken die Elemente der Macht und setzt alles in ständige Variation. Damit ist die Repräsentation untergraben, die Autoren werden nur Operateure ihrer eigenen Kunst und das Theater wird minder.

Nach Deleuze sind Entwicklung, Entstehung und Ergebnis keine getrennte Phasen eines Verfahrens. Diese Struktur ist nur eine Darstellung der Repräsentation. Die Philosophie der Differenz versteht diese drei Phasen als einen Zusammenhang. Dieses Konzept spiegelt sich während der Realisierung meiner Performance.

3.1 Wie kann man eine organlose Performance schaffen?

Ein schöner Übergang von deleuze'schen Theorien zu der Praxis einer Performance ist der Begriff *differential presence* von Laura Cull⁶⁰. Das Konzept verbindet die Ontologie der Differenz von Deleuze mit der Performance:

Performance can be constructed as an event in which differential presence is released - not as a representation of Deleuze's ontology of difference, but as a creation that repeats the difference of the world.⁶¹

Laut Deleuze sind die Beziehungen zwischen Objekten wichtiger als das Objekt selbst. Dasein ist für Deleuze nicht eine feste Identität, sondern einen unstabilen Strom von entsprechenden Intensitäten. Beisein ist für Deleuze Werden.

Laura Cull listet drei verschiedene Arten differenzieller Präsenz auf, die auf einer erfahrbaren Ebene erscheinen. Differentiale Präsenz ist bei Deleuze spürbar als *Affekt*, d.h. der Unterschied oder Variationen, die passieren, wenn zwei Körper aufeinander stoßen.

Präsenz als Affekt impliziert einen Austritt aus sich selbst, ein Annullieren seiner selbst und eine Komposition, eine Zusammenarbeit mit anderen Kräften⁶².

What is at stake is a re-thinking of thinking itself as something that a body can do, as

⁶⁰Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. Unveröffentlichte Konferenz, University of Exeter, March 2009. http://northumbria.academia.edu/LauraCull/Papers/336524/Deleuze_and_differential_presence_in_performance

⁶¹Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. a.a.O., S. 1

⁶²Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. a.a.O., S. 2

something that inhuman and human bodies do do, insofar as thinking is defined as creation rather than representation.⁶³.

Die zweite Erscheinung der differentialen Präsenz ist ein besonderes Verständnis des Denkens:

Es gibt etwas in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen Begegnung, und nicht einer Rekognition.⁶⁴

Denken ist also nicht das Ergebnis der Sprache, sondern die *fundamentale Begegnung*, die man nur spüren und fühlen kann. Das Denken produziert durch seine Repräsentation Objekte der Rekognition, die das Denken nicht stören, sondern ein Bild von sich selbst produzieren, ein *Bild des Denkens*: die Tätigkeit des Denkens stellt das Denken selber nicht zur Diskussion. So wie das Beispiel der Dummheit: Alles, was nicht als ein Objekt der Rekognition erkannt werden kann, wird als Dummheit, Bösartigkeit oder Wahnsinn ausgegrenzt:

Die Dummheit, die Bösartigkeit, der Wahnsinn werden als Fakten einer äußeren Kausalität betrachtet, die Kräfte ins Spiel bringen, die selbst äußerlich sind und die Rechtschaffenheit des Denkens von Außen her auf Abwege zu bringen vermögen - und dies in dem Maße, wie wir nicht ausschließlich Denkende sind.⁶⁵

Nach Deleuze können wir wirklich nur denken, wenn es schwierig ist, etwas zu erkennen: damit wird das *Bild des Denkens* in Frage gestellt und es besteht die Möglichkeit einer Begegnung. Der Körper (in Deleuzes Sinn) denkt in einer ganz anderen Weise: Kräfte, Bewegungen, Richtungen. Dieses Verständnis vom Denken wird klar, wenn man Philosophie oder Kunst produziert:

making art or doing philosophy involves a process of capture that repeats the difference of the encounter in a manner that, in turn, forces new thoughts upon an audience.⁶⁶.

Ein drittes Verständnis der differentialen Präsenz ist das Konzept von Dauer, das Deleuze von Bergson übernimmt. Dauer ist eine erlebte Erfahrung, die Einheit und Differenz in einen Strom von Vernetzungen zusammenbringt, die immer anwesende Gegebenheit seiner Erfahrung.

'differential presence' operates on the level of experience as that which undoes identity, makes us think and reveals other durations or ways of being in time.⁶⁷.

⁶³Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. a.a.O., S. 2

⁶⁴Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 182

⁶⁵Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 194

⁶⁶Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. a.a.O., S. 4

⁶⁷Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. a.a.O., S. 7

In meiner Performance versuche ich, einen Moment von differentialer Präsenz zu schaffen, in dem man nicht durch kartesianische Voraussetzungen denkt, sondern durch den Körper und seine Eigenschaften etwas erzeugt.

whether we are making ourselves a body without organs or a theatre without organs, we need to look for a 'point' at which we can 'patiently and momentarily dismantle' the organism, the subject, signification⁶⁸.

3.2 Carmelo Bene: *Ein Manifest weniger*

*Ein Manifest weniger*⁶⁹ ist der zentrale Text über die Verbindung zwischen Deleuze und Performance. Der Text ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen Deleuze und dem italienischen Theater- und Filmregisseur, Schauspieler und Autor Carmelo Bene. Benes Kollaboration ist das Theaterskript *Richard III*; Deleuze schreibt eine Art von Kommentar zu Benes Text. Das ist die perfekte Gelegenheit, das Thema *Repräsentation* durch ein konkretes Beispiel zu entwickeln und erklären.

Das Hauptproblem ist eben Repräsentation bzw. die Darstellung des Theaters. Die Lösung ist die Herstellung eines Theater ohne Darstellung, so dass die Bedingungen für die ständige Wandlung erreicht werden können.

In this essay, Deleuze develops the concept of a theatre of 'perpetual variation', a theatre that subtracts the organizing elements of theatrical representation - such as plot, character and dialogue - in order to 'release a new potentiality of theatre, an always unbalanced, nonrepresentative force'⁷⁰.

Drei Schritte müssen dabei vorgenommen werden.

1. Zuerst müssen die stabilen Elemente abgezogen werden. Das ganze königliche und fürstliche System, die ganze Macht des Staates wird entfernt, beseitigt. Das ganze Werk ist bei dieser Befreiung gekennzeichnet, auch in der Aufführung selbst:

die Konstanten oder Invarianten eliminieren, nicht nur in der Sprache und den Gebärden, sondern auch in der theatralischen Repräsentation und in dem, was auf der Bühne repräsentiert wird; also alles eliminieren, was Macht *ausmacht*, die Macht dessen, was das Theater repräsentiert (den König, die Fürsten, die Herren, das System), aber auch die Macht des Theaters selbst (den Text, den Dialog, den

⁶⁸Laura Cull, *How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence*. In *Theatre Research International*, Vol. 34, No.3. S. 252

⁶⁹Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. Berlin, 1980.

⁷⁰Laura Cull, *How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence*. a.a.O., S. 247

Schauspieler, den Regisseur, die Struktur); folglich alles in fortgesetzte Variation übergehen lassen.⁷¹

So befreit kann Riccardo den Mann des Krieges spielen. Deleuze nennt das Vorgehen von Bene Entziehung, Amputation; das ist eine rhizomatische Entwicklung des Stücks, eine *kreative Fluchlinie*, die neue Türen aufmacht. Der Titel selber, *ein Manifest weniger*, ist von einem anderen Werk Benes *Un Amleto di meno* (einen Hamlet weniger) inspiriert: Dort wird Hamlet entzogen. Deleuze unterscheidet ganz klar, dass Benes Theater kein Gegendtheater oder Avantgardetheater ist: Es geht darum, alle Machtelemente zu subtrahieren, in der Sprache und den Gebärden; die Geschichte wird amputiert, die Struktur gestrichen, alle Konstanten, alle stabilen Elemente werden subtrahiert, auch der Text und der Dialog werden amputiert.⁷² Alle gestrichenen Elemente werden also *Rohstoff für die Variation*.

2. Nach der Amputation muss alles in eine fortgesetzte Variation platziert werden. Wie ich schon im Paragraph 1.3 erklärt habe, spielt die Bewegung eine zentrale Rolle in Deleuzes Denken. Differenz und Wiederholung sind Konzepte, die diese Bewegung erzeugen, als Alternative zur Identität und Repräsentation. Diese Bewegung des Denkens entwickelt sich in Benes Theater durch die Amputation der klassischen Figuren des Theaters selbst:

Das Stück ist zunächst mit dem Aufbau der Figur verwoben, ihrer Einführung, ihrer Geburt, ihrem Stammeln, ihren Variationen, ihrer Entwicklung. [...] Der Theatermann ist kein Autor, Schauspieler oder Regisseur mehr. Er ist ein Operateur. Unter Operation muss man die Bewegung der Subtraktion, der Amputation verstehen, die aber schon von der anderen Bewegung überdeckt wird, die etwas unerwartetes entstehen und wuchern läßt, wie im Falle einer Prothese.⁷³

Wie bei einer Prothese wird etwas amputiert, aber danach wird etwas Neues wachsen: Nur das kann Benes Vielfältigkeit befreien.

3. Zuletzt wird Benes Theater *minderer*.⁷⁴ Es gilt hier bei der Sprache, dass man sie als *groß* oder *klein* bezeichnen kann. Die großen Sprachen sind die Sprachen der Macht dem entgegen stehen die kleinen Sprachen, die die Möglichkeit der kontinuierlichen Variabilität anbieten, *in welcher Dimension auch immer: in phonologischer, syntaktischer, semantischer, oder auch stilistischer Hinsicht*⁷⁵. Diese Eigenschaft der kleinen Sprache verbreitet sich auf das ganze Theater von Bene: *insofern erweist sie sich das Theater oder Schauspiel*. Allerdings können auch die großen Sprachen aus Minderheiten bestehen, großen und kleinen Sprachen bezeichnen nicht

⁷¹ Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 64.

⁷² Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 50.

⁷³ Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 38.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 43.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 47-48.

verschiedene Sprachen, sondern einen unterschiedlichen Gebrauch derselben Sprache.⁷⁶ Um die Minderheit der Sprache zu schaffen, ist die Sprache in fortwährender Variation anzuwenden:

zweisprachig sein, aber in ein- und derselben Sprache, ein Fremder sein, aber in der eigenen Sprache, stottern, aber so, dass die Sprache selbst zu stottern beginnt und nicht nur das Sprechen. [...] Die eigene Sprache muss man der Heterogenität der Variation unterziehen. Innerhalb derselben muss ein minoritärer Gebrauch von ihr gemacht und die Elemente der Macht oder Mehrheit müssen gestrichen werden.⁷⁷

In seiner eigenen Sprache fremd sein heißt aber nicht wie ein Ausländer zu reden. Man muss hingegen die Sprache gut sprechen können, jedoch eine Fluchtlinie der Variation einführen, so dass wir uns fremd in unserer Sprache fühlen: Bene stottert, flüstert, baut seine Sprache ab, so wie er die Macht im Text abzieht.

So wie die Sprache wird auch die Gebärde bei Bene amputiert: Das ist auch Rohstoff für eine fortwährende Variation. Außerdem stehen Sprache und Gebärde im einen engen Zusammenhang, beide müssen *ineinandergesetzt werden* und ein und dasselbe Kontinuum bilden. Ziel der Kunst wird also die Herstellung und das Verständnis von dieser Variation und die Künstler werden Operateuren, die die Variation messen:

Die Unterordnung der Form unter die Geschwindigkeit, unter die Variation der Geschwindigkeit, die Unterordnung des Subjekts unter die Intensität oder den Affekt, die intensive Variation von Affekten, scheint uns in den Künsten zwei wesentliche Ziele zu erreichen.⁷⁸

3.3 Entwicklung, Entstehung und Ergebnis: ein Zusammenhang untrennbare Konzepte

Seit etwa einem Jahr beschäftige ich mich mit der Technologie des Motion-Tracking. Die Möglichkeit, menschliche Bewegung in Musik zu verwandeln, hat mich sofort fasziniert. Besonders wichtig ist für mich die öffentliche Beziehung der Theorie von Gilles Deleuze bzw. dem Rhizom, dem organlosen Körper und Mannigfaltigkeit. Damit ist auch vorausgesetzt, dass dieses Kontinuum des Denkens keinen Anfang oder Ursprung hat: *weil der Beginn immer nur dazwischen beginnt*⁷⁹. Die Illusion der Repräsentation zeigt eine Reihenfolge, mit einem Anfang und einer Wiederholung. Eine Idee ist aber für Deleuze ein Zusammenhang zwischen Entstehung,

⁷⁶Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 48.

⁷⁷Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 53-54.

⁷⁸Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. a.a.O., S. 59.

⁷⁹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 449

Entwicklung und Ergebnis. Was als Ursprung einer Idee bezeichnet wird, ist eigentlich die Differenz selbst.

Die Struktur, die Idee, das ist das "komplexe Thema", eine interne Mannigfaltigkeit, d.h. ein System nicht lokalisierbarer mannigfaltiger Bindung zwischen differentiellen Elementen, das sich in realen Relationen und aktuellen Termen verkörpert. Wir sehen in diesem Sinne keinerlei Schwierigkeit, Genese und Struktur miteinander zu vereinbaren. [...] Man braucht nur Zu begreifen, daß sich die Genese nicht von einem aktuellen Term, wie klein er auch sein mag, zu einem anderen aktuellen Term in der Zeit vollzieht, sondern vom Virtuellen zu seiner Aktualisierung, d. h. von der Struktur zu ihrer Verkörperung, von den Problembedingungen zu den Lösungsfällen, von den differentiellen Elementen und ihren idealen Bindungen zu den aktuellen Termen und verschiedenen realen Relationen, die zu jedem Zeitpunkt die Aktualität der Zeit bilden.⁸⁰

Das Schaffen einer organlosen Performance zeigt diese Elemente deutlich. Die Einheit des Autors, des Tänzers, der Musiker, des Choreographen ist entzogen. Jedes Element bzw. jeder Operateur hat etwas von sich selbst entfernt bzw. von seiner eigenen Rolle, die seine Identität kennzeichnet. Nur so können wir untereinander kommunizieren, die Kräfte und die Richtung des Anderen spüren und verkörpern.

Wo fängt meine Arbeit an? Mit meiner Musik? Mit dem Tanz? Oder mit einem Konzept? All diese Fragen machen keinen Sinn. Viel interessanter ist die Interaktion, die Variation zwischen den verschiedenen Körpern und Operateuren. Man kann nicht in Einheiten denken, man muss zusammenwirken.

Die Musik besteht aus Sounds, die ich im letzten Jahr selbst produziert habe. Die Technologie des Motion-Tracking habe ich durch die Umsetzung einiger Projekte gelernt, z.B. die Erfahrung bei dem Cynetart Festival (vgl. Abschnitt 4.2). Die theoretische Grundlage habe ich auf der Basis Deleuzes Theorie aufgebaut und mit Hilfe von Professorin Sabine Sanio entwickelt. Als nächsten Schritt habe ich die Hilfe einer Choreographin gesucht. Caroline Scholz Ott hat mir in diesem Sinne sehr geholfen, um meine Idee besser zu organisieren, um einen Tänzer zu finden und um die Performance zu gestalten. Der Tänzer Nils Freyer hat sich bereit erklärt, mit Musik und Bewegung zu experimentieren.

Die Performance ist in der Proben entstanden, weil sie die eigentliche Gelegenheit war, die verschiedenen Körper zusammen arbeiten zu lassen. Diese Situation kann bei jeder Art von Performance erlebt werden. Allerdings ist in diesem Fall deutlich: die Bewegungen wirken nur mit der Musik und umgekehrt. Es gibt also keinen Anfang und kein Ergebnis; die Performance

⁸⁰Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. a.a.O., S. 234-235

existiert nur in verschiedenen Körpern, die zusammenwirken und ständig ihre Richtungen, Bewegungen und Variationen austauschen.

4 Entwicklung einer organlosen Performance

In diesem Kapitel werde ich die Entwicklung meiner Performance erklären. Die verwendete Technologie heißt *Motion Tracking*: durch eine Kamera und eine Software kann man die menschliche Bewegung im Sound verwandeln. Das Festival Cynetart wendet diese Technologie beim Tanz an; es war eine passende Gelegenheit diese Technologie zu benutzen, entsprechende Musik zu komponieren und eine didaktische Erfahrung.

Die letzten zwei Paragraphen erklären die Struktur der Performance und den Vorgang der Proben im Zusammenhang mit den Deleuze'schen Konzepten.

4.1 Die Technologie

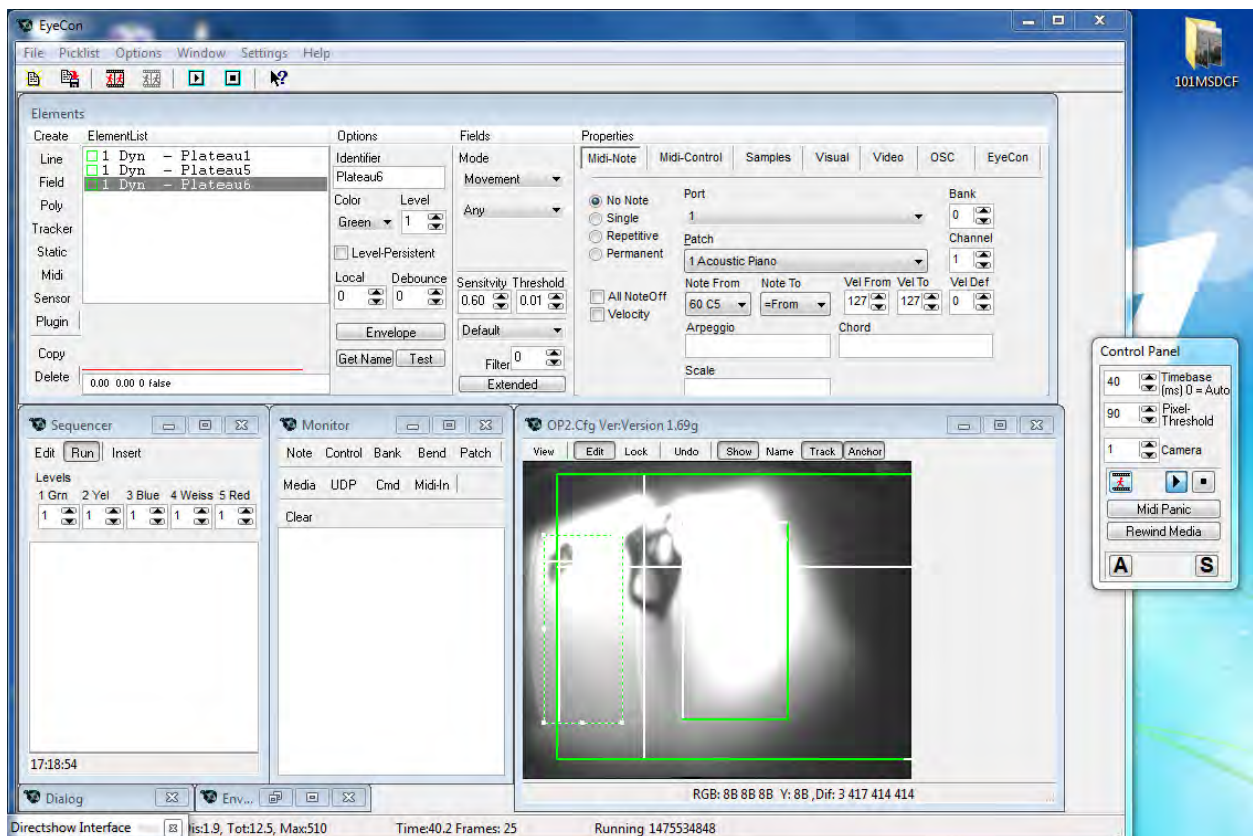
Kinect (vgl. Abb. 1(a)) ist eine Hardware der Videospielekonsole Xbox 360; damit kann man durch Körperbewegung die Software bedienen. Im November 2010 wurden Open-Source-Treiber für Kinect veröffentlicht: Dadurch wurde eine Vielfalt von Anwendungen, die den Körper als zentrale Softwaresteuerungsinterface benutzen, ermöglicht. Dank diesem Hack kann man die Kinect direkt an einen Computer anschließen und benutzen.

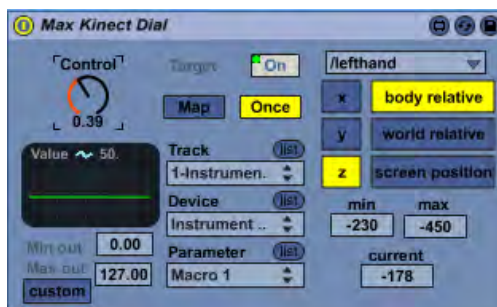
Was diese spezielle Kamera von einer normalen Kamera unterscheidet, ist ein dreidimensionaler Raum und menschliche Erkennung. Die Möglichkeit mit einer dreidimensionalen Welt zu interagieren, hat das Gerät bekannt gemacht. Viele Begeisterte haben verschiedene Anwendungen entwickelt: Spiele, Musikcontroller, Fernsehsteuerungssysteme, etc. Es gibt sogar eine Webseite⁸¹, die alle neue Ideen und Software sammelt. Das Motion-Tracking-Feature von Kinect ist besonders gut, wenn man es mit einer normalen mittel-preis Kamera vergleicht. Eine normale Kamera braucht, um menschliche Bewegung zu erkennen, eine Software, die durch Farbe und Bildvergleich die Differenz zwischen einem statischen Bild und neuen Elementen erkennen kann. Mit der Kinect werden Menschen gleich erkannt und die wichtigsten Gelenke eines Menschen in raumbezogenen Werten an den Rechner geschickt: damit ist es technischerweise ziemlich einfach, die Bewegung eines Gelenkes einem Parameter zuzuordnen.

Anfang Juli hat Ryan Challinor, ein Programmierer aus Cambridge, eine spezielle Software und einige Max/MSP Patches⁸² veröffentlicht. Damit kann man einfach ein menschliches Gelenk einem Parameter in Ableton Live zuordnen (vgl. Abb. 1(c)). Mit diesem System muss man zuerst den eigenen Körper erkennen lassen bzw. man muss sich mit erhobenen Händen vor die Kamera stellen. Diese technologische Bedingung werde ich in meiner Performance ausnutzen.

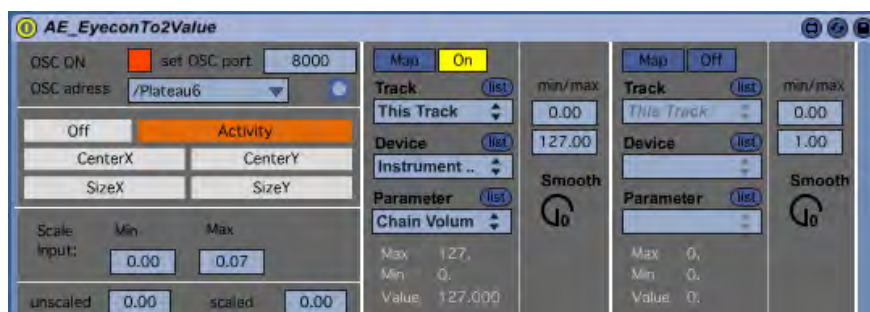
⁸¹<http://www.kinecthacks.com/>

⁸²<http://synapsekinect.tumblr.com/>

(a) Die *Kinect* Sensorleiste.(b) Ein Screenshot der *Eyecon* Software.



(c) Ein Screenshot des Max/MSP Plugins für die *Kinect*.



(d) Ein Screenshot des Max/MSP Plugins für *Eyecon*.

Das andere Motion Tracking System, das ich verwendet habe, ist *Eyecon* (vgl. Abb. 1(b)). Die Software hat der Künstler Frieder Weiß entwickelt, der Tänzer Robert Wechsler hat mitgewirkt. Mit *Eyecon* kann man durch eine Kamera die aufgenommene Fläche markieren, aufteilen und interaktive Felder oder Linien herstellen. Außerdem kann man einige Daten des Feldes übermitteln, z.B. die Größe, die Breite, die Richtung der Bewegung, die Ausdehnung des Körpers oder einfach die Quantität der Bewegung (Aktivität). Die Daten der Bewegung können direkt von *Eyecon* in Musik verwandelt, oder durch OSC zu einer anderen Software oder einem Rechner geschickt werden. Matthias Härtig hat einige Max/MSP Plugins für Ableton Live geschrieben, ich habe sie auch für meine Arbeit verwendet (vgl. Abb. 1(d)). Diese Konfiguration ermöglicht eine flexiblere Handlung der Aktivität des Tänzer und verschiedene Arten von Interaktion zu der Musik oder den Projektionen. Wie man mit dieser Technologie umgeht, habe ich durch die Zusammenarbeit beim *Cynetart 2011* (vgl. Abschnitt 1.3) gelernt und für meine Arbeit verwendet.

Um ein Werk durch diese interaktiven Systeme herzustellen benötigt die Mühe eines jeden Teilnehmers. Es kann nicht von einer *Einheit* (sei es Choreograph, Musiker oder Tänzer) geschaffen werden, sondern muss durch eine Vielfältigkeit von Wissen zwischen den verschiedenen Körper verteilt werden. Das ist der Ausgangspunkt für eine rhizomatische Anwendung dieser Software, um die deleuze'sche Theorie in einem praktischen Beispiel zu

schaffen.

4.2 Cynetart 2011: die Musik muss entzogen werden

*Cynetart*⁸³ ist ein Festival für computerbasierte Kunst. Seit 1997 findet das Festival jedes Jahr in Dresden statt, organisiert von der *Trans-Media-Akademie Hellerau*. *Schwerpunkt des internationalen Festivals liegt in der Thematisierung der Veränderung von Körperwahrnehmung durch die neuen Informationstechnologien.*⁸⁴ Jedes Jahr werden viele Arbeiten präsentiert, die Medientechnologie, Kunst und Wissenschaft verknüpfen.

Cynetart 2011 hat vom 16.11 bis 26.11 stattgefunden. Ein wichtiges Projekt der Veranstaltung im Jahr 2011 war das *A.P.P.I.A. lab*, eine experimentelle performative Installation. Es wurde von Klaus Nicolai konzipiert, mit der audio-visuellen Arbeit von Matthias Härtig und der Software von Frieder Weiß (*Eyecon*⁸⁵ und die noch nicht veröffentlichte *Kalypso*). Der Name stammt von dem Architekten Adolphe Appia, der die klassische Rolle des Körpers auf der Bühne erneuert hat.

Sein Schaffen in Hellerau zielte auf eine Verbindung zwischen *plastischem* Bühnenraum und der Bewegungsintensität der Darsteller. In diesem, auf neue Technologien übertragenen Sinne besteht das A.P.P.I.A. Lab aus einer Anordnung von interaktiven Körper-Instrumenten, welche acht Plateaus im großen Saal des Festspielhauses zugeordnet sind.⁸⁶

Die Plattform besteht aus acht Plateaus, die im großen Saal des Festspielhauses kreisförmig angeordnet sind (vgl. Abb. 1(e)). Jedes Plateau war ein Podest etwa fünf mal fünf Meter breit und einen halben Meter hoch. Die ganze Fläche des Raumes wurde mit interaktiven Projektionen gestaltet, die acht Flächen wurden mit gelber oder blauer Farbe beleuchtet. Die Vorderseite eines jeden Podests wurde mit einem Naturschallwandler©⁸⁷-Lautsprechersystem fertiggestellt, das eine präzise und holographische Wiedergabe des Sounds im Raum ermöglicht.

Zwei Projekte haben diese Plattform benutzt: die Tanzperformance *SLUMP DANCE* und eine interaktive Installation *Artists meet A.P.P.I.A. lab*. Bei *SLUMP DANCE* interagierten acht Tänzerinnen über die acht Flächen mit Sound und Video (vgl. Abb. 1(g) 1(h)). Die ganze Arbeit wurde von Klaus Nicolai konzipiert und geleitet; Matthias Härtig hat die visuelle und auditive Arbeit geschaffen; die Choreographie ist von Valentina Cabro, die Kostüme von Sarah Raphaela Hoemske.

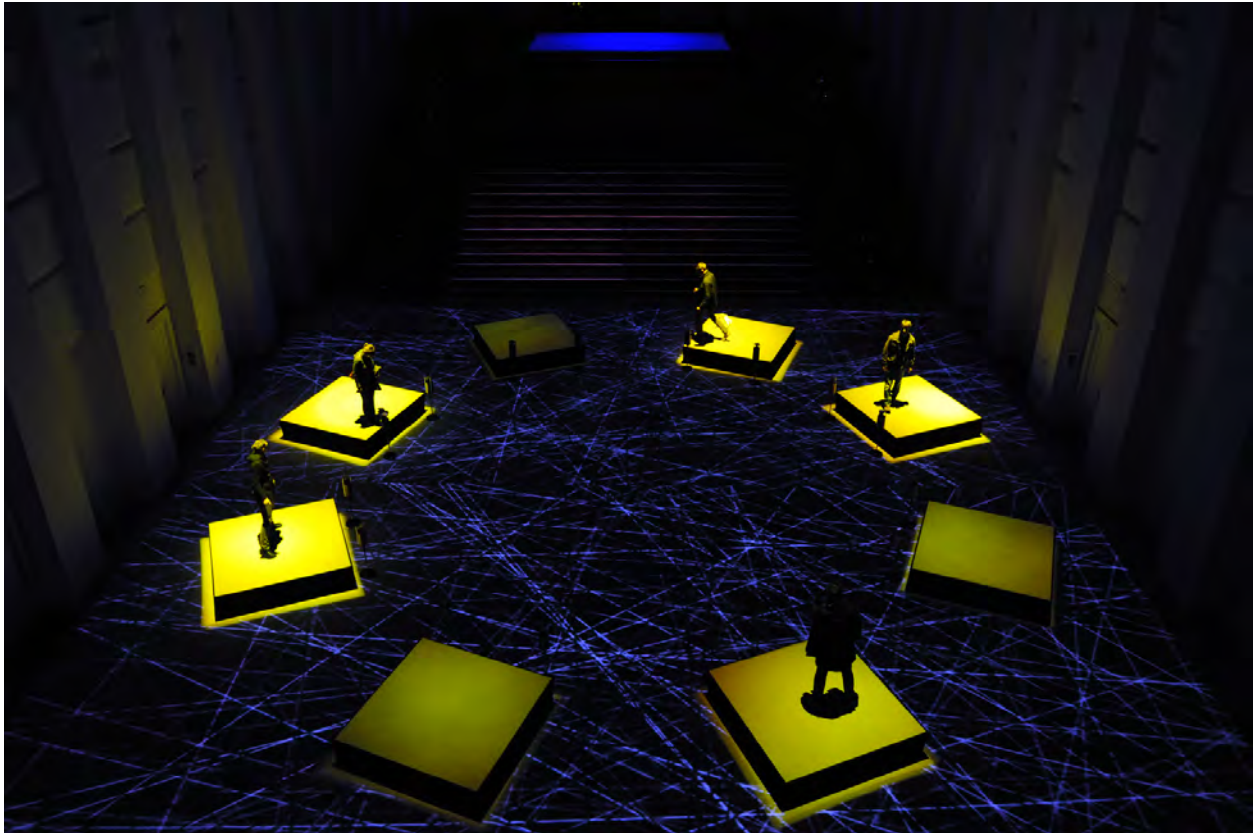
⁸³<http://t-m-a.de/cynetart/>

⁸⁴<http://t-m-a.de/cynetart/about>

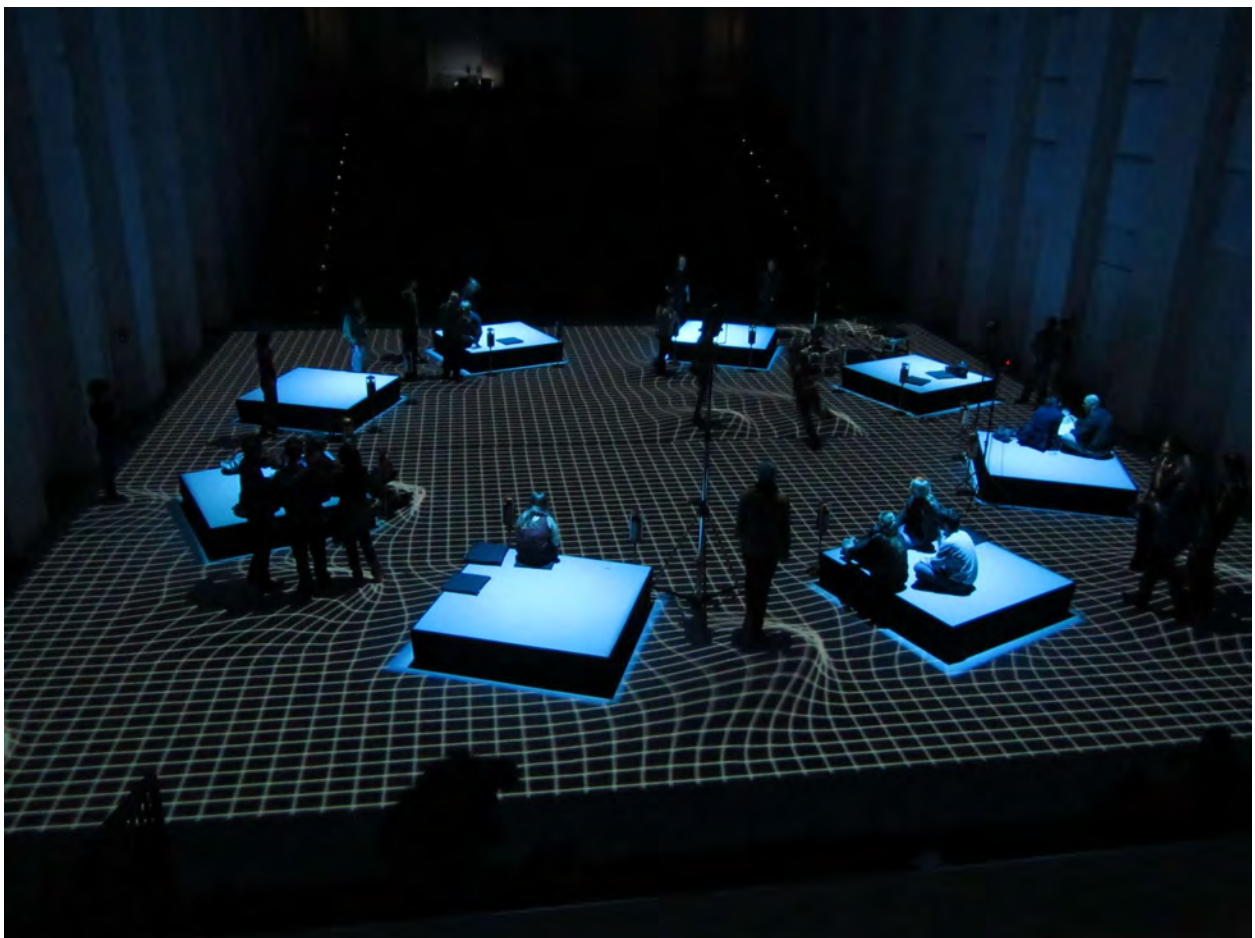
⁸⁵<http://www.frieder-weiss.de/eyecon/index.html>

⁸⁶<http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab>

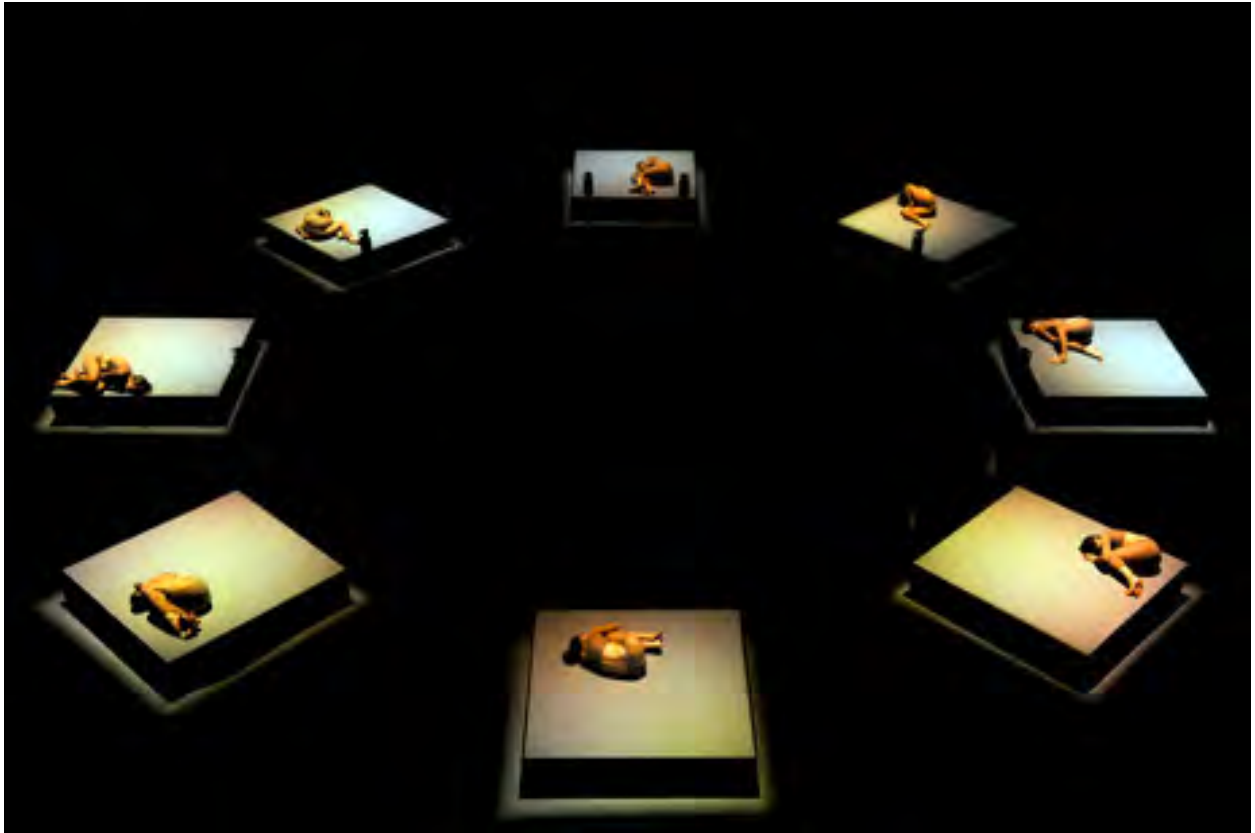
⁸⁷http://www.mundus-gmbh.de/index_naturschallwandler.phtml



(e) Die acht Fläche des *A.P.P.I.A* Lab.



(f) Die Installation des *A.P.P.I.A* Lab



(g) SLUMP DANCE.



(h) SLUMP DANCE.

Bei der interaktiven Installation *Artists meet A.P.I.A. lab* (Vgl. Abb. 1(f)) hatte ich die Möglichkeit, als Musiker teilzunehmen. Drei Musiker aus Dresden waren auch dabei: Stefan Senf (Noize Creator), Christian Retzke (Winterberg), Jörg Kreutzer (Escape Now!). Ende August 2011 haben wir uns in Dresden zum ersten Mal getroffen und erfahren, was unsere Aufgabe sein sollte, d.h. wir mussten verschiedenen Sounds für die Installation vorbereiten. Unser Ausgangspunkt war eine Zusammensetzung von acht Sounds, die zusammen gut klingen könnten. So hat jeder von uns acht Sounds zur Verfügung gestellt, sodass wir im Nachhinein die Klänge in verschiedenen Kombinationen ausprobieren konnten. Ohne viel nachzudenken, haben wir schon fertige Sounds (bzw. Samples) vorbereitet und wir haben zwei Setups geschaffen, die musikalisch gut zusammen passen. Wir haben uns in den folgenden Monaten leider nicht oft getroffen, so hatten wir selten die Möglichkeit, die Sounds zusammen mit menschlicher Bewegung auszuprobieren. Zuletzt haben wir fast alle Sounds nur zusammen dem Parameter Aktivität der Bewegung zugeordnet: je mehr sich der Mensch bewegt, desto lauter wird die Musik.

Unser Ergebnis war somit musikalisch ganz gut, die Interaktivität der Installation hat aber gefehlt. Nach Deleuze könnte man sagen, dass wir die Einheit der Musik nicht abgezogen haben, wir haben keinen Platz für die Interaktion gelassen. Der Körper der Musik hatte schon eine feste Ordnung, die Organe der Komposition waren schon an ihrer Stelle mit wenigen Möglichkeiten für eine Änderung. Unsere musikalische Produktion musste dagegen das Verfahren der Komposition offen lassen, so dass die Bewegungen, Richtungen, Intensitäten und Strömungen der menschlichen Bewegung die Musik erzeugen konnten. Wir sind in der Welt der Repräsentation eingesperrt geblieben.

Der Misserfolg dieser Erfahrung war ein guter Hinweis für meine zukünftige Arbeit. Ich wusste also darau ich aufpassen musste: das Verfahren der musikalischen Komposition muss entfernt werden, die Körper des Tänzers muss an dieser Stelle seinen Platz schaffen.

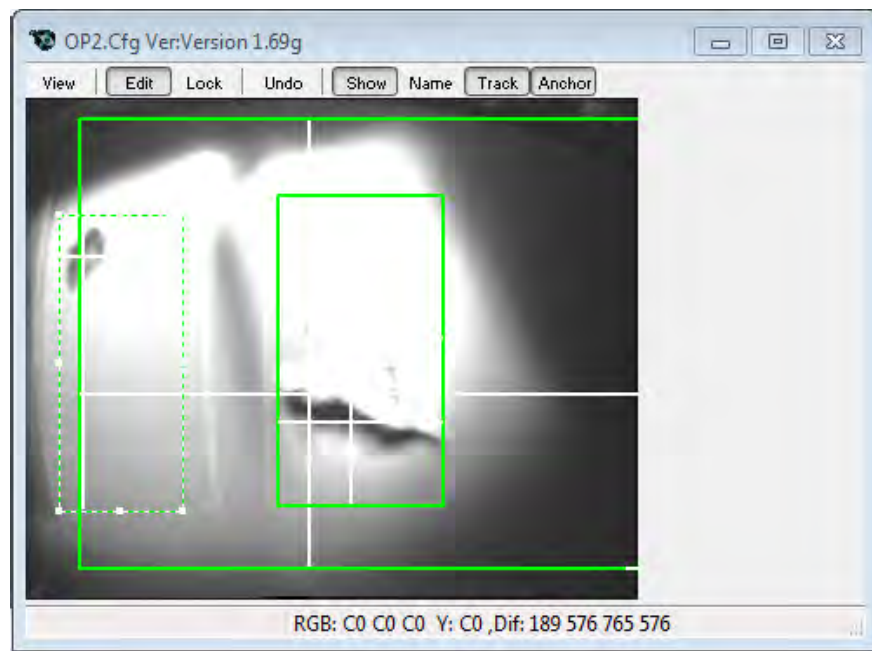
4.3 Ablauf und Partitur

Die Bühne ist in drei Flächen aufgeteilt (vgl. Abb. 1(i)). Eine Kamera ist oben an der Decke positioniert, sodass sie die ganze Bühne aufnehmen kann (vgl. Abb. 1(j)) Die zwei Flächen rechts werden bei Eyecon durch das Parameter Aktivität gesteuert: je mehr sich Nils bewegt, desto mehr Daten werden von Eyecon geschickt. Die dritte Fläche links wird mit der Kinect Kamera gesteuert; sie ist auf dem Boden platziert, sodass sie die Szene frontal aufnehmen kann. Es gibt vier Lichte, eine für jede Fläche und ein allgemeines Licht.

Die Performance fängt mit zwei Lichter an, die auf die zwei rechten Flächen gerichtet sind. Es ist still. Beide Felder reagieren auf die Quantität der Bewegung: langsame und kleine Bewegungen schalten nur die Lautstärke ein, schnellere oder grössere Bewegungen steuern auch



(i) Die Bühne an der *Freie Schule am Mauerpark*, wo die Proben stattgefunden haben.



(j) Die Vogelperspektive der Eyecon-Kamera.



(k) Nils Freyer in der *runden* Fläche



(l) Nils Freyer in der *eckigen* Fläche

andere Parameter des Sounds. Das Feld rechts ist zu einem scharfen, kantigen Sound zugeordnet; das Feld links ist zu einem runden, bassigen Sound zugeordnet.

Nils tritt in das erste Feld links auf, mit einem Koffer in der Hand. Er ist zuerst erschreckt von der klangvollen Reaktion. Er läuft also neben dem Feld, tritt in das Feld ein und positioniert den Koffer in der rechten Ecke: die Reise kann anfangen. Jetzt kann die Interaktion mit der Musik anfangen, seine eckigen Bewegungen entsprechen dem generierten Sound (vgl. Abb. 1(l)). Danach springt er zu dem anderen Feld. Dort werden die Bewegungen rund, wie der bassige Klang (vgl. Abb. 1(k)). Nachdem er die zwei Felder entdeckt hat, spielt er mit beiden Felder und er tritt einige Mal ein und aus. Sein Körper entzieht die Einheit des Tanzens und er vervielfältigt die Wirkung der Musik und der Bewegung durch diese Interaktion.

Nils tritt jetzt nach vorne ab, es ist wieder still. Die zwei Felder werden ausgeschaltet, das dritte Feld links ist jetzt an. Es fängt ein flächiger Sound an, Nils nimmt seinem Koffer und zieht in das dritte Feld um. Wenn Nils da ist, wird ein Bass Sound abgespielt. Nils lässt sich von der Kinect Kamera erkennen. Er hebt seine Hände hoch und nach ein Paar Sekunden ist er erkannt: der Sound einer Glocke ist das klangliche Signal einer erfolgreichen Erkennung. Das ist ein klarer Moment der Begegnung zwischen Musik und Bewegung bzw. *differential presence*. Gleich danach bewegt er seine Hände in verschiedenen Richtungen (hoch, seitlich, vorne) und steuert einige Effekte des Basses bzw. ein LFO, zwei Oszillatoren, einen Lowpass-Filter.

Ein granularer Sound fängt an: Nils kann durch seine Position im Feld diesen Klang steuern. Zwei Parameter werden gesteuert. Die Granularität des Sounds durch die Tiefe des Raumes und die FM Synthese durch die horizontale Ebene. Der Tänzer kann also mannigfaltige Kombinationen schaffen: eine rhizomatische Zeichnung wird bei der Bewegung und dem Klang erzeugt. Nils tritt drei Mal aus dem Feld heraus und kommt zurück. Jedes Mal, wenn er sich vom Feld entfernt, *verliert* ihn die Kinect Kamera. Dieses Ereignis spielt ein Geräusch ab. Das ist das Signal für Nils, das er zurück kommen und sich wieder erkennen lassen kann. Ein viertes Mal tritt der Tänzer aus dem Feld heraus, dieses Mal ins Publikum, wo er auch bleibt.

Es startet ein Beat, Nils bleibt im Publikum und guckt zu. Das Tanz-Operateur ist jetzt vollständig weg, die Einheit der Musik ist anwesend. Nach etwa einer Minute tritt Nils wieder ein. Er lässt sich erkennen und bewegt sich mit der Musik, die jetzt ein rhythmisches Stück geworden ist. Nils kann jetzt durch die Bewegung und Richtung seinen Armen die Musik sampeln. Jede Richtung bestimmt wie lang die Zeit ist, die gesampelt wird. Die Begegnung zwischen Klang und Bewegung ist wieder da, Differenz und Wiederholung an sich selbst verwirklichen sich.

Die Musik spielt weiter für etwa zwei Minuten. Dann klingt sie langsam aus, bis die nur Stille bleibt. Nils tanzt noch weiter, er will noch mehr Musik. Er sucht die Musik zu aktivieren, z.B. durch die Bewegungen, die davor die Musik erzeugt hat. Dieses Mal klappt das aber nicht, er bewegt sich weiter aber es bleibt still. Nach einer Minute probiert er still zu bleiben: damit fängt

die Musik an. Sobald er sich bewegt, hört die Musik auf. Die Szene ist das Gegenstück von dem Anfang. Die Bewegung schaltet die Musik aus, Nils ist gezwungen still zu bleiben.

Das Ende spiegelt den Anfang. Dieses Mal ist es aber so, dass die Musik und die Bewegung sich gegenseitig amputieren. Ein Körper entzieht den anderen. Jetzt wird das Entfernen aufgeführt, Hauptfigur des Stückes.

4.4 Die Proben

Die Proben fanden in der Theaterbühne von der *Freie Schule am Mauerpark*⁸⁸ statt. Dort gibt es eine große Bühne, etwa zehn mal fünf Meter (vgl. Abb. 1(i)). Es gab insgesamt zwölf Probe, jede drei Stunde lang.

Das Verfahren der Komposition des Stückes ist auch selber ein Beispiel eines oK. Das ist der gleiche Prozess wie bei Bene (vgl. Abschnitt 3.2): die stabilen Elemente müssen entfernt werden, alles wird in ständiger Variation platziert und zuletzt wird die Performance minderer.

Die Musik hat auch durch die Proben entsprechend mutiert. Am Anfang der Probe hatte ich einzelne Sounds als musikalisches Angebot für den Tänzer. Ich wollte, dass die Komposition schon von ihrem Ursprung zusammen mit der Bewegung klappen konnte bzw. die Parameter des Klanges mussten mit der Interaktion entdeckt werden. Das Ergebnis war aber enttäuschend. Die zwei Körper haben sich nicht gemischt. Der Tänzer konnte passende Bewegungen für die Musik finden, die Musik hat aber davon nicht profitiert.

Ein anderer Versuch war die Anwendung eines halb-fertigen Stückes: die musikalische Homogenität des Klanges hat eine bessere Grundlage angeboten. Die beschränkten Möglichkeiten der musikalischen Veränderung haben auch der Tanz gezogen. Damit konnten Nils und ich die Struktur der Performance aufbauen. Die Lösung war also *in der Mitte* anzufangen. Das rhizomatische Denken hat sich in der Praxis der Probe verwirklicht. Ein Ursprung eines Verfahrens kann nur in einem statischen Bild ausgemacht werden.

Kein Anfang des Vorgangs zu haben, heißt nicht eine unorganisierte oder ungepflegte Arbeit. Das Ziel ist hier, die Komplexität einer Zusammenarbeit zu akzeptieren und ausnutzen. Die Körper der Performance interagieren also untereinander. Körper der Musik, der Bewegung und der Technologie wirken eine gegenseitige Variation und Lernen zusammen.

Schwierig war ein Gleichgewicht zwischen diesen verschiedenen Operateuren zu halten. Die technologischen Voraussetzungen haben nach den ersten Proben, die Möglichkeiten des Tanzes und der Musik eingeschränkt. Die einzelne Sounds und Bewegungen konnten schon interagieren, allerdings ohne eine Form, die etwas mehr vermitteln konnte.

Die Hilfe von Caroline Scholz Ott war in diesem Kontext wesentlich. Die Choreographin

⁸⁸www.freieschuleberlin.de/

hat uns eine andere Perspektive auf die Arbeit gegeben. Sie hat uns gefördert, eine Begründung für unsere Tätigkeiten und szenische Entscheidungen zu treffen. Die menschliche Komponente, der Körper der Szene, hat sich ihren Platz geschaffen. Die Priorität und Darstellung der Technologie muss auch entzogen werden.

5 Eine Performance ohne Autor

Wer schafft eigentlich die Performance ?

Ich habe das Projekt ausgedacht, die Musik und die interaktive Umgebung vorbereitet, die Probe organisiert, Nils und Caroline kontaktiert. Allerdings weiß ich, dass diese Performance von mehreren Körpern geschaffen wird: der Tänzer, die Choreographie, die Technologie, die Erfahrung mit anderen Menschen. Sie sind aber auch keine Autoren, sondern Operateure, Körper die etwas entfernen müssen. Nur durch das Entziehen können wir zusammenwirken. Wie Deleuze und Guattari in ihrer Einleitung von *Tausend Plateaus* erwähnen:

Warum wir unsere Namen beibehalten haben? Aus Gewohnheit, aus bloßer Gewohnheit. [...] Nicht, um dabei an einen Punkt zu kommen, an dem man nicht mehr Ich sagt, sondern dahin, wo es belanglos wird, ob man Ich sagt oder nicht. Wir sind nicht mehr wir selbst. Jeder wird das Seine erkennen. Wir sind unterstützt, angeregt und mehr geworden.⁸⁹

Die Probe ist der differentiale Moment, in dem das Verfahren der Schaffung herauskommt: mit seiner Komplexität, Problemen, Niederlagen und Erfolgen. Interessant ist also die Differenz in sich selbst zu zeigen, einen organlosen Körper zu schaffen: was haben wir entfernt? Was ist übrig geblieben von diesem Entziehen?

Und dann weiter, wie kann diese organlose Performance entwickelt werden?

5.1 Künstler als Operateuren

Sei es Tänzer, Musiker, Choreograph, der Künstler ist als Operateur abgegrenzt. Was der Künstler entfernen muss, ist seine Identität im Bezug zu den anderen Körper, die das Kunstwerk schaffen. Das ist einen Prozess von Entfernung: was man in der Welt der Darstellung gelernt hat, muss jetzt verlernt werden. Das ist aber kein Verlust, der Wirkungskreis wird nicht kleiner sondern multipliziert sich und multipliziert auch die anderen. Das Kunstwerk zeigt also diese komplexe Struktur, das ist die Aufgabe des Operatores: die Einheit entfernen und die ständige Variation erzeugen, Mannigfaltigkeit - das ist was die Philosophie der Differenz untersucht.

Die Rolle von jedem Teilnehmer ist also amputiert, wie in Benes Theater. Das ist ganz bewusst bei Robert Wechsler, der auf die Eyecon Webseite unterstreicht:

The choreographer, composer and designer must all give up trusted paradigms. The traditional model, in which a choreographer engages a designer or composer to build a 'setting' for their dance has little relevance to work of this kind. Interactive systems

⁸⁹Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 12

are not 'a kind of stage set'! They require a new kind collaboration between artists – it is more intense, involving more sacrifice. The composer, for example, may have to give up considerable control over how the music sounds as it may be played by a group of dancers through their movements in space.⁹⁰

Wie bei einer Prothese wird dieser Mangel von etwas neuem ersetzt. Die Arbeit eines Operators ist jetzt immer auf die Zusammenarbeit gezielt. Das ist Performing auf n-1.

5.2 Was haben wir entfernt? Was ist übrig geblieben?

Während den Proben ist das Verfahren der Entfernung und die folgende ständige Variation deutlich geworden. Diese Struktur wiederholt sich sowohl in jedem Teil der Performance, als auch im ganzen Ablauf.

Am Anfang gibt es zwei Flächen, Nils entdeckt zuerst ihre Einheit und zieht sie gleich ab. Die Wiederholung und die Differenz erklärt die Bewegung und die Musik, die Einheit der Darstellung wird entzogen. So wird Platz für die ständige Variation, die Interaktion zwischen den verschiedenen Körpern, geschaffen. Die Bewegungen sind am Anfang groß, Nils steht und springt; im Nachhinein werden sie kleiner, auf dem Boden: sie werden *minderer*.

Die Performance selbst fängt mit zwei Einheiten an, die aber durch ihre Verwedung *minderer* werden, bis sie verschwinden. Die neue dritte Fläche wird auch abgezogen und in ständige Variation gesetzt: Nils nutzt die Bedingungen von dieser Fläche, aber bringt sie auch an ihre Grenze. Drei Mal läuft er weg und kommt zurück; danach verlässt das Feld, er ist ihm überdrüssig. Er kommt noch Einmal zurück, die neue Musik zieht ihn an. Dieses Mal ist es aber die Musik, die ihn verlässt: die Musik endet und Nils möchte weiter tanzen. Es bleibt Stille, Nils bewegt sich und versucht Klänge anzuschalten; jetzt ist das Spiel umgekehrt, er muss still bleiben, um die Musik zu erzeugen.

Die Kontrolle über die Musik ist auch entfernt bzw. sie ist zum Tänzer und zur Technologie übergeben. Die Bewegungen sind von Technologie und Musik abgegrenzt und angeboten: Nils hat teilweise diese Beschränkung gelitten.

Die drei Körper, Musik, Technologie und Tanz sind meiner Erfahrung nach in Gleichgewicht geblieben. Allerdings konnten diese Elemente selbst nicht allein die Performance schaffen. Caroline Scholz Ott hat diesen *Rohstoff für die Variation* in Bewegung gebracht: die Differenz der Bewegung gesucht. Sie hat z.B. die Bewegung in einen Kontext gebracht, sodass Nils sich *fremd in seinem Tanz* fühlen konnte und zusammen mit der Performance interagiert hat. Momente der differentiale Präsenz sind damit entstanden, wo Musik und Tanz den gleichen

⁹⁰<http://www.frieder-weiss.de/eyecon/Manual/Essay/rw-essay-concl.htm>

Bewegungen und Richtungen folgen. Die Differenz - der Bewegung, der Musik - ist, was in ständiger Wandlung übriggeblieben ist.

5.3 Perspektiven der Performance

Diese organlose Performance kann viel weiter entwickelt werden.

Die Möglichkeiten der Technologie können vollständiger ausgenutzt werden: Eyecon bietet einige Parameter, um die Bewegung zu erkennen, die ich nicht verwendet habe - z.B. Linie, Richtungen oder die Szene. Damit kann man eine engere Beziehung zwischen Musik und Tanz schaffen. Diese Verbindung würde auch den Zusammenhang mit Differenz und Wiederholung vertiefen, die Differenz und die Wiederholung in sich selbst inszenieren.

Bei dieser Arbeit habe ich mich für keine Videoprojektionen entschieden, weil ich ausschließlich die Verbindung zwischen Musik und Bewegung untersuchen wollte. Eine weitere visuelle Ebene (Körper) hätte das Thema der Performance zerstreut. Allerdings können Videoprojektionen die Performance verschönern und auch eine weitere Ebene der Interaktion schaffen. Das Werk würde also noch mehr mit dem Raum arbeiten, die Grenze der Bühne bestimmen, die Bewegung des Tanzens größer oder kleiner machen, Richtungen anbieten, Intensität erzeugen: Die ganze Szene würde auch in ständiger Variation mit den anderen Körpern mitwirken. Die interaktiven visuellen Arbeiten von Frieder Weiß sind perfekte Beispiele in diesem Sinn.⁹¹

Die technologische Entwicklung stellt immer mehr interessantere Geräte her, die das Motion-Tracking verbessern können und neue Beziehungen zwischen Bewegung und Interaktion anbieten. Die Kinect ist vorbildlich. Nach ihrer Veröffentlichung wurden viele interaktive Projekte präsentiert, Anfänger und Profis des Motion Tracking haben sich mit dieser Kamera auseinandergesetzt und neue Möglichkeiten des Motion Tracking geschaffen.⁹² Allerdings bleibt Eyecon momentan eine der besten Software, um Tanz und Musik interagieren zu lassen: sein Interface wurde genau für dieses Ziel ausgedacht.

Man könnte auch andere Vorgangsweisen der Komposition ausprobieren. z.B. kann man mit einer leeren Partitur anfangen, kein Sound ist vorhanden, alles muss in der Szene komponiert werden; oder umgekehrt: man fängt mit einem schon fertigen Musikstück an, das schrittweise auseinandergenommen wird, die Automationen den Parametern zu dem Tanz übergeben werden.

Die Deleuze'schen Konzepte können auch vertieft werden. Seine Bücher sind gedankenreich und benötigen einen größeren Aufwand, um die Konzepte nachzuvollziehen. Außerdem gibt es viele Wissenschaftler, die deleuze'sche Themen weiterentwickeln und verknüpfen. Aktuelle interaktive Arbeiten, die auch Tanz und Musik verwenden, könnten auch

⁹¹<http://www.frieder-weiss.de/works/all/>

⁹²www.kinecthacks.com/

durch deleuze'sches Denken untersucht werden. Somit wäre es möglich das Potenzial von anderen Arbeiten zu schätzen und als Anregung für die Entwicklung der Performance auszunutzen.

Fazit

Die Konzepte *in Bewegung* von Deleuze verwirklichen sich in der Performance. Der organlose Körper ist die Praxis des *Entziehens*, die die Mannigfaltigkeit erzeugt. *Differenz und Wiederholung* erklären sich selbst an sich selbst: sie werden zu selbständigen Konzepten des Denkens und des Tuns.

Die organlose Performance zeigt, wie der Musik und der Bewegung jeweils das ihnen entsprechende alte Konzept der Einheit entzogen werden kann, um sie stattdessen unmittelbar zusammenarbeiten zu lassen. Drei Körper nehmen daran teil: der Körper der Musik, der Technologie und des Tanzes (zusammen mit der Choreographie). Alle drei verlassen ihre geschlossenen Identitäten, öffnen sich und nutzen den gewonnenen Spielraum, um die Elemente der Performance in eine ständige Variation versetzen zu lassen.

Literaturverzeichnis

- Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. 1947.
- Antonin Artaud, *Schluß mit dem Gottesgericht*. München, 1993.
- Ella Briens, *The 'Virtual' Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman*. In *Deleuze and the Body*. Edinburg 2011.
- Anna Cutler and Iain MacKenzie, *Bodies of Learning*. In *Deleuze and the Body*. Edinburg 2011.
- Laura Cull, *Deleuze and differential presence in performance*. Unveröffentlichte Konferenz, University of Exeter, March 2009.
http://northumbria.academia.edu/LauraCull/Papers/336524/Deleuze_and_differential_presence_in_performance
- Laura Cull, *How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence*. In *Theatre Research International*, Vol. 34, No.3, Cambridge, S. 243-255
- Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. München, 1992.
- Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. Berlin, 1980.
- Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*. Berlin, 1993.
- Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg, 2008
- Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, 1977.
- Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*. Berlin, 1992.
- Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York, 1991), S.149-181.
- Joe Hughes, *Deleuze's Difference and Repetition - A Reader's Guide*. London, 2009.
- Franziska Schroeder, *The Deleuze-ian/Guattarian Performance: performacing at n-1 Dimensions*. Edinburgh, 2005.
- Philipa Rothfield, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche*. In *Deleuze and the Body*. Edinburg 2011.
- Verschiedene Autoren, *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh, 2005