

# Alltägliche Abstraktionen

## *Immediation* und die Kräfte der Choreographie

---

GERKO EGERT

### **DIE TRANSVERSALEN KRÄFTE DES FRAGENS**

Bewegungen sind voller Fragen. Bewegungen stellen Fragen, sie reagieren auf Fragen, sie wiederholen Fragen und sie erhalten die Fragen aufrecht. Lediglich das Beantworten von Fragen wird meist vermieden. Choreographie lenkt mit und durch Fragen, indem sie die immanente Kraft der Bewegung – ihre fragende Dynamik, ihr Wie, Wo und Wer – moduliert. Durch die Artikulation von Fragen produziert die Choreographie vielfältige Bewegungen und Relationen. Dabei verläuft die Technik des Fragens transversal durch die Bewegungen. Choreographie lässt die Probleme eines Ereignisses ins nächste strömen. Dies ist die ihre immediale Kraft.<sup>1</sup>

---

1 Diese Arbeit entstand innerhalb des DFG-Forschungsprojekts Choreographien des Politischen. Ökologien von Bewegung und Macht in Tanz, Kollektivität und Wahrnehmung (GZ: EG 377/1-1). Zum Konzept der Immediation siehe auch die Arbeiten des Forschungsprojekts Immediations. Art, Media, Event (Leitung: Erin Manning). Das Netzwerkprojekt geht davon aus, dass kulturelle oder technische Objekte nicht von den Weisen getrennt werden, wie sie die Umgebung (deren Teil sie sind) beeinflussen und wie sie von dieser verändert werden. In diesem komplexen Zusammenkommen entsteht eine Ökologie erlebter Erfahrungen, die vor allem in Begriffen des Ereignisses und Prozesses zu fassen sind. Das Konzept der Immediation ist somit im weitest möglichen Sinne des Wortes ökologisch zu verstehen und nicht auf menschliche Wahrnehmungen zu be-

Die Choreographin Pina Bausch kannte die Kraft der Fragen und verwendete sie als choreographische Technik. So fragt sie in den Probenprozessen zu *Walzer* (1982) ihre Tänzerinnen und Tänzer: „*Wie haltet ihr Euch an jemandem fest, wenn ihr Angst habt? Wie ein Tier in die Falle geht? Welches Körperteil bewegt ihr am liebsten? Wie öffnet ihr euer Frühstücksei? Wisst ihr wie Indianer robben?*“ Diese Fragen wurden von Bausch in den Raum geworfen, sie waren Aufforderungen Bewegungen zu kreieren bzw. gerade geprobte Szenen zu verändern und zu modellieren. Teilweise waren es sogar nur Satzfragmente, verbale Vorschläge, die die Prozesse umlenken und neue Szenen und Ereignisse erzeugten: „*Eine Falle stellen / eine Pyramide bauen / eine Zigarette halten / wenn man weint / gute Reise*“. Diese Fragen zielen nicht auf die Verifikation oder Falsifikation von bestehendem Wissen, sie lassen sich weder mit „Ja“ noch mit „Nein“ beantworten, auch nicht mit einer „richtigen“ oder „falschen“ Bewegung, diese Fragen kennen ihre Antworten nicht. Die Fragen, die Bausch hier stellt, sind Eröffnungen von Möglichkeiten durch die Intensivierung des Bestehenden. Sie führen zu neuen Materialien, anderen Requisiten, Bewegungen, Liedern und erneut zu Fragen.

Drei Männer stehen nebeneinander im Studio. Zwei weitere klettern auf ihre Schenkel, eine Frau balanciert an der Spitze. Unmittelbar stellen sich eine ganze Reihe von Fragen: *Wo den anderen halten, damit sie oder er nicht stürzt? Wie viel Spannung brauchen die Beine, damit sie die anderen Körper halten können? Wo muss das Gewicht platziert werden, damit die Pyramide nicht zusammenbricht? In welche Richtung kann ich fallen? Wo ist es sicher? Wie komme ich zurück auf den Boden?*<sup>2</sup>

---

schränken. Immediation steht dem Unmittelbaren (immediate) und den Prozessen des Medialen (mediation) nahe, geht aber in keinem der beiden auf. Vgl. auch den Sammelband „Immediations. Art, Media, Event“, in dessen Kontext der vorliegende Text erstanden ist, Manning, Erin/Munster, Anna/Stavning Thomsen, Bodil-Marie (Hg.), *Immediations. Art, Media, Event*, London: Open Humanities Press (im Erscheinen). sowie die Ausführungen von Murphie, Andrew: „Making sense: the transformation of documentary by digital and networked media“, in: *Studies in Documentary Film*, 8.3 (2014), S. 188–204.

- 2 Die Beschreibungen dieses Texts basieren auf der Dokumentation *Walzer – 41 Minuten aus den Proben. Pina Bausch und das Wuppertaler Tanztheater April – Mai '82* (1986, Bayrischer Rundfunk Deutschland). Die Fragen und Fragmente

Als choreographisches Verfahren erwarten die Fragen keine endgültige Beantwortung, im Gegenteil, Bauschs Fragetechniken lassen sich vielmehr mit jenen Ausführungen Gilles Deleuzes beschreiben, der die Frage in der Kunst wie in der Philosophie als diejenige benennt, die allein „über eine Öffnung verfügt, die koextensiv zu dem ist, was ihr antworten soll und ihr nur antworten kann, indem es sie aufrechterhält, von neuem stellt und wiederholt“.<sup>3</sup> Die Kraft der Frage liegt nicht in der Möglichkeit, ungesichertes in gesichertes Wissen oder Probleme in Aussagen zu transformieren. In den Proben bei Bausch entstehen keine künstlerischen Lösungen gesellschaftlicher, psychischer oder alltäglicher Probleme. Im Studio aktiviert die Kraft der Frage vielmehr Bewegungen und szenische Ereignisse, die die Frage selbst aufnehmen, wiederholen und damit als Frage und als Öffnung aufrechterhalten und erneut stellen. Jede Bewegung, jede Handlung, jedes Wort und jeder Gegenstand stellen die Fragen aufs Neue – und doch anders. *Wie ein Tier in die Falle gehen? Wie geht ein Tier in die Falle? Wer geht in die Falle? Wie vermeiden, in die Falle zu gehen? Wo ist die Falle? Achtung!*

Die Kräfte der Fragen sind stark und vielfältig: Zu stark, um aus ihnen eine unveränderliche Technik zu machen und zu stark, als dass sie durch die Choreographin einfach anzuwenden wären. Im Akt des Fragens beginnt sich jene inter-individuelle, oftmals hierarchisch organisierte Dichotomie von Fragendem und Antwortendem, Choreographin und Tänzer\_in aufzulösen. Denn die Frage, so Deleuze, besitzt nicht nur die Kraft neue Fragen zu produzieren, sie verfügt insgesamt über drei Kräfte. Die erste Kraft der Frage ist ihre „Macht des Absurden“, mit ihr „bringt die Frage all die empirischen Antworten, durch die sie beseitigt werden soll, zum Schweigen, um die einzige Antwort zu ‚erzwingen‘, die die Frage aufrechterhält und stets von Neuem aufgreift“.<sup>4</sup> Die zweite Kraft ist die „Macht des Rätsels“, sie bringt „den Fragenden ebenso ins Spiel [...] wie das, wonach er fragt, und

---

aus den Proben von *Walzer* sind Raimund Hoghes Probennotizen entnommen: Hoghe, Raimund. „Walzer“. Fragen, Themen, Stichpunkte aus den Proben“, in: Ders. (Hg.): Pina Bausch. Theatergeschichten von Raimund Hoghe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 84–89.

3 Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung, München: Fink 1992, S. 248.

4 Ebd.

[stellt] sich selbst in frage“.<sup>5</sup> Die dritte Kraft ist ihre „Macht der philosophischen Odyssee“: „[D]ie Offenbarung des Seins als Entsprechung zur Frage, das sich nicht auf das Befragte und nicht auf den Fragenden reduzieren läßt, sondern sie in der Artikulation seiner eigenen Differenz vereint“.<sup>6</sup>

Im Prozess des kollektiven Experimentierens werden Raum und Körper zu einem differenziellen Feld des Fragens. In den Proben zu *Walzer* stellen die Tänzer\_innen wie die Choreographin, das Bühnenbild wie den Bühnenbildner, die Requisiten wie die Techniker\_innen „in Frage“ (s. zweite Kraft): *Wie tanzt eine Pyramide?* ist keine Frage, die lediglich von der Choreographin aus einer stabilen Position heraus gestellt wird. Das Balancieren, das Abstimmen der Bewegungen, der Kräfte und der anderen Körper wird nicht von den Subjekten der Tänzer\_innen ausgeführt, das Fragen wird vielmehr selbst zu einem Prozess der Individuation.<sup>7</sup> Choreographie wird zu einer immanenten Bearbeitung und Produktion von Differenzen: Keine Choreographie individueller Körper, sondern eine Choreographie differenzieller Bewegungen und Spannungen.

Die choreographische Methode Fragen zu stellen, produziert eine zugleich „unpersönliche“ und „autonome“ Kraft. Diese Kraft liegt jedoch weniger in dem Inhalt der Frage als vielmehr in der Weise, *wie* die Fragen gefragt werden. Obwohl die choreographischen Techniken nicht ohne Subjekte operieren, gehen sie nicht von diesen aus. Die Subjekte des Fra-

---

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Mit dem Begriff der Individuation beschreibt Gilbert Simondon den Prozess der Ontogenese. Dieser geht dabei weder vom Individuum aus, noch endet er bei diesem. Es geht vielmehr darum, „*das Individuum durch die Individuation hindurch zu erkennen*. [...] Das Individuum würde dann als eine bedingte Wirklichkeit erfaßt, als eine bestimmte Phase des Seins, die eine vorindividuelle Wirklichkeit voraussetzt und die, selbst nach der Individuation, nicht unabhängig existiert. Denn einerseits schöpft die Individuation die Potentiale der vorindividuellen Wirklichkeit nicht mit einem Mal aus, und andererseits läßt die Individuation nicht nur das Individuum auftauchen, sondern das Paar Individuum-Milieu.“ (Simondon, Gilbert: „Das Individuum und seine Genese. Einleitung“, in: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Berlin u. Zürich: Diaphanes 2007, S. 29–45, hier S. 31).

gens sind „larvenhaft“, „eher Leidende als Handelnde“.<sup>8</sup> Nur sie sind „imstande, den Druck einer inneren Resonanz oder die Amplitude einer erzwungenen Bewegung zu ertragen“.<sup>9</sup> Der larvenhafte oder bewegte Körper entfaltet sich in den Choreographien des Fragens und nimmt dabei die Dynamiken des „wann und wo“, „wie und wieviel“ auf.<sup>10</sup> In der Spannung von absolut Persönlich-Intimem und beliebiger Allgemeinheit – *Wie öffnet ihr eurer Frühstücksei?* – wird ein Frageraum eröffnet, der weder den individuellen Ausdruck, noch die bloßen technischen Fertigkeiten der Tänzer\_innen anspricht. Die Frage zieht sich als choreographische Kraft transversal durch die Körper. Im Akt des Öffnens entsteht das Wie der Bewegung zwischen Ei und Tänzer\_in. Weder Ei noch Tänzer\_in waren zuerst da. Das Wie der Bewegung, ihre Fragekraft, vereint Frage und Fragenden in ihrer „eigenen Differenz“. Mittels der Frage wird eine autonome Autorschaft durchbrochen und eine spannungsvolle Situation geschaffen. Die aktivierten Bewegungen öffnen neue Fragen und neue Differenzen, die sich quer durch das Studio, die Proben, quer durch Bausch und die Tänzer\_innen, quer durch die Aufzeichnungen und die Requisiten und quer durch die Aufführungen und das Publikum und quer durch diesen Text ziehen. Diese Choreographie ist weder durch eine Choreograph\_in erschaffen, noch durch eine Tänzer\_in aufgeführt, diese Choreographie ist vielmehr dem Ereignis immanent.<sup>11</sup> Vielfältige Bewegungen kommen zusammen und produzieren einen Raum intensiver Beziehungen. Hier existieren keine bereits bestehenden Körper, die im Raum angeordnet werden könnten, hier interferieren Bewegungen mit Bewegungen. Im Prozess des Fragens entsteht ein differenzielles Gefüge von Bewegungen, in dem die Körper Knotenpunkte bilden.

---

8 Deleuze, Gilles: „Die Methode der Dramatisierung“, in: ders., *Die einsame Insel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 139–170, hier S. 144.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 145.

11 Manning, Erin: *Always More than One. Individuation's Dance*, Durham: Duke UP 2013, S. 76.

## CHOREOGRAPHIEN DER SPANNUNG

Bauschs Choreographien entstehen im Milieu der alltäglichen Bewegungen und Handlungen der Tänzer\_innen. Mittels der Technik des Fragens strömen die gelebten Erfahrungen des Alltags in den choreographischen Prozess und die Proben. Es sind Fragen nach Geschlechterverhältnissen, nach gesellschaftlichen Gewalt- und Machtstrukturen eines konservativ geprägten Westdeutschlands der 80er-Jahre, die das Material für *Walzer* liefern. Ausgehend von diesen gelebten Erfahrungen eröffnet jede Frage einen spekulativen Prozess, sie wird zum Auslöser experimenteller Bewegungen. Diese von Bausch und anderen Mitgliedern der Kompanie körperlich gelebten Erfahrungen und Spannungen wurden mittels der beschriebenen Fragen-Technik in den Proben und auf der Bühne intensiviert. Mit jeder Bewegung, jeder Geste und Szene faltet sich so die Kraft der Fragen in die Konkretheit tänzerischer Erfahrungen.<sup>12</sup> Die so entstehenden „Fall-Geschichten“<sup>13</sup>, eröffnen die Möglichkeiten einer anderen Geschichte: Geschichten der Körper, der Bewegungen, der Affekte und Spannungen.

---

12 Der Probenprozess und die Bewegungsexperimente lassen sich als spekulativ (Whitehead) oder spekulative pragmatische (Manning and Massumi) Handlungen verstehen. In Bezug auf sein spekulatives Denken schreibt Whitehead: „Die wahre Forschungsmethode gleicht einer Flugbahn. Sie hebt ab von der Grundlage einzelner Beobachtungen, schwebt durch die dünne Luft phantasievoller Verallgemeinerung und versenkt sich dann wieder in neue Beobachtungen, die durch rationale Interpretation geschärft sind.“ (Whitehead, Alfred North: *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 34). Wie die Philosophie bewegen sich auch die Probenprozesse konstant zwischen den Grundlagen einzelner Beobachtungen und der dünnen Luft phantasievoller Verallgemeinerung. Zur Beschreibung spekulativ-pragmatischer Techniken vgl. Massumi, Brian: *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge: MIT 2011, S. 85 und Manning, Erin, Massumi, Brian: *Thought in the Act, Passages in the Ecology of Experience*, Durham: Duke UP 2014. S. 89–90.

13 Brandstetter, Gabriele: „Tanztheater als ‚Chronik der Gefühle‘. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler“, in: Margrit Bischof, Claudia Fest und Claudia Rosiny (Hg.), *e\_motion*, Hamburg: LIT 2006, S. 17–34.

Bausch geht es weder um ein reines Abbild der bestehenden Verhältnisse, noch um die Kreation einer anderen, utopischen Welt. Ihre Choreographien intensivieren vielmehr die gelebten Erfahrungen. Diese sind dabei keineswegs frei von Konflikten, vielmehr nehmen die Choreographien die bestehenden Fragen auf, wiederholen diese und kreieren neue Spannungen und neue Differenzen. Dieses „Theater des Fragens“ strebt nicht zu einer Auf-führung als abschließender Antwort, es fordert eine Erwidernng, die – wie Deleuze schreibt – den Riß niemals auffüllt,<sup>14</sup> sondern die differenzierende Kraft der Fragen aufrechterhält und mit ihnen eine Choreographie der Spannungen entstehen lässt.<sup>15</sup>

Wie der Tanz ist auch der Alltag voller Bewegungen, voller choreographischer Kräfte und somit voller Differenzen und Spannungen. So zum Beispiel die alltäglichen Bewegungen des Kochens: Gemüse schneiden, Wasser erhitzen, würzen. Mitten in den Vorbereitungen klingelt das Telefon. Eine Freundin übernimmt das Kochen. Hineingezogen in diesen differenziellen Prozess des Kochens ergeben sich zahlreiche Fragen: *Wie lange muss der Reis kochen? Wie werden die Kräuter mit dem Rest des Essens schmecken? Wie mache ich mit der Zubereitung des Gemüses weiter? Die einzige Frage, die sie sofort aufgeben wird ist: Was soll gekocht werden? Was war der ursprüngliche Plan, das ursprüngliche Rezept?* Keine dieser Fragen wird die Situation lösen und das ursprüngliche Rezept (wenn es denn überhaupt eines gab) erfüllen. All diese Fragen nehmen die Prozesse des Kochens auf differenzielle Weise auf, modulieren sie und – wie Deleuze sagen würde – „dramatisieren“ das Kochen.<sup>16</sup>

---

14 G. Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 248.

15 Ähnlich dem Konzept der „Choreographie der Spannungen“ schreibt Susanne Langer von „dance tensions“. „[Dance is the] interplay of virtual forces of ‚Space tension‘ and ‚body tensions‘ and even less specific ‚dance tensions‘ created by music, lights, décor, poetic suggestion, and what not“. Langer, Susanne K.: *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, London: Routledge and Kegan Paul Limited 1953, S. 186.

16 2013 hat eine Gruppe des *SenseLabs* mit diesen Fragen experimentiert. Das *SenseLab – a laboratory for thought in motion* ist ein internationales Netzwerk von Künstler\_innen, Wissenschaftler\_innen und Aktivist\_innen, die gemeinsam zu Fragen der Erfahrung, Bewegung und Kollektivität arbeiten. Während eines mehrtätigen Treffens mit dem Titel *Enter Bioscleave* waren die Teilneh-

Deleuze entwickelt ausgehend von seinen Ausführungen zu den Kräften des Fragens das Konzept der Dramatisierung als eine Auseinandersetzung mit der Frage der Spannung. Dramatisierung ist dabei eine Methode des Denkens, aber auch des Denkens des Theaters und der Kunst, sogar allgemein eine Beschreibung der Prozesse der Aktualisierung. Sie ist, so Deleuze, immer mit einer „bestimmten Weise“ der Fragen verbunden: Anstelle zu fragen „was ist das“, fordert er die Fragen „Wer? Wie? Wie viel? Wo und wann? In welchem Fall?“ Diese Fragen führen nicht zu einer Festschreibung des Bestehenden im Sinne eines „Was ist das?“, in der Dramatisierung werden Differenzen aufgenommen und in ihrer Aktualisierung erneut differenziert. Die Fragen nehmen einen spannungsvollen Prozess (bspw. die Handlungen der Essenzubereitung) auf, eliminieren jedoch nicht die Differenzen (durch das Abstellen des Herdes und das Warten bis das Telefonat beendet wird), vielmehr differenzieren sie den Prozess erneut.<sup>17</sup> Hier dramatisiert sich nicht etwas, hier wird die Differenz selbst dramatisiert. Das Kochen zieht sich transversal durch die Zutaten, den Herd, die Löffel und die Kochenden; jedoch folgt es keiner vorgegebenen Struktur. Hier wird keine Kochbuch-Dramaturgie ausgeführt, hier wird mittels des Kochens differenziert. In dem Prozess der Dramatisierung entstehen neue spannungsvolle Gefüge. Kein Drama bildet die vorgegebene Struktur der Beziehungen, es gibt keinen linearen Spannungsbogen. Kochen ist nicht die Antwort auf *Wie lässt sich dies essen?*, Kochen dramati-

---

mer\_innen in mehreren, nah beieinanderliegenden Blockhütten untergebracht, jede einzelne mit einer eigenen Küche ausgestattet. Die Aufgabe war: 1.) Gehe in eine Küche und bringe eine Zutat mit. 2.) Koche 7 Minuten lang. 3.) Unterbreche deine Tätigkeit nach exakt 7 Minuten und wechsele die Küche im Uhrzeigersinn. 4.) Nimm den Prozess des Kochens in der neuen Küche auf. 5.) Beginne erneut mit 2.). Diese choreographische Technik wird „Anarchist Touski“ genannt.

17 Deleuze unterscheidet zwischen der *Differentiation* und der *Differenzierung*. Er definiert ihren Unterschied wie folgt: „*Differentiation* nennen wir die Bestimmung des virtuellen Inhalts der Idee; *Differenzierung* nennen wir die Aktualisierung dieser Virtualität in Arten und in unterschiedlichen Teilen.“ (G. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 262) In Bezug auf die Methode der Dramatisierung schlussfolgert er: „Kurz, die Dramatisierung ist die Differenzierung der Differenzierung, qualitativ und quantitativ zugleich“ (ebd., S. 275).



siert das Essen. Indem das Kochen neue Fragen artikuliert, entfaltet sich das Essen als ein raum-zeitliches Ereignis.

Wie das Essen sind auch die choreographischen Techniken in den Proben zu *Walzer* Dramatisierungen von Spannungen. In Bauschs „Theater der Mannigfaltigkeiten“<sup>18</sup> aktualisieren die Bewegungen die vielfältigen Probleme und Spannungen des Alltags sowie der Macht- und Ohnmachtsverhältnisse. In beiden Szenarien ist das menschliche Subjekt keinesfalls zentral: Die Musik, das Licht, die Requisiten und der Raum auf der einen Seite, sowie das Wasser, die Hitze und die Schärfe der Messer auf der anderen, dramatisieren den choreographischen Prozess. „Die Dramatisierungsmethode überschreitet allseits den Menschen. [...] Ein Ding, ein Tier, ein Gott sind nicht minder dramatisierbar als ein Mensch oder als menschliche Bestimmungen.“<sup>19</sup> Indem die ökologische Prozessualität der Choreographie (des Kochens, des Tanzes) hervorgehoben wird, zeigt sich, dass die Spannungen keineswegs auf den menschlichen Körper, seine Bewegungen oder seine Handlungen zu reduzieren sind. Dramatisierung ist immer „mehr als menschlich“.<sup>20</sup> Kochen und Tanzen sind Dramatisierungen der Ökologie und des Milieus.

## CHOREOGRAPHISCHE MATERIALITÄTEN

So wie die Methode der Dramatisierung nicht auf den Menschen zu beschränken ist, so lassen sich auch die Fragen nicht auf den Bereich der Sprache reduzieren. Als in den 1960er Jahren in New York der Alltag Einzug in die Choreographie erhielt, lauteten die Fragen: *Wie kann man das machen? Wohin bewegen?* Der bestehende Fokus auf das *Was* der

---

18 G. Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 244. In Bezug auf das Theater Antonin Artauds und Carmelo Benes schreibt Deleuze von einem „Theater der Mannigfaltigkeiten“: Dieses ist „ein Theater von stets offenen Problemen und Fragen, das den Zuschauer, die Bühne und die Figuren in der realen Bewegung eines Lernprozesses des ganzen Unbewussten mit sich reißt, dessen äußerste Elemente wiederum die Probleme sind“ (Ebd., S. 244f.).

19 Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991, S. 87.

20 E. Manning: Always More than One, S. 81.

Bewegung wurde durch die Fragen des *Wie* der Handlungen abgelöst. Wie auch Bausch, galt das Interesse von Choreographinnen wie Yvonne Rainer oder Trisha Brown den Alltagsbewegungen. Mit ihren choreographischen Techniken fragten sie: *Wie lassen sich pragmatische Bewegungen auf der Bühne erzeugen?* Mit ihren choreographischen Aufgaben veränderten sie die Fragen vom *Was ist* zum *Wohin* der Bewegungen. Die Notation von Rainers *Parts of Some Sextets*, eine Choreographie für zehn Personen und zwölf Matratzen, ist voller Fragen, auch wenn diese zunächst in Aufgaben gebündelt sind: „One vertical mattress moving back and forth on single layer“<sup>21</sup> oder „Move pile to other side“<sup>22</sup>. Diese Aufgaben artikulieren ihre Fragen nicht nur auf verbale Art: *Wohin bewegen?* fragt die Notation. *Wer bewegt?* und *Wie bewegen?* fragen die Matratze, die Beschaffenheit des Materials, die Schwerkraft und der Boden. Diese Choreographie besteht aus mehr als nur verbalen Fragen. Die Matratze, der elastische Schaumstoff, die fehlenden Griffe an der Seite, sie alle artikulieren die Kraft materieller Fragen. Wie die verbalen, werden auch die materiellen Fragen von den Tänzer\_innen aufgenommen; sie werden wiederholt, moduliert und durch die Bewegungen dramatisiert. Die Höhe des Matratzenstapels fragt nach dem *Wohin* im Ausstrecken des Arms. Rainers Notation und die Matratze stellen nicht einfach *eine* Frage, vielmehr artikuliert das Gefüge aus Gewicht, Weichheit, Anatomie, Schwerkraft, etc. ein Bündel mannigfaltiger, miteinander interferierender Fragen. In ihrer Vielfältigkeit differenzieren und dramatisieren sie das Tragen. Objekte bleiben hier nicht einfach Objekte – im Prozess des Fragens werden sie selbst choreographisch. „Choreographic Objects“ sind – wie William Forsythe schreibt – „an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside.“<sup>23</sup> Mit dem „potentiellen Antrieb“ des Objekts strömt der

---

21 Rainer, Yvonne: „Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‚Parts of Some Sextets,‘ Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965“, in: *The Tulane Drama Review*, 10.2 (1965), S. 168–178, hier S. 174.

22 Ebd., S. 175.

23 Forsythe, William. *Choreographic Objects*. <http://www.williamforsythe.de/essay.html>. In ihrer Behandlung von Forsythes „Choreographic Objects“ bezieht Manning diese auf Deleuzes Konzept des „Objektils“: „They extend beyond

Alltag in den choreographischen Prozess. In der unmittelbaren Übertragung von alltäglichen Bewegungen wird das Objekt selbst zu einem immedialen Prozess. Dies ist keine Übertragung einer abgeschlossenen und klar bestimmbar Frage, Handlung oder Bewegung; in der Übertragung dramatisiert die Kraft der Materialität die alltäglichen Spannungen und produziert so neue Differenzen.<sup>24</sup>

Die ausgeführten Handlungen – Tragen, Heben, Balancieren – sind den Gegenständen und Aufgaben immanent. Die choreographische Kraft des Objekts moduliert dabei die Bewegung von innen heraus: Das Gewicht der Matratze, ihre Instabilität und ihre Größe produzieren die Unsicherheit der Bewegungen. Die Aufgabe „move pile to other side“ interferiert mit der Propriozeption der Tänzer\_innen und steuert so die räumliche Orientierung der Bewegung. All diese choreographischen Kräfte sind den Bewegungen immanent. Sie sind in die Bewegung gefaltet. Keine von ihnen legt den Verlauf der Bewegung fest, vielmehr treiben sie mit ihren vielfältigen Fragen die Bewegungen über jedes Ziel hinaus. Auf welche Weise nimmt die Bewegung die choreographischen Kräfte auf? Wo eröffnen sich neue Fragen? Wo entstehen andere Differenzen?

---

their objectness to become ecologies for complex environments that propose dynamic constellations of space, time, and movement. These ‚objects‘ are in fact propositions co-constituted by the environments they make possible. They urge participation. Through the objects, spacetime takes on a resonance, a singularity: it becomes bouncy, it floats, it shadows. The object becomes a missile for experience that inflects a given spacetime with a spirit of experimentation. We could call these objects ‚choreographic objectiles‘ to bring to them the sense of incipient movement their dynamic participation within the relational environment calls forth.“ (E. Manning: *Always More than One*, S. 82), vgl. auch Deleuze zum Objekt Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main.: Suhrkamp 2000, S. 35.

- 24 Das Objekt ist hier keineswegs eine ontologische oder gegebene Einheit. Das Objekt ist vielmehr ein operationaler „Status“. Es ist das Ergebnis eines Ereignisses, sein „Datum“, wie Whitehead schreibt. Als Datum wird das Ereignis von einem anderen Ereignis aufgenommen. „Der Erlebensvorgang [occasion] entsteht aus den für ihn relevanten Objekten und vergeht, d. h. geht in den Status eines Objekts für andere Erlebensvorgänge über.“ Whitehead, Alfred North: *Abenteuer der Ideen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 327.

## ABSTRAKTION

Wenn Kräfte auf Kräfte wirken, entsteht ein Feld voller Spannungen. In ihrem Zusammenspiel kreieren sie ein choreographisches Diagramm, das die Bewegungen umlenkt, beschleunigt, verlangsamt, ihre Richtungen und Dynamiken verändert. Hier wirkt nicht *eine* Kraft auf eine *Bewegung*, vielmehr produziert und verändert das Kräftediagramm vielfältige Verbindungen zwischen den zahlreichen Bewegungen der Szenen des Tanzes und des Alltags.<sup>25</sup> Auf abstrakte Weise ziehen sich die Kräfte durch die Bewegungen hindurch und kreieren so eine metastabile Choreographie.

Tanz lediglich als permanenten Fluss oder kontinuierliches Sprudeln von Bewegungen zu verstehen, würde die choreographischen Spannungen verkennen aus denen dieses Feld besteht. Andersherum würde aber auch die Vorstellung einer Choreographie als vorgegebene Struktur die Prozesse der Veränderung und die Kräfte der Bewegung negieren. Letztere würde sich völlig im Aktuellen erschöpfen. Spannung – wie sie hier verstanden werden soll – ist mehr als bloß ein Gleichgewicht von Kräften: In ihrer Virtualität drängt Spannung immer zur Veränderung. Eine spannungsvolle Choreographie ist mehr als nur ein stabiles Gleichgewicht – sie ist metastabil.<sup>26</sup>

Indem sich die Kräfte der Choreographie durch die Ökologie der Bewegungen ziehen, kreieren sie den abstrakten Bogen einer Handlung: *Das Tragen einer Matratze, das Öffnen eines Eis, in eine Falle gehen*. Dies ist kein Spannungsbogen, wie man ihn aus dem klassischen Drama kennt, dies ist vielmehr die nicht-lineare Spannung der Dramatisierung. Mitten in den konkreten Bewegungen operiert die Handlung abstrakt. „Real and abstract“ wie Massumi schreibt: „The actual form and the abstract dynamic are two sides of the same experimental coin. They are inseparable.“<sup>27</sup> Es gibt keine Handlung ohne Bewegung und doch geht die Handlung zugleich über die

---

25 In seinen Auseinandersetzungen mit Foucault beschreibt Deleuze das Diagramm als eine „Karte der Kräftebeziehungen“ (Deleuze 1992: 55). Das Diagramm wirkt „als eine immanente, nicht vereinheitlichende Ursache, die dem gesamten sozialen Feld koextensiv ist [...]“ (56) Als „abstrakte Maschine“ ist das Diagramm von dem Dispositiv als „konkreter Maschine“ (59) unterschieden.

26 Vgl. G. Simondon: Individuum und seine Genese, S. 33.

27 B. Massumi: Semblance and Event, S. 41.

Form der Bewegung hinaus. Abstraktion ist mitten in der Bewegung, sie ist „embodied thought“<sup>28</sup>. Lediglich im Nachhinein oder auf spekulative Weise ist die Kausalität, die den Verlauf der Handlung bestimmt, ‚bekannt‘. Nur dann können die „sinnvollen“ Bewegungen von den anderen getrennt und abstrahiert werden. Doch bereits im Ereignis der Handlung entstehen Effekte der Abstraktion, die neue Möglichkeiten eröffnen. Abstraktion fügt dem Feld der Bewegung neue Verbindungen, neue Bewegungen und neue Linien hinzu. In diesem Sinne kreierte jede Frage, jede Aufgabe, jedes Objekt, neue Handlungslinien und neue Bögen der Abstraktion.<sup>29</sup>

Alltägliche Handlungen bewegen sich nie nur mit und in dem Bereich des Aktuellen: Das Herunterbücken zum Boden antizipiert bereits das Heben der Matratze und die Erinnerung ihres Gewichts. Das Heben antizipiert das Tragen, die Erfahrung des letzten Umzugs und die Unhandlichkeit des Materials. Das Tragen antizipiert die Müdigkeit des Körpers und die Vorstellung im Bett zu liegen und zu schlafen. Handlungen führen zu Handlungen führen zu Handlungen. Doch sie folgen keiner linearen Ord-

---

28 Massumi, Brian: *What Animals Teach Us about Politics*, Durham: Duke UP 2014, S. 7.

29 Das Konzept der Handlung (action), wie es hier verwendet wird, steht dem Konzept der „Aktivität“ (activity), wie Massumi es in seiner „activist philosophy“ (B. Massumi: *Semblance and Event*, S. 1) entwickelt, sehr nahe, ist jedoch nicht deckungsgleich. Beide Konzepte – Handlung und Aktivität – sind eng miteinander verbunden und bedingen sich gegenseitig. Bewegung, wie der Begriff hier verwendet wird, befindet sich dabei eher auf der Seite der Aktivität, Handlung hingegen beschreibt den Bogen, der verschiedene Bewegungen verbindet, moduliert sowie eine Spannung und Kontinuität aufbaut. Anliegen dieses Textes ist es, eine nicht-subjektive, nicht willensgeleitete Perspektive der Handlung vorzuschlagen, und diese ausgehend von dem Feld „reiner Aktivität“ (ebd., S. 2, meine Übersetzung) und der Bewegung zu entwickeln. In seinen Ausführungen zur Abstraktion im Bereich des Spiels beschreibt Massumi in *What Animals Teach Us about Politics* den „Stil“ einer Handlung im Spannungsfeld zwischen ihrer „Ausführung“ und ihrer „Dramatisierung“. Dabei schließen sich „Ausführung“ und „Dramatisierung“ keineswegs gegenseitig aus, sondern sind im Ereignis „mutual included“ (B. Massumi: *What Animals Teach*, S. 11). „Stil“ wird im Kontext dieses Textes vor allem als die „Weise“ bzw. als „Typus“ der Fragen (G. Deleuze: *Dramatisierung*, S. 140) beschrieben.

nung. Wenn man irgendwann im Bett liegt, wird man den Verlauf der Handlungen kennen. Retrospektiv. Abstrakt. In der Bewegung kann man nur spekulieren. Virtuell. Auch abstrakt. Doch wie sicher kann man sich eines guten Schlafes sein? Das Tragen hat Rückenschmerzen verursacht und nun liegt man wach in der neuen Wohnung auf der alten Matratze mit ihren Mulden und Beulen. Andere Handlungen (höchstwahrscheinlich das viele Heben und Tragen des Tages, der letzten Tage, der letzten Umzüge, der letzten Jahre) haben die Bögen der Handlung beeinflusst (haben Rückenschmerzen verursacht, haben einen krumm gehen lassen) und zu spüren ist nun vielmehr das *Wie* als das *Wo* des Tragens.

Tragen ist nicht einfach eine Bewegung: Der Gegenstand (die Matratze), die Aufgabe (die Matratze an einen anderen Orten bringen), die Frage (*Wie lässt sich eine Matratze bewegen?*), erzeugen zusammen eine Choreographie vielfältiger Bewegungen, und mit ihr den abstrakten Verlauf einer Handlung. Diese Handlung besteht aus mehr als nur ein oder zwei Bewegungen, sie zieht sich abstrakt durch die mannigfache Ökologie der Bewegungen. Dass nur einige wenige Bewegungen und Relationen erfahren und der Handlung zugerechnet werden, basiert auf unserer Gewohnheit, die Welt auf kausal-sinnvolle Weise zu organisieren. Alle anderen Bewegungen und Einflüsse werden ignoriert bzw. als zufällig abgewehrt.

Nicht jede\_r zieht täglich um, doch jede\_r bewegt sich: Jeder\_r bewegt sich in und durch eine von abstrakten Handlungsbögen choreographierte Ökologie von Bewegungen. Einige Körperteile bewegt man am liebsten, andere eher ungern. Man weint, man hält sich an jemandem fest, wenn man Angst hat, man raucht. Man stellt eine Falle und manchmal geht man selbst in eine. Man öffnet ein Frühstücksei. Oftmals trägt man Dinge, auch wenn sie nie die andere Seite erreichen werden. Diese Handlungen sind weder bloß ein Teil noch die Essenz der alltäglichen Bewegungen. Sie sind abstrakte Kräfte, die die Bewegungen – ihre Geschwindigkeit, ihre Richtung, ihren Rhythmus und ihre Intensität – verändern. Diese Handlungen produzieren neue Bewegungen, neue Differenzen und neue Spannungen.

Indem die alltäglichen Fragen, Aufgaben und Objekte in den Bereich des Tanzes überführt werden, ziehen sie den Bogen der Handlungen in den choreographischen Prozess hinein. Ohne die Handlung des Umziehens, des Tragens oder des ängstlichen Festhaltens auf der Bühne aufzuführen, produzieren die immanenten Kräfte des Fragens choreographische Bewegung, die das Alltägliche dramatisieren. Mit den neuen Handlungen verlassen die

Bewegungen ihre vorgegebenen Bahnen und Ziele. Neue Bewegungen und neue Fragen entstehen. Neue spekulative Handlungen. Die Matratze findet ihren Weg. Einen anderen Weg.

## IMMEDIATION

Nervös wandert die Zigarette von einem Finger zum anderen, von einer Hand zur anderen, zu den Lippen, dem Mundwinkel und zurück zur Hand. Ängstliches Zittern. Sie weiß nicht was sie sagen soll. Sie sitzt auf einem Stuhl und es fühlt sich an, als ob jeder sie anstarrt. Vielleicht weiß sie gar nicht, wie man eine Zigarette hält. Vielleicht ist es ihre erste Zigarette. Vielleicht raucht sie gar nicht. Jede ihrer Bewegungen fragt: *Wie eine Zigarette halten?* Ihre Bewegungen können nicht antworten. Und doch – so scheint es – ist jede der Bewegungen eine vorläufige Antwort und zugleich die Wiederholung der Frage: *Wie eine Zigarette halten?* Sie kann nicht aufhören sich zu bewegen, sie kann nicht aufhören zu antworten, sie kann nicht aufhören die Frage zu wiederholen. Ohne die Zigarette wären es bloß zwei Hände, die vor ihrem Gesicht auf und ab und hin und her wandern. Mit dem Ende der Zigarette hört das Zittern auf. Das Verglühen der Zigarette bietet ein (vorläufiges) Ende. Eine neue Zigarette wird folgen, die Proben sind noch nicht zu Ende.

Die Zigarette hat die Bewegung zur Handlung gemacht. Durch die choreographische Kraft der Zigarette gewinnt die Bewegung Bedeutung: Sie artikuliert Nervosität, Ängstlichkeit und Schüchternheit. In der Abstraktion wird die Bewegung expressiv. Dies ist nicht die Abstraktion eines inneren Gefühls, das sich in einer Geste artikuliert. Hier artikuliert die Bewegung, indem sie eine neue Frage stellt, ihre choreographische Kraft. *Wie bewegt sie ihre Finger? Wohin bewegt sie ihre Hände?* Dies ist das *Wie* und *Wo* der Bewegung. Abstraktion fügt nicht einfach eine Bedeutung auf einer anderen (höheren) Ebene hinzu. Choreographie ist nicht das Medium der Bewegung im Reich der Zeichen. Der Ausdruck übersteigt die Bewegung und lässt sie in ein anderes Ereignis, in eine andere Bewegung und in eine andere Choreographie strömen. Dieses Überströmen ist die immediale Kraft der Abstraktion. Indem sie die Choreographie des Rauchens aufnimmt und sie über die bloße Unmittelbarkeit des Ereignisses hinaustreibt, wird die Abstraktion zur *Immediation*. Nervosität führt zu einer neuen

Zigarette, zu einem neuen Zug und wird damit zugleich in den beruhigenden Bogen des Rauchens überführt. Zugleich entsteht der niemals endende Bogen schlechter Angewohnheiten.

*Immediation* ist nicht das Gegenteil von *mediation* oder Medialität. Das „Im-“ ist keine Negation, sondern vielmehr das „Im-“ der Immersion. Wie die Immersion wohnt der *Immediation* eine Kraft inne, die in das Geschehen hineinzieht ohne sich jedoch in diesem völlig aufzulösen. In ihr taucht nicht ein Individuum in eine andere Sphäre oder eine andere Welt ein, vielmehr ist es die Handlung oder Erfahrung, die in ein anderes Ereignis strömt. Eine Zigarette führt zur nächsten, führt zur nächsten, führt zur nächsten. Das ist die unmittelbare Choreographie als choreographische Kraft.

Indem Bausch die Fragen der Bewegung aufnimmt – *Wie eine Zigarette halten?* –, lässt sie die Choreographie des Rauchens auf eine Weise expressiv werden, wie es die Bewegungen vorher nicht waren. Mittels der Technik des Fragens strömen die Handlungen des Rauches in den Probenprozess. *Immediation* ist jedoch nicht linear und die alltäglichen Bewegungen dienen den Proben nicht einfach als Material. Geraucht wird in den Pausen, regelmäßig werden die Proben unterbrochen und die Fragen verändert – *Wer hat eine Zigarette? Wer hat Feuer? Darf man hier rauchen?* In der Pause entstehen Ideen und neue Fragen. Wenn die Pause zu Ende geht, ist immer noch ein Zug, noch eine Zigarette da. Müde wird weiter geraucht – es wird geredet, gefragt. *Proben wir noch?*<sup>30</sup> Proben und Alltag beginnen sich ineinander zu falten. Und in diesen Falten entsteht eine nicht-lineare Choreographie: Fragen des Alltags strömen ins Studio, in die Probenprozesse, in die Aufführungen und zurück in den Alltag.

Nach der Premiere zündest du dir eine Zigarette an. Doch deine Bewegungen haben sich verändert. Die Choreographie lässt das *Wie* der Bewegungen in den Vordergrund treten. Die Gewohnheiten beginnen sich mit Unsicherheit zu vermengen. Die „Nachwirkungen“ der Erfahrungen machen sich auf „merkwürdige Weise“, „wie eine sehr schwaches Déjà-

---

30 Müdigkeit, Krankheit und Rauchen dominieren die Atmosphäre des Probenprozesses von Walzer, wie sie in der Dokumentation *Walzer – 41 Minuten aus den Proben* dargestellt wird. Dennoch funktioniert diese Atmosphäre als affektiver Motor für neue Bewegungen, neue Szenen und neue Fragen. Die Szenen der rauchenden Frau entstand aus der pragmatischen Frage *Wer möchte noch eine Zigarette?*, die Bausch in der Probenpause gestellt hatte.



Vu“ bemerkbar.<sup>31</sup> Die Erfahrung der Choreographie des Rauchens verändert die Weise, wie die Hände sich bewegen und wie die Finger zittern. „You are consciously experiencing the semblancing of experience – its double order; your double existence – that normally remains in the nonconscious background of everyday life“.<sup>32</sup> Die Kraft der Choreographie differenziert und dramatisiert die alltäglichen Bewegungen und verändert so die Weise des Fragens.

## ALLTAGSPOLITIK

Das Rauchen einer Zigarette, das Tragen einer Matratze, das Öffnen eines Frühstückseis, dies alles sind Choreographien zwischen Tanz und Alltag. Transversal ziehen und strömen die abstrakten Fragen von einem Ereignis ins nächste und durch dieses hindurch – neue Fragen entstehen und mit ihnen neue Spannungen. Diese Fragen lenken unsere Bewegungen, unsere Aufmerksamkeit und unsere Handlungen auf spekulative Weise. Zugleich eröffnen die Fragen neue Verbindungen, neue Beziehungen zwischen Bewegungen: Die Choreographie des Rauchens besteht nicht nur aus zitternden Fingern, sie ist zugleich verwoben mit psychischen wie ökonomischen, physikalischen wie biologischen, ökologischen wie demographischen Fragen. Diese Choreographie ist ökologisch: Darunter ist nicht die Bezugnahme auf ausschließlich umweltliche (natürliche) Aspekte zu verstehen, sondern vielmehr die Fokussierung auf die Logik der dynamischen Verknüpfungen, der Öko-Logik von ganz unterschiedlichen Bewegungen, Praktiken und Techniken in Bezug auf die materielle wie immaterielle, menschliche wie nicht-menschliche Umgebung.<sup>33</sup>

In diesen Verknüpfungen artikuliert die Choreographie die Politik des Alltags: Keine dieser Fragen ist lediglich privat, persönlich, ästhetisch oder künstlerisch. Jede dieser Fragen ist Teil der ökologischen Politik. Bewe-

---

31 Meine Übersetzung von: B. Massumi: *Semblance and Event*, S. 166.

32 Ebd. Seine Ausführungen zur Immediation der Erfahrung entwickelt Massumi ausgehend von John Irvines Installationen und ihrer Kraft, die im Nachgang des Galleriebesuchs auf der Straße gespürt wird. „You are aware of thinking-feeling the depths of the city as you walk and look“ (Ebd.).

33 Vgl. Guattari, Félix: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen 1994, S. 41.

gungen führen zu Bewegungen, Handlungsbögen spannen sich durch sie hindurch und verbinden das Soziale, das Psychische, die Ökonomie, Ökologie und mehr. Choreographie ist hier nicht im Sinne eines Gesetzes, einer Vorschrift oder einer gegebenen Form zu verstehen; mittels der Fragen modelliert sie die Bewegung in ihrem Vollzug. Choreographie operiert aus dem Milieu, aus der Mitte heraus. Als abstrakte Kraft ist die Choreographie nicht zu lösen von der konkreten Bewegung und doch gehen beide nicht ineinander auf: Die Choreographie geht über die Bewegung hinaus, verbindet diese mit anderen Bewegungen und bringt sie in ein spannungsvolles Verhältnis. Diese Bewegungen bilden keineswegs einen reibungslosen Flow, mit ihnen entstehen immer wieder neue Differenzen und Spannungen. In ihrem dramatisierenden Prozess ist die Choreographie immedial. Sie operiert in der Mitte und aus dem Milieu von Bewegungen, das sich zugleich auf je spezifische Weise ausdrückt: in den Choreographien des Alltags, des Theaters, in sozialen, politischen, ökologischen Choreographien, vor allem aber in ihren Zwischenräumen und Verbindungen. Dies ist die immediale und zugleich produktive Kraft sowie Macht der Choreographie.

## LITERATUR

- Brandstetter, Gabriele: „Tanztheater als ‚Chronik der Gefühle‘. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler“, in: Margrit Bischof, Claudia Fest und Claudia Rosiny (Hg.), *e\_motion*, Hamburg: LIT 2006, S. 17–34.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992.
- Deleuze, Gilles: „Die Methode der Dramatisierung“, in: ders., *Die einsame Insel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 139–170.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991.
- Forsythe, William. *Choreographic Objects*. <http://www.williamforsythe.de/essay.html>.
- Guattari, Félix: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen 1994.

- Hoghe, Raimund. „Walzer‘. Fragen, Themen, Stichpunkte aus den Proben“, in: ders. (Hg.): Pina Bausch. Theatergeschichten von Raimund Hoghe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 84–89.
- Langer, Susanne K.: Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key, London: Routledge and Kegan Paul Limited 1953.
- Manning, Erin: Always More than One. Individuation’s Dance, Durham: Duke UP 2013.
- Manning, Erin, Massumi, Brian: Thought in the Act, Passages in the Ecology of Experience, Durham: Duke UP 2014.
- Manning, Erin/Munster, Anna/Stavning Thomsen, Bodil-Marie (Hg.), Immediations. Art, Media, Event, London: Open Humanities Press (im Erscheinen).
- Massumi, Brian: Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts, Cambridge: MIT 2011.
- Massumi, Brian: What Animals Teach Us about Politics, Durham: Duke UP 2014.
- Murphie, Andrew: „Making sense: the transformation of documentary by digital and networked media“, in: Studies in Documentary Film, 8.3 (2014), S. 188–204.
- Rainer, Yvonne: „Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‚Parts of Some Sextets,‘ Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965“, in: The Tulane Drama Review, 10.2 (1965), S. 168–178.
- Simondon, Gilbert: „Das Individuum und seine Genese. Einleitung“, in: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Konur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, Berlin u. Zürich: Diaphanes 2007, S. 29–45.
- Whitehead, Alfred North: Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Whitehead, Alfred North: Abenteuer der Ideen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

