

SCULPTURE Festival

Skulpturale Konzepte in Choreografie und Musik

SCULPTURE Festival Teil 1: 5. September 2020

SCULPTURE Festival Teil 2: Spätsommer 2021

Carolin Brandl: Konzeption und Kuration Choreografie

Hanno Leichtmann: Kuration Musik

Carolin Brandl

Schon zu Beginn der Moderne im späten 19. Jahrhundert führten avantgardistische Experimente im Überschneidungsfeld von Musik und Tanz mit der Bildhauerei zu entscheidenden neuen Ansätzen und Umbrüchen in Choreografie und Musik. Diese Entwicklung setzte sich in Schlüsselmomenten der drei Kunstformen fort – über die Spielarten postmoderner und minimalistischer Werke bis hin zu konzeptuellen Positionen. Das SCULPTURE Festival transportierte diesen Austausch in die Gegenwart, indem es die folgenden Kernfragen in den Mittelpunkt rückte: Wie kann heute eine zeitgenössische Tanzskulptur aussehen, wie eine Klangskulptur?

Diese scheinbar einfache Fragestellung forderte die teilnehmenden Choreografen*innen und Musiker*innen zu komplexen künstlerischen Antworten auf. Sie waren eingeladen, einen Skulpturbegriff im Museumsraum neu zu definieren.

Im experimentellen Rahmen wurden choreografische, klangkünstlerische und musikalische Positionen einander gegenübergestellt und auf diese Weise parallel „ausgestellt“. Durch das direkte Neben- und Nacheinander ließen sich zahlreiche Querbezüge herstellen zwischen den künstlerischen Statements ebenso wie zwischen den Überschneidungsfeldern von Choreografie, Musik und Skulptur. Das besondere Verhältnis und die Unabhängigkeit von Musik und Choreografie bei SCULPTURE führten zu neuen Perspektiven. Kuratorisch wurden die Arbeiten so gesetzt, dass gemeinsame Fragestellungen sichtbar wurden und sich – in der gegenseitigen Reibung – nicht nur ein neues Gesamtwerk ergeben konnte, sondern auch stilistische und genreübergreifende Grenzbereiche eröffnet wurden.

Die exklusiv für das Festival entwickelten Arbeiten zeigten sich veränderlich und zufällig, sie trugen so zu einer erweiterten zeitlichen Markierung im Raum bei und stellten das traditionelle Verständnis von Skulptur, basierend auf der Vorstellung eines statischen, dauerhaften Objekts mit konkreten Maßen und messbarem Gewicht, infrage. Materialität, Raum(-Erzeugung) und Zeitkonzepte rückten die durch das Festival auf sehr eigene Weise in Bewegung geratene gattungsspezifischen Parameter der sogenannten Zeit- und Raumkünste in den Fokus.

Die individuellen zeitgenössischen Vorstellungen von Skulptur sichtbar zu machen, also das konzeptuelle Denken von Choreografen*innen und Soundkünstler*innen in konzentrierter Form zu veranschaulichen, dabei die Unterschiedlichkeit der Künstler*innen zu zeigen, das sollte bei diesem Ereignis ermöglicht werden. Es wurden deshalb Künstler*innen eingeladen, die sich bereits in ihrer Arbeit auf prägnante und sehr unterschiedliche Weise mit Aspekten des Skulpturalen auseinandergesetzt hatten und die sich ohne das Format wahrscheinlich künstlerisch nicht begegnet wären. „Skulptur war immer ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit“, so SASHA WALTZ. „Ich denke an Raum, bevor ich an Bewegung denke.“¹ „For me sculpture is the co-existence of existential and physical time, a meeting point of two times co-existing“, konstatiert die Choreografin KAT VÅLASTUR.² Zur besonderen Dynamik dieser Begegnungen trug bei, dass etablierte Künstler*innen auf junge Positionen trafen. Allen war gemein, dass sie sich bereitklärten, für das Festival dem Wesen einer ortsspezifischen Skulptur mit den eigenen Mitteln – nämlich denen der Choreografie und des Klangs – nachzuspüren.

Der offene und gleichzeitig konzentrierte Raum und der Fokus dieses neuen Formats boten Möglichkeiten, ein Panorama von künstlerischen Formen zu entwickeln. Gemeinsame Linien in Tanz-, Musik- und Skulpturengeschichte wurden neu reflektiert. Dabei wurde der Versuch unternommen, in einem Museum konzeptuell einen Rahmen für Situationen zu schaffen, die der Gegenwart angehören, statt die Vergangenheit zu konservieren oder zu (re)konstruieren.

Das Nachdenken über das Skulpturale wurde zum Katalysator für das Entstehen von neuartigen zeitgenössischen Positionen in Choreografie, Musik und Skulptur. Sie wurden kontextbezogen zu mehrfach lesbaren Arbeiten.

SCULPTURE-Festival als ortsbezogenes Format

Der Name des Festivals weist auf die dem Format inhärente gattungsrelevante Fragestellung hin und forderte in seiner Hybridität das konventionelle Verständnis von Museumsausstellung und Aufführung heraus. Während in der großen Ausstellungshalle des Georg Kolbe Museums die flüchtigen Skulpturen auch auf die Kunstgeschichte verwiesen, wurde das Festival zugleich zum Fest, das seine Gäste einlud, in Bewegung und miteinander ins Gespräch zu kommen. Die Offenheit von SCULPTURE fand in der klaren, von den Ideen des Bauhauses beeinflussten Architektur des historischen Bildhauerateliers mit seinen nahezu deckenhohen Fensterfronten einen idealen Resonanzraum für die Inszenierungen. Für die Besucher*innen im Skulpturengarten ergab sich so die besondere Möglichkeit, die Arbeiten auch von außen, aus unterschiedlichsten Blickperspektiven, zu betrachten. Das Georg Kolbe Museum öffnete sich im Spätsommer zum ersten Teil des Festivals und lotete mit SCULPTURE in einem spartenübergreifenden Ansatz seine Tätigkeit als Forschungs- und Ausstellungsstätte für Skulptur in einem ungewohnten Rahmen neu aus. Es führte auf diese Weise einen

Ansatz GEORG KOLBES fort, einen Ort für Grenzgänger des Tanzes freizugeben.³ Kolbes intensive Auseinandersetzung mit dem Tanz und seinen Protagonisten*innen der 1920er-Jahre findet seinen Ausdruck in den tänzerisch bewegten und vom modernen Tanz beeinflussten Bronzeskulpturen im Garten des Museums.

Alle Festivalbeiträge wurden explizit für die Architektur des Museums entworfen und waren somit nicht nur *site-specific*, sondern das gesamte Format war *site-responsive*⁴ konzipiert, geführt von zwei Blickachsen, eine in die Geschichte und eine klar in die Zukunft gerichtet. Zeigt man solche künstlerischen Arbeiten an einem derart konnotierten Ort, so schwingen seine historischen und traditionsgebundenen Aufladungen mit. Im Erleben des Augenblicks eines Festivals kulminieren diese Kontexte in den verschiedenen Positionen.⁵

Ein möglicher Bezug zur Moderne fand also in zweifacher Hinsicht statt, zum einen durch die Skulpturen Kolbes, zum anderen durch den gedanklichen Dialog von SCULPTURE mit der Ausstellung „Der absolute Tanz“, die das Festival zeitlich umrahmt.

Exkurs: Historische Querbezüge im Überschneidungsfeld von Tanz und Skulptur

Historisch betrachtet sind die Beziehungen von Tanz und Skulptur vielschichtig und vielfältig. Sie sind dabei nicht als durchgängig zu verfolgender historischer roter Faden oder gar als starres Konstrukt zu verstehen, sondern eher als vielmaschiges, bewegliches Netz, das sich in die Gegenwart ausdehnt und immer wieder neu verwoben erscheint. Dabei sind es oft gerade gegenläufige Entwicklungen, die, bei genauerem Blick, entweder als Referenzsystem oder als Negativfolie in Beziehung zueinander treten und verbunden sind. Bereits am Fin de Siècle flackerten Fragestellungen im Überschneidungsfeld von Tanz und Skulptur auf, die zu entscheidenden Wegfeilern führten, ihrerseits heute noch immer relevant, doch mittlerweile auf andere Weise zu beantworten sind.

Die Museumsausstellung „Der absolute Tanz“ ist elf Tänzerinnen der Weimarer Republik gewidmet, die in ihren Choreografien skulpturale Aspekte reflektierten, um zu veränderten Ausdrucksformen und einem neuen Raumverständnis zu finden. Dabei stand die Befreiung der natürlichen Bewegung im Mittelpunkt. Dies verband sie mit einer frühen Vertreterin des Freien Tanzes: ISADORA DUNCAN, die zwar ebenso avantgardistisch (und feministisch) den Tanzbegriff erweiterte, dabei aber doch nicht auf den Blick zurück verzichten konnte und die antike Skulptur zu ihrem Idealbild erhob.⁶ Bei Protagonistinnen, wie LOÏE FULLER, zeigt sich bereits in der Schwellenzeit der jungen Moderne der 1890er-Jahre eine weit vorwärts gerichtete Tendenz. Der neu gewonnenen Körperlichkeit des Freien Tanzes, wie sie sich später auch im Ausdruckstanz der Tänzerinnen der Weimarer Republik manifestierte, setzte sie zum ersten Mal einen konzeptuellen, „entkörperlichten Tanz“ entgegen.⁷ In ihrem Serpentinanz verschwand der Körper

hinter bewegten Stoffbahnen und Lichteffekten, sodass die Tänzerin zwar präsent war, aber nicht mehr als Tänzersubjekt wahrgenommen wurde. Die Tänzerin war, in PAUL VALÉRY'S Worten, zu einer „chose sans corps“⁸ geworden. Mit ihrer Aussage „Je sculpte de la lumière“⁹ stellte Fuller ihre Arbeit selbstbewusst in das Überschneidungsfeld von Tanz und Skulptur und überführte sie in die Stereometrie der Zeit und des Raumes. Sie kam dabei bereits ohne den Rückgriff auf ein in den Kanon der bildenden Kunst eingeschriebenes Diktum aus.

Kategorien von Raum- und Zeitkunst im Umbruch

Die Aufwertung des Flüchtigen und Transitorischen im Fin de Siècle, die BAUDELAIRE als die dreifache Signatur der ästhetischen Moderne beschreibt,¹⁰ spiegelte sich nicht nur in der Position Fullers, sondern veränderte auch das Dominanzverhältnis der sogenannten raumbasierten zugunsten der zeitbasierten Künste. Der Freie Tanz, losgelöst von Gegenstand und Narration, vollzog exemplarisch, wonach avantgardistische Kunst und Literatur der Zeit strebte, und half auch dabei, die Skulptur in der bildenden Kunst neu zu verstehen. Auf der Seite der „raumbasierten“ Künste veränderte sich parallel die Struktur der Plastik in der intensiveren Fokussierung auf Bewegung und somit auf die zeitbasierten Kategorien.

In der Auseinandersetzung mit modernem Tanz nahmen Künstler*innen zusätzlich Gesten, Körperhaltungen und Bewegungselemente in ihre Skulpturen auf, die bis dato nicht denkbar waren. Die Skulptur entwickelte sich zu einer damals neuen Form der Abstraktion.

Wie schon AUGUSTE RODIN, der hier die ersten einschneidenden Marksteine setzte, erweiterte auch Georg Kolbe die Skulptur um Elemente zeitlicher Bewegungsabläufe, die progressiv oder retardierend auf den Betrachter wirkten und ein neues subjektives Zeitempfinden evozierten.¹¹ Die tradierte klare Einordnung und Trennung in zeit- und raumbasierte Künste, die LESSING in „Laokoon“ 1766 formulierte,¹² geriet also mit der Moderne ins Wanken. Die Grenzverläufe der Künste wurden permeabel. Künstlerinnen wie Fuller zeichneten eine neue ästhetische Kartografie.

Durch eine Verschränkung von Tanz und Bildhauerei wurden auch später, hauptsächlich in der Postmoderne der 1960er-Jahre, neue Meilensteine der Tanz- und Kunstgeschichte gesetzt. In dem Maße, wie die spezifische Auseinandersetzung mit dem Skulpturalen und dem veränderten Skulpturbegriff der Epoche eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung des Tanzes spielte, so fanden auch in der Musik entscheidende Umbrüche statt. Der Künstler MARCEL DUCHAMP stellte bereits 1934 fest: „Klänge, die andauern und von verschiedenen Punkten ausgehen, können eine Skulptur bilden.“¹³

SCULPTURE: Choreografie als Skulptur

Bei SCULPTURE beantworten Choreografen*innen skulpturale Fragestellungen aus der Gegenwart heraus. Der Tanz befragt sich im Rahmen des Tanzes, die Choreografie arbeitet nicht mimetisch in Rückgriff auf die

Skulptur der bildenden Kunst, wie dies noch teilweise zu Beginn der Moderne zu beobachten ist, beide transportieren stattdessen spezifische, tanzrelevante Diskurse in den Raum und stellen sich, unter anderem, der Frage nach einer gemeinsamen Historiografie von Tanz und Skulptur. Die Künstler*innen suchen nach choreografischen Strukturen, die einen eigenständigen, neuen Skulpturbegriff hervorbringen können: *Choreografie als Skulptur*.

Bei SCULPTURE kommt dementsprechend das plastische Denken der eingeladenen Künstler*innen in ihren konzeptuellen Ansätzen zum Ausdruck. Die ästhetische Selbstreflexion der eigenen Geschichte wird zum Faktor als *eine* mögliche Ebene der Lesart. Es ist eine vielschichtige Auseinandersetzung, deren Anliegen, unter anderem, die Dekonstruktion und das Offenlegen von Strukturen und Hierarchien ist. Dabei muss sich der Tanz heute nicht mehr, wie bei den Tänzerinnen des Ausdruckstanzes, durch das Spüren von Gefühlen im natürlichen „Fluss“ der Bewegung zeigen. Man könnte sagen, dass sich heute die Choreografie vom Tanz emanzipiert hat. Doch ein „Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie“¹⁴ bedeutet nicht ein Verschwinden des Körpers oder der Bewegung aus der zeitgenössischen Tanzpraxis, sondern schließt im Gegenteil in seinem Gestaltungsvorgang theoretische Konzepte mit ein.

Am Beispiel unseres Festivals heißt dies neben der Zusammenführung der Dispositive „Skulptur“ und „Choreografie“ auch jene von „Museum“ und „Aufführung“ und der damit verbundenen theoretischen wie ästhetischen Vorstellungen. Choreografie heute kann bedeuten, dass sich Forschung zu Aspekten des Skulpturalen, wie Materialität, Zeitlichkeit und der Konvergenz von realem und inszeniertem Raum, idealerweise vollzieht. Raum wird dabei vor allem verstanden als Relation, als Beziehungsstruktur zwischen Körpern.

Dabei die Vielblättrigkeit der Zeit aufzudecken und in Bewegung zu bringen, das vermag die Choreografie. Geschichte wird zu einem offenen Gebilde. Es sind mehrere Zeitebenen, die sich überlagern und die so für den Betrachter zu der herausfordernden Aufgabe werden, sich auf sie einzulassen und sie mitzulesen. Es ist Zeit, die zurück in die Geschichte verweist, aber auch Zeit, die der Besucher aufwenden muss, um die Arbeiten erfahren zu können, und die subjektiv erlebte Zeit im Verhältnis zur Alltagszeit.

Der Betrachtende selbst spielt dabei die wichtigste Rolle. Ihm bietet sich die Möglichkeit einer Einsicht der besonderen Erfahrung von Zeit und Raum. Im Sinne MERLEAU-PONTYS bleibt der Körper dabei nicht passiv, sondern er ist, „als unser beständiges Mittel, ‚Haltungen anzunehmen‘ und uns Quasi-Gegenwarten zu verschaffen, das Mittel unserer Kommunikation mit der Zeit wie mit dem Raume.“¹⁵ Oder, wie es der Philosoph an anderer Stelle formuliert, er „wohnt Raum und Zeit“¹⁶ ein.

Die Arbeiten

Sasha Waltz: „SKULPTUR 1“ – mit den Tänzern Nicola Mascia,
Claudia de Serpa Soares und Takako Suzuki

„SKULPTUR 1“ stellte sowohl eine visuelle Raumerforschung als auch die Sichtbarmachung prozessualen Raumentstehens dar. Außerdem ergab sich hier die Möglichkeit einer besonderen Erfahrung der zeitlichen Lesart und ein Ausloten unterschiedlicher Zeitkonzepte, welche die drei Tänzer*innen im Verhältnis zur Architektur des Kolbe-Ateliers entwarfen.

In der soghaften Wirkung ihres Zusammenspiels entwickelten sie eine Choreografie, welche Sehgewohnheiten infrage stellte, in einer musikalischen Komposition von Tanz, ohne der Musik anhängig zu sein.

Die Verlangsamung der Körperbewegungen, scheinbar immer wieder in Posen endend, offenbarte, dass sich ein Einlassen der Betrachter*innen in eine eigene Zeitlichkeit bei der Wahrnehmung ergeben musste. Der Philosoph BERNHARD WALDENFELS beschreibt diese Unterbrechung des Zeitflusses als Zeitfigur des „Zwischen“.¹⁷ „SKULPTUR 1“ zeigte diese Kippmomente zwischen Annäherung an Stasis und Durata der Skulptur. Sie erlaubte einen Einblick in das Schaffen von Materialität und Körperbildern im Prozess.

Die Künstlergruppe Institut für Feinmotorik entwarf dafür eine eigenständige Soundskulptur mit acht Plattenspielern. Die Künstler*innen schufen eine haptische Klangqualität und transportierten diese in den Raum, der brütend, beunruhigend, oft im Widerspruch zu den Bewegungen der Tänzer*innen, sich klanglich elastisch dehnte und sich zu einem mehrschichtigen Gebilde formte. Zeit transformierte sich zum eigenen Material mit Ausweitungen und Krümmungen. Die Tänzer*innen nutzten dabei die Architektur des Atelierraumes. Die Betrachter*innen waren herausgefordert, sich selbst entscheiden zu müssen, die einzelnen Tänzer ins Blickfeld zu rücken oder die Tanzenden als kollektives Bewegungsfeld wahrzunehmen. Gerade durch diese Blockaden und Verschiebungen von Perspektiven und Blickachsen vermittelte sich dem Betrachter immer wieder der Eindruck eines skulpturalen Entstehens. Besucher*innen, die sich im Skulpturengarten aufhielten, konnten wiederum die Choreografie ausschnitthaft durch die Rahmungen der Fenster des Atelierraumes wahrnehmen, wodurch sich jeweils eine neue fragmentierte Bildlichkeit ergab.

Kat Vålastur: „Angel Green“

Die Choreografin Kat Vålastur entwarf mit ihrer Arbeit „Angel Green“ eine raumfüllende bewegte Skulptur aus Stoff, in welcher der Körper der Tänzerin vollständig versank.

Luftballungen verteilten sich, plusterten den dünnen, zarten Stoff auf, Formen entstanden, um im nächsten Moment wieder zu entgleiten. In diesem sich scheinbar „endlos“ wiederholenden Prozess der gleichzeitigen Materialisierung und Dematerialisierung, des Entstehens und Vergehens vermittelte

sich Bewegung als metamorphisches Prinzip und das Erlebnis einer plastischen Verwandlung der Zeit in surreal anmutenden Bildern.

Paradoxerweise wurde in dieser Arbeit die Leere zum zentralen Bestandteil der Skulptur. Erst durch das Verdrängen der Luft, erzeugt durch die nicht sichtbaren Bewegungen der unter dem Stoff verborgenen Tänzerin, entstand das facettenreiche Vexierspiel, das die Fragilität von innen und außen thematisierte.

Drei Bücher mit den Titeln „Gegenwart“, „Vergangenheit“ und „Zukunft“ verankerten die dahinschwebende Arbeit I **ABB. 210, 211**. Es ergab sich so für den Betrachter eine Gegenwart mit geöffneter Perspektive, in der sich Vergangenheit und Zukunft gegenläufig ineinander drehten.

Mochten sich auf den ersten Blick Assoziationen zu geschichtlichen Linien einstellen, wie beispielsweise zu den frühen Experimenten Loïe Fullers mit Seidenschleiern, so verfolgte Kat Vålastur in „Angel Green“ einen konträren Ansatz. Sie arbeitete mit dem Nichts, der Leere, und setzte, in zeitgenössischer Manier, auf Desillusionierung. So wurden die Ventilatoren als einzig verwendete technische Hilfsmittel ihrer konzentrierten Arbeit dem Publikum sichtbar ausgestellt. Am Ende rollte die Choreografin einfach ihr Material ein und ging. Das Offenlegen von Mitteln der Illusion ist hier als selbstreflexive Betrachtungsweise ihrer eigenen Arbeit im musealen Kontext zu sehen.

Robyn Schulkowsky: „Sculpture Musicale“

Vålasturs Arbeit gegenübergestellt war die der amerikanischen Perkussionistin **ROBYN SCHULKOWSKY**. Sie interpretierte Duchamps „Sculpture musicale“, die aus einer einzigen Note besteht. Die Komposition Duchamps sowohl zu spielen als auch gleichzeitig an ihr zu scheitern, kennzeichnet die Doppelbödigkeit der Arbeit. Denn Schulkowsky ließ aus einer Note tatsächlich einen einzigen schwingenden raumgreifenden Sound entstehen, der den Museumsraum als Resonanzraum nutzte. Sie teilte mit ihrer Arbeit Duchamps' Skepsis gegenüber der skulpturalen Permanenz. Mit „Sculpture musicale“ wurde ein neues Medium präsentiert, das aufgrund (und trotz) seiner Immaterialität Bestand hat: Es fängt die Flüchtigkeit des Klangs ein – seine Unsichtbarkeit, seine Allgegenwart und seine Verschiebbarkeit.

Grischa Lichtenberger/Scott Jennings mit Zander Constant:

„Meadow surrounded by trees“¹⁸

Der Musiker **GRISCHA LICHTENBERGER** (elektronische Musik) entwickelte mit dem ehemaligen Pina-Bausch-Tänzer und Choreografen **SCOTT JENNINGS** und dem Tänzer **ZANDER CONSTANT** eine gemeinsame Arbeit. Der von Narration und Inhalt losgelöste choreografische Beitrag reflektierte, nach eigener Aussage, auf abstrakte Weise Form- und Ortsbezug als Rekurs auf die Raumdiagonalen des Ausdruckstanzes.

Durch das Zusammenspiel von vier mit sensiblen elektronischen Sensoren

ausgestatteten Skulpturen Lichtenbergers wurden Soundebenen getriggert: Das Verschieben der Objekte generierte Klänge, die zu einer Verdichtung führten, die wiederum die Choreografie, das Raum(be)schreiben der Tänzer, widerspiegelte.

Durch die Fokussierung des Prozessualen mit sensorischer Technik wurden Klanggeräusche zum raumschaffenden und zeitstrukturierenden Material. In diesem Aufeinandertreffen von Musik und Choreografie zeigte sich in besonderer Weise, wie gleichberechtigt und doch unabhängig sie auf eigene Weise miteinander kommunizieren können: Klangkörper und Tänzerkörper begegneten sich in einem elektronischen Pas de trois des Raumes. Der skulpturale Sound rieb sich dabei äußerst widerständig an der Raumvereinnahmung der Tänzer. Dabei wurde das Gesamtwerk erst durch den Zufall bestimmt.

So unterschiedlich die SCULPTURE-Arbeiten auch waren, so zeigten sie doch in Übereinstimmung, dass gerade durch die Kontextualisierung und den Bezug untereinander neue Positionen entstehen können. Dabei hat die zeitgenössische Choreografie die modernistische Auffassung vom „authentischen Körper“, ein Verständnis, das den Ausdruckstanz beherrschte, verlassen. Der codierte Raum des Museums offenbarte sich dabei als Impuls für eine sich immer neu generierende Fokussierung. Flüchtige Skulpturen schärfen unsere Wahrnehmung für den Augenblick, wie ihn jeder subjektiv erlebt.

1 Sasha Waltz in einer E-Mail an Hanno Leichtmann und Carolin Brandl vom 05.04.2021

2 Kat Vålåstur in einer E-Mail an Carolin Brandl vom 26.04.2021.

3 Georg Kolbe arbeitete eng mit Künstler*innen wie Vaslav Nijinsky, Gret Palucca und Charlotte Bara zusammen.

4 Gillian McIver: „Art as Site-Response“, 2021, sitespecificart.org.uk [letzter Zugriff 29.4.2021].

5 Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck Leipzig 1990, S. 34–46.

6 Durch die archäologischen Ausgrabungen Schliemanns in Troja und Mykene und die Schriften Winckelmanns zum Altertum wurde

im ausgehenden 19. Jahrhundert gerade im Bildungsbürgertum der deutschsprachigen europäischen Länder eine Welle der Griechenbegeisterung ausgelöst.

7 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006, S. 116.

8 Paul Valéry: *L'âme et la danse*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960, S. 155.

9 Loïe Fuller, zit. nach Uwe Rüth, (ed.), *Körper – Leib – Raum. Der Raum im zeitgenössischen Tanz und in der zeitgenössischen Plastik mit Tanz x Skulptur x Raum*. Ein Lexikon, Essen 2005, S. 124.

10 Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, in: Ders.: *Œuvres complètes*,

hrsg. von Claude Pichois, Paris 1960, S. 695.

11 Vgl. Georg Simmel: *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*, in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatschrift*, Bd. 129, 33. Jg., H. 386, 1909, S. 189–196.

12 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte von Gotthold Ephraim Lessing, erster Theil, Berlin 1766.

13 *Französisches Original: „Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure.“* In: Marcel Duchamp: *Duchamp du signe*, Paris 1976, S. 47.

14 Katja Schneider: *Vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie*, in:

Frieder Reininghaus, Katja Schneider (Hrsg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 7, 2004, S. 363–366.

15 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 215.

16 Ebd., S. 176.

17 Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a. M. 2002, S. 217.

18 Der Titel „Meadow surrounded by trees“ stammt aus einem Interview mit Mary Wigman aus dem Jahr 1913, in dem sie sich erinnert: „When Harold Kreuzberg danced there for the first time he called out: ‚But Mary, this is a dancer’s landscape!‘“







◀ ROBYN SCHULKOWSKY
„Sculpture Musicale“

GRISCHA LICHTENBERGER/
SCOTT JENNINGS MIT ZANDER CONSTANT
„Meadow surrounded by trees“







KAT VÅLASTUR
„Angel Green“





SASHA WALTZ
„SKULPTUR 1“ mit den Tänzer*innen Nicola Mascia,
Claudia de Serpa Soares und Takako Suzuki



