

Universität der Künste Berlin

Fakultät Musik

Bachelorarbeit

Im Studiengang „Künstlerisch-pädagogische Ausbildung Musik und Bewegung/Rhythmik“

Re-Work

Studien zu Anne Teresa De Keersmaekers Ausstellung
Work/Travail/Arbeid

vorgelegt von:

Linda Schewe

Matrikelnr.: 364223

E-Mail: lindaschewe@gmail.com

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dörte Schmidt
Zweitgutachterin: PD Dr. Stephanie Schroedter

Berlin, 14. Februar 2019.

Inhalt

Einleitung	3
1. Übertragungsprozesse: Von <i>Vortex temporum</i> zu <i>Work/Travail/Arbeit</i>	5
1.1 Gérard Griseys Komposition “ <i>Vortex temporum</i> ”.....	5
1.2 Griseys Reflexionen über die musikalische Zeit	6
1.3 Anne Teresa De Keersmaekers Choreografie: Verkörperung der musikalischen Komposition.....	8
1.4 Transfer ins Ausstellungsformat: <i>Work/Travail/Arbeit</i>	11
2. Eine Ausstellung des Ephemeren.....	13
2.1 Ausstellungsbegriff.....	13
2.2 Raum und Zeit	15
2.3 Publikum / Zugänglichkeit	18
2.4 Wissen und Vermittlung.....	22
3. (Kunst-)Werk und Arbeit	26
3.1 Vieldeutigkeit des Ausstellungstitels.....	26
3.2 Arbeit ausgestellt	27
3.3 Werk in Bewegung	31
Zusammenfassung und Ausblick.....	33

LITERATURVERZEICHNIS, QUELLENVERZEICHNIS

Einleitung

Diese Arbeit stellt den Versuch meiner Annäherung an die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*¹ der belgischen Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker dar. Nach mehrfachem Besuch der Ausstellung in der Volksbühne Berlin² war mein Ursprungsgedanke, die Verbindungen zwischen der Choreografie³, den tänzerischen Bewegungen und der zugrundeliegenden Komposition genau zu analysieren. Durch den fehlenden Zugang zu dafür notwendigem Videomaterial habe ich mich stattdessen mit dem umfangreichen Ausstellungskatalog, Interviews mit der Choreografin und veröffentlichter Literatur zum Thema auseinandergesetzt. Primäre Grundlage für die Formulierung einer neuen Fragestellung waren ein Text von Pilippe Guisgand, der den Entstehungsprozess des *Work/Travail/Arbeid* zugrundeliegenden Bühnenstückes *Vortex temporum* beschreibt und ausführlich auf die durch die Ausstellung veränderte Situation der Nähe zwischen Publikum und Tänzern eingeht⁴ sowie ein Artikel von Gabriele Brandstetter, in welchem sie auf die verschiedenen Zeitkonzepte verweist, die sich überlagern, wenn eine Choreografie, basierend auf einer musikalischen Komposition im Museum ausgestellt wird.⁵ Um den Kontext von De Keersmaekers Ausstellung⁶ abzustecken, habe ich mich mit dem aktuellen Diskurs über Tanz im Museum beschäftigt und festgestellt, wie verschieden die choreografischen Annäherungen an das Ausstellungsformat gestaltet sind. De Keersmaekers Ansatz diesbezüglich genauer zu verstehen, erweckte mein Interesse.

Ich gehe daher im Folgenden der Frage nach, wo sich *Work/Travail/Arbeid*, die Konzeption einer Choreografie als Ausstellung, im Spannungsfeld zwischen

¹ Erstmals stattfindend: 20.03.-17.05.2015 im WIELS, Contemporary Art Centre, Brüssel.

² Im Zeitraum vom 26.-29.04.2018.

³ „[...] possible definition of choreography could be organizing movements in space and in time with a certain amount of energy.“

De Keersmaeker, Anne Teresa: *Anne Teresa in conversation with Kathy Halbreich*, MoMA LIVE, Interview at MoMA, 29.03.2017 New York, Minute 8:24-8:30, <https://www.youtube.com/watch?v=6bYMOFuuNXc>.

⁴ Vgl. Guisgand, Philippe: *Accords intimes - Danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, France 2017, S.118-121.

⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele: ›Wirbel der Zeit‹ – Synchronisierungen in *Work/Travail/Arbeid* von Anne Teresa De Keersmaeker in *De-/Synchronisieren*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2017, S. 153-169.

⁶ Wenn im Folgenden von De Keersmaekers Ausstellung oder Choreografie die Rede ist, meint dies in Kollaboration mit den Musikern und dem Dirigenten des Ictus-Ensembles sowie den Tänzern von Rosas Entstandenes.

konventionellem Ausstellungsformat und ephemerem Werk positioniert. Dazu betrachte ich zunächst das Material der Ausstellung und versuche dessen Entstehungsprozess zu verfolgen: *Vortex temporum*, das letzte Werk des französischen Komponisten Gérard Grisey, ist Grundlage von De Keersmaekers gleichnamigem Bühnenstück und von *Work/Travail/Arbeid*. Die Komposition weist durch die Überlagerung verschiedener Zeit-Zuständlichkeiten konzeptuelle Parallelen zu *Work/Travail/Arbeid* auf. Außerdem lassen sich Griseys theoretische Überlegungen zur Wahrnehmung musikalischer Strukturen durch den Hörer⁷, die er in dem dokumentierten Vortrag *Tempus ex machina* zusammenfasste, auf die Wahrnehmung von *Work/Travail/Arbeid* übertragen.

De Keersmaekers Übersetzung von Griseys Komposition in tänzerische Bewegung und Choreografie für das Bühnenwerk *Vortex temporum* wird im ersten Kapitel skizziert, um die Dekonstruktion und Umwandlung des Bühnenwerkes in *Work/Travail/Arbeid* nachvollziehen zu können. Den Versuch, *Work/Travail/Arbeid* als Ausstellung einzuordnen, stellt das zweite Kapitel dar. Nach der Formulierung eines Ausstellungsbegriffes im konventionellen Sinn wird dessen mögliche Ausweitung mittels Tanz und Choreografie thematisiert. Inwiefern sich *Work/Travail/Arbeid* in das Ausstellungsformat einpasst, wird hinsichtlich der räumlichen und zeitlichen Umstände, der Zugänglichkeit und dem Zweck der Wissensvermittlung erörtert. Das abschließende Kapitel beleuchtet, wie *Work/Travail/Arbeid* als Werk verstanden wird und welche weiteren Deutungsmöglichkeiten sich aus dem Titel der Ausstellung ableiten lassen.

⁷ Obwohl im Text bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen die männliche Form verwendet wird, sind stets Personen männlichen und weiblichen Geschlechts gleichermaßen gemeint.

1. Übertragungsprozesse: Von *Vortex temporum* zu *Work/Travail/Arbeid*

1.1 Gérard Griseys Komposition „*Vortex temporum*“

Grisey gehörte der Pariser Komponisten-Gruppe „L’Itinéraire“⁸ an. Im Zentrum der von der Gruppe begründeten Spektralmusik steht die Partialtonreihe als ein Tonspektrum, das das tonale Material der Kompositionen bestimmt.⁹ In *Vortex temporum*¹⁰ dehnt und staucht Grisey Tonspektren, indem er für eine Dehnung „+50 Cent pro Oktave zum Grundton“¹¹ addiert und die anderen Töne gemäß eines Vierteltonrasters einpasst.

Vortex temporum ist ein Werk in drei Sätzen für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Cello und Klavier. Es reiht sich als kompositorischer Versuch, gleiches Material in verschiedenen „temporalités“¹² zu benutzen, in Gérard Griseys Nachdenken über Zeit ein. Als Material wählt der Komponist ein Motiv, eine Arpeggio-Floskel aus Maurice Ravels *Daphnis et Chloë* in tonal leicht abgewandelter Form.¹³ Bei genauer Analyse findet sich dieses Motiv in vielfach transponierten Formen, rhythmischen Variationen sowie in gedehnten als auch komprimierten Zeitstrukturen in Griseys Komposition wieder.¹⁴ Durch „das Wachsen einer sich drehend wiederholten Arpeggio-Floskel und ihre Metamorphose in unterschiedlichen Zeitfeldern“¹⁵ würde der Wirbel (vortex) als ein System der Rotation dargestellt. Es entsteht eine erstaunliche Pluralität zeitlicher Ebenen.

⁸ Gegründet 1973. Weitere Mitglieder: Tristan Murail, Roger Tessier, Michaël Levinas, Hugues Dufourt.

⁹ Vgl. Stahnke, Manfred: *Die Schwelle des Hörens: „Liminales Denken“* in „*Vortex temporum*“ von Gérard Grisey, in: ÖMZ 6/1999, S. 22.

¹⁰ UA 26 April 1996, Wittener Tage für neue Kammermusik, Ensemble recherche, Dirigent: Kwamé Ryan, Dauer ca. 40 min.

¹¹ Stahnke, *Schwelle des Hörens*, 23.

¹² Damit sind Zeiträume mit unterschiedlichsten Ereignisdichten gemeint, auf deren Strukturen im Folgenden eingegangen wird. Dt. Übersetzung von „temporalités“ durch Bernd Asmus: „Zeit-Zuständlichkeiten“,

Hervé, Jean-Luc: »*Vortex temporum*« von Gérard Grisey – *Die Auflösung des Materials in die Zeit*, in: *Musik & Ästhetik*, 1. Jahrgang, Heft 4, pp 51-66, dt. Übersetz. von Bernd Asmus, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart Oktober 1997, S. 50-66, hier S. 51.

¹³ Vgl. Stahnke, *Schwelle des Hörens*, 22;

Sowie Grisey, Gérard: *Vortex temporum I, II, III : Pour piano et cinq instruments*, Partitura, R. 2714, Editions Ricordi, Paris 1998, S. 1, Takt 1.

¹⁴ Vgl. Stahnke, *Schwelle des Hörens*, 22-26.

¹⁵ Grisey, Gérard: *Vortex temporum*, Programmnotizen, in: *Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik*, Witten, 1996.

Neben sprachhaften rhythmischen Mustern („Zeit der Menschen“¹⁶) und schnellsten Figurationen („Zeit der Vögel und Insekten“¹⁷) konstruiert Grisey auch Strukturen, die für den Zuhörer durch die immense Länge ihrer Zeitspanne unbemerkt bleiben („Zeit der Wale“¹⁸). Im ersten Satz beispielsweise verkürzen sich die großen zeitlichen Abstände zwischen wiederkehrenden Impulsen durch wiederholte Subtraktion von Sechzehnteln gemäß der Fibonacci-Folge.¹⁹ Es entsteht ein sehr allmähliches Beschleunigen der Impulse, das nach einer Analyse der Partitur visuell leicht darstellbar und erfassbar ist²⁰, akustisch umgesetzt aber jenseits unserer Wahrnehmung erfolgt. Grisey interessierten die menschlichen „Wahrnehmungsschwellen“²¹ von Beschleunigung, Verlangsamung und Periodizität.

1.2 Griseys Reflexionen über die musikalische Zeit

Grisey befasste sich bereits über zehn Jahre vor der Entstehung von *Vortex temporum* mit Fragen der Sinneswahrnehmung und dem Einfluss musikalischer Zeitorganisation auf das Gedächtnis des Zuhörers. In dem Aufsatz *Tempus ex machina*²² stellt er folgende Thesen auf:

„Durch die Beschleunigung wird die Gegenwart verdichtet, sie wird zum Siedepunkt der Zeit, und *der Hörer wird buchstäblich angetrieben*, auf das hin, was er noch nicht kennt. [...] Das Langsamerwerden bewirkt eine Art Erwartung in der leeren Gegenwart. Es geschieht so etwas wie eine Wiederherstellung des Gleichgewichtes im Vergessen, da ja die deutlichste Dichte die älteste ist. Durch die Verlangsamung *wird der Hörer zurückgezogen* [...]“²³

¹⁶ Ebd.

Hier zeigt sich der Einfluss von Olivier Messiaen, der in einem Vortrag anlässlich der Brüsseler Weltausstellung (*Musikalisches Glaubensbekenntnis*) von den übereinandergeschichteten Zeiten spricht: *Zeit der Sterne, Zeit der Berge, Zeit des Menschen, Zeit der Insekten, Zeit der Atome* (Vgl. Messiaen, Olivier: *Musikalisches Glaubensbekenntnis*, in: *Melos* 12 (1958), S. 382 Schott Campus Verlag).

¹⁷ Grisey, Programmnotizen.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Stahnke, *Schwelle des Hörens*, 25.

²⁰ Vgl. Ebd.

²¹ Grisey, Gérard: *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in Henck, Herbert [Hg.]: *NEULAND / Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Band 3 1982/83, aus dem Französischen übersetzt von Henriette Beese, Neuland Musikverlag Köln, April 1983, S. 190-202, hier S. 195.

²² Grundlage dieses Aufsatzes waren Vorträge im Rahmen der internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1980 sowie bei den Tagen für Neue Musik in Stuttgart 1981. *Tempus ex machina* ist auch der Titel einer Komposition Griseys für sechs Schlagzeuger von 1979.

²³ Grisey, *Tempus ex machina*, 195.

„Zu viel Diskontinuität und zu viele Informationen zentrieren unsere Aufmerksamkeit auf den gegenwärtigen Augenblick, verbieten uns jeglichen Abstand und versehen unser Gedächtnis mit einem Dämpfer!“²⁴

Periodizität hingegen ermögliche „einen Einhalt der musikalischen Rede, einen Schwebezustand der Zeit“²⁵. Grisey argumentiert, dass das Gedächtnis sich nicht am linearen Ablauf der Zeit orientiere. So verringere ein unerwarteter akustischer Schock die Fähigkeit, das unmittelbar darauf Folgende zu erfassen. Die Zeit sei dann „*zusammengezogen*“²⁶. Eine Folge vorhersehbarer klanglicher Ereignisse ließe hingegen einen großen Wahrnehmungsspielraum und würde die Zeit ausdehnen und die auditive Wahrnehmung schärfen.²⁷

„Bemerkenswert erscheint mir die Möglichkeit, sich nunmehr Strukturen vorzustellen, die nicht an einen einzigen Typus der Wahrnehmung geheftet sind. Die Zeitstrukturen selbst erlangen eine Plastizität im Verhältnis zum Wechsel des Maßstabs. *Diese Maßstäbe für die Nähe des Klangs* – schaffen eine neue Dimension des Klangs: *die Tiefe oder den Grad der Nähe.*“²⁸

Diese und weitere Überlegungen²⁹ zeigen, wie detailliert sich Grisey mit der Wahrnehmung von Dauer und Plastizität des Klangs durch den Zuhörer befasste. Dass er daraus gewonnene Erkenntnisse in seinen Kompositionen einsetzte, zeige sich in *Vortex temporum* als „Schwellenkomposition“³⁰. Laut Manfred Stahnke spiele das Werk mit der „Gestaltfindung des Ohres, mit der Schwelle unserer Wahrnehmung.“³¹ Grisey schreibt, dass die komplexe Zeit eines musikalischen Werkes ins Verhältnis zu der unendlich komplexeren Zeit der wahrnehmenden Menschen gesetzt werden müsse, da letztlich der Hörer „jenen beweglichen Wahrnehmungswinkel schafft, welcher die musikalische Form, wie der Komponist sie erträumt hat, umformen, vervollständigen, mitunter zerstören wird.“³² Weil die Zeit dieses Hörens ihrerseits in einem Verhältnis zur Zeit der Kultur stehe, die den Zuhörer trägt und der Komponist niemals „genau die

²⁴ Ebd., 196.

²⁵ Ebd., 193.

²⁶ Ebd., 198.

²⁷ Vgl. Grisey, *Tempus ex machina*, 198-199.

²⁸ Ebd., 199.

²⁹ Grisey konstatiert auch, dass die Wahrnehmung von Unterschieden zwischen Zeitlängen dem Weber-Fechner-Gesetz folge, d.h. es bedürfe einer längeren Differenz zwischen langen Zeitlängen als zwischen kurzen, um tatsächlich verschiedene Längen wahrnehmen zu können. Vgl. Grisey, *Tempus ex machina*, 193.

³⁰ Stahnke, *Schwelle des Hörens*, 24.

³¹ Ebd.

³² Grisey, *Tempus ex machina*, 201.

Wahrnehmungsfähigkeit, die Bildung, die Empfänglichkeit, den psychophysiologischen Zustand des Hörers³³ kenne, sei die „wahrhaft musikalische Zeit [...] nichts als der Ort eines Austauschs.“³⁴

In *Vortex temporum* treffen an diesem Ort des Austauschs die verschiedenen geschichteten Zeitzustände der Komposition auf die Zeit und Wahrnehmung des Hörers. Griseys Aufsatz *Tempus ex machina*, ist in großen Teilen im Ausstellungskatalog von *Work/Travail/Arbeit* abgedruckt.

1.3 Anne Teresa De Keersmaekers Choreografie: Verkörperung der musikalischen Komposition

Wie in vielen der vorherigen Choreografien³⁵ versucht die belgische Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker auch in dem Bühnenstück *Vortex temporum*³⁶ die zeitlichen und energetischen Parameter einer musikalischen Komposition in sichtbare Bewegungen zu transformieren. Auf die Verbindungen zwischen Musik und Bewegung wurde De Keersmaeker erstmals an der Mudra-Schule in Brüssel durch den Perkussionisten Fernand Schirren aufmerksam gemacht.³⁷ Für Schirren „une structure rythmique n’est valide que si le son appelle le son, le rebond et des images kinétiques plus largement.“³⁸ Thierry de Mey, ebenfalls Schüler von Schirren, betont in diesem Zusammenhang die Untrennbarkeit von Klang und Geste, unabhängig vom Ausgangspunkt: von „musikalischer Idee, instrumentaler Geste oder Tanz.“³⁹

Gérard Griseys Komposition erschließen sich die Tänzer anhand der Partitur und in Zusammenarbeit mit den Musikern des Ictus-Ensembles.⁴⁰ Jedem

³³ Ebd., 202.

³⁴ Ebd.

³⁵ Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich; Drumming; Bartók/Aantekeningen u.a.

³⁶ Premiere: 3. Oktober 2013 in der Jahrhunderthalle Bochum zur Ruhrtriennale.

³⁷ Vgl. Kaminski, Astrid: *Die Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker über Partiturarbeit, die »Flämische Welle« und getanzte Instrumente bei Grisey*, Interview mit Anne Teresa De Keersmaeker, VAN Webmagazin für klassische Musik, veröff. am 18.04.2018, www.van.atavist.com/de-keersmaeker-interview (abgerufen am 12. Februar 2019).

³⁸ Guisgand, *Accords intimes*, 121.

Siehe auch: Schirren, Fernand: *Le Rythme primordial et souverain*, in: *Mouvement*, interdisziplinäres Kulturmagazin, Brüssel Januar 1996.

³⁹ Guisgand, *Accords intimes*, 121, [Übers. der Verfasserin].

⁴⁰ „There is no note that is not taken into consideration, even if the decision is not to follow that note.“

Instrumentalisten ist ein Tänzer (für den zweistimmigen Klavierpart zwei Tänzer) zugeordnet.

„[...] not only do the dancers associate their movements with the instrumental part in the written score, but they also interpret the physical gestures of playing music. Hence, the gestures of arms will be prominent for dancers coupled with strings, or breathing with the wind instruments, or jumping with the cascades of the piano.“⁴¹

Die Tänzer sollen in ihren Bewegungen also sowohl eine Verbindung zum Klang der instrumentalen Stimme als auch zu der entsprechenden Spielbewegung der Musiker, die den Klang produziert, verkörpern.⁴² Diese Unmittelbarkeit der Verbindung von Klangproduktion und tänzerischer Bewegung wird durch die räumliche Nähe von Tänzern und Musikern, die sich gemeinsam auf der Bühne bewegen, unterstützt.

De Keersmaecker unternimmt einen doppelten Transformationsversuch von Griseys Partitur über die musikalische Interpretation des Ictus-Ensembles hin zu den Körperbewegungen der Tänzer. Die Übertragung der Musik auf die Wege der Musiker und Tänzer im Raum lässt bei diesem Versuch viel Spielraum, den De Keersmaecker wiederum durch Rückbezug auf Griseys Werk, nämlich auf den im Titel enthaltenen Begriff „Vortex“, den Wirbel, füllt:

„[...] the musicians, as well as the dancers, are itinerant, tracing huge orbits of concentric circles across the stage. Even the piano is pulled into this swirling vortex, wheeled around the space whilst still being played. Clusters of individuals aggregate before being flung outward as if caught in some gravitational field.“⁴³

In ähnlicher Weise beschreibt Gabriele Brandstetter die Vorgänge auf der Bühne als „Einschwingen und Synchronisieren von dynamischen Kreisen, Spiralen und Zirkeln [...] unterbrochen von Zäsuren, Einhalt, Richtungswechsel und

Siehe Gyselinck, Femke: Interview *A few remarks about the creation* in Filipovic, Elena [Hg.]: *Vortex temporum Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas / Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S. 64.

⁴¹ Filipovic, Elena [Hg.]: *Vortex temporum Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas / Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S. 13.

⁴² Vgl. Pomeroy, Michael: Interview *We are the music played by the instruments*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S 55-62, hier S. 56.

⁴³ Boon, Maxime: *VORTEX TEMPORUM (ROSAS, SYDNEY FESTIVAL)*, Review in *Limelight Magazine*, Sydney Januar 2016, www.limelightmagazine.com.au/reviews/review-vortex-temporum-rosas-sydney-festival/ (abgerufen am 31. 01. 2019).

Gestaltwandel der Energie.“⁴⁴ Energetischster und gleichzeitig einzig ruhender Punkt eines Vortex ist sein mobiles, räumlich nicht fixiertes, Zentrum.⁴⁵ Die Idee des mobilen Zentrums verfolgt De Keersmaeker in ihrer Choreografie.⁴⁶

An der Spiralförmigkeit des Vortex orientiert sich auch das Bewegungsmaterial der Tänzer. Es befasst sich mit der Erforschung von „unfolding and folding in, contraction and expansion of the spine [...] observing the architecture of vertical and horizontal axes of the spine, which has a spiraling structure and, one could say, is a vortex of sorts.“⁴⁷ Es wird deutlich, dass De Keersmaeker all diese choreografischen Entscheidungen immer zugunsten der direktesten Übersetzung von Gérard Griseys musikalischen und kompositorischen Ideen trifft. Ein weiterer Umstand betont die Nähe der choreografischen Arbeitsweise zur Komposition: Ähnlich dem musikalischen Begriff verwendet De Keersmaeker *phrase*⁴⁸ als Bezeichnung einer Einheit von Bewegung. Wie für viele ihrer früheren Choreografien gibt es für *Vortex temporum* eine *basic phrase*, deren Funktion es ist, „to provide the main source of movement material used in various sections of the piece. [It] offers various possibilities of variation. Its function is to unify the vocabulary of movement shared among the dancers.“⁴⁹ Das Kompositionsprinzip, aus einem Motiv durch verschiedenartige Variationen ein Werk zu entwickeln, charakterisiert also sowohl Griseys *Vortex temporum* als auch De Keersmaekers choreografische Übertragung. Die *basic phrase* von *Vortex temporum* beginnt mit dem Runden der Wirbelsäule und setzt sich mit ihrer Verwringung fort. Dadurch entstehen Bewegungen des „Drehens, Neigens, Kreisens“⁵⁰, die in verschiedenen Ausrichtungen im Raum enden. Auch die Dreiteilung der Komposition wird in der Choreografie betont. Nachdem alle Akteure im ersten Teil an einem Ort stehenbleiben und sich im zweiten Teil gehend auf Kreisbahnen bewegen,

⁴⁴ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 158.

⁴⁵ Vgl. Ebd. 159.

⁴⁶ Vgl. Filipovic, *Vortex temporum De Keersmaeker*, 14.

⁴⁷ De Keersmaeker, Anne Teresa: *Vortex temporum, or choreographing the sensible of the music*, Interview mit Bojana Cvejić, in Filipovic, Elena [Hg.], *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas/Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S. 9-14, S. 13.

⁴⁸ „consisting of a number of different movements, characteristically linked in a curve with a beginning and an end.“

Siehe De Keersmaeker, Anne Teresa; Cvejić, Bojana: *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*, Rosas, Brüssel 2014, S. 192.

⁴⁹ De Keersmaeker, *Drumming & Rain*, 192.

⁵⁰ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 156.

verstreuen sich die Tänzer im letzten Teil über die ganze Bühne, während sich die Musiker im Hintergrund befinden.⁵¹

1.4 Transfer ins Ausstellungsformat: *Work/Travail/Arbeit*

„When Elena [Filipovic, senior curator of the WIELS Contemporary Art Centre] asked me: Would you be interested in creating an exhibition as a performance or a performance as an exhibition?, I was working on the black box version of *vortex temporum*. [...] I was constantly traveling around in the studio and then I thought, well, in the museum it would be good to break up this frontality and this material is really made for that: the very form of a vortex has no frontality [...]”⁵²

Die Länge des Bühnenstückes *Vortex temporum* wurde von 60 Minuten auf die Länge einer Ausstellung von neun Wochen übertragen, die während der Öffnungszeiten des WIELS, Zentrum für zeitgenössische Kunst in Brüssel, zugänglich war. Es findet eine zeitliche und räumliche Übertragung in das Ausstellungsformat statt. Die Schichten des Bühnenstückes werden isoliert und in neuen Kombinationen ausgestellt „to suggest the infinite combinations available to these layers.“⁵³ Der Mehrstimmigkeit von Griseys Musik und De Keersmaekers Choreografie sind jeweils ein bis sechs Stimmen (Musiker und Tänzer) entzogen. Zu jeder vollen Stunde werden Komposition und Choreografie derart reduziert oder in voller Mehrstimmigkeit wiederholt von Tänzern und Musikern interpretiert. Die Reduktion der Vielschichtigkeit des Bühnenstücks ermöglicht die genauere Wahrnehmung einzelner musikalischer Stimmen und deren tänzerischer Übersetzung. Durch die Aneinanderreihung dieser stündlich neu beginnenden, immer andere Stimmen kombinierenden, Ereignisse werden in *Work/Travail/Arbeit* zwölfstündige Zyklen konstruiert, die sich mit den siebenstündigen Öffnungszeiten von WIELS verschieben. Jede Stunde widmet sich also einer Stimme oder einer ständig neuen Kombination von Stimmen von *Vortex temporum*. Die Wege und Positionen der Akteure im Raum werden beibehalten. Im Aktionsraum, dem einstigen Bühnenraum, der nun gleichzeitig als öffentlicher Ausstellungsraum definiert ist, können sich die Besucher frei

⁵¹ Vgl. Gyselinck, *Remarks about the creation*, 64.

⁵² De Keersmaeker, *Interview MoMA New York*, Minute 22:15-26:14.

⁵³ De Keersmaeker, Anne Teresa: *Taking the time for time*, Interview in Filipovic, Elena [Hg.], *Work/Travail/Arbeit, Anne Teresa de Keersmaeker/ Rosas/ Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Rosas, Brüssel 2015, S. 35-47, hier S. 37.

bewegen. De Keersmaecker nennt als Ausgangspunkt für die zeitliche Ausdehnung ihres Bühnenwerkes hin zur Ausstellung Griseys Komposition:

„ [...] the fact that Griseys music is based on the notion of condensing and expanding of time [...] actually was a key issue in how we expanded it to the museum time and working this notion of duration.“⁵⁴

Das Kondensieren der Zeit, das Grisey musikalisch umzusetzen sucht, greift De Keersmaecker bei der Strukturierung ihrer Ausstellung jedoch nicht auf. Außerdem arbeitet Grisey mit der Überlagerung verschiedenartiger „temporalités“. In De Keersmaeckers choreographischer Ausstellung verschieben sich zwar die zwölfstündigen Zyklen mit den kürzeren Öffnungszeiten der Institution, der Beginn eines Segments zu jeder vollen Stunde und deren Dreiteilung bleibt aber gleich. Die Zyklen sind in sich zeitlich gleich strukturiert, wohingegen sich die Stimmen in Griseys Komposition entwickeln.

Der Nachvollzug des Entstehungsprozesses der Ausstellung zeigt, dass konzeptuelle Entscheidungen sowohl für die choreografische Umsetzung der Musik als auch für den Transfer ins Ausstellungsformat in Rückbezug auf Griseys kompositorische Ideen getroffen werden. Dem Kompositionstitel *Vortex temporum* entsprechend bewegen sich die Tänzer, deren Bewegungsmaterial auf spiralförmigen Verdrehungen der Wirbelsäule basiert, auf kreisförmigen Bahnen in verschiedensten Tempi. Die Choreografie definiert räumlich, entgegen der für Bühnenstücke üblichen frontalen Ausrichtung, keine Vorder- oder Rückseite.⁵⁵ Außerdem begründet De Keersmaecker die Entscheidung, ihr Bühnenstück auf die Dauer einer neunwöchigen Ausstellung zu erweitern, durch Griseys Aussagen über ausgedehnte und zusammengezogene Zeit. Die zeitliche Vielschichtigkeit, die Grisey in *Vortex temporum* konstruiert, ist jedoch viel komplexer als De Keersmaeckers Konzept sich wiederholender zwölfstündiger Zyklen, die sich, eher

⁵⁴ De Keersmaecker, *Interview MoMA New York*, Minute 22:15-26:14.

⁵⁵ Eines von De Keersmaeckers ersten Solostücken *Violin Phase* (1981) hat ebenfalls keine definierte Front. Die Raumwege der Tänzerin entfalten ihre Logik in der Betrachtung von oben betrachtet. Zur Musik von Steve Reich lässt De Keersmaecker auf mit Sand bedecktem Boden durch die Spuren ihrer Füße eine kreisförmige Struktur entstehen. In Zusammenarbeit mit Thierry de Mey wurde dieses Stück von oben und aus verschiedenen seitlichen Perspektiven gefilmt.

Siehe De Mey, De Keersmaecker: *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich; Based on the Choreography by Anne Teresa De Keersmaecker*, DVD, Brüssel 2002.

an Steve Reichs Phasenverschiebungen⁵⁶ erinnernd, mit den kürzeren Öffnungszeiten des Museums überlagern.

Um zu betonen, wie andersartig das eben beschriebene Übertragungsergebnis choreografischer Arbeit in das Ausstellungsformat ist, sei folgende Gegenüberstellung erwähnt: Mit der Ausstellung *Rosas XX* beging De Keersmaecker das zwanzigjährige Bestehen ihres Tanzensembles. Kostüme, Fotos, Partituren und ein Videogerät von Aliocha Van den Avoort, wurden in *Rosas XX* gezeigt. Eine Monitorinstallation strahlte alle Aufnahmen des Ensembles aus. Ausgestellt wurde außerdem das Vokabular aller grundlegenden Körpersätze jedes Rosas-Stückes, die von Cynthia Loemij auf schwarzem Hintergrund getanzt und in einer weiten Einstellung und frontal mit einer feststehenden Kamera gefilmt wurden.⁵⁷

2. Eine Ausstellung des Ephemereren

2.1 Ausstellungsbegriff

Das englische Nomen *exhibition* lässt sich etymologisch zurückführen auf das lateinische Verb *exhibere* (*ex-* = aus, aus...heraus; *habere* = halten, zeigen, aufweisen). Kontextgebunden nimmt *exhibere* folgende Bedeutungen an: herbeischaffen, aushändigen, wahrnehmen lassen, vernehmbar machen, erkennen lassen, darbieten, auf-/ vorführen.⁵⁸

Das deutsche Wort *Ausstellung* scheint, durch das enthaltene Verb *stellen*, den Zustand des Ausgestellten als statisch und objekthaft zu bestimmen. Der Großteil auffindbarer Definitionen des Wortes *Ausstellung* schließt Begriffe wie Objekt, Exponat, Ding, Material o.ä. ein. Beispielhaft sei hier genannt: „eine Ausstellung [ist] die Präsentation gesammelter, erworbener oder geliehener Dinge samt

⁵⁶ Kompositorische Technik, die Steve Reich u.a. in den Stücken *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Clapping Music* anwendet.

⁵⁷ Vgl. Guisgand, *Accords intimes*, 127-128.

⁵⁸ Siehe Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch-Deutsch, Langenscheidt, München 2001, 22.Auflage.

erläuternden Medien.⁵⁹ Tanz, den die Bewegung von Subjekten in Raum und Zeit ausmacht, auszustellen erscheint als Widerspruch.

„Der Definition nach sind Objekte Ergebnis eines abgeschlossenen Prozesses. Sie sind gemacht worden, daher sind sie fertig; ihre Form zeugt von einer angehaltenen Entwicklung. Objekte sind Sedimente menschlichen Handelns. [...] Im Museumsraum wird das Stilleben, das ein Objekt ist, immer objekthafter, es steht tatsächlich still.“⁶⁰

Work/Travail/Arbeid könnte durch die musikalische Umsetzung von Griseys Komposition sowie De Keersmaekers dynamische Choreografie gegen diesen Stillstand opponieren. Wenn *Work/Travail/Arbeid* auf anderen Ebenen dem Ausstellungformat gerecht wird, kann es mit anderen Ausstellungen verglichen werden und diesen gegensätzlichen Standpunkt einnehmen.

Durch die Positionierung von Choreografie im Kontext der Ausstellungsform trugen bereits andere Künstler zur Ausweitung des Ausstellungsbegriffs bei.⁶¹ Den Kritikpunkt der Objektgebundenheit formuliert Mathieu Copeland durch die Feststellung, dass Ausstellungen oft nicht mehr als zeitliche Zusammenkünfte disparater Objekte in einem gegebenen Raum seien. Was ein Objekt ausmache, müsse aber ständig neu diskutiert werden. Die Materialität von Kunstwerken zu überdenken, bringe ein Verständnis des Ephemereren und Immateriellen mit sich.⁶²

“[...] if, classically, the curator curates the exhibition, the artists create the art, the question becomes one of the status of those who “embody the pieces. Subjects that, despite appearing as objectified, object to being an object. With no stage [...] the gesture resonates in the empty space, [sic] and the body calls for the entire attention. [...]The relation to the spectators is thus fundamentally shaken, as they no longer evolve around objects and become carried with these conflicting movements. The proximity with the bodies becomes uncanny, as their movements are unpredictable, and forces the spectators to move, to constantly reposition themselves. The exhibition is being formed as it is revealed in time. It crystallizes itself in the mind, as all that remains ultimately is the memory of the gesture realized.”⁶³

⁵⁹ Aumann, Philipp; Duerr, Frank: *Ausstellungen machen*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014, S. 18.

⁶⁰ Maleuvre, Didier: *Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung*, in von Hantelmann, Dorothea; Meister, Carolin [Hg.], *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, diaphanes Verlag Zürich-Berlin, 2010, S. 19-46, hier S. 34.

⁶¹ Beispiele: *choreographic objects* William Forsythe, *Retrospective* Xavier Le Roy, *A Choreographed Exhibitions* Mathieu Copeland, *Installationen Objekte Performances* Sasha Waltz, *This situation* Tino Sehgal.

⁶² Vgl. Copeland, Mathieu: *Choreographing Exhibitions*, Les presses du réel, Dijon 2013, S. 19.

⁶³ Ebd., 20-21.

Copeland argumentiert für ein Verständnis der Ausstellung als fragmentarische Einheit, als eine abstrakte Struktur, ein konzeptuelles und formales Rückgrat, das als aktive Verbindung zwischen Kunstwerken und deren ermöglichendem Element fungiere.⁶⁴ Er schreibt von der Ausstellung als sozialem Raum, als einer Struktur eingepägt in eine geteilte Realität.⁶⁵ Eine Ausstellung sei ein „mental mandala“⁶⁶, ein sensibles Erlebnis, das nur in den Gedanken der Rezipierenden stattfindet.⁶⁷ Die Ausweitung des Begriffs Ausstellung führt Copeland zu einer sehr offenen Definition.

Im Spiel mit den Möglichkeiten der Ausstellung für Choreografie werden Konventionen überschritten, Widersprüche erzeugt und Gemeinsamkeiten sichtbar. Wie *Work/Travail/Arbeit* dieses Spiel gestaltet, sollen die folgenden Ausführungen beleuchten.

2.2 Raum und Zeit

Work/Travail/Arbeit wurde nach der ersten neunwöchigen Ausstellung in Brüssel 2015 in Formaten von zwei bis maximal zehn Tagen auch im Centre Pompidou Paris, in der Tate Modern London 2016 sowie im MoMA New York 2017 und 2018 im Mudam Luxemburg und der Volksbühne Berlin präsentiert. Diese Orte, Museen und Zentren für moderne Kunst, mit Ausnahme der Volksbühne Berlin, unterstützen die Benennung von *Work/Travail/Arbeit* als Ausstellung. Die Tänzer tragen weiße Alltagskleidung, angepasst an die weißen Wände des Ausstellungsraumes, und einfache Turnschuhe. Der Ausstellungskonvention der abgedunkelten Fenster, dem Aussperren von Tageslicht und Außenwelt stellt sich *Work/Travail/Arbeit* jedoch entgegen und betont damit den Ausstellungsraum als öffentlichen Raum. Die Orte, an denen *Work/Travail/Arbeit* stattfindet, sind außerdem mehr als nur Ausstellungsräume. Die Turbinenhalle der Tate Modern in London und das Marron Atrium des MoMA in New York wurden in den vergangenen Jahren mehrfach für Performancekunst und Tanzperformance

⁶⁴ Vgl. Ebd., 20.

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Ebd., 23.

⁶⁷ Vgl. Ebd., 24.

genutzt.⁶⁸ In der Volksbühne Berlin kam eine Woche vor *Work/Travail/Arbeid* das Bühnenstück *Vortex temporum* im gleichen Saal zur Aufführung und das WIELS in Brüssel sei ein „laboratoire international pour la création et la diffusion de l’art contemporain, principalement axé sur les arts visuels, mais accordant une place et une attention particulières aux croisements et interactions avec d’autres disciplines.“⁶⁹

Zur Dominanz der bildenden Kunst innerhalb der Museen und Zentren für zeitgenössische Kunst tritt in den letzten Jahren eine wachsende Präsenz von Performance, Tanz und choreografischen Arbeiten. Beispielhaft genannt seien die Künstler William Forsythe, Xavier Le Roy, Marina Abramović, Jérôme Bel und Tino Sehgal. Die britische Kunsthistorikerin Claire Bishop kritisiert, dass Museen Tanz normalerweise als Vorführungen, als „presentist spectacle“ bereitstellen würden, um die Atmosphäre eines Mausoleums zu beleben und der Nachfrage einer „experience economy“ entgegenzukommen.⁷⁰ Bishop fordert, Tanz nicht nur als Unterhaltung, sondern als Teil eines historischen Dialogs mit bildender Kunst zu präsentieren.⁷¹ An dieser Forderung wird das Paradoxon der Museen für zeitgenössische Kunst deutlich, das entsteht, „wenn das Museum die Funktion hat [...] Träger eines spezifischen Gedächtnisses zu sein“⁷² und sich gleichzeitig „mit der Schaustellung abfinde[t], die in seinen Mauern einer Kunst zuteil wird, die sich [...] durch ihre Aktualität, wenn nicht durch eine Neuheit auszeichnet“⁷³. Tanz, der nur im Moment existent als die gegenwärtigste Kunst erscheint, aus den Museen für Gegenwartskunst⁷⁴ auszuschließen, ist wiederum paradox. Tanz als Komposition ephemerer Bewegungen stellt sich dem Kunstobjekt gegenüber.

⁶⁸ Vgl. Bishop, Claire: *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney*, in *Dance Research Journal*, Vol. 46/3 Dezember 2014, S. 63-76, hier S. 64-69.

⁶⁹ Guisgand, *Accords intimes*, 124.

⁷⁰ Vgl. Bishop, *Dance in the Museum*, 72.

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Damisch, Hubert: *Das Museum im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit*, in von Hantelmann, Dorothea; Meister, Carolin [Hg.], *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, diaphanes Verlag Zürich-Berlin, 2010, S. 115-130, hier S. 115-116.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Der Dualismus von Historizität und Aktualität findet seinen Anfang in der Museumsreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Institution sollte durch die Aufnahme temporärer Ausstellungen für zeitgenössische Kunst Anschluss an das „Leben der Gegenwart“ ermöglicht werden (Vgl. Pauli, Gustav: *Das Kunstmuseum der Zukunft*, in: *Das Kunstmuseum und das Deutsche Volk*, Aufsatzband des Museumsbundes, Wolff Verlag, München 1919, S. 3-20, hier S. 4). Die Förderung zeitgenössischer Kunst und deren Zugänglichkeit für eine breite Öffentlichkeit waren Ziele dieser Reform (Vgl. te Heesen, Anke: *Theorien des Museums*, Kap. 4: *Ausstellungsexpansion und Museumsreform*, Junius Verlag, 2. Auflage, Hamburg 2013, S. 73-124).

„To choreograph an exhibition is to confront the ephemeral nature of movements. The materiality of gestures raises the question of the memory of an artwork, and its exhibition. [...] Movements produce a critical experience of the ephemeral, affirming a critical counter-attitude to a world saturated with objects. A choreographic exhibition will only exist for the time needed for its overall realization. However, the visitors' partial and fragmentary memories will persist long after the very last succession of movement has come to a standstill. As we envisage our fragmented time of presence as spectators [...] the experience of duration itself renders those who made the exhibition the memory of this elapsed time.“⁷⁵

Tanz habe als Eindringling in die visuelle Kultur, gleichbedeutend mit der bereits fortgeschrittenen Akzeptanz von Fotografie, Film und Video innerhalb der engen Beschränkungen der „fine arts“⁷⁶, das Potential, „the very nature of the visual in the visual arts“⁷⁷ neu zu konfigurieren. Für den Tanz selbst eröffnet das Eindringen in das Museum neue Handlungsräume und Fragestellungen, um Spannungen zwischen Performance und Ausstellung in präzisen Formaten von Dauer und Partizipation auszutesten.⁷⁸ Dieses Austesten lässt sich an *Work/Travail/Arbeid* direkt nachvollziehen. Der Ausstellungsraum, der gleichzeitig der Aktionsraum für Tänzer und Musiker ist, bleibt für die Besucher zugänglich. Die Dauer entspricht durch die permanente Zugänglichkeit über mehrere Tage während der Öffnungszeiten des jeweiligen Gebäudes allgemeinen Ausstellungsformen. Dass *Work/Travail/Arbeid* zu jeder vollen Stunde eine neue Konstellation von Tänzern und Musikern ausstellt, hat den Vorteil, als Besucher bestimmte Teile der Ausstellung bewusst auswählen zu können. Diese Auswahl wird nicht durch einen Raumwechsel, wie bei der Ausstellung von statischen Objekten, sondern durch die zeitlich versetzte Wiederkehr in den gleichen Raum getroffen.

⁷⁵ Copeland, *Choreographing Exhibitions*, 21.

⁷⁶ Franko, Mark; Lepecki, André: *Editor's Note: Dance in the Museum*, in Franko, M. [Hg.], *Dance Research*, Journal Vol. 46/3 Edinburgh University Press, UK, Dezember 2014, S. 1-4, hier S. 1.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Franko; Lepecki, *Dance in the Museum*, 3.

2.3 Publikum / Zugänglichkeit

„The recent performance turn in the visual arts after the 1960s and 1970s has brought dance into modern and contemporary art museums and galleries on an unprecedentedly large scale in terms of public visibility, curatorial endeavor, choreographer’s interest, and, lastly, attendance.“⁷⁹

Laut Claire Bishop stehe dem Vorteil für Tanz im Museum, ein eigenes Werk für einen größeren Querschnitt der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich zu machen und einem neuen, insbesondere jüngeren Publikum auszusetzen, der Verlust an Aufmerksamkeit und die Flüchtigkeit gegenüber.⁸⁰ Das Publikum sei zerstreut und fragmentiert und könne dem Werk jederzeit den Rücken zukehren. In der Produktion neuer, für die Ausstellungssituation geeigneter Werke sieht Bishop diesbezüglich die beste Option.⁸¹ De Keersmaecker begegnet dieser Problematik nicht mit dem Entwurf eines gänzlich neuen Werkes, sondern wählt ein Bühnenstück mit, in ihren Augen geeigneten Voraussetzungen für die Ausstellungssituation. Sie spricht von der Ausstellung als „liquid space“⁸², da es keine Bühne, keine Front und die neue Möglichkeit der Nähe zwischen Publikum und Tänzern/Musikern gebe. Das choreografische Material von *Vortex temporum* scheint diesbezüglich passend: „Das Potenzial der Spirale – des Wirbels – besteht darin, jegliche Priorität zwischen vorn und hinten, zwischen Front und Rückseite aufzulösen.“⁸³ Der einzelne Betrachter kann seine Position im Ausstellungsraum ständig verändern. Diese Position entscheidet darüber, welche Tänzer sich im Vorder- bzw. Hintergrund befinden:

“[...] *Work/Travail/Arbeid* transforme chacun en actant, participant à une performance plus globale qui relève de l’être ensemble, et où la notion de quatrième mur n’a plus grand sens. Il s’agit de chercher sa place, non pas une fois pour toutes, avant le spectacle – comme le commande la salle à l’italienne – mais constamment, dans une mise en demeure par le mouvement de redéfinir sans cesse ses choix en méditant sur ce que l’on vient chercher, voir et sentir.“⁸⁴

⁷⁹ Cvejić, Bojana: *Dance in Earnest: On Time and Attention* in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 10-23, hier S. 11.

⁸⁰ Vgl. Bishop, *Dance in the Museum*, 72.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² De Keersmaecker, *Time for time*, 21.

⁸³ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 165.

⁸⁴ Guisgand, *Accords intimes*, 127.

Verglichen mit dem Bühnenstück *Vortex temproum*, das in Theater- und Opernhäusern aufgeführt wurde, erweitert die Ausstellung durch ihre freie räumliche und zeitliche Begebarkeit das Handlungsfeld des Besuchers signifikant.⁸⁵ Über die Dauer seines Aufenthalts entscheidet der Besucher. Unerwartet sei der fixierende Effekt gewesen, den Musik und Tanz an diesen Orten auf diese Weise gezeigt, auf viele Besucher gehabt habe: „[...] many of them [the visitors] stayed for five, six, or seven hours. And then returned another day to do it again.“⁸⁶ Die Auflösung der Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum ermöglicht dem Publikum verschiedenste, subjektive Blickwinkel auf die Tänzer und Musiker. Während die Erfassung aller Bewegungen im Raum nur durch ein weites Blickfeld vom Rand des Raumes möglich wird, erleichtert ein stark eingeschränkter Blickwinkel beziehungsweise räumliche Nähe die Fokussierung auf einzelne Details. Bei *Work/Travail/Arbeid* stehen sich diese persönliche, selbst wählbare Fokussierung der Wahrnehmung durch die Besucher und die Beeinflussung dieser Fokussierung durch die räumlich mobilen Tänzer und Musiker gegenüber.

Obwohl De Keesmaecker den Großteil ihrer Stücke für die Bühne entworfen hat und die Bewegungen und die Organisation der Tänzer im Raum für die frontale Betrachtung aus der Publikumperspektive erdacht und erprobt sind, basieren die geometrischen Strukturen, die die Bodenwege der Tänzer auf der Bühne festlegen oft auf Spiralen und Kreisen.⁸⁷ *Vortex temporum* unterstützt die Auflösung der frontalen Betrachtungsweise neben den kreisrunden Bodenwegen auch durch die Bewegungsmotivik der Tänzer. Während des Verwringens ihrer Wirbelsäulen und sich daraus fortsetzenden, drehenden Bewegungen innerhalb einer Bewegungsphrase nehmen die Körperfronten der Tänzer auffallend viele verschiedene Raumausrichtungen an. Von einem fixierten Punkt aus betrachtet der Ausstellungsbesucher sich ihm ständig zu- und von ihm abwendende Tänzer⁸⁸.

⁸⁵ Das Handlungsfeld einschränkend sei folgender Zwischenfall geschildert: Während der Ausstellung in der Volksbühne in Berlin griff eine Frau mit auslandenden Bewegungen immer wieder in das choreographische Geschehen der Tänzer ein. Als die Gefahr des Zusammenstoßes zwischen ihr und den Tänzern durch die Beschleunigung der tänzerischen Bewegungen bestand, gebot De Keersmaecker ihr Einhalt.

⁸⁶ Filipovic, Elena: *Afterword*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/Rosas/Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 3-8, hier S. 4.

⁸⁷ Siehe De Keersmaecker, *Drumming & Rain*, Abb. S. 112.

⁸⁸ Dieses Zu- und Abwenden wird auch durch die Musiker und Tänzer simultan mit der gleichen Raumausrichtung umgesetzt und erinnert an das Vergehen der Zeit: Das Zuwenden erzeugt

Die freie Begehbarkeit des Aktionsraumes von *Work/Travail/Arbeid* hat auch zur Folge, dass sich die Besucher mitten im Ausgestellten wiederfinden, während sich Tänzer nicht nur vor, sondern auch zwischen und hinter ihnen bewegen. Der Besucher ist im Ausstellungsraum, anders als im abgedunkelten Zuschauerraum eines Theaters, exponiert. Seine Position und sein Verhalten beeinflussen sowohl seine Wahrnehmung als auch die der anderen Anwesenden. Es werden Beziehungen gestiftet:

„Ici d’autres lignes sont étirées: [...] on regarde les autres regarder, on reconnaît chez autrui sa propre posture, on se surprend à chercher une composition entre occupation de l’espace (s’asseoir, s’adosser, déambuler, rester figé...) et les régimes de notre attention (se concentrer, feindre une indifférence dans la proximité provisoire d’un danseur, chercher le mouvement, se laisser aller à une écoute les yeux clos...). Nous voici exposés tout autant que les “sujets” de cette exposition.”⁸⁹

Der Betrachter tritt in den Raum und die erweiterte Zeit des Tanzes ein und „est ainsi invité à une compréhension sensible où son propre corps (postures, attitudes, déplacements) est engagé.“⁹⁰ Die Ausstellung tritt als Erlebnisort und als Zeitraum der Selbsterfahrung hervor. Die Besucher werden ständig vor neue Entscheidungen gestellt. Wo und wie lange sie sich in dem Ausstellungsraum aufhalten wollen, was sie in den Fokus ihrer Wahrnehmung rücken⁹¹ und wie sie sich zu den Aktionen der Tänzer und Musiker verhalten wollen. Gabriele Brandstetter schildert ihre Beobachtungen des Publikums im WIELS in Brüssel wie folgt:

„Zuschauer, die am Rand stehen, lehnen, am Boden sitzen, kurz oder lang, die Position wechseln, gehen, die Blicke und die Lage wechseln, mit den Tänzern oder Musikern mitwandern [...], in anderem Tempo und anderer Gangart die Kreise schneiden oder mitschwingen in der Dynamik der leisen oder im Wirbel rasch drehenden Bewegungsfiguren; Kinder, die ganz bei sich in dem entdeckten Spiel die Eigenzeiten des Mitmachens erforschen [...]“⁹²

Erwartung, die frontale Ansicht den gegenwärtigen Moment, der durch die kontinuierliche Drehung und das Abwenden der Tänzer sofort wieder vergangen ist.

⁸⁹ Guisgand, *Accords intimes*, 126.

⁹⁰ Ebd., 123-124.

⁹¹ „I often focus on one point in the back of the room in relation to which I observe the general motion of all the bodies at once in the space; it could be compared to watching the eye of a storm, while not focusing on a specific loose particle flying around. [...] My eye is drawn to the details in the movement of hands and irregular shapes in the body.“

Gyselinck, *Remarks about the creation*, 64-65.

⁹² Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 168.

Verglichen mit der gewohnten Perzeption aus einem, von der Bühne abgetrennten Zuschauerraum machen die Ausstellungsbesucher völlig neue, ungewohnte Erfahrungen. Bojana Cvejić schreibt von einer Herausforderung der Sensibilität der Besucher, da sich das „Sensorium“ von *Work/Travail/Arbeid* derart signifikant von anderen Ausstellungen unterscheidet.⁹³ Diese Herausforderung birgt das Potential, neue Weisen der Wahrnehmung⁹⁴ zu erlernen. Die Besucher sind eingebettet in die Komposition des Tanzes und der Musik: „They cannot but sense it from the inside, varying their proximity or depth in relation to it by virtue of their own movement.“⁹⁵ Durch dieses räumliche Eintauchen des Publikums in die Choreografie, oder anders formuliert, durch die Doppeldeutung des Ausstellungsortes als Bühne und öffentlicher Raum, werden direkte Wechselwirkungen zwischen den Anwesenden sichtbar. Einerseits beeinflusst die Anwesenheit der Besucher die Bewegungen der Tänzer, welche von den festgelegten Raumwegen abweichen, wenn diese durch Besucher verstellt sind.⁹⁶ Andererseits beeinflussen die Bewegungen der Tänzer die der Zuschauer:

„Deux filles accélèrent, poursuivies par un danseur; un spectateur esquive un grand battement qui l’effleure. [...] Les corps poussent plus loin leur envie d’empathie: les interprètes sont à deux doigts, nous effleurent, nous touchent quelquefois, échangent un regard, s’accroupissent ou se déplient en face-à-face. Dans un autre set, un duo truffé d’unissons impose l’immobilité à la salle entière. [...] La vibration du plancher, le souffle d’un relâchement, une goutte de sueur dévalant la saignée du bras, le craquement sec d’une articulation, la caresse de l’air déplacé par un geste mitoyen: tout concourt à entretenir une qualité d’écoute surprenante.“⁹⁷

Diese Szenen verdeutlichen, dass die Tänzer die Aufmerksamkeit und Reaktionen einzelner Besucher durch Nähe forcieren können und dass zwischen Publikum, Tänzern und Musik Synchronisationsprozesse auftreten. Letzteres bezeichnet Gabriele Brandstetter als *attunement*, als „multimodale, sensorisch-kinästhetische Aufmerksamkeit in der Abstimmung der Körper“⁹⁸:

⁹³ Vgl. Cvejić, *Dance in Earnest*, 18-19.

⁹⁴ Schon bezüglich des Zuschauens und Zuhörens in *Vortex temporum* sagt De Keersmaeker: “It involves configuring perception between foreground and background both literally in space and figuratively in attention.”,

Vgl. Filipovic, *Vortex temporum De Keersmaeker*, 14.

⁹⁵ Cvejić, *Dance in Earnest*, 19.

⁹⁶ „Since the presence of the audience changes and is completely liquid, it is part of their [the dancers’] work in the moment itself to adapt and adjust the rigorous patterns and that writing instantly.”,

De Keersmaeker, *Interview MoMA New York*, Minute 16:00-16:30.

⁹⁷ Guisgand, *Accords intimes*, 124.

⁹⁸ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 154-155.

„ [...] Fragen des Tempos, der Bewegungsdynamiken von Beschleunigung und Verlangsamung, der Steigerung des Energieaufwands und seiner Lösung, der Artikulation von Bewegungsphrasen (in unterschiedlichen Spannungsgraden) [...] sind diese feinsten *attunements*, die von Tänzern und Musikern in bewusster Gestaltung eingesetzt werden. Sie bestimmen die Intensität [...] oder Diffusität des Stücks und affizieren die im Raum anwesenden Zuschauer: ›*Attunement*‹ also als ein nur schwer distinkt analysierbarer, permanent sich verändernder Prozess von Synchronisationen und De-Synchronisationen im Wahrnehmungsfeld zwischen Körpern.“⁹⁹

Anders als auf der Bühne können die Tänzer und Musiker die Ausstellungsbesucher sehen. Sie sehen, wie die Besucher sie betrachten und Entscheidungen darüber treffen, wo sie sich platzieren wollen. Sie sehen, wie lange die Besucher bleiben und ob sie sich langweilen oder nicht.¹⁰⁰ *Work/Travail/Arbeid* konstruiert einen Raum für „Gleichzeitigkeiten von Musik, Tanz- und Publikumsbewegungen“¹⁰¹. Den jederzeit möglichen Publikumseintritten und -abgängen steht eine „exakt graphisch, konstruktiv festgelegte Struktur der Grundpattern (Kreise, magisches Quadrat, Pentagon und Ablaufstrukturen der Bewegungen) [...]“¹⁰² der Aktionen der Tänzer und Musiker gegenüber.

2.4 Wissen und Vermittlung

Unter der Annahme, dass „das Ausstellen im Dienste einer Vermittlung von Wissen“¹⁰³ steht, stellt sich bei dem Versuch der Einordnung von *Work/Travail/Arbeid* als Ausstellung die Frage, welches Wissen das Stück in sich birgt und wie dieses Wissen vermittelt wird.

An erster Stelle beinhaltet die Ausstellung Wissen um Gérard Griseys Komposition *Vortex temporum*. Die Komposition wird vermittelt durch die Musiker des Ictus Ensembles, indem einzelne Instrumentalstimmen der Partitur

⁹⁹ Ebd., 155.

¹⁰⁰ Vgl. De Keersmaecker, *Interview MoMA New York*, Minute 20:15-21:05.

¹⁰¹ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 163.

¹⁰² Ebd., 166.

¹⁰³ Aumann und Duerr, *Ausstellungen machen*, 18.

reproduziert werden. Außerdem sind in dem ersten Heft des Ausstellungskataloges, das während der Ausstellung im WIELS in Brüssel zur Verfügung gestellt wurde, Interviews mit den sechs Musikern und dem Dirigenten des Ensembles abgedruckt. In diesem Heft befinden sich auch Gérard Griseys Text aus dem Programmheft der Uraufführung von *Vortex temporum* sowie lange Ausschnitte seines Aufsatzes *Tempus ex machina*. Griseys musikalische Komposition in ihrer Komplexität vereinfacht durch Tanz visuell lesbar zu machen¹⁰⁴, sei auch ein Ziel von De Keersmaekers Choreografie. Zeitgenössische Musik spiegele die Gegenwart, habe aber auch Schwierigkeiten einen Platz in der breiteren Öffentlichkeit zu finden. De Keersmaekers formuliert folgendes Anliegen:

„I want to unearth it [contemporary music], make it present and accessible again. I am not looking for ways to teach the audience [...]. What I am looking for are ways to make the audience perceive the dancing quality hidden there.“¹⁰⁵

Work/Travail/Arbeid ist also gleichzeitig ein Vermittlungsversuch des Wissens um die enge Verbindung musikalischer und tänzerischer Qualitäten und die Möglichkeit der Transformation von Musik in Bewegung. Stephanie Schroedter formuliert diesen Zusammenhang folgendermaßen:

„Körperliche Dimensionen von Musik als einer sich in Raum und Zeit vollziehenden, [...] hörbaren Bewegungskunst treten in keiner anderen Kunstform ebenso eindringlich und plastisch nachvollziehbar zu Tage wie im Tanz [...]“¹⁰⁶

Durch die Dekonstruktion des Bühnenwerkes *Vortex temporum* wird dessen choreografische Gestaltung in Einzelteilen analysierbar. Das Publikum von *Work/Travail/Arbeid* kann sowohl einzelne tänzerische Bewegungen bzw. musikalische Stimmen isoliert wahrnehmen, als auch Duos, Trios usw. bis hin zu der originalen Bühnenchoreografie mit sieben Tänzern und sechs Musikern erleben. Dadurch vermittelt sich auch ein Wissen über die Wirkung der räumlichen Organisation der Tänzer und Musiker, deren räumlicher Beziehungen

¹⁰⁴ De Keersmaeker: „simplify the complexity of Grisey to create readability visually.“
Interview mit De Keersmaeker während der Ruhrtriennale 2013,
www.youtube.com/watch?time_continue=219&v=4sQEhKRprY8, Minute 3:38-3:49,
(abgerufen am 12. Februar 2019).

¹⁰⁵ Filipovic, *Vortex temporum De Keersmaeker*, 10.

¹⁰⁶ Schroedter, Stephanie: *Musik erleben und verstehen durch Bewegung. Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance*, in Oberhaus, Lars; Stange, Christoph [Hg.], *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, transcript Verlag, Bielefeld 2017, S.221-243, hier S. 221.

untereinander auf die Wahrnehmung und Handlungen der Besucher. Wie auch die Ausstellung von Objekten birgt *Work/Travail/Arbeid* somit szenografisches Wissen.

Wesentlicher Ausstellungsinhalt von *Work/Travail/Arbeid* sind die Körperbewegung der Tänzer. Diese offenbaren physisches, sensorisches und implizites Wissen¹⁰⁷. Solches Wissen des sich bewegenden, menschlichen Körpers werde in kinetischer und kinästhetischer Weise vermittelt.¹⁰⁸ Tatsächlich widmen sich dieser Art von Wissensvermittlung Workshops im Rahmen der Ausstellungen in London, New York und Luxemburg. In diesen Workshops, die einzig durch rechtzeitige Anmeldung beschränkt sind, unterrichten einzelne Tänzer einfache Bewegungsmotive aus *Work/Travail/Arbeid*. Im November 2015 bot das Kaaitheater Brüssel einen ähnlichen Workshop für Kinder im Alter von sechs bis zwölf Jahren an.¹⁰⁹ Tanz, der in aktiver Rückbesinnung von Körper zu Körper weitergegeben wird, stellt der Auffassung des Gedächtnisses als statisch und enzyklopädisch das dynamische Körpergedächtnis gegenüber.¹¹⁰ Abgesehen von diesem Wissen in Bewegung reflektiert und verhandelt Tanz kulturelles Wissen:

„[...] dancing bodies articulate forms of knowledge and practice as they negotiate psychosocial potentials and prohibitions, intellectual innovations and traditions, cultural imagination and physical reality.“¹¹¹

Die Wissensvermittlung erfolgt, wie bereits angedeutet, neben der eigentlichen Ausstellung im öffentlichen Raum über einen vierbändigen Ausstellungskatalog. Durch die Existenz dieses Kataloges positioniert sich *Work/Travail/Arbeid* als Ausstellung. Ein konventioneller Ausstellungskatalog, der die Details der ausgestellten Kunstwerke durch reproduzierte Bilder zugänglich mache, diene als

¹⁰⁷ Trotz der vielen Publikationen, die versuchen dieses Bewegungswissen zu verschriftlichen, ist die Akzeptanz von Bewegung als Wissensmodell umstritten.

Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Dance as Culture of Knowledge*, in Gehm, Sabine [Hg.], *Knowledge in Motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript-Verlag, Bielefeld 2007, S. 37-48, hier S. 40.

¹⁰⁸ Vgl. Brandstetter, *Dance as Culture of Knowledge*, 40.

¹⁰⁹ Siehe www.kaaitheater.be/en/agenda/arts-day-for-children-worktravailarbeid-for-kids-6-to-12-years-old (abgerufen am 12. Februar 2019).

¹¹⁰ Vgl. Ruprecht, Lucia; Manning, Susan: *New German Dance Studies*, University of Illinois Press, Chicago, 2012, S. 9.

¹¹¹ Ebd., 11.

Spur, als Erinnerung einer Ausstellung.¹¹² Bei *Work/Travail/Arbeid* fungieren die ersten beiden Bände zusätzlich als Lektüre während der Ausstellung:

“[...] we constructed a catalogue in multiple parts with distinct temporalities, so that a first part might provide a concrete guide for the exhibition, while a second part [...] could describe and document what actually happened.”¹¹³

Der erste Band des Katalogs beinhaltet einen Abdruck des originalen Zeitplans der Ausstellung im WIELS in Brüssel, eine Fotodokumentation der *basic phrase*¹¹⁴ von *Vortex temporum*, Skizzen der Kreidezeichnungen auf dem Boden für die Orientierung der Tänzer, einen siebenseitigen Text der Kuratorin Elena Filipovic sowie ein Interview mit De Keersmaecker über die Ausstellung. Der zweite Band befasst sich, wie bereits erwähnt mit dem Bühnenstück *Vortex temporum* und Griseys Komposition. Die letzten beiden Bände dokumentieren anhand von Fotografien und Essays zur Ausstellung Geladener das Geschehen. Die sechs Essays im vierten Heft beleuchten den Entstehungsprozess und das Ergebnis¹¹⁵ von *Work/Travail/Arbeid*, stellen es in den Kontext von De Keersmaeckers vergangenem choreografischen Schaffen und führen die durch die Ausstellung angestoßenen Diskurse über Zeit und Aufmerksamkeit sowie Tanz und Ausstellung weiter.

Die Dokumentation und teilweise Offenlegung ihres choreografischen Arbeitsprozesses ist für De Keersmaecker keine Neuheit. Betitelt mit „*A Choreographer's Score*“ sind zu den Choreografien *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* und *Bartók* (2012), *En Attendant & Cesena* (2013) sowie zu *Drumming & Rain* (2014) ähnliche Sammelbände erschienen.¹¹⁶ Die Dokumente repräsentieren einen Bruchteil des vergangenen Geschehens. Dies gilt auch für

¹¹² Vgl. Copeland, *Choreographing Exhibitions*, 22.

¹¹³ Filipovic, *Afterword*, 5.

¹¹⁴ Zur Begriffsklärung siehe S. 10.

¹¹⁵ André Lepecki wurde von De Keersmaecker eingeladen über *Work/Travail/Arbeid* zu sprechen. Daraufhin schrieb Lepecki am 25. April 2015 im WIELS in Brüssel während der 7-Stündigen Ausstellung, die er besuchte, einen Text, der am gleichen Abend nach der Ausstellung vorgetragen wurde und unter dem Titel *Co-Imagining Work/Travail/Arbeid* im Ausstellungskatalog abgedruckt ist.

Siehe Lepecki, André: *Co-Imagining Work/Travail/Arbeid*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 27-43.

¹¹⁶ Diese Bände enthalten neben einführenden Texten von Bojana Cvejić und Interviews mit Anne Teresa De Keersmaecker zur Entstehung der Choreografien auch Kopien von Programmheften und Zeitungsartikeln und sind durch filmisches Material ergänzt. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese *Scores* die Choreografien vermitteln, sammeln und archivieren oder vermarkten.

den Ausstellungskatalog von *Work/Travail/Arbeit*. Das Hier und Jetzt ist in dieser Ausstellung entscheidend. Selbst eine filmische Dokumentation, die im WIELS umgesetzt, aber bisher nicht veröffentlicht wurde, kann das Erlebnis der Ausstellung nicht konservieren. Während der Schnitt beim Film über Perspektive, Bildausschnitt, Distanz bestimmt, wählen die Besucher die Perspektive ihrer Betrachtung selbst. Außerdem machen nicht nur visuelle Reize die Ausstellung aus. Die Klänge der Instrumente werden je nach Distanz des Hörers anders wahrgenommen. Der Atem der Akteure ist hörbar. Die Bewegungen der Tänzer hinterlassen einen vom Besucher wahrnehmbaren Luftzug oder die Vibration des Bodens. Die wenigen veröffentlichten Teaser vermitteln lediglich einen kleinen visuellen und auditiven Ausschnitt dieses Ausstellungserlebnisses.

Weitere Vermittlungsformate waren Lesungen, Interviews und Gespräche, die während der Ausstellung stattfanden. Im WIELS in Brüssel kamen dabei Anne Teresa De Keersmaeker, der Pianist des Ictus-Ensembles, die Dramaturgin und die Kuratorin der Ausstellung sowie andere Choreografen und Kuratoren zu Wort.¹¹⁷ In Luxemburg hielt Elena Filipovic eine Lesung. In New York fand ein einstündiges, öffentliches Interview mit De Keersmaeker statt. *Work/Travail/Arbeit* zeigt sich dadurch als Plattform für einen Diskurs über Musik, Tanz, Choreografie und das Ausstellungsformat.

3. (Kunst-)Werk und Arbeit

3.1 Vieldeutigkeit des Ausstellungstitels

Der Transfer des Bühnenstückes *Vortex temporum* in das Ausstellungsformat ging mit der Umbenennung des Titels zu *Work/Travail/Arbeit* einher. Die darin enthaltenen Begriffe und deren Bedeutungen machen die Betrachtung der Ausstellung aus verschiedenen Perspektiven möglich.

¹¹⁷ Titel der Veranstaltungen im WIELS in Brüssel: *The Music of Time and Gesture: A Conversation between Jean-Luc Plouvier, Nicolas Donin and Bojana Cvejić; André Lepecki: Co-imagining Work/Travail/Arbeit; Dance and the Exhibition Form: Conversation with Anne Teresa De Keersmaeker, Xavier Le Roy and Elena Filipovic; Closing conversation between Anne Teresa De Keersmaeker and Jérôme Bel.*

Vgl. Programm des WIELS Brüssel 2015, abgerufen am 12. Februar 2019:
www.wiels.org/en/events/&display=images&period=past&year=2015&category=0

Das englische Substantiv „work“ ist verwandt mit dem deutschen Wort „Werk“ und bezeichnet sowohl den Prozess oder das Resultat von Arbeit als auch ein spezielles Kunstwerk oder die Gesamtheit der Werke eines Künstlers.¹¹⁸ Arbeitsprozess und –resultat sind auch die Bedeutungen des französischen Substantives „travail“. Zur Benennung eines Kunstwerkes dient im Französischen aber hauptsächlich „œuvre“.¹¹⁹ Das niederländische Substantiv „arbeid“ bezeichnet eindeutig nur Arbeit, vergleichbar mit dem englischen Wort „labour“, als eine Anstrengung, um den Lebensunterhalts zu bestreiten.¹²⁰

Die im Titel der Ausstellung enthaltenen Wörter öffnen für das Verständnis dessen, was *Work/Travail/Arbeid* neben einer choreomusikalischen Ausstellung noch ist, folgende Deutungsmöglichkeiten: Die tägliche Arbeit der Tänzer und Musiker als eine Aktivität, die mentale oder physische Anstrengung beinhaltet um einen Zweck zu erfüllen bzw. ein Resultat zu erreichen, konstituiert die Ausstellung. Andererseits stellt sich der Bedeutung von „work“ als Kunstwerk folgend, als ästhetisches Ereignis, das alles Wahrnehmbare einschließt, die Frage, inwiefern die Ausstellung in ihrer Gesamtheit als ein Kunstwerk verstanden werden kann. Der Titel hat nicht nur Einfluss auf das Verständnis der Ausstellung, sondern spielt im Gegenzug mit der Erweiterung der Begriffsdefinitionen von Arbeit und Werk. Die Erzeugung scheinbarer Widersprüchlichkeiten, die die Umsetzung von Choreografie als Ausstellung ebenfalls darstellt, ist auch in der Wahl des Titels ersichtlich.

3.2 Arbeit ausgestellt

Vorerst lässt sich *Work/Travail/Arbeid* durch die Dekonstruktion eines bereits existenten Werkes als eine Ausstellung von Anne Teresa De Keersmaekers choreografischer Arbeitsweise betrachten. Die Ausstellung offenbart, „how constructed the piece is, how structured the movements [...], and how almost mathematical is the choreographic writing.“¹²¹ De Keersmaekers erster Schritt im

¹¹⁸ Vgl. Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, Oxford 2006, 2. Auflage, S. 2028.

¹¹⁹ Vgl. PONS Großwörterbuch Französisch Deutsch, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 2000, 2. Auflage, S. 780 und S. 520.

¹²⁰ Vgl. Wolters Handwörterbuch Niederländisch-Deutsch, Neubearbeitung von Wilhelmus H. Wallis, Sonderausgabe für Langenscheidt KG, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1976, S. 51.

¹²¹ *Vertigious Force. The Exhibiton as Work* in Filipovic, Elena [Hg.], *Work/Travail/Arbeid, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Actus*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Rosas, Brüssel 2015, S. 17-34, hier S. 21.

Entstehungsprozess des Bühnenstückes *Vortex temporum* war die Analyse von Griseys Komposition:

„I analyze music [...] not only to understand but also to steal ideas and to understand how composers generate their material and what are the procedures they use to organize the sound in time and in space.“¹²²

Diese analytische Arbeit ist anhand von Fotos mit Notizen versehener Partituren¹²³ und Interviews mit den Tänzern im Ausstellungskatalog nicht detailliert, aber zumindest konzeptuell nachvollziehbar und im Ergebnis der präzisen Übersetzungen der separierten instrumentalen Stimmen in tänzerische Bewegungen während der Ausstellung erfahrbar.

„*Work/Travail/Arbeid* [...] offered up choreography in perhaps its most painstakingly constructed, rigorous, geometric, and generous form, while also dissecting, as if on an operating table, a single dance piece [...]“¹²⁴

Neben dem konzeptuellen Verständnis von De Keersmaekers choreografischer Arbeitsweise ermöglicht *Work/Travail/Arbeid* die Simulation des Arbeitsraumes und Sensoriums der Choreografin¹²⁵. Durch die freie Begehbarkeit des Aktionsraumes erhält der Ausstellungsbesucher die Möglichkeit, die Tänzer aus allen Perspektiven zu betrachten, so, wie es De Keersmaeker bei den Proben im Studio tat: „While working on *Vortex*, instead of sitting in front to observe its development, I found myself sitting on the sides and often at the back.“¹²⁶ Allerdings ist in der Ausstellung die choreografische Arbeit an den Bewegungen und Raumwegen der Tänzer abgeschlossen. In diesem Sinn wird nicht der Arbeitsprozess selbst, der bereits vergangen ist, ausgestellt. Wichtige Vorgänge dieses Prozesses, wie beispielsweise das Verwerfen von Ideen und das ständige Korrigieren von Bewegungsabläufen auf dem Weg zu den tatsächlich ausgestellten Bewegungsmotiven zeigt *Work/Travail/Arbeid* nicht. Die Sezierung von *Vortex temporum* spiegelt aber andere Abläufe dieses Arbeitsprozesses wider: einzelne Stimmen wurden separiert, um dazu Bewegungsmotive zu komponieren;

¹²² De Keersmaeker, *Interview MoMA New York*, Minute 10:00-10:21.

¹²³ Siehe Abb. in Filipovic, *Vortex temporum De Keersmaeker*, 50-53.

¹²⁴ Filipovic, *Afterword*, 3.

¹²⁵ „It’s been a long journey, observing the human body, especially in its skeleton and mechanical aspects, as well as a social, emotional, and intellectual body.“

De Keersmaeker, *Time for time*, 38.

¹²⁶ Ebd.

Tänzer und Musiker übten in ständiger Wiederholung allein, mit entsprechendem Gegenüber oder in verschiedenen Gruppenkonstellationen.

In Rückbesinnung auf die Bedeutung „Resultat“ der im Titel der Ausstellung enthaltenen Worte „work“ und „travail“ ist folgendes ersichtlich: Das Resultat der tänzerischen und künstlerischen Arbeit ist kein materielles Produkt, sondern ein ephemerer Prozess, dessen unabgeschlossenen Charakter die lange Dauer, die mit den Öffnungszeiten verschoben Zyklen und die unbekannt, ständig neuen Ereignisse des öffentlichen Raums unterstreichen. Außerhalb von sich selbst produziere die Ausstellung nichts.¹²⁷ „*Work/Travail/Arbeit* [...] signifies the inner satisfaction of working as its own reward.“¹²⁸

Die Musiker und Tänzer „arbeiten“ in *Work/Travail/Arbeit* über einen festgelegten Zeitraum nach einem festgelegten Konzept. „This Work (Travail/Arbeit) by the dancers is scheduled, with rotas, with a changing cast“¹²⁹. An der Wand des Ausstellungsraumes hängen eine einfache, runde Uhr und darunter „some pieces of neon-colored string to be used by the dancers for measuring and marking chalk circles on the gray ground.“¹³⁰ Gabriele Brandstetter nennt die Tänzer und Musiker „Zeitarbeiter“. Für die Zuschauer werde die „Arbeitszeit“ in den Gesten der Vor- und Nachbereitung zur Generierung von Musik und Bewegung und die physische Anstrengung dieser Tätigkeiten sichtbar gemacht.¹³¹ Dabei tritt das Instrumentalspiel als praktisches Handwerk hervor. Ebenso lassen sich die Fertigkeiten der Tänzer aus nächster Nähe betrachten. Die Auflösung der großen räumlichen Distanz macht diese Arbeit direkt erfahrbar. Die Besucher befinden sich auf einer Ebene direkt neben den Künstlern und sehen sie ihre alltägliche Arbeit „hautnah“ verrichten.

Kunstmuseen haben sich durch den Bedarf an körperlicher und performativer Expertise in den letzten zwei Jahrzehnten als prominentes Arbeitsfeld für Tänzer entwickelt:

¹²⁷ „The piece [Work/Travail/Arbeit] [...] is not producing anything beyond itself: only its intense and long-extended fact of appearing.“

Wood, Catherine: *The Still point*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaeker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 63-79, hier S. 76.

¹²⁸ Cvejić, *Dance in Earnest*, S. 20.

¹²⁹ Wood, *The Still point*, 73.

¹³⁰ Ebd., 66.

¹³¹ Vgl. Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 168.

„The absolute versatility in techniques and readiness to perform that the contemporary dancer is trained in makes her a privileged worker for all sorts of exhibitions. As is well known, since Marina Abramovic’s famous retrospective at MoMA The Artist Is Present (2011), or Tino Segahl’s Kiss at the rotunda of the Guggenheim Museum in New York City (2011), dancers are the most usable and expendable bodies available for work whenever “performance” needs to be activated.”¹³²

Die Arbeitsbedingungen und die Rollen der Tänzer werden hierbei ständig neu ausgehandelt: Sind sie Künstler, Zeitarbeiter, Dienstleister?

3.3 Werk in Bewegung¹³⁸

Der Versuch, die Ausstellung in ihrer Gesamtheit als „work“ in der Bedeutung eines Kunstwerkes zu erfassen, erfordert die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des Werkes in der Musik, sowie im Tanz und im Ausstellungs- bzw. Museumskontext. Anstelle dieses, im Rahmen dieser Bachelorarbeit unmöglichen Versuches, werden im Folgenden bereits verschriftlichte Aussagen zitiert und verglichen, die *Work/Travail/Arbeit* zu dem Begriff des Werkes positionieren.

„ [De Keersmaecker] se plaint à répéter que le travail en studio n’est pas différent de ce que l’on voit sur scène et c’est bien ce que propose cette exposition au titre explicite: le travail à l’oeuvre et une manière de laisser l’oeuvre ouverte.“¹³⁹

Um nachzuvollziehen, ob das Werk offengelassen wird, muss definiert werden, wo sich das Werk verortet und wodurch es begrenzt wird. André Lepecki fragt nach den räumlichen Grenzen von *Work/Travail/Arbeit*. Um sich vor oder neben einem Werk positionieren zu können, setze voraus, tatsächlich zu wissen, *Wo* das Kunstwerk ist, gewesen war und sein wird: „Is it in the dancers’ bodies? In the empty room? In the space between them? In the vibrating room? In the social choreography of the audience roaming about and going after the dancers and musicians, as if following them would be to stay with the work?“¹⁴⁰ Lepecki argumentiert, dass *Work/Travail/Arbeit* in seiner Gesamtheit neben den Tänzern, Musikern und Besuchern auch „das Gebäude, den Boden, die Luft, das Licht“¹⁴¹ umfasse. Wenn *Work/Travail/Arbeit*, als Werk betrachtet, den gesamten Ausstellungsraum einschließt, haben die räumlich und zeitlich unvorhersehbaren Bewegungen der Besucher auch Einfluss auf die Form und Dynamik des Werkes. Auch Elena Filipovic argumentiert, dass die Besucher durch ihre Präsenz und Aufmerksamkeit das Erlebnis von *Work/Travail/Arbeit* geformt hätten und im

¹³⁸ Umberto Eco prägte den Begriff »*Kunstwerk in Bewegung*« (L’opera in movimento) und beschrieb damit Mobiles des bildenden Künstlers Alexander Calder (1898-1976). Für die Überschrift dieses Kapitels bediene ich mich dieses Begriffes wegen Ecos Umschreibung dieser *Kunstwerke in Bewegung* als Objekte mit einer inneren Mobilität und der Fähigkeit, sich „in den Augen des Betrachters als beständig neue zu formieren“ sowie „verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen“.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert (Titel der Originalausgabe: *Opera aperta*, Mailand 1962), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973, S. 42.

¹³⁹ Guisgand, *Accords intimes*, 128.

¹⁴⁰ Lepecki, *Co-Imagining*, 35.

¹⁴¹ Ebd. [Übers. der Verfasserin].

Gegenzug dem Stück inhärent geworden wären.¹⁴² Laut Bojana Cvejić, der Dramaturgin von *Work/Travail/Arbeid*, stelle die Anwesenheit der Besucher aber keine notwendige Voraussetzung dar: „[...] the dance persists when no one is watching it. Possibly, this dance could also occur elsewhere [...]“¹⁴³. Dass *Work/Travail/Arbeid* als Werk auch unabhängig vom Betrachter existiere, würde durch die ausbleibende direkte Interaktion von Seiten der Tänzer und Musiker mit dem Publikum unterstützt: „Why are the dancers so “precious” about their dance? Why do they ignore the visitors? [...] It is about a sincere and intense conviction that dance matters, that it is worthy of exhibiting its own effort, excellence, and speechless ritual, regardless of whether anybody is watching.“¹⁴⁴ Ein betrachtendes, wahrnehmendes Gegenüber ist aber Grundlage des Ausstellungsbegriffs.¹⁴⁵ Etwas ohne die Existenz eines Betrachters auszustellen, ist widersprüchlich.

Angelehnt an Lepecki und Filipovic ließe sich die Beziehung der Ausstellungsbesucher zu *Work/Travail/Arbeid* wie folgt darstellen: Alle im Raum anwesenden Rezipienten sind Teil des Werkes und haben dadurch Einfluss auf dessen Strukturen. Dieser Einfluss betrifft nicht mehr nur die durch den Rezipienten wählbare Perspektive und seine subjektive Einordnung der wahrgenommenen Reize¹⁴⁶. Vielmehr ermöglicht der öffentliche begehbare Aktionsraum das gleichzeitige Wahrnehmen der Ausstellungsbesucher neben den Tänzern und Musikern; d.h. der Rezipient wird seinerseits als Teil des Werkes rezipiert. Die individuellen Bewegungen der Besucher in dem sich ständig wandelnden, öffentlichen Ausstellungsraum betonen die Prozesshaftigkeit der Ausstellung. Vergangenes ist damit, zusätzlich zu der Ephemeralität von Bewegung und Klang, umso mehr nicht wiederholbar und zukünftiges bleibt unvorhersehbar:

¹⁴² Vgl. Filipovic, *Afterword*, 5.

¹⁴³ Cvejić, *Dance in Earnest*, 16.

¹⁴⁴ Ebd., 21.

¹⁴⁵ Siehe S. 13.

¹⁴⁶ Erika Fischer-Lichte beschreibt in Bezug auf das 1952 am Black Mountain College stattfindende „untitled event“ den Zuschauer als „individuelle[s] Subjekt, dem die Möglichkeit eröffnet wird, auf dem Weg über seine Wahrnehmung des von den Akteuren präsentierten Materials ebenso wie der anderen Zuschauer seine je eigene [sic] und in diesem Sinne subjektiven Erfahrungen zu machen, seine eigene Aufführung zu schaffen.“

Fischer-Lichte, Erika: *Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*, in Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris [Hg.], *Kulturen des Performativen*, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7 H. 1, Berlin 1998, S. 13-29, hier S. 19.

„[...] we will never see the same thing twice, both because a dance is never the same from one performance to the next and, in this case, because the natural light of the galleries is not the same from moment to moment, nor are the spectators the same, not their number, nor their attentiveness, nor their relative stasis or mobility.“¹⁴⁷

Die verschiedenen Zeiten von *Work/Travail/Arbeit*, d.h. die Zeiten der Besucher, der Komposition, der Öffnung des Museums, der Zyklen der Ausstellung usw., fasst Brandstetter als eine „plurale Gestalt von Zeitlichkeit“ zusammen, der weder „ein ökonomischer Begriff von ›Work‹ noch ein ästhetischer Begriff von ›Werk‹ [...] gerecht werden könnte.“¹⁴⁸ Diese Betrachtungsweise ähnelt Gérard Griseys kompositorischer Idee der verschiedenen, zeitgleich ablaufenden „temporalisés“¹⁴⁹ in *Vortex temporum*. Anstelle von sich jenseits der Wahrnehmung beschleunigenden Impulsketten, schnellsten Figurationen und Liegetönen von extrem langer Dauer, überlagern sich bei *Work/Travail/Arbeit* „programmierte Zeiträumen der Institution, [...] Zeitpattern von Musik und Choreografie und unbestimmte, kontingente Zeitlichkeiten der Aufführungs- und Ausstellungssituation“¹⁵⁰.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Suche nach einer Positionierung von *Work/Travail/Arbeit* im Spannungsfeld zwischen konventionellem Ausstellungsformat und ephemeren Werk hat gezeigt, wie konsequent De Keersmaeker den Versuch verfolgt, beidem zu entsprechen. Das Bühnenstück *Vortex temporum* begibt sich in den räumlichen und zeitlichen Rahmen der Ausstellung, die öffentlich über den Zeitraum mehrerer Tage bis Wochen begehbar ist. Ausstellungsinhalte und referenzielle Informationen sind in einem Katalog dokumentiert und durch Workshops und Vorträge wird die wissensvermittelnde Aufgabe einer Ausstellung betont. Andererseits bewegen sich die Tänzer und Musiker der festgelegten musikalischen und choreografischen Form folgend in ständiger Veränderung, dem ephemeren Werk entsprechend. Das einzige fixierte Objekt im Raum ist eine Uhr an der Wand, deren Zeiger auch ständig in Bewegung sind. Nie ist zweimal das gleiche wahrnehmbar.

¹⁴⁷ Crimp, Douglas: *Relocating Rosas*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas /Actus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 102.

¹⁴⁸ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 169.

¹⁴⁹ Siehe S. 5.

¹⁵⁰ Brandstetter, *Wirbel der Zeit*, 167.

Work/Travail/Arbeid regt durch die Doppeldeutigkeit als Ausstellung und als flüchtiges Werk einen Diskurs über Zeit, über Dauer und Vergänglichkeit an.

Der Nachvollzug des Versuchs Musik und Tanz auszustellen, ließ den Widerspruch zwischen der Materialität eines Kunstobjektes als konventionellem Ausstellungsinhalt und der Flüchtigkeit von Klang und Bewegung hervortreten. Dieser Widerspruch wurde von De Keersmaekers Stück durch andere Choreografen und Kuratoren bereits mehrfach erzeugt, einerseits um Kritik am Stillstand des Ausstellungsobjektes und an der Ausstellung als Zusammenkunft disparater Objekte zu üben und die Materialität von Kunstwerken zu überdenken und andererseits um neue Handlungsräume und Fragestellungen für Tanz und Choreografie zu erschließen. *Work/Travail/Arbeid* in den Kontext des Diskurses über Tanz im Museum zu stellen, konnte in dieser Bachelorarbeit nur ansatzweise begonnen werden. De Keersmaekers Ausstellung mit ähnlichen choreografischen Versuchen abzugleichen, wäre ein nächster Schritt. In diesem Zusammenhang könnte auch die derzeitige Debatte über Kunst und Arbeit ausführlich dargelegt werden.

Work/Travail/Arbeid ermöglicht eine neue Auseinandersetzung mit den Grenzen zwischen Tänzern, Musikern und Publikum. Die frontale Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum wird aufgelöst, Publikum und Akteure teilen sich einen Raum. Unbekannte Situationen entstehen und Grenzen werden neu verhandelt. Der Betrachter erlebt Neues, nicht durch die Neuheit des Betrachteten, sondern durch die Flexibilisierung der Betrachtungsweise. Durch die Nähe, die das Ausstellungssetting zwischen Tänzern, Musikern und Publikum zulässt, nehmen die Anwesenden ihr Gegenüber und dessen Handlungen anders wahr. Wie genau sich das sensorische Erlebnis dieser Ausstellung von dem einer Bühnenaufführung unterscheidet, ist eine interessante weiterführende Fragestellung. Als diskussionswürdig erachte ich auch die veränderten Rollen des Publikums in den neuartigen Ausstellungssettings verschiedener Choreografen.

Da *Work/Travail/Arbeid* als Werk betrachtet wird, kann neben den erzeugten Widersprüchen gezeigt werden, was Ausstellung und ephemeres Werk gemein ist: Beides sind Zeiträume ästhetischer Ereignisse, die in der Erinnerung der Rezipienten einen fragmentarischen, subjektiven Eindruck hinterlassen. Griseys Definition von musikalischer Zeit als einem Ort des Austauschs, an dem der

Rezipierende „jenen beweglichen Wahrnehmungswinkel schafft, welcher die musikalische Form, wie der Komponist sie erträumt hat, umformen, vervollständigen, mitunter zerstören wird“¹⁵¹ lässt sich nach der konzeptuellen Analyse von *Work/Travail/Arbeid* und dessen Betrachtung als ein Werk auf die Ausstellungssituation übertragen. Musik und tänzerische Bewegung folgen einer festen Form, die durch die anwesenden Besucher beeinflusst wird. In der Ausstellung ist der Blickwinkel, das visuelle Feld des Besuchers von seinen frei wählbaren Positionen im Raum abhängig. *Work/Travail/Arbeid* erzeugt die Frage, wann ein ephemerer Prozess zum Kunstwerk wird, ob bereits bei der Interpretation einer Komposition oder Choreografie durch Musiker und Tänzer oder erst nach dem Wahrnehmungsprozess im Bewusstsein des Betrachtenden. Der Museumskontext öffnet den Diskurs, was die Ausstellung hinterlässt und was erinnert wird. Dass sich De Keesmaeker mit der Archivierung und dem Fortbestand ihrer choreografischen Werke auseinandersetzt, bezeugen ihre veröffentlichten *Choreographer's Scores*, sowie die Weitergabe von, durch die Choreografin selbst verkörperter Stücke an jüngere Tänzer, wie zum Beispiel ihres erfolgreichen Solos *Violin Fase*.¹⁵²

Abschließend seien, Gérard Griseys Konzept der beweglichen Wahrnehmungswinkel auf meine theoretischen Studien übertragend, Beispiele aufgezählt, die zeigen, wie vielfältig *Work/Travail/Arbeid* von verschiedenen Seiten aus betrachtet in Erscheinung tritt: Als Ausstellung des Ergebnisses mehrerer Transformationen von Gérard Griseys Komposition *Vortex temporum* von der Partitur über die Spielgesten der Musiker hin zu tänzerischen Bewegungen; als Plattform für einen Diskurs über Tanz und Musik, Choreografie und das Ausstellungsformat; als Hinterfragen der Definitionen von Kunstwerk und Arbeit; als Zeitraum ästhetischer Ereignisse; als Ort der Selbsterfahrung und als Entstehungsprozess eines neuen Werkes, das direkt nach dem Moment des Entstehens schon wieder vergangen ist.

¹⁵¹ Grisey, *Tempus ex machina*, 201.

¹⁵² Vgl. www.rosas.be/en/news/686-the-greatest-step-of-them-all-anne-teresa-de-keersmaeker-passes-on-her-ifasei-to-the-next-generation (abgerufen am 12. Februar 2019).

Literaturverzeichnis

- Amelungsen, Philipp: *Rezension zu „Buchmann, Sabeth; Draxler, Helmut; Krümmel; Clemens; Leeb, Susanne [Hg.]: art works - Ästhetik des Postfordismus. Einleitung, b_books Verlag, Berlin 2015“*; Rezension erschienen in *Zeitschrift für Kulturmanagement* 2/2017.
- Aumann, Philipp; Duerr, Frank: *Ausstellungen machen*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2014.
- Bishop, Claire: *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney*, in *Dance Research Journal*, Vol. 46/3 Dezember 2014, S. 63-76.
- Boon, Maxime: *VORTEX TEMPORUM (ROSAS, SYDNEY FESTIVAL)*, Review in *Limelight Magazine*, Sydney Januar 2016, www.limelightmagazine.com.au/reviews/review-vortex-temporum-rosas-sydney-festival/ (abgerufen am 31.01.2018).
- Brandstetter, Gabriele: ›Wirbel der Zeit‹ – Synchronisierungen in *Work/Travail/Arbeit* von Anne Teresa de Keersmaeker, in Brandstetter, G.; von Eikels, K.; Schuh, A. [Hg.], *De-/Synchronisieren*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2017, S. 153-169.
- *Dance as Culture of Knowledge*, in Gehm, Sabine [Hg.], *Knowledge in Motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript-Verlag, Bielefeld 2007, S. 37-48.
- Buchmann, Sabeth; Draxler, Helmut; Krümmel; Clemens; Leeb, Susanne [Hg.]: *art works - Ästhetik des Postfordismus*, Einleitung, b_books Verlag, Berlin 2015.
- Copeland, Mathieu: *Choreographing Exhibitions*, Les presses du réel, Dijon 2013.
- Damisch, Hubert: *Das Museum im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit*, in von Hantelmann, Dorothea; Meister, Carolin [Hg.], *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, diaphanes Verlag Zürich-Berlin, 2010, S. 115-130.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert (Titel der Originalausgabe: *Opera aperta*, Mailand 1962), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.
- Fischer-Lichte, Erika: *Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*, in Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris [Hg.], *Kulturen des Performativen*, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7 H. 1, Berlin 1998, S. 13-29.
- Franko, Mark; Lepecki, André: *Editor's Note: Dance in the Museum*, in Franko, M. [Hg.], *Dance Research*, Journal Vol. 46/3 Edinburgh University Press, UK, Dezember 2014, S. 1-4.
- Guisgand, Philippe: *Accords intimes - Danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, France 2017.

- Hervé, Jean-Luc: »*Vortex temporum*« von Gérard Grisey – *Die Auflösung des Materials in die Zeit*, in: *Musik & Ästhetik*, 1. Jahrgang, Heft 4, pp 51-66, dt. Übersetz. von Bernd Asmus, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart Oktober 1997, S. 50-66.
- Kaminski, Astrid: *Die Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker über Partituararbeit, die »Flämische Welle« und getanzte Instrumente bei Grisey*, Interview mit Anne Teresa de Keersmaeker, VAN Webmagazin für klassische Musik, veröff. am 18.04.2018, www.van.atavist.com/de-keersmaeker-interview .
- Maleuvre, Didier: *Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung*, in von Hantelmann, Dorothea; Meister, Carolin [Hg.], *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, diaphanes Verlag Zürich-Berlin, 2010, S. 19-46.
- Messiaen, Olivier: *Musikalisches Glaubensbekenntnis*, in: *Melos*, 25. Jahrgang, Heft 12, Melos Verlag, Mainz 1958, S. 381–385.
- Pauli, Gustav: *Das Kunstmuseum der Zukunft*, in: *Das Kunstmuseum und das Deutsche Volk*, Aufsatzband des Museumsbundes, Wolff Verlag, München 1919, S. 3-20.
- Ruprecht, Lucia; Manning, Susan: *New German Dance Studies*. University of Illinois Press, Chicago, 2012.
- Schirren, Fernand: *Le Rythme primordial et souverain*, in: *Mouvement*, interdisziplinäres Kulturmagazin, Brüssel Januar 1996.
- Schroedter, Stephanie: *Musik erleben und verstehen durch Bewegung. Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance*, in Oberhaus, Lars; Stange, Christoph [Hg.], *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, transcript Verlag, Bielefeld 2017, S.221-243.
- Stahnke, Manfred: *Die Schwelle des Hörens: „Liminales Denken“ in „Vortex temporum“ von Gérard Grisey*, in: *ÖMZ* 6/1999, S.21-30.
- te Heesen, Anke: *Theorien des Museums*. Junius Verlag, 2. Auflage, Hamburg 2013.

Wörterbücher

- Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch-Deutsch, Langenscheidt, 22. Auflage, München 2001.
- Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2. Auflage, Oxford 2006.
- PONS Großwörterbuch Französisch Deutsch, Ernst Klett Verlag, 2. Auflage, Stuttgart 2000.
- Wolters Handwörterbuch Niederländisch-Deutsch, Neubearbeitung von Wilhelmus H. Wallis, Sonderausgabe für Langenscheidt KG, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1976.

Quellenverzeichnis

- Crimp, Douglas: *Relocating Rosas*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 82-103.
- Cvejić, Bojana: *Dance in Earnest: On Time and Attention* in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 10-23.
- De Keersmaecker, Anne Teresa: *Vortex temporum, or choreographing the sensible of the music*, Interview mit Bojana Cvejić, in Filipovic, Elena [Hg.], *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas/ Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S. 9-14.
- De Keersmaecker, Anne Teresa; Cvejc, Bojana: *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*, Rosas, Brüssel 2014.
 - *Taking the time for time*, Interview in Filipovic, Elena [Hg.], *Work/Travail/Arbeid, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas/ Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Rosas, Brüssel 2015, S. 35-47.
- Filipovic, Elena: *Afterword*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas/ Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 3-8.
- *Vertigous Force. The Exhibiton as Work* in Filipovic, Elena [Hg.], *Work/Travail/Arbeid, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Rosas, Brüssel 2015, S. 17-34.
 - [Hg.]: *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel, 2015.
 - [Hg.]: *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015.
- Grisey, Gérard: *Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik*, Witten 1996.
- *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in Henck, Herbert [Hg.], *NEULAND / Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Bd. 3 1982/83, aus dem Französischen übersetzt von Henriette Beese, Neuland Musikverlag Köln, April 1983, S. 190-202.
- Gyselinck, Femke: *Interview A few remarks about the creation* in Filipovic, Elena [Hg.], *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S. 63-66.
- Lepecki, André: *Co-Imagining Work/Travail/Arbeid*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 27-43.

Pomero, Michaël: Interview *We are the music played by the instruments*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Vortex temporum, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Rosas, Brüssel 2015, S 55-62.

Wood, Catherine: *The Still point*, in Filipovic, Elena [Hg.], *Essays, Anne Teresa de Keersmaecker/ Rosas /Ictus*, Ausstellungskatalog, Bd. 4, Rosas, Brüssel 2015, S. 63-79.

Noten

Grisey, Gérard: *Vortex temporum I, II, III : Pour piano et cinq instruments*, Partitura, R. 2714, Editions Ricordi, Paris 1998.

Videomaterial

De Keersmaecker, Anne Teresa: *Anne Teresa in conversation with Kathy Halbreich, MoMA LIVE*, Interview at MoMA, 29.03.2017 New York.
www.youtube.com/watch?v=6bYMOFuuNXc (abgerufen am 31.01.2019).

De Keersmaecker, Anne Teresa *Interview mit De Keersmaecker während der Ruhrtriennale 2013*, Ruhrtriennale, Video: iks Medienarchiv, Ralph Goertz, Düsseldorf 2013.
www.youtube.com/watch?time_continue=219&v=4sQEhKRprY8 (abgerufen am 31.01.2019).

De Mey, De Keersmaecker: *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich; Based on the Choreography by Anne Teresa De Keersmaecker*, DVD, Brüssel 2002.

Websites

Programm des Kaaitheaters Brüssel 2015:
www.kaaitheater.be/en/agenda/arts-day-for-children-worktravailarbeit-for-kids-6-to-12-years-old
(abgerufen am 12. Februar 2019).

Programm des WIELS Brüssel 2015:
www.wiels.org/en/events/&display=images&period=past&year=2015&category=0
(abgerufen am 12. Februar 2019).

Neuigkeiten (News) im Webauftritt der ROSAS Company:
www.rosas.be/en/news/686-the-greatest-step-of-them-all-anne-teresa-de-keersmaecker-passes-on-her-ifasei-to-the-next-generation
(abgerufen am 12. Februar 2019).

Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt, nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt und wörtlich oder dem Sinne nach den Quellen entnommene Stellen als solche gekennzeichnet zu haben. Die Arbeit hat an einer Hochschule/Universität in einem Prüfungsverfahren noch nicht vorgelegen.

Berlin, 14. Februar 2019

Linda Schewe