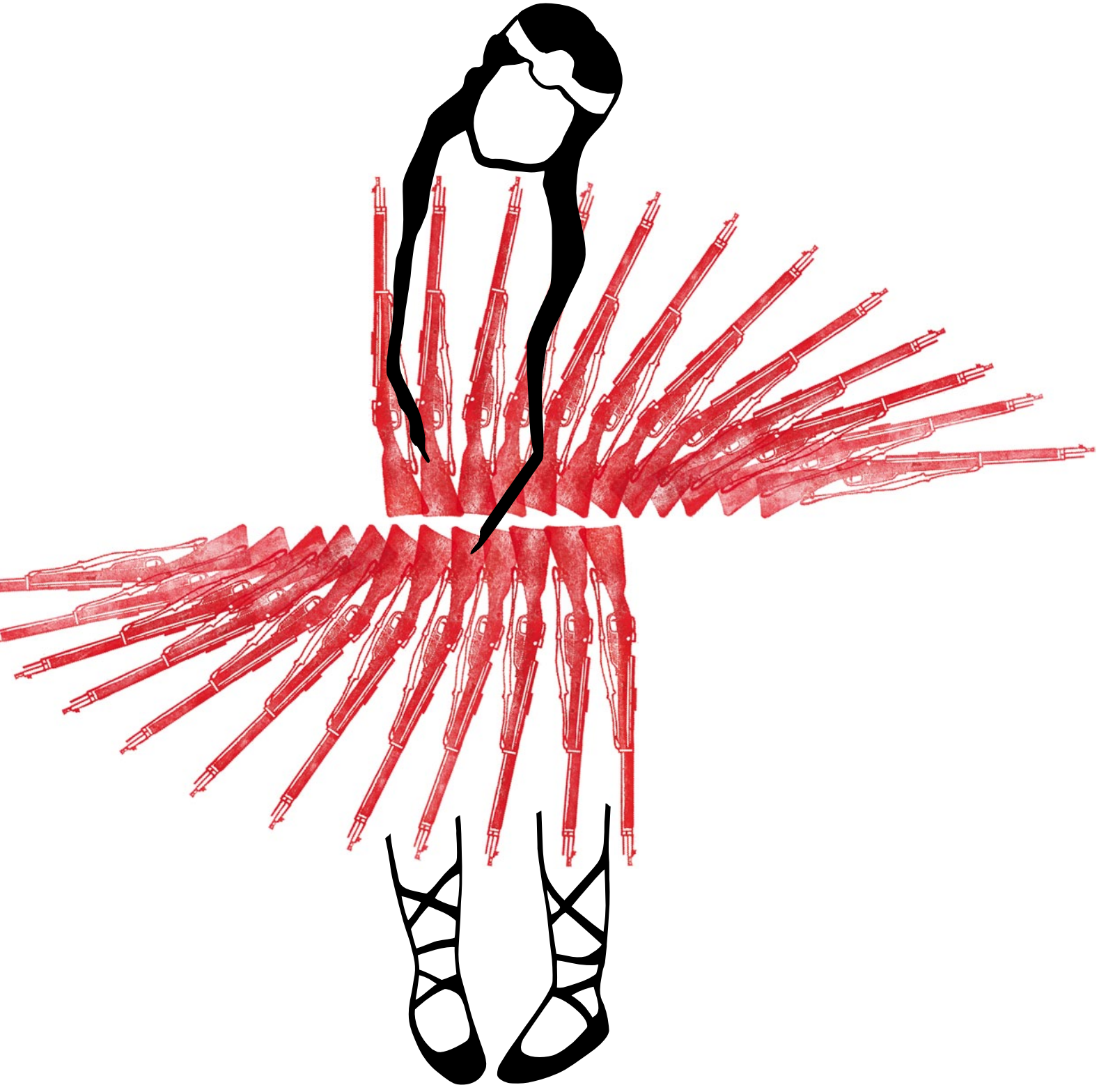


# TANZ ÜBER GRÄBEN.
# 100 JAHRE »LE SACRE DU PRINTEMPS«

Kongress, Gespräche, Aufführungen

Eine Veranstaltung der Kulturstiftung des Bundes und des Zentrums für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin.

2—3 Grußwort der Kulturstiftung des Bundes

4—7 Tanz über Gräben. 100 Jahre »Le Sacre du Printemps«

8—10 Jacques Rivière: Le Sacre du Printemps

Kongressprogramm
11—15 »LE SACRE DU PRINTEMPS« IN DER TANZGESCHICHTE
16—19 VICTIM/SACRIFICE
21—24 Programmübersicht
26—29 ABSTRAKTION/ORNAMENT
30—34 MODERNISMUS/PRIMITIVISMUS
35 MATINÉE

37—39 Aufführungen

41—44 Biografien

45 Allgemeine Informationen

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
Zentrum für Bewegungsforschung
Freie Universität Berlin

Fotografie von Charles Gerschel zu *Le Sacre du Printemps* (1913), colorierte Version

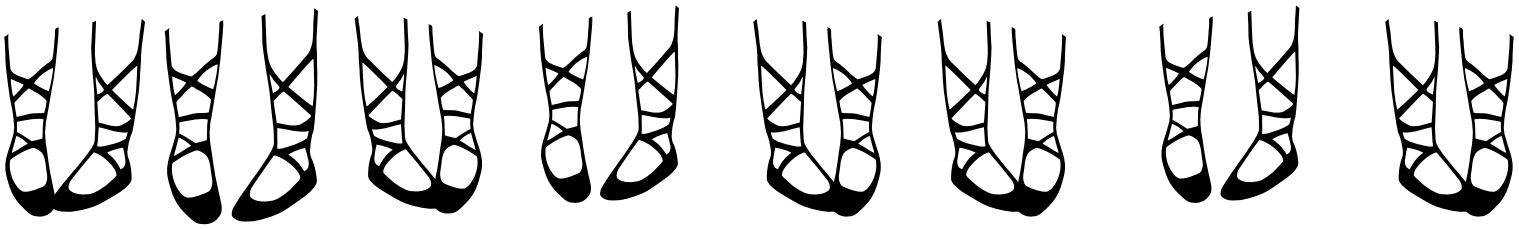
# GRUSSWORT
# der Kulturstiftung des Bundes
# FOREWORD
# by the German Federal Cultural Foundation

»Eine ganz neue Choreografie und Musik« – so notierte Harry Graf Kessler am 29. Mai 1913 in seinem Tagebuch – »etwas Niegesehenes, Packendes, Überzeugendes ist plötzlich da; eine neue Art von Kunst: alle Form verwüstet, neue plötzlich aus dem Chaos auftauchend.«

Der Pariser Premieren-Abend ist mittlerweile Legende: Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps* zur Musik von Igor Stravinsky endete im kalkulierten Tumult. Es waren 34 Minuten, die Geschichte schrieben. Mit *Le Sacre du Printemps* schlug die Geburtsstunde des modernen Tanzes.

100 Jahre später kann Stravinskys Musik immer noch aufwühlen. Bis heute hat sie mehr als 200 Choreografinnen und Choreografen zu eigenen Bearbeitungen inspiriert – von Mary Wigman über Pina Bausch bis Sasha Waltz. Was macht die Auseinandersetzung mit dem *Frühlingsopfer* bis heute interessant? Welche Rolle spielt dabei die Inszenierung von Nijinsky, die nach ihrer Uraufführung kaum mehr im Original zu sehen war? Unbestritten ist jedenfalls, dass sich in Nijinskys Arbeit bereits die großen Themen am Vorabend des Ersten Weltkriegs abzeichnen.

Mit der Konferenz *Tanz über Gräben. 100 Jahre »Le Sacre du Printemps«* würdigt die Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit dem Zentrum für Bewegungsforschung dieses herausragende Werk in einem Programm-Bündel aus Debatten, Aufführungen, jungen choreografischen Annäherungen, Lecture Performances und einer raumfüllenden Videoinstallation. Für die Kulturstiftung des Bundes bietet die Veranstaltung Gelegenheit, das große Stiftungs-Thema ›Tanz‹ an prominentem Beispiel zu beleuchten. Welche Relevanz hat das Tanzerbe für junge Choreografen und Choreografinnen? Und wo liegen die Herausforderungen bei der Rekonstruktion historischer Stücke? Diese Fragen bewegen uns, und deswegen sind wir besonders gespannt auf zwei Produktionen – die Berliner Premiere der Rekonstruktion des *Frühlingsopfers* von Mary Wigman von 1957 und die Lecture Demonstration zu Vaslav Nijinskys *Sacre* durch Millicent Hodson und Kenneth Archer sowie durch die Tänzerinnen und Tänzer von Sasha Waltz. Das Konzept zu dieser Konferenz hat Professor Gabriele Brandstetter entwickelt. Ihr und ihrem Team gilt unser besonderer Dank. Detlef Weitz und Dominique Müller verdanken wir die Videoinstallation *Le Cercle* zu *100 Jahre »Le Sacre du Printemps«*. Und dem HAU Hebbel am Ufer danken wir für die Idee, durch einen Open Call auch junge Choreografinnen und Choreografen in das Programm der Konferenz einzubeziehen. Was ist – auch aus Sicht der performativen Künste – am Thema ›Opfer‹ bis heute interessant? Diese Frage zieht sich durch die gesamte Veranstaltung. Wir sind neugierig, welche Antworten diese aktuelle Befragung des Tanzerbes eröffnet und vor allem, was junge Zeitgenossen hierzu sagen.



**Hortensia Völckers**
Vorstand/Künstlerische Direktorin
**Alexander Farenholtz**
Vorstand/Verwaltungsdirektor

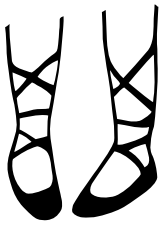
In his diary entry dated 29 May 1913, Harry Graf Kessler wrote »A completely new choreography and music. […] A thoroughly new vision, something never before seen, enthralling, persuasive, is suddenly there, a new kind of wildness, both un-art and art at the same time. All forms laid waste and new ones emerging suddenly from the chaos.«

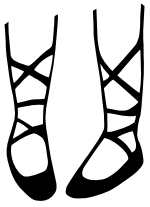
That evening in Paris has now become legendary – it was the world premiere of Vaslav Nijinsky's *The Rite of Spring* performed to the music of Igor Stravinsky, and it ended in tumult as anticipated. History was written in those 34 minutes; *The Rite of Spring* heralded the birth of modern dance.

One hundred years later, Stravinsky's music is as stirring as ever. It has inspired more than 200 choreographers to produce their own versions – from Mary Wigman to Pina Bausch to Sasha Waltz. What makes *The Rite of Spring* so interesting to artists today? What role does Nijinsky's performance play, one that was rarely shown in its original form following its world premiere? The one thing we know for certain is that Nijinsky's piece addressed the major themes of his time on the eve of the First World War.

With the conference *Dance over Trenches. The 100th Anniversary of »The Rite of Spring«*, the Federal Cultural Foundation in cooperation with the Center for Movement Research pays tribute to this outstanding work with an extensive programme of debates, performances, projects by young choreographers, lecture performances and a large-scale video installation. This event offers the Federal Cultural Foundation an opportunity to highlight one of its major funding focuses – dance – by means of a prominent example. How relevant is our dance heritage to young choreographers? And what challenges arise when reconstructing historic works? These questions fascinate us, and that is why we are especially looking forward to two productions – the Berlin premiere of a reconstruction of Mary Wigman's 1957 version of *The Rite of Spring* and a lecture demonstration of Vaslav Nijinsky's *Rite* by Millicent Hodson and Kenneth Archer, performed by dancers from the company Sasha Waltz.

The concept for this conference was developed by Professor Gabriele Brandstetter. Our special thanks go to her and her team. We also thank Detlef Weitz and Dominique Müller for their video installation *Le Cercle* on the 100th anniversary of *The Rite of Spring*. And finally, we thank the HAU Hebbel am Ufer for suggesting an Open Call to encourage young choreographers to participate in the conference programme. What makes ›sacrifice‹ an interesting subject from the point of view of the performing arts? We look forward to the answers the present investigation into our dance heritage will yield, and above all, what the young generation has to say about it.





**Hortensia Völckers**
Executive board/Artistic director
**Alexander Farenholtz**
Executive board/Administrative director

# TANZ ÜBER GRÄBEN.
## 100 Jahre »Le Sacre du Printemps«

Die große Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf die ›Sauce‹. Das Werk ist vollkommen rein. Sauer und hart.

Jacques Rivière, November 1913

Hundert Jahre nach seiner skandalumwitterten Premiere im Pariser Théâtre des Champs-Elysées analysiert die internationale Konferenz *Tanz über Gräben* die Sprengkraft von *Le Sacre du Printemps* als einer der einflussreichsten Choreografien des 20. Jahrhunderts. Eingebettet in ein Programm aus Tanzaufführungen, Lecture Performances und einer Videoinstallation mit Ausschnitten verschiedener choreografischer Versionen nähert sich die Konferenz dem Stück auf interdisziplinäre Weise: Experten aus Tanzwissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte treffen auf Theologen, Philosophen und Kulturwissenschaftler und treten gemeinsam in Austausch mit Tänzern und Choreografen.

Die Konferenz findet im November 2013 statt, hundert Jahre nach Erscheinen des ersten großen und wegweisenden Kommentars zu *Le Sacre du Printemps* durch Jacques Rivière im November 1913. Neben dem Bezug auf die hundertjährige Geschichte der Choreografie verweist die Konferenz so auf einen der innovativsten Texte, der über dieses Stück geschrieben wurde, und entfaltet dessen grundlegende Reflexionen über Modernismus und Tanz.

Jacques Rivières Gedanke, gerade die verzerrten und abrupten Bewegungen von *Le Sacre du Printemps* – das Zittern, Stampfen und wilde Gestikulieren – als Ausdruck tänzerischer Grazie zu deuten, wird so konfrontiert mit der Frage nach der impliziten Theologie und der politischen Dimension einer Choreografie aus dem Jahr 1913, dem Jahr unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkrieges.

Im Blick auf den doppelten Zeitbezug von *Le Sacre du Printemps*, bei der sich die Konstruktion einer archaischen Vergangenheit von Menschenopfern mit der gleichzeitigen Vorwegnahme von Avantgarde-Traditionen wie Brechung, Schock und ausgestellter Dummheit (*stupidity*) verbindet, wird die Frage gestellt, worin genau die Modernität jener Choreografie besteht, über die Rivière schreibt: »Alles wird neu begonnen, alles wird hart erarbeitet, alles wird neu erfunden. Die Neuheit ist so brutal und so roh, dass wir dem Publikum das Recht nicht verwehren dürfen, sich dagegen aufzulehnen – ein Recht, von dem es nur allzu gründlich Gebrauch gemacht hat.«

Mit einem Schwerpunkt auf Vaslav Nijinskys Choreografie und mit Bezug zu Igor Stravinskys Musik und Nicholas Roerichs Bühnen- und Kostümbild untersucht die Konferenz *Le Sacre du Printemps* in drei Sektionen und widmet sich dem Oszillieren zwischen den Opferaspekten ›victim‹ und ›sacrifice‹, der Beziehung zwischen Abstraktion und Ornament sowie der Verschränkung von Modernismus und Primitivismus.

## VICTIM/ SACRIFICE

Mit Bezug auf die Repräsentation eines rituellen Aktes – die ›Auserwählte‹, die sich als Opferung an eine heidnische Gottheit ekstatisch zu Tode tanzt – erfährt die Verflechtung von Avantgardismus und Religion eine besondere Berücksichtigung. Ist es aus heutiger Sicht immer noch möglich, den Tod der ›Auserwählten‹ als Sacrificium zu deuten? Oder stellen nicht vielmehr Viktimisierung und soziale Ausstoßung die einzigen möglichen Parameter dar, mit denen über den von einer kollektiven Vormacht herbeigeführten Tod einer einzelnen Person nachgedacht werden kann? Inwiefern reflektiert jede zeitgenössische Re-Inszenierung von *Le Sacre du Printemps* notwendigerweise die kulturellen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts und nimmt so Bezug auf die hundertjährige Geschichte von Gewalt, die sich seit der Premiere ereignet hat?

## ABSTRAKTION/ ORNAMENT

Vaslav Nijinskys Choreografie zu *Le Sacre du Printemps* wurde strukturiert von Bewegungsmustern auf der Basis einfacher geometrischer Figuren wie Kreise, Dreiecke, Linien und Winkel. Indem diese Bewegungsmuster in langen Abfolgen wiederholt und allmählich transformiert oder abrupt von anderen choreografischen Figurationen unterbrochen wurden, reflektierten sie sowohl den repetitiven Charakter von Igor Strawinskys Musik als auch den Gebrauch von Ornament und Farbe in Nicholas Roerichs Kostümdesign. Nähert man sich *Le Sacre du Printemps* mit dem Wissen, dass seine Premiere nur ein Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges lag, stellt sich die Frage nach der politischen Aufladung, die der ästhetischen Beziehung zwischen Unterbrechung und Kontinuität in *Sacre* möglicherweise zugeschrieben werden kann. Verweist der Gebrauch des Ornamentalen hier nur auf ein potenzielles Kontinuum unaufhörlicher dekorativer Transformationen ohne Referenzbezug? Oder generiert der Modus des Ornamentalen nicht vielmehr narrative, emotionale und möglicherweise sogar politische Bedeutungen?

## MODERNISMUS/ PRIMITIVISMUS

Im Fall von *Le Sacre du Printemps* ist der Modernismus untrennbar verschränkt mit Aspekten von Primitivismus, Gewalt und Rohheit. Zu diskutieren ist hier insbesondere die Zeugen- und Mittäterschaft des Publikums von 1913, das nicht nur einer Tanzaufführung beiwohnte, sondern selbst Teil eines rituellen Prozesses wurde, der das Geschehen auf der Bühne ebenso umfasste wie den Aufruhr im Zuschauerraum. Welche choreografischen Entscheidungen wurden im Laufe der einhundertjährigen Aufführungsgeschichte von *Le Sacre du Printemps* vor allem im Hinblick auf die Repräsentation von Gewalt, Tod und Religion getroffen? Und schließlich: Wie spiegeln sich diese Entscheidungen und ihre offenen Fragen in den Arbeiten zeitgenössischer Choreografinnen und Choreografen?

Die Konferenzbeiträge, Künstlergespräche und Performances mögen alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu aktuellen Auseinandersetzungen mit den anhaltenden Resonanzen dieses Jahrhundertwerks anregen.

Zentrum für Bewegungsforschung
**Gabriele Brandstetter, Alexander Schwan**

# DANCE OVER TRENCHES.
## 100th anniversary of »The Rite of Spring«

The great novelty of *Le Sacre du Printemps* is its renunication of the ›sauce‹. Here is an absolutely pure work. Bitter and harsh.

Jacques Rivière, November 1913

One hundred years after its scandalous premiere at the Théâtre des Champs-Elysées in Paris, the international conference *Dance over Trenches [Tanz über Gräben]* will analyse the disruptive potential of *The Rite of Spring* as one of the most influential choreographic works of the 20th century. Embedded in a programme of dance performances, lecture performances and a video installation with footage of various choreographic versions, the invited dancers, choreographers and experts from the fields of dance studies, musicology, art history, theology, philosophy and cultural studies will examine *The Rite of Spring* from an interdisciplinary perspective.

The conference will be held in November 2013, the 100th anniversary of the pioneering review of *The Rite of Spring*, published by Jacques Rivière in November 1913. In addition to looking back on the 100-year history of this remarkable choreography, the conference participants will also discuss Rivière's commentary – one of the most innovative texts ever written on *The Rite of Spring* – and address fundamental reflections on modernism and dance. Jacques Rivière's interpretation of the twisted and abrupt movements, tremors and wild gestures as the expression of physical grace must be viewed against the implicit theological and political background of a choreography dating back to 1913 – just one year before the outbreak of World War I.

In light of the dual reference to time in *The Rite of Spring*, which combines the construct of the archaic past of human sacrifice with the anticipation of the avant-garde tradition of disruption, shock and exposed stupidity, we might ask what exactly makes this choreography so modern – a choreography, which Rivière describes as follows: »Everything here is begun again, everything is worked out on the spot, everything is recreated. The novelty of it is so brutal and so crude that we cannot gainsay the right of the audience – a right which they used too conscientiously – to take offense at it.«

With a focus on Vaslav Nijinsky's original choreography and with regard to both Igor Stravinsky's music and Nicholas Roerich's stage and costume design, the conference will analyse *The Rite of Spring* in three sections: the oscillation between ›victim‹ and ›sacrifice‹, the relationship between abstraction and ornament, and the interaction of modernism and primitivism.

## VICTIM/ SACRIFICE

With regard to the representation of a ritual act – the ›Chosen One‹ who ecstatically dances herself to death as a sacrifice to a pagan deity – we recognise an obvious intertwine between avant-gardism and religion. Can we still look at the death of the ›Chosen One‹ as a sacrifice? Or rather do victimisation and social exclusion represent the only possible parameters with which we can imagine the prevailing collective demanding the death of an individual? To what extent do contemporary re-stagings of *The Rite of Spring* necessarily reflect the cultural experience of the 20th century – the hundred years of violence that have elapsed since the premiere?

## ABSTRACTION/ ORNAMENT

Vaslav Nijinsky's choreography for *The Rite of Spring* was structured according to patterns of movement which resembled simple geometrical forms – such as circles, triangles, lines and angles. Repeated over and over again, the patterns were gradually transformed or harshly interrupted by other choreographic figures, thus reflecting the repetitive character of Igor Stravinsky's music, as well as the use of ornament and colour in Nicholas Roerich's costume design. In view of the fact that *The Rite of Spring* premiered just a year before World War I, we must examine its political volatility which could be attributed to the aesthetic relationship between disruption and continuity. Is the use of ornament merely connected to a potential continuum of decorative transformation with no frame of reference? Or could it be that the ornamental mode creates narrative, emotional, and even political meaning?

## MODERNISM/ PRIMITIVISM

In the case of *The Rite of Spring*, modernism is inseparably intertwined with aspects of primitivism, violence and crudeness. It is imperative to discuss the complicity and spectatorship of the audience of 1913, who not only witnessed a choreographic performance, but also took part in a ritualistic process which comprised both the performance on stage and its riotous reception in the auditorium. What choreographic decisions were made whenever *The Rite of Spring* was re-staged in the course of the last 100 years, especially with regard to the representation of violence, death and religion? And, finally, how are these decisions and their unresolved questions presented in the productions of contemporary choreographers?

The lectures, artist discussions and performances will offer participants an opportunity to examine the continuing repercussions of this dance masterpiece of the 20th century.

Centre for Movement Research
**Gabriele Brandstetter, Alexander Schwan**

## Jacques Rivière:
# *Le Sacre du Printemps*

Die große Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf die ›Sauce‹. Das Werk ist vollkommen rein. Sauer und hart, wenn Sie so wollen; doch sein Geschmack wird von keinem Saft überdeckt, seine Struktur von keiner Kochkunst verändert oder verunreinigt. Dies ist kein ›Kunstwerk‹ mit all den üblichen kleinen Tricks. Nichts Verschwommenes, nichts durch Schatten Verwischtes; keinerlei Schleier und keine poetischen Abmilderungen; keine Spur von Atmosphäre. Das Werk ist unbehandelt und unverfälscht, die einzelnen Teile bleiben roh, sie werden uns ohne Zusatz von Verdauungshilfe überliefert. Hier ist alles direkt, unberührt, klar und grob. […]

[Nijinskys Choreografie] hat keinerlei Beziehung mehr zum klassischen Tanz. Alles wird neu begonnen, alles wird hart erarbeitet, alles wird neu erfunden. Die Neuheit ist so brutal und so roh, dass wir dem Publikum das Recht nicht verwehren dürfen, sich dagegen aufzulehnen – ein Recht, von dem es nur allzu gründlich Gebrauch gemacht hat. […]

Üblicherweise kann man im Tanz zwischen zwei Graden von ›Sauce‹ unterscheiden. – Zunächst diejenige der Loïe Fuller: die Lichtspiele, das Flattern von Stoffen, die Einhüllung des Körpers in Schleier, die seine Konturen verwischen: die Tänzerin versucht vor allem, sich im Ambiente zu verlieren, ihre Bewegungen in größere und weniger bestimmte Bewegungen einzutauchen und jede präzise Form in einer Art von buntem Erguss zu verstecken, wovon sie selbst nur noch den undeutlichen und geheimnisvollen Mittelpunkt bildet. Deswegen erstaunt es kaum, dass Loïe Fuller angefragt wurde, die *Wolken* von Debussy darzustellen.

Die Russen haben sich von Anfang an klar gegen diese erste Art von ›Sauce‹ ausgesprochen. Sie haben den Körper unter den Schleiern wieder auftauchen lassen, sie haben ihn aus dieser wogenden Atmosphäre, in der er badete, herausgezogen und wollten uns nur noch durch seine eigene Bewegung und durch die sichtbare und klare Figur berühren, die der Tänzer mit seinen Armen und Beinen zeichnet. Sie brachten dem Tanz die Klarheit zurück. […]

Doch Nijinsky hat lange vor uns entdeckt, dass es auch in diesem Tanz, der uns so rigoros erschien, noch eine Art von ›Sauce‹ gab, und er hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Choreografie vollständig von dieser ›Sauce‹ zu reinigen. […] Bestimmen wir zunächst, worin die zweite Art von ›Sauce‹ besteht. […] Die Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf diese dynamische ›Sauce‹, die Rückkehr zum Körper, die Bemühung, seine natürlichen Regungen präziser zu beobachten, um nur noch auf seine direktesten, radikalsten und ursprünglichsten Signale zu hören. Die Bewegung wird so auf das Gehorchen reduziert, sie wird unablässig zum Körper zurückgeführt, wieder an ihn gebunden, wieder eingefangen, sie wird von ihm zurückgezogen, wie jemand, dessen Ellbogen man festhält und ihn so daran hindert zu fliehen. […] Sein Tanz ist die Analyse, die Aufzählung aller von ihm entdeckten Varianten, sich zu bewegen. […] Er möchte alle Wege des Körpers ergründen, er will jeder Senkung der Bewegung im Körper folgen. Aber da er nicht allen Wegen gleichzeitig folgen kann, verlässt er nach kurzer Zeit abrupt den einen Weg, bricht ihn ab, wendet sich um und sucht einen anderen. Ein Tanz, der sich treu bleibt und zugleich immer wieder unterbrochen wird! […]

Er [Nijinskys] nimmt seine Tänzer, arrangiert und dreht ihre Arme, er würde sie sogar zerbrechen, wenn er es wagte; er bearbeitet ihre Körper mit gnadenloser Brutalität, als seien sie Dinge; er verlangt ihnen unmögliche Bewegungen ab, Haltungen, die naturwidrig erscheinen. Doch dient dies dazu, ihre Ausdrucksmöglichkeiten bis ins Letzte auszuschöpfen. Und tatsächlich sprechen die Körper am Ende. Diese bizarren und gewaltsamen Formen machen etwas Unbekanntes sichtbar; sie stellen deutlich tausende komplizierte und geheimnisvolle Dinge dar, die wir nur noch anzuschauen haben. […]

Nijinsky hat dem Tanz eine Bedeutungskraft verliehen, die ihm bisher fehlte. Doch riskierte er in seinem Eifer, den Tanz dem Körper anzunähern und ihn mit der Robustheit unserer Glieder zu verschmelzen, nicht, ihn damit seiner Blüte und Grazie zu berauben? Und in der Tat, wo bleibt die Grazie in diesen armseligen, ungeschickten Gesten, die immer gefangen sind, immer brutal im Sprung unterbrochen werden? Es scheint, als gebe es in der Choreografie von *Le Sacre du Printemps* eine Art Kakophonie.

Doch die Grazie besteht nicht in einer Rundung; sie ist nicht unvereinbar mit kantigen Formen. In diesem Tanz – behaupte ich – gibt es eine Grazie, und sie reicht noch tiefer als die in *Le Spectre de la Rose*, da sie stärker mit dem Körper verbunden ist. Die Grazie existiert nicht für sich allein. Sie posiert nicht wie ein Vogel, der sich von oben auf die Dinge niederlässt; sie ist nichts anderes als die Emanation einer genau definierten Notwendigkeit, nichts als der Effekt einer tadellosen inneren Einstellung. Nun, in der Choreografie von *Le Sacre du Printemps* ist alles mit äußerster Strenge auf den Punkt gebracht; Nijinsky hat die Gesten, aus denen sich die Choreografie zusammensetzt, sehr lange bearbeitet und entwickelt; er hat sie aus dem verworrenen und vielfältigen Geäst unserer instinktiven Bewegungen ausgewählt, er hat diese den anderen vorgezogen, er hat sie leicht vorangestoßen und ein bisschen weiter vom Körper wegbewegt, als sie dies von sich aus getan hätten. Mit einem Wort: er hat sie geduldig zu ihrer einzigartigen Perfektion getrieben. Und so schafft er eine neue Harmonie. Wenn man aufhört, Grazie mit Symmetrie und Arabeske zu verwechseln, wird man diese Grazie überall in *Le Sacre du Printemps* wiederfinden, in der Profilansicht der Gesichter auf frontal ausgerichteten Schultern, in den an die Taille gebundenen Ellbogen, in den waagerecht gehaltenen Unterarmen, in den geöffneten und steifen Händen, im Beben, das die Tänzer wie eine Welle vom Kopf bis Fuß durchzieht, im düsteren, einsamen und verstörten Gang der jungen Frauen im zweiten Teil. Sie findet sich selbst im Tanz der Auserwählten, in ihren kurzen, verfehlenden Zuckungen, in ihrer Verlegenheit, der schrecklichen Erwartung, in seiner gezwungenen und entstellten Gangart und in dem in den Himmel gereckten Arm als Zeichen von Anrufung, Bedrohung und Schutz. […]

Fragen wir uns, was das Werk darstellt. Was haben wir hier vor Augen? Was geht hier vor? – Das Kunstwerk ist so reich, dass darin zwei Bedeutungsschichten zu finden sind. Zunächst einmal hat es eine offensichtliche, anerkannte, eingestandene Bedeutung. *Le Sacre du Printemps* ist ein soziologisches Ballett. Der außergewöhnliche Blick auf ein Zeitalter, das wir bisher nur schwer mittels wissenschaftlicher Dokumente rekonstruieren konnten und das nun unsere Vor-

stellungskraft anregt. […] Wir werden Zeuge der Bewegungen des Menschen zu einer Zeit, als er noch nicht als Individuum existierte. Die Menschen hängen noch aneinander; sie gehen in Gruppen, in Kolonnen, in Schichten; sind gefangen in der schrecklichen Gleichgültigkeit der Gesellschaft; sie verehren einen Gott, den sie gemeinsam formen und von dem sie sich noch nicht lösen können. Nichts Individuelles zeigt sich in ihren Gesichtern. In keinem Augenblick ihres Tanzes verrät die Auserwählte den eigenen Schrecken, der ihre Seele erfüllen muss. Sie vollzieht ein Ritual, sie ist in einer sozialen Rolle gefangen und ohne das geringste Anzeichen von Verstehen oder Erklärung bewegt sie sich nach den Wünschen und Forderungen eines höheren Wesens, eines Ungeheuers voll Ignoranz und ungestilltem Hunger, voll Grausamkeit und Finsternis. Hier wird der Moloch aus uralten Zeiten wieder zum Leben erweckt. Er zuckt und reißt sein Maul auf. Niedriger, geistloser Gott! Seine Altäre sind sein Bildnis: es sind jene in der Wildnis an Kreuzungen errichteten Steine, Tierschädel auf Pfählen. […] Ein Gott, der auf vier Pfoten regiert und seine Kinder verschlingt wie eine weidende Kuh das Gras! Der Mensch wird von dem beherrscht, was in ihm das Trägste ist, das Undurchsichtigste, das Beschränkteste, seine Gemeinschaft mit anderen.

Aber in *Le Sacre du Printemps* gibt es noch etwas Schlimmeres, eine zweite Bedeutung, versteckter und scheußlicher. Dieses Ballett ist ein biologisches Ballett. Es ist nicht nur der Tanz des primitivsten Menschen, es ist darüber hinaus der Tanz vor der Entstehung der Menschheit. In seinem Artikel in *Montjoie!* erwähnt Stravinsky, er habe den Frühlingsanfang malen wollen. Aber hier handelt es sich mitnichten um den Frühling, wie wir ihn von den Dichtern kennen, mit seinem Erzittern, seiner Musik, dem zarten Himmel und dem hellen Grün. Nein, hier gibt es nur die Bitterkeit des Drangs, den »panischen« Terror, der den Aufstieg des Lebenssafts begleitet, nichts als die schreckliche Arbeit der Zellen. Der Frühling von innen betrachtet, der Frühling in seiner Anstrengung, seinem Krampf, seinem Aufbrechen. Man meint, ein Drama unter dem Mikroskop mitzuverfolgen; es ist die Geschichte der Zellteilung; die tiefe Notwendigkeit des Kerns, sich von sich selbst zu trennen und sich zu reproduzieren; Spaltung bei der Geburt, Teilung und Rückkehr der ruhelosen Materie in ihre Substanz; große sich drehende Haufen von Protoplasmen; Keimböden; Zonen, Kreise, Plazentas. Wir tauchen in tiefere Reiche ein; wir wohnen wirren Bewegungen bei, einem stumpfsinnigen Hin und Her, den zufälligen Wirbeln, durch die sich die Materie allmählich zum Leben erhebt. Es gibt keine schönere Illustration mechanistischer Theorien. Dieser Tanz hat eine zutiefst blinde Dimension. […]

*Le Sacre du Printemps* ist ein Stück aus der primitiven Welt, das sich erhalten hat, ohne zu altern, und das weiterhin vor unseren Augen geheimnisvoll atmet, mit seinen Bewohnern und seiner Flora. Es ist ein wogendes Rudiment der Vergangenheit, zerfressen von einem vertrauten und ungeheuerlichen Leben. Es ist ein Stein voller Löcher, aus dem unbekanntes Ungeziefer kriecht, das sich in nicht entzifferbaren und längst überholten Beschäftigungen ergeht.

Auszüge aus: Jacques Rivière: »Le Sacre du Printemps«, La Nouvelle Revue Française (November 1913); Übersetzung: Charlotte Bomy, Margrit Vogt und Inka Paul

## Jacques Rivière:
# *Le Sacre du Printemps*

The great novelty of *Le Sacre du Printemps* is its renunciation of the ›sauce.‹ Here is an absolutely pure work. Bitter and harsh, if you will, but a work in which no gravy deadens the taste, no art of cooking either smooths or spices the edges. It is not a ›work of art‹ accompanied by all the usual fuss. Nothing is blurred, nothing diminished by shadows; there are neither veils nor poetic sweetenings; not a trace of atmosphere. The work is self-contained and tough, its ingredients remain raw; they are given to us without anything to prepare our digestion of them; everything here is blunt, intact, clear, and rough. […]

[Nijinsky's choreography] has not one shred of attachment to the classical dance. Everything here is begun again, everything is worked out on the spot, everything is recreated. The novelty of it is so brutal and so crude that we cannot gainsay the right of the audience—a right which they used too conscientiously—to take offense at it. […]

In the dance there are generally two degrees of ›sauce‹, if one may put it that way. First [the ›sauce‹ of] Loïe Fuller: a play of light, a floating of fabrics, an enveloping of the body in veils which mask its limits, and an effacing of all contours: the ballerina seeks above all to lose herself in the middle, to drown her movements in more vast and less definite movements, to hide all precise form in a short of multicolored effusion of which she is only the indistinct and mysterious center. It was perfectly natural that she was asked to choreograph *Nuages* by Debussy.

The Russians have from the beginning openly declared themselves against this first kind of ›sauce‹. They have made the body reappear from beneath the veils, they have brought it out of that undulating atmosphere in which it was bathed and have sought to touch us only by its own movement, by the clearly visible face, by fully visible designs made by the dancer with his arms and legs. They have brought clarity back to the dance. […]

However, in that dance which seemed so rigorous to us, Nijinsky discovered, long before we had perceived it, that there was another kind of ›sauce.‹ […] Let us determine, first of all, what this second kind of ›sauce‹ consists of. The novelty of *Le Sacre du Printemps* is the renunciation of this dynamic ›sauce‹, the return to the body, the attempt to follow more closely its natural bearing, to listen only to its most immediate, most radical, most etymological intuitions. Movement is reduced to obeisance to it; it is constantly brought back to the body, reattached to it, led behind it like a person who has been seized by the arms and is thus prevented from feeling. […] [Nijinsky's] dance is the analysis, the enumeration of all the inclinations to movement which he can find in himself. […] [He] wants to sort out completely all the inclinations of the body, and, using only these results, go from this analysis to movement. But, as he cannot accomplish them all at once, as soon as he has followed one for an instant he leaves it brusquely, breaks with it, and comes back for another. It is a dance at once fulfilled and cut short! […]

He takes the dancers and fixes their arms, he twists them, he would break them if he dared; he works on their bodies with unpitying brutality as if they were things; he demands of them impossible movements and seemingly deformed poses. But this is done to tear from them all they can give in expression. And in the end they do speak. Out of all these bizarre and violated forms arises an indefinable clarity; they distinctly convey a thousand difficult and secret things which we have only to observe. [...]

Nijinsky has given a new power of significance to the dance of which it had previously been deprived. But does his method of uniting it with the body, mixing it with the strict solidity of our members not risk depriving the dance in the end of its bloom and its grace? Indeed, where is grace to be found in these pitiful and clumsy gestures, always captive, always brutally interrupted just at the moment they should take flight? It seems that there is something cacophonous about the choreography of *Le Sacre du Printemps*.

However, grace is not synonymous with roundness; it is not incompatible with angularity. There is grace here, I suggested, and, being more closely connected [to the whole] it is more profound than that of *Le Spectre de la Rose*. Grace is not an independent being; it does not fly down from above and perch on things as a bird would; it is nothing more than the emanation to the exterior of an exact necessity, the effect of an impeccable interior adjustment. Now in the choreography of *Le Sacre du Printemps* everything is controlled with utmost rigor; Nijinsky cultivated and developed over a long period of time all the gestures of which it is comprised and as we see them; he selected them from the confused and diverse thickets of our instinctual movements; he kept some in preference to others, he pushed them lightly and led them just a bit farther from the body than they would go by themselves. In a word he patiently molded them to their singular perfection. And an unprecedented harmony was born of this achievement. If one can, for once, stop confusing grace with symmetry and the arabesque, he will find it on every page of *Le Sacre du Printemps*, in the sight of profiles of faces posed upon full-front shoulders, in the elbows glued to the body, in the horizontal forearms, the rigid and open hands, in the trembling which descends like a wave from the head of the dancers to their feet, in the obscure, sparse, and preoccupied marsh of the adolescents in the second act. One will even find it in the »Dance of the Chosen Young Maiden,« in the short and aborted jolts which shake her, in her distresses, in her agonizing expectancy, in her bent look of the prisoner, and in her arm lifted to the sky which she extends over her head in a gesture of supplication, of menace, and of protection. [...]

We wonder what it represents. What have we before our eyes? What is happening here? The work is so rich that one can discern two levels of significance. It has, first of all, an obvious, official, avowed sense. *Le Sacre du Printemps* is a sociological ballet. It is an extraordinary vision of an age which up until now we had painfully the reconstruct with the aid of scientific documents, and is now rendered accessible here to our imagination. [...] We witness the movements of man at a time in which he did not yet exist as an individual. These beings still hold themselves in a mass; they move by groups, by colonies, by layers; they are held in the horrid indifference of the society; they are devoted to the god which they formulate together and from whom they do not yet know how to distinguish themselves. Nothing of the individual is painted on their faces. Not for one instant during her dance does the Chosen Maiden betray the personal terror which must fill her soul. She accomplishes a rite, she is absorbed into a function of the society, and without giving one sign of comprehension or interpretation, she reacts to the powers and the shaking of a being more vast than she, of a monster full of ignorance and cravings, of cruelty and of darkness. Here Moloch is brought back to life from the earliest ages. He shudders, he opens his huge jaws to us, a low god and one without a spirit. His altars are built to his image: they are those rocks standing at the crossroads of an unformed plain, formed with animal skulls on stakes. [...] A god who reigns on four paws and who devours his children like a cow at pasture! Man is dominated by that which is more inert than he, more opaque, more constrained – his society with his fellows.

But there is something graver still in *Le Sacre du Printemps*, a second sense, more secret, more hideous. This ballet is a biological ballet. It is not only the dance of the most primitive man; it is also the dance before man. In his article in *Montjoie!* Stravinsky tells us that he wanted to paint the arising of spring. But [this work] does not concern the spring to which poets have habituated us, with its tremblings, its music, its tender sky and its pale verdure. No, nothing but the bitterness of dust, nothing but the panic terror which accompanies the rising of the sap, nothing but the horrible work of cells. It is spring seen from the interior, spring in its straining, its spasms, its dividing. One would think he is witnessing a drama beneath a microscope; it is the story of caryokinesis, the profound labor of the seed by which it separates and reproduces itself; the division of birth, scissions, and reunions of turbulent matter in its very substance; large turning masses of protoplasm, germinative slabs; zones, circles, placentae. We are plunged into microscopic regions; we witness obtuse movements, the mindless coming and going, all the fortuitous vortices through which matter slowly lifts itself to life. Never was there a more beautiful illustration of the mechanistic theories. There is something profoundly blind in this dance. [...]

*Le Sacre du Printemps* is a piece of the primitive globe which has been conserved without aging and which continues to breathe mysteriously before our eyes, with its inhabitants and its flora. It is flotsam and jetsam of the past all swarming and seething with a free and monstrous life. It is a stone full of holes from which emerge unknown beasts preoccupied with their indecipherable and long-since abandoned tasks.

Excerpts from: Jacques Rivière: »Le Sacre du printemps«, La Nouvelle Revue Française (November 1913); Translation: Truman C. Bullard

## Gabriele Brandstetter

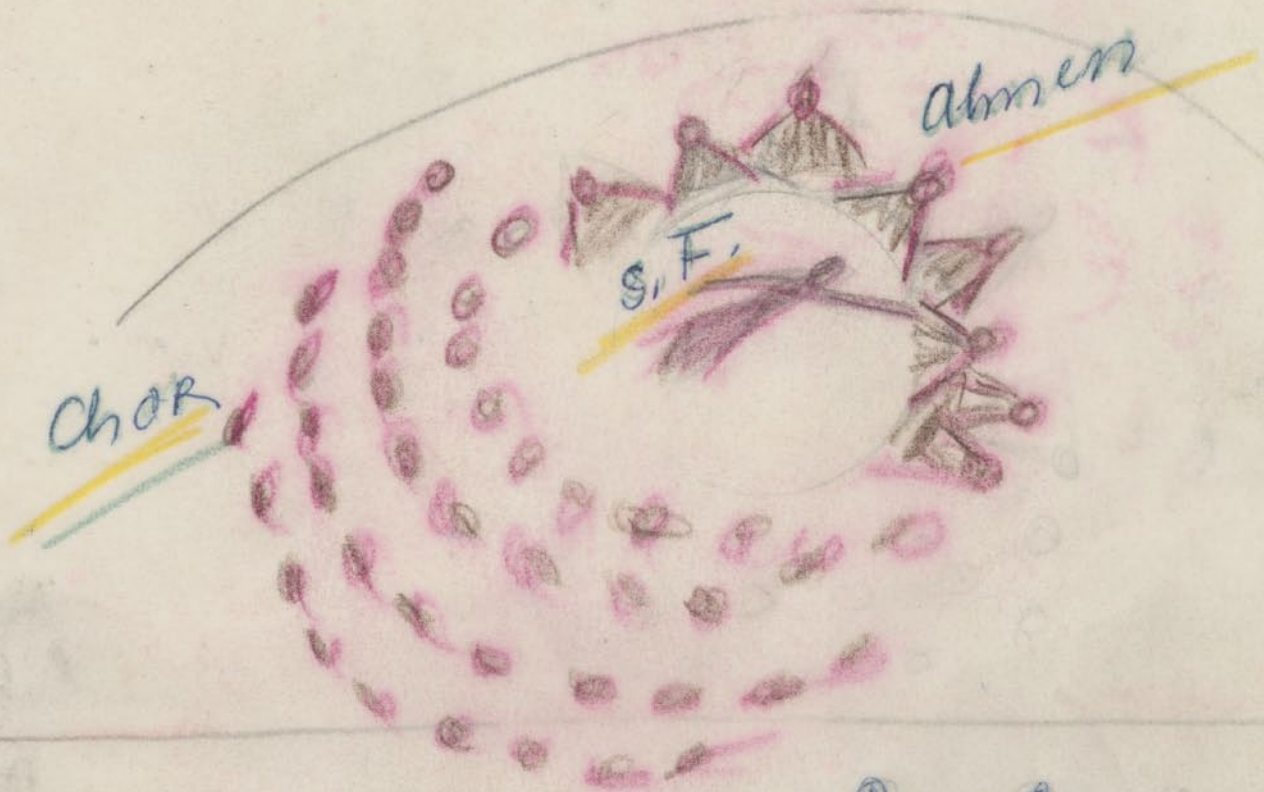
Tanz über Gräben.
*Le Sacre du Printemps* 1913/2013
Tanz über Gräben.
*The Rites of Spring* 1913/2013

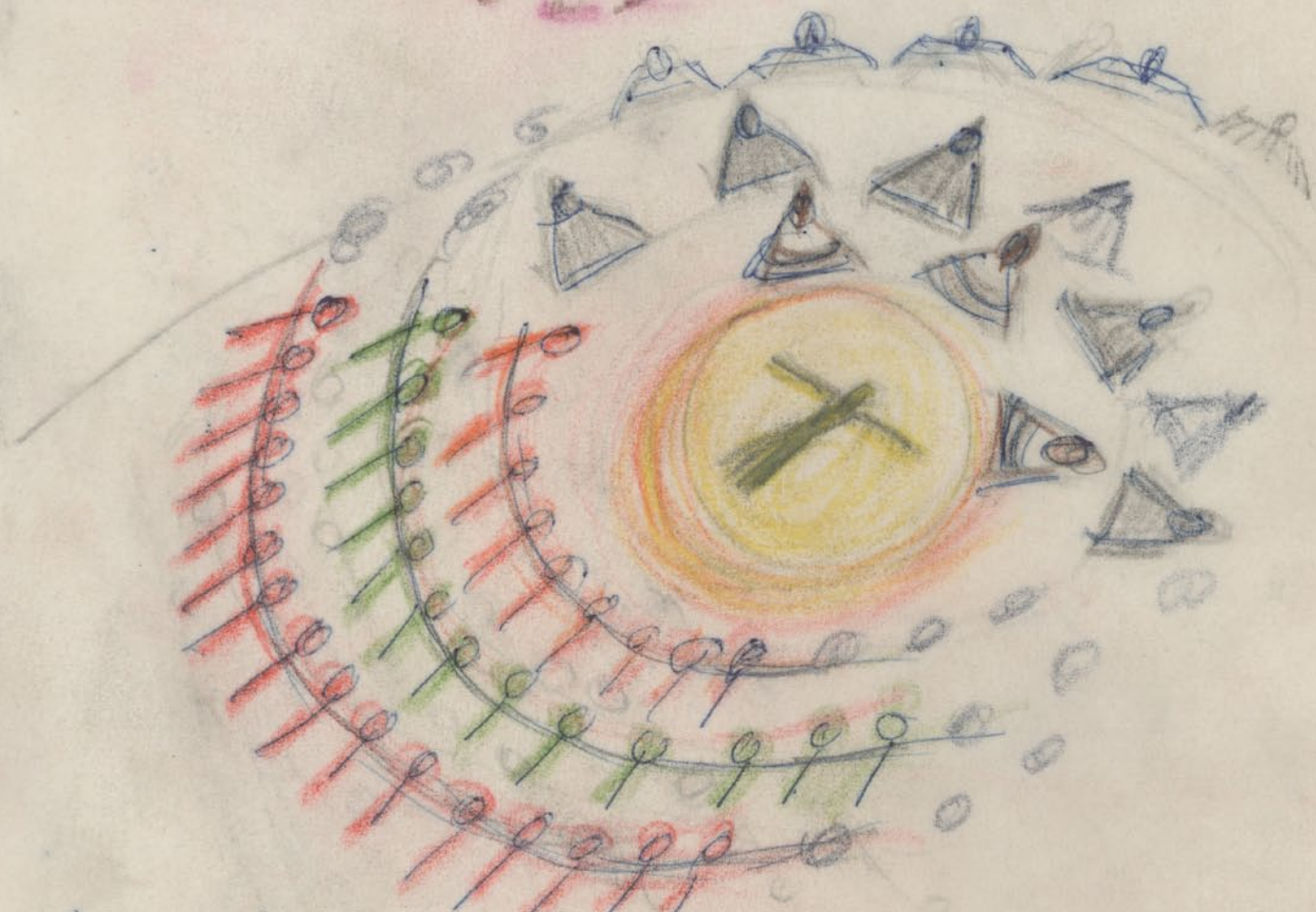
*Le Sacre du Printemps*, uraufgeführt 1913 in einer angespannten europäischen Situation vor dem 1. Weltkrieg, provozierte einen der größten Skandale in der Tanzgeschichte. 100 Jahre später ist *Sacre*, obwohl es keine von Nijinsky autorisierte Aufzeichnung der Choreografie gibt, zu einem kanonischen Werk geworden. Im Rückblick stellen sich Fragen, die sowohl den historischen Kontext von *Sacre* 1913 als auch die Geschichte der Neu-Inszenierungen betreffen: In welcher Weise verschränkt sich in Nijinskys Choreografie der Bruch mit der Ästhetik des klassischen Balletts mit der Faszination des Primitiven zu Beginn der Moderne? – Im Zentrum von *Le Sacre du Printemps* und seiner Wirkungsgeschichte steht das Thema des Opfers. Kann die *Frühlingsweihe*, das rituelle Opfer im Todestanz einer ›auserwählten‹ jungen Frau, in Bezug gesetzt werden zu Gewalt und Ausnahmezustand des 1. Weltkriegs: ein »Tanz über Gräben« (Modris Eksteins)? Und in welcher Weise setzen sich Choreografinnen und Choreografen heute mit dem Anstößigen von *Sacre* und seiner ästhetischen und politischen Herausforderung auseinander?

*The Rite of Spring [Le Sacre du Printemps]* premiered in 1913 in the midst of a tense European setting. The performance provoked one of the greatest scandals in dance history just a year before the outbreak of World War I. A century has passed since, and although no authorised record of Nijinsky's choreography exists, *The Rite of Spring* has become a canonical work. Looking back, questions arise regarding the work's historical context in 1913, as well as the history of successive productions. For example, in what way does Nijinsky's choreography merge the break with classical ballet aesthetics and the fascination with primitivism at the start of modernity? The theme of ›sacrifice‹ lies at the centre of *The Rite of Spring* and its history of reception. Might the ritual sacrifice of a ›chosen‹ young woman in a death dance foreshadow the violence and ›state of emergency‹ of World War I – a »dance over the trenches« (Modris Eksteins)? And how do choreographers today address the offensive elements in *The Rite of Spring* and the aesthetic and political challenges it poses?

# Opfer

## Schluss V.



## Le Sacre du Printemps von Mary Wigman

Eine Rekonstruktion des Theaters Osnabrück
und des Theaters Bielefeld
Ein TANZFONDS ERBE Projekt

## The Rite of Spring by Mary Wigman

A Reconstruction by the Theater Osnabrück
and Theater Bielefeld
A DANCE HERITAGE FUND Project

*Le Sacre du Printemps* von Mary Wigman wurde 1957 an der Städtischen Oper Berlin mit dem dortigen Ballettensemble uraufgeführt. Von dieser Choreografie existieren heute lediglich Skizzen, Fotos, schriftliche Aufzeichnungen sowie das Wissen der damals an dem Werk beteiligten Tänzerinnen. Auf dieser Grundlage rekonstruieren Henrietta Horn, Susan Barnett und Katharine Sehnert die Choreografie. Unterstützt werden sie von den ehemaligen Wigman-Schülerinnen und -Tänzerinnen Emma Lew Thomas und Brigitta Herrmann aus den USA.

Mit *Le Sacre du Printemps* kreierte Wigman ihr letztes Tanzwerk, ein chorisches Stück für 45 Tänzerinnen und Tänzer mit Dore Hoyer in der Rolle des Opfers. Noch einmal gab Wigman darin dem zentralen Thema ihres Lebens und ihrem Tanzverständnis kompromisslos Ausdruck: Opfer zu sein im Dienst einer über allem Persönlichen stehenden Idee. »Das Menschenopfer ist Sinnbild des Opfers, das jeder Mensch durch seinen Tod dem Leben bringen muss, auf dass es in seinem Fluss nicht gehemmt wird.« (Mary Wigman)

Das Rekonstruktionsvorhaben macht sich zur Aufgabe, Wigmans *Sacre*-Fassung so originalgetreu wie möglich anhand der vorhandenen Materialien auf die Bühne zurückzubringen und mit heutigen Tänzerinnen und Tänzern zu erarbeiten. Damit wird eines der wichtigsten Ballette des 20. Jahrhunderts in der Version einer der wegweisenden deutschen Tanzschöpferinnen wieder zur Diskussion gestellt.

TANZFONDS ERBE, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, fördert künstlerische Projekte zum Kulturerbe Tanz. Rekonstruktionen, Installationen, Symposien und andere Formate spiegeln die Bandbreite der deutschen Tanzgeschichte wider und werden auf der Webseite *www.tanzfonds.de* ausführlich dokumentiert.

Anschließend:
*Frühlingsopfer* rekonstruieren?
Gespräch mit **Susan Barnett, Henrietta Horn, Madeline Ritter, Patricia Stöckemann** Moderation **Claudia Henne**

The world premiere of Mary Wigman's version of *The Rite of Spring* took place at the Städtische Oper Berlin in 1957, performed by the theatre's own ballet ensemble. The only documentation of this choreography exists in sketches, photos, stage notes and especially the knowledge of dancers who participated in the piece over 50 years ago. Based on this material, Henrietta Horn, Susan Barnett and Katharine Sehnert will reconstruct Wigman's choreography. They will be supported by Wigman's former students and dancers Emma Lew Thomas and Brigitta Herrmann from the USA.

Wigman's Rite of Spring was her last dance work, a choral piece for 45 dancers, starring Dore Hoyer in the role of the ›Chosen One‹. As in other previous productions, she uncompromisingly expressed the central theme of her life and her vision of dance, i.e. sacrificing oneself in the service of an idea that surpasses all personal ambitions. »The human sacrifice is the symbol of the sacrifice that every person, in dying, must pay to life so that its flow is unobstructed.« (Mary Wigman)

This reconstruction project aims to restage Wigman's version of The Rite of Spring as faithfully as possible using the existing materials and featuring a new generation of dancers. More importantly, it will allow us to reexamine and discuss one of the most important works of the 20th century by one of Germany's pioneering dance artists.

The DANCE HERITAGE FUND, a programme initiated by the Federal Cultural Foundation, supports artistic projects dedicated to the cultural heritage of dance. Reconstructions, installations, symposiums and other artistic formats reflect the broad spectrum of German dance history and are extensively documented on *www.tanzfonds.de*.

Followed by:
Reconstruct *The Rite of Spring?*
Discussion with **Susan Barnett, Henrietta Horn, Madeline Ritter, Patricia Stöckemann** Moderator **Claudia Henne**



Abbildung links: Choreografische Skizze von Mary Wigman zu *Le Sacre du Printemps* (1957)

## Le Cercle

Videoinstallation von Detlef Weitz
und Dominique Müller

## Le Cercle

Video installation by Detlef Weitz
and Dominique Müller

## Lynn Garafola

Hundert Jahre Sacre. Die Entstehung einer Avantgarde-Tradition

A Century of *Rites*. The Making of an Avant-Garde-Tradition

Die dreiteilige raumfüllende Videoinstallation von Detlef Weitz und Dominique Müller greift signifikante Momente des bis heute eruptiven *Sacre*-Ereignisses von 1913 auf. Drei übergroße Leinwände bilden im Raum ein schwebendes Fragment der prägnanten Opferkreisfigur aus Nijinskys Choreografie. Diese mit Figurinen illustrierten, textilen Wände (Gestaltung: Andree Volkmann) erinnern an die von Roerich gestalteten Kostüme. Doch keine mythisch anmutenden Muster, sondern aus mehrdeutigen Kriegsmotiven gestempelte Ornamente, welche wiederum eigene visuelle Rhythmen erzeugen, bilden die Hintergrundmatrix, auf die zwei unterschiedliche Videos aus Choreografien der letzten hundert Jahre projiziert werden.

Die erste filmische Collage schneidet in kurzen Sequenzen mehr als zwanzig Inszenierungen zu einer fließenden Bewegungscollage zusammen und analysiert auf künstlerische Weise Schwerpunkte und Besonderheiten der hundertjährigen Inszenierungsgeschichte. Das zweite Video zeigt ein durch Mehrfachspiegelung erzeugtes, zentrierendes Muster rhythmischer Bewegungen. Der Rhythmus von Stravinskys Musik ordnet das Chaos und bildet gewaltsame, eigenartig schöne Muster. Die Beine, Arme und Köpfe der Tänzer tauchen auf und verschwinden im Takt der Musik, als ob eine riesige Maschine sie emotionslos im industriellen Takt aufsaugen, gar auffressen würde: Ein Tanz über den Gräben des kommenden brutalen Krieges?

The three-part, wall-to-wall video installation by Detlef Weitz and Dominique Müller highlights significant moments of *The Rite of Spring*, the eruptive event of 1913 whose tremors can still be felt today. Three oversized screens in the room form a floating fragment depicting the distinct character of the sacrificial circle in Nijinsky's choreography. These fabric-covered walls illustrated with figurines (design: Andree Volkmann) call to mind the original costumes designed by Roerich. Two different videos of choreographies from the past 100 years are projected onto a background matrix, comprised not of mythic-like patterns, but ornaments, printed with ambiguous war motifs which create visual rhythms of their own.

The first film collage presents short sequences of footage from more than twenty productions, pieced together as a continuous collage of movement and artistically analyses the main themes and features of its 100-year-long performance history. The second video presents a centering pattern of rhythmic movements, created by multiple reflections. The rhythm of Stravinsky's music brings order to the chaos and forms forceful, strangely beautiful patterns. The legs, arms and heads of the dancers appear and vanish to the time of the music as if a gigantic machine were dispassionately sucking them up, or even devouring them at an industrial pace: A dance over trenches in the coming brutal war?

Seit der Premiere von *Le Sacre du Printemps* 1913 sind zahlreiche Choreographien zu Stravinskys berühmter Musik entstanden, von denen die meisten ebenso schnell wieder verschwunden sind wie Nijinskys ursprüngliches Ballett. Aber die Reihe reißt nicht ab. Offenbar stellt das inzwischen legendäre Werk im Zusammenspiel mit seiner denkwürdigen Partitur eine Herausforderung dar, der sich viele nur schwer entziehen können. Worin liegt die fortdauernde Wirkmacht dieses Balletts? Welche Ideologien und welche Impulse verfolgen diese *Sacre*-Versionen, welche Konventionen überschreiten sie, und wie ist es ihnen gelungen, sich ihre imaginative Kraft zu bewahren? Dieser Beitrag vertritt die These, dass es sich bei *Le Sacre du Printemps* – gerade weil keine vollständige Aufzeichnung existiert – eher um einen Korpus von Ideen als um einen genauen choreographischen Text handelt und dass diese konzeptuelle Freiheit sowohl eine beständige Neuerfindung des Balletts als auch das Überdauern bestimmter mit dem Original verbundener Ideen ermöglicht. Somit trotzt *Sacre* dem vergänglichen Charakter des Tanzes und schafft einen ›Kanon der Erinnerung‹, in dem viele der verschwundenen Formen in den Palimpsesten späterer Produktionen weiterleben.

**Stephanie Jordan**

# *Sacre* als Tanzmaschine. Aktuelle Neubearbeitungen

# *Sacre* as Dance Machine. Recent Re-Visions

Since the premiere of *The Rite of Spring* in 1913, scores of choreographic works to the celebrated Stravinsky music have seen the light of day. Most have vanished as quickly as Nijinsky's original ballet. But they keep coming; seemingly the idea of the now legendary work, coupled with its memorable score, poses a challenge few could resist. What accounts for the ballet's staying power? What ideologies and impulses do these *Rites* seem to espouse and what conventions reject, and why have they retained their imaginative force? This paper argues that *The Rite of Spring*, precisely because it is a lost ballet, comprises a body of ideas rather than a detailed choreographic script, and that this conceptual freedom allows both for the ballet's continuing reinvention and for the persistence of ideas associated with the original. Thus, *The Rite* defies the ephemeral nature of dance by creating a »canon of memory« that allows for the survival of multiple lost forms through the palimpsests of later productions.

Kein anderes Stück kann auf eine derart umfassende Tradition an Tanzproduktionen verweisen. Hunderte von Choreografen haben sich im Laufe der letzten hundert Jahre von der Kraft und Energie von Stravinskys Musik mitreißen lassen und waren zugleich von dessen Botschaft erschüttert. Diese ambivalente Faszination findet Ausdruck in den verschiedenartigsten Bearbeitungen: mit großen und kleinen Besetzungen, historischen wie zeitgenössischen Bühnenbildern, mit verschiedenen narrativen Ansätzen und in enormer kultureller Vielfalt.

Insbesondere seit den 1980er Jahren sind einige Choreografen, möglicherweise animiert durch die Rekonstruktion der Nijinsky-Choreografie 1987 und das zunehmende Interesse am Nachlass von *Sacre*, das Thema mit einem neuen Sinn für Ironie und einer unbeschwerten Einstellung zur Bürde seiner Tradition angegangen. Das Stück könne nicht mehr ›gerade heraus‹ getanzt werden. Möglicherweise hat hier auch Pina Bausch mit ihrem zum Klassiker avancierten *Sacre* von 1975 einen vorläufigen Endpunkt gesetzt.

Dieser Beitrag kontrastiert Bauschs Meilenstein mit anderen *Sacre*-Fassungen von Choreografen wie Paul Taylor, Jérôme Bel, Xavier Le Roy oder Mark Morris, die in ihren Arbeiten Themen wie Identität, die Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern, die Macht des Autors oder schwarzen Humor erforschen. Auch werden neue Arten diskutiert, mit denen die Körperlichkeit und die treibende Kraft der Partitur umgesetzt werden: Bewegungen von Maschinen werden in absurde Extreme geführt, die Musik wird flexibler eingesetzt oder sogar ganz ausgespart, sodass der Tanz nicht mehr von Stravinskys Musik angetrieben wird.

No other score can boast such a tradition of dance productions. Hundreds of choreographers over the century have been both thrilled by the power and energy of Stravinsky's score and shocked by its statement. Fascination with that ambiguity has given rise to a range of treatments: casts both large and small, period as well as contemporary settings, different narrative approaches and cultural diversity.

Perhaps prompted by the 1987 Nijinsky reconstruction and a surge of interest in the *Sacre* legacy, some choreographers, especially since the 1980s, have explored its theme with a new sense of irony and fresh awareness of the burden of its past. According to their terms, no longer can this score be danced 'straight'. It is perhaps, too, as if Pina Bausch's 1975 *Sacre*, which has achieved classic status, represented the end of a line.

Using Bausch's landmark initiative as a point of contrast, the paper discusses *Sacres* by such choreographers as Paul Taylor, Jérôme Bel, Xavier Le Roy and Mark Morris, work that explores identity, relations between audience and performers, authorial power and dark humour. New ways of asserting the physicality and driving force of the score are also considered, such as taking machine motion to an absurd extreme as well as experimenting with a more flexible, or even entirely negative, musicality: the dance not being motorised by Stravinsky.

## Herfried Münkler

Mythische Opfer und reale Tote

Mythic Sacrifices and Real Corpses

Im Herbst 1914 hat Friedrich Meinecke vom deutschen Frühjahrsopfer am Yserkanal gesprochen. Da die Schlacht um Ypern, in Deutschland als die von Langemarck bezeichnet, jedoch im Herbst stattfand, ging es offenbar nicht bloß um die Gefallenen, sondern um den Gedanken der Rettung und Erneuerung durch das Opfer, wie er in Stravinskys *Le Sacre du Printemps* erstmals auftaucht. Darin vollzog sich ein fundamentaler Bruch mit der Vorstellung der Aufklärung von der Überwindung des Opfers. An die Stelle der geschichtstheoretischen Leitvorstellung des Fortschritts trat zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee des Alterns von Großreichen und Gesellschaften und als Antwort darauf die Vorstellung einer Verjüngung und Erneuerung der gesellschaftlichen und politischen Ordnungen – durch das Opfer. Die Bereitschaft zum Krieg ist in den ersten Kriegsmonaten, vor allem in studentischen Kreisen, durch die Neubewertung des Opfers befördert worden. Die Suggestion des Sakrifiziellen machte sich gegen das aufklärerische Versprechen seiner Überwindung geltend.

In autumn 1914, Friedrich Meinecke described the German casualties along the Yser Canal as a ›springtime sacrifice‹. In view of the fact that the Battle of Ypers – called the Battle of Langemarck in Germany – took place in autumn, this reference was not just about the fallen, but about the salvation and redemption which had been made possible through their sacrifice, a concept which first appeared in Stravinsky's *The Rite of Spring*. This view revealed a fundamental break with that of the Enlightenment which sought to overcome the role of sacrifice. In the place of historical-theoretical principles of progress, the beginning of the 20th century was taken by the idea of aging empires and societies whose political and social orders could only be rejuvenated and renewed by sacrifice. This revaluation of the significance of sacrifice strengthened the willingness to go to war in the first months of World War I – especially among the student population. The suggestion of the sacrificial resisted the promise of the Enlightenment to do away with sacrifice.

## Michael Welker

Opfer – Sünde – Sühne

Sacrifice, Victim, Sin and Atonement

Die Rede von Opfer, Sünde und Sühne ist in den modernen Kulturen undurchsichtig geworden und wird vielfältig verhunzt und missbraucht.

Die Probleme beginnen schon mit der Unfähigkeit vieler Sprachen, in der Rede von Opfer ›sacrifice‹ und ›victim‹ klar zu differenzieren. Die Rede von Verkehrsopfer, Kriegsopfer und Drogenopfer signalisiert dann – so verlogen wie resignativ – eine tragische Unvermeidbarkeit. Die Rede von Sünde ist ähnlich verstellt. Moderne Gesellschaften scheuen sich, die Ohnmacht politischer, rechtlicher, moralischer und religiöser Steuerungsmöglichkeiten ins Auge zu fassen. Die Sünde aber fasst massive Selbstgefährdungen ins Auge, in denen diese Steuerungsmöglichkeiten an ihre Grenzen stoßen oder sogar korrumpiert worden sind. Die Sühne schließlich wird mit archaisch anmutenden Konzepten von Rache und Vergeltung assoziiert, die in modernen Vorstellungen von Recht und Moral keinen Ort haben sollten und eine ›Sühnetheologie‹ völlig desavouieren.

Der Vortrag will im Blick auf biblische Traditionen die Zusammenhänge zwischen Opfer, Sünde und Sühne und ihre Rationalitäten freilegen. Er zeigt, dass der von diesen Ausdrücken markierten Normativität ein tiefes Erfassen von Leid und Not zugrunde liegt, vor allem aber das Bemühen, menschliches Leben am Abgrund von massiver Selbstgefährdung und Todverfallenheit normativ und religiös aufzurichten und zu orientieren.

## Sigrid Weigel

Zum Kultwert und Kunstwert des Opfers. Vom Nachleben paganer und christlicher Opferbilder im Tanz- und Musiktheater der Moderne

The Cultic and Art Value of Sacrifice. The Afterlife of Pagan and Christian Images of Sacrifice in Modern Dance and Music Theatre

In modern cultures, the discussion of sacrifice, victim, sin and atonement has become convoluted and is frequently misused and abused. The problems begin with the inability of many languages to clearly distinguish the terms ›sacrifice‹ and ›victim‹ (in German, both are translated as *Opfer*). When we speak of traffic victims, war victims and drug victims, we express (albeit dishonestly and fatalistically) a tragic inevitability behind their deaths. Discourse regarding sin is similarly misconstrued. Modern societies are reluctant to consider the powerlessness of their political, legal, moral and religious instruments. Sin, on the other hand, focuses on massive self-endangerment, demonstrating to what extent these instruments have reached their limits or have even been corrupted. And atonement is associated with the seemingly archaic concepts of revenge and retribution, which should have no place in contemporary legal and ethical discourse and completely refute a ›theology of atonement‹.

This lecture will outline the relationships between sacrifice, victim, sin, atonement and the rationality behind them in view of biblical traditions. It will show that the normativity which characterises these expressions are rooted in a deep awareness of suffering and hardship, and above all, the effort to provide normative and religious support and orientation to human existence which finds itself at the brink of massive self-endangerment and mortal doom.

Der Vortrag verfolgt die Frage, in welcher Gestalt die Figur des Opfers auf die Bühne von Musik- und Tanztheater der Moderne tritt, in zwei Schritten: erstens im Hinblick auf ihre kulturgeschichtliche Signatur und zweitens im Vergleich von *Le Sacre du Printemps* mit anderen Opferfigurationen im Musiktheater um 1900.

Stravinskys und Roerichs Verweis auf das ›pagane Russland‹ im Untertitel von *Le Sacre du Printemps* wird vor dem Hintergrund der um 1900 formulierten Frage nach dem Nachleben der paganen Antike in den Pathosformeln der europäischen Kultur (Aby Warburg) diskutiert. Im Zentrum stehen dabei die für den Opfertanz in *Sacre* kennzeichnende Ambivalenz des Opfers, die Verbindung von Auszeichnung und Tod und die Funktion des Opfers für die Gemeinschaft. Diese werden im Hinblick auf Zitate religionsgeschichtlich unterschiedlicher Opferkonzepte befragt.

Mit Hilfe von Walter Benjamins Unterscheidung zwischen Kultwert und Kunstwert wird die Umformung der Opferfigur bei ihrem Transfer auf die Bühne von Tanz- und Musiktheater untersucht und der Opfertanz in *Sacre* mit dem Nachleben paganer und christlicher Opferelemente in anderen Stücken verglichen – wie z.B. Wagners *Parsifal* (1882), Zemlinskys *Traumgörge* (1904/06) und Strauss' *Salome* (1905).

This lecture investigates how the figure of sacrifice is presented on stage in modern music theatre and dance theatre productions in two steps — first, in terms of its cultural-historical signature and second, the comparison between *The Rite of Spring* and other configurations of sacrifice in music theatre around 1900.

In this lecture, I intend to discuss Stravinsky's and Roerich's reference to ›pagan Russia‹ in the subtitle of *The Rite of Spring* in connection with the question posed around 1900 concerning the continued existence of pagan antiquity in the »pathos formulas« of European culture (Aby Warburg). The focus of the discussion will be on the ambivalence of the victim in the sacrificial dance, the connection between distinction and death, and the function of the sacrifice for the community. These aspects will be assessed on the basis of various religious-historic references to sacrificial concepts.

With the aid of Walter Benjamin's distinction between cultic value and art value, I will investigate how the sacrificial figure changed during its transferral to the dance and music theatre stage. Furthermore, I will compare the sacrificial dance in *The Rite of Spring* with the existence of sacrificial elements of pagan and Christian origin in other works, for example, Wagner's *Parsifal* (1882), Zemlinsky's *Traumgörge* (1904/06) and Strauss' *Salome* (1905).

## Burkhardt Wolf

Der Herbst des Primitivismus. Opfer und soziale Regeneration vor dem Großen Krieg

The Autumn of Primitivism. Sacrifice and Social Regeneration before the Great War

Auf 1913 datiert die Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* ebenso zurück wie die Buchpublikation von *Totem* und *Tabu*. Wurde bei Sigmund Freud aus der Summe zeitgenössischer Opfertheorien auf eine tief verwurzelte Verwandtschaft zwischen dem Seelenleben und Sozialverhalten von ›Primitiven‹ und modernen Neurotikern geschlossen, so bei Stravinsky die ›dekadente‹ Antikensehnsucht des künstlerischen *Fin de Siècle* mit einem skandalträchtigen, vermeintlich barbarischen Paukenschlag erledigt. Das Jahr 1913 hat, wie man vor diesem Hintergrund behaupten könnte, eine letzte Blüte anthropologischer Theorien und entsprechend angelegter Ästhetiken erlebt, in denen ein Rekurs auf ›wilde‹ Gemeinschaftsrituale noch für deren regeneratives Potenzial bürgen konnte. So gesehen ging das *Frühlingsopfer* in genau jenem Augenblick über die Bühne, da primitivistische Sozialtheorien bereits in ihrem Herbst standen, mit dem Weltkrieg aber bald gründliche Revisionen an Szenarien nach der Art Stravinskys fällig werden sollten. Wenn dessen zunächst provokanter Modernismus von Adorno als Orchestrierung eines längst »Gewesenen« bezeichnet wurde, dann vielleicht nicht nur aus musikalischen, sondern ebenso aus ideologischen Gründen.

The premiere of *The Rite of Spring* coincided with the publication of *Totem and Taboo* in 1913. While Sigmund Freud examined the gamut of contemporary theories on sacrifice to support his claim of a deeply rooted relationship between the inner life and the social behaviour of the ›primitive‹ and modern neurotics, Stravinsky revealed the ›decadent‹ desire for antiquity in the artistic *fin de siècle* with a scandalous, seemingly barbaric sensation. Against this backdrop, it could be argued that 1913 witnessed a final wave of anthropological theories and their corresponding aesthetics in which a reversion to ›wild‹ social rituals still served as a guarantee for their regenerative potential. Viewed from this perspective, *The Rite of Spring* hit the stage at exactly the same moment as primitivistic social theories were waning in relevance and, with the outbreak of war, would require fundamental revision in line with Stravinsky's scenarios. If the initially provocative modernism was an orchestration of that which is long past, as Adorno claims, then perhaps its motivation was not only musical, but ›ideological‹ as well.

## Inge Baxmann

Opfer und Hingabe als Kulturkritik. Tanz und liturgische Gemeinschaft in der Moderne

Sacrifice and Devotion as Cultural Criticism. Dance and the Liturgical Community in Modern Times

Im frühen 20. Jahrhundert wurde der Tanz zu einem Modell von Gemeinschaft, deren Bindungen auf Opferbereitschaft und bedingungsloser Hingabe an transzendente Ideale beruhen. Gegen ein Vertragsmodell von Gesellschaft und politischer Öffentlichkeit, wo – wie es Ernst Bloch damals formulierte – »jeder seinen Vorteil findet und ein gutes Geschäft macht« (Bloch: *Geist der Utopie*, 1918), verstanden Tänzer wie Rudolf von Laban oder Mary Wigman den Tanz als eine Art liturgische oder kultische Handlung. Liturgien waren ursprünglich ekstatische Tänze um den Altar, die rhythmische Bewegung eine Form der Kommunikation mit den Göttern und dem Unverfügbaren, die zugleich Gemeinschaft stiftete. Insbesondere die Gruppen- und Massenchoreografien wollten diese kommunitären Energien in der Moderne wiederbeleben. Das Tragische, die »schicksalhafte Bindung« (Mary Wigman) und das Opfer wurden in dieser Zeit zu kulturkritischen Deutungsfiguren, von denen man sich eine Intensivierung des Lebens und die Erneuerung der Gesellschaft erhoffte.

Die Gruppen- und Massenchoreografien fanden Eingang in politische Inszenierungen, die ein neues Verständnis des Politischen vorführten. Statt auf öffentlicher Debatte und rationalem Konsens von Individuen beruhte diese Form politischer Gemeinschaft (oder besser: Gemeinde) auf dem gemeinsamen ekstatischen Erlebnis. Über die Metakommunikation rhythmischer Vibrationen sollte – so ein zeitgenössischer Kommentar – »die Gesinnung ins Schwingen« gebracht werden.

**Nikolaus Müller-Schöll**

# Gesten des Opfers (der Kunst). Zur Aufgabe des Performers in Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps*

# Gestures of Giving up (of the art). On the Task of the Performer in Laurent Chétouane's *Sacré Sacre du Printemps*

In the early 20th century, dance became a model of community, whose ties to a willingness to sacrifice and unconditional devotion were linked to transcendent ideals. Counter to a contractual model between society and politics in which »each seeks his own advantage and makes a good business deal« as Ernst Bloch stated in *The Spirit of Utopia* (1918), dancers like Rudolf von Laban and Mary Wigman regarded dance as a liturgical or cultic expression. Liturgies were originally ecstatic dances around an altar, the rhythmic movements were a form of communication with the gods and the incommensurate, which also fostered community-building. In modern times, group and mass choreographies especially strived to revive these community-building energies. The tragic element, the »fateful connection« (Mary Wigman) and sacrifice became culturally critical figures of interpretation, which many hoped would intensify life and renew society.

These group and mass choreographies were later integrated into political demonstrations which expressed a new political spirit. Instead of public debates and rational consensus between individuals, this form of political association (or rather, community) was based on a shared ecstatic experience. As one commentator described at the time, the meta-communication of rhythmic vibrations was supposed to »set [political] sentiments in motion.«

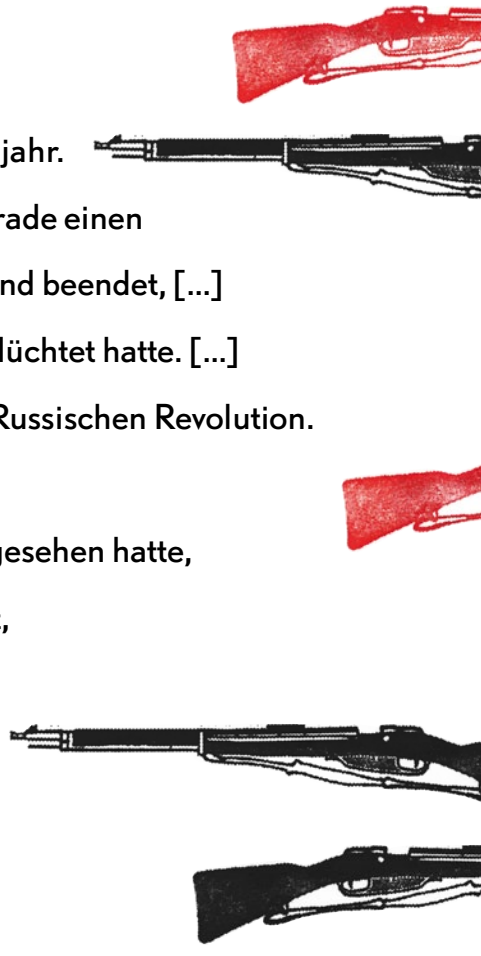
In einer der komplexesten Interpretationen von Kants *Analytik des Erhabenen* entfaltet der französische Philosoph Jean-Luc Nancy die Hypothese, dass es hier zu einer Selbstopferung der Opfergabe *(l'offrande)* komme. Im Erhabenen, so führt er aus, sind wir einer Grenzerfahrung ausgesetzt: »… an der Grenze der Kunst gibt es die Geste der Opfergabe: die Geste, welche die Kunst opfert, und die Geste, durch die die Kunst selbst ihre Grenze berührt.« (»… à la limite de l'art, il y a le geste de l'offrande: le geste qui offre l'art, et le geste par lequel l'art lui-même touche à sa limite.«) Der Vortrag wird diese sehr spezifische Auslegung von Kants Erhabenem in Verbindung bringen mit Laurent Chétouanes Choreografie *Sacré Sacre du Printemps*, einer der pointiertesten neueren Variationen über *Le Sacre du Prin-temps*. Im Zentrum dieser Arbeit, so die Ausgangshypothese, steht die Frage, wie man im Tanz eine Grenze des Tanzes berühren kann, den Moment, an dem der Tanz nicht länger bloße Kunst, doch zugleich auch nicht irgendeine Art stereotypischer Natur ist, sondern vielmehr etwas dazwischen, den Moment, in dem, anders gesagt, als Träger des Tanzes ein Körper exponiert wird, der Voraussetzung wie Grenze der Darstellung ist. Im Bezug von *Sacré Sacre du Printemps* zu einigen anderen Inszenierungen Chétouanes möchte ich zeigen, dass die sehr unterschiedlichen Arbeiten sich darin ähneln, dass sie alle versuchen, die (im doppelten Sinne verstandene) *Aufgabe* des Performers zur Darstellung zu bringen.

In what might be called one of the most sophisticated readings of Kant's *Analytics of the Sublime*, the French philosopher Jean-Luc Nancy argues that what is offering itself in the sublime is the offering *(l'offrande)* as such. What we face in the sublime is an experience of a limit: »… at the limit of the art«, he writes, »there is the gesture of offering: the gesture which is offering the art and the gesture by which the art touches its limit.« (»… à la limite de l'art, il y a le geste de l'offrande: le geste qui offre l'art, et le geste par lequel l'art lui-même touche à sa limite.«) In my lecture I would like to connect this specific reading of the Kantian sublime to one of the most courageous recent variations on *The Rite of Spring*, namely to *Sacré Sacre du Printemps*, a choreography by Laurent Chétouane. As I would like to argue this choreographic work is all about how one can touch a limit within dance: The moment where dance reaches a point where it is neither art nor some kind of stereotypical ›nature‹ but rather something in between. In this moment, a body is exposed which is both condition as well as the limit of the dancer's performance. By relating *Sacré Sacre du Printemps* to some other works of Chétouane's I will show that his different works are similar in that they all try to bring forth the *Aufgabe* (task, but as well giving up) of the performer.

»Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr.
Georg Bendemann, ein junger Kaufmann [...] hatte gerade einen
Brief an einen sich im Ausland befindlichen Jugendfreund beendet, [...]
[der] vor Jahren schon nach Russland sich förmlich geflüchtet hatte. [...]
Er erzählte damals unglaubliche Geschichten von der Russischen Revolution.
Wie er zum Beispiel auf einer Geschäftsreise in Kiew
bei einem Tumult einen Geistlichen auf einem Balkon gesehen hatte,
der sich ein breites Blutkreuz in die flache Hand schnitt,
diese Hand erhob und die Menge anrief.«

**1913**

**Franz Kafka,** *Das Urteil*



»Tabu ist ein polynesisches Wort,
dessen Übersetzung uns Schwierigkeiten bereitet,
weil wir den damit bezeichneten Begriff nicht mehr besitzen.
Den alten Römern war er noch geläufig,
ihr *sacer* war dasselbe wie das Tabu der Polynesier. [...]
Uns geht die Bedeutung des Tabu
nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinander.
Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht,
anderseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein.«

**1913**

**Sigmund Freud,** *Totem und Tabu*

# TANZ ÜBER GRÄBEN.
# 100 JAHRE »LE SACRE DU PRINTEMPS«

## DONNERSTAG, 14. NOVEMBER 2013

**16:30**
Eröffnung
Grußwort **Hortensia Völckers**

**16:45**
**Gabriele Brandstetter**
Tanz über Gräben.
*Le Sacre du Printemps* 1913/2013 **(Seite 11)**

**17:30** Pause

**18:00**
Le Sacre du Printemps von Mary Wigman
Eine Rekonstruktion des Theaters Osnabrück und des Theaters Bielefeld **(Seite 13)**

**18:45**
*Frühlingsopfer* rekonstruieren?
Gespräch mit **Susan Barnett, Henrietta Horn, Madeline Ritter, Patricia Stöckemann**
Moderation **Claudia Henne**

**20:00**
Eröffnung
Le Cercle
Videoinstallation von **Detlef Weitz** und **Dominique Müller** **(Seite 14)**

Anschließend Empfang

**21:00**
**Sacré Sacre du Printemps**
Laurent Chétouane
HAU Hebbel am Ufer (HAU 1) **(Seite 37)**

**Veranstaltungsorte**
**RADIALSYSTEM V**
Holzmarktstraße 33, 10243 Berlin
*www.radialsystem.de*

**HAU Hebbel am Ufer**
HAU 1: Stresemannstraße 29, 10963 Berlin
HAU 2: Hallesches Ufer 32, 10963 Berlin
*www.hebbel-am-ufer.de*

## FREITAG, 15. NOVEMBER 2013

### »LE SACRE DU PRINTEMPS« IN DER TANZGESCHICHTE

Moderation **Lucia Ruprecht**

**10:00**
**Lynn Garafola**
A Century of *Rites*.The Making of an Avant-Garde Tradition (Seite 14-15)

**10:45**
**Stephanie Jordan**
*Sacre* as Dance Machine. Recent Re-Visions (Seite 15)

**11:45** Pause

**12:15**

### VICTIM/SACRIFICE

Moderation **Jana Schuster** und **Alexander Schwan**

**12:30**
**Herfried Münkler**
Mythische Opfer und reale Tote (Seite 16)

**13:15** Mittagspause

**14:15**
**Michael Welker**
Opfer – Sünde – Sühne (Seite 16-17)

**15:00**
**Sigrid Weigel**
Zum Kultwert und Kunstwert des Opfers. Vom Nachleben paganer und christlicher Opferbilder im Tanz- und Musiktheater der Moderne (Seite 17)

**15:45**
**Burkhardt Wolf**
Der Herbst des Primitivismus. Opfer und soziale Regeneration vor dem Großen Krieg (Seite 18)

**16:30** Pause

**17:00**
**Inge Baxmann**
Opfer und Hingabe als Kulturkritik. Tanz und liturgische Gemeinschaft in der Moderne (Seite 18-19)

**17:30**
**Nikolaus Müller-Schöll**
Gesten des Opfers (der Kunst). Zur Aufgabe des Performers in Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps* (Seite 19)

**18:00**
Opfer und Gemeinschaft. Politiken der Choreografie
Gespräch mit **Inge Baxmann, Nikolaus Müller-Schöll, Laurent Chétouane**
Moderation **Gabriele Brandstetter**

**18:45** Pause

**20:00**
**SACRES**
Josep Caballero García (Seite 38)

**20:00**
**Sacre 100 #1**
HAU Hebbel am Ufer (HAU2) (Seite 38-39)

## SAMSTAG, 16. NOVEMBER 2013

**10:00**

### ABSTRAKTION/ORNAMENT

Moderation **Sarah Burkhalter** und **Lucia Ruprecht**

**10:15**
**Christian Spies**
Tradition und/oder Innovation. Ornamente um 1900 (Seite 26)

**11:00**
**Jane Pritchard**
Treasures from *Le Sacre du Printemps*. Surviving Material from Productions for Diaghilev's Ballets Russes Held in the Collection of the Victoria and Albert Museum, London (Seite 26-27)

**11:45** Pause

**12:15**
**Georg Witte**
Der Tanz der Sprache (Seite 27)

**13:00** Mittagspause

**14:00**
**Matthew McDonald**
Rhythmic Reinvention in *The Rite* (Seite 28)

**14:45**
**David J. Levin**
Embodiment and Displacement.
Adorno, Stravinsky and *The Rite of Spring* (Seite 28-29)

**15:30** Pause

**16:00**

### MODERNISMUS/PRIMITIVISMUS

Moderation **Maren Butte** und **Susanne Foellmer**

**16:15**
**Jack Halberstam**
World's End: Death, Dinosaurs and Dance (Seite 30)

**17:00**
**Stefanie Diekmann**
Keine Dinos. De-Figurationen in Disneys *Fantasia/ The Rite of Spring* (1940) (Seite 30-31)

**17:45**
**deufert&plischke**
Massacre Masqué. Theater als Lebensraum
Lecture Demonstration (Seite 31)

**18:30** Pause

**20:00**
**The Autumn of Le Sacre du Printemps**
Millicent Hodson und Kenneth Archer mit Tänzern von Sasha Waltz & Guests
Im Anschluss Künstlergespräch mit **Millicent Hodson** und **Kenneth Archer**
Moderation **Yvonne Hardt** (Seite 39)

**20:00**
**Sacre 100 #2**
HAU Hebbel am Ufer (HAU2) (Seite 38-39)

**20:00**
**Sacré Sacre du Printemps**
Laurent Chétouane
HAU Hebbel am Ufer (HAU1) (Seite 37)

## SONNTAG, 17. NOVEMBER 2013

**11:00**
Matinée
»Wir haben verlernt zu opfern.«
Gespräch mit **Sasha Waltz** u.a.
Moderation **Claudia Jeschke** (Seite 35)

**12:00**
**Nicola Gess**
»So weit müssen wir zurück, um nicht einfach zu altertümeln«. Primitivismus und Moderne in Literatur, Kunst und Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Seite 32)

**12:45**
**Jan Assmann**
Das »Urfrühe« als Durchbruch ins Unerhörte. Erinnerung und Erwartung in Stravinskys *Le Sacre du Printemps* (Seite 32-33)

**13:30** Mittagspause

**14:30**
**Elena Vereschagina**
French versus Russian in *The Rite of Spring* (Seite 33)

**15:15**
**Christine Gaigg**
*DeSacre!* Pussy Riot trifft Vaslav Nijinsky (Seite 34)

**17:00**
**Sacre 100 #1**
HAU Hebbel am Ufer (HAU2) (Seite 38-39)

**18:00**
**The Autumn of Le Sacre du Printemps**
Millicent Hodson und Kenneth Archer
mit Tänzern von Sasha Waltz & Guests (Seite 39)

**20:00**
**Sacre 100 #2**
HAU Hebbel am Ufer (HAU2) (Seite 38-39)

»[…] lassen Sie mir aus der Ferne der Jugend
noch einmal den Duft jener Blumen der Lenze zukommen,
durch die auch ich vor vielen Jahren gewandelt bin.
Kommen Sie mit der Primel, dem Filzkraut, der Butterblume […],
mit der Osterblume, dem Maßliebchen und dem Gartenschneeball,
der in den Wegen Ihrer Großtante zu duften beginnt,
wenn der letzte Schnee der österlichen Schauer noch nicht geschmolzen ist.«

**1913**

**Marcel Proust,** *Unterwegs zu Swann*

»Vom Westen wende ich mich ab,
weil er sich für mich persönlich erschöpft hat,
und angesichts meiner Sympathien für den Osten.
Der Westen hat mir eines gezeigt:
alles, was er hat, hat er aus dem Osten.«

**1913**

**Natalia Gontscharowa,** *Wir und der Osten*

»Begun 1913
Finished 1914
Dedicated to a Happier Year«

**1913**

**Edward M. Forster,** *Maurice*

## Christian Spies

Tradition und/oder Innovation.
Ornamente um 1900
Tradition and/or Innovation.
The Use of Ornament circa 1900

Am Ornament scheiden sich um 1900 die Geister. Für die einen handelte es sich um das Emblem eines verkrusteten Historismus. Es stand für eine primitive Dekorationslust und wurde gar als Verbrechen entlarvt. Die anderen sahen im Ornament ein Zeichen des Kunstwollens, das am Beginn der Moderne für die Innovation eines autonomen Kunstwerks stand. Obwohl das Ornament von vielen Künstlern als bloßer Dekor gewertet wurde, zeigen gerade die ersten Jahre der Abstraktion, welchen zentralen Stellenwert das Ornament nun einnahm. Damit markiert das Ornament um 1900 eine Scharnierstelle, an der Tradition und Innovation aufeinandertreffen.

Ornamente im engeren Sinne der bildenden Kunst fanden sich in der Erstaufführung von *Le Sacre du Printemps* vor allem in den von Nicholas Roerich verantworteten Kostümen der Tänzer. Dort stehen sie in der Tradition volkstümlicher Gewänder. Zusammen mit dem Bühnenbild wurde so ein Rahmen geschaffen, in dem die Tradition im Vordergrund stand und in dem die Innovation der neuartigen Choreografie umso deutlicher hervorstechen konnte.

Setzt man jedoch einen erweiterten Ornamentbegriff an und thematisiert auch die geometrischen Bewegungsfiguren der Tänzer ebenso wie die rhythmischen Strukturen der Musik als Ornamente, dann kommen diese wieder mit den tradierten Ornamenten der Kostüme zusammen. Damit erweist sich das Ornament nicht nur als eine Scharnierstelle zwischen Bühnenbild, Tanz und Musik. Vielmehr lässt sich an ihm das Verhältnis von Tradition und Innovation so bestimmen, dass es nicht auf eine simple Opposition herauslaufen muss.

At the turn of the 20th century, opinions diverged when it came to the use of ornament. For some, ornamentation was an emblem of ossified historicism. It represented a primitive desire for embellishment and was even decried as a crime. For others, the use of ornament was a sign of artistic ambition, which at the beginning of modernity, signified the innovation of autonomous artwork. Although ornament was regarded by many artists as mere decoration, the use of ornament began playing an increasingly central role in the arts especially during the early years of abstraction. In fact, it appears that tradition and innovation went hand-in-hand in the ornamentation around 1900.

With regard to the fine arts, ornament was clearly used in the first performance of *The Rite of Spring*, in particular, in the dancers' costumes designed by Nicholas Roerich. These were modeled after popular, traditional garments. In combination with the set design, a scene was presented, in which tradition was shifted to the fore. This in turn highlighted the novelty of the innovative choreography all the more distinctly.

If we consider a more general notion of ornamentation and regard the dancers' geometric figures of movement and the rhythmic structures of the music as ornaments as well, then these merge with the traditional ornamentation of the costumes. In this sense, the use of ornament not only functions as a joint connecting the set design, dance and music, but defines the relationship between tradition and innovation – one that is not merely dichotomous by default.

## Jane Pritchard

Schätze aus *Le Sacre du Printemps*.
Überreste von Produktionen für Diaghilevs Ballets Russes aus der Sammlung des Victoria and Albert Museum, London
Treasures from *Le Sacre du Printemps*.
Surviving Material from Productions for Diaghilev's Ballets Russes Held in the Collection of the Victoria and Albert Museum, London

Die Abteilung für Theater und Performance des Victoria and Albert Museum verfügt über die größte Materialsammlung der ersten Produktion von *Le Sacre du Printemps* mit der Ausstattung von Nicholas Roerich und Nijinskys Choreografie. Die Präsentation zeigt Aufnahmen aus dem Museumsbestand, der von Kostümen und Accessoires über eine Dokumentation der Kostüme bis hin zu Programmen, Presse- und Werbematerial reicht. Außerdem wird die umfassende Sammlung an Bleistift- und Pastellzeichnungen von Valentine Gross vorgestellt. Die Präsentation unterstreicht die Bedeutung der Primärquellen und wirft abschließend einen kurzen Blick auf die unmittelbaren Reaktionen auf das innovative Ballett – jedoch nicht anhand der Tumulte im Théâtre des Champs-Elysées, sondern in Bühnenparodien des Stückes.

## Georg Witte

Der Tanz der Sprache

The Dance of Language

The Department of Theatre and Performance at the Victoria and Albert Museum has the richest collection of theatre material from the original Roerich-designed, Nijinsky-choreographed production of *The Rite of Spring*. The illustrated presentation will look at the museum's holdings ranging from costumes and accessories and documentation for the costumes through to programmes, press and promotional material. It will also examine the rich collection of pencil and pastel drawings by Valentine Gross. The presentation emphasises the importance of primary materials and will conclude with a brief look at the immediate reaction to the innovative ballet not via riots in the Théâtre des Champs-Elysées but spoof productions on stage.

Zwischen dem ›archaischen‹ Sacre du Printemps und der ›futuristischen‹ Oper *Sieg über die Sonne*, beide im Jahre 1913 aufgeführt, scheinen Welten zu liegen. Doch manifestiert sich in diesen beiden Polar-Ereignissen der russischen Moderne der gemeinsame Hang zu einer elementaren und ursprünglichen Dimension der Ausdrucksformen, seien sie körperlicher oder verbaler, bildlicher oder musikalischer Natur. In diesem Kontext haben Vorstellungen eines gestischen Primats der Sprache besonderes Gewicht. In der Verbindung des Gestischen und des Ornamentalen begründet sich eine Vorstellung poetischer Sprache als tanzender Sprache. Theaterautoren und -kritiker (Nikolaj Evreinov, Sergej Volkonskij u.a.) postulieren einen engen Zusammenhang von rhythmischer Körperbewegung und Sprache. Auch die Spannung zwischen Ausdrucksbewegung und rhythmisch-abstrakter Bewegung findet man in der Sprache wieder.

Der Tanz der Sprache überträgt sich als visuelle Vorstellung auf die Schriftgestalt des poetischen Texts. Im futuristischen Manifest *Der Buchstabe als solcher* fordern die Dichter Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručenych die Befreiung der Buchstaben aus den typographischen »Gefängniskitteln« und »Aufstellungen in Reih und Glied«. Die als Alternative vorgeschlagenen, expressiven oder ornamentalen Texturen gründen in einer gestisch verstandenen Schrift. Doch auch die akustische Dimension der poetischen Sprache wird im Bild des Tanzes vergegenwärtigt. Viktor Šklovskij sagt, die poetische Rede unterscheide sich von der alltäglich-zweckgebundenen wie Tanzen vom Gehen. Der Symbolist Andrej Belyj beschreibt die poetische Glossolalie als einen Ur-Tanz der Zunge in der Mundhöhle.

Though both pieces premiered in 1913, the ›archaic‹ Rite of Spring and the ›futuristic‹ opera *Victory over the Sun*, appear to be worlds apart. However, these two polar events of Russian modernity do share a common penchant for the elementary and original dimension of expressive forms, be it physical, verbal, graphic or musical in nature. In this context, concepts regarding the gestural primacy of language are particularly significant. Poetic language may be viewed as dancing language when based on the connection between the gestural and ornamental. Playwrights and critics (e.g. Nikolai Evreinov, Sergei Volkonsky) have postulated a close correlation between the rhythmic movement of the body and spoken language. The tension between expressive movement and rhythmic-abstract movement can also be identified in language.

The dance of language is visually transferred onto the written form of poetic text. In the futuristic manifesto *The Letter as Such* (1913), the poets Velimir Chlebnikov und Aleksei Kručenych call for the liberation of letters from the typographical »prison garb« and »formation in rank and file«. The expressive and ornamental textures which they suggest as alternatives are rooted in a gesturally-based script. Moreover, the acoustic dimension of poetic language is represented in the image of dance. According to Viktor Šklovsky, the poetic word differs from every-day utterances in the same way dance differs from walking. The symbolist Andrei Bely describes the poetic Glossolalie as a primal dance of the tongue in the cavity of the mouth.

## Matthew McDonald

Rhythmische Neuerfindungen in *Sacre*
Rhythmic Reinvention in *The Rite*

Nijinskys Choreografie zu *Le Sacre du Printemps* »hat keinerlei Beziehung mehr zum klassischen Tanz«, schrieb Jacques Rivière in seiner berühmt gewordenen Besprechung der Premiere: »Alles wird neu begonnen, alles hart erarbeitet, alles wird neu erfunden.« In Stravinskys Partitur war diese Neuerfindung deutlich zu erkennen. Doch während sich so gut wie alle Kommentatoren einig sind über die Innovation, die in der Musik mit ihren unregelmäßigen rhythmischen Mustern liegt, gehen die Meinungen über die Machart und die Wirkung dieser Muster auf den Zuhörer weit auseinander. Während Theodor W. Adorno vermutet, Stravinsky habe seine Rhythmen ausgewürfelt, setzen zahlreiche Wissenschaftler dagegen, diese folgten logischen Mustern und seien bewusst gebaut.

In meinem Vortrag vertrete ich die These, dass Stravinsky einen fundamental mechanischen, ›automatisierten‹ Ansatz verfolgte, mit dem er seine unregelmäßigen Rhythmen und metrischen Schemata erstellte und der letztlich auch als Blaupause für Nijinskys innovative Choreografie diente. So scheint Stravinsky insbesondere Intervallreihen, die er von bekannten Akkorden oder Melodien ableitete, in zeitliche Abfolgen umgewandelt zu haben, indem er die in Halbtönen gemessenen Intervalle in Zeitsegmente, sprich: Takte, umrechnete. Diese Behauptung wird durch zahlreiche Indizien gestützt, die sich in den Entwürfen, Autografen und den ersten gedruckten Editionen der Partitur finden, und lässt sich auf den Anfang nahezu jedes einzelnen Stückes in *Sacre* beziehen. Die Einsicht in diese Vorgehensweise und ihre symbolische Bedeutung eröffnet eine neue Perspektive darauf, inwiefern Stravinskys Rhythmen Nijinsky die Möglichkeit boten, die tänzerischen Konventionen des Balletts zu umgehen und, wie er selbst sagte, »die Seele der Natur, ausgedrückt durch die Bewegung zur Musik«, zu enthüllen.

Nijinsky's choreography of *The Rite of Spring* »no longer has any ties whatsoever to the classical ballet,« wrote Jacques Rivière in his famous review of the premiere: »Here, everything has been started anew, everything fashioned on the spot, everything reinvented.« Stravinsky's score also captured this sense of reinvention, but whereas virtually all commentators agree on the novelty of Stravinsky's score and its irregular rhythmic patterns, opinion has been divided regarding its design and the effect of these patterns on listeners. On one side, Theodor Adorno argued that Stravinsky's rhythms seem to have arisen from »the throw of the dice.« Many scholars have argued otherwise, however, characterising these rhythms as logically patterned and deliberately crafted.

In this lecture, I will suggest that Stravinsky employed a fundamentally mechanical, ›automated‹ procedure for generating his irregular rhythms and metrical schemes, one that ultimately provided a template for Nijinsky's choreographic innovations. Specifically, Stravinsky seems to have converted intervallic series, derived from prominent chords or melodies, into durational ones, equating intervals measured in semitones with durations measured in beats. This claim is supported by a wealth of evidence drawn from the sketches, autographs, and earliest printed editions of the score, and it applies to the opening of virtually every titled section of *The Rite*. Recognition of this procedure and its symbolic meanings provides a new perspective on how Stravinsky's rhythms aided Nijinsky in his efforts to bypass balletic conventions and to reveal, in Nijinsky's words, »the soul of nature expressed by movement to music.«

## David J. Levin

Verkörperung und Verschiebung.
Adorno, Stravinsky und *Le Sacre du Printemps*
Embodiment and Displacement.
Adorno, Stravinsky and *The Rite of Spring*

Theodor W. Adornos berühmte Kritik an Stravinsky wirft seiner Musik vor, sie verweigere dem musikalischen Subjekt eine Grundlage, auf der es die rhythmische Verschiebung nachvollziehen könne, die diese Musik so machtvoll und grundlegend charakterisiert. Anders als die von Adorno verehrten Komponisten der Moderne, stehen Stravinskys rhythmische Strategien angeblich für eine Kompositionspraxis, die jedes sinnvolle kritische Engagement verhindern. Die Frage, mit der ich mich in diesem Vortrag beschäftigen möchte, beinhaltet eine Dimension, der Adorno in seiner Kritik kaum Beachtung schenkt: die Bedeutung der Inszenierung für Stravinskys Werk. Was geschieht, wenn der Zuhörer gleichzeitig Zuschauer ist, wenn die fragliche Komposition auf der Bühne visualisiert wird und der musikalische Diskurs durch die dargestellte Handlung ergänzt wird? Genauer gesagt: Welche Rolle spielt die Inszenierung für die Gestaltung und Variierung der Verschiebung? Und ließe sich angesichts der enormen Bandbreite und Vielfalt an Produktionen von *Le Sacre du Printemps* eine choreografische Praxis denken, die die Verschiebung verschiebt? Wie würde diese Praxis aussehen? Und was wären ihre Konsequenzen?

In the course of his critique of Stravinsky, Theodor W. Adorno famously argued that Stravinsky's music denied the musical subject a basis from which to engage the rhythmic displacement that so forcefully and so thoroughly characterised his music. Unlike the modernist practices which Adorno celebrated, the rhythmic strategies of Stravinsky's music purportedly stood in for a compositional practice that cancelled meaningful critical engagement. The question that I propose to pursue in this paper involves a dimension that Adorno, in his critique, tended to disregard, namely, the role of mise-en-scene in the disposition of Stravinsky's work. What happens when the auditor is also a spectator, when the composition in question is staged, its musical discourse supplemented by embodied action? More specifically, what role does mise-en-scene play in the constitution and circulation of displacement? And given the range and diversity of productions of *The Rite of Spring*, could one imagine a choreographic practice that displaces the displacement? What would such a practice entail? And what would be its consequences?

## Jack Halberstam

Das Ende der Welt.
Tod, Dinosaurier und Tanz
World's End.
Death, Dinosaurs and Dance

Die Trickfilmsequenz zu Stravinskys *Le Sacre du Printemps* in Disneys *Fantasia* (1940) ist ein düsteres und gewalttätiges Stück über das Aussterben der Dinosaurier. Der Erzähler leitet diesen Abschnitt ein, indem er zwischen dem Primitivismus, der Stravinsky zu seiner Musik inspirierte, und der Entstehung des Lebens auf der Erde eine Verbindung herstellt. So, wie Stravinskys Musik und Nijinskys Ballett auf die Vorstellung eines Uropfers zurückgreifen, um den brutalen Kräften der Moderne Ausdruck zu verleihen, setzt Disneys *Fantasia* diese frühen Texte ein, um die Gewalt herauszuarbeiten, die im Innersten der Kindheit selbst lauert. In diesem Vortrag diskutiere ich anhand der Dinosauriersequenz in *Fantasia* zwei verschiedene gedankliche Linien in *Le Sacre du Printemps*. Auf der einen Seite lässt sich eine punkartige Sensibilität aufzeigen, die Wut, Aufstand und Wildheit artikuliert und die in den 1970er Jahren Gesten und Sound von Punkbands wie den *Sex Pistols* und *The Slits* beeinflusste. Auf der anderen Seite steht eine Politik des Todes, der Vernichtung und des Opfers, die sich der Logik eines ›Survival of the Fittest‹ unterwirft und das rituelle Opfer eines Schwachen verlangt, um die Gemeinschaft der Starken zu festigen. Wie können wir an der anarchischen Wildheit von *Le Sacre du Printemps* festhalten, ohne seine atavistischen Vorstellungen von Degeneration und Verunreinigung zu nähren? Wie können wir die kolonialen Vorstellungen vom primitiven Anderen lesen, die dessen Kern darstellen? Was ist das ästhetische Erbe von *Le Sacre du Printemps* jenseits des Balletts und der klassischen Musik in Bezug auf Punkrock, queere Anarchie und zeitgenössische Wahnvorstellungen über das Ende der Welt? Wie gehen wir heute mit diesem Todestanz um?

In Disney's *Fantasia* (1940), the animated sequence that accompanies Stravinsky's *Rite of Spring* is a dark and violent piece about the extinction of the dinosaurs. The narrator introduces the segment by making a connection between the primitivism that inspired Stravinsky's music and the emergence of life on earth. Just as Stravinsky's music and Nijinsky's ballet reach back to a fantasy of primal sacrifice in order to express the brutal forces within modernity, so Disney's *Fantasia* builds upon these earlier texts to draw out the violence lurking in the heart of childhood itself. In this talk, I will use the dinosaur sequence from *Fantasia* to discuss two different strands of thought that find expression in *The Rite of Spring*. In one, we find a punk sensibility that articulates rage, riot and wildness and that influences the punk gestures and noises of bands like *The Sex Pistols* and *The Slits* in the 1970s. In the other, we find a politics of death, destruction and sacrifice that succumbs to the logic of the survival of the fittest and that demands a ritual sacrifice of the weak in order to bond the community of the strong. How can we hold on to the anarchistic wildness of *The Rite of Spring* without feeding in to its atavistic fantasies of degeneration and pollution? How do we read the colonial fantasies of primitive others that form its core now? What are the aesthetic legacies of *The Rite of Spring* not only in ballet and classical music but in relation to punk rock, queer anarchy and contemporary obsessions with the end of the world? What do we do now with this dance of death?

## Stefanie Diekmann

Keine Dinos. De-Figurationen in Disneys *Fantasia/The Rite of Spring* (1940)
No Dinos. De-Figuration in Disney's *Fantasia/The Rite of Spring* (1940)

Unter den Animationen, aus denen sich das Programm von Walt Disneys *Fantasia* (USA 1940) zusammensetzt, hat die vierte, von einer gekürzten, modifizierten Version von Stravinskys *Sacre* unterlegt, eine Ausnahmestellung. Wie in anderen Episoden, vor allem der einleitenden zu Bachs *Toccata* in *D-Moll* und der abschließenden zu Mussorgskys *Nacht auf dem kahlen Berge*, wird auch hier der Übergang von der Figuration zur De-Figuration, von der konventionellen Animation zur abstrakten Choreografie geprobt. Deutlicher als anderswo jedoch sind in der *Sacre*-Episode Bezüge zum abstrakten Kino der 1920er Jahre, zu den Animationsfilmen der historischen Avantgarden, dem Cinéma pur, aber auch zu den etwa zeitgleich stattfindenden formalen Experimenten eines Filmkünstlers wie Len Lye zu erkennen. Im Fokus des Vortrags steht daher weniger die ziemlich ruppige Evolutionsgeschichte, die *Fantasia* in seinen drei Kapiteln entfaltet, als die Beziehung des Disney-Kinos zur kinematografischen Arbeit am Ornament, der abstrakten Choreografie und der De-Figuration, die im ästhetischen Spektrum des historischen Animationsfilms scheinbar an ganz anderer Stelle verortet ist.

## deufert&plischke

Massacre Masqué. Theater als Lebensraum
Lecture Demonstration
Massacre Masqué. Theatre as Living Environment
Lecture Demonstration

Among the animated films which comprise the programme of Walt Disney's *Fantasia* (USA 1940), the fourth one – based on a shortened, modified version of Stravinsky's *The Rite of Spring* – is particularly exceptional. As in the other episodes, in particular the introductory episode featuring Bach's *Toccata in D Minor* and the concluding episode with Mussorgsky's *Night on Bald Mountain*, there is a transition from figuration to de-figuration, from conventional animation to abstract choreography. However, *The Rite of Spring* episode also contains distinct references to abstract cinematic works of the 1920s, animation films of the historic avant-garde, Cinéma Pur, as well as formal experiments by such film artists as Len Lye, which were being carried out around the same time. This lecture focuses less on the rather choppy evolutionary depiction portrayed in the first three chapters of *Fantasia*, and more on the relationship between Disney's cinematographic work with ornamentation, abstract choreography and de-figuration – an aspect, located in an entirely different place in the aesthetic spectrum of historic animated films.

Der Hauptdarsteller in der Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* im Jahr 1913 war das Publikum. Nicht nur die Choreografie der Bewegung auf der Bühne, auch die Unruhe der Zuschauer waren elementare Teile der Aufführung und trugen zum Mythos um *Le Sacre du Printemps* maßgeblich bei. Mit einem Augenzwinkern geben deufert&plischke in ihrer Arbeit *Massacre Masqué* (2013) die Frühlingsweihe an den ursprünglichen Hauptdarsteller zurück: an das Publikum.

Seit 2001 entwickeln Kattrin Deufert und Thomas Plischke Theaterräume, die als epische Landschaften dazu einladen, sich in ihnen zu bewegen. deufert&plischke setzen sich ab von einem Theater, das als frontale und cinematografische Bilderfabrik in kritischer Distanz passiert. Sie wollen hin zu einem erzählenden Theater, das Nähe, Detail, Teilhabe und Lebendigkeit im Durch-ein-ander aller im Theater Anwesenden ermöglicht. So kann Theater ein Ort sein, an dem die Verantwortung für das Geschehen nicht mehr nur in der Hand der Künstlerinnen und Künstler liegt, sondern gemeinsam geteilt wird. Nur so kann sich die Institution Theater reformulieren, sich präzisieren, sich positionieren, kann sie Parlament, Akademie oder Lebensraum für viele sein.

Weg mit dem Fachpublikum! Es lebe das epische Theater, das alle einlädt von ihren Körpern auszugehen!

One can argue that the audience played the leading role at the world premiere of *The Rite of Spring* in 1913. Not only the choreography on stage, but also the agitation among the viewers in the audience were elementary parts of the performance and played an integral role in making *The Rite of Spring* the legend that it is today. In their ironic piece *Massacre Masqué* (2013), the artistic duo deufert&plischke return the *Rite of Spring* to its original main character – the audience.

Since 2001, Kattrin Deufert and Thomas Plischke have been developing theatre spaces, which, like epic landscapes, beg to be used as venues of movement. deufert&plischke reject the idea of theatre which produces frontal and cinematographic images from a critical distance. Instead, they aim to create narrative theatre which throws the audience into a maelstrom of proximity, detail, participation and vitality. In this way, theatre can be a place where the artists are no longer solely responsible for what happens, but where everyone shares the responsibility. Only then can the institution of theatre reformulate, refine and reposition itself and, in so doing, become a parliament, academy and living environment for many.

Away with the audience of experts! Long live epic theatre that invites everyone to use their bodies!

## Nicola Gess

»So weit müssen wir zurück, um nicht einfach zu altertümeln«. Primitivismus und Moderne in Literatur, Kunst und Musik des frühen 20. Jahrhunderts

»That is how far we must go back so as not to merely ›antiquitise‹.« Primitivism and Modernity in Literature, Art and Music of the Early 20th Century

Der Vortrag situiert Stravinskys *Le Sacre du Printemps* in einem human- und kunstwissenschaftlichen Diskurs des frühen 20. Jahrhundert, der vom ›Primitiven‹ fasziniert ist, es in unterschiedlichen Figuren, seien dies indigene, ländliche oder mittelalterliche Kulturen, Kinder oder Geisteskranke, und in unterschiedlichen Stilen, von der Abstraktion bis zur äußersten Anschaulichkeit, wiederfindet und sich von ihm eine genealogische oder sogar ontologische Fundierung und radikale Erneuerung der Kunst verspricht. Während der Terminus ›Primitivismus‹ in der Kunstgeschichte seit langem etabliert ist, wird der Vortrag seine Relevanz auch für die Literatur und Musik der Moderne demonstrieren, seine je spezifischen Ausprägungen untersuchen und hierfür immer wieder Bezüge zu Stravinskys *Sacre* ziehen. Als wichtige primitivistische Motive der literatur- und kunsttheoretischen Diskussionen werden dabei u.a. das Opfer und die formale Abstraktion zu thematisieren sein.

This lecture situates Stravinsky's *The Rite of Spring* in a human- and art-scientific discourse of the early 20th century – a time marked by a fascination with the ›primitive‹ which could be found in various figures, be it in indigenous, rural or medieval cultures, in children or the mentally ill, and in various styles – from abstraction to the extreme visual realism. The discourse hopes the art to be genealogically and even ontologically substantiated and radically renewed by ›the primitive‹. Although the term ›primitivism‹ has long been established in art history, this lecture will also demonstrate its relevance for modern literature and music, examine its specific characteristics and make repeated references to Stravinsky's *The Rite of Spring*. References to sacrifice and formal abstraction will be highlighted as important primitivistic themes of literary and art-theoretical discussions.

## Jan Assmann

Das »Urfrühe« als Durchbruch ins Unerhörte. Erinnerung und Erwartung in Stravinskys *Le Sacre du Printemps*

The »Primeval« as a Breakthrough into the Unprecedented. Memory and Expectation in Stravinsky's *The Rite of Spring*

»Seine Musik weiß von keiner Erinnerung und damit von keinem Zeitkontinuum der Dauer. Sie verläuft in Reflexen.« schrieb Theodor W. Adorno 1949 über *Le Sacre du Printemps*. Damit hebt Adorno einen zweifellos zentralen Aspekt des Werks hervor, verdunkelt darüber aber die wichtige Rolle, die Zeit und Erinnerung trotz alledem darin spielen. Dabei geht es zunächst um die Beschwörung des Archaischen, das »Urfrühe«, wie es Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* nannte. Seinem Helden Adrian Leverkühn, der von der Frage beherrscht wird »Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie?«, lässt er den Teufel antworten: »Wir bieten erst das Rechte und Wahre, – das ist schon nicht mehr das Klassische, mein Lieber, was wir erfahren lassen, das ist das Archaische, das Urfrühe, das längst nicht mehr Erprobte.« Thomas Mann lässt dieses Gespräch 1912/13 stattfinden, als *Sacre* entstand.

Zur Beschwörung des Archaischen zieht Stravinsky für seine »Bilder aus dem heidnischen Russland« volksmusikalische Motive heran und gibt ihnen einen Raum, der durchaus ein Zeitkontinuum schafft und dem Werk jene Identität vermittelt, die ihm Adorno bestreitet. Gerade in seiner Vergegenwärtigung des Urfrühen wurde *Sacre* zu einem Meilenstein der Moderne.

**Elena Vereschagina**

# Französisch versus Russisch in *Le Sacre du Printemps*

# French versus Russian in *The Rite of Spring*

In describing *The Rite of Spring*, Theodor W. Adorno wrote in 1949, »His music is devoid of recollection and consequently lacking in any time continuum of permanence. Its course lies in reflexes.« In this statement, Adorno undoubtedly emphasised one of the work's central aspects, but also undercut the vital role which time and memory play in the piece nonetheless. Firstly, this concerns the invocation of the archaic, the »primeval«, as Thomas Mann describes it in his novel *Doctor Faustus*. The protagonist Adrian Leverkühn is obsessed with the question »How is one released? How is one set free?« and the devil responds, »We offer only the right and true – that is no longer the classical, my friend, what we give to experience, it is the archaic, the primeval, that which long since has not been tried.« Thomas Mann set this dialogue in 1912/13 – the same time *The Rite of Spring* was being produced.

For his »Pictures from Pagan Russia«, Stravinsky invokes the archaic by incorporating traditional musical motifs and giving them a space which certainly creates a time continuum and infuses the work with the type of identity that Adorno repudiates. In fact, its representation of the primeval is what makes *The Rite of Spring* a milestone of modernity.

In einem Brief an Florent Schmitt vom 20. Juli 1911 schreibt Stravinsky: »Ich spiele nur französische Musik – Sie, Debussy und Ravel«. Die gegenseitige Anziehungskraft der russischen und französischen Kunst ist in der Entstehungszeit von *Le Sacre du Printemps* (1911–13) stark wie nie: Paris gilt als ›Hauptbahnhof‹ Europas, und nach Cocteaus Einschätzung sind Picasso, Stravinsky und Modigliani die bedeutendsten Künstler des Landes, obwohl keiner von ihnen französischer Herkunft ist. Die internationale Avantgarde und der aristokratische Trend, der die Präsentation und Bestätigung der nationalen Tradition zum Ziel hat, bilden in der Meinung der Kritiker ein Gegensatzpaar, stehen aber auf den Konzertplakaten gleichberechtigt nebeneinander. Dies zeigt sich beispielsweise in den sogenannten *Saisons Russes*, deren Publikum gleichermaßen aus Aristokraten wie Bohemiens besteht, oder dem ästhetischen Programm der Gräfin Greffulhe, der größten Fürsprecherin Diaghilevs in Paris, das zum einen die neubelebte französische Tradition (*Anacréon* von Rameau), zum anderen Händel, Wagner, Richard Strauß, Elgar und Scriabin umfasst. Nationale Tradition, aufgeklärter Kosmopolitismus und Orientalismus bilden, mit Michel Foucault gesprochen, eine Gouvernementalität, die die Kulturpolitik der Vorkriegszeit bestimmt. Doch was im französischen Kontext als ein Exotismus an den Grenzen der westlichen Welt wahrgenommen wird, ist für die kreativen Köpfe hinter den *Saisons Russes* eine innere Angelegenheit. Aus dieser Perspektive erscheinen die gezähmten, ornamentalen bösen Geister des *Feuervogels*, einer adäquaten Antwort auf die Wünsche des westlichen Orientalismus, als unbefriedigend. *Le Sacre du Printemps* integriert chronologische Schichten seiner Schaffensperiode von der ersten Idee bis zum Premierenabend, kombiniert die einzigartigen Ansätze seiner Co-Autoren (des Librettisten und des Bühnenbildners, des Choreografen und des Komponisten) und wird so zu einer umfassenden Studie des nationalen Mythos.

In a letter to Florent Schmitt, dated 20 July 1911, Stravinsky wrote, »I play only French music – yours, Debussy, Ravel«. Clearly, the attraction to Russian and French art was as strong as ever in those creative years of composing *The Rite of Spring* (1911–13). Paris was described as ›The Central Station‹ of Europe, and Picasso, Stravinsky and Modigliani were named by Cocteau as the most important French artists (though none of them were native French). The international avant-garde and aristocratic trends (which aimed to present and confirm national traditions) stood in opposition to each other in terms of critical opinion, but co-existed on the concert poster. This is evident, for example, in the practice of the Russian seasons (both addressed to the aristocracy and Bohemians) and in the aesthetic programme of Countess de Greffulhe, Diaghilev's chief patroness in Paris, which included the revived French antiquity (*Anacréon* Rameau) on the one hand, and Handel, Wagner, Richard Strauss, Elgar and Scriabin on the other. National tradition, enlightened cosmopolitanism and orientalism constituted a whole »governmentality« (Michel Foucault) that determined pre-war cultural policy. But that, which is perceived in the French context as an exoticism at the boundaries of the Western world, is an internal affair for the creators of the Russian seasons. From this point of view, the tamed, ornamental evil spirits of *The Firebird* (an adequate response to the demands of

## Christine Gaigg

*DeSacre!* Pussy Riot trifft Vaslav Nijinsky

*DeSacre!* Pussy Riot Meets Vaslav Nijinsky

Kunst erklärt Kunst: Mit dem Projekt *DeSacre!* (Premiere April 2013) begab ich mich als Choreografin mit sieben Tänzerinnen und Tänzern wortwörtlich in das Videomaterial der Pussy-Riot-Kunstaktion vom 21. Februar 2012 in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale und zeigte – anhand von Vaslav Nijinskys vor 100 Jahren als Skandal empfundener Choreografie zu *Le Sacre du Printemps* – wie Kunstwerke zur richtigen Zeit am richtigen Ort den wunden Punkt einer Gesellschaft treffen können.

Die beiden 100 Jahre auseinander liegenden choreografischen Texte beleuchten einander gegenseitig und zeigen Übereinstimmungen in ihrer Unbedingtheit und im gestischen Vokabular. Mit den Methoden des Reenactments und der Filmanalyse entdeckten wir im Probenprozess Indizien für den Pussy-Riot-Auftritt als konzeptionell durchdachte künstlerische und völlig gewaltlose Aktion. Aspekte, die im Gerichtsprozess gegen die jungen Frauen nicht behandelt worden waren. *DeSacre!* ist so etwas wie das nachgereichte kunst- und kommunikationstheoretische Experten-Gutachten.

Etwas wird sichtbar: Im Vortrag spreche ich darüber, wie ich mithilfe des Körperwissens der Tänzerinnen und Tänzer sowie der Kompetenz des Russisch-Übersetzers Erich Klein im Laufe der Recherche überraschende Erkenntnisse gewinnen konnte.

Western Orientalism) seem unsatisfactory. *The Rite of Spring* integrates chronological layers of its creation period (from the initial idea to the premiere night), combines the unique approaches of its co-authors (librettist, set designer, choreographer and composer), and ultimately becomes a comprehensive study of the national myth.

Art explains art: In my choreographic project *DeSacre!* (premiere April 2013), I along with seven dancers staged the video footage depicting Pussy Riot's artistic demonstration in the Christ the Saviour cathedral in Moscow on 21 February 2012. Based on Vaslav Nijinsky's choreography *The Rite of Spring* which evoked a scandal 100 years ago, I showed how art works – when presented at the right place at the right time – can put their finger on the sore spot of society.

Though developed 100 years apart, these two choreographic texts illuminate each other and reveal what they have in common, i.e. their unconditionality and gestural vocabulary. Applying methods of reenactment and film analysis in our rehearsal process, we discovered evidence supporting the claim that the Pussy Riot performance was a conceptually well-planned artistic and completely non-violent action. These aspects were not addressed during the court proceedings against the young women. Therefore, *DeSacre!* is something like a post-trial, art- and communication-theoretical expert appraisal.

In my lecture, I will discuss how I gained astounding insights by using the dancers' knowledge of their bodies and the competence of the Russian translator Erich Klein during the rehearsal process.

## »Wir haben verlernt zu opfern.«

Gespräch mit Sasha Waltz u.a.

## »We have forgotten how to sacrifice.«

Discussion with Sasha Waltz et al.

Für Sasha Waltz bündeln sich in Stravinskys Jahrhundertkomposition *Le Sacre du Printemps* Themenstränge, die sie seit Beginn ihrer choreografischen Arbeit beschäftigen: Bereits in Na *Zemlje* (1999) sind Elemente ihrer Recherche zu Ritual, Opferthematik, Individuum und Gruppe erkennbar. Mit *Medea* (2007), *Jagden und Formen (Zustand 2008)* und *Continu* (2010) vertiefte sie diese Auseinandersetzung kontinuierlich. »Seit langem interessieren mich archaische Mythen und Riten, die die Macht und erhabene Ordnung der Natur beschwören. In unserer heutigen hochtechnisierten Welt erscheinen Naturgewalten fast nur noch in Form von Katastrophen. Rituale hingegen bilden die zyklische Struktur der Natur ab und thematisieren das Verhältnis des Menschen zu seinen Ursprüngen. Der Glaube und Bezug zu einer höheren Ordnung werden gestärkt, der Einzelne opfert sich zum Wohle der Gemeinschaft« (Sasha Waltz, Januar 2013)

Moderation **Claudia Jeschke**

For Sasha Waltz, Stravinsky's composition of the century, *The Rite of Spring*, bundles several thematic strands which have fascinated her since the beginning of her career. In the piece *Na Zemlje* (1999), for example, we can recognise elements of her work on rituals, the subject of sacrifice, the individual and the group. In *Medea* (2007), *Jagden und Formen* (Zustand 2008) and *Continu* (2010), she continued to explore these themes in ever increasing depth. »I have long been interested in archaic myths and rites which conjure the power and sublime order of nature. In today's highly technologised world, the powers of nature appear to come in the form of catastrophes. Rituals, on the other hand, depict the cyclic structure of nature and explore the relationship between human beings and their origin. Faith and the relationship to a higher power are strengthened; the individual sacrifices himself for the benefit of society.« (Sasha Waltz, January 2013)

Moderator **Claudia Jeschke**

Volk, Kostümskizze von Nicholas Roerich zu *Le Sacre du Printemps* (1912)

# Sacré Sacre du Printemps

Laurent Chétouane

In *Le Sacre du Printemps* wird das Fremde in die Mitte der Gesellschaft gestellt, in dieser Einbindung aber assimiliert und dadurch seiner eigentlichen Fremdheit beraubt. Es ist dieser Ausgangspunkt, an den Chétouane in den Überlegungen zu seiner Choreografie anknüpft: Wie kann man das Fremde fremd lassen? In einer Verschiebung des Sujets vom rituellen ›Frühlingsopfer‹ hin zur choreografischen und visuellen ›Opferung‹ von *Le Sacre du Printemps* selbst setzt sich Chétouane mit unserer Unfähigkeit auseinander, das Fremde in seiner Andersartigkeit bestehen zu lassen. Der dreiteilige Abend mit sieben Tänzern entwirft im musikalischen Spannungsfeld zwischen Stravinskys Vorlage und einer Neukomposition von Leo Schmidthals die Vision eines Zusammenlebens mit dem Fremden und thematisiert dessen Nichtrepräsentierbarkeit.

Mit **Matthieu Burner, Joris Camelin, Kathryn Enright, Joséphine Evrard, Charlie Fouchier, Mikael Marklund, Senem Gökçe Oğultekin**
Musik **Igor Stravinsky, Leo Schmidthals**

Koproduzenten: Ruhrtriennale, PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Wien, Theater Bremen, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis (France), Kaaitheater Brüssel, Kampnagel Hamburg.
Gefördert von der Kulturstiftung des Bundes und dem Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten.

Donnerstag, 14. November 2013, 21:00 Uhr,
Samstag, 16. November 2013, 20:00 Uhr,
HAU Hebbel am Ufer (HAU 1)
Tickets zwischen 11-18 EUR, ermäßigt 9 EUR

In *The Rite of Spring*, the foreign element is situated at the centre of society, but is assimilated as such and thus is bereft of its original foreignness. This is the starting point for Chétouane's further considerations, which he explores in his choreography. How can we allow the foreign element to remain foreign? In a thematic shift from the ritualistic ›spring sacrifice‹ to a choreographic and visual ›sacrifice‹ of *The Rite of Spring* itself, Chétouane addresses our inability to accept the foreign element with all its differences. The three-part performance with seven dancers presents a vision of coexistence with the foreign and its non-representability by musically contrasting Stravinsky's original piece with a new composition by Leo Schmidthals.

Performing artists **Matthieu Burner, Joris Camelin, Kathryn Enright, Joséphine Evrard, Charlie Fouchier, Mikael Marklund, Senem Gökçe Oğultekin**
Music **Igor Stravinsky, Leo Schmidthals**

Co-producers: Ruhrtriennale, PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Wien, Theater Bremen, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis (France), Kaaitheater Brüssel, Kampnagel Hamburg.
Funded by the Federal Cultural Foundation, the Governing Mayor of Berlin – Senate Chancellery – Cultural Affairs and by the Performing Arts Fund.

Thursday, 14 November 2013, 9 pm,
Saturday, 16 November 2013, 8 pm,
HAU Hebbel am Ufer (HAU 1)
Tickets between 11-18 EUR, concession rate: 9 EUR

## SACRES

Josep Caballero García

SACRES ist ein Solo-Tanzstück für einen Mann über seine Auseinandersetzung mit *Le Sacre du Printemps*: mit dem Mythos seiner Premiere(n), Erinnerungen an die berühmte Choreografie von Vaslav Nijinsky (in der Rekonstruktion von Millicent Hodson und Kenneth Archer) und die gefeierte Version von Pina Bausch. Welche Fragen wirft *Sacre* aus heutiger Sicht auf und wie kann man mit ihnen das Erbe von Nijinsky und Bausch nutzen und weiterführen?

Mittels Re-Konstruktion und De-Konstruktion von Bewegungsmaterial wird das ikonische Stück demystifiziert. Gleichzeitig wird aus dem emotionalen Blickwinkel einer sehr persönlichen Auseinandersetzung mit dem Stück eine neue Perspektive auf *Le Sacre du Printemps* geschaffen. Die Konfrontation mit Urheberrechten wirft jedoch auch ganz grundlegende Fragen auf: Was macht *Le Sacre du Printemps* überhaupt aus? Wann ist *Sacre Sacre*? Was darf man zeigen, tanzen oder spielen? SACRES bewegt sich an den Grenzen dieser Einschränkungen, entrüstet, getrieben, aufgebracht, geschlagen.

Idee, Choreografie, Tanz
**Josep Caballero García**
Musik **Full of Hell: Affirmation of Nothing**
Dramaturgische Mitarbeit **Claudia Jeschke, Mira Moschallski**

Gefördert von der Kunststiftung NRW und durch den Fonds Darstellende Künste e.V.. Unterstützt vom tanzhaus nrw Düsseldorf.

Freitag, 15. November 2013, 20:00 Uhr,
RADIALSYSTEM V

SACRES is a solo dance piece for a man about his encounter with *Le Sacre du Printemps*: with the myth of its premiere(s), memories of the famous choreographies of Vaslav Nijinsky (in the reconstruction by Millicent Hodson and Kenneth Archer) and the celebrated version of Pina Bausch. Which questions does *Sacre* ask out of our perspective and how can they be used to benefit from the heritage of Nijinsky and Bausch in order to carry it on?

With the help of re-construction and de-construction of movement material, the iconic piece is demystified. At the same time a new perspective on *Le Sacre du Printemps* is created out of an emotional and very personal examination of the piece. The confrontation with copyrights is posing very basic questions, however: What actually defines *Le Sacre du Printemps*? When is *Sacre really Sacre*? What is allowed to be shown, danced, or played? SACRES is operating at the limits of these restrictions, outraged, driven, angry, beaten.

Idea, Choreography, Dance
**Josep Caballero García**
Music **Full of Hell: Affirmation of Nothing**
Dramaturgic Collaboration **Claudia Jeschke, Mira Moschallski**

Funded by Kunststiftung NRW and Fonds Darstellende Künste e.V.. With the support of tanzhaus nrw Düsseldorf.

Friday, 15. November 2013, 8 pm,
RADIALSYSTEM V

## Sacre 100

Das HAU Hebbel am Ufer rief in einem Open Call junge in Deutschland lebende Choreografinnen und Choreografen zur künstlerischen Auseinandersetzung mit *Le Sacre du Printemps* auf. Nicht weniger als 54 künstlerische Konzepte gingen daraufhin beim HAU ein. Das Spektrum ihrer Ansätze reichte von gesellschaftspolitischen Bezügen bis hin zu spezifischen Auseinandersetzungen mit dem musikalischen und choreografischen Material von *Le Sacre du Printemps*. Im August 2013 wählte eine Jury aus den eingereichten Konzepten zehn Projekte aus, die nun im Rahmen des Kongresses *Tanz über Gräben* im HAU Hebbel am Ufer aufgeführt werden. Diese Projekte bestechen durch ihre unerschrockene, ernsthafte Annäherung an das kanonische Werk, durch ihre Originalität des Zugriffs und die pointierten Perspektiven.

»Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht in ihm gemeint erkannte«, schreibt Walter Benjamin in seinem Essay *Über den Begriff der Geschichte.* Das Programm *Sacre 100* entspringt dem Bedürfnis, im Bereich der Performing Arts über einen reinen Historismus hinauszugehen. Es lenkt den Blick auf das historische Werk und fördert neue Annäherungen an die Themen, die *Le Sacre du Printemps* bis heute aufwirft.

Mit **Marcela Giesche, Jorge Hoyos und Nir Vidan, Milla Koistinen, Melanie Lane, Adam Linder, Lea Moro, Kenji Ouellet, Tian Rotteveel, Kareth Schaffer, Netta Yerushalmy**

Sacre 100 # 1, Freitag, 15. November 2013, 20:00 Uhr,
Sacre 100 # 2, Samstag, 16. November 2013, 20:00 Uhr,
Sacre 100 # 1, Sonntag, 17. November 2013, 17:00 Uhr,
Sacre 100 # 2, Sonntag, 17. November 2013, 20:00 Uhr,
HAU Hebbel am Ufer (HAU 2)
Tickets 11 EUR, ermäßigt 7 EUR

## The Autumn of Le Sacre du Printemps

Millicent Hodson und Kenneth Archer mit
Tänzern von Sasha Waltz & Guests
Lecture Performance
Millicent Hodson and Kenneth Archer with
dancers from Sasha Waltz & Guests
Lecture Performance

The HAU Hebbel am Ufer theatre launched an open call for proposals by young choreographers residing in Germany on the topic of *The Right of Spring*. A total of 54 artistic concepts were submitted to the HAU for consideration. The proposals included a wide range of approaches – from addressing sociopolitical references to exploring specific qualities of the musical and choreographic material of *The Rite of Spring*. In August 2013, a jury selected ten projects from the pool of submitted proposals for presentation during the *Dance over Trenches* congress to be held at the HAU Hebbel am Ufer this November. The winning projects were chosen for their unflinching and serious approach to this canonical piece, their originality and their sharp perspectives.

In his essay *On the Concept of History*, Walter Benjamin writes »For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.« The program *Sacre 100* wishes to go beyond a mere historicism in the field of the performative arts. The aim is to draw attention to this historic work, fostering not only its study, but also promoting new approaches to the issues which get raised by *The Rite of Spring* to this day.

Featuring works by **Marcela Giesche, Jorge Hoyos and Nir Vidan, Milla Koistinen, Melanie Lane, Adam Linder, Lea Moro, Kenji Ouellet, Tian Rotteveel, Kareth Schaffer, Netta Yerushalmy**

Sacre 100 # 1, Friday, 15 November 2013, 8 pm,
Sacre 100 # 2, Saturday, 16 November 2013, 8 pm,
Sacre 100 # 1, Sunday, 17 November 2013, 5 pm,
Sacre 100 # 2, Sunday, 17 November 2013, 8 pm,
HAU Hebbel am Ufer (HAU 2)
Tickets 11 EUR, concession rate: 7 EUR

Millicent Hodson und Kenneth Archer präsentieren mit ca. 20 Tänzerinnen und Tänzern von Sasha Waltz & Guests Auszüge ihrer Rekonstruktion von *Le Sacre du Printemps* nach Vaslav Nijinsky. In einer Lecture Performance werden diese ausgewählten Szenen mit dem Text von Jacques Rivière zusammengebracht, der im November 1913, sechs Monate nach der tumultartigen Premiere von *Sacre*, veröffentlicht wurde und grundlegend auf die Modernität von Nijinskys Choreografie eingeht.

2011 zeigten Archer und Hodson ihre Rekonstruktion der berühmten Choreografie in Warschau und trafen dabei auf Sasha Waltz. Als Waltz und einige ihrer Tänzerinnen und Tänzer die Sacre-Proben besuchten, fragten sie, warum die Rekonstruktion niemals mit Tänzern des zeitgenössischen Tanzes realisiert wurde. Die Diskussion führte zu einem Workshop in Berlin im Jahre 2012, der in der Lecture Performance im RADIALSYSTEM V aufgegriffen und mit Textausschnitten von Jacques Rivière kombiniert wird.

Samstag, 16. November 2013, 20:00 Uhr,
Sonntag, 17. November 2013, 18:00 Uhr,
RADIALSYSTEM V
Tickets 10 EUR

Im Anschluss an die Lecture Performance am 16.November 2013: Künstlergespräch mit **Millicent Hodson** und **Kenneth Archer** Moderation **Yvonne Hardt**

Millicent Hodson and Kenneth Archer will present selected scenes from their reconstruction of *The Rite of Spring* after Vaslav Nijinsky, working together with dancers from the company Sasha Waltz & Guests. In a lecture performance, these dance excerpts will be placed in the context of Jacques Rivière's review, published in November 1913 six months after its tumultuous premiere, and which fundamentally exemplify the modernity of Nijinsky's choreography.

Archer and Hodson met Sasha Waltz at a presentation of their reconstruction of this famous piece in Warsaw in 2011. Waltz and several of her dancers attended the rehearsals and wondered why the reconstruction had never been undertaken by artists of contemporary dance. The discussion led to a workshop in Berlin in 2012, which this lecture demonstration at RADIALSYSTEM V will continue and combine with text passages by Jacques Rivière.

Saturday, 16 November 2013, 8 pm,
Sunday, 17 November 2013, 6 pm,
RADIALSYSTEM V
Tickets 10 EUR

Followed by a discussion with **Millicent Hodson** and **Kenneth Archer** Moderator **Yvonne Hardt**

Junges Mädchen, Kostümskizze von Nicholas Roerich zu *Le Sacre du Printemps* (1912)

**Jan Assmann** ist emeritierter Professor für Ägyptologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und Honorarprofessor für Kulturwissenschaft und Religionstheorie an der Universität Konstanz. Seine Forschungsschwerpunkte sind archäologische Feldarbeit (Thebanische Nekropolen), ägyptische Religion und Literatur in theoretischer und vergleichender Perspektive, Kulturtheorie (besonders das ›kulturelle Gedächtnis‹), allgemeine Religionswissenschaft sowie die Rezeption Ägyptens in der europäischen Geistesgeschichte.
**Jan Assmann** is a professor emeritus of Egyptology at Heidelberg University and an honorary professor of Cultural Studies and Religious Theory at the University of Constance. His chief areas of research are archaeological field work (Theban necropoleis), Egyptian religion and literature in theoretical and comparative perspectives, cultural theory (in particular, ›cultural memory‹), general religious studies and the reception of Egypt in European intellectual history.

**Susan Barnett** gehörte als Tänzerin von 1985 bis 1993 zum Ensemble von Hans Kresnik in Heidelberg und Bremen. Ab 1993 war sie als Trainingsleiterin, Co-Autorin für Dokumentationen des Deutschen Tanzfilminstituts Bremen und Projektleiterin von Tanzfestivals tätig. 2004 absolvierte sie ihren Master of Science in Dance Science am Laban Center/City University London und arbeitete anschließend als Trainingsleiterin und künstlerische Mitarbeiterin am Tanztheater Bremen unter der Leitung von Urs Dietrich.
**Susan Barnett** was a member of Hans Kresnik's dance ensemble in Heidelberg and Bremen from 1985 to 1993. After 1993, she became a head trainer, co-author for documentaries produced by the German Dance Film Institute in Bremen and project director of dance festivals. In 2004, she completed her master's degree in Dance Science at the City University's Laban Centre in London and went on to become head trainer and artistic staff member at the Tanztheater Bremen under the direction of Urs Dietrich.

**Inge Baxmann** ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und war von 2001 bis 2009 Direktorin des Tanzarchivs Leipzig. Publikationen u.a.: *Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne* (2000), Mitherausgeberin: *Les Archives Internationales de la Danse* (2006). Sie ist Directeur d'Etudes associé an der Maison des Sciences de l'Homme in Paris und Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Zeitschrift für Medienwissenschaft.
**Inge Baxmann** is a professor of Theatre Studies at the University of Leipzig. Between 2001 and 2009, she served as the director of the Leipzig Tanzarchiv. Her publications include *Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne* (2000) and *Les Archives Internationales de la Danse* (co-editor, 2006). She is currently a Directeur d'Etudes associé at the Maison des Sciences de l'Homme in Paris and a member of the advisory board of the Zeitschrift für Medienwissenschaft.

**Gabriele Brandstetter** ist Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin und seit 2008 Mitdirektorin des Internationalen Kollegs *Verflechtungen von Theater-Kulturen*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Ästhetik von Tanz, Theater und Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, Virtuosität in Kunst und Kultur sowie die Beziehung von Körper, Bild und Bewegung. 2004 erhielt sie den Gottfried Wilhelm Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 2011 das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.
**Gabriele Brandstetter** is a professor of Theatre and Dance Studies at Freie Universität Berlin. In 2008, she became co-director of the international research centre *Interweaving Theatre Cultures*. Her main areas of research are the history and aesthetics of dance, theatre and literature from the 18th century to the present, virtuosity in art and culture, and the relationship of the body, image and movement. In 2004, she was awarded the Gottfried Wilhelm Leibniz Prize by the German Research Foundation (DFG), and in 2011, the Cross of Merit on Ribbon from the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

**Sarah Burkhalter** leitet seit 2013 die Antenne romande des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Lausanne. Ihr Studium an der New York University und der Universität Genf schloss sie mit einer Arbeit über Rudolf Laban und das Laban Center ab, gefolgt von einer Promotion mit dem Titel *Vers une kinesthétique: danse moderne, arts visuels et perception (1890–1940)*. Sie hat an verschiedenen Ausstellungen und Projekten an den Musées d'art et d'histoire in Genf sowie am Museum of Modern Art, bei Magnum Photos und der PERFORMA biennale in New York mitgewirkt.
**Sarah Burkhalter** is heading since 2013 the French-speaking antenna of the Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA) in Lausanne. She completed her studies at New York University and at the University of Geneva, where she earned her Master's degree in Art History with a dissertation on Rudolf Laban and the Laban Center, and her PhD in 2012 with a thesis entitled *Vers une kinesthétique: danse moderne, arts visuels et perception (1890–1940)*. She has contributed to various exhibitions and projects with the Musées d'art et d'histoire in Geneva, as well as The Museum of Modern Art, Magnum Photos, and the PERFORMA biennale in New York.

**Maren Butte**, Theater- und Tanzwissenschaftlerin, ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin. Zuvor war sie Doktorandin am Nationalen Forschungsschwerpunkt *eikones/Bildkritik* an der Universität Basel. Ihre Forschungsinteressen sind Intermedialität, choreografische Verfahren der Gegenwart, Theorien des Affekts. Aktuelle Publikation: *Bilder des Gefühls. Zum Melodramatischen im Wechsel der Medien* (2013).
**Maren Butte**, a theatre and dance scholar, has worked as a research associate at the Collaborative Research Centre *Aesthetic Experience and the Dissolution of Artistic Limits* at Freie Universität Berlin since 2011. Prior to her current position, she earned her PhD at the National Centre of Competence in Research *Iconic Criticism* at the University of Basel. Her main areas of research are intermediality, choreographic procedures in contemporary dance, and theories of affect. Recent publication: *Bilder des Gefühls. Zum Melodramatischen im Wechsel der Medien* (2013).

**Josep Caballero García** studierte zeitgenössischen Tanz in Barcelona, am CNDC d'Angers in Frankreich und an der Folkwang Hochschule Essen. Seit 1994 ist er als Tänzer u.a bei Pina Bausch, Urs Dietrich, Doris Stelzer und Xavier Le Roy tätig. Seit 2006 lebt er in Berlin und arbeitet als freischaffender Tänzer und Choreograf. 2009 begann er mit den Recherchen zu *Le Sacre du Printemps*, die er in zwei Residenzen am tanzhaus nrw und im K3-Tanzplan Hamburg intensivierte. Daraus entwickelte er eine Sacre-Trilogie: *Ne danse pas si tu ne veux pas, No ['rait] of spring* und *SACRES*.
**Josep Caballero García** studied contemporary dance in Barcelona, at CNDC d'Angers (France) and at the Folkwang Hochschule Essen. Since 1994 he works as a professional dancer with Pina Bausch, Urs Dietrich, Doris Stelzer and Xavier Le Roy. Since 2006 he lives in Berlin and works as a dancer and choreographer freelance. In 2009 he starts his research about *The Rite of Spring*. He becomes support from tanzhaus nrw and K3- Tanzplan Hamburg. He developped a Sacre trilogy: *Ne danse pas si tu ne veux pas, No ['rait] of spring* and *SACRES*.

**Laurent Chétouane** absolvierte nach einem Ingenieurstudium ein Studium der Theaterwissenschaft an der Sorbonne sowie der Theaterregie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main. Es folgten Sprechtheater-Inszenierungen an großen deutschen Bühnen und im Ausland. Seit 2006 arbeitet er parallel an tänzerischen Projekten mit internationalen Gastspielen, u.a. in Frankreich, den Niederlanden, Russland und Japan. Chétouane übernimmt außerdem Lehrtätigkeiten an verschiedenen Universitäten.
**Laurent Chétouane** received a degree in Engineering before studying theatre at the Sorbonne and theatre directing at the Academy of Music and Performing Arts (HfMDK) in Frankfurt/Main. He went on to direct numerous theatre productions at large theatres in Germany and abroad. Since 2006, he has carried out dance projects in international guest performances, e.g. in France, the Netherlands, Russia and Japan. Chétouane also works as a visiting lecturer at various universities.

**Kattrin Deufert** und **Thomas Plischke (deufert&plischke)** realisieren Theaterprojekte, die sich mit Situationen künstlerischer Produktion und der komplexen sozialen Dynamik und Logistik künstlerischer Prozesse befassen. Zu Ihren Arbeiten gehören die Anarchiv-Serie, der Emergence Room und das Entropische Institut. Sie unterrichten Komposition, Trainingsforschung und angewandte Dramaturgie an nationalen und internationalen Kunsthochschulen. Seit 2010 sind sie Professoren im BA Studiengang *Tanz, Kontext, Choreografie* am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin.
**Kattrin Deufert** and **Thomas Plischke (deufert&plischke)** stage theatre projects which explore situations of artistic production and the complex social dynamics and logistics of artistic processes. Their past works include the Anarchiv series, the Emergence Room and the Entropic Institute. They also teach composition, training research and applied dramaturgy at national and international art academies. In 2010, both were appointed professors in the BA degree programme *Dance, Context, Choreography* at the Inter-University Center of Dance Berlin.

**Stefanie Diekmann** hat seit 2012 den Lehrstuhl für Medienkulturwissenschaft am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Stiftung Universität Hildesheim inne. Zuvor war sie Professorin für Medien und Theater an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2006 übernimmt sie Gastprofessuren und -dozenturen, u.a. an der University of Texas at Austin und der Freien Universität Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Intermedialität des Kinos sowie die Medienreflexion in Film und Filmpublizistik. Aktuelle Publikationen: *Backstage – Konstellationen von Theater und Kino* (2013), Herausgeberin: *Die andere Szene – Theaterarbeit im Dokumentarfilm* (2013).
**Stefanie Diekmann** became chair of Media Cultural Studies at the Institute of Media, Theatre and Popular Culture at the University of Hildesheim in 2012. Prior to her present position, she was a professor of Media and Theatre Studies at the Ludwig-Maximilians-Universität Munich. She has regularly worked as a guest professor and lecturer at numerous universities since 2006, e.g. the University of Texas at Austin and the Freie Universität Berlin. Her areas of expertise include intermediality of cinema and reflection on media in film and film journalism. Her recent publications include Backstage – *Konstellationen von Theater und Kino* (2013) and *Die andere Szene – Theaterarbeit im Dokumentarfilm* (ed., 2013).

**Susanne Foellmer** ist Juniorprofessorin für Tanz- und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössische Darstellende und Bildende Kunst mit Fokus auf ästhetischer Theorie, Körper-Konzepten und Geschlechterdifferenz sowie Tanz der 1920er Jahre. Publikationen u.a.: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre* (2006), *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* (2009).
**Susanne Foellmer** is a junior professor in the Dance and Theatre Studies Department of Freie Universität Berlin. Her main areas of research are contemporary performing and fine arts with a focus on aesthetic theory, concepts of the body and gender differences, and dance of the 1920s. Her publications include *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre* (2006) and *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* (2009).

**Christine Gaigg** ist freie Choreografin unter dem Label 2ND NATURE in Wien. Sie promovierte an der Universität Wien zum Dr. phil und schloss eine Tanzausbildung an der School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam ab. Im Jahr 2000 erhielt sie den österreichischen Tanzproduktionspreis für *Sacre Material*. 2010 eröffnete sie den *steirischen herbst mit Maschinenhalle#1*. Weitere ausgewählte Regiearbeiten: *Über Tiere* (2007) von Elfriede Jelinek, *Wenn die Kinder Steine ins Wasser werfen* (2012) von Xaver Bayer.
**Christine Gaigg** is a freelance choreographer working under the name 2ND NATURE in Vienna. She earned her PhD at the University of Vienna and completed her dance training at the School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam. In 2000, she was awarded the Austrian Dance Production Prize for her piece Sacre Material. Her production *Maschinenhalle#1* opened the *steirischer herbst* festival in Graz in 2010. Other acclaimed pieces under her direction include *Über Tiere* (2007) by Elfriede Jelinek and *Wenn die Kinder Steine ins Wasser werfen* (2012) by Xaver Bayer.

**Lynn Garafola** ist Professorin für Tanz am Barnard College der Columbia University, New York. Als Tanzhistorikerin und -kritikerin ist sie Autorin von *Diaghilev's Ballets Russes* und *Legacies* of *Twentieth-Century Dance* sowie Herausgeberin von *The Ballets Russes and Its World*. Für die New-York Historical Society und die New York Public Library for the Performing Arts hat sie Ausstellungen zum New York City Ballet, zu Jerome Robbins und zu den Ballets Russes kuratiert. Als 2013–14 Guggenheim-Stipendiatin schreibt sie derzeit ein Buch über die Choreografin Bronislava Nijinska.
**Lynn Garafola** is a Professor of Dance at Barnard College, Columbia University, New York. A historian and critic, she is the author of *Diaghilev's Ballets Russes* and *Legacies of Twentieth-Century Dance*, editor of *The Ballets Russes and Its World* and other books, and curator of exhibitions on the New York City Ballet, Jerome Robbins, and the Ballets Russes at the New-York Historical Society and the New York Public Library for the Performing Arts. A 2013–14 Guggenheim Fellow she is writing a book about the choreographer Bronislava Nijinska.

**Nicola Gess** ist Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Sie hat Germanistik, Musikwissenschaft und Querflöte in Hamburg, Princeton und Berlin studiert und war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Regensburg und an der Freien Universität Berlin. Aktuelle Publikation: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)* (2013), Herausgeberin: *Literarischer Primitivismus* (2013).
**Nicola Gess** is a professor of Modern German Literature at the University of Basel. She studied German Studies, Musicology and Transverse Flute in Hamburg, Princeton University and Berlin. She also worked as a research associate at the University of Regensburg and the Freie Universität Berlin. Recent publications: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)* (2013) and *Literarischer Primitivismus* (ed., 2013).

**Jack Halberstam** ist Professorin für American Studies und Ethnicity, Gender Studies und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität of Southern California. Halberstam ist Autorin von *Female Masculinity* (1998), *In A Queer Time and Place* (2005), *The Queer Art of Failure* (2011) und *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (2012). Ihre Artikel erscheinen in vielen Fachzeitschriften, Magazinen und Sammlungen. Jack hält weltweit Vorträge zu Themen wie Queer Failure, Sex and Media, Subkulturen, Visual Culture, Gender Variance, Populärfilm und Animation.
**Jack Halberstam** is a professor of American Studies and Ethnicity, Gender Studies and Comparative Literature at the University of Southern California. Halberstam is the author of *Female Masculinity* (1998), *In A Queer Time and Place* (2005), *The Queer Art of Failure* (2011) and *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (2012) and has written articles that have appeared in numerous journals, magazines, and collections. Jack is a popular speaker and gives lectures around the world. Lecture topics include: queer failure, sex and media, subcultures, visual culture, gender variance, popular film animation.

**Yvonne Hardt** ist Professorin für angewandte Tanzwissenschaft und Choreografie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Zuvor war sie Assistant Professor an der University of California Berkeley. Ihr Interesse gilt der methodologischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als einer interdisziplinären Wissenschaft, mit Schwerpunkt auf historiografischen Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis. Weitere Forschungsgebiete: Körper- und Gendertheorien, Tanz und Medien sowie postkoloniale Theorien. Publikationen u.a.: *Politische Körper* (2004), Mitherausgeberin: *Choreographie – Medien – Gender* (2013).
**Yvonne Hardt** is a professor of Applied Dance Studies and Choreography at the University of Music and Dance Cologne. Prior to her appointment, she worked as an assistant professor at the University of California Berkeley. She is strongly interested in the methodological development of dance studies as an interdisciplinary science, particularly with respect to historiographical methods where theory and praxis meet. Her other research areas include body and gender theories, dance and media, and postcolonial theories. Publications: *Politische Körper* (2004), *Choreographie – Medien – Gender* (co-editor, 2013).

**Claudia Henne** ist Redakteurin beim Rundfunk Berlin Brandenburg in der multimedialen Hauptabteilung Kultur. Sie studierte Germanistik und Politische Wissenschaften an der Freien Universität Berlin. Von 1982 bis 2002 war sie freie Redakteurin, Moderatorin, Autorin und Kritikerin für die Kulturprogramme des SFB und anderer ARD-Anstalten. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Tanz, Bildende Kunst und Kulturpolitik.
**Claudia Henne** is an editor in the multimedia cultural department at the television broadcaster Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB). She studied German Studies and Political Studies at the Freie Universität Berlin. From 1982 to 2002, she worked as a freelance editor, moderator, author and critic for the cultural programmes at SFB and other ARD-affiliated broadcasters. Her work focuses mainly on dance, the fine arts and cultural policy.

**Millicent Hodson**, die in London lebende Choreografin, Tanzhistorikerin und Grafikerin, und ihr Partner **Kenneth Archer**, szenischer Berater und Kunsthistoriker, rekonstruieren Ballette von Vaslav Nijinsky, George Balanchine und Jean Börlin und inszenieren diese Produktionen für Ballettensembles weltweit. Eigene Theaterarbeiten, Ausstellungen von Zeichnungen und Publikationen ergänzen ihre Rekonstruktionsarbeit. Buchpublikation Kenneth Archer u.a.: *Nicholas Roerich* (1999), außerdem Mitwirkung an: *Nicholas Roerich, A Quest and a Legacy* (2013). Bücher von Millicent Hodson: *Nijinsky's Crime Against Grace: Le Sacre du Printemps* (1996) und *Nijinsky's Bloomsbury* (2008). Ihr jüngstes Buch, *The Lost Rite*, wird im Dezember 2013 erscheinen.
**Millicent Hodson**, choreographer, dance historian and graphic artist and **Kenneth Archer**, scenic consultant and art historian, reside in London and reconstruct ballets of Vaslav Nijinsky, George Balanchine and Jean Börlin for ballet companies worldwide. New works for the theatre, exhibitions of their drawings and publications in the dance press accompany their reconstruction work. Archer is author of *Nicholas Roerich* (1999) and contributed to *Nicholas Roerich, A Quest and A Legacy* (2013). Hodson's books include *Nijinsky's Crime Against Grace: Le Sacre du Printemps* (1996) and *Nijinsky's Bloomsbury Ballet* (2008). Their latest book, *The Lost Rite*, will launch in December 2013.

**Henrietta Horn** erhielt ihre Tanzausbildung an der Deutschen Sporthochschule in Köln und an der Folkwang Hochschule Essen. Anschließend arbeitete sie als freischaffende Choreografin und Tänzerin. 1999 bis 2008 hatte sie gemeinsam mit Pina Bausch die künstlerische Leitung des Folkwang Tanzstudios inne. Sie tritt als Solotänzerin mit eigenen Stücken auf, arbeitet als Gastchoreografin (zuletzt für die Rambert Dance Company, London) und gibt Workshops, u.a. in Indonesien, Kamerun, Japan und Syrien. Sie erhielt diverse Auszeichnungen, u.a. den Künstlerinnenpreis 2008 im Bereich Choreographie/Zeitgenössischer Tanz des Landes NRW.
**Henrietta Horn** was trained as a dancer at the German Sport University in Cologne and the Folkwang Academy in Essen. After finishing her studies, she went on to become a freelance choreographer and dancer. From 1999 to 2008 she worked together with Pina Bausch as co-artistic director of the Folkwang Dance Studio. She performs as a solo dancer in her own productions, works as a guest choreographer (most recently for the Rambert Dance Company in London) and holds workshops around the world, e.g. in Indonesia, Cameroon, Japan and Syria. She has received numerous awards, including the NRW Female Artist Prize in Choreography/Contemporary Dance in 2008.

**Claudia Jeschke** ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg und Leiterin des Derra der Moroda Dance Archives, zudem Gastprofessuren an europäischen, amerikanischen und asiatischen Universitäten. Daneben arbeitet sie u.a. als Dramaturgin, Choreografin und Ausstellungsmacherin. In zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen beleuchtet sie als ausgebildete Tänzerin die Tanzgeschichte unter bewegungsanalytischen und praxisorientierten Gesichtspunkten. Die Verbindung von Historie, Theorie und Praxis dokumentiert sich außerdem in Re-Konstruktions-Projekten zu Tanzphänomenen des 18. bis 20. Jahrhunderts.
**Claudia Jeschke** is a professor of Dance Studies at the University of Salzburg, director of the Derra der Moroda Dance Archives, and a visiting professor at European, American and Asian universities. She also works as a dramaturge, choreographer and exhibition curator. As a trained dancer herself, her numerous academic publications shed light on dance history from movement-analytical and praxis-oriented perspectives. The relationship between history, theory and practice is also documented in her re-construction projects on dance phenomena of the 18th, 19th and 20th centuries.

**Stephanie Jordan** ist Research Professor in Dance an der University of Roehampton, London. Sie ist Autorin von: *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain* (1992), *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (2000) und *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century* (2007). 2010 erhielt sie den Preis für herausragende wissenschaftliche Tanzforschung vom Congress on Research in Dance, USA. Derzeit arbeit sie an einem Buch zu Mark Morris und Musik.
**Stephanie Jordan** is a Research Professor in Dance at University of Roehampton, London. She is the author of *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain, Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet, Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, and analytical DVDs with the New York City Ballet and Royal Ballet. In 2010, Jordan received the award for Outstanding Scholarly Research in Dance from the Congress on Research in Dance. Currently, supported by a Leverhulme Fellowshio and British Academy grant, she is writing a book on Mark Morris and music.

**David J. Levin** ist Addie Clark Harding Professor für Germanic Studies, Film- und Medienwissenschaften sowie Theater- und Performancewissenschaften an der University of Chicago. 2011 wurde er Gründungsdirektor des Richard and Mary L. Grey Center for Arts and Inquiry der University of Chicago. In seinen zahlreichen Publikationen legt er einen Schwerpunkt auf Ästhetik und Politik des Performativen in Oper, Theater und Film. Levin arbeitete als Dramaturg für Opernhäuser in den USA und Deutschland sowie für William Forsythe und das Frankfurter Ballett. Derzeit ist er Mitherausgeber von *Opera Quarterly*.

**David J. Levin** is an Addie Clark Harding Professor of Germanic Studies, Cinema & Media Studies, and Theater and Performance Studies at the University of Chicago. In 2011, he was named the inaugural director of the Richard and Mary L. Gray Center for Arts and Inquiry at the University of Chicago. His numerous books and articles focus on the aesthetics and politics of performance in opera, theatre and film. Levin has also served as a dramaturge for opera houses in the US and Germany, as well as for William Forsythe and the Frankfurt Ballet. He currently serves as co-executive editor of *Opera Quarterly*.

**Matthew McDonald** ist Assistant Professor of Music an der Northeastern University, Boston. Er wurde an der Yale University in Musiktheorie promoviert und lehrte an der New York University und der University of Exeter. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musik im frühen Modernismus und Filmmusik. Aktuelle Publikationen: *Jeux de Nombres: Automated Rhythm in The Rite of Spring* (2010) und *Breaking Time's Arrow: Experiment and Expression in the Music of Charles Ives* (2014).

**Matthew McDonald** is Assistant Professor of Music at Northeastern University, Boston. He holds a Ph.D. in music theory from Yale University and has taught at New York University and the University of Exeter. His research focuses on early modernist music and music in film. He is the author of *Jeux de Nombres: Automated Rhythm in The Rite of Spring* (2010) and *Breaking Time's Arrow: Experiment and Expression in the Music of Charles Ives* (2014).

**Dominique Müller** studierte Dokumentarfilm und Videokunst im Fachbereich Design & Kunst der Hochschule Luzern. 2008 wurde er zum Talent Campus der 58. Berlinale eingeladen. 2012 absolvierte er einen Master of Fine Arts an der Universität der Künste in Bern, an den sich ein sechsmonatiges Stipendium in Paris anknüpfte, welches vom Aargauer Kuratorium und der Cité internationale des Arts gefördert wurde. Dominique Müller lebt und arbeitet in Zürich und Paris.

**Dominique Müller** studied Documentary Film and Video Art in the Department of Design and Art at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. In 2008, he was invited to the Talent Campus of the 58th Berlinale. In 2012, after completing his Master of Fine Arts degree at the Bern University of the Arts, he received a six-month scholarship to study in Paris, funded by the Aargauer Kuratorium and the Cité internationale des Arts. Dominique Müller lives and works in Zurich and Paris.

**Nikolaus Müller-Schöll** ist Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt/Main. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Schnittstelle von Theater, Theorie und Politik, Gegenwartstheater, Theorien und Formen des Komischen (17.–20. Jahrhundert), Benjamin, Brecht, Heiner Müller. Publikationen u.a. *Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Benjamin, Brecht, Heiner Müller* (2002), Herausgeber: *Ereignis* (2003) Mitherausgeber: *Performing Politics* (2012).

**Nikolaus Müller-Schöll** is a professor of Theatre Studies at the Goethe University in Frankfurt/Main. His research focuses on the intersection of theatre, theory and politics, contemporary theatre, theories and forms of the comical (17th–20th century), Benjamin, Brecht and Heiner Müller. His publications include *Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Benjamin, Brecht, Heiner Müller* (2002), *Ereignis* (ed., 2003) and *Performing Politics* (co-editor, 2012).

**Herfried Münkler** ist Professor für Theorie der Politik am Institut für Sozialwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006/7 war er Koordinator des Exzellenzcusters *Security and Risk* und gehört seit 2009 dem Sonderforschungsbereich *Transformationen der Antike* an. Er war Gastprofessor am Wissenschaftszentrum für Sozialwissenschaften Berlin und Akademieprofessor an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Im Rahmen eines Opus-Magnum-Stipendiums arbeitet er derzeit an einem Buch über den Ersten Weltkrieg.

**Herfried Münkler** is a professor of Political Theory at the Institute of Social Sciences at the Humboldt-Universität zu Berlin. In 2006/2007, he worked as coordinator of the Excellence Cluster *Security and Risk* and in 2009, joined the Collaborative Research Centre *Transformations of Antiquity*. In the past, he has worked as visiting professor at the Berlin Social Research Center (WZB) and as an Academy Professor at the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities. He is currently writing a book about the First World War on an Opus Magnum Fellowship.

**Jane Pritchard** ist Kuratorin für Tanz am Victoria and Albert Museum in London, wo sie die Ausstellung *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* kuratierte, die auch in Kanada, Spanien und den USA zu sehen war. Weitere Ausstellungsprojekte: *Les Ballets 1933* und *Chris Nash Photographs*. Sie war Archivarin für die Rambert Dance Company und das Englische National Ballet, hat Beiträge für Zeitschriften, Bücher, Lexika und Kataloge verfasst und Tanzfilmreihen kuratiert. Aktuelle Publikation: *Anna Pavlova. Twentieth-Century Ballerina*.

**Jane Pritchard** is a curator of dance for the Victoria and Albert Museum in London where she curated *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, versions of which toured to Canada, Spain and the USA. Further exhibitions include *Les Ballets 1933* and *Chris Nash Photographs*. She was archivist for Rambert Dance Company and English National Ballet, contributed to journals, books, dictionaries and catalogues and curated seasons of dance films. Her latest book is *Anna Pavlova. Twentieth-Century Ballerina*.

**Madeline Ritter** ist seit 2011 Leiterin von TANZFONDS, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes. Von 1989 bis 2004 war sie künstlerische Leiterin von *tanz performance köln*, einer internationalen Produktions- und Präsentationsplattform für zeitgenössischen Tanz und neue Medien. 2004 wurde sie von der Kulturstiftung des Bundes mit ihrem Konzept für Tanzplan Deutschland als Projektleiterin berufen. Madeline Ritter ist Mitglied in diversen Gremien, u.a. im Aufsichtsrat der Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg und im Beirat des Deutschen Tanzarchiv Köln.

**Madeline Ritter** has headed the DANCE FUND since 2011, a programme initiated by the German Federal Cultural Foundation. From 1989 to 2004, she was the artistic director of *tanz performance köln*, an international production and presentation platform for contemporary dance and new media. In 2004, the Federal Cultural Foundation selected her concept for the Dance Plan Germany and appointed her as its project director. Madeline Ritter is a member of numerous committees, e.g. the supervisory board of the Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg and the advisory board of the German Dance Archive in Cologne.

**Lucia Ruprecht** ist Lecturer am Department of German der Universität Cambridge und Fellow am Emmanuel College. Sie schrieb ihre Promotion zu *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine* (2006) und ist Mitherausgeberin von *Performance and Performativity in German Cultural Studies* (2003), *Cultural Pleasure* (2009) und *New German Dance Studies* (2012). Gegenwärtig ist sie Humboldt-Forschungsstipendiatin mit einem Projekt zu Autorschaft und Ausdruck in Literatur, Tanz und Film des Expressionismus.

**Lucia Ruprecht** is a lecturer at the Department of German, University of Cambridge, and a Fellow of Emmanuel College. Her Ph.D. is entitled *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine* (2006). She is co-editor of *Performance and Performativity in German Cultural Studies* (2003), *Cultural Pleasure* (2009) and *New German Dance Studies* (2012). Her current project, for which she holds a Humboldt Research Fellowship, explores the concept of expression, and its relation to forms of authorship, in the literature, cinema and dance of German Expressionism.

**Jana Schuster** ist Literaturwissenschaftlerin und derzeit Postdoc Fellow der Friedrich Schlegel Graduate School an der Freien Universität Berlin. Ihre Dissertation mit dem Titel *»Umkehr der Räume«. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung* (2011) erschließt Rilkes Lyrik im Kontext der Moderne um 1900 als spezifisch dichterische Ausprägung einer modernen Ästhetik des Flüchtigen. Ihr aktuelles Forschungsprojekt untersucht die Schlüsselrolle der Atmosphäre in Adalbert Stifters Prosa im Spannungsfeld zwischen Naturwissenschaft, Theologie, Ästhetik und Malerei.

**Jana Schuster** is a literary scholar currently working as a post-doc fellow at the Friedrich Schlegel Graduate School at the Freie Universität Berlin. Her dissertation titled *»Umkehr der Räume«. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung* (2011) examines Rilke's poetry in the context of modernity around 1900 as a specifically poetic expression of the modern aesthetics of the ephemeral. In her current research project, she is investigating the key role that atmosphere plays in Adalbert Stifter's prose in relation to the natural sciences, theology, aesthetics and painting.

**Alexander Schwan** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Bewegungsforschung am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Er studierte Ev. Theologie, Judaistik und Philosophie in Heidelberg, Jerusalem und Berlin sowie Theaterregie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Seit 2007 ist er Pfarrer der Ev. Kirche im Rheinland. Im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Schriftbildlichkeit* promoviert er über ›Tanz als Schrift im Raum‹. Seine Forschungsschwerpunkte sind Postmodern Dance, Tanz und Religion sowie Floriographie.

**Alexander Schwan** is a research associate at the Centre for Movement Research in the Institute of Theatre Studies at Freie Universität Berlin. He studied Protestant Theology, Jewish Studies and Philosophy in Heidelberg, Jerusalem and Berlin, and theatre directing at the Academy of Music and Performing Arts in Frankfurt/Main. Since 2007, he has served as a pastor to the Protestant Church in the Rhineland. He is currently working on his dissertation entitled ›Dance as a Spatial Inscription‹ in affiliation with the DFG Research Training Group *Notational Iconicity*. His main areas of research are post-modern dance, dance and religion, and floriography.

**Christian Spies** ist Oberassistent am Kunsthistorischen Seminar und Leiter des Moduls ›Ornament‹ am Nationalen Forschungsschwerpunkt eikones an der Universität Basel. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Bildtheorie und Bildgeschichte der Moderne, Bild und Ornament, Monochrome Malerei und Künstlervideos. Aktuelle Publikationen: *Die Trägheit des Bildes* (2007), Mitherausgeber: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren* (2010) und *Ornament. Motiv – Modus – Bild* (2012).

**Christian Spies** is a senior assistant in the Art History Department and director of the ›Ornament‹ module at the National Centre of Competence in Research *Iconic Criticism* at the University of Basel. His main areas of research focus on image theory and image history of modernity, images and ornament, monochrome painting and artist videos. Current publications: *Die Trägheit des Bildes* (2007), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren* (co-editor, 2010) and *Ornament. Motiv – Modus – Bild* (2012).

**Patricia Stöckemann** ist promovierte Tanzwissenschaftlerin und Tanzdramaturgin mit dem Forschungsschwerpunkt auf deutscher Tanzgeschichte im 20. Jahrhundert; Biographin von Kurt Jooss. Sie kuratierte Tanzausstellungen und arbeitete als Lehrbeauftragte für Tanzgeschichte und Tanztheorie. Als Mitglied der Mary Wigman-Stiftung vertritt sie das tänzerische Erbe Wigmans. Von 2004 bis 2012 war sie Dramaturgin, dann Leiterin des Tanztheater Bremen am Theater Bremen, seit 2012 ist sie am Theater Osnabrück für die Dance Company unter der künstlerischen Leitung von Mauro de Candia tätig. Sie ist Initiatorin und Projektleiterin der Rekonstruktion *Le Sacre du Printemps* von Mary Wigman.

**Patricia Stöckemann** earned a doctorate in Dance Studies. She is a dance dramaturge with a research focus on German dance history of the 20th century. She is also the biographer of Kurt Jooss. She has curated dance exhibitions and has guest-lectured on the topics of dance history and dance theory. As a member of the Board of Trustees of the Mary Wigman Foundation, she is committed to furthering Wigman's dance legacy. From 2004 to 2012, she worked as a dramaturge and later became the director of the Bremen Dance Theatre at the Theater Bremen. Since 2012, she has been with the dance company at the Theater Osnabrück under the artistic direction of Mauro de Candia. She is the initiator and project director of the reconstruction of Mary Wigman's *The Rite of Spring*.

**Elena Vereschagina** unterrichtet Musiktheorie und -geschichte am Musical College des Staatlichen Moskauer Konservatoriums. Sie ist Autorin zahlreicher Artikel zu Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts und zur Poetik barocker Musik (von Lully und Marais bis zu Vivaldi und Händel). Sie schrieb Beiträge zu Programmbüchern des Moskauer Bolschoi-Theaters, u.a. *Don Giovanni, Der Rosenkavalier, Wozzeck, The Rake's Progress, A Century of The Rite*. Außerdem ist sie Co-Autorin einer Programmreihe zu historischer Aufführungspraxis im staatlichen Rundfunk Orfeus.

**Elena Vereschagina** teaches music theory and history at the Musical College at the Moscow State Conservatory. She is the author of numerous articles on the compositional techniques of the 20th century and poetics of baroque music (from Lully and Marais to Vivaldi and Händel). She has contributed to the programme books of the Moscow State Bolshoi theatre *(Don Giovanni, Der Rosenkavalier, Wozzeck, The Rake's Progress, A Century of The Rite* and others). She is the co-author of the series of programs on historically-informed performance practice on the State Radio Orfeus.

**Hortensia Völckers** ist seit 2002 künstlerische Direktorin und Vorstandsmitglied der Kulturstiftung des Bundes in Halle an der Saale. Mit der Kulturstiftung des Bundes entwickelte sie zahlreiche Programme für den internationalen Kulturaustausch, für die Förderung des Tanzes in Deutschland und zu gesellschaftlich relevanten Themen wie Migration, Zukunft der Arbeit oder Nachhaltigkeit. Sie studierte Kunstgeschichte und Politologie in München und New York. 1989 bis 1995 war sie verantwortlich für die Konzeption und Organisation der Internationalen Tanzbiennale München. Von 1995 bis 1997 arbeitete sie als Mitglied der künstlerischen Leitung der documenta X in Kassel und wurde im Anschluss daran bis 2001 mit der Direktion der Wiener Festwochen betraut.

**Hortensia Völckers** has been the Artistic Director and member of the Executive Board of the German Federal Cultural Foundation in Halle/Saale, Germany since 2002. With the Federal Cultural Foundation, she has developed numerous programmes which promote international cultural exchange, the field of dance in Germany, and discourse on socially relevant issues, such as migration, the future of labour and sustainability. She studied Art History and Political Science in Munich and New York. From 1989 to 1995, she was responsible for planning and organising the International Dance Biennial in Munich. From 1995 to 1997, she was a member of the documenta X artistic management team, after which she was entrusted with supervising the Vienna Festival until 2001.

**Sasha Waltz** studierte Tanz und Choreografie in Amsterdam und New York. Gemeinsam mit Jochen Sandig gründete sie 1993 Sasha Waltz & Guests sowie 1996 die sophiensaele. Von 2000 bis 2005 gehörte sie zur künstlerischen Leitung der Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin. Waltz erhielt für ihre Arbeit eine Vielzahl von Auszeichnungen, u.a. den französischen Kulturorden *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* und das Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Die Compagnie Sasha Waltz & Guests ist seit 2013 Kulturbotschafterin der Europäischen Union.

**Sasha Waltz** studied Dance and Choreography in Amsterdam and New York. Together with Jochen Sandig, she founded Sasha Waltz & Guests in 1993 and the Sophiensaele in 1996. Between 2000 and 2005, she was a member of the artistic team of the Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin. Waltz has received numerous prizes and awards for her work, including the French cultural award *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* and the Federal Cross of Merit by the Federal Republic of Germany. The Compagnie Sasha Waltz & Guests was distinguished as a cultural ambassador of the European Union in 2013.

**Sigrid Weigel** ist Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Zuvor war sie Professorin in Hamburg und Zürich sowie Direktorin des Einstein Forums in Potsdam; Gastprofessuren in Princeton, Berkeley, Stanford u.a. Ausgewählte Publikationen: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* (2004). Herausgeberin: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern* (2007), *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008), Edition von Aby Warburg: *Werke in einem Band* (2010).

**Sigrid Weigel** is the director of the Centre for Literary and Cultural Research in Berlin. Prior to her present position, she was a professor in Hamburg and Zürich, served as director of the Einstein Forum in Potsdam, and was invited to Princeton, Berkeley, Stanford and other universities as a visiting professor. Her publications include *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* (2004), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern* (ed., 2007), *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008) and the Aby Warburg edition *Werke in einem Band* (2010).

**Detlef Weitz** ist Architekt und Künstler. 2002 gründete er das Büro *chezweitz*, das auf die Szenografie von Kunst- und Themenausstellungen spezialisiert ist. Großräumige Filminstallationen stehen dabei im Fokus seiner Arbeit. So gestaltete er 2005 zusammen mit Dominique Müller die Pier Paolo Pasolini Ausstellung in der Pinakothek der Moderne München sowie 2012 die Ausstellung *Berlin Transit* im Jüdischen Museum Berlin. Für die Szenografie der Ausstellung *Andy Warhol: Other Voices, Other Rooms* (2007) im Stedelijk Museum, Amsterdam erhielt er 2011 den Designpreis der Bundesrepublik Deutschland in Gold. Detlef Weitz lebt und arbeitet in Berlin.

**Detlef Weitz** is an architect and artist. In 2002, he founded the company *chezweitz* which specialises in scenography for art and theme-based exhibitions. Large-scale film installations are one of his main focuses. In 2005, he collaborated with Dominique Müller on the Pier Paolo Pasolini exhibition staged at the Pinakothek der Moderne in Munich, as well as the exhibition *Berlin Transit*, presented at the Jewish Museum in Berlin in 2012. In 2011, he received the Design Award in Gold by the Federal Republic of Germany for his scenography of the *Andy Warhol exhibition* at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 2007.

**Michael Welker** ist Seniorprofessor für Systematische Theologie an der Universität Heidelberg und Direktor des Forschungszentrums Internationale und Interdisziplinäre Theologie (FIIT). Er ist Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Finnish Academy of Science and Letters. Gastprofessuren in Princeton, Harvard, Cambridge (Großbritannien) und an der Emory Law School. Wichtige Publikationen in Neuauflage: *Gottes Geist* (2013), *Gottes Offenbarung* (2012) und *Was geht vor beim Abendmahl?* (2012). Mitherausgeber: *Opfer. Theologische und kulturelle Kontexte* (2000)

**Michael Welker** is a senior professor of Systematic Theology at Heidelberg University and director of the FIIT – Research Center for International and Interdisciplinary Theology. He is a member of the Heidelberg Academy of the Sciences and the Finnish Academy of Science and Letters. He has taken guest professorships at Princeton, Harvard and Cambridge (Great Britain) and the Emory Law School. New editions of his most significant publications include *Gottes Geist* (2013), *Gottes Offenbarung* (2012) and *Was geht vor beim Abendmahl?* (2012). He also co-edited *Opfer. Theologische und kulturelle Kontexte* (2000).

**Georg Witte** ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut und am Osteuropainstitut der Freien Universität Berlin. Zahlreiche multimediale Editions- und Übersetzungsprojekte zur literarischen und künstlerischen Gegenkultur in der Sowjetunion, wie *Kulturpalast, neue Moskauer Poesie und Aktionskunst* (1984) und *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samisdat* (1998). Forschungen zur russischen Avantgarde (Schriftästhetik, Dingästhetik) und zur Verbindung von Psychologie und Kunsttheorie.

**Georg Witte** is a professor of General and Comparative Literature Studies at the Peter Szondi Institute and the Institute for East-European Studies at Freie Universität Berlin. He is the editor of numerous multimedia editions and translations projects on literary and artistic counter-culture in the Soviet Union, such as *Kulturpalast, neue Moskauer Poesie und Aktionskunst* (1984) and *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samisdat* (1998). His research areas include the Russian avant-garde (aesthetics of writing, the aesthetics of objects) and the connection between psychology and art theory.

**Burkhardt Wolf** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt Universität zu Berlin und hat dort eine Vertretungsprofessur inne. Zuvor war er Doktorand und Postdoc in den Graduiertenkollegs *Codierung von Gewalt im medialen Wandel und Reiseliteratur und Kulturanthropologie*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind u.a. die Poetologie der politischen Repräsentationen und Sozialtechnologien sowie die Geschichte von Gewalt und Religion. Publikationen u.a.: *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers* (2004), *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt* (2013).

**Burkhardt Wolf** is a research associate and substitute professor at the Humboldt Universität zu Berlin. He completed his PhD and post-doc work in the research training groups *Codification of Violence in Medial Transformation and Travel Literature and Cultural Anthropology*. His main areas of research include poetology of political representations and social technologies, and the history of violence and religion. His publications include *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers* (2004) and *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt* (2013).

**Information/Anmeldung**
**Information/Registration**
sauerbrey l raabe . büro für kulturelle angelegenheiten
Erkelenzdamm 59-61, 10999 Berlin
Tel. +49 30 611 07 377
Fax +49 30 612 01 673
www.sacreduprintemps.de
www.anmeldung.sacreduprintemps.de
sacreduprintemps@sauerbrey-raabe.de

**Konferenzsprachen**
**Conference languages**
Vorträge und Diskussionen in deutscher und englischer Sprache mit Simultanübersetzung.
Lectures and discussions will be held in German and in English with simultaneous translations.

**Veranstaltungsorte**
**Venues**
**RADIALSYSTEM V**
Holzmarktstraße 33, 10243 Berlin
www.radialsystem.de
**S-Bahn** Linie S7, S75 oder S5, Ostbahnhof
**Parkmöglichkeiten** befinden sich am Ostbahnhof. Auf dem Gelände des RADIALSYSTEM V gibt es darüber hinaus zwei Schwerbehindertenparkplätze.
**S-Bahn:** Line S7, S75 or S5, Ostbahnhof
**Parking** is available at the Ostbahnhof. There are two parking spaces reserved for the severely handicapped on at the premises of RADIALSYSTEM V.

**HAU Hebbel am Ufer**
HAU1: Stresemannstr. 29, 10963 Berlin
HAU2: Hallesches Ufer 32, 10963 Berlin
**U-Bahn** Linie U1, Hallesches Tor oder Möckernbrücke
**S-Bahn**: Linie S1 oder S2, Anhalter Bahnhof
**Bus**: Linie M41, M29, 123 oder 265, Willy-Brandt-Haus
Die **Parkmöglichkeiten** um das HAU1 und das HAU2 sind begrenzt. Wir empfehlen daher die Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel.
**U-Bahn:** Line U1, Hallesches Tor or Möckernbrücke
**S-Bahn:** Line S1 or S2, Anhalter Bahnhof
**Bus:** Line M41, M29, 123 or 265, Willy-Brandt-Haus
Only limited **parking** is available at HAU1 and HAU2. Therefore, we recommend using public transportation.

**Tickets für die Aufführungen**
**Tickets for performances**
Sacré Sacre du Printemps
11 – 18 EUR, erm. 9 EUR.
11 – 18 EUR, concession rate 9 EUR.

Sacre 100 #1, Sacre 100 #2
11 EUR, erm. 7 EUR
11 EUR, concession rate 7 EUR.

Kombiticket Combination ticket
Sacré Sacre du Printemps +
Sacre 100 #1, #2
30 – 35 EUR, erm. 20 EUR
30 – 35 EUR, concession rate 20 EUR
Tickets unter *www.hebbel-am-ufer.de* oder 030 259 004 27
Order tickets at www.hebbel-am-ufer.de or call
+49 (0) 30 259 004 27

The Autumn of Le Sacre du Printemps
10 EUR
10 EUR
Tickets unter *www.radialsystem.de* oder 030 288 788 588
Order tickets at www.radialsystem.de or call
+49 (0) 30 288 788 588

**Bus-Shuttle**
**Bus shuttle**
Für den Besuch der Aufführungen im HAU Hebbel am Ufer steht ein kostenloser Shuttle-Bus vom RADIALSYSTEM V zum HAU Hebbel am Ufer zur Verfügung.
Donnerstag, 14. November 2013, Abfahrt 20:30 Uhr
Freitag, 15. November 2013, Abfahrt 19:15 Uhr
Samstag, 16. November 2013, Abfahrt 19:15 Uhr
Sonntag, 17. November 2013, Abfahrt 16:15 Uhr
Free shuttle bus transport from RADIALSYSTEM V to HAU Hebbel am Ufer is available to those who wish to attend performances at the HAU Hebbel am Ufer.
Thursday, 14 November 2013, Departure: 8:30 pm
Friday, 15 November 2013, Departure: 7:15 pm
Saturday, 16 November 2013, Departure: 7:15 pm
Sunday, 17 November 2013, Departure: 4:15 pm

**Impressum Imprint**
Tanz über Gräben. 100 Jahre »Le Sacre du Printemps«
Eine Veranstaltung der Kulturstiftung des Bundes und des Zentrums für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin
Dance over Trenches. The 100th Anniversary of »The Rite of Spring«
An event by the Federal Cultural Foundation and the Centre for Movement Research at the Freie Universität Berlin

Konzeption Concept
**Gabriele Brandstetter**
Zentrum für Bewegungsforschung Centre for Movement Research

Wissenschaftliche Mitarbeit Research associates
**Alexander Schwan, Anne Schuh**

Produktion und Öffentlichkeitsarbeit
Production and public relations
**Franziska Sauerbrey, Isabel Raabe, Anja Vogel**
sauerbrey | raabe . büro für kulturelle angelegenheiten

Presse Press
**Agnes Manier,** björn & björn

Redaktion Editorial staff
**Antonia Lahmé, Anne Schuh, Alexander Schwan, Anja Vogel**

Übersetzung Translation
**Robert Brambeer, Frank Sievers**

Gestaltung Design
chezweitz GmbH, **Detlef Weitz und Sonja Beeck mit Anette Hentrich**

Druck Printed by
**Prototyp Print**

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.

**Textnachweis**
S. 8: Auszüge aus: Jacques Rivière: »Le Sacre du Printemps«, La Nouvelle Revue Française, VII (November, 1913), S. 706–730. Übersetzung: Charlotte Bomy, Margrit Vogt und Inka Paul.
S. 9: Auszüge aus: Jacques Rivière: »Le Sacre du Printemps«, La Nouvelle Revue Française, VII (November 1913), S. 706–730. Übersetzung: Truman Campbell Bullard: The First Performance of Igor Stravinsky´s Sacre du Printemps, Volume II: Reviews of Le Sacre du Printemps, 1913 in English translation, Diss., University of Rochester 1971, S. 269–307.
Zitat S. 20 aus: Franz Kafka: »Das Urteil. Eine Geschichte«, in: ders.: Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt am Main 1980, S. 39, 47.
Zitat S. 20 aus: Sigmund Freud: Totem und Tabu, Gesammelte Werke Bd. IX, hg. von Anna Freud, London 1948 (Reprint der Ausgabe von 1940), S. 26.
Zitat S. 25 aus: Marcel Proust: Unterwegs zu Swann. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. I, aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller, Frankfurt am Main 2011, S. 185.
Zitat S. 25 zitiert nach: Felix Philipp Ingold: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur – Gesellschaft – Politik, München 2000, S. 385.
Zitat S. 25 aus: Edward Morgan Forster: Maurice, hg. von P. N. Furbank, mit Einleitung und Anmerkungen von David Leavitt, London 2005, S. 2.

**Bildnachweis**
S. 1: Igor Stravinsky's »Rite of Spring« (The Adolescents) – original production at the Théâtre des Champs Elysées, Paris, 1913. Ballets Russes de Diaghilev. IS: Russian composer, 1882 – 1971. Photo by Charles Gerschel. Le Sacre du printemps. Colourised version. Foto: culture-images.
S. 12: © Mary Wigman Stiftung im Deutschen Tanzarchiv Köln.
S. 36, 40: © A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moskau. Mit bestem Dank an den Direktor des Bakhrushin Museums Dmitrii Rodionov und seine Kolleginnen Natalia Mashechkina und Maria Cherkavskaya für ihre freundliche Unterstützung.

**Veranstalter Project coordinators**

**Kulturstiftung des Bundes German Federal Cultural Foundation**
Künstlerische Direktorin Artistic Director
**Hortensia Völckers**
Verwaltungsdirektor Administrative Director
**Alexander Farenholtz**
Wissenschaftliche Mitarbeiterin Programme Department
**Antonia Lahmé**
Leitung Kommunikation Head of Press and Public Relations
**Friederike Tappe-Hornbostel**

**Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin Centre for Movement Research at the Freie Universität Berlin**
Leiterin Zentrum für Bewegungsforschung Director of the Centre for Movement Research
**Gabriele Brandstetter**
Wissenschaftlicher Mitarbeiter research associate
**Alexander Schwan**
Freie Mitarbeiterin freelance staff
**Anne Schuh**

in Kooperation mit **TANZFONDS ERBE, RADIALSYSTEM V, HAU Hebbel am Ufer**
in cooperation with **DANCE HERITAGE FUND, RADIALSYSTEM V, HAU Hebbel am Ufer**

Eine Veranstaltung der Kulturstiftung des Bundes und des Zentrums für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin in Kooperation mit TANZFONDS ERBE, dem RADIALSYSTEM V und dem HAU Hebbel am Ufer. An event by the Federal Cultural Foundation and the Centre for Movement Research at the Freie Universität Berlin in cooperation with the DANCE HERITAGE FUND, RADIALSYSTEM V and HAU Hebbel am Ufer.