Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 62 (2011)

Heft: 4

Artikel: Traum und Wirklichkeit

Autor: Baur, Simon

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-583698

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Simon Baur

Traum und Wirklichkeit

Wird die Utopie eines spezifischen Tanzhauses verwirklicht?

Die Aufbruchstimmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts machte sich nicht nur in der Kunst, der Architektur, im Tanz und in der Musik bemerkbar, auch Museen und Theater wurden reformiert. Die neue Bewegungskultur verlangte nach neuen Bühnenkonzepten, die einstigen Ideen sind heute aktueller denn je.

Abb. 1 Teatro San Materno Ascona, Architekt Carl Weidemeyer. Foto Michael Peuckert

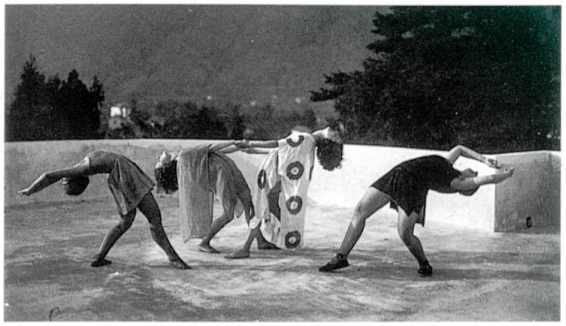

Abb. 2 Teatro San Materno Ascona, Proben auf der Terrasse, 1928 *

Guckkasten ade

In der Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte der mit Voltaire befreundete Tänzer und Choreograph Jean-Georges Noverre den Tanz als Kunstform zu revolutionieren. Das Ballett sollte Leidenschaften zeigen und die Sitten und Gebräuche des Volkes darstellen und nicht bloss dem Vergnügen dienen und dadurch in belanglosen Tanzszenen verflachen. Glaubwürdig und logisch aufgebaut sollte die erzählte Geschichte sein, expressiv und natürlich und weniger technisch und virtuos sollte der Tanz sein. Noverres Ideen werden in heutiger Zeit wieder vermehrt analysiert. Der 29. April, sein Geburtstag, gilt heute als internationaler Tag des Tanzes und damit als Hommage an einen grossen Vordenker. Noch im 19. Jahrhundert war indessen wenig zu sehen von den Neuerungen, die Noverre verlangt hatte. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt mit dem russischen Tänzer und Choreographen Vaslav Nijinsky und seinem Förderer Serge Diaghilev eine Neuausrichtung des Tanzes ein, die für das gesamte 20. Jahrhundert prägend sein sollte. Vor allem sein Ballett «L'Après-midi d'un faune» hat für Furore und Publikumsproteste gesorgt, da durch die Bewegungen des Fauns – Gehen, Dehnen, Drehen, Hinknien und vereinzelte Sprünge – dem Ballett all das verweigert wurde, was seine Ästhetik bisher begründete: harmonisch und elegant abgerundete, luftige Bewegungen, in denen der Mensch nicht wie der Faun zum Tier wird, sondern als feenhaftes Wesen der Transzendenz Ausdruck verleiht. Nijinsky plante 1918 ein autobiographisches Ballett, in dem alle Tanzbewegungen auf dem Kreis beruhen sollten, und für sich selbst sah er die Rolle eines Renaissancemalers vor, der bei einem Universalgenie in die Lehre geht. Ohne Zweifel spielte er damit auf Leonardo da Vinci und dessen Zeichnung des Vitruv-Menschen an, eine Darstellung, die sicherlich auch Rudolf von Laban zu seiner Eukinetik und Rudolf Steiner zu seiner Eurythmie inspiriert hat.

«Wie diese Figur des Vitruv-Menschen für Leonardo der Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner Bewegungslehre war, in der er der platonischen Vorstellung (Timaios) folgt, dass der Kosmos und die irdische Welt nach mathematischen Gesetzen aufgebaut sind, so sieht auch Nijinsky die Synthese aus Quadrat und Kreis als Aufgabe der getanzten Bewegungen in seiner Choreographie an, deren Anspruch weit über den Bereich der Bühne und des rein Ästhetischen hinausreicht. Diesen Anspruch auf eine allgemeine Lebensgestaltung proklamierte er explizit in seinem Tagebuch von 1918/19: «Ich bin das Leben. Theater ist Leben. Ich bin das Theater. (...) Ich mag kein Theater mit geraden Kulissen. Ich werde ein rundes Theater bauen.»[1]

Erstaunlich ist, dass bei all diesen Bestrebungen, für das Theater und auch den Tanz neue Ausdrucks- und Darstellungsformen zu finden, die Architektur nur sehr bedingt Schritt halten konnte. Während sich andere Gebäudetypen ganz pragmatisch den neuen Bedürfnissen anpassten (Schulhausbau, Kirchenbau, sozialer Wohnungsbau), existiert bis heute der spezifische Gebäudetypus für Tanzaufführungen nur in Ansätzen, auf die im Nachfolgenden eingegangen werden soll.

Die Utopie des Bewegungsparadieses

Gut möglich, dass sich Nijinsky für seine Idee eines runden Theaters von Alexander Skrjabins Skizze zu einem Tempel für die Zelebrierung des Mystère inspirieren liess. Der Mysterientempel soll «als Halbkugel-Dom über einer Wasserfläche errichtet werden, deren Spiegelung das Gebäude optisch zur Kugel ergänzen würde. (...) Mit dem als Erlösungswerk geplanten ‹Mystère›, einem alle Sinne mobilisierenden synthetischen Gesamtkunstwerk, will Skrjabin unter seiner Führung alle Künste in einem Ritual vereinigen. Dichtkunst, Musik und Plastik (von ihm verstanden als ‹Mimik› und ‹Tanz›), das Spiel des Lichtes und der Farben, endlich auch das ganze Sensorium des Menschen reizende Eindrücke wie Berührungen und Düfte sollen die am Ritual Beteiligten läutern und zu einem höheren Dasein führen.»[2]

Rudolf von Laban gilt als der Begründer des modernen Tanzes. Nicht nur eine eigene Notationsform hat er entwickelt, die es ermöglicht, Tanzchoreographien zu dokumentieren, Laban war darüber hinaus ein grosser Impulsgeber, der nicht nur Mary Wigman, Suzanne Perrottet und Kurt Jooss förderte und dessen Schaffen bis heute bahnbrechend geblieben ist.[3] Rudolf von Laban formuliert seine Ideen einer Kreisform: «Meine Halle (...), in der wir unsere ersten Reigenwerke aufführten, war natürlich auch nur eine schwache Andeutung meiner Raumphantasien. Aber wir hatten für heutige Verhältnisse immerhin recht reiche Möglichkeiten. In dieser Halle habe ich zwar niemals, wie später im Zirkus, rein plastische Tänze gezeigt, bei denen die Zuschauer rund um ▸

Abb. 3 Teatro San Materno Ascona, Besuchereingang. Foto Michael Peuckert

das Podium sassen, aber ich liess einige Male die Bühne doch in den Zuschauerraum hineinragen, so dass sie an drei Seiten von Zuschauerplätzen umgeben waren.»[4]

Und schliesslich kommt Laban auf seine Vision des runden Tanzhauses zu sprechen, wenn er schreibt: «Ich erwähne hier noch ein Phantasieprojekt, das nicht nur für ganz grosse Gruppenaufführungen und Aufzüge gedacht ist, sondern als ein Bewegungsparadies für alle Mitwirkenden und Zuschauer. Das ist das Kilometerhaus. Eine riesige Kuppel direkt über die Landschaft gespannt. Der Raum sollte ganz ohne tragende Säulen von einem künstlichen Himmelszelt überwölbt sein. Das Kilometerhaus habe ich mir in meinen Angstträumen ausgedacht, wenn in unserem erbarmungslosen Klima Festzüge, Freilichtfeste und Massenveranstaltungen zu verregnen drohten.»[5] Nicht nur Richard Wagner verwirklichte in Bayreuth seine Vision eines neuen Theatergebäudes, auch Adolphe Appia konkretisierte in der Zusammenarbeit mit Emile Jaques-Dalcroze, dem Genfer Komponisten und Entwickler der heutigen Rhythmik, in Hellerau seine Vision eines Hauses für Tanz, und Rudolf Steiner schuf mit dem Johannesbau in Dornach, dem ersten Goetheanum, einen Ort für die Aufführung seiner Mysteriendramen. In diesem ersten Bau in Dornach sind es zwei Kreise, die sich durchdringen, als ein Verhältnis zwischen dem Geistigen und dem Physischen, und in der Bühnensituation als ein Durchdringen von Zuschauerraum und Spielbühne. Diese Vereinigung unterschiedlicher Bedürfnisse wurde durch die Architektur aufgenommen, die Kapitelle der axialsymmetrisch angeordneten Säulen verwiesen auf die damals bekannten Planeten, die Basen illustrierten die Entwicklungen innerhalb von Goethes Metamorphosengedicht und referieren so auf diesen Ort des Wortes, das zur Bewegung wird. Das zweite Goetheanum, das nicht mehr in Holz, sondern nach dem Brand des ersten Baus in der Silvesternacht 1923 in Beton erstellt wurde, enthielt eine Guckkastenbühne und führte Steiners Vision einer umfassenden Durchdringung nicht mehr weiter.

Weitere Entwicklungen

1912 erschienen im Almanach *Der Blaue Reiter* Kandinskys theoretische Arbeit «Über Bühnenkomposition» sowie seine Komposition «Gelber Klang», die in Künstlerkreisen der Achse München-Berlin-Paris-Moskau für Furore sorgten. Dadurch erhält das abstrakte Theater assoziativer Bilder ohne Handlung mit den gleichwertigen Komponenten Klang (Musik und Wort), Bild (Farbe und Form) und Bewegung ein theoretisch formuliertes Fundament. Nicht nur in Zürich während des Ersten Weltkrieges werden schöpferische Versuche zur Abstraktion unternommen. 1915 kommen Teile des Triadischen Balletts von Oskar Schlemmer mit durch gestalterische Formgebung entpersönlichten und entkörperlichten Tänzern zur Aufführung. Schlemmer setzt sich in seinen Tagebüchern mit Craigs «Übermarionette» auseinander. 1917 wird das Ballett «Parade» von Erik Satie mit kubistischen Masken von Pablo Picasso in Paris aufgeführt. In Zürich kreieren Sophie Taeuber und Otto Morach 1918 in Anlehnung an den Kubismus sowie die konkrete Kunst abstrakte Marionetten. 1919 bis 1927 finden in Italien futuristische Experimente von Fortunato Depero und Enrico Prampolini statt, in denen unter anderem der Bühnenraum selbst zur dramatischen Person mit sich bewegendem Dekor umfunktioniert wird. 1922 findet in Stuttgart die Erstaufführung des vollendeten Triadischen Balletts von Oskar Schlemmer statt. Von 1921 bis 1929 realisieren Künstler wie Lothar Schreyer, Schlemmer, Xanti Schawinsky und Moholy-Nagy an den Bauhausbühnen in Weimar und Dessau abstraktes Theater der Formen, der Farben, der Klänge, der Kinetik sowie der luminaristischen Erscheinungen. Der Nationalsozialismus macht diesen Entwicklungen ein radikales Ende.[6]

Utopie ja, aber

Der neue Tanz verlangte nicht nur nach neuen Bewegungen, sondern auch nach neuen Betrachtungsweisen unter der Prämisse einer neuen Wahrnehmung. Dafür mussten neue Gebäude errichtet werden, wie dies unter dem Einfluss des Bauhauses geschah, von denen sich aber vermutlich ▸

Abb. 4 Rudolf von Laban, Projekt und Modell für ein Tanztheater, um 1930 *

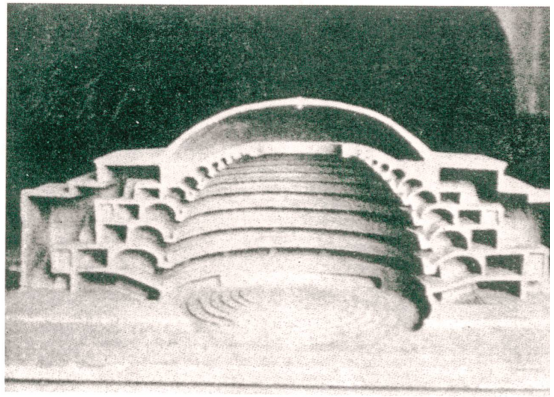

Abb. 5 Teatro San Materno Ascona, Bühne und Zuschauerraum mit speziellen ausziehbaren «Orchesterschubladen». Foto Michael Peuckert

nur ein Beispiel in der näheren Umgebung erhalten hat, das Teatro San Materno, das Carl Weidemeyer für die Tänzerin Charlotte Bara in Ascona erbaute. Nach den Vorstellungen der Auftraggeber Paul Bachrach und seiner Tochter, die sich den Künstlernamen Charlotte Bara zulegte, sollte das Teatro San Materno die Idee eines «Tempels des Tanzes» verkörpern, im Sinne der Sublimierung einer neuen Lebensform. Weidemeyer konzipierte das Gebäude als einen multifunktionalen Raum, der sich gleichzeitig für Lesungen, Aufführungen, Konzerte, Vorträge und Ausstellungen eignet. Rein äusserlich orientierte er sich an einem basilikalen Grundriss, was vor allem an der Dachform ablesbar ist, der auch die Funktion einer Freiluftbühne zukommt. Es entstand ein spartanischer Raum mit klaren Räumen, linearen Formen, einfachen Symmetrien und minimalen Volumetrien. Der Bühnenraum, der etwas erhöht und als Guckkasten konzipiert war, verfügte auch für kleine Gruppentänze über eine ausreichende Tiefe von 5 Metern und eine Breite von 8,50 Metern. Im Teatro San Materno wird ein Zusammenspiel von Tanz und Architektur vollzogen, das einmalig sein dürfte, auch wenn das Gebäude ein multifunktionaler Zweckbau ist. Ein architektonisches Element unterstreicht aber diese Verschränkung mehrfach. Es handelt sich um die Zugangsrampen zum Theater, die heute allerdings nicht mehr vorhanden sind. Ursprünglich erfolgte der Zugang für das Publikum über eine breite Rampe, die vom Niveau der heutigen Strasse bis zur Höhe der Diensträume im Erdgeschoss unter dem langen Balkon führte. Von dort führte eine zweite Rampe bis ins zweite Obergeschoss, wo man ebenerdig den absidialen Zugang zum Innenraum erreichte. Gut möglich, dass sich Weidemeyer bei der Konstruktion der unterschiedlichen Ebenen, der Oberflächen des Gebäudes und der Fenster von Adolphe Appias Bühnenbildern und seiner gebauten Vision in Hellerau inspirieren liess.[7]

Seit längerem hatte Appia sich ein Gebäude erträumt, das dazu beitragen würde, die zunehmend als unannehmbar empfundene Trennung von Zuschauer und Darsteller abzuschaffen. Damit dies geschehen konnte, benötigte er eine komplett neue Theaterarchitektur, und in Hellerau wurde sie 1913 zum ersten Mal verwirklicht. Als zentralen und grössten Raum im Institut entwarf er eine grosse, offene Halle, fünfzig Meter lang, sechzehn Meter breit und zwölf Meter hoch, die Darstellern und Publikum Platz bot, ohne jegliche Abgrenzung zwischen ihnen. Das Orchester und seine Beleuchtung waren den Blicken verborgen. Auf diese Weise schaffte er das Proszenium und die erhobene Bühne ab und verwendete zum ersten Mal seit der Renaissance eine völlig offene Spielfläche. Für Appia war es nicht nur ein praktischer Schritt, sondern auch eine tiefgreifende philosophische und gesellschaftliche Geste, denn dahinter verbarg sich eine völlig neue Haltung gegenüber der Funktion von Kunst und der Art und Weise, wie die Menschen auf sie reagieren.[8] ▸

6

7

Abb. 6 Emile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia: Christoph Willibald Gluck, Orpheus, Der Abstieg in die Unterwelt, Hellerau, 1912 *

Abb. 7 Rudolf von Laban, Projekt und Modell für ein Tanztheater, um 1930 *

Abb. 8 Alexander N. Skrjabin, Skizze zu einem Tempel für die Zelebrierung des Mystère aus den Carnets, um 1914 *

8

Abb. 9 Fassade aus Licht, Farbe und Bewegung: Das Laban Dance Centre in London von Herzog & de Meuron. Foto Margeritha Spiluttini

Auf ihrer eigenen Tanzbühne zeigte Charlotte Bara fast jedes Jahr neue Tänze, die sie anlässlich ihrer zahlreichen Gastspiele im Ausland und auch in der Schweiz kreiert hatte, wie 1932 «Die Visionen der Jeanne d'Arc» und «Eitelkeit-Vergänglichkeit», ihren einzigen Maskentanz, zu dem sie Musik aus der Oper «Orfeide» von Malipiero gewählt hatte. In den letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren machte sie eine längere, finanziell bedingte Pause und trat erst 1952 zur Eröffnung des neu hergerichteten Teatro San Materno wieder an die Öffentlichkeit. 1958 fand ihr letzter Auftritt in ihrem «Tempel des Tanzes» statt. Ihr Haus wurde aber weiterhin bespielt, Kollegen wie Raden Mas Jodjana, Willy und Delly Flay-Waldvogel, Jo Mihaly, Trudy Schoop, Valeska Gert und Rosalia Chladek traten hier regelmässig auf. Nach dem Tod Charlotte Baras 1986 machte das Gebäude eine wechselvolle Geschichte durch, war immer wieder vom Abbruch bedroht, und erst vor wenigen Jahren erkannte die Gemeinde Ascona den kulturpolitischen Wert dieses Gebäudes, was eine grundlegende Renovation zur Folge hatte. Heute wird das Gebäude als Veranstaltungsort für Ausstellungen sowie Tanz- und Musikaufführungen wieder regelmässig genutzt. Das Teatro San Materno ist innen ein Zweckbau und nähert sich aussen all jenen utopischen Entwürfen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts von den genannten Persönlichkeiten angedacht wurden. Einen sehr ähnlichen Ansatz verfolgten übrigens auch die Architekten Artaria/Schmidt, die für die Laban-Schülerin Katja Wulff ein Studio entwarfen, das in Basel hätte gebaut werden sollen, das aber aufgrund fehlender finanzieller Mittel nie verwirklicht wurde. In jüngster Zeit ist es vor allem ein Bau, der besondere Beachtung verdient: das Laban Dance Centre in London, erbaut von Herzog & de Meuron. Es soll in diesem Zusammenhang nur ganz kurz auf diesen Bau eingegangen werden (mehr Details zu diesem Bau auf den Seiten 48/49 dieses Hefts, Artikel von Kirsten Maar).

Das Laban Dance Centre in London

Wie Herzog & de Meuron in einem Text erläutern, sollte die Fassade des Gebäudes, das in Deptford im Osten von London auf einer ehemaligen Müllhalde erbaut werden sollte, bloss aus Licht, Farbe und Bewegung bestehen, um damit auch den Übergang von Aussen und Innen aufzuheben. Vielmehr als die Fassade beschäftigte sie allerdings die Gestaltung der Innenräume, sie sollten wie ein Organismus funktionieren: «Diesen Organismus verstanden wir als eine nach innen verlegte urbane Topographie, bestehend aus grossen und kleinen Häusern, aus Strassen, Gassen und Plätzen.»[9] Im Gebäude findet sich auch ein Theater. Die steile Anordnung der 300 Sitze ist ein kluger Schachzug, weil dadurch die Strategie der Verschmelzung von Bühne und Zuschauerraum erfüllt wird, indem die Zuschauer nahe an das Geschehen herangebracht werden. Die grosse Tiefe des Bühnenraumes macht das Laban Dance Centre zur grössten Bühne für zeitgenössischen Tanz in Grossbritannien.

Das Tanztheater der Zukunft muss weder ein Rund- noch ein Kuppelbau sein. Auch wenn die Visionen der vorgenannten Erneuerer des Tanzes bis heute Utopien geblieben sind, wurden zahlreiche Einzelaspekte berücksichtigt und in den modernen Tanztheaterbau integriert. Wie der Schul- oder der Spitalbau ist er ein Zweckbau, der ganz unterschiedliche Bedürfnisse abdeckt: Aus-

und Weiterbildung, Proben und Aufführungen sind in ihm möglich. Kurz: Er muss multifunktional ausgerichtet sein, da die Tanzsparte nach wie vor finanziell unterdotiert ist und sich keine eigenen Monumente errichten kann. Herzog & de Meuron haben mit dem Laban Dance Centre ein gutes Exempel statuiert und zahlreiche Wünsche, Ideen und Visionen der vergangenen Jahrzehnte in ihren Bau einbezogen. ●

Anmerkungen und Literatur

1 Hubertus Gassner. «Der Tanz der Farben und Formen». In: *Tanz der Farben: Nijinskys Auge und die Abstraktion*. Hamburg 2009, S. 50f.

2 Harald Szeemann. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau 1983, S. 283.

3 Simon Baur. *Ausdruckstanz in der Schweiz*. Wilhelmshaven 2010, S. 58–72.

4 Rudolf von Laban. *Ein Leben für den Tanz*. Dresden 1935, S. 199.

5 Rudolf von Laban. *Ein Leben für den Tanz*. Dresden 1935, S. 200.

6 Hana Ribi. *Eduard Gordon Craig – Figur und Abstraktion*. Basel 2000, S. 14ff.

7 Letizia Tedeschi. «Charlotte Bara, die ‹santa ballerina› und Carl Weidemeyer, der ‹touche-à-tout›. Anmerkungen zum Teatro San Materno in Ascona». In: *Carl Weidemeyer 1882–1976. Künstler und Architekt zwischen Worpswede und Ascona*. Mailand 2001, S. 159–185.

8 Richard C. Beacham. *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin 2006, S. 127f.

9 Gerhard Mack. *Herzog & de Meuron*, 1997–2001. Basel 2009, S. 41.

* Bildnachweise

Abb. 2: Letizia Tedeschi. «Charlotte Bara, die ‹santa ballerina› und Carl Weidemeyer, der ‹touche-à-tout›. Anmerkungen zum Teatro San Materno in Ascona.» In: *Carl Weidemeyer 1882-1976. Künstler und Architekt zwischen Worpswede und Ascona*. Mailand 2001, S. 179.
Abb. 4: Harald Szeemann. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau 1983, S. 341.
Abb. 6: Richard C. Beacham. *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin 2006, S. 141.
Abb. 7: Harald Szeemann. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau 1983, S. 341.
Abb. 8: Harald Szeemann. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau 1983, S. 283.

Riassunto
Sogno e realtà

Il teatro di danza del futuro doveva essere a pianta circolare, il confine tra platea e palcoscenico doveva essere fluido, nuovi dispositivi scenici e di illuminazione dovevano portare a una diversa percezione della danza contemporanea. All'inizio del XX secolo gli sviluppi del teatro di danza erano oggetto di numerose visioni, rimaste però quasi tutte a livello di utopia. Tra le poche testimonianze architettoniche di quell'epoca eroica della danza vi sono i teatri di Ascona, Hellerau e Berlino. Le ragioni della mancata realizzazione delle utopie non sono soltanto politiche, ma anche e soprattutto finanziarie. Se il Teatro San Materno ad Ascona rappresenta una visione tradotta in realtà, nella maggior parte dei casi gli edifici a disposizione della formazione, delle prove e delle rappresentazioni sono di tipo funzionale. Sogno e realtà hanno preso strade diverse non solo negli spettacoli di danza, ma anche nell'architettura dei teatri.

Résumé
Rêve et réalité

Le théâtre de danse du futur devait être rond, les rangs de spectateurs se fondre avec la scène, de nouveaux types de décors et d'éclairage produire une autre perception de la danse contemporaine. Au début du XXe siècle, nombreuses étaient les visions liées à la manière dont le théâtre de danse devait se développer. Certaines se concrétisèrent, comme ce fut le cas à Ascona, Hellerau et Berlin. La plupart restèrent cependant des utopies, seules quelques réalisations architecturales témoignant de cet âge héroïque de la danse. Cela s'explique par des raisons politiques, mais aussi et surtout économiques. Même si le Teatro San Materno d'Ascona représente la traduction d'une telle vision, ce sont surtout, aujourd'hui encore, des constructions utilitaires qui accueillent à la fois cours, répétitions et représentations. Rêve et réalité ont suivi des chemins différents, tant dans les spectacles de danse que dans l'architecture leur étant destinée.

Zum Autor

Simon Baur ist Kunsthistoriker und lebt vorwiegend in Basel. Er arbeitet als freier Kurator und Kunstpublizist, organisiert Ausstellungen und publiziert in den Bereichen Kunst, Architektur und Tanz. 2010 erschien seine Publikation «Ausdruckstanz in der Schweiz».
Kontakt: www.simonbaur.ch, info@simonbaur.ch