

"Les infos du paradis" : Trisha Brown : esprit de corps

Autor(en): **Neri, Louise / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 74: **Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680723>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« LES INFOS DU PARADIS »



TRISHA BROWN DANCE COMPANY, *GEOMETRY OF QUIET* /
GEOMETRIE DER STILLE, 2002.
(PHOTO: TRISHA BROWN DANCE COMPANY)

TRISHA BROWN: ESPRIT DE CORPS

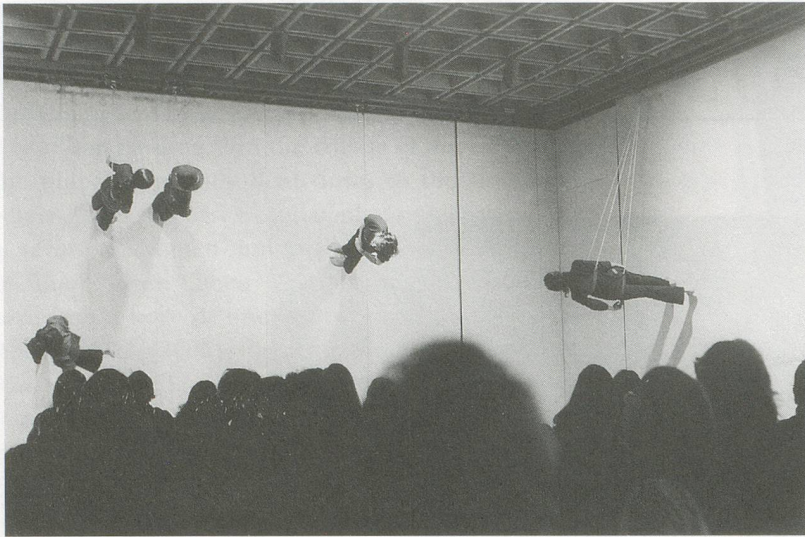
LOUISE NERI

A clear-eyed sylph, choreographer Trisha Brown brims with mercurial energy; beneath her mindful poise resides a waggish humor that bubbles unexpectedly in a deep belly

LOUISE NERI lives in Paris and London and works as a curator, editor, and writer for the visual and performing arts. She was a former editor of *Parkett*.

laugh. Her gifted, “liquid” body is renowned, and she has used it assiduously for her phenomenological investigations in the medium of dance. “The body solves problems before the mind knows you had one.”¹⁾ She perfectly embodies the “new intelligence” of the revolutionary movement research that changed the terms of contempo-

rary dance, emphasizing exploratory processes such as *ideokinesis* (movement facilitated by image or thought), Kinetic Awareness (focus on relaxed alignment of the spine and limbs to permit fluid and spontaneous movement), release techniques and directed energy (Alexander), and skeletal gesture (Klein) over the rote learning,



TRISHA BROWN DANCE COMPANY, WALKING ON THE WALL /
AN DER WAND GEHEND, 1971.
(PHOTO: CAROL GOODDEN)

goal-oriented drills, stylized tension, and muscular force of the traditional dancer's "set." From her preoccupation with the complexity and limits of the body and its gravity, Brown has formed an abstract, anti-symbolic dance vocabulary based on pure movement, gestures both common and highly idiosyncratic, and lightning reversibility. By reconceiving the body as a field of equal places with varying centers, she made it possible for dancers to initiate actions from any place in the body at any time, giving rise to an extraordinary lightness of movement that travels through the body like a wave. "People think dancers are very free spirits up there, but they're not," Brown comments. "They're perfectionists, they're

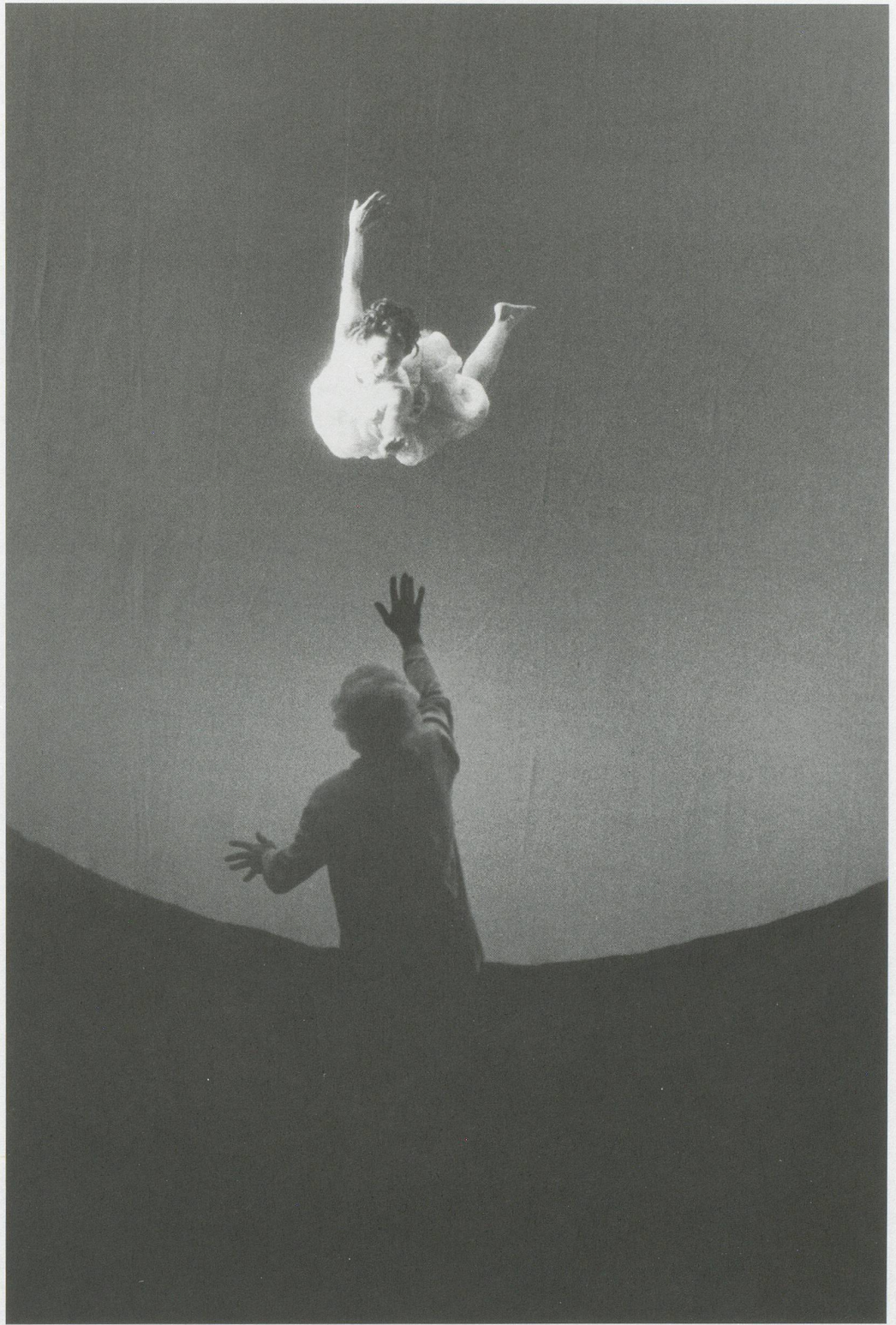
disciplined."²) In a contemporary culture where the embodied self is, again, a hotly contested idea, the exemplary body—unified, emancipated, and self-determining—has profound philosophical and political implications as a source of human potential.

In the dance world, Brown is classified as postmodernist, a term that, for her, simply means "the permission to invent." In the experimental ferment of the legendary Judson Dance Theater, which she founded with Steve Paxton and Yvonne Rainer, Brown conceived quirky, gravity-defying solos like *THE DANCE WITH THE DUCK'S HEAD* (1968), which she performed in logging boots and an elaborate papier-mâché costume and mask on a metal frame held

aloft by four men. For *MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING* (1970), she sent an invisibly harnessed dancer walking down the backside of a seven-story building as if strolling down the sidewalk, while people watched, transfixed, from the yard below. This ephemeral act, and others that followed, like *ROOF PIECE* (1971), challenged the body's perception of its own limits while opening the space of dance to the world around it. It requires little effort to relate these works to the radical environmental sculptures of Brown's contemporaries, Gordon Matta-Clark and Richard Serra. Now considered to be the crucible of post-modern performance, the Judson experiment is widely admired and emulated by a new generation of performing and visual artists. Looking back, Brown muses, "I really had no idea, I was very young and somewhat naïve. We were exploring our interests in courageous and highly self-conscious ways, however we could manage without formal structure or public support."

Thirty-five years ago, Brown formed her own company where she continues to elaborate her unique dance philosophy in original works, performed regularly across the world. In recent years, her protean creativity has revealed itself in a staggering array of events, from the revelatory American museum retrospective and book *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, organized by Hendel Teicher, which mapped her evolution as a choreographer as well as her deep affinities with vi-

TRISHA BROWN DANCE COMPANY, L'ORFEO / ORPHEUS, 1998. (PHOTO: JOHAN JACOBS)



sual art and artists, to solo exhibitions of monumental drawings that she makes by improvising directly on huge sheets of paper, using charcoal sticks gripped in her hands and feet, to highly acclaimed forays into opera, including Monteverdi's *L'ORFEO* (1998) and Sciarrino's *LUCI MIE TRADITRICI* (2001). Most recently, the Paris Opera invited her to explore the frontier of classical ballet. Using the metaphysical poetry of Czeslaw Milosz and Edna St. Vincent Millay as cues, she worked closely with three *étoiles* ("star" dancers in the classical hierarchy) to produce the movement alphabets for *O ZLÓZÓNY/ O COMPOSITE* (2004), an exquisite and otherworldly sequence of solos, duets, and trios. In the contrasting sumptuousness of the Palais Garnier, they performed to slow perfection on a bare stage lit by Brown's long time collaborator, Jennifer Lipton, against a vast night sky backdrop by Vija Celmins, accompanied by the voices and sounds of an electronic score by Laurie Anderson.

Brown's maverick career has entailed many and varied apprenticeships, beginning in Nature itself, which she describes as "my first art lesson." She speaks vividly of a childhood spent freely roaming the "dazzling edges" of Aberdeen, Washington from ocean to forest—climbing trees, pole-vaulting, playing sports with her brother, hunting and fishing.³⁾ Indeed, the leggy, fearless tomboy of her youth is never far from the skipping, gamboling steps natural to young bodies that are so much a part of

her mature choreographic vocabulary. Studying modern dance and composition at Mills College, she quickly sought more exploratory methods. When she encountered the task-based work of Anna Halprin and John Cage's chance procedures, she understood for the first time that "the modern choreographer has the right to make up the WAY that s/he makes a dance."⁴⁾ Later, working with choreographer and dancer Simone Forti, she figured out how to channel spontaneous movement into a dance form that could be precisely repeated. The first of these included the solo *TRILLIUM* (1962), named, significantly, after the wildflower that fades as soon as it is picked, and *LIGHTFALL* (1963), a daring duet with Steve Paxton. To this day, "structured improvisation" remains Brown's signature technique.

To trace Brown's trajectory from this early structuralist phase to her highly evolved choreography, with its metaphorical complexities, is to begin to grasp the depth and challenge of her vision: her innovative scoring methods that allow dance and sound to coexist at a complementary, non-interpretative distance; her mixing of private and public gestures; her tendency to work in parts, building dramaturgical cycles where forms and ideas continually come and go; her use of oppositional strategies to generate unexpected phrases and forms; and her preference to reveal what is usually hidden and conceal what is usually visible. Brown's constant experimentation and learning in dialogically related fields of artistic

inquiry have enhanced her natural aptitude for thinking abstractly, acquiring and imparting skills, adapting to new situations, and grasping intricate relationships. Those who work with her—from artists to company dancers to the charismatic baritone Simon Keenlyside, with whom she developed her stirring interpretation of *DIE WINTERREISE* (2002)—marvel at how she prompts them to explore the possibilities of instinct and self-expression and take active part in the choreographic process. In Brown's luminous wake, distinctions between genres and camps fall away; there seem to be no limits to her reach. She comments wryly, "Doing something new seems to suit me well."

This year, Trisha Brown Dance Company is celebrating its thirty-fifth anniversary with an international touring program of diverse choreographies, including the silent, exuberant *GLACIAL DECOY* (1979), Brown's earliest stage collaboration with the artist Robert Rauschenberg, where dancers clad in translucent white pleats perform in tandem with a black-and-white slide-show; the tough, abrasive *ASTRAL CONVERTIBLE* (1989), in which Rauschenberg placed the technical equipment directly on the stage so that dancers would interact with it; the exquisite and poignant *GEOMETRY OF QUIET* (2002) accompanied by a live solo for breath and flute by enigmatic composer Salvatore Sciarrino; and nascent works like *HOW LONG DOES THE SUBJECT LINGER AT THE EDGE OF THE VOLUME* (2005), part of a larger research



TRISHA BROWN DANCE COMPANY, *GLACIAL DECOY* / EISIGER LOCKVOGEL, 1979.

(PHOTO: BABETTE MANGOLTE)

project with Arizona State University incorporating the latest in digital motion-capture technology. In this piece, dancers perform alongside dynamic graphic images generated from their movement and relayed into the space of the stage. (The somewhat obscure title was whispered by one of the set computer operators to another during a preparatory working session; Brown wrote it down, thinking “What kind of poetry is this?”)

In his meditation on the ethics and practices of the language revolution, George Steiner coined

the term “extraterritorial”⁵⁾ to describe individuals like Samuel Beckett and Vladimir Nabokov, who claimed new rights to experiment and embrace the instable life of the artist by working between and beyond location, language, and genre. Taking the knowledge gained from years of rejecting convention, promoting the unified mind and body, and collaborating with kindred iconoclasts, Trisha Brown continues to explore choreographic forms and ideas in a charged and unstable mode of vitality. In doing so, she has invigo-

rated dance and its related fields with a stream of startling hybrids that are contingent, ambiguous, and unpredictable in nature. Rather like life itself.

1) Unless otherwise stated, all quotes by Trisha Brown are taken from conversations with the author.

2) Trisha Brown, *Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, edited by Hendel Teicher, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy (Cambridge: The MIT Press, 2002) p. 10.

3) *Ibid.*, p. 289.

4) *Ibid.*, p. 290.

5) George Steiner, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution* (New York: Atheneum, 1971).



TRISHA BROWN DANCE COMPANY, O ZLÓZÓNY / O COMPOSITE, 2004.
(PHOTO: ICARE)

TRISHA BROWN: ESPRIT DE CORPS

LOUISE NERI

Die Choreographin Trisha Brown wirkt wie eine helläugige Sylphide und sprudelt nur so von quecksilbriger Energie; hinter ihrer aufmerksamen Ausgeglichenheit verbirgt sich ein schalkhafter Humor, der jeweils aufblitzt, wenn sie urplötzlich herzlich zu lachen beginnt. Ihr talentierter, quasi «fließ-

LOUISE NERI lebt in Paris und London. Sie ist als Kuratorin, Redaktorin und Kritikerin im Bereich der bildenden und darstellenden Künste tätig. Bis September 1999 war sie Redaktorin von «Parkett» in New York.

sender» Körper ist berühmt und sie hat ihn unermüdlich eingesetzt bei ihren phänomenologischen Untersuchungen des Mediums Tanz. «Der Körper löst Probleme, bevor der Geist überhaupt realisiert, dass eines aufgetreten ist.»¹⁾ Brown ist die perfekte Verkörperung der «neuen Intelligenz» einer revolutionären Bewegungsforschung, welche durch eine Verlagerung der Schwerpunkte die Voraussetzungen des zeitgenössischen Tanzes grundlegend verändert hat: Ideokinetische Prozesse (durch Bilder oder Gedanken ge-

förderte Bewegungen), Bewegungsbewusstsein (Konzentration auf entspanntes aufeinander Abstimmen von Wirbelsäule und Gliedmassen, um eine flüssige und spontane Bewegung zu erreichen), Entspannungstechniken und die Lenkung der Energieströme (Alexander-Technik) sowie optimale Abstimmung auf das eigene Skelett (Klein-Technik) werden höher bewertet als das repetitive Lernen, der zielgerichtete Drill und die Hochstilisierung der Spann- und Muskelkraft in der traditionellen Tanzausbildung. Durch die Be-

schäftigung mit der Komplexität und den Grenzen des Körpers und seiner Schwerkraft hat Brown ein abstraktes, antisymbolisches Tanzvokabular entwickelt, das auf reiner Bewegung beruht, auf ganz gewöhnlichen, aber auch höchst idiosynkratischen Gesten und deren blitzschneller Umkehrbarkeit. Indem sie den Körper neu als eine Zone gleichwertiger Stellen mit wechselndem Mittelpunkt begriff, verschuf sie den Tänzerinnen und Tänzern die Möglichkeit, jederzeit von einer beliebigen Körperstelle aus Bewegungen auszulösen, was zu einer aussergewöhnlichen Leichtigkeit der Bewegung führt, die wellenartig durch den Körper läuft. «Die Leute denken, dass die Tänzer auf der Bühne extrem freie Geister seien, aber sie sind es nicht», sagt Brown. «Es sind Perfektionisten mit sehr viel Disziplin.»²⁾ In unserer zeitgenössischen Kultur, wo die Verkörperung des Selbst als Idee erneut heiss umstritten ist, kommt dem exemplarischen Körper – einheitlich, emanzipiert und selbst bestimmt wie er ist – als Quelle menschlichen Potenzials grosse philosophische und politische Bedeutung zu.

In der Tanzszene gilt Brown als Vertreterin der Postmoderne, ein Begriff, der für sie so viel bedeutet wie «die Erlaubnis frei zu improvisieren». Im experimentellen Gärkessel des legendären Judson Dance Theater, das sie zusammen mit Steve Paxton und Yvonne Rainer gründete, schuf Brown ausgefallene, sich der Schwerkraft widersetzen Solos, wie *THE DANCE WITH THE DUCK'S HEAD* (Der Tanz mit dem Entenkopf, 1968),

den sie in Holzfällerstiefeln und einem raffinierten Kostüm aus Papiermaché auf einem Metallgerüst tanzte, das von vier Männern in die Höhe gestemmt wurde. Für *MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING* (Mann an der Seite eines Gebäudes hinuntergehend, 1970) liess sie einen unsichtbar angegurten Mann an der Fassade eines siebenstöckigen Hauses hinunterspazieren, als bewege er sich auf dem Gehsteig, während die Leute auf dem Platz darunter wie versteinert zuschauten. Diese flüchtige Aktion und andere, die ihr folgten, etwa *ROOF PIECE* (Dachstück, 1973), reizten das Gespür des Körpers für seine eigenen Grenzen aus und öffneten gleichzeitig den Tanzraum zur Umwelt hin. Es bedarf keiner grossen Anstrengung, diese Arbeiten mit den radikalen, ihr Umfeld einbeziehenden Skulpturen von Browns Zeitgenossen Gordon Matta-Clark oder Richard Serra in Verbindung zu bringen. Heute gilt das Judson-Experiment als Schmelztiegel der postmodernen Performance und ist für eine neue Generation von Performance- und bildenden Künstlern zum bewunderten Vorbild geworden. Im Rückblick sinniert Brown: «Ich hatte wirklich keine Ahnung, ich war sehr jung und etwas naiv. Wir gingen mutig und extrem selbstbewusst dem nach, was uns interessierte, aber wir kamen ohne formelle Strukturen oder öffentliche Unterstützung aus.»

Vor nunmehr fünfunddreissig Jahren gründete Brown ihre eigene Tanztruppe, mit der sie ihre einzigartige Tanzphilosophie wei-

terspinnt und regelmässig neue Stücke uraufführt und auf der ganzen Welt zeigt. In den letzten Jahren wurde ihre vielseitige Kreativität durch eine umwerfende Reihe von Veranstaltungen offenbar. Diese reichten von der aufschlussreichen – von Hendel Teicher realisierten und von einem Katalog begleiteten – Retrospektive im New Yorker New Museum for Contemporary Art, «Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001», die ihre Entwicklung als Choreographin ebenso nachzeichnete wie ihre tiefen Affinitäten zu bildenden Künstlern und ihrer Kunst, über Ausstellungen ihrer monumentalen Zeichnungen, die sie – in beiden Händen und Füssen Kohlestifte haltend – spontan auf



TRISHA BROWN DANCE COMPANY,
GEOMETRY OF QUIET /
GEOMETRIE DER STILLE, 2002.

(PHOTO: TRISHA BROWN DANCE COMPANY)

riesige Papierbögen zeichnet, bis zu erfolgreichen Ausflügen in die Welt der Oper, etwa mit Monteverdis L'ORFEO (1998) oder Sciarrinos LUCI MIE TRADITRICI (2001). Und erst jüngst wurde sie von der Pariser Oper eingeladen, die Grenzen des klassischen Balletts zu erforschen. Ausgehend von metaphysischen Gedichten von Czeslaw Milosz und Edna St. Vincent erarbeitete sie zusammen mit drei Startänzern (Aurelie Dupont, Manuel Legris, Nicolas Le Riche) das Bewegungsalphabet von O-ZLÓ-ZÓNY/O COMPOSITE (2004), eine herrliche Abfolge von Solos, Duetten und Terzette wie aus einer anderen Welt. In starkem Kontrast zur üppigen Ausstattung des Palais Garnier tanzten sie mit laufend zunehmender Perfektion auf der von Browns langjähriger Mitarbeiterin, Jennifer Lipton, beleuchteten, kahlen Bühne vor dem Hintergrund eines riesigen Nachthimmels von Vija Celmins, begleitet von den Stimmen und Geräuschen eines elektronischen Soundtracks von Laurie Anderson.

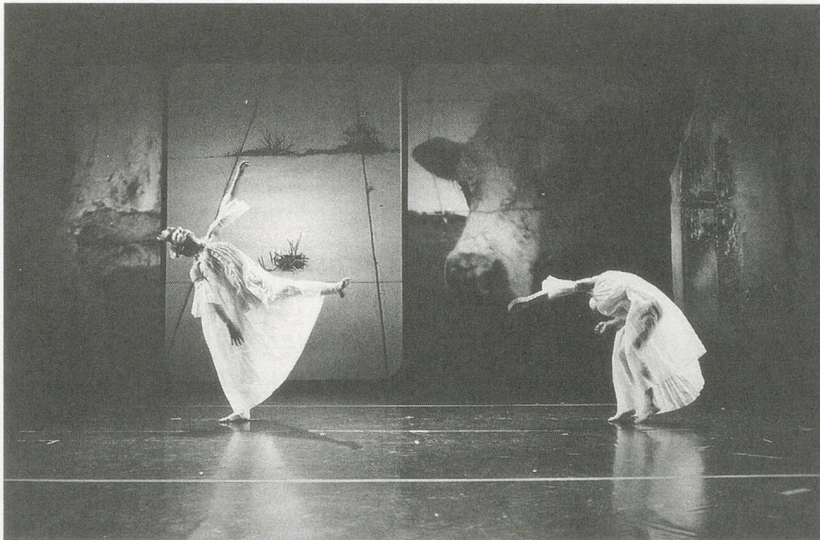
Im Lauf ihrer Aussenseiterkarriere hatte Brown viele, sehr unterschiedliche Lehrmeister und Lehrmeisterinnen, angefangen bei der Natur selbst, von der sie als «mein erster Kunstunterricht» spricht. Sie erzählt eindrücklich von einer Kindheit, in der sie die «schillernen Randzonen» von Aberdeen, Washington durchstreifte, vom Meer bis zum Wald – auf Bäume kletternd, stabhochspringend, mit ihrem Bruder diverse Sportarten ausübend, jagend und fischend.³⁾ Und tatsächlich steckt etwas von dem langbeinigen, furchtlosen

Wildfang, der sie in ihrer Jugend war, in den – für den jugendlichen Körper ganz natürlichen – hüpfenden und springenden Schritten, die einen wesentlichen Teil ihres reifen choreographischen Vokabulars ausmachen. Schon als sie am Mills College Modernen Tanz und Komposition studierte, begann sie nach experimentelleren Methoden Ausschau zu halten. Und als sie die ganz an der jeweiligen Aufgabe orientierte Arbeitsweise von Anna Halprin und John Cage's *chance operations* (Zufallsoperationen) kennen lernte, verstand sie zum ersten Mal, dass «eine moderne Choreographin das Recht hat, selbst zu erfinden, wie sie einen Tanz darstellen will.»⁴⁾ Später, als sie mit der Choreographin und Tänzerin Simone Forti zusammenarbeitete, fand sie heraus, wie sie spontane Bewegungen in eine tänzerische Form bringen konnte, die sich exakt wiederholen liess. Die erste Arbeit war TRILLIUM (Dreiblatt, 1962), benannt nach einer Wildblume, die verwelkt, sobald man sie pflückt, und LIGHTFALL (Lichtfall, 1963), ein kühnes Duett mit Steve Paxton. Und noch heute ist diese «strukturierte Improvisation» ihr technisches Markenzeichen.

Verfolgt man Browns Weg von dieser frühen, strukturalistischen Phase bis zu ihren ausgeklügelten Choreographien in ihrer ganzen metaphorischen Komplexität, beginnt man die Tiefe und das Provokative ihrer Vision zu ahnen: ihre innovative Weise der Vertonung, die Tanz und Ton in einer einander ergänzenden, nicht interpretierenden Distanz nebeneinander bestehen lässt; ihre Vermischung

von privaten und öffentlichen Gesten; ihre Tendenz in Teilen zu arbeiten und dramaturgische Zyklen zu bilden, in denen Formen und Ideen fortwährend kommen und gehen; ihr Arbeiten mit Gegensätzen, um unerwartete Wendungen und Formen zu erzeugen; ihre Vorliebe zu enthüllen, was gewöhnlich verborgen bleibt, und zu verbergen, was gewöhnlich sichtbar ist. Browns fortwährendes Experimentieren und Lernen in künstlerischen Forschungsgebieten, die miteinander im Dialog stehen, haben ihre natürliche Abstraktionsfähigkeit gesteigert und auch ihre Fähigkeit, Fertigkeiten zu erwerben und weiterzuvermitteln, sich an neue Situationen anzupassen und komplizierte Beziehungen zu durchschauen. Jene, die mit ihr zusammenarbeiten – von Künstlern über die Mitglieder von Tanzensembles, bis zum charismatischen Bariton Simon Keenlyside, mit dem sie ihre aufwühlende Interpretation von Schuberts WINTERREISE (2002) entwickelte –, sie alle staunen darüber, wie Brown sie dazu bringt, die Möglichkeiten von Instinkt und Selbstaussdruck zu erforschen und aktiv am choreographischen Prozess teilzuhaben. In Browns gleissendem Kielwasser fallen die Unterschiede zwischen Genres und Lagern in sich zusammen; nichts scheint für sie unerreichbar. Sie meint dazu nur lakonisch: «Offenbar liegt es mir, Neues auszuprobieren.»

Dieses Jahr feiert die Trisha Brown Dance Company ihren fünfunddreissigsten Geburtstag mit einem internationalen Tournee-



TRISHA BROWN DANCE COMPANY, *GLACIAL DECOY* / EISIGER LOCKVOGEL, 1979.

(PHOTO: BABETTE MANGOLTE)

programm mit verschiedenen Stücken, darunter auch das stumme, brutal ungezügelte *GLACIAL DECOY* (Eisfalle, 1979), Browns erste gemeinsame Arbeit mit Robert Rauschenberg; die Tänzer trugen weiss schimmernde plissierte Gewänder und bewegen sich synchron zu einer Diaprojektion von Schwarzweissbildern oder das herausfordernde *ASTRAL CONVERTIBLE* (1998), Rauschenberg hatte die technische Anlage direkt auf der Bühne platziert und die Tänzer interagierten mit ihr, das oszillierend treffsichere *GEOMETRY OF QUIET* (Geometrie der Stille, 2002), begleitet von einem Live-Solo für Atem und Flöte des geheimnisvollen Komponisten Salvatore Sciarrino; und Werke, die

noch in Entstehung begriffen sind, wie *HOW LONG DOES THE SUBJECT LINGER AT THE EDGE OF THE VOLUME* (Wie lange verweilt das Subjekt am Rande des Volumens, 2005), Teil eines umfassenderen Forschungsprojekts an der Arizona State University, bei dem das Neuste in Sachen digitaler Technik zur Bewegungsaufzeichnung zum Einsatz kommt. In diesem Stück bewegen sich die Tänzer entlang lebendiger grafischer Bilder, die durch ihre eigene Bewegung erzeugt und in den Bühnenraum projiziert werden. (Den etwas rätselhaften Titel hat ein Computerspezialist auf dem Set während einer vorbereitenden Arbeitssitzung seinem Kollegen zugeflüstert; Brown hat sich das notiert und ge-

dacht: «Was für eine Art von Poesie das wohl ist?»)

In seiner Meditation über Ethik und Praxis der Sprachrevolution hat George Steiner zur Beschreibung von Individuen wie Samuel Beckett und Vladimir Nabokov den Ausdruck «exterritorial» geprägt und neu das Recht eingefordert zu experimentieren und die unstete Lebensweise des Künstlers zu übernehmen, indem er zwischen und jenseits von Ort, Sprache und Gattung arbeitete.⁵⁾ Mit der ihr eigenen, energiegeladenen und unstillen Vitalität und mit dem ganzen Wissen, das sie in ihrer jahrelangen Ablehnung bestehender Regeln gesammelt hat, indem sie für die Einheit von Geist und Körper eintrat und sich mit gleich gesinnten Bilderstürmern zusammenschloss, führt Trisha Brown ihre Erforschung choreographischer Formen weiter. Der Tanz und die mit ihm verwandten Disziplinen haben neue Lebenskraft gewonnen, dank des Zustroms von Browns aufregend hybriden Formen, die von Natur aus zufällig, ambivalent, paradox und unberechenbar sind. Eigentlich wie das Leben selbst.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Falls nicht anders erwähnt, stammen alle Zitate aus Gesprächen der Autorin mit Trisha Brown.

2) Trisha Brown, *Dance and Art in Dialogue*, 1961–2001; herausgegeben von Hendl Teicher; Addison Gallery of American Art, Phillips Academy (Cambridge, The MIT Press, 2002) S. 10.

3) Ebenda, S. 289.

4) Ebenda, S. 290.

5) George Steiner, *Exterritorial: Schriften zur Literatur und Sprachrevolution*, übers. von Michael Harro Siegel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.