

VOM FLÜSSIGEN UND DEM GEMISCHTEN • ZEITSPANNE
GRÜN, PETROL, TÜRKIS, BLAU • ETWAS ÜBER STILLEBE
N UND STOFFWECHSEL • TOTENFEIER • AUFERSTEHUN
M GEMISCHTEN • GRÜN, PETROL, TÜRKIS, BLAU • ZEITSP

(b)reaching stillness

Lea Moro

*Dieses Booklet entstand aus dem
Recherchematerial und begleitet das Stück
(b)reaching stillness.
Text Maja Zimmermann*

«Man nehme zu Pulver-gedörrte Fliegen,
benetze sie mit Regen-Wasser, setze sie
denn an die Sonne, so werden zu Stunden
andre Fliegen draus werden.»

Balthasar de Monconys, Eintrag im Reisetagebuch, um 1665¹



ÜBERBORDENDE RÄNDER. ZYKLISCHE RUHE

ETWAS ÜBER STILLEBEN

Betrachten wir Stilleben, ist es ein haptisches Schauen, das sich einstellt. Den detailreich ausgearbeiteten Oberflächen entlangleitend, sinkt der Blick in die Tiefe des Bildaufbaus, ins Mark der dargestellten Dinge hinein. Im Inneren der Trauben, hinter hellem Fruchtfleisch, sind ihre Kerne zu sehen. Auf den Gläsern spiegeln sich die Wolken, die hinter dem reflektierten Fenster vorüberziehen.

Barocke Stilleben sind genaue Beobachtung und mimetisch abgebildete Texturen. Materialitäten, die, dank künstlerischer Fertigkeit, im Bild zum Leben erwachen. In der Betrachtung der Natur, welche man von einer dynamischen, künstlerischen Schöpfungskraft durchzogen sah, trafen sich Natur- und Kunsttheorien jener Zeit. Das 16. und 17. Jh war geprägt von der Frage nach Ursprung und Ende des Lebens. Diese wurde von verschiedenen, sich widerstreitenden Ansätzen, zwischen biologischen Erklärungen, Aristotelischer Substanzlehre und christlichem Glauben, zu beantworten versucht. Im Stillebengenre, besonders in den sogenannten *Sottoboschi*, jenen Waldbodenmotiven, in denen sich im feuchten Moos noch lebendes Getier, Frösche, Schmetterlinge, Tulpen, Disteln oder Winden tummeln, werden diese Aushandlungen sichtbar.² Aus den Tiefen des Erdbodens, aus toten oder nie lebendigen Stoffen hebt sich überall neues Leben empor. So gesehen, ahmen die Stillebengemälde nicht einfach Wirklichkeit nach, sondern agieren in gleichem Maße schöpferisch wie die Natur selbst.³ Im Materiellen und Partikulären bleibend, bringen Farbe, Struktur und Komposition aktiv neue Einzeldinge hervor.

OVERFLOWING BORDERS. CYCLICAL REST

ON THE STILL LIFE

To see a still life is a tactile watching. The gaze slides across detailed surfaces into the depths of the composition, to the very core of the objects portrayed. Inside the grape, behind its pale flesh, one can see seeds. In the reflections of the glasses one can make out the clouds floating past the window pane.

The natural and aesthetic theory of the Baroque period converge in the precise observation and technically virtuosic imitations of textures and material. This era was characterized by questions about the beginning and end of life. The different and conflicting approaches of biological explanation, Aristotelian substance theory, and the Christian faith combined into a way of viewing nature as pervaded with a dynamic and artistic power to create. This becomes especially clear in the still-life genre of *Sottoboschi*, the portrayal of forest floors, through which tumble living creatures, frogs, butterflies, tulips, thorns.² New life rises from the depths of the earth, from dead or inanimate matter. Seen in this light, a still-life painting never simply imitates a reality, it is as generative as nature itself.³ By focusing on the material and the specific, new singularities are created by colours, structure, and composition. Thus the paintings do not portray immobility, but rather a permanent movement of birth and decay, rise and fall.

In classical times, Aristotle described how life could spontaneously come into being: mice from flour, maggots from rotting meat, toadstools from the damp forest floor.

Die Gemälde zeigen folglich keinen Stillstand, sondern die permanenten Bewegungen des Entstehens und Vergehens, des Auftauchens und Zerfallens.

Bereits in der Antike wurde von Aristoteles beschrieben, wie Mäuse aus Mehl, Maden aus verfaulendem Fleisch und Pilze aus feuchtem Waldboden spontan entstanden. Diese Urzeugung, bei welcher Lebewesen direkt aus formlosen Stoffen hervorgingen und nicht von formgleichen Lebewesen abstammten, war als freie Morphose ein irritierendes und faszinierendes Phänomen jener Zeit. Bis ins 17. Jh hinein blieb diese «Entstehung aus Fäulnis» bei der aus unbelebter Materie, aus faulem Stoff oder erwärmtem Schlamm, «spontan» Leben entstehen konnte, unter dem Begriff *generatio spontanea* als biologische Tatsache erhalten.⁴

Man nahm also an, dass der Materie selbst ein Potential für Leben innewohnte, das – sofern die Umstände günstig waren – aus sich selbst heraus entstehen konnte. Quallen, Würmer, Muscheln, Pilzen und Insekten wurde diese spontane Zeugung, aus dem Waldboden ausbrechend, dem verfaulenden Kadaver entsteigend, zugesprochen. Was vielen dieser scheinbar spontan gezeugten Lebewesen gemein war, ist ihre relativ kurze Lebensdauer. Gleichsam in der Urzeugung verausgabt, blüht ein solches Leben nur kurz auf – und erlischt wieder. Meist sind es kleinere Pflanzen und Lebewesen wie Insekten, denen man diese Art der Entstehung zusprach. «Dennoch geschieht es auch hin und wieder bei größeren Gewächsen, z.B. wenn es viel regnet oder eine besondere Beschaffenheit der Erde oder der Luft dafür verantwortlich ist.»⁵ Man war fasziniert von schwüler Luft und feuchtem Erdboden, die zusammen Frösche, Pilze, Moose und Insekten hervorbrachten.

Stilleben sind Moder und Schlick der *generatio spontanea*. Stilleben sind Erdboden. Sind Fäulnis, Verwesung und Transformation. Und Farbe.

This spontaneous genesis, by which living things came forth from formless matter and not, for example, from a similar organism, was a vexing and fascinating phenomenon at the time. *Generatio spontanea* was a biological concept used well into the 17th century to describe «origination through rot.» Inanimate matter, such as rotting substances or warmed mud, could be a place where «spontaneous» life originated.⁴

One thus assumed that material substances contained an innate potential for life. As long as the circumstances were appropriate, life could appear. Jellyfish, worms, mussels, mushrooms, and insects were assigned this capacity for spontaneous generation: creeping out from the forest floor, rising up from the rotting cadaver. Many of the organisms capable of seemingly spontaneous genesis also had relatively short life spans. Having already spent so much energy on coming into being, such a life could only blossom for a short time before lapsing back into nothing. This type of genesis was usually ascribed to smaller kinds of plants and insects: «However, it also happens with larger specimens, for example if it rains a lot or a certain type of earth or air wills it so.»⁵ Humid air and damp earth fascinated with their combined capacity to bring forth frogs, toadstools, moss, and insects.

Still lifes are the mud of the *generatio spontanea*. Still lifes are earth. Are decomposition, rotting, and transformation. And colors.



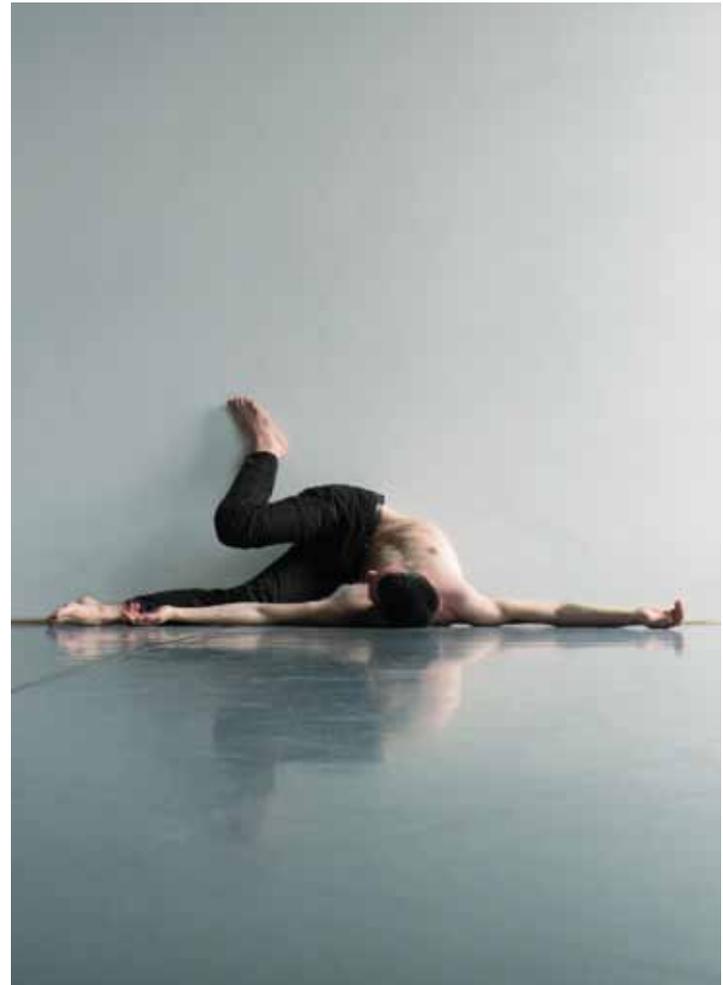
«Die Champignons oder Erdschwämme
bedeuten die kurze Zeit, oder den
plötzlichen Auf- und Untergang.»

De Lairesse, Mahler-Buch, 1728⁶

GRÜN, PETROL, TÜRKIS, BLAU

Analog dazu wurden auch auf maltechnischer Ebene Metamorphosen betrieben. Lebewesen und Gegenstände wurden durch Farbschichtung gleichsam aus dem Bildgrund herausgearbeitet. Vorder- und Hintergrund wurden so nicht zuerst durch Umrisslinien getrennt, sondern das eine entstand vor oder aus dem anderen. Formbildungsprozesse wurden maltechnisch als Verhärtungen ehemals weicher Ursprungsmasse verstanden.⁷ Diese kompositorischen Kräfte des Mischens und Zusammenfügens von Pigmenten ließen lebendige Kreaturen entstehen. Die Veränderbarkeit der Farbe war bereits im Verfahren der komplexen Herstellung von Pigmenten aus zermahlten Mineralien, oxidiertem Blei oder extrahierten Pflanzenstoffen angelegt. Gemischt wurde den Farben spezifische Qualitäten wie feucht, herb oder heiß zugesprochen. Diese qualitativen Eigenschaften der Farben besaßen eine affizierende, wenn nicht gar giftige oder heilende Wirkung.

Genauso grundlegend wie das alchemistische Extrahieren von Pigmenten aus verschiedensten Stoffen war im Barock das Experimentieren mit Prismen, die das Licht in seine Spektralfarben aufspaltet. Und es wurde beobachtet, wie das Sonnenlicht, das überhaupt erst Farben hervorbringt, den Gegenständen Farben verleiht, die diese eigentlich gar nicht besitzen. Die sich nur momenthaft auf ihre Oberfläche legen. So waren die gemischten Farben der Natur im barocken Verständnis nur von temporärer Dauer. Farben konnten ganz plötzlich oder kaum merklich langsam verdicken, abdunkeln oder verblassen.⁸ Und sich im permanenten Überlagern ständig neu mischen. Unbeständig, sich fortlaufend transformierend. Blüten, Früchte oder Haare wechseln ihre Farben im Prozess des Reifens, im zeitlichen Vergehen. So wurden auch in den Stilleben den Gegenständen reizvoll angefaulte Stellen oder bunte Widerscheine aufgemalt. Und der sich stetig verändernde Zustand im Vorübergehen eingefangen.



«Glänzend heißt nichts anderes als Zusammenhalt und Dichte des Lichtes. Denn eine goldartige Farbe entsteht, wenn das Gelbe und Sonnenartige stark verdichtet wird und glänzt. Deshalb scheinen auch Nacken von Tauben und Wassertropfen goldfarben, weil das Licht reflektiert wird.»

Pseudo-Aristoteles, De coloribus, vmtl. Ende 13.Jh.⁹



GREEN, CYAN, TURQUOISE, BLUE

During the same period, different metamorphoses transpired in the realm of painting. Organisms and objects became discernible from the background through the layering of color. Foregrounds and backgrounds were not separated by contour lines, but came into being in front of or behind the other. The process of creating form came to be understood as the hardening of formerly soft matter.⁷ The compositional strengths of mixing and combining pigments brought forth living creatures. The malleability of a color began in the complex production of pigments from ground minerals, oxidized lead, or extracted plant essences. Once mixed, such colors were given specific qualities such as damp, bitter, or hot. These qualities had palpable effects, including poisonous or healing potential.

As important as the alchemical extraction of pigments from different substances was the splitting of colors of light through prisms. However, mixed colors were only temporary to the Baroque mind: only sunlight could lend color to objects, which were not thought to possess a color of their own. The sun laid colors across their surfaces. Thus colors of objects and organisms were temporary. The colors of nature could, suddenly or gradually, thicken, darken, or pale, combining in a permanent layering.⁸ Thus, such colors were not eternal, but were transforming all the time. Blossoms, fruits, and hair changed their colors in the process of ripening, a temporal decay. Rotten spots, bright glares or points of light were worked into the objects of the still life. Ever changing states were captured in passing by.

«The Black aforesaid is an evident sign, that in the beginning the Matter and Composition doth begin to purge it self, and to dissolve into small Powder, less than the Motes in the Sun; or a glutinous Water, which feeling the heat, will ascend and descend in the Glass: at length it will thicken and congeal,

and become like Pitch, exceeding Black; in the end it will become a body, and Earth, which some call Terra foetida; for then by reason of the perfect Putrefaction, it will have a scent or stink like unto Graves newly opened, wherein the Bodies are not thorowly consumed.»

Englisches Handbuch aus dem 17. Jahrhundert¹⁰





ZEITSPANNEN UND STOFFWECHSEL

Zeit ist dann Veränderung eines Zustandes, sie ist Bewegung. Nur in Prozessen, in sich aktualisierenden Ereignissen, wird diese Zeit ablesbar.

Metabolische Vorgänge im Inneren unseres Körpers sind schwer zu beobachten. Selbst in absoluter Ruhe bauen unsere Organe Stoffe ab, und auf. Das Verdauen von Nahrung, die Reinigung des Blutes oder der Sauerstoffaustausch ereignen sich auch ohne äußerlich wahrnehmbare Bewegung. Und doch bestimmen diese Rhythmen unsere Wahrnehmung von Zeit. Nicht mechanische Zeitmessung, sondern biologische Uhren zeigen die stoffwechselbedingten Eigenzeiten an. Sie sind autonome Zyklen mit externer Justierung, die uns mit äußeren und inneren Rhythmen in Takt bringen, uns synchronisieren.¹¹

In Ruhe. Im Rhythmus. Als Pause.

Konstanter Austausch zwischen unseren Zellen, beständiges Wabern der Zellflüssigkeit oder primäres Atmen der Gehirnflüssigkeit. Weder vom Herzschlag noch von der Lungenatmung gesteuert, wird diese Flüssigkeit unablässig produziert und abgebaut. Selbst wenn diese stille, schützende Bewegung der Gehirnflüssigkeit eher als blinder Fleck in unserer anatomischen Vorstellungskarte existiert.

Liegen und den Blick nach hinten in die Augenhöhle richten. Schmetterlingsknochen. Spüren, wie die Wellenbewegungen der Gehirnflüssigkeit ins Bewusstsein dringen. Rhythmische Pulsieren. Jede minimale Bewegung wird von diesem Nachspüren geleitet. Die Bewegungen des Kopfes werden weit hinten im Schädelknochen initiiert. Der Rest des Körpers folgt nach.

Pause. Ruhe. Rhythmus. Pause.

TIMESPANS AND METABOLISMS

Time is then the change of a condition, time is movement: it can only be read in processual happenings. The digestion of food, the cleansing of the blood or the absorption of oxygen happen without observable movement outside the body. Metabolic processes on the inside of our bodies are difficult to observe. Even at absolute rest, our organs continue to dissipate and produce substances. Yet these rhythms determine our feeling of the passing of time. Not mechanical, but biological clocks determine metabolic rhythms. They are autonomous cycles with external adjustments, they bring our outer and our inner rhythms into the same time, they allow us to synchronize.¹¹

At rest. In movement. As a pause.

A constant exchange amongst our cells, a continuous trembling of the cellular fluids, the primal breathing of the cerebral fluid. Controlled neither by the pulse nor by the breath, this fluid is constantly being produced and dissolved. The silent, protective movements of the cerebral fluids are at best the blind spot of our anatomical imaginations.

Lying down and directing the gaze, eyes closed, back into the hollows of the eye socket. The sphenoid bone. Feeling how the pulsing movements of the cerebral fluid pervade the consciousness. Rhythmic pulsing. Every tiny movement is directed by this sensation. The movements of the head are initiated far back, at the base of the skull. The rest of the body follows.

Pause. Rest. Rhythm. Pause.

Sinking into the body, the attention is drawn down, drawn inwards. Channeled into one small surface. Movement is only perceived as minimal change. Time now measures these changes. There can be no pause, no immobility. Not even slowness: only individual temporalities.

In den Körper hineinsinkend, wird Aufmerksamkeit heruntergefahren, hineingesogen. Auf eine kleine Fläche kanalisiert. Bewegung wird nur noch als minimale Veränderung wahrgenommen. An diesen Veränderungen misst sich die Zeit. In diesem Sinne kann es keinen Stillstand geben. Nicht einmal Langsamkeit, nur individuelle Zeitlichkeiten.



VOM FLÜSSIGEN UND DEM GEMISCHTEN

Glas und Wasser haben dieselbe chemische Eigenschaft, beides sind amorphe Stoffe, also «flüssige», sich ständig verändernde, Substanzen, im Gegensatz zu kristalliner Materie. In Flüssigkeiten ordnen sich Teilchen öfter als Fünfecke aneinander, was in der Kristallographie nicht vorkommt.¹² Doch sind diese Verbindungen zeitlich nicht stabil. Auch das Glas ist also flüssig, nur seine Zeitlichkeit ist eine andere.¹³ Der Fluss ist das Motiv. Oder vielleicht das Meer. Nicht das stille Wasser eines Sees. Keine Reflexion, keine perfekte Spiegelung, keine mimetische Wiedergabe. Aber Brechung, Wirbel, mäandernde Veränderung. «One thing leads to another to another to another and so on.»¹⁴

Der griechische Philosoph Empedokles hinterließ Texte zwischen Mythos und genauer Naturbetrachtung. Sie sind uneinheitlich und unbestimmt. Und sie sprechen von ewiger Metamorphose, ohne Geburt aus dem Nichts, und ohne tilgenden Tod. «Nur Mischung gibt es vielmehr und Austausch des Gemischten.»¹⁵ Die Formen der Lebewesen entstehen nicht nachträglich aus passiver Materie, vielmehr mischen sich die Stoffe direkt immer wieder neu, zu unabgeschlossenen Einheiten. Sogar das Sehen wird zum stofflichen Durchnässen der Grenzen, zur wässrigen Benetzung.¹⁶ Diese Materie tritt nicht nachträglich in Relationen ein, wird nicht nachträglich in Form gebracht, sondern ist selbst. Ist Strom, Fluss, amorph und ontogenetisch.¹⁷

Es geht nicht um Dinge, nicht um ein Sein der Materie, sondern um die nicht lokalisierbare, mäandernde, ruhende oder irgendwo ausbrechende Materie. Das einzige, was dabei feststeht, ist die Veränderung, die permanente Auflösung und Neuzusammensetzung. In diesem Werden und Vergehen, im Aufstieg und Fall, *descensus und ascensus*¹⁸, behauptet sich Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit. Dabei sind die Dinge das Gegenteil von ewig. Sie zerfallen, folgen einem Todestrieb, geraten in Unordnung.

ON FLUIDITY AND MIXTURES

Glass and water share a chemical quality: they are both amorphous substances, «fluids», in contrast to crystalline materials. In fluids, particles often connect as pentagons, which is impossible in crystallography.¹² However, such compounds are not temporally stable. Thus glass is also fluid, yet its temporality is different from other fluids.¹³ The river can be a motif, or better yet the ocean. Not the still waters of a lake. No reflection, no perfect mirroring or mimetic representation. Instead, refraction, turbulence, meandering change. «One thing leads to another to another to another and so on.»¹⁴

The Greek philosopher Empedocles left us texts suspended between myth and precise observations of nature. They are non-uniform and indefinite. They speak of eternal metamorphosis, without birth from nothing, without the erasure of death. «Rather, there are only mixtures, and the exchange of what is mixed.»¹⁵ The forms of living organisms do not come into existence from passive material. Instead, substances combine into something new again and again, into unfinished entities. Even vision becomes a material soddening of borders, a dampening.¹⁶ This matter does not subsequently enter into relations, it is not put into a later form, it is itself. It is current, flow, amorphous and ontogenetic.¹⁷

This is not about objects or the essence of matter. It is about non-locatable, meandering, resting, and sometimes emerging matter. The only thing that remains the same is change, a permanent dissolution and re-combination. In this becoming and decay, rise and fall, *descensus and ascensus*¹⁸, constancy and permanence can be found, even though these things are the opposite of eternal. They decay, pursue death, dive into disorder. And yet exactly this «morbid sluggishness of things» prevents their being contained, finished. Only their attempts to resist decay can animate creativity and vitality.¹⁹

Doch gerade diese «morbide Trägheit der Dinge» verhindert ihre in sich abgeschlossene, fertige Einheitlichkeit. Erst ihr Streben, dem Verfall entgegen, ermöglicht ihre Kreativität und Vitalität.¹⁹

«In the light, water is water more simply. Under the cover of ugly, evasive colors, black is constant. This water is full of constant things – unspeakable, unpronounceable things. [...] I try to visualize the viruses and bacteria as well, like hepatitis and e coli and the little bacteria of dysentery and cholera and that disease called Weils and, who knows, maybe a remnant plague, just lingering the way things tend to do near water.»

Roni Horn, Still Water (The River Thames, for Example), 1999 ²⁰

BURIAL CEREMONY – RESURRECTION

Such an understanding of life contains a concept of death as already having happened. Our mortality is no longer oriented towards a final goal, the end. Instead, a continuum of life and death stretches out, a future inevitably hyper-individual, eternal, possibly cosmic.²¹ Thus we return to Empedocles and his metamorphoses, in which forms are not eternal, but the substances that create them are: their re-combination produces every thing. This is also what distinguishes him from ever-influential Aristotelian thought. Eternal being is not grounded in form, in the same from the same, but rather in the cyclical death and birth of individual forms. The era of the Baroque was fascinated by the singular, the non-predictable, the fantastic; by transformation, peculiarity, and malleability of appearance. Fixed substances were not interesting, but rather the particular, the unique as eruption, as «overflowing border.»²² Birth and death, to blossom and to wither were placed together into Baroque still lifes.

The end of life and its resurrection was as well the topic of the so called «resurrection symphony» of Gustav Mahler. In his second symphony, the composer dealt with the obsequies at the funeral of a friend. In the final act happens the resurrection, the triumph over death. Mahler completed the symphony in 1894, long after the nature philosophical developments of the Baroque era. Still it is possibly inspired by the same creative power. Here also are echoes of resurrection not only in the sense of Christian absolution, but as an avowal of the birth and death of all life.²³ This death is no longer a loss, but a re-birth and a conversion. *Palingenesis*, or re-birth, like the new fluidity of old stones in magma. Inexhaustible blossoming, death and birth. Rise and fall, growth and decay. According to Mahler, after the first movement, the Totenfeier, there should be a five-minute break.

Pause. Recumbence. Sinking.

Rhythm. Rising again.

TOTENFEIER – AUFERSTEHUNG

Ein solches Verständnis von Leben schließt den Tod als immer bereits vergangener mit ein. Unsere Sterblichkeit ist dann nicht mehr das Ende, an welchem wir uns als finale Ziel orientieren. An ihre Stelle tritt das Kontinuum von Leben und Tod, das zwangsläufig überindividuell ist, somit unendlich, vielleicht kosmisch.²¹ Finden wir hier also zurück zu Empedokles und seiner Metamorphose, in welcher nicht die Formen beständig sind sondern die Stoffe, aus denen sich alles neu zusammensetzt. Denn gerade das setzt ihn vom aristotelischen Naturkonzept, dem wir vielleicht noch immer nachhängen, ab. Das ewige Sein gründet nicht in Formenkonstanz, im Gleichen aus Gleichem, sondern im zyklischen Vergehen und Entstehen individueller Formen.

Das Zeitalter des Barock war fasziniert vom Einzigartigen, vom nicht Vorhersehbaren, vom Phantastischen. Von Formverwandlung, Besonderheit und Veränderlichkeit der Erscheinung. Nicht mehr fixe Substanzen waren interessant, sondern das Partikuläre, das Einzigartige als Ausbruch, als «überbordender Rand».²² Entstehen und Vergehen, Erblühen und Verwelken, *descensus und ascensus*, wurden in den barocken Stilleben gleichzeitig in ein Bild gesetzt.

Das Ende des Lebens und das anschließende Emporstreben sind auch Thema der sogenannten «Auferstehungssinfonie» von Gustav Mahler. Der Komponist beschreibt in dieser, seiner zweiten, Sinfonie die Totenfeier am Grab seines Freundes. Im Schlussakt passiert die Auferstehung, die Überwindung des Todes. Mahler vollendete die Sinfonie 1894, also lange nach den naturphilosophischen Entwicklungen des Barock. Und doch könnte das Werk von der gleichen schöpferischen Kraft inspiriert sein. Denn die Auferstehung wirkt nicht allein als christliche Erlösung, sondern als Bekenntnis zum Entstehen und Vergehen allen Lebens.²³ Dieses Vergehen ist dann nicht mehr Untergang, sondern Wiedergeburt und Neugestaltung. *Palingenese*, die Wiedergeburt, wie das erneute Flüssigwerden von altem Gestein in Magma.

«Und: Ruhe soll erwachen zu Lebendigkeit, zu wallender Bewegung, ja schließlich soll es ein unfaßliches Sichwandeln werden! Das ist das Ziel, – und diesem Wunsche fügt sich kein Material, keine Konkretheit. Nur das Licht, das Lebendige kat exochen unterwirft das Material diesem Wunsche. Das Licht macht leben, was sonst tot wäre, es eint, was keinen anderen Zusammenhang hat, zu organischer Gemeinschaft.»

*Julie Vogelstein, Interieur und Stilleben, 1915*²⁴

Unerschöpfliches Blühen, Vergehen und Neuerstehen.
Fall und Auferstehung. Entstehen und Vergehen – Auf-
bauen und Abbauen. Nach dem ersten Satz, der Toten-
feier, soll es nach Mahler fünf Minuten Pause geben.
Pause. Liegen. Einsinken.
Rhythmus. Aufstehen.



TEXTNACHWEIS

- ¹ Zitiert in: Leonhard, Karin: Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts, Berlin 2013, S. 125.
- ² Vgl. Leonhard 2013. Die quellenreiche und inspirierende Habilitationsschrift der Kunsthistorikerin Karin Leonhard bildete den theoretischen «Boden» für die Arbeit an (b)reaching stillness. // The habilitation treatise of Karin Leonhard inspired with plenty of sources our work on (b)reaching stillness.
- ³ Vgl. ebd., S. 4.
- ⁴ Vgl. ebd., S. 47ff.
- ⁵ Theophrast zitiert ebd., S. 58.
- ⁶ Zitiert in: Ebd., Englisch (USA) S. 26.
- ⁷ Vgl.: Leonhard 2013. S. 89ff. So wurden die Farben, die bislang nur als schmückendes Beiwerk, denen keine substantziellen Eigenschaften zugesprochen wurden, jetzt aufgrund eben gerade ihrer individualisierender Eigenschaften interessant. // Thus colors, once seen as decorative accessories without substantial qualities, now became interesting for their individualizing characteristics.
- ⁸ Vgl. ebd. S. 369.
- ⁹ Zitiert in: Ebd., S. 359.
- ¹⁰ Zitiert in: Leonhard 2013, Ebd., S. 290.
- ¹¹ Vgl. Böhme, Gernot, Lebenszeit, in: Böhme, Gernot/Olschanski, Reinhard (Hg.): Licht und Zeit, München 2004, S. 18.
- ¹² Welsch, Norbert/Schwab, Jürgen/Liebmann, Claus (Hg.): Materie. Erde, Wasser, Luft und Feuer, Berlin/Heidelberg 2013, S. 309.
- ¹³ Arthur Iberall zitiert in Manuel deLanda: Intensive Science & Virtual Philosophy, New York 2002, S. 908.
- ¹⁴ Horn, Roni: Still Water (The River Thames, for Example), Fotodruck auf Papier, 1999. Ausstellung «Monolithic Water», Kunstmuseum Zürich, 2015.
- ¹⁵ Empedokles aus Agrigent: Über die Natur. In: Deter, Chr. Joh.: Abriss der Geschichte der Philosophie, Bremen 2012, S.16.
- ¹⁶ Vgl.: Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt, Frankfurt am Main 1988.
- ¹⁷ Vgl. auch: Bennett, Jane: Vibrant matter: a political ecology of things, Duke University Press 2010.
- ¹⁸ Leonhard 2013, Englisch (USA) S. 119ff.
- ¹⁹ Serres, Michel 1987: Der Parasit. Frankfurt/Main. Paraphrasiert in Folkers, Andreas: Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis, in: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/ Telios, Thomas (Hg.): Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus. Münster 2013, Deutsch (Schweiz) S. 17-35.
- ²⁰ Roni Horn - Still Water (The River Thames, for Example) (1999), Kunstmuseum Zürich, 2015.

- ²¹ Vgl. Braidotti, Rosi: Posthumanismus, Frankfurt am Main 2014, S. 133ff. Eine solche posthumane Sicht auf Leben und Tod ist offen für Vulnerabilität und Unbeständigkeit. Denn was abgelehnt werden muss ist der «Wille zum Überleben», der notwendigerweise Opfer, Verletzte und Tote hervorbringen muss. // Such a posthuman view of life and death is open to vulnerability and inconstancy. What must be rejected is the «will to survive,» which necessarily produces victims, wounded, and deaths.
- ²² Leonhard 2013, S. 47.
- ²³ Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers, Potsdam 2005, S. 58ff.
- ²⁴ Vogelstein, Julie: Interieur und Stilleben, Berlin 1915, S. 47.
- ²⁵ Ebd., S. 41.

BILDNACHWEIS

- Seite 04-05: Osias Beert - Stilleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Schalen (1608)
© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders
- Seite 10: Otto Marseus van Schrieck – Stilleben mit Insekten und Amphibien (1662)
- Seite 12, 15: Fotografie: Julia Turbahn
- Seite 16, 18-19, 22-23: Fotografie: Maja Zimmermann
- Seite 30-31: Pieter Claesz - Stilleben mit Römer und Silberschale (um 1635)
© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders

IMPRESSUM

Publiziert von Lea Moro
 Text: Maja Zimmermann
 Konzeption: Maja Zimmermann, Lea Moro
 Grafik: Zelika Pravdic
 Übersetzung: Kareth Schaffer
 Druck: Druckteam Berlin
 Edition: 1. Auflage 400 / 2. Auflage 400

Diese Publikation ist finanziert aus Mitteln des Recherchebeitrags Tanz der Stadt Zürich Kultur. Mit freundlicher Unterstützung des Tanzhaus Zürich, Kunsthaus Zürich und der Gemäldegalerie Berlin (Staatliche Museen Berlin).

Dank an Anna Mülter, Annegret Schalke, Marie Schmieder, Judith Sieber, Maia Trainee, Julia Turbahn, Catja Loepfe, Thomas R. Hoffmann und Ines Bellin.

(b)reaching stillness ist eine Produktion von Lea Moro in Kooperation mit SOPHIENSÆLE. Gefördert aus Mitteln des Regierenden Bürgermeisters von Berlin - Senatskanzlei - Kulturelle Gelegenheiten und durch das Nationale Performance Netzwerk (NPN) Koproduktionsförderung Tanz aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags. Unterstützt durch Fondation Nestlé pour L'Art, Georges & Jenny Bloch Stiftung, Stanley Thomas Johnson Stiftung und Pact Zollverein Essen. Mit Dank an Tanzfabrik Berlin, Wiesenburg e.V. Berlin, ada Studio Berlin, Gemäldegalerie Berlin, Kunsthaus Zürich, Dampfzentrale Bern, Tanzhaus Zürich.

Konzept, Choreografie, Tanz: Lea Moro
Co-Choreografie, Tanz: Enrico Ticconi, Jorge De Hoyos
Dramaturgie: Maja Zimmermann
Musikalische Bearbeitung, Klangregie: Marcus Thomas
Licht: Annegret Schalke
Szenografie: Katrin Fürst
Kostüm: Lydia Sonderegger
Choreografische Assistenz: Julia Turbahn
Dramaturgische Beratung: Linda Sepp
Grafik: Zelika Pravdic
Produktionsdramaturgie: Marie Schmieder

«Alles Monumentale ist isoliert, ist aus dem Lebenszusammenhang herausgehoben in eine Luft, die nicht welken und nicht ändern lässt.»

*Julie Vogelstein, Interieur und Stilleben, 1915*²⁵

ETWAS ÜBER STILLEBEN • GRÜN, PETROL, TÜRKIS, BLAU •
UND STOFFWECHSEL • TOTENFEIER • AUFERSTEHUNG •
VOM FLÜSSIGEN UND DEM GEMISCHTEN • ZEITSPANNE
TOTENFEIER • AUFERSTEHUNG • VOM FLÜSSIGEN UND DE