CHOREOGRAPHY
Elisabeth Schilling

MUSIC
Anna Meredith

Florescence in Decay

Florescence in Decay

ISBN 978-2-87996-282-5

Openings 04

Anno d'Anna Meredith : de l'immersion à la distanciation poétique 07

Anna Merediths *Anno*: Zwischen Immersion und poetischer Distanz 10

Anno by Anna Meredith: From Immersion to Poetic Distance 13

Jean-François Boukobza

Du parterre au par-terre ou la métamorphose en effet 18

Von der Erdung im Parterre, oder die tatsächliche Metamorphose 20

From Parterre to Par-Terre, or Metamorphosis in Act 23

Dr Héctor Andrés Peña

Poèmes / Gedichte / Poems 28

Ulrike Bail

Célébrer l'individu au sein du collectif 34

Eine Feier des Individuums im Kollektiv 38

Celebrating the individual within the collective 42

Róisín O'Brien

L'équipe créative en conversation 48

Das künstlerische Team im Gespräch 52

The creative team in conversation 58

Clara Berrod

Credits 64

Dear audience member,
Dear reader,
Dear art lover,

Thank you so much for your interest in *Florescence in Decay*. It is a joy and a privilege to have you amongst us.

Florescence in Decay is a work that has grown slowly over time. Its first iteration appeared in 2023 as a 30-minute commission by Les Théâtres de la Ville de Luxembourg. Now, in 2026, through the generous support of Théâtre d'Esch and CAPE Ettelbrück, you will experience its expanded, evening-length form – a work that has continued to transform, much like the processes that inspired it.

At the heart of this creation lies a fascination with metamorphosis: the quiet yet relentless transformations through which life unfolds. In nature, nothing remains fixed. What blossoms will eventually wither; what decays becomes nourishment; what falls returns as possibility. Growth and dissolution are not opposites but part of the same ongoing process.

Change is everywhere; metamorphoses abound. A caterpillar turns into a butterfly, an acorn becomes an oak, from an egg hatches a bird. The sea becomes cloud, only to return as rain, creating a stream. Rock erodes into sand. Wood burns to ashes, and from ashes grow flowers. Nature is change – and we are part of it.

The philosopher Emanuele Coccia describes life not as a sequence of isolated individuals but as a single life circulating through many bodies. Birth, in this view, is not an absolute beginning but a transformation of matter that has lived many lives before us. If this is true, then each living being – plant, human, stone, insect – is only a temporary form through which life expresses itself.

This thought profoundly shaped the imagination behind *Florescence in Decay*. The work does not attempt to tell a story about nature; rather, it invites us to sense something of the continuous exchange that constitutes life itself. The dancers move through states of emergence, blooming, fragmentation, and transformation. Individual gestures ripple through the collective, much like processes within an ecosystem where every action reverberates through its relations.

While researching these ideas, we encountered a striking image: the notion that every form of life is a temporary condensation of planetary matter, a momentary gathering of forces once held within ocean, atmosphere, and minerals. In that sense, none of us exists in isolation. We are part of an immense choreography of matter that continuously rearranges itself.

Dance, perhaps more than any other art form, allows us to physically encounter this reality. Movement makes visible what words often struggle to express: that identity is fluid, that bodies transform, and that every presence already contains traces of what came before and hints of what will follow.

A fruitful companion in this exploration is the composition *Anno* by Anna Meredith. In this remarkable work, Meredith reimagines Vivaldi's *Four Seasons*, setting its familiar musical language against contemporary sonic textures. The result is a dialogue between tradition and the present – a sound world in which past and future coexist, echoing the very processes of transformation and renewal that shape life itself.

The way the music and the dance meet in the performance invites us to shift our perception of time. Rather than remaining within the narrow frame of human experience, it draws us toward a more evolutionary sense of time – the deep temporal scale in which life on Earth has been continuously becoming. Within this expanded horizon, life reveals itself not as a series of isolated moments, but as a shared unfolding shaped by community, togetherness, and symbiosis.

Florescence in Decay therefore does not mourn decay; it celebrates it as the fertile ground of transformation. Decay is not disappearance – it is the condition for renewal. What falls apart becomes the soil from which new forms emerge.

This work invites you into that process: into a landscape where blossoming and dissolving coexist, where individuality and collectivity continuously reshape one another, and where transformation is not an exception but the very rhythm of life.

So many people have contributed their energy, imagination, and care to bring this work into being. My heartfelt gratitude goes to our artistic collaborators, our production teams, and our partners who made this creation possible.

And above all, thank you, our dear audience. Because every performance comes to life through your perception, your imagination, and the encounter we share in this moment, where the work itself continues to unfold and metamorphose.

Warmly, **Elisabeth Schilling**

© Pierre Weber

Anno d'Anna Meredith: de l'immersion à la distanciation poétique

Jean-François Boukobza

FR

Le rapport de l'homme à son environnement est une question première en philosophie, dont les résonances dans l'histoire de l'art et de la littérature sont innombrables. Dans ses manifestations les plus diverses, la nature a constitué une source constante d'inspiration pour les artistes en raison de ses attributs et de ses potentialités. Elle nous préexiste, nous définit, nous anime, décide en partie de nos modes de vie, encadre nos habitudes culturelles et sous-tend notre rapport à l'autre. Elle nous offre un ensemble de présupposés mentaux et affectifs qui nous déterminent, produisant une norme qui oriente nos vies. Les musiciens l'ont inscrite depuis toujours dans leurs compositions. Ils en ont d'abord illustré les phénomènes et les manifestations, stylisant les chants d'oiseaux, le murmure du vent, la violence des orages ou la succession des saisons, à l'image du cycle éponyme de Vivaldi. À la suite de Goethe et de sa *Métamorphose des plantes,* ils se sont efforcés d'imiter le processus créateur lui-même. Ils ont revendiqué une approche organique de la composition, élaborant leurs partitions à partir de germes mélodiques ou rythmiques donnant naissance aux différents éléments mis en jeu, selon un processus de croissance biologique. Le dessein n'est alors plus de reproduire les formes naturelles mais de créer une pièce fondée sur un principe de cohésion et de cohérence. La ressemblance ne se situe plus dans la copie de formes similaires mais dans l'élaboration d'une structure interne logique et homogène, liée au principe producteur de la nature.

Le rapport s'est de nouveau modifié au cours du XX^{e} siècle. Les créateurs ont exploré des voies inédites, montrant une diversité étonnante quant aux manières de faire. Raymond Murray Schafer a transposé l'écologie sur un plan esthétique en inventant la notion de «paysage sonore» (*Soundscape*) et en montrant l'influence de l'environnement phonique sur le comportement des êtres. Ludwig Koch a initié la formation d'un «inventaire sonore» à travers une démarche d'enregistrement commencée dès la fin des années 1880. Karl Reich, Beatrice Harrison ou Jim Nollman ont donné des concerts avec des oiseaux ou des baleines tandis que

Bernie Krause, le promoteur de la bioacoustique, étudiait les relations entre les animaux à travers les sons échangés dans un milieu spécifique. La *géophonie* s'attache, elle, à décrire les sons de la terre elle-même : les éruptions volcaniques, l'écoulement des torrents, la chute des roches ou le reflux des vagues. Le *field recording* constitue, enfin, une forme de journalisme sonore mené en collaboration avec des équipes scientifiques afin d'observer l'entretien ou la dégradation des sols et des espèces. Une pensée commune réunit ces démarches : la volonté de considérer la nature dans une logique non plus d'opposition ou de dichotomie mais de dialogue.

Dans *Anno,* une commande du Scottish Ensemble écrite d'après *Les Quatre Saisons* de Vivaldi (1725), Anna Meredith propose une approche différente et complémentaire. L'ouvrage reprend les concertos du compositeur italien et les enrichit de pièces nouvellement composées, insérées entre les différents mouvements. Créée à Londres en 2016, la partition entend donner au spectateur le sentiment de se déplacer physiquement et musicalement à travers l'alternance des différentes saisons, d'en ressentir les singularités et les changements. Elle offre une expérience « immersive » en environnant le public de sons dont le timbre et la source varient constamment. À la volonté de faire dialoguer les esthétiques à travers l'espace et le temps se joint le vœu de faire redécouvrir l'opus vivaldien en lui conférant une certaine distance expressive — une « aura » au sens où pouvait l'entendre Walter Benjamin : l'apparition mystérieuse d'un lointain renvoyant à l'unicité d'une expérience vécue, celle-ci pouvant être d'ordre amoureux, religieux ou esthétique.

Mariant l'électronique et le jeu traditionnel, faisant intervenir un ensemble de cordes, un clavecin et un dispositif numérique, la partition se place au croisement des musiques mixtes, des paysages sonores et des créations diégétiques mises au service d'un univers virtuel. Elle se rapproche également du mouvement allemand « Musik über Musik » (« Musique sur la musique ») qui travaille à partir d'œuvres déjà écrites. Les ouvrages sont réélaborés, agrémentés de strates sonores leur conférant une signification nouvelle, tel le cycle de *Lieder* de Schubert *Winterreise* revisité par Hans Zender. *Anno* se compose de seize mouvements et prend l'allure d'une vaste mosaïque de brèves vignettes sonores. Le texte baroque original, bâti sur une alternance de couplets et de refrains ou de mouvements lents évoquant l'univers opératique, n'est jamais altéré mais entrecoupé d'anticipations, de commentaires, de développements ou de prolongements. Loin de « déconstruire » le cycle de Vivaldi, Anna Meredith en souligne les potentialités. Elle dévoile des connexions cachées, cherche des parentés et des affinités entre les mouvements, amplifie certains aspects ou en fait ressortir d'autres. L'imaginaire déployé incite à la réécoute de cette œuvre si célèbre et si célébrée : l'auditeur, désormais, se meut au sein de la musique elle-même, en suit les impulsions, les élans vitaux et les retombées poétiques.

Dans *Anno,* Anna Meredith combine des mondes sonores différents, cherchant à dépasser les catégories et les clivages traditionnels. Elle mêle la musique orchestrale aux sonorités des ensembles baroques, de l'électronique et de la musique actuelle, provoquant des rencontres et des alliages inédits. Les pièces ajoutées mettent en jeu une combinaison de strates distinctes, reposant chacune sur un tissu économe : la répétition des mêmes sons, l'appui sur des harmonies tonales ou modales, la présence de notes polaires, la métamorphose continue d'accords simples donnant lieu à une irisation continuelle. Les arches dynamiques évoluent du silence à la saturation tandis que les formes sont animées par des procédures agogiques accélérant ou ralentissant le tempo. Au caractère évolutif menant de la stase à la frénésie la plus vive, s'ajoutent des effets de rapprochement ou d'éloignement, et des sonorités souvent inattendues (*Bloom*). *Birds* et *Meadow* font entendre une polyphonie de chants d'oiseaux où une mélopée solitaire se dégage parfois. *Stoop* est fondé sur un système de répétitions obsessionnelles au-dessus desquelles évoluent des couleurs harmoniques constamment changeantes. *Stillness* multiplie les bruits épars et les sons furtifs au-dessus d'un simple bourdon. *Low light* surprend par ses sonorités de clavecin, son atmosphère chambriste et son évolution d'une musique intimiste à une fresque fondée sur une accumulation continuelle de couches dans une pulsation devenue mécanique. La dernière pièce fait office de tentative d'index en synthétisant les procédures mises en œuvre et en récapitulant certaines séquences. L'opus se replie lentement vers le silence et l'inaudible, laissant l'auditeur au bord de l'abîme ou lui faisant pressentir les prémices d'un nouveau recommencement.

Anna Merediths *Anno*: Zwischen Immersion und poetischer Distanz

Jean-François Boukobza

DE

Die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt ist eine zentrale Frage der Philosophie, die auch in der Geschichte der Kunst und der Literatur auf unzählige Weisen widerhallt. Dank ihrer vielfältigen Attribute und Potenziale ist die Natur in all ihren Erscheinungsformen für Künstler*innen eine nahezu unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Ihre Existenz geht der unseren voraus, sie definiert uns, haucht uns Leben ein, bestimmt zum Teil darüber, wie wir leben, rahmt unsere kulturellen Gewohnheiten und bildet die Grundlage für unsere Beziehung zum anderen. Sie liefert eine Reihe mentaler und affektiver Voraussetzungen, die uns bestimmen, und schafft so eine Norm, die unserem Leben eine Richtung gibt.

Musiker*innen haben die Natur schon immer zum Teil ihrer Kompositionen gemacht. Zunächst illustrierten sie Phänomene und Erscheinungsformen, stilisierten etwa Vogelgesänge, das Säuseln des Windes, die Gewalt der Stürme oder die Abfolge der vier Jahreszeiten (etwa im gleichnamigen Zyklus von Vivaldi). Im Anschluss an Goethe und seine *Metamorphose der Pflanzen* machten sie es sich dann zur Aufgabe, den schöpferischen Prozess selbst nachzuahmen. Sie setzten auf eine organische Herangehensweise ans Komponieren und entwickelten ihre Partituren ausgehend von melodischen oder rhythmischen Samenkörnern, aus denen die verschiedenen Bestandteile eines Stückes in Anlehnung an biologische Prozesse erwuchsen. Es ging also nicht mehr darum, natürliche Formen zu reproduzieren, sondern Musik auf Grundlage eines Prinzips der Kohäsion und der Kohärenz zu komponieren. Die Ähnlichkeit ergab sich somit nicht mehr durch das Kopieren einer Form, sondern durch die Ausarbeitung einer logischen und homogenen inneren Struktur in engem Zusammenhang mit dem schöpferischen Prinzip der Natur.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts veränderte sich dieses Verhältnis noch weiter. Kunstschaffende begaben sich auf unbekannte Pfade und entwickelten dabei eine beeindruckende Vielfalt an neuen Methoden. Raymond Murray Schafer etwa transponierte die Ökologie ins Ästhetische, indem er den Begriff der »Klanglandschaft« (»Soundscape«) erfand und den Einfluss der akustischen Umgebung auf das Verhalten der Lebewesen demonstrierte. Ludwig Koch stieß, ausgehend von einem Aufzeichnungsprojekt, das er bereits Ende der 1880er-Jahre begonnen hatte, die Bildung eines »Geräuschinventars« an. Karl Reich, Beatrice Harrison oder auch Jim Nollman gaben Konzerte mit Vögeln oder Walen, während Bernie Krause, Stichwortgeber der Bioakustik, die Beziehungen zwischen Tieren anhand des Austauschs von Geräuschen in einer bestimmten Umgebung untersuchte. Der *Geophonie* wiederum ging es darum, die Geräusche der Erde selbst zu beschreiben: Vulkanausbrüche, das Plätschern von Gebirgsbächen, das Herabstürzen von Felsgestein oder den Rücklauf der Wellen. Mit dem »Field Recording« entstand schließlich in Zusammenarbeit mit Wissenschaftler*innen eine Art Klangjournalismus, mit dem Ziel, auf diese Weise den Erhalt oder Rückgang von Böden und Arten zu beobachten. Verbunden wurden all diese Ansätze durch einen gemeinsamen Gedanken: den Anspruch, die Natur nicht mehr in einer Logik des Gegensatzes oder der Dichotomie zu verstehen, sondern in einer des Dialogs.

Mit *Anno*, einer auf Vivaldis *Vier Jahreszeiten* (1725) basierenden Auftragsarbeit für das Scottish Ensemble, präsentiert Anna Meredith einen zugleich abweichenden und ergänzenden Ansatz. Die Arbeit greift die Konzerte des italienischen Komponisten auf und ergänzt sie um neu komponierte Stücke, die zwischen den einzelnen Sätzen eingefügt werden. Entstanden 2016 in London, möchte die Partitur den Zuhörer*innen das Gefühl vermitteln, sich körperlich und musikalisch durch wechselnde Jahreszeiten zu bewegen und dabei deren Besonderheiten und die damit einhergehenden Veränderungen zu spüren. Sie bietet eine »immersive«, das Publikum umhüllende Erfahrung, in der sich das Timbre und die Quelle der Klänge immer wieder verändern. Zur Idee, verschiedene Ästhetiken über Raum und Zeit hinweg in Dialog treten zu lassen, tritt auch der Wunsch, das Publikum Vivaldis Werk durch die Schaffung einer gewissen expressiven Distanz neu entdecken zu lassen – durch eine »Aura« im Sinne Walter Benjamins: jenes rätselhafte Erscheinen einer Ferne, die die Einmaligkeit einer gelebten Erfahrung – sei sie amourös, religiös oder ästhetisch – hervortreten lässt.

Indem sie ein Streichensemble, ein Cembalo und digitale Instrumente zum Einsatz bringt und so Elektronik und traditionelle Spielpraxis miteinander verbindet, verortet sich die Partitur an der Schnittstelle zwischen Mixed Music, Klanglandschaften und diegetischer Musik für ein virtuelles Universum. Zugleich begibt sie sich in den Bereich der deutschen Bewegung der »Musik über Musik«, die von bereits existierenden Werken ausgeht, die überarbeitet und um weitere Klangschichten ergänzt werden, wodurch neue Bedeutungen entstehen, etwa in Hans Zenders Neuinterpretation von Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise*. *Anno* besteht aus sechzehn Sätzen

und wirkt wie ein großes Mosaik aus kurzen Klangvignetten. Der barocke Ausgangstext, der auf einem Wechsel zwischen Couplets und Refrains oder langsamen, an die Welt der Oper erinnernden Sätzen basiert, wird selbst an keiner Stelle verändert, aber von Vorwegnahmen, Kommentaren, Weiterentwicklungen oder Ergänzungen aufgebrochen. Anstatt Vivaldis Zyklus zu »dekonstruieren«, betont Anna Meredith dessen Potenziale. Sie offenbart verborgene Verbindungen, sucht Verwandtschaften und Gemeinsamkeiten zwischen den Sätzen, verstärkt bestimmte Aspekte oder bringt andere besser zur Geltung. Die Bilder, die zum Einsatz kommen, regen dazu an, dieses so berühmte, hochgelobte Werk noch einmal ganz neu zu hören: Die Zuhörer*innen begeben sich ins Herz der Musik, folgen ihren Impulsen, ihrem Lebensschwung und ihren poetischen Wirkungen.

Indem sie in *Anno* unterschiedliche Klangwelten miteinander verwebt, möchte Anna Meredith traditionelle Kategorien und deren Trennungen hinter sich lassen. Sie vermischt Orchestermusik mit den Klangfarben des Barockensembles, der elektronischen und der aktuellen Musik und lässt auf diese Weise ganz neue Begegnungen und Verbindungen entstehen. Die neuen Stücke spielen mit einer Kombination verschiedener Schichten, die allesamt sparsam mit ihrem jeweiligen Material umgehen – etwa durch die Wiederholung derselben Töne, die Verwendung tonaler oder modaler Harmonien, den Einsatz polarer Noten oder die ständige Metamorphose einfacher Akkorde, die ein kontinuierliches Schimmern erzeugen. Die dynamischen Bögen reichen von absoluter Stille bis hin zu fast vollkommener Sättigung, während agogische Verfahren die Formen beleben, indem sie das Tempo beschleunigen oder verlangsamen. Diese Dimension einer Entwicklung, die aus der Stasis in eine geradezu frenetische Bewegung führt, wird durch Effekte der Annäherung und Entfernung ebenso ergänzt wie durch oft unerwartete Klangfarben (*Bloom*). *Birds* und *Meadow* lassen jeweils eine Polyphonie aus Vogelgesängen erklingen, aus der sich manchmal ein einsamer Gesang herauslöst. *Stoop* basiert auf einem System zwanghafter Wiederholungen, über denen sich harmonische, sich immerzu verändernde Farben entwickeln. *Stillness* legt über einen einfachen Bordun immer mehr vereinzelte Geräusche und flüchtige Klänge. *Low light* überrascht mit seinen Cembaloklängen, seiner kammermusikalischen Atmosphäre und seiner Entwicklung von einer zunächst sehr intimen Musik zu einem großformatigen Fresko durch die Ablagerung immer neuer Schichten über einem mechanisch anmutenden Pulsschlag. Das letzte Stück des Zyklus schließlich fungiert als eine Art Index, indem es die zuvor angewandten Verfahren noch einmal synthetisiert und bestimmte Sequenzen wieder aufgreift. Am Ende zieht sich das Werk langsam zurück in die Stille, ins Unhörbare, und lässt die Hörer*innen dabei am Rande des Abgrunds zurück – oder lässt es sie schon die ersten Anzeichen eines Neuanfangs spüren?

Anno by Anna Meredith: From Immersion to Poetic Distance

Jean-François Boukobza

EN

The relationship between human beings and their environment is a foundational question in philosophy, one whose reverberations throughout the history of art and literature are innumerable. In its most diverse manifestations, nature has been a constant source of inspiration for artists, by virtue of its attributes and its potential. It precedes us, defines us, animates us; it shapes our ways of living, frames our cultural habits, and underpins our relation to others. It provides us with a set of mental and affective presuppositions that condition us, producing a norm that orients our lives. Musicians have long inscribed it within their compositions. They began by illustrating its phenomena and expressions, stylising birdsong, the murmur of the wind, the violence of storms, or the succession of the seasons, as in Vivaldi's eponymous cycle. Following Goethe and his *Metamorphosis of Plants*, they sought to imitate the creative process itself. They claimed an organic approach to composition, building their scores from melodic or rhythmic seeds from which the various elements in play would grow, in a process of biological unfolding. The aim was no longer to reproduce natural forms, but to create a work founded upon a principle of cohesion and coherence. Resemblance no longer lay in the copying of similar forms but in the elaboration of a logical and homogeneous internal structure, bound to nature's own generative principle.

This relationship shifted again over the course of the twentieth century. Creators explored new paths, displaying a striking diversity of approaches. Raymond Murray Schafer transposed ecology onto an aesthetic plane by inventing the notion of the "soundscape" and demonstrating the influence of the sonic environment on human behaviour. Ludwig Koch initiated the formation of a "sound inventory" through a recording practice that began as early as the late 1880s. Karl Reich, Beatrice Harrison, and Jim Nollman performed concerts with birds or whales, whilst Bernie Krause, the pioneer of bioacoustics, studied the relationships between animals through the sounds exchanged within a specific habitat. Geophony, for its part, attends to the sounds of the earth itself: volcanic eruptions, rushing torrents, falling rock, the retreat of waves. Field

recording, finally, constitutes a form of sonic journalism undertaken in collaboration with scientific teams to observe the health or degradation of soils and species. A shared impulse runs through all these approaches: the desire to engage with nature not through opposition or dichotomy, but through dialogue.

In *Anno*, a commission from the Scottish Ensemble, written in response to Vivaldi's *Four Seasons* (1725), Anna Meredith offers a different, complementary approach. The work takes up the Italian composer's concertos and enriches them with newly composed pieces, inserted between the various movements. Premiered in London in 2016, the score seeks to give the listener the sensation of moving physically and musically through the alternating seasons, of sensing their singularities and transformations. It offers an "immersive" experience, surrounding the audience with sounds whose timbre and source are in constant variation. Alongside the desire to set aesthetics in dialogue across space and time comes the wish to rediscover Vivaldi's opus by endowing it with a certain expressive distance – an "aura" in Walter Benjamin's sense: the mysterious appearance of something remote, pointing back to the uniqueness of a lived experience, whether amorous, religious, or aesthetic.

Combining electronics with traditional performance, bringing together a string ensemble, a harpsichord, and a digital apparatus, the score stands at the crossroads of mixed music, soundscape composition, and diegetic creation in the service of a virtual world. It also draws close to the German movement *Musik über Musik* ("music about music"), which works from pre-existing compositions. Such works are reconfigured, layered with sonic strata that confer new meaning, as in Hans Zender's reimagining of Schubert's song cycle *Winterreise*. *Anno* is made up of sixteen movements and takes the form of a vast mosaic of brief sonic vignettes. The original Baroque text, built on an alternation of verses and refrains or slower movements evoking the world of opera, is never altered but interrupted by anticipations, commentaries, developments, and prolongments. Far from "deconstructing" Vivaldi's cycle, Anna Meredith reveals its latent possibilities. She uncovers hidden connections, seeks kinships and affinities between movements, amplifies certain aspects, and draws others into the light. The imaginative field unfolded here invites a renewed listening to this much-loved and much-celebrated work: the listener now moves within the music itself, following its impulses, its vital surges, its poetic afterglow.

In *Anno*, Anna Meredith brings together disparate sonic worlds, seeking to move beyond established categories and divisions. She blends orchestral music with the sonorities of Baroque ensembles, electronics, and contemporary music, generating unprecedented encounters and alloys. The added pieces deploy a combination of distinct layers, each grounded in an economy of means: the repetition of the same sounds, the reliance on tonal or modal harmonies, the presence of polar notes, the continuous metamorphosis of simple chords giving rise to a perpetual iridescence.

Dynamic arches move from silence to saturation, whilst the forms are animated by agogic procedures that accelerate or slow the tempo. To the evolving character that leads from stasis to the most urgent frenzy are added effects of proximity and distance and sounds that are often unexpected (*Bloom*). *Birds* and *Meadow* unfold a polyphony of birdsong from which a solitary melodic line occasionally emerges. *Stoop* is built upon a system of obsessive repetitions over which constantly shifting harmonic colours circulate. *Stillness* multiplies scattered noises and fleeting sounds above a simple drone. *Low light* surprises with its harpsichord sonorities, its chamber-music atmosphere, and its movement from intimacy to fresco, built on the continual accumulation of layers within an increasingly mechanical pulse. The final piece serves as a kind of index, synthesising the processes at work and recalling certain sequences. The opus slowly folds back into silence and the inaudible, leaving the listener at the edge of an abyss – or poised at the threshold of a new beginning.

© Bohumil Kostohryz

Du parterre au par-terre ou la métamorphose en effet

Dr Héctor Andrés Peña, philosophe

FR

Il n'y a aucunement quelque chose comme *la* forme de la vie. Nul ne peut, en pointant du doigt, dire : voilà, celle-ci est, comprise de bout en bout, la vie ! Affaire de taille, de complexité et de diversité, pourrait-on penser. Mais en deçà du sentiment de difficulté, voire d'impuissance, quelque chose nous dit, très nettement, qu'entre forme et vie il y a non seulement une disproportion irréductible mais une incompatibilité : les formes, limitées toujours dans l'espace ou dans le temps (limites temporelles ou spatiales en tant que telles, à proprement parler), connaîtraient, face à la vie, un type tout étrange d'extériorité. Si le formel est essentiellement le jeu entre un dehors et un dedans, le vivant n'est pas simplement en dehors ou au-delà… il joue sur les deux, pour ne pas dire tous les tableaux. Comment, alors, accéder à cette extériorité vitale qui, pour ainsi dire, ne tient pas dans le dehors que toutes les formes définissent ?

Une invitation : vous voici, non pas en face, mais au milieu. D'un flux, d'une transformation, impossible à borner. Comme dans les insondables devinettes qui mettent en scène et parlent de la disparition du silence, de l'obscurité, etc., tout en les présentant : si vous la voyez, si vous la reconnaissez, vous la ratez, vous la perdez. Oui : la métamorphose. Après tout, c'est le plus-d'une-forme, en effet. Oui : la vie. La sagesse du sens commun nous le répète dans les conseils des plus chers : la vie, si tu la vois, si tu t'assois à la regarder, elle s'en va, elle t'échappera. Vérité parfaitement contraire à la Vérité inaugurale de la philosophie. Platon, la Forme-Idée, la *theoria* ; la vie vraie doit être consacrée à la vision de formes.

Vous voici, donc, invités à ne pas vous confier aux contours qui forment l'identifiable. L'œil, inlassable informateur des états variables, voudra attirer votre attention vers les changements. Soudain, aléatoire, grand ou abrupt, le change saute ou passe d'une chose à l'autre. Mais, avant tout, réfléchissez au ravissement de l'œil devant le cocon, l'œuf ou le nuage ; ce n'est nullement accidentel : la vision songe à une transformation qu'elle n'aurait pas à enregistrer, l'œil rêve de savoir - yeux fermés - ce qui se transforme dans l'invisible, sans passage d'une forme à l'autre. Ce n'est pas fortuit – disait-on : ces figures, presque des symboles de la métamorphose, sont aussi des enceintes d'invisibilité. Il ne vous faudra donc pas fermer les yeux, mais bien au contraire, les libérer vers leur affranchissement rêvé, celui de témoigner des métamorphoses, invisibles par antonomase.

Diderot crut donner conseil au comédien, mais l'on est déjà bien conscient que son « quatrième mur » n'est pas tant la porte qu'il sied de fermer pour mieux feindre mais surtout le fossé qui sépare la fiction de la réalité à travers le regard. Le spectateur a affaire à un artefact, c'est-à-dire un objet et un produit, soumis aux dimensions et aux distances propres de sa vue. Même si vous êtes ici, au « parterre » que Diderot voulut imperméable pour la fiction, mettez-vous à l'aise dans cet autre parterre dont *Florescence in Decay* propose l'expérience. La vie, la métamorphose, la Terre. Le corps, la danse, la musique. Il est clair que toutes et chacune de ces entités ne sauraient être ni encadrées ni mises à distance – elles sont impossibles à objectifier. Elles sont, toutes, juste et mystérieusement, des formes que l'on ne peut pas identifier comme données, comme étant là. On est toujours au-delà et en deçà du corps ; non pas sur, mais au sein de la Terre ; on est déjà dans la vie, en vie. On entre dans la danse ; on est entouré par la musique, immergé en elle. Et si ces réalités envoûtantes ne connaissent pas de dehors, si nous toutes et tous sommes déjà là, à l'intérieur, quand nous tâchons d'accéder à elles, alors pourquoi insister pour nous convaincre que la métamorphose n'est qu'un spectacle, un objet à contempler ? Pourquoi ne pas nous reconnaître nous-mêmes embrassés par elle, entraînés par son mouvement, traversés par ses transformations ? Comment, en un mot, nous reconnaissons-nous déjà en métamorphose ?

Les pistes nous sont ici fournies : la vie, la métamorphose, la Terre, le corps, la danse et la musique ne sont pas six choses et ne forment pas non plus un seul Tout. S'agit-il, donc, d'une espèce d'Un ? Ou, en revanche, d'une multiplicité ? De combien ? Ou bien réfléchissons : une unité, de quoi ? de quel type ? Oublions, encore une fois, et l'empressement du regard et la sommation de la logique. Car, combien de choses constituent-elles une métamorphose ? Une et une autre. Et, parfois, une autre, et une autre, et ainsi de suite. Mais est-ce bien vrai ? De la sorte, on affirmerait qu'entre chenille et papillon il n'y a qu'un « et » et qu'il est la métamorphose. Et nous savons ou entrevoyons que ce n'est pas le cas ou que si c'est le cas, celui-là serait le plus bizarre et inquiétant des « et » qui soient. Ainsi posée, la question se donne à voir d'un autre regard : cet « et » bizarre que serait la métamorphose garderait à la fois un secret et produirait une épiphanie : l'autre qui naît du même. Oui : la vie. Et la transformation, et la danse, et la musique. Non pas métamorphose plus danse plus musique, mais danse et métamorphose. Ou Terre et corps, ce qui revient au même, c'est-à-dire à l'autre : oui, la vie, de nouveau, autrement. La métamorphose, enfin, nous apprendrait à entendre le « et » avec l'attention que l'on prête au mystère et aux miracles ; après tout, jouant avec la langue française, elle fait voir et montre, comme en refusant de le dire : est/et. Être est être avec, être plus d'un, être ensemble, ne jamais être seulement un, l'un et l'autre, l'un est l'autre…

Nous voici donc. Non pas vous, plus vous. Nous. Non pas au parterre des représentations et des identités, mais au « par-terre » de ce monde avec lequel nous faisons corps, ce monde-Terre dont la chair et l'élément ne sont autres que la métamorphose. Oui : la nôtre.

Von der Erdung im Parterre, oder die tatsächliche Metamorphose

Dr. Héctor Andrés Peña, Philosoph

DE

So etwas wie *die* Form des Lebens gibt es nicht. Man kann nicht mal eben mit dem Finger auf etwas zeigen und sagen: Das ist es, das ganze Leben, von A bis Z, von Anfang bis Ende! Gut, könnte man denken, das liegt an der Größe, der Komplexität, der Diversität des Lebens. Aber das ist es nicht. Noch vor dem Gefühl der Schwierigkeit und des Unvermögens gibt es etwas, das uns auf vollkommen unmissverständliche Weise klar macht, dass Form und Leben zueinander nicht nur in einem irreduziblen Unverhältnis stehen, sondern miteinander inkompatibel sind. Stets begrenzt im Raum oder in der Zeit (als zeitliche oder räumliche Grenzen an sich, um genau zu sein), stehen die Formen zum Leben in einem ganz eigenartigen Verhältnis der Äußerlichkeit. Wenn das Formale im Wesentlichen das Spiel zwischen einem Außen und einem Innen ist, liegt das Lebendige nicht einfach außerhalb oder jenseits… Es spielt vielmehr auf beiden, um nicht zu sagen: auf allen Seiten. Doch wie können wir diese lebendige Äußerlichkeit begreifen, die in dem Außen, das alle Formen definieren, sozusagen keinen Platz findet?

Eine Einladung: Sie sind hier – nicht dort gegenüber, sondern mittendrin. Mitten im Fluss, in einer Wandlung, die sich jedem Versuch der Begrenzung entzieht. Es ist wie bei einem dieser unergründlichen Rätsel, die das Ende der Stille, der Dunkelheit usw. inszenieren, diskutieren, indem sie es präsentieren: Wenn Sie es wahrnehmen, sehen, erkennen, dann haben Sie es verpasst, dann ist es Ihnen entgangen. Ja, die Metamorphose. Tatsächlich nämlich geht es um das Über-eine-Form-Hinausgehen. Ja, das Leben. Die Weisheit des Alltagsverstands führt uns das in einigen ihrer wertvollsten Ratschläge vor Augen: Schaust du auf das Leben, lässt du dich nieder, um es zu betrachten, dann zieht es an dir vorbei, dann entrinnt es dir. Eine Wahrheit, die der Wahrheit am Anfang der Philosophie ganz und gar entgegengesetzt ist: Platon, die Form/Idee, die *theoria* – das wahre Leben sei jenes, das man der Anschauung der Formen widmet.

Doch hier sind Sie, eingeladen, sich nicht bloß auf die Umrisse zu begrenzen, die hervorbringen, was sich identifizieren lässt. Das Auge, unermüdlicher Berichterstatter über den Wechsel der Zustände, möchte Ihre Aufmerksamkeit auf die Veränderungen richten. Plötzlich, zufällig, groß, abrupt springt oder geht der Wandel von einer Sache zur nächsten über. Aber denken Sie einmal vor allem an die Begeisterung des Auges beim Anblick eines Kokons, eines Eis oder einer Wolke. Das ist kein Zufall: Der Blick sehnt sich nach einer Wandlung, die er nicht registrieren müsste, das Auge träumt davon, (mit geschlossenen Augen) zu wissen, was sich da im Unsichtbaren wandelt, ohne Übergang von einer Form zu einer anderen. Das kann kein Zufall sein, wird man sagen: Diese Gestalten, die beinahe sinnbildlich für die Metamorphose stehen, sind zugleich Unsichtbarkeitskapseln. Sie müssen also gar nicht die Augen schließen, ganz im Gegenteil, Sie müssen ihnen nur ihre lang ersehnte Freiheit gewähren, die darin besteht, gerade die Metamorphosen zu bezeugen, die unweigerlich unsichtbar sind.

Diderot wollte dem Schauspieler wohl einen guten Rat geben, aber heute wissen wir, dass seine »vierte Wand« wohl kaum die Tür ist, die man schließen sollte, um besser so zu tun als ob, sondern vielmehr der Graben, der die Fiktion mithilfe des Blicks von der Realität trennt. Der Zuschauer hat es mit einem Artefakt zu tun, also einem Gegenstand, einem Produkt, das von den spezifischen Dimensionen und Distanzen seines Blickwinkels abhängt. Wenn Sie nun aber schon hier sind, im Parterre, das Diderot zufolge für die Fiktion undurchdringlich sein sollte, machen Sie es sich doch einfach gemütlich, in diesem anderen *par-terre*, dieser Erdung, die *Florescence in Decay* Sie erleben lässt. Das Leben, die Metamorphose, die Erde. Der Körper, der Tanz, die Musik. Es ist völlig klar, dass all diese Entitäten sich weder rahmen noch auf Distanz halten lassen – es ist unmöglich, sie zu Gegenständen zu machen, sie zu objektifizieren. Sie alle sind – es ist so einfach und doch ein Mysterium – Formen, die sich nicht als gegeben oder daseiend identifizieren lassen. Man ist stets jenseits und diesseits des Körpers; nicht auf, sondern im Inneren der Erde; man ist immer schon im Leben, am Leben. Man tritt ein in den Tanz; man ist umgeben von der Musik, von ihr umgeben. Und wenn all diese bezaubernden Dinge kein Außen kennen, wenn wir alle, im Moment, in dem wir versuchen, uns ihnen anzunähern, sie zu begreifen, schon längst da sind, mittendrin, warum sollten wir uns dann überzeugen lassen, dass die Metamorphose bloß ein Schauspiel sei, ein Gegenstand der Betrachtung? Warum gestehen wir uns nicht ein, dass wir von ihr umschlossen sind, von ihrer Bewegung mitgerissen werden, dass ihre Wandlungen auch uns durchlaufen? Kurz gesagt: Wie erkennen wir uns selbst als immer schon in Metamorphose?

Wir haben schon einige Anhaltspunkte: Das Leben, die Metamorphose, die Erde, der Körper, der Tanz und die Musik, das sind nicht sechs Gegenstände und sie bilden zusammen auch kein einzelnes Ganzes. Handelt es sich also um eine Spielart des Einen? Oder im Gegenteil um eine Mannigfaltigkeit? Von was? Denken wir nach: Eine Einheit – aber von was, und welcher Art? Vergessen wir noch einmal sowohl den Übereifer des Blicks als auch die drängenden Forderungen der Logik. Denn wie viele Dinge braucht man für eine Metamorphose? Eins und dann noch ein anderes. Und manchmal noch ein anderes und noch ein anderes und so weiter. Aber ist das wirklich wahr? Dann würde man doch behaupten, dass zwischen Raupe und Schmetterling nur ein »und« läge, und dass das die Metamorphose sei. Und wir wissen oder ahnen, dass das nicht der Fall ist – oder dass, wenn es doch der Fall ist, dieses »und« wohl das merkwürdigste und beunruhigendste »und« wäre, das man sich vorstellen kann. Wenn man das aber so formuliert, erscheint die Frage in einem anderen Licht: Dieses merkwürdige »und«, das die Metamorphose wäre, würde zugleich ein Geheimnis hüten und eine Erleuchtung bewirken – das andere, geboren aus demselben. Ja, das Leben. Und die Wandlung und der Tanz

und die Musik. Nicht Metamorphose plus Tanz plus Musik, sondern Tanz und Metamorphose. Oder Erde und Körper, was auf dasselbe hinausläuft, nämlich auf das andere – ja, das Leben, noch einmal, noch einmal anders. Von der Metamorphose könnten wir endlich auch lernen, dem »und« mit derselben Aufmerksamkeit zu begegnen wie den Mysterien und Wundern – in denen es sich, der deutschen Sprache sei Dank, gut sichtbar und hörbar versteckt: ein W/und/er. Und Sein ist Und-Sein, Mit-Sein, Mehr-als-Eins-Sein, Zusammen-Sein, Niemals-nur-eins-sein, Das-eine-und-das-andere, Das-eine-ist-das-andere…

Da wären wir also. Nicht Sie, nicht mehr Sie. Wir. Nicht mehr im Parterre der Repräsentationen und Identitäten, sondern im *par-terre*, geerdet, auf dem Boden dieser Welt, mit der wir einen Körper bilden, dieser Erdenwelt, die aus nichts anderem besteht als aus Metamorphose. Ja, unserer Metamorphose.

From Parterre to Par-Terre, or Metamorphosis in Act

Dr Héctor Andrés Peña, philosopher

EN

There is no such thing as *the* form of life. No one can point and say: there, that is life, grasped from beginning to end. A matter of scale, complexity, and diversity, one might think. But beneath the feeling of difficulty, even helplessness, something tells us, quite clearly, that between form and life there is not only an irreducible disproportion but an incompatibility: forms, always bounded in space or in time (temporal or spatial limits as such, strictly speaking), would stand before life in a strangely external relation. If the formal is essentially the play between an outside and an inside, the living is not simply outside or beyond… it plays both sides, not to say all of them at once. How, then, do we gain access to this vital exteriority which, so to speak, cannot be contained within the outside that all forms define?

An invitation: here you are, not facing it, but in the middle of it. Amidst a flux, a transformation, impossible to delimit. As in those unfathomable riddles that stage and speak of the disappearance of silence, of darkness, while simultaneously presenting them: if you see it, if you recognise it, you miss it, you lose it. Yes: metamorphosis. After all, it is the more-than-one-form, indeed. Yes: life. Common sense repeats this in the counsel of those dearest to us – life, if you watch it, if you sit down to look at it, it leaves, it slips away. A truth entirely contrary to the founding Truth of philosophy. Plato, the Form-Idea, the *theoria*; the true life must be devoted to the vision of forms.

You are invited, then, not to trust the contours that make things identifiable. The eye, tireless reporter of shifting states, will try to draw your attention towards change. Sudden, arbitrary, large, or abrupt, change leaps or passes from one thing to another. But first, consider the eye's rapture before the cocoon, the egg, the cloud; this is not accidental: vision dreams of a transformation it would not need to record, the eye longs to know – eyes closed – what transforms in the invisible, without passage from one form to another. It is no coincidence, as we said, that these figures, almost symbols of metamorphosis, are also enclosures of invisibility. You must not close your eyes, then, but rather release them towards their dreamed emancipation: that of bearing witness to metamorphoses, invisible by their very nature.

Diderot believed he was giving advice to the actor, yet we already understand that his "fourth wall" is not so much the door one ought to close in order to feign more convincingly, but rather the gulf that separates fiction from reality through the act of looking. The spectator encounters an artefact, that is, an object

and a product, subject to the dimensions and distances proper to their own sight. Even if you are here, in the parterre that Diderot wished to render impermeable to fiction, make yourself at home in that other *par-terre* offered by *Florescence in Decay*. Life, metamorphosis, Earth.

The body, dance, music. It is clear that none of these entities can be framed or held at a distance – they resist objectification entirely. They are all, simply and mysteriously, forms that cannot be identified as simply given, as simply present. We are always beyond and beneath the body; not upon, but within the Earth; we are already in life, alive. We enter into dance; we are surrounded by music, immersed within it. And if these spellbinding realities know no outside, if we are all already there, within them, when we reach for them, then why insist on convincing ourselves that metamorphosis is merely a spectacle, an object for contemplation? Why not recognise ourselves as already embraced by it, drawn into its movement, traversed by its transformations? How, in a word, do we recognise ourselves as already in metamorphosis?

What follows opens some pathways: life, metamorphosis, the Earth, the body, dance, and music are not six separate things, nor do they form a single Whole. Are we dealing, then, with a kind of One? Or, on the contrary, with a multiplicity? Of how many? Or let us think again: a unity of what, exactly? Of what kind? Let us set aside, once more, both the haste of the gaze and the injunctions of logic. For how many things constitute a metamorphosis? One, and then another. And sometimes another, and another, and so on. But is that really so? In that case, one would assert that between caterpillar and butterfly there is only an "and", and that this "and" is the metamorphosis. And we know, or at least sense, that this is not so, or that if it were, it would be the strangest and most unsettling "and" imaginable. Thus posed, the question appears differently: this strange "and" that would be metamorphosis both preserves a secret and produces an epiphany: the other born from the same.

Yes: life. And transformation, and dance, and music. Not metamorphosis plus dance plus music, but dance and metamorphosis. Or Earth and body, which amounts to the same – that is to say, to the other: yes, life, again, otherwise. Metamorphosis, finally, would teach us to hear "and" with the attention we grant to mystery and miracle; after all, playing with the French language, it makes visible and shows, as if refusing to say it outright: *est/et*. To be is to be with, to be more than one, to be together, never to be only one, the one and the other, the one is the other…

Here we are, then. Not you, no longer you. We. Not in the *parterre* of representations and identities, but in the *par-terre* of this world with which we are made flesh, this world-Earth whose substance and element are none other than metamorphosis. Yes: our own.

© Bohumil Kostohryz

Poems
Gedichte

Poèmes

Ulrike Bail: steinflechte, schriftflechte, nachtfalter

Translation / Übersetzung / Traduction : Florent Toniello

steinflechte

willst flechte sein
auf einem grabstein
einem findling im feld
willst wohnen am gestein
willst dies gewächs sein
einander zugewandt
alge und pilz
wurzellos verortet
willst nichts
als die verwandlung
von licht

lichen lapidaire

tu veux être lichen lié
à une pierre tombale
à une roche au beau milieu du pré
veux habiter la pierre
veux être ce plant
où se tournent l'un vers l'autre
algue et champignon
ancré sans racines
tu ne veux rien
sinon transformer
la lumière

stone lichen

you wish to be lichen laced
on a gravestone
on a boulder in the field
wish to dwell in stone
wish to be this growth
turned toward each other
algae and fungus
rootless yet rooted
you want nothing
but to transform
the light

script lichen

you follow the letters
of the fruiting bodies
curved and branched
you press your ear to them
they whisper
of survival
alone within the weave
of words in harmony
thallus and twining
lichen and light
stone and strophe

lichen scriptural

tu suis les lettres
des corps fructifères
courbés ramifiés
y poses ton oreille
ils chuchotent
à propos de survie
seuls dans l'entrelacs
de l'harmonie des mots
symbiotes et assemblage
lichen et lumière
pierre et poème

schriftflechte

folgst den schriftzeichen
der fruchtkörper
gebogen verzweigt
legst dein ohr darüber
sie flüstern
vom überleben
einzig im geflecht
vom gleichklang der wörter
flechte und flechten
lichen und licht
gestein und gedicht

nachtfalter

wie überwintern
verschwänden die flechten
auf felsigem grund
die pelzigen raupen
des steinflechtenbärs
litten hunger
nichts wäre mehr da
doch noch vertraust
du den flechten
dem falter
verpuppt im gespinnst
dass er die flügel
ins frühjahr schlage

papillon de nuit

comment hiberner
si disparaissaient les lichens
sur le sol rocheux
les chenilles velues
du fragile papillon
souffriraient de la faim
ne resterait plus rien
mais toi tu fais encore confiance
aux lichens
au papillon
lové en chrysalide
pour qu'il ouvre
au printemps ses ailes

night moth

how to winter
if lichens vanished
from rocky ground
the fuzzy caterpillars
of the dew moth
would starve
nothing would remain
yet still you trust
the lichens
the moth
curled up in a cocoon
to beat its wings
into spring

© Pierre Weber

FR

Les danseurs Lou Landré, Marla King et Malcolm Sutherland ont collaboré avec Elisabeth Schilling lors de la première version de *Florescence in Decay* en 2023, alors présentée sous la forme d'une pièce de vingt minutes au sein d'un programme double. Alors qu'ils entament la période de répétitions pour la version longue de l'œuvre, ils reviennent sur la complexité du processus créatif d'Elisabeth et évoquent l'intérêt de la pièce pour les écosystèmes naturels et les dynamiques d'interdépendance, où chaque décision individuelle a des répercussions sur le collectif.

Célébrer l'individu au sein du collectif

Les danseurs en conversation avec Róisín O'Brien

Chaque **journée en studio** avec Elisabeth est différente. Parfois, c'est elle qui mène l'échauffement, et c'est agréable parce qu'elle a développé sa propre méthodologie du mouvement (« The Manifold Body ») dans laquelle le mouvement est appréhendé à partir du squelette, de la peau, des muscles. Cela rapproche des qualités de mouvement qu'elle recherche. Elle dispose d'une multitude de livres et d'images auxquels nous nous référons pendant le travail, qui nourrissent le processus, en explorant différents aspects de l'écologie, depuis l'échelle microscopique jusqu'à, par exemple, la vue d'ensemble d'une forêt tropicale, en s'imprégnant de cette texture, en se demandant comment l'incarner, ou quelle amplitude de mouvement elle contient. La journée de répétition est entièrement planifiée, et il en va de même pour la pièce : elle a une vision assez précise de l'ordre musical, de la structure, tandis que les pas ou les éléments qui viennent habiter ces structures se construisent ensuite. Très tôt dans le processus, la musique est unie au mouvement.

Pour **la création**, Elisabeth élabore parfois elle-même le mouvement, ou bien elle propose des consignes auxquelles nous répondons à partir de différents stimuli. Elle peut ensuite prendre un mouvement de Marla, un autre de Lou, et les assembler. C'est une façon très 'cérébrale' de construire une phrase chorégraphique. Le processus est donc exigeant, tant physiquement que mentalement. Et parce que la pièce est si complexe, il faut être prêt à tout. L'ego n'y a pas sa place. Il y a la technique, la musicalité, l'espace, le costume – tout un réseau de détails – qui rendent l'effort bien réel, mais le désir d'y parvenir demeure car on voit à quel point Elisabeth est sûre de ce qu'elle veut, et c'est profondément satisfaisant de commencer à l'atteindre collectivement. Sa manière de façonner [l'œuvre] est si minutieuse qu'on ne peut pas nécessairement voir ni ressentir [l'idée] de l'intérieur, tant qu'elle n'a pas commencé à prendre forme. Le processus est assez intense, tout en laissant place à une certaine légèreté.

Du **point de vue chorégraphique**, Elisabeth recherche de grandes formations de groupe, avec un travail très précis sur les comptes et des configurations particulièrement complexes. Dans ces moments-là, il s'agit de la manière dont chaque individu soutient l'ensemble. Elle a parfois recours à l'improvisation comme outil de création, mais non dans une perspective de représentation. Elle veut y apposer son empreinte chorégraphique. Le travail de détail exige beaucoup de temps d'ajustement, tout comme la complexité musicale. Ce niveau d'exigence fait partie intégrante de son identité artistique ; la complexité de son travail est indissociable de sa créativité.

Au **sein de la chorégraphie**, il y a aussi des figures singulières. Il y a eu le corail, impliquant l'exploration des spirales complexes propres à ces structures, ainsi que l'idée du corail comme habitat pour d'autres formes de vie. Il y a eu la 'femme-algue', ce qui impliquait de se relier à la qualité aquatique des algues, à leur mouvement incessant. La plupart du temps, les algues sont aussi fixées à quelque chose, ce qui crée un ancrage, et elles sont soumises au courant marin – il y a toute une partie qui consiste à rouler sur le sol en imitant les vagues. [Il y a un duo], où nous sommes liés l'un à l'autre par le costume ; nous sommes indissociables, fonctionnant comme une seule entité plutôt que comme des individus distincts. Les figures choisies par Elisabeth sont particulièrement intéressantes, car elles touchent à l'essence même du vivant : champignons, lichens, fleurs…

La pièce parle de la vie sous toutes ses formes ; elle se déploie aussi bien à l'échelle planétaire que microscopique. On y voit la naissance de la cellule, puis la vie, et l'élan de la rencontre avec d'autres [organismes], l'évolution. À la fin, il y a la mort, ou peut-être une transformation en autre chose. Cela s'apparente à l'exploration d'un écosystème : ce qui se passe quand il est sain et fonctionnel, ce qui se passe lorsque des dissonances apparaissent, et ce qui les aide à se rétablir. Nous célébrons les éléments individuels qui rendent l'ensemble possible. Dans le titre, *Florescence in Decay*, il y a cette idée d'épanouissement et de décomposition, quelque chose de profondément circulaire. C'est comme dans les jeux vidéo : il faut réunir [un certain nombre] d'éléments pour créer un monde. Nous sommes la matière première et elle en compose l'univers.

Le public peut faire l'expérience du travail d'Elisabeth sur un plan sensoriel. L'œuvre repose sur un concept fort ; elle est nourrie de recherches approfondies et entretient un lien très étroit avec la musique. Mais elle possède aussi la qualité d'une peinture abstraite. Elle s'attache davantage à la relation entre l'art, la musique et ce que le corps peut exprimer. Fortement nourri par des formes d'activisme pour la justice climatique – un engagement étroitement lié, de diverses manières, aux pratiques artistiques –, ce champ a vu émerger de nombreuses œuvres explorant des thématiques similaires, souvent présentées en extérieur. Cela ouvre des réflexions intéressantes sur le contexte du théâtre, espace profondément façonné par l'humain.

L'expérience de la scène est très concentrée ; elle comporte une forme de tension, comme un fil sur lequel on avance, portée par le désir de bien faire. Nous nous attachons à la présence du non-humain. Bien sûr, notre forme humaine est présente, mais l'œuvre ne s'ancre pas nécessairement dans l'émotion humaine ni dans une perception de l'autre à travers ce prisme. Il y a cette fascination pour l'approfondissement de la question de ce qu'est l'intelligence végétale. Il y a un passage très fort visuellement où nous sommes connectés, avec une multitude de micro-réactions. On perçoit des canons d'énergie qui se propagent et s'entrelacent, avec de petits portés et des passages en dessous.

Trois mots pour décrire la pièce seraient : écosystème, cycle, et aussi une dimension presque cartoonesque. Il y a la montagne, les personnages propres à chacun et une dramaturgie très mouvante, en étroite relation avec la musique, qui évoque presque *Fantasia* de Disney. Interdépendance, complexité (dans l'expérience des interprètes comme du public), et dramatique. Complexe, audacieuse, tissée.

L'œuvre pourrait se dire **en couleurs** : iridescente. Multicolore. Blanche, prête à être investie de couleurs et de mouvement.

DE

Die Tänzer*innen Lou Landré, Marla King und Malcolm Sutherland arbeiteten 2023 mit Elisabeth Schilling an der ersten Version von *Florescence in Decay*, das damals noch ein zwanzigminütiges Stück innerhalb einer Doppelvorstellung war. Anlässlich des Beginns der Proben für die abendfüllende Version der Arbeit reflektieren sie die Komplexität von Elisabeths künstlerischem Prozess und sprechen über das Interesse an natürlichen Ökosystemen und Interdependenzen, in denen jede individuelle Entscheidung auf das Kollektiv zurückwirkt.

Eine Feier des Individuums im Kollektiv

Tänzer*innen im Dialog mit O'Brien

Jeder **Studiotag** mit Elisabeth ist ganz anders als der vorherige. Manchmal leitet sie die Aufwärmübungen an, und das macht Spaß, weil sie ihre ganz eigene Bewegungsmethodologie hat (›The Manifold Body‹), bei der wir uns ausgehend vom Skelett, von der Haut, von den Muskeln in Bewegungen hineinfühlen. Das kann dabei helfen, sich den Bewegungsqualitäten anzunähern, die sie im Sinn hat. Sie hat quasi unendlich viele Bücher und Bilder dabei, auf die wir uns bei der Arbeit beziehen, zu verschiedenen Aspekten der Ökologie; da bewegen wir uns beispielsweise von einer mikroskopischen Ebene zum Blick über einen Regenwald, und dann geht es darum, wie man diese Textur aufgreift, wie wir sie verkörpern oder welche Bewegungsamplitude damit verbunden ist. Der gesamte Probentag ist durchgeplant, und das gilt genauso für das Stück – Elisabeth hat einen ziemlich klaren Plan für die Reihenfolge der Musikstücke und die Struktur. Aber die genauen Schritte, das, womit diese Strukturen gefüllt werden, daran arbeiten wir zusammen. Schon ziemlich früh im Prozess wird die Musik mit der Bewegung verbunden.

Im **kreativen Prozess** kommen die Bewegungen manchmal direkt von Elisabeth, und manchmal bekommen wir von ihr die Aufgabe, auf ganz unterschiedliche Impulse zu reagieren. Dann nimmt sie beispielsweise eine Bewegung von Marla und eine von Lou und setzt sie zusammen; diese Art der Konstruktion einer Bewegungsphrase kann ziemlich ›kopflastig‹ sein. Jedenfalls ist der Prozess sowohl körperlich als auch geistig fordernd. Und weil die Arbeit so komplex ist, muss man sich auf alles einstellen. Man darf kein Ego haben. Es gibt Technik, Musikalität, Raum, Kostüme – ein Gewebe aus vielen kleinen Details – und manchmal ist es deshalb wirklich ein Kampf, aber man will ja auch, dass das alles funktioniert, weil man sieht, dass Elisabeth sich so sicher darin ist, was sie will, und es fühlt sich ziemlich gut an, wenn wir im Kollektiv dann Stück für Stück dorthin finden. Ihre Art und Weise, [das Stück] zu gestalten, ist so komplex, dass wir [die Idee] während des Prozesses nicht unbedingt erkennen oder fühlen können – bis dann schließlich alles Form annimmt. Der Prozess ist also ziemlich intensiv, aber es bleibt auch Zeit für das Lockere und Leichte.

Choreografisch wünscht sich Elisabeth große Gruppenformationen mit vielen Counts, also sehr komplexe Formationen. In solchen Momenten geht es dann darum, auf welche Weise jede*r Einzelne zum Ganzen beiträgt. Manchmal nutzt Elisabeth im Prozess der Entwicklung Improvisation als kreatives Werkzeug, aber nie im Rahmen der Aufführung selbst. Sie möchte ihren choreografischen Stempel auf die Arbeit setzen. Dabei nimmt die Aushandlung der Details viel Zeit in Anspruch, aber auch die Komplexität der Musik. Und dieser Detailgrad gehört schließlich auch zu ihrem Verkaufsargument: Die Komplexität ihrer Arbeit ist ein entscheidender Aspekt ihrer Kreativität.

In der **Choreografie** gibt es auch einzelne Charaktere. Die Koralle zum Beispiel, für die wir die komplexen Spiralen erforscht haben, die in diesen Strukturen vorkommen, mit der wir aber auch die Idee der Koralle als Heimat für andere Lebensformen aufgegriffen haben. Es gab die ›Algenfrau‹, was bedeutete, sich auf das wässrige Gefühl der Algen einzulassen, und darauf, dass Algen immer in Bewegung sind. Meistens sind sie mit etwas verbunden, es gibt also eine Art Halt, aber sie sind auch den Strömungen des Meeres ausgesetzt; es gibt im Stück jedenfalls einen ganzen Abschnitt, in dem wir auf dem Boden rollend die Wellen nachahmen. [Es gibt ein Duett], in dem wir durch unsere Kostüme miteinander verbunden sind; wir sind dann untrennbar, agieren nicht als Individuen, sondern als eins. Die Charaktere, die Elisabeth ausgesucht hat, sind jedenfalls sehr interessant, weil sie mit dem Wesen aller Biologie zu tun haben: Pilze, Flechten, Blumen…

Im **Stück** geht es um das Leben in all seinen Formen, ob im planetaren oder mikroskopischen Maßstab. Da hat man also den Ursprung der Zelle und dann das Leben und die Aufregung der Begegnung mit anderen Organismen und der Evolution. Und am Ende steht der Tod oder vielleicht die Verwandlung in etwas anderes. Es fühlt sich an wie die Erforschung eines Ökosystems: Was passiert, wenn alles gesund ist und funktioniert, und was, wenn eine Dissonanz entsteht? Und was hilft dann? Wir feiern die individuellen Anteile, die das Ganze möglich machen. Im Titel, *Florescence in Decay*, da gibt es die Ideen vom Aufblühen und vom Verfall; es fühlt sich an wie ein Kreislauf. Es ist ein bisschen wie in Videospielen, man braucht [eine bestimmte Menge an] Dingen, aus denen man dann alles andere machen kann; wir sind das Rohmaterial und Elisabeth erschafft die Welt.

Das **Publikum** könnte Elisabeths Arbeit auf der Ebene der Sinne erleben. Die Arbeit hat ein starkes Konzept; es steckt viel Forschung dahinter und es gibt eine unglaublich enge Verbindung mit der Musik. Aber es fühlt sich auch ein bisschen an wie ein abstraktes Gemälde. In der Arbeit geht es eher um die Beziehung zwischen Kunst, Musik und dem, was der Körper zu sagen hat. Als einer Person, die sich ziemlich viel in der Bewegung für Klimagerechtigkeit engagiert – eine Arbeit, die auf unterschiedliche Weisen auch mit künstlerischer Praxis verflochten ist –, ist mir aufgefallen, dass es viele Werke gibt, die sich mit ähnlichen Themen beschäftigen, die aber oft draußen aufgeführt werden. Man kann so manches interessante Gespräch über das Theater als Kontext führen, über diesen Raum, der so eindeutig von Menschen konstruiert ist.

Die **Erfahrung als Darsteller*in** im Stück ist sehr konzentriert; man fühlt sich immer so ein bisschen ›am Limit‹, weil man es gut machen will. Wir konzentrieren uns auf die Präsenz des Nicht-Menschlichen – natürlich ist auch unsere menschliche Form präsent, aber die Arbeit wurzelt nicht unbedingt in menschlichen Gefühlen oder darin, dass man einander aus dieser Perspektive betrachtet. Es gibt da so eine Neugierde, immer weiter der Frage nachzugehen, worin eigentlich die Intelligenz der Pflanzen besteht. Und es gibt diesen visuell sehr schönen Teil, in dem wir alle miteinander verbunden sind und es ganz viele kleine Reaktionen gibt; wir sehen Energiebündel, die sich ausbreiten und miteinander verweben, mit vielen kleinen Bewegungen, auf und ab.

Drei Wörter, die das Stück beschreiben, wären ›Ökosystem‹, ›Kreislauf‹, aber auch ›cartoonhaft‹ – mit dem Berg, den individuellen Charakteren und der Dramaturgie, die mit der Musik auf und ab geht, erinnert es fast schon ein bisschen an Disneys *Fantasia*. ›Interdependenz‹, ›Komplexität‹ (für die Tänzer*innen wie auch für das Publikum) und ›Dramatik‹. ›Komplex‹, ›mutig‹, ›verflochten‹.

Hätte die Arbeit eine **Farbe**, dann wäre sie schillernd. Mehrfarbig. Weiß, damit sie mit Farben und Bewegung gefüllt werden kann.

EN

Dancers Lou Landré, Marla King, and Malcolm Sutherland worked with Elisabeth Schilling on the first iteration of *Florescence in Decay* back in 2023, when the work was a twenty-minute piece within a double bill. As they begin the rehearsal period for the evening-length version of the work, they reflect on the complexity of Elisabeth's creative process and discuss the work's interest in natural ecosystems and themes of interdependence, where each individual decision has a ripple effect on the collective.

Celebrating the individual within the collective

Dancers in conversation with Róisín O'Brien

Every day in the studio with Elisabeth is very different. Sometimes Elisabeth leads the warm-up and that's enjoyable because she has her own movement methodology (The Manifold Body), in which we sense movement from the skeleton, from the skin, from the muscles. It can bring you closer to the movement qualities she's after. She has endless books and images that we reference when we work, looking at different aspects of ecology; from a microscopic level to, for instance, the overview of a rainforest and tapping into that texture, asking how do we embody it, or what amplitude of movement does it hold. The whole rehearsal day will be planned, and it's much the same for the piece – she has a pretty clear plan for the order of the music, the structure, but the steps or the things that fill in these structures are then worked on. Quite early on, the music is married to the movement.

To **create the work**, Elisabeth sometimes makes the movement, or she gives you a task to respond to various stimuli. She'll then take a movement from Marla, from Lou, and put them together; it can be a very 'brainy' way to construct a movement phrase. So the process is demanding both physically and mentally. And because the work is so complex, you need to be ready to do anything. You cannot have an ego. There's technique, musicality, space, costume – a network of details – so the struggle is real, but you want to make it work because you see Elisabeth is so sure of what she wants, and it is quite satisfying when we collectively start to find it. Her way of shaping [the work] is so intricate that we can't necessarily see or feel [the idea] from the inside until it starts to be formed. The process is quite intense, but there's still time for lightness.

Choreographically, Elisabeth wants huge group formations with a lot of counts, and very complex formations. In those moments, it's about how each individual supports the whole. She will sometimes use improvisation as a creative tool, but not in a performance context. She wants to put her choreographic stamp on it. The detail requires a lot of time to negotiate, as well as the complexity of the music; this level of detail is part of her selling point; the complexity of her work is integral to her creativity.

Within the choreography, there are also individual characters. There was coral, which meant exploring the intricate spirals that exist within those structures, as well as connecting to the idea of coral as a home for more life. There was the 'algae lady', which meant connecting with the watery sense of algae, and how it is always in movement. Most of the time, seaweeds are also attached to something, so there is a groundedness, and they are subject to the current of the sea; there is a whole part that features rolling on the floor, mimicking the waves. [There is a duet], where we are attached to one another through the costume; we are inseparable, working as one thing rather than as individuals. The characters Elisabeth chose are very interesting, because it's the essence of all biology: mushrooms, lichen, flowers…

The piece is about life in all its shapes; it can be on a planetary or a microscopic scale. So you have the birth of the cell and then life and the excitement of meeting other [organisms] and evolving. At the end, there is death or maybe transformation into something else. It feels like the exploration of an ecosystem; what happens when it is healthy and functioning, and what happens when things become dissonant, and what helps them? We are celebrating the individual parts that make the whole possible. In the title, *Florescence in Decay,* there is this idea of blossoming and decay; it feels quite circular. It's like in video games, you need [a certain amount of] things to create everything; we are the raw elements and she creates the world.

Audiences might experience Elisabeth's work on a sensorial level. The work has a strong concept; it is deeply researched and has an incredible bond with the music. But it also has the vibe of an abstract visual painting. The work is more about the relationship between art, music, and what the body can say. Having been quite involved in climate justice activism – work that has interwoven with creative practices in different ways – there are many works exploring similar themes that are often presented outdoors. So there are some interesting conversations about the theatre context, a space so thoroughly constructed by humans.

The experience of performing the work is a focused one; it has a bit of an 'on the edge' feeling because you want to do well. We focus on the non-human presence; of course, our human form is present, but the work is not necessarily rooted in human emotion or in seeing each other through that lens. There is the intrigue of going deeper into the question of what vegetal intelligence is. There is one visually very nice part where we're linked together and there are lots of little responses; we see canons of energy rippling out and weaving, with little lifts and ducking.

Three words to describe the piece would be Ecosystem, Cycle, and also Cartoony; there is the mountain, everyone's individual characters and the dramaturgy, which is very up and down with the music, so it almost evokes Disney's *Fantasia*. Interdependence, Complexity (in both the performers' and audience's experience), and Dramatic. Intricate, Bold, Woven.

The work could be described by the **colour(s)** Iridescent. Multicoloured. White, to be filled in with colours and movement.

© Pierre Weber

FR

L'ÉQUIPE CRÉATIVE EN CONVERSATION AVEC CLARA BERROD

Elisabeth Schilling
est danseuse, chorégraphe et directrice artistique de la compagnie de danse contemporaine Elisabeth Schilling & Company, établie au Luxembourg, qui célèbre cette année son dixième anniversaire. Artiste associée aux Théâtres de la Ville de Luxembourg et artiste en résidence au CAPE Ettelbrück (printemps 2026), elle crée des œuvres transdisciplinaires à la croisée du mouvement, du design, des arts visuels et de la musique. La notion de connexion est au cœur de son langage chorégraphique. Dans *Florescence in Decay*, elle explore notre rapport au vivant portée par une conviction centrale : chaque geste influe sur l'ensemble du système de la vie.

Anna Meredith
est compositrice, productrice et interprète, travaillant à la croisée des musiques acoustiques et électroniques, et dont l'univers sonore est souvent décrit comme inclassable, résistant à toute étiquette. Sa pièce *Anno* – qui mêle ses propres compositions aux *Quatre Saisons* de Vivaldi – a servi d'impulsion créative à *Florescence in Decay*, ouvrant une exploration chorégraphique des cycles, de la métamorphose et du lien intrinsèque entre l'humanité et le monde naturel. *Anno*, interprété en collaboration avec le Scottish Ensemble, est paru en 2018 chez Moshi Moshi Records.

Elles façonnent l'univers de *Florescence in Decay*, l'une par le mouvement, l'autre par le son. De la rencontre entre la chorégraphe Elisabeth Schilling et la compositrice Anna Meredith naissent deux créations en dialogue : la musique de Meredith est devenue le terreau fertile à partir duquel la chorégraphie de Schilling a pris forme. La transformation, l'interconnexion, le rythme perpétuel de l'émergence et de la disparition – une approche qui traverse leurs œuvres respectives, chacune à sa manière. Là où le mouvement et le son se rejoignent, la frontière entre l'humain et le non-humain se dissout, et avec elle, l'illusion que nous serions séparés du cycle naturel de la transformation. Nous leur avons posé quatre questions, et avons reçu deux réponses très différentes, pourtant profondément entrelacées.

La répétition occupe une place centrale dans vos œuvres respectives, et pourtant rien ne semble figé. Qu'est-ce qui distingue, selon vous, la répétition du renouvellement ?

ELISABETH: Pour moi, la répétition n'est jamais un retour au même point, mais un mouvement altéré par l'expérience. Dans la nature, rien ne se répète vraiment, ce qui paraît cyclique est une transformation continue. Le renouvellement advient dans ce déplacement imperceptible. Ce n'est pas une rupture spectaculaire, mais un réajustement, un approfondissement, une réorientation. La répétition est donc, pour moi, la structure qui rend la transformation perceptible. Sans elle, le changement serait plus difficile à saisir. Grâce à elle, même le plus infime écart devient porteur de sens.

ANNA: La répétition nous offre un point d'ancrage – un fil à suivre – et nous procure la satisfaction d'atteindre des moments à la fois inattendus et naturellement culminants. J'aime jouer avec la répétition pour explorer à la fois l'idée de stabilité et celle d'instabilité.

Qu'est-ce qui a guidé votre intention de déplacer le regard d'un récit centré sur l'humain vers les plantes, les pierres, les algues et les champignons, et comment ce choix a-t-il façonné les décisions créatives qui permettent au public de se sentir immergé dans cette expérience sensorielle, presque écologique ?

ELISABETH: L'œuvre a commencé avec Vivaldi, mais j'ai remis en question la dimension anthropocentrée des saisons comme du théâtre. Les quatre saisons reflètent un rythme temporel lié à notre hémisphère. Cela nous semble universel, mais ne l'est pas. J'ai commencé à me demander ce que deviendrait notre perception du temps si nous sortions de notre perspective humaine. Je me suis intéressée à la métamorphose au-delà de notre durée de vie, au temps végétal et géologique. Ce déplacement a reconfiguré le processus créatif. Plutôt que de raconter une histoire humaine, nous avons exploré la transformation comme condition partagée. L'enjeu n'était pas de représenter la nature, mais de faire en sorte que le public se sente inclus dans un champ écologique plus vaste.

Comment la musique d'Anna Meredith a-t-elle inspiré les premières idées de votre chorégraphie, et ce type de dialogue entre musique et danse est-il au cœur de votre travail chorégraphique de manière générale ?

Le dialogue entre musique et danse est au cœur de mon travail. La réinterprétation de Vivaldi par Anna Meredith fait le lien entre tradition et univers sonore contemporaine. Elle honore le matériau historique tout en le faisant basculer clairement dans un paysage sonore d'aujourd'hui. Cette tension entre tradition et évolution s'est révélée très fertile sur le plan chorégraphique. Ce qui m'inspire le plus dans la musique d'Anna, ce sont ses structures rythmiques complexes et ses textures stratifiées. Elles génèrent une impulsion physique puissante, quelque chose que le corps peut habiter, auquel il peut résister, ou à partir de quoi il peut s'élargir. Sa musique ne dicte pas le mouvement – elle ouvre un champ dynamique de possibilités.

Cette œuvre révèle que tout est connecté et que chaque action a des conséquences. Comment cela a-t-il façonné la structure de la danse et l'équilibre entre mouvements individuels et collectifs ?

Pour moi, l'action et la conséquence ne s'inscrivent pas dans un rapport linéaire – elles résonnent au sein d'un champ stratifié. La pièce se déploie moins comme une succession d'événements isolés que comme la transformation d'un système vivant. Elle a une qualité légèrement irréelle, une communauté qui évolue sous des conditions mouvantes. L'individuel et le collectif ne cessent de se fondre l'un dans l'autre et de s'en distinguer, rendant visible l'interdépendance en acte. Aucun mouvement individuel n'existe seul : il émerge du collectif et y retourne. La chorégraphie oscille sans cesse entre différenciation et fusion, car la connexion n'est pas un état acquis, mais quelque chose qui doit continuellement se former, se défaire, et se reformer.

Vous mêlez les *Quatre Saisons* de Vivaldi à votre propre musique électronique et orchestrale. Comment cette fusion entre en résonance avec les thèmes de la transformation et du changement cyclique ?

ANNA: J'aime les défis musicaux et trouver des moyens de plonger chaque auditeur ou spectateur dans une expérience musicale. Cette pièce m'a offert l'occasion de recontextualiser une œuvre aussi célèbre que *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, je l'espère sous un jour nouveau.

En travaillant avec les *Quatre Saisons* de Vivaldi, quelles contraintes et quelles libertés cela vous a-t-il apporté pour créer quelque chose de nouveau tout en honorant l'original ?

J'aime imaginer que Vivaldi et moi collaborions sur cette pièce, alternant les mouvements pour façonner une année musicale. Naturellement, disposer d'une œuvre préexistante aussi reconnaissable m'a permis d'écrire autour d'elle, en juxtaposant le fort et le doux, ou des textures plus légères à des textures plus denses. J'aime penser que la pièce qui en résulte est devenue quelque chose de presque plus vaste que chacun de nous pris séparément, les deux matières musicales entrant en dialogue pour donner forme à cette année naturelle.

Certains sons électroniques ont quelque chose de presque organique. Avez-vous imaginé un paysage, un climat ou un monde naturel en créant ces textures ?

Je ne suis pas quelqu'un qui part habituellement de sons naturels, mais pour cette pièce, j'étais attentive à la forme d'ensemble qui se dessinait, en pensant aux moments où l'on ressent la brûlure du soleil ou la morsure de l'hiver. J'ai laissé des images amples, comme des coups de pinceau, et une intention générale de façonner les sons, en cherchant à insuffler une forme de chaleur à mes textures électroniques.

DE

DAS KÜNSTLERISCHE TEAM IM GESPRÄCH MIT CLARA BERROD

Elisabeth Schilling
ist Tänzerin, Choreografin und künstlerische Leiterin der luxemburgischen Kompanie für zeitgenössischen Tanz Elisabeth Schilling & Company, die dieses Jahr ihr zehnjähriges Bestehen feiert. Als Assoziierte Künstlerin der Théâtres de la Ville de Luxembourg und Artist in Residence am CAPE Ettelbrück (Frühjahr 2026) entwickelt sie transdisziplinäre Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Bewegung, Design, bildender Kunst und Musik. Dabei spielt vor allem die Verbindung in ihrer choreografischen Sprache eine entscheidende Rolle – in *Florescence in Decay* erforscht sie unser Verhältnis zur Welt des Lebendigen und spinnt dabei aus der Idee, dass jede einzelne Geste Einfluss auf das gesamte System des Lebens hat, einen Leitfaden für ihre eigene Praxis.

Anna Meredith
ist Komponistin, Produzentin und Musikerin und arbeitet sowohl mit akustischer als auch mit elektronischer Musik. Ihr Sound entzieht sich allen Genres und wird immer wieder als unkategorisierbar beschrieben. Als Ausgangspunkt einer choreografischen Erforschung von Kreisläufen, Metamorphosen und der innigen Bindung zwischen Menschheit und natürlicher Welt diente ihr Stück *Anno* – das Merediths eigene Kompositionen mit Vivaldis *Vier Jahreszeiten* verschmelzen lässt – als kreative Inspiration für *Florescence in Decay*. *Anno*, aufgeführt in Zusammenarbeit mit dem Scottish Ensemble, erschien 2018 bei Moshi Moshi Records.

Sie verleihen der Welt von *Florescence in Decay* ihre Form – die eine durch Bewegungen, die andere durch Klänge. Wo die Choreografin Elisabeth Schilling und die Komponistin Anna Meredith zusammenkommen, begegnen sich zugleich zwei künstlerische Projekte: Merediths Musik wird zum fruchtbaren Boden, aus dem Schillings Choreografie wachsen kann. Denn Vorstellungen von Verwandlung, Verbindung und dem ewigen Rhythmus von Werden und Vergehen durchziehen die Arbeiten beider, auf jeweils eigene Weise. Wo nun Bewegung und Klang aufeinandertreffen, löst sich die Grenze zwischen Mensch und Nicht-Mensch auf – und damit auch die Illusion, wir stünden außerhalb des natürlichen Kreislaufs der Wandlungen. Clara Berrod hat Anna Meredith und Elisabeth Schilling jeweils vier Fragen gestellt – und darauf sehr unterschiedliche, aber eng miteinander verflochtene Antworten erhalten.

Wiederholung spielt in eurer beider Arbeit eine wichtige Rolle, und doch entsteht nie ein Gefühl von Stillstand – was ist für euch der Unterschied zwischen Wiederholung und Erneuerung?

ELISABETH: Für mich ist Wiederholung nie eine Rückkehr zum Ausgangspunkt, sondern eine Bewegung, die sich durch die Erfahrung verändert. In der Natur wiederholt sich eigentlich nichts – was wie ein Kreislauf wirkt, ist tatsächlich fortwährender Wandel. Erneuerung ergibt sich aus dieser leichten Verschiebung. Sie ist kein dramatischer Bruch, sondern vielmehr eine Rekalibrierung, eine Vertiefung, eine Neuorientierung. Für mich ist Wiederholung also die Struktur, die Wandel sichtbar macht. Ohne Wiederholung wäre es schwerer, Veränderung wahrzunehmen. Dank ihr wird selbst die kleinste Abweichung bedeutsam.

ANNA: Wiederholung gibt uns etwas, woran wir uns festhalten können – einen Faden, dem wir folgen können –, und sie kann uns das befriedigende Gefühl geben, mal unerwartete, mal natürlich gesteigerte Momente zu erleben. Ich spiele gern mit Wiederholung, um Vorstellungen sowohl von Stabilität als auch von Instabilität zu erforschen.

Wie kam es, dass du deinen Interessenschwerpunkt von Geschichten vom Menschen hin zu Pflanzen, Steinen, Algen und Pilzen verlagert hast, und wie hat diese Verlagerung deine kreativen Entscheidungen geprägt, mit denen du das Publikum in diese sinnliche, fast schon ökologische Erfahrung eintauchen lässt?

ELISABETH: Die Arbeit begann bei Vivaldi, aber dann habe ich mich gefragt, wie sehr eigentlich sowohl die Jahreszeiten als auch das Theater den Menschen in den Mittelpunkt stellen. Die vier Jahreszeiten spiegeln einen Zeitrhythmus, der eng an unsere eigene Hemisphäre gekoppelt ist. Uns erscheinen sie vielleicht universell, aber das sind sie eigentlich nicht. Ich fing also an, darüber nachzudenken, wie Zeit sich wohl anfühlen würde, wenn wir aus unserer menschlichen Perspektive herausträten. Ich interessierte mich immer mehr für Metamorphosen, die über unsere eigene Lebensdauer hinausgehen – für pflanzliche und geologische Zeit. Diese Interessenverlagerung veränderte den gesamten kreativen Prozess. Anstatt eine menschliche Geschichte zu erzählen, untersuchten wir Verwandlung als ein geteiltes Schicksal. Es ging jetzt nicht mehr darum, Natur auf der Bühne darzustellen, sondern dem Publikum das Gefühl zu geben, Teil eines größeren ökologischen Feldes zu sein.

Inwiefern hast du dich bei den ersten Ideen für deine Choreografie von Anna Merediths Musik inspirieren lassen? Und ist diese Art von Dialog zwischen Musik und Tanz allgemein wichtig für deine choreografische Arbeit?

Der Dialog zwischen Musik und Tanz spielt in meiner Arbeit eine ganz zentrale Rolle. Anna Merediths Neuinterpretation von Vivaldi schlägt eine Brücke zwischen Althergebrachtem und zeitgenössischen Klängen. Einerseits hält sie das historische Material in Ehren, andererseits verschiebt sie es in eine zeitgenössische Klanglandschaft. Diese Spannung zwischen Tradition und Evolution erschien mir aus choreografischer Perspektive besonders fruchtbar. Was mich an Annas Musik aber am meisten inspiriert hat, sind ihre komplexen rhythmischen Strukturen und die übereinander geschichteten Texturen. Aus ihnen entsteht ein starker körperlicher Impuls – etwas, auf das sich der Körper einlassen kann, dem er widerstehen kann, das er ausbauen kann. Ihre Musik gibt keine Bewegungen vor – sie eröffnet ein dynamisches Möglichkeitsfeld.

Wenn diese Arbeit zeigt, dass alles miteinander verbunden ist und jede Handlung Folgen hat, welche Auswirkungen hatte diese Idee auf die Struktur des Tanzes und das Verhältnis zwischen individuellen und kollektiven Bewegungen?

Ich verstehe Handlungen und Folgen nicht als etwas Lineares, sondern vielmehr als Resonanz in einem Feld mit vielen verschiedenen Schichten. Das Stück entfaltet sich als Transformation eines Systems und nicht in Form isolierter Ereignisse. Alles wirkt ein bisschen wie aus einer fremden Welt – eine Gemeinschaft, die sich unter Bedingungen entwickelt, die sich selbst ständig verändern. Individuum und Gruppe treten immer wieder in Verbindung und dann wieder auseinander und veranschaulichen so ihre Abhängigkeit voneinander in der Bewegung. Individuelle Bewegungen sind niemals isoliert – sie entstehen aus dem Kollektiv heraus und wirken auch darauf zurück. Die Choreografie wechselt ständig zwischen Abscheidung und Verschmelzung – und zeigt so, dass Verbindungen nicht statisch sind, sondern gebildet, gelöst und wieder neu gebildet werden müssen.

© Pierre Weber

Du verbindest Vivaldis *Vier Jahreszeiten* mit deiner eigenen elektronischen und orchestralen Musik. Inwiefern klingen in dieser Fusion auch Themen wie Transformation und zyklischer Wandel an?

ANNA: Ich liebe musikalische Herausforderungen und die Suche nach Möglichkeiten, alle Hörer*innen, das gesamte Publikum, in eine musikalische Erfahrung eintauchen zu lassen. Dieses Stück gab mir die Gelegenheit, etwas so Berühmtes wie Vivaldis Vier Jahreszeiten in einen ganz anderen, hoffentlich neuen Kontext zu stellen.

Welche Herausforderungen und welche Freiheiten gingen bei der Arbeit mit Vivaldis *Vier Jahreszeiten* damit einher, etwas Neues schaffen zu wollen und doch gleichzeitig auch das Original in Ehren zu halten?

Ich stelle mir gerne vor, Vivaldi und ich hätten zusammen an diesem Stück gearbeitet, abwechselnd, Satz für Satz, um ein musikalisches Jahr zu komponieren. Natürlich bedeutete der hohe Wiedererkennungswert des zugrunde liegenden Stückes, dass ich darum herum schreiben konnte, laut neben leise stellen, weichere Texturen neben härtere. Ich mag die Idee, dass das entstandene Werk schon fast größer ist als wir beide jeweils allein, weil bei der Illustration dieses natürlichen Jahres zwei musikalische Körper in einen Dialog traten.

Manche der elektronischen Klänge fühlen sich fast schon organisch an. Hattest du beim Entwerfen dieser Texturen eine Landschaft, ein Klima oder überhaupt eine natürliche Welt im Kopf?

Ich gehöre normalerweise nicht zu den Leuten, die natürliche Klänge als Ausgangspunkt nehmen, aber bei diesem Stück achtete ich auf die übergeordnete Form, die langsam entstand, und dachte darüber nach, an welchem Punkt man die Wärme der Sonne spüren müsste oder die Kälte des Winters. Bei den Klängen ließ ich mich eher grob von Bildern und Motiven inspirieren und versuchte, meiner Elektronik eine gewisse Wärme zu verleihen.

EN

THE CREATIVE TEAM IN CONVERSATION WITH CLARA BERROD

Elisabeth Schilling
is a dancer, choreographer and Artistic Director of the Luxembourg-based contemporary dance company Elisabeth Schilling & Company, celebrating its 10th anniversary this year. As Associate Artist at Les Théâtres de la Ville de Luxembourg and Artist in Residence at CAPE Ettelbrück (Spring 2026), she creates transdisciplinary work at the intersection of movement, design, visual arts and music. Connection is central to her choreographic language – in her work *Florescence in Decay*, she explores our relationship to the living world, weaving the idea that every gesture influences the entire system of life into a defining thread of her practice.

Anna Meredith
is a composer, producer and performer working across acoustic and electronic music, whose sound is widely described as uncategorisable and genre-defying. Her piece *Anno* – blending her own compositions with Vivaldi's *Four Seasons* – served as the creative inspiration for *Florescence in Decay*, opening a choreographic exploration of cycles, metamorphosis and the intrinsic bond between humanity and the natural world. *Anno* performed in collaboration with the Scottish Ensemble, was released in 2018 on Moshi Moshi Records.

They shape the world around *Florescence in Decay* – one through movement, the other through sound. In bringing together choreographer Elisabeth Schilling and composer Anna Meredith, two creations meet: Meredith's music became the fertile ground from which Schilling's choreography took shape. Transformation, interconnection, the perpetual rhythm of becoming and disappearing – an approach that runs through both of their work, each in their own way. Where movement and sound meet, the boundary between human and non-human dissolves – and with it, the illusion that we stand apart from the natural cycle of transformation. We asked them four questions – and received two very different, yet deeply intertwined, responses.

Repetition plays a central role in both of your works, yet nothing feels static – what distinguishes repetition from renewal for you?

ELISABETH: For me, repetition is never a return to the same point, but a movement altered by experience. In nature, nothing truly repeats – what looks cyclical is ongoing transformation. Renewal happens within that subtle shift. It is not a dramatic rupture, but a recalibration, a deepening, a reorientation. So for me, repetition is the structure that makes transformation visible. Without repetition, change would be harder to perceive. With it, even the smallest deviation becomes meaningful.

ANNA: Repetition gives us something to hang on to – a thread to follow – and gives us the satisfaction of reaching both unexpected and naturally climactic moments. I like to play with repetition to explore the idea of both stability and instability.

What guided your intention in shifting the focus from human-centred storytelling to plants, stones, algae, and fungi, and how did this shape the creative choices that make the audience feel immersed in this sensorial, almost ecological experience?

ELISABETH: The work began with Vivaldi, but I questioned how human-centred both the seasons and theatre are. The four seasons reflect a rhythm of time tied to our hemisphere. It feels universal to us yet isn't. I began wondering how time would feel if we zoomed out of our human perspective. I became interested in metamorphosis beyond our lifespan – vegetal and geological time. This shift reshaped the creative process. Rather than telling a human story, we explored transformation as a shared condition. The aim was not to represent nature, but to let the audience feel embedded within a larger ecological field.

How did Anna Meredith's music inspire the first ideas for your choreography, and is creating this kind of dialogue between music and dance central to your choreographic work in general?

The dialogue between music and dance is central to my work. Anna Meredith's reinterpretation of Vivaldi bridges tradition and contemporary sound. It honours the historical material while clearly shifting it into a contemporary sonic landscape. That tension between tradition and evolution felt very fertile choreographically. What inspires me most in Anna's music is her complex rhythmic structures and layered textures. They create a rich physical impulse – something the body can enter into, resist, or expand from. Her music doesn't dictate movement; it opens a dynamic field of possibilities.

With this work revealing that everything is connected, and every action has consequences, how did this shape the structure of the dance and the balance between individual and group movements?

I see action and consequence not as linear, but as resonating within a layered field. The piece unfolds like the transformation of a system rather than isolated events. It carries a slightly otherworldly quality – a community evolving under shifting conditions. Individual and group constantly merge and differentiate, showing interdependence in motion. Individual movements never exist in isolation; they emerge from and feed back into the collective. The choreography continuously shifts between differentiation and merging – showing how connection is not static, but something that must be formed, dissolved, and re-formed again.

You blend Vivaldi's *Four Seasons* with your own electronic and orchestral music. How does this fusion resonate with themes of transformation and cyclical change?

ANNA: I love musical challenges and finding ways to immerse any listener or audience member in a musical experience. This piece gave me an opportunity to reframe something as famous as Vivaldi's *Four Seasons*, hopefully in a new context.

Working with Vivaldi's *Four Seasons*, what challenges or freedoms did it bring in creating something new while honouring the original?

I try to imagine that Vivaldi and I were collaborating on this piece, alternating movements to shape a musical year. Naturally having such a recognisable pre-existing work meant I could write around it, juxtaposing loud with quiet, or softer with harder textures. I like to think that the resulting piece became something almost bigger than either of us alone, as the two bodies of music worked in dialogue to illustrate this natural year.

Some electronic sounds feel almost organic. Did you imagine a landscape, a climate or a natural world when creating these textures?

I'm not someone who typically uses natural sounds as a starting point, but with this piece, I was attentive to the overarching shape taking form, thinking about where you needed to feel the heat of the sun or the chill of winter. I let broad brushstroke imagery and intention shape the sounds and aimed to write warmth into my electronics.

© Pierre Weber

Credits

Photography: Bohumil Kostohryz, Pierre Weber
Graphic Design: Studio Polenta
Management: Clara Berrod
Translation of texts into German: Moritz Gansen
Translation of texts into French and English: Neel Chrillesen
Translation of Ulrike Bail's poems into French and English: Florent Toniello
Proofreading: Neel Chrillesen

Florescence in Decay – Reimagined (2026): Full evening version

Concept & Choreography: Elisabeth Schilling

Music: *Anno* – Anna Meredith

Creative Assistance & Rehearsal Direction: Marla King

Dance: Gonzalo Alonso, Marla King, Lou Landré, Malcolm Sutherland, Rowan Schratzberger
All movements are developed in collaboration with the dancers.

Dramaturgy: Eva Martinez
Set Design: Ariane Koziolek, Lynn Scheidweiler
Costumes: Agnes Hamvas
Light Design: Steve Demuth & André Sarré
Photography & Videography: Bohumil Kostohryz
Production: Elisabeth Schilling & Company
Coproduction (2026): CAPE – Centre des Arts Pluriels Ettelbruck, Escher Theater

Supported by: Ministère de la Culture Luxembourg, TROIS C-L | Maison pour la danse Luxembourg

Original version (2023): 30-minute version for nine dancers
Concept & Choreography: Elisabeth Schilling
Music (extracts of *Anno*): Anna Meredith
Creative Assistance & Rehearsal Direction: Brian Ca
Dance: Marla King, Malcolm Sutherland, Giuseppe Sanniu, Giulia Cenni, Julien Ramade, Rosanne Briens, Lou Landré, Stefane Meseguer Alves, Alisha Leyder
All movements were developed in collaboration with the dancers.

Costume & Stage Design: Ariane Koziolek, Lynn Scheidweiler
Light Design: Steve Demuth
Live Music: Orchestre de Chambre du Luxembourg
Music Direction: Corinna Niemeyer
Production: Les Théâtres de la Ville de Luxembourg
Coproduction: Dance Theatre Luxembourg, Making Dances a.s.b.l.
Research: Tanzhaus Zürich

Publication and Project Mat Iech / Florescence in Decay supported by: Fondation Sommer, Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte, Fondation EME, Ministère de la Culture Luxembourg, Fondation Loutsch-Weydert, CAPE - Centre des Arts Pluriels Ettelbruck.

WWW.ELISABETHSCHILLING.COM

©Bohumil Kostohryz