



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*'It starts from any point.'* Zur Funktion
improvisatorischer Verfahren im reflexiven Postmodern
Dance am Beispiel *One Flat Thing, reproduced* von
William Forsythe“

verfasst von

Astrid Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
1.1 Material und Quellenlage	4
1.2 Vorgangsweise.....	8
2 Begriffsbestimmung	10
2.1 Das Paradox der Improvisation	13
2.2 Improvisation im Spannungsfeld zwischen Autonomie und Regelwerk.....	15
2.3 Tanzimprovisation im reflexiven Postmodern Dance	17
2.4 Versuch einer Genrezuordnung von William Forsythes Werk.....	19
3 Darstellung der Improvisationsverfahren bei William Forsythe	22
3.1 Einführung in Forsythes Arbeitsweise	22
3.2 Dekonstruktion der klassischen Ballettsprache.....	25
3.3 Reflexion von tradiertem Bewegungsvokabular.....	31
3.3.1 Körpergedächtnis.....	32
3.3.2 Innenwahrnehmung: <i>dis-focus</i>	33
3.3.3 Abwesenheit	36
3.4 Imagination von geometrischen Beziehungen zwischen Körperteilen: <i>kinetic isometries</i>	37
3.4.1 Improvisation zur Erweiterung des Bewegungsvokabulars – die <i>Improvisation Technologies</i>	40
3.4.2 Beschreibung der Lecture <i>point-point-line</i> als Grundlagenmodell.....	45
3.5 Denkende Körper – Tanzende als Co-AutorInnen	48
3.6 Überwindung von Choreographie durch Improvisation – <i>real time choreography</i>	54
3.7 Improvisationsverfahren zur Herstellung von nicht-hierarchischen Systemen	58
3.8 Zusammenfassende Bemerkungen.....	61
4 <i>One Flat Thing, reproduced</i> als Beispiel für die Weiterführung von William Forsythes Improvisationstechniken zur Bewegungsgenerierung	64
4.1 Entstehungsgeschichte und Materialbeschreibung.....	64
4.2 Die Internetplattform <i>Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced</i> als Mittel zum Sichtbarmachen von choreographischen Strukturen	66
4.3 Erweiterung des <i>point-point-line</i> -Modells – <i>counterpoint</i>	68
4.4 Improvisatorische Verfahren zum Erzeugen von kontrapunktischen Strukturen .	72

4.4.1 Einsätze geben und empfangen – <i>cueing</i>	73
4.4.2 Bewegungselemente synchronisieren – <i>alignments</i>	74
4.5 Beschreibung des improvisatorischen Bewegungsmaterials	75
4.5.1 Beispiel 1: <i>Improv Cyril</i>	78
4.5.2 Beispiel 2: <i>Improv Roberta</i>	79
4.6 Digitale Techniken als Werkzeuge zur Visualisierung von nicht-hierarchischen Systemen	81
5 Conclusio	84
6 Quellenverzeichnis	87
Literaturverzeichnis	87
Videoverzeichnis	92
Verzeichnis der Publikationen von William Forsythe und The Forsythe Company ...	93
Anhang.....	95
Abstract Deutsch	95
Abstract English.....	96
Lebenslauf.....	97

1 Einleitung

Unter improvisierendem Verhalten wird gemeinhin verstanden, auf Situationen und Gegebenheiten zu reagieren, die unvorhergesehen eintreten. Mit einem solchen Zustand zurechtzukommen, erfordert die Fähigkeit zu flexiblem Handeln, einen wachen Geist und die Freude, sich auf Situationen einzulassen, deren Verlauf nicht vollständig kontrolliert werden kann.

In den Arbeiten des amerikanischen und seit über 40 Jahren in Deutschland lebenden Choreographen William Forsythe geht Improvisation über die Definition einer notwendigen Strategie zur Bewältigung von unerwarteten Ereignissen hinaus. Er nutzt das Improvisieren als Werkzeug für die Erforschung von Körperbewegungen und ihren möglichen Erscheinungsformen. Dabei bezieht er sich auf das Bewegungsvokabular des klassischen Balletts, aus dessen Tradition er auch selbst ursprünglich kommt.¹ Zusätzlich hat er sich laufend mit dem Wissen aus anderen tanzfremden Disziplinen wie Architektur, Mathematik oder Computertechnologie beschäftigt und daraus Synergien für seine Arbeiten geschaffen. Seine Erkenntnis aus der über 30-jährigen Beschäftigung mit diesen Wissensfeldern ist, dass vor dem Hintergrund einer künstlerischen Motivation Bewegung bzw. Tanz von jedem Punkt aus, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird, entstehen kann. Aufgrund seiner Prägnanz ist sein Leitgedanke auch in den Titel der vorliegenden Arbeit eingeflossen.²

Wie setzt William Forsythe die Improvisation als Verfahren zur Herstellung von choreographischem Bewegungsmaterial ein? Welche spezifische Funktion ergibt sich daraus für die Verwendung von Improvisation in seinem Arbeitsprozess? Können die gewonnenen Erkenntnisse über das Potenzial von improvisatorischen Verfahren auch

¹ Forsythe wird 1973 nach einer Tanzausbildung an der Joffrey Ballet School in New York ans Stuttgarter Ballett engagiert und kommt auf diese Weise nach Deutschland. Ab 1976 ist er als Choreograph und ab 1984 Intendant des Ballett Frankfurt tätig. Aufgrund von Förderungsstreichungen seitens der Stadt Frankfurt wird dieses 2004 aufgelöst. 2005 gründet der Choreograph die unabhängige und bis heute existierende Forsythe Company. Weitere biographische Informationen siehe Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 163. Ergänzende Information zum aktuellen Status der Company: Anfang April 2014 gibt der Choreograph bekannt, sich aus gesundheitlichen Gründen ab der Saison 2015/16 als Leiter der Forsythe Company zurückzuziehen. Sein Nachfolger wird der ehemalige Forsythe-Tänzer und Choreograph Jacopo Godani. Forsythe selbst soll der Company hinkünftig als Künstlerischer Berater erhalten bleiben. Vgl. www.theforsythecompany.com/jacopogodani.html (letzter Zugriff: 28.12.2014).

² Warum die Aussage „It starts from any point“ zentral für die Betrachtung der Funktion improvisatorischer Verfahren in seinem Werk ist, wird in Abschnitt 3.4.2 erläutert.

für Abläufe außerhalb des tänzerischen Schaffensprozesses interessant sein? Dies sind die zentralen Forschungsfragen der vorliegenden Untersuchung.

Anhand des von Forsythe, in Zusammenarbeit mit seinen Tänzerinnen und Tänzern, über den Verlauf von über 30 Jahren entwickelten Bewegungsmaterials der CD-ROM *Improvisation Technologies*³, der Choreographie *One Flat Thing, reproduced*⁴ sowie der darauf basierenden Internetplattform *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*⁵ wird diesen Fragestellungen nachgegangen.

Warum ist es relevant, sich mit Tanz zu beschäftigen? Wie jede Kunstform ist auch der Tanz Ausdruck eines Zustands der Gesellschaft, aus der er hervorgeht. Daher liegt in ihm ein großes Potenzial, Rückschlüsse auf aktuelle gesellschaftliche Zusammenhänge und Strömungen zu ziehen und diese zu reflektieren. Dies konstatieren auch Rebecca Groves, Scott Delahunta und Nora Zuniga Shaw, die Teil des Entwicklungsteams der Internetplattform *Synchronous Objects* sind:

„Es gibt viele Anzeichen dafür, dass die zeitgenössische schöpferische Kunst, darunter Choreographie und Tanz, das Potenzial dazu besitzt, einen gewissen Einfluss auf eine größere Bandbreite kultureller Praktiken (in den Bereichen Bildung, Wissenschaft, Unternehmertätigkeit usw.) auszuüben.“⁶

Die vorliegende Untersuchung ist ein Beitrag, um das Wissen über die Möglichkeiten von Tanz, und speziell jene des Improvisierens im Tanz, zu erweitern.

1.1 Material und Quellenlage

Die erste Materialgrundlage für die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung ist die von William Forsythe in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) Karlsruhe herausgegebene CD-ROM *Improvisation*

³ Die vollständigen bibliographischen Eckdaten siehe Materialbeschreibung im Kapitel 1.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴ Siehe obige Anmerkung.

⁵ <http://synchronousobjects.osu.edu/> (letzter Zugriff: 28.12.2014). Im Folgenden wird die Plattform unter dem Kurztitel *Synchronous Objects* geführt.

⁶ Rebecca Groves, Scott Delahunta, Nora Zuniga Shaw: „Apropos Partituren: William Forsythes Vision einer neuen Art von ‚Tanzliteratur‘“, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (TanzSkripte Bd. 8, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein): Bielefeld: transcript 2007, S. 91-101, hier S. 100.

*Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*⁷. Die Choreographie *One Flat Thing, reproduced* wird im Jahr 2000 ursprünglich als Bühnenproduktion für das Ballett Frankfurt konzipiert⁸. 2006 entsteht eine Filmfassung⁹ und darauf basierend eine verkürzte Adaption für die Internetplattform *Synchronous Objects*¹⁰. Jene in weiterer Folge daraus entstandenen Videoclips und erläuternden Kommentare der an diesem Projekt Mitwirkenden werden ebenfalls als Material herangezogen.¹¹

Hinzu kommen Originalinterviews von William Forsythe und einigen ehemaligen sowie noch aktiven Mitgliedern des Ballett Frankfurt¹² und der Forsythe Company¹³ sowie deren Beiträge bei diversen Podiumsgesprächen im Rahmen von Symposien.

Die Literatursuche zeigt, dass die Technik des Improvisierens bis jetzt nicht allzu oft Thema wissenschaftlicher Publikationen gewesen ist. Dies deckt sich mit dem Befund in einem Sammelband aus dem Jahr 2009 über Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Demzufolge ist

„[...] das Phänomen des menschlichen Improvisationsvermögens bislang nur selten zum Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung erhoben worden, wobei es insgesamt gesehen ebenso an theoretischen Konzepten wie an wegweisenden Analysen konkreter Manifestationen mangelt.“¹⁴

⁷ William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM und Booklet), Ostfildern: Hatje Cantz 1999. Die CD-ROM ist im Handel in der neuesten Auflage von 2012 erhältlich. Die darauf enthaltenen Lectures sind auch – jedoch in unautorisierter Form – im Internet in youtube-Kanälen öffentlich zugänglich.

⁸ Bühnenfassung von William Forsythe und dem Ballett Frankfurt: Premiere am 2.2.2000 in Frankfurt, Länge: 20 Minuten.

⁹ Regie: Thierry de Mey, Deutsche Erstaufführung am 27.9.2006 in Köln, Produktion: ARTE France, MK2TV, Forsythe Foundation, The Forsythe Company, Arcadi, in Zusammenarbeit mit Charleroi/Danses, Länge: 26 Minuten.

¹⁰ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance (letzter Zugriff: 28.12.2014). Länge: 16 Minuten. Das Produktionsjahr dieser Filmversion wird nicht genannt, die Plattform selbst ist seit 2009 online zugänglich.

¹¹ synchronousobjects.osu.edu (letzter Zugriff: 28.12.2014).

¹² Ein umfassendes Werkverzeichnis von Forsythe und dem Ensemble bis zum Jahr 2003 findet sich ebenso bei G. Siegmund: *Denken in Bewegung* 2004, S. 164f.

¹³ www.theforsythecompany.com (letzter Zugriff: 28.12.2014). Hier ist auch eine Werkschau der Arbeiten der Company vom Gründungsjahr 2004 bis zu den aktuellen Produktionen nachlesbar.

¹⁴ Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder, Bernhard Zimmermann: „Improvisation als interdisziplinäres Forschungsfeld“, in: dies. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven* (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae Bd. 11, hrsg. v. Gabriele Brandstetter), Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2009, S. 11-18, hier S. 11.

In den letzten zehn Jahren ist in unterschiedlichen Wissensgebieten ein allgemein gesteigertes Interesse am Improvisieren zu beobachten. Improvisation wird als kulturelle Technik zum diskussionswürdigen Phänomen für Forschende der Kultur- und Sozialwissenschaften¹⁵. In der Organisationstheorie findet diese Fähigkeit im Bereich des Projektmanagements Eingang. Wer ein solches ‚soft skill‘ beherrscht, hat die Handlungskompetenz zu mehr Flexibilität im Umgang mit komplexen Problemstellungen und dem daraus resultierenden Schaffen von Freiräumen.

Im Bereich der Geisteswissenschaften werden 2010 verschiedene interdisziplinäre Zugänge zum Thema im Sammelband *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*¹⁶ von Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke vorgestellt. Die Autorinnen und Autoren des Bandes beleuchten aus unterschiedlichen Disziplinen wie beispielsweise Philosophie, Literatur-, Medien-, Musik- und Theaterwissenschaft das Phänomen des Paradoxen, das dem Improvisieren innewohnt, und fragen nach den Bedingungen für sein Entstehen sowie nach möglichen Beschreibungskriterien.

Im Rahmen der Tanz- bzw. der Theaterwissenschaft wird die Improvisation nur im Zusammenhang mit Tanzschaffenden thematisiert, die sich ausdrücklich mit diesen Techniken auseinandersetzen. Eine übergreifende Publikation, in welcher der Begriff das Hauptthema einer wissenschaftlichen Untersuchung ist, existiert jedoch bis nach der Wende zum 21. Jahrhundert nicht. Innerhalb der Theaterwissenschaft ist *Improvisation und Schauspielkunst* von Gerhard Ebert¹⁷ lange Zeit das einzige Standardwerk. Ein erster umfassender Versuch, eine Theorie über das Improvisieren im Tanz zu formulieren, ist die Publikation *Tanzimprovisation*¹⁸ von Friederike Lampert aus dem Jahr 2007. Die Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin befasst sich darin mit deren Ausprägungen in den verschiedenen historischen Phasen. Sie beschreibt, wie Improvisation im Tanz jeweils als Mittel zur Bewegungserzeugung genutzt wird und zeichnet dies an mehreren Beispielen aus der Praxis nach.

¹⁵ Neben dem in obiger Anmerkung angeführten Werk sind zu nennen Christopher Dell: „Zum Begriff Improvisation“, in: ders.: *Prinzip Improvisation* (Kunsthistorische Bibliothek, hrsg. v. Christian Posthofen, Bd. 22), Köln: König 2002, S. 16-40; ders.: *Die improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld: transcript 2012.

¹⁶ Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010.

¹⁷ Gerhard Ebert: *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*, 4. überarb. Aufl., Berlin: Henschel 1999.

¹⁸ Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*, (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 7), Bielefeld: transcript 2007.

Zu William Forsythe sind bisher drei zentrale Werke erschienen. Die Anthologie *Denken in Bewegung*¹⁹ von Gerald Siegmund ist eine Werkschau über das Schaffen des Choreographen während dessen Zeit als Intendant des Ballett Frankfurt von 1994 bis zum Jahre 2004. Einige Beiträge in diesem Band stammen von Mitgliedern des Ensembles selbst, wodurch ein direkter Einblick in deren Arbeitsweise gegeben wird. Eine weitere wesentliche Quelle ist die Studie *Kinästhetische Konfrontationen*²⁰ von Wibke Hartewig, die hier eine umfassende Bewegungsanalyse dreier unterschiedlicher Choreographien von William Forsythe und dem Ballett Frankfurt sowie der Miniatur *Solo* aus der CD-ROM *Improvisation Technologies* erstellt. In ihrer Untersuchung belegt sie die enge Verbindung zwischen dem Bewegungsmaterial von Forsythes Choreographien und den auf der CD-ROM vorgestellten Improvisationsverfahren. Die bislang jüngste Publikation zur Arbeitsweise des Choreographen stellt das von Steven Spier herausgegebene Buch *William Forsythe and the Practice of Choreography*²¹ dar. Die darin gesammelten Beiträge geben Einblick in Forsythes unterschiedliche Schaffensphasen sowie in die Produktionsprozesse von ausgewählten Arbeiten wie *Decreation* und jene dem sogenannten *Scott Complex*²² zugehörigen Stücke.

In Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Einzelaspekten von Forsythes Arbeitsweise ist außerdem Kerstin Evert mit dem Titel *DanceLab*²³ aus dem Jahr 2003 zu nennen. Sie geht darin unter anderem auf die Funktionsweise der *real time choreography*²⁴ als wichtiges choreographisches Werkzeug für Forsythe und deren Verknüpfung mit Computertechnologien ein.

Ein aktuelles Beispiel für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Verbindung von Tanz und digitalen Medien ist *Tanz Film*²⁵ von Claudia Rosiny. Die Autorin untersucht hier intermediale Praxisformen im zeitgenössischen Tanz und behandelt dabei auch die zwischen 2009 und 2013 entwickelte Internetplattform *Synchronous Objects*.

¹⁹ Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004.

²⁰ Wibke Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes* (Reihe Aesthetica Theatralia, hrsg. v. Guido Hiß und Monika Woitas), München: epodium 2007.

²¹ Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011.

²² Zur Erläuterung dieser Bezeichnung siehe Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit.

²³ Kerstin Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

²⁴ Näheres zu diesem Begriff siehe Kapitel 3.6 der vorliegenden Arbeit.

²⁵ Claudia Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehung zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript 2013.

Überdies gibt es viele Beiträge in Fachzeitschriften und Journalen aus dem tanzwissenschaftlichen Bereich und Disziplinen wie Philosophie und Architektur zu William Forsythes Arbeiten und seinem theoretischen Zugang zu choreographischem Denken. Hinzu kommen zahlreiche Kritiken und Interviews in Tageszeitungen aus dem deutschsprachigen und angloamerikanischen Raum sowie mehrere Interviews und Mitschnitte aus Podiumsgesprächen mit dem Choreographen und ehemaligen wie noch aktiven Mitgliedern der Forsythe Company, die in Online-Medien veröffentlicht wurden. Vor allem jene letztgenannten Interviews und Podiumsgespräche sind Quellen, die noch kaum Eingang in die Fachliteratur gefunden haben und wertvolle Einblicke aus erster Hand in die Arbeitsweise der Forsythe Company bieten. Die Entscheidung, diese Quellen für die vorliegende Arbeit zu verwenden, ergibt sich aus dem Anliegen, die Funktionsweisen der Improvisation aus der Sichtweise von William Forsythe und seinen Tänzerinnen und Tänzern nachzuvollziehen und zu beschreiben.²⁶

1.2 Vorgangsweise

Die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung ist eine Verbindung aus Literaturlaufarbeitung und Originalmaterialanalyse. Dafür wird ein phänomenologischer Zugang gewählt. Bei der Betrachtung der Fachliteratur und der Originalinterviews liegt der Fokus daher auf der Funktion improvisatorischer Verfahren bei William Forsythe. Die wichtigsten Aspekte werden herausgegriffen und genauer sichtbar gemacht. Das grundlegende Forschungsinteresse liegt im Ergründen der Entwicklung seiner improvisatorischen Verfahren als choreographische Praxis.

Zunächst wird eine Ausdifferenzierung des Begriffs Improvisation vorgenommen, mit welchem die vorliegende Untersuchung operiert. Dafür wird zunächst untersucht, ab wann von Improvisation gesprochen werden kann, wo die Grenzen des Begriffs liegen und wann sie in welchen Situationen eingesetzt wird. Zusätzlich wird auf die Widersprüchlichkeit eingegangen, die dem Vorgang des Improvisierens innewohnt.

In weiterer Folge wird der Begriff bezüglich seiner Bedeutung für den künstlerischen Tanz in einem kurzen, historischen Abriss der unterschiedlichen Funktionsweisen von Improvisation im Tanz spezifiziert. Im Hinblick auf William Forsythes Arbeitsweise und

²⁶ Alle aus diesen audiovisuellen Quellen entnommenen Zitate sind Transkriptionen der Verfasserin der vorliegenden Arbeit.

seinen spezifischen Gebrauch von Improvisationsverfahren wird daraufhin der Versuch einer Genrezuordnung unternommen. Dies erweist sich grundsätzlich als schwierig, da der Choreograph im Laufe seiner über 30-jährigen Tätigkeit sehr unterschiedliche Werke hervorgebracht hat, die sich einer einheitlichen Zuschreibung entziehen.²⁷

Der dritte Teil ist der Darstellung der Improvisationsverfahren des Choreographen gewidmet. Es wird beschrieben, wie er klassisches Bewegungsmaterial dekonstruiert und Tanzbewegungen in geometrische Formen zerlegt. Diese bestehen in ihrer kleinsten Ausprägung aus imaginierten Punkten und Linien und werden in verschiedensten Verfahren im Verhältnis zum Umraum gedreht, verlagert oder verlängert. Das daraus entstehende reichhaltige Bewegungsvokabular kommt auch in Echtzeit während der Aufführungen zum Einsatz. Die Tänzerinnen und Tänzer sind durch eine solche Vorgangsweise an der choreographischen Praxis beteiligt, die Hierarchie zwischen Choreographie und Ensemble wird aufgehoben. Daraus entsteht ein System, das sich über improvisatorische Verfahren im Moment des Performens selbst organisiert. Hier zeigt sich das Paradox des Improvisationsvorgangs. Durch die Erarbeitung eines komplexen, vielschichtigen Regelwerks wird ein Zustand erreicht, der es den Tänzerinnen und Tänzern ermöglicht, sich von diesem zu lösen und den Eindruck von Unmittelbarkeit und Lebendigkeit im Tanz entstehen lässt.

Im vierten Teil geht es darum, die Funktion der beschriebenen Improvisationsverfahren innerhalb der Choreographie *One Flat Thing, reproduced* und des daraus von der Forsythe Company in Zusammenarbeit mit der Ohio State University entwickelten Videomaterials auf der Internetplattform *Synchronous Objects* zu beleuchten. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwiefern Improvisationsverfahren hier die Aufgabe haben, ein vorab festgelegtes Regelwerk zu beeinflussen. Mithilfe eines komplexen Systems von Einsätzen und dem Spiel mit synchronen und asynchronen Abläufen wird während des Tanzvorgangs ein kontrapunktischer, sich selbst vorantreibender Organismus hergestellt. Diese choreographischen Strukturen von *One Flat Thing, reproduced* werden in Kurzvideos sowie mittels computeranimierter Graphiken auf *Synchronous Objects* sichtbar gemacht. Einige dieser Bewegungssequenzen werden exemplarisch ausgewählt und mit Blick auf die improvisatorischen Verfahren analysiert.²⁸

²⁷ Die Entscheidung für die im Titel der vorliegenden Arbeit ersichtliche Zuordnung von William Forsythe zum Genre des reflexiven Postmodern Dance wird in Kapitel 2.4 erläutert.

²⁸ Auf Abbildungen wird hierbei verzichtet, da die untersuchten Improvisationsverfahren durch Standbilder nur unzureichend wiedergegeben werden können.

2 Begriffsbestimmung

Ethymologisch betrachtet stammt der Begriff der Improvisation ursprünglich aus dem Lateinischen *ex improvisio*, das „aus dem Stegreif“²⁹ bedeutet. In der Fachliteratur findet sich zur Begriffserklärung auch die Gegenüberstellung des lateinischen Adjektivs *improvisus* für „unvorhergesehen“ mit dem Verb *providere* für „vorhersehen“³⁰. *Improvisus* wird auch als „Spiel mit dem Unvorhergesehenen“³¹ übersetzt. Bei einem improvisatorischen Vorgang „geht es also darum, dass ich auf etwas nicht Vorhergesehenes reagiere“³². Damit erfährt der Begriff eine zusätzliche Erweiterung. Tritt ein ungeplantes Ereignis ein, ist oftmals ein rasches, flexibles Agieren aus den Gegebenheiten der Situation heraus erforderlich. Dies kann somit als improvisatorischer Vorgang bezeichnet werden.

Eine weitere Differenzierung findet sich im *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hier wird zwischen dem Improvisieren im Alltag und jenem in der Kunst unterschieden.³³ Findet Improvisation im Alltag statt, wird das eher negativ bewertet, während es im Kontext der Kunstproduktion eine positive Beurteilung erfährt. Dem folgend stehe die künstlerische Improvisation in höherem Ansehen, weil sie „bewusst herbeigeführt“³⁴ werde, während das Improvisieren im Alltagsleben vielmehr aus einer Notwendigkeit zur Lösung eines akuten Problems statfinde. Das Improvisieren im Rahmen des Erzeugens eines künstlerischen Produkts sei aber nicht mit einem alleinigen Spiel um des Spielens und Experimentierens Willen gleichzusetzen, wie es weiter heißt:

„Die künstlerische Improvisation ist hingegen nicht ohne eine entsprechende zugrundeliegende ästhetische Gestaltungsabsicht und Kunstfertigkeit zu denken. Sie ist nicht gleichzusetzen mit willkürlichen Akten oder eines Spiels um des Spiels willen,

²⁹ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. erw. u. akt. Aufl., Stuttgart: Metzler u. Poeschel (2005) 2014, S. 151.

³⁰ Vgl. H.-F. Bormann et al.: „Improvisieren. Eine Eröffnung“, in dies.: *Improvisieren 2010*, S. 7-19, hier S. 7.

³¹ Gabriele Brandstetter: „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz“, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbareren*, Bielefeld: transcript 2010, S. 183-199, hier S. 186.

³² Wolfgang Raible: „Adaption aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff?“, in: Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven* (Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Bd. 11), Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2009, S. 19-24, hier S. 20.

³³ Vgl. E. Fischer-Lichte et al.: *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2014, S. 151.

³⁴ Ebd.

sondern sie ist stets gebunden an einen von der jeweiligen Kunst vorgegebenen Rahmen.“³⁵

In einem künstlerisch motivierten Kontext geht einem Improvisationsvorgang stets ein spezifisches Interesse an einem Thema, einer Versuchsanordnung voraus. Ohne zuvor definierte Rahmenbedingungen ist Improvisation nicht möglich. Die Überlegungen der vorliegenden Arbeit gehen von jenem künstlerischen Improvisationsbegriff aus.

Eine Schwierigkeit ergibt sich laut dem Beitrag im Theaterlexikon beim Versuch, improvisatorische Vorgänge mithilfe von theaterwissenschaftlichen Analysemethoden zu erfassen, da es sich um nicht vorhersehbare Ereignisse handelt, die flüchtig und nicht reproduzierbar sind:

„Für die Theaterwissenschaft stellt die theatrale I. [Improvisation] eine Herausforderung dar, als sich in ihr die Ereignishaftigkeit einer Aufführung und damit deren partielle Unverfügbarkeit für ein analytisches Herangehen verdichtet.“³⁶

Es erscheint an dieser Stelle erwähnenswert, dass im *Metzler Lexikon Theatertheorie* unter dem Beitrag Improvisation auch in der aktualisierten Auflage von 2014 die Bedeutung des Improvisierens im Tanz keine Berücksichtigung findet. Andere tanzthematische Begriffe wie Choreographie und Tanz sind hingegen schon vorhanden. Dieser Umstand kann dahingehend interpretiert werden, dass die Tanzimprovisation innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung einen Nischenbegriff darstellt. Eine andere mögliche Erklärung könnte die noch nicht ausreichende Theoriebildung zur Improvisation in der Fachliteratur sein. Im vorangegangenen Kapitel zur Quellenlage wurde bereits auf die geringe Zahl von Veröffentlichungen zum Thema Improvisation bzw. Tanzimprovisation hingewiesen.

Ausführliche Beschreibungen der Improvisationspraxis sind vorrangig aus der Musiktheorie und hier vor allem aus dem Bereich des Jazz bekannt.³⁷ Auch in der Schauspielkunst hat das Improvisieren eine lange Tradition, dessen Wurzeln bis zur Stegreifkomödie der Commedia dell'Arte belegt sind. Inwieweit eine Praxis des Improvisierens sogar bis in die Antike zurück verfolgbar ist, wie es Gerhard Ebert in

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 152.

³⁷ Weiterführende Literatur zur Improvisation in der Musik findet sich bei H.-F. Bormann et al.: *Improvisieren* 2010, S. 10f.

seinem Standardwerk zur Improvisation in der Schauspielkunst noch behauptet³⁸, gilt nach aktuellem Forschungsstand als nicht mehr als eindeutig nachweisbar³⁹.

Improvisation ist nur vereinzelt, und dann vorwiegend in geisteswissenschaftlichen Disziplinen, untersucht worden, wie 2009 von den Herausgebern des zuvor erwähnten Sammelbandes zur Improvisation kritisiert wird:

„Nur randständig ist die Improvisation in der Psychologie, Soziologie, Spielforschung, Geschichtswissenschaft, Linguistik, Literatur- oder Theaterwissenschaft berücksichtigt worden. In einigen akademischen Bereichen, wie der Biologie oder der Medizin, liegen aufgrund der fachlichen Ausgangsvoraussetzungen bislang kaum Ergebnisse vor [...]“⁴⁰

Eine Literaturrecherche in den genannten Fachgebieten erhärtet diese Vermutung. Für die vorliegende Arbeit wurden die aktuellsten Werke zusammenzutragen.

Eine wie in obiger Feststellung gewünschte Verbindung von Erkenntnissen aus Geistes- und Naturwissenschaft würde neue und spannende Forschungsfelder eröffnen, mittels derer Fragen interdisziplinär diskutiert werden könnten. Dazu sind auch Überlegungen über die Entwicklung neuer adäquater Methoden notwendig, um eine befruchtende und sinnvolle Begegnung unterschiedlicher Wissensgebiete zu ermöglichen. Ein Beispiel für einen aktuellen interdisziplinären Forschungsansatz ist das Buch *Bewegung erinnern* von Stephan Brinkmann⁴¹ aus dem Jahr 2013. Selbst ehemals Tänzer bei Pina Bausch versucht er darin, Beobachtungen aus der eigenen Tanzpraxis sowie tanztheoretische Konzepte mit Erkenntnissen aus dem Gebiet der Gedächtnisforschung bzw. der Neurowissenschaften zu verknüpfen.

Ein erhöhtes Interesse an der Improvisation kristallisiert sich am Beginn des 21. Jahrhunderts auch in anderen Bereichen heraus. Neben den geisteswissenschaftlichen Richtungen findet eine Auseinandersetzung mit dem Thema bemerkenswerterweise in der Wirtschafts- und Organisationstheorie statt, wie Bormann, Brandstetter und Matzke feststellen. Sie konstatieren mit Blick auf dieses Wissensfeld eine „programmatische Beschwörung der Improvisation als neuer Arbeits- und Lebensform“⁴². Die Fähigkeit, des Improvisierens wird zu einer wertvollen, aus dem kreativen Bereich kommenden

³⁸ Vgl. G. Ebert: *Improvisation und Schauspielkunst* 1999, S. 23.

³⁹ Vgl. E. Fischer-Lichte et al.: *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2014, S. 151.

⁴⁰ M. Gröne et al.: „Improvisation“ 2009, S. 12.

⁴¹ Stephan Brinkmann: *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Bd. 26), hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein), Bielefeld: transcript 2013.

⁴² H.-F. Bormann et al.: „Improvisieren. Eine Eröffnung“ 2010, S. 11.

Ressource für effiziente, wirtschaftlich motivierte Strategien zur Problemlösung. So erhält sie außerhalb der Kunstwelt plötzlich eine positive Zuschreibung. Die Lesart des Begriffs geht dabei aber eher in die Richtung, „ökonomisch bestimmtes Handeln mit Vorstellungen künstlerischer Kreativität auszustatten, und zugleich mit dem Glücksversprechen einer Befreiung von Regeln und Zwängen.“⁴³ Eine solche Sichtweise berücksichtigt jedoch nur einen Teilaspekt. Es ist durchaus verlockend, beim Anwenden von derartigen Strategien ein Erlangen von Freiheit und Freiraum, ein Loslösen von starren Regeln und Gesetzen zu erhoffen oder auch zu erwarten. Doch in dem Begriff steckt etwas noch Komplexeres, das über den Rahmen des wirtschaftlichen Blicks auf die Praxis des Improvisierens hinausgeht: Diesem wohnt ein Potenzial inne, das nicht nur davon gekennzeichnet ist, Regeln auf möglichst kreative Weise zu brechen, um neue Lösungswege hervorzubringen und zu ermöglichen. Der Improvisationsvorgang macht Regelwerke durch das Verstoßen gegen selbige auch sichtbar. In seinem Essay zur Improvisation stellt Edgar Landgraf dazu fest:

„Improvisation schafft nicht nur Raum für neue Regeln und Strukturen, es schafft auch ein Auge für das, was als alt oder schon bekannt gelten soll und deshalb künstlerisch nicht mehr von Bedeutung sein darf. Es erhöht damit die Reflexivität des Systems, die Fähigkeit des Systems seine eigenen Operationen zu beobachten und an diese anzuschließen.“⁴⁴

Hier verbindet Landgraf die Begriffe Reflexion und Improvisation, was eine direkte Überleitung zum Themenbereich der vorliegenden Arbeit darstellt. Wie sich zeigt, nimmt das Reflektieren von Bewegungen in den improvisatorischen Verfahren von William Forsythe eine zentrale Stellung ein. Es führt unter anderem zu einer Umkehrung des Fokus innerhalb eines „alten Regelwerks“, in diesem Fall des Ballettvokabulars.

2.1 Das Paradox der Improvisation

Wie bereits zu erahnen ist, wohnt dem Improvisieren ein Widerspruch inne. Gemeinhin wird mit improvisatorischem Handeln das Schaffen von Freiraum, Handeln ohne Regeln, sich hinwegsetzen über selbige und ein damit einhergehendes Ignorieren

⁴³ Ebd., S. 12.

⁴⁴ Edgar Landgraf: „Improvisation: Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis“, *paraplui.e. elektronische zeitschrift für kulturen künste literaturen*, No. 17/Herbst 2003, S. 1-10, hier S. 7, in: paraplui.de/archiv/improvisation/kunstproduktion (letzter Zugriff: 16.9.2014).

assoziiert. Doch ohne das Anerkennen bestimmter Regeln kann es ein Improvisieren gar nicht geben. Zunächst muss auf etwas verwiesen werden, um in der Folge darauf Bezug zu nehmen. Wie kann es dann trotzdem noch Improvisation sein? Impliziert dies nicht erst wieder ein Handeln nach festgelegten Gesetzmäßigkeiten? Aber gerade aufgrund eines auf Gesetzmäßigkeiten basierten Handelns, das auf etwas verweist, was sonst nicht sichtbar wäre, kann von Improvisation gesprochen werden.

„Das Besondere der Improvisation ist nun aber gerade, daß es bei ihr ganz auf den Moment ankommt, nicht auf das, worauf das im Moment Gezeigte vielleicht auch noch hinausweisen könnte.“⁴⁵

Edgar Landgraf thematisiert damit das der Improvisation innewohnende Paradox. Durch die Improvisation wird gerade durch die Abwandlung oder das Weglassen die Bezugsebene sichtbar. Gleichzeitig lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das, was im Moment des Improvisierens geschieht. „Künstlerische Improvisation zielt, so meine These, in vergleichbarer Weise auf die Feßlung der Aufmerksamkeit des Publikums und damit auf Präsenz“⁴⁶, führt Landgraf seinen Gedanken weiter in Richtung jener Improvisation, die als Bühnenergebnis stattfindet. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Christopher Dell:

„Die Offenheit, die Nichtfestgelegtheit des Systems Improvisation erzeugt und fordert eine Alertheit, eine Wachheit im Bezug auf Vergangenheit, Jetzt und Zukunft. [...] Der improvisatorische Prozess erzeugt Zeichen einer unmittelbaren Präsenz.“⁴⁷

Was dies für Tanzimprovisation in der Praxis bedeutet, ist Teil der Ausführungen in Kapitel 3.6 zum Thema Choreographie in Echtzeit. Damit ist das Zurückgreifen auf improvisatorisches Bewegungsmaterial gemeint, dessen Grundvokabular zwar bereits im Probenverlauf angelegt und einstudiert wird, aber im Moment der Aufführung je nach vorhandenen Gegebenheiten variabel zum Einsatz kommt.

Bezug nehmend auf die bereits erwähnte paradoxe Charakteristik der Improvisation beschreibt Christopher Dell zu Beginn seines Textes die gegenwärtige Welt am Beginn des 21. Jahrhunderts aus soziologischer Sicht. Dabei beobachtet er folgendes Phänomen: „Eine *multitude* von Werten existiert nebeneinander, multiple

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁷ C. Dell: „Zum Begriff Improvisation“ 2002, S. 21.

Entscheidungsoptionen, hybride Identitäten und Migration bilden das Gerüst der Navigation im gesellschaftlichen Raum.⁴⁸ Er schließt aus dem gleichzeitigen Existieren einer Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten und Lebensentwürfen, mit denen die Menschen konfrontiert sind, dass sich eine Fähigkeit besonders ausbilden muss, um sich zurechtfinden zu können. Für ihn ist dies die Fähigkeit zu improvisieren:

„Das schnelle, reflexive wie aktive Nomadisieren im Provisorium setzt eines voraus: spontanes Agieren und Reagieren als Norm ausdauernd wiederkehrender Paradoxie eines politischen Handelns als Kunst: Improvisation.“⁴⁹

Aus einer solchen Perspektive betrachtet, bekommt das Anwenden von Improvisation einen geradezu politischen Charakter, der über eine rein künstlerisch motivierte Praxis hinausreicht. Hierbei stellt sich grundsätzlich die Frage, wie unpolitisch Kunst überhaupt sein kann.

Durch die allgegenwärtige, beinahe zwingend gewordene Notwendigkeit, zu jeder Zeit auf alles zu reagieren und ebenso selbst aktiv Handlungen zu setzen, wird die Fähigkeit zu improvisieren zu einer beinahe unverzichtbaren Fertigkeit. Durch ihren oftmaligen Einsatz wird sie selbst zu einem Regelverhalten. Paradoxerweise widerspricht genau das wiederum dem eigentlichen Wesen der Improvisation.

2.2 Improvisation im Spannungsfeld zwischen Autonomie und Regelwerk

Die Vorstellung des Improvisationsbegriffs als einer paradoxen Erscheinungsform führt zur Schlussfolgerung, dass das Improvisieren nicht ohne einen bestimmten Bezugsrahmen gedacht werden kann. Die HerausgeberInnen des zweiten, bereits erwähnten Sammelbandes zum Improvisieren aus dem Jahr 2010 kommen zur Erkenntnis, „dass Improvisationen weder vollständig durch Regeln determiniert werden, noch gänzlich ohne Bezug auf Regelhaftigkeit denkbar sind“⁵⁰, was eine zusätzliche Erweiterung des Begriffs darstellt. Der Improvisationsvorgang bewegt sich oft „*an den Grenzen von Regeln*, bis hin zum Regelbruch, der dann neue Formen und neue Spielräume des Handelns eröffnet.“⁵¹ Demnach handelt es sich nicht zwangsläufig um einen Bruch festgesetzter Regeln. Veränderungen entstehen durch ein Operieren in Grenzbereichen, wodurch der Boden für neue, bisher nicht in

⁴⁸ Ebd., S. 16.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ H.-F. Bormann et al.: „Improvisieren. Eine Eröffnung“ 2010, S. 9.

⁵¹ Ebd.

Erwägung gezogene Möglichkeiten und Denkweisen bereitet wird. Dadurch eröffnen sich Zwischenräume, innerhalb derer sich improvisierendes Handeln bewegt.

„Improvisation isn't about doing anything, it is about exploring the possibility of an idea without a pre-judgement, a letting go of prescribed notions of rightness and an ability to work without enforced hierarchy.“⁵²

Fiona Bannon sieht hier das Wesen der Improvisation in einer Herangehensweise, die ohne Vorurteil und hierarchisches Denken auskommt. Eine andere Sichtweise liefert Maximilian Gröne, der in seiner Definition von Improvisation den Regelbruch hervorhebt:

„Vielmehr beruht Improvisation auf der Kenntnis und Beherrschung maßgeblicher (Verhaltens-) Muster und Regeln, deren vorhersehbarer Ablauf im Rahmen einer nach wie vor bestehenden Ordnung durchbrochen wird.“⁵³

Das wiederholte Brechen von bestehenden Regeln ist für ihn ein Beweis dafür, „dass es sich bei der Improvisation weniger um eine Gabe als um eine erworbene Fähigkeit oder Kompetenz handelt, die als Ergebnis einer adaptiven Entwicklung gedeutet werden kann.“⁵⁴ Demnach ist es also eine Frage der Anpassungsfähigkeit, inwieweit das Ausüben von Improvisation realisierbar ist. Gröne geht jedenfalls davon aus, dass diese Praxis erlernbar und erweiterbar ist. Sich eine solche Fähigkeit gleichsam anzutrainieren, ist eine wertvolle Ressource an Handlungsmöglichkeiten für schwierige Lebenssituationen, in denen ein rasches Agieren aus den Gegebenheiten des Moments erforderlich ist. Je souveräner der Umgang mit ungewohnten, komplexen Situationen ist, desto leichter werden diese bewältigbar. Ergänzend wird hier noch darauf hingewiesen, dass es nicht um das reine Lösen von Problemen durch improvisatorisches Handeln geht, sondern um einen improvisatorischen Fokus auf den Umgang mit bestimmten Situationen und ihren Bedingungen in einem bestimmten Moment.

Dieser Gedanke ist bereits ein kleiner Vorgriff auf die improvisatorischen Methoden von William Forsythe. Ein Kernthema ist hier nämlich ein waches Agieren und Reagieren sich bewegender Körper auf bestimmte strukturelle Gegebenheiten im Raum. Dies erfordert gleichzeitig eine rasche und präzise Außen- wie Innenwahrnehmung.

⁵² Fiona Bannon: „Dance: the possibilities of a discipline“, in: *Research in Dance Education*, Vol. 11, No. 1/March 2010, S. 49-59, hier S. 50f.

⁵³ M. Gröne et al.: „Improvisation“ 2009, S. 14.

⁵⁴ Ebd., S. 15.

„Es wäre zu fragen, ob nicht in historischen Situationen des politischen und ästhetischen Umbruchs, als >Symptom< von Krise und Krisenbewusstsein, das Improvisatorische als Handlungsmodell seinen Platz behauptet – nicht als Form von Kontingenzbewältigung, sondern vielmehr als Kontingenz-Entfaltungs-Spiel im Unvorhersehbaren eines Ausnahmezustands.“⁵⁵

Bormann, Brandstetter und Gröne betonen hier die durch die Improvisation mögliche Entwicklung von der reinen Bewältigung schwieriger Gegebenheiten hin zur Praxis eines spielerischen Umgangs. Damit verbinden sie die Fähigkeit zu improvisieren mit der Kompetenz, mit Machtstrukturen auf eine alternative Weise umzugehen. Dies ist wiederum ein Vorgriff auf die im dritten Teil folgende Erläuterung der Arbeitsweise von William Forsythe. Darin soll gezeigt werden, inwiefern der Choreograph durch einen spezifischen Zugang zum Improvisieren seinen Tänzerinnen und Tänzern die Möglichkeit zurückgibt, selbstständig über ihre Bewegungsformen zu entscheiden. Damit gibt er ihnen ihre Autonomie als Tanzende zurück, was sie über diesen Weg zu Mitautorinnen und -autoren seiner Choreographien macht. Durch eine solche Praxis wird ein Abkehren vom klassischen, dem Ballett entstammenden, hierarchischen Denken einer festgelegten Ordnung zwischen dem Choreographen und seinem Ensemble sichtbar. Es erweist sich als realisierbar – mittels jahrelang intensiv trainiertem Regelwerk rund um das Wahrnehmen von und Reagieren auf Ereignisse – nicht-hierarchische Strukturen zu erzeugen und aufrecht zu erhalten.

2.3 Tanzimprovisation im reflexiven Postmodern Dance

Bisher wurde der Begriff der Improvisation in seinen allgemeinen Eigenschaften und Facetten erläutert. Wenn es darum geht zu beschreiben, welche Bedeutung die Improvisation im Bereich des Tanzes⁵⁶ inne hat, ergeben sich folgende Fragestellungen: Wie weit reicht die Praxis der Tanzimprovisation historisch zurück? In welchen Tanzstilen und -richtungen wurde und wird sie bevorzugt eingesetzt, in welchen Genres oder Gattungen findet sie keine Anwendung?

Das Paradox der Improvisation, wie bereits in Kapitel 2.1 ausgeführt, findet sich auch im Tanz als charakteristische Eigenschaft wieder. Friederike Lampert bemerkt diesbezüglich, dass „tänzerisches Improvisieren sehr stark auf Techniken beruht, die geübt, erlernt und vorbereitet werden, um dann wiederum im Moment der Performance

⁵⁵ H.-F. Bormann et al.: „Improvisieren. Eine Eröffnung“ 2010, S. 8.

⁵⁶ Tanz wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne einer künstlerisch motivierten Hervorbringung im Gegensatz zum Tanz als Selbsterfahrung verstanden.

Unvorhersehbares zu provozieren.“⁵⁷ Was dies speziell für die Arbeitsweise von William Forsythe bedeutet, ist zentraler Teil dieser Arbeit.

Improvisationen im Tanz als Mittel der Bewegungsfindung zu verwenden und damit zu experimentieren, beginnt im 20. Jahrhundert im Zuge der Wegentwicklung von der streng festgelegten Struktur des klassischen Balletts hin zu freien Formen wie dem Ausdruckstanz. Dies bedeutet zunächst eine Abkehr von einem hierarchisch organisierten Regelwerk zu einer Entwicklung von Tanzstilen, die vom Experimentieren mit von alternativen Bewegungsformen geprägt sind. Bei der Produktion von künstlerisch motiviertem Tanz rücken das innere Erleben und der Körper selbst in den Mittelpunkt des Interesses. Dabei ist in den 1920er und 1930er Jahren ein verstärkter Fokus auf den tänzerischen Ausdruck von Emotionen zu beobachten, während die Aufmerksamkeit in den darauffolgenden Dekaden zunehmend auf den formalen und physiologischen Möglichkeiten des Körpers liegt. Einen guten historischen Überblick hierzu bietet Friederike Lampert in ihrem Buch *Tanzimprovisation*⁵⁸ aus dem Jahr 2007, das als erster umfassender Versuch einer Theorie der Tanzimprovisation gesehen werden kann.

In den 1950er bis 1970er Jahren setzen sich Tanzschaffende wie Merce Cunningham, Steve Paxton oder Trisha Brown mit den Möglichkeiten der Improvisation als Mittel zur Erzeugung von Bewegungsmaterial für Choreographien auseinander. In diesem Zeitraum wird auch erstmalig live während Aufführungen mit Improvisation experimentiert. Ab den 1980er Jahren findet diesbezüglich eine Erweiterung statt. Choreographinnen und Choreographen beschäftigen sich in ihrer Praxis nun auch erstmals mit der Geschichte des Tanzes wie auch mit der Geschichte des Körpers, es beginnt ein Reflektieren über bisher tradierte Bewegungsformen. Diese Strömung fasst Friederike Lampert unter dem Genre des „reflexiven Postmodern Dance“ zusammen:

„So kann am Anfang des 21. Jahrhunderts von einer Zeit des reflexiven Postmodern Dance gesprochen werden, in der die Experimente des Postmodern Dance reflektiert und bearbeitet werden. Die Experimente mit Improvisation im Tanz gehen weiter, jedoch in Relation zu einem zeitgenössischen durch die Tanzgeschichte gewachsenen Körperverständnis.“⁵⁹

⁵⁷ Friederike Lampert: „Improvisierte Choreographie – Rezept und Beispiel“, in: H.-F. Bormann et al.: *Improvisieren* 2010, S. 201-215, hier S. 202.

⁵⁸ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 86f. Im Folgenden wird weitgehend auf ihren historischen Abriss zur Geschichte der Tanzimprovisation Bezug genommen.

⁵⁹ Ebd., S. 93.

Der hier angeführte Aspekt des „gewachsenen Körperverständnisses“ ist ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur früheren Praxis des Improvisierens. Seit den 1980er und 1990er Jahren wird beim Verwenden von improvisatorischen Strategien im Tanz zunehmend „der Körper als Material zeitgenössischer Tanzproduktionen“⁶⁰ erforscht. Lampert führt diese Vorgangsweise auf die Unterscheidung zwischen Improvisation zur Selbsterfahrung und Improvisation zur Erzeugung von neuen Bewegungen zurück:

„Dahinter steht die Idee, dass auch die Improvisationspraxis nicht zu ‚ursprünglichen‘ und auch nicht zu ‚freien‘ Körpern und Bewegungen führt. Sie vermag es zwar, als Kreativitätsmittel, andersartige, neue Bewegungen hervorzurufen (und das bleibt ihr großes, kreatives Potenzial), kann aber nicht angesichts der Tendenz zeitgenössischer Tanzkonzepte um die Jahrtausendwende als Zugang zu einem subjektgeleiteten tänzerischen ‚Selbst‘ verstanden werden.“⁶¹

Hieraus geht hervor, dass das Improvisieren in jenem künstlerischen Tanz, der dem reflexiven Postmodern Dance zugeordnet wird, nicht als Mittel zur Selbsterfahrung benutzt wird, sondern rein zur Bewegungserzeugung.

2.4 Versuch einer Genrezuordnung von William Forsythes Werk

William Forsythe wird in der Forschungsliteratur unterschiedlichen Genres zugeordnet, wobei jene zum zeitgenössischen Tanz die häufigste ist, wie Wibke Hartewig nachzeichnet⁶². Im Verlauf ihrer Untersuchung stellt sie einen Zusammenhang zwischen Forsythes Arbeiten und postmodernen Tanzformen her:

„Damit wird der These nachgegangen, dass Forsythes Produktionen bewegungsgeschichtlich auch in den Kontext des Postmodern Dance hineinreichen – eine Verknüpfung, die bislang [...] vernachlässigt wurde.“⁶³

Die Vielfalt an verschiedenen Genrezuordnungen verweist gleichzeitig darauf, wie schwierig dieses Vorhaben ist. Grundsätzlich ermöglicht die Kategorisierung von Tanzschaffenden und ihrem Werk ein wissenschaftliches Präzisieren zugunsten einer Reduktion von Komplexität. In der Beschreibung eines künstlerischen Artefakts kann

⁶⁰ Ebd., S. 94.

⁶¹ Ebd., S. 89.

⁶² Vgl. W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 44f.

⁶³ Ebd., S. 186.

dies jedoch auch dazu führen, dass bestimmte Anteile ausgeblendet werden. Vor allem, wenn ChoreographInnen mehrere verschiedene Schaffensphasen durchlaufen und sich im Laufe dessen mit unterschiedlichen Zugängen oder auch unterschiedlichen Medien beschäftigen, ist es eine Herausforderung, eine adäquate wissenschaftliche Einordnung zu treffen. Fallweise passt mehr als nur eine Tanzgattung zu einem Choreographen, einer Choreographin. Vielleicht wäre es passender, Zuschreibungen von Tanzschaffenden zu einem Genre eher als einen Prozess der Annäherung an bestimmte Strömungen der Tanzgeschichte zu sehen, denn als festgeschriebene Kategorien.

Der Versuch einer Zuordnung ist somit auch bei William Forsythe eine komplexe Angelegenheit. Sein Oeuvre reicht von neoklassischen Balletten im Stil von George Balanchine über das Ballettvokabular reflektierende Stücke bis hin zu Choreographien, welche allgemein dem Genre des zeitgenössischen Tanzes zugeordnet werden können. Zu Letzterem werden jene Werke gezählt, die ab der Jahrtausendwende und vor allem seit der Gründung der Forsythe Company 2005 entstanden sind.

William Forsythe selbst hält derlei Genreeinteilungen für obsolet und bezeichnet sie in einem Interview mit Dorion Weickmann als „überkommene Ideologien“⁶⁴. Denn aus seiner Sicht ist das Material, von dem Tanz ausgeht und auf das sich Tanz bezieht, immer das Gleiche: „Was ist der Unterschied zwischen Ballett und Hip Hop? Zwischen Ballett und Steptanz? Ballett und Nicht-Ballett? Es gibt keine Grenze, denn es handelt sich um den Körper.“⁶⁵ Mit dieser Feststellung verweist er auf den Körper als kleinstem gemeinsamen Nenner in der Betrachtung von Bewegung und auf das Medium selbst, das Bewegungen erst ermöglicht.

Wie aus dem Titel der vorliegenden Arbeit hervorgeht, wird für den Rahmen der Untersuchung von improvisatorischen Verfahren bei William Forsythe die Zuschreibung zum reflexiven Postmodern Dance gewählt. Diese Entscheidung begründet sich durch die erwähnten Ausführungen von Friederike Lampert zu diesem Genre und durch William Forsythes reflexiven Umgang mit dem Vokabular des klassischen Balletts. Zudem scheint diese Zuschreibung auch hinsichtlich der untersuchten Choreographie *One Flat Thing, reproduced* passend, deren Thema das Operieren mit Bewegungen

⁶⁴ Dorion Weickmann: „William Forsythe über Struktur. Interview“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20./21.11.2010.

⁶⁵ William Forsythe im Gespräch mit Roslyn Sulcas: „Eine neue Welt und in ihr die alte“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 29-46, hier S. 45.

ist, die auf dem Weg der Reflexion von improvisatorisch generiertem Bewegungsmaterial entstanden sind. Die Zuordnung zum Gattungsbereich des reflexiven Postmodern Dance ist ein Versuch, den wissenschaftlichen Blick auf das breitgefächerte Gebiet von allgemein als zeitgenössisch bezeichneten Tanzproduktionen zu präzisieren.

3 Darstellung der Improvisationsverfahren bei William Forsythe

Die Kombination der Arbeit mit klassischen Ballettformen und deren Variationsmöglichkeiten durch das Improvisieren sind die zentralen Mittel, die William Forsythe für die Entwicklung seiner Choreographien gemeinsam mit seiner Company benutzt. Diese beiden Tanztechniken zu verbinden mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, hat sich im Laufe seines nun über 30-jährigen Schaffens allerdings als überaus kreativ und fruchtbar erwiesen. Beide vereint eine wesentliche Grundbedingung: Sie funktionieren beide über ein festgelegtes Regelwerk. Für das Ballett ist das leicht nachvollziehbar, für die Tanzimprovisation auf den ersten Blick schon weniger, wird unter Improvisation doch meist ein Vorgang vorgestellt, der mit einem Freiraum ohne feste Regeln zu tun hat. Wie schon im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit erläutert, gibt es aber beim Improvisieren immer einen äußeren Rahmen, eine Vorgabe, einen Fokus, auf den die Aufmerksamkeit gerichtet ist. Im folgenden Kapitel werden die spezifischen Methoden von Improvisationsverfahren beschrieben, die William Forsythe mit seiner Company im Laufe der letzten 30 Jahre entwickelt hat.

3.1 Einführung in Forsythes Arbeitsweise

„Für William Forsythe beginnt Bewegung im Kopf. Wie sie gedacht wird, bestimmt ihre Möglichkeiten und ihr Erscheinen.“⁶⁶ Diese Aussage von Gerald Siegmund ist eine sehr passende Beschreibung von Forsythes Zugang zum Komplex Bewegungsfindung, Bewegungserfindung und der Eröffnung neuer Zugänge und Perspektiven. Die intensive Erarbeitung von sehr speziellen Improvisationstechniken, die er gemeinsam mit dem Ensemble des Ballett Frankfurt seit den 1980er Jahren und mit der 2005 gegründeten, bis heute bestehenden Forsythe Company entwickelt hat und weiter erforscht, verläuft über den Fokus auf das Körpergedächtnis der Tanzenden. Ein Tanzkörper beinhaltet die „Eigenschaft, Wissen zu verkörpern“⁶⁷, wie Sabine Huschka es formuliert. „Die Fähigkeiten dieses tanztechnisch ausgebildeten Körpers, sein Erinnerungsvermögen und Gedächtnis sind es, die das Ballett am Leben erhalten.“⁶⁸

⁶⁶ Gerald Siegmund: „William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann“, in: ders. (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung* 2004, S. 9-80, hier S. 13.

⁶⁷ Vgl. Sabine Huschka: „Letzte Spuren. William Forsythe und das Ballett Frankfurt“, in: Siegfried Mauser, Elisabeth Schmierer (Hg.): *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg v. Siegfried Mauser Bd. 17/1), Laaber: Laaber 2009, S. 295-298, hier S. 296.

⁶⁸ Ebd., S. 297.

Dieses Körpergedächtnis nutzt Forsythe, indem er mit bestimmten Improvisationstechniken, auf die in Kapitel 3.4 der vorliegenden Arbeit eingegangen wird, die erinnerten und im jahrelangen Training einstudierten Bewegungen des klassischen Balletts aktiviert, transformiert und zu einer anderen Wahrnehmung führt – bei den Tanzenden selbst und beim Publikum. Das Ballett ist als Basissprache stets der Ausgangspunkt geblieben, aber das, was in seinen Arbeiten sichtbar gemacht wird, hat sich im Verlauf seines Schaffens immer konsequenter vom Ballett wegbewegt, mutet oft knapp neben dem gängigen Bild von Ballett an und wirkt gleichsam verschoben, fragmentarisch, unterbrochen.

„Forsythe sucht zu verdeutlichen, dass der Bühnenkunst Ballett in unserer Kultur keine andere Realität mehr zukommen kann als jene, die durch ein Erinnern erzeugt wird.“⁶⁹

Dabei geht es aber keineswegs um „Restaurierung“, sondern „[d]iese Art der Erinnerung [...] beschreibt eine dem Medium des Tanzes gerecht werdende selbstreflexive Darstellungsarbeit“⁷⁰. Forsythe selbst hat sich in Interviews mehrmals zu seinem Ballettverständnis geäußert:

„I see ballet as a point of departure – it’s a body of knowledge, not an ideology. If you haven’t tried to go further, to look at the interior, how can you know what the limits of representation of ballet are? If you only represent the exterior form, then you’re saying that that’s all there is. I don’t think so.“⁷¹

Und einige Jahre zuvor in einem Gespräch mit Eva-Elisabeth Fischer:

„Ich versuche es auf meine unkorrekte Weise lebendig zu machen. Ich mag es, ich kann es. Aber es interessiert mich nicht mehr so sehr. In meinem Kopf schwebt kein Balletttänzer. Ballett ist nützlich als Orientierungsform, als Training; aber das Ballett das wir kennen, ist vorbei.“⁷²

⁶⁹ Ebd., S. 298.

⁷⁰ Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 295.

⁷¹ Roslyn Sulcas: „Kinetic Isometries. William Forsythe on his ‚continuous rethinking of the ways in which movement can be engendered and composed‘. An Interview“, in: *Dance International*, Vol. 13, Summer 1995/2, S. 4-9., hier S. 9.

⁷² Eva-Elisabeth Fischer: „Ich habe Geschichte in meinem Körper“. Ein Gespräch mit dem Frankfurter Ballettchef und Choreographen William Forsythe über das mögliche Ende einer Kunstform“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.7.1999.

Diese beiden Statements sagen zweierlei aus: Zum einen, dass für ihn die klassische Ballettsprache, die aus ihrer historischen Entstehungsgeschichte heraus als Repräsentationsform und Machtdemonstration gedient hat, für ihn heute nicht mehr relevant ist. Ballett sei, aus Forsythes Sicht, „immer schon eine historisch bedingte Analyse der Bewegung gewesen“⁷³, wie Gerald Siegmund ausführt. Allein deswegen „kann die Ballettbewegung heute [...] nicht mehr die gleiche sein wie vor hundert oder zweihundert Jahren.“⁷⁴

Ein anderer wesentlicher Aspekt kommt hinzu, wenn von Ballett als Repräsentationsform abgesehen und es als „Wissenskörper“ wahrgenommen wird, wie Forsythe das formuliert. Dadurch ergibt sich eine völlig andere Perspektive. Es geht dabei um die Öffnung des Potenzials, das die Tanzenden stets mit sich führen, nämlich die Erfahrung mit verschiedenen Tanztechniken, die sich in ihre Körper eingeschrieben hat und in ihrem Gedächtnis, ihrer Erinnerung fest verankert ist. Diese beiden Begriffe Gedächtnis und Erinnerung spielen in Forsythes Arbeit eine wesentliche Rolle, auf die in Abschnitt 3.3.1 näher eingegangen wird. Mit der äußeren Hülle von Repräsentation und Machtdemonstration hat das nichts mehr zu tun, es geht vielmehr um ein Nachinnen-gerichtet-sein.

„Das, was die Ballettmeister seit dem siebzehnten Jahrhundert als Ballett definiert haben, ist für Forsythe lediglich eine Möglichkeit, Ballett zu realisieren.“⁷⁵

Bei Forsythe verwandelt sich der Repräsentationsstatus des klassischen Balletts zu einer möglichen Form unter vielen, die mit dieser Bewegungssprache hervorgebracht werden kann. Ballett kann noch viel mehr Formen annehmen als jene, die wir vom tradierten klassischen Ballett gewohnt sind. Forsythe geht es aber nicht zwingend darum, eine Tradition zu brechen. Vielmehr liegt sein Interesse darin, Grenzen im Denken über das Ballett zu öffnen und so etwas bisher Verborgenes freizulegen und sichtbar zu machen. Forsythe benutzt die Ballettsprache als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Choreographien, die gemeinsam mit seinen TänzerInnen entstehen. Das Ballett hat dabei die Funktion eines Motors für ein Weiterdenken über die Frage nach einer Art von Bewegung, die über das klassische Vokabular hinaus entstehen könnte. Dieser Weg führt zu einer grundsätzlichen Erforschung dessen, wie Tanz noch aussehen könnte, was geschieht, wenn er auf eine andere Art gedacht und aus einer anderen Perspektive als bisher betrachtet wird. Wie es erreichbar ist, einen anderen

⁷³ G. Siegmund: „William Forsythe: Räume eröffnen“ 2004, S. 13.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 30.

Zugang zu etwas zu erlangen, das bereits existiert, ist sein Streben bei der Erforschung von Bewegung. „[S]ein stärkster Impuls“, wie Gerald Siegmund schreibt, sei es, „[n]icht zu wissen, sondern wissen zu wollen, wie man Tanz denken kann und wo dieses Denken den Körper hinführt [...]“⁷⁶.

3.2 Dekonstruktion der klassischen Ballettsprache

Wie verfährt Forsythe mit der Ballettsprache, wie sieht sein Zugang zum Ballett aus, und wie benutzt er es für seine Bewegungsfindung? Er dekonstruiert die klassischen Bewegungsformen und setzt die Einzelteile neu zusammen. Dabei entstehen Brüche und Verschiebungen in den Bewegungsabfolgen, die das Ballett entfremdet aussehen lassen. Gerald Siegmund fasst es zunächst wie folgt zusammen:

„Er zerlegt die Figuren und Schrittfolgen in einzelne Elemente, die er wiederholt und variiert, vom Zentrum der Bühne an den Rand rückt, sie räumlich auseinanderzieht oder durch fallende Vorhänge oder Blackouts für die Zuschauer unterbricht.“⁷⁷

Der Ausgangspunkt ist stets das Vokabular des klassischen Balletts, das aus einer Vielzahl von festgelegten Schritten, Posen und Sprungfolgen besteht, die von der Körpermitte ausgehend ausgeführt werden. Gleichzeitig mit einer streng festgelegten Struktur der Körperteile zueinander gibt es eine festgelegte Anordnung des tanzenden Körpers im Raum mit Berücksichtigung der Zentralperspektive. Der Fokus ist dabei nach vorne und außen gerichtet.

Forsythe macht nun etwas sehr Spannendes: Er zerlegt die Bewegungsfolgen und Posen des Balletts und isoliert einzelne Körperteile wie zum Beispiel Arme, Beine oder Gelenke. Auf diese Weise kommt es zu einer Verschiebung des Zentrums. Die Bewegungen gehen nicht mehr von der Körpermitte aus, sondern es entstehen unzählige Zentren, je nachdem, welcher Körperteil gerade isoliert bewegt wird und sich im Fokus der Aufmerksamkeit befindet. Somit verschiebt sich auch die im klassischen Ballett festgeschriebene Körperachse aus dem Zentrum des Körpers. Kerstin Evert beschreibt die Bedeutung dieser Verschiebung mit dem Verlust des im Vokabular des Balletts sogenannten *equilibrium*s⁷⁸, das in sein Gegenteil verkehrt wird:

⁷⁶ Ebd., S. 72.

⁷⁷ Ebd., S. 29.

⁷⁸ Gemeint ist damit die Balance, die aus der zentralen Körperachse gehalten wird.

„Die Aufhebung eines mittigen Körperzentrums zugunsten eines multizentrischen Körpers, dessen einzelne Teile Bewegungsimpulse geben und in verschiedene Raumrichtungen streben, bringt das Gleichgewicht ständig in Gefahr und betont Fallmomente.“⁷⁹

Genau dieser Moment des Fallens, eigentlich ein Scheitern am Erhalten der Balance ist Forsythes zentraler Forschungspunkt und ist ihm Quelle für das Generieren von neuen Bewegungen. Es entstehen neue Abfolgen, die zwar – vor allem in seinem Frühwerk – noch mit Ballett zu tun haben, aber darüber hinaus aus einer anderen inneren Haltung hervorgebracht werden. Diese veränderte Wahrnehmung ist auch für das Publikum deutlich sichtbar. Ballettfiguren, wie zum Beispiel die *Arabesque*, werden dekonstruiert, unterbrochen und umgekehrt. Diese Vorgangsweise erscheint als poststrukturalistischer Zugang in Anlehnung an Jacques Derridas Konzept der Dekonstruktion.

Wiebke Hartewig setzt sich ausführlich mit den Verbindungen zwischen William Forsythes Werk und den Überlegungen von Derrida sowie von Roland Barthes und Michel Foucault auseinander.⁸⁰ Sie verweist zunächst auf den schon von Hanne Seitz⁸¹ gezogenen Vergleich zum *Simulacrum*-Modell von Barthes. Beide Autorinnen stimmen überein, dass die Vorgangsweise von William Forsythe der Beschreibung der strukturalistischen Vorgangsweise von Roland Barthes ähnlich sei. Barthes erläutert den Begriff des *Simulacrum*:

„Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein «Objekt» derart zu rekonstruieren, daß in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert. [...] Die Struktur ist in Wahrheit also nur das Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, «interessiertes» Simulacrum, da das imitierte Objekt unsichtbar, oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.“⁸²

Beim Lesen dieser Passage mit Blick auf Forsythes Denkweise lässt sich auch der Verweis auf das Unsichtbare im imitierten Objekt als Parallele herauslesen. Durch die Zerlegung des Ballettvokabulars und das Zusammenstellen zu etwas Neuem, Anderem

⁷⁹ K. Evert: *DanceLab* 2003, S. 126.

⁸⁰ Vgl. W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007. Bezug genommen wird im Folgenden auf das Kapitel „Verankerung im geisteswissenschaftlichen Diskurs“, S. 86-107.

⁸¹ Hanne Seitz: *Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Grundlegung einer Bewegungsästhetik* (Edition Hermes: Ästhetik, Kultur & Politik, Bd. 6), Essen: Klartext 1996, S. 249.

⁸² Roland Barthes: „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: Hans-Magnus Enzensberger (Hg.): *Kursbuch* 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 190-196., hier S. 191.

wird das Unsichtbare des klassischen Balletts freigelegt. Es werden Zwischenräume sichtbar, die in der ursprünglichen Form gar keinen Platz gehabt haben.

Hartewig umreißt in weiterer Folge die Entwicklung vom Strukturalismus zum „dynamischeren Poststrukturalismus“⁸³ bis hin zum Verfahren der Dekonstruktion, das Jacques Derrida „[i]n kritischer Auseinandersetzung mit den Theorien des Strukturalismus“⁸⁴ entwickelt. Die Gemeinsamkeiten zwischen seiner Denkweise und Forsythes Zugang zum Ballett zeigen sich in Hartewigs Beschreibung des dekonstruktivistischen Arbeitsprozesses nach Derrida:

„Seine Schreibpraxis nimmt zunächst den Diskurs des traditionellen Textes auf und versieht ihn mit Randkommentaren, die sich in Bemerkungen ‚zwischen den Zeilen‘ fortsetzen. Dort kommt das zur Sprache, was der Text verschweigt. Anschließend werden während eigener Streifzüge durch den Text gezielte Verschiebungen angebracht, zum Beispiel durch die Auswahl und Anordnung von Zitaten. [...] Ein freies, nicht-hierarchisches, entgrenztes Spiel der Bedeutungen beginnt.“⁸⁵

Dieser Vorgang entspricht auch dem, was Forsythe mit der Umschreibung des tradierten Ballettvokabulars macht. Hartewig führt dies in Bezug auf Forsythe aus:

„Zitate des originalen Tanz-Textes sind in ständiger Transformation begriffen; Verschiebungen zum ‚Original‘ entstehen, so dass jede traditionell mit einzelnen Bewegungselementen verknüpfte Bedeutung als lediglich eine mögliche erkannt werden muss, die immer auch andere verdeckt.“⁸⁶

Wiederum wird hier jener Bezug auf die „eine mögliche“ Art, wie die Ballettsprache ausgeführt werden kann, hervorgehoben:

„Indem Forsythe im ‚Dazwischen‘ der klassischen Figuren liest, zeigt er, dass das In-Beziehung-Setzen von Raumpunkten, Körperteilen und Bewegungselementen, auf dem die traditionelle Ballettästhetik baut, immer willkürlich ist.“⁸⁷

Dieser Denkweise folgend gibt es nicht *die eine* richtige, ordnungsgemäße Form der Ausführung von Ballett, sondern eine Vielzahl von Möglichkeiten. Diese lassen sich mit

⁸³ W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 90.

⁸⁴ Ebd., S. 93.

⁸⁵ Ebd., S. 93f.

⁸⁶ Ebd., S. 94.

⁸⁷ Ebd., S. 95.

dekonstruktivistischen Verfahren erschließen. Forsythe hat sich laut Hartewig auch selbst auf das dekonstruktivistische Denken und die Schriften Derridas bezogen⁸⁸. Er erwähnt den Begriff der Dekonstruktion erstmals in einem Gespräch mit Roslyn Sulcas im Zusammenhang mit der Entstehung des 1986 entstandenen Stücks *Die Befragung des Robert Scott †*:

„Robert Scott also brought about the idea of access that has been a key to the deconstructive aspect that has since been part of the work: the idea that existing motion can be accessed, apprehended historically, structurally, temporally, spatially. Movement is the *subject*.“⁸⁹

Mit *Die Befragung des Robert Scott †* hat die Entwicklung jener improvisatorischen Verfahren begonnen, die 1999 mit der CD-ROM *Improvisation Technologies* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Ihre Weiterführung zieht sich über mehrere Choreographien bis zur Entstehung von *One Flat Thing, reproduced* und seiner Nutzung für die Internetplattform *Synchronous Objects*.⁹⁰

Vorhandenes Bewegungsmaterial zu dekonstruieren ist seitdem ein zentraler Bestandteil der Arbeit des Ballett Frankfurt und der 2005 von Forsythe gegründeten, unabhängigen Forsythe Company. Hinter diesem Ansatz steht das Bestreben, bereits bestehende Bewegungen auf historischer, struktureller, zeitlicher und räumlicher Ebene zugänglich zu machen, wie Forsythe ausführt.

Janine Schulze beschreibt die Parallele von Forsythes Überlegungen zur Dekonstruktion von Bewegungen und der Dekonstruktion von Sprache folgendermaßen:

„Forsythe behandelt den Tanz als ein Sprachsystem, dessen grammatikalische Strukturen ebenso dekonstruierbar und in seiner Syntax auflösbar sind, wie die einer Wort- und Schriftsprache.“⁹¹

Genauso wie gesprochene oder geschriebene Sprache in ihre Einzelteile zerlegt werden kann, verfährt auch Forsythe mit dem System Tanz. Er zerlegt es und baut es neu zusammen. Die isolierten Fragmente von Bewegungsfolgen und Posen lassen in

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 92f. Hartewig verweist hier auf die Verwendung von Zitaten aus Derridas Texten in Programmheften sowie auf Essays zu dekonstruktivistischen Theorien auf der bis 2004 existierenden Website des Ballett Frankfurt.

⁸⁹ W. Forsythe im Gespräch mit R. Sulcas, in: dies.: „Kinetic Isometries“ 1995, S. 8.

⁹⁰ Ausführungen dazu siehe Teil 4 der vorliegenden Arbeit.

⁹¹ Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund: edition ebersbach 1999, S. 223.

ihrer neuen Aneinanderreihung andere Formen entstehen. Trotzdem beinhalten sie einen Teil der ursprünglichen Bewegungen. Die isolierten Körperteile werden selbst zu Zeichen, während die Einheit des tradierten Ballettkörpers nicht mehr existiert. Schulze betont den Aspekt des fragmentierten Körpers, der sich daraus ergibt:

„Der Körper in Forsythes Stücken wird nicht mehr [als] Zeichen einer ungebrochenen, einheitlichen Identität gezeigt. Er selbst wird bis in seine kleinsten motorischen Einheiten zerlegt und erscheint durch die isolierte Bewegung einzelner Körperteile fragmentiert.“⁹²

William Forsythe beschreibt als Ziel des Dekonstruierens von Bewegungen aus dem klassischen Ballett die Vielfalt an Information, die sich daraus ergibt:

„Wir nehmen zum Beispiel eine gängige Ballettposition, analysieren jede einzelne ihrer Beziehungen zu jedem einzelnen Winkel und landen schließlich bei einer unendlich langen Variation, die überhaupt nicht wie Ballett aussieht. Aber wir sind von dieser bekannten Ballettposition ausgegangen, weil wir uns an ihr immer wieder orientieren, uns immer wieder auf sie beziehen können. Indem ich mich so einer Figur immer wieder anders annähere, sie zerplücke und in verschiedenen Reihenfolgen wieder zusammensetze, kann ich mit sehr wenig Material eine ungeheure Vielfalt an Information hervorbringen.“⁹³

Abseits dieser von Forsythe beschriebenen „Vielfalt an Information“, scheinen nach Kerstin Evert zudem „die einzelnen Körperteile [...] aus der Hierarchie des klassischen Balletts befreit“⁹⁴ und „nahezu autonom“⁹⁵. So werden die Bewegungen nicht nur ihrer hierarchisierten Symbolik enthoben, sie erhalten auch etwas zurück, was bisher nicht sichtbar war. Nach Evert ist dies die Autonomie, welche die Ausführenden erhalten und die sich in ihren Bewegungen zeigt. Ist dies der Fall, verschiebt sich die Sichtweise der Tanzenden auf den Prozess des Findens von Bewegungen sowie die Wahrnehmung während des Ausführens und Beobachtens derselbigen. Wenn Bewegungen ihres symbolhaften Charakters enthoben werden, den sie durch lange tradiertes Wissen erhalten haben und um ihrer bloßen Existenz willen erzeugt werden, entsteht ein Freiraum, der von den hierarchischen Regeln des Balletts abgespalten ist. Die

⁹² Ebd., S. 225.

⁹³ Forsythe in einem Interview mit Eva-Elisabeth Fischer: „Im besten Fall drückt der Tanz nichts anderes aus als sich selbst“, Abdruck eines Interviews im Hessischen Rundfunk vom 20.10.1987, in: Ballett Frankfurt (Hg.): Programmheft zu *Artifact*, 1988, o. S.

⁹⁴ K. Evert: *DanceLab* 2003, S. 127.

⁹⁵ Ebd.

Bewegungen selbst rücken in den Mittelpunkt. Hier kann die Vermutung nach einer wertfreien Zone im Bereich des Tanzes angestellt werden, die durch die improvisatorischen Verfahren Forsythes erzeugt werden.

Sowohl Gerald Siegmund als auch Wibke Hartewig zeigen einen weiteren Vergleich aus dem theoretischen Feld des postmodernen Diskurses mit William Forsythes Blick auf das Ballett auf, und zwar mit den Überlegungen zu den Begriffen Genealogie und Archäologie⁹⁶ von Michel Foucault. Siegmund zieht die Parallele zu Foucaults Umschreibung der Tätigkeit eines Genealogen. Demgemäß gelte es nach Foucault „zu entdecken, daß an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit und das Sein steht, sondern die Äußerlichkeit des Zufälligen“⁹⁷. Diese Formulierung passt zur vorher getroffenen Feststellung, dass das klassische Ballettvokabular neben der Dekonstruktion und Neuzusammenfügung der Ballettsprache nur eine weitere Variante der Benutzung und Ausführung sein kann. Die eine einzige, wahre und richtige Möglichkeit gibt es nicht, die das Aussehen der Form festlegt und einem Gefüge von Macht und historischen Bedingungen unterworfen ist. Dieser Umstand ist mithilfe der Improvisationsverfahren in Forsythes Choreographien deutlich erkennbar und erfahrbar. Hartewig kommt in ihrer Argumentation über die Verbindung von Foucault und Forsythe ebenfalls zu dieser Schlussfolgerung. Dabei bezieht sie sich auf Foucaults „Archäologie des Wissens“⁹⁸ und den darin beschriebenen „neue[n] Historiker‘ [...], der das Aufspüren von und Arbeiten mit Diskontinuitäten zu einem grundlegenden Verfahren seiner historischen Analysen macht“⁹⁹, und setzt Forsythes Bewegungsforschung damit gleich. Die Freilegung und daraus resultierende Aufhebung von Machtstrukturen beschreibt sie mit dem Vorgang des „Entlarvens“:

„Die historisch eingebetteten Ideologien, auf denen die analysierten Körper-, Bewegungs-, Tanz- und Theaterkonstrukte bauen, entlarvt er [Forsythe] als Ergebnis bestimmter Machtpraktiken und deren Ein- und Ausschlussverfahren.“¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. Michel Foucault: „Die Archäologie des Wissens“ (1969), in: ders.: *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 471-700.

⁹⁷ Michel Foucault: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens* (Reihe Hanser, Bd.150), München: Hanser 1974, S. 83-109, hier S. 90.

⁹⁸ M. Foucault: „Archäologie des Wissens“ 2008, S. 471-700.

⁹⁹ W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 88.

¹⁰⁰ Ebd., S. 88f.

Wie (Ballett)tanz nach dem „Entlarven“ von Machtstrukturen aussehen kann und zu welchem Bewegungsvokabular diese Überlegungen führen können, dem wird in Kapitel 3.7 mit der Beschreibung der Funktion von Improvisation als mögliches Verfahren zur Herstellung von nicht-hierarchischen Systemen nachgegangen.

3.3 Reflexion von tradiertem Bewegungsvokabular

William Forsythe „überführt den klassischen Code in einen selbstreflexiven Prozess der Brechung und Spiegelung seiner körperbildenden Grundfesten“¹⁰¹, betont Sabine Huschka die Bedeutung der Reflexion im Moment der Bewegungsgenerierung:

„Forsythe verstärkt damit ein selbstreflexives Moment, welches das Ballett in einen überaus produktiven Prozess überführt, in dem weder eine reine Formsprache – im Sinne von George Balanchine – noch eine Expansion des Formenkanons – im Sinne von Merce Cunningham – das ästhetische Ziel markieren.“¹⁰²

Die hier erwähnten Choreographen Balanchine und Cunningham stehen für zwei Vorläufer in Forsythes Entwicklung seiner spezifischen Tanzsprache. Balanchine bezeichnet er immer wieder als großes Vorbild, während ihn mit Cunningham die Beschäftigung mit improvisatorischen Verfahren und das Experimentieren mit Computertechniken verbinden. Allerdings muss bei Cunningham und Forsythe bezüglich der Grundmotivation für den Einsatz von Improvisationstechniken im Probenprozess und während der Aufführung unterschieden werden. Cunningham beispielsweise verweigert es, das Geschehen auf der Bühne dem Zufall zu überlassen. In seinen Stücken ist jedes Detail minutiös durchgeplant. Forsythes Arbeiten hingegen leben von der Spannung, die während einer Aufführung aus dem Moment heraus entsteht, wenn inmitten des Rahmens von zuvor festgelegten Regelwerken ein neuer Bewegungsraum wahrnehmbar wird.

Zwei wesentliche Faktoren führen bei Forsythe zu jenem im vorigen Zitat erwähnten „selbstreflexiven Moment“, an dem die äußere Form des Balletts einer anderen Form des Tanzens weicht. Dies ist zum einen die Fähigkeit des Körpers, Bewegungen im kinästhetischen Körpergedächtnis zu speichern und zum anderen, diese aus dem

¹⁰¹ Sabine Huschka: „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder ‚Du musst dich selbst wahrnehmend machen‘“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 95-106, hier S. 99.

¹⁰² Ebd., S. 106.

Erinnern heraus zu reproduzieren. Eng verknüpft damit ist der Fokus auf die Innenwahrnehmung. „Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann“, so betitelt Gerald Siegmund den Beitrag in dem von ihm herausgegebenen Buch zu William Forsythe¹⁰³, um auf diesen Aspekt hinzuweisen. Wie Forsythe sich das Körpergedächtnis und die Innenwahrnehmung seiner Tänzerinnen und Tänzer zu Nutze macht, ist Inhalt der folgenden beiden Abschnitte.

3.3.1 Körpergedächtnis

Der Körper hat eine Fähigkeit, die sich als sehr nützlich für die Generierung von Bewegung erweist. Ihm wohnt ein Gedächtnis inne, das wie ein Speicher alles bewahrt, was an Bewegungen jemals gelernt und antrainiert worden ist. Aus diesem Bewegungsrepertoire heraus schöpfen Tanzende und Choreographen Schaffende, wenn sie improvisieren. Wie im zweiten Teil umschrieben, existiert keine völlig freie Improvisation. Die erzeugten Bewegungen stehen immer im Kontext zur tanzenden Person. Die gelernten Tanzstile oder Alltagsbewegungen können, je nach Improvisationsstil, in den Improvisationsakt einfließen. Somit ist, abgesehen von bestimmten Vorgaben und Regeln, immer das Körpergedächtnis eine zentrale Quelle der Bewegungsforschung. William Forsythe nutzt dieses Potenzial seiner Tänzerinnen und Tänzer. Sein Bestreben liegt in der Erforschung der Frage, wie das klassische Ballett noch aussehen könnte und wie dessen Vokabular noch denkbar wäre.¹⁰⁴ In den meisten Fällen hat er daher TänzerInnen mit klassischem Balletthintergrund in sein Ensemble aufgenommen, wodurch er auf das Bewegungsrepertoire des klassischen Balletts zurückgreifen kann, das ihren Körpern innewohnt. Für die Improvisationstechniken, die Forsythe und seinem Ensemble als Basis für die Entwicklung der Choreographien dienen, ist ein hohes technisches Niveau erforderlich. Abseits von der Notwendigkeit einer schnellen Auffassungsgabe, Flexibilität und Präzision spielt die Fähigkeit, Bewegungen zu erinnern, eine zentrale Rolle. Damit ist aber nicht das reine Reproduzieren von jenen Fertigkeiten gemeint, die sich die TänzerInnen im Laufe ihrer Ausbildung und Bühnenpraxis angeeignet haben und die in ihrem Körpergedächtnis eingeschrieben sind. Was im Moment des Improvisierens

¹⁰³ G. Siegmund: „William Forsythe: Räume eröffnen“ 2004, S. 9.

¹⁰⁴ Welch zentrales Anliegen ihm diese Fragestellung ist und wie sehr sie ihn bis in die jüngste Vergangenheit begleitet hat, zeigt sich beim Öffnen der Website zu *Synchronous Objects*, deren Startseite mit der Frage eingeleitet wird: „What else might physical thinking look like?“, synchronousobjects.osu.edu (letzter Zugriff: 28.12.2014).

stattfindet, ist für ihn ein reflexives Nachdenken über Tanz, und genau diese Reflexion steht im Mittelpunkt seines Zugangs.

Gleichzeitig wird durch das Reflektieren während des Tanzens die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Mediums sichtbar. Sabine Huschka ortet diesbezüglich einen melancholischen Zugang:

„Forsythe verschreibt seine Choreographien einer analytisch präzisen und melancholischen, von Unverdaulichkeiten durchtränkten Erinnerungsarbeit, die den Tanzkörpern eine weltabgewandte Seite zuzugestehen sucht.“¹⁰⁵

Gerald Siegmund hingegen bezeichnet das Resultat dieses Vorgangs als „Abwesenheit“ von Ballett, die dadurch sichtbar gemacht wird:

„Die erhöhte Selbstwahrnehmung im Moment des Erinnerns führt zu einer verstärkten Präsenz des Tänzers, die auf nichts anderem gründet als auf der Abwesenheit einmal gefühlter oder wahrgenommener Formen.“¹⁰⁶

Wie die Konzentration auf die „Selbstwahrnehmung im Moment des Erinnerns“ die Abwesenheit von Ballett sichtbar macht, wird in Abschnitt 3.3.3 erläutert. Die erwähnte „erhöhte Selbstwahrnehmung“ wird durch eine Technik erreicht, die die Mitglieder des Ballett Frankfurt *dis-focus* nennen, wie Dana Caspersen erklärt.¹⁰⁷ Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, dass dieses improvisatorische Verfahren für den Prozess der Arbeit mit dem Körpergedächtnis der TänzerInnen eine Umkehrung des sonst nach außen gerichteten Blicks bedeutet.

3.3.2 Innenwahrnehmung: *dis-focus*

Im klassischen Ballett ist der Fokus der Tanzenden nach außen gerichtet. So wird das Bild der Repräsentation erzeugt. Forsythe kehrt dies um, indem er den Fokus der Aufmerksamkeit der TänzerInnen nach innen und hinter den Körper lenkt. Der Repräsentationscharakter tritt zurück. Während der Durchführung der Ballettbewegungen eröffnet sich ein Wahrnehmungsfeld, das als Gegenstück zur nach

¹⁰⁵ S. Huschka: *Moderner Tanz* 2001, S. 300.

¹⁰⁶ G. Siegmund: „William Forsythe: Räume eröffnen“ 2004, S. 66.

¹⁰⁷ Vgl. Dana Caspersen: „Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 107-116, hier S. 109.

außen stattfindenden Repräsentation und Demonstration einer bestimmten Bewegungshaltung anzusehen ist. Die Entwicklung dieser Methode findet 1991 im Rahmen der Entstehung des Stücks *The loss of small detail* statt. Dana Caspersen dazu:

„Wir begannen das zu entwickeln, was wir *dis-focus* nannten, eine Art des Sehens, die das Gesichtsfeld nicht verkleinert, sondern nach hinten gerichtet erweitert.“¹⁰⁸

Dieser innere Vorgang mutet wie ein Befreiungsschlag aus dem Ballettsystem an. Der darin streng geregelte und vor allem nach außen gerichtete Fokus erweitert die Wahrnehmung durch die Anwendung des *dis-focus* nach hinten und innen. Dies führt zu einer Veränderung der Wahrnehmung der Umgebung, wie Gerald Siegmund beschreibt:

„Ihre Fähigkeit ihre Umgebung wahrzunehmen vermindert sich zugunsten einer erhöhten Wahrnehmung ihrer eigenen Gliedmaßen und Muskelgruppen.“¹⁰⁹

Während des Tanzens eine solche Perspektive einzunehmen, geht mit einem steten Wechsel der Beobachtung von innerer und äußerer Haltung einher.

Ein anderes Ensemblemitglied des Ballett Frankfurt, die Tänzerin Prue Lang, beschreibt die Konsequenzen, die sich aus dem Denken über die Bewegungssprache während der Ausführung der Ballettbewegungen ergeben. Dies führe zu einer regelrechten Instabilität des Körpers:

„Durch die Disfokussierung der Augen ausgelöst, wird unsere eigenwillige Ballettsprache radikal umgestülpt und schafft so eine Art von gleitender, instabiler Körperlichkeit. [...] [W]ährend die strenge Form wegfällt, ist das, was vom Ballettvokabular übrigbleibt, das *Epaulement*.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart (TanzSkripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 3), Bielefeld: transcript 2006, S. 297.

¹¹⁰ Prue Lang: „Denken, Bewegung und Sprache“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 126-132, hier S. 131.

Die Verwendung des *dis-focus* ist als das Gegenteil des *épaulements*¹¹¹ zu sehen. Forsythe erklärt den Vorgang des *dis-focus*, den er, wie alle seine Improvisationsverfahren, als „operation“¹¹² bezeichnet, anhand eines Beispiels aus der Praxis. In diesem geht es darum, was mit der Stabilität im Körper geschieht, wenn ein Körperteil – hier ist es der Kopf – eine Rotation ausführt, die gegen die Bewegung des restlichen Körpers ausgerichtet ist:

„So if you move your head in a sort of oblique counter-rotation to the movement, it engenders a kind of physical blindness which intensifies your proprioception and causes your sense of gravity to shift. [...] By discussing, and approaching this point where your ability to see your own limbs, your surroundings are severely impaired, you can no longer dance the way your body has been trained to as a ballet dancer. It's not that you destroy the foundations – you just end up in an opposing state of support. [...] Your body gives up one kind of strength, but another kind comes into play.“¹¹³

Dana Caspersen, seit den frühen 1990er Jahren Mitglied des Ballett Frankfurt und später ebenso der Forsythe Company, beschreibt ebenfalls den Vorgang des *dis-focus* als Umkehrung des *épaulements* nach innen:

„In this state of dis-focus, the principles of relationship, the complex, internal refractions that are the learned reflex of *épaulement*, are inverted or twisted, so that the relationships, or the quality of relation remains, but the form that they take is altered; it is an inverse body that flows backward from the gaze.“¹¹⁴

Die Methode des *dis-focus* ist eine der Schlüsselvefahren in Bezug auf die Entwicklung von neuem Bewegungsvokabular durch improvisatorische Verfahren bei Forsythe. Gleichzeitig eröffnet sie eine völlig neue Art, Bewegungen – zu Beginn vor allem Ballettbewegungen – während des Ausführens zu denken. Das Faszinierende an dieser Technik ist, dass sie auch für ZuschauerInnen sichtbar ist. Die nach innen gerichtete Aufmerksamkeit der Tanzenden hinterlässt einen Eindruck, der geprägt ist

¹¹¹ Den aus dem klassischen Ballett stammenden Begriff *épaulement* beschreibt William Forsythe im Interview mit Roslyn Sulcas als „[...] coordination between the angles of the hand, the angles of the foot and the angles of holding the head“, in: dies.: „Kinetic Isometries“ 1995, S. 8.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Dana Caspersen: „Decreation. Fragmentation and continuity“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 93-100, hier S. 96.

von einer Weite und Reichhaltigkeit, was Form und Ausgestaltung von Bewegungen betrifft.

Die Technik der Innenschau während des Improvisierens ist keine Neuerfindung von William Forsythe. Sie ist seit den 1960er Jahren bekannt durch die US-amerikanische Postmodern Dance-Gruppe Judson Dance Theater rund um Steve Paxton, deren Mitglieder schon mit dem Wechseln des Fokus experimentieren. Die Verbindungslinie vom Improvisieren zum klassischen Ballett zu ziehen ist hingegen eine Pionierleistung von Forsythe.

3.3.3 Abwesenheit

Durch ihre fragmentierte Erscheinungsform verweisen die Bewegungsabfolgen in Forsythes Stücken auf das Ballett, bilden damit aber gleichzeitig auch seine Abwesenheit ab. Zu dieser Erkenntnis kommt Gerald Sigmund in seiner Abhandlung *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*¹¹⁵, in der er sich unter anderem auf William Forsythe bezieht. Forsythe zeigt durch die Dekonstruktion des klassischen Balletts das Alte und das Neue nebeneinander. Er erinnert durch das Zeigen der Spuren an die alte Form, schreibt sie um und zersplittert sie. Was dadurch sichtbar wird, ist etwas Abwesendes, das gerade dadurch eine enorme Präsenz erhält. Gerald Sigmund stellt für die Verwendung von Abwesenheit auf der Bühne folgende These auf:

„Die Inszenierung von Abwesenheit [...] diene [...] dazu, eine Strategie kenntlich zu machen, mit der zeitgenössische Künstler der Vereinnahmung durch das allgegenwärtige Spektakel, seinen Bildern und seinem Postulat der absoluten Gegenwärtigkeit zu entgehen suchen. Mit der Abwesenheit von Bildern eröffnen sie dem Zuschauer die Möglichkeit eines individuellen Imaginären.“¹¹⁶

Individuell ist sie insofern, als es sich dabei um jene Bilder handelt, die von den Tanzenden erinnert werden und mit denen sie aus ihrem Gedächtnis heraus arbeiten. Sigmund stellt in Bezug auf das „>Performen< von Abwesenheit“ bei William Forsythe fest:

¹¹⁵ Vgl. G. Sigmund: *Abwesenheit* 2006.

¹¹⁶ Gerald Sigmund: „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz“, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (TanzSkripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Bd. 1), Bielefeld: transcript 2005, S. 59-75, hier S. 67f.

„Das >Performen< von Abwesenheit nimmt in den Stücken William Forsythes verschiedene Formen an. Es erstreckt sich vom Fehlen von einzelnen Verbindungsstücken in der Choreographie der Bewegungen, dem performativen Erinnern von abwesenden Bewegungen, bis hin zum Herauslöschen des klassischen Ballettcodex, der nur mehr als negativer Horizont aufscheint.“¹¹⁷

Sich innerhalb eines performativen Vorgangs, wie einem Tanzstück, mit Abwesenheit zu beschäftigen, ergibt sich aus der Überlegung, dass das Ballett letztlich immer nur auf einer Idealvorstellung basiert. Dieses Ideal ist in Wirklichkeit nie realisierbar, nur Annäherungen sind möglich, was sehr viel mit der Flüchtigkeit des Mediums Tanz an sich zu tun hat. Dieses wissend und durchschauend zieht William Forsythe einen Umkehrschluss, indem er genau jenen Verlust auf die Bühne bringt und versucht, etwas wahrnehmbar zu machen, was im klassischen Ballett nie sichtbar ist. In der Praxis führt ihn der Weg zur Sichtbarmachung über die Improvisation. Dies geschieht durch

„komplexe Re- und Dekonstruktionsverfahren, die bewegungstechnisch eine starke Beschleunigung der Bewegungsabläufe, choreografisch ihre algorithmische Transformation und körper- wie Bühnenräumliche Vernetzung hervorbringen.“¹¹⁸

Sabine Huschka bemerkt dazu, dass die Schnelligkeit der Bewegungen, die typisch sind für Forsythes Bewegungssprache, den Eindruck des Entgleitens und Verschwindens erst ermöglichen und zugleich die Präsenz der Abwesenheit verstärken.¹¹⁹ Es ergibt sich ein regelrechtes „Spannungsfeld zwischen der körperlichen Erinnerung an eine Bewegung und deren permanentem Verschwinden im Tanz“¹²⁰, wie auch Gerald Siegmund schlussfolgert.

3.4 Imagination von geometrischen Beziehungen zwischen Körperteilen: *kinetic isometries*

Bisher war davon die Rede, welche Möglichkeiten das Dekonstruieren und Reflektieren von tradiertem Bewegungsvokabular eröffnet. Ein weiteres improvisatorisches Verfahren bezieht sich auf die sogenannte Kinesphäre. Damit wird der Raum um einen aufrecht stehenden Körper bezeichnet, der mit den ausgestreckten Gliedmaßen

¹¹⁷ G. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 315.

¹¹⁸ S. Huschka: „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt“ 2004, S. 99.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ G. Siegmund: „William Forsythe: Räume eröffnen“ 2004, S. 66.

erreicht werden kann. Das Modell der Kinesphäre geht zurück auf einen der Vordenker des deutschen Ausdruckstanzes, den Bewegungsforscher und Choreographen Rudolf von Laban. Er stellt das Modell der Kinesphäre in der Form eines Würfels mit 27 Grundrichtungen auf drei Ebenen dar. Diese sind durch je neun Punkte auf jeder Ebene markiert und mit Linien verbunden.¹²¹ Der Schwerpunkt – und damit der zentrale Punkt – liegt in der Körpermitte.

Forsythe geht von Labans Modell aus, funktioniert doch das Initiieren einer Bewegung im klassischen Ballett ebenso über den zentralen Körperschwerpunkt. Er geht in seinen Überlegungen aber noch einen Schritt weiter und stellt nach Heidi Gilpin und Patricia Baudoin die Frage, was geschieht, wenn eine Bewegung nicht nur von einem zentralen Körperschwerpunkt ausginge, sondern von mehreren.¹²² Die Vervielfältigung der Kinesphäre in unzählige solche, die gleichzeitig Bewegungen auslösen, hat zur Folge, dass der sich bewegende Körper ins Schwanken gerät und „[kann] nicht mehr als eine sich bewegende Einheit wahrgenommen werden“¹²³, wie Janine Schulze ausführt.

Wenn mehrere Kinesphären gleichzeitig imaginiert werden, findet zudem eine Beschleunigung und Explosion des Bewegungsflusses statt. So wird es nahezu unmöglich, diesem zu folgen, ihn in seiner Komplexität nachzuvollziehen oder gar zu reproduzieren. Die im Moment entstandenen Bewegungsabfolgen sind sofort wieder im Verschwinden begriffen. So wird die Flüchtigkeit des Mediums Tanz betont, was Forsythe als willkommenen Effekt nutzt. Schulze verweist auf diesen Moment in der Linearität des Tanzgefüges, welcher durch diese Methode erreicht wird:

„Der Moment, in dem ein einzelnes Körperbild erkennbar wird, bezeichnet zugleich dessen Verschwinden und verweist auf die Unmöglichkeit der Reproduktion. Mit seiner Tanzsprache der Diskontinuität verabschiedet sich Forsythe von jeder Form erfaßbarer und vorhersehbarer Linearität und setzt an ihre Stelle einen Bruch.“¹²⁴

¹²¹ Eine ausführliche Beschreibung des Würfelmodells findet sich bei G. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 260 bzw. bei Laban selbst im Standardwerk seiner Bewegungslehre: Rudolf von Laban: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher (1939) 1991.

¹²² Vgl. Heidi Gilpin, Patricia Baudoin: „Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 117-124, hier S. 119.

¹²³ J. Schulze: *Dancing Bodies* 1999, S. 228.

¹²⁴ Ebd.

Mit dieser Überlegung stimmen sie mit Gerald Siegmunds Abhandlung über das Verschwinden und die daraus resultierende Abwesenheit von Tanz überein, die in Abschnitt 3.3.3 beschrieben wurde.

Forsythe und das Ensemble des Ballett Frankfurt arbeiten also mit der Vorstellung von multiplen Kinesphären. Daraus entwickeln sie eine Improvisationstechnik, die sie als *kinetic isometries* bezeichnen:

„Die kinetischen Isometrien, auf deren Grundlage die Bewegungen entwickelt wurden, dienen den Tänzern als >tools<, als Werkzeuge, um sich selbst in Bewegung zu versetzen, sich selbst zu organisieren und anzutreiben.“¹²⁵

Welche Wege findet das Modell der multiplen Kinesphären in die Entwicklung von Choreographien? Die Idee einer „Vorstellung von geometrischen Beziehungen zwischen verschiedenen Körperteilen während sie in Bewegung sind“, wie es Forsythe ausführt, beginnt – wie in Kapitel 3.2 erwähnt – während der Arbeit zum Stück *Die Befragung des Robert Scott †* (1986):

„We developed the idea of “kinetic isometries”, which are ways of imagining the geometric relationships between different parts of the body as they move, and began to see that we could create our own language to represent what we were doing.“¹²⁶

Durch diese Aussage zeigt sich, dass es ihm um das Finden einer Form von Tanz geht, in deren Mittelpunkt die Bewegung selbst steht. Roslyn Sulcas erläutert den Denkprozess rund um die Technik der *kinetic isometries* im Beiheft der von Forsythe entwickelten CD-ROM *Improvisation Technologies*:

„Forsythe erkannte [...], daß es eine Möglichkeit gab, >die Erfahrung des Tanzens< zu zeigen, die Bewegung zum Gegenstand des Stückes zu machen und nicht zum Medium für eine mögliche Erzählung [...].“¹²⁷

Die Erforschung der geometrischen Zusammenhänge der Körperglieder und ihrer Kombinationsmöglichkeiten stellt deswegen einen ganz zentralen Aspekt in seinen theoretischen Überlegungen dar. Ein Ergebnis dieser Bewegungsforschung ist die CD-ROM *Improvisation Technologies*, auf der eine Zusammenstellung von

¹²⁵ G. Siegmund, *Abwesenheit* 2004, S. 266.

¹²⁶ W. Forsythe im Gespräch mit R. Sulcas, in: dies.: „Kinetic Isometries“ 1995, S. 8.

¹²⁷ R. Sulcas: „Eine neue Welt und in ihr die alte“ 1999, S. 35.

Bewegungsbausteinen enthalten ist, um das Bewegungsrepertoire gedanklich zu erweitern. Daraus ist ersichtlich, dass Improvisation und Regelwerk in keinem Widerspruch stehen.

3.4.1 Improvisation zur Erweiterung des Bewegungsvokabulars – die

Improvisation Technologies

Die CD-ROM *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*¹²⁸ ist eine Sammlung von kurzen Videosequenzen, in denen improvisatorische Möglichkeiten der Bewegungserzeugung demonstriert werden. Alle vorgestellten Lectures werden von Forsythe und seinen TänzerInnen im Verlauf eines über zehn Jahre andauernden Prozesses entwickelt. Ursprünglich sind diese allein für den internen Gebrauch innerhalb des Ballett Frankfurt und vor allem für neu engagierte Ensemble-Mitglieder konzipiert, damit jene sich das hochkomplexe Bewegungsvokabular schneller aneignen können.¹²⁹ Aufgrund des großen Interesses werden die Videos in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) Karlsruhe 1999 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Laufe der Jahre sind die darauf vorgestellten Verfahren zum Bestandteil von Ausbildungseinrichtungen für zeitgenössischen Tanz und Tanzwissenschaft geworden.¹³⁰

In den Videos ist William Forsythe zu sehen, wie er in einer Blackbox die Bewegungsmodule ausführt und diese gleichzeitig erklärt. Neben Bewegung und Sprache werden als besonderes drittes Vermittlungswerkzeug computeranimierte Grafiken eingesetzt, die Forsythes Bewegungen im Raum in Form von weißen Linien nachzeichnen. So werden die imaginierten geometrischen Körper und Figuren, die er beschreibt, deutlich sichtbar gemacht. Friederike Lampert verweist diesbezüglich auf die Bestrebungen von Rudolf von Laban, der in den 1930er Jahren „versucht hat, [...] Bewegung analytisch zu veranschaulichen und zu notieren [...]“.¹³¹ Durch die digitale Technik sei dies nun realisierbar geworden, argumentiert sie, indem sie eine Verbindung zwischen den Anfängen der schriftlichen Darstellung von Bewegungsanalyse im frühen 20. Jahrhundert und deren Fortführung an der Wende zum 21. Jahrhundert zieht. Der Konnex zu Laban besteht auch für William Forsythe

¹²⁸ W. Forsythe et al.: *Improvisation Technologies* 1999.

¹²⁹ Vgl. F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 178.

¹³⁰ Dies stellen diese Autorinnen fest: F. Lampert: „Improvisierte Choreographie“ 2010, S. 213; C. Rosiny: *Tanz Film* 2013, S. 270.

¹³¹ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 178.

selbst, da er sich auf Labans Bewegungsforschung bezieht, wie in Kapitel 3.4 mit der Beschreibung der *kinetic isometries* angeführt wird.

Bei der Einordnung der *Improvisation Technologies* als Werkzeug für die Bewegungserzeugung ist zu beachten, dass sie nicht für sich stehen und nicht als fertige „Bausteine“¹³² für die Erschaffung einer Choreographie zu sehen sind. Für Forsythe stellen sie, so wie das klassische Ballett, ein Element neben mehreren anderen dar. Die Funktion der *Improvisation Technologies* besteht vordringlich darin, ein Nachdenken bzw. Weiterdenken über mögliche Formen von Bewegung auszulösen. Sie sind keine abgeschlossenen und nicht mehr veränderbaren Bewegungsbausteine.

Ganz wesentlich bei improvisierenden Verfahren ist das Körperwissen, das die Tanzenden abseits der Verwendung der *Improvisation Technologies* in den Prozess mit einbringen. Dies stellt auch Wibke Hartewig fest:

„Die Operationen konzentrieren sich auf die Transformation von Bewegung und entwerfen keine eigene Tanztechnik. Das bedeutet, dass der mit ihrer Hilfe entstandene Bewegungstext immer auch vom eingebrachten Bewegungsmaterial und dem individuellen Körperwissen des Tanzenden geprägt wird.“¹³³

Die einzelnen Techniken sind auf der CD-ROM in den Überkapiteln *lines*, *reorganizing*, *writing* und *additions* zusammengefasst.¹³⁴ Darüber hinaus gibt es ein sechsminütiges Video mit dem Titel *Solo*, in dem William Forsythe die zuvor erklärten Operationen in einem Fluss darzustellen versucht. Hartewig skizziert die Inhalte der Kapitel in Form von Fragestellungen, worauf im Folgenden Bezug genommen wird¹³⁵: Im Kapitel *lines* beschäftigt sich Forsythe mit der Frage der Darstellung von Formen, die von der tanzenden Person gedanklich hergestellt, nachgezeichnet und verändert werden. *Reorganizing* beinhaltet die Frage nach dem Beginn von Bewegungsimpulsen, die Beschreibung, welche Körperteile Formen nachzeichnen können und wie in der Bewegungspraxis das Assoziieren als mentaler Vorgang zum Auslösen einer Aktion führt. Durch *writing* kann die zeitliche und räumliche Ausrichtung von Bewegung

¹³² William Forsythe bezeichnet die improvisatorischen Operationen der CD-ROM selbst als „Bausteine“, in: Nik Haffner: „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 16-27, hier S. 17.

¹³³ W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 235.

¹³⁴ Eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Kapitelinhalte findet sich zum Beispiel bei: K. Evert: *DanceLab* 2003, S. 129f.; S. Huschka: *Verlöschen* 2004, S. 100.

¹³⁵ Vgl. W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 229f.

veränderbar gemacht werden. Das vierte Kapitel wird mit *additions* betitelt und geht der Frage nach, wie die Innenwahrnehmung des Körpers die Richtung des Bewegungsflusses sowie das Experimentieren mit Druck und Gleichgewicht sichtbar gemacht werden kann. Im Kapitel *Solo* sind mehrere kurze Sequenzen enthalten, in denen Tänzerinnen und Tänzer des Ballett Frankfurt sowie auch William Forsythe selbst mit der zuvor genannten Choreographie-Miniatur gleichen Titels¹³⁶ Kombinationen von mehreren Operationen im Bewegungsfluss zeigen.

Die *Improvisation Technologies* sind keine Regeln, wie Bewegung nach Forsythe auszusehen hat, sondern sie dienen dazu, während des Improvisierens ein Nachdenken über mögliche Bewegungsformen und Raumwege zu initiieren. Sie sind eine visuelle Aufbereitung der Imaginationen und mentalen Assoziationen, die sich während der Bewegungsausführungen im Kopf der Tanzenden abspielen. Die Entscheidung, welche der theoretischen Überlegungen in die tatsächlichen Bewegungen fließt, ist in weiterer Folge nicht nur eine mentale Entscheidung, sondern eine aus dem Wissenskörper der tanzenden Person. Hartewig beispielsweise folgert aus ihrer Analyse des Stücks *Solo*: „Wie der restliche Körper einer derart mental initiierten Bewegung folgt, bleibt ihm und seinem Instinkt überlassen, ist häufig mechanische Notwendigkeit.“¹³⁷

Forsythes Anliegen war nicht, mit der CD-ROM die *eine* bzw. seine spezifische Improvisationsmethode zu publizieren: „Es geht nicht darum zu zeigen, wie man Bewegung erfindet, sondern es geht um den wichtigen Moment, der der Erfindung einer Bewegung vorausgeht.“¹³⁸ In erster Linie geht es ihm sogar darum, wie Improvisationsvorgänge analysiert werden können:

„Wenn man tanzt, wie kann man beschreiben, was man gemacht hat? Diese Technik ist eine Möglichkeit, sich geistig zu notieren, was während des Improvisierens passiert.“¹³⁹

Aus jüngster Forschungsliteratur ist ersichtlich, wie aktuell die *Improvisation Technologies* nach wie vor sind und welche Erkenntnisse sie für einen tanztheoretischen Diskurs liefern können. In seinem Buch *Bewegung erinnern* führt der ehemalige Tänzer Stephan Brinkmann das Nachdenken über das, was während eines

¹³⁶ Analyse des Bewegungstexts *Solo* siehe ebd., S. 217f.

¹³⁷ W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 233.

¹³⁸ W. Forsythe im Interview mit N. Haffner: „Bewegung beobachten“ 1999, S. 17.

¹³⁹ Ebd., S. 19.

Improvisationsvorgangs geschieht, weiter auf eine darüber liegende, tanztheoretische Ebene und verweist damit auf die Wichtigkeit der Begriffsbildung in der Tanztheorie. Die *Improvisation Technologies* begreift er dazu als wesentlichen Beitrag:

„Die Leistung einer Begriffsbildung ist dabei [bei der CD-ROM] eine der Leistungen, die eine Tanztheorie erbringen kann. Es ist ihre Aufgabe sich Begriffe zu erarbeiten und zu definieren, mit denen Tanz kommuniziert werden kann, wenn die Aufführungssituation vorüber ist.“¹⁴⁰

Je klarer der Tanz als ein flüchtiges Phänomen, das sich kaum adäquat festhalten lässt, in Begriffe gefasst werden kann, desto interessanter, weil greifbarer, kann die Beschäftigung mit Erkenntnissen aus dem Tanzbereich auch für andere Disziplinen werden. In diesem Fall findet die Begriffsbildung über das Medium CD-ROM und seine Verbindung von Videomaterial und Computeranimation statt. Es ist dabei eine Art von Tanzliteratur entstanden, die für andere Wissensdisziplinen von Interesse ist:

„[Es] gelang [...] mit den von der Tanzszene begeistert aufgenommenen IMPROVISATION TECHNOLOGIES, auch die Aufmerksamkeit tanzfremder Disziplinen auf sich zu ziehen. [...] Man muss kein Tänzer, Tanzschaffender oder nicht einmal Tanzzuschauer sein, um das auf der CD-ROM enthaltene Material anregend und bedeutsam zu finden.“¹⁴¹

Am Beispiel der Erläuterung des weiterführenden Projekts *Synchronous Objects* wird im vierten Teil ersichtlich, wie Tanz – und die Technik des Improvisierens im Besonderen – für zunächst tanzfremde Wissensdisziplinen wie Architektur, Geographie oder Computerwissenschaft als Ausgangspunkt für weiterführende Projekte dienlich sein kann.

Die Improvisationsverfahren selbst sind oft nicht direkt in den Choreographien der Company sichtbar, aber indirekt beeinflussen sie „Dynamik, Fluss, Rhythmus, Phrasierung, Körperelastizität, Modulation und Energieeinsatz“¹⁴² der Bewegungsaktionen. Für Forsythe haben die *Improvisation Technologies* einzig die Funktion einer mentalen Initiationszündung für die Bewegungssprache seines Ensembles.

¹⁴⁰ S. Brinkmann: *Bewegung erinnern* 2013, S. 33.

¹⁴¹ R. Groves et al.: „Apropos Partituren“ 2007, S. 99f.

¹⁴² W. Hartewig: *Kinästhetische Konfrontationen* 2007, S. 235.

Die auf der CD-ROM vorgestellten Module dienen als Material zum Training der Wahrnehmung nach innen wie außen und sie unterstützen die Tänzerinnen und Tänzer beim Durchführen einer Form von Choreographie, die Forsythe *real time choreography* nennt. Gemeint ist damit die Entstehung der Choreographie direkt während der Aufführung, also in Echtzeit. Was zuvor im Probenverlauf festgelegt wurde, sind Parameter und Regeln in Bezug auf die Verortung im Raum, in der Zeit, im Rhythmus des Gesamtgefüges. Forsythe ist auch bekannt dafür, diese Vorgaben noch kurz vor Aufführungsbeginn zu verändern. Über In-Ears gibt er den Tänzerinnen und Tänzern während der Aufführung Anweisungen. Die Herausforderung für die Tanzenden ist dabei, sich auf die neuen Informationen und den daraus resultierenden Veränderungen im Raum und zueinander blitzartig einzustellen zu müssen. Es ist eine extreme mentale und physische Herausforderung, die eine intensive Auseinandersetzung und Praxis mit dem Bewegungskörper erfordert.

Um die Komplexität eines solchen Konstruktionsvorgangs nachvollziehen zu können, muss zudem die meist sehr hohe Geschwindigkeit berücksichtigt werden, mit der die Bewegungen ausgeführt werden. Friederike Lampert nennt dies in Anlehnung an Forsythe selbst eine regelrechte „Überwindung von bewussten bzw. gewussten und geplanten Körperbewegungen“¹⁴³. Er „versteht die Überwindung dieses Zustands während der Improvisation als den ‚gelungenen Tanz‘“¹⁴⁴, wie er es im Interview im Booklet der CD-ROM erläutert¹⁴⁵. Ein „gelungener Tanz“ ist ein Tanz demgemäß dann, wenn die im Körpergedächtnis und in der Erinnerung eingespeicherten Bewegungsmuster eine Verselbständigung erfahren und nicht mehr der Kopf die Bewegungsabfolgen denkt, sondern der Körper der tanzenden Person. Diesen Zustand möchte Forsythe bei seinen Tänzerinnen und Tänzern über den Weg der Improvisation erreichen, wobei die Schnelligkeit der Bewegungskörperausführung für ihn ein Mittel ist, um zu diesem Punkt zu gelangen. Um dies leisten zu können, ist ein hohes tänzerisches Niveau sowie eine rasche Auffassungsgabe notwendig. Die Freude an der Flexibilität und an einem wachen Umgang mit sich schnell verändernden Anordnungen sind Voraussetzungen für Forsythes Arbeitsweise.

Welche Möglichkeiten und Perspektiven sich durch ein solch herausforderndes Herangehen an den choreographischen Schaffensprozess eröffnen können, veranschaulicht exemplarisch die folgende Darstellung einer Lecture von der CD-ROM.

¹⁴³ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 132.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ W. Forsythe im Interview mit N. Haffner: „Bewegung beobachten“ 1999, S. 27.

Es handelt sich bewusst um die erste Lecture *point-point-line*, da hier das Denksystem klar präsentiert wird, auf dem die weiteren, immer komplexer werdenden Lectures aufbauen.

3.4.2 Beschreibung der Lecture *point-point-line* als Grundlagenmodell

Diese erste Lecture der CD-ROM zeigt jene Basisstruktur, auf der alle weiteren Module aufbauen. Sie hat einen ganz simplen Aufbau: Zwei Punkte im Raum werden vorgestellt und durch eine imaginäre Linie miteinander verbunden. Über diese erste Struktur setzt sich William Forsythe zunächst damit auseinander, wie seine Art, sich Bewegung vorzustellen und zu erinnern, für andere nachvollziehbar gemacht werden kann. Zentral ist für ihn dabei, die Ähnlichkeit der Organisation von geometrischen Linien und Formen im Raum und der Konzeption von Ballett zu erkennen. Forsythe dazu in einem Interview mit dem Digitalkünstler Paul Kaiser:

„I've realized that in essence ballet dancers are taught to match lines and forms in space. So I began to imagine lines in space that could be bent, or tossed, or otherwise distorted. By moving from a point to a line to a plane to a volume, I was able to visualize a geometric space composed of points that were vastly interconnected. As these points were all contained within the dancer's body, there was really no transition necessary, only a series of 'foldings' and 'unfoldings' that produced an infinite number of movements and positions. From these, we started making catalogues of what the body could do. And for every new piece that we choreographed, we would develop a new series of procedures.“¹⁴⁶

Paul Kaiser, der in der Anfangszeit des Projekts selbst an der visuellen Entwicklung der CD-ROM beteiligt ist, liefert den Vorschlag, Computeranimationen zu verwenden, um die Bewegungen sichtbar zu machen:

„William Forsythe versuchte mir zu vermitteln, wie er unerwartete Bewegungsabläufe aus dem Vokabular des klassischen Balletts ableitet. Während er seine Methode beschrieb, zeichnete er imaginäre Formen in die Luft, wobei er alle Teile seines Körpers benutzte [...] Als Nicht-Tänzer hatte ich wenig Bewußtsein für die Kinesphäre des Körpers, für den gesamten Umfang einer möglichen Bewegung. Später schlug ich Bill

¹⁴⁶ William Forsythe in dialogue with Paul Kaiser: „Dance Geometry“, in: *Performance Research/On Line*, Heft 2/1999, S. 64-71, hier S. 64.

[gemeint ist W. Forsythe] vor, Computeranimationen zu verwenden, um seine Bewegungsideen zu verdeutlichen.“¹⁴⁷

Der Weg führt also von der Imagination eines Punktes im Raum zur Verbindung von zwei Punkten, indem diese zu einer Linie verknüpft werden. Diese kann im Raum bewegt und gedreht werden. In der Erweiterung führt sie zur Visualisierung einer ebenen Fläche. Dies ist im Video durch die computeranimierte Nachzeichnung der Bewegung sehr gut nachvollziehbar. Gleichzeitig sind die einzelnen Punkte auch alle miteinander verbunden und im tanzenden Körper enthalten. Eine so auf die geometrischen Zusammenhänge von Bewegung gerichtete Vorstellung ist der Ausgangspunkt für eine Vielzahl von möglichen Improvisationswegen. Das Besondere ist, dass sie nun sichtbar gemacht werden. Astrid Sommer betont hier den Pioniercharakter der CD-ROM:

„Plötzlich konnte man die physische Bewegung und ihre Beziehung zum Raum ganz neu oder anders wahrnehmen und die tänzerische Vorstellung überhaupt erstmals *sehen*.“¹⁴⁸

In einem Fortbildungs-Workshop zu den *Improvisation Technologies* erklärt die ehemalige Forsythe-Tänzerin Christine Bürkle, wie die Ausführung des *point-point-line*-Moduls sich auf die eigene Körperwahrnehmung auswirkt. Es könne „mehr Bewusstheit bringen an den Rückseiten des Körpers – vom Hals bis zum Unterschenkel“¹⁴⁹. Somit wird deutlich, wie das Körperbewusstsein sowohl beim Zusehen als auch beim Ausführen sensibilisiert wird.

Als gedankliche Fortführung des Moduls erwähnt William Forsythe selbst in einem Interview, dass am Beginn einer Improvisation nicht unbedingt die Vorstellung eines geometrischen Punktes im Raum stehen muss. Vielmehr könne auch jedes beliebige Objekt oder auch Sprache der Beginn für Improvisation sein:

¹⁴⁷ Paul Kaiser: 'Steps.' – *Ghostcatching*, New York: The Cooper Union School of Art, 1999, zit. n. Astrid Sommer: „Improvisation Technologies: Just the basics“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 10-15, hier S. 10.

¹⁴⁸ Astrid Sommer: „Improvisation Technologies: Just the basics“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 10-15, hier S. 11.

¹⁴⁹ Christine Bürkle: „Weiterbildung zu ‚Improvisation Technologies‘ im Hochschulübergreifenden Zentrum – Pilotprojekt Tanzplan Berlin“ vom 3./4.10.2007, in: www.tanzplan-deutschland.de/christine_buerkle.php?id_language=1 (letzter Zugriff: 26.9.2014).

„Now, a “point” is not necessarily a geometric point in space; it means any categorical observation. The object, a condition, language: Anything can be the place where something can start.“¹⁵⁰

Die Aussage „Anything can be the place where something can start“ ist ähnlich der ebenso von ihm stammenden Formulierung „It starts from any point“¹⁵¹. Damit ist gemeint, dass Bewegung von jedem Punkt aus initiiert, jedes Objekt, jede Person, Impulsgeber für eine Improvisation sein kann. Was tatsächlich zum Impuls wird, hängt allein vom Fokus der Wahrnehmung ab und von der Bedeutung, die etwas oder jemandem beigemessen wird, um Ausgangspunkt für Bewegung zu sein. Das Spezielle an diesem Vorgang ist, dass daraus nicht ein lineares Bewegen von einem Impulspunkt zum nächsten entsteht, sondern vielmehr ein „sich durch die Punkte bewegen“, das erst den Eindruck eines organischen Bewegungsflusses erzeugt:

„The specific flow of movement of Forsythe’s pieces results from this: not going from point A to point B and climaxing at each point, but going through the points, transforming them into something else before moving on again.“¹⁵²

In diesem Fall ist die englische Formulierung des „going through the points“ etwas griffiger als der Versuch, diese ins Deutsche zu übertragen. Das Denken über Bewegungen beginnt wohl mit der einfachen Verbindung zweier Punkte durch eine

¹⁵⁰ Zachary Whittenburg: „William Forsythe in conversation with the author“, *movement research blog* v. 27.4.2012; in: www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=5213 (letzter Zugriff: 12.10.2014).

¹⁵¹ Im Rahmen eines Podiumsgesprächs mit seiner Dramaturgin Freya Vass-Rhee erzählt Forsythe in einer Anekdote, wie er über eine Eingebung zu dieser Erkenntnis gekommen ist: „I had a hallucination. [...] That was in 1987 and I was in the bathtub. I was making a piece called *In the middle, somewhat elevated*, and I was really tired [...] and I was listening to Mozart’s C-minor mass [...], not really thinking but just listening [...]. And suddenly I heard a voice in the bathroom. And [...] it said to me: ‚It starts from any point.‘ [...] You know, I showed you the point-point-line-thing that’s from the Improv Technologies? It’s a thing that sort of explains how lines in space exist. Anyway, that whole digital addition is simply what the voice told me.“ in: DeSingel Internationale Kunstcampus: „Freya Vass-Rhee interviews William Forsythe. Focussing on the theory and praxis in William Forsythe’s work“ vom 15.3.2014, Länge: 27 Minuten, Timecode: 05:49, in: <https://www.youtube.com/watch?v=jf2mlukMy9o> (letzter Zugriff: 22.10.2014). Die Formulierung wurde auch als Titel für zwei Publikationen über den Choreographen ausgewählt: S. Spier: William Forsythe 2011; Dana Caspersen: „It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet“, in: Senta Driver (Hg.): *Choreography and Dance*, Vol. 5/Part 3, 2000, S. 25-39.

¹⁵² Gerald Siegmund: „Of monsters and puppets. William Forsythe’s work after the ‚Robert Scott Complex‘“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It starts from any point*, New York: Routledge 2011, S. 20-37, hier S. 29.

Linie. Doch das Bewegungsbild, das sich im fortgeschrittenen Stadium ergibt, ist ein komplexes Ineinanderfließen von Bezugspunkten, die am Körper oder im Raum liegen.

3.5 Denkende Körper – Tanzende als Co-AutorInnen

In Forsythes Choreographien agieren die Tänzerinnen und Tänzer während der Aufführung als denkende Körper im Raum. Sie treffen eigene Entscheidungen im Rahmen eines zuvor festgelegten Regelwerks. Diese eigenen Entscheidungen machen dabei den improvisatorischen, in spezifischer Weise unvorhersehbaren Aspekt im Gesamtgefüge aus. Wie sich noch zeigt, zielt Forsythe mit dem – den Tänzerinnen und Tänzern über den Weg des Improvisierens – zur Verfügung gestellten Freiraum darauf ab, das Konzept einer einzigen choreographierenden Person, die alleinverantwortlich über den Ablauf und die Gestaltung bestimmt, schrittweise abzuschaffen. Was dadurch möglich wird, ist eine Konzentration auf den Tanz an sich, während die Choreographie zurücktritt:

„Der Zweck von Improvisation ist es, Choreographie zu überwinden, zurückzukommen zu dem, was Tanz ursprünglich ist. Ich sehe Choreographie als sekundäres Ergebnis im Tanz.“¹⁵³

Das Ensemble ist somit am Entstehungsprozess einer Choreographie maßgeblich beteiligt, indem es diese – teilweise – während der Aufführung in Echtzeit¹⁵⁴ selbst kreiert. Forsythe befreit die Tänzerinnen und Tänzer vom Korsett des starren Vorführens von fix vorgegebenen, einstudierten Bewegungsabfolgen. Mit dem Werkzeug der improvisatorischen Verfahren ermöglicht er ihnen die Herstellung eines Bewegungssystems, das von Selbstermächtigung und Autonomie geprägt ist. Auf der einen Seite steht also der Freiraum bezüglich der zu treffenden Bewegungsentscheidungen, auf der anderen Seite gibt es durchaus vorgegebene Regelungen, die den Rahmen des Gesamten bilden. Die Regeln betreffen oftmals die Einigung auf bestimmte Zeitpunkte, innerhalb derer sich ein konkreter Ablauf abspielen

¹⁵³ W. Forsythe im Interview mit N. Haffner: „Bewegung beobachten“ 1999, S. 25.

¹⁵⁴ Auf den Begriff der Echtzeit und dessen Zusammenhang mit der Entwicklung von Choreographie wird in Kapitel 3.6 eingegangen.

soll. Auch Kerstin Evert betont, dass Forsythes Choreographien stark von den individuellen Entscheidungen der Tanzenden geprägt sind¹⁵⁵:

„Die diesen Freiräumen der Tänzer zugrunde liegende Struktur mit zu bestimmten Zeitpunkten festgesetzten Aktionen kann als eine verbindliche Programmoberfläche betrachtet werden, innerhalb der sich die Zwischenräume jedoch individuell gestalten.“¹⁵⁶

Den Rahmen bildet demnach eine verbindliche zeitliche und auch räumlich festgelegte Grundstruktur mit Aktionen, welche die Eckpfeiler oder Orientierungspunkte des Verlaufs einer Choreographie bilden. Sie werden vorab definiert. Dazwischen gibt es jene Räume, welche die Tanzenden durch ihre Bewegungsentscheidungen individuell gestalten. Das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Polen wird laut der Tänzerin Prue Lang von Forsythe ganz bewusst konstruiert. Was daraus entstehe, sei „etwas sehr Kraftvolles“¹⁵⁷, wie sie es in Bezug auf ihre Arbeit beim Ballett Frankfurt ausführt:

„Die Spannung zwischen Beschränkung und Freiheit erzeugt häufig einen Machtkampf in Bills Arbeiten. Viele seiner Stücke verlangen, was ich für mich als eine extreme Körperlichkeit, als eine wache Kreativität oder als eine Vielzahl von Gemütszuständen beschreiben würde, und ich fühle mich häufig sowohl geistig als auch körperlich vollkommen erschöpft im Bemühen, Wege zu finden, wie ich mich durch die Aufführung hindurchbewege. Diese Spannung zwischen Körper und Denken trägt etwas sehr Kraftvolles in Bills Arbeit hinein.“¹⁵⁸

Diese Befindlichkeitsbeschreibung bestätigt ebenfalls das erforderliche hohe Niveau der Tänzerinnen und Tänzer. Die erwähnte „wache Kreativität“ ist das Besondere in diesen Choreographien, weil sie durch die Fokussierung auf den Moment der Aufführung auch für Zuschauende in sehr lebendiger Weise wahrnehmbar und erlebbar wird. In Bezug auf die daher notwendigen speziellen Fähigkeiten, die einer Form von Tanzintelligenz bedürfen, erläutert Dana Caspersen die Kriterien, die für William Forsythe bei der Suche nach zukünftigen Ensemblemitgliedern wichtig sind:

¹⁵⁵ Im Folgenden beziehe ich mich auf Kerstin Evert: „Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische Analogien im choreografischen Prozess bei Merce Cunningham und William Forsythe“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 145-157, hier S. 154.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ P. Lang: „Denken, Bewegung und Sprache“ 2004, S. 130.

¹⁵⁸ Ebd.

„He looks for people with what I would term dance intelligence: curiosity, fearlessness, and the desire continuously to reapproach dancing. Physically, he looks for the ability to coordinate in highly complex ways, creating folding relational chains of impetus and residual response, using isolation and extreme articulation of head, neck, hips, torso and limbs. People also need a strong balletic technique, although if someone is extraordinary in other ways that isn't necessarily a deciding factor.“¹⁵⁹

Zu dieser Tanzintelligenz gehören Neugier, Furchtlosigkeit und das Streben, sich dem Tanzen immer wieder neu annähern zu wollen. Das hohe Maß an Flexibilität im Körper sowie die Fähigkeit, komplexe Bewegungsabfolgen auszuführen, sind bereits erwähnt worden. Trotz dieser hohen Anforderungen sei stets die „Lust an der Körpererfahrung“ und nicht die „Perfektion“ das Ziel, wie Forsythe es in einem Interview mit Wiebke Hüster betont:

„Es ist – ich will nicht Beherrschung sagen, denn Perfektion ist nicht das Ziel – eine Lust an der Körpererfahrung. [...] Aber ich suche nach Tänzern, die sich durch Tanz verändern.“¹⁶⁰

Eine Methode, die ausgeführte Improvisationsabläufe während einer Aufführung unterstützt, sei der gemeinsame Atemrhythmus, dessen Geräusche einer Partitur ähneln, die als Anhaltspunkt diene, so Forsythes Vergleich. Diese Atempartituren entstehen bereits im Probenverlauf, und oft zeigt er sie zuerst vor, um seine Vorstellung vom Rhythmus einer Bewegungssequenz zu verdeutlichen:

„Die Tänzer, wenn sie sich nicht sehen können, erkennen am Atem der anderen den gemeinsamen Rhythmus der Bewegung. [...] Es sind fast kleine Atemlieder. [...] Durch diese Geräusche wissen die Tänzer, welchen Rhythmus ich meine. Manche Geräusche mache ich immer wieder, diese vokalen Gesten sind fast eine Partitur.“¹⁶¹

Gerald Siegmund hebt allgemein die Funktion der improvisatorischen Verfahren für den Prozess der Bewegungsabfolgen während der Aufführungen hervor. Die Tanzenden gelangen durch sie in die Position, selbst zu entscheiden, wann eine Bewegung stattfinden, sich fortsetzen oder unterbrochen werden soll:

¹⁵⁹ D. Caspersen: „It Starts From Any Point“: 2000, S. 26.

¹⁶⁰ Wiebke Hüster: „Der Tanzdenker. William Forsythe im Gespräch“, in: *du. Zeitschrift für Kultur* 765 – *Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung*, Nr. 3/April 2006, S. 16-18, hier S. 16.

¹⁶¹ Ebd., S. 18.

„Die Methode soll die Tänzer in die Lage versetzen, eigenständig Kombinationen zu entwickeln und selbst Entscheidungen zu treffen, wann sie eine Bewegung wie aus- oder fortführen. Tänzer des Ballett Frankfurt erzählen immer wieder, dass Forsythes [!] sie nach einer gelungenen Vorstellung nicht mit dem Kompliment »gut getanzt« empfängt, sondern sie zu ihren »guten Entscheidungen« beglückwünscht.“¹⁶²

Die Formulierung „gute Entscheidungen“ sagt etwas darüber aus, wie Forsythe den Begriff der Choreographie versteht und welchen Raum er innerhalb des Herstellens einer Choreographie seinem Ensemble überlässt. Dabei handelt es sich um einen Möglichkeitsraum, in dem die Tanzenden autonome Entscheidungen über den Fortgang von Bewegungsabfolgen treffen. Es wird ein Bewegungsraum realisiert, der sich im Moment seines Entstehens jedes Mal aufs Neue selbst organisiert und strukturiert. Zwei Argumente, die für diese Herangehensweise an die choreographische Arbeit sprechen, sind besonders hervorzuheben: Erstens ist dieser Prozess möglich ohne das sonst im künstlerischen Schaffensvorgang und vor allem im klassischen Ballett übliche hierarchische Gefüge zwischen Choreograph/in und Tanzenden. Zweitens wird hierdurch eine Präsenz mit einem hohen Spannungspotenzial erzeugt, was die Lebendigkeit der Aufführung enorm unterstützt.

William Forsythe sieht seine Rolle im Gefüge der Konzeption eines Stücks eher als Initiator und Impulsgeber denn als Choreograph, von dessen alleinigen Einzelentscheidungen alles abhängt. In einem Gespräch mit Johannes Odenthal beschreibt er seine innere Haltung, seine Rolle innerhalb des Ensembles:

„Ich gebe den Tänzern allein mein Denken und nicht die Resultate davon. Ich sage niemandem, was er tun soll, ich sage nur, wie er es machen soll. Ich habe allein die richtigen Bedingungen geschaffen, aber die Bewegungen manifestieren sich durch die Tänzer selbst.“¹⁶³

Hier zeigt sich auch die Konzentration auf das, was im Moment des Bewegens geschieht. In dem Augenblick, wo mit Gewohnheiten – im Sinne von zuvor einstudierten choreographisch festgelegten Abläufen – gebrochen wird, ist es auch nicht mehr vorhersehbar, in welche Richtung die Bewegung gehen wird. Das Spiel mit dem Unvorhersehbaren ist es, das die Spannung erzeugt, die Situationen, die daraus entstehen, gestalten sich bei jeder Durchführung anders. Christopher Roman, Tänzer

¹⁶² G. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 264.

¹⁶³ Johannes Odenthal: „Paradigmenwechsel im Tanz. Ein Gespräch mit William Forsythe“, in: ders.: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Theatergeschichte* (Recherchen 27), 2. erw. Aufl., Berlin: Theater der Zeit (2005) 2012, S. 20-26, hier S. 24.

und seit 2013 stellvertretender künstlerischer Leiter der Forsythe Company, ergänzend dazu:

„Das Programm, das wir entwickeln, macht es den Tänzern unmöglich, zu wissen, wohin sie gehen, wann sie gehen, wie lang sie stehen, was sie tun, welche Intensität es hat.“¹⁶⁴

Es ist eine Gratwanderung zwischen einem dem Körper innewohnenden Wissen über Tanz, Improvisation, Kinesphäre, Imaginationsfähigkeit, Flexibilität im Denken, der Fähigkeit zu einem wachen Geist und jenes sich bewusst dem Freiraum, der Nicht-Definition, dem Anders-Denken von Bewegung auszusetzen. Jedenfalls erfordert es eine langjährige, intensive Praxis, um überhaupt in der Lage zu sein, in dem durch die improvisatorischen Operationen entstehenden Freiraum auf einem solchen Bewusstseinslevel agieren zu können.

Die Tanzenden befinden sich permanent in einem Zustand des Kreierens und darüber Reflektierens aus dem jeweiligen Moment heraus. Die Choreographie wirkt dabei wie ein Transformationswerkzeug für den Antrieb zu tanzen, sie dient nicht mehr als Richtlinie und Vorgabe, wie vorgegebene Schritte in jeder Aufführung möglichst präzise und in gleicher Form nachgetanzt werden sollen. Diese Art des Umgangs mit Choreographie beschäftigt William Forsythe bereits in den frühen 1990er Jahren, wie aus einem Artikel von Roslyn Sulcas aus dem Jahr 1991 hervorgeht:

„Forsythe has often spoken of his desire to provide the dancers with an environment within which they can find their own personal style; of choreography as a channelling of the desire to dance rather than a fixing of steps to which the human interpreter bears a transitory relation.“¹⁶⁵

Eine solche Haltung führt zur Beschäftigung mit der Frage, was im jeweiligen Moment an Möglichkeiten für Bewegung vorhanden ist und wie diese ganz individuell durch die Fähigkeiten und Beobachtungen der gerade tanzenden Person genutzt werden können. Zudem führt eine solche Fokussierung auf die Gegebenheiten im Jetzt immer wieder aufs Neue aus der sicheren Atmosphäre der festgelegten Choreographie heraus in ein Feld mit vielen Unbekannten. Genau das legt aber eben ein enormes Potenzial frei für neue Bewegungsformen und Anordnungen im Raum. Auch hier hat es

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Roslyn Sulcas: „William Forsythe. The Poetry of Disappearance and the Great Tradition“, in: *dance theatre journal*, London 1991, Bd. 2, S. 4-7 und 32-33, hier S. 33.

– wie bereits beim Vorgang des Dekonstruierens vom Ballettvokabular mit der Aufhebung des *équilibriums* – mit der Aufgabe einer bestimmten Form von Sicherheit zu tun, die normalerweise durch eine feststehende Choreographie gewährleistet ist. Die Autonomie, welche die Tanzenden dadurch erhalten, ist die Freiheit über die Entscheidung, wohin ein Tanz, eine improvisatorische Phrase, eine Konfrontation mit anderen Tanzenden oder auch Objekten auf der Bühne führen kann. Die Aufhebung der Sicherheit und der gewohnten Ausrichtung des Körpers führt über den Weg eines bewusst erzeugten Nicht-Wissens zu neuen Bewegungsformen. William Forsythe dazu:

„So I put people into situations where that certainty gets disequibrated. [...] So you're saying: ‚What's available?‘ The idea is, that the world is rich. [...] It's full of more information than you can imagine. And that, for me, a dance can start from any point.“¹⁶⁶

In seinem Verständnis kann Bewegung, Improvisation, Tanz von jedem beliebigen Punkt aus beginnen, auch das Nachdenken über die Autonomie der Tänzerinnen und Tänzer führt zu dieser Feststellung, die als Kernaussage zu seinem Schaffen verstanden werden kann. Der Verlust des Gleichgewichts wird wettgemacht durch das Entstehen eines Freiraums beim Ausführen der Bewegungsabfolgen, beim Nachdenken über Zusammenhänge von Körperteilen und Positionierungen im Raum. Dies erfordert eine hohe Aufmerksamkeit, die sowohl nach innen auf die eigenen Abläufe als auch auf das, was im Außen geschieht, gerichtet sein muss. Christopher Roman bestätigt im Rahmen einer Podiumsdiskussion mit dem Architekten und Tanzkritiker Pieter T'Jonck sowie seinen Company-Kollegen Cyril Baldy und Ander Zabala die Rolle der Verantwortlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer:

„So even musically, one has to pay attention to the other. So that's what we're constantly doing. We're constantly paying attention, or referring, expanding on, in relation to, in opposition to one another on stage.“¹⁶⁷

¹⁶⁶ College of Architecture, Art and Planning (AAP): „A Conversation with William Forsythe and Timothy Murray“ vom 10.3.2012, Länge: 61 Minuten, Timecode: 22:05, in: <http://www.cornell.edu/video/conversation-with-william-forsythe-and-timothy-murray> (letzter 17.9.2014).

¹⁶⁷ DeSingel Internationale Kunstcampus: „On counterpoint. (with former and current dancers of The Forsythe Company). Focussing on the theory and praxis in William Forsythe's work“ vom 15.3.2014, Länge: 38 Minuten, Timecode: 06:25, in: https://www.youtube.com/watch?v=gjxkAD_52BU (letzter Zugriff: 22.10.2014).

Es geht um das Experimentieren innerhalb des Spannungsfeldes zwischen einem Übernehmen von Verantwortung für den Tanz und einem Abtreten von Entscheidungen an den Körper, wie Forsythe den von ihm durch die Improvisation erzeugten wünschenswerten Zustand während des Tanzens bezeichnet.

Diese Art, Tanzbewegungen zu erzeugen, führt dazu, dass die einzelnen Schritte nicht mehr wiederholbar, reproduzierbar sind, weil sie aus dem Moment heraus entstehen. Zudem ist die Geschwindigkeit der Ausführung meistens derart hoch, dass allein dies schon eine große Hürde beim Versuch des Wiederholens von Abfolgen mit sich bringt. Eine derartige Vorgangsweise steht auf der anderen Seite dessen, was als Choreographie verstanden werden kann, nämlich eine vorab festgelegte, einstudierte Abfolge von Schritten und Formationen¹⁶⁸. Was Forsythe und sein Ensemble hier über den Weg der Improvisation tun, bezeichnen sie als *real time choreography*, womit das Choreographieren in Echtzeit, also live während einer Aufführung gemeint ist.

3.6 Überwindung von Choreographie durch Improvisation – *real time choreography*

Forsythe benutzt den Weg über die Improvisation, um „emergente Bewegungsabläufe zu finden, die nicht planbar, nicht choreographierbar und von besonderer Präsenz sind“¹⁶⁹. Der Ablauf von Bewegungen beziehungsweise der Zustand, der dadurch entsteht, ist als „emergent“ zu bezeichnen. Versuche, das Phänomen der Emergenz mit tanz- bzw. theatertheoretischen Kontexten in Zusammenhang zu bringen, zeigen, dass ein großes Interesse besteht, emergente Abläufe aus der Sicht der Geistes- und Kulturwissenschaften in Worte zu fassen. Ursprünglich stammt der Begriff aus den Naturwissenschaften, im hier relevanten theaterwissenschaftlichen Kontext wird unter Emergenz die „Nichtvorhersagbarkeit neuer Erscheinungen“ verstanden¹⁷⁰.

Forsythes Ziel ist es, bei den Tänzerinnen und Tänzern während des Tanzens einen Zustand zu erreichen, bei dem sie ihre Bewegungen nicht mehr vorhersehen können, und ihre Bewegungsentscheidungen möglichst aus den vorhandenen Gegebenheiten des Moments zu treffen. Sein Weg zu diesem Wahrnehmungszustand führt über die Entwicklung von improvisatorischen Verfahren, die durch intensives Training und regelmäßige Praxis innerhalb des Ensembles zu sehr schnellen Bewegungsabläufen führen. Dies gründet auf dieser Schlussfolgerung: Je rascher Bewegungen

¹⁶⁸ Zum gesamten Spektrum des Choreographie-Begriffs vgl. E. Fischer-Lichte et al.: *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2014, S. 54f.

¹⁶⁹ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 140.

¹⁷⁰ E. Fischer-Lichte et al.: *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2014, S. 89f.

durchgeführt werden, desto weniger ist es dem Gehirn noch möglich, zu überlegen, was als Nächstes geschehen soll oder könnte. Somit wird das Körpergedächtnis der tanzenden Person aktiviert, es entsteht ein Zustand, bei dem der Körper das Denken über die Bewegungen übernimmt. Die Tanzbewegungen entstehen so aus dem Körper heraus, und es mutet wie das Sprechen einer eigenen Sprache an, die lang geübt worden ist, um einen Freiraum für neue Kombinationen zu offenbaren und mit leicht zugänglichen Bewegungsabfolgen zu brechen. Passend zu diesem Vorgang hat sich Friederike Lampert in diesem Zusammenhang mit dem Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu auseinandergesetzt und eine Verbindung zu Forsythes improvisatorischen Methoden herausgearbeitet. Das Entstehen von Emergenz sei dabei ein willkommener Effekt zur Überwindung von gewohnten Bewegungen:

„Während die Überwindung des eigenen Habitus nicht möglich ist, es sich vielmehr dann um Erneuerung des Alten handelt, können Improvisatoren aber auf die Möglichkeit von Emergenz setzen. [...] Improvisation ist demnach immer auch eine Studie des eigenen tänzerischen Habitus.“¹⁷¹

Emergenz kann aufkommen, wenn Tanzende ihr Augenmerk darauf richten, mit dem umzugehen, was durch Zufall im Moment des Handelns, also des Tanzens an Bewegungen passiert. Es geht auch darum, welche räumlichen Anordnungen – sowohl eigene als auch jene von Mittanzenden – wahrgenommen werden und welche Möglichkeiten wiederum daraus entstehen können. Lampert bezeichnet diesen Vorgang als „Destabilisierung durch den Zufall und dem damit einhergehenden Auftreten von Emergenz“¹⁷², die bei der Anwendung der improvisatorischen Techniken von Forsythe sehr gut sichtbar wird. An dieser Stelle den Begriff der Destabilisierung zu benutzen ist insofern passend, als es – wie bereits in den Kapiteln 3.2 und 3.5 beschrieben – im Besonderen um das Aufheben der aus dem Ballett gelernten zentrierten Ausrichtung und der damit gewährleisteten Körperstabilität geht. Diese wird aufgegeben zugunsten einer Verlagerung des Körperschwerpunktes außerhalb des Zentrums und der dadurch möglichen Vielfalt an Bewegungen. Nach Friederike Lampert geht es Forsythe darum, durch den Vorgang des Choreographierens in Echtzeit eine andere Art der Geometrie zugänglich zu machen als es jener Geometrie des Ballettvokabulars möglich ist:

¹⁷¹ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 141.

¹⁷² Ebd., S. 197.

„Nicht nur, dass er in seinen »Real Time Choreographies« Strukturen für die Live-Improvisationen entwirft, sondern er überdenkt vor allem das klassische Ballettvokabular, indem anhand von Improvisation >eine andere Art von Geometrie< freigelegt wird.“¹⁷³

Die Tanzbewegungen, die durch die emergenten Bewegungsabläufe entstehen, bezeichnet er, wie erwähnt, als „gelungenen Tanz“¹⁷⁴. Damit schließt sich der Kreis zur Habitus-Theorie von Bourdieu, mit welcher Lampert ein theoretisches Konzept in Bezug zur Funktion der improvisatorischen Verfahren von Forsythe setzt:

„Dieses Zitat bestätigt geradezu Pierre Bourdieus Habitus-Theorie: Mit dem ‚Spielsinn‘ besitzt der Körper die Fähigkeit sich selbst zu formen und aufgrund der einverlebten Erfahrungen eigenständig zu agieren.“¹⁷⁵

Bei der Verwendung des Spielbegriffs in Zusammenhang mit William Forsythe ist allerdings stets zu beachten und mitzudenken, dass das Spielen an sich keine vorrangige Kategorie bei seinen Improvisationsmethoden darstellt. Das Improvisieren während des Tanzens ist die zweite Ebene. Die erste Ebene sind die aufgestellten Regeln aus den Lectures, die auf eine bestimmte Art, Tanz zu denken, abzielen. Sie sind der Denkanstoß, der Impuls, aufgrund dessen sich im besten Fall so etwas wie ein spielerischer Umgang mit Tanzbewegungen ergeben kann. Doch im Vordergrund stehen die Erzeugung von Komplexität in der Bewegung, die nicht wiederholbar ist und die sich dadurch ergebende Emergenz von Tanz:

„Es ging Forsythe also darum zu sehen, was sich durch die verschiedenen Informationsebenen innerhalb komplexer Strukturen und Regel-Vorgaben ergibt. So werden emergente Bewegungsabläufe provoziert.“¹⁷⁶

Emergenz beim Tanz bedeutet ein unmittelbares Erzeugen von Präsenz. Die Verwendung der Methode der *Echtzeitchooreographie* unterstützt Forsythes Vorgangsweise im Umgang mit seinen Stücken, die er – auch in Zusammenarbeit mit seinem Ensemble – über Jahre hinweg immer wieder überarbeitet, Teile austauscht oder neue Sequenzen hinzufügt. Was ihn an einer solchen Arbeitsweise am meisten interessiert, ist die Präzisierung, die Abstimmung, das Feintuning der zeitlichen Abläufe:

¹⁷³ F. Lampert: „Improvisierte Choreographie“ 2010, S. 213.

¹⁷⁴ W. Forsythe im Gespräch mit N. Haffner: „Bewegung beobachten“ 1999, S. 27.

¹⁷⁵ F. Lampert: *Tanzimprovisation* 2007, S. 132.

¹⁷⁶ Ebd., S. 161.

„So what we do is we practice entraining our timings. So these performances that you see are basically time machines. It’s not finished. It’s not like a building in that sense.“¹⁷⁷

Aus dieser Sichtweise betrachtet sind die Choreographien niemals fertige, abgeschlossene Produkte, die zu einem späteren Zeitpunkt möglichst identisch reproduzierbar sind. Die Aussage William Forsythes veranschaulicht, dass sein Interesse nicht dem fertiggestellten Endprodukt „Choreographie“ gilt, sondern er eine choreographische Arbeit als etwas begreift, das sich für ihn in ständiger Veränderung befindet und beliebig erweitert werden kann. Zudem besteht so nicht das Risiko des Erstarrens im Akt der Reproduktion. Das Reproduzieren von Tanz hat für ihn generell keine vordergründige Wichtigkeit, sondern er sieht es vielmehr als eine Erfahrung an, die Tänzerinnen und Tänzer bei jeder Aufführung aufs Neue durchleben. So sagt er bereits 1998 in einem Interview mit Roslyn Sulcas, dass er das wiederholte Aufführen einer Choreographie eher als eine weitere Interpretation verstehe:

„What I look for, in my dancers, is to see their experience of dancing, not at how they perform “the choreography”. In some ways, I don’t even understand it as choreography any more, just as interpretation.“¹⁷⁸

Die Lebendigkeit einer Choreographie zu zeigen, ist ein zentrales Anliegen von Forsythes Arbeitsweise¹⁷⁹. Ein Teil dieser Lebendigkeit ergibt sich durch das, was durch die Verwendung der beschriebenen improvisatorischen Verfahren und des sich daraus ergebenden Choreographierens in Echtzeit an Bewegungsabfolgen entsteht. Die Verantwortung, die in einer hierarchischen Struktur sonst bei einer einzigen Person liegt, nämlich dem Choreographen/der Choreographin, scheint durch diese Vorgangsweise wegzufallen oder zumindest verschoben und aufgeteilt zu werden. Es hat zu tun mit einem Experimentieren und Erproben innerhalb eines Feldes, das durch improvisatorische Verfahren generiert wird und den Eindruck macht, als ein System zu funktionieren, das nicht hierarchisch aufgebaut ist, sondern gleich einem sich selbst regulierenden System zu existieren scheint.

¹⁷⁷ College of Architecture, Art and Planning (AAP): „Conversation with W. Forsythe and T. Murray“ 2012, Timecode: 22:05.

¹⁷⁸ W. Forsythe im Gespräch mit R. Sulcas: „Kinetic Isometries“ 1995, S. 8.

¹⁷⁹ F. Lampert verweist auf zwei Stücke, die zur Gänze als *real time choreographies* konzipiert worden sind: *Alie(n)/Action* (1992) und *Self Ment To Govern* (1994), in: dies.: *Tanzimprovisation* 2007, S. 158.

3.7 Improvisationsverfahren zur Herstellung von nicht-hierarchischen Systemen

William Forsythes Rolle innerhalb seiner Company ist die des Ideenstifters, desjenigen, der hofft, durch das, was er initiiert, möge etwas entstehen, sich entwickeln, woran bis jetzt noch nicht gedacht wurde, wie Dana Caspersen es beschreibt: „He offers areas of interest or groups of ideas as catalysts, hoping that something that he hadn't thought of will then emerge.“¹⁸⁰ Das ist, wie bereits mehrfach ausgeführt, eine ganz andere Zugangsweise als jene eines Choreographen beispielsweise eines klassischen Ballettensembles. Das Entwickeln von und Arbeiten an Stücken ist in der Forsythe Company stark auf die Einbeziehung der Ensemblemitglieder ausgerichtet, die immer wieder auch als MitchooreographInnen in den Programmheften angeführt werden. Dies ist zwar keine singuläre Arbeitsform im Tanzbereich, aber umso bemerkenswerter für eine Company, deren tänzerische Wurzeln zu einem großen Teil aus dem Ballettbereich stammen. Steven Spier zeigt ebenfalls auf, dass Forsythe diese Praxis schon zu Zeiten des Ballett Frankfurt gepflegt hat und schon früh bestrebt gewesen ist, die Hierarchie zwischen dem Choreographen und den Tanzenden aufzubrechen:

„While working collaboratively with dancers is not a new idea, it is unusual in a ballet context; and through his extensive collaboration at the Ballett Frankfurt, Forsythe has sought to break down the traditional hierarchy between choreographer and dancer.“¹⁸¹

Die Tänzerinnen und Tänzer sind dadurch herausgefordert, mehr als nur die Rolle der Ausführenden einzunehmen, die angewiesen werden, welche Schritte sie ausführen sollen. Spier bemerkt in einem früheren Artikel dazu: „Forsythe's reliance on the dancer's own potential requires him or her to be more than a mere performer who is instructed by a creator [...].“¹⁸² William Forsythe ist davon überzeugt, dass ein hierarchisches Gefüge einen künstlerischen Prozess eher mindert als es ihn voranbringt:

„[...] Hierarchie erzeugt kein künstlerisches Denken, sondern Gehorsam und Unterwerfung. Das braucht keiner. Alle, die mit mir arbeiten, sollen selbständig werden. Das ist das Ziel. [...] Ich hoffe, dass alle bei mir genügend erfahren – und damit meine ich wirklich: erfahren, nicht lernen! –, um später ausziehen und selbst zu forschen.“¹⁸³

¹⁸⁰ D. Caspersen: „Decreation“ 2011, S. 94.

¹⁸¹ Steven Spier: „Inside the knot that two bodies make“, in: ders. (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 101-111, hier S. 102.

¹⁸² Steven Spier: „Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt“, in: *The Journal of Architecture*, Volume 3/Summer 1998, S. 135-146, hier S. 141.

¹⁸³ W. Forsythe im Interview mit D. Weickmann: „Über Struktur“ 2010.

Das ist ein klares Bekenntnis zur Selbstbestimmung der Tänzerinnen und Tänzer. Darin ist auch die Haltung inbegriffen, dass von Beginn an gefördert wird, was von ihnen an Ressourcen angeboten wird und ihnen als Bewegungsvokabular zur Verfügung steht. Dies zielt auch in die Richtung einer späteren Weiterentwicklung dessen, was Mitglieder der Forsythe Company während ihrer Zeit im Ensemble an Techniken und Methoden erlernen, sich aneignen und dies später als Anlass nehmen, weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Es geht Forsythe nicht darum, ein spezifisches „Forsythe-Vokabular“ zu entwickeln, das wie eine Marke in verschiedenen Abwandlungen reproduziert wird. Es geht ihm um die Erfahrungen, die die Tänzerinnen und Tänzer über den Weg der improvisatorischen Verfahren machen und wie eigenständig sie diese Zugangsweise zu Bewegung aus den Gegebenheiten des Moments weiterentwickeln, in dem sie sich als Tanzende befinden.

Die Tänzerinnen und Tänzer bekommen durch das Wegfallen der Hierarchie ihre Autonomie zurück. Doch es gibt noch einen zweiten Aspekt, der hervorgehoben werden muss. Das Aufheben der Hierarchie zwischen Choreograph und Ensemble führt auch zu einer Veränderung des Energieflusses. Dies ist nicht esoterisch zu verstehen, sondern mit Fokus auf den Antriebsmotor, von dem die Energie für ein Stück ausgeht. Durch das Aufbrechen der alten, linear ausgerichteten Struktur ergibt sich auch eine Verschiebung der Antriebsenergie, die nun von mehreren Menschen ausgeht. Forsythe betont in einem Interview mit seiner Dramaturgin Freya Vass-Rhee, wie sehr er sich, ebenso wie seine Tänzerinnen und Tänzer, als Teil eines Gesamtsystems sieht, dessen Einzelkomponenten – die Tanzenden – einen unabdingbaren Teil des Ganzen bilden:

„[...] the engine is not in one place. It's not one piece, it's not just me. It's everyone in the room. And, the tricky thing is just to keep the trajectory of everyone's art interest in the room. You try to sustain it to a certain point. And at one point you realize that what you're actually working on is the artists' autonomy.“¹⁸⁴

Es geht um das ständige Ausbalancieren von Interessen im Rahmen der künstlerischen Tätigkeit und in letzter Konsequenz um die Frage nach der Wahrung der künstlerischen Autonomie, die durch dieses Herangehen nicht nur William Forsythes Autonomie ist, sondern auch jene seiner Company-Mitglieder. Das Besondere ist das Bestreben, beiden Seiten – wenn es überhaupt passend ist, in

¹⁸⁴ DeSingel Internationale Kunstcampus: „F. Vass-Rhee interviews W. Forsythe“, Timecode: 13:54.

diesem Zusammenhang von zwei Seiten zu sprechen – Raum zu geben und möglichst gerecht zu werden. Dass diese Arbeitshaltung in der Praxis gelingen und höchst fruchtbar sein kann, zeigt zum Einen das langjährige Bestehen des Ballett Frankfurt und der nach dessen Auflösung gegründeten Forsythe Company und zum Anderen die lange Zeit, die viele Mitglieder schon Teil des Ensembles sind¹⁸⁵. Dies ist naturgemäß ebenso eine Begründung für das hohe Niveau, auf dem die improvisatorischen Operationen mittlerweile durchgeführt werden.

Christiane Berger kommt bezüglich der Enthierarchisierung bei der Erarbeitung von choreographischem Material zu der Schlussfolgerung, dass durch die Arbeitsweise von William Forsythe sogar „ideologische Normen“ ausgeschaltet werden:

„Indem Forsythe das Bewegungsvokabular des klassisch-akademischen Tanzes mit diesen postmodernen Bewegungstechniken konfrontiert – zwei Bewegungstechniken, die vollkommen unterschiedlichen Ideologien entstammen –, schaltet er deren ideologische Normen aus.“¹⁸⁶

Auch damit lassen sich die Freiräume begründen, die sich daraus ergeben. Es entsteht ein System, das sich zum großen Teil selbst zu organisieren scheint. Der frühere Leiter enthebt sich selbst seiner alten, ihm zugeschriebenen Position und fügt sich als Initiator und Ideengeber und somit als Teil des Ganzen ins System ein. So mit Tanz zu verfahren, setzt ein enormes Potenzial an neuen Möglichkeiten und Spielarten für die choreographische Praxis frei.

Eine Haltung, wie William Forsythe sie vertritt, verweist abseits der strukturellen Veränderung auch auf eine Arbeitsweise, die eine geradezu politische Perspektive eröffnet auf die Praxis von bestehenden Hierarchien und deren möglichem Potenzial, zu nicht-hierarchischen Systemen umgekehrt, verändert und modifiziert zu werden. Es kann wie eine andere Art zu denken angesehen werden, und dieses Etwas-anders-denken-als-gewohnt kann all jene Bereiche betreffen, die stark von Hierarchien dominiert sind und in starren Strukturen verharren, die als scheinbar unabänderlich angenommen werden. Es regt zum Nachdenken an, welches Potenzial hinter dem Versuch liegt, so manche Institution oder Organisation als nicht-hierarchisches System zu denken. Die Frage lautete dann gemäß der Forsythe-Formel „What else might

¹⁸⁵ Vgl. die Aussagen der Forsythe-Tänzer Ander Zabala (seit 1992 Companymitglied) und Christopher Roman (seit 1999), in: DeSingel Internationale Kunstcampus: „On counterpoint“ 2014, Timecode: 00:21.

¹⁸⁶ Christiane Berger: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 5), Bielefeld: transcript 2006, S. 105.

physical thinking look like?“¹⁸⁷: Wie könnte diese Institution oder Organisation, dieses System noch aussehen oder funktionieren? Es mag den speziellen, eingegrenzten Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, aber es könnte sich als spannend und lohnend erweisen, diesen Gedanken in einem anderen Kontext weiterzuverfolgen. Aus diesem Grunde sei er hier festgehalten.

3.8 Zusammenfassende Bemerkungen

Was ist das Spannende am Konzept der improvisatorischen Verfahren, die William Forsythe gemeinsam mit seinen Tänzerinnen und Tänzern entwickelt? Es wird rasch klar, dass die Besonderheit nicht allein sein kann, über Bewegungen eine geometrische Struktur zu legen, diese geometrischen Formen zu imaginieren und damit in einen improvisatorischen Prozess zu kommen. Mit dieser Vorgangsweise ist er auch nicht der Erste. Ein solcher Zugang zu Bewegung existiert zumindest seit den Experimenten von Rudolf von Laban und dessen Kinesphärenmodell, das den Umraum um den sich bewegenden Körper beschreibt und in ein dreidimensionales Gitter aufteilt, das durch 27 Punkte markiert ist. Das Neuartige, das Forsythe in diesen Zugang zu Tanz einbringt, ist in jedem Fall die Zusammenführung des klassischen Balletts mit improvisatorischen Herangehensweisen, die bis dahin sonst nur in den freieren Tanzformen von Vertretenden des Modern oder Postmodern Dance benutzt worden sind. Aber auch das trifft den Kern noch nicht richtig. Das Spannende an Forsythes improvisatorischem Konzept ist, dass durch seine Zugangsweise der Vorgang des Improvisierens und das Umgehen mit Bewegung um einen nächsten Schritt erweitert werden. Es wird erfahrbar, dass es über die Vorstellung von geometrischen Formen hinaus geht. Das Neue, Spannende ist das Fokussieren darauf, wie der Körper auf die Imaginationen reagiert, also, was danach passiert. Es wird ein Blick freigelegt auf die „Zusammenhänge im Tänzerkörper“, wie Kristina Soldati feststellt:

„Immer wieder betont er, dass solche Stäbe oder andere vorgestellte geometrische Formen zwar nützliche improvisationelle Hilfsmittel sind, das eigentliche Spannende aber sich im reagierenden Körper abspielt. [...] Forsythe öffnet uns die Augen für die Zusammenhänge am Tänzerkörper, während dieser eine Operation ausführt.“¹⁸⁸

¹⁸⁷ synchronousobjects.osu.edu/ (letzter Zugriff: 28.12.2014).

¹⁸⁸ Kristina Soldati: „Forsythe und Labans später Einfluss“, April 2008, in: www.tanzkritik.net/2008/04/forsythe-und-labans-spter-einfluss.html (letzter Zugriff: 1.10.2014).

Obwohl es sich bei diesen Methoden der Bewegungsproduktion um Improvisation handelt und diese aufs Erste mit Freiraum assoziiert wird, kommt Forsythe zur Erkenntnis, dass genau das Gegenteil, nämlich eine engmaschige Struktur, zu einem optimalen Ergebnis führt. Das bedeutet, je mehr und je komplexer die Aufgaben, desto besser lassen sich im Körper eingeschriebene, gewohnte Bewegungsmuster überwinden. Christiane Berger fasst diese Tatsache zusammen und formuliert damit einen zentralen Gedanken zur Funktion der improvisatorischen Verfahren bei William Forsythe:

„Den Aufgaben liegt die – auf den ersten Blick widersinnig erscheinende – Einsicht zu Grunde, dass sich inkorporierte Bewegungsmuster am ehesten überwinden lassen, wenn das Bewegungsspektrum des Tänzers durch Regeln begrenzt wird. Also nicht die vollkommen freie Improvisation bringt neue Bewegungen hervor, sondern die regelgeleitete Improvisation.“¹⁸⁹

Es wird deutlich, dass es um die Tanzbewegungen an sich geht, um das Medium Bewegung, das so in den Mittelpunkt gerückt wird. Der Körper der Tanzenden denkt im Idealfall die Bewegungen, übernimmt die Verantwortung.

„Forsythe hat hier mit Hilfe seine[r] Improvisationstechnologien einen Weg gefunden, die Tanzenden dazu zu ermutigen, den eigenen Körper immer wieder neu zu denken und nicht einfach auf bekanntes, traditionelles und antrainiertes Bewegungsmaterial zurückzugreifen.“¹⁹⁰

Es geht darum, einen Zustand zu erzeugen, ab dem das Wissen von Techniken und die eigene Tanzerfahrung überlagert werden von etwas, das Forsythe als „Man-weiß nicht“ – im Englischen treffender: „don't know mind“ – bezeichnet: „Man springt von dem eigenen Körper aus in das Nichts, in ein »Man-weiß-nicht«. Aus dieser vom Körper ausgelösten, verursachten Ungewissheit etabliert sich ein Tanz.“¹⁹¹ Dies erinnert wiederum an das Paradoxe des Improvisationsvorgangs. Nicht etwa durch das Zulassen eines möglichst großen Freiraums, sondern über das Begrenzen von Möglichkeiten durch eine Vielzahl von komplexen Regeln, die sowohl geistig als auch körperlich eine große Herausforderung darstellen, wird ein Zustand erreicht, der zu einem Gefühl des Nicht-Wissens darüber führt, was als nächstes kommt. Im besten

¹⁸⁹ C. Berger: *Körper denken in Bewegung* 2006, S. 55.

¹⁹⁰ Ebd., S. 58.

¹⁹¹ J. Odenthal: „Paradigmenwechsel“ 2012, S. 21.

Fall tritt das Denken des Gehirns hinter das Denken des Körpers. William Forsythe bringt dies in folgender Aussage auf den Punkt:

„Irgendwann, und ich denke, es ist ein sehr langer Weg dorthin, erkennt man die Möglichkeiten intuitiv. Und an diesem Punkt würde ich versuchen, mit den unbekanntem Ergebnissen zu spielen, von hier aus weiterzugehen, ohne zu wissen, was sich daraus entwickelt. Das wäre für mich ein gelungener Tanz, denn dann würde der Körper übernehmen und würde tanzen, wo du nicht weiter weißt. Ich sehe das als eine idealisierte Form des Tanzens: nicht zu wissen, sondern es dem Körper überlassen, dich zu tanzen.“¹⁹²

Letztlich kommt der zentrale Antrieb aus der Neugier nach dem, was als nächstes passiert und dabei das eigene Erfolgsein oder Scheitern zu beobachten, ohne dies jedoch zu bewerten. Dana Caspersen dazu: „What I have learned from Bill is to direct myself to be equally curious about failure and success; [...] He trusts himself, but he never assumes that he knows.“¹⁹³

Dieser Teil war der Beschreibung des Prozesses der Bewegungsgenerierung durch improvisatorische Verfahren gewidmet, indem die prinzipielle Vorgangsweise untersucht wurde. Im folgenden Teil wird erläutert, wie die improvisatorischen Prinzipien in einer choreographischen Arbeit zum Einsatz kommen. William Forsythes ursprüngliches Anliegen bei der Entwicklung der *Improvisation Technologies* ist, die improvisatorischen Prinzipien für die neuen Ensemblemitglieder sichtbar und schnell erlernbar zu machen. Mit *Synchronous Objects* werden nun die organisatorischen Prinzipien einer Choreographie, die aus den *Improvisation Technologies* und dem Körperwissen der Tänzerinnen und Tänzer entstanden ist, sichtbar gemacht. Dies erfolgt durch die Präsentation der verschiedenen choreographischen Elemente als Ausschnitte in der Form von Videoclips. Die Bewegungssequenzen sind um computeranimierte Grafiken ergänzt. Dies ist als digitale Weiterführung und Erweiterung des Darstellungsprinzips von Bewegungsmodi auf der CD-ROM zu sehen.

¹⁹² W. Forsythe im Interview mit N. Haffner: „Bewegung beobachten“ 1999, S. 27.

¹⁹³ Dana Caspersen: „The Company at work. How they train, rehearse, and invent. The methodologies of William Forsythe“, in: *forsythe. bill's universe/ballet-tanz* Jahrbuch 2004, S. 26-33, hier, S. 32.

4 *One Flat Thing, reproduced* als Beispiel für die Weiterführung von William Forsythes Improvisationstechniken zur Bewegungsgenerierung

In der bisherigen Beschreibung der Improvisationsverfahren wurde auf die allgemeine Arbeitsweise von William Forsythe Bezug genommen. In diesem Teil soll es nun um improvisatorische Verfahren gehen, die einer bestimmten Choreographie von William Forsythe zugrunde liegen. Der Grund für die Auswahl des Stücks *One Flat Thing, reproduced* liegt darin, dass dieses zum zentralen Material eines Projekts geworden ist, dessen Ziel die Weiterentwicklung der Lectures von der CD-ROM *Improvisation Technologies* in Richtung der Visualisierung von choreographischen Strukturen ist.

4.1 Entstehungsgeschichte und Materialbeschreibung

One Flat Thing, reproduced bildet den Abschluss einer Reihe von vier thematisch zusammenhängenden Choreographien, die Gerald Sigmund deswegen unter der Bezeichnung „Robert Scott Komplex“¹⁹⁴ zusammenführt. Mitte der 1980er Jahre beginnt sich Forsythe für die von Sir Robert Scott im Jahr 1912 durchgeführte Expedition zum Südpol zu interessieren. Dabei beschäftigt ihn der Prozess des Scheiterns an derselben, er zieht eine Parallele zur Möglichkeit des Scheiterns im Tanz, im Besonderen im klassischen Ballett. In beiden Feldern sieht er ein Nicht-Erreichen einer utopischen Idealvorstellung, die nicht erfüllt werden kann, aber angestrebt wird:

„It was about the valour, or the dignity of work as a false premise – about the ethic, very much part of the industrial society, that only through extreme, heroic effort will do anything of value.“¹⁹⁵

Über diese Beschäftigung mit dem Thema des Scheiterns findet bei Forsythe laut Gerald Sigmund erstmals ein Wegbewegen vom klassischen Ballettvokabular statt: „Zum ersten Mal wurde hier ein Bewegungsvokabular sichtbar, das sich auf den ersten Blick radikal vom Ballett absetzte.“¹⁹⁶

¹⁹⁴ Einen guten Überblick dazu siehe G. Sigmund: „Of monsters and puppets“ 2011, S. 21f.

¹⁹⁵ William Forsythe in einem Interview mit Roslyn Sulcas: „How William Forsythe has both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of language“, in: *forsythe. bill's universe, ballet-tanz* Jahrbuch 2004, S. 44-51, hier S. 47.

¹⁹⁶ G. Sigmund: *Abwesenheit* 2006, S. 245.

Die erste Produktion entsteht 1985 mit *LDC*, ein Jahr später resultiert daraus *Die Befragung des Robert Scott f.* Aus dessen zweiter Fassung¹⁹⁷ werden im Jahr 2000 wiederum zwei kurze Teile zu eigenständigen Choreographien ausgebaut, nämlich *7 to 10 Passages* und *One Flat Thing, reproduced*. Vom Letztgenannten wird zusätzlich zur Bühnenfassung¹⁹⁸ sechs Jahre später eine Filmfassung¹⁹⁹ in der Regie von Thierry de Mey produziert. Diese bildet das Ausgangsmaterial für die Videoclips²⁰⁰ auf der Internetplattform *Synchronous Objects*, welche die Quellen für die folgende Untersuchung²⁰¹ sind.

In der Choreographie ist Folgendes zu sehen: In einem hallenartigen Raum²⁰² ziehen 17 Tänzerinnen und Tänzer in raschem Tempo 20 Tische von der hinteren Wand in den Vordergrund und positionieren sie so gleichmäßig in vier Reihen zu je fünf mit der Breitseite nach vorne ausgerichteten Tischen, dass dazwischen schmale Gänge frei bleiben. Es beginnt eine Abfolge von sehr schnellen Bewegungsverläufen, die sich vollständig oder in Fragmenten in hohem Tempo unter den Tanzenden ausbreiten. Manchmal werden sie von einzelnen, manchmal von mehreren Tänzerinnen und Tänzern übernommen oder dienen als Impuls für Bewegungsverläufe. Es ist ein Rhythmus erkennbar, dessen Struktur sich beim Zusehen aufs Erste aber noch nicht klar erschließt. Sinnlich erfassbar ist vorerst, dass es sich um eine rhythmische Struktur handelt. Darüber ist das konstante Aufblitzen und Verlöschen von Spuren, Bahnen, Formationen und Energien gelagert. Diese Bewegungsmuster werden vom gesamten Ensemble getragen, aber auch immer wieder von einzelnen Tänzern und Tänzerinnen, deren Bewegungen in den Vordergrund rücken und so die

¹⁹⁷ Vgl. Roslyn Sulcas: „Watching the Ballett Frankfurt, 1988-2009“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography*, New York: Routledge 2011, S. 4-19, hier S. 14.

¹⁹⁸ Inhaltsbeschreibungen der Bühnenfassung finden sich beispielsweise in folgenden Zeitungskritiken: Jochen Schmidt: „So heiß wie Eis“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4.5.2002; Anna Kisselgoff: „Loud Tables, but Not a Restaurant“, in: *New York Times* vom 2.10.2003.

¹⁹⁹ Premiere: 27.9.2006 im Rahmen des Jump Cut Special der SK Stiftung Kultur in Köln. Am selben Tag Ausstrahlung im TV-Kanal *arte*. Länge: 26 Minuten.

²⁰⁰ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance, Länge 16 Minuten; synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex (letzter Zugriff 28.12.2014).

²⁰¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass aufgrund der Videos ein Medium zwischen den Untersuchungsgegenstand – die Choreographie – und die Betrachterin geschaltet ist. Allerdings ist das Geschehen aus frontaler Gesamtperspektive und in einer einzigen Einstellung gefilmt worden, was eine Vorinterpretation durch filmtechnische Mittel wie Schnitt oder Einstellungsgröße auf ein Minimum reduziert. Eine annähernd objektive Betrachtung ist somit möglich.

²⁰² Dabei handelt es sich um das Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main, neben Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden eine der beiden fixen Spielstätten der Forsythe Company.

Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es bilden sich Soli heraus, kurze Sequenzen im Pas de deux und Formationen im Trio und Quartett. Die Choreographie endet damit, dass die Tanzenden die Tische ebenso rasch wie zu Beginn in den hinteren Bereich des Raums ziehen.

Der Aktionsraum ist durch die Tische klar begrenzt. Alles spielt sich innerhalb dieses konstruktiv definierten Rahmens ab: in den Gängen zwischen den Tischen, auf ihren Oberflächen, unter ihnen. Die Beleuchtung ist mit einem hellen, klaren Licht gleichmäßig auf diesen Aktionsraum gerichtet. Etwas rechts von der Mitte des Raums ist ein Lichtstreifen in der Breite der Tische erkennbar, der im rechten Winkel zur Breitseite der Tische über die gesamte Raumtiefe positioniert ist. Dies bleibt während der gesamten Choreographie unverändert. Die Kostüme gleichen einer Trainingskleidung und sind in einfarbigen Tönen gehalten. Die Originalmusik von Thom Willems besteht aus einer Collage von Klängen und Geräuschen und wird als gleichwertiges Gestaltungselement neben dem Tanz wahrgenommen.

Was zu sehen ist, wirkt wie ein organisches, in sich geschlossenes System, das sich selbst stetig aufbaut und wieder in sich zusammenfällt. Nur in wenigen Augenblicken gibt es ein einziges Zentrum des Geschehens, stets passieren mehrere Vorgänge gleichzeitig und überlagern sich. Manche beziehen sich sichtbar aufeinander, manche scheinen abgekoppelt vom Gesamtgefüge. Es werden mögliche Abläufe von dynamischen Prozessen sichtbar. Dies ist immer wieder in Impulssignalen (sogenannten *cues*²⁰³), wie Zurufen oder geräuschvolles Aufschlagen der Handflächen auf den Tischplatten sowie synchronen Bewegungsstrukturen erkennbar. Die Tanzenden erzeugen den Eindruck eines Schwarmgefüges, das sich immer neu ausrichtet.

4.2 Die Internetplattform *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* als Mittel zum Sichtbarmachen von choreographischen Strukturen

Wie beschrieben ist für die Auswahl dieses Stücks als Beispiel für den Umgang mit improvisatorischen Verfahren ausschlaggebend, dass es als Weiterführung und Weiterentwicklung jener Denkanregungen anzusehen ist, die auf der CD-ROM *Improvisation Technologies* enthalten sind. Als Anknüpfungspunkt an das bisher

²⁰³ Als *cues* werden im Tanz üblicherweise Signale für das Einsetzen einer bestimmten Bewegungsabfolge bezeichnet. Diese können zum Beispiel über Gesten, musikalische Akzente oder auch den Atem erfolgen. Näheres dazu siehe Abschnitt 4.4.1.

Geschriebene sei hier nochmals Forsythes Beweggrund für das Entwickeln eines solchen Mediums erwähnt:

„Die ursprüngliche Idee, von William Forsythe zusammen mit Paul Kaiser entwickelt, geht von dem Ansatz aus, durch Tanz im Raum erzeugte Bewegungslinien mit Hilfe digitaler Technik zu visualisieren, um ein Lern- und Arbeitswerkzeug für das Ensemble zu entwickeln.“²⁰⁴

In den *Improvisation Technologies* werden Bewegungssequenzen in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und mittels Computergrafik sichtbar gemacht. Mit *One Flat Thing, reproduced* als Basismaterial wird nun in Zusammenarbeit mit dem Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) und dem Dance Department der Ohio State University ein ganzes Tanzstück mithilfe von Computeranimationen in seiner choreographischen Struktur aufgeschlüsselt und in 20 verschiedenen Videoclips dargestellt. Die an der Entwicklung dieser sogenannten *Choreographic Objects* Beteiligten stammen aus den Wissensbereichen Computerwissenschaft, Design, Tanz, Philosophie, Architektur, Statistik und Geographie. Das gesamte Projekt ist ein Beispiel für eine interdisziplinäre Herangehensweise an die zentrale Frage „What else might physical thinking look like?“²⁰⁵, welche, wie erwähnt, auf der Einstiegsseite der Website zu sehen ist. Claudia Rosiny betont in ihrer Publikation ebenfalls das interdisziplinäre Interesse, das Forsythe mit der Entwicklung von CD-ROM und Website ausdrückt: „An beiden Projekten ist eine Haltung von Forsythe ablesbar, die Merkmal des digitalen Zeitalters ist: Wissen wird zugänglich gemacht und ein Austausch gesucht.“²⁰⁶

Eine weitere Motivation für die Entwicklung von *Synchronous Objects* zielt auf einen kulturpolitischen Hintergrund ab. Tanz ist ein flüchtiges Phänomen, das als künstlerisches Produkt schwer fassbar ist und sich ohne die Zuhilfenahme durch das Medium Film einer jederzeit zugänglichen Betrachtung entzieht. Das unterscheidet diese Kunstform von anderen wie Malerei, Film oder Literatur. Forsythe möchte mit dem Visualisieren jener Muster, die der Choreographie von *One Flat Thing, reproduced* zugrundeliegen, genau dies auch für den Tanz ermöglichen. Auf diese Weise, so seine Überlegung, kann Tanz als flüchtigem Medium zu einem gleichwertigen Status neben den oben genannten Disziplinen verholfen werden. Während eines Gesprächs mit Nora Zuniga Shaw, der Leiterin des Tanz- und Technologieprogramms der Ohio State University und Kreativdirektorin von *Synchronous Objects*, führt er dazu aus:

²⁰⁴ K. Evert: *DanceLab* 2003, S. 127.

²⁰⁵ synchronousobjects.osu.edu (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²⁰⁶ C. Rosiny: *Tanz Film* 2013, S. 271.

„[...] only dance had no objects to remind people of its investigations or what it's been through, what it does. I realised that this is a problem in the marginalisation of dance and culture, which has tremendous economic impact upon the practice. [...] We know about organisation, timing, pattern emergence, all these different things, architecture.“²⁰⁷

Ein zentraler Punkt, der in Abschnitt 4.3.3 noch ausführlicher behandelt wird, ist die Bedeutung von kontrapunktischen Strukturen, mit denen in *One Flat Thing, reproduced* gearbeitet wird. Über die visuelle Darstellung einen Weg zu finden, um diese besser erklären zu können, war ihm ein besonderes Anliegen:

„This entire work is built to demonstrate how counterpoint has migrated from a kind of perspective to many pointed field. [...] You're looking at the dancers' intentions. And you can see then how they are composing. This work is basically like instead of an orchestra with no conductor, it's an orchestra composed only of conductors.“²⁰⁸

Die bereits in Kapitel 3.5 erläuterte Eigenverantwortung der Tänzerinnen und Tänzer für die Entscheidungen, die sie während des Tanzens treffen, steht demnach in einem direkten Zusammenhang mit dem Arbeiten mit kontrapunktischen Strukturen. Was die Videoclips auf *Synchronous Objects* sichtbar machen, sind die Absichten der Tanzenden. Es ist quasi der Moment vor der Handlung nachvollziehbar oder anders gesagt, es wird der Moment der Entscheidungsfindung nachgezeichnet.

4.3 Erweiterung des *point-point-line*-Modells – *counterpoint*

Der oben beschriebenen Struktur des Stücks liegt ein organisatorisches Element zugrunde, auf das William Forsythe ursprünglich durch die Lektüre des Werks *I May Be Some Time: The Ice and the English* von Francis Spufford gestoßen ist. Bezugnehmend auf die Kulturgeschichte von Polarexpeditionen verwendet Spufford dort den Begriff der „barocken Maschine“. Diese Bezeichnung animiert Forsythe zur

²⁰⁷ ACCAD at Ohio State University: „William Forsythe discusses Synchronous Objects as a Choreographic Object“, 2009, Länge: 6 Minuten, Timecode: 01:27, in: <https://www.youtube.com/watch?v=uQdZBOVYLdI> (letzter Zugriff am 28.12.2014).

²⁰⁸ College of Architecture, Art and Planning (AAP): „A Conversation with W. Forsythe and T. Murray“ 2012, Timecode: 22:05.

Beschäftigung mit den komplexen Funktionsweisen des aus der Musik des Barock stammenden Kontrapunkts²⁰⁹, wie er Roslyn Sulcas in einem Interview erzählt:

„I came across the phrase ‘a Baroque machinery,’ and it was a kind of epiphany for me. I thought, ‘What would epitomize the Baroque?’ For me it’s the technique of musical counterpoint. And what would constitute organizational counterpoint that did not depend on music? That struck me as a viable point of departure.“²¹⁰

Wie er hier betont, geht es ihm nicht primär um jene Form des Kontrapunkts, die in der Musik der Barockzeit eine zentrale Position einnimmt und in den Kompositionen von Johann Sebastian Bach ihren Höhepunkt findet. Er versucht, die Prinzipien des Kontrapunkts auf den Tanz zu übertragen und als improvisatorisches Werkzeug zur Organisation von Körperbewegungen zu nutzen. Sein Interesse lässt sich mit folgender Frage formulieren: Welche Möglichkeiten für kontrapunktisches Denken sind im Rahmen von choreographischen Strukturen vorhanden? Ist es möglich, das Konzept des Kontrapunkts auf den Tanz zu übertragen? Was bedeutet es, im Tanz Kontrapunkte zu setzen? Eine Erklärung, die Forsythe in einem Interview Dorion Weickmann gibt, lautet wie folgt:

„Wenn auf einer Bühne alle in der gleichen Geschwindigkeit tanzen, die gleiche Form, die gleiche Pose buchstabieren, hat man den guten alten Gleichklang. Sobald man nur einen Parameter ändert, beginnt der Kontrapunkt zu wirken – wenn also einige Eigenschaften des Gleichklangs geteilt werden, aber nicht alle und nicht zu allen Zeitpunkten, dann ist der Kontrapunkt am Werk.“²¹¹

Es geht um das unregelmäßige Abweichen vom Gesamtrhythmus, wodurch fortlaufend Irritationen oder Variationen von Bewegungsabfolgen in den Vordergrund rücken, Raum einnehmen und Geschwindigkeiten vorgeben. Parallel dazu finden andere Variationen statt und überlagern diese auch in ihrer Präsenz, was wieder andere Impulse auslösen kann. In der Dokumentation *Just dancing around* von Mike Figgis aus dem Jahr 1999 findet Forsythe einen sehr passenden Vergleich für das willkürlich erscheinende Aufblitzen von ungleichmäßigen, gleichzeitig bzw. zeitlich verschobenen

²⁰⁹ In der Musiktheorie bezeichnet der Kontrapunkt die zu einer Stimme „konzipierte Gegenstimme im Sinne einer mehr oder weniger kontrastierenden zweiten melodischen Linie. D.h. es werden mehrere Stimmen übereinander geschichtet und damit zu einem komplexen Ganzen geformt.“, in: Reinhard Amon: *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien: Doblinger 2011, S. 187.

²¹⁰ Roslyn Sulcas: „Drawing Movement’s Connections“, *New York Times* vom 29.3.2009.

²¹¹ W. Forsythe im Interview mit D. Weickmann: „Über Struktur“ 2010.

Impulsen und Sequenzen mit den Worten „[...] it's a little bit like watching water or watching sunlight“²¹². Trotz einer nicht auf den ersten Blick erkennbaren Einheit entsteht doch der Eindruck einer darunter liegenden Form von Ordnung, die dem Geschehen innewohnt. Der Tanz funktioniert in sich wie ein sich selbst regulierendes System. Zur Präzisierung des Begriffs findet hier ein weiterer Beitrag von William Forsythe Eingang:

„Kontrapunkt nenne ich es, wenn die unregelmäßig aufscheinenden Ereignisse zwischen den bereits organisierten Elementen selbst eine Ordnung schaffen und in Wechselwirkung treten mit dem Bewegungsmaterial, mit den Verabredungen und der räumlichen Anordnung.“²¹³

Den Beleg für die Verwendung einer vom Prinzip des Kontrapunkts geprägten choreographischen Struktur liefert ein historischer Blick von Roslyn Sulcas auf die Entstehungsgeschichte der Bühnenfassung von *One Flat Thing, reproduced*:

„[...] he had created a complex contrapuntal system based upon 25 fixed movement themes that are repeated and recombined over the course of the work, and incorporate improvisatory tasks during which dancers translate specific properties of each other's motion into their own variants.“²¹⁴

Diese Beschreibung der tänzerischen Praxis lässt erahnen, wie viel Erfahrung und jahrelanges Training es benötigt, bis die improvisatorischen Verfahren mit der Methode des Kontrapunkts verknüpft werden können. Das Resultat funktioniert wie ein eigenständiger Organismus, der durch konstante Umformung lebendig bleibt und sich ständig im kontrapunktischen Rhythmus befindet, wie der ehemalige Forsythe-Tänzer Cyril Baldy im Gespräch mit Pieter T'Jonck und seinen Company-Kollegen Christopher Roman und Ander Zabala ausführte:

„If you look at the choreographies from Mr Forsythe, there is like you're constantly solicited to collective things that are slipping under your feet and it's like given to you,

²¹² William Forsythe in der Dokumentation von Mike Figgis: *William Forsythe and the Ballett Frankfurt. Just dancing around* 1997, Dauer: 51 Minuten, Timecode: 11'15", in: [vimeo.com/31326678](https://www.vimeo.com/31326678) (letzter Zugriff: 11.9.2014).

²¹³ William Forsythe im Gespräch mit Arnd Wesemann: „Komplizen“, in: *ballettanz* 12/2009, S. 8-13, hier S. 11.

²¹⁴ R. Sulcas: „Watching the Ballett Frankfurt“ 2011, S. 15.

you have things disappearing. [...] It's constantly changing, it's actually always in counterpoint, I guess.“²¹⁵

Die Idee der Verwendung des Kontrapunkts für das Organisieren von Körpern in Zeit und Raum kann auch als Gegenkonzept zur narrativen Erzählung im klassischen Ballett gesehen werden. Das Werkzeug entstammt zwar dem klassischen – in dem Fall musikalischen – Vokabular, aber das Bezeichnende beim Zugang von William Forsythe ist, dass er dieses in eine andere Kunstform überträgt. Sich Ideen einer fremden Disziplin für eigene Vorhaben zunutze zu machen, ist eine sehr aktuell gewordene Praxis der Wissensaneignung, wie im zweiten Teil über das fachübergreifende Interesse am Vorgang des Improvisierens ausgeführt wurde. Über das Darstellen der kontrapunktischen Prinzipien in *One Flat Thing, reproduced* wird ein interdisziplinärer Austausch ermöglicht, meint Nora Zuniga Shaw in einem Interview mit Roslyn Sulcas: „It's really about enriching cross-disciplinary conversation.“²¹⁶ Laut William Forsythe stellt *One Flat Thing, reproduced* durch die Betonung von kontrapunktischen Abläufen eine Referenz für klassische Organisationsformen dar. Durch Abwandlung und Erweiterung geschieht eine Transformation:

„*One flat thing, reproduced* could be seen as an example of a classical organization. It works perfectly if you set it to Bach. [...] It is not balletic, but in a sense it is classical. An idea from one domain can exist in another, and thrive you just as well, but in a different form.“²¹⁷

Dass Altes nicht zwingend aufgehoben und weggeschoben werden muss, sondern neben oder hinter etwas Neuem weiter als Referenzpunkt bestehen bleibt und sichtbar ist, zeigt sich wie bei vielen von Forsythes Stücken auch hier.

Im speziellen Fall von *One Flat Thing, reproduced* verweisen William Forsythe und Nora Zuniga Shaw in der Einleitung von *Synchronous Objects* darauf, dass diesem Stück das Erforschen von kontrapunktischen Mechanismen zugrunde liegt:

„*One Flat Thing, reproduced* (OFT_r) is an ensemble dance that examines and reconfigures classical choreographic principles of counterpoint. In OFT_r counterpoint is

²¹⁵ DeSingel Internationale Kunstcampus: „On counterpoint“ 2014, Timecode: 10:33.

²¹⁶ R. Sulcas: „Drawing Movement's Connections“ 2009.

²¹⁷ W. Forsythe im Interview mit R. Sulcas: „Watching the Ballett Frankfurt“ 2011, S. 15. Sulcas zitiert sich hier selbst aus folgender Quelle: „Did William Forsythe Invent the Modern Ballerina?“ o.J., in: <https://www.classicaltv.com/the-informer/did-william-forsythe-invent-the-modern-ballerina> (letzter Zugriff: 17.9.2014).

defined as a ‚field of action in which the intermittent and irregular coincidence of attributes between organizational elements produces an ordered interplay‘ (Forsythe).“²¹⁸

An dieser Stelle sei noch auf einen Text hingewiesen, in dem die Bedeutung des Kontrapunkts für William Forsythes Arbeiten als besonders wichtig eingestuft wird. Der Argumentation von Steven Spier folgend, ist die Auseinandersetzung mit dem Kontrapunkt in Forsythes Arbeiten als noch bedeutender zu bewerten als das Dekonstruieren von klassischem Ballettvokabular und das daraus resultierende Sichtbarmachen von dessen Abwesenheit, wie in Anlehnung an Gerald Siegmund in Abschnitt 3.3.3 herausgearbeitet wurde. Spiers Ansatz lautet: „[...] the consequences for ballet are not so much to valorise moments of disappearing but to make ballet’s highly evolved sense of counterpoint central.“²¹⁹

An dieser Stelle sei jedoch dahingestellt, ob es einer Gewichtung der beiden Ansätze bedarf. Wichtig ist diesbezüglich vielmehr, dass beide Bereiche Teile einer langjährigen, intensiven Entwicklung in der Erforschung und Erweiterung von Bewegungsmaterial darstellen.

4.4 Improvisatorische Verfahren zum Erzeugen von kontrapunktischen Strukturen

In *One Flat Thing, reproduced* liegt der Fokus auf dem Beobachten und Ausführen von Bewegungen, die kontrapunktisch angelegt sind. Ein zentrales Mittel zum Herstellen dieses Kontrapunkts im Tanz ist das improvisatorische Bewegungsmaterial, das Forsythe und die Company-Mitglieder im Lauf der Jahre entwickelt haben und dessen Grundlagen auf der CD-ROM *Improvisation Technologies* festgehalten ist. Dabei handelt es sich um Bewegungsprinzipien, die stetig weitergeführt und ausgebaut werden. Für *One Flat Thing, reproduced* haben sich aus der Weiterentwicklung der im dritten Teil beschriebenen Improvisationsverfahren zwei weitere Verfahren herausgebildet, über die Bewegungsstrukturen erzeugt werden. In der Company werden sie als *cueing* und *alignments* bezeichnet.

²¹⁸ synchronousobjects.osu.edu/content.html (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²¹⁹ Steven Spier: „Dancing and drawing, choreography and architecture“, in: *The Journal of Architecture*, Vol. 10, Nr. 4/2005, S. 349-364, hier S. 349.

4.4.1 Einsätze geben und empfangen – *cueing*

Unter „Introduction“ wird auf der Website der Aufbau des Systems von *cues* als interne Uhr beschrieben, die der Choreographie zugrundeliegt:

„The sequence of OFTr is organized by an elaborate cueing system that acts as an internal clock. Rather than following an external musical structure, the dancers collectively determine the flow of the dance as they give and receive cues (aural or visual signals that trigger events). With more than 200 cues in the dance, responsibility for cueing is distributed among all the dancers.“²²⁰

Eine solch hohe Anzahl von *cues* für ein Stück, das knapp 16 Minuten lang ist, verlangt den Tanzenden eine große Aufmerksamkeit beim Aussenden und Registrieren von Information ab. Gleichzeitig ist es auch ein anschauliches Beispiel aus der Praxis, wie die Tänzerinnen und Tänzer autonom Entscheidungen über den Umgang mit Bewegungsabläufen treffen, wie in Kapitel 3.5 erläutert. Denn das Spannende an diesem Mechanismus sind hier jene Momente, in denen während des Tanzens Unvorhergesehenes passiert, beispielsweise wenn *cues* vergessen oder übersehen werden. Jill Johnson beschreibt den Umgang mit dem *cueing system* während des Tanzvorgangs mit folgendem Kommentar auf der Website:

„If a cue is missed, it is usually only missed by one or two seconds. It has happened that a cue someone was waiting for was missed, or didn't happen, but we have a sort of back-up plan as it were. You get to know other people's choreography so that if you miss a cue, you move on to your next sequence, or look at someone else waiting for that same cue and follow them.“²²¹

Es kommt zu einer Änderung des geplanten Ablaufs und somit zu einem Moment, in dem die Tanzenden ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Gegebenheiten der Situation lenken, um im Rahmen ihrer Vorgaben reagieren zu können. Diese Momente werden mittels Improvisation überbrückt, die Johnson hier als „back-up plan“ bezeichnet. Durch die Gleichzeitigkeit von mehreren Ereignissen und die Schnelligkeit des Ausführens von Bewegungen zeigt sich hier das improvisatorische Prinzip der *real time choreography*, welches in Kapitel 3.6 beschrieben wurde. Die Körper der Tanzenden sind so intensiv auf die Bewegungsstrukturen der Choreographie trainiert, dass sie im Moment des Bewegungsvorgangs selbstständig auf die Veränderungen im System

²²⁰ synchronousobjects.osu.edu/content.html (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²²¹ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueScore (letzter Zugriff: 28.12.2014).

reagieren und entscheiden, wie mit fehlenden oder nicht zeitgerechten *cues* umgegangen werden kann, ohne dass der Ablauf stockt. Durch diese Kompetenz bleibt der Fluss des Geschehens gewährleistet.

Ein dazu passendes Beispiel aus dem Stück ist der Videoclip *Improv Chris*²²². Hier ist Christopher Roman, zwischen den Tischen stehend, beim Empfangen von *cues* zu sehen. Abwechselnd richtet er seinen Fokus auf die Aktionen, die links und rechts von ihm stattfinden, und reagiert darauf, indem er die wahrgenommenen Bewegungen auf seinen Körper überträgt. Die Bögen und Schwünge, welche die anderen Tanzenden mit den Beinen und Armen ausführen, wiederholen sich wie ein kleines Echo in angedeuteten Bewegungen seines Oberkörpers. Dieser Vorgang dauert an, bis der Moment für seinen *cue* erreicht ist und er selbst, mit dem schwungvollen Aufschlagen und Abstützen beider Hände auf den Tischplatten, zum Einsatzgeber für alle Tänzerinnen und Tänzer neben sich wird.

Computeranimationen machen diesen Ablauf zusätzlich durch farbige Punkte und Linien erkennbar. Ein Punkt markiert jene Tanzenden, bei denen ein *cue* beginnt. Von diesem zieht sich eine geschwungene, der Dynamik der Bewegung entsprechende Linie bis zu jenen Tanzenden, die den *cue* als Einsatzsignal erhalten. Ist der Vorgang abgeschlossen, werden Punkt und Linie wieder ausgeblendet. Oftmals werden auch mehrere *cues* zur gleichen Zeit gesetzt. Daraus ergibt sich ein dem Tanzgeschehen überlagertes grafisches Bild von geschwungenen Punkten und Linien, die jene Struktur zeigen, über welche die Tanzenden miteinander kommunizieren. Zusätzlich ist erkennbar, welche Tänzerinnen und Tänzer gerade einen *cue* geben oder empfangen.

4.4.2 Bewegungselemente synchronisieren – *alignments*

Im Essay über *One Flat Thing, reproduced* erklären William Forsythe und Nora Zuniga Shaw, welches Verfahren innerhalb der Company unter dem Begriff des *alignments* verstanden wird:

²²² synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex (letzter Zugriff: 28.12.2014). Referenz-Timecode: 02:18 – 02:27. Anmerkung: Die im Folgenden untersuchten Videoclips zeigen im Gegensatz zum Video des gesamten Stücks keine Timeline an. Zur besseren Nachvollziehbarkeit werden in der Erstnennung die jeweiligen Timecodes aus dem Video synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance als Referenz angeführt. Dabei ist zu beachten, dass die Bewegungsabfolgen in den *Improv*-Kurzvideos geringfügig von jenen der durchgehenden Choreographie abweichen. Dies vermittelt umso mehr den improvisatorischen Umgang mit dem Bewegungsmaterial innerhalb der jeweiligen feststehenden Sequenzen.

„Alignments are short instances of synchronization between dancers in which their actions share some, but not necessarily all, attributes. Manifested as analogous shapes, related timings, or corresponding directional flows, alignments occur in every moment of the dance and are constantly shifting throughout the group.“²²³

Interessant ist, dass sich in dieser Definition auch ein bereits in Kapitel 3.4 ausführlich erläuteter Begriff findet, nämlich jener der *isometries*: „Other words the company uses to describe this phenomenon include hook-ups, agreements, and isometries.“²²⁴ Somit schließt sich hier der Kreis von den Beschreibungen über die *kinetic isometries* auf der CD-ROM mit der Erklärung der *alignments*. Wie erwähnt, handelt es sich bei den *kinetic isometries* um das „Vorstellen von geometrischen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Körperteilen, während diese sich bewegen“²²⁵. Mit der Operation der *alignments* wird dieses Vorgehen noch um das Prinzip des Synchronisierens von Körperteilen erweitert.

Die *alignments* sind in der Computeranimation mittels dreier verschiedener grafischer Muster nachgezeichnet. Etwas breitere, weiße Bögen beginnen, wie schon bei den *cues*, bei jenem Körperteil der Tanzenden, von dem aus eine Bewegung initiiert wird und zeichnen deren Verlauf in Bogenform nach. Blaue Lichtpunkte weiten sich der jeweiligen Bewegungsrichtung entlang zu senkrechten und waagrechten Linien aus. Weiße, gestrichelte Linien visualisieren gehaltene Positionen. Durch diese dreigeteilte grafische Darstellung wird das Kontrapunkt-Prinzip vor allem dann deutlich erkennbar, wenn mehrere Tanzende gleichzeitig an einer Situation beteiligt sind.

4.5 Beschreibung des improvisatorischen Bewegungsmaterials

Das in der Choreographie verwendete Bewegungsmaterial besteht aus 25 Grundelementen oder Bewegungsbausteinen. Diese sind auf der Website als *themes* ausgewiesen, womit der innerhalb der Forsythe Company üblichen Bezeichnung gefolgt wird. Gemeint sind damit kurze Bewegungsabfolgen, die sich im Stückverlauf in unterschiedlichen Konstellationen wiederholen und die choreographische Struktur bilden. Diese *themes* sind als Videoclips auf der Website zugänglich, wodurch es erleichtert wird, sie voneinander zu unterscheiden und zu erkennen, wie die Struktur des Stücks aufgebaut ist. *One Flat Thing, reproduced* wird in einem hohen Tempo getanzt, viele Bewegungsabläufe überlagern sich und sind deshalb schwer zur Gänze

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. W. Forsythe im Gespräch mit R. Sulcas, in: dies.: „Kinetic Isometries“ 1995, S. 8.

erfassbar. Durch die zur Verfügung gestellten Videos erhöht sich nun das Wahrnehmen und damit auch das Verstehen von tänzerischen Vorgängen und den Elementen, aus denen sie konstruiert sind.

In manchen *themes* ist das *cueing* besonders gut sichtbar, also das Einsatzgeben bzw. Reagieren auf einen Einsatz. Dies ist zum Beispiel in *theme 19*²²⁶ der Fall. Der Tänzer auf dem Tisch – der sogenannte *cue-giver* – gibt Impulse an den Tänzer weiter, der sich unter dem Tisch befindet und dieser – der *cue-receiver* – reagiert darauf mit seinem Bewegungsmaterial. Der Ablauf ist von einem sich abwechselnden Geben und Nehmen gekennzeichnet.

Kontrapunktische Strukturen sind in den *themes 5, 11, 15* und *20* besonders gut erkennbar. Hier erscheinen die Bewegungen zunächst synchron, verschieben sich im nächsten Moment in Richtung einer asynchronen Struktur. Der kontrapunktische Impuls geht oftmals von den Armen aus. Diese werden lang gestreckt und in großen Bögen geschwungen, in V-Form nach oben gestreckt und kurz in dieser Position gehalten oder angewinkelt auf den Tischplatten aufgestützt, während die Beine, den Boden kaum berührend, durch Drehung des Beckens schlängelnde Bewegungen ausführen.

Anschauliche Beispiele für *alignments* sind in den *themes 6* und *12* zu finden. In weit ausholenden Armbewegungen gleichen hier zwei Tänzer ihre Bewegungen an und schwingen sich aufeinander ein. Ebenso sind auch besonders langsam durchgeführte Bewegungsabfolgen aus größerer Entfernung erkennbar, die sich synchronisieren.

One Flat Thing, reproduced ist keine Choreographie, die ausschließlich auf Improvisation aufgebaut ist. Diese ist aber fixer Bestandteil des organisatorischen Ablaufs. Die im Laufe des Entwicklungsprozesses festgelegten Bewegungssequenzen – jene oben beschriebenen *themes* – sind von kurzen improvisatorischen Momenten durchzogen, die oft nur einige Sekunden andauern. Sie haben beispielsweise die Funktion, eine zeitliche Überbrückung zwischen zwei *cues* zu bilden oder einzelne Tanzende nehmen durch sie Bezug auf sich in Kleingruppen ereignende Situationen, indem sie die Bewegungen aufnehmen, variieren oder fragmentieren. William Forsythe und Nora Zuniga Shaw hierzu aus dem von der Website stammenden Essay zum Bewegungsmaterial:

²²⁶ Alle im Folgenden erwähnten *themes* befinden sich auf der Website unter der Rubrik *Movement Material*: synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex (letzter Zugriff am 28.12.2014).

„In addition to the themes and their interpretation, there is a set of improvisation tasks in OFTr that ask dancers to translate specific properties of other performers' motions into their own. The dancers observe each other and make these translations in real time producing different results in each performance of the work.“²²⁷

Unter den Erläuterungen des Bewegungsmaterials findet sich ergänzend ein Kommentar von Jill Johnson, Tänzerin der Forsythe Company und Project Advisor von *Synchronous Objects*. Auch sie betont darin die Besonderheit des Agierens in Echtzeit, wodurch zwischen den Variationen improvisatorische Elemente zum Einsatz kommen können:

„It involves the same set of themes, fragmentations, variations, and recombinations every performance. Within them there is room for exploring the qualities of how the piece is danced – each dancer knows the cues so well, knows what he or she is looking for and has to do, and can pull out a certain movement, finish something more quickly, and wait for a second longer before going into the next cue. These are small nuances within the very detailed, intricate structure that the dancers can enjoy in each performance.“²²⁸

Daraus ist ersichtlich, dass durch das Improvisieren eine besondere Form von Präsenz während der Bewegungsausführung hergestellt wird. Von dieser Lebendigkeit profitieren sowohl die Tanzenden als auch die Zuschauenden. Johnson beleuchtet die verschiedenen Funktionen des Improvisierens mit zwei Beispielen aus ihrer eigenen Erfahrung als Tänzerin des Stücks. In der ersten Beschreibung erklärt sie, wie durch eingeschobene Improvisationen zeitliche Verschiebungen im Ablauf regulierbar sind:

„There is room for split-second variations to the choreography. For instance, I have to be at the second table from the front on the far left and am waiting for a cue given by Fabrice. I can pick up a head movement of someone while I am waiting, or a little foot description, etc. Or, if a dancer is doing a theme and they want to play with their individual timing, they can inasmuch as they do not disturb the structure of the piece.“²²⁹

Improvisation kann auch mit der choreographischen Struktur verwoben werden. Dadurch dient sie dazu, dass die Tanzenden innerhalb eines definierten Zeitraumes an eine bestimmte Stelle im Raum gelangen, wie die Tänzerin weiter ausführt:

²²⁷ synchronousobjects.osu.edu/content.html (letzter Zugriff: 15.12.2014).

²²⁸ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²²⁹ Ebd.

„It is also built into the structure. For example, I have a section where I have a certain period of time to get from one table to the other, and I have to move underneath the tables using the improv structure that we made using the corners of the tables for hand support, putting our feet on the top and bottom, respectively, of one table leg, and pushing our bodies up to create a diagonal between legs. I use this to get from one table to another to pick up my next cue and continue on choreographically.“²³⁰

In den folgenden beiden Abschnitten wird die Funktion des Improvisierens anhand von zwei Videoclips der Website verdeutlicht. Grundsätzlich sind in allen Videos zu den *themes* und *improvs* die jeweils relevanten Aktionen der Tanzenden mithilfe eines rechteckigen Feldes hervorgehoben, das sich mit dem Tanzgeschehen mitbewegt. Für ein besseres Erkennen ist alles innerhalb dieses Feldes in den Originalfarben zu sehen, während alles außerhalb in Schwarzweiß gehalten ist und damit in den Hintergrund rückt.

4.5.1 Beispiel 1: *Improv Cyril*

Zu dieser Improvisationssequenz²³¹ sind auf der Website zwei verschiedene Videoclips angeführt. Der erste ist wie oben beschrieben gestaltet und stellt einen Ausschnitt aus dem gesamten Tanz in Nahaufnahme dar. Im zweiten Videoclip *Improv Cyril Closeup* ist das Bild der Länge nach halbiert und zeigt parallel zwei unterschiedliche Abläufe derselben Sequenz. Auf diese Weise wird nachvollziehbar, welche Bewegungsstrukturen improvisiert – und damit variabel in ihrer Ausgestaltung – und welche festgelegt – und damit immer gleich – sind.

Der Anfang beider Clips ist der Moment zu Beginn des Stücks, nachdem das Ensemble die Tische im Raum platziert hat. Es setzt ein Zwiegespräch aus Improvisationen zwischen den beiden Tänzern Cyril Baldy und Ioannis Mandafounis ein. Das Geschehen ist dominiert von einer beständigen Abfolge des Gebens und Erhaltens von *cues*, während sich beide auf, neben und unter einer Tischreihe im hinteren Bereich des Raums von rechts nach links bewegen. Improvisiert einer der

²³⁰ Ebd.

²³¹ Referenz-Timecode: 00:32 – 01:14.

beiden, tanzt der andere eines der festgelegten *themes* und umgekehrt.²³² Obwohl beide damit in unterschiedlichen Aktionen agieren, ist ein Bezugnehmen in der Ausrichtung der Körperachsen erkennbar. Senkrechte und waagrechte Positionen des jeweils anderen werden in den eigenen Tanz integriert. Ebenso verhält es sich mit der Dynamik, ein kurzer Stop des einen oder ein rasches Vorankommen des anderen Tänzers wird in den eigenen Bewegungsfluss übernommen.

Baldys Fokus liegt in diesem improvisierten Teil vorwiegend auf den Armbewegungen. Zu Beginn steht er seitlich zur Kamera zwischen den Tischen, ein Arm befindet sich in der klassischen vorbereitenden Haltung vor dem Körper, der andere ist weit ausgestreckt und schwingt wiederholt in einem großen Bogen nach hinten. Es ist erkennbar, wie er sich in seinen Armbewegungen auf die Aktionen von Mandafounis bezieht. Dieser bewegt sich in einer sehr kompakten Körperhaltung, seine Gliedmaßen bleiben nah am Torso, während Baldy diese in Armbewegungen überträgt und in ihrer Achse verdreht oder in die entgegengesetzte Richtung schiebt. Beide verharren immer wieder für einen kurzen Moment in einer Position, bevor der tänzerische Dialog sich fortsetzt.

4.5.2 Beispiel 2: *Improv Roberta*

Im Stück ist zu sehen, wie Tänzerinnen und Tänzer mit *kinetic isometries*, also den Beziehungen zwischen einzelnen Körperteilen, umgehen. Durch die Anwendung dieses improvisatorischen Prinzips übertragen sie zum Beispiel Bewegungen der Beine auf die Arme, verdrehen sie in eine andere Achse, verlängern, verkürzen sie, benutzen diese als Imaginationspunkt und bewegen sich um sie herum. Der Videoclip *Improv Roberta*²³³ führt diesen Vorgang exemplarisch vor. Zu sehen ist hier eine Nahaufnahme mit acht Tischen in vier Reihen zu je zwei quer stehenden Tischen und vier Tanzenden: links im Hintergrund Christopher Roman, davor Dana Caspersen, rechts im Hintergrund Sang Jijia, davor Roberta Mosca. Zuerst führen die beiden Tänzer im Hintergrund synchron dasselbe *theme* aus, während sich Dana Caspersen

²³² Das Wechseln zwischen Improvisation und *theme* ist auch in der Timeline unterhalb des Videos der gesamten Choreographie ersichtlich. Dabei handelt es sich um eine interaktive Tabelle, in der alle Tanzenden und ihre Aktivitäten mittels Farbbalken und kurzen Notizen während des Ablaufens des Videos aufgelistet werden. Auch ein Hin- und Herspringen innerhalb der Timeline sowie innerhalb der Farbbalken ist möglich, da die Informationen mit dem Tanz synchronisiert sind. Zudem wird durch das Klicken auf den Namen der Tanzenden die Farbe der Kleidung mittels einer Symbolgrafik angezeigt und erleichtert so das Erkennen. Vgl. synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²³³ Referenz-Timecode: 12:18 – 12:42.

dazu kontrastierend bewegt. Roberta Mosca entfernt sich aus der *alignment*-Situation, und wandelt das Bewegungsmaterial der anderen drei ab, indem sie improvisierend darauf Bezug nimmt. Die ganze Zeit über bleibt sie in Blickkontakt zu ihnen. Rhythmisch verlaufen die Bewegungen aller vier Tanzenden mit Ausnahme des Beginns kontrapunktisch zueinander. Die Beinarbeit der drei anderen überträgt Roberta Mosca auf ihre Arme, wobei sie die Bewegungen nicht einfach mit den Armen wiederholt, sondern die Dynamik, die von ihnen ausgeht, in ihr Vokabular aufnimmt. Ein nach oben gestrecktes Bein wird bei ihr beispielsweise zum Impuls, beide Arme gerade nach vorne zu strecken. Auf die Liegeposition beider Tänzer rücklinks auf zwei Tischen nimmt sie Bezug, indem sie ihren Oberarm auf dem Tisch auflegt und den Unterarm im rechten Winkel nach oben streckt.

Operationen wie in diesen beiden Beispielen dargestellt entsprechen dem Improvisationsprinzip der *movement isometries* aus der CD-ROM²³⁴. William Forsythe verweist dort darauf, dass bei diesem Vorgang das Wesentliche im Übernehmen der Energie des Bewegungsflusses liege:

„What has to be preserved is the energy of flow and the rigorousness of the shape in general, no matter how reduced it is, no matter how small it is – the notion of the original relationship for some other part of the body.“²³⁵

Die Lectures der CD-ROM bilden eine Vorstufe in der Analyse darüber, wie Bewegungen aufgebaut werden können. Über die Videoclips in *Synchronous Objects* ist nun eine Erweiterung dessen zu sehen: Was passiert, wenn mehrere Tanzende improvisatorische Verfahren benutzen und damit auf festgelegte Bewegungsabläufe und aufeinander reagieren? Es ist erkennbar, dass hier das Improvisieren ein Mittel ist, um sich als Teil eines Systems von mehreren Tanzenden kontrapunktisch zum Gesamtsystem zu verhalten.

Die vorangegangenen Beispiele sollen die Verwendung improvisatorischer Verfahren innerhalb der Choreographie *One Flat Thing, reproduced* veranschaulichen. Dabei geht es nicht um eine möglichst vollständige Beschreibung oder detaillierte Analyse der einzelnen Bewegungsqualitäten, sondern um die Beschreibung von grundlegenden Prinzipien, die sich im gesamten Stück wiederholen und dessen choreographische Struktur bilden.

²³⁴ Siehe Kapitel *Reorganizing – Isometries – Movement Isometries* auf der CD-ROM.

²³⁵ Ebd.

4.6 Digitale Techniken als Werkzeuge zur Visualisierung von nicht-hierarchischen Systemen

Wie kann eine Weiterführung der Erkenntnisse aus den choreographischen Strukturen aussehen, wenn sie in ein anderes Medium übertragen werden? Eine mögliche Antwort darauf bieten jene 20 *Choreographic Objects*, die im Rahmen der Analyse der Bewegungselemente für *Synchronous Objects* kreiert werden. Hier finden sich Objekte, welche die verwendeten choreographischen Werkzeuge mittels computeranimierter, dreidimensionaler Grafiken veranschaulichen. Durch deren Visualisieren werden die einzelnen Schichten, aus denen *One Flat Thing, reproduced* aufgebaut ist, transparent und lesbar gemacht. Es wird klar, dass es sich bei dem Stück um kein vollständig feststehendes Gefüge handelt, sondern um ein lebendiges System, dessen Einzelteile veränderbar sind. Das Basisbewegungsvokabular ist das Ergebnis von Variationen jenes aus den *Improvisation Technologies* entwickelten Bewegungsmaterials, das seit Jahren Teil der Praxis der Forsythe Company ist und das die Tänzerinnen und Tänzer stetig weiterentwickeln.

Die Lebendigkeit, die dem Stück dadurch zu Eigen ist, entsteht durch die Verwendung eines komplexen Systems von Einsätzen, Improvisationen und festgelegten Fragmenten, die kontrapunktisch angeordnet sind. Mithilfe der Übertragung der *cues* der Tanzenden in eine Computersoftware, welche daraus grafische Muster generiert, wird der Eindruck von Lebendigkeit durch das Sichtbarmachen eines sich selbst organisierenden Organismus bestätigt, wie William Forsythe in einem Kommentar zum Objekt *Cue Annotations* bemerkt: „[...] the cue system expresses itself with an autonomous liveliness, like an intelligent spiderweb or vine.“²³⁶

In anderen Objekten kommt besonders gut zur Geltung, mit welchen Absichten die Tanzenden Entscheidungen während des Performens treffen. Dies sei zum Beispiel bei der Visualisierung der *alignments* der Fall, so Forsythe:

„The Alignment Annotations struck me as a visualization of the dancers’ intentions. The complexity of the animators’ tasks mirrored the complexity of the organizational task that the dancers face. The annotations show very clearly, how the dancers ‘feel’ the organization as a visual phenomenon and allow the dancers’ own dynamic perception of the work to be privileged.“²³⁷

²³⁶ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations (letzter Zugriff: 28.12.2014).

²³⁷ synchronousobjects.osu.edu/content.html#/AlignmentAnnotations (letzter Zugriff am 28.12.2014).

So wird nicht nur sichtbar, wie das System von *One Flat Thing, reproduced* funktioniert, sondern ebenso, wie es durch die Elemente, aus denen es besteht, hervorgebracht wird. Über die Computeranimationen ist eine Technik entwickelt worden, die zeigt, wie sich Systeme selbst organisieren, die nicht-hierarchisch konzipiert sind.

Das Besondere hierbei ist, dass das System des Stücks gerade nicht über die synchronen Momente aufrecht erhalten wird, sondern über jene Situationen die Spannung und Wachheit erzeugen, welche kontrapunktisch ablaufen. „What the structures in the dance show you is how all those voices can work together really productively without having to be in unison“²³⁸, betont Nora Zuniga Shaw dazu in einem Interview. Dies kann als Hinweis darauf betrachtet werden, dass die Erkenntnisse aus den choreographischen Objekten von *Synchronous Objects* über das Aufschlüsseln von tänzerischen Strukturen hinausreichen. Durch das Einbinden von Wissen aus tanzfernen Bereichen für die Erforschung der Bewegungselemente ist ersichtlich, dass choreographische Strukturen nicht allein nur im Tanz Sinn machen können. Heruntergebrochen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner können solche Prinzipien überall dort nutzbringend sein, wo eine Auseinandersetzung mit dem Organisieren von Information stattfindet. Denn die improvisatorischen Verfahren und die choreographischen Strukturen sind letztlich nichts anderes als Informationen, die von Forsythe und den Tänzerinnen und Tänzern auf spezifische Weise organisiert werden und welche sich selbst organisieren. Über welche Strategien sich Systeme selbst organisieren können und was daraus entstehen kann, ist Forsythes zentrales Interesse und beschäftigt ihn seit der Entwicklung der *Improvisation Technologies*. So betrachtet liegt in der interdisziplinären Beschäftigung mit den Möglichkeiten von Tanz und Choreographie auch ein großes Potenzial für andere Gebiete, wie über Variation und Organisation nachgedacht werden kann, wie Forsythe in einem Gespräch mit Nora Zuniga Shaw betont:

„But choreography doesn't always have to look like a dance – and that's kind of interesting! [...] It's because they [the objects] are composed of information. And seeing this phenomenon as information is a revolution, because you realise, they contain worlds of possibility.“²³⁹

²³⁸ Goethe Institut Budapest: „Synchronous Objects. An interview with Nora Zuniga Shaw by Annamária Szoboslai“ vom 5.4.2011, Länge: 9 Minuten, Timecode: 03:21, in: <https://www.youtube.com/watch?v=TspPBoF26pM&list=PL6F9362DF9BC4A371> (letzter Zugriff am 28.12.2014).

²³⁹ ACCAD at Ohio State University: „W. Forsythe discusses Synchronous Objects 2009, Timecode: 03:00.

Es ist ein wertvolles Wissen, das Tanzschaffende wie Forsythe über das Verknüpfen von Tanz und intermedialen Werkzeugen hervorbringen. Sie verfügen damit über eine Form von Expertenwissen, was das Organisieren von komplexen Systemen betrifft. Dies stuft Nora Zuniga Shaw als eine wesentliche Kompetenz ein:

„Choreographers are experts at qualitative nuance and at organising complex events in space and time and creating generative communities, working practices. These kinds of things are I think important for contemporary society.“²⁴⁰

Zu einer ganz ähnlichen Schlußfolgerung kommt auch Sabine Huschka, wenn sie jenes Expertenwissen als „notwendiges kulturelles Wissen“ in einer postmodernen Gesellschaft bezeichnet:

„Hierin liegt denn auch das zukunftsweisende Potenzial von *Synchronous Objects*, nämlich choreographisches Wissen als ein notwendig kulturelles Wissen in Anschlag zu bringen, das jenseits einer subjektzentrierten und humanistischen Idee eine Vision postmoderner Körperlichkeit vorführt, in der der Einzelne sich koexistierend mit anderen und in einer strukturierten Matrix bewegt.“²⁴¹

²⁴⁰ Goethe Institut Budapest: „Synchronous Objects“ 2011, Timecode: 08:24.

²⁴¹ Sabine Huschka: „Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetprojekt *Synchronous Objects* von William Forsythe“, in: Gabriele Brandstetter, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander 2010, S. 182-204, hier S. 201.

5 Conclusio

In dieser Arbeit wurden jene improvisatorischen Verfahren untersucht, die William Forsythe im Verlauf von über 30 Jahren choreographischer Praxis in Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern seiner Company entwickelt hat. Anhand der von ihm herausgegebenen CD-ROM *Improvisation Technologies* wurde sein Zugang zu einer Reflexion von Bewegung erläutert, die auf dem Dekonstruieren des klassischen Ballettvokabulars beruht. Forsythes Grundsatz ist, dass Improvisation und letztlich auch das Tanzen von jedem Punkt aus beginnen kann, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Die Umsetzung dessen basiert auf einem geometrischen Verständnis der Zusammenhänge von einzelnen Körperteilen und mündet in komplexen Konstrukten von Verschiebungen und Verdrehungen der Gliedmaßen und Umkehrungen des Fokus. Die Tänzerinnen und Tänzer entscheiden im Rahmen von improvisatorischen Operationen selbst, wie sie sich zu den Gegebenheiten des jeweiligen Moments während der Aufführung positionieren. Forsythe hebt durch diese Arbeitsweise die Hierarchie zwischen Choreograph und Ensemble auf und macht die Tanzenden damit zu Co-AutorInnen.

Was dies für die Tanzpraxis bedeutet, wurde anhand der Choreographie *One Flat Thing, reproduced* und der Internetplattform *Synchronous Objects* beschrieben. Es konnte gezeigt werden, dass hier improvisatorische Strategien benutzt werden, um kontrapunktische Bewegungsverläufe zu erzeugen. Dies geschieht über ein komplexes System von Verfahren, deren Wurzeln sich in den *Improvisation Technologies* finden. Durch das Verwenden von solchen Strukturen bildet sich ein System heraus, das sich selbst vorantreibt und organisiert. Das Besondere an den Projekten *Improvisation Technologies* und *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* ist, dass beide über computeranimierte Grafiken sichtbar machen, wie Bewegungen und choreographische Strukturen aufgebaut sind.

Stücke wie *One Flat Thing, reproduced* reflektieren einen alternativen Umgang mit Regeln, die nicht über Machtstrukturen ausgewiesen werden. Gleichzeitig werden sie auch nicht ausgeblendet, wie es in einem anarchistischen System der Fall wäre. Sie sind im Gegenteil sehr präsent als wesentlicher Bestandteil des Systems, das ohne sie nicht existieren würde. Das Besondere ist, dass dieses Paradox mit künstlerischen Mitteln darstellbar ist. So kann darüber reflektiert werden, wie Strukturen funktionieren, die nicht über Macht gesteuert werden, sondern sich selbst regulieren. Die Forsythe

Company führt hier durch den gezielten Einsatz von Improvisation aus tänzerischer Perspektive exemplarisch vor, wie ein solches Vorhaben erfolgreich umsetzbar ist.

Ein spezifisches Merkmal von Forsythes Choreographien und insbesondere von *One Flat Thing, reproduced* ist die hohe Geschwindigkeit, die durch die improvisatorischen Verfahren erzeugt wird. Über diesen Weg gelangen die Tänzerinnen und Tänzer im Idealfall in einen Zustand, bei dem ihre Körper die Entscheidungen über Tanzbewegungen übernehmen. Auf einer größer gefassten, interpretatorischen Ebene kann dies auch als Spiegelung einer allgegenwärtigen Befindlichkeit in den ersten beiden Dekaden des 21. Jahrhunderts angesehen werden. In einer Welt, in der sich Gegebenheiten so rasch wie nie zuvor verändern, werden Menschen permanent mit Informationen überhäuft. Wenn Geschwindigkeit in einer Kunstform thematisiert wird, ist das auch ein Zeichen für eine Reflexion des gegenwärtigen Tuns. Im speziellen Fall von *One Flat Thing, reproduced* geschieht dies über den Einsatz von komplexen improvisatorischen Verfahren, die ein System erzeugen, das sich kontrapunktisch organisiert. Forsythe ist davon überzeugt, dass sich der Tanz über solche Formen choreographischer Praxis der Wirklichkeit annähern kann, wie er in einem Podiumsgespräch bemerkt:

„In dieser Hinsicht ist der Tanz wirklich privilegiert, weil er in der Lage ist, Entwicklungen der Wirklichkeit zu assimilieren und damit meine ich Entwicklungen von hoher Authentizität, die wir bei unseren Arbeitsbedingungen selbst hervorbringen können.“²⁴²

In weiterer Folge könnte es sich als spannend erweisen, in Anlehnung an die *Objekte von Synchronous Objects* anhand konkreter Beispiele aus der choreographischen Praxis wie *One Flat Thing, reproduced* Erkenntnisse der Tanz- bzw. der Theaterwissenschaft mit anderen Wissenschaften zu verknüpfen. Trotz erster Annäherungsversuche²⁴³ scheint eine gewisse Hürde vorhanden zu sein, um einen solchen interdisziplinären Weg zu gehen. Eine Vermutung ist, dass dem Wissensfeld Tanz abseits der Kulturwissenschaften keine ausreichende Bedeutung zugeschrieben wird. Es ist auch die Spezialisierung der Einzeldisziplinen selbst, die so weit vorangeschritten ist, dass die Sicht auf ein Ganzes schwierig erscheint. „Es ist ein *anderes* Wissen als jenes, das wir üblicherweise als rationales, technisches oder

²⁴² William Forsythe, Baroness Blackstone, Sir P. Jonas et al.: „Kultur im 21. Jahrhundert – Chancen und Zwänge. Podiumsgespräch“, in: *Brücken in die Zukunft – Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert*. 18. Sinclair-Haus-Gespräch, hrsg. v. Herbert-Quandt-Stiftung: Bad Homburg v. d. Höhe, September 2002, S. 24-39, hier S. 38.

²⁴³ Vgl. die bereits erwähnte Studie von S. Brinkmann: *Bewegung erinnern* 2013.

diskursives Wissen akzeptieren.“²⁴⁴ So begründet es Gabriele Brandstetter in einem Aufsatz mit dem Titel „Tanz als Wissenskultur“. Darin plädiert sie dafür, „dass das Potenzial von Tanz als Herausforderung für unsere etablierten Begriffe von Wissen und Wissenschaft sichtbar wird“²⁴⁵.

Projekte wie *Synchronous Objects* führen einen möglichen Weg für einen interdisziplinären Zugang vor und sind als Beispiel zu sehen, wie tanzferne Disziplinen Wissen aus der Tanzpraxis generieren. Sie sind ein Impuls für das Erproben eines neuartigen wissenschaftlichen Zugangs zu Fragestellungen, die nicht nur den Tanz betreffen, sondern darüber hinausreichen. Die Themen, mit denen sich Tanzschaffende reflektierend auseinandersetzen, betreffen alle Menschen. Denn Menschen haben etwas ganz Wesentliches gemeinsam, das sie verbindet: einen Körper. In diesem Sinne antwortet William Forsythe in einem Interview mit John Tusa auf die Frage, inwiefern der Tanz heute wichtig sein könnte, mit folgender Gegenfrage: „We all still have bodies, don't we?“²⁴⁶

²⁴⁴ Gabriele Brandstetter: „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung“, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (TanzSkripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 8): Bielefeld: transcript 2007, S. 37-48, hier S. 40.

²⁴⁵ Ebd., S. 45.

²⁴⁶ William Forsythe im Interview mit John Tusa: „William Forsythe, Director Ballett Frankfurt“, Transkript des Interviews auf *BBC Radio 3* vom 2.2.2003, in: www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/feb03/interview_bbc_forsythe.htm (letzter Zugriff: 13.9.2014).

6 Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Amon, Reinhard: *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien: Doblinger 2011.
- Bannon, Fiona: „Dance: the possibilities of a discipline“, in: *Research in Dance Education*, Vol. 11, No. 1/March 2010, S. 49-59.
- Barthes, Roland: „Die strukturalistische Tätigkeit“, in: Hans-Magnus Enzensberger (Hg.): *Kursbuch 5*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 190-196.
- Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 5), Bielefeld: transcript 2006.
- Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/Matzke Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010.
- Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/Matzke Annemarie: „Improvisieren. Eine Eröffnung“, in: dies. (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010, S. 7-19.
- Brandstetter, Gabriele: „Tanz als Wissenskultur“, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (TanzSkripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 8): Bielefeld: transcript 2007, S. 37-48.
- Brandstetter, Gabriele: „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz“, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010, S. 183-199.
- Brinkmann, Stephan: *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 26), Bielefeld: transcript 2013.
- Bürkle, Christine: „Weiterbildung zu ‚Improvisation Technologies‘ im Hochschul-übergreifenden Zentrum – Pilotprojekt Tanzplan Berlin“ vom 3./4.10.2007, in: http://www.tanzplan-deutschland.de/christine_buerkle.php?id_language=1 (letzter Zugriff: 26.9.2014).
- Caspersen, Dana: „It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet“, in: Senta Driver (Hg.): *Choreography and Dance*, Vol. 5/Part 3, 2000, S. 25-39.
- Caspersen, Dana: „Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen“, in: Gerald Sigmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 107-116.

- Caspersen, Dana: „The Company at work. How they train, rehearse, and invent. The methodologies of William Forsythe“, in: *forsythe. bill's universe/ballet-tanz* Jahrbuch 2004, S. 26-33.
- Caspersen, Dana: „Decreation. Fragmentation and continuity“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 93-100.
- Dell, Christopher: „Zum Begriff Improvisation“, in: ders.: *Prinzip Improvisation* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, hrsg. v. Christian Posthofen, Bd. 22), Köln: König 2002, S. 16-40.
- Dell, Christopher: *Die improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Bielefeld: transcript 2012.
- Ebert, Gerhard: *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*, 4. überarb. Aufl., Berlin: Henschel (1979) 1999.
- Evert, Kerstin: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Evert, Kerstin: „Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische Analogien im choreografischen Prozess bei Merce Cunningham und William Forsythe“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 145-157.
- Fischer, Eva-Elisabeth: „Im besten Fall drückt der Tanz nichts anderes aus als sich selbst“, Abdruck eines Interviews mit William Forsythe im Hessischen Rundfunk vom 20.10.1987, in: Ballett Frankfurt (Hg.): Programmheft zu *Artifact*, 1988, o. S.
- Fischer, Eva-Elisabeth: „„Ich habe Geschichte in meinem Körper“. Ein Gespräch mit dem Frankfurter Ballettchef und Choreographen William Forsythe über das mögliche Ende einer Kunstform“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.7.1999.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. erw. u. akt. Aufl., Stuttgart: Metzler u. Poeschel (2005) 2014.
- Forsythe, William/Baroness Blackstone/Sir P. Jonas et al.: „Kultur im 21. Jahrhundert – Chancen und Zwänge. Podiumsgespräch“, in: *Brücken in die Zukunft – Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert. 18. Sinclair-Haus-Gespräch*, hrsg. v. Herbert-Quandt-Stiftung: Bad Homburg v. d. Höhe, September 2002, S. 24-39.
- Foucault, Michel: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens* (Reihe Hanser Bd.150), München: Hanser 1974, S. 83-109.
- Foucault, Michel: „Die Archäologie des Wissens“ (1969), in: ders.: *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

- Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia: „Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 117-124.
- Gröne, Maximilian/Gehrke, Hans-Joachim/Hausmann, Frank-Rutger/Pfänder, Stefan/Zimmermann, Bernhard: „Improvisation als interdisziplinäres Forschungsfeld“, in: dies (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebens-wissenschaftliche Perspektiven* (Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Bd. 11), Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2009, S. 11-18.
- Groves, Rebecca/Delahunta, Scott/Shaw, Nora Zuniga: „Apropos Partituren: William Forsythes Vision einer neuen Art von ‚Tanzliteratur‘“ in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz* (TanzSkripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 8): Bielefeld: transcript 2007, S. 91-101.
- Haffner, Nik: „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 16-27.
- Hartewig, Wiebke: *Kinästhetische Konfrontationen. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes* (Reihe Aesthetica Theatralia, hrsg. v. Guido Hiß und Monika Woitas), München: epodium 2007.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Huschka, Sabine: „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder ‚Du musst dich selbst wahrnehmend machen‘“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 95-106.
- Huschka, Sabine: „Letzte Spuren. William Forsythe und das Ballett Frankfurt“, in: Siegfried Mauser, Elisabeth Schmierer (Hg.): *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. v. Siegfried Mauser, Bs. 17/1), Laaber: Laaber 2009, S. 295-298.
- Huschka, Sabine: „Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetprojekt *Synchronous Objects* von William Forsythe“, in: Gabriele Brandstetter, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander 2010, S. 182-204.
- Hüster, Wiebke: „Der Tanzdenker. William Forsythe im Gespräch“, in: *du. Zeitschrift für Kultur 765 – Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung*, Nr. 3/April 2006, S. 16-18.
- Kaiser, Paul: „Dance Geometry. William Forsythe in dialogue with Paul Kaiser“, in: *Performance Research/On Line*, Heft 2/1999, S. 64-71.

- Kisselgoff, Anna: „Loud Tables, but Not a Restaurant“, *New York Times* vom 2.10.2003; in: <http://www.nytimes.com/2003/10/02/arts/dance-review-loud-tables-but-not-a-restaurant.html?pagewanted=all&src=pm> (letzter Zugriff am 16.9.2014).
- Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher (1939) 1991.
- Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 7), Bielefeld: transcript 2007.
- Lampert, Friederike: „Improvisierte Choreographie – Rezept und Beispiel“, in: H.-F. Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010, S. 201-215.
- Landgraf, Edgar: „Improvisation: Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis“, *paraplui.e. elektronische zeitschrift für kulturen künste literaturen*, No. 17/Herbst 2003, S. 1-10, in: <http://paraplui.e.de/archiv/improvisation/kunstproduktion> (letzter Zugriff: 16.9.2014).
- Lang, Prue: „Denken, Bewegung und Sprache“, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 126-132.
- Odenhal, Johannes: „Paradigmenwechsel im Tanz. Ein Gespräch mit William Forsythe“, in: ders.: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Theatergeschichte* (Recherchen 27), 2. erw. Aufl., Berlin: Theater der Zeit (2005) 2012, S. 20-26.
- Raible, Wolfgang: „Adaption aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff?“, in: Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven* (Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Bd. 11), Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2009, S. 19-24.
- Rosiny, Claudia: *Tanz Film. Intermediale Beziehung zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript 2013.
- Schmidt, Jochen: „So heiß wie Eis“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4.5.2002.
- Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund: edition ebersbach 1999.
- Seitz, Hanne: *Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Grundlegung einer Bewegungsästhetik* (Edition Hermes: Ästhetik, Kultur & Politik, Bd. 6), Essen: Klartext 1996.
- Siegmund, Gerald: „William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann“, in: ders. (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 9-80.

- Siegmund, Gerald: „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz“, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 1), Bielefeld: transcript 2005, S. 59-75.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart* (TanzScripte, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gabriele Klein, Bd. 3), Bielefeld: transcript 2006.
- Siegmund, Gerald: „Of monsters and puppets. William Forsythe's work after the ‚Robert Scott Complex‘“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 20-37.
- Soldati, Kristina: „Forsythe und Labans später Einfluss“, April 2008, in: <http://www.tanzkritik.net/2008/04/forsythe-und-labans-spter-einfluss.html> (letzter Zugriff: 1.10.2014).
- Sommer, Astrid: „Improvisation Technologies: Just the basics“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 10-15.
- Spier, Steven: „Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt“, in: *The Journal of Architecture*, Volume 3/Summer 1998, S. 135-146.
- Spier, Steven: „Dancing and drawing, choreography and architecture“, in: *The Journal of Architecture*, Vol. 10, Nr. 4/2005, S. 349-364.
- Spier, Steven (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011.
- Spier, Steven: „Inside the knot that two bodies make“, in: ders. (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 101-111.
- Sulcas, Roslyn: „William Forsythe. The Poetry of Disappearance and the Great Tradition“, in: *dance theatre journal*, Bd. 2, London 1991, S. 4-7 und 32-33.
- Sulcas, Roslyn: „Kinetic Isometries. William Forsythe on his ‚continuous rethinking of the ways in which movement can be engendered and composed‘. An Interview“, in: *Dance International*, Vol. 13, Summer 1995/2, S. 4-9.
- Sulcas, Roslyn: „Eine neue Welt und in ihr die alte“, in: William Forsythe, ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (Booklet zur CD-ROM), Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 29-46.
- Sulcas, Roslyn: „How William Forsythe has both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of language. An interview with William Forsythe“, in: *forsythe. bill's universe, ballet-tanz Jahrbuch* 2004, S. 44-51.

- Sulcas, Roslyn: „Did William Forsythe Invent The Modern Ballerina?“ o.J., in: <https://www.classicaltv.com/the-informer/did-william-forsythe-invent-the-modern-ballerina> (letzter Zugriff: 17.9.2014).
- Sulcas, Roslyn: „Drawing Movement’s Connections“, *New York Times* vom 29.3.2009; in: <http://www.nytimes.com/2009/03/29/arts/dance/29sulc.html> (letzter Zugriff: 1.10.2014).
- Sulcas, Roslyn: „Watching the Ballett Frankfurt, 1988-2009“, in: Steven Spier (Hg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, New York: Routledge 2011, S. 4-19.
- Tusa, John: „William Forsythe, Director Ballett Frankfurt“, Transkript des Interviews auf *BBC Radio 3* vom 2.2.2003, in: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/feb03/interview_bbc_forsythe.htm (letzter Zugriff: 13.9.2014).
- Weickmann, Dorion: „William Forsythe über Struktur. Interview“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20./21.11.2010.
- Wesemann, Arnd: „Komplizen“, in: *ballet-tanz* 12/2009, S. 8-13.
- Whittenburg, Zachary: „William Forsythe in conversation with the author“, *movement research blog* vom 27.4.2012, in: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=5213> (letzter Zugriff: 12.10.2014).

Videoverzeichnis

- ACCAD at Ohio State University: „William Forsythe discusses Synchronous Objects as a Choreographic Object“, 2009, Länge: 6 Minuten, in: <https://www.youtube.com/watch?v=uQdZBOVYLdI> (letzter Zugriff am 28.12.2014).
- College of Architecture, Art and Planning (AAP): „A Conversation with William Forsythe and Timothy Murray“ vom 10.3.2012, Länge: 61 Minuten, in: <http://www.cornell.edu/video/conversation-with-william-forsythe-and-timothy-murray> (letzter Zugriff: 17.9.2014).
- DeSingel Internationale Kunstcampus: „On counterpoint. (with former and current dancers of The Forsythe Company). Focussing on the theory and praxis in William Forsythe’s work“ vom 15.3.2014, Länge: 38 Minuten, in: https://www.youtube.com/watch?v=gjxkAD_52BU (letzter Zugriff: 22.10.2014)
- DeSingel Internationale Kunstcampus: „Freya Vass-Rhee interviews William Forsythe. Focussing on the theory and praxis in William Forsythe’s work“ vom 15.3.2014, Länge: 27 Minuten, in: <https://www.youtube.com/watch?v=if2mlukMy9o> (letzter Zugriff: 22.10.2014).

Figgis, Mike: „William Forsythe and the Ballett Frankfurt. Just dancing around“, 1997, Länge: 51 Minuten, in:
<http://vimeo.com/31326678> (letzter Zugriff: 11.9.2014).

Goethe Institut Budapest: „Synchronous Objects. An interview with Nora Zuniga Shaw by Annamária Szoboslai“ vom 5.4.2011, Länge: 9 Minuten, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=TspPBoF26pM&list=PL6F9362DF9BC4A371> (letzter Zugriff am 28.12.2014).

Verzeichnis der Publikationen von William Forsythe und The Forsythe Company

Forsythe, William/ZKM Karlsruhe (Hg.): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM und Booklet), Ostfildern: Hatje Cantz 1999.

One Flat Thing, reproduced, Regie: Thierry de Mey, D 2006, Produktion: ARTE France, MK2TV, Forsythe Foundation, The Forsythe Company, Arcadi, in Zusammenarbeit mit Charleroi/Danses, Länge: 26 Minuten. (ARTE: Videoaufzeichnung der Sendung vom 27.9.2006).

The Forsythe Company: www.theforsythecompany.com (letzter Zugriff: 28.12.2014).
Information zum Wechsel der künstlerischen Leitung der Forsythe Company:
www.theforsythecompany.com/jacopogodani.html

Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced: synchronousobjects.osu.edu (letzter Zugriff: 28.12.2014).

Introduction: The Dance – The Data – The Objects
synchronousobjects.osu.edu/content.html

The Dance (komplettes Video von *One Flat Thing, reproduced*)
synchronousobjects.osu.edu/content.html#/TheDance

Themes, Improv Chris, Improv Cyril, und Improv Roberta
synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex

Cueing
synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueScore
synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations

Alignments
synchronousobjects.osu.edu/content.html#/AlignmentAnnotations

Anhang

Abstract Deutsch

In dieser Arbeit werden jene improvisatorischen Verfahren untersucht, die William Forsythe im Verlauf von über 30 Jahren choreographischer Praxis in Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern des bis 2004 bestehenden Ballett Frankfurt sowie der danach gegründeten Forsythe Company entwickelt hat. Die von ihm herausgegebene CD-ROM *Improvisation Technologies* visualisiert seinen Zugang zu einer Bewegungsreflexion, die auf dem Dekonstruieren des klassischen Ballettvokabulars beruht. Forsythes Grundsatz ist, dass Improvisation und letztlich auch das Tanzen von jedem Punkt aus beginnen kann, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Die Umsetzung dessen basiert auf einem geometrischen Verständnis der Zusammenhänge von einzelnen Körperteilen und mündet in komplexen Konstrukten von Verschiebungen und Verdrehungen der Gliedmaßen und Umkehrungen des Fokus. Die Tänzerinnen und Tänzer entscheiden im Rahmen von improvisatorischen Operationen selbst, wie sie sich zu den Gegebenheiten des jeweiligen Moments während der Aufführung positionieren. Forsythe hebt durch diese Arbeitsweise die Hierarchie zwischen Choreograph und Ensemble auf und macht die Tanzenden damit zu Co-AutorInnen.

Anhand der Choreographie *One Flat Thing, reproduced* und der damit als Basismaterial operierenden Internetplattform *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* zeigt sich, dass hier improvisatorische Strategien benutzt werden, um kontrapunktische Bewegungsverläufe zu erzeugen. Durch das Verwenden von solchen Strukturen bildet sich ein System heraus, das sich selbst vorantreibt und organisiert. In *Synchronous Objects* werden diese über computeranimierte Grafiken sichtbar gemacht und geben Einblick in die Struktur von choreographischem Denken.

Stücke wie *One Flat Thing, reproduced* reflektieren einen alternativen Umgang mit Regeln, die nicht über Machtstrukturen ausgewiesen werden. Gleichzeitig werden diese auch nicht ausgeblendet, wie es in einem anarchistischen System der Fall wäre. Sie sind im Gegenteil sehr präsent als wesentlicher Bestandteil des Systems, das ohne sie nicht existieren würde. Das Besondere ist, dass dieses Paradox mit künstlerischen Mitteln darstellbar ist. So kann darüber reflektiert werden, wie Strukturen funktionieren, die nicht über Macht gesteuert werden, sondern sich selbst regulieren. Die Forsythe Company führt hier durch den gezielten Einsatz von Improvisation aus tänzerischer Perspektive exemplarisch vor, wie ein solches Vorhaben erfolgreich umsetzbar ist.

Abstract English

The topic of this paper is to analyse the improvisational tasks which William Forsythe and his dancers have collaboratively developed over the last 30 years of their choreographic practice. The CD-ROM *Improvisation Technologies*, edited by the artist and the ZKM Karlsruhe, is an outcome of this research and a visualisation about his approach to reflecting movement by deconstructing classical ballet vocabulary. According to Forsythe, dance improvisation can start from any point to which the attention is being drawn to. The dancers do that by internalising imaginations of geometrical relations of their bodies' limbs. This leads to complex structures of shiftings and twists of extremities and focus inversions. The dancers decide within the framework of these improvisational operations how they position themselves towards the actual conditions throughout the performance. With this method Forsythe sets aside with the traditional hierarchy between choreographer as creator and the ensemble as executors and turns the dancers into coauthors.

By analysing the choreography *One Flat Thing, reproduced* and the related internet platform *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, it becomes evident that the improvisational strategies used in this piece create contrapuntally dominated movement structures. This leads to the apparent effect of an autonomously self-organised system of moving bodies in a defined space. In *Synchronous Objects* these choreographic structures are visualised by computeranimated graphics and thus give an insight into the structure and organisation of choreographic thinking.

Dance pieces like *One Flat Thing, reproduced* reflect an alternative use of rules, which are not disclosed by power structures. At the same time they are not ignored like it would be common for anarchistically organised systems. On the contrary, by being an essential part of the system, which would not even exist without those structures, they become very present. The special thing about this paradox is that it can be revealed through artistic means. Therefore it is possible to reflect on the functions of certain organisational, not power-regulated but self-regulated structures. From a dance point of view, the Forsythe Company demonstrates the specific use of improvisation for the successful implementation of such an intention.

Lebenslauf

Ausbildung

- 2014 Verfassen der Diplomarbeit
- 2004 Lehrgang ORF Radiowerkstatt, Gutenstein, NÖ
- seit 1998 Tanzausbildung (Contemporary Jazz, Improvisation, Modern Dance, Ballett, Stepptanz, Franklin-Methode, TaKeTiNa)
- seit 1996 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien (mit beruflicher Unterbrechung)
- 1988 – 1996 Bundesgymnasium, Neunkirchen, NÖ

Beruflicher Werdegang

- 2012 – 2013 Lektorat (Tanz) am Institut für Schauspiel und Schauspielregie – Max Reinhardt Seminar, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
Erasmus-Lehrendenmobilität: Tanzassistenz (Stepptanz), Akademie für Musik und Theater, Vilnius/Litauen
- seit 2009 persönliche Assistenz von ao. Univ.-Prof. Mag. Martina Sagmeister (Seminar-Organisation und Tanzassistenz), Wien
Lektorat (Kinderbuch, Textsorten für Webseiten)
Archivtätigkeit und Aufbau einer Präsenzbibliothek, NÖ
- 2008 – 2009 Produktionsleitung bei theatercombinat, Wien
- 2007 Performerin im Steppchor in den Produktionen *turn terror into sport* und *coriolan*, Regie: Claudia Bosse, theatercombinat, Wien
- 2001 – 2006 Assistenz der Geschäftsführung, Kundenbetreuerin und Texterin im Bereich Public Relations bei AiGNER PR, Wien
- 2000 Produktionsassistenz und Sprechrolle in Ö1-Hörspielproduktion *Requiem. Den Verschwiegenen*, Regie: Götz Fritsch, Wien
Praktikum bei Ö1, Wien
Tutorium am Institut für Soziologie, Universität Wien
- 1998 Produktionsassistenz bei Kurzfilm *Schostakovitsch No. 67*, Regie: Paul Landauer, Wien