

BALLETT
ZÜRICH



FORSYTHE

BEGLEITMATERIALIEN
FÜR DEN UNTERRICHT

Inhalt

- 4 Forsythe Besetzung
- 5 Vorbemerkungen
- 6 Portrait Ballett Zürich
- 8 Einführung
- 10 William Forsythe
 - 12 William Forsythe beim Ballett Zürich
 - 13 Zur Bedeutung von William Forsythes Werk
- 14 Kreative Partner sind das Wichtigste
 - Gespräch mit dem Choreografen William Forsythe
- 19 Improvisation Technologies
 - Ein Wahrnehmungstraining für Tänzer und Nicht-Tänzer
- 21 Kontrapunkt - Counterpoint
- 22 The Second Detail
- 24 Approximate Sonata
- 26 One Flat Thing, reproduced
- 30 Sobald ich weiss, es geht nicht, will ich es machen
 - Gespräch mit dem Komponisten Thom Willems
 - 32 Lebenslauf von Thom Willems
- 33 Tänzer/innen aus der ganzen Welt
- 34 Ideen für den Unterricht
 - 34 Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen
 - 36 Was ist zeitgenössischer Tanz?
 - 39 Schreibe deine Kritik des Balletts
- 41 Kleines Tanzlexikon
 - Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne
- 45 Merkblatt
 - Zum Vorstellungsbuch im Opernhaus Zürich
- 45 Literatur, Musik, Links und Quellenangaben

Forsythe

Ballettabend mit drei Werken des Choreografen William Forsythe

Zürcher Premiere: 11. Januar 2020

The Second Detail

| | |
|-----------------|---|
| Choreografie | William Forsythe |
| Musik | Thom Willems |
| Licht und Bühne | William Forsythe |
| Kostüme | Yumiko Takeshima, Issey Miyake |
| Einstudierung | Noah Gelber, Amy Raymond |
| Uraufführung | 20. Feb. 1991, The National Ballet of Canada, Toronto |
| Länge | 25 Minuten |
| Tänzer/innen | Giulia Tonelli, Elena Vostrotina, Aurore Lissitzky, Meiri Maeda, Elizabeth Wisenberg, Francesca Dell'Aria, William Moore, Jonah Cook, Wei Chen, Mark Geilings, Gary Solan, Alexander Jones, Jesse Fraser, Anna Khamzina |

Approximate Sonata

| | |
|--------------------------------|--|
| Choreografie | William Forsythe |
| Musik | Thom Willems |
| Licht und Bühne | William Forsythe |
| Kostüme | Stephen Galloway |
| Einstudierung | Stefanie Arndt |
| Uraufführung | 20. Januar 1996, Ballett Frankfurt |
| Premiere überarbeitete Version | 4. Juli 2016, Ballet de l'Opéra de Paris |
| Länge | 25 Minuten |
| Tänzer/innen | Katja Wünsche, Matthew Knight, Raffaella Queiroz, Jan Casier, Anna Khamzina, Esteban Berlanga, Elena Vostrotina, Cohen Aitchison-Dugas |

One Flat Thing, reproduced

| | |
|-----------------|--|
| Choreografie | William Forsythe |
| Musik | Thom Willems |
| Licht und Bühne | William Forsythe |
| Kostüme | Stephen Galloway |
| Einstudierung | Ayman Harper, Thierry Guideroni |
| Uraufführung | 2. Februar 2000, Frankfurter Ballett |
| Länge | 20 Minuten |
| Tänzer/innen | Giulia Tonelli, Katja Wünsche, Meiri Maeda, Sunjung Lim, Michelle Willems, Constanza Perotta, Mark Geilings, Dominik Slavkovsky, Wei Chen, Lucas Valente, Cohen Aitchison-Dugas, Jesse Fraser, Luca Afflitto, Esteban Berlanga |

Vorbemerkungen

Der dreiteilige Ballettabend *Forsythe* ist eine Hommage des Balletts Zürich an William Forsythe, einer der wichtigsten und kreativsten Choreografen der heutigen Zeit und ein wichtiger Erneuerer des klassischen Balletts. Anlass ist sein 70. Geburtstag Ende 2019. Bereits in den 1970er-Jahren revolutioniert Forsythe den Tanz mit einer unerwarteten Weiterentwicklung des akademischen Balletts, indem er den menschlichen Körper völlig aus dem traditionellen Schema des klassischen Balletts befreit. Das Tanzvokabular bereichert er um Formen, die zuvor als fehlerhaft galten. Auf faszinierende Weise werden Bewegungen verdreht, verbogen, zerlegt und – neu zusammengesetzt – in einen anderen Raum gestellt. Das Ballett Zürich setzt seine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk William Forsythes fort und feiert den amerikanischen Choreografen mit einer Hommage aus drei wegweisenden Stücken.

Der Ballettabend *Forsythe* präsentiert drei herausragende Stücke des Choreografen William Forsythe: *The Second Detail*, *Approximate Sonata* und *One Flat Thing, reproduced*. Die Musik der drei Stücke ist von Thom Willems, der schon seit Jahrzehnten elektronische Klänge zu Forsythes' choreografischen Werken entwickelt

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballettabend *Forsythe* richten sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung des Balletts besuchen und diese vor- oder nachbereiten möchten.

In diesen Materialien finden Sie Hintergrundinformationen zum Ballettabend *Forsythe* und zum Choreografen William Forsythe. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zum Ballettabend *Forsythe* haben oder wenn Sie uns Ihre Kritik und Anmerkungen mitteilen möchten, können Sie sich gerne mit mir in Verbindung setzen. Ich freue mich auf Ihre Rückmeldungen und wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern einen anregenden Besuch im Opernhaus Zürich!

Kontakt:

Bettina Holzhausen

Ballettvermittlung | Tanzpädagogik

Mail: bettina.holzhausen@opernhaus.ch

Tel. 044 259 58 26

www.opernhaus.ch

Portrait Ballett Zürich

Das Ballett Zürich ist die grösste professionelle Ballettcompagnie der Schweiz. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird auch auf internationalen Gastspielen (u.a. in Israel, Kolumbien, Spanien, Deutschland und beim Edinburgh Festival) gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Compagnie von ihren Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary, Uwe Scholz, Bernd Bienert und Heinz Spoerli geprägt.

Seit 2012/13 ist Christian Spuck Direktor des Balletts Zürich. Unter seiner Leitung pflegt die Compagnie die gewachsenen Traditionen des Ensembles, setzt gleichzeitig aber auch neue künstlerische Akzente. Ballett als Kunstform wird in Zürich in seiner ganzen stilistischen Bandbreite erlebbar. Dabei spielen vor allem Uraufführungen eine wichtige Rolle. Wayne McGregor, Edward Clug, Marco Goecke, Douglas Lee und Filipe Portugal kreierten neue Stücke für die Compagnie. Christian Spuck ergründet nicht nur neue Wege für das abendfüllende Handlungsballett, sondern widmet sich auch genreübergreifenden Ausdrucksformen, so z.B. in einer als Koproduktion von Oper und Ballett Zürich realisierten Inszenierung des Verdi-Requiems. Für die stilistische Vielfalt des Repertoires, die dem klassischen Repertoire ebenso verpflichtet ist wie dem modernen Tanz, stehen die Namen weiterer international renommierter Choreografen wie William Forsythe, Jirí Kylián, Hans van Manen, Sol León/Paul Lightfoot, Ohad Naharin, Jacopo Godani, Mats Ek, Patrice Bart und Martin Schläpfer. Ein enthusiastisches internationales Echo fand 2016 die Rekonstruktion der Schwanensee-Originalchoreografie von Petipa/Iwanow aus dem Jahr 1895 durch Alexei Ratmansky.

2001 wurde das Junior Ballett gegründet. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt trainieren hier gemeinsam mit den Mitgliedern des Balletts Zürich, tanzen mit ihnen in ausgewählten Vorstellungen des Repertoires und präsentieren sich regelmässig in eigens für sie zusammengestellten Programmen. Alle zwei Jahre findet seit 2012 die Reihe *Junge Choreografen* statt, in deren Mittelpunkt die Förderung des choreografischen Nachwuchses steht.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Einführungsmatineen, Werkeinführungen vor den Vorstellungen, Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte. Begeisterte Resonanz finden seit 2015 die jährlich stattfindenden Bühnenprojekte mit Jugendlichen auf der Studiobühne des Opernhauses: #Romeo_Julia, #Sandmann, #Rituals, #Faust und #Giselle



Einführung

Am 30. Dezember 2019 feiert William Forsythe seinen 70. Geburtstag. Weltweit wird er als einer der kreativsten und intelligentesten Erneuerer der Tanz-Tradition geschätzt. Bereits in den 1970er-Jahren revolutioniert Forsythe den Tanz mit einer unerwarteten Weiterentwicklung des akademischen Balletts, indem er den menschlichen Körper völlig aus dem traditionellen Schema des klassischen Balletts befreit. Das Tanzvokabular bereichert er um Formen, die zuvor als fehlerhaft galten. Auf faszinierende Weise werden Bewegungen verdreht, verbogen, zerlegt und – neu zusammengesetzt – in einen anderen Raum gestellt. Das Ballett Zürich setzt seine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk William Forsythes fort und feiert den amerikanischen Choreografen mit einer Hommage aus drei wegweisenden Stücken.

The Second Detail, 1991 für das National Ballet of Canada kreiert, ist als eine der frühen Arbeiten Forsythes weltweit in das Repertoire vieler klassischer Compagnien eingegangen. Auf einem pulsierenden, elektronischen Klangteppich von Thom Willems ereignet sich ein analytisches Spiel

mit der Geometrie des klassischen Tanzes, das die Protagonisten an die Grenzen ihres Gleichgewichtssinns und ihrer Beweglichkeit führt.

In der minimalistischen *Approximate Sonata* von 1996 befragt Forsythe mit vier Paaren den klassischen Pas de deux auf seine Gültigkeit. Das Ballett Zürich zeigt das Stück in der 2016 von Forsythe erstellten Pariser Neufassung.

One Flat Thing, Reproduced – im Jahr 2000 mit dem Ballett Frankfurt uraufgeführt – steht am Ende des dreiteiligen Ballettabends und erweitert das Spektrum von Forsythes Ballett-Erforschungen um eine weitere Facette: Inspiriert von Büchern über Expeditionen zum Südpol, entwickelt Forsythe hier eine sich immer mehr verdichtende Choreografie, die

ihren Höhepunkt im scheinbaren Chaos der Körper inmitten von zunächst perfekt angeordneten 20 Tischen findet. Der Choreograf vergleicht diese Tische mit Eis – glatt und unvorhersehbar gefährlich. Wiederum zu Musik von Thom Willems, ist *One Flat Thing, Reproduced* eine atemberaubende Choreografie des Pulsierens und Sich-Verlierens.



3



4



5

William Forsythe

William Forsythe ist seit über 45 Jahren auf dem Gebiet der Choreografie tätig und gilt als einer der weltweit führenden Choreografen. Seine Werke haben die Praxis des Balletts aus der Identifikation mit dem klassischen Repertoire gelöst und zu einer dynamischen Kunstform des 21. Jahrhunderts transformiert. Forsythes tiefgreifendes Interesse an organisatorischen Grundprin-

zipien fand seinen Niederschlag in einem breitgefächerten Spektrum von Projekten in den Bereichen Installation, Film und internetbasierte Wissensentwicklung.

Aufgewachsen in New York, begann Forsythe seine Ausbildung bei Nolan Dingman und Christa Long in Florida. Er tanzte mit dem Joffrey Ballet und später mit dem Stuttgarter Ballett, dessen Hauschoreograf er 1976 wurde. In den folgenden sieben Jahren schuf er neue Werke für das Stuttgarter Ensemble und Ballettcompagnien in München, Den Haag, London, Basel, Berlin, Frankfurt/Main, Paris, New York und San Francisco. 1984 begann seine 20-jährige Tätigkeit als Direktor des Balletts Frankfurt, mit dem er Arbeiten wie *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990), *The Loss of Small Detail* (1991), *ALIE/N A(C)TION* (1992), *Eidos:Telos* (1995), *Endless House* (1999), *Kammer/Kammer* (2000) und *Decreation* (2003) schuf.

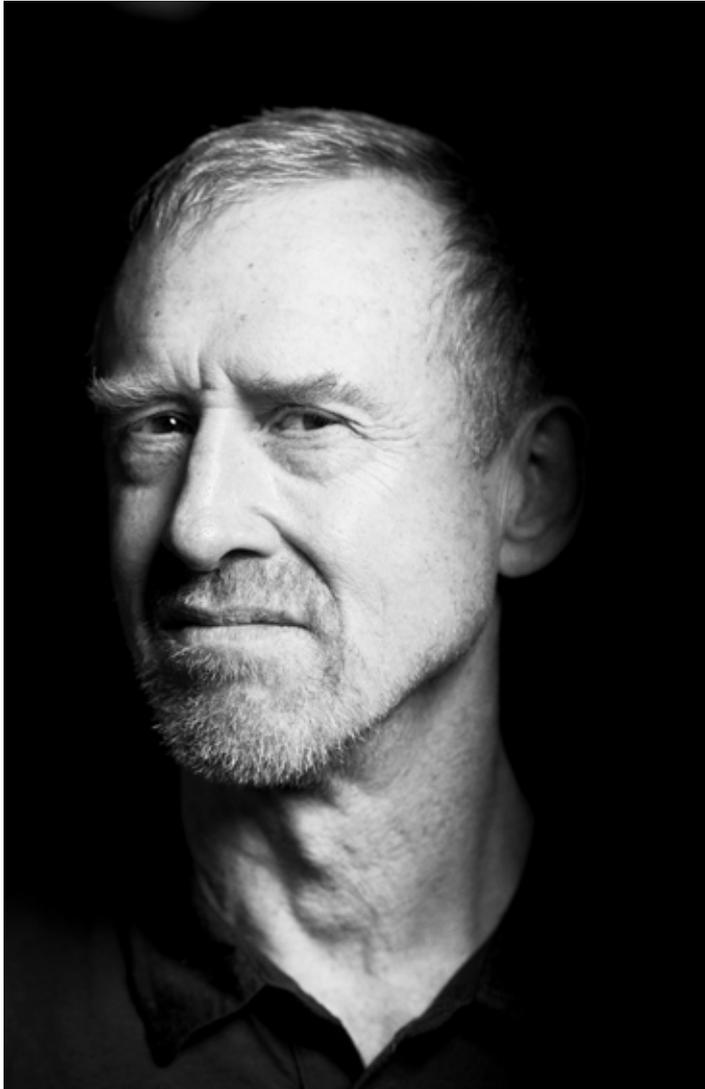
Nach der Auflösung des Balletts Frankfurt im Jahr 2004 formierte Forsythe ein neues Ensemble, *The Forsythe Company*, die er von 2005 bis 2015 leitete. Mit diesem in Frankfurt und Dresden beheimateten Ensemble entstanden u.a. die Werke *Three Atmospheric Studies* (2005), *You made me a monster* (2005), *Human Writes* (2005), *Heterotopia* (2006), *The Defenders* (2007), *Yes we can't* (2008/2010), *I don't believe in outer space* (2008), *The Returns* (2009) und *Sider* (2011). Forsythes jüngste Werke wurden ausschliesslich von dieser neuen Compagnie entwickelt und aufgeführt, während seine früheren Arbeiten einen zentralen Platz im Repertoire praktisch aller wichtigen Ballettensembles der Welt einnehmen, u.a. Mariinski-Ballett, New York City Ballet, San Francisco Ballet, National Ballet of Canada, Semperoper Ballett Dresden, Royal Ballet Covent Garden, Ballet de l'Opéra de Paris und Ballett Zürich.

In jüngster Zeit hat Forsythe Werke für das Ballett der Opéra de Paris (*Blake Works I*), das English National Ballet (*Playlist (Track 1, 2)*), das Boston Ballet (*Playlist (EP)*) sowie *A Quiet Evening of Dance* mit einer Gruppe ehemaliger Forsythe-Tänzer geschaffen, produziert vom Sadler's Wells Theatre (London).

Forsythe und seine Ensembles wurden mehrfach mit dem New Yorker Tanz- und Performance «Bessie» Award und dem englischen Laurence Olivier Award ausgezeichnet. 1999 wurde Forsythe von der französischen Regierung zum Commandeur des Arts et Lettres ernannt. Darüber hinaus wurden ihm der Hessische Kulturpreis, das Bundesverdienstkreuz, der Wexner Prize, der Goldene Löwe der Biennale Venedig, der Samuel H Scripps/American Dance Festival Award for Lifetime Achievement und der Grand Prix de la SACD verliehen.

Forsythe hat Architektur/Performance-Installationen als Auftragswerke für den Architekten/Künstler Daniel Libeskind in Groningen, ARTANGEL in London, Creative Time in New York und die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden entwickelt. Zu diesen von Forsythe als *Choreographic Objects* bezeichneten Werken zählen u.a. *White Bouncy Castle* (1997), *City of Abstracts* (2000),

6



The Fact of Matter (2009), *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 2* (2013), *Black Flags* (2014), *Underall* (2017) und *Unsustainables* (2019). Seine Performance-, Film- und Installationsarbeiten werden in zahlreichen Museen und Ausstellungen gezeigt, u.a. auf der Whitney-Biennale New York, beim Festival d'Avignon, im Musée du Louvre in Paris, in der Pinakothek der Moderne München, bei 21_21 Design Sight in Tokio, im Wexner Center for the Arts in Columbus (Ohio), in der Tate Modern in London, der Hayward Gallery, im MoMA New York, am ICA Boston, bei der Biennale Venedig, im Museum für Moderne Kunst Frankfurt, bei der Biennale of Sydney, im ICA Boston, der Sesc Pompeia in São Paulo und im Museum Folkwang in Essen.

In Zusammenarbeit mit Medienspezialisten und Pädagogen entwickelt Forsythe neue, innovative Ansätze der Tanzdokumentation, -forschung und -lehre. Seine CD-ROM *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* wird weltweit in professionellen Compagnien, Tanzhochschulen, Universitäten, der Postgraduierten-Ausbildung von Architekten und in Schulen eingesetzt. 2009 wurde *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* vorgestellt, eine digitale, webbasierte Partitur, die zusammen mit der Ohio State University entwickelt wurde. Sie zeigt die Organisationsprinzipien der Choreografie und führt vor, wie sie auch im Rahmen anderer Disziplinen verwendet werden können. *Synchronous Objects* stellte das Pilotprojekt im Rahmen von Forsythes *Motion Bank* dar, einer Forschungsplattform zur Erstellung und Erforschung digitaler Tanzpartituren in Zusammenarbeit mit Gastchoreograf*innen.

Als Pädagoge wird William Forsythe regelmässig von Universitäten und Kulturinstitutionen für Vorlesungen und Workshops eingeladen. 2002 war er Gründungsmentor im Bereich Tanz der Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. Forsythe ist Ehrenmitglied des Laban Centre for Movement and Dance in London und Ehrendoktor der Juilliard School in New York. Derzeit ist Forsythe Professor für Tanz und Künstlerischer Berater des Choreografischen Instituts an der University of Southern California Gloria Kaufman School of Dance.

Text: Michael Küster, Programmheft Forsythe



7: *Human Writes*: Performance, Uraufführung Schauspielhaus Zürich (2005)

8: *The Fact of Matter*: Choreographic Object für die Biennale in Venedig (2009)

William Forsythe beim Ballett Zürich

| | | |
|---------|--------------------------------------|--------------------|
| 1984/85 | Love Songs | 10. März 1985 |
| 1986/87 | Urlicht | 31. Mai 1987 |
| 1996/97 | In the Middle, Somewhat Elevated | 23. März 1997 |
| 1998/99 | Pas de deux aus «Herman Schmerman» | 6. September 1998 |
| 2008/09 | Artifact | 30. August 2008 |
| 2011/12 | The Vertiginous Thrill of Exactitude | 2. September 2011 |
| 2012/13 | New Sleep | 16. Februar 2013 |
| 2014/15 | workwithinwork | 17. Januar 2015 |
| 2015/16 | In the Middle, Somewhat Elevated | 30. September 2015 |
| 2016/17 | Quintett | 11. Februar 2017 |
| 2019/20 | Ballettabend «Forsythe» | 11. Januar 2020 |



9 (o.l.): *Artifact* (2008),
 10 (o.r.): *In the Middle, Somewhat elevated* (1997),
 11 (m.l.): *New Sleep* (2013),
 12 (u.l.): *workwithinwork* (2015),
 13 (u.r.): *Quintett* (2017)



Zur Bedeutung von William Forsythes Werk

Choreografie ist für Forsythe eine Form des Denkens, die weit über die Bühnen hinausgeht und die Menschen auch in alltäglichen Zusammenhängen erreichen kann. Umgekehrt ist ihm die Bühne ein Experimentierfeld, in dem er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln arbeiten kann, um die Wahrnehmung von dem zu verändern, was Ballett und Tanz ist und sein kann.

(Gerald Siegmund: *William Forsythe*, 2004)

William Forsythe ist einer der wichtigsten Choreografen der heutigen Zeit. Er hat in den letzten über 30 Jahren basierend auf dem System des klassischen Balletts eine einzigartige Bewegungssprache entwickelt und damit das Ballett in eine dynamische Kunstform des 21. Jahrhunderts transformiert. Choreografie ist für ihn eine Form des Denkens. Er versteht die Bühne als Experimentierfeld, in dem er die Wahrnehmung des Zuschauers herausfordern kann. Das kann etwa dadurch geschehen, dass er das Vokabular des klassischen Tanzes dekonstruiert und neu zusammensetzt, oder indem er Figuren oder Schrittfolgen in einzelne Elemente zerlegt und diese wiederholt und variiert. Manchmal verschiebt er die Choreografie bewusst vom Zentrum an den Rand der Bühne oder unterbricht ihren Fluss durch Blackouts oder fallende Vorhänge.

Die in der Ballettwelt noch heute typische Beziehung zwischen Choreograf und Tänzer: Der Tänzer tut, was der Choreograf sagt, hat Forsythe schon in den 1980er Jahren auf den Kopf gestellt: Seine Tänzer werden aktiv in den Kurationsprozess eingebunden. Übrigens gab es in Forsythes Ballett Frankfurt auch keine Hierarchie in der Kompanie (Solisten und Gruppe), sondern alle Tänzerinnen und Tänzer waren gleichgestellt. Die Tänzer sollten ihre Körper zu Instrumenten des Denkens machen. Dazu hat Forsythe über die Jahre mit seinen Tänzern ein Improvisationssystem entwickelt, das in Form einer CD-Rom auch öffentlich zugänglich ist (*Improvisation Technologies*) (s. S. 19–20). Sein tiefgreifendes Interesse an organisatorischen Grundprinzipien hat ihn dazu geführt, ein breites Spektrum von weiteren Projekten in den Bereichen Installation, Film und internetbasierte Wissensentwicklung zu realisieren (s. diverse Links am Ende dieses Kapitels).

Für Forsythe ist Ballett eine Sprache, ein «Wissenskorpus» aus der Vergangenheit. Als zeitgenössischer Choreograf, so Forsythes Ansicht, kann es nicht darum gehen, das Ballettvokabular korrekt zu buchstabieren. Ihm geht es um den kreativen Umgang mit dieser Sprache; sie soll im Jetzt hinterfragt, neu angeordnet und verändert werden.

Literatur und Links:

- Website über William Forsythes Choreographic Objects: www.williamforsythe.com
- Website *Synchronous Objects*: umfassende Analyse und spannende Visualisierungen der Choreografie *One Flat Thing, reproduced*: <https://synchronousobjects.osu.edu>
- William Forsythe: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM und Begleitheft), Hatje Cantz Verlag, 1999 (4. Auflage 2012).
- Playlist mit allen Videos der CD-Rom (1999): www.youtube.com/user/GrandpaSafari/videos
- Website des Forschungsprojekts *Motion Bank*: motionbank.org

Kreative Partner sind das Wichtigste

Ein Gespräch mit dem Choreografen William Forsythe

William, du feierst deinen 70. Geburtstag mit dem Ballett Zürich. Welche Bedeutung hat so ein Jubiläum für dich?

Ehrlich gesagt, messe ich solchen Jubiläen keine so grosse Bedeutung bei. Dennoch sind es Momente, in denen mir bewusst wird, dass mir nicht mehr unendlich viel Zeit bleibt. Das Leben erstreckt sich nicht endlos vor mir, aber diesen Gedanken hatte ich schon mit Ende 50. Schön ist, dass dieses Bewusstsein der eigenen Endlichkeit und das Altern auch eine gewisse Freiheit mit sich bringen.

Ist es nicht eher eine Zeit der wachsenden Beschränkung?

Körperlich vielleicht. Geistig ist es mir zum Glück noch nicht aufgefallen.

Wir treffen uns in Essen, wo das Museum Folkwang eine Auswahl deiner «Choreographic Objects» zeigt. Diese «Choreografischen Objekte» sind in den letzten Jahren sehr wichtig für dich geworden. Was kann man sich darunter vorstellen?

«Choreographic Objects» ist ein Begriff, den ich erfunden habe. Er bezieht sich auf choreografische Vorgänge, die sich ausserhalb des menschlichen Körpers abspielen. Der Rezipient eines «choreografischen Objekts» ist immer ein Mensch, ein Zuschauer, ein Betrachter. Aber von ihm werden keine Ballettkenntnisse erwartet. Grundlage eines «choreografischen Objekts» ist immer eine

Idee, die Bewegung oder ein Handeln einschliesst und den Betrachter zum sich selbst organisierenden «choreographic subject» werden lässt. Raumbezogene Installationen lassen den Betrachter unerwartet selbst zum Akteur werden. Choreografie muss nicht notwendigerweise mit Tanz verknüpft sein.

In den vielen Ausstellungen, die du auf der ganzen Welt mit diesen «Choreographic Objects» veranstaltest, war eindrücklich zu sehen, dass in ihrer Art ganz unterschiedliche Werke unter diesem Begriff firmieren. Was verbindet diese Werke?

Es handelt sich immer um Choreografien und nicht um Bildende Kunst. Bildende Kunst verfolgt andere Absichten. Meine Objekte fokussieren sich auf die Analyse von Bewegung. Sie sind verbunden durch ihre präzise Interaktion mit dem Raum und die konzeptionelle Zielsetzung, den Betrachter in eine spezifische Bewegung zu versetzen oder ihn zu einem Handlungsablauf zu veranlassen, d.h. ihn zu choreografieren.

Welche Rolle spielt der performative Aspekt dabei?

Ich verwende in dem Zusammenhang lieber den Begriff der «execution». Es gibt immer eine bestimmte Art der Ausführung. «Performance» klingt mir zu sehr nach Theater oder Performance Art. Das ist es absolut nicht. Es handelt sich wirklich um Ausführungen einer Idee.

14





Es ist also kein Grenzbereich zwischen Choreografie und Bildender Kunst ...

Nein. Es ist ausdrücklich Choreografie. Ich bin nur an Choreografie interessiert. Diese Ausstellungstätigkeit nahm ihren Anfang mit Arbeiten, die im Kontext der Zusammenarbeit mit dem Architekten Daniel Libeskind entstanden sind. Von Seiten der Bildenden Kunst bemerke ich seit einiger Zeit Interesse an Tanz und Choreografie. Die Whitney Biennale hat vor einigen Jahren einen Tanzfilm von mir in ihre Ausstellung aufgenommen, und seitdem habe ich auf mehreren Kontinenten ausgestellt.

Wann genau ist der Tanz in dein Leben getreten?

Da muss ich fünf gewesen sein. Auf einer Party meiner Eltern habe ich allein, also ohne Partner, vorgeführt, wie Fred Astaire und Ginger Rogers miteinander tanzen. So hat alles angefangen.

Du hast das New York der 60er Jahre erlebt, das damals ein Schmelztiegel für alle Arten von Kunst gewesen ist. Hast du dich in dieser Zeit für alles interessiert, was um dich herum passierte, oder ging das damals schon ganz dezidiert in Richtung Tanz?

Ich war von Beginn an sehr fokussiert auf Ballett. Das lag auch daran, dass ich in diesen New Yorker Jahren sehr in der Schwulen-Szene der Lower East Side verwurzelt war. Mein gesamtes Umfeld, fast alle meine Freunde waren schwul. Mit 19 habe ich kleine Ballettnummern und Party-Einlagen für die Transvestiten choreografiert. Das war eine einzige Party und für mich völlig selbstverständlich, es war mein Leben. Mein damaliger Mitbewohner hatte sein Atelier im gleichen Haus wie Andy Warhol, es war wirklich verrückt...

Amerika rückte dann für einige Zeit aus dem Blickfeld, als du nach Europa aufgebrochen bist. Wie kam es, dass du Anfang der 70er Jahre als Tänzer nach Stuttgart gegangen bist? 1973 gastierte das Stuttgarter Ballett an der Metropolitan Opera mit einer ganzen Reihe von Stücken. Darunter waren Onegin und Der Widerspenstigen Zähmung in der Choreografie von John Cranko. Das war so anders als alles, was damals in New York gezeigt wurde. Auch völlig anders als die Sachen von George Balanchine, von dem ich zu jener Zeit ganz besessen war. Es gab ein Vortanzen für das Stuttgarter Ballett, und der Einzige von den 250 Jungs, den sie am Ende genommen haben, war ich. I was very focused.

Wie hat sich deine Weltsicht durch diesen Wechsel nach Europa verändert?

Everything changed! Alles änderte sich. Ich kam mit 23 Jahren nach Europa und - bin immer noch hier! Ich staune immer wieder darüber, wie Amerika funktioniert, wenn ich dort bin. Es ist so völlig anders als Europa mit seinem System der Staats- und Stadttheater. Die Beziehung zum Publikum ist ganz anders, und auch Kultur hat eine völlig andere Wertigkeit. Es lässt sich schwer vergleichen, aber ganz sicher ist, dass keines meiner Werke - ich denke nur an Eidos:Telos, Artifact, Impressing the Czar oder Limb's Theorem - hätte in Amerika entstehen können. Undenkbar! Einen Abendfüller muss ich in Amerika heute innerhalb von drei Tagen auf die Bühne stellen. Auch daran gewöhnt man sich, denn auch unter diesen Bedingungen lässt sich immer noch viel Choreografie machen. Aber natürlich kann ich unter diesen Bedingungen nicht Eidos:Telos ansetzen, sondern entscheide mich für eines meiner traditionellen «ballet ballets». Die Komplexität, die das europäische System erlaubt, ist in Amerika undenkbar.



Erinnerst du dich an den Moment, als aus dem Tänzer der Choreograf William Forsythe wurde?

Nein. Schon mit 13 habe ich Musicals choreografiert, mit 17 ½ habe ich eher zufällig mit dem Ballett angefangen und von da an die ganze Zeit choreografiert. Im Grunde kann ich mich seit meinem 13. Lebensjahr an keine Zeit erinnern, in der ich nicht choreografiert hätte.

Auf Stuttgart folgt deine Zeit als Direktor des Balletts Frankfurt von 1984 bis 2004 und die anschliessende Periode mit deiner eigenen, in Dresden und Frankfurt beheimateten Forsythe Company. Was war das Besondere am Ballett Frankfurt?

Der Grund, 1984 nach Frankfurt zu gehen, war sehr pragmatisch: Meine Kinder sollten in den Kindergarten. Aber ich hatte da bereits eine enge Beziehung zur Oper Frankfurt. Seit 1981 hatte ich für die Compagnie gearbeitet, die damals von meinem Vorgänger Egon Madsen geleitet wurde. Die Frankfurter Bühne hat mich immer fasziniert, es ist für mich die schönste Bühne der Welt. Mit ihren Ausmassen von 50 x 50 Metern ist sie ein riesiger Spielplatz. Eine Landschaft, wie sie sonst nur in der freien Natur vorkommt, mit unendlichen Möglichkeiten. Klaus Zehelein, der spätere Intendant der Staatsoper Stuttgart, war damals Chef dramaturg in Frankfurt. Es war seine Idee, den Dirigenten Michael Gielen und mich als Ballettdirektor nach Frankfurt zu holen.

In der Rückschau gilt diese Periode als die «Goldenen Frankfurter Jahre». Sind sie das für dich auch?

Es waren tatsächlich einzigartige Jahre, zumal sie eben nicht nur auf Frankfurt beschränkt waren. Das Ballett Frankfurt hatte damals auch ein festes Standbein am Théâtre du Châtelet in Paris, und auch in Japan waren wir immer wieder zu Gast. Meine ganz wichtige Arbeitsbeziehung zum Modedesigner Issey Miyake ist in dieser Zeit entstanden. Die Zeit am Châtelet war äusserst interessant. In Paris findet von jeher ein immenser Austausch zwischen Mode, Bildender Kunst, Theater und Tanz statt. In unseren Aufführungen sass sämtliche Modedesigner, angesagten Künstler und Geistesgrössen, und man traf sich hinterher und ging zusammen essen. Ich erinnere mich zum Beispiel an ein Dinner mit dem Philosophen Jacques Derrida nach einer Aufführung von *ALIE/N:A(C)TION*, bei dem Derrida ganz entgeistert fragte: «What the hell was that?»

In diesen Frankfurter Jahren sind viele Stücke entstanden, die heute zum klassischen modernen Repertoire gehören. Was war wichtig in deiner Zusammenarbeit mit den Mitgliedern des Balletts Frankfurt? Was waren das für Leute, und wie muss man sich die Entstehung eurer Stücke vorstellen?

Wie immer im Tanz war das Ganze eine internationale Angelegenheit. Die Leute, mit denen ich arbeite, sind wahnsinnig wichtig für mich. Ich engagierte sie in der Absicht, kreative Partner zu finden. Das war auch mit Blick auf die Herkunft der Tänzerinnen und Tänzer spannend, das ethnische Profil des Balletts Frankfurt hat sich in meiner Direktionszeit komplett verändert. 40 Prozent der Compagnie 38 Ballett Zürich waren nicht weiss!

Ein Drittel war afro-amerikanischer Abstammung. Das war damals noch sehr ungewöhnlich für eine Ballettcompagnie, und auch heute fällt mir keine Compagnie in Europa oder Amerika ein, die so ein Profil hätte. Inzwischen ist es zur Regel geworden, Tänzer als gleichberechtigte Partner im choreografischen Prozess zu sehen, aber wir haben das vor fast vierzig Jahren schon so gemacht. Mein Modell war ein Phänomen, das in der Computertechnik als «parallel processing» bezeichnet wird. Ich erhoffte mir bessere künstlerische Ergebnisse, wenn nicht nur ich, sondern alle gemeinsam an der Lösung eines Problems arbeiten. Das im 19. Jahrhundert geprägte Ballettmodell wollte ich überwinden, durch die Dezentralisierung der Bühne, die Dezentralisierung des Kontrapunkts. Die Tänzerinnen und Tänzer, die ich in dieser Compagnie engagiert hatte, waren ausserordentliche «Bewegungsdenker». Ich habe zu ihnen gesagt: «Wenn ihr erwartet, dass ich für euch tanze, könnt ihr für mich choreografieren». Ich habe alles vorgemacht, und sie dann um ihre Meinung, eine «kinetic opinion», zu meinen Ausführungen gebeten. Sie haben ihren Kommentar zu meinen Ideen abgegeben. Manchmal war das zwingender als meine eigene Idee, dann haben wir das eben integriert. In diesem ständigen Dialog sind unsere Stücke entstanden.

Du hast von deiner Begeisterung für Balanchine gesprochen. In Frankfurt hat damals etwas stattgefunden, was diese Balanchine-Sprache weiterdenkt und neu ausgelotet hat.

Als Student in New York konnte ich zum Studentenpreis von einem Dollar so viel Balanchine sehen, wie ich wollte. Ich bin fast jeden Abend ins Ballett gegangen und habe mir Balanchine-Choreografien angesehen. Strukturell war das einfach meisterlich und handwerklich unschlagbar. Mit dem Begriff «Weiterentwicklung» bin ich deshalb vorsichtig. Balanchine war Jahrgang 1904, ich bin 1949 - also fast ein halbes Jahrhundert später - zur Welt gekommen. Meine Erfahrungen, meine Geschichte, mein Weltverständnis, mein Training und meine Prioritäten sind andere! Meine Perspektive auf Balanchine geht durch diesen Filter von Erfahrung hindurch. Ich habe lediglich versucht, den Fokus auf andere Aspekte wie die organisatorischen Prinzipien zu legen. Wie schon gesagt, habe ich dezentralisiert. Ich wollte theatralische Traditionen konterkarieren und habe jede Ebene einer Performance als potenziell kontrapunktische Ressource betrachtet.

Nach der Auflösung des Balletts Frankfurt hast du 2005 die eigene Forsythe Company gegründet. Wie unterscheiden sich die Stücke aus diesen Jahren von jenen für das Ballett Frankfurt?

Wir standen vor der völlig neuen Situation, dass es von nun an keinen Etat für Spitzenschuhe mehr gab. Ich musste mich entscheiden, ob ich entweder Spitzenschuhe und fünf Tänzer oder keine Spitzenschuhe und sechzehn Tänzer zur Verfügung haben wollte. Meine Entscheidung in diesem Punkt war ganz klar, denn mehr denn je war ich an der Zusammenarbeit mit diesen aussergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeiten interessiert. Deshalb dienten die Stücke aus jener Zeit einzig und allein dem Zweck, das Talent dieser Künstler zu bedienen. Das waren Leute wie Roberta Mosca, Amancio Gonzalez, Jone San Martin, Cyril Baldy...

hochgradig individuelle Künstler, bei denen Ballett zwar noch als Bezugsseite vorhanden, aber nicht mehr - wie noch im Ballett Frankfurt - die alles entscheidende Qualität war.

Ab 2015 ohne eigene Compagnie zu sein, war dann sicher ein völlig neues Lebensgefühl...

Das Einzige, was ich gefühlt habe, war Erleichterung. Wenn ich heute, ganz gleich an welchem Ort, meine lieben Kollegen Direktoren sehe, muss ich lachen, weil ich ihre nie ganz einfache Situation nur zu gut verstehe.



War mit dem Direktor-Sein eine Einschränkung von Kreativität verbunden?

Überhaupt nicht! Wenn man Direktor und Choreograf ist und eine gute Verwaltung hat, kann das fantastisch sein. Man wählt die Künstler nach seinen Bedürfnissen aus und steht damit auch in der Pflicht, einen Schritt weiter zu gehen, weil man das Interesse und die Neugier seiner Tänzerinnen und Tänzer befriedigen muss. Es sind die Künstler, die einen voranbringen, nicht man selbst!

Machst du dir Gedanken um das Weiterleben deiner Stücke?

Um die Ballette mache ich mir keine Sorgen. Ich glaube, dass sie gut überleben können. Die anderen Sachen muss man einfach hinter sich lassen. Stücke wie *Kammer/Kammer*, *Eidos:Telos* oder *The Loss of Small Detail* hatten ein grosses Publikum, aber sie waren in starkem Masse darstellerabhängig und sind auch technisch nicht reproduzierbar, weil viele Unterlagen nicht mehr auffindbar sind. Doch der Gedanke dieses Verschwindens berührt mich überhaupt nicht. Die Vorstellungen waren fantastisch, und die Darsteller waren das A und O bei der Sache. Die Stücke an sich vermisse ich nicht. Was mir fehlt, sind die Künstler, die Aufführungen. Dennoch finde ich es völlig normal, diese Stücke loszulassen und nicht an ihnen zu hängen.

Vielleicht resultiert diese Gelassenheit aber auch aus dem Umstand, dass du dich ausführlich mit der Theorie des Tanzes beschäftigt hast. Die von dir veröffentlichte DVD *Improvisation Technologies* zum Beispiel hat eine grosse Resonanz gefunden.

Die auf dieser DVD vereinten Techniken betrachte ich vor allem als eine Ermutigung, den eigenen Körper auszuprobieren und zu sehen, was man mit ihm alles anstellen kann. Improv Tech wird erstaunlicherweise von Breakdance- und Hiphop-Tänzern genutzt. Sie haben mir erzählt, dass sie es für die Lösung organisatorischer Probleme in ihren Choreografien verwenden. Ich

bin froh, dass sich da ein neues Publikum gefunden hat. Es ist einfach alles im Fluss.

Das Programm des dreiteiligen Abends, den das Ballett Zürich Anfang 2020 herausbringt, vereint drei ganz unterschiedliche Forsythe-Stücke. Wie ist es zustande gekommen?

In Gesprächen mit Christian Spuck haben wir sehr pragmatisch überlegt: Was ist probentechnisch möglich? Mir liegt immer viel daran, dass ich ausreichend Zeit habe, mit den Tänzerinnen und Tänzern zu arbeiten. Und natürlich müssen sie genügend Vorbereitungsurlaub bekommen, damit sie sich in den Proben mit den Ballettmeistern das choreografische Material wirklich zu Eigen machen können. Sonst macht das Ganze keinen Sinn. Die Tänzer sollen ein Verständnis für das entwickeln, was sie tun.

***The Second Detail* ist das älteste der Stücke, entstanden 1991 in Kanada...**

Ich habe es dort gerade mit der gleichen Truppe wiederaufgenommen, natürlich mit neuen Tänzern. Es war ursprünglich als zweiter Teil eines abendfüllenden Programms, *The Loss of Small Detail*, konzipiert und war in diesem Rahmen sozusagen das zweite «Detail»-Stück. Es ist ein sehr kontrapunktisches, in der klassischen Tradition stehendes Ballett. Eine Lektion in Neoklas-



fluss mehr auf die Struktur des Tanzes, sondern steht als Komposition völlig autonom neben der Choreografie.

***One Flat Thing, reproduced* eröffnet Tänzern und Publikum nochmals einen völlig neuen Kosmos. Was ist das für ein Stück?**

Es ist eine riesige Übung im Kontrapunkt und steht im Kontext mehrerer Stücke, die ihre Grundinspiration in den historischen Expeditionen zum Südpol hatten, wie zum Beispiel *LDC* oder *Die Befragung des Robert Scott*. Eine besondere Inspiration war für mich Francis Spuffords Buch *I*

sizismus, die wegen der grossen Bandbreite koordinativer Aufgaben äusserst schwierig zu tanzen ist und äusserste Musikalität erfordert.

In der 2016 entstandenen *Approximate Sonata* steht die Form des Pas de deux im Mittelpunkt...

Es sind insgesamt fünf Pas de deux mit einem Gruppentanz im Zentrum des Stückes. Schon 1996 war die erste Fassung entstanden, wobei ich das Ganze ursprünglich zur Musik von Beethovens Neunter Sinfonie choreografiert habe. Die Neunte sollte man nun allerdings wirklich nicht tanzen lassen. Deshalb haben wir Beethoven durch Musik von Thom Willems ersetzt. Für die zweite Fassung, die 2016 zur Aufführung gekommen ist, hat Thom dann eine neue Version erstellt, die noch wesentlich spannungsgeladener ist als seine erste Fassung.

Thom Willems gehört seit vielen Jahren zu deinen treuesten Wegbegleitern. Wie verläuft eure Zusammenarbeit?

Sie funktioniert als ein kontinuierlicher Austausch. Inzwischen hat Thom viele Fans in der neuen Generation der elektronischen Komponisten, die ihn wirklich verehren und verstehen. Ich bin sehr froh, dass er diese Anerkennung erfährt. Die Stücke des Zürcher Forsythe-Abends vereinen Willems-Kompositionen aus drei verschiedenen Perioden, und auch bei diesen schon existierenden Stücken geht unsere Zusammenarbeit immer weiter. Meine Choreografien sind nicht ein für alle Mal fixiert, es gibt von den meisten Stücken keine endgültige Fassung. So lange ich lebe und mich bewegen kann, möchte ich sie massschneiden für die Tänzer, die in ihnen auftreten. Sie sollen in den Stücken toll aussehen und sich mit dem choreografischen Material wohl fühlen. Da ist Thom immer aufs Neue gefordert. Seine Musik nimmt in den drei Stücken unterschiedlichen Einfluss auf die Choreografie, es sind drei Grade, drei Stufen unserer musikalischen Partnerschaft. In *The Second Detail* hängt alles von der Musik ab, in *Approximate Sonata* ist der Einfluss geringer, und im dritten Stück, *One Flat Thing, reproduced* hat die Musik gar keinen Ein-

May Be Some Time, in dem er die Scott-Expedition als «barocke Maschinerie» beschreibt. Ich habe mich gefragt, wie so eine Barock-Maschinerie aussieht und habe die kontrapunktische Satzweise in der Musik mit der Zusammenarbeit der Beteiligten auf der Bühne verbunden. Ich kam zu dem Schluss, dass «kontrapunktisch» für dieses Stück eine Art Ausrichtung in der Zeit bedeuten würde. Das Ganze findet in einer völlig antagonistischen Umgebung statt: 20 Tische, glatt und unvorhersehbar wie Eisberge. Solange man diese ungewohnte Landschaft nicht in- und auswendig kennt und gelernt hat, den Tischen auszuweichen, riskiert man eine Menge blauer Flecke.

Was ist die grösste Herausforderung für die Tänzerinnen und Tänzer?

Das ganze Stück hängt von ihrer Aufmerksamkeit ab, ihrem blitzschnellen Reaktionsvermögen, ihrer eigenen Musikalität. Es gehört zum Handwerk eines Tänzers, so ein Stück zu erlernen, seine Regeln zu kennen und es zu beherrschen. Sobald das funktioniert, kann man in den Aufführungen ein grosses Mass künstlerischer Freiheit erfahren.

Welche tänzerischen Qualitäten sind unverzichtbar, um William Forsythe zu tanzen?

Musikalität - und das war's auch schon! Der Musiker, der im Inneren eines Tänzers steckt, ist für mich das Allerwichtigste.

Michael Küster hat den legendären amerikanischen Choreografen im Museum Folkwang in Essen getroffen, aus MAG 74

Improvisation Technologies

Ein Wahrnehmungstraining für Tänzer und Nicht-Tänzer

Ich habe irgendwann einmal begriffen, dass die Essenz von Ballett darin besteht, den Tänzern beizubringen, wie sie Linien und Formen im Raum in Beziehung setzen können. Also habe ich angefangen, mir Linien im Raum vorzustellen, die verbogen, geschleudert oder irgendwie sonst verdreht ausgesehen haben.

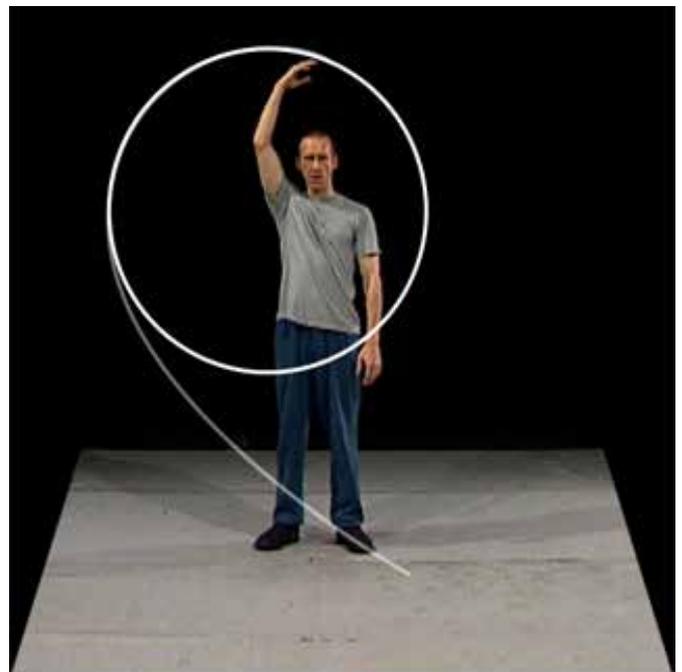
William Forsythe in Gerald Siegmund: *William Forsythe*, 2004

William Forsythe begann als Choreograf und Direktor des Frankfurter Balletts das Bewegungsmaterial des klassischen Balletts ab Anfang der 1980er-Jahre immer mehr zu dekonstruieren. Er entwickelte zusammen mit seinen Tänzerinnen und Tänzern über die Jahre eine ausgeklügelte Systematik, um mittels Bewegungsimprovisation mit dem Körper wie er es nennt «zu denken».

In den 1990er-Jahren hat Forsythe zusammen mit Medienkünstlern diese Improvisationstechnik mit Hilfe digitaler Techniken sichtbar gemacht und zuerst nur für die Arbeit der Tänzerinnen und Tänzer des Frankfurter Balletts aufbereitet. Motiviert durch das grosse Interesse an dieser multimedialen Präsentationsform von Forsythes choreografischer Methodik wurde diese 1999 als CD-ROM als *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye* veröffentlicht und erreichte inzwischen ihre 4. Auflage. Die *Improvisation Technologies* richten sich gleichermaßen an Tänzer und Tanzzuschauer, Profis und interessierte Laien und sind auf enormes Interesse gestossen. Eingesetzt werden sie inzwischen weltweit vor allem in professionellen Tanz- und Theaterkompanien, in Tanz(hoch)schulen und -institutionen, an Universitäten und anderen Ausbildungsstätten für Tanz. Aber auch in vielen Tanz- und Theaterkompanien, von visuellen Künstlern, Musikern, sogar in der Ausbildung von Architekten und auch in der choreografischen Arbeit mit Laientänzerinnen und -tänzern kommen sie zur Anwendung.

Forsythe macht mit der CD-ROM *Improvisation Technologies* seine Arbeitsweise und Vorstellungen transparent und auch für Tanzlaien verständlich. In 64 kleinen Filmchen präsentiert er selbst seine Improvisationstechniken, erklärt seine Begriffe und illustriert diese gleichzeitig mit Bewegung. Dabei werden die Spurformen und imaginären geometrischen Gebilde als weisse Linien und Formen über die Videoaufnahmen gelegt und nehmen so visuelle Gestalt an. Es geht dabei um Punkte, Linien und Formen im Raum und innerhalb des Körpers, die vom Körper gezeichnet und mit Bewegung bearbeitet werden. Z.B. das «Falten» und «Entfalten» von Linien, die beispielsweise durch einen Arm gebildet werden, das «Zusammenführen» und «Fallenlassen» von Körperpunkten, das «Transportieren» von imaginären Formen durch den Raum, das «Annähern» an ausserhalb des Körpers gedachte Gebilde oder das «Ausweichen» um sie herum. Nach und nach entstehen immer komplexere Kombinationen und der, denkende Körper entwickelt, angeregt durch so viele Möglichkeiten, immer interessantere eigene Varianten von Forsythes Vorstellungs- und Bewegungsangeboten.

Von den einzelnen Lektionen kann der Benutzer über einen Link jederzeit zur zweiten Hauptkomponente der CD-ROM wechseln: exemplarische Improvisationen von vier Tänzerinnen und Tänzern des Frankfurter Balletts, in denen sie das jeweilige Verfahren im grösseren Bewegungszu-

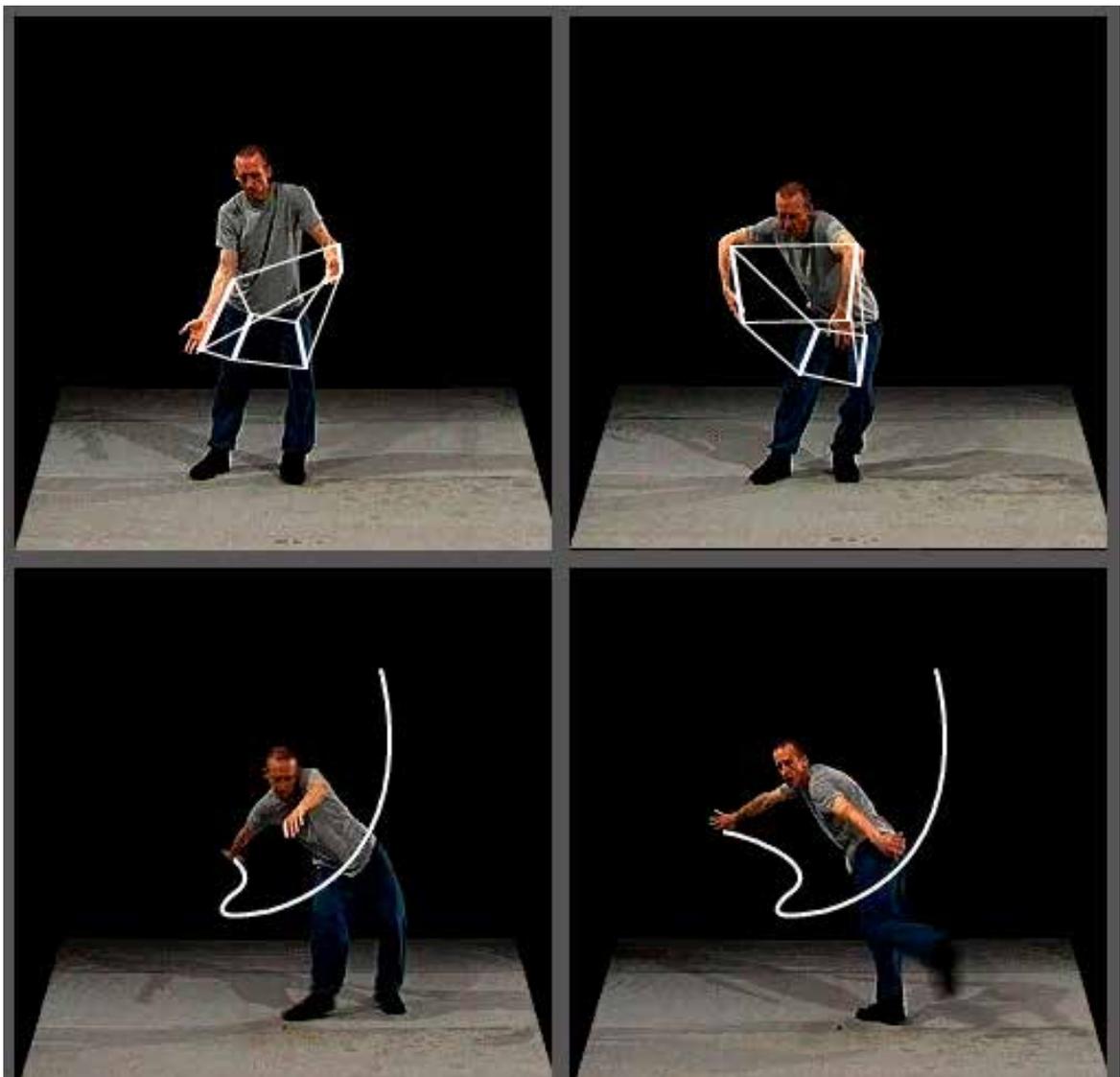


19

sammenhang ausprobieren. Forsythe macht im Begleitheft zu den *Improvisation Technologies* deutlich, dass es sich hier nicht um ein Mittel zur Verbreitung einer bestimmten Tanztechnik handelt: *Die CD-ROM [...] bietet die Möglichkeit, zu trainieren, wie man Bewegungsspuren wahrnehmen und ein Bewusstsein für die körperlichen Mechanismen des Beugens, Anwinkelns usw. entwickeln kann. Sie bietet einen Zugang zur Improvisation auf einer sehr elementaren Ebene. Wobei es vielleicht weniger darum geht, wie man improvisiert, als vielmehr darum, wie man Improvisation analysieren kann.* Es geht um den wichtigen Moment, der der Erfindung einer Bewegung vorausgeht, um die Wahrnehmung von Bewegung und Raum.

Improvisation Technologies macht Lust den eigenen, denkenden Körper selbst auszuprobieren und ermöglicht auch Tanzzuschauern ganz neue Zugänge nicht nur zu Forsythes Stücken.

- William Forsythe: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM und Begleitheft), Hatje Cantz Verlag, 1999 (4. Auflage 2012).
- Playlist mit allen Videos der CD-Rom (1999): www.youtube.com/user/GrandpaSafari/videos



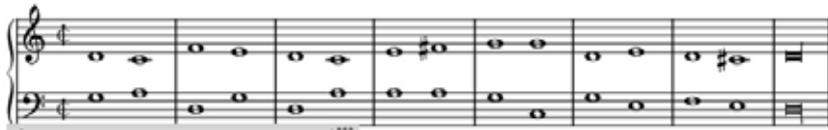
20: Video-Stills aus *Improvisation Technologies* (1999)

Kontrapunkt – Counterpoint

Kontrapunkt bezeichnet ursprünglich eine Lehre, mehrstimmige Musik zu organisieren, die ab dem 14. Jahrhundert ausgehend von Frankreich und Italien überliefert und weiterentwickelt worden ist, die Anwendung dieser Lehre in Improvisation und Komposition und deren Ergebnis (also eine Stimme oder einen mehrstimmigen Satz, die im Sinne der Lehre gemacht worden sind).

Das Wort entstammt dem lateinischen Ausdruck «punctum contra punctum ponere»: *Kontrapunkt ist nichts anderes, als einen Punkt [sprich: eine Note] gegen einen Punkt zu setzen.* (Anonym: Cum notum sit, um 1350)

Die praktische Frage, der sich die Kontrapunktlehre widmet, lautet: Wie soll zu einer vorhandenen Tonfolge eine Gegenstimme improvisiert oder komponiert werden? (Übrigens ist der «Kanon» eine Variante des Kontrapunkts unter vielen, bei der die zweite Stimme identisch, aber zeitlich verschoben ist).



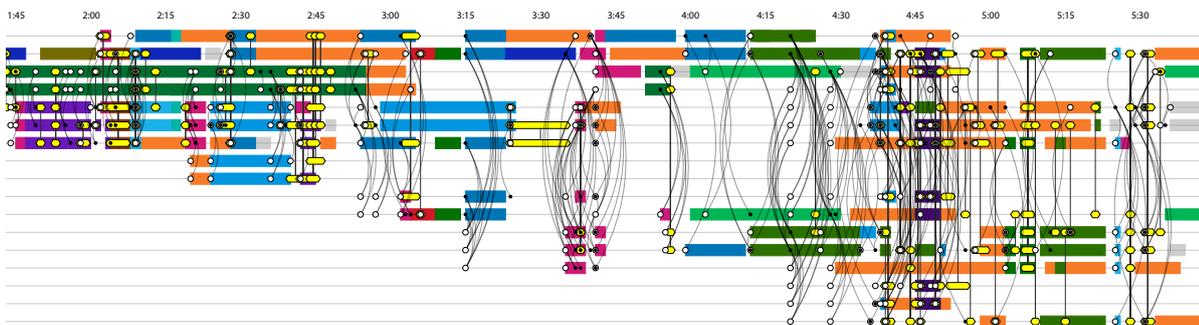
In diesem Beispiel ist jeder Note der Melodie eine Note in der Bassstimme gegenüber gestellt.



Hier ein kurzer Ausschnitt aus *Kyrie* (W.A. Mozart: *Requiem*): Die vier Stimmen singen zwei sich überlagernde Melodien.

Kontrapunkt (Counterpoint) im Tanz

Verschiedene Stimmen und ihre Überlagerungen gibt es auch im Tanz. Kontrapunkt im Tanz spielt mit Graden der Übereinstimmung von Bewegungen und Bewegungsphrasen und den Beziehungen verschiedener «Stimmen» zum Grundmuster. Das Stück *One Flat Thing, reproduced* ist ein extremes Beispiel von Kontrapunkt (engl. Counterpoint) im Tanz: Das Stück besteht aus 25 unterschiedlichen Bewegungsphrasen, die von 17 Tänzer/innen ganz oder nur in Fragmenten in unterschiedlichen Momenten ausgeführt werden. Auf der Website *Synchronous Objects* wurde versucht den Ablauf des Stücks als Score (Partitur) festzuhalten. Neben den Bewegungsphrasen (waagrechte Balken), sieht man auch die Bezüge zwischen den Tänzerinnen und Tänzern.



21: Ausschnitt des Cue Annotation Score aus *Synchronous Objects* (2009)

The Second Detail

| | |
|-----------------|--|
| Uraufführung | 20. Februar 1991, The National Ballet of Canada, Toronto |
| Choreografie | William Forsythe |
| Musik | Thom Willems |
| Kostüme | Yumiko Takeshima, Issey Miyake |
| Bühne und Licht | William Forsythe |
| Einstudierung | Noah Gelber, Amy Raymond |
| Länge | 25 Minuten |

William Forsythes Choreografie *The Second Detail* erlebte ihre Premiere am 20. Februar 1991 beim National Ballet of Canada in Toronto. Beim Ballett Frankfurt wurde das Stück am 21. Dezember 1991 als Teil I der Neufassung von *The Loss of Small Detail* zum ersten Mal aufgeführt. Die ursprüngliche Version dieses Schlüsselwerks hatte bereits 1987 Premiere. *The Second Detail* führt indes auch ein Eigenleben und wurde ins Repertoire vieler Compagnien auf der ganzen Welt übernommen.

Als neoklassisches Ballett mit strenger Linienführung konzipiert, wird deren geometrische Anordnung von Forsythe aufgebrochen, um die einzelnen Tänzergruppen im Raum neu zu verteilen. Im Laufe des Stückes finden sich sechs Tänzerinnen und sieben Tänzer vor einer Hockerreihe zu kleineren, in Zahl und Zusammensetzung ständig wechselnden geometrischen Formationen zusammen, die jeweils individuelle dynamische Sequenzen ausführen; häufig sind diese Konstellationen nach Geschlechtern getrennt, und meist agieren die Mitglieder einer Gruppe synchron. Zwischen die Passagen für eine grössere Zahl von Tänzern sind ein paar kürzere Duette und Soli gesetzt, während denen die anderen Tänzer die Tanzfläche geräumt haben – sie sitzen entweder auf den Hockern oder haben die Bühne verlassen – oder sich synchron im Hintergrund bewegen. Wenn Tänzer von den Hockern aufstehen oder auf die Bühne kommen, geschieht das auf eine beiläufige, nebensächliche Art.

Eine besondere Rolle spielt die Frau im weissen Kleid, die gegen Ende des Balletts hinter der Hockerreihe erscheint. Während alle anderen bis zum Schluss fließende Formationswechsel mit energetischen Aktionen vorführen, zeigt diese Frau zunächst eher verhaltene Bewegungen. Ihr



Tanzen wird mit dem Eintritt in den Raum vor den Hockern zunehmend ekstatischer, und sie agiert isoliert von allen anderen Tänzern, auch als sich diese zu zwei parallelen Diagonalen aufstellen. Die weiße Frau wird dann auch im zweiten Teil der Neufassung von *The Loss of Small Detail* auftreten, sie fungiert als das verbindende Element zwischen den beiden Teilen.

Der pulsierenden, rhythmisch pointierten elektronischen Musik von Thom Willems entspricht die Choreografie: Von vergleichbarer kraftvoller, federnder Prägnanz sind die Bewegungssequenzen, und analog zu den melodischen Varianten der Komposition wechseln die Tänzerinnen und Tänzer kaleidoskopartig ihre Konstellationen. William Forsythe bedient sich hier in breitem Mass der Danse d'école; durch die für seinen Stil typischen Veränderungen erhält sie ihre zeitgenössische Note: etwa Verdrehungen der Arme und Beine gegen die Linie des übrigen Körpers und allgemein eine besondere Elastizität des Torsos.

Wie in zahlreichen anderen Forsythe-Stücken erweckt auch *The Second Detail* den Eindruck, als habe die Choreografie keinen eigentlichen Beginn und kein richtiges Ende: Tanzen wird als solches vorgeführt, ohne Einbindung in einen dramatischen Prozess oder Verknüpfung mit einer anderen medialen Form. Gleichwohl folgt *The Second Detail* einem klar konturierten Spannungsaufbau. Nach einem ausgedehnten, lebhaften Abschnitt mit zahlreichen Konfigurationswechseln folgt eine ruhige Passage, ehe mit dem Auftritt der Tänzerin im weissen Kleid das dynamische Finale einsetzt.

Zwei Aspekte in dieser Choreografie sind besonders erwähnenswert. So verweist die einstige Forsythe-Tänzerin Dana Caspersen darauf, dass der Blick in *The Second Detail* als eine Art Kompass benutzt wird: «Indem er stark in eine bestimmte Richtung fokussiert, beleuchtet dieser Blick, verstanden als gerichtetes Sehen, alle anderen Richtungen, die mit ihm in Beziehung stehen. Er etabliert eine Geometrie im Körper und im Raum, er dehnt und zeichnet den Raum und markiert klare Verhältnisse zwischen den Tänzern, der Bühne und dem Publikum. Das klassische Épaulement, bei dem Kopf, Augen, Schultern, Arme, Hände und Füße in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen, ist die Krönung dieses Blicks. Der Körper besteht aus einer Reihe geschwungener Linien und Formen, die in einem bestimmten Winkel zueinander angeordnet sind. Der starke, nach aussen gerichtete, geradlinige Blick des Épaulements entsteht als Resultat der inneren Richtungswechsel des Körpers. Der Winkel des Blicks reflektiert die Winkel im Körper.»

Auf die Problematik des genauen Timings verweist Nik Haffner, der wie Dana Caspersen im Ballett Frankfurt tanzte: «Mein Part in diesem Stück beginnt mit einer sehr schnellen, halben Körperdrehung und einem gleichzeitigen Wechsel von einer normalen Standposition in eine offene Ballettposition: rechtes Bein und linker Arm zur Seite, rechter Arm über dem Kopf. Vom Bewegungsablauf ist dieser Schritt relativ einfach, aber das richtige Timing zu treffen, ist schwierig. Bill Forsythe erklärte mir, dass die Herausforderung nicht in der schnellen Bewegung selbst, sondern im Stoppen, im Ankommen danach, im Erreichen der neuen Position liege. Minutenlang wiederholten wir meine Bewegung, bis Bill erkannte, dass das Ende der Bewegung gar kein wirkliches Stoppen war. Er erläuterte mir, wie ich vielmehr die Bewegung nach dem vermeintlichen Stopp weiterdenken, unendlich langsam weiter wachsen lassen sollte.»

Text: Michael Küster, Programmheft Forsythe



23

Approximate Sonata

Uraufführung 20. Januar 1996, Ballett Frankfurt
Premiere überarbeitete Fassung 4. Juli 2016, Ballet de l'Opéra de Paris

Choreografie William Forsythe
Musik Thom Willems
Kostüme Stephen Galloway
Licht und Bühne William Forsythe
Einstudierung Stefanie Arndt

Länge 25 Minuten

Was ich in den vergangenen dreissig Jahren gemacht habe, ist vor allem, Ideen herumzubewegen. Selbst eine kleine Geste ist ein konzeptionelles Modell, und man muss herausfinden, wie man sie in einer bestimmten Umgebung richtig positioniert.

William Forsythe

24



Sind wir hier in eine Probe geraten, oder ist das die Aufführung? Ja, es ist die Aufführung, und das Optimismus versprühende Wort «Yes» steht deshalb auch gross auf einer Folie geschrieben. In *Approximate Sonata*, was man mit Beinahe- oder Fast-Sonate übersetzen kann, verwischen die Grenzen zwischen Probe und Aufführung ganz bewusst. Die vier Tänzerpaare stehen in Trainingstrikot und -hosen auf der Bühne und werden in ihrem Tanz immer wieder unterbrochen.

Als «Essay über das Wesen des Pas de deux im ausgehenden 20. Jahrhundert» hat William Forsythe dieses Stück bezeichnet, das er 1986 für Tänzerinnen und Tänzer des Balletts Frankfurt choreografiert hat. Das Ballett Zürich tanzt die *Approximate Sonata* in der überarbeiteten Fassung für das Ballett der Opéra de Paris, die 2016 im Palais Garnier herauskam. Mit dem Titel spielte der

Choreograf seinerzeit auf die Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommende viersätzliche Sonate an. Die Fassung von 2016 umfasst fünf Pas de deux und einen Gruppentanz, denen das Prinzip einer gemeinsamen Entwicklung zugrunde liegt. Die verschiedenen Pas de deux geben den Tänzerinnen und Tänzern die Möglichkeit, innerhalb der komplexen Struktur des Stückes eine fein austarierte Dynamik herauszuarbeiten. Um dieses gemeinsame Ziel zu erreichen, muss jeder Einzelne die jeweiligen Entscheidungen des Anderen berücksichtigen.

Bei aller Verschiedenheit verbindet die Duette eine gemeinsame choreografische Sprache, Forsythes individuelle Weiterentwicklung der klassischen Technik. Charakteristisch für diese sind spiral- und kreisförmige Motionen sowie Verschraubungen des Körpers; darüber hinaus kann jedes Gelenk, jede Extremität eine Bewegung initiieren. Dieser komplexe, improvisatorisch anmutende Fluss rasch ausgeführter Kleinbewegungen unterscheidet sich deutlich von dem, was traditionellerweise unter Ballett verstanden wird.

Dabei wird Gewohntes zunächst dekonstruiert und bekommt durch die Reanimation in einem entlehnten Kontext einen völlig neuen Charakter, eine modernisierende Dynamik und wird so zu einem choreografischen Extrem. Die Tänzer umschlingen sich, brechen im nächsten Moment weg, nur, um im gedimmten Raum wieder zusammenzufinden. Forsythe spürt der Logik der Bewegung nach, um sie letztlich ästhetisch zu entkoppeln und in einen neuen Zusammenhang zu führen. Durch den ständigen, unberechenbaren Wechsel zwischen plötzlichen Impulsen und beruhigten Phasen wird der Raum energetisch enorm aufgeladen. Eine ungewöhnlich konzentrierte Atmosphäre entsteht, in der der Schwerpunkt auf die Qualität und die Essenz der Bewegung selbst gelegt wird.

Musik wird dabei von Forsythe wie so oft als Kontrapunkt eingesetzt: «Ich wollte in den letzten Jahren Tanzstücke als Komposition in Szene setzen, ohne dabei eine Abhängigkeit von der externen Musik zu illustrieren.» In *Approximate Sonata* heben sich die Figuren auf einer eigenen Ebene hervor, da sie scheinbar gänzlich unabhängig von der Musik ablaufen. In der Musik von Thom Willems folgen die Tänzer eher einer eigenen, inneren Dynamik, synkopisch zur erklingenden Musik.

Text: Michael Küster, Programmheft *Forsythe*



One Flat Thing, reproduced

| | |
|-----------------|------------------------------------|
| Uraufführung | 2. Februar 2000, Ballett Frankfurt |
| Choreografie | William Forsythe |
| Musik | Thom Willems) |
| Kostüme | Stephen Galloway |
| Bühne und Licht | William Forsythe |
| Einstudierung | Ayman Harper, Thierry Guideroni |
| Länge | 20 Minuten |

Der Südpol ist eine Eisbarriere und wurde Schicht für Schicht aus Schneeflocken kreiert. Diese Schichten bauten sich allmählich nach oben auf und schufen eben diese Eisberge. Analog wollte ich in diesem Stück ein sich verdichtendes, kumulatives Thema entwickeln: Es beginnt mit einem ersten, kleinen Sturm – mit zwei Männern. Dieser Sturm bleibt, und ein anderes Thema schliesst sich an dieses an.

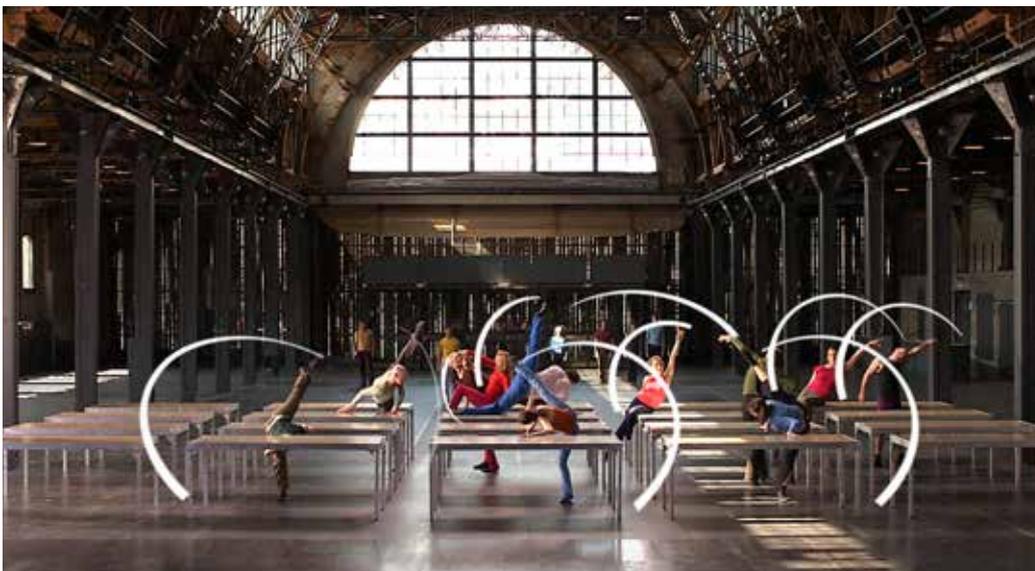
William Forsythe

Scotts Plan, den Pol zu erreichen, ist wie eine barocke Maschinerie, wie eines dieser wunderlichen Uhrwerke, die einem Renaissance-Prinzen überreicht wurden: ein vergoldetes Rhinoceros-Modell, gross wie ein Zugpferd, dessen verdrehtes Horn eine Reihe silberner Hähne kräbend über seinen Rücken laufend in Bewegung setzt, bis eine faustgrosse Erdbeere aus roter Emaille in eine Schale an seinem Hinterteil fällt. Scotts Plan verzeichnet Männer, Hunde, Pferde und Motorschlitten in einer Kraftproben-Pyramide, von deren Spitze ein kleines Team Richtung 90° Süd aufbricht.

Francis Spufford in *I May Be Some Time*

Vielleicht befindet sich dieser Ort am Fusse einer Felswand in der Dunkelheit, so kalt und still, dass der Atem der Reisenden in Kristall verwandelt wird und zu Boden fällt – wie Regen. So kalt, dass ihre Kleidung zu unmöglichen Formen gefrieren würde, wenn sie ihre Glieder nicht bewegten. Vielleicht ist dieser Ort der Südpol selbst, eine Scheusslichkeit der Verwüstung, eine Landschaft von perfekter Nichtigkeit.

Francis Spufford in *I May Be Some Time*



26: Videostill *One Flat Thing, reproduced* auf Synchronous Object (2009) mit Grafik

Eisberge und Kontrapunkt

Ein lautes Donnern: 20 Frauen und Männer rennen nach vorne, ziehen hinter sich 20 Tische her und organisieren sie zunächst in einer geometrischen Präzision, die die Struktur des Raumes deutlich macht. Es ist still geworden. Die Tische wirken wie Eisberge, sind gefährlich rutschig und ihre Kanten womöglich verletzend. Dann beginnen die ersten Körper den Raum um sich herum zu erkunden: mit ihren Bewegungen – behutsam und dann wieder voller Wucht – zeichnen die Tänzerinnen und Tänzer Formen durch die Luft, verleihen den unsichtbaren Linien, Kurven und Punkten, die sie umgeben, eine kurzlebige Form. Im Hintergrund tobt schon die Musik von Thom Willems, eine Klanglandschaft, die lauter wird und das schleichende Chaos zum Pulsieren bringt. Hochkonzentriert scheinen die Protagonisten durch ihre Blicke zu erahnen, dass sich hinter jeder kleinsten Hürde eine grössere Gefahr verbirgt. Als ob jeder falsch angesetzte Fuss schlimmere Folgen haben könnte. Als ob jeder Fehler fatal werden und sie in den Untergrund schleudern könnte. Die Positionen werden gewechselt, angehalten, als ob jene Gefahr erkannt und ihr rechtzeitig ausgewichen wurde. Auf dem Tisch, darunter, darüber, daneben, aber auch am Tisch bewegen sie sich und erwecken so den Eindruck, nicht nur ihre Körper, sondern auch die unsichtbaren Geometrien, die ihre Umgebung beherrschen, zu studieren. Innerhalb dieser wüsten, kalten Landschaft erzeugen sie einen Sturm von Körpern. Unaufhaltsam, gefährlich, impulsartig.



Mit seinem im Jahre 2000 für das Ballett Frankfurt choreografierten Ballett *One Flat Thing, reproduced* (Ein flaches Ding, reproduziert) schuf William Forsythe das dritte Stück aus einer Reihe von fünf, welche dieselbe Grundinspiration teilen: Expeditionen zum Südpol. Tatsächlich begleiteten die Geschichten zahlreicher Südpolforscher den Künstler über mehrere Jahrzehnte. Die Tagebücher von Robert Falcon Scott und Sir Ernest Shackleton, aber auch Sachbücher, die diese Expeditionen dokumentieren, faszinierten Forsythe, meinte er doch darin die Verbindung zwischen dem Erforschen des noch Unbekannten auf der Erde mit seinem eigenen Streben nach neuen Ausdrucksweisen im Tanz zu erkennen. Den «Robert Scott Complex» nennt der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund diese Gruppierung von Stücken und vereint unter dieser Bezeichnung fünf Werke des amerikanischen Choreographen: *LDC* (1984), *Die Befragung des Robert Scott* (1985 und 2000), *One Flat Thing, reproduced* (2000), *7 To 10 Passages* (2000) und *Wear* (2004).

Die Bücher *South* von Sir Ernest Shaketon und *I May Be Some Time* von Francis Spufford, aber auch der Begriff «Baroque Mechanism»: auf diesen Inspirationen baute Forsythe *One Flat*

Thing, reproduced auf. Mit dem Begriff «Baroque Mechanism», dem er in seiner Spufford-Lektüre begegnete, verband Forsythe die kontrapunktische Satzweise in der Musik mit der Zusammenarbeit der Beteiligten auf der Bühne. Sie sind wie ein Uhrwerk, in welchem alle einzelnen Elemente perfekt zusammenspielen. «Ich überlegte: was bedeutet kontrapunktisch? Und ich kam zu dem Schluss, dass kontrapunktisch für dieses Stück – aber keineswegs für die Ewigkeit – eine Art Ausrichtung in der Zeit bedeuten würde», so Forsythe. «*One Flat Thing, reproduced* könnte als Beispiel für klassische Organisation stehen (das Stück funktioniert zum Beispiel wunderbar, wenn es zu Bachs Musik getanzt wird). Aber ich verwende keine historischen Referenzen (wie Spitzenschuhe, eine bestimmte Art von Musik ...), die auf Klassizismus verweisen würden. *One Flat Thing, reproduced* ist nicht rein ‚ballettisch‘, aber auf seine Art sehr klassisch. Man erkennt darin sogar die gleichen Organisationsmuster wie in *Symphony in C* von George Balanchine.»

Die Einstudierung der Choreographie mit dem Ballett Zürich übernahmen Thierry Guiderdoni und Ayman Harper – zwei Tänzer, die eng mit Forsythe zusammengearbeitet haben. Über das Werk und seine Herausforderungen berichten sie: «*One Flat Thing, reproduced* ist ein hochkomplexes Stück. Zum einen müssen die Bewegungen sehr genau ausgeführt werden. Linien, Kurven, die Erschaffung von imaginären Strukturen im Raum müssen klar sichtbar sein. Zum anderen bildet es sich um eine bestimmte Anzahl an Variationen, die perfekt synchron getanzt werden müssen. Weil die Musik ein Soundscape ist, bietet sie den Tänzern keine Stützpunkte. Allein durch abgesprochene Zeichen – visuell, akustisch oder energetisch – können sie sich drauf einigen, mit einer neuen Bewegungssequenz zu beginnen. So müssen sie hochkonzentriert bleiben.» Die Erforschung des Unbekannten setzt also die Notwendigkeit einer perfekt abgestimmten Zusammenarbeit und das Vertrauen in die Fähigkeiten jedes Einzelnen voraus.

William Forsythe ist ein Tanzschaffender, der sich während seiner inzwischen über 30-jährigen Karriere als Choreograf nie mit einer bereits vorgelegten Ästhetik begnügte. Er brachte die Traditionen des Balletts auf eine andere Ebene, abstrahierte sie in einem solchen Mass, dass sie kaum noch erkennbar waren, ohne jemals ihre Form und den Sinn für Disziplin ganz verschwinden zu lassen. «Ich bin ein Künstler, der im Medium der Choreographie arbeitet», sagte er 2017;

«diese Einstellung schliesst aber in keinerlei Weise irgendeinen anderen Kontext aus, in welchem ich arbeiten könnte».

Am deutlichsten wird dieser Ansatz, wenn man sich seine u.a. 2017 im Frankfurter Museum für Moderne Kunst ausgestellten Installationen anschaut, mit welchen er ein breites Publikum einlud, in den Tanz- bzw. Fortbewegungsprozess einzutauchen. Sie bilden ein neues Kapitel im Schaffen Forsythes, das die Grenzbereiche zwischen bildender Kunst und Choreographie auslotet. Ein besonderes Merkmal ist der Zugang zu und das Spüren der Organisation von Bewegungen im Raum. Die einzelnen Bereiche teilt Forsythe in sogenannte *Choreographic*

Objects ein. In einem Raum hängen beispielsweise – wie in der Installation *The Fact of Matter* – Turnringe von der Decke, über die man sich von der einen Seite des Raums zur anderen hangeln kann. Ob diese Bewegungen, die man als Ausweichmanöver benutzt, nicht schon instinktive Tänze sind? Ein anderer Raum, der nicht einmal einen Meter hoch ist, lässt den Besucher durch ein Zimmer robben. Die Teilnehmer werden in die Installationen geradezu hineingezogen und somit Teil einer Choreografie. Auffallend ist, dass diese Arbeiten trotz ihrer Komplexität doch eine Klarheit beibehalten, die nur dem Ballett anhaften kann.

Das choreografische Verfahren Forsythes basiert teilweise auf der Arbeit Rudolf von Labans, der den Menschen in einem virtuellen Käfig visualisierte, dessen Gitter ein Werkzeug zur Analyse des Tanzes bietet. Einmal mit einer Knieverletzung ans Bett gefesselt, vertiefte sich Forsythe in La-



bans bewegungsanalytische Schriften und entwickelte daraus die Voraussetzungen seiner Improvisationstechnik, die auf einer Erkundung des Körpers und seiner architektonischen Umgebung basiert. Der Tänzer visualisiert Linien, architektonische Formen und übersetzt sie in Bewegungen. So nehmen die Forsythe'schen Tänzer eine klassische Position ein, lassen Oberkörper oder Hüfte in ihr einmal rotieren – und die Position erscheint wie neu mit einem bizarren «Beigeschmack». Oder sie nehmen sie ein, knicken die Extremitäten an den Gelenken ein, nehmen den daraus entstehenden Impuls im Oberkörper auf, durchwalzen ihn in einer Körperwelle und entlassen ihn am anderen Körperende wieder. Bei Forsythe sind es die geometrischen Eigenarten der Anatomie, die mit dem Raum in Beziehung stehen. Er verwendet jedes Detail der Choreutik (der raum-rhythmischen Bewegungslehre) oder Eukinetik (der Lehre der harmonischen Bewegung) als Quelle verspielter Erkundungen.

Am Ende von *One Flat Thing, reproduced* erkennt man nicht mehr einzelne Körper, sondern nur noch die Schwingung eines Schneesturms. Ein scheinbares Chaos – jedoch strikt organisiert – ist entstanden. Die Protagonisten haben die Gefährlichkeit der Tische und die Notwendigkeit des sich Fortbewegens erkannt und versuchen, sich durch die Vielzahl an Gefahren und Menschen hindurch zu bewegen. Ihre Bewegungen explodieren in alle Richtungen. Der Soundscape bietet eine nur noch unnachgiebige Atmosphäre. Ein Orkan zwischen Präzision und wildem Chaos, der mit einem Donnern der Tische endet.

Text: Alban Pinet, Programmheft *Forsythe*

Die Website *Synchronous Objects* bietet eine umfassende Analyse und spannende Visualisierungen der Choreografie *One Flat Thing, reproduced*: synchronousobjects.osu.edu

Sobald ich weiss, es geht nicht, will ich es machen

Interview mit dem Komponisten Thom Willems

Der niederländische Komponist Thom Willems schreibt vorwiegend Musik für Ballett und arbeitet seit 1985 mit dem Choreographen William Forsythe zusammen. Gemeinsam haben sie mehr als 65 Werke erarbeitet, u.a. das 1991 uraufgeführte Stück *The Second Detail*, das im Rahmen des deiteiligen Ballettabends *Forsythe* zum ersten Mal am Opernhaus Zürich zu sehen ist.

Wie sind Sie mit elektronischer Musik in Berührung gekommen?

Während meines Studiums in Den Haag bei Jan Boerman und Dick Raaijmakers, die vor allem für elektronische Musik zuständig waren. Das war eigentlich noch vor dem Anfang elektronischer Musik, mit Tape-Schleifen und Moog-Synthesizer. Die Computergeschichten kamen erst Mitte der 80er Jahre. *The Second Detail* ist zum Beispiel eines der ersten Stücke, das nur am Computer geschrieben wurde. Das war damals noch ein Atari.

Das heisst, Sie haben die Musik für *The Second Detail* eigentlich programmiert?

Ja, ich habe die Partitur am Computer geschrieben und diese dann mit Klängen verknüpft.

Wie hat Ihre Kollaboration mit William Forsythe begonnen?

Er hatte damals am Nederlands Dans Theater angefangen. Ich war Student und habe seine Stücke gesehen, habe den Kontakt zu ihm gesucht und gesagt: «Was du machst, da möchte ich gerne mitmachen. Lass uns mal zusammensitzen.» Dann haben wir es einfach gemacht.

Und seither komponieren Sie fürs Ballett.

Ich bin da einfach reingewachsen – und konnte nicht mehr raus [lacht]. Ich war auf einmal in der Ballettwelt, und ich bin geblieben. Es war nie eine richtige Wahl. Aber ich fand die Ballettwelt aufregend und modern. Die klassische moderne Musik fand ich damals schon ziemlich verstaubt. Im Gegensatz zur Ballettwelt. Die war jung. Das passte besser zu mir.

Wie muss man sich Ihre Kollaboration bei *The Second Detail* vorstellen?

Jedes Stück ist anders. In der Zeit von *The Second Detail* habe ich die Musik geliefert. Abends habe ich mit Lufthansa immer die letzte Fassung, den letzten Mix nach Toronto ans National Ballet Canada geschickt. Man konnte am Schalter einfach dem Piloten die Tapes mitgeben. Und jemand vom Ballett konnte beim Lufthansa-Schalter in Toronto die Dinger abholen.

Sie hatten also nicht schon im Vorhinein die Musik fertig komponiert?

Ich habe Vorschläge gemacht, die ich nach Toronto geschickt habe, und dann war Billy einverstanden oder nicht – eigentlich war er aber immer einverstanden. Dann habe ich einfach weiter daran gearbeitet. Das war bei *The Second Detail* so. Es gab aber auch Stücke, bei denen er erst choreographiert hat und ich danach die Musik geliefert habe. Oder wir waren alle zusammen in einem grossen Studio, wo wir live gespielt haben, während er geprobt hat. Es gab viele Arten der Zusammenarbeit. Wir haben natürlich vorher darüber geredet, was es sein soll, unsere Ideen. und so. Damit fängt man an.

Gab es ein Konzept für *The Second Detail*?

Wir reden nicht so konzeptuell über Stücke. Wir reden über Ideen, aber das machen wir, wenn wir essen gehen. So einfach ist das. Und in zwei Stunden, beim Nachtschisch, ist es fertig [lacht]. Es gab keine richtigen Anweisungen. Man arbeitet an einem Repertoire. Was war das Stück davor, was kommt danach. Das grosse Stück davor war *In the Middle, Somewhat Elevated*. Und *In the Middle* fängt an mit einem «boing» und einem Rhythmus. Eine halbe Stunde später macht es wieder «boing», und dann ist der einzige Rhythmus vorbei. Bei *The Second Detail* war die Idee, verschiedene Musiken mit ganz verschiedenen Inhalten zu machen, als Gegensatz zu *In the Middle*.

Können Sie etwas zur musikalischen Struktur von *The Second Detail* sagen?

Es sind eigentlich vier Musiken. Die erste Musik fängt immer wieder neu an, wie ein Schalter. Das Prinzip des Schalters mag ich gerne: ein-aus-ein-aus. Ich habe zuviel *Dumbarton Oaks* von Strawinsky gehört. Und das hört man in der zweiten Musik [lacht]: die Instrumentierung, der Rhythmus, die Phrasierung des Rhythmus. In der Popmusik kann man leicht bis vier zählen. Aber das finde ich nicht interessant. Ich zähle lieber bis fünf. Die dritte Musik ist ein Versuch, einfache Popmusik, die nur bis vier zählt, rhythmisch so zu verlagern und zu phrasieren, dass der Rhythmus nicht greifbar wird. Es ist dazu gedacht, eine intelligentere Popmusik zu machen. Nur wenn man zuhört, hört man den Bass auf der Zwei. Wenn man dem folgt, kann man auch bis vier zählen. Mir ging es im Prinzip um die Differenzierung innerhalb dieses Taktes. Und die vierte Musik: *The Second Detail* ist eigentlich Teil eines grossen Abends und dazu gehört auch *The Loss of Small Detail*. *The Second Detail* ist eigentlich der erste Teil dieses Abends und *The Loss of Small Detail* der zweite. In *The Loss of Small Detail* gibt es eine Melodie, die ich sehr mag.

Mit dieser Melodie habe ich herumgespielt, um eine Verbindung zu *The Loss of Small Detail* herzustellen.

Welches waren die Herausforderungen, mit William Forsythe zusammenzuarbeiten?

Wenn man mit einem Menschen 30 Jahre zusammenarbeitet, muss man sich ständig erneuern. Forsythe eine Idee zweimal anzubieten, funktioniert nicht. Und das war die grosse Herausforderung und auch der grosse Spass. Man musste aufmerksam bleiben.

Hat sich Ihre Art zu komponieren durch den technologischen Fortschritt in den letzten 30 Jahren verändert?

Ja, das hat es. Ich bin kein Technik-Freak. Aber ich bin sehr gut darin, herauszufinden, was die Geräte nicht machen können. Dann gefällt es mir. Sobald ich weiss, es geht nicht, will ich es gerne machen. Der Computer ist einfach ein Gerät, ein Werkzeug. Nicht mehr als das.

Es ist trotzdem etwas anders als mit der Schere am Schneidetisch zu hantieren, oder?

Ich habe schnellere Lösungen am Computer, und das Resultat habe ich gleich in der Hand. Darauf kannst du viel schneller reagieren. Das ist ein Vorteil, für mich jedenfalls. Es gibt ja auch Komponisten, die damit nichts anfangen können. Eine Partitur für Orchester schreiben, finde ich viel schwieriger.

Wie ist Ihr Verhältnis zu Forsythe heute?

Ich habe mich etwas zurückgezogen. Nach 30 Jahren möchte man auch einmal eine kleine Pause haben. Ich bin mehr im Garten beschäftigt als mit dem Komponieren. Ich habe einen sehr grossen Garten.

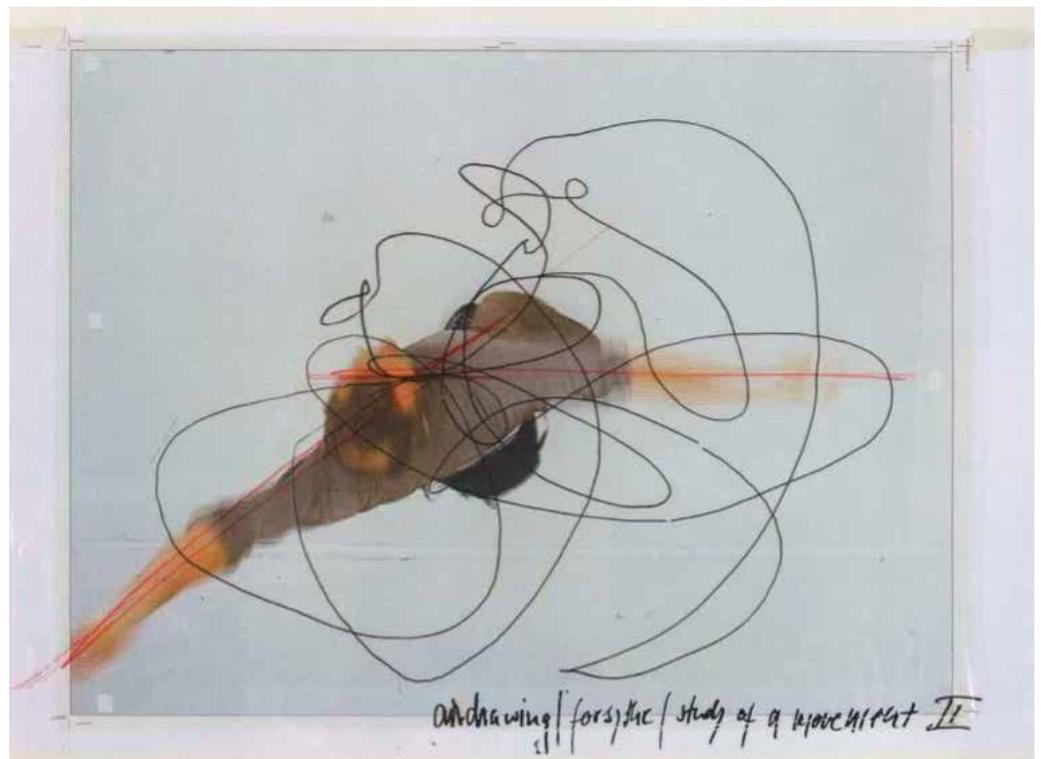
Aber Sie haben sicherlich noch Ideen?

Ja, ja. Immer. Gib mir Material in die Hand und ich bastle dir ein Stück zusammen. Aber ich habe gerade ein super Haus gefunden, und ich bin erst einmal beschäftigt, das Haus super zu kriegen. Aber es ist die gleiche Haltung. Gib mir Material, und ich baue etwas. Aber neue Stücke... Weisst du, wir haben über 30 Jahre lang alle Regeln gebrochen, die es zu brechen gibt, ohne es mit Absicht zu tun, aber so ist es einfach gelaufen. Und wenn man jetzt wieder dran gehen würde, ein Stück zu machen, stellt man sich die Frage: «Was, jetzt? Muss es noch?»

An welchem Veranstaltungsort hat Ihre Musik bisher am besten geklungen?

Es gibt 70 Compagnien, die die Stücke spielen. Ich weiss nicht, welcher Saal besser oder schlechter ist. Es gibt viele Säle, die eine eigene Akustik haben. Die sind schwieriger. Ich baue lieber einen Raum, als dass ich einen Raum einreissen muss. Das geht fast nicht.

Website Staatsballett Berlin, Interview: Michael Hoh



29: Study of movement II von Peter Welz

Lebenslauf von Thom Willems

Thom Willems ist ein niederländischer Komponist, der vor allem Musik für das Ballett kreiert. Er studierte Komposition am Konservatorium von Den Haag. In Zusammenarbeit mit William Forsythe schuf er während dessen Zeit als Intendant des Ballett Frankfurt (1985–2004) und für die Forsythe Company (2005–2015) mehr als 65 Werke. William Forsythe verwendete seine Musik bei der Kreation vieler Bühnenwerke, die zu den bekanntesten unserer Zeit gehören, zum Beispiel

In the middle somewhat elevated (1987), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990), *The Loss of Small Detail* (1991), *ALIE/N A(C)TION* (1992), *Eidos: Telos* (1995), *Solo* (1997), *One Flat Thing, reproduced* (2000), *Heterotopia* (2006), *Sider* (2011) sowie *Study #3* (2013).

Musik von Thom Willems ist in Verbindung mit Werken von William Forsythe im Repertoire praktisch aller grossen Ballett-Kompanien weltweit vertreten, darunter das Mariinsky Ballet, das Bolschoi Ballet, das New York City Ballet, das San Francisco Ballet, das National Ballet of Canada, das Ballet de l'Opéra de Paris, das Corpo di ballo del Teatro alla Scala Milano, das Royal Ballet (London), das Wiener Staatsballett, das Semperoper Ballett Dresden, Ballet de l'Opéra de Lyon und das Ballett Zürich.

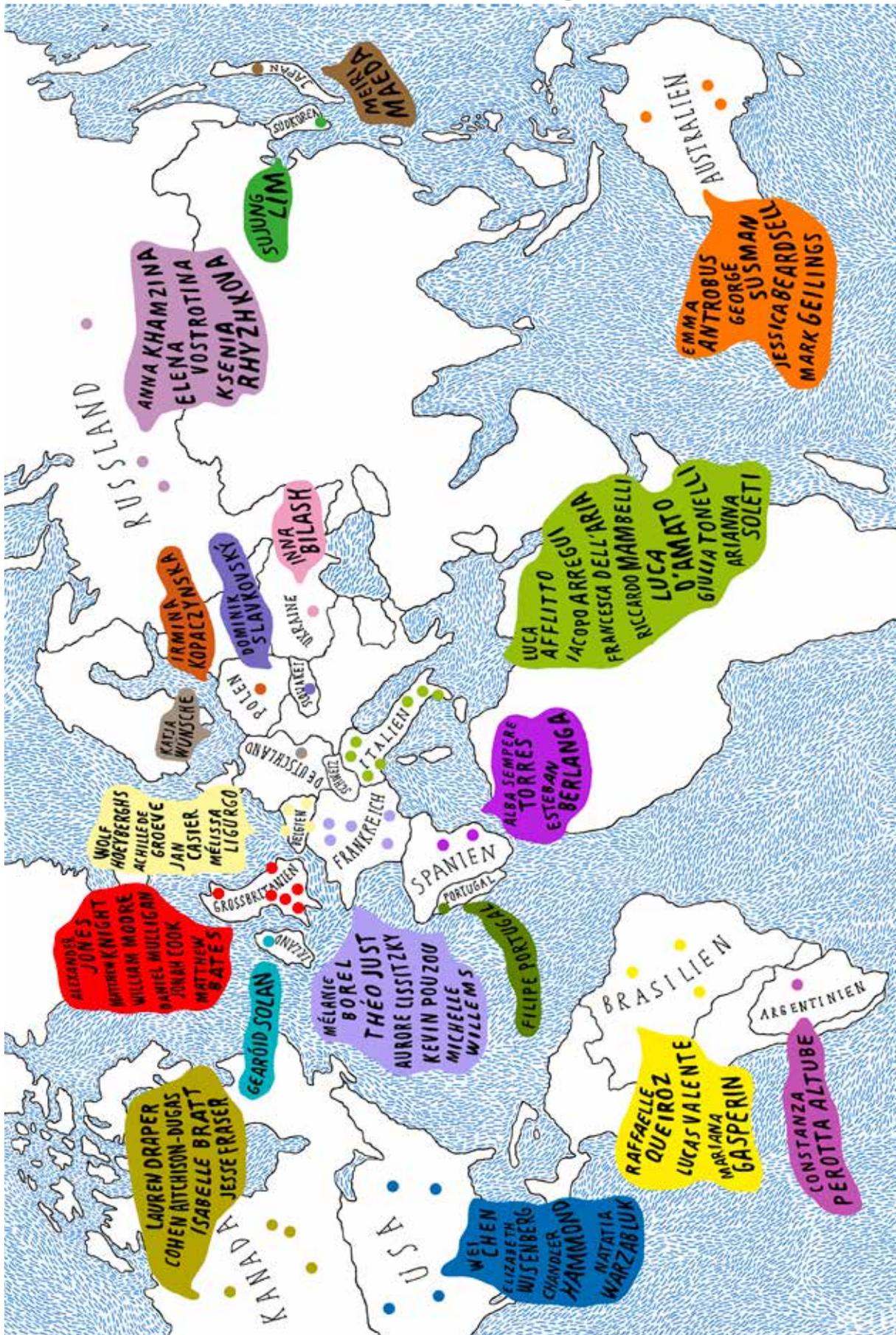
William Forsythes Kurzfilm *Solo* mit Musik von Thom Willems wurde 1997 auf der Whitney Biennale präsentiert. Seine Musik wird auch von Modedesignern wie Issey Miyake und Gianni Versace verwendet und wurde 2000 zur Eröffnung der Tate Modern in London aufgeführt. 2007 war Thom Willems an Tadao Andos Forschungszentrum für Design «21_21 Design Sight» in Tokio beteiligt, 2008 an Matthew Ritches Installation *The Morning Line* für die Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

30



Tänzer/innen aus der ganzen Welt

31



Im Ballett Zürich arbeiten 50 Tänzerinnen und Tänzer aus 19 verschiedenen Ländern und 5 Kontinenten zusammen.

Ideen für den Unterricht



Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen

| | |
|---------------|---|
| Art | Einzelarbeit (1. Teil), Diskussion (2. Teil) |
| Dauer | ca. 2 x 30 Min. |
| Fach | Deutsch |
| Anforderungen | Die Schülerinnen und Schüler haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial |
| Material | Schreibzeug |
| Ziel | Beobachten und Unterscheiden unterschiedlicher Tanzstile und Ausdrucksformen mit dem Körper |

Schriftliche Arbeit

Die Schülerinnen und Schüler schauen sich die Bilder auf dem nachfolgenden Arbeitsblatt an und beantworten die folgenden Fragen dazu schriftlich:

1. Kennst du einige oder alle der Tanzstile auf den neun Bildern?

Lösung:

- 1: *klassisches Ballett*
- 2: *Swing / Lindy Hop*
- 3: *Indischer Tanz / Bharatanatyam*
- 4: *traditioneller afrikanischer Tanz*
- 5: *Flamenco*
- 6: *Zeitgenössischer Tanz*
- 7: *Breakdance*
- 8: *Steptanz*
- 9: *argentinischer Tango*

2. Ein Foto ist nur eine Momentaufnahme, aber trotzdem: Wie stellst du dir die Tanzbewegungen des jeweiligen Tanzstils vor? Beschreibe jeden Stil in ein paar Stichworten.
3. Schau die Formen der Körper auf den Fotos genau an (Pose, Spannung, Stimmung des Tänzers/ Tänzerin). Wie unterscheiden sie sich voneinander?
4. Welches Lebensgefühl drücken die einzelnen Tanzstile aus?

Diskussion der Ergebnisse

Die Schülerinnen und Schüler sollen ihre Antworten auf die vier Fragen austauschen und diskutieren. Je nach Grösse der Klasse in grösseren oder kleineren Gruppen.

Option: Videos diverser Tanzstile

Zeigen Sie den Schülerinnen und Schülerin eines der folgenden Videos:

- A-Z of Dance: www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUFZxK8edZWA&index=1
- 110 years of Dance: www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU

...und für Liebhaber:

- A-Z of African Dance: www.youtube.com/watch?v=LInMiYj6ZVE
- A-Z of Dance at AIDS 2015 (India): www.youtube.com/watch?v=45qwpP-M1TQ



1



2



3

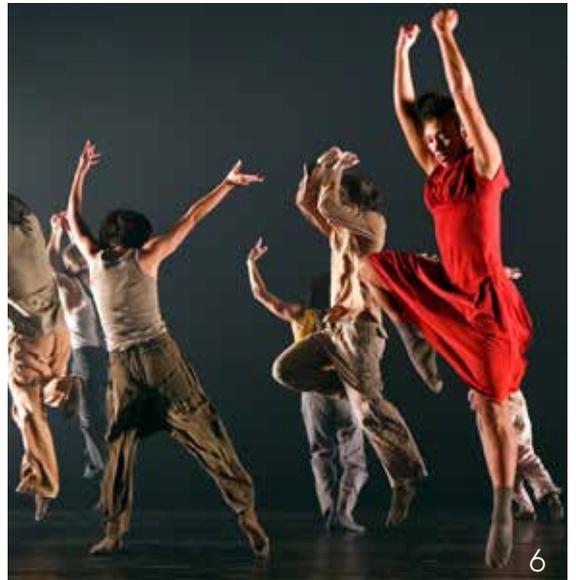
32-34



4



5



6

35-37



7



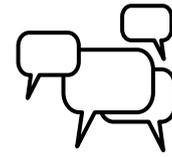
8



9

38-40

Ideen für den Unterricht



Was ist zeitgenössischer Tanz?

| | |
|-------------|--|
| Art | Plenum |
| Dauer | 45 – 90 Minuten, kann leicht auf mehrere Lektionen ausgebaut werden |
| Fach | Deutsch |
| Anforderung | Computer mit Internetverbindung und Beamer, Wandtafel oder Flipchart |

Als Basis für die Diskussion über Tanz dienen vier kurzen Animationsvideos über zeitgenössischen Tanz:

PLANET DANCE – a visitor's guide to contemporary dance. Die Videos eignen sich zur Vor- und Nachbereitung eines Vorstellungsbesuchs.

Die vier Videos sind auf Youtube abrufbar. Sie sind in Englisch, unter Einstellungen können Untertitel in Deutsch angewählt werden:

www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c&list=PLrsgQisGVgrkWsTxZWakILOvfMsm5BXt6

Video 1 Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

41



Videos 2 – 4 beschreiben als dreiteiliger Crashkurs, wie man verstehen kann, was zeitgenössischer Tanz ausdrückt.

Video 2 Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer

Video 3 Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache

Video 4 Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext

Ablauf

Zeigen Sie der Klasse einen Film nach dem anderen immer unterbrochen durch eine Diskussionsrunde, die die Themen aus dem Video aufgreift und vertieft. Die Videos sind vollgepackt mit Information, deshalb empfiehlt es sich, sie jeweils zweimal mit der Klasse anzuschauen.

Themen und Fragen zu den einzelnen Videos

Video 1: Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

— **Was für Tanzstile kennt ihr? Gibt es Verwandtschaft zwischen den Tanzstilen?**

Jede/r Schüler/in soll für sich eine Liste von Tanzstilen erstellen.

— **Wie würdet ihr die Tanzstile, die ihr gesammelt habt, auf einem Planet Dance anordnen?**

«Planet Dance» mit den Begriffen, die die Schüler/innen auf ihre Listen geschrieben haben aufzeichnen und füllen (Wandtafel/Flipchart). Welche Tanzstile sind verwandt, gehören regional zusammen? Wo steht das selbst Tanzen, wo eher das Zuschauen im Vordergrund?

— **Habt ihr auch schon selbst getanzt? Bei welcher Gelegenheit? Welchen Tanzstil?**

— **Habt ihr schon eine Tanzvorstellung gesehen? Was?**

— **Was ist zeitgenössischer Tanz?** Mit den Schülerinnen und Schülern zusammen die wichtigsten Aspekte der unten stehenden Definition zusammentragen:

Definition zeitgenössischer Tanz

Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Stilistisch ist der zeitgenössische Tanz je nach Choreograf/-in von unterschiedlichen Tanzstilen oder Bewegungstechniken beeinflusst. Oft spielt dabei klassische Ballett, Modern Dance oder Jazztanz eine wichtige Rolle. Zeitgenössischer Tanz kann aber auch geprägt sein von HipHop, Breakdance, Kampfsportarten oder Volkstanz.

42



Video 2: Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer

Key idea 1: Beim Anschauen von Tanz beginnst du innerlich zu tanzen.

Tänzer sprechen nicht, wie kann ich sie also verstehen?

Stellen sie diese Behauptung zur Diskussion und suchen Sie zusammen mit den Schülerinnen und Schülern nach guten Beispielen wo Körpersprache eine wichtige Rolle spielt und klar wird, wie wir Körpersprache lesen und verstehen (z.B. Körperhaltung in Konfliktsituationen, bei Unsicherheit, Freude etc.)

Macht die Idee des «inneren Tänzers» Sinn?

Lassen Sie die Schüler/innen dazu Stellung nehmen.

Kommentar

Der «innere Tänzer» stellt sich übrigens auch beim Beobachten anderer körperlicher Tätigkeiten ein: Sport, Zirkus, in der Disco, Menschen auf der Strasse oder bei einer körperliche Arbeit. Je näher die körperliche Bewegung, die man beobachtet der eigenen körperlichen Erfahrung liegt, je schneller und unmittelbarer stellt sich beim Zuschauer eine Spiegelung der Bewegung im eigenen Körper ein. Das kann bei extremen Bewegungsabfolgen schwieriger sein, aber die Verbindung zu einem anderen menschlichen Körper ist grundsätzlich immer da.

Video 3: Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache

Key idea 2: Der Tanz ist das Lied des Körpers.

Ist der Unterschied zwischen Sprache und Sprechen, verbalisieren (in Worten ausdrücken) und vokalisieren (sprechen) klar?

Was ist der Unterschied zwischen body talk und body language?

Übertragen auf den Körper: body talk ist nicht das Gleiche wie body language: konkrete Inhalte kann Tanz eher nicht so gut darstellen, aber dafür ist er umso besser in der Darstellung von all dem, was sich schwieriger in Worten ausdrücken lässt (Stimmungen, Gefühle, Ahnungen etc.). Lassen Sie die Schüler/innen Beispiele machen.

Video 4: Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext

Key idea 3: Tanz ist Kunst, nicht Information.

Was gehört alles noch zu einer Tanzaufführung?

Diskutieren Sie mit den Schülerinnen und Schülern, was noch zu einer Tanzaufführung gehört: Wer tanzt? Männer, Frauen, allein als Gruppe, Alter, Tanztechnik? Musik? Kostüme? Bühnenbild? Licht? Text? Film? Wo findet die Vorstellung statt (in einem Theater, im öffentlichen Raum)? usw. All diese Faktoren spielen für den Zuschauer eine Rolle, ändern seine Wahrnehmung.

Im realen Leben haben wir gelernt, Situationen zu «lesen» und zu verstehen. Tanz ist aber Kunst und nicht Information.

Es geht beim Anschauen eines (Tanz-)Kunstwerks weniger darum genau zu verstehen, was es ist oder worum es geht, sondern im Zentrum steht, was es mit dem Zuschauer macht (z.B. das Kunstwerk hat mich berührt, es hat meine Fantasie angeregt und interessante Assoziationen und Ideen in meinem Kopf ausgelöst, es hat mich in Schwung gebracht, ich habe die Schönheit der Bewegung genossen, es kann auch Widerstand, Aufbegehren, Ekel oder Fragen auslösen usw.)

Lassen Sie die Schüler/innen über den Unterschied von Kunst und Information diskutieren. Sie sollen versuchen in Worte zu fassen, was ein Kunstwerk in ihnen ausgelöst hat.

Wie verstehe ich also, was die Bedeutung der Tanzvorstellung ist?

Was der einzelne Zuschauer darin sieht ist mindestens so wichtig, wie was es ist.

Ideen für den Unterricht



Schreibe deine Kritik des Balletts

| | |
|----------|---|
| Art | Einzelarbeit |
| Dauer | 45 – 90 Minuten |
| Fach | Deutsch |
| Material | Schreibzeug, evtl. Textverarbeitung auf dem Computer, «Eigenschaftswolke» <i>Tanz ist...</i> -Grafik mit Adjektiven zur Beschreibung von Tanz (s. nächste Seite) |

Die Schüler/innen sollen über eines der drei Stücke des Ballettabends *Forsythe* eine Kritik schreiben.

Sie sollten möglichst viele der untenstehenden Fragen durch ihren Text beantworten. Es müssen Fragen aus allen drei Gruppen (allgemeine Informationen, Beschreibung und persönliche Eindrücke und Meinungen) ausgewählt werden.

Ausserdem können den Schüler/innen zur Unterstützung die Informationen zu den drei Stücken des Ballettabends *Forsythe* und das Tanzlexikon aus diesen Begleitmaterialien zur Verfügung gestellt werden.

Auf der «Eigenschaftswolke» (Kopiervorlage s. nächste Seite) finden die Schüler/innen viele Adjektive, die für die Beschreibung der Vorstellung nützlich sein können.

Fragen

Allgemeine Informationen zum Ballett:

- Wie heisst das Stück/Ballett?
- Wie heisst der/die Choreograf/in des Balletts?
- Wer hat die Musik zum Stück komponiert?
- Welche anderen Personen haben sonst noch am Ballett mitgearbeitet (Bühnenbildner/in, Kostümbildner/in, Lichtdesigner/in etc.)?
- Wo fand die Vorstellung statt und wer hat getanzt?
- Wann hast du die Vorstellung gesehen?
- Wann war die Premiere des Stücks/Balletts gewesen

Fragen zur Beschreibung des Stücks/Balletts:

- Worum ging es in dem Stück?
- Wieviele Tänzer/innen haben mitgemacht?
- Welche Art Musik wird für diese Choreografie gebraucht?
- Was für Bewegungen hast du gesehen?
- Wie waren die Kostüme?

Persönliche Meinung des Schülers/der Schülerin:

- Was waren für dich der oder die Höhepunkte des Stücks?
- Gab es Momente, die du unverständlich oder langweilig fandest? Welche waren das und warum?
- Gab es Momente, die dich emotional berührt haben (du musstest lachen, du hast alles um dich herum vergessen, ...)?
- Was hat dich erstaunt?

Kleines Tanzlexikon

Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne

| | |
|--------------------------|--|
| Abstrakter Tanz/Ballett | Tanz, der keine Geschichte erzählt. Beispiele: George Balanchine: Seine Werke sind nach eigener Aussage «sichtbar gemachte Musik», Merce Cunningham u.a.m. |
| Akademischer Tanz | siehe Klassisches Ballett |
| Aufwärmen | Vor einem Einsatz in Proben oder Aufführungen benötigen die Muskeln und Bänder des tanzenden Körpers eine gute Durchblutung und Erwärmung. Ohne Aufwärmtraining besteht für den Tänzer Verletzungsgefahr. |
| Ausdruckstanz | auch freier bzw. expressionistischer Tanz, entstand als Gegenbewegung zum klassischen Ballett mit dem beginnenden 20. Jh. Er dient dem individuellen und künstlerischen Darstellen von Gefühlen der tanzenden Personen. |
| Ballerina/Primaballerina | (ital. Tänzerin) ist eine Solotänzerin. Eine Primaballerina ist die beste und erfahrenste Ballerina einer Kompanie. |
| Ballett | <p>Drei Bedeutungen:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Der in künstlerisch stilisierter Form dargebrachte Bühnentanz des abendländischen Kulturkreises.2. Das in der oben genannten Form dargebotene Werk.3. Eine Kompanie, die solche Werke präsentiert. <p>Heute versteht man unter Ballett sehr unterschiedliche Erscheinungsformen des Bühnentanzes, wobei der akademische Ursprung weiterhin durchscheint. Das Wort kommt von italienisch «balletto»: Diminutiv von «ballo», das bedeutet «Tanz»; «ballar» bedeutet «tanzen». An den Höfen Italiens wurden in der Renaissance festliche Aufzüge präsentiert, in denen Zwischenspiele («intermezzi») vorgesehen waren, zumeist als Tanzeinlagen. Ab ca. 1550 bezeichnete man diese Einlagen als «balletti». Aus diesen «balletti» entwickelten sich später die französischen «ballets de cour» (Hofballette).</p> |
| Ballettdirektor | leitet eine Ballettkompanie. Er trifft alle künstlerischen Entscheidungen und wählt die Tänzer und weitere Mitarbeiter der Kompanie aus. |
| Ballettmeister | leitet das tägliche Training der Tänzer und assistiert den Choreografen bei der Erarbeitung einer Choreografie. Er übt die Tanzstücke mit den Tänzern und studiert bestehende Choreografien neu ein. |
| Barre | (franz. Stange) Der erste Teil des Ballett-Trainings findet an der Stange statt. Die Tänzer halten sich mit einer Hand an der Stange, während sie Übungen ausführen. Dadurch werden sie beim Halten des Gleichgewichts unterstützt. Der zweite Teil des Trainings findet dann «au milieu» statt; freistehend in der Mitte des Raumes. |
| Beleuchtung | Die Beleuchtung, also das «Licht», macht sichtbar, was auf der Bühne vor sich geht. Das «Licht» unterstreicht die Kulissen, den Tanz und die Musik, also die dargestellten Stimmungen und Situationen auf der Bühne, es hebt bestimmte Dinge hervor und lässt andere wiederum in den Hintergrund treten. |
| Besetzung | Alle mitwirkenden Tänzer einer Choreografie und ihre Rollenzuteilung. |

| | |
|-------------------|---|
| Bewegungsmaterial | Alle Tanzschritte und -kombinationen, die in einem Tanzstück vorkommen. Viele Choreograf/innen sind an der Art ihres Bewegungsmaterials zu erkennen. |
| Bühne | In einem Theater besteht die Bühne meistens aus verschiedenen Bereichen: Seitenbühne (rechts und links), Vorderbühne, Hinterbühne, Unterbühne und Hauptbühne. Meistens wird nur die Hauptbühne genutzt. Der Zuschauer sieht bei einer Guckkastenbühne (wie im Opernhaus Zürich) nur den relativ kleinen Ausschnitt der gesamten Bühne, der durch die Proszeniumsöffnung einsehbar ist. Die Hauptbühne befindet sich direkt in der Mitte. Die Seiten- und Hinterbühne wird zur Bereitstellung von Dekorationsteilen benutzt. Die Vorderbühne befindet sich vor dem Bühnenportal. |
| Bühnenbild | Gesamtheit aller Bühnenbauten und Kulissen, auch Dekor genannt. |
| Bühnenbildner | überlegt sich, wie die Kulisse, Dekorationen und Requisiten für ein Stück aussehen sollen. Dabei richtet er sich nach den Ideen der anderen Künstler, das Bühnenbild entsteht gemeinsam mit dem Choreografen oder dem Regisseur. |
| Bühnentanz | Tanzvorstellungen mit einer künstlerischen Vision, die vor Zuschauern präsentiert werden. |
| Charaktertanz | Bühnentanz, der von traditionellen oder folkloristischen Tänzen inspiriert ist. Bsp. Neapolitanischer, ungarischer und spanischer Tanz im 2. Akt von <i>Schwanensee</i> . |
| Choreograf | ist der kreative Gestalter einer Choreografie. Er ist gleichzeitig Erfinder und Regisseur des Stückes und repräsentiert somit im Vergleich zum Schauspiel gleichermaßen die Rolle von Autor und Regisseur. |
| Choreografie | (altgr. χορός «Tanz» und γράφειν «schreiben») bezeichnet das Erfinden und Einstudieren von Bewegungen, meist in Zusammenhang mit Tanz. Eine Choreografie wird ebenso wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solo- oder Showtanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit vielen Personen und komplexer Handlung. |
| Choreologie | siehe Tanznotation |
| Corps de ballet | (frz. Körper/Korpus des Balletts) sind die Mitglieder des Ballettensembles, die im Gegensatz zu den Solotänzern in der Regel als große Gruppe auftreten. |
| Dirigent | Musikalischer Verantwortlicher einer Ballettaufführung mit Orchesterbegleitung. Er interpretiert die Partitur und koordiniert das Orchester (und den Chor). |
| Dramaturg | Wirkt bei der Entstehung neuer Tanzstücke mit. Er sorgt für die Verständlichkeit des Handlungsablaufs und arbeitet durch Ideen und Vorschläge beratend mit. Er macht Recherchen zum Stoff des Stückes, verfasst Texte für das Programmheft und weitere Publikationen zu den Hintergründen und der Aufführungspraxis des Werkes. |
| Duett | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer. Wird auch Pas de deux genannt. |
| Eiserner Vorhang | (Schutzvorhang) ist eine bauliche Brandschutzeinrichtung in Theatern, die das Bühnenhaus vom Zuschauerraum in Form eines feuerundurchlässigen Schutzvorhangs trennt, um eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten und den Übergriff des Feuers in andere Gebäudeteile zu verhindern. |
| Ensemblestück | Ein Tanzstück oder ein Teil eines Tanzstücks, das für eine Gruppe Tänzer bestimmt ist. Guckkastenbühne Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen. |

| | |
|---|--|
| Guckkastenbühne | Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen. |
| Handlungsballett | Ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt. |
| Inszenierung | Das gesamte Bühnengeschehen bei einer Tanz-, Theater- oder Opernaufführung. |
| Interpretation | Interpretation im Tanz, Darstellung einer Handlung oder eines Gefühlsausdrucks. In der Musik und im Tanz ist die Aufführung eines Werkes immer schon eine Interpretation (Tänzer und Musiker nennt man darum auch Interpreten). |
| Isolationen | Das unabhängige Bewegen einzelner Körperteile. |
| Klassisches Ballett/ Akademischer Tanz | ist der seit dem 17. Jh. entwickelte und immer mehr perfektionierte Theatertanz, dessen Schritt- und Bewegungsfolgen in der Danse d'école strikt kodifiziert sind und im Exercice zur Vervollkommnung der Technik des Tänzers täglich repetiert werden. Im 17. Jh. und 18. Jh. trugen Paris, im 19. Jh. Mailand und St. Petersburg entscheidend zur Weiterentwicklung des klassischen Balletts bei. Das Hauptmerkmal des klassischen Balletts ist das Ausdrehen der Hüften und Füße. Alle Tanzschritte haben französische Namen. |
| Klavierauszug | Zusammenfassung einer Orchesterpartitur für Klavier; wird unter anderem zum Erarbeiten und Proben einer Choreografie verwendet. |
| Kostümdesigner/ Kostümbildner | entwirft in Rücksprache mit dem Choreografen die Kleidung, die die Tänzer während der Vorstellung tragen. |
| Labannotation | siehe Tanznotation |
| Lichtdesigner | entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück. |
| Markieren | Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll austanzt, sondern nur andeutet. |
| Moderner Tanz | Modern Dance ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus Erneuerungsbestrebungen des klassischen Balletts und verschiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat. |
| Motiv | Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposition. |
| Pantomime | Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel. Die Ballettpantomime erlebt ihren Höhepunkt im 19. Jh.: u. a. in <i>Giselle</i> , <i>La Sylphide</i> , <i>Coppélia</i> , <i>Schwanensee</i> , <i>Dornröschen</i> . Sie diente dazu, konkrete dramatische Inhalte möglichst plausibel zu übermitteln, und verhielt sich zu den Tanznummern etwa wie das Rezitativ zur Arie in der Oper. |
| Partitur | Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnenwerks. In gedruckter Form die Grundlage für die Arbeit des Dirigenten. |
| Pas | (franz. Schritt). Bedeutet Tanzschritt, wobei immer die Bewegung des ganzen Körpers gemeint ist und nicht nur die der Füße. In der Fachsprache des Balletts wird Pas meist in Zusammenhang mit anderen Worten gebraucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine bestimmte Form - wie in «Pas d'action» für eine dramatisch akzentuierte Szene oder um die Anzahl der mitwirkenden Tänzer zu definieren: «Pas de deux», «Pas de trois» etc. Tanzstück oder Teil für zwei, drei usw. Tänzer. |

| | |
|-----------------------|---|
| Pas de deux | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer, auch Duett genannt. |
| Proszenium | stammt über das Lateinische (proscenium) vom altgriechischen πρό «pro» (vor) und σκηνή «skene» «pro» (vor) und σκηνή «skene» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Proszenium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang/Portalöffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen dergesetzlich wegen des Brandschutzes vorgeschriebene «Eiserne Vorhang». |
| Requisit | Beweglicher Gegenstand, der zur Ausstattung von Szenen in Theater, Film und Oper dient. |
| Repertoire | Die verschiedenen Tanzstücke, die von einer Kompanie aufgeführt werden. |
| Saison/Spielzeit | Zeitraum, in dem ein Theater Aufführungen veranstaltet, meist vom Spätsommer bis zum Frühsommer des Folgejahres. |
| Solo | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für einen Tänzer oder Tänzerin. |
| Spielplan | Verzeichnis aller während einer Spielzeit an einen Theater aufgeführten Werke. |
| Spitzenschuhe | Spezielle Tanzschuhe, mit denen die Tänzerin auf ihren Zehen stehen kann. Sie haben eine versteifte Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch «Wirbelsäule» genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Schuhe werden mit Bändern um den Knöchel befestigt. |
| Synchron | Bewegungen, die von mehreren Tänzern zeitgleich und auf exakt die gleiche Weise ausgeführt werden. |
| Tanz | Tanz ist ein Sammelbegriff für jede Art spielerisch-rhythmischer Körperbewegung, die Musik- oder Geräuschbegleitung interpretiert, begleitet oder auch Teil davon ist. Tanzen bezieht sich allgemein auf Bewegung als Ausdrucksform oder soziale Interaktion. Tanz kann in einem spirituellen Kontext vorkommen oder auf einer Bühne präsentiert werden |
| Tanznotation | ist die symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen. Heute verwendete Notationssysteme sind die Labanotation oder Kinetografie (entwickelt von Rudolf Laban) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation (entwickelt von Rudolf und Joan Benesh). |
| Tanzstile | Hip Hop, Breakdance, Jazztanz, Musicals, Ballett, Volkstanz, Gesellschaftstänze, Afrikanischer Tanz, Flamenco, Tango, Salsa, Bauchtanz, Stepptanz, usw. |
| Tutu | (frz. «Ballettröckchen») ist ein kurzes, aus mehreren Stofflagen (meist Gaze oder Tüll), gefertigtes, gelegentlich auch versteiftes Ballettkostüm. Knöchellang war es das Kostüm der Elfen- und Feengestalten des Romantischen Balletts (ab ca. 1832). Mit der Weiterentwicklung des klassischen Tanzes hat sich auch das Tutu in seiner Form verändert und ist nicht nur traditionelles Kostüm, sondern neben den Spitzenschuhen Symbol der klassischen Tänzerin geworden. Heute unterscheidet man dem choreografischen Stil entsprechend im Wesentlichen zwei Formen: das lange oder so genannte «romantische Tutu» und das kurze so genannte «akademische Tutu». |
| Wiederaufnahme | Neueinstudierung einer bereits früher erarbeiteten Inszenierung/Choreografie. |
| Zeitgenössischer Tanz | Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Dabei steht der individuelle Stil des Choreografen im Vordergrund. |

Merkblatt

Zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich

Wir freuen uns, dass ihr eine Vorstellung im Opernhaus Zürich besucht und euch fürs Musiktheater interessiert. Alle Mitwirkenden werden ihr Bestes geben, um euch eine packende Vorstellung zu präsentieren. Die Oper und das Theater sind Orte der Begegnung zwischen Künstlern und Zuschauern. Die Darbietenden kreieren die Emotionen und die Stimmungen auf der Bühne jeden Abend neu. Die Zuschauer gestalten ihrerseits die Atmosphäre durch ihre aktive Anwesenheit mit und tragen wesentlich zu einer gelungenen Vorstellung bei. Ihr spielt also eine wichtige Rolle; erst durch eure Konzentration, euer Mitdenken und Mitfühlen entsteht eine spannende Aufführung.

Damit sowohl ihr als auch die anderen Zuschauer und die Künstler eine gelungene Vorstellung erleben können, bitten wir euch folgende Regeln einzuhalten:



Die Platzverhältnisse im Zuschauerraum sind eng. Jacken, Schirme, Rucksäcke und Sonstiges dürfen aus feuerpolizeilichen Gründen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden. Das Benutzen der Garderoben ist kostenlos.



Getränke und Esswaren dürfen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden.



Mobiltelefone und sonstige elektronische Geräte bleiben in der Jackentasche und sind ausgeschaltet. Während der Vorstellung nicht das Display aktivieren!



Bei einem ersten Opernbesuch ist vieles neu, interessant und vielleicht auch ungewohnt. In der Pause und nach der Vorstellung könnt ihr euch gerne darüber austauschen. Gespräche während der Aufführung stören die anderen Zuschauerinnen und Zuschauer.



Die Sängerinnen und Sänger auf der Bühne singen ohne Mikrofon und auch das Orchester ist unverstärkt. Die Akustik im Haus ist so konzipiert, dass alles, was auf der Bühne gesungen und gespielt wird, überall im Zuschauerraum zu hören ist. Genauso verhält es sich auch mit Geräuschen, die im Zuschauerraum produziert werden.



Bitte kommt früh genug ins Opernhaus, damit ihr das spezielle Ambiente im Haus erleben und rechtzeitig eure Plätze einnehmen könnt. Beachtet, dass nach Beginn der Vorstellung bis zur Pause kein Einlass mehr möglich ist.



Natürlich könnt ihr euch kleiden, wie ihr wollt. Seid euch jedoch bewusst, dass ein Opernbesuch für viele Besucherinnen und Besucher ein besonderes Ereignis darstellt und sie dies dementsprechend auch mit ihrer Kleidung unterstreichen.

Wir wünschen euch einen anregenden Abend und hoffen, dass euch die Vorstellung gut gefällt!

Literatur, Musik, Links und Quellenangaben

Literatur

- Ballettanz: Das Jahrbuch 2004: *Forsythe – Bill's Universe*
- Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM und Begleitheft), Hatje Cantz Verlag, 1999 (4. Auflage 2012)
- Siegmund, Gerald (hrsg.): *William Forsythe – Denken in Bewegung*, Henschel Verlag Berlin, 2004
- Spier, Steven (hrsg.): *William Forsythe and the practice of choreography – it starts from any point*, Routledge, 2011
- Von Rauner, Gaby (hrsg.): *William Forsythe – Tanz und Sprache*, Brandes & Apsel Verlag Frankfurt, 1993

Websites

- William Forsythe – Choreographic objects: www.williamforsythe.de
- Synchronous Objects: synchronousobjects.osu.edu
Diese Website analysiert die Choreografie *One flat thing reproduced* von William Forsythe und gewährt Einblick in die Komplexität einer zeitgenössischen Choreografie.
- Motion Bank: motionbank.org
Ein Forschungsprojekt, von William Forsythe initiiert, das neue Formen elektronischer Tanznotation entwickelt und diese online präsentiert.

Videolinks

Über die Werke des Ballettabends Forsythe

- *One Flat Thing, reproduced*: vimeo.com/41151136
- Ballett Zürich Proben trailer *One Flat Thing, reproduced*: www.youtube.com/watch?v=X54CQb-YcPQ&feature=emb_logo
- *The Second Detail* (Trailer Staatsballett Berlin): www.youtube.com/watch?v=Q6c6k4U99sA
- Ballett Zürich Proben trailer *The Second Detail*: www.youtube.com/watch?v=OryOUEM62hU&feature=emb_logo
- Ballett Zürich Proben trailer *Approximate Sonata*: www.youtube.com/watch?v=jHv0xeEsNXY&feature=emb_logo
- *Improvisation Technologies*, Playlist mit allen Videos der CD-Rom (1999): www.youtube.com/user/GrandpaSafari/videos
- *The Fact of Matter*: über die Ausstellung der Choreographic Objects von William Forsythe im Museum für Moderne Kunst Frankfurt: www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjlk

Über Ballett allgemein

- Portrait eines Balletttänzers (Staatsballett Berlin): www.vimeo.com/175711080
- *Stages – Becoming a professional ballet dancer*, kurzer Dokfilm von Nicole Davidson (2016) (deutsch und englisch): www.youtube.com/watch?v=gA-9EFiR4eo
- *What's in a Ballet Shoe?: - Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe (englisch)*: www.youtube.com/watch?v=RKBtVTT3qA

Videobeispiele Kontrapunkt

- Thierry de Mey. *Table Music*: www.youtube.com/watch?v=J91emaxq0iY
- Norman McLaren: *Canon* (1964), Animationsfilm: www.youtube.com/watch?v=mxL_57TqnJM

Textnachweis

- Opernhaus Zürich: Programmheft *Forsythe*, Januar 2020
- Opernhaus Zürich: MAG 74, Dezember 2019
- Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cantz Verlag, 1999
- Siegmund, Gerald (hrsg.): *William Forsythe – Denken in Bewegung*, Henschel Verlag Berlin, 2004
- Spier, Steven (hrsg.): *William Forsythe and the practice of choreography – it starts from any point*, Routledge, 2011
- Von Rauner, Gaby (hrsg.): *William Forsythe – Tanz und Sprache*, Brandes & Apsel Verlag Frankfurt, 1993
- Website Staatsballett Berlin: Interview mit Thom Willems: www.staatsballett-berlin.de/de/thom-willems-interview
- Wikipedia: Stichwort «Kontrapunkt»

Bildnachweis

- 1 Ballett Zürich in *The Second Detail* © Gregory Batardon
- 2 Ballett Zürich in *One Flat Thing, reproduced* © Gregory Batardon
- 3 Wei Chen und Dominik Slavkovský in *One Flat Thing, reproduced* © Gregory Batardon
- 4 Rafaelle Queiroz und Kevin Pouzou in *Approximate Sonata* © Gregory Batardon
- 5 Wei Chen in *One Flat Thing, reproduced* © Gregory Batardon
- 6 Portrait William Forsythe © Florian Kalotay
- 7 *Human Writes: Performance*, Uraufführung Schauspielhaus Zürich (2005)
- 8 *The Fact of Matter: Choreographic Object* für die Biennale in Venedig (2009)
- 9 *Artifact* (2008) © Ballett Zürich
- 10 *In the Middle, Somewhat Elevated* (1997) © Ballett Zürich
- 11 *New Sleep* (2013) © Ballett Zürich
- 12 *workwithinwork* (2015) © Ballett Zürich
- 13 *Quintett* (2017) © Gregory Batardon
- 14 William Forsythe © Danielle Liniger
- 15 William Forsythe verzerrt durch die Videoinstallation *City of Abstracts* © Danielle Liniger
- 16 William Forsythe verzerrt durch die Videoinstallation *City of Abstracts* © Danielle Liniger
- 17 William Forsythe bei Proben mit dem Ballett Zürich 2017 © Gregory Batardon
- 18 William Forsythe bei Proben mit dem Ballett Zürich 2017 © Gregory Batardon
- 19 Videostills aus *Improvisation Technologies* (1999)
- 20 Videostills aus *Improvisation Technologies* (1999)
- 21 Ausschnitt des Cue Annotation Score von *One Flat Thing, reproduced* aus *Synchronous Objects* (2009)
- 22 Anna Khamzina und Ensemble in *The Second Detail* © Gregory Batardon
- 23 Wei Chen in *The Second Detail* © Gregory Batardon
- 24 Rafaelle Queiroz und Jan Casier in *Approximate Sonata* © Gregory Batardon
- 25 Rafaelle Queiroz und Kevin Pouzou in *Approximate Sonata* © Gregory Batardon
- 26 Videostill *One Flat Thing, reproduced* auf *Synchronous Objects* (2009) mit Grafik
- 27 Ballett Zürich in *One Flat Thing, reproduced* © Gregory Batardon
- 28 Wei Chen und Dominik Slavkovský in *One Flat Thing, reproduced* © Gregory Batardon
- 29 Überzeichnetes Foto Peter Welz: *Study of Movement II*.
- 30 Portrait Thom Willems
- 31 Illustration Weltkarte der Tänzer/innen des Balletts Zürich Saison 2019/20 © Paula Troxler
- 32 Viktorina Kapitonova und William Moore in *Schwanensee* von Heinz Spoerli © Bettina Stöss
- 33 Swing/Lindy Hop © Life Magazine
- 34 Bharatanatyam-Tänzerin Indien
- 35 Traditioneller afrikanischer Tanz aus Togo
- 36 Flamenco-Tänzerin
- 37 Hofesh Shechter Company in *Political Mother: The Choreographer's Cut* (2011)
- 38 Breakdancer
- 39 Fred Astaire (1935)
- 40 Tangopaar
- 41–42 Videostills *Planet Dance* © The Place London
- 43 Illustration aus *Tanz ist...*: www.tanzist.ch

