

WILLIAM FORSYTHE: WHERE BALANCE IS LOST AND THE UNFINISHED BEGINS

... Dance
and consequently the theater
have not yet begun to exist.
Antonin Artaud¹⁾

William Forsythe, American-born choreographer and artistic director of the Frankfurt Ballet in Frankfurt, Germany, thrives on the thrill of accidents. His choreographic work has consistently attempted to expose states of concentration where accidents happen to produce unanticipated possibilities. With displays of vertiginous danced virtuosity and stunning visual and sonic performance, Forsythe has created a new genre of balletic performance, a genre some critics have described as “the ballet of the twenty-first century.” Although the Frankfurt Ballet dancers are trained in ballet and other techniques, it would be difficult to describe many of Forsythe’s choreogra-

phies as “ballet” or simply “dance.” In this form of movement performance, texts appear frequently, either spoken by dancers or presented on supertitles or scrimms on stage; movement vocabulary ranges from classical ballet to breakdance; and modes of presentation range from austere “pure” dance sequences without sets to musicals and gospel mixed with Kabuki. At the least, Forsythe frequently manages to surprise and disturb his audiences with a powerful mix of dance, technology, contemporary and ancient cultural artifacts, theoretical explorations and an eye for the exquisite in space—whether it is through a late twentieth-century fairy tale whose narrative is nonexistent and therefore constantly sought, through a musical that humorously deconstructs the familiar Broadway genre by strident references to xenophobia latent in the audience, or

HEIDI GILPIN is a writer, editor, and dramaturg whose forthcoming book is entitled *Traumatic Events: Toward a Poetics of Movement Performance*. She lives in Los Angeles.



WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT, *OF ANY IF AND*, Frankfurt, May 1995 (premiere),
dancers / Tänzer: Dana Caspersen, Thomas McManus. (PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

through an environment of darkness and shadow that challenges how we think about the moving body in space, and what we expect from “danced” performance.

In his strategies of composition and performance, Forsythe is extremely committed to working within already existing paradigms of dance, even if he attempts to transgress, augment, and shatter them in the process. Forsythe celebrates dance to the extent that, at least in some of his productions, the body disappears. Although an ambivalence about the dancing body still exists for Forsythe, he plays it out in other ways: He displays the dancing body’s dizzying beauty while at the same time forcing its loss of identity.

Forsythe seems to push dance through invisibility to see what possibilities this strategy might offer.

Literally, shadows, limited and carefully positioned lighting, and near-darkness often inhabit the stage of the Frankfurt Ballet. Such performance environments highlight the non-visibility of the dancers, forcing the audience to strain to see or imagine the body that is producing the movement whose traces are all that can be discerned. Movement itself does not disappear, but the body that performs it does. Visibility is eliminated via the performance of movement, as new forms of vertiginous dynamism emerge.

As an architecture of disappearance, Forsythe’s performative events display movements where the presence of the body is no longer assured. Forsythe dismembers the deceptive unity of movement operative in classical ballet, explodes it conceptually and spatially, and culls its residual motions to offer new forms. Through an intellectual and proprioceptive

engagement with complex networks of movement operations, the dancers focus on the residual effects of failure in movement explorations. Forsythe inscribes failure in, on, and with the body as an attempt at intensely concentrated, split-second technical and intellectual precision, as a vertiginous thrill of exactitude. In such a process, failure can be life-saving.

In uncovering possibilities of movement composition, Forsythe's working methods draw significantly from the work of Rudolf von Laban, one of the movement pioneers of the early twentieth century, who devised a system to understand and record the possibilities of human movement. In a work entitled *Choreutics*,²⁾ Laban develops his ideas about *Raumlehre*—literally, space instruction—and elaborates the notational system we refer to today as *Labanotation*, or *Kinétographie*. This system of notation is designed to be able to record, with equal precision, the movements of a dancer, a woman giving birth, or an assembly line worker, using a series of carefully defined geometric symbols.

The cornerstone of Laban's system is the idea of the kinesphere—the spherical space around the body delineated by easily extended limbs “without stepping away from that place which is the point of

support when standing on one foot.” Moving beyond the kinesphere, where the “rest of space” lies, involves transporting the kinesphere to a new place. The kinesphere remains in a fixed relationship to the body, and as a constant always travels with it. In order to represent the kinesphere, Laban likens it to a cube that surrounds the body to the front and back, right and left, top and bottom. This cube assumes the stability of a single central point in the body from which all movement emanates and through which all axes pass. The kinespheric model unfolds into a virtually infinite number of possible planes delineated by the axes that transverse the body at that center point. For Laban, “a multilateral description of movement which views it from many angles is the only one which comes close to the complexity of the fluid reality of space.” Laban's model suits the movement vocabulary of classical ballet particularly well, since both employ one central point in the body as their structuring, axial element.

But if, as Forsythe asks, a movement does not emanate from the body's center, or if there were more than one center, or if the source of a movement were an entire line or plane, and not simply a point, then one would have to assume a whole array of collaps-



WILLIAM FORSYTHE & BALLETT
FRANKFURT, *THE INTERROGATION
OF ROBERT SCOTT*, Frankfurt, 1992
(premiere: October 1986),
music by Thom Willems,
dancers (not moving):
Noah D. Gelber, Stacey Calvert. /
DIE BEFRAGUNG DES ROBERT SCOTT,
Tänzer (nicht in Bewegung):
Noah D. Gelber, Stacey Calvert.
(PHOTO: DOMINIK MENTZOS)



WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT, *SELF MEANT TO GOVERN*,
Frankfurt, January 1995 (premiere: June 1994). (PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

ible and expandable kinespheres, and reassign their centers infinitely throughout the body. In Forsythe's dismantling of Laban's model, any point or line in the body or in space can become the kinespheric center of a particular movement, and the kinesphere is permeated with an infinite number of points of origin which can appear simultaneously in multiple points in the body. An infinity of emerging rotating axial divisions may have as their centers the heel of the right foot, the left ear, the right elbow, the back of the neck, or an entire limb, for example. In Laban's model, movements are generated by a profound unalterable sense of balance; for Forsythe, the

body is not the equilibrated unified form that Laban imagined it to be: As the center point of a designated kinesphere moves, that kinesphere moves with it. Gravity responds to the verticality and central point of Laban's model, while in Forsythe's movement research process, one could imagine a number of different relations with gravity, primarily because verticality as a rule has disappeared. This loss of verticality has dynamic effects.

Although Laban never articulated his model's potential as a destabilizing source of movement, Forsythe explores precisely that—the extrakinespheric moments when the boundaries of equilibrium are

transgressed, when falling is imminent because something has failed. That something is balance. Fundamentally, ballet as movement spectacle invites a narrative of physical grace, poise, and style: the *telos* of classical ballet implies and assumes—at the very least—physical balance. This assumption and its consequent attitude toward beauty are interrogated by Forsythe. He elevates the failure to maintain balance as one of the most important projects in his movement research. He constantly challenges the dancers to confront moments of failure and vertigo, moments where balance is lost. Laurie Anderson exposes this concentrated state:

*You're walking ... and you don't always realize it but you're always falling. With each step ... you fall. You fall forward a short way and then catch yourself. Over and over ... you are falling ... and then catch yourself. You keep falling and catching yourself falling. And this is how you are walking and falling at the same time.*³⁾

It is curious that we generally repress this vertiginous yet intense state of concentration, that we choose to overlook it, to tame it by calling it “walking” or “moving,” rather than to explore the very disorienting spatial and psychic possibilities that such a state offers up. The movement composition research of the Frankfurt Ballet attempts to expose and examine precisely these disturbing moments of (lost) attention. In such choreography, the double-edged tension of disequilibrium is a state emerging from the infinite operations which dismantle historically established bodily configurations. This state reveals that which is always in the process of disappearing; the dancing thereby highlights the continuous evaporations of movement, and offers a redefinition of dance as a process of embodied disappearance, a “disfigurement” of dance that alludes to contemporary notions of becoming and embodiment whose references are always already absent. Forsythe and the dancers study forms of division and moments of invisibility that are actually the joints of motion: They question the notion of a unity of movement, attempt to scatter it, and offer refracted, incomplete results as sources for new forms.

What Forsythe moves toward is the inherently unfinished, an opening up of the apparently immutable (because historically sanctioned) assumptions

of his discipline. Previously hidden moments in balletic movements are made plainly visible through the quaking of form. Failure and falling, for example, are retrieved and revalorized as necessary and valid structural components. Linearity—verticality in particular—is lost when Laban’s kinespheric model is destabilized, when the symmetrical grid is actually found to be constructed of decentered and multiplicitous spaces. The unity of the dancing body is proven fallacious and deceptive.

In order to sustain the vibrations of disequilibrium and disappearance, Forsythe’s productions contain traces of the ephemeral within the very processes he chooses to explore. Instability pervades these processes. When Forsythe asks the dancers to “sustain the reinscription of forms,” he is trying to enable moments of trembling devoid of stability, devoid of permanence. He also uses improvisation to display impermanence, or as he declared in 1989, “to stage disappearance.” Finally, Forsythe constantly plays with details, changes sections and even entire structures, as is the case with *THE VILE PARODY OF ADDRESS* (1988), at least six radically different versions of which have already been performed. At the Paris Opera premiere of *IN THE MIDDLE, SOMEWHAT ELEVATED* (1987), Forsythe reset the order of the sequences and informed the dancers just before the curtain went up; only hours before a performance of *BEHIND THE CHINA DOGS* (1988), he instructed that they “let the linear formations disintegrate.” *LIMB’S THEOREM* (1990) dramatizes the accidental and unfixable nature of vision: In a production where darkness and the precise subtlety of shadow prevail, all but concealing the dancers, the audience is challenged to perceive what is present and what is not. Since the premiere of *ALIEN/A(C)TION* in 1992, Forsythe continues to alter texts, songs, and movement material in the third section so that apart from the costumes, it is virtually unrecognizable, or at least radically evolved, from its first incarnation. The entire structural system of spontaneous movement composition for *EIDOS : TELOS* (1995) is dependent upon an interactive data bank of constantly shifting information appearing in fractal-like formations. Everyone—the dancers, the audience, the choreographer himself—

is forced to perceive the experience of an edge, to anticipate the accidental, to attend the unexpected.⁴⁾

In focusing on moments of rupture and discontinuity, the explosion model Forsythe uses confronts assumptions about space, corporeality, and the linearity of history. With obscured layers of processes that engender movement, Forsythe challenges both the spectator and performer to apprehend and perform the invisible strata that we take for granted in even our most prosaic gestures. He liberates formal coordinates so that they no longer resist vertigo. The dancer becomes an agent, at once an inscriber and a transcriber, performing operations that dismantle an assumed, logical structure. The forgotten elements of deceptively unified and coherent sequences are reassembled spatially. Ultimately, the question of representation is at stake. Performances fail where they forget their own histories of discontinuity and dis-

appearance. In this way choreography—the memorized, fixed, fetishized object—disappears, and the performance of the unfinished begins.

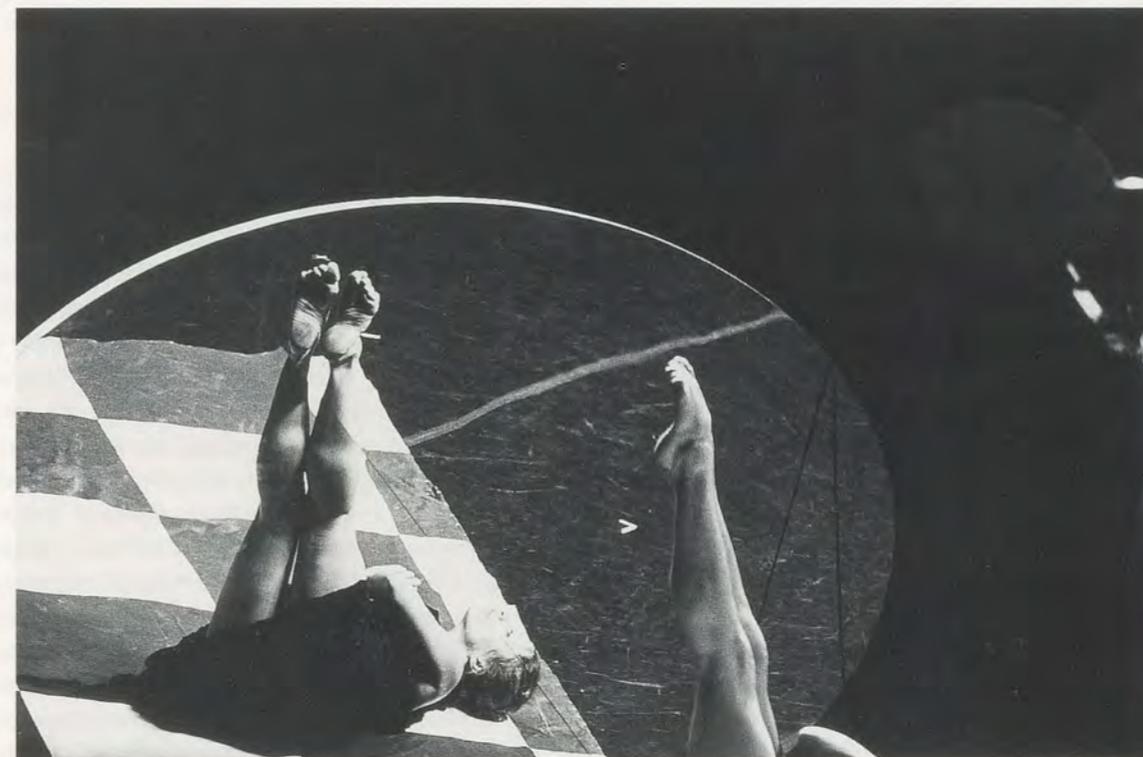
1) Antonin Artaud, “Le théâtre de la cruauté,” in *84*, nos. 5–6 (1948): 127.

2) Rudolf von Laban, *Choreutics*, written in 1939, annotated and edited by Lisa Ullmann (London: Macdonald and Evans, 1966). “Choreutics” and “choreography” are derived from the Greek term *choreosofia*, meaning, literally, the knowledge or wisdom of circles. Choreutics may be defined as the practical study of the various forms of (more or less) harmonized movement.

3) Laurie Anderson, “Words in Reverse,” in *Blasted Allegories*, ed. Brian Wallis (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987), p. 68.

4) In such a process, reproducibility is anathema in all of its manifestations. Forsythe is not interested in the “survival” of his work as an object; that would be to fetishize the work as finished, categorizable, and reproducible. He is similarly adamant about the fact that his choreographies, unlike classical ballets, cannot be recorded using Labanotation. A Labanotation expert confirmed in 1990 that the operations performed on movement could be recorded generally, but that sequences of movements themselves were impossible to notate.

WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT, *AS A GARDEN IN THIS SETTING*, Frankfurt, December 1993
(premiere: June 1992), music by Thom Willems, dancer / Tänzerin: Kate Strong. (PHOTO: DOMINIK MENTZOS)



WILLIAM FORSYTHE:

WO DIE BALANCE SCHWINDET UND DAS UNFERTIGE BEGINNT

... Der Tanz
und folglich das Theater
haben noch nicht zu existieren begonnen.

Antonin Artaud¹⁾

Der künstlerische Leiter des Frankfurter Balletts, William Forsythe, ein Amerikaner, braucht den Kitzel des Zufalls. Sein choreographisches Werk ist der ständige Versuch, eine Konzentration zu schaffen, in der Zufälle unvorhergesehene Möglichkeiten eröffnen. Mit betörender Virtuosität und verblüffenden optischen und akustischen Elementen hat Forsythe ein neues Genre der Ballett-Performance geschaffen, das einige Kritiker als «das Ballett des 21. Jahrhunderts» bezeichnen. Auch wenn die Frankfurter Tänzerinnen und Tänzer das klassische Ballett ebenso wie andere Techniken beherrschen, kann man Forsythes Choreographien nicht als Ballett oder überhaupt als Tanz beschreiben. Häufig kommen in

seiner Bewegungs-Performance Texte vor, die von den Tänzern gesprochen werden oder auf Spruchbändern und Tüchern auf der Bühne erscheinen. Das Bewegungsvokabular reicht vom klassischen Ballett bis zum Breakdance. Die Darstellungsformen variieren vom strengen, «reinen» Tanz ohne Bühnenbild bis zu Musicals und Gospel, verquickt mit Kabuki. Immer jedoch gelingt es Forsythe, sein Publikum mit einer geballten Ladung aus Tanz, Technologie, künstlerischen Errungenschaften zeitgenössischer und antiker Kultur, theoretischen Erklärungen und mit einem sicheren Blick für die Qualität des Räumlichen zu überraschen und zu irritieren – sei es mit einem Märchen des späten 20. Jahrhunderts, dessen Handlung fehlt und deshalb ständig gesucht werden muss; sei es durch ein Musical, das humorvoll das vertraute Broadway-Genre auseinandernimmt, indem es auf den laten-



WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT, *THE LOSS OF SMALL DETAIL*, Frankfurt, Dezember 1991
(Uraufführung: Mai 1991), Musik: Thom Willems, Tänzer / dancers: Jepe Mydtskov, Helen Pickett. (PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

ten Fremdenhass im Publikum anspielt; sei es mit einer Szenerie voller Dunkelheit und Schatten, die unsere Vorstellung vom sich im Raum bewegenden Körper und unsere Erwartung an «getanzte» Aufführungen hinterfragt.

In der Strategie von Komposition und Performance legt Forsythe äussersten Wert darauf, innerhalb bestehender Tanz-Paradigmen zu arbeiten, selbst wenn er jeweils versucht, sie im Prozess zu überschreiten, zu erweitern und zu erschüttern. Er zelebriert den Tanz derart, dass zumindest in einigen Produktionen der Körper verschwindet. Bei aller Ambivalenz stellt Forsythe den tanzenden Körper auf ganz neue Weise dar: Er führt dessen bestrickende Schönheit vor und bewirkt zugleich seinen Identitätsverlust.

Es scheint, als führte Forsythe den Tanz durch die Unsichtbarkeit hindurch, um herauszufinden, wel-

che Strategien sich dabei ergeben könnten. Schatten, manchmal fast bis zur völligen Dunkelheit, sparsam und gezielt eingesetztes Licht beherrschen die Bühne des Frankfurter Balletts. Solche Aufführungsbedingungen werfen gewissermassen ein Licht auf die Unsichtbarkeit der Tänzer und zwingen das Publikum, mit höchster Aufmerksamkeit hinzuschauen oder sich gar den Körper vorzustellen, von dem die Bewegung ausgeht und dessen Spuren man allenfalls erahnen kann. Die Bewegung selbst bleibt, aber der Körper, der sie ausführt, verschwindet. Durch die Vorführung der Bewegung verschwindet Sichtbarkeit, und neue Formen von faszinierender Dynamik tauchen auf.

Wie eine Architektur des Verschwindens erzeugt Forsythe eine Art der Bewegung, bei der die Präsenz des Körpers nicht mehr selbstverständlich ist. Der Choreograph bricht jene trügerische Geschlos-

senheit der Bewegung des klassischen Balletts, er sprengt sie in konzeptueller wie in räumlicher Hinsicht und sammelt, was vom Bewegungsablauf übrig bleibt, um neue Formen zu finden. Intellekt und Selbstwahrnehmung treffen auf ein komplexes Bewegungsgeflecht, in dem die Tänzer sich auf die Nebenwirkungen des Scheiterns beim Erforschen der Bewegung konzentrieren. Forsythe inszeniert dieses Scheitern in, auf und mit dem Körper, um technische und intellektuelle Präzision von höchster Konzentration im Bruchteil einer Sekunde zu erreichen, eine schwindelerregende Vibration des Exakten. In einem solchen Prozess kann das Scheitern lebensrettende Wirkung haben.

Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten der Bewegungskomposition bezieht Forsythe ausdrücklich auf das Werk von Rudolf von Laban, dem Bewegungspionier des frühen 20. Jahrhunderts, der ein System zum Verständnis und zur Darstellung der menschlichen Bewegungsmöglichkeiten entwarf. In

*Choreutics*²⁾ entwickelte Laban seine Ideen zur Raumlehre, insbesondere jenes Notationssystem, das wir heute als *Labanotation* bzw. *Kinetographie* bezeichnen. Mit Hilfe dieses Systems, das aus genau festgelegten geometrischen Symbolen besteht, lassen sich die Bewegungen eines Tänzers ebenso präzise darstellen wie die einer gebärenden Frau oder eines Montagearbeiters.

Die entscheidende Rolle in Labans System spielt die *Kinesphäre*, das heisst der kugelförmige Raum, den der Körper um sich herum beschreibt, wenn er die Glieder locker streckt, ohne das Standbein zu bewegen. Bewegt man sich über die Kinesphäre hinaus in den «übrigen Raum», so verlagert sich auch die Kinesphäre an einen neuen Ort; sie bleibt in konstanter Beziehung zum Körper. Laban stellt sie als Würfel dar, der den Körper umschliesst. Dieser Würfel basiert auf der Annahme, dass der Körper einen einzigen stabilen Mittelpunkt hat, von dem jede Bewegung ausgeht und durch den sämtliche Achsen

laufen. Das kinesphärische Modell ist auf eine praktisch unbegrenzte Zahl möglicher Ebenen übertragbar, die von den Achsen durch die Mitte des Körpers beschrieben werden. Nach Laban entspricht nur eine differenzierte Darstellung, welche die Bewegung aus mehreren Blickwinkeln beschreibt, der Komplexität der fließenden Realität des Raumes. Labans Modell passt perfekt zum Bewegungsvokabular des klassischen Balletts, weil beide einen einzigen Mittelpunkt im Körper annehmen, auf den Struktur und Achsen ausgerichtet sind.

Aber wenn, wie Forsythe es fordert, eine Bewegung nicht von der Mitte des Körpers ausgeht, oder wenn es mehr als ein Zentrum gibt, oder wenn der Ausgangsort einer Bewegung eine ganze Linie oder Ebene ist und nicht nur ein Punkt, dann bedarf es einer Reihe von reduzierbaren und erweiterbaren Kinesphären, deren Zentren im ganzen Körper immer wieder neu zu bestimmen wären. Bei Forsythes Demontage des Labanschen Modells kann jeder Punkt oder jede Linie im Körper oder im Raum zum kinesphärischen Zentrum einer bestimmten Bewegung werden, wobei die Kinesphäre von unendlich vielen Schwerpunkten durchsetzt ist, die zugleich an vielen Stellen des Körpers auftauchen können. Das Zentrum der zahllosen, rotierenden Achsen kann die Ferse des rechten Fusses sein, das linke Ohr, der rechte Ellbogen, Rücken oder Nacken, ein ganzer Arm oder ein ganzes Bein. In Labans Modell entstehen die Bewegungen aus einer tiefen, unveränderlichen Balance, während bei Forsythe der Körper nicht mehr jene einheitliche Form im Gleichgewicht ist, die Laban vorschwebte: Wenn sich der Mittelpunkt einer bestimmten Kinesphäre bewegt, bewegt sich die Kinesphäre mit. Vertikalität und Schwerpunkt des Labanschen Modells entsprechen der Schwerkraft, während bei Forsythes Prozess der Bewegungserkundung eine Reihe unterschiedlicher Beziehungen zur Schwerkraft vorstellbar sind, vor allem, weil die Vertikalität als Regel ausgedient hat. Dieser Verlust der vertikalen Orientierung setzt dynamische Wirkungen frei.

Wenn Laban nie auf die potentielle Destabilisierung einging, die sein Modell in sich birgt, so untersucht Forsythe genau diese – die ausserkinesphärischen Momente, wo die Grenzen des Gleichgewichts

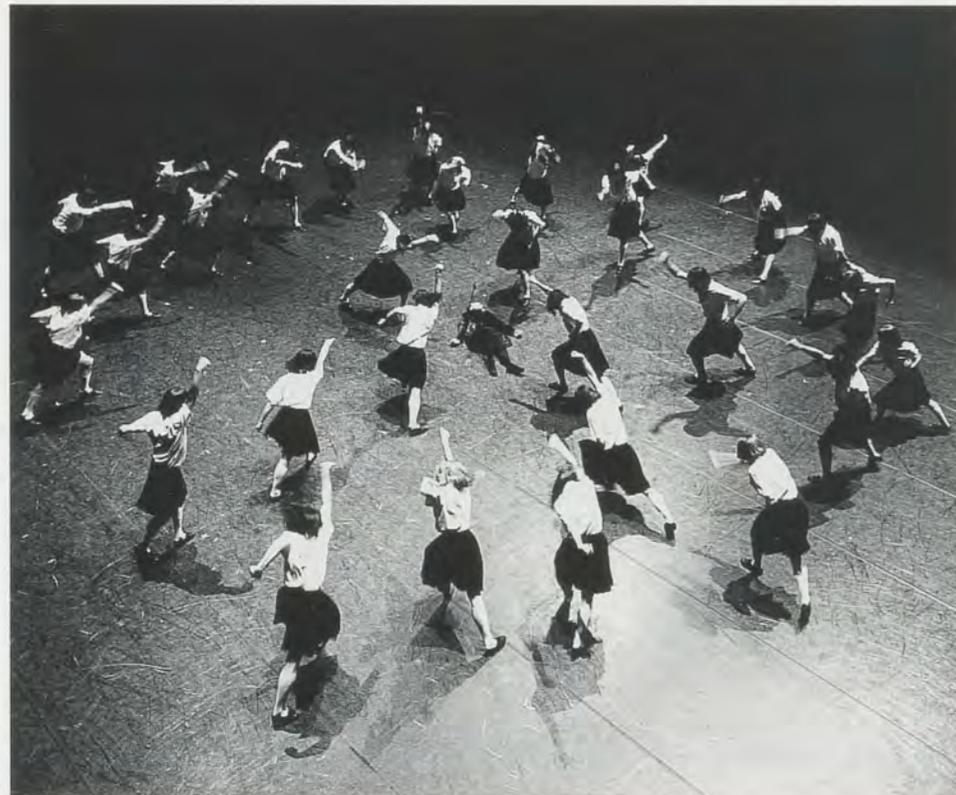


WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT,
AS A GARDEN IN THIS SETTING, Frankfurt, Dezember 1993
(Uraufführung: Juni 1992), Musik: Thom Willems, Tänzerin /
dancer: Regina van Berkel. (PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

überschritten werden und der Tänzer zu fallen droht, weil etwas nicht geklappt hat. Dieses «Etwas» ist die Balance. Grundsätzlich verlangt das Ballett als Bewegungstheater geradezu nach einer Geschichte voll physischer Grazie, Anmut und Stil: der *telos* des klassischen Balletts beinhaltet und verlangt – vor allem anderen – körperliche Balance. Dieser Ausgangspunkt und der daraus folgende Schönheitsbegriff werden von Forsythe in Frage gestellt. Er erhebt das Verlieren der Balance zu einem der wichtigsten Elemente in seiner Erkundung der Bewegung. Er fordert seine Tänzer permanent dazu auf, sich Momenten des Misslingens und des Schwindelgefühls auszusetzen. Laurie Anderson beschreibt diesen konzentrierten Zustand so:

*Man geht... und man merkt es nicht immer, aber man fällt. Bei jedem Schritt... fällt man. Man fällt ein bisschen, und dann fängt man sich wieder. Ständig fällt man und fängt sich im Fallen auf. So geht und fällt man zugleich.*³⁾

Bemerkenswerterweise unterdrücken wir im allgemeinen diesen verwirrenden, intensiven Zustand



WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT, IMPRESSING THE CZAR.,
Frankfurt, Juni 1993 (Uraufführung: Januar 1988),
Musik: Ludwig van Beethoven, Eva Grossmann-Nacht, Leslie Stück, Thom Willems.
(PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

konzentrierter Bewegung. Wir ziehen es vor, ihn nicht zu beachten, ihn zu zähmen, indem wir ihn mit «Gehen» oder «Bewegen» bezeichnen, statt die irritierenden räumlichen und psychischen Möglichkeiten auszuloten, die sich hier bieten. Die Untersuchungen des Frankfurter Balletts zur Komposition der Bewegung gelten genau diesen irritierenden Momenten der (verlorenen) Aufmerksamkeit und machen sie sichtbar. In einer solchen Choreographie ist die zweiseitige Spannung des Ungleichgewichts das Ergebnis eines ungeheuren Aufwands, um historisch etablierte Körperkonstellationen ausser Kraft zu setzen. Dieser Zustand macht sichtbar, was ständig im Verschwinden begriffen ist. So wirft der Tanz ein Licht auf das Flüchtige der Bewegung und definiert den Tanz neu als Prozess einer Verkörperung des Verschwindens, als eine «Entstellung» des Tanzes in bezug auf die zeitgenössischen Vorstellungen von Schicklichkeit und Verkörperung, deren ursprüngliche Bezugspunkte längst verlorengegangen sind. Forsythe und seine Tänzer studieren Formen der Unterteilung und Momente des Unsichtbaren: die eigentlichen Verbindungselemente innerhalb der Bewegung. Sie hinterfragen die Einheit des Augenblicks, sprengen sie und schöpfen aus den gebrochenen, unvollständigen Ergebnissen neue Formen.

Forsythe strebt nach dem Unfertigen, ein Aufbruch von scheinbar unveränderlichen (weil historisch sanktionierten) Positionen seiner Disziplin. Bisher verborgene Momente der Ballett-Bewegungen werden durch das Aufbrechen der Form unmittelbar einsichtig. Das Scheitern und der Sturz erhalten einen neuen Stellenwert als notwendige und sinnvolle Strukturelemente. Linearität und insbesondere Vertikalität gehen verloren, sobald Labans kinephärisches Modell ausser Kraft gesetzt ist und ein ordnendes Raster in dezentrierten und vielschichtigen Räumen gefunden werden muss. Die Einheit des tanzenden Körpers wird als hinfällige Täuschung entlarvt.

Um die Vibrationen des Ungleichgewichts und des Verschwindens in Gang zu halten, enthalten Forsythes Produktionen Spuren des Ephemeren innerhalb derselben Prozesse, die er untersucht: diese sind durch Instabilität gekennzeichnet. Wenn For-

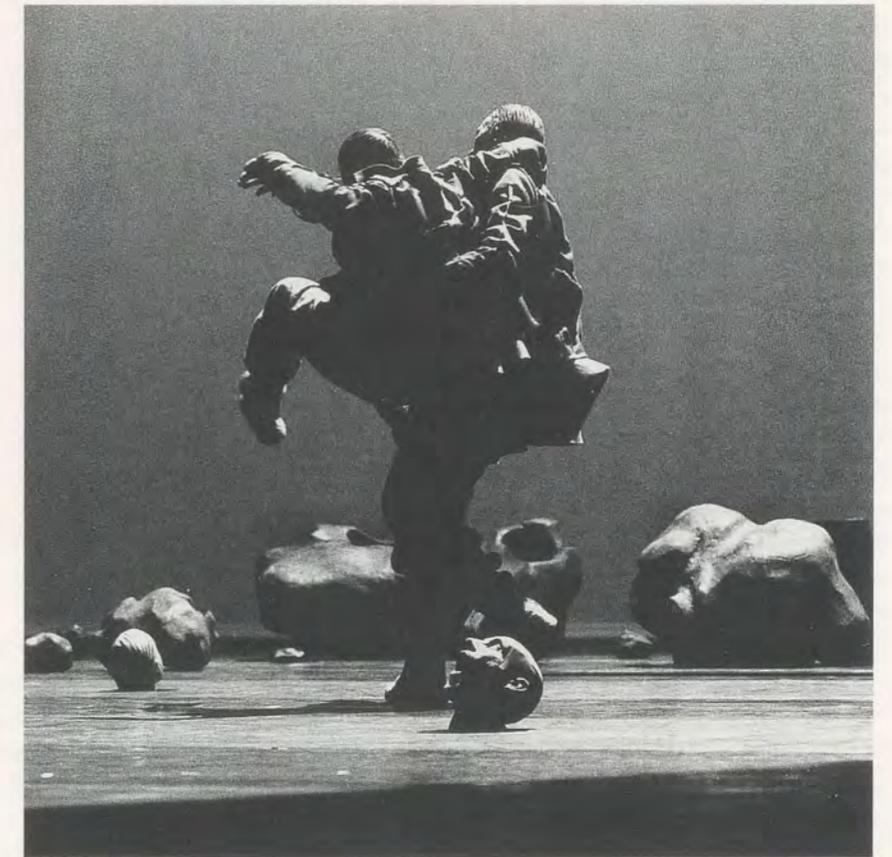
sythe seine Tänzer zur Wiedereinübung bestehender Formen auffordert, dann geht es ihm darum, Augenblicke des Vibrierens ohne jede Stabilität oder Dauerhaftigkeit zu ermöglichen. Ausserdem bedient er sich der Improvisation, um dem Beständigen entgegenzuwirken oder, wie er 1989 erklärte, das Verschwinden ins Rampenlicht zu rücken. Schliesslich spielt Forsythe immer wieder mit dem Detail, verändert Teile oder auch mal das Ganze, wie beispielsweise in *THE VILE PARODY OF ADDRESS* (1988); davon wurden bislang mindestens sechs radikal unterschiedliche Versionen aufgeführt. Bei der Premiere von *IN THE MIDDLE, SOMEWHAT ELEVATED* (1987) an der Pariser Oper änderte Forsythe die Reihenfolge der einzelnen Teile und informierte die Tänzer erst unmittelbar vor dem Hochgehen des Vorhangs. Nur Stunden vor der Aufführung von *BEHIND THE CHINA DOGS* (1988) wies er sie an, «die linearen Formationen aufzulösen». *LIMB'S THEOREM* (1990) setzt die ebenso zufällige wie ungreifbare Natur des Sehens in Szene: Dunkelheit und die präzise Subtilität des Schattens beherrschen die Bühne, die Tänzer sind gerade noch knapp erkennbar, während das Publikum aufgefordert ist, herauszufinden, was da ist und was nicht. Seit der Premiere von *ALIEN/A(C)TION* im Jahre 1992 verändert Forsythe Texte, Songs und Bewegungsmaterial im dritten Teil so weit, dass die Partie abgesehen von den Kostümen praktisch nicht wiederzuerkennen ist oder sich zumindest radikal von der ersten Aufführung unterscheidet. Bei *EIDOS : TELOS* (1995) hängt die gesamte Struktur einer spontanen Bewegungskomposition an einer interaktiven Datenbank mit permanent wechselnden Informationen, die in fraktal-ähnlichen Formen erscheinen. Jeder – Tänzer, Publikum und der Choreograph selbst – ist gezwungen, die Gratwanderung mitzumachen, um das Zufällige zu erkennen und des Unerwarteten gewahr zu werden.⁴⁾

Forsythes «Explosions-Modell» konzentriert sich auf die Momente des Bruchs und der Diskontinuität und führt so zu einer Konfrontation mit den Vorstellungen von Raum, Körperlichkeit und geschichtlicher Linearität. Mit der verborgenen Struktur von Prozessen, die Bewegung erzeugen, fordert Forsythe Zuschauer und Tänzer auf, die unsichtbaren Schich-

WILLIAM FORSYTHE & BALLETT FRANKFURT,
SLINGERLAND, Frankfurt, November 1989 (Uraufführung).
Tänzer / dancers: Carlos Murrioz, Leigh Matthews, David Kern.
(PHOTO: DOMINIK MENTZOS)

ten wahrzunehmen bzw. sichtbar zu machen, die wir in unseren alltäglichsten Bewegungen und Gebärden als selbstverständlich voraussetzen. Er löst festgefahrene Orientierungsprinzipien auf, bis sie – und wir mit ihnen – ins Wanken und Taumeln geraten. Der Tänzer wird zum zugleich prägenden und verändernden Mittler; er führt Operationen aus, die selbstverständlich vorausgesetzte logische Strukturen demontieren. Die vergessenen Elemente scheinbar einheitlicher und kohärenter Bewegungsabläufe werden neu in den Raum gestellt. Letztlich geht es dabei um die Frage der Darstellung überhaupt. Jede Aufführung, die ihre eigene Geschichte der Diskontinuität und des Verschwindens vergisst, muss scheitern. So verschwindet die Choreographie, jenes denkwürdige, erstarrte, fetischisierte Objekt, und die Inszenierung des Unfertigen beginnt.

(Übersetzung: Nansen)



1) Antonin Artaud, «Le théâtre de la cruauté», in 84, Nrn. 5–6, 1948, S. 127.

2) Rudolf von Laban, *Choreutics*, geschrieben 1939, kommentiert und herausgegeben von Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London 1966. Die Begriffe «Choreutik» und «Choreographie» sind von dem griechischen Wort *choreosophia* abgeleitet, das die Weisheit und die Wissenschaft von den Kreisen bezeichnet. Choreutik lässt sich definieren als das praktische Studium der verschiedenen Formen von (mehr oder weniger) harmonischer Bewegung.

3) Laurie Anderson, «Words in Reverse», in *Blasted Allegories*, Herausgeber Brian Wallis, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1987, S. 68.

4) In einem solchen Prozess ist Reproduzierbarkeit in allen Formen verpönt. Forsythe ist nicht an einem «Überleben» seiner Arbeit als Objekt interessiert; das hiesse die Arbeit als etwas Fertiges, Kategorisierbares und Reproduzierbares zu fetischisieren. Genauso unerbittlich besteht er darauf, dass seine Choreographien im Gegensatz zum klassischen Ballett nicht mit Hilfe der Labanotation aufgeschrieben werden können. Ein Experte der Labanotation hat 1990 bestätigt, dass Bewegungsfolgen zwar generell notiert werden können, nicht aber der Ablauf der einzelnen Bewegung selbst.