

Bachelorarbeit

Sasha Waltz **Körper. Raum. Skulptur.**

Der Skulpturale, körperliche und räumliche Aspekte in Sasha Waltz

Werken: *Stammbaum, Continu, Wind*

Verfasserin / Verfasser
Hanna-Christina Mannsberger

Angestrebter akademischer Grad
Bachelor of Arts

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 193_067 (kkp)

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 193_071 (tex)

Betreuerin/ Betreuer: ao.Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Wien, am 02.04.2020

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei allen bedanken, die mich während der Zeit der Anfertigung meiner Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Ich bedanke mich bei Frau Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer für die Betreuung meiner Arbeit und für alle Anregungen, die mich in der Umsetzung und Fertigstellung unterstützt haben.

Ein weiterer Dank geht an Univ.- Prof. Dr. Edwin Vanecsek, der mich immer wieder auf wichtige Aspekte in meiner Arbeit hingewiesen hat.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit:

dass ich meine Bachelorarbeit ohne fremde Hilfe angefertigt habe, dass ich die Übernahme wörtlicher Zitate aus der Literatur sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren an den entsprechenden Stellen innerhalb der Arbeit gekennzeichnet habe, dass ich meine Bachelorarbeit bei keiner anderen Prüfung vorgelegt habe.

Alle Quellen, die dem World Wide Web entnommen oder in einer sonstigen digitalen Form verwendet wurden, sind der Arbeit beigefügt. Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

1 Inhaltsverzeichnis

1	<u>INHALTSVERZEICHNIS</u>	4
2	<u>EINLEITUNG</u>	6
3	<u>SASHA WALTZ – KURZBIOGRAFIE</u>	7
4	<u>KÖRPER – RAUM – SKULPTUR</u>	8
4.1	DIE BEDEUTUNG DES KÖRPERS IN SASHA WALTZ ARBEITEN	8
4.2	DIE BEDEUTUNG DES RAUMES IN SASHA WALTZ ARBEITEN	8
4.3	DIE BEDEUTUNG DER SKULPTUREN – VERBINDUNG ZUR BILDENDEN KUNST	9
5	<u>SASHA WALTZ – STAMMBAUM. CONTINU. WIND</u>	10
5.1	<u>STAMMBAUM</u>	10
5.1.1	BESCHREIBUNG	10
5.1.2	DARSTELLUNG DER PERFORMANCE	10
5.1.3	RAUM. BEZUG ZUM PUBLIKUM	12
5.1.4	THEATRALE ELEMENTE – DAS RITUAL	13
5.1.5	EINFÜHRUNG DER PERFORMATIVEN KUNST IN DEN MUSEUMS-RÄUMEN	14
5.1.6	DURCHBRECHEN DER GRENZEN ZWISCHEN AKTEUR*INNEN UND PUBLIKUM	15
5.1.7	PERFORMANCE ALS SKULPTUR	16
5.2	<u>CONTINU</u>	17
5.2.1	BESCHREIBUNG	17
5.2.2	SKULPTURALER ASPEKT	17
5.2.3	ZEICHNUNGEN ALS SKULPTURAL INSZENIERTE KÖRPER	19
5.2.4	MUSEUMSRAUM ALS INDIVIDUELLER ERLEBNISRAUM	19
5.2.5	KÖRPER – RAUM – GRENZEN	20
5.2.6	DER TANZ – APOTHEOSE DES LEBENS	20
5.3	<u>WIND</u>	22
5.3.1	WINDMASCHINE	22
5.3.2	DER BEZUG ZUM RAUM	22
5.3.3	BÜHNE – PUBLIKUM. DURCHBRECHEN DER GRENZEN	24

5.3.4 DER MEDEA MYTHOS ALS TEXTLICHE GRUNDLAGE	24
<u>6 RESÜMEE</u>	<u>26</u>
<u>7 LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>28</u>
7.1 INTERNETQUELLEN	28

2 Einleitung

Die Idee zur vorliegenden Arbeit entstand aus der Lehrveranstaltung „Skulptur Körper Performance“, bei Univ. -Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer. In dieser Lehrveranstaltung hat man sich mit performativen Aspekten im Zusammenhang mit Skulptur auseinandergesetzt, die sich in der Gegenwartskunst in einer Raum- und Körperbezogenheit ausdrücken und damit, wann der Mensch selbst zur Skulptur wird und in welcher Beziehung der Mensch zur Skulptur steht.

Diese Auseinandersetzung führte zu den Arbeiten von Sasha Waltz¹, in denen es in Bezug auf Tanz und Tanzperformance, um Raum- und Körperbezogenheit von skulpturalen Formen geht. Die Arbeiten der Künstlerin leben von performativen und skulpturalen Elementen, welche von menschlichen Körpern, von Tänzer*innen, dargestellt werden. Diese verschmelzen auf Basis ihrer tänzerischen Qualitäten miteinander zu Skulpturen mit und ohne Objekte.

Sasha Waltz' Werke sind Begegnungen zwischen Tänzer*innen, Bildenden Künstler*innen, Choreograph*innen, Musiker*innen, Objekten und Zuschauer*innen in speziellen Räumen, sind Dialoge im Sinne des Zusammenwirkens frei fließender Energien.

Im speziellen wird in der vorliegenden Arbeit die Frage nach dem skulpturalen, körperlichen und räumlichen Aspekt in Sasha Waltz Werken untersucht. Diese drei Faktoren sind die Schwerpunkte der Werk- Analyse, sie werden hervorgehoben und analysiert.

Für die Werk-Analyse wurden die Werke **Stammbaum**, **Wind** und **Continu** von Saha Waltz ausgewählt. Die genannten drei Kunstwerke findet man im Museumsraum und waren Teil des Ausstellungsprojektes „Sasha Waltz. Installations, Objects, Performances“, im ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), welche im September 2013 bis Februar 2014 stattgefunden hat. Es ging dabei vor allem darum, diese neue Verbindung zwischen Tanz und Theater, sowie Skulptur und Installationen deutlich und sichtbar zu machen.²

1 Sasha Waltz, Choreografin und ehemalige Tänzerin, * 8. März 1963, Karlsruhe
2 Weibel, Peter, „Sasha Waltz installations, objects, performances“, 2014., S.24

3 Sasha Waltz – Kurzbiografie

Sasha Waltz ist Tänzerin, Choreografin und Regisseurin. Nach ihrem Tanzstudium an der School of New Dance Development in Amsterdam wurde sie Teil der New Yorker Tanzszene, die in engem Austausch mit anderen Künsten und Disziplinen waren.

Anfang der 1990er gründete Waltz in Berlin das Improvisationsformat „Dialoge“.

Gemeinsam mit Jochen Sandig gründete sie 1993 die Tanzkompanie Sasha Waltz & Guests mit der sie weiterhin auf Tournee ist.

Waltz kreierte international renommierte Tanzstücke, wie *insideout* oder *Körper*.

Außerdem gründete sie 2016 das Veranstaltungsformat „ZUHÖREN“. Sie schafft in diesem Projekt einen „dritten Raum“ für Kunst und Politik.

Die Künstlerin kreierte ein „Dialoge“-Konzept, wo es um getanzte Antworten auf Architektur geht, in denen das Publikum ein gleichberechtigter Teil des choreografischen Schaffens beziehungsweise Geschehens ist.

„In ihrer gegenwärtigen choreografischen Arbeit konzentriert sich Waltz auf die Verdichtung kollaborativer Prozesse, wie die synchrone Entwicklung von Choreografie und Musik.“³

Waltz verbindet Bühnenbild und Multimedia – Elemente, die ursprünglich für die Bühne entstanden sind, bringt sie als eigenständige Installationen in den Museumsraum.

„Über ihre dramaturgische und choreografische Bedeutung hinaus führen ihre Bühnenbildelemente schon immer ein künstlerisches Eigenleben und sind nicht nur zum Thema theater- und tanzwissenschaftlicher Betrachtung geworden, sondern auch Teil eines kunsthistorischen Diskurses.“⁴

Sasha Waltz gilt nicht mehr nur als Choreografin, sondern auch als bildende Künstlerin, da sie darstellende Kunst mit bildender Kunst in ihren Werken und Installationen in Beziehung treten und vereint erscheinen lässt.

In den folgenden Werken, *Stammbaum*, *Continu* und *Wind*, aus dem Ausstellungsprojekt des ZKM in Karlsruhe, werden im Besonderen die skulpturalen, räumlichen und körperlichen Aspekte betrachtet.

³ SW&G /Sasha Waltz & Guests <https://www.sashawaltz.de/en/about-sasha-waltz-guests/>, zugegriffen am 14.03.2020

⁴ Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hg): „Sasha Waltz objects, installations, performances“, Karlsruhe, 2014, S.5

4 Körper – Raum – Skulptur

4.1 Die Bedeutung des Körpers in Sasha Waltz Arbeiten

In den Arbeiten von Sasha Waltz kann man eine Tendenz zur bildenden Kunst, insbesondere zur Bildhauerei erkennen. Sie erschafft mit Tänzer*innen Skulpturen, dafür weicht sie vom Tanz, der von ununterbrochenen Bewegungen lebt, ab.

Auf Grund der ästhetischen, durchtrainierten Körper ihrer professionellen Tänzer*innen können die Inszenierungen mit einer Anmut, Präzession und Körperbeherrschung durchgeführt werden.

Tanz ist Ausdruck allen Lebens. Selbst in den kleinsten Bewegungen ist Leben, wie in ihrer Installation *Continu*, zu sehen ist, in der die Tänzer*innen ihre Formen nur durch minimalste kontinuierliche Bewegungen verändern. Trotz minimalster Bewegungen wirken die Körper lebendig und kraftvoll.

Dazu ein Zitat aus dem Buch *Sasha Waltz objects, installations, performances*:

„Das Leben ist, ausgedehnt von Atomen über Zellen bis hin zu den Körperteilen, ein System ständiger Bewegung.“⁵

Die Werke von Saha Waltz können aufgrund ihrer extravaganten Inszenierungen befremdend wirken, aber halten dadurch die Zuschauer*innen für den Moment wach. Thematisch haben ihre Werke eine gewisse Distanziertheit zu ihrem Publikum, da sie nichts Alltägliches beschreiben.

4.2 Die Bedeutung des Raumes in Sasha Waltz Arbeiten

Waltz erklärt die Bedeutung des Raumes mit folgenden Worten: „Ich denke an den Raum, noch bevor ich an Bewegung denke.“⁶

Die Künstlerin spricht zur Architektur, erforscht die Energie der Räume. Sie spürt den Geist ihrer Geschichten auf und antwortet mit ihren Choreografien auf Akzente, die ihr wichtig sind. Das Zentrum dabei bildet der freie Geist der Improvisation und die Freude am Experimentieren.

Folgender Auszug veranschaulicht die Wechselwirkungen, Grenzen, Übergänge, Wandlungen in den Räumen von Waltz Werken:

„[...] flüchtig und dauerhaft, bewegt und unbewegt, belebt und leblos, kontinuierlich und diskontinuierlich, endlich und unendlich, sichtbar und unsichtbar, real und virtuell, Dokumentation und Echtzeit. Diese binäre Opposition markiert die Grenze zwischen Bild und

5 Weibel, Peter: „Sasha Waltz „objects, installations, performances“, Karlsruhe, 2014, S.9

6 Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hg): „Sasha Waltz objects, installations, performances“, S.5 (Sasha Waltz, 2008, in einem Gespräch mit Michaela Schlagenwerth)

Szene, Installation und Tanz, zwischen Objekt und Bewegung, zwischen unbelebter Skulptur und Körpern in Bewegung. [...] Tanz wird zur Installation und Installation zur Handlung. [...] Sasha Waltz verbindet Skulptur und Bewegung.“⁷

Die Künstlerin setzt neue Akzente, da sie die Matrix Theater und Tanz in die Matrix Installation und Skulptur verwandelt und die beiden Pole miteinander im Museumsraum vereint.

In Sasha Waltz' Arbeiten erlebt man immer wieder das Spiel des Austestens mit räumlichen und körperlichen Grenzen. Auch das Publikum wird immer wieder zum Mitakteur der Inszenierungen. Das Publikum bekommt die Möglichkeit, in den Raum der Akteur*innen einzudringen und Teil des Geschehens, der Performance, der Ausstellung zu werden. Sasha Waltz bringt Ausschnitte ihrer Theater und Tanzaufführungen ins Museum und öffnet neue Möglichkeiten und Räume, sowohl für die Zuschauer als auch für ihre Akteure.

4.3 Die Bedeutung der Skulpturen – Verbindung zur bildenden Kunst

Es entstehen Bilder, die einerseits eine Verbindung von darstellender Kunst und performativen Elementen ergeben und andererseits auch den skulpturalen Aspekt miteinbeziehen. Die Künstlerin durchbricht Grenzen, lässt beispielsweise skulpturale Körper ohne Sockel weit über dem Boden schwebend erscheinen, hebt somit die Schwerkraft auf, sie betont, untermauert die Installationen mit Musik, adaptiert Tanzstücke in den Museumsraum und lädt die Zuschauer*innen zur Interaktion ein. Somit gibt die Künstlerin dem Publikum mit ihren Installationen die Möglichkeit sich aktiv mit dem dargestellten Geschehen im Raum auseinanderzusetzen.

Sie lässt Tänzer*innen gemeinsam zu einer Skulptur werden. Bewegt wird die Skulptur dann mit kleinsten, präzisen Bewegungen der Tänzer*innen aus denen die Skulptur besteht. Die Tänzer*innen wechseln in Zeitlupe vor den Augen des Publikums in verschiedene Wesenszustände. Der Zuschauer erlebt ein Wechselspiel von Starrheit und Lebendigkeit. Es öffnen sich für die Zuschauer*innen weite Interpretationsspielräume.

Der Skulptur Begriff in Sasha Waltz Arbeiten, lässt sich auf Grund der Tänzerkörper gut erzählen. Die Statik der Körper, die Kontrolle der Körper und die perfekte Ausführung der Bewegungen verleihen dem menschlichen, fleischlichen Körper einen plastischen, skulpturalen, fast kühlen Charakter.

„Der Körper ist das Medium des Raumes und auch der Zeit. Im Tanz offenbaren sich die Endlichkeiten von Raum und Zeit.“⁸

⁷ Tip-Redaktion, „Sasha Waltz – Wechselwirkung zwischen Tanz und Raum-Recherche“, Theater und Bühne in Berlin, veröffentlicht am 28.10.2013, <https://www.tip-berlin.de/sasha-waltz-wechselwirkung-zwischen-tanz-und-raum-recherche/>, zugegriffen am 1.03.2020

⁸ Weibel, Peter: „Sasha Waltz objects, installations, performances“, S.10

Es wird beschrieben, dass der Körper die Kunstform des Todes ist und der Tanz die Kunstform des Körpers.

„Im Tanz beobachten wir die kinetische Ausdrucksform des Seins, den Tanz der Körper, das Theater des Lebens.

[...] Der Körper sagt dem Geist, was er vermag und der Geist steuert den Körper, soweit er mag. Es sind die Körper, die den Raum bewohnen. [...] Isaac Newton bestätigte, dass Körper ausgedehnt sind und gleichzeitig beweglich.“⁹

5 Sasha Waltz – Stammbaum. Continu. Wind.

Eine analytische Beschreibung bezogen auf den skulpturalen, körperlichen und räumlichen Aspekt der drei Werke.

5.1 STAMMBAUM

5.1.1 Beschreibung

Sasha Waltz setzt sich in der Installation *Stammbaum*, aus dem Stück *insideout* (2003) mit Statussymbolen, Lebensstilen und Wertvorstellungen auseinander.

Das Werk erzählt von individuellen und gesellschaftlichen Lebensstilen, Statussymbolen und Wertvorstellungen, ausgehend von den persönlichen Lebensgeschichten ihrer Tänzer*innen und Sasha Waltz selbst.

„Die Auseinandersetzung mit Herkunft und Sozialisation war das Grundthema des Stücks *insideout*, dem die Szene entnommen ist. Wenn sich die Arme kurz nach dem Öffnen der Türchen aus- und dem Betrachter entgegenstrecken, ist die Thematik bereits umrissen: der Mensch und seine Ahnen, die Genealogie.“¹⁰

In der Inszenierung *Stammbaum*, transformiert Sasha Waltz eine Tänzerin im Laufe des Stücks in eine skulpturale Form. Die Tänzerin im Mittelpunkt des Bildes schwebt dabei auf ihrem Stammbaum, getragen wird sie von den Armen und Händen ihrer Vorfahren.

5.1.2 Darstellung der Performance

Der Stammbaum wird dargestellt mit einer Holzwand, in der sich auf mehreren übereinander gereihten Linien Öffnungen befinden. Aus diesen Öffnungen ragen Hände und Arme der Tänzer*innen hervor. Neben den Öffnungen in der Holzwand, sind jeweils Bilder von

⁹ Weibel, Peter: „Sasha Waltz „objects, installations, performances“, S.9

¹⁰ Waltz, Yoreme: „Sasha Waltz. Installations, objekts, performances“, S.146

Menschen in schwarz-weiß befestigt. Hände und Arme strecken sich aus den Klappen der Holzwand dem Betrachter entgegen.

Zur selben Zeit stopft eine Tänzerin im Zuschauerraum Reiskörner, die in Glasflaschen vorbereitet in einer Reihe entlang an der Wand stehen, in ihre Nylonstrumpfhose. Danach geht die Tänzerin auf die Holzwand zu.

Ihre Schritte sind schwer, sie schreitet langsam und mühevoll aus dem Zuschauerraum hervor. Die Schrittbewegung der Tänzerin erzeugt Geräusche, wenn das Material der Strumpfhose mit dem gefüllten Reis an der Haut aneinander gerieben wird.

Die Tänzerin wird von den Armen, die durch die Klappen hindurch, nach vorne gestreckt und von denen nur die Hände sichtbar sind, entlang der Holzwand nach oben gehoben und gehalten. Durch die Arme der Tänzer*innen, die sich während der Performance durch die Öffnungen hindurch schieben, wird das Objekt von der Fläche in den Raum erweitert. Das Bild eröffnet sich vom Zweidimensionalen Raum, in den Dreidimensionalen Raum.

Bei diesem Vorgang bekommt ihre Strumpfhose Löcher, wodurch der Reis langsam nach und nach herausrieselt.

Nun kommt der Skulptur-Begriff ins Spiel. Die Tänzerin liegt mittlerweile fast bewegungslos in 27 Händen, welche ihren Körper über den Boden schweben lassen. Wie ein Gemälde posiert die Tänzerin als Skulptur an der Wand.

Die Hände reißen an ihrer Strumpfhose und zerreißen sie. Nach und nach rieselt der Reis zu Boden.

„Sie bleibt zurück, „erleichtert“, aber auch nackt und ungeschützt. Die Arme bilden in ihrer merkwürdig losgelösten Form innerhalb des Stammbaums von allen performativen Szenen am deutlichsten das Bild des „bewegten Objektes“ aus.“¹¹

Schon der Prozess, des „Hinaufhebens“, nur mit der Kraft der Hände und Arme, bringt die Tänzerin von Mal zu Mal, von Handgriff zu Handgriff, ohne sich selbst dabei zu bewegen, in neue Positionen, wodurch man den Eindruck bekommt, ihr Körper formt sich von einer „Skulptur-Position“ in die nächste, ihr Blick ist klar, unbeweglich und nach vorne ausgerichtet, Richtung Publikum.

Danach zieht die Tänzerin, die zerrissene Strumpfhose aus und hängt sie an einen Nagel, welcher seitlich festgemacht ist.

Dann verlässt die Tänzerin den Raum, beendet ihre Performance. Für einige wenige Minuten erscheinen die Gesichter der Hände und Arme der Akteur*innen in den Öffnungen der Holzwand.

¹¹ Waltz, Yoreme: „Sasha Waltz. Installations, objects, performances“, S.146

5.1.3 Raum. Bezug zum Publikum

In Sasha Waltz Inszenierung *Stammbaum* (2003) arbeitet die Künstlerin mit Bildern und dem Aspekt der Transformation und bricht dabei den Raum zwischen Akteur*innen (Musiker*innen und Tänzer*innen) und dem Publikum auf.

„Sasha Waltz setzt im ersten Schritt den Akzent auf das Bühnenbild. Sie schafft Raumbilder, lebende Tafelbilder. Dann werden die installativen Elemente, die Geräte und Objekte, verabsolutiert. Es entsteht ein Theater der Dinge und Körper.¹²

Die Grenze zwischen Beobachter*in und Tänzer*in wird aufgebrochen und geht ineinander über. Das ursprüngliche distanzierte Verhältnis zwischen Publikumsraum und Bühnenraum löst sich ebenfalls auf, Grenzen verschwimmen. Es entstehen neue Begegnungsräume: „Der Körper ist das Medium des Raumes und auch der Zeit. Im Tanz offenbaren sich die Endlichkeit von Raum und Zeit.¹³

Die Installation *Stammbaum*, ist ein Objekt aus der Inszenierung *insideout* (2003). Es wird mit den Materialien Holz, Papier, Glasflaschen, Reis und Nylonstrumpfhosen gearbeitet.

Der Ausstellungsraum, in dem Installation und Performance stattfinden, hat ein Ausmaß von 4,8 x 3 Meter. Der Mittelteil, die Holzwand, welche an der Wand im Ausstellungsraum fixiert ist, hat ein Ausmaß von 4,4 x 2,76 Meter und die Seitenwände der Holzwand betragen je 3 x 2,76 Meter.

5.1.3.1 Aufbrechen der Grenzen zwischen Publikum und Tänzer*in

Zwischen Publikum und Tänzer*in wird eine klare Grenze in *Stammbaum* gezogen. Eine der Grenzen bildet das Kostüm der Tänzerin, welches aus Nylonstrümpfen, Unterwäsche und Reis besteht. Eine weitere Grenze ergibt sich aufgrund der Tatsache, dass die Tänzerin den Moment der Performance kennt und sich lange dafür vorbereitet hat. Das Publikum hingegen kann sich nur auf den Moment einlassen und darauf reagieren.

Die Performance lässt Aktivität des Publikums zu, integriert das Publikum. Die Hemmschwelle des Publikums wird dadurch bewusst niedrig gehalten. Die Inszenierungen leben davon, sich aufeinander einzulassen. Dafür muss die Darstellerin improvisationsbereit sein. Es kann passieren, dass die Performance „gestört“ wird, sich ihr beispielsweise eine Zuschauer*in in den Weg stellt, während sie auf die Wand zugeht. Dieser unerwartete, spontane Akt fließt gleichermaßen in die Performance mit ein.

¹² Weibel, Peter: „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.23

¹³ Weibel, Peter: „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.10

„Mit *insideout* schuf Sasha Waltz 2003 ein Stück, in dem sich die Zuschauer uneingeschränkt durch den offenen Bühnenraum bewegen konnten und erprobte damit erstmals die Gattung der „choreografischen Installation.“¹⁴

Zwischen Zuschauerraum und Bühne wurde in der Installation *Stammbaum* nur ein kleiner Teil der Ausstellungsfläche isoliert, und zwar die Fläche hinter der Holzwand, damit die Performer*innen hinter der Wand während des Stückes für das Publikum unsichtbar bleiben. In dem Ausstellungsformat *Sasha Waltz. Objekte, Installationen, Performance*, im ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) konnte sich die Zuschauer*in auf unterschiedliche Weise durch die Ausstellung bewegen und zu unterschiedlichen Zeiten, die verschiedenen Performances beziehungsweise Installationen anschauen.

5.1.4 Theatrale Elemente – das Ritual

Ritualforschung und Theaterwissenschaft sind wichtige Aspekte, die wesentlich zur „performativen Wende“ beigetragen haben.

Sasha Waltz greift beide Aspekte sowohl den Aspekt des Theaters als auch den des Rituales auf, wie wir in ihrem Werk *Stammbaum* erleben. Sie benutzt neben wenigen Bühnenelementen in erster Linie dafür den Körper als Grenze des unendlichen Raumes und durchbricht gleichzeitig die Grenze zwischen Bühne und Publikum.

„[...] Aufführungen eines Rituals oder Theateraufführungen – diese ebenfalls als selbstdreferenziell und wirklichkeitskonstituierend zu begreifen: Sie tun das, worauf sie verweisen, und konstituieren auf diese Weise eine spezifische soziale und im Falle von Theateraufführungen zugleich ästhetische Wirklichkeit. Aufführungen sind daher stets als performativ zu begreifen.“¹⁵

Das Ritual verweist auf einen Übergang von einem Status auf einen anderen, beschreibt und fungiert wie der Sprechakt performativ, insofern gilt es selbstdreferenziell. Der Theaterwissenschaftler Victor Turner¹⁶ sprach in seiner Ritualtheorie von einem Zustand des „Dazwischen“, einem sogenannten liminalen Zustand.

„In ihm sei für kurze Zeit die Vergangenheit negiert und aufgehoben, während die Zukunft noch nicht begonnen habe.“ Turner stellt einen Moment reiner Potentialität dar „der die Voraussetzung dafür bilde, dass die Aufführung des Rituals eine Transformation zu bewirken vermöchte.“¹⁷

¹⁴ „Sasha Waltz. installations. objects. performances“, Sasha Waltz, Stammbaum, performative Installation, Performance in der Ausstellung, ZKM/ Karlsruhe, 2013-2014, S.236

¹⁵ Fischer- Lichte, Erike „Performativität. Eine Einführung“[transcriot] Edition Kulturwissenschaft, Verlag Bielefeld, 2012, S.45

¹⁶ Victor Turner, Theaterwissenschaftler, *Mai 1920 in Glasgow (Schottland), † Dezember 1983 in Virginia

¹⁷ Fischer- Lichte, Erike „Performativität. Eine Einführung“, S.46-47

5.1.5 Einführung der performativen Kunst in den Museums-Räumen

Die Kunsthistorikerin Claire Bishop¹⁸ schreibt in ihrem Text *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, dass die Einführung der performativen Kunst in den Museums- Raum viele neue Effekte und Neuerungen, wie das Näheverhältnis zwischen Darsteller*in und Publikum in der darstellenden Kunst mit sich brachte.

Das eröffnete neue Möglichkeiten und öffnete Räume zwischen Künstler*in und Zuschauer*in. Die Zuschauer können sich frei und flexibel im Museumsraum und während den Darstellungen bewegen. Im Theater sind die Regeln meistens klar, die darstellenden Personen sind auf der Bühne, die Zuschauer*innen sitzen auf ihren Theaterstühlen und verlassen, wenn möglich den Publikumsbereich während der Vorstellung nicht.

„[...] among them a retemporalization of performance, from event time to exhibition time. I use the phrase event time to refer to a set of theatrical conventions that are not just temporal but also behavioral and economic: arriving at a designated venue, usually in the evening, for a seat at a ticketed performance, which one watches with others, from beginning to end. I will use the term “black box” as shorthand for this theatrical temporalization and its mode of attention.“¹⁹

Bishop schreibt von einer selbstgesteuerten Betrachtung „self-directed viewing“. Damit meint sie die Ungebundenheit und Flexibilität der Zuschauer*innen im Ausstellungsraum. Man kann also die Ausstellung jederzeit betreten und verlassen, je nachdem wie man das möchte.

„I will refer to this apparatus as the “white cube,” and use it as a shorthand for all gallery contexts, regardless of their actual architecture and décor.“²⁰

Mit einer Adaption von Sasha Waltz' Tanzstücken ins Museum, machen sich neue Räume auf. Die Perspektive ändert sich, Zuschauer*innen kommen den Performances beziehungsweise, Installationen näher als bei ursprünglichen Vorstellungen im Theater. Raum- und Zeitverhältnisse verändern sich, indem man die Stücke von der Theaterbühne in den Museumsraum bringt. Sasha Waltz und ihre TänzerInnen müssen also auf die Gegebenheiten in den Museums-Räumen reagieren und mit Räumen und Möglichkeiten arbeiten, die vorgegeben sind.

Weiters schreibt Bishop in ihrem Text *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, über das bewusste Durchsetzen von Performances in der visuellen

18 Claire Bishop, Kunsthistorikerin und Professorin für Kunstgeschichte, * 1971 in Großbritannien (Wales)

19 Bishop, Claire „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, TDR: The Drama Review, Volume 62, No 2, veröffentlicht von The MIT Press, 2018, S. 29

20 Bishop, Claire, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, S.29

Kunst und gegen die Konventionen des professionellen Theaters. Oftmals wird sogar auf technische Ausstattungen, wie Kostüme, Bühnenbilder oder Beleuchtung verzichtet.²¹

Es wird beschrieben, dass viele dieser Aufführungen, welche aus der visuellen Kunst entstanden sind, kaum einstudiert wurden, um Variationen, Zufälle, Risiken und Unvorhersehbarkeiten Raum zu geben und hervorzurufen.

5.1.6 Durchbrechen der Grenzen zwischen Akteur*innen und Publikum

Die beiden Regisseure Jerzy Grotowski²² und Peter Brooks²³ haben versucht, die Inszenierungen, wie man sie aus dem Theater kennt, zu beseitigen, aufwändige Techniken und Bühnenbilder zu entfernen, um eine Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum zu ermöglichen beziehungsweise aufzudecken. Das war für beide Schriftsteller bzw. Regisseure das Wesentlichste am Theater.²⁴

In Claire Bishops Text *Black box, White cube, Gray zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, wird Grotowski wie folgt zitiert:

„In the words of Grotowski, “Let the most dramatic scenes happen face to face with the spectator so that he is within arm’s reach of the actor, can feel his breathing and smell the perspiration” ([1968] 2002:41–42).“²⁵

Damit meint Grotowski, dass die dramatischen Szenen von Angesicht zu Angesicht mit den Beobachter*innen passieren sollen. Die Beobachter*innen sollen in Reichweite der Schauspieler*in sein, deren Atmung spüren und den Schweiß riechen können.

Eine der Stärken von Theater, im Gegensatz zu Kino und Fernsehen, ist es, Nähe und Unmittelbarkeit zu bieten.“²⁶

Das Bedürfnis nach einer gewissen Nähe zwischen Schauspieler*innen und dem Publikum war es, eine neue Technologie für das Theater beziehungsweise auch für andere Aufführungen zu erzeugen. Sasha Waltz setzt diese Neuerungen in ihren Werken ein und erreicht damit eine Verschmelzung von Theater und Museum, öffnet damit neue Räume für Performer*innen und Publikum.

Da die Position und das Verhalten des Publikums in dieser neuen Auftrittsform kaum protokolliert werden, ist das Verhalten des Publikums weniger stabil, aber offener für Improvisation. Aus diesem Grund haben sich die „Smartphone-Fotografien“ in Museen immer

21 Claire Bishop, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, S. 25

22 Jerzy Grotowski, Regisseur, *August 1933, Rzeszów (Polen) † 14. Januar 1999 in Pontedera (Italien)

23 Peter Brooks, Regisseur, * März 1925 in London, † 2015

24 Claire Bishop, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention.“, S.30

25 Ebd.

26 Ebd.

mehr verbreitet, was allerdings im Theater noch immer ein Absolutes „no-go“ ist und verboten wird.

Clare Bishop schreibt darüber, dass die Betrachtungskonventionen sowohl der Black Box²⁷ als auch des White Cubes²⁸ gebrochen werden, wenn der Tanz in eine Ausstellung eingefügt wird.

Eine Einzelperspektive wird durch eine Mehrfachperspektive ersetzt. Das bedeutet, dass der Zugang, wie man den Werken als Publikum begegnet, verändert wurde. Es gibt keine Sitzgelegenheiten, wie im Theater oder als einzige Möglichkeit das Werk frontal stehend zu betrachten. Es fehlen also die gewohnten Betrachtungspositionen. Nachdem das Publikum in so einem Format mehr Möglichkeiten hast, sich unterschiedlich zu einer Performance, dem Tanz, der Installation zu verhalten, lässt sich das Verhalten des Publikums weniger gut einschätzen und kontrollieren und lässt somit mehr Raum und Möglichkeiten für Improvisationen offen.²⁹

5.1.7 Performance als Skulptur

„[...] Stammbaum war als Teil der Gesamtinstallation *insideout* eine Manifestation dieser Recherche und erscheint wiederum als Symbiose des autonomen Objekts, nämlich einer in den Ausstellungsraum eingelassenen Holzwand, mit einer regelmäßig aufgeführten Performance.“³⁰

5.1.7.1 Das skulptural – performative Objekt

Die Holzwand, bekommt im Laufe der Performance mit dem Herausstrecken der Hände und Arme der nicht sichtbaren Performer*innen über seine Öffnungen, die in Reihen übereinander (in der ersten Reihe 16 Öffnungen, in der zweiten 8, in der dritten 4 und in der vierten 2) angeordnet sind, bereits den Charakter eines skulpturalen, performativen Objektes. Sie verwandelt sich von einem zweidimensionalen Objekt in ein dreidimensionales Objekt.

27 **Black Box:** Black Box hat sich im Gegensatz zu White Cube, in den 1960er Jahren besonders auf Universitätsgeländen durchgesetzt. Die Black Box entstammte vor allem aus „flexiblem Theater“ und „modularem Theater“. Die Black Box kristallisierte sich allerdings erst im Jahr 1968, mit der Veröffentlichung von zwei Büchern heraus, nämlich Jerzy Grotowskis *Towards „a Poor Theatre“* und Peter Brooks „The Empty Space.“

28 **White Cube:** Der White Cube wird in Clare Bishops Text „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, als eine Mischung aus Zeitlosigkeit, Objektivität, Heiligkeit und Neutralität beschrieben. Eine paradoxe Zusammensetzung, die eine gewisse Distanziertheit und Rationalität ergibt und dem Werk aber auch gleichzeitig einen quasi mystischen Aspekt und eine Signifikanz verleihen. Dieser sogenannte Raum „White Cube“ begann im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhundert populär zu werden und wurde zur Norm für Galerien. Heute ist es der weltweite Standard für Kunstmessen, Museen und andere Ausstellungsräume.

29 Claire Bishop, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, S. 31

30 „Sasha Waltz. installations. objects. performances“, Sasha Waltz, Stammbaum, performative Installation, Performance in der Ausstellung, ZKM/ Karlsruhe, 2013-2014, S.236

Die Hände und Arme, die sich aus den Öffnungen herausstrecken, rufen die Tänzerin, die herannaht. Wie selbstverständlich greifen sie nach ihr, sobald sie sich der Wand nähert. Die Tänzerin übergibt sich den Armen und Händen und lässt sich von ihnen emporheben und halten. Nur die beiden Hände der oberen Reihe greifen nicht nach ihr, die sind gefaltet und zeigen nach oben.

Sasha Waltz erschafft ein lebendiges Bild aus menschlichen Körpern. Das Bild entsteht Schritt für Schritt und entwickelt und verändert sich im Laufe der Performance. Die Tänzerin wird zur Skulptur, die Skulptur wird von den Händen und Armen der unsichtbaren Ahnen bewegt.

5.2 CONTINU

5.2.1 Beschreibung

Die performative Installation *Continu* wurde 20009 ursprünglich für die Museumschoreografie im MAXXI, dem Nationalmuseum der Künste, in Rom, kreiert.

Der Titel *Continu* steht für das Gleichbleiben der sich ständig erneuernden Kräfte der Natur. Sasha Waltz setzt sich in dem Stück *Continu* mit dem Sein des Menschen, mit menschlichen Ritualen, Gruppendynamiken und dem ewigen Kreislauf der Energieströme Mensch und Natur auseinander, ein Zusammenspiel choreografischer, musikalischer und bildnerischer Energieströme.

5.2.2 Skulpturaler Aspekt

Die Künstlerin arbeitet mit einem weißen Papierboden, Ausgleichsbügel und Hängegurte, in denen die Tänzer*innen an Seile angegurtet fast leblos über dem Boden schweben. Die Tänzer*innen erschaffen mit Hilfe einer unglaublichen Körperspannung und Präzession in der Ausführung der Bewegungen, eine Illusion von Körperskulpturen, welche über den Boden schweben.

Continu wird in dem Buch *Sasha Waltz, installations, objects, performances* als eine antiklassische Skulptur beschrieben, weil sie der Schwerkraft trotzt.

Die Installation zeigt, wie die Körper der Tänzer*innen durch extrem langsame Bewegungen zu Skulpturen werden und dabei als autonome Skulpturen funktionieren. Durch den Schwebezustand richtet sich die Installation gegen eine maßgebundene Kategorie der klassischen Skulptur (klassische Elemente des Skulpturbegriffs: Masse, Volumen, Vertikalität und Schwerkraft) und zwar der Kategorie der Schwerkraft.³¹

³¹ „Sasha Waltz installations, objects, performances“ Sasha Waltz Zeichnungen zu *Continu*, Ausstellungsansichten, ZKM / Karlsruhe, 2013-2014 2014, S.202

Im Museums Raum wurde am Boden ein weißes Papier, die Überreste eines Podestes aufgelegt. Die Tänzer*innen schweben als lebende Skulpturen mit Hilfe von Hängegurten über dem weißen Boden. An den Wänden dahinter befinden sich skizzenhafte Zeichnungen von menschlichen Gestalten in Bewegung.

Es scheint so, als würde das Podest weiter und weiter nach unten in den Boden versinken, sich auflösen und zum Abgrund werden. Nun sieht es aus als würden die skulpturalen Körper in der Luft schweben und die Möglichkeit ergreifen aus der statischen Haltung in eine Bewegung zukommen. Das Schweben der Tänzer*innen scheint nicht von Leichtigkeit geprägt zu sein. Es hinterlässt für die Beobachter*in den Anschein eines Kampfes gegen die Schwerkraft, der gezeigt wird mit einer Anspannung des Körpers der Tänzer*in, nicht in den Abgrund gezogen zu werden.

„[...] entsteht der eigentümliche Eindruck „angespannter Schwerelosigkeit.“³²

Die Körper bewegen sich kaum, halten den skulpturalen Aspekt aufrecht. Erst beim genauen Hinschauen erkennt man die kontrollierten, minimalen Bewegungen der Tänzer*innen, welche in einer kontrollierten, hohen Körperspannung präzise ausgeführt werden. Was für die Beobachter*in als Skulptur erscheint, ist trainierte, professionelle Körperbeherrschung, um derart lange in einer Position verharren zu können.

„[...] Die Handlungen der Tänzerinnen und Tänzer zwischen Stillstand und Bewegung lassen diese nicht nur als „lebende Skulpturen“ [...] erscheinen, sondern auch als schwarmähnliche, dekomprimierte, tendenziell sich auflösende und zugleich expandierende Plastiken im erweiterten Feld der Skulptur.“³³

„Auf Grund der Langsamkeit ihrer Bewegungen, gewinnen die Tänzer*innen oder auch „Hängenden“ ihre skulpturale Erscheinung.

Die Wirkung der Szene intensiviert sich durch die Präsentation im White Cube des Ausstellungsraumes, der jede narrative Verortung oder Kontextualisierung verhindert.“³⁴

Die Wahl, das Werk in einem neutralen Raum zu verorten, dem White Cube, fern von Kontextualisierung unterstreicht den plastischen Charakter der Tänzer*innen, die wie Skulpturen von der Decke hängen. Der Fokus ist fast ausschließlich auf die Tänzer*innen gerichtet.

Die „hängenden Skulpturen“ von Sasha Waltz zeigen Momentaufnahmen, winzige Bewegungen, die in einem Stillstand enden und in einer Pose, in einem Moment verharren, als Skulptur.

³² Yoreme,Waltz: „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.144

³³ „Sasha Waltz installations, objects, performances“, 2014, Sasha Waltz Zeichnungen zu Continu, Ausstellungsansichten, ZKM / Karlsruhe, 2013-2014 2014, S.202

³⁴ Yoreme, Waltz: „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.145

5.2.3 Zeichnungen als skulptural inszenierte Körper

Einen weiteren Aspekt bilden die im Hintergrund angebrachten Zeichnungen von bewegten Menschenkörpern. Zeichnungen, die aus der Stückentwicklung *insideout* entstanden sind, werden als vollwertige und eigenständige Werke ausgestellt. In der Ausstellung des ZKM wählt Sasha Waltz nicht nur das fertige Stück und die fertigen Installationen aus, sondern zeigt auch Arbeitsschritte, Skizzenanfertigungen, Zeichnungen oder Partituren.

³⁵Waltz bringt sowohl Bild und Klang, Tanz und Raum, als auch Zwischenschritte ihres künstlerischen Prozesses zusammen.

5.2.4 Museumsraum als individueller Erlebnisraum

„Sasha Waltz hebt die Grenze zwischen raum- und zeitbasierten Künsten auf. [...] Tanz wird zur Installation und Installation zu Handlung.“³⁶

Im Theater verfolgt die Zuschauer*in das Geschehen in einer unbeweglichen, passiven Position. Im Museumsraum hat die Zuschauer*in die Möglichkeit, sich frei durch den Ausstellungsraum, „auf der Bühne“, zu bewegen.

„In der choreografischen Arbeit von Sasha Waltz lässt sich eine Entwicklung verfolgen, die zeitlich vorübergehende, temporäre und ephemerale Bewegungsform des Tanzes in eine dauerhafte Installation zu verwandeln. [...] Der Bühnenraum wird durch seine Verwandlung in den Ausstellungsraum und durch eine „fokussierte Führung“ zu einem Erlebnisraum des Betrachters, der die Blickrichtung und die Intensität des Erlebens selbst und immer wieder neu steuern kann. Die Formate zwischen Aufführung und Ausstellung sind in Transition.“³⁷

In Sasha Waltz Inszenierungen verschwinden die Grenzen, indem die Tanzaufführungen nicht mehr auf einer zum Publikum abgegrenzten Bühne stattfinden, sondern im Ausstellungsraum des Museums. Die Bewegungsformen der Tänzer*innen schaffen neue Räume und wandeln sich von der bewegten Form zu Installationen. Der Bühnenraum wird zum Ausstellungsraum, da die Zuschauer*in den Bühnenraum betreten kann.

Die Zuschauer*in hat die Möglichkeit rund um die Installationen zu gehen. Die einzige sichtbare Grenze für die Zuschauer*innen ist der weiße Boden unter den „hängenden skulpturalen Tänzer*innen“. Die weißen Säulen des Museums, die mitten im Museumsraum stehen, werden in die Installationen mit einbezogen. An der weißen Wand, gegenüber den hängenden Tänzer*innen, befinden sich Zeichnungen von bewegten Körpern.

³⁵ Lammert, Angela: „Sasha Waltz installations, objects, performances, S.82, 83

³⁶ Weibel, Peter, „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.25

³⁷ Ebd.

Der Bühnenraum wird zum individuellen Erlebnisraum der Zuschauer*in, die selbst bestimmen kann, aus welcher Perspektive sie das Geschehen erleben und wie nahe sie dem Geschehen, der Installation, dem Objekt sein will.

5.2.5 Körper – Raum – Grenzen

„[...] Der Sinn des Tanzes ist darin zu sehen, dass Körper Räume bewohnen [...] Sie setzen Grenzen, um den endlichen Raum des Seins vom unendlichen Raum des Nichts abzugrenzen.“³⁸

Die Körper erzeugen Konturen und bilden Grenzen. Die Künstlerin „[...] konstruiert Räume mit Körpern, um den Grund vom Abgrund zu trennen beziehungsweise um einen Grund zum Leben zu erzwingen, einen Lebensgrund.“³⁹

Die Künstlerin möchte damit ausdrücken, dass es einen Grund braucht, nicht zum Abgrund zu werden und das ist der Tanz, die Energie des Lebens. Mit dem Tanz schaffen und bespielen wir die Räume unseres menschlichen Daseins.

5.2.6 Der Tanz – Apotheose des Lebens

Der Tanz ist ein essenzieller Teil in Sasha Waltz Stücken und Installationen. Die Körper der Tänzer*innen kreieren Räume in Sasha Waltz Inszenierungen, erleben, erspüren architektonische Räume und ihre gespeicherten Energien, in denen sie sich bewegen, schaffen selbst Räume und Abgrenzungen mit ihrem Körper zum Raum, zum Ganzen, zum Anderen.

Die Tanzchoreografien von Sasha Walz wollen uns bewusst machen, dass der Körper das Medium des Raumes und gleichzeitig der Zeit ist.

Menschen haben Angst vor Vergänglichkeiten, vor dem Sterben. Der Tanz wurde schon früh über das Vergängliche erhoben, ist von jeher Ausdruck des Lebens, des Körpers und des Seins. Der Tanz wurde für Rituale, für Zeremonien eingesetzt, ihm wurde heilende, magische Wirkung zugeschrieben, er könnte Regen bringen, Kranke heilen, zerstörerische Geister vertreiben. Der Tanz gehört zu den Ausdrucksformen wie auch Rituale, Mythen, Religionen, in ihm steckt übernatürliche Kraft. Wir tanzen, um uns vom Abgrund des Todes und den grenzenlosen Räumen des Nichts abzugrenzen.

³⁸ Weibel, Peter, „Sasha Waltz installations, objects, performances“, S.10

³⁹ Ebd.

5.2.6.1 Tanz – eine wichtige Ausdrucksform in Sasha Waltz Werken

Der Schriftsteller, Kult- und Theatertheoretiker Georg Fuchs⁴⁰ veröffentlichte 1906 eine seiner Schriften, „Der Tanz“, in der er eine neue Körperkultur forderte.

„[...] Nirgends zeigte sich deutlicher, dass der Deutsche seinen Körper noch nicht entdeckt hatte, als hier, wo man die lächerlichsten Verunstaltungen der Leiblichkeit duldet: die Siegfriede mit den eingeschnürten Bierbäuchen, die Siegmunde mit wurstartig ausgestopften Trikotbeinen [...] das alles vertrug sich in der „geistigen Kultur“ der deutschen „Gebildeten“ aufs Beste mit einer Musik und einer dramatischen Symbolik, die ihr als das „Tiefste“ und „Erhabenste“ aller künstlerischen Offenbarungen galt.“⁴¹

Damit regte Fuchs zu einer grundlegenden Änderung der Körperkultur an. Es ging um Wertschätzung des eigenen Körpers und einen neuen Umgang mit Ernährung, Hygiene, Sexualverhalten etc.

Diese neue Bewegung war für den Tanz und die Entwicklung des Tanzes von großer Bedeutung. Tanz wurde nun auch als Kunstform des Körpers verstanden, bei der der Körper den Ausdruck der Seele nachstellt.⁴²

Diese neue Bewegung veränderte nicht nur den Tanz, sondern auch die Schauspielkunst. Für Georg Fuchs waren der Tanz und die Schauspielkunst „ein und dieselbe Kunst“.

„[...]rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, ausgeübt aus dem schöpferischen Drang, eine Empfindung durch die Ausdrucksmittel des eigenen Leibes zur Darstellung zu bringen, und in der Absicht, sich dadurch eben jenes inneren Dranges lustvoll zu entladen, dass man andere Menschen in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand versetzt.“⁴³

Fuchs meint, dass man nicht mehr eine Wirklichkeit nachahmen soll, die etwas vortäuscht, sondern selbst Wirklichkeit konstruiert. Es geht darum Grenzen zu überschreiten, besonders die Grenze zwischen Schauspieler*in und Zuschauer*in, den sogenannten „Eisernen Vorhang“, die vierte Wand, zu durchbrechen.⁴⁴

Es geht beim Tanz nicht mehr um die klassisch festgelegten Bewegungsmuster aus dem Ballett. Nunmehr wird der Fokus auf individuelle Bewegungen gelenkt und man führt Bewegungsmuster ein, die dem natürlichen Bewegungsmodus des Körpers folgen durften.

Sasha Waltz greift in ihren Werken oft auf den Tanz zurück. Die Menschen, mit denen sie arbeitet, die ihre Ideen und Konzepte umsetzen, sind Tänzer*innen, deren Körper jahrelangen Tanzunterricht erfahren haben. Das erkennt man an ihren trainierten Körpern und an der Art und Weise wie sie sich bewegen, wie kontrolliert, präzise und selbstverständlich die

⁴⁰ Georg Fuchs, Theaterkritiker und -leiter; Schriftsteller; Bühnenschriftsteller, Dichter, * Juni 1868 in Beerfelden † Juni 1949 in München

⁴¹ Fischer- Lichte, Erike „Performativität. Eine Einführung“, S.23

⁴² Fischer- Lichte, Erike „Performativität. Eine Einführung“, S.25

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

Bewegungsabfolgen ausgeführt werden können. Tanz ist eine Ausdrucksform, die der Künstlerin einen Großteil der Umsetzung ihrer Werke ermöglicht. Sasha Waltz verbindet Architektur, mit Körper und Objekten und gibt dem Publikum die Möglichkeit, Teil des Geschehens zu sein.

5.3 WIND

„Wind“, ist ein Objekt aus der Opern Inszenierung, „Medea“, von Sasha Waltz, die am 23. Mai 2007 im Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg uraufgeführt wurde. (Komposition Medea: Pascal Dusapin; Text: Heiner Müller)⁴⁵

5.3.1 Windmaschine

Installation der Windmaschinen wurden von der Künstlerin im ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) im Subraum, einer Art „Schaufenster“ zum ZKM Vorplatz für die Operninszenierung „Medea“ aufgestellt.

Die Installation besteht aus acht Windmaschinen, acht Holzsockel, elektronischen Steuerungen, acht Scheinwerfer, Bewegungsmelder, Bewegungsauslöser, Flugzeugpropeller für die Installation durch CNC – Fräsen gefertigt, Stereoauspiel auf vier Hornlautsprechern.⁴⁶

5.3.2 Der Bezug zum Raum

Zu allererst ordnet und gestaltet Sasha Waltz den Raum für die Präsentation ihrer Objekte und Installationen.

„Sie entschied sich für einen rhythmischen Wechsel von hellen und dunklen, von geschlossenen und offenen, von kleinen und großen, von stillen und lauten Räumen, von Passagen und Cubes – White Cubes und Black Boxes – von Räumen ohne Performances und Räumen mit Performances.“⁴⁷

Sasha Waltz integrierte selbst den verglasten Subraum mit ein, welcher sich vor dem Eingang zum Museum (ZKM) befindet.

Die Künstlerin schuf somit nicht nur eine Ausstellung, sondern arbeitete mit allem was zur Verfügung war. Es entstand somit ein „[...] Parcours als Diskurs, der über den Vorplatz des ZKM zum Subraum und zum Eingang des ZKM sowie in das Foyer und von dort aus durch den Ausstellungsraum führte.“⁴⁸

⁴⁵ „Sasha Waltz installations, objects, performances“, Sasha Waltz, Wind, Installation, Ausstellungsansicht, ZKM / Karlsruhe, 2013-2014, S.249

⁴⁶ „Ebd.

⁴⁷ Riedel, Christiane: „Sasha Waltz. Installations, objects, performances“, S. 129

⁴⁸ Riedel, Christiane: „Sasha Waltz. Installations, objects, performances“, S. 129

Sasha Waltz' Installation *Wind*, die sich im gläsernen Subraum befand, war für die Zuschauer*innen bereits im Vorplatz des ZKM sichtbar und hörbar.

Die Zuschauer*innen selbst lösten den Betrieb der Windmaschinen aus und wurden somit für diesen Moment zum Zentrum des eigentlichen Geschehens.

„Das ohrenbetäubende Geräusch der Windmaschinen, die Kraft des Luftdrucks und die Stimme eines Counter tenors, die an Schreie einer Frau erinnerte, erzeugten eine beeindruckende und gleichzeitig beklemmende Atmosphäre. In diesem Außenraum, der nur mit durchlässigen Glaslamellen von der Umgebung getrennt ist, platzierte Waltz also eine Installation, die mit dem zwar unsichtbaren, aber überall vorhandenen „Material“ Luft arbeitet, welches erst durch Bewegung in seiner Kraft und in seinem Volumen wahrnehmbar wird.

Durch die Windmaschinen wurde auch der natürliche Luftzug, der Wind, der oft über den Vorplatz des ZKM weht, aufgenommen und künstlerisch verstärkt.“⁴⁹

Waltz arbeitet in ihrem Werk *Wind* mit dem natürlichen Material, der Luft. Luft ist etwas zwischen Materie und Nicht- Materie.

Sie platziert die Installation außerhalb des Museumsraumes, im Gegensatz zu ihren anderen Werken, wie *Stammbaum* und *Continu*, die im Museumsraum stattfinden.⁵⁰

„Erst aus der Arbeit am Raum und mit den Objekten ergab sich die Notwendigkeit der Einbeziehung von Körpern – die der Tänzerinnen und Tänzer, aber auch die der Besucherinnen und Besucher – deren Volumen beziehungsweise Masse Sasha Waltz mitbedachte.“⁵¹

Die Platzierung und Gestaltung des Raumes, der Installationen und Objekte und auch die Aufteilung und Verteilung von Klang und Körper war im Voraus zu planen und konnte gut zusammengesetzt werden. Was Waltz jedoch nicht im Detail planen und wissen konnte, war das Volumen, die Anzahl der Besucher*innen. „[...] eine sich ändernde Größe, die sie dennoch in die der Ausstellung zugrundeliegenden Bezugssysteme integrierte und die sie in ihrer umfassenden Definition von plastischem Schaffen als Variable antizipierte.“⁵²

Die acht Windmaschinen stehen einander gegenüber und kreieren einen abgegrenzten Raum im eigentlichen Raum. Die Zuschauer*innen können sich in einem weiteren Raum aufhalten, der innerhalb der Windmaschinen entsteht. Der Raum der Zuschauer*innen, wird zusätzlich gekennzeichnet, in dem er wie ein Podest aufgestellt ist. Mit einer Abzäunung wird eine weitere Grenze zu den Windmaschinen geschaffen.

Der gesamte Raum wirkt sehr kahl und steril. Abends sind die Windmaschinen beleuchtet und umranden das Podest der Zuschauer. Durch die Beleuchtung bekommen die Windmaschinen einen eigenen Charakter, als wären sie Soldaten, die den inneren Raum bewachen.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Riedel, Christiane: „Sasha Waltz. Installations, objects, performances“, S.134

⁵² Ebd.

5.3.3 Bühne – Publikum. Durchbrechen der Grenzen

Sobald ein Zuschauer den Raum betritt, beginnen sich die Windmaschinen zu drehen. Es scheint fast so, als würden die Besucher*innen durch den enormen Luftdruck beginnen abzuheben. Der Luftzug wird immer wieder durch eine Stimme eines Countertenors unterbrochen. Es hört sich an, als wäre es der Schrei einer verzweifelten Frau. „Medea“.

Sasha Waltz durchbricht die Grenzen zwischen Publikum und Bühne, in dem sie die Zuschauer*innen selbst zu Akteur*innen der Inszenierung macht. Denn die Windmaschinen werden erst durch die körperliche Anwesenheit der Zuschauer*innen ausgelöst.

Die Zuschauer*in nimmt somit, freiwillig oder auch unfreiwillig, die Rolle der Akteur*in ein.

Die Windmaschinen geben die Richtung vor. Nachdem die Zuschauer*in den Raum betritt ist es nicht mehr ganz eindeutig, wer die Rolle bestimmt, denn durch den Schrei des Countertenors und den Luftdruck, den die Windmaschine auslöst, bekommt die Zuschauer*in eine aktive Rolle.

Die Grenze zwischen Publikum und Performer*in verschwimmt fast zur Gänze. Es entsteht sogar ein Abhängigkeitsverhältnis, weil ohne Zuschauer*in, keine Aktion der Windmühlen stattfindet.

In der Operninszenierung *Medea-Material* von Sasha Waltz, fliegen die Kinder von Medea über den Köpfen der Tänzer, nachdem sich die Windmaschine einschaltet und das Geräusch eines Propellers nachahmt. Die Windmaschine bläst die Familie wie Staubballen zusammen. Mutter und Kinder sind durch den Luftdruck der Windmaschine wieder vereint.

Sasha Waltz setzt die Luft als kollektives Element ein und hebt mit ihr die Grenzen zwischen den Räumen auf.

5.3.4 Der Medea Mythos als textliche Grundlage

Heiner Müller⁵³ verarbeitete den Medea-Mythos auf drei unterschiedliche Arten und benennt sie *Medea-Kommentar* (1972); *Medea-Spiel* (1974); *Medea-Material* (1948-82). Sasha Waltz bezieht sich im folgenden Zitat in ihrer Inszenierung „Medea“, aus der auch die Windmaschinen entstanden sind, auf die Verarbeitung *Medea-Materia* von Heiner Müller.⁵⁴ Der Ursprung der Tragödie *Medea* geht auf den griechischen Dichter Euripides zurück.

⁵³ Heiner Müller, Dramatiker, *Januar 1929 in Eppendorf (Sachsen), † Dezember 1995 in Berlin

⁵⁴ Ullrich, Renate, UTOPHIE kreativ, <https://www.linksnet.de/artikel/23688>, 09.10.2008, zugegriffen am 10.12.2019

Sasha Waltz arbeitet mit Heiner Müllers Text, *Medea-Material*, als „Aufschrei einer gemarterten Seele, [...] zur Abrechnung der Gattin mit ihrem Mann.“⁵⁵

Es geht um die Rache von Medea, eine gedemütigte Frau, deren Mann sie verlässt, der sich mit einer anderen Frau vermählt und ihr die gemeinsamen Kinder wegnehmen will. Medea beschließt ihre Nebenbuhlerin und die gemeinsamen Kinder umzubringen. Damit rächt sie sich an ihren Mann. Medea wird als Furie, Kindsmörderin und Rächerin dargestellt. Wobei Sasha Waltz im Stück *Medea* vorrangig auf die weibliche Kraft der Helden und Mutter eingeht. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der Mutter als Mörderin und der Mutter als Helden. Das Schicksal einer Frau, die aus Liebe alles wagt und alles verliert.

Medea erzählt das Schicksal einer Frau, „eine Frau, die aus Liebe alles wagt und alles verliert. [...]“

Berlin – Ein roter Vorhang hängt über die ganze Bühnenbreite der Lindenoper tief in den Orchestergraben hinein, als würden Bäche aus Blut dicht bei dicht in den Schoß der Erde sickern. Als die Stofffläche abstürzt, rollen auf einen Dauerton zu einem Über-Leib verkeilte Körper von weit hinten auf Linie vor, verklammern sich zum Kreis, lösen sich in Einzelwesen. [...] In dieser Welt lebend erstarrter Skulpturen irren zum **leisen Surren riesiger Windgebläse** nervös zwei Gestalten umher, eine Frau und, in weitem Rock, ein Mann, bis die Gruppe sie schluckt.

[...] Als die verzweifelte Medea nur noch sterben möchte, scheinen ihr die Hände der Tänzer des Todesstrick zu winden, heben sie [...] Kopfüber Getragene stehen für das Unrecht, das sie ihrem Volk um der Liebe willen zu Jason zugemutet hat; Schlagposen bereiten auf den Mord an ihren Kindern vor; [...] wie **vom Wind getrieben** fliegen Medeas Kinder **zum Summen der Propeller** auf den Händen der Tänzer der Mutter entgegen. Zwischen drei Toten muss die gezauste Medea am Ende ihren Weg suchen, zum **Getöse der Ventilatoren**, die alles Leben um sie weggeweht haben.“⁵⁶

Heiner Müller hat sich intensiv mit dem „Medea-Stoff“ auseinandergesetzt. Renate Ullrich schreibt in ihrem Text *Die Macht der Frauen. Oder: Warum Medea ihre Kinder tötete*, über die Verarbeitung von Heiner Müller, dass es über die Ablösung des Mutter-Rechts durch das Vater-Recht geht.

⁵⁵ Draeger, Volkmar, tanznet.de, 2007 <https://www.tanznetz.de/blog/10764/sasha-waltz-last-%25e2%2580%259emeadea%25e2%2580%259c-an-der-berliner-lindenoper-bild-werden>, zugegriffen am 25.11.2019

⁵⁶ Draeger, Volkmar, tanznet.de, zugegriffen am 25.11.2019

„Im Jahr 431 v. u. Z., vor knapp 2 500 Jahren hat ihn der griechische Dichter Euripides [...] ausgewählt. Dass es sich tatsächlich um ein Bild für den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat handelt [...]“⁵⁷

6 Resümee

In Sasha Waltz Ausstellungsreihe *Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances* am ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), sind Unabhängigkeit der einzelnen Szenen und die skulpturale Qualität der einzelnen Performances wesentliche Aspekte. Die Künstlerin choreografiert nicht nur Körper und Objekte, sondern auch Räume. Sasha Waltz vereint die darstellende Kunst mit der bildenden Kunst und bringt ihre Inszenierungen von der Theaterbühne, auf die Bühne in den Museumsraum.

Es ist ein Mix aus Reduzierung, Inszenierung und Raum. Sasha Waltz bricht die Grenze zwischen Bühne und Publikum auf. Die Zuschauer*innen haben die Möglichkeit den Ausstellungsraum, die Bühne, zu betreten und die Installationen, die von Tänzer*innen performt werden, aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Sie entscheiden selbst, wie nahe sie den Installationen sein möchten.

In *Stammbaum* präsentiert sich das Objekt zunächst nur als hölzerne Wand mit dreizehn Öffnungen und Bildern der Genealogie von Waltz.

Während der Performance erlebt die Zuschauer*in die Transformation des Objektes von der Zweidimensionalität, in die Dreidimensionalität, indem aus den Öffnungen der Wand Menschenhände und -arme herausreichen, welche später die Performer*in, als Skulptur in ihren Händen halten und bewegen, während sie an ihrer mit Reis gefüllten Strumpfhose reißen und der Reis zu Boden rieselt.

In *Wind* performen die Objekte ohne Tänzer*innen. Hier sind es die Zuschauer*innen, die zu Performer*innen werden, indem sie allein durch ihre Anwesenheit die Aktivität der Windmaschinen und Schreie auslösen und in Interaktion mit den Objekten treten können.

Die „skulpturalen Körper“, wie in *Continu*, bekommen eine besondere Dynamik, je näher man an sie herantritt. Die hängenden menschlichen Skulpturen der Tänzer*innen wirken aus der Ferne völlig bewegungslos, wenngleich eine Kraft von ihnen ausgeht. Kommt aber die Zuschauer*in den skulpturalen menschlichen Körpern näher, kann sie deren Atmen, Zwinkern, Zucken erkennen und die Körper gewinnen an Lebendigkeit.

⁵⁷ Ullrich, Renate, UTOPIEKreativ, <https://www.linksnet.de/artikel/23688>, 09.10.2008, zugegriffen am 10.12.2019

Menschliche Körper, wie in *Continu*, hängen Skulptur-artig von der Decke. Die Tänzer*innen bewegen sich kaum, bleiben konzentriert in ihrer Rolle, der Skulptur. Was jedoch unvermeidlich ist, ist das Atmen oder Zwinkern der Tänzer*innen. Die Grenze zwischen dem beabsichtigten Erstarren und dem Einfangen einer Bewegung in der Skulptur und der Bewegung wird aufgelöst, was auch bei „echten“ Skulpturen der Fall ist. Eine Momentaufnahme, als ob die Figur jederzeit lebendig wird und somit die Wahrnehmung des Publikums in Frage stellt.

7 Literaturverzeichnis

Bishop, Claire , „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, TDR: The Drama Review, Volume 62, No 2, veröffentlicht von The MIT Press, 2018, S.25;S.29-31

Fischer- Lichte, Erike „Performativität. Eine Einführung“ [transcript] Edition Kulturwissenschaft, Verlag Bielefeld, 2012, S.23, 25; S.45-47

Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg): Sasha Waltz installations, objects, performances, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, ZKM/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2014, S.5,9, 10, 23-25, 129, 134, 144-146, 202, 236, 249

7.1 Internetquellen

https://www.academia.edu/38135170/Black_Box_White_Cube_Gray_Zone_Dance_Exhibitions_and_Audience_Attention, zugegriffen am 14.12.2020

SW&G /Sasha Waltz & Guests <https://www.sashawaltz.de/en/about-sasha-waltz-guests/>, zugegriffen am 14.03.2020

Draeger, Volkmar: „SASHA WALTZ LÄSST „MEDEA“ AN DER BERLINER LINDENOPER BILD WERDEN“, Ästhetisches Gesamtkonzept aus Ton und Tanz, <https://www.tanznetz.de/blog/10764/sasha-waltz-last%25e2%2580%259emedea%25e2%2580%259c-an-der-berliner-lindenoper-bild-werden>, Veröffentlicht am 17.09.2007, Berlin, zugegriffen am 25.11.2019

Theater und Bühne in Berlin, „Sasha Waltz – Wechselwirkung zwischen Tanz und Raum-Recherche“, Tip-Redaktion, veröffentlicht am 28.10.2013, <https://www.tip-berlin.de/sasha-waltz-wechselwirkung-zwischen-tanz-und-raum-recherche/>, zugegriffen am 1.03.2020

Ullrich, Renate, UTOPHIEkreativ, <https://www.linksnet.de/artikel/23688>, 09.10.2008, zugegriffen am 10.12 2019