

Michaela Schlagenwerth  
*Nahaufnahme Sasha Waltz*



*Sasha Waltz*, geboren 1963 in Karlsruhe, gehört zu den bedeutendsten zeitgenössischen Choreographinnen Europas. Sie gründete 1993 ihre eigene Tanzkompanie *Sasha Waltz & Guests* und entwickelte mehr als dreißig international beachtete Choreographien und Opern. Für ihre künstlerische Arbeit erhielt sie zahlreiche Preise, darunter das Bundesverdienstkreuz im Jahr 2011.

*Michaela Schlagenwerth* studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Berlin. Seit über zehn Jahren arbeitet sie als Tanzkritikerin für die *Berliner Zeitung*.

Nahaufnahme

# SASHA WALTZ

Gespräche mit Michaela Schlagenwerth

Alexander Verlag Berlin | Köln

*Die Autorin dankt Sasha Waltz, Yoreme Waltz und Jochen Sandig für ihr Vertrauen, für die in jedem Augenblick lebendige und offene Zusammenarbeit und für das Vergnügen, das ihr diese Gespräche bereitet haben.*

Die ersten acht Gespräche fanden zwischen Herbst 2006 und Frühjahr 2007 statt. Diese Ausgabe wurde um drei Gespräche ergänzt, die im Sommer 2011 geführt wurden.

Anmerkung der Redaktion

Zweite erweiterte und aktualisierte Auflage 2012

© by Alexander Verlag Berlin, 2008

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com), [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion und Lektorat: Stella Diedrich, Christin Heinrichs

Dank an Katharina Broich, Anne Wagner und Yoreme Waltz.

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka (unter Verwendung eines Fotos von André Rival)

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-253-8

Printed in Hungary (February) 2012

# INHALT

Vorwort zur zweiten Auflage 6

Am Anfang ist der Raum 9

Aus der Bahn geworfen werden: Die Recherche 24

Der rote Faden: Der Tanz 34

Der erweiterte Körper: Die Compagnie 42

Familienunternehmen Sasha Waltz & Guests –

*Ein Gespräch mit Sasha Waltz und Jochen Sandig* 49

Die neue Dimension: Die Jahre an der Schaubühne 57

Die Oper zum Tanzen bringen (I) 69

Der Schlaf ist meine Droge 81

Im Museum: An Gebäuden wird Geschichte ablesbar 89

Die Oper zum Tanzen bringen (II) 100

Der neue Aufbruch 120

Anhang

Werkverzeichnis 129

Bildnachweis 150

Biographien 151

## VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Zu unserem ersten langen Gespräch trafen wir uns im Herbst 2006. Sasha Waltz saß im gleichen abgeschabten Ledersessel, im gleichen Raum des ehemaligen alten Pfarrhauses in der Sophienstraße in Berlin-Mitte, wie auch jetzt wieder, fünf Jahre später.

Verschrunpelte Luftballons wehten draußen vor dem Fenster in den Bäumen, Restbestände eines Kindergeburtstages. Eine gewisse Müdigkeit war damals zu spüren, gleichzeitig gab es eine Atem- und Rastlosigkeit. Als sei Sasha Waltz sehr viel damit beschäftigt gewesen, die unendlich vielen Anforderungen von Proben, Aufführungen, Tourneen, Familie und ihr Leben unter einen Hut zu bringen.

Sehr viel war passiert, seit sie 1993 mit *Twenty to eight* ihr erstes abendfüllendes Stück am Theater am Halleschen Ufer herausgebracht und 1999 so ungemein erfolgreich die Schaubühne geentert hatte. Es war ein Sprung aus der freien Szene in die oberste Theaterliga. Und dieser Sprung war so groß, daß Sasha Waltz ihn zwar künstlerisch in all ihren Stücken immer wieder neu bewältigte und sich ständig neu erfind. Doch etwas stimmte nicht.

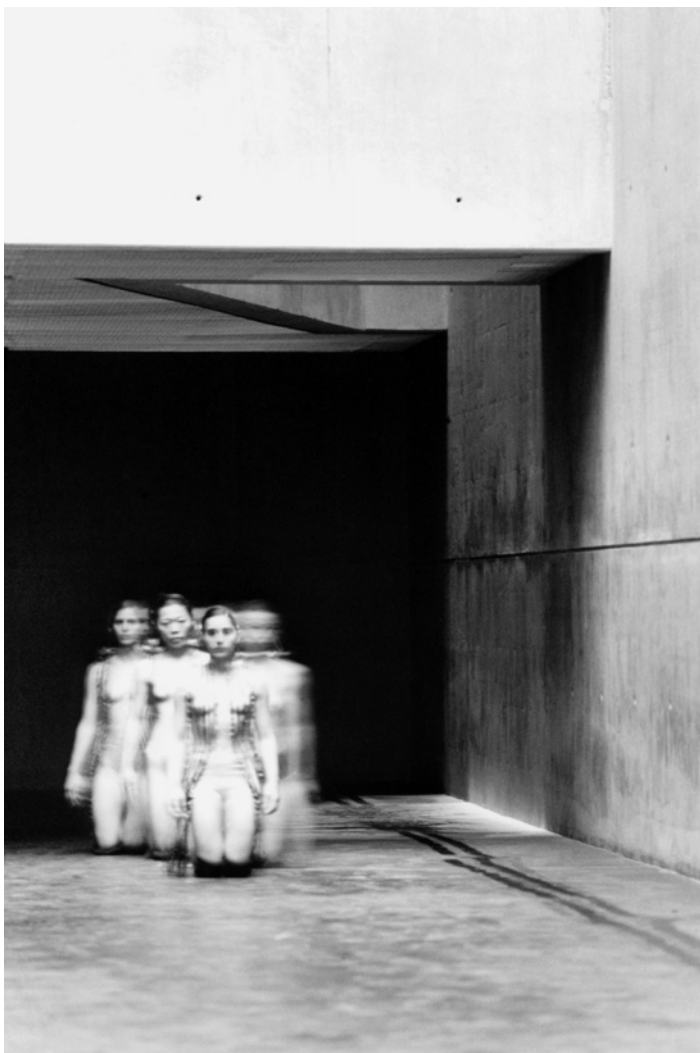
Vor vier Jahren konnte sich Sasha Waltz mitten in einer Probe plötzlich nicht mehr bewegen. Die Lähmung war körperlicher Ausdruck einer Erschöpfungsdepression. Für ein Jahr hat sich die Choreographin fast vollständig zurückgezogen. Aber jetzt, im Herbst 2011, ist auch das längst schon wieder Geschichte. Sasha Waltz ist angekommen. Noch weiter oben im Theaterolymp und auch bei sich selbst. Sie wirkt entspannt, klar, entschieden. Eine schöne Frau, die ausgefallene Designerkleidung liebt, aber nach wie vor mit ihrem Fahrrad durch die Stadt fährt und auch mal in Jeans ins Theater geht. Der innere und

äußere Druck, den man früher ab und an bei ihr verspürte, ist verflogen.

Sasha Waltz hat in den vergangenen vier Jahren drei neue Opern inszeniert. Längst ist sie nicht nur die bekannteste Choreographin Deutschlands, sie gehört auch zu den interessantesten und wichtigsten Opernregisseurinnen. Mit ihren spektakulären Bespielungen des von David Chipperfield Architects restaurierten Neuen Museum in Berlin und dem von Zaha Hadid entworfenen Museum MAXXI in Rom hat sie überdies ihre Raumin szenierungen aus den Dialoge-Projekten in eine andere Dimension katapultiert.

Sie könne sich jetzt besser entspannen, sie habe einen Garten und zupfe liebend gern Unkraut, sagt sie in einem unserer drei Gespräche, in denen wir über ihre neuen Opernarbeiten, ihre Museums-Projekte und ihren neuen Aufbruch reden. Ein Aufbruch, den Sasha Waltz selbst gar nicht so empfindet. Denn in ihren Arbeiten, in ihren immer neuen Suchbewegungen, ergibt sich nahtlos das eine aus dem anderen. Aber eine neue Freiheit aus all dem zu schöpfen, was sie in den vergangenen zwanzig Jahren entwickelt hat, die gibt es unbedingt.

Michaela Schlagenwerth  
Berlin, 21. Oktober 2011



*Dialoge '99/II – Jüdisches Museum, 1999*



## AM ANFANG IST DER RAUM

Räume, so sagt Sasha Waltz, seien für sie die Basis ihrer Arbeit, der Ausgangspunkt, der Anfang. Das gilt für die Bühnenbilder und die jeweiligen Orte, die die Choreographin bespielt – und es gilt schon für den Anfang ihrer choreographischen Laufbahn. Die ersten drei, gleich enorm erfolgreichen Produktionen – zusammengefaßt in der *Travelogue*-Trilogie – sind Erforschungen von Alltagsräumen. In *Twenty to eight*, dem 1993 im niederländischen Groningen uraufgeführten ersten Stück der *Travelogue*-Trilogie, geht es um das sich vorwiegend in der Küche abspielende WG-Leben. Getanzt wird zum Surren von Nähmaschinen, zum Geklapper von Geschirr, zu Tango- und Streicherklängen. Betten klappen auf und zu, und Geschirr und Türen machen sich selbständig. *Twenty to eight* ist absurd, grotesk, surreal und von einer bezaubernden jugendlichen Unbeschwertheit. Mit ihrem ersten abendfüllenden Stück findet die Choreographin gleich ihren eigenen Ton, den sie auch 1994 in *Tears break fast* anschlägt. Orte der Handlung sind dieses Mal ein Badezimmer und eine Bar; in *All ways six steps* (1995) wird auf der Bühne originalgetreu das Pariser Hotelzimmer nachgebaut, in das die Choreographin wegen der uninspirierenden Nüchternheit des angemieteten Trainingsraums die Proben verlegt hatte.

1996 erfolgt mit *Allee der Kosmonauten* eine erste Zäsur. Sasha Waltz wendet sich vom Innenraum zum Außenraum, der Fokus geht weg vom eigenen Szene-Leben, hin zu sozialen Themen, zur Gesellschaft. Für *Allee der Kosmonauten* interviewt die Choreographin mehrere Familien aus den (Berlin-)Marzahner Plattenbauten. Vor allem an der Beengtheit der Plattenbau-Wohnungen und den sich daraus ergebenden Konflikten entzündet sich ihre Phantasie. Drei Generatio-

nen verwickeln sich in die unheimlichen, absurden Schrecknisse des Familienalltags; aus zu großer physischer Nähe erwächst – bei einem gleichzeitig blinden, kollektiven Wissen um einander – eine immer weiter um sich greifende Fremdheit. Wie schon in der *Travelogue*-Trilogie spielen *Allee der Kosmonauten* sowie die Folgestücke *Zweiland* (1997) und *Na Zemlje* (1998) nicht nur in Räumen: Sie handeln auch von ihnen. Von ihren Geschichten, von den Spuren, die die Menschen im Umgang mit den Gegenständen hinterlassen und die zu etwas Eigenem mutieren – zu etwas, das sich auf eine rätselhaft-verträumte Weise nicht nur der Objekte, sondern auch der mit ihnen umgehenden Menschen bemächtigt.

*Allee der Kosmonauten* bedeutet nicht nur eine thematische Zäsur, mit dem Stück eröffnet Sasha Waltz 1996 auch ein neues Theater: die Sophiensæle in Berlin-Mitte, ein charmant heruntergekommenes Jahrhundertwende-Hinterhofgebäude, in dem einst die Arbeiterbewegung residierte und in dessen Festsaal Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg Reden gehalten haben. Die Sophiensæle, von Sasha Waltz gemeinsam mit ihrem Manager und Ehemann Jochen Sandig und anderen Berliner Künstlern gegründet, avancieren binnen kurzer Zeit zum bekanntesten Ort der freien Tanz- und Theaterszene Berlins. Für ihr Eröffnungsstück erhält Sasha Waltz ihre erste Einladung zum Berliner Theatertreffen. Die zweite folgt im Jahr 2000, als die Choreographin wieder ein Theater neu eröffnet. Dieses Mal ist es die legendäre, von der Ära Peter Stein geprägte Berliner Schaubühne am Lehniner Platz. Sasha Waltz übernimmt gemeinsam mit dem Regisseur Thomas Ostermeier, dem Dramaturgen Jens Hillje und Jochen Sandig die Leitung. Mit *Körper* gelingt am Haus der überfällige, zunächst ganz von Sasha Waltz getragene Neubeginn. Spätestens hier wird deutlich, welche Kräfte neue Herausforderungen in der Choreographin freisetzen,

aber vor allem: wie Räume Einfluß auf ihre Kunst nehmen, und wie sie mit den Räumen wächst. Auch *Körper* bringt eine Zäsur, die Arbeiten werden ab jetzt nicht nur größer, sie werden vor allem abstrakter. Das Leichte, Verspielte, das schon nach der *Travelogue*-Trilogie in den Hintergrund getreten war, entschwindet zumindest für eine Weile ganz. Auch die bis dahin dominierende Erzählweise wird verabschiedet.

Sechs Arbeiten entstehen im Laufe von fünf Jahren an der Schaubühne. Auf *Körper* folgt *S*, dann 2002 das den Tod der Mutter verarbeitende Stück *noBody*, 2003 das gewaltige, eine begehbare Rauminstallation in den Theatersaal setzende *insideout*, und 2004 das Schubert-Stück *Impromptus*, Sasha Waltz' erste intensive Auseinandersetzung mit klassischer Musik. Als 2005 *Gezeiten* Premiere hat, ist Sasha Waltz bereits aus der Schaubühne ausgezogen, der Traum von einer kollektiven, Tanz und Theater gleichberechtigt miteinander verbindenden Leitung ist geplatzt.

In einem alten Pfarrhaus in der Sophienstraße, gleich gegenüber von den Sophiensælen (denen Waltz und Sandig gemeinsam mit der langjährigen Leiterin Amelie Deußhard nach wie vor als Gesellschafter vorstehen), bezieht die Compagnie – die sich wieder, wie vor der Schaubühnen-Ära, Sasha Waltz & Guests nennt – eigene Büroräume.

Über eine eigene Spielstätte verfügt Sasha Waltz jetzt nicht mehr. Aber sie hat längst neues Terrain erobert. 2005, im Abschiedsjahr von der Schaubühne, entsteht *Dido & Aeneas*, ihre erste, im Grand Théâtre de Luxembourg uraufgeführte, ungemein erfolgreiche Operninszenierung. Und einige Kilometer Luftlinie vom neuen Compagnie-Büro entfernt wird zu diesem Zeitpunkt bereits an einer neuen Heimstatt gebaut: dem Radialsystem. Das Radialsystem V, von Jochen Sandig und dem Manager der Akademie für Alte Musik Folkert Uhde gegründet, versteht

sich als Produktions- und Aufführungsort für Tanz und Musik sowie für Experimente, die an der Schnittstelle unterschiedlicher Künste arbeiten. Das Gebäude, ein altes Pumpwerk, hat der Architekt Gerhard Spangenberg mit einer filigranen Glashülle umschlossen. Direkt an der Spree gelegen, verbindet der 2500 Quadratmeter große Bau auf geniale Weise alte und neue Architektur. Zwei Säle gibt es, in der ehemaligen Maschinenhalle und im Kesselhaus, zahlreiche Proben- und Büroräume sowie eine 400 Quadratmeter große, überdachte Terrasse, von der man auf die dahinfließende Spree hinunterschaut und die Sasha Waltz gleich zu ihrer neuen Sommer-Probenresidenz kürt.

Das Radialsystem V ist fester Probenort für Sasha Waltz & Guests und für die Akademie für Alte Musik. Im September 2006 wird der neue Ort von Sasha Waltz mit einem *Dialoge 06 – Radiale Systeme* benannten Projekt eröffnet. Über hundert Künstler sind beteiligt. Im gesamten Gebäude wird getanzt, musiziert und gesungen, nicht nur in den Theatersälen, auch im Keller, in den Fluren und auf den Dächern. Musik von Purcell, Telemann und Vivaldi weht durch Hallen und Treppenhäuser, dazu Percussions von Xenakis und alte Choräle, und Tänzer lehnen stumm und regungslos an Glasscheiben, liegen auf Dächern, gleiten über den Boden.

*Dialoge 06 – Radiale Systeme* ist eine gewaltige Raumerforschung, und es ist die Vorarbeit zu einer neuen Oper: *Medea*, die im April 2007, wie zuvor schon *Dido & Aeneas*, in Luxemburg uraufgeführt wird. Im Oktober 2007 folgt mit Hector Berlioz' *Roméo et Juliette* das dritte Opernprojekt, das Sasha Waltz dieses Mal nicht für ihr eigenes Ensemble, sondern für das der Pariser Oper inszeniert.

Als Sasha Waltz 2005 die Schaubühne verließ und ihre Compagnie den Status einer unabhängigen GmbH annahm, gab es zunächst die Sorge,

dies könnte mit einem Verlust an Arbeitsspielräumen einhergehen. Tatsächlich ist das Gegenteil eingetreten, die Choreographin hat sich weiter ausgedehnt – räumlich und künstlerisch. Neben dem Radialsystem werden ihre Stücke im Haus der Berliner Festspiele, an der Schaubühne und an anderen Orten der Stadt, beispielsweise in Museen, gezeigt. Auch für ihre Opernarbeiten gibt es in Berlin einen kontinuierlichen Partner – die Staatsoper (im Schiller Theater). Und sowohl ihre Tanzstücke als auch die selbst produzierten großen Operninszenierungen gehen weltweit auf Tournee.

*Michaela Schlagenwerth: Sasha Waltz, welche Rolle spielt der Raum in Ihrer Arbeit?*

Sasha Waltz: Ich denke an den Raum, noch bevor ich an Bewegung denke. Der Raum muß für mich die Essenz des Stückes in sich tragen. Er ist der Ausgangspunkt, der Träger der Atmosphäre.

*Räume erzählen Ihnen etwas?*

Räume erzählen immer etwas, und ob sie alt oder neu sind, ist dabei eigentlich egal. Räume bündeln Kräfte, je nachdem wie die Proportionen ausgerichtet sind. Mit solchen Fragen hat sich etwa die sakrale Architektur schon immer beschäftigt. Wie Räume Harmonie oder auch das Gegenteil davon herstellen können, das hat etwas sehr Körperliches, das spricht zu uns.

*Sie haben vor kurzem die neuen Räumlichkeiten im Radialsystem bezogen. Wie geht es Ihnen hier?*

Auf der einen Seite gibt es diesen Neubau aus Beton und Glas, ein wenig wie die Schaubühne, klar und streng, und auf der anderen Seite das Jahrhundertwende-Backsteingebäude aus der gleichen Epoche wie die Sophiensäle, dieser Kontrast gefällt mir sehr gut. Es ist weder zu kalt-modern, noch zu verspielt oder retroromantisch und rückwärtsgewandt. Das Besondere ist für mich aber, hier am Wasser zu sein. Man spürt das Klima, man sieht, auch wenn man drinnen ist, ob es windstill ist, oder ob es ganz viel Bewegung auf dem Wasser gibt. Man erlebt das Licht sehr stark, den Wechsel von Tag zu Nacht, man ist so nah am Himmel. Ich merke hier, wie sich jede Veränderung des Wetters auf meine Arbeit niederschlägt, kurz vor einem Gewitter zum Beispiel kann ich unglaublich gut arbeiten. Die gesamten Gegebenheiten hier nehmen Einfluß auf meine Arbeit.

*Auf welche Weise?*

Bei den Proben zu *Medea* habe ich praktisch nur entlang des Flusses gearbeitet. Im Probenraum der Schaubühne habe ich oft gewechselt und mal frontal, mal quer gearbeitet. Aber hier habe ich den Fluß im Rücken und nutze den Raum in seiner vollen Länge. Ich wußte zunächst gar nicht, wie ich das dann auf die Bühne übertragen werde. Es hatte etwas von einem Panoramablick mit sehr breitem Format, und davon ist ja auch in der Bühnenfassung viel geblieben. Das ist bei mir immer so, ich arbeite in einem Raum und passe diesem Raum alles an. Dieser Raum hier prägt mir bestimmte Blickrichtungen auf und das beeinflusst, weil ich dadurch andere Linien sehe, andere Spannungsräume, andere Bewegungen.

*Andere Linien, andere Spannungsräume? Was meinen Sie damit?*



*Dialoge 06 – Radiale Systeme, 2006*

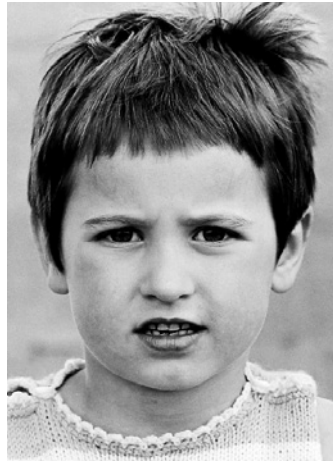
Wir erschaffen die Begrenzungen des Raums unter anderem mit unseren Körpern und genau damit arbeite ich. Ich schaffe mir oft Limitierungen, an denen ich die Choreographie baue. Ich lege mir Flächen und Achsen in den Raum, ich gebe mir selbst einen Rahmen, und innerhalb dessen entsteht ein neues Universum. In einem bestimmten Raum kann man nur so und so weit gehen, dann gibt es plötzlich neue Gesetzmäßigkeiten, die man meist nicht sofort versteht. Man muß erst entdecken, welche das genau sind.

*Arbeiten Sie immer so, mit selbstgesetzten Raum-Grenzen?*

Fast immer, aber es gibt auch Ausnahmen. *Medea* etwa habe ich in den leeren Raum hineinchoreographiert. Aber ins Nichts zu arbeiten ist viel schwieriger, weil alles wahr sein kann. Wenn du dich begrenzt, hast du andere Wegweiser, auf die du dich immer wieder beziehen kannst. Letztlich geht es immer um Stimmigkeit, du kannst nicht alles in einen Raum setzen, man merkt das beim Kreieren, ob etwas an der richtigen Stelle ist. Manchmal braucht es nur eine Verschiebung um zwei Meter nach links, und das ganze Gleichgewicht verändert sich. Man arbeitet im Raum immer mit Proportionen, und man forscht dabei einer verborgenen Logik nach. Bei der Architektur ist die ganz konkret gegeben, da gibt es die Statik, im Tanz kann man mehr simulieren. Aber wenn man es ernsthaft betreibt, geht das auch im Tanz nicht mehr, dann muß man den Gesetzen des Raums und der Körperkräfte folgen, dann entschlüsseln sich die Raumwege darüber. Man kann das manchmal auch bewußt durchkreuzen, aber oft muß man die Elemente mitnehmen und integrieren.

*Sie sind in einem Haus aufgewachsen, das Ihre Eltern gemeinsam entworfen haben. Rührt Ihre Faszination für Räume auch daher?*





Sasha Waltz mit 5 Jahren

Ja, bestimmt. Mein Vater ist Architekt, aber dieses Haus haben er und meine Mutter sich gemeinsam ausgedacht. Es gibt darin kleine Schlafzimmer und ansonsten nur offene, miteinander verbundene Räume. Aber viel mehr als die Architektur waren die ständig neuen Raumgestaltungen meiner Mutter das Besondere für mich in diesem Haus. Meine Mutter hat sich immer wieder für etwas Neues interessiert, und sie hat dann das ganze Haus verändert, es in entsprechenden Farben und mit entsprechenden Objekten und Materialien gestaltet. Mal waren es bestimmte Künstler, die sie ausgestellt hat, dann war es Schmuck, dann waren es Skulpturen oder Teppiche. Das war aufregend, es hat mir viel eröffnet, aber es war gleichzeitig auch zu viel. Als Kind will man ja eher, daß alles an seinem festen Platz ist, daß es eine beständige Struktur gibt, man fühlt sich heimisch dadurch. Aber meine Mutter gehörte zu den Menschen,

die immer in Bewegung sind, und so war auch in unserem Haus bis auf unsere eigenen kleinen Zimmer alles einem ständigen Wandel unterworfen.

*Wie sind Sie damit umgegangen?*

Ich habe viele der Objekte, mit denen meine Mutter gerade die Wohnung neu gestaltete, abgemalt. In meiner Kindheit und Jugend wollte ich ja überhaupt nicht Tänzerin, sondern Malerin werden. Ich war innerhalb der Familie damals eher eine Eigenbrötlerin, ich habe sehr viel in meinem Zimmer gegessen und gezeichnet und gemalt und war dabei eben immer stark von dem beeinflusst, was meine Mutter gerade in der Wohnung gestaltete.

*Wie ist das heute, wie können Räume, für die und in denen Sie Ihre Stücke erarbeiten, Ihre Arbeit beeinflussen?*

Die Sophiensæle haben mich anders beeinflusst, weil der Raum eine andere Geschichte und ein anderes Timbre hat als das Radialsystem oder die Schaubühne oder das Jüdische Museum in Berlin. Aber Räume sind natürlich nicht der einzige Einfluß. Manche Bilder sind völlig unabhängig vom Raum, andere entstehen nur in Reaktion auf den Raum. Alles kann plötzlich eine Bedeutung bekommen, wenn man den Raum ausmißt.

*Eine Arbeit, bei der Sie sich aus meiner Sicht restlos auf den Raum eingelassen und sich ganz nach diesem gerichtet haben, waren die Dialoge '99/II, die als Vorarbeit zu Körper im damals noch leerstehenden Jüdischen Museum stattfanden.*

Daniel Libeskind hat die Wohnorte von Holocaust-Opfern wie ein Netzwerk durch seine Architektur gezogen. Er hat dafür bestimmte Fluchten und Linien entwickelt, und so ist das ganze Gebäude topographisch von den Biographien ermordeter Menschen durchzogen. Wir haben in unserer Arbeit versucht, den Wänden nachzuspüren und dieser Topographie zu folgen. Wenn man sich lange darin aufhält, dringt die Atmosphäre dieses Gebäudes physisch in einen ein, die beklemmende Geschichtlichkeit dieser Architektur mit all dem Beton, und wenn du nicht die richtige Tür nimmst, dann kommst du nicht mehr heraus. Wenn wir von den Proben nach Hause gingen, hatten wir richtige Schmerzen im Körper. Den Tod gab es vorher schon als Thema für mein neues Stück, aber dort sind die Themen Vernichtung, Opfer und Täter dazugekommen. Es gab viele Bilder, wie etwa die übereinandergeschichteten Körperberge, die wir eigentlich schon vorher in den Sophiensälen entwickelt hatten, und zwar zu einem Zeitpunkt, als wir noch gar nicht wußten, daß wir ins Jüdische Museum gehen werden. Das ergab sich sehr kurzfristig. Aber dort hat alles, was wir bis dahin erarbeitet hatten, eine andere Bedeutung bekommen, und es hat sich auch auf andere Weise weiterentwickelt. Es war ganz klar, daß man an so einem Ort keine Geschichten erzählen kann, sondern daß man sehr streng und sehr abstrakt sein muß.

*Ist diese Weise mit dem Raum zu arbeiten etwas, das in ihrer Arbeit erst nach und nach gewachsen ist?*

Nein, das Jüdische Museum war sicher eine besondere Erfahrung, aber daß eine bestimmte Raumsituation sehr inspirierend ist und ich dadurch Atmosphären oder auch ein konkretes Objekt entwickle, das gab es von Anfang an. Als wir bei den Proben zu meinem



*Dialoge '99/II – Jüdisches Museum, 1999*

ersten Stück *Twenty to eight* vom Künstlerhaus Bethanien in die damals noch weitgehend leerstehenden Hackeschen Höfe umzogen, in alte Fabrikräume mit reicher Geschichte und einer eigenen, grüntönigen Farbigkeit, wirkte sich das auf das Stück aus, die Eigenheiten der Räume flossen direkt in das Stück, haben es sozusagen eingefärbt. Es standen dort noch Überbleibsel aus der früheren Nähmaschinenfabrik-Zeit herum, auch das hat auf mehreren Ebenen Eingang in das Stück gefunden.

*In Ihren Programmheften sind immer zwei Bühnenbildner angegeben, Sie und Thomas Schenk. Wie muß man sich Ihre Zusammenarbeit vorstellen?*

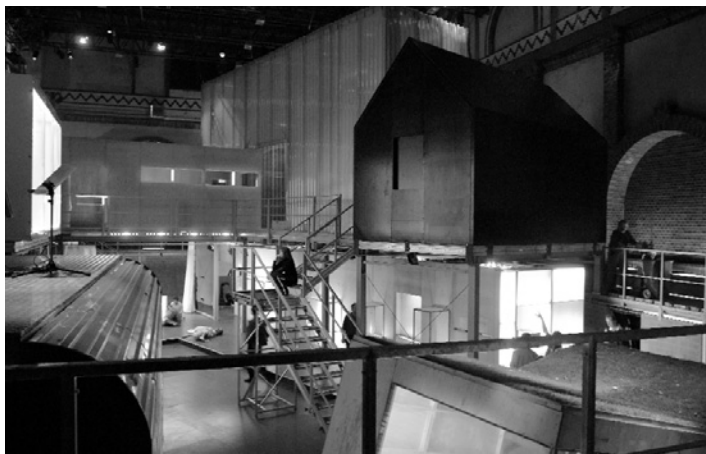
Thomas und ich arbeiten seit zehn Jahren zusammen, und in der Regel sieht es so aus, daß ich bereits vor Probenbeginn mit einer konkreten Raumidee komme, und er prüft dann, ob und inwieweit sich das umsetzen läßt. Die Umsetzung und alle Fragen der technischen Realisierbarkeit sind sein Bereich. Am Anfang gibt es eine Grundidee und eine Art Probenbühnenbild, in dem wir arbeiten, und davon ausgehend differenziert sich das Ganze immer weiter. Man muß erst mal sehen, wie die Ideen funktionieren. Bei *Impromptus* etwa wollte ich eine starke Steigung im Boden, um etwas vom Instabilen und Fragilen der Schubertschen Musik auf die Körper zu übertragen. Aber das mußten wir erst mit den Tänzern ausprobieren, welche Steigung überhaupt noch möglich ist, ab wann sie nicht mehr tanzen können. Das läßt sich nur im praktischen Experiment herausfinden.

*Das heißt, Sie entwickeln den logistischen Teil gemeinsam?*

Das geht gar nicht anders. Thomas ist derjenige, der mir Möglichkeiten aufzeigt, wie man etwas realisieren kann. Aber ein Bühnenbild ist eine Art Komposition, an der man ständig weiterfeilt. An *insideout* etwa haben wir sehr lange gearbeitet, das war ein sehr komplexes Unterfangen. Es ist ja eine Landschaft, eine Art Stadt-Installation, durch die sich nicht nur die Tänzer, sondern auch die Zuschauer bewegen. Ich habe schon sehr früh Publikum zu den Proben eingeladen, um immer wieder auszuprobieren, wie sich die Leute in diesen Räumen bewegen, wie man mit ihnen einen Bewegungsfluß entwickeln kann. Man muß mitbekommen, wo es stagniert, wo es zu einem Stau kommt, an den Türen zum Beispiel. Wir haben also ausprobiert, was man machen kann, damit es luftig bleibt. Es ging darum, Konzentration herzustellen, und dennoch sollte die Bewegungsfreiheit der Zuschauer für die simultanen Aktionen nicht eingeschränkt werden. Aber damit es auch als Stück funktioniert, muß das Publikum trotzdem auch gelenkt werden, man muß es choreographieren. Ich habe also unaufhörlich das Bühnenbild verändert, habe andere Treppen gebaut, Türen versetzt, Durchgänge vergrößert, Fenster, Durchblicke geschaffen und immer wieder aufs neue mit Zuschauern probiert, wie es funktioniert. Aber so extrem prozeßhaft wie in *insideout* ist in keinem anderen meiner Stücke das Bühnenbild entstanden.

*Es heißt, Sie würden bereits in provisorischen Bühnenbildern proben.*

Ja, das stimmt. Meine gesamte Arbeit ist sehr dialogisch orientiert. Das war schon während meiner Studienzeit so, schon damals habe ich stark mit anderen Künstlern zusammengearbeitet. Noch nicht so sehr mit bildenden Künstlern, aber mit Musikern. Sich eine



*insideout, 2003*

Musikkassette aussuchen und dann draufloszuchoreographieren, oder erst etwas choreographieren und dann später die Musik dazu suchen, das war mir immer fremd. Ich habe schon immer den Austausch gebraucht, das Gemeinsame und Lebendige.

## AUS DER BAHN GEWORFEN WERDEN: DIE RECHERCHE

Mit einem *Dialogue*-Projekt fängt alles an. Anfang der 90er Jahre erhält die damals noch völlig unbekannte Sasha Waltz ein Stipendium vom Künstlerhaus Bethanien und nutzt es zu einer grundlegenden Recherche für ihr erstes Stück *Twenty to eight*. Im Laufe von drei Monaten zeigt sie im Bethanien mit wechselnden Gästen fünf kleine, um das Thema Alltag kreisende Studien. Darin nähert sie sich in der Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Künstlern unterschiedlichen Themen. Tristan Honsinger ist dabei, der dann für die gesamte *Travelogue*-Trilogie die Musik komponieren wird, und der französische Tänzer Nasser Martin-Gousset, den Sasha Waltz während einer Gastspielreise in Straßburg kennengelernt hatte. Die beiden konnten sich kaum verständigen, Martin-Gousset sprach nur wenig Englisch und Sasha Waltz kein Französisch. Aber auf der Premierenparty tanzten beide gemeinsam am Tresen, verwickelten und verhakelten auf immer verrücktere Weise die Beine ineinander und fanden zu einer ganz eigenen tänzerischen Kommunikation. An diesem Abend entstand – es war anschließend nicht viel mehr als Feinarbeit nötig – ein hinreißendes Duett, das Herzstück von *Twenty to eight*.

Das *Dialogue*-Verfahren, mit dem sie den Zuschauern einen Blick in ihr Arbeitslabor ermöglicht –, und sich selbst ein Innehalten und ein Reflektieren über den Arbeitsprozeß – nimmt Sasha Waltz erst 1999 wieder auf, als sie sich auf *Körper*, ihr Eröffnungsstück an der Schaubühne, vorbereitet und Studien in den Sophiensælen und im Jüdischen Museum zeigt. Danach entstehen weitere *Dialogue*, die meisten in Berlin, unter anderem im mittlerweile abgerissenen Palast der Republik, der Elisabeth-Kirche in Mitte und rund um die Schaubühne am Lehniner



Platz, aber auch in Bombay und Paris. Einige *Dialoge* sind Vorstudien für entstehende Stücke, andere sind schlicht auf lose Verabredungen beruhende Improvisationen. Aber der Begriff Vorstudie täuscht über das tatsächliche Niveau hinweg. Die nur wenige Male gezeigten *Dialoge* im Jüdischen Museum etwa zählen zum Besten, was Sasha Waltz je gelungen ist. Auch die *Dialoge 06 – Radiale Systeme* bergen herausragend choreographierte Szenen, die aber aus inhaltlichen Gründen keinen Eingang in die anschließende Operninszenierung *Medea* fanden.

Jenseits der *Dialoge*-Showings arbeitet Sasha Waltz bei jedem ihrer Stücke mit intensiven Recherchen. Diese ermöglichen ihr überhaupt erst die zahlreichen thematischen Wechsel, an denen sie im Laufe der Jahre immer mehr reift. Die Recherchen führen sie in unterschiedlichste, manchmal geradezu unwahrscheinliche Gebiete. Zu eigenen kleinen Unterwasser-Expeditionen ins Mittelmeer etwa für die Aquariumsidee in *Dido & Aeneas* oder schlicht in den Glassaal für Biochemie, in dem Sasha Waltz & Guests in Kooperation mit der Charité einen zweimalig stattfindenden *Arts + Science In Vitro* betitelten Abend veranstaltet. Dabei trägt zunächst ein Naturwissenschaftler Erkenntnisse über die Musterbildung in der Natur vor: Woher wissen die Zellen, was sie tun, wie sie sich formieren sollen? Man erfährt viel über die Selbstorganisation und über das logische und scheinbar unlogische Verhalten der Zellen. Die physikalischen, choreographischen, biologischen und ästhetischen Phänomene der Biophysik interessieren Sasha Waltz schon seit längerem. Vierzehn ihrer Tänzer treten auf und versuchen das, was Naturwissenschaftler sonst unter dem Mikroskop beobachten, in menschliche Bewegung zu übersetzen. Im Publikum sitzen vorwiegend Wissenschaftler, die nach einer kurzen Tanzszene begeistert darüber diskutieren, was sich aus der Szene ableiten läßt. Sie entwickeln gemeinsam neue Aufgabenstellungen für die Tänzer, die mit Proteinen und Proteinfaltungen

zu tun haben. Es findet tatsächlich ein Dialog statt, nicht nur die Kunst holt sich an diesem Abend Inspiration aus der Wissenschaft, sondern die Wissenschaft auch aus der Kunst. Wer immer nur vor dem Rechner oder vor Reagenzgläsern sitze, so erklärt es später ein Wissenschaftler, laufe Gefahr, zu sehr in vorgegebenen Strukturen zu denken. Es geht um Abstand, um einen Input, der aus der Bahn wirft und zu neuen Fragen führt. Genauso funktioniert die Recherche von Sasha Waltz.

*Sasha Waltz, Ihre Arbeit zieht viel Kraft aus dem Dialog mit anderen Künsten und Wissenschaften. Haben Sie das bereits vor der Entstehung Ihres ersten Stücks gewußt und deswegen schon in Ihren Anfängen das Projekt Dialoge als Zugang gewählt?*

Daß die *Dialoge* eine Recherche für mich waren und daß daraus im Anschluß ein Stück entstehen sollte, das war für mich von Anfang an klar. Und ich wußte auch von Anfang an, daß dieses Stück gespielt werden soll, daß ich nichts machen will, was man ein paarmal irgendwo zeigt, und dann ist es vorbei. Das war mir ein unglaubliches Bedürfnis. Die ersten *Dialoge* sind aber zunächst einmal aus meiner Vorgeschichte entstanden. Ich hatte damals an so vielen unterschiedlichen Orten gelebt, an unterschiedlichen Projekten teilgenommen, und meine Freunde wohnten überall verstreut. Ich wollte einen Ort finden, an dem all diese Leute zusammenkommen und wo ich das Zentrum werde. Das war die grundlegende Idee: Ich bin das Zentrum, und ich treffe unterschiedliche Menschen, mit denen ich mich unterschiedlich auseinandersetze. Aber wie sich das weiterentwickeln würde, das hätte ich mir damals nicht träumen lassen. Es sind ja in der Folge *Dialoge* in ganz kleinen, aber auch in gigantischen Formen entstanden. 2003 haben wir in Bordeaux unser

zehnjähriges Jubiläum mit einem *Dialoge*-Projekt gefeiert, zu dem wir fast alle Künstler eingeladen haben, mit denen wir je zusammengearbeitet haben. Das Projekt ging drei Tage lang, zwölf Stunden täglich, von zehn bis zehn, in der ganzen Stadt.

*Welche Rolle spielt die Recherche in Ihrer Arbeit?*

Die Recherche war schon immer die Basis, sie ist die Grundlage meiner Arbeit. Die Recherchen sind für mich so wichtig, weil sie so unterschiedlich sind, und weil sie mir dadurch helfen, immer wieder einen unterschiedlichen Arbeitsmodus zu finden. Den brauche ich, damit ich den Tänzern immer wieder neu begegnen kann. Ich gehe vorher auf die Suche, um einen bestimmten Fragenkatalog entwickeln zu können, mit dem ich dann in die Probe komme. Dann beginnt das Eigentliche, die Improvisation. Das bedeutet Recherche für mich in seinem Kern: Improvisation.

*Wie recherchiert man durch Improvisation?*

Wenn man an etwas Fragmentarischem arbeitet, dann kann man das in der Improvisation regelrecht umzingeln. Wir haben dabei natürlich bestimmte Aufgaben, mit denen wir improvisieren. Das können Bewegungsaufgaben sein, das kann etwas Musikalisches sein, etwas Rhythmisches oder etwas Räumliches, oder etwas, das sich an einem spezifischen Charakter oder an der Gruppe orientiert. Es gibt da unendlich viele Möglichkeiten, und man bearbeitet das dann Schritt für Schritt weiter. Improvisieren macht sehr viel Spaß, aber man muß das, was geschieht, auch halten können, das kostet sehr viel Energie. Es erfordert von mir und von den Tänzern ein anstrengendes Umschalten im Kopf.





*Allee der Kosmonauten, 1996*

*Wie geben Sie die Inhalte, die Sie vorab recherchiert haben, an die Tänzer weiter?*

Bei der Arbeit an *Medea* haben wir jeden Tag vor der Probe eine Geschichtenrunde gemacht. Ich habe etwas Bestimmtes erzählt und manchmal auch etwas vorgelesen. Wir haben das danach oft direkt in die Improvisation einbezogen, aber häufig ging es auch nur darum, den Kopf anzufüllen. Ich beziehe die Tänzer allerdings nur selten so stark in meine Recherchen ein. Es klingt vielleicht etwas befremdlich, aber ich möchte, daß sie sich eine Unschuld gegenüber dem Thema bewahren. Die Tänzer haben sich an meiner Vorgehensweise schon einige Male gestoßen, sie wollen mehr Informationen. Aber für mich ist es wichtig, daß sie darüber, wie ich etwas sehe, in das Thema hineinkommen, und das geht nur auf diese Weise. Bei *Allee der Kosmonauten* habe ich beispielsweise alle Interviews, die wochenlangen Textaufnahmen und später auch die Videoaufnahmen mit den Marzahner Familien ohne sie gemacht. Wir sind dann einmal gemeinsam nach Marzahn gefahren, und wir haben uns einmal gemeinsam das Videomaterial angeschaut. Ich verändere ja etwas, ich ziehe aus dem Material und aus den Begegnungen das heraus, was ich davon haben möchte. Und diesen Prozeß der Veränderung, den mache ich allein. Die Tänzer kommen gleich in meine Vision hinein und kreieren in den Improvisationen quasi in diesem Visions-Raum. Stücke wie *Körper*, *noBody* und *S* waren so abstrakt und so persönlich, daß ich teilweise überhaupt nichts erzählt habe. Das ist für die Tänzer schwierig und irritierend. Sie sind mit irgendwelchen Ideen von mir konfrontiert, und sie wissen gar nicht, wo sie herkommen, was sie für mich bedeuten und wie sich das alles als Gesamtes zusammenfügen wird. Es fordert von ihnen ein blindes Vertrauen. Bei den thematischen Stücken ist das

einfacher, da wissen sie, worum es geht, und ich zeige ihnen auch oft, daß sie jetzt für mich zu dieser oder jener Person werden.

*Das klingt als Arbeitsmethode aber nicht sehr dialogisch.*

Das bin ich auch nicht in allen Arbeitsbereichen. In bestimmten Phasen des Arbeitsprozesses bin ich sogar regelrecht autistisch, wenn es extrem wird, dann kann ich kaum mehr kommunizieren. Aber das hängt sehr vom Thema ab, bei so düster grundierten Stücken wie *Medea* und auch bei *Impromptus* war ich richtig schwarz, richtig depressiv. Man zirkuliert sich da so rein. Aber danach ist es auch wieder vorbei (*lacht*).

*Wie ist das bei der Musik? Zu den meisten Ihrer Stücke, bis auf Impromptus und Ihre drei Operninszenierungen, wurde die Musik eigens für Sie komponiert. Wieviel Dialog gibt es da?*

Sehr viel, und das ist für mich etwas sehr Inspirierendes. Bei der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten, bei dieser gemeinsamen Kreation im gleichen Moment, entsteht ein hoher Austausch an Energie. Du bekommst die Energie im Moment ihrer Entstehung, wenn sie noch lebendig ist, du nimmst sie auf, filterst sie und leitest sie dann in die eigene Arbeit hinein. Bei den Opern ist das anders, da findet dieser Austausch nicht mehr mit den Komponisten statt, aber dafür gibt es ihn mit den Interpreten.

*Wie sind Sie an der Entwicklung der Musik beteiligt?*

Ich gebe nur Impulse. Am Anfang eines Prozesses erzähle ich den Komponisten sehr ausführlich, was ich vorhabe. Sie gehen dann in

ihr Studio, entwickeln etwas und kommen damit zurück. Wir hören es uns gemeinsam an, sie betrachten wiederum, was wir gemacht haben, und dann beginnen wir, bestimmte Sequenzen mit der Musik zu verknüpfen. Es ist eine parallele Entwicklung, die zeitgleich geschieht. Es wächst dann beides langsam zusammen. Es gibt immer wieder Austausch, und es gibt die gemeinsame thematische Bindung, aber die Entwicklung von Stück und Musik geschieht unabhängig voneinander. Ich gebe nichts vor, ich erkläre nur, um welche Themen und Qualitäten es geht.

*Zu Ihrem Stück Körper gab es vorher zwei Dialoge-Projekte, eines in den Sophiensälen und eines im Jüdischen Museum. Man hat auf diese Weise ungewöhnlich viel vom Entstehungsprozeß dieses Stücks mitbekommen können. Sehr viele der Bilder, die man ein knappes Jahr später bei der Premiere von Körper in der Schaubühne sehen konnte, waren andeutungsweise schon in der ersten Probenphase vorhanden. Das hat mich beeindruckt und irritiert. Funktioniert Ihre Arbeit so, das alles am Anfang schon irgendwie »da« ist und dann nur immer weiter ausdifferenziert wird?*

Nein, erst einmal funktioniert die Recherche so, daß ich mich frei in ganz unterschiedliche Richtungen bewege. Oft sieht man erst im Laufe der Zeit, was sich entwickelt und ob sich etwas einfügt. Aber es geht auch andersherum. Bei der Arbeit an *Dialoge 06 – Radiale Systeme* haben wir etwa mit etwas ganz Konkretem, mit der Arabeske, gearbeitet und diese auf unterschiedliche Arten in der Gruppe ausprobiert. Die ganz einfache Balance, die ganz einfache Achse –, und das hat sich so entwickelt, daß man die Arabeske irgendwann gar nicht mehr sah. Die Wellenbewegungen der Gruppe in der großen Schlußszene sind auf diese Weise entstanden, sie