

## ***Insideout. Eine begehbare Installation von Sasha Waltz mit Musik von Rebecca Saunders***

Susanna Avanzini (Mailand)

Eine wichtige Erklärung scheint mir erforderlich, bevor man die Lektüre dieses Beitrages beginnt. Wahrscheinlich wegen der notwendigen komplizierten architektonischen Bühnenbildstruktur dieser Vorstellung wird *Insideout* nicht so oft aufgeführt, und ich habe es deshalb leider nie live gesehen. Meine Analyse stützt sich daher auf eine DVD (ein Video von Philip Bussmann und Hannah Groninger) und verschiedene Materialien, die ich in Berlin von Sasha Waltz & Guests bekommen habe.<sup>1</sup> Bei einem Telefongespräch hat mir Rebecca Saunders freundlicherweise einige wichtige Auskünfte über ihr Kompositionsverfahren gegeben. Andere Materialien habe ich wissenschaftlichen Zeitschriften bzw. dem Internet entnommen. Meine Schlüsse gründen sich infolgedessen nicht nur auf meine direkte Erfahrung als »virtuelles Publikum«, sondern auch unvermeidbar auf die Eindrücke der nicht-tanzenden »Akteure« der verschiedenen Live-Aufführungen. Nach dieser Vorbemerkung komme ich zur Geschichte und Analyse der Vorstellung.

1999 plante aus Anlass der Veranstaltung *Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas* der Grazer Soziologe Karl Stocker mit dem wissenschaftlich-kulturellen Verein *Bisdato* eine begehbare Installation zu organisieren. Ihr Titel sollte *Die List des Objekts* sein und sie bezog sich auf Bourdieus Buch *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1991). Das Projekt sollte die

---

<sup>1</sup> Ich bedanke mich besonders bei Yoreme Waltz, die mir diese Materialien zur Verfügung gestellt hat.

soziokulturelle Entwicklung und den Wandel von Lebensstilen in österreichischen Familien in der Zeit der Globalisierung darstellen; sich auf den Gebrauch von Objekten, Statussymbolen usw. stützend, sah es den Aufbau einer Struktur vor, in der Schauspieler und Zuschauer interagieren könnten.<sup>2</sup> Nachdem Stocker ganz zufällig im Fernsehen Sasha Waltz' *Allee der Kosmonauten* gesehen hatte,<sup>3</sup> war er »fasziniert von der analytischen Schärfe und dem ironischen Zugang dieser künstlerischen Sozialreportage« (Stocker/Cusimano/Schurl 2004, 6) und nahm mit der Choreografin Kontakt auf. Sie schlug ihm ein Projekt über die Lebensgeschichte ihrer Tänzer vor: eine besondere Menschengruppe, deren unterschiedliche Herkunft erlauben würde, ein sehr facettenreiches Bild der postmodernen Identität zu zeichnen. Die Recherche zielte darauf, Porträts zu umreißen, die nicht nur die Familiengeschichten, sondern auch die Phasen bzw. die Schichten vorstellen sollten, durch die sich die menschlichen und kulturellen Identitäten der Tänzer gebildet haben. Deshalb wurde eine Sammlung theoretischer, soziologischer Texte dazu zusammengestellt und den TänzerInnen zugänglich gemacht. In sehr kurzen, 15-minütigen, auf den theoretischen Texten basierenden Interviews sammelten Waltz und Stocker frei formulierte, getanzte Improvisationen oder gesprochene Antworten (Waltz 2003, 9). Ein Thema taucht sehr deutlich auf: die Konstruktion der eigenen Karriere und infolgedessen die zurückgelegte Strecke und/oder die Schwierigkeiten, auf welche die Tänzer auf dem Weg zu ihrer eigenen künstlerischen Verwirklichung gestoßen sind (Stocker/Cusimano/Schurl 2003).

---

<sup>2</sup> Vgl. Katia Schurl (2004); vgl. auch Stocker/Cusimano/Schurl 2003.

<sup>3</sup> *Allee der Kosmonauten* ist eine Choreografie, die das Thema des Lebens in der Plattenbausiedlung von Berlin-Marzahn behandelte: Waltz stützte sich bei der Erarbeitung ihres Tanzstückes auf die Interviews mit den Anwohnern.

Laut Waltz erforderte aber Stockers Bearbeitung einen riesigen, mit ihren Aufgaben unvereinbaren Zeitaufwand (Waltz 2007), so entschloss sie sich, selbst andere Gespräche zu führen. Die Arbeit ging weiter, jedoch auf zwei verschiedene Weisen: Der am Anfang vorgesehene Untertitel *Wissenschaft und Kunst im Dialog* wurde in der letzten Projektphase gestrichen (Schurl 2004, 368), da die notwendigen Voraussetzungen für den versuchten »Spagat« zwischen Wissenschaft und Kunst« (Schurl 2004, 368) fehlten. Es gibt also zwei Endprodukte, die »völlig unabhängig voneinander« (Schurl 2004, 366) sein sollten:

1) Das Buch *Insideout*, das die Beiträge der Tänzer zusammen mit den theoretischen Auszügen aus Bourdieus, Baudrillards, Barthes' und Sennetts Texten enthält. Aus diesen entnimmt man Begriffe, die ich in vier Punkten zusammenfassen möchte:

- Mit der Globalisierung setzt ein Vorgang von Individualisierung und Traditionsverweigerung ein.
- Der Raum-, Zeit- und Statusbegriff und die zwischenmenschlichen Beziehungen ändern sich.
- Die Familie wird zu einer Gruppe, in der die Mitglieder Erfahrungen und Interessen teilen.<sup>4</sup>
- Es gibt kein festes Haus mehr, sondern nur Dinge, die man mitbringt, um überall eine heimische Umwelt rekonstruieren zu können.

2) Das Tanzstück *Insideout*, eine begehbare Installation, die laut Katia Schurl »die Vielschichtigkeit des Tanzensembles und gegenwärtige ›Patchworkidentitäten« (Schurl 2004, 368) thematisiert. Von der Berliner

---

<sup>4</sup> Vgl. Stocker/Cusimano/Schurl 2003, 43–48.

Schaubühne produziert, wurde es am 18. September 2003 in Graz uraufgeführt und hatte am 9. Oktober 2003 Premiere in Berlin.

Thomas Schenk baute dafür ein gigantisches »vielschichtiges« Bühnenbild: Häuser, Hütten, Pavillons und Glasvitrinen – zehn (?) teilweise durch bewegliche Wände veränderbare Räume, mit Treppen und Gängen miteinander verbunden, welche die Herkunftsorte bzw. das Umfeld der Tänzer symbolisieren (Schurl 2004, 367). Das Publikum musste sich frei durch die Räume bewegen (Waltz 2007) und autonom entscheiden, zum Beispiel einen bestimmten Tänzer zu verfolgen oder ständig durch die Struktur zu wandern, durch Schlitze und Fenster die Szenen ansehend, die dargestellt werden; jeder sollte seine eigene Erzählung zusammensetzen und auf diese Weise – den Wechselprozess »von innen und außen, von privat und öffentlich« mitvollziehend (Waltz 2003, 16) – selbst »zum Akteur« (ebd.) des Stückes werden.

Laut Waltz untersucht die Arbeit die entstehenden Zusammenhänge zwischen Tänzern, Medien, Werbung und Äußerlichkeit (Waltz 2003) und es gibt »keine Dramaturgie von Zeit- oder Raumblöcken« (13), welche die Zuschauer gemeinsam zu einem besonderen Weg zwingt. Aus den von Waltz direkt geführten Gesprächen entnahm die Choreografin biografisches – improvisiertes, gesprochenes bzw. getanztes – Material: Motive, die nicht als solche dargestellt werden können, sondern eine Übersetzung in Richtung Fiktion benötigen. Die choreografische Arbeit gründet sich auf die besondere, von Waltz entwickelte Bewegungstechnik bzw. Bewegungsqualität: eine Grundsprache sozusagen – deren Basis die Kontakt-Improvisation, die als physikalische Grundlage der Bewegung die Schwerkraft statt der Muskelkraft ausnutzt, ist –, mit einem »extra Fokus« (Waltz 2007), der auch durch Bilder entsteht, welche die Choreografin aus

der Release-Technik entwickelt (Waltz 2003). Laut Gerald Siegmund sind dagegen in dieser Vorstellung die Bewegungen »schön aufgeführt [...] doch konventionell und manchmal auch arg symbolträchtig« (Siegmund 2003, 20).

Um »eine ganze Palette, ein Kaleidoskop an Emotionen und Erinnerungsbildern [zu] entwickeln« (Waltz 2003, 8), überarbeitet Waltz die ursprünglichen Sequenzen und vergibt die verschiedenen Rollen (Mutter, Vater, bzw. Bruder) an keinen der Erzähler – um diese sich frei fühlen zu lassen – sondern an andere Tänzer. Getanzte Soli, Duette oder Trios und eher theatralische Bilder werden in Collage montiert und in den verschiedenen, parallelen bzw. überlagerten Räumen gleichzeitig aufgeführt (s. Abb. 1 und Abb. 3), wenn auch nach einer besonderen Reihenfolge, wie »wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung« beweisen (s. Abb. 2). *Insideout* stellt eine Art symbolischen Generations- Generalstammbaum auf (Waltz 2007) – beginnend mit den persönlichen Biografien und dann in die Familiengeschichten überwechselnd (Waltz 2007) – der darstellen soll, welcher Gruppe man sich über die Familie hinaus zugehörig fühlt (Waltz 2007, 11).



Abbildung 1: Sasha Waltz, *Insideout*, die verschiedenen Räume des Bühnenbildes. Foto: © <http://www.klausrudolph.com>

Während einer langen Probenphase wurde das choreografische Material mit der von *musikFabrik* gespielten Musik verknüpft: der sich ergebende Zeitplan – zwei Seiten handgeschriebene, schwer lesbare Dokumente – sollte die räumlich-zeitliche Entwicklung der Aufführung darstellen (s. Abb. 3).

Man kann jedoch daraus klar schließen, wie Musik, Ereignisse und Strecken in einer Art horizontaler und vertikaler Montage assoziiert sind und dass der Zeitplan nur als Grundschema gilt: In der Aufführung gibt es eine verschiedene chronologische Reihenfolge der Ereignisse (s. Abb. 2). Es gibt keinen Dirigenten, so sind Tanz und Musik durch LCD-Uhren synchronisiert. Rebecca Saunders kannte die Geschichte von *Insideout*; ganz unabhängig von der Choreografie komponierte sie die »Tonspur« der Aufführung. Es gibt keine Gesamtpartitur: Die Musik besteht aus einer Collage von Soli, Duos bzw. Terzetten; einige Musikstücke wurden besonders für *Insideout* komponiert und später zu eigenständigen Werken überarbeitet; andere wurden aus *Chroma (2002–2010) for chamber groups in several spaces* entnommen und für *Insideout* überarbeitet: Die Musik zu *Chroma* und *Insideout* wurde fast zeitgleich geschrieben.

## Insideout

### Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung

Plattenspieler an vor Einlassbeginn		
Tänzer schlafend		
Piano beginnt bei Einlassende	00:00:00	
Tänzer wachen auf, Beginn Soli	00:05:45	Charlotte cue 08:00
Soli I Ende bei	00:08:00	Luc exit cold entrance Charlotte
		Charlotte exit cold 20:45
Soli II Ede bei	00:22:25	
Start corpse/sowie KB solo	00:22:35	
Grid Ende bei	00:34:50	Zeitgeber wird auf 00:00 gestellt (Pianist)
Dauer Family (Sequenz)	00:06:20	
Ende Family line bei	00:45:10	
Dauer Stammbaum	00:06:00	
Ende Stammbaum bei	00:51:10	
Dauer Verhör insgesamt	00:10:00	
davon 02:00 Improvisation		
davon 07:00 fixed		
davon 01:00 sculptures		
Ende Verhör bei	01:01:00	
Dauer Costume line	00:03:00	
Ende Costume Line	01:04:00	
Dauer Vitrinen	00:10:00	
Ende Vitrinen	01:14:00	
Dauer Vitrine in space	00:05:20	
Ende Vitrine in space	01:19:00	
Dauer couples	00:05:00	
Ende couples	01:24:00	Klarinette startet nach 00:00:30
Dauer Chalk	00:02:00	
ENDE	01:26:00	

Abbildung 2: *Insideout*, Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung,

© Sasha Waltz & Guests.



Akkordeon Solo (wurde Solo-Akkordeonstimme von Doppelkonzert für Klavier und Akkordeon, Orchester und Chor *Miniata*)

Klavier Solo (wurde ein Teil von *Crimson* Klavier Solo)

andere Solo Klang-Elemente wie Lautsprecher Atem, Akkordeon Elemente, Schlagzeug usw.

Spieldosen – als Gruppe und einzeln

Plattenspieler (Geräusche)<sup>5</sup>

Von der Edition Peters habe ich einige Module aus *Chroma* und einige der überarbeiteten eigenständigen Werke bekommen: *Fury* und *Insideouts* Kontrabass Solo sind z. B. ganz verschiedene Werke, auch wenn die Kompositionstechnik, Saunders' eigene Geste, gleich ist – wie mir die Komponistin selbst bestätigt hat. Für jedes Stück gibt es eine sehr präzise, bis ins kleinste Detail bestimmte Partitur (s. Abb. 4). Die Musiker haben keine Aufführungsfreiheit und spielen auf die verschiedenen Räume verteilt. Die Musikstücke werden gleichzeitig aufgeführt: Verschiedene Klangoberflächen schichten sich und münden beziehungslos – wie die Monologe in Becketts Theaterstücken – in ein Ganzes, das jedes Mal, von dem Aufführungsraum und der Zuschauerperspektive abhängig, eine neue Kontur hat (s. Abb. 5).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Die ganze Liste habe ich von Rebecca Saunders durch Briefwechsel bekommen.

<sup>6</sup> *Chroma* ist kein abgeschlossenes Werk. Abhängig von der Architektur, der Größe und der Akustik der Aufführungsräume collagiert Saunders einige feste und verschiedene fakultative Soloinstrumenten- und Kammerensemblestücke.

### trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello

A succession of expressive gestures exploring the timbral and dynamic limits of this combination of instruments. Intimate. The trio is seated close together in the usual manner. The trio is in two clearly defined parts with a break of a number of minutes between them. Performance can be limited to one part only, depending on the juxtaposition of the several layers of the work and the positioning of the chamber groups. Pauses between the gestures can be even longer and must be timed anew for each new environment or space/s. Pauses are particularly dependent on the size and acoustic of the spaces, as well as the overall layout of the ensembles.

#### Violoncello

- ST \_\_\_\_\_ Sul tasto.
- flute' \_\_\_\_\_ Non vib., unless otherwise stated, ST extreme flautando bow stroke at half way node on string.
- flaut. \_\_\_\_\_ Flautando.
- SP \_\_\_\_\_ Sul pontic.
- pp/ppp bring out overtones.
- pp/ppp and flautando, overtones dominate sound completely.
- fff sound tends towards distortion.
- Distort! Lots of bow pressure first complete distortion of tones.
- heavy deep in the string and slower bow for more distortion.
- ♩-sp \_\_\_\_\_ Still SP colouring, but actual notes heard more clearly.
- ↳ \_\_\_\_\_ Attack marcato extreme bow stroke deep in string and release - distorted. After accent: sub. ord. unless otherwise stated.
- \_\_\_\_\_ Bowstop onto the next beat.
- > \_\_\_\_\_ Very hard biting accents
- CL \_\_\_\_\_ Col legno.
- Col legno \_\_\_\_\_ Col legno battuto bounces towards bridge from fingerboard.
- (x) \_\_\_\_\_ Highest tone on string.
- g \_\_\_\_\_ Glissando. During a glissando the cross denotes point inbetween.
- (nrvrv) \_\_\_\_\_ Bow freely.
- □ \_\_\_\_\_ Con sordino.
- □ □ \_\_\_\_\_ Senza sordino.
- \_\_\_\_\_ Artificial harmonic.
- \_\_\_\_\_ Natural harmonic.
- \_\_\_\_\_ Open string.
- I II III IV \_\_\_\_\_ The strings.
- ↳ \_\_\_\_\_ Left hand pizzicato.
- ♯, ♭ \_\_\_\_\_ Accidentals raised or lowered by 1/4-tone unless otherwise stated (1/8-tone).
- ◀ → \_\_\_\_\_ Cres. and dim from and to nothing.
- vib. ~~~~~ \_\_\_\_\_ To a wide and extreme vibrato.
- Assume non vibrato unless otherwise stated.
- ↳ \_\_\_\_\_ Vibrato pulse at start of note and always followed by subito non vibrato unless otherwise stated.
- Heel Vert. \_\_\_\_\_ Vertical bow motion on opening strings from fingerboard to bridge with crescendo - complete "noise".
- ↳ \_\_\_\_\_ Battuto violently crini over the fingerboard. Hear wood of bow hit the fingerboard.

(page 2)

Abbildung 4: Rebecca Saunders, *Chroma* (2002–2008), *Trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello*, Explanatory Notes. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

#### General Text

Each new collage version of chroma depends on the performance spaces available and their acoustics. A new formal collage, juxtaposing the several layers, or sound surfaces, re-defines the order and durations of the groups.

It may be necessary to provide additional layers of music, or to reduce the number of sound surfaces, responding to the potential of the individual performance spaces. Groups 7. and 9.-13. are optional and may need to be omitted.

As a new time plan is made for each new performance space, the actual duration of the whole composition can vary.

At present the duration is between 21 and 35 minutes.

Two performances occur with a 10 minute break, enabling the same public to experience a second and different perspective of the work.

The spaces must be acoustically connected allowing music from several chamber groups to be audible simultaneously. Some groups can be in two or more parts of a single larger space.

One single very large space can be used.

Spaces explored so far are museums, concert halls and foyers, and industrial spaces.

Each surface of sound is framed by the sound worlds around it and equally acts to frame them.

The public is not seated and is drawn through the performance spaces by the music.

Each chamber group has their own score, with duration marked in seconds at regular intervals for precise co-ordination of the different layers during rehearsals and performance.

There is a new time line drawn up for each new space, but there is no general score.

Each performer or chamber group needs a stop watch (without „beep“ when setting).

The 3-4 performers of the music boxes and the record players do not read from a score and need not be instrumental performers.

There is no conductor for the performances. The composer takes part, or all, of the preparatory separate chamber music rehearsals.

A minimum of one three-hour tutti rehearsal on the day prior to the concert and one general rehearsal on the day of the concert is required in the performing spaces.

The composer has an assistant for greater efficiency during tutti rehearsal phase.

An additional technical assistant (of ensemble or festival) is necessary, responsible for the record players and music boxes, and for the ensembles general performing requirements.

#### Chroma I-XIV

<i>chroma I - tate modern (2003)</i>	1-6, 8 one piano
<i>chroma II - paris (2003)</i>	1-6, 7b, 8 one piano
<i>chroma III - geneva (2005)</i>	1-6, 7b, 8 two pianos, 13
<i>chroma IV - stockholm (2006)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 one piano, 10, 13
<i>chroma V - lyon (2006)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 13, 14
<i>chroma VI - malmo castle (2007)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14
<i>chroma VII - luxembourg philharmonie (2007)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14
<i>chroma VIII - bern paul klee museum (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 old, 17
<i>chroma IX - witten (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17
<i>chroma Xa - hofkirche innsbruck (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18
<i>chroma Xb - mart museum roverto (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17
<i>chroma XI - studio köln philharmonie (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17
<i>chroma XII - hannover herrenhausen (2010)</i>	1-2, 3+tpt2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19
<i>chroma XIII - geneva musée histoire (2010)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18
<i>chroma XIV - hudderfield town hall (2010)</i>	1-2, 3+tpt2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19, 20?

Abbildung 5: Rebecca Saunders, *Chroma* (2002–2010), General Text. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Die kompositorische Idee ist die einer unlösbaren Situation, wo es kein entwickelndes Subjekt gibt, sondern ein Objekt, das von verschiedenen Perspektiven – von oben, von hinten, von links und von rechts herumgedreht – dargestellt und durch Nebeneinandersetzung und Vertauschen einer begrenzten Klangpalette erhalten wird.<sup>7</sup> In seiner Gesamtheit ist Saunders' Werk »wie ein Mobile, das in einem Raum hängt«,<sup>8</sup> von dem man schrittweise einen verschiedenen Teil bzw. eine Ansicht sehen kann; man kann sogar in dieses Mobile eindringen und von nahem die Eigenschaften seines konstitutiven Materials untersuchen oder wahrnehmen (vgl. Nauck/Saunders 2009). Es ergibt sich aus dem Schweigen (bzw. aus dem Dunkel), das die musikalische Geste, diese hervorhebend, einrahmt. Es wird statisch dargestellt – wobei das Entwicklungsprinzip aufgehoben ist; es ändert aber so zu sagen bei jedem Perspektivenwechsel sein Gewicht, sein Licht oder seine Farbe. Saunders' Poetik bezieht sich auch auf Malverfahren – besonders auf die von Mark Rothko; tatsächlich hat so jede Linie, jede notwendige, gebildete und identifizierte Form, eine Farbe, eine besondere Klangfarbe, die durch streng gegensätzliche Klangpaletten, »eine Auswahl von Klängen jedes einzelnen Instruments« (Padszierny/Saunders, 85–86), die nicht überarbeitet, sondern montiert werden (Wilkins 2001), erhalten wird<sup>9</sup> – vgl. Abb. 6.

---

<sup>7</sup> Rebecca Saunders, Telefongespräch mit der Autorin am 27.06.2011.

<sup>8</sup> Den Hinweis auf den Beitrag von Nauck verdanke ich Dr. Julia H. Schröder.

<sup>9</sup> Vgl. auch Goethes *Farbenlehre* und Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912.

2

fury (2005)  
for double bass solo

Rebecca Saunders (\* 1967)

Abbildung 6: Rebecca Saunders, *Fury* (2005), Takt 1–24. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York

Oft wird die Klangfarbe eines einzelnen Tons entweder durch mikrotonale Alterationen, oder ihn auf verschiedenen Saiten spielend oder seine Naturobertöne erklingen lassend, verändert. Der so geschaffenen kurzen Linie wird dann eine Terz bzw. eine Oktave hinzugefügt (Nauck/Saunders 2009, 14), um eine echte Melodie, die man – laut Saunders – wie eine von Bach spielen soll (»A reduced melodic line, think Bach!«)<sup>10</sup>, zu bilden – vgl. Abb. 6 und 7.

<sup>10</sup> Rebecca Saunders, *Duo I for two violins and solo trumpet*, Explanatory Notes.

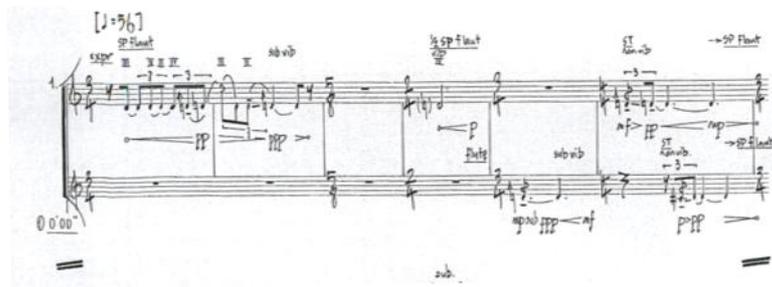


Abbildung 7: Rebecca Saunders, *chroma* (2002–2008), *Duo I for two violins*, Takt 1–6. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Einige Stücke entwickeln eine Art Zirkularität – *Fury* beginnt mit einer klanglich modifizierten Note, fährt fort, indem es das Klangobjekt durch Nebeneinandersetzung von Elementen bildet, die dann nach und nach dem Klangobjekt genommen werden, um die Komposition wieder mit einer langen klanglich modifizierten Note zu beenden; andere Stücke erreichen einen Höhepunkt und kehren dann plötzlich wieder zur Stille zurück. In dem Werk werden verschiedene, gegensätzliche (Klang-)Farben nicht vermischt, weil sie einander auslöschen können, sondern nebeneinander gestellt, übereinander gestellt oder in Kontrapunkt gesetzt<sup>11</sup> (Wilkins 2001, 7). Es kommt gerade aus dieser Entgegensetzung – die vergleichbar ist mit der von Leuten, die sich in einer klaustrophobischen Situation befinden –<sup>12</sup> dass sich die Energie, die Spannung entwickelt, die Saunders »the intention of the piece« (Padszierny/Saunders, 93–94) nennt. Wenn diese Töne einander erschöpft haben, führt die Komponistin neue Klangobjekte ein – Spieldosen z. B. –, die einen Bezug zu anderen, parallelen Welten schaffen und die eine

<sup>11</sup> Vgl. auch Bresson 1985, 149.

<sup>12</sup> Vgl. Padszierny/Saunders.

Wende, eine neue Richtung in der Komposition darstellen. Durch die Aufführungsräume wandernd, sich »durch den Klang, mit dem Gefühl, keinen Körper mehr zu haben« (Nauck/Saunders 2009, 13) fortbewegend, hört oder besser gesagt nimmt der Zuschauer auf seine persönliche und besondere Weise nicht nur akustisch, sondern auch visuell das Klangobjekt<sup>13</sup> wahr, das jedes Mal durch Überlagerung und Schichtung von Strukturen Gestalt annimmt.

Meiner Meinung nach gründen sich Musik und Choreografie auf dasselbe Formprinzip: das der Anbau- und Schichtstruktur eines Klang- und zugleich Sozialobjektes, das je nach den verschiedenen Perspektiven dem Zuschauer angeboten wird. Dieses Prinzip – eine unlösbare Situation könnte man sagen, etwas das sich um sich dreht, in einem Kaleidoskop von Situationen, von denen keine sich auflöst, sondern sich erschöpft. Tanzstück und Musik haben noch eine gemeinsame Eigenschaft, d. h. die der Zirkularität, insofern die Choreografie mit den gesprochenen/getanzten Soli der Tänzer beginnt, mit Duetten und Familiengruppen fortfährt, sich bis zur riesigen Modegruppe (die Kostümlinie, s. Abb. 8) steigert und am Ende zur Intimität »des Eigenen und Privaten, der inneren Räume« (Waltz 2007, 11) zurückkehrt.

---

<sup>13</sup> Pierre Schaeffer (1966), Anm. 3, S. 23: »Par objet sonore nous désignons ici le son lui-même, considéré dans sa nature sonore, et non pas l'objet matériel (instrument ou dispositif quelconque) dont il provient.«



Abbildung 8: Sasha Waltz, *Insideout*, die Kostümlinie. Foto:  
© <http://www.klausrudolph.com>

Mit starker Ironie stellt Sasha Waltz ihre Tänzer auf der Flucht vor der Tradition dar:

- durch Soli, in denen sie Häuser aus Klebeband bilden (s. Abb. 9), bzw. die Erzählung ihrer dramatischen Flucht in einen scheinbaren russischen Volkstanz verwandeln;



Abbildung 9: *Insideout*, das Haus aus Klebeband, Videostill. Video-Design:  
Philip Bussmann.

- durch Duette, in denen jemand dem anderen gewaltsam die Augen öffnet (s. Abbildung 10)



Abbildung 10: *Insideout*, die Augen öffnen, Videostill. Video-Design: Philip Bussmann.

- oder der Märchenprinz »Schneewittchen« (s. Abb. 11) mit einem Kuss aufweckt, aber sie dann wie eine Beute auf den Rücken nimmt, ihr einen Klaps auf den Hintern gibt und mit ihr weggeht.



Abbildung 11: *Insideout*, »Schneewittchen«. Foto:

© <http://www.klausrudolph.com>

- durch Familienbilder, wo der ›Gesetzesbrecher‹ wegen seiner unangemessenen Bekleidung streng gerügt wird, sich aber dann dafür rächt, indem er seine Familie in Formen verwandelt, die er nach seinem Belieben herumträgt (s. Abb. 12);



Abbildung 12: *Insideout*, Die ›tragbare‹ Familie, Videostill. Video-Design: Philip Busmann.

- durch einen Stammbaum mit Händen, durch den eine von einer Hand zur anderen transportierte Tänzerin von ihrem Traditionsbündel (im vorliegenden Fall einer Strumpfhose voller Reis), das sie daran hindert, sich frei zu bewegen, befreit wird. (siehe Abb. 13)



Abbildung 13: Sasha Waltz, *Insideout*, der Stammbaum. Foto:  
© <http://www.klausrudolph.com>

Es ist zu bemerken, dass es in dieser neuen Familie, am Gipfel dieses flüsternden tausendäugigen Baumes nur ein aktuelles Foto gibt: Sasha Waltz!



Abbildung 14: Sasha Waltz, *Insideout*, Inquisitionsverhören. Foto:  
© <http://www.klausrudolph.com>

Dann, nach gewaltsamen Inquisitionsverhören, mit denen die Identitäten der in einem fremden Land ankommenden Tänzer festgestellt werden sollten

(s. Abb. 14), stellt die Choreografin deren ›Patchwork-Identitäten‹ dar, indem sie die Tänzer verkleidet und alles in eine Sammlungswut münden lässt (s. Abb. 8): Markenkostüme, -kleider und -schuhe, welche die Tänzer zwangsmäßig austauschen und übereinander legen, indem sie diese aufs Geratewohl anziehen – die Schuhe unter dem Hut bzw. Korsette als Kopfbedeckung. Hier nämlich, wo Waltz ihre Tänzer »ihre Zeichen kultureller und geschlechtlicher Zugehörigkeit einfach austauschen« (Siegmund 2003, 21) lässt, »bevor sie in ihrer bizarren Hybridität erstarren« (ebd), sieht auch Siegmund, so wie ich, eine der Aufführungstärken; meiner Meinung nach handelt es sich hier um den Höhepunkt des Sozialobjektes. Dann, in den Vitrinen, wird alles ausgelegt und verkauft – von Kokain bis Unterwäsche, von chirurgisch modellierten (oder entstellten) Körpern (s. Abb. 15) bis zum simulierten ›live‹ übertragenen Tod – und alles, sogar Weihnachten, wird mit leichtem Geld gekauft: Eine Darmentleerung goldener Geldstücke wird vorgetäuscht.

Die Marke herrscht, zusammen mit dem Besitz von Gegenständen, die so wertvoll wie rar sind: sogar ein (in ein Haustier verwandeltes?) Krokodil. Schließlich, von der Klarinette (ist sie ein Rattenfänger?) geführt, die eine Melodie anstimmt, tauschen die Paare neue Werte aus, indem sie einander etwas von sich als (virtuelle) Nahrung schenken oder die Rede des Tanzpartners für die anderen übersetzen oder ihrem Tanzpartner eine Geschichte erzählen, um ihn zum Schlafen zu bringen oder ihn ein japanisches Liedchen lehren.



Abbildung 15: Sasha Waltz, *Insideout*, der modellierte Körper. Foto:

© <http://www.klausrudolph.com>

Auf diese Weise stellt Sasha Waltz die verschiedenen Wege zum Aufbau der Karriere und ein Bild der ›Patchwork-Identitäten‹ ihrer Tänzer dar. *Die List des Objektes* des ursprünglichen Projekts wird sozusagen zu einer *Liste der Objekte*. Statt Kultur und Tradition, die Bourdieu als Grundlage des Geschmacks und deshalb als Ursprung der Unterschiede betrachtet, entsteht daraus ein neues Bezugssystem: die Mode, die, laut Baudrillard, »das einzige universalisierbare Zeichensystem«<sup>14</sup> (Siegmond 2003, 156 und 163) ist. Das Schlussprojekt ist eine nur scheinbar inhaltslose Aufführung, die ein Sozialobjekt, von verschiedenen Gesichtspunkten aus gesehen – von oben, von hinten, von links, von rechts, von innen und von außen herumgedreht – darstellt. Meiner sowie auch Schurls Meinung nach sind das Buch *Insideout* und das Tanzstück *Insideout* begrifflich nicht so verschieden voneinander und ich denke, dass beide die vier am Anfang aufgelisteten Punkte

---

<sup>14</sup> Vgl. Baudrillard 1982.

entwickeln. Außerdem, vom Gesichtspunkt der Form aus, ist auch das Buch eine Collage schriftlicher aus Interviews entnommenen bzw. aus soziologischen Werken gestrichenen Texten, die ein Bild der ›Patchwork-Identitäten‹ der Tänzer geben sollten.

Ich denke aber, dass Waltz' begehbare Installation eine besondere Formähnlichkeit mit John Krizancs Interaktionsvorstellung *Tamara* aus dem Jahre 1981 aufweist. Dieses Spiel erzählt die echte Geschichte des Treffens in Gardone Riviera (Italien) von Tamara de Lempicka und Gabriele D'Annunzio, der die Malerin zu seinem dortigen Wohnsitz ›Il Vittoriale‹ eingeladen hatte, um sich von ihr porträtieren zu lassen.<sup>15</sup> Es handelt sich um eine postmoderne Vorstellung, in der zehn Schauspieler in einer großen aus zahlreichen Räumen bestehenden Struktur, die ›Il Vittoriale‹ darstellen sollte, zeitgleich auftreten. Hier interagieren Publikum und Schauspieler, d. h. die Zuschauer können entscheiden, welchem Schauspieler sie folgen und auf diese Weise ihre eigene Geschichte mit erschaffen. *Tamara* bildet eine erzählerische Organisationsmetapher – der sich *Insideout* sehr gut anpasst – wo die Bedeutung der Ereignisse von vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten abhängt, die von den durch Zuschauer ausgewählten Strecken bestimmt werden. Wie *Tamara* erlaubt auch *Insideout* dem Publikum »a different experience of the same, essentially static object« (Auslander 1999, 52) zu haben. *Insideout* ist noch statischer als *Tamara* (vgl. oben), weil sowohl die Musik als auch die Choreografie streng festgesetzt und nach sehr präzisen Zeitdauern ausgeführt sind (wie schon erwähnt, sind sie durch LCD-Uhren koordiniert).

---

<sup>15</sup> Vgl. Boje 1995; vgl. auch Auslander 1999. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Claudia Jeschke.

»Was das nun mit wessen [der Tänzer] Biographie zu tun hat, erfährt man nicht« (Siegmund 2003, 20): So schreibt Gerald Siegmund in einer Kritik über *Insideout*. Ich denke aber, dass Sasha Waltz durch Montage und Verknüpfung von Tanz und Musik das Publikum durch die Lebensgeschichte ihrer Tänzer von der ursprünglichen Familienunannehmlichkeit über die Suche nach neuen Werten bis zur Auffindung der einzigen und richtigen Familie führt. Zwischen Tanz und Musik ergeben sich Parallelismen, die Interpretation also lenkend, auch durch häufige Verwendung von verzerrten und streng dissonanten Tönen und manchmal störenden Geräuschen, deren Quelle zuweilen schwer erkennbar ist, als würde man so auf die Unannehmlichkeit des Familienurzustandes der Tänzer – Leute, die sich in einer klaustrophobischen Situation befinden – hindeuten. Musik und Tanz besitzen die gleiche Struktur, jedoch »vying for the same terrain« (Cook 1998, 103) – wie Nicholas Cook in *Analysing Musical Multimedia* theorisiert – »each medium elaborates the underlying structure in a different way« (Cook 1998, 102), sodass beide Medien einander ihre »gaps« ausfüllen können und eine neue Bedeutung erscheinen kann. Auch die Suche nach an einigen Stellen der offiziellen DVD durch Montage erzeugten Parallelismen zwischen Musik und Choreografie ist sehr gut erkennbar: In dem Video von Philip Bussmann und Hannah Groninger ist die Partitur des Kontrabass-Solos sehr klar sichtbar; die Geste des Spielers aber entspricht der gehörten Musik nicht. Dass die Musik offensichtlich nachträglich hineingeschnitten wurde, scheint von dem Willen zu zeugen, einen Interpretationshinweis zu geben.

*Insideout* ist wie eine *soap-opera* organisiert; es gibt verschiedene Episoden, verschiedene Geschichten, die nebeneinander gesetzt und montiert werden. Statt des Karriereaufbaus geht es um die Entstehungsgeschichte einer

(Waltz'!) Familie, einer neuen Gemeinde, die sich auf verschiedenen Ebenen und an verschiedenen Orten entwickelt. Wegen der Bewegung der Zuschauer, die, nach einer Art Zappen, aus diesem erzählerischen Raum einzelne ›Szenen‹ durchschneiden und montieren, wird der Aufführungsraum diskontinuierlich benutzt. Das Fernsehen wird zum Muster der Live-Aufführung, die mediatisiert wird, d. h. geplant, als ob sie im Fernsehen gesehen werden sollte (Auslander 1999, 30). Laut Philip Auslander handelt es sich um eine Konsequenz von Walter Benjamins Theorie, die er in seinem Buch *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aufstellt: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks« (Benjamin 1977<sup>4</sup>, 17). Ein Kunstwerk wird hervorgebracht, um reproduziert zu werden – ein typisches Merkmal der postmodernen Vorstellung (Auslander 1999, 31). Laut Auslander werden Aufführung und Reproduktion miteinander verbunden: »the live performance is just one more reproduction of a given ›text‹<sup>16</sup> or one more reproducible ›text‹« (Auslander 1999, 55). Die Live-Aufführung hängt von der Ausdrucksform der Massenreproduktion ab und deswegen trägt sie in sich den Keim ihrer möglichen Mediatisierung. Sie orientiert sich an der Fernsehproduktion, durch die sie im Laufe der Zeit ersetzt wurde, weil das Publikum sie lieber hat und erwartet, eine Art Video zu sehen, eine Darstellungsweise, die es schon vom Fernsehen kennt (Auslander 1999, 34). In der Fernsehaufnahme einer theatralen Live-Aufführung nehmen die verschiedenen verwendeten Kameras unterschiedliche beachtenswerte Szenen auf. Der Regisseur kann dadurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer manipulieren: Er kann die theatralische Wirkung kreieren, den Blick des Publikums von einem Punkt zum anderen

---

<sup>16</sup> Vgl. ebd. Anführungsstriche innerhalb des Zitats von mir.

verlagern;<sup>17</sup> durch die von ihm ausgewählten Stellen erhält er als Endprodukt eine »performance that never took place« (Auslander 1999, 22). »In an ›inversion of the structural dependence of copies upon originals‹ [...] the performance is only successful as a simulacrum of the record« (Auslander 1999, 35). Die Vorstellung kann sich der herrschenden Ästhetik der technischen Reproduzierbarkeit nicht entziehen und wird von ihr kontaminiert: Man nimmt die Realität als solche nur durch einige Geräte wie das Mikroskop bzw. den Fernseher wahr, die den Eindruck vermitteln, im Inneren der Sachen zu sein (Auslander 1999, 35). Diese Nähe, die das Publikum sucht, ist aber nur eine trügerische und auch das gemeinsame Nutzen des Live-Aufführungsraumes »does not in itself guarantee any sort of intimacy, connection or communication between performers and spectators« (Auslander 1999, 66). Eine wirkliche Nähe stört vielmehr die Arbeit der Aufführenden; die Anwesenheit der Zuschauer auf der Bühne gilt für sie nur als soziokultureller Wert (Auslander 1999, 66).

In *Insideout*, sowohl in der Live-Aufführung als auch auf der DVD, fangen die verschiedenen Zuschauerblicke bzw. Kameras verschiedene Szenen ein. Laut Gerald Siegmund jedoch wird in *Insideout* das Publikum choreografiert, d. h. seine Wahrnehmung wird durch kleine Signale durch den Raum gelenkt: eine rasche Bewegung bzw. ein Einsatz der Musik (Siegmund 2003, 20–21). Seine Aufmerksamkeit würde also wie durch eine Art Montage manipuliert. Auf der Bühne zu sein würde dem Zuschauer erlauben, den Tänzern näher zu sein: *Das Publikum selbst wird zum Akteur* lautet der Titel des Programmheftes. Das würde ihm aber nur den Eindruck vermitteln, an der Aufführung teilzunehmen, weil die Ereignisse sehr streng ablaufen und kein Raum für Improvisation oder für echte Interaktion

---

<sup>17</sup> Das erinnert von Nahem an Ejzenštejns Montage von Handlungen-Attraktionen.

vorhanden ist: Die Zuschauer können ein paar Worte mit den Tänzern wechseln, aber nur in einigen der ›gespielten‹ Episoden, für die diese Interaktion wahrscheinlich vorgesehen ist. Logischerweise finden die getanzen Episoden in sehr gut abgegrenzten Räumen statt, wo das Eindringen dem Publikum offensichtlich nicht erlaubt ist: es darf aber durch Schlitze, Fenster bzw. Gitter oder ringsum bleibend die Tanzaufführung verfolgen. Es hat nur den Eindruck, im Inneren der Sachen zu sein.

Auch in dieser Vorstellung, in der die Tänzer die Anregungen zur Choreografie geben und es keine echte Dramaturgie gibt, verzichtet Sasha Waltz überhaupt nicht auf ihre Rolle (Waltz 2003, 13–14) und verwandelt die Geschichte ihrer Tänzer in die Geschichte der Kompanie. Jetzt wird vielleicht eine Erklärung der Choreografin in einem Interview verständlich:

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. (Waltz 2008, 30)

Es wird vielleicht auch Katia Schurls Behauptung verständlich, d. h. dass es, während der Entwicklung des gemeinsamen *Insideout*-Projektes, Schwierigkeiten gab, die Genehmigung der Tänzer zur Transkription der Interviewtexte zu erhalten (einige, die sich verletzt fühlten, haben sogar die Kompanie verlassen)<sup>18</sup>, und warum Nadia Cusimano als Sprecherin der TänzerInnen »für die wissenschaftliche Umsetzung des Themas« (Schurl 2004, 366) ins Team integriert wurde. Hier scheint die Choreografin ihre eigene Vision der Tänzer aus den Improvisationen zu kreieren und damit ihre besondere Individualität auf die Tänzer bzw. das Publikum zu projizieren. Es könnte jedoch auch nicht so sein, denn wie die Choreografin

---

<sup>18</sup> Vgl. Schurl 2004.

selbst behauptet, findet sie durch ihre Arbeit »Bilder, die den Zuschauer anstoßen sollen, darüber nachzudenken« (Waltz 2007, 4) und hofft, »dass der Zuschauer sich selbst und die gesellschaftliche Situation kritisch betrachtet« (Waltz 2007, 4).

## Literatur

- Auslander, Philip (1999) Live performance in a mediatized culture. In: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London/New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean (1982) *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes und Seitz Verlag GmbH.
- Bauer, Ingrid (Hrsg.) (2004) *Kunst – Kommunikation – Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Benjamin, Walter (1977<sup>4</sup>) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Boje, David M. (1995) Stories of the Storytelling Organisation: A Postmodern Analysis of Disney as »Tamara-Land«. In: *Academy of Management Journal*, Vol. 38. No. 4.
- Bourdieu, Pierre (1991<sup>4</sup>) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.
- Bresson, Robert (1985) Notes on Sound in Film Sound. In: *Theory and Practice*. Hrsg. v. E. Weis und J. Belton. New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas (1998) Models of Multimedia. In: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Kandinsky, Wassily (1912) *Über das Geistige in der Kunst*. München.
- Nauck, Gisela / Saunders, Rebecca (2009) Chroma: Musik wie ein Mobile. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Nr. 78 (Februar 2009), S. 12–15.
- Padszierny, Matthias/Saunders, Rebecca (2013) Komponieren mit Klangpaletten. Die Klangfarbenmusik der Rebecca Saunders. In: *Kiss, Kultur in Schule und Studium*. Online: <https://www.siemensartsprogram.de/>, S. 82–96.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.

- Schurl, Katia (2004) *Insideout – Wissenschaft – Tanz – Installation*. Ein kritisches Review zu Kooperation mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests der Berliner Schaubühne Tanzcompagnie. In: *Kunst- Kommunikation- Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*. Hrsg. v. Ingrid Bauer. Innsbruck: Studien Verlag.
- Siegmund, Gerald (2003) *Der wandernde Blick. Biographien zu Tanz: Sasha Waltz zeigt »Insideout« an der Berliner Schaubühne*, «Theaterheute», Nr. 12 (Dezember 2003), S. 20–21.
- Stocker, Karl/Cusimano, Nadia/Schurl, Katia (Hrsg.) (2003), *Insideout*. Wien/New York: Springer.
- Waltz, Sasha (2003) *Das Publikum selbst wird zum Akteur. Carolin Emcke im Gespräch mit Sasha Waltz*, Programmheft der Uraufführung, Graz, 18. September 2003, und der Premiere, Berlin, 9. Oktober 2003.
- Waltz, Sasha (2007) *Interviews mit Yvonne Hardt*, Berlin, 14.5.2005 und 1.6.2006 erschienen unter *Sasha Waltz di Yvonne Hardt* in der Reihe *Dance for word/Dance forward. Interviste sulla coreografia contemporanea*. Palermo: L'Epos.
- Waltz, Sasha (2008) *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*. Berlin: Alexander Verlag.
- Weis, E./Belton, J. (Hrsg.) (1985) *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Wilkins, Caroline (2001) *In Stille gerahmt: Ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders*. In: *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*, 88, S. 4–8.

### **Empfohlene Zitierweise**

Avanzini, Susanna: *Insideout*. Eine begehbare Installation von Sasha Waltz mit Musik von Rebecca Saunders. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 249–277, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p249-277>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.