

Sasha Waltz: «Körper», 2000

Körperlichkeit des Tanzes

Der Tanz – und insbesondere der avantgardistische und zeitgenössische Tanz – ist in besonderem Maße fähig, die Leiblichkeit des Zugangs zur Welt, zur körperlichen Verfasstheit des Menschen und zur sensuellen, körperbasierten Wahrnehmung zu eröffnen, sodass ihm eine besondere Bedeutung für das Nachdenken über das verkörperte In-die-Welt-gestellt-Sein des Menschen zukommt. Der Tanz bildet eine der ältesten Kulturtechnik des Besetzens, Aneignens und Ritualisierens bestimmter Orte mittels Rhythmus, Bewegung und Gestus. Im Tanz als kultische und rituelle Praxis ist das Potenzial verankert, den Körper selbst als Mittel zu nutzen, um über dessen eigentliche Physis hinausreichende Ausdrucksformen zu schaffen, welche die Schwerkraft und Fliehkraft im Sprung oder in der Drehung zeitweilig zu überwinden und mit dem Körper Narrative über den Körper, aber auch weit über das eigentlich Körperliche hinaus zu entwickeln.

«Der Tanz ist eine Antwort des Menschen auf den Todessyllogismus, eine Existenzbehauptung, eine Zeremonie der Existenz. Rituelle Tänze, Regentänze, alle Tänze – vom Tanz der Derwische bis zum Samba – sind eine Apotheose des Lebens, des Körpers und des Seins. Deswegen wird dem Tanz ursprünglich eine wundersame Wirkung auf die Welt zugeschrieben, zum Beispiel, dass er Kranke heilt, dass er Regen bringt, dass er Geister vertreibt oder die Wahrheit offenbart beziehungsweise entschleiern. Der Tanz hat eine <heilende>, beschwörende, betörende, übernatürliche, fast <heilige> Funktion. Der Tanz gehört zu einem Ensemble von Ausdrucksformen wie die Riten, die Mythen, die Religion, die Kunst – Embleme, Bilder, Spiegel, mit denen die abendländische Gesellschaft sich vom Abgrund des Todes abgrenzt, von den grenzenlosen Räumen des Nichts.»¹

«Waltz konstituiert Räume mit Körpern, um den Grund vom Abgrund zu trennen, beziehungsweise einen Grund zum Leben zu erzwingen, einen Lebensgrund.»² Es sind also keineswegs nur konkret räumliche Aspekte der Architekturen, in denen die Choreografien erarbeitet sind, sondern es sind insbesondere die sich zwischen den

1 Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane | Waltz, Yoreme | Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 10.

2 Ebd.

Tänzerinnen und Tänzern ergebenden flüchtigen und stetig im Wandel begriffenen Raumkonfigurationen, welche in «Körper» einfließen und eine Eigendynamik innerhalb der übergeordneten Struktur des Stückes entfalten. Peter Weibel verortet den zeitgenössischen Tanz an eben dieser Schwelle zwischen Sein und Nichtsein, Existenz und Nichts, Lebensgrund und Abgrund und erklärt dieses Dazwischensein zu seinem gestaltprägenden Momentum:

«Der Tanz der Vergangenheit war stärker vertikal ausgerichtet. Der postmoderne Tanz ist bodennäher, horizontal ausgerichtet: Die Tänzerinnen und Tänzer wälzen sich oder kriechen auf dem Boden. Sie nähern sich dem Abgrund, sie scheuen sich nicht, in den Abgrund zu blicken. Der postmoderne Tanz stemmt sich gegen den Abgrund, nachdem der Mensch im 20. Jahrhundert durch den Abgrund von zwei Weltkriegen gegangen ist.»³

Selten wird dieses Abgründige so spürbar wie in Sasha Waltz' «Körper-Trilogie». Das Stück ist in hohem Maße eindrücklich, die aus dem Tanz entstehenden Bildwelten sind ebenso einprägsam wie das sich leiblich einprägende Empfinden des Gezeigten.

Das Sicheinfühlen in den anderen, das Ablösen der eigenen (Selbst-)Wahrnehmung durch ein Mitfühlen mit dem körperlichen und leiblichen Zustand eines anderen Menschen offenbart den Tanz als ein wertvolles Werkzeug des empathischen Nachvollziehens der Empfindungen anderer. Der Tanz des anderen verändert das Verständnis für sich selbst und der Wiederhall seiner Bewegung im eigenen Körper schärft das eigene gegenüber dem anderen oder ermöglicht ein Sicherkennen im anderen. Mit dieser auf Resonanz basierenden Kunsterfahrung, wie sie sich in der Betrachtung eines tanzen- den Körpers offenbart, eröffnet sich ein Möglichkeitsraum für das Wahrnehmen und Nachspüren der leiblichen Empfindungen eines anderen Menschen, ohne dass dieser sie explizit benennen oder artikulieren müsste. Eben diese körperbasierte Resonanzkommunikation des Mitfühlens bildet einen wertvollen Zugang zu den Empfindungen und dem Befinden eines Menschen in einer uns selbst unbekannten Situation, lässt die Herausforderungen von Krankheit, Versehrtheit und im Sterbeprozess miterleben und ermöglicht es auch dort mitfühlend zu handeln, wo sprachliche Grenzen des Unsagbaren berührt werden. Das macht den Tanz – und insbesondere tänzerische Arbeiten, welche Körperlichkeit und Sterblichkeit des Menschen explizit thematisieren – zu wertvollen Grundlagen, um ein Einfühlen in die Situation eines anderen zu schulen. Eben darin liegt das Potenzial der vorgestellten Tanzstücke für das Nachdenken über ein angemessenes Raumgeben für das Sterben und ein Verorten der im Sterben in Auflösung begriffenen Gefühls- und Leibräumlichkeit Sterbender.

Die Arbeitsweise von Sasha Waltz richtet sich seit jeher an den Körper, seine Bewegung, sein Ausdruckspotenzial und sein gestisches Repertoire. Dabei steht die Eigenheit einer jeden Tänzerin und eines jeden Tänzers im Mittelpunkt ihres choreografischen Vorgehens. Der Körper wird zum Gegenstand und Thema des Tanzes, seine mediale Funktion wird aufgegeben und er steht nunmehr einzig für sich. Nicht das Erproben vorgegebener Bewegungsfolgen, sondern das konzeptuelle Entwickeln bestimmter Themenkomplexe bildet die Grundlage ihrer Arbeit, welche sich aus den Eigenheiten und den individuellen Ausdrucksformen der Tänzerinnen und Tänzer he-

3 Ebd.

raus entwickelt. Über die Eigenheit und das Spezifische des Einzelnen hinaus sind es dialogische Beziehungen und Interaktionen, die sie in ihren Arbeiten untersucht.

«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 immer etwas, 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.»⁴

Dies wird insbesondere anhand der namentlich als «Dialoge-Projekte» betitelten Arbeiten in situ deutlich, welche die unmittelbare tänzerische Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raum und die Inauguration öffentlicher Bauwerke umfassen. Hier entspinnt sich die thematische Prägung des choreografischen Vorgehens aus der Wechselwirkung von tänzerischer Aneignung und Adaption der Räume und Bauwerke einerseits und den Bewegungssuggestionen und gestischen Impulsen der Architekturen andererseits. Dieses differenzierte Eingehen auf den Raum und den Ort des Tanzes durchzieht das Werk von Sasha Waltz jedoch weit über den konkret räumlichen Architekturbezug hinaus: Das Räumliche betrifft weiterhin den Raum zwischen Menschen, die gesellschaftliche Gemeinschaft ebenso wie das körperliche Miteinander der Tanzenden.

Unter Bezugnahme auf ihren eigenen tänzerischen Hintergrund in der Kontaktimprovisation, die Sasha Waltz zu Beginn ihres Schaffens anregt und inspiriert, sind Berührung, das Abgeben und Aufnehmen von Gewicht und Widerstand sowie das Entwickeln der Bewegung aus der Gemeinschaft der Tanzenden stets als Teil ihres Konzeptionsprozesses erhalten geblieben. Dieses Vorgehen durchzieht ihr gesamtes Werk in unterschiedlichen Facetten: In den «Dialoge-Projekten» betrifft das In-Beziehung-Treten des einzelnen Körpers mit dem anderen sowohl die Bezugnahme der Tanzenden untereinander als auch ihr In-Relation-und-Resonanz-Treten mit dem umgebenden architektonischen Raum sowie die Beziehung, die sich in der Unmittelbarkeit des geteilten Raumes – anders als bei einer klaren Bühnensituation – zwischen den Besuchern oder Zuschauern und den Tanzenden ergibt. Bei den Produktionen handelt es sich hierbei um das Zusammenwirken als Gruppe sowie das Aufzeigen der Individualität und Eigenheit der Einzelnen gegenüber den anderen, welche sich in der Berührung, dem gegenseitigen Impulsgeben und einem kontinuierlichen Austarieren von Nähe und Distanz zeigen. Besonders deutlich wird dies jedoch anhand der Arbeitsweise ihrer Trilogie zu «Körper», «S» und «noBody», deren Zentrum das Nachdenken über den Körper, seine unterschiedliche Verfasstheit, verschiedene Formen seines Seins und seine reine Physis ebenso wie seine metaphysischen Aspekte bilden. Hier kommt dem physischen In-Beziehung-Treten, dem Berühren, Anfassen, Spüren, dem Aufbauen von Widerständen und Spannungen sowie dem Impulsgeben auf körperlicher Ebene eine wesentliche Rolle zu. Sasha Waltz selbst formuliert in einem Interview mit Michaela Schlagenwerth:

4 Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 11 f.

«Die wirkliche Berührung ist sehr wichtig. Es gibt in meinen Stücken immer Szenen, in denen erst über die Berührung die Kommunikation und auch die Bewegung erzeugt werden. Die Bewegung wird dann nicht mehr durch die Tänzer gelenkt, sondern durch die Schwerkraft, durch das Gewicht, das die Körper einander geben. [...] Bei einer solchen Arbeitsweise folgt man nicht mehr rein ästhetischen Gesichtspunkten, man folgt wirklich den physikalischen Kräften, und darin liegt für mich eine Art Wahrheit. Es ist Realität. Das funktioniert aber nur ab dem Moment, wo sich die Schwerkraft in dem Kontakt zwischen den Körpern deutlich manifestiert. [...] Wenn man ernsthaft den Gesetzen der Schwerkraft folgt, dann entstehen andere Bewegungsabläufe. Das ist das, was mich ganz stark interessiert, und es ist eigentlich auch das, was ich ganz am Anfang in der Kontaktimprovisation gelernt habe. [...] Das ist etwas, was man als Zuschauer deutlich wahrnehmen kann, weil es durch den eigenen Körper geht, du erfährst quasi die Kräfte an dir selbst. Wenn sich ein ganzer Raum wie ein Strudel zu bewegen scheint, dann steckt darin eine Logik, die der Zuschauer nachvollziehen kann, das Sehen transformiert sich in etwas Körperliches.»⁵

Das resonante und empathische In-Beziehung-Treten mit den Tänzerinnen und Tänzern und das verkörperte Nachspüren des Gesehenen und des erlebten tänzerischen Geschehens am eigenen Leibe bildet die Grundlage der Rezeption ihres Werkes und ermöglicht dem Publikum einen erweiterten Zugang zur eigenen Körperlichkeit. Sie fördern das Nachdenken über die eigene Bezugnahme auf den umgebenden architektonischen Raum oder die körperbasierte Reflexion von gesellschaftlichen, diskursiven Fragestellungen, wie beispielsweise in dem 2018 vor dem Hintergrund von Flucht und Vertreibung entstandenen Stück «ΕΞΟΔΟΣ | Exodos», oder von erzählerischen, traumhaften oder assoziativen Narrativen, wie es insbesondere für ihre Operninszenierungen gilt.

In Bezug auf die sich zwischen den Körpern ergebenden Beziehungen, Wirkungsräume und ihr Miteinander lässt dieses Vorgehen an einige von Jean-Luc Nancys «Indizien über den Körper» denken.⁶ Es ist das Sichbehaupten, das Sichschärfen und das Erkennen des Körpers als eigen gegenüber anderen Körpern, welches hier besonders markant wird. Andererseits sind es die sich im Dazwischen der Körper, in der Leere und Räumlichkeit zwischen einzelnen Körpern als Teil einer zum übergeordneten körperhaften Organismus werdenden Gruppe ergebenden Freiräume, welche die Wechselwirkung von Tänzern, Zuschauern und Räumen prägen. Nancy beschreibt eben dieses Paradox der Materialität des Körpers gegenüber der räumlichen Leere, das Verorten und Besetzen bestimmter Positionen im Raum sowie das In-Relation-Stehen zu anderen Körpern:

«Der Körper ist materiell. Er ist abseits. Von den anderen Körpern verschieden. Ein Körper beginnt und endet gegen einen anderen Körper. Selbst die Leere ist eine sehr subtile Art Körper. [...] Körper an Körper, Seite an Seite oder von Angesicht zu Angesicht, aufgereiht oder gegenübergestellt, meist bloß vermischt, sich berührend, haben sie wenig miteinander zu tun. Doch schicken sich die Körper, die eigentlich nichts miteinander austauschen, auf diese Weise Unmengen an Signalen, Mitteilungen, Augenzwinkern

⁵ Ebd., S. 36.

⁶ Vgl. hierzu Nancy, Jean-Luc: 2017 (frz. Orig. 2000).

oder kennzeichnende Gesten zu. Eine sanftmütige oder unnahbare Haltung, ein Verkrampfen, eine Verführung, ein Zusammensinken, eine Schwere, ein Ausbruch. [...] Die Körper kreuzen, streifen, drücken einander.»⁷

In den Choreografien von Sasha Waltz – und insbesondere in «Körper» – begegnen sich die reinen Körper, sodass sich diese subtile körperbasierte Kommunikation, das Wechseln von Blicken, das Austauschen von Gesten und Berührungen absichtslos und ohne bedeutsame Intension zwischen ihnen abspielt. Die Personen treten hinter der Verkörperung ihrer selbst zurück. Und doch sind diese Körper mehr als ihre reine Physis oder materielle Beschaffenheit. Es lässt sich an dieser intensiven Präsenz der Körper – die Eigenheit, Individualität und Ausdruck vermitteln und doch ohne die Spezifika der Person auszukommen – deutlich machen, dass der Körper des lebenden Menschen doch etwas grundlegend Verschiedenes ist von dem Körper des Toten, dessen Erschlaffen oder Erstarren mit einer unausweichlichen Sperrigkeit einhergeht, die sich aus dem Fremdartigen, dem Passiven und Objektartigen ebenso ergibt wie aus ebendieser grundlegenden Andersartigkeit gegenüber dem lebendigen Körper.

Die leibliche Erfahrbarkeit der Arbeiten von Sasha Waltz wird noch insofern verstärkt, als dass sie unterschiedliche Formate, Maßstäbe und Grade der Nahbarkeit und Zugänglichkeit variiert und unterschiedliche Arten des Involviertseins der Zuschauer inszeniert. «Die Definition, was Tanz, Skulptur, Aufführung, Ausstellung, Bühnenbild, Installation ist, was Raum- und Zeitkunst ist, wird variabel.»⁸ Dies gilt für die Vielfalt der Formate und Kontextualisierungen, die ihre Arbeiten verkörpern, und für die vielfältigen Arbeits- und Herangehensweisen, mit denen sie diese entwickelt und die unterschiedlichen Kunstsparten entlehnt sind. In der Ausstellung «Installationen, Objekte, Performances» am ZKM Karlsruhe wird erstmals dieses gesamte Spektrum vielfältiger Ausdrucksweisen gezeigt. Das Anliegen der Ausstellung im Jahr 2013 war es, dass «erstmalig ihre bildnerischen Arbeiten in den Mittelpunkt gerückt werden [sollten].»⁹ Diese Herangehensweise, welche keine originär choreografische ist, sondern ganz selbstverständlich unterschiedliche künstlerische Ausprägungen und Formate umfasst und einschließt, wird im Rahmen der Ausstellung sowohl im Hinblick auf den Prozess der Entwicklung als auch in Bezug auf die Unterschiedlichkeit der Formate offengelegt: Skizzenbücher und Kladden aus der Konzeptions- und Probenphase werden in unmittelbarer Nachbarschaft zu zeichnerischen und malerischen Arbeiten von Sasha Waltz gezeigt. Die bühlenbildnerischen Installationen werden im musealen Kontext zu eigenständigen Exponaten.

«Bildnerische Elemente und die Gestaltung des Raumes spielen in der Arbeit der Choreografin Sasha Waltz seit jeher eine zentrale Rolle und prägen von Beginn an ihre künstlerische Recherche. Bilder oder «Qualitäten», wie Sasha Waltz es nennt, sowie die räumliche Verortung bilden den Ausgangspunkt für Improvisationen, der Keimzelle ihrer choreografischen Arbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern.»¹⁰

7 Nancy, Jean-Luc: 2017, S. 7 ff. (frz. Orig. 2000).

8 Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane | Waltz, Yoreme | Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 24.

9 Riedel, Christiane | Waltz, Yoreme | Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 5.

10 Ebd.

Das Performative und Tänzerische – der eigentliche Kern des künstlerischen Schaffens von Sasha Waltz & Guests – hält zu bestimmten Zeiten in Form kurzer Performances und Interventionen der Bespielung der Objekte und der Ausstellungsräume Einzug in das Museum. In der Zwischenzeit beschränkt sich die Präsenz der Tänzer auf die Projektion tänzerischer Interventionen: Die Vitrine aus «Körper» wird in Abwesenheit der Tänzer mit einer Videoprojektion versehen, welche ein Erleben der Performanz des Objektes ohne seine tatsächliche Bespielung möglich macht. Die Bühnenfenster der Schaubühne, welche in «noBody» einen Einblick in die diffuse Zwischenwelt traumhafter, metaphysischer Erscheinungen zu geben scheinen, finden in der Ausstellung ihr Pendant in einer Videoinstallation zum Erscheinen, Verblassen und Auflösen des Körpers in der Diffusität des Bildraumes.

Die «Körper-Trilogie» thematisiert unterschiedliche Aspekte von Leiblichkeit, Körperlichkeit, den verkörperten Lebenszyklen und Prozessen sowie das Vergehen und die Auflösung des Körpers im Sterben und im Tod. Dabei gilt in «Körper» der Blick zunächst der Physis und materiellen Beschaffenheit des Körpers. «S» richtet den Blick auf den weiblichen Körper, thematisiert das Zyklische leiblicher Prozesse und verhandelt einen leiblichen Zugang zu Schwangerschaft, Geburt und Weiblichkeit. Das letzte Stück der Trilogie, «noBody», thematisiert den sterbenden Körper, die Entfremdung von der leiblichen Eigenheit des Körpers im Sterben, die Auflösung körperlicher Präsenz in ein diffuses Ungewisses und die Starre und Sperrigkeit des toten Körpers.

Das Nachdenken über den Körper als Gegenstand der tänzerischen Auseinandersetzung geht in dem Werk von Sasha Waltz von ganz unterschiedlichen Impulsen aus: Im Rahmen der Planung der Weltausstellung, Ende der 1990er-Jahre, war Sasha Waltz involviert in die Vorüberlegungen für einen Pavillon mit dem Titel «Der Mensch», welcher die medizinische Gegenwarts Perspektive auf den Menschen durch künstlerische Positionen erweitern sollte:

«[Ich war] an einer Arbeitsgruppe für die Expo 2000 in Hannover beteiligt. Es gab verschiedene Themen-Pavillons und unser Pavillon hieß «Der Mensch». In der Arbeitsgruppe waren unter anderem Durs Grünbein, Via Lewandowsky und Volker Schlöndorff mit dabei, und es gab die großartige Idee, den Pavillon als eine moderne Klinik einzurichten, als einen Ort, wo wirklich Menschen geboren werden. Als Ort, wo es eine richtige Entbindungsstation gibt und auch eine humane Sterbestation, wo also beides stattfindet: Geburt und Tod. Das ließ sich in der Praxis leider nicht realisieren, und irgendwann ist die Arbeitsgruppe zerfallen. Aber die vielen Gespräche, die wir geführt haben, die waren hochinteressant und inspirierend für mich. [...] Insgesamt gibt es vier große Themenkomplexe in «Körper»: [das erste sind «Body-Systems»], das zweite Thema ist «Körper und Raum», also die Vermessung, die Sichtbarmachung des Raums. Das dritte ist «Körper und Medizin», mit der Frage nach der Entwicklung, die die Wissenschaft am Körper nimmt, wie sie ihn als Material begreift, ihn auf ewig fit und jung zu machen sucht. Das vierte ist das Thema «Körper und Geschichte», das durch die Arbeit im Jüdischen Museum hinzugekommen ist, wo ich mich mit der deutsch-jüdischen Vergangenheit auseinandergesetzt habe. Der Komplex «Body-Systems» nimmt allerdings den meisten Raum ein. Ich habe das aufgesplittet in Knochenbau, Herzsystem, den Blutkreislauf, Muskeln, die Organe und die Haut als größtes Organ. Die großen tänzerischen Sequen-

zen im Stück haben wir aus dieser Untersuchung der Funktionsweisen des Körpers entwickelt.»¹¹

Mit dem Wechsel von den Sophiensälen an die Schaubühne am Lehniner Platz, wo sie von 2000 bis 2005 Mitglied der künstlerischen Leitung ist, scheint sich ihr Schaffen weiter von dem Narrativ des Tanztheaters weg und hin zu einem Körper- und bewegungsbetonten Tanz zu entwickeln. Ein weiterer Impuls für das intensivierte Thematisieren des Körpers und ein Zurückgeworfensein des Tanzes auf den Körper an sich mag in der Architektur- und Raumexploration der «Dialoge-Projekte» begründet liegen. Nachdem Sasha Waltz im Künstlerhaus Bethanien im Frühling 1993 ein erstes «Dialoge-Projekt» inszeniert hatte, nimmt sie das Format der In-situ-Produktion, welche den Tanz mit anderen Kunstformen und insbesondere mit der Architektur der beherbergenden Räumlichkeiten in einen Dialog treten lässt, 1999 in den Sophiensälen erneut auf. So entwickelt Sasha Waltz eine explorative tänzerische Herangehensweise an die Architektur der Spielstätte, welche sie 1996 als freie Produktionsstätte in Berlin-Mitte gegründet hatte. Ein zweites Dialoge-Projekt findet in dem von dem Architekten Daniel Libeskind geplanten Jüdischen Museum in Berlin statt. Die Auseinandersetzung mit diesen beiden extrem verschiedenen Architekturen war maßgeblich prägend für das Erweitern des Körperbegriffes, für das Heranziehen weiterer Aspekte von Körperlichkeit und die differenzierte Betrachtung der Wechselbeziehung von Raum und Körper, Architektur und Tanzenden, Bewegungssuggestion und Bewegungsfigur. Für Sasha Waltz stehen die Dialoge-Projekte zwar als In-situ-Interventionen für sich, bilden aber gleichzeitig prägende Stationen im Entwicklungsprozess der «Körper-Trilogie»:

«Ich habe für das Projekt «Körper» zwei Stationen durchlaufen: Die erste war in den Sophiensälen, die zweite war im Jüdischen Museum Berlin, was das Stück besonders beeinflusst hat. Diese Architektur und die sechswöchige Arbeit in diesen Räumen, an den unterschiedlichen Stationen – in dem Void, in den Galerien, vor den Fenstern, in diesen offenen Räumen – hat die Arbeit in eine ganz andere Richtung gebracht.»¹²

Mit der Arbeit in den Räumen des Jüdischen Museums wurde der Körperbegriff deutlich erweitert, geschärft und verändert. Vor dem Hintergrund der Geschichte und des Holocausts ergab sich ein anderer Blick auf den Körper. Die Verletzlichkeit des Körpers und der gewaltsame Tod, die Exponiertheit des Körpers und die Sperrigkeit der physischen Materie des Leichnams sind Themen, die sich aus der Arbeit in den Räumen des Jüdischen Museums entwickeln.

«[Das Jüdische Museum in Berlin] ist topografisch von den Biografien ermordeter Menschen durchzogen. Wir haben versucht, den Wänden nachzuspüren und dieser Topografie 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

11 Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 61 f.

12 Waltz, Sasha: 2002, Transkription: Katharina Voigt.



Sasha Waltz & Guests: «Dialoge, 1999/II», Jüdisches Museum Berlin. Foto: Bernd Uhlig

Schmerzen im Körper. Den Tod gab es schon vorher 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 schon vorher in den Sophiensælen 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.»¹³

Neben der inhaltlichen und thematischen Auseinandersetzung mit der Architektur des Jüdischen Museums und den dort kuratorisch und museal verhandelten Fragestellungen und Themen ist es das intensive Einwirken dieser Räume auf das leibliche Empfinden ihrer Besucher, das Sasha Waltz in ihrem «Dialoge-Projekt» aufzeigt. Sie unternimmt den Versuch, das intensive Einwirken dieser Räume auf den Körper tänzerisch herauszuarbeiten. Die ihnen eingeschriebene Geschichte und das kollektive Gedächtnis prägen den Tanz. Die sich während der Arbeit in diesen fordernden Räumen ergebende Sicht auf den eigenen Körper ist Gegenstand dieser In-situ-Performance, welche deren intensive Wirkung auf den Körper in eine choreografische Form überführt.

«Ich habe versucht, mich dem Gebäude [des Jüdischen Museums] so streng wie möglich anzunähern. Es ist eigentlich eine Auseinandersetzung mit Architektur und Körper, aber dadurch, dass so viel Geschichte und Energie in diesem Gebäude gebündelt ist, was man auch extrem gespürt hat, während man hier gearbeitet hat, wurde es auch gleichzeitig eine intensive Auseinandersetzung mit dem Inhalt. Es wurde also eine Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit; sowohl mit der jüdischen als auch mit der deutschen Vergangenheit [...]. Das war wirklich eine Gratwanderung und es war für mich auch sehr schwierig. Aber diese Annäherung lief tatsächlich über die Form. Was ich dabei begriffen habe und was auch «Körper» dann stark beeinflusst hat, ist, dass sobald ein Körper auf der Bühne steht – in Beziehung zu einem anderen Körper oder zum

13 Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 17 ff.

Raum –, dann erzählt er etwas und für mich ist das dann nicht mehr abstrakt, sondern es wird sofort konkret: Jeder hat seine eigene Geschichte im Kopf und in diesem Gebäude, im Jüdischen Museum, ist das noch einmal extrem potenziert, weil unsere jeweilige persönliche Geschichte und unsere allgemeine Geschichte, die wir aus meiner Sicht wie Spuren in unserem Körper oder unserem Gedächtnis haben, hier materialisiert ist.»¹⁴

Die Unmittelbarkeit des körperlichen Einwirkens dieser Räume auf die Tänzer findet eine Entsprechung in einem choreografischen und tänzerischen Umgang mit dem Körper an sich, ohne dass dieser für etwas eintreten müsste, das über den Körper selbst hinaus weist. Neben dem intensiven Einwirken der Architektur auf den Körper, welches das Jüdische Museum maßgeblich prägt, sind es insbesondere spezifische konkret räumliche Situationen sowie bauliche Elemente, Materialität und Ausdruck der Architektur, welche einen Transfer in die Bühnenstücke der «Körper-Trilogie» erfahren. Sasha Waltz beschreibt diesen Übersetzungsprozess aus der spezifischen Architektur in die Neutralität des Bühnenraumes im Interview:

«Der Keil, den man hier [im Jüdischen Museum] im Inneren der Voids, in den leeren Räumen, hat, ist [in die Schaubühne] hinübergerettet. Aber gleichzeitig ist es in der Bühnensituation natürlich eine extreme Vereinfachung dieser Form. Aber es gibt doch erstaunlicherweise recht viele Parallelen: beispielsweise der Beton, der so präsent ist in der Schaubühne, in seiner Massivität und dieser fast religiösen Kraft. Dieses Gefühl der Kathedrale, das man hier in dem langen Void, in dem langen Gang, hat, das findet interessanterweise jetzt in einem Halbrund statt, auch wenn es aus der [gerichteten] Achse heraus entstanden ist; aber trotzdem habe ich die gleiche Emotion wie dort, wo es herkommt und entstanden ist.»¹⁵

14 Waltz, Sasha: 2002, Transkription: Katharina Voigt.

15 Ebd.



Sasha Waltz & Guests: «Körper», 2000.

Foto: Bernd Uhlig

Körper und Raum

Das Verhältnis des Körpers zum Raum zeigt sich in «Körper» auf unterschiedliche Weise. Neben der Räumlichkeit des eigenen Körpers in Bezug auf seine Reichweite, seine Grenze und seine Ausdehnung wird der Raum zwischen den Körpern der Tänzerinnen und Tänzer thematisiert. Nähe und Distanz werden immer wieder neu ausartiert. Auf engstem Raum, eingeschlossen in die Enge der Vitrine verschmelzen die einzelnen Körper zu einem vielgliedrigen, bewegten Organismus, verschlingen und verschränken sich miteinander, bis sich die Einzelnen wieder aus der gemeinsamen Bewegung herauslösen und die Vitrine sich langsam leert. Den Kontrapunkt zu diesem eingeschlossenen, engen Zwischenraum bildet die Weite des Bühnenraums der Schaubühne. In Relation zu dieser schieren Größe des Raumes werden die Körper einmal mehr auf sich selbst zurückgeworfen. In der Totalen der Bühnensicht erscheint der menschliche Maßstab klein und tritt hinter der überwältigenden Höhe des Raumes zurück. Erst der aktive Impetus des Tanzes verleiht den Tänzerinnen und Tänzern eine Präsenz und Kraft, die es mit der überdimensionierten Größe der Architektur aufnehmen kann. Die Körper stehen insofern in unmittelbarer Relation zur Dimension des Bühnenraumes, als dass sie diesen fortwährend durchmessen, zu der eigenen Körperdimension ins Verhältnis setzen und darin sich stetig wandelnde flüchtige Bewegungsräume aufspannen.

«[...] «Körper» fragt auf einzigartige Weise nach dem Verhältnis von Körper und Raum. Wie mit einem Echolot scheinen die nackten Betonwände der gewaltigen Schaubühnen-Apsis durchmessen, scheint nach unsichtbaren Grenzen gesucht zu werden, nach Raumschichtungen, nach Möglichkeiten, wie sich die Körper der Tänzer in diesem Raum definieren und orientieren können».¹⁶

¹⁶ Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 58.



Sasha Waltz & Guests: «Körper», 2000.

Foto: Bernd Uhlig

Immaterialität des Körpers

Gegenüber der sachlichen Betrachtung und Untersuchung des Körpers steht seine immaterielle Verfasstheit. Es handelt sich eben nicht nur um den physischen, vorhandenen und gegebenen Körper in seiner Materie, sondern das Immaterielle des Körpers wird thematisch in die Auseinandersetzung des Stückes eingeschlossen. Damit zeigt «Körper», dass unsere Körper mehr sind als die Materie, die als Leichnam bleibt, da bestimmte Aspekte des Immateriellen – eine bestimmte Präsenz, ein eigener Ausdruck oder Gestus, die Bewegung, die Stimme, die Sprache oder ein Blick – Teil dessen sind, was den lebendigen Körper in seiner Agilität und Lebendigkeit ausmacht. «Ein Körper ist immateriell. Eine Zeichnung, ein Umriss, eine Idee.»¹⁷ Das Immaterielle des Körpers findet eine Übertragung in seine zeichnerische Konturierung, in dem Visualisieren von Gedanken in geschriebenem Text oder in der Flüchtigkeit der Bewegung. Außerdem zeigt sich in der Präsenz, dem Ausdruck und der körperlichen Beherrschung der Tänzerinnen und Tänzer, in ihrem Atmen, der Bewegung und Spannung ihrer Körper die Immaterialität ihrer Lebendigkeit, welche die Materie ihrer Physis beseelt und sie darin grundlegend von einem Leichnam unterscheiden – selbst dann, wenn sie reglos, erschlaft oder erstarrt sind.

Beschaffenheit des Körpers

«Körper» handelt vom Material des Körpers und sucht einen Blick, der von der Sexualität und dem Begehren abstrahiert, auf den bloßen Menschen: entblößt nicht nur von Kleidung, sondern auch von historischen und sozialen Bedingungen. Seine Form, seine Begrenzung, sein Verhältnis zum Raum, sein Wasseranteil, seine Organe, seine Knochen, seine Reichweite: All das gibt Anlass zu bildhaften Untersuchungen, aus denen

17 Nancy, Jean-Luc: 2017, S. 8. (frz. Orig. 2000).

sich tänzerisch sowohl für den Einzelnen wie für das Ensemble ständig etwas Neues erschließt.»¹⁸

Damit wird der einzelne, eigene Körper ebenso beachtet wie sein In-Bezug-Treten mit anderen oder dem umgebenden Raum. Die Form und Gestalt des Körpers selbst wird auf unterschiedliche Weise thematisiert. Die Flexibilität und Dehnbarkeit der Haut wird angesprochen, die Haut als äußere Hülle des nackten Körpers wird gezeigt, gedehnt, gegriffen oder gezogen. Mitunter wird der Körper verhüllt, sodass der Körperraum in das Zentrum der Betrachtung rückt. Der Eigenraum im Körperinneren wird thematisiert, das körperliche Raumgeben für Organe, Muskeln, Sehnen, Bänder und Knochen, sein Aufnehmen von Luft, Flüssigkeit und seine Raumhaltigkeit werden aufgezeigt, aber auch der Körperraum, welcher sich aus dem Raumgreifen der Extremitäten ergibt, wird durch Kostüm und Kleidung verstärkt: Mal ist es eine mit transparenter Gaze umhüllte Kubatur, welche die Reichweite des Körpers volumetrisch umformt, mal sind es Kleider und Gewänder, welche den Winkel von Armen und Beinen oder den Radius einer Drehung verdeutlichen. Über den leiblichen Aspekt der Haut hinaus wird die Begrenzung des Körpers anhand seiner Ausdehnung, Abmessung und Konturierung nachvollzogen. Die Körper der Tänzerinnen und Tänzer werden zeichnerisch umfahren, sodass sich der Umriss ihrer äußeren Kontur auf der Wand des «Keils» abzeichnet. Die Geometrie des Körpers wird untersucht, indem von seiner Länge Maß genommen wird. Der Körper wird dabei zu einem starren Gegenstand, der bemessen und in seinen Maßen erfasst wird. Diese Szene ist insofern eindrücklich, als dass sie den Unterschied zwischen einem in Anspannung erstarrten lebenden Körper und der monströsen Präsenz eines starren Leichnams deutlich werden lässt: Die Tänzerinnen und Tänzer, von deren Körpern Maß genommen werden soll, scheinen ihren Körper einer Gruppe von sie haltenden, messenden und gegen den Hintergrund der Maßwand positionierenden Tänzerinnen und Tänzern zu übergeben. Doch bei aller Manipulation, allem Rationalisieren des Körpers im Zahlen- und Maßsystem abstrakter Größen, bleibt den Körpern, an denen Maß genommen wird, ihre Präsenz eigen, die eine Objektivierung verhindert. Mit der Aktivierung des Körpers im Anspannen der Muskeln und der vollständigen Selbstbeherrschung des Körpers hin zur starren Spannung wird in außergewöhnlichem Maße die Körperbeherrschung der Tanzenden deutlich. Im Hinblick auf die Frage nach einer Körperlichkeit am Lebensende lässt sich dieser Szene in besonderer Weise entnehmen, wie bedeutend Eigenheit, Selbstbeherrschung und individuelle körperliche Präsenz sind, wenn es darum geht, die Lebendigkeit und die verkörperte Präsenz eines Menschen möglichst intensiv zu wahren. Wenngleich diese Körper von den anderen Tänzerinnen und Tänzern in hohem Maß manipuliert, bewegt und positioniert werden – was ohne Weiteres als Fremdbestimmung zu lesen wäre – kommt ihnen mit der Selbstbeherrschung der offensichtlichen Anspannung des Körpers eine Dimension der Selbstbestimmung zu, welche gegenüber der Fremdbestimmung dominiert und die Eigenheit der Körper bewahrt.

Neben den offensichtlichen Formen, Grenzen und Relationen des Körpers werden in «Körper» auch die innerlichen Aspekte der Körperlichkeit thematisiert. Der Wasseranteil des Körpers wird in medizinischer, wissenschaftlicher und neutralisierender Manier aufgezeigt. Die Organe des Körpers werden thematisiert und neben deren

18 Müller, Katrin Bettina, in: Sasha Waltz: 2002.

funktionaler Wichtigkeit für den Körper wird deren nomineller und ökonomischer Wert im Fall von Organspenden und Transplantationen angesprochen. Die knöcherne Starre des Skeletts findet eine sinnbildliche Übertragung in Keramik und Porzellan. Unzählige Teller fügen sich gestapelt zu einer Wirbelsäule, deren Bersten und Sprengen den ihr zugewiesenen Körper zu Verrenkung und Torsion zwingt. Das «Material des Körpers»,¹⁹ das Sasha Waltz als Gegenstand des Stückes beschreibt, umfasst die Materie des Körpers, seine Muskeln, Fasern, Sehnen und Bänder sowie Organe und Skelett. Anders als in der vorbeschriebenen Szene zeigt sich die Physis der Körperlichkeit in einer Sequenz wechselnder Trios und Duette: Der Körper in seiner Materialität, seinem Gewicht, seiner Trägheit, seiner Fliehkraft und seiner Widerständigkeit rückt in den Fokus der Betrachtung. Körper fallen oder kippen gegeneinander, stürzen zu Boden, werden erfasst und gefangen. Die Körper geraten aus dem Gleichgewicht, verlassen die Aufrechte der Vertikalen und stürzen zu Boden. Die Wucht des Falls, die Schwere des Eigengewichts des Körpers, die Kraft, mit der sich Körper gegen Körper stemmen, und der Widerstand, mit dem der Dynamik eines Falls, eines Sturzes oder eines Sprungs Einhalt geboten wird, zeugen von einer extrem materiellen und physischen Körperlichkeit. Die Präsenz der Tänzerinnen und Tänzer, ihr Fokus und Ausdruck treten hinter der Dynamik dieser Bewegungsprozesse zurück. Die Personen – im etymologischen Sinne von «persona» als Maske und Gesicht – treten in den Hintergrund, was bleibt, sind die reinen Körper in all ihrer materiellen Anwesenheit, der Kraft und Wucht ihrer Bewegung und dem Gewicht ihrer Physis.

Die Bewegungen erscheinen als eine prozedurale Impuls- und Reaktionsfolge, welche die einzelnen Körper zu einer Gemeinschaft prozessualer Abläufe verkettet. Die Körper werden insofern neutralisiert, als dass zwar die Individualität ihrer Physis gewahrt und die Eigenheit ihrer Bewegung in die Bewegungsprozesse der Gemeinschaft eingebunden werden, doch die Besonderheit des Einzelnen tritt hinter der Universalität körperlicher Verfasstheit, Beschaffenheit und Materie in den Hintergrund. Hierin klingen Aspekte des gewaltsamen Umgangs mit dem eigenen und dem anderen Körper, des Überschreitens körperlicher Grenzen und des groben physischen Einwirkens auf den Körper an. Der Körper erscheint als von der Person des verkörperten Menschen verschieden und entfremdet. Dieser Prozess des Fremdwerdens wird insbesondere in phänomenologischen Perspektiven zu Krankheit, Sterben und Tod thematisiert und als ein Indiz der physischen, psychischen oder psychosomatischen Versehrtheit des Körpers besprochen.

Die Überthemen von «Body-Systems», «Körper und Raum» sowie «Körper und Medizin» zeigen gewissermaßen den Status quo des Körpers auf, verhandeln gegenwärtige Körperbilder, das Verkörpern bestimmter Ideale und das Wissen über den Körper. Darin wechselt die Perspektive zwischen der individuellen Exploration des (eigenen) Körpers, einem In-Relation-Setzen des Körpers zu anderen Körpern sowie dem neutralisierenden, teilweise objektivierenden Blick der Medizin auf den Körper. Hier wird Inneres nach außen gekehrt, Organe werden sichtbar gemacht, Wasseranteil und Blutkreislauf werden thematisiert und der Körper wird zu der bergenden Räumlichkeit innerlicher Prozesse, während sich die Körper in anderen Szenen zu einem übergeordneten Gesamtorganismus des Ensembles zusammenschließen, in welchem jeder einzelne Körper eher eine Zelle oder ein Körperteil zu substituieren scheint. Die

19 Waltz, Sasha: 2002, Transkription: Katharina Voigt.

dem Thema von «Körper und Geschichte» zugehörigen Szenen stehen in intensivem Zusammenhang mit dem «Dialoge-Projekt» im Jüdischen Museum. Sie thematisieren den Körper als Leichnam und seine physische Beschaffenheit als Material. Die Körper schichten sich übereinander, bilden Wände, belegen Flächen, türmen sich übereinander zu «Body Mountains», zu Körper- oder Leichenbergen. Die Grenze zwischen der Materialität des Körpers und seiner Ähnlichkeit mit dem Leichnam wird hier brüchig. Die tiefe Verankerung der Fotografien und Bilder aus den Konzentrationslagern der NS-Diktatur im kollektiven Gedächtnis lässt einen nicht umhin, mit den liegenden, lagernden und aufeinandergeschichteten Körpern das monströse Grauen aufgetürmter Leichenberge zu assoziieren. Bemerkenswert ist, dass selbst hier die Grenzen zwischen den Schreckensbildern der Geschichte und neuen Assoziationen die sich aus dem Aufeinanderlagern lebendiger, agiler Körper ergeben, fließend sind: Wenn sich die auf der Seite liegenden, mit verschränkten Armen und angezogenen Beinen zusammengekauerten Körper passgenau übereinander legen, sodass sich die Formen ihrer Körper zu einem lückenlosen Gefüge aneinanderschmiegen, rufen sie Assoziationen, mit einer Wand oder einem fugenlosen Mauerwerksverband hervor. Rückgrat an Rückgrat fügen sich die einzelnen Körper zu einer gemeinschaftlichen Einheit, einem Kollektiv der angespannten und aktivierten Körper, das den Eindruck von Stärke, Kraft und Wehrhaftigkeit erweckt. Eine Lesart, die nur für einen kurzen Moment währt, bevor sie wieder den schockierenden assoziierten Bildern des Holocausts weicht.

Das Biografische, im etymologischen Wortsinn des *bios graphien*, als Be- oder Umschreiben des Lebens, nimmt jedoch nicht nur Bezug auf die in das Jüdische Museum eingeschriebenen Biografien der im Holocaust ermordeten und der überlebenden Juden, sondern betrifft ebenso die Gegenwartsbiografien der Tänzerinnen und Tänzer: Es sind ganz alltägliche Berichte über das Leben des Körpers – das Gespür für den Körper, die Empfindung einzelner Körperteile oder die Prozesse des Körpers werden beschrieben. Es sind kurze Sprechtheatersequenzen, in denen einzelne Ensemblemitglieder ihre leibliche Erfahrung beschreiben, wobei dem Gesagten gestisch andere Körperteile zugewiesen werden, sodass sich eine nicht zwingend sinnfällige Übersetzung zwischen Bedeutung und Ausdruck ergibt. Das Gesagte wird lediglich von der Gruppe des Ensembles mit einem unmittelbaren gestischen Aufzeigen des Benannten begleitet.

Es ist bemerkenswert, dass das Stück entgegen aller Nacktheit jedweder erotischen oder sexuellen Konnotation entbehrt. Das Begehren und die Begehrlichkeit des Körpers wird – zugunsten eines offenen, unvoreingenommenen Blicks auf den Körper – per se ausgespart. Dazu formuliert Sasha Waltz im Interview:

«Ich habe den Versuch unternommen, ein Betrachten des Körpers – auch des nackten Körpers – ohne sexuelle Verbindungen oder Assoziationen zu ermöglichen. Ich habe tatsächlich die Sexualität total ausgeklammert, weil ich glaube, dass wir [...] wenn wir einen nackten Körper sehen, gibt es sofort [eine Unterscheidung in] Subjekt und Objekt. Das gilt besonders für den weiblichen nackten Körper. Beim männlichen nackten Körper ist das etwas anderes. Ich wollte, dass die Körper gewissermaßen neutralisiert werden – auch wenn das insofern absurd ist, als dass das gegenwärtig besonders in

Wissenschaft und Medizin passiert. Aber ich wollte das nicht als etwas Negatives anführen, sondern ich wollte eine sachliche Betrachtung des Körpers.»²⁰

Und doch ergibt sich aus dieser Neutralität eine Betrachtung, welche unmittelbare Rückschlüsse auf die wissenschaftliche oder medizinische Perspektive der analytischen Untersuchung des Körpers zulässt:

«Die bloßen Körper sind bei Waltz Studienobjekte, anhand derer sie Organe und Anatomie sowie die Wege von Blutbahnen und Nervensystem unter die Lupe nimmt.»²¹

Mit suchendem, beobachtendem Blick erforscht sie diese Körper, ihre unterschiedlichen Aspekte und Seinszustände: ein Vorgehen, das an die ebenfalls im Jahr 2000 verfassten «58 Indizien über den Körper» von Jean-Luc Nancy erinnert. Auch Nancy beschreibt das Eingebundensein des Einzelnen in ein übergeordnetes Gefüge der Körperlichkeit. Dabei schließt der Mensch als Corpus eine Vielzahl von Körpern ein und ist selbst Teil eines übergeordneten Gesamtkorpus:

«Ein Körper ist lang, breit, hoch und tief: all dies in mehr oder weniger großem Maße. Ein Körper ist ausgedehnt. Er berührt mit jeder Seite andere Körper. Ein Körper ist korpulent, selbst wenn er mager ist.»²²

Ein jeder Körper ist ein Corpus und darin anderen Körpern gleich, wenngleich sich im Einzelnen dann unzählige Eigenheiten, Andersartigkeiten und Unterschiede offenbaren. Ein jeder Körper schließt als Corpus eine Vielzahl von Körpern in sich ein. Ein jeder Körper fungiert selbst als Teil eines übergeordneten, größeren Ganzen der Gemeinschaft oder Gesellschaft, in die er eingebunden ist. Dies ist der gemeinsame Nenner aller Körper in diesem Tanzstück, ausgehend von dieser universellen Betrachtung der Körperlichkeit werden dann unterschiedliche Aspekte, Indizien und Eigenschaften der Einzelnen aufgezeigt. Darin liegt ein Potenzial des Stückes als anregende künstlerische Position für ein Nachdenken über Sterbeorte: «Körper» behandelt die Individualität der Körperlichkeit des Einzelnen ebenso wie die Universalität bestimmter Aspekte leiblicher Erfahrung, verkörperter Empfindung und der körperbasierten Wirkung architektonischer Räume. Indem die Unterschiede aufgezeigt und universelle Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden, bietet das Stück Anlass, über Eigenheit und Übereinstimmung, Individualität und Gemeinschaft vor dem Hintergrund von Embodiment und Verkörperungsphilosophie nachzudenken und somit die körperbasierte und leibliche Perspektive auf den Körper im Zustand von Versehrtheit und Fürsorgebedürftigkeit, für die Architektur und das Leben in der Gemeinschaft sowie den Rückzug in die Individualität der Privaträume zu eröffnen.

20 Waltz, Sasha: 2002, Transkription: Katharina Voigt.

21 Hergt, Kerstin, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Kultur, 05.04.2018.

22 Nancy, Jean-Luc: 2017, S. 8. (frz. Orig. 2000).



*Hofesh Shechter Company: «Grand Finale», 2017.
Foto: Rahi Rezvani*