



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Michael Custodis, „Begrenzung der künstlerischen Mittel als Dialog von Musik und Tanz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie* Dido & Aeneas, Berlin 2006.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/aufsaeetze/custodis.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/>

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Begrenzung der künstlerischen Mittel als Dialog von Musik und Tanz

Michael Custodis
micus@zedat.fu-berlin.de

[1] „Manchmal ist weniger mehr“ – diese sehr pragmatische Redewendung beschreibt recht gut einen ersten, flüchtigen Eindruck von Attilio Cremonesis und Sasha Waltz' Umsetzung der Purcell-Oper. Eine dramaturgische Disposition der künstlerischen Ausdrucksmittel ist bei der Inszenierung einer Oper ein üblicher und unabdingbarer Schritt, um ein in sich sehr komplexes, hybrides Konstrukt unterschiedlicher ästhetischer Felder zu einem Gesamtkonzept zusammenzubringen und dieses – in der Überführung abstrakter Planungen in praktikable Lösungen – mit vielen Menschen auf und hinter der Bühne zu verwirklichen. Aber abgesehen von solchen Notwendigkeiten des alltäglichen Operngeschäfts fällt bei der als Gegenstand gewählten Produktion von *Dido & Aeneas* auf, dass in besonderer Weise ästhetische Entscheidungen getroffen wurden, die die Musik und alle Formen von Bewegung auf der Bühne betreffen. Die Wirkung dieser Inszenierung zielt durch die Verschmelzung einzelner Gattungselemente auf eine Überfülle an Eindrücken,¹ und die Wirkungsmacht der Eindrücke zehrt vornehmlich von der vorab getroffenen Begrenzung der Mittel. Diese zunächst widersprüchlich erscheinende Konstellation einer Beschränkung, durch die eine Erweiterung des Ausdrucks erst möglich wird, soll im folgenden Thema sein.²

¹ Vgl. die zahlreichen Konnotationen von Überfülle in den Texten von Robert Sollich und Christiane Voss in dieser Publikation.

² Wie Martin Vöhler in seinem Beitrag „Operninszenierung als Choreographie: *Dido & Aeneas* von Sasha Waltz“ sowie Antje Wessels in ihrem Text „Distanzierte Emotionen – Vergilrezeption in Sasha Waltz' Inszenierung von Purcells *Dido and Aeneas*“ – beide in dieser Publikation – mit

[2] Ein solcher Gedanke erschließt sich unmittelbar, wenn man die prinzipielle Funktion von Grenzen zur Markierung und Regelung von normativen Bereichen versteht. Begrenzungen signalisieren einen Bereich, der etwas umschließt und zusammenhält sowie gegen äußere Einflüsse abschirmt. Die dabei implizierten Konnotationen („äußere Einflüsse“, „umschließen“, „Zusammenhalt“) werden in ihrer Werthaftigkeit höchst unterschiedlich gewichtet, abhängig vor allem vom Grad der Freiwilligkeit und der Durchlässigkeit, die mit diesen Grenzen verknüpft sind. So können Grenzen militärisch gesicherte, politische Demarkationslinien mit Gefahrenpotenzial anzeigen, sie können als Beschneidungen von freien Entscheidungs- und Handlungsspielräumen zum Gefängnis werden oder – im positiven Sinn etwa bei konsensgetragenen Regeln im Sport – normativen Steuerungen spielerischer Auseinandersetzungen überhaupt erst einen Rahmen geben.

[3] Im Bereich der Musik vermögen Begrenzungen im Sinn von Strukturierungen und kompositorischen Entscheidungen vor allem Sicherheit und Orientierung geben, indem sie ein unüberschaubares Feld von Möglichkeiten erfassen. So wurden die Grenzen der Musik im 20. Jahrhundert in alle Richtungen ausgelotet, in die Weite von Tierstimmen und Alltagsgeräuschen sowie in die Tiefe der Akustik zwischen Rauschen (als Verwendung aller Frequenzen), Stille und der mikroskopischen Manipulation akustischer Wellenformen mithilfe der elektroakustischen Musik. Die kompositorische Organisation von musikalischen Ereignissen bedingt notwendigerweise eine Fülle von Beschränkungen, da eine Entscheidung für eine bestimmte Instrumentenkonstellation, eine Klangfarbe, einen Rhythmus usw. zugleich immer eine Entscheidung gegen viele andere Optionen ist und sein muss, um die ausgewählten Elemente aus der Zufälligkeit des akustischen Alltags heraustreten und als sinnhaften musikalischen Gegenstand erkennbar werden zu lassen. Überträgt man diese kurzen, überblickshaften Überlegungen auf den Gegenstand Purcell-Inszenierung von Sasha Waltz, so ergeben sich daraus Fragen, wie erstens Begrenzungen bezüglich Musik und Tanz vorgenommen wurden sowie zweitens, welche Wirkung hierdurch erzielt wurde und welche Möglichkeiten sich gerade durch die Konzentration auf ausgewählte Mittel auf einer Opernbühne eröffneten.

Begrenzung der Mittel

[4] So wie auf der von Thomas Schenk und Sasha Waltz gestalteten Bühne kaum Requisiten Verwendung fanden und alle Kulissen auf das Nötigste reduziert waren, um die maximale Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die handelnden Personen zu lenken, ist auch der Klangapparat des Orchesters nach Erkenntnissen der historischen Aufführungspraxis auf historische Saiteninstrumente und einen Percussionisten beschränkt. Unter Verzicht auf Holz- oder Blechbläser, die bei Instrumentationen der Oper besonders im 19. und frühen 20. Jahrhundert gerne hinzugenommen wurden, entfaltet sich der Klang in allen Facetten der Klangfarbe der Saiteninstrumente, von gezupften Saiten (Lauten, Gitarren und Cembalo) bis zu gestrichenen (Violinenfamilie mit Gamben), was der Oper – in Verbindung mit der gesprochenen und gesungenen Sprache auf der Bühne – ein einheitliches, in sich aber sehr differenziertes Klangbild verleiht.

unterschiedlichen Blickwinkeln hervorheben, ist Tates Libretto schon eine Verknappung des antiken Mythos, so dass Waltz' Bearbeitung in sich bereits eine Fülle von Begrenzungen birgt.

[5] Der wesentliche visuelle Eindruck entsteht im Verlauf der Oper, wenn sich herausstellt, dass auf mögliche Passagen von Spielhandlungen verzichtet und alle szenischen Elemente auf der Bühne einer tänzerischen Bewegungschoreographie unterworfen wurden. Versteht man Tanz bei Waltz als breit angelegte, alle Bewegungsformen auf einer Bühne einschließende Ästhetik, so war es eine nahe-liegende und weitreichende Entscheidung, alle Bühnenakteure in dieses Konzept einzubinden; häufig nahmen etwa Choristen bis ins 20. Jahrhundert hinein Rollen ein, die stärker der musikalischen als der dramatischen Ebene zugerechnet wurden, relativ statisch am Bühnenrand die Handlung musikalisch begleiteten, in das szenische Geschehen aber nur selten eingriffen. In dieser Inszenierung wurde auf solche Unterscheidungen von Kollektiven und Individualisten aber verzichtet, alle Choristen, Tänzer und Solisten sind Teil der einstudierten Bewegungsabläufe. In ähnlicher Weise, wie der Orchesterklang durch die Beschränkung auf Chordophone nach außen relativ homogen erscheint und zugleich innerhalb der Charakteristika schwingender Saiten sehr heterogen und nuanciert eingesetzt wird, bilden auch die angewandten Formen von tänzerischer Bewegung eine formale Begrenzung möglichen Agierens auf der Bühne, was zugleich an vielen Stellen der Inszenierung zu einem überraschenden und sehr genau ausgestalteten Variantenreichtum führt.

[6] Die Spannweite der Aktionen reicht von Tutti- bis zu Solopassagen und ist im Dialog zwischen Musik und Tanz auf Parallelitäten und Gegensätze hin konzipiert. Die deutlichsten Gegensätze sind zum einen Momente von musikalischer Stille bei tänzerischen Soloeinlagen, wobei der Eindruck der Stille durch die Tanzgeräusche unterlaufen wird und damit eine historische Brücke zwischen Purcells Musik und klangästhetischen Konzepten der neuen Musik geschlagen wird – dies ist eine der Schnittstellen zwischen der Begrenzung der Mittel und der Entgrenzung der künstlerischen Sphären und Epochen. Zum anderen bezieht gerade der Anfang des Abends mit dem eröffnenden Orchestertutti und einem auf einem Podest inszenierten Wasserballett³ seine Atmosphäre aus den nachfolgenden stillen Momenten, wenn Musik und Bewegung eigene Wege gehen, bis sie über einzelne Szenen wieder bewusst miteinander kommunizieren. Ein solcher Augenblick der Interaktion entsteht beispielweise, wenn sich der erste Geiger während eines Solos aus dem Orchestergraben auf die Bühne begibt und dort zum Tanz aufspielt. Dies erinnert an eine der uralten Aufgaben von Musik zur Begleitung von Festlichkeiten und Tanzvergnügungen. Zugleich wird dabei für einen Moment auch die Trennung zwischen oben und unten – zwischen Bühne und Orchestergraben, zwischen Tanz und Musik – aufgehoben, um daran zu erinnern, dass beide Elemente von einer gemeinsamen Geschichte zehren, an die sich mit musikalisch stummen Tanzpassagen und Musik vor leerer Bühne eindrucksvoll anknüpfen lässt.

Wirkung

[7] Dies leitet über zu einigen Bemerkungen zur Wirkung des Dialogs zwischen Musik und Tanz. An einigen Stellen mit besonders bewegter Musik (optisch verstanden als Bewegung der Streicherbögen, im übertragenen Sinn als aktionsreiche musikalische Strukturen mit prägnanter Rhythmik) visualisiert eine Tänzergruppe gestisch den akustischen Eindruck und schafft dabei eine spielerische und zugleich einprägsame Verbindung zwischen Elementen der Oper, die üblicherweise in loserer Beziehung stehen, eher selten nimmt in anderen Produktio-

³ Vgl. hierzu Kirsten Maars Ausführungen in dieser Publikation.

nen die Spielhandlung der Bühne mit Bewegungen Bezug auf die zeitgleich erklingende Musik.

[8] Die Konzeption der Inszenierung, einen klar gesetzten Rahmen mit vorgegebenen, aufeinander abgestimmten Mitteln auszuloten, läuft freilich nicht als strenges Uhrwerk ab, bei dem sich die ausführenden Künstler – im Stile etwa eines seriellen Klavierstücks – den übergeordneten Regeln zu unterwerfen und bestmöglich anzunähern haben, was vermutlich eine hohe Sterilität der Aus- und Aufführung zur Folge hätte. Im Gegenteil wurde eine solche Schwierigkeit ver selbständiger Regelhaftigkeit bei der gesehenen Inszenierung durch genau platzierte Ausnahmen gleichfalls begrenzt, indem die eingesetzten Klänge von Instrumenten und Stimmen an pointierten Stellen zu Beginn, im Mittelteil und am Ende der Vorstellung durch akustische Elemente ergänzt wurden, die erst lange nach Purcells Zeit zum Handwerkszeug von Komponisten hinzukamen und bis dahin dem außerkünstlerischen Bereich der Natur zugerechnet wurden: Wasser, Vogelstimmen und Feuer.⁴ Noch deutlicher als die Bewegungen der Tänzer zu Beginn der Oper im Wasser wirkt dabei das Ende des Abends, wenn die von einer einsamen Figur auf der sich verdunkelnden Bühne zurückgelassenen Ölkerzen ausbrennen und im Flackern ihrer Flammen den Abend mit leisem Knacken und Knistern hör- und sichtbar beschließen.

[9] Gerade hierbei zeigt sich, wie wirkungsvoll und durchdacht sich die ganz auf eine Modernität der Bewegungsabläufe abgestellte Inszenierung von Sasha Waltz mit der Einrichtung der Musik durch Attilio Cremonesi ergänzt, indem die Mittel zeitgenössischen Tanztheaters mit jenen einer Oper aus einer Zeit vor dem Kanon heute üblicher Repertoirestücke in Spannung gesetzt werden. Ein Ergebnis dieser Kombination war sicherlich, dass die strategische und dramaturgische Eingrenzung auf musikalische und choreographische Schwerpunkte von denselben Regeln geleitet wurde, was allen Teilen der komplexen Opernproduktion einen gemeinsamen Rahmen gab. Es wurden eben keine der eingespielten, üblichen Rollenmuster von Sängern und Choristen übernommen, sondern alle auf der Bühne Aktiven agierten gemeinsam aus einem Kollektiv heraus mit unterschiedlichen Spezialisierungen als tanzender Chor, als sprechendes Ballett, als in die Gruppe der Bühnenakteure eintauchender Solist usw.

[10] Gerade durch die Strenge der Inszenierung erspielte sich das Ensemble aus Musikern und Tänzern einen gemeinsamen Freiraum, der sichtbar wurde als Chance, überkommene Gattungs- und Disziplinengrenzen durch eigene Regeln zu ersetzen im Dienste eines wohlkalkulierten Gesamteindrucks. Der Ausgangspunkt einer nur fragmentarisch überlieferten Oper, von der außer dem Datum ihrer Erstaufführung 1689 in London kaum Informationen zur Entstehung beschrieben sind, war gut gewählt für eine Inszenierung, die ihre Kraft auch aus den gemeinsamen Wurzeln von Musik und Tanz zog, um aber vor allem die Kontraste der beiden künstlerischen Gattungen zu nutzen und diese ästhetisch erfahrbar zu machen.

⁴ Dass die von Waltz eingesetzten Mittel und ihr Umgang mit der Textvorlage auch anders denn unter der Leitlinie von Begrenzung interpretiert werden können, lässt sich bei z.B. Vöhler verfolgen: „Diesem so ausgeprägten Profil arbeitet Sasha Waltz mit ihrer Inszenierung entgegen: Sie setzt nicht auf Kürze, sondern auf Opulenz und Amplifikation.“ sowie „Aber nicht nur die frei hinzugefügten Stücke sorgen für die von Sasha Waltz angekündigten Ergänzungen. Erweiterungen, Verdoppelungseffekte und Kontrafakturen charakterisieren das gesamte Vorhaben.“ Zu den vielfältigen Assoziationen von Wasser in dieser Inszenierung vgl. die Texte von Kirsten Maar und Stefanie Rentsch in dieser Publikation.