



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Martin Vöhler, „Operninszenierung als Choreographie: *Dido & Aeneas* von Sasha Waltz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie Dido & Aeneas*, Berlin 2006.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

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

Operninszenierung als Choreographie: *Dido & Aeneas* von Sasha Waltz

Martin Vöhler

Vohmart@zedat.fu-berlin.de

[1] Sasha Waltz versteht ihre Bearbeitung von *Dido & Aeneas* nicht als Opern-Inszenierung, sondern als Choreographie. In einem Interview beschreibt sie die Intention der Berliner Aufführung folgendermaßen:

Ich will nicht nur über die Sänger die Geschichte erzählen, sondern auch über die Bilder und Gesten, über die ganz eigene Sprache des Tanzes, die die Musik ergänzt. Es ist der Versuch, die verschiedenen Darstellungsebenen zu verschmelzen, ohne dass eine die andere dominiert.¹

[2] In ihrer Bearbeitung hält Sasha Waltz an dem alten Mythos von Dido und Aeneas fest, deutet ihn jedoch mit neuen Mitteln. Sie wählt, um ihn fortzuschreiben, „die ganz eigene Sprache des Tanzes“ und verleiht der alten Geschichte somit neue Akzente. In dem vorangestellten programmatischen Zitat fallen zwei Termini, die im folgenden näher untersucht werden sollen: ‚Ergänzung‘ und ‚Verschmelzung‘. Der Tanz solle die Musik nicht nur ergänzen, sondern auch mit ihr verschmelzen, ohne daß eines der Medien dominiere. Worin besteht die angekündigte ‚Ergänzung‘, gelingt die versuchte ‚Verschmelzung‘?

¹ Zitat aus dem Interview: „Liebe in Zeiten des Krieges. Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Caroline Emcke“, in: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2005, S. 6-11, hier: S. 6.

[3] Zur Beantwortung der ersten Frage bietet sich ein Blick auf die Vorlage an, von der Sasha Waltz ausgeht: auf das Libretto, das Nahum Tate (um 1652-1715) für Purcells Komposition² verfaßt hat. Das Libretto zeichnet sich durch die Tendenz aus, den epischen Stoff, den Vergil im vierten Buch der *Aeneis* entfaltet hatte,³ radikal zu verknappen und das Verhältnis der beiden Hauptfiguren auf wenige Motive und Handlungselemente zu verdichten. Der komplexe Mythos, den Vergil in epischer Breite erzählt, wird dramatisiert und entschieden reduziert. Nahum Tate konzentriert sich auf drei zentrale Elemente der Geschichte: Begegnung, Vereinigung und Katastrophe werden in einem eindringlichen Spannungsbogen verbunden. Die drei Elemente sind auf drei Akte verteilt, die jeweils von einer inneren Antithese bestimmt sind: Der Begegnung mit Aeneas steht das Zögern Didos entgegen, der Vereinigung beider die Trennung, der Selbstausslöschung Didos die Erinnerung.

[4] Die Entfaltung der Handlung beginnt und endet mit Auftritten Didos. Der Eingang steht im Zeichen der Unruhe. Der innere Konflikt Didos kommt im Gespräch mit Belinda zum Ausdruck. Die Vertraute legt der Königin nahe, den Zustand des Zögerns und Zweifels hinter sich zu lassen. Die Handlung beginnt mit der Aufforderung:

Shake the Cloud from off your Brow,
Fate your wishes does allow.
Empire growing,
Pleasures flowing,
Fortune smiles and so should you. (I.1)⁴

[5] Belinda gibt, unterstützt vom Chor, der aktuellen Situation eine höchst optimistische Deutung. Sie begreift die Verbindung von Dido und Aeneas als eine einzigartige, vom Schicksal („Fate“) gegebene Chance, die Macht und den Ruhm Trojas wiederzubeleben und auf Karthago zu übertragen. Die Heirat mit Aeneas sei „The greatest blessing Fate can give,/ Our Carthage to secure, and Troy revive.“ (I.1)

[6] Als Aeneas auftritt, um sie wirbt und ihr versichert: „Aeneas has no fate but you!“ (I.2) löst sich die Unentschiedenheit Didos. Amor hat den Sieg davongetragen, wie Belinda kommentierend bemerkt: „her Eyes/ Confess the Flame her Tongue Denies.“ (I.2)

[7] Die Hexen, die sich daraufhin, am Beginn des zweiten Akts, versammeln, nehmen das Motiv der Flamme auf, um es sogleich zu pervertieren. So verkündet die Anführerin, als sie ihre Schwestern versammelt, den einstigen Untergang Karthagos, der, historisch gesehen, in den Punischen Kriegen erfolgt. Dieser Untergang nimmt mit Didos Tod seinen Anfang:

² Zur Komposition Purcells vgl. den Beitrag von Michael Custodis in dieser Publikation, „Begrenzung der künstlerischen Mittel als Dialog von Musik und Tanz“. Wesentliche Anregungen verdanke ich Ellen T. Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford 1987, und Thomas Paulsen, „Henry Purcells Oper Dido und Aeneas“, in: Gerhard Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*, Trier 2000, S. 251-91.

³ Antje Wessels rekonstruiert in ihrem Beitrag „Distanzierte Emotionen – Vergilrezeption in Sasha Waltz' Inszenierung von Purcells *Dido and Aeneas*“ in dieser Publikation deutliche Spuren Vergils in der Arbeit von Sasha Waltz. Zu den Über-Setzungen, die die Geschichte Stoffes erfährt, vgl. den Beitrag von Stefanie Rentsch, „Fließende Über-Setzungen“, ebenfalls in dieser Publikation.

⁴ Wiedergabe des Textes nach: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, S. 48ff.

Wayward Sisters, you that fright
The lonely Traveller by Night
Who like dismal Ravens crying,
Beat the Windows of the Dying,
Appear! at my call, and share in the Fame
Of a Mischief shall make all Carthage flame.
Appear! (II.1)

[8] Mit dieser weltgeschichtlich bedeutsamen, weit über das Stück hinausreichenden Perspektive gewinnt der Mythos auch an historischer Tiefe. Die Hexen treten als Agentinnen des von den Göttern verfügbaren Schicksals auf. Sie wissen, daß Aeneas nach Italien zu gehen hat („is bound/ By Fate so seek Italian ground“, II.1). Die Liebenden geraten also in das gegenstrebige Spannungsfeld von „Earth and Heaven“ (III.1). Den Hexen bereitet die geplante Intervention ein besonderes Vergnügen:

Destruction's our delight,
delight our greatest Sorrow,
Elissa [sc. Dido] dyes to Night
and Carthage Flames to Morrow. (III.1)

[9] Der Plan wird sogleich umgesetzt: Noch am selben Tag soll Aeneas nach Italien aufbrechen. Im Lichte tragischer Ironie entwickelt sich das Geschehen: Zu Beginn des Jagdausflugs, in dem Dido und Aeneas zusammenfinden, singt Belinda ihre große Arie, in der sie die göttlichschöne Natur als Spiegel des vermeintlich bevorstehenden Glücks (dessen Zerstörung die Hexensversammlung soeben beschlossen hat) beschwört:

Thanks to these Lovesome Vales,
These Desert Hills and Dales,
So fair the Game, so rich the Sport,
Diana's self might to these Woods Resort. (II.2)

[10] Die Idylle des Jagdausflugs wird bedroht, als Dido bemerkt: „The Skies are clouded, hark! how thunder/ Rends the Mountain Oaks asunder.“ (II.2) Die höfische Gesellschaft wird vom hereinbrechenden Gewitter auseinandergetrieben. Unbemerkt von den Anderen erhält Aeneas den Befehl zur Abreise. Er nimmt ihn, ohne aufzubegehren, an: „Joves' commands shall be obey'd“. (II.2) Damit aber bricht er sein Versprechen Dido gegenüber: „Aeneas has no fate but you!“ (I.2)

[11] Die Konsequenz dieser Entscheidung wird im dritten Akt entfaltet: Dido stellt Aeneas zur Rede. Sein Schwanken zwischen Gehen und Bleiben wertet sie als Verrat ihrer Liebe. Sie weist sein Angebot, gegen den Willen der Götter zu bleiben, ab und entschließt sich, ihr Leben zu beenden. Sie versucht auf diese Weise ihr demütigendes Schicksal („Fate“, III.2) vergessen zu machen und die Erinnerung an ihren Namen zu bewahren. An seinem Ende kehrt das Stück zum Dialog der Frauen zurück, Dido wendet sich an Belinda:

Thy hand, Belinda, – darkness shades me,
On thy Bosom let me rest,
More I would, but Death invades me.
Death is now a welcome guest.
When I am laid in Earth,

may my Wrongs create
No trouble in thy Breast;
Remember me, but ah! forget my Fate. (III.2)

[12] Tate arbeitet in seinem Libretto, wie der Überblick verdeutlichen sollte, effizient mit den Mitteln der Kürze. Er verknüpft die Handlung auf wenige Personen, nutzt prägnante, leitmotivisch eingesetzte Bilder („clouds“, „flame“, „darkness“) und stellt die verschiedenen, miteinander konkurrierenden Deutungen des Schicksals (die Zukunftserwartung Belindas, Jupiters weltpolitische Pläne, die Destruktionslust der Hexen, den Opportunismus von Aeneas und die Unbedingtheit Didos) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Handlungsentwicklung zeichnet sich durch die doppelte Perspektive der Götter und Hexen einerseits und der Protagonisten andererseits aus. Das tiefe Glück, dessen Möglichkeit sich im Jagdausflug abzuzeichnen scheint, verkehrt sich zur Katastrophe. Die Ringkomposition von Eingangs- und Schlußdialog verstärkt das Gewicht der Frauenfiguren, denen Tates Sympathie gilt. In seiner auf wenige Sätze konzentrierten Dialogführung gewinnt der Mythos ein eindrucksvolles und unverkennbares Pathos.

[13] Diesem äußerst konzisen Profil arbeitet Sasha Waltz mit ihrer Inszenierung entgegen: Sie setzt nicht auf Kürze, sondern auf Opulenz und Amplifikation. Dies zeigt bereits ein Blick auf den Beginn des Stücks. Die Inszenierung beginnt mit einem frei hinzugefügten Prolog, der Musikstücke aus anderen *Semi-Operas* Purcells integriert und die kleine Oper mit einem gewaltigen Vorspiel eröffnet: Auf einem hohen Gerüst, das sich über die gesamte Breite der Bühne erstreckt, versammeln sich Tänzer und Akteure, die sukzessive in ein großes gläsernes Wasserbecken springen und sich dort schwimmend, tauchend, laufend in kunstvoll abwechselnden Choreographien bewegen. Hinzu kommt ein großer Chor, der ins Parterre einzieht und sich dort zum Gesang aufstellt. Auf diese Weise wird das überschaubare Personal des Stücks enorm erweitert. Es treten mit Phoebus, den Tritonen und Nereiden, den Nymphen und Hirten zahlreiche Personen auf, denen in der weiteren Handlung keinerlei Funktion zukommt; dafür übernehmen die Sänger von Dido und Aeneas zum Teil Partien aus den hinzugenommenen Stücken. Durch diese Ergänzung entsteht zwar eine eigene, durchaus faszinierende Bildwelt des Tanzes, Schwimmens und Schwebens,⁵ doch ist die Verknüpfung des Vorspiels mit der Haupthandlung sehr locker. Eine engere Verbindung zum Mythos von Dido und Aeneas enthält nur die elementare Bildlichkeit. Das Wasser verbindet und trennt die Orte des Geschehens (Troja, Karthago und Rom). Seine Durchquerung steht am Beginn und Ende der Handlung. Es bildet zugleich den Kontrapunkt zum Schlußbild. Wenn die Musik bereits verstummt ist, entzündet eine Tänzerin kleine Feuer auf der Bühne, die die Flammenmetaphorik des Stücks evozieren. Eine vergleichbar starke Erweiterung durch choreographische Einlagen erfährt auch der erste Akt, der in ein großes Festbankett übergeht, das karnevalesk ausgestaltet ist, indem Tänze und vielerlei Schaustücke synchron geboten werden.

[14] Aber nicht nur die frei hinzugefügten Stücke sorgen für die von Sasha Waltz angekündigte Ergänzung. Erweiterungen, Verdoppelungseffekte und Kontrastfaktoren charakterisieren das gesamte Vorhaben. Neben den Sängern erscheinen jeweils Tänzer auf der Bühne. Sie begleiten in wechselnder Zahl, Gruppierung und Ordnung den Chor und die Sänger. Durch ihr Auftreten erweitert sich das

⁵ Vergleiche hierzu in dieser Publikation Kirsten Maar, „Die doppelte Flüchtigkeit des Fließenden“.

Personal auf der Bühne drastisch: Es verdoppelt, verdreifacht oder vervielfacht sich durchgängig. Die Choreographie erzeugt eine dichte Bilderflut. Durch die rasch vorgelegten Wechsel, die hohen Tempi und die vielfältigen, kaum überschaubaren Parallelaktionen entsteht die der Inszenierung eigentümliche Ästhetik der permanenten Wahrnehmungsüberforderung.⁶ In vielen Passagen der Inszenierung entsteht durch die Einbeziehung des Tanzes ein reizvolles Zusammenwirken der verschiedenen Medien. Besonders eindrucksvoll gelingt die letzte Begegnung von Dido und Aeneas, wenn zu dem Wechselgesang der Protagonisten die Tänzer mit ihren Figurationen der Dramatik des Geschehens in flüchtig zusammentretenden Gruppen- und Einzelkonstellationen Ausdruck verleihen. Hier entsteht eine intensive Durchdringung der verschiedenen Darstellungsebenen, die sich als ‚Verschmelzung‘ bezeichnen läßt: Tanz, Musik und Schauspiel spiegeln einander und eröffnen einen weiten Reflexionsraum.

[15] Andererseits aber wird dem kleinen Stück mit der großen Choreographie auch deutlich zuviel an Unruhe zugemutet. Das Element des Tanzes wird nicht sparsam und punktuell, sondern durchgängig eingesetzt. Der Tanz löst sich dabei oft vom Handlungszusammenhang und verselbständigt sich.⁷ Sasha Waltz inszeniert ein Spektakel der Künste, dessen Eigendynamik den Handlungsrahmen oft sprengt. Mit ihrer Tendenz zur Opulenz überdeckt die Choreographie die vom Libretto vorgegebene Tendenz zur Prägnanz und Kürze. So kommt es zur Unausgewogenheit zweier, im Grunde gegenläufiger Pathoskonzeptionen. Während Tates Libretto und mit ihm die Musik Purcells ihr Pathos aus der Konzentration und Verknappung gewinnen, entwickelt Sasha Waltz ein Pathos der Fülle, der vielfachen Spiegelungen und Überblendungen. Sie öffnet die Grenzen von Musik- und Tanztheater, indem sie beide Bereiche choreographisch verbindet. Ihre Inszenierung unternimmt den Versuch, die Oper aus der Perspektive des Tanztheaters zu inszenieren. Der Tanz gewinnt eine herausragende Dimension und verweist auf das vielversprechende Arbeitsfeld einer neuen Ästhetik, die Tanz- und Musiktheater miteinander verbindet: Die Operninszenierung wird zur Choreographie.

⁶ Diesen Aspekt arbeitet Robert Sollich in dieser Publikation heraus: „Faszination (aus) Überforderung oder Der Karneval der Künste – Gedanken zu Sasha Waltz' Opernchoreographie *Dido & Aeneas* nach Henry Purcell“.

⁷ Christiane Voss bezeichnet die Aufführung als ein „multimediales Rhizomgebilde“: „Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung *Dido & Aeneas*“ (in dieser Publikation).