



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Stefanie Rentsch, „Fließende Über-Setzungen“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie* Dido & Aeneas, Berlin 2006.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

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

## Fließende Über-Setzungen

Stefanie Rentsch  
[stefi\\_rentsch@yahoo.de](mailto:stefi_rentsch@yahoo.de)

[1] In ihrem 2001 erschienenen Text *On Being Translated* verweist Susan Sontag anlässlich eines von ihr betreuten Theaterprojekts in Sarajevo auf die verschiedenen Konnotationen des Wortes ‚translation‘. Neben dem modernen Verständnis des Wortes im Sinne der Übersetzung einer schriftlichen oder mündlichen Äußerung von einer Sprache in eine andere, schwängen auch ältere, zum Teil heute obsolete, etymologische Bedeutungen in dem Begriff mit.<sup>1</sup> Neben der Medizin, die ‚translation‘ dem Feld der Ansteckung von Krankheiten zuordnete, oder dem juristischen Bereich, der den Begriff im Sinne der Übergabe von Eigentum verwendete, ist vor allem die älteste Bedeutung für Sontags Argumentation ausschlaggebend: Ursprünglich war ‚to be translated‘ gleichbedeutend mit ‚to die‘ und bezeichnete damit den Übertritt von einer Sphäre, der irdischen, in eine völlig andere, die himmlische. Mit dieser Deutung in spiritueller Hinsicht erhält, so Sontag, ‚translation‘ eine im Wesentlichen körperbezogene Konnotation, die der heutigen Bedeutung als einem mentalen Akt bei der Übertragung von sprachlichen Äußerungen weitgehend fremd ist:

To translate is, mainly, an intransitive verb, and a physical act. It signifies a change of condition or site [...]. The ‚trans‘ is a physical ‚across‘ or crossing, and

---

<sup>1</sup> Vgl. Susan Sontag, „On Being Translated“, in: Dies., *Where the Stress Falls*, New York 2001, S. 334-347.

proposes a geography of action, action in space. The formula is, roughly: where X was, it is no longer; instead it is (or is at) Y.<sup>2</sup>

[2] Gerade diese räumliche und ausgesprochen körperlich verstandene Auffassung von ‚translation‘ erlebt mit Blick auf die Neuinszenierung von *Dido & Aeneas* durch Sasha Waltz und Attilio Cremonesi eine tiefergehende künstlerische Ausdeutung sowohl hinsichtlich des zugrunde liegenden antiken Stoffs als auch der ursprünglichen, barocken Purcell-Oper. Ich möchte daher im folgenden einige Facetten der in *Dido & Aeneas* durch Grenzüberschreitungen und Übergänge entworfenen ‚geography of action‘ nachzeichnen. Dabei werde ich methodisch den Spagat wagen zwischen der literaturwissenschaftlich geprägten Bezugnahme auf den Text des Librettos von Nahum Tate einerseits und der quasi theaterwissenschaftlichen Einbeziehung meiner Erinnerung an die in der Staatsoper Unter den Linden besuchte Aufführung andererseits.<sup>3</sup> Bei diesem Besuch wurde mir nämlich gerade im Hinblick auf das Begriffsfeld ‚translation‘ deutlich, daß das Besondere und Reizvolle des Projekts von Waltz in seinem Bezug auf das für die Oper insgesamt bedeutende Element des Wassers liegt. Die verschiedenen Formen und Ebenen des ‚crossing‘ erscheinen im wahrsten Sinne des Wortes ‚unauflöslich‘ mit dem Element Wasser verbunden – es handelt sich also um Über-Setzungen in ihrer wörtlichen und übertragenen Bedeutung.<sup>4</sup>

[3] Paradigmatisch für die wichtige Rolle, die das Übersetzen von einem Ort zum anderen in *Dido & Aeneas* zugesprochen bekommt, ist schon der Beginn der ‚Tanzoper‘, bei der es als Bühnenanweisung im Libretto von Nahum Tate heißt:

Phoebus Rises in the Chariot. Over the Sea; The Nereids out of the Sea.<sup>5</sup>

[4] Die Nereiden, Töchter des Meergottes Nereus, werden dann, zusammen mit ihren Meeresbegleitern, den Tritonen, von Phoebus aufgefordert, Venus, der Göttin der Liebe, zu huldigen:

*Phoebus:* Tritons and Nereids come pay your devotion

*Chorus:* To the New rising Star of the Ocean.

Venus Descends in her Chariot,

The Tritons out of the Sea. (Prolog)

[5] An dieser Stelle wird der beginnende Tag mit seinen Sonnenstrahlen durch Phoebus und seinen Wagen personalisiert und in eine körperliche Aktion überführt. Die Oper beginnt so mit einer Zusammenkunft von Himmels- und Meeresbewohnern, von ‚oben‘ und ‚unten‘. Nereiden und Tritonen verlassen ihr angestammtes nasses Element, um Venus zu ehren, die ihrerseits von der göttlichen

---

<sup>2</sup> Ebd. S. 340. Auch im Deutschen ist diese Bedeutungsvielfalt in dem Begriff ‚Übersetzung‘ z.T. erhalten geblieben. Anders als im Englischen differenziert man aber im mündlichen Ausdruck mittels der Betonung, wenn ‚übersetzen‘ im körperlichen Sinne wie bei einem Ortswechsel, z.B. beim Überqueren eines Flusses, und ‚übersetzen‘ als Übertragen von sprachlichen Äußerungen verwendet wird.

<sup>3</sup> Zu dem hohen Tempo der Aufführung und die Probleme für die ZuschauerInnen, den „Überblick“ zu behalten, vgl. den Beitrag von Robert Sollich in dieser Publikation.

<sup>4</sup> In dem Beitrag von Kirsten Maar stehen komplementär zu meinen Ausführungen eher die verflüssigenden und fließenden Eigenschaften des Wassers in Bezug auf Waltz‘ Choreographie im Vordergrund.

<sup>5</sup> Die folgenden Zitate aus dem Libretto von Nahum Tate entnehme ich dem Programmheft: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2005, S. 49ff.

in die irdische Sphäre wechselt. Sasha Waltz nimmt in ihrer Inszenierung diesen bereits im Libretto angelegten Übersetzungsvorgang und die an dieser Stelle freudig erregte Musik Henry Purcells auf und schickt ihre TänzerInnen geräusch- und eindrucksvoll per Kopfsprung in das klare Wasser eines gewaltigen Aquariums, das die ansonsten kahle Opernbühne fast der gesamten Länge nach ausfüllt.

[6] Während immer neue TänzerInnen das Wasser in Aufruhr versetzen, verlassen andere das Becken, um sich abzutrocknen und am Beckenrand wie auf einem Laufsteg zu wandeln. Die ‚translation‘ ist damit bereits zum Auftakt von *Dido & Aeneas* eine doppelte: Zum einen eher im heutigen Sinne als einer Übersetzung der ‚Sprache‘ der Musik und des Librettos in choreographierte Bilder, die aus den Körpern der TänzerInnen und SängerInnen unter und über Wasser ge‚bildet‘ werden; und zum anderen als ein Über-Setzen der Charaktere ‚zu neuen Ufern‘, wenn diese den Ozean überqueren und aus dem Meer heraufsteigen.

[7] Nach dieser feucht-fröhlichen Auftaktszene wird das Aquarium von Bühnenhelfern zwar wieder von der Bühne gerollt, doch das Wasser bleibt ein wichtiges, die Handlung vorantreibendes Element sowohl des Librettos als auch der Inszenierung: Dido ist seit dem Tod ihres Mannes Königin von Karthago und hat geschworen, niemals wieder zu heiraten, sondern ausschließlich als Regentin ihrem Volk zu dienen. Ihre Pläne werden aber durch die Ankunft des trojanischen Helden Aeneas zunichte gemacht. Aus Didos Perspektive taucht Aeneas, der von Zeus ursprünglich von Troja nach Italien gesandt worden war, völlig unvermittelt über das Meer auf, und ebenso unerwartet verliebt sie sich in ihn. Doch der göttliche Auftrag, in Italien ein neues Reich zu gründen, muß von Aeneas erfüllt werden; Didos Heimat Karthago soll nur zur Zwischenstation seiner Reise übers Meer werden. Von bösen, verkleideten Hexen erhält Aeneas die unzweideutige Weisung, sich sofort wieder aufzumachen zu „Hesperiens Ufern“:

To Night thou must forsake this Land,  
The angry God will brook no longer stay,  
Joves' commands thee, wast no more  
In Loves delights those precious Hours,  
Allowed by the Almighty Powers  
To gain th'Hespertan Shore,  
And ruined Troy restore. (II.2)

[8] Um dieser für die Liebenden unheilvollen Botschaft noch mehr Nachdruck zu verleihen und um die Macht der Götter eindrucksvoll zu demonstrieren, geht der beschriebenen Szene ein furchtbares Gewitter voran. Dabei wird nicht das Wasser des Meeres, sondern der strömende Regen zum Symbol. Das vom Himmel stürzende Naß und der mit ihm verbundene Sturm lassen Dido und Aeneas zwar zunächst in einem Zelt auf offenem Feld näher zusammenrücken, bereiten aber letztlich die Trennung, das Auseinanderreißen der beiden durch die Weiten des Meeres nur vor:

*Dido*: The Skies are clouded, hark how thunder  
Rends the Mountain Oaks asunder. (II.2)

[9] Die TänzerInnen nehmen hier das Motiv des unheilvollen Wassers auf. Sie stellen mit ihren fast nackten, lehmbeschmierten Körpern die Natur dar, die von dem Gewitter gebeutelt wird, und werden immer mehr zu einer einzigen schwan-

kenden, fließenden Masse. Zuletzt rollen die TänzerInnen eng hintereinander, wellengleich über den Boden der Bühne und weisen damit den Weg hin zu Aeneas' erzwungener Überfahrt nach Italien.

[10] Die Oper endet, wie sie begonnen hat: Am Ufer der See, die hier allerdings nicht durch ein großes Aquarium, sondern, wie schon in den Szenen auf dem offenen Feld, durch die TänzerInnen und SängerInnen verkörpert wird. Dido steht an der Küste und schickt ihren noch zögernden Liebsten und seine Seeleute über das trennende Wasser. Drastisch und überdeutlich stellt das Libretto den Zusammenhang zwischen Aeneas' Abreise, seinem Übersetzen nach Italien, und Didos bevorstehendem Liebestod, dem Übersetzen ins Totenreich, her:

Dido: Away, away, away  
To Death I'll fly,  
if longer you delay.  
But Death, alas! I cannot shun,  
Death must come  
when he is gone. (III.1)

[11] Der tragische Schlußpunkt der Oper, der in den Worten „To Death I'll fly“ gipfelt, schlägt nicht nur einen Bogen zum Prolog, sondern schließt auch an die von Susan Sontag zitierte alte Bedeutung von „to be translated“ im Sinne von „to die“ an. Das ‚crossing‘, das die beiden Hauptakteure in *Dido & Aeneas* vollziehen, beinhaltet damit sowohl eine irdisch-praktische Komponente durch Aeneas' Abreise als auch eine spirituelle durch Didos Tod.

[12] Sasha Waltz' Interpretation des Operschlusses trägt diesem komplexen Ineinander der Bedeutungsebenen durchaus Rechnung. Wie schon in anderen Szenen verdoppelt sie die Rolle der Dido, die zugleich im Körper der darstellenden Sängerin als auch in dem einer Tänzerin präsent ist.<sup>6</sup> Beide Darstellerinnen agieren gleichzeitig; sie sind in schwarze, leichte Tücher und Gewänder gekleidet und tragen überlanges schwarzes Haar, womit sie leicht für die ZuschauerInnen als zusammengehörig zu identifizieren sind.<sup>7</sup> Durch die doppelte Übersetzung des Stoffes in den Part der Sängerin und den der Tänzerin kann Waltz Didos' Tod besonders eindrücklich darstellen: Während von der Sängerin, die inmitten der DarstellerInnen des Volks der Karthager steht, der bevorstehende Tod Didos in Worte und Töne gefaßt wird, beginnt die Tänzerin, sich aus der Gruppe zu lösen, um sich immer mehr in ihre bodenlangen Haare zu verstricken und langsam wie in einen Kokon einzudrehen. Dido erscheint so unentwirrbar in ihr todbringendes Schicksal verstrickt, während sich ihre klare Körperlichkeit, ihre Konturen immer mehr auflösen. In der Schlußszene der Oper ist sie dann völlig verschwunden; zu den letzten Klängen der Musik werden nur noch einige Flammen am Boden entzündet, die schließlich leise knisternd und ohne jegliche musikalische Unterma- lung ausbrennen: Das Feuer als Zeichen des Totengedenkens und der Stagnation bildet hier den Kontrapunkt zum die Oper bestimmenden Element des Wassers. So wird am Ende von *Dido & Aeneas* nochmals unterstrichen, daß das Wasser das Zeichen mehrfacher Übersetzungsvorgänge ist, die für die Waltz'sche Neu-

---

<sup>6</sup> Vgl. Martin Vöhlers Essay in dieser Publikation über gelungene und überladene ‚Verschmelzungen‘ zwischen Tanz und Musik in Sasha Waltz' Choreographie.

<sup>7</sup> Antje Wessels zeigt in ihrem Beitrag in dieser Publikation, daß Sasha Waltz mit der Doppelbesetzung der Dido-Figur ein Wechselspiel von Verschmelzung und Distanzierung erzeugt: „Sängerin und Tänzerin stehen sich in wechselseitiger Beobachtung gegenüber; sie korrespondieren im Ausdruck, aber sie bleiben doch zwei verschiedene Körper, die sich zueinander verhalten müssen.“

inszenierung charakteristisch sind. Die Spannweite der Bedeutungsschichten der ‚translation‘ erstreckt sich dabei von der anfänglichen, fröhlichen Tanzszene im Wasser, welches im weiteren Verlauf sowohl des Texts als auch der Inszenierung das Zusammenkommen der Liebenden ermöglicht, bis hin zur regnerisch-nassen Ankündigung von Aeneas‘ Überfahrt, die, wie die letzte Szene enthüllt, gleichbedeutend ist mit Didos Übersetzen in das Totenreich und damit mit dem Ende des Opernabends – „where X was, it is no longer...”