



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Robert Sollich, „Faszination (aus) Überforderung *oder* Der Karneval der Künste. Gedanken zu Sasha Waltz' Opernchoreographie *Dido & Aeneas* nach Henry Purcell“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie Dido & Aeneas*, Berlin 2006.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

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

Faszination (aus) Überforderung *oder* Der Karneval der Künste. Gedanken zu Sasha Waltz' Opernchoreographie *Dido & Aeneas* nach Henry Purcell

Robert Sollich
robert.sollich@gmx.de

[1] Es gehört zu den Grundbestimmungen von Theater, daß es sich dabei um eine eminent flüchtige Angelegenheit handelt. Kaum daß es entstanden ist, hat es sich auch schon wieder in Luft aufgelöst. Theater läßt sich nicht auf Dauer stellen, konsequent weigert es sich, Werkgestalt anzunehmen. Es entfaltet und verzehrt sich in der Zeit, ohne große materielle Spuren zu hinterlassen. Mehr als spärliche Erinnerungen, die von Augenzeugen oder einem Videomitschnitt in die Welt getragen werden, hat man kaum in der Hand, möchte man sich ein Bild von einer Aufführung der (auch noch so jungen) Vergangenheit machen.

[2] Die vielbeschworene Ereignishaftigkeit von Theater ist so verstanden entsprechend keine Qualität einzelner Aufführungen, sondern ein Zug, der allem Theater innewohnt und nicht abzustreifen ist (so sehr sich einzelne Aufführungen auch in einen „Text“ zu verwandeln bemühen mögen). Und doch scheint mir das oben Gesagte für Sasha Waltz' allererste Operninszenierung *Dido & Aeneas* nach Henry Purcell, 2005 in Montpellier, Luxemburg und Berlin realisiert, in ganz besonderem, gesteigertem Maße virulent zu sein. Was jedem zu Bewußtsein gekommen ist, der einmal versucht hat, eine Aufführung zu „protokollieren“ bzw. sich in irgendeiner Weise analytisch mit ihr zu befassen, ist hier in extremer Weise zugespitzt: Das Geschehene entzieht sich der Fixierung. Es zerrinnt dem Zeugen gleichsam unter den Fingern. Man ist zwar dabei und fasziniert gewesen, doch vermag man als Theatergänger selbst unmittelbar im Anschluß an die Auf-

führung nur fragmentarisch Auskunft zu geben über das, was sich gerade zuge-
tragen hat auf der weitgehend leeren Bühne der Berliner Staatsoper Unter den
Linden. Zu hoch wohl ist das Tempo, das die Aufführung anschlägt, als daß man
die Vielzahl ihrer Reize konzeptualisieren könnte. Zu groß die Zahl der Attraktio-
nen, als daß man einen „Überblick“ über die Choreographie behielte und ihre
Sequenzen in ein Narrativ zu überführen vermöchte.¹ Zu schnell ist immer alles
vorüber, als daß man seine Faszination verstehen würde. Permanent, so der Ein-
druck, *mein* Eindruck während der Aufführung, läuft das Betrachterauge den
Bewegungen der Akteure hinterher. Ehe man Sängersolisten, Choristen und Tän-
zer jeweils überhaupt als solche identifiziert und die aktuelle Aktion in die Suk-
zession der Ereignisse irgendwie eingeordnet hat, sind sie schon wieder aus-
einandergestoben und eine neue Formation eingegangen. Bevor man beispiels-
weise der Aufsplitterung einer Rolle in einen tanzenden und einen singenden
Körper gewahr geworden ist, hat sich die Figurenidentität auch schon wieder
geschlossen und die Spielsituation längst verlagert.²

[3] Die sinnliche Fülle dieser Inszenierung steht dabei nur vermeintlich in einem
Widerspruch zu ihrem durchaus reduktionistischen Ansatz. Daß man als Rezipient
den Wettlauf mit dem Theater – so nimmt man es wahr – immer knapp verliert,
hängt zusammen gerade mit der Konzentration gleichsam auf das Urmaterial des
Theaters, den menschlichen Körper, der hier über weite Strecken in stilisierte
Alltagskostüme gesteckt ist. Nach einem spektakulären Prolog, zu dem sich die
Tänzerinnen und Tänzer der Waltz-Company so lange Hals über Kopf immer wie-
der in ein überdimensionales Aquarium stürzen, bis das Wasser komplett entwi-
chen ist,³ verzichtet die Aufführung auf weitere große Bühneneffekte, die das
Geschehen sequenzieren würden, und kapriziert sich weitgehend auf Stimmen
und Bewegungen im Raum. Die Bühne gehört allein den singenden und tanzenden
Gestalten. Daß selbst das Unwetter, das im zweiten Akt über die Jagdgesell-
schaft hereinbricht, hier fast rein im Zusammenspiel von Musik aus dem Graben
und rasanten Tempoläufen auf der Bühne entwickelt wird, ist da nur allzu konse-
quent – und nachgerade sinnbildlich für den ganzen Abend: Im Grunde hat die
gesamte Aufführung in ihrer Rasanz etwas von einem Gewitter, das über den
Zuschauer hinwegwirbelt und von diesem nicht beherrscht werden kann. Als
Zuschauer und Zuhörer ist man hier dahingehend überfordert, daß immer mehr
passiert, als ich aufnehmen und verarbeiten kann.

[4] Diese Art Überforderung scheint mir aus musiktheaterwissenschaftlicher Per-
spektive gewiß erst einmal viel mit der Gattung „Oper“ ganz allgemein zu tun zu
haben. Gilt doch, was jedes Theater auszeichnet, für Musiktheater evidentere-
weise noch einmal in verstärktem Maße: Die beträchtliche Komplexität, die sich
aus der Konfrontation der vielen unterschiedlichen beteiligten Medien und Mate-
rialien ergibt, ist hier noch einmal gesteigert aufgrund der Tatsache, daß mit der
Musik eine weitere, an sich schon hochkomplexe „Größe“ zusätzlich hinzutritt und
die äußerste Aufmerksamkeit des Rezipienten beansprucht. Unterschiedlichste
Kanäle der Wahrnehmung werden damit gleichzeitig in Beschlag genommen und,
was noch schwerer wiegt, vielfältig verschaltet. Anders als uns eingängige heu-
ristische Trennungen und analytische Praktiken weißmachen möchten, vermögen
wir visuelle und auditive Eindrücke im Zeitablauf natürlich nie voneinander zu
isolieren, sondern erleben sie als Durchkreuzung und Wechselwirkung. Was wir

¹ Vgl. den Beitrag von Christiane Voss in dieser Publikation.

² Vgl. die Beiträge von Antje Wessels und Kirsten Maar in dieser Publikation.

³ Vgl. den Beitrag von Christiane Voss in dieser Publikation.

hören, hängt von dem ab, was wir sehen, was wir sehen, gleichzeitig davon, was wir hören. In diesem Sinne ist Musiktheater kaum je eine nur multimediale Angelegenheit, sondern ein grundsätzlich intermediales Phänomen, bei dem die unterschiedlichen Faktoren sich immer schon kommentieren, überkreuzen und transformieren.⁴

[5] Das Besondere im Fall von Sasha Waltz' *Dido & Aeneas* scheint mir denn auch nicht der Umstand als solcher, sondern der Grad der Verschmelzung der Einzelkünste zu sein, die hier vollzogen ist. Nicht *daß* sich Tanz und Gesang verbinden, ist das Verblüffende, sondern wie bruchlos und umfassend dies gelingt. Anders als in der Tradition der großen Oper des 19. Jahrhunderts ist ihre Zusammenführung hier nicht in der Weise gestaltet, daß nummernartig Arie und Menuett aufeinander folgen und die verschiedenen Teilensembles einander ablösen und sich revueartig die Klinke in die Hand geben würden. Fast durchgängig sind hier alle Beteiligten synchron im Einsatz. Sowohl die Sängersolisten, als auch die Tänzer verlassen die Bühne kaum, sondern begleiten und kommentieren einander wechselseitig. Sie mischen sich gegenseitig ein und mischen sich. Sänger werden immer wieder zu Tänzern, Tänzer gelegentlich zu Sängern. Besonders frappant und programmatisch geschieht dies gleich zu Beginn des ersten Aktes, als ein Tanzensemble die Bühne okkupiert, aus dem heraus auf einmal (zum ersten Mal an diesem Abend) überraschend eine weibliche Gestalt ihre Stimme in Schwingung versetzt und zu einer Arie anhebt. Eine Tänzerin fängt gleichsam plötzlich an zu singen. Sie entpuppt sich als die Sopranistin Deborah York in der Rolle der Belinda und läßt Gesang und Tanz so organisch und zunächst unmerklich miteinander verschmelzen, daß man die Verbindung von beidem in einer Person für einen Moment für das Normalste von der Theaterwelt hält. Selbst wenn diese Harmonie im nächsten Augenblick in Irritation und dann in Staunen umschlägt, wird die tanzende Sängerin damit zur Verkörperung eines Grundprinzips dieser Inszenierung: nicht die Spannung zwischen den verschiedenen Kräften des Theaters produktiv gegeneinander in Stellung zu bringen, sondern sie in einer Synthese aufzuheben.

[6] Ähnlich staunen läßt mich wenig später ein nackter Chor. Eine nur in fleischfarbene Unterwäsche gewandete, die Bühne aufrollende Masse, beginnt gleichfalls unvermittelt plötzlich zu singen und reißt mich jäh aus dem Glauben, es hier gewiß mit Tänzern zu tun zu haben. Was mich zu dieser Annahme führte, waren – bei allem Respekt vor dem tänzerischen Geschick der Choristen – diesmal wohl weniger besonders virtuose Bewegungen der Körper, als vielmehr mehr der Umstand, daß alle Freizügigkeit auf der zeitgenössischen Bühne gewöhnlich dort aufhört, wo Sänger ins Spiel kommen, und in Prüderie umschlägt, wenn dies auch noch in gewerkschaftlich organisierter Ensemblestärke eines Opernchores geschieht. So verbirgt sich hinter dem Spiel mit der Nacktheit, dem so gängigen Stilmittel des Tanztheaters, eine inszenatorische Finte, die genau jene vermeintlich unauflösbaren Gegensätze noch einmal in Erinnerung ruft, die gleichzeitig zum Einsturz gebracht werden.

⁴ Vgl. zu dieser Unterscheidung zwischen Multimedialität und Intermedialität Doris Kolesch, „Robert Wilsons ‚Dantons Tod‘: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte“, in: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hrsg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, Freiburg/Br. 2002, S. 237-250.

[7] Von da an ist man natürlich sensibilisiert, schaut genauer hin und vermag dann – natürlich – trotz aller Finesse, mit der die tanzenden Laien geführt und unter den tanzenden Profis versteckt werden, zwischen beiden zu unterscheiden. Doch ist die Spielsituation immer schon weiter als mein Auge, das den neugierigen Blick daraufhin umso fieberhafter auf die Leiber heftet. So avanciert der Körper der Akteure im engeren Sinne zur Bühne, auf der dieses Theater sich abspielt. Er ist die Schnittstelle, an der hier eine Entgrenzung der Künste zelebriert, mit einer Entgrenzung der Künste experimentiert wird. Ständig ist man auf der Suche nach dem offenen Mund, um den Sänger ausfindig zu machen – und doch auch damit nicht wirklich auf der sicheren Seite. Kommen doch im Verlauf der Aufführung auch die Tänzerinnen und Tänzer des Waltz-Ensembles, gelegentlich sprechend wie sogar sporadisch auch singend, zu Wort und variieren den Rollenwechsel damit spiegelbildlich. Ironisch zugespitzt wird die Entgrenzung der beteiligten Künstler durch den Auftritt eines barfüßigen Geigers auf der vom Gewitter leergefegten Bühne, der stellvertretend damit das Orchester tanzen läßt und auch die Instrumentalisten gleichsam zu Tänzern erklärt.⁵

[8] Auf wundersame Weise hintergeht dieser „Karneval der Künste“, der hier nicht nur in einer spektakulären Verkleidungsszene im ersten Akt, sondern im Prinzip die gesamte Aufführung über gefeiert wird, dabei unsere bis heute einschlägige Spartenrennung des Theaters in „Schauspiel“, „Musik-“ und „Tanztheater“, die sich aller Entgrenzung der Künste zum Trotz hartnäckig in unserem Bewußtsein und Theaterdiskursen behauptet hat. So wächst hier zusammen, was zumindest zu Purcells Zeiten weiß Gott nicht getrennt war. Die Gattungsbezeichnung *semi-opera*, unter der die Nachwelt Musiktheaterwerke von Purcell und seiner Zeitgenossen verhandelt, belegt, daß diese Stücke eigentümliche Hybride darstellen, die sich in unsere starre Schablonen nicht recht fügen wollen. Zwar wird *Dido and Aeneas* gemeinhin nicht zu den *semi-operas* gezählt, sondern gilt als einzige vollgültige Oper Purcells, doch will sie ihre Nähe dorthin gar nicht leugnen. Auch ohne die für diese Produktion von Dirigent und Bearbeiter Attilio Cremonesi zusätzlich eingefügten Splitter aus anderen Werken Purcells weist ihre Partitur eine sehr bunte musikalische Struktur auf, die im Vergleich etwa zur barocken *opera seria* äußerst anarchisch daherkommt und der kaum verbindliche Ordnungen zugrunde zu liegen scheinen. Ensembles und Tänze, nicht die Solonummern, dominieren, lösen einander ziemlich bruchlos ab und lassen die einzelnen Momente des Spiels ziemlich gleichberechtigt nebeneinander stehen. So behandelt sie auch diese Inszenierung. Jene Szene, in welcher der Tänzer Luc Dunberry die Peitsche schwingt und den Chorleuten Tanzstunden gibt, ist insofern nur eine kokette Anspielung auf eine Zusammenarbeit, die Hierarchien jedenfalls nicht sichtbar werden läßt.

[9] Diese Gleichberechtigung und organische Verbindung der verschiedenen Elemente ist es wohl auch, die unseren Perzeptionsapparat vor so große Schwierigkeiten stellt und genau genommen schon die Wahrnehmung der Aufführung, nicht erst die Erinnerung an sie scheitern läßt. Ein Scheitern, das interessanterweise jedoch nicht in Resignation mündet, sondern, im Gegenteil, geradezu dazu animiert, unverdrossen weiter nach den Ordnungen der Inszenierung zu suchen. Zu sehr spürt man wohl, trotz des Fehlens von Wiederholungen und Regelmäßigkeiten, die Choreographie hinter dem Chaos, als daß man sich zurücklehnte und „die Moleküle rasen“ ließe. Meine Faszination an der Überforderung speist sich insofern gerade aus der Spannung, etwas fixieren und dem Verschwinden ent-

⁵ Vgl. den Beitrag von Michael Custodis in dieser Publikation.

reißen zu wollen, was seine Flüchtigkeit nur zu fröhlich zelebriert. Ästhetische Erfahrung konstituiert sich hier am und im Entzug eines Gegenstandes, aus der Lust heraus, etwas eminent Vergängliches fassen zu wollen, und dem Schmerz, es nicht zu können. Das macht das Ereignis dieser Aufführung in emphatischem Sinne „ereignishaft“.

[10] Zu dieser spezifischen Ereignishaftigkeit gehört es wahrscheinlich auch, daß meine Faszination bereits beim zweiten Inszenierungsbesuch ein wenig nachläßt. Bei allen Differenzen, die zwischen unterschiedlichen Aufführungen einer Vorstellungssreihe notwendig bestehen, stellt sich beim „zweiten Mal“ zwar keine Wieder-Holung, wohl aber ein deutlicher Déjà-vu-Effekt ein, der die Verarbeitung der Reizflut erleichtert. Die neuen „Bilder“ rufen gleichzeitig Erinnerungen an die alten auf und verdichten sich so zu sehr viel schärferen Impressionen. Mit der größeren Kontrolle der Reize meinerseits, nimmt jedoch die faszinierte Aufmerksamkeit für die Szene eher ab. Zwar vermag ich meine Eindrücke besser zu bannen, doch schwächen sich diese Eindrücke darüber paradoxerweise ab. Die gespürte erhöhte Kontrolle über den flüchtigen Gegenstand läßt – nicht unbedingt grundsätzlich, aber im vorliegenden Fall – die ästhetische Erfahrung abflauen, bedroht den von ihr ausgehenden Zauber.