



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Christiane Voss, „Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung *Dido & Aeneas*“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie Dido & Aeneas*, Berlin 2006.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

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

Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung *Dido & Aeneas*

Christiane Voss

Vosschristiane@hotmail.com

[1] Statt mich der multimedialen Inszenierung *Dido & Aeneas* musik-, theater- oder texthistorisch zu nähern,¹ möchte ich mich im folgenden dem Verhältnis der narrativen Motivlage und ihrer künstlerischen Umsetzung widmen. Diese thematische Fokussierung versteht sich dabei nicht als Alternative, sondern als Ergänzung zu einer eher performativitätstheoretisch orientierten Herangehensweise, derzufolge die semantisch-narrativen Dimensionen zugunsten der materialen und performativen Dimensionen einer Aufführung in den Hintergrund rücken. Auch wenn Autorintentionen nicht einfachhin als Richtlinien für die Rezeption dienen können, ist es hier informativ, sich auf eine Äußerung von Sasha Waltz zu beziehen. Im Interview mit Carolin Emcke formuliert die Choreografin Sasha Waltz ihr Interesse an *Dido & Aeneas* 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. [...] Mich interessiert vor allem die Geschichte von Dido und Aeneas, der Mythos von Liebe, die in Hass umschlägt, die Erzählung von Flüchtigen und Vertriebenen, von Liebe in Zeiten des Krieges.“²

¹ Vergleiche hierzu die Beiträge von Martin Vöhler und Michael Custodis in dieser Publikation.

² „Liebe in Zeiten des Krieges, Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Carolin Emcke“, in: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, Uraufführung am 19. Februar 2005 an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2005.

[2] Gerade weil die Aufführung als eine multimediale Inszenierung einer Liebesgeschichte angelegt ist und sie zudem am Anfang über ein bläulich beleuchtetes Wasserbecken im Kinobreitwandformat selbst eine optische Allusion an das Lichtspiel evoziert, werden im folgenden filmische Erzählstrategien als Vergleichsperspektiven herangezogen. Die Inszenierung hat sich zur Aufgabe gestellt, Elemente der Oper, des Dramas und des Tanztheaters auf einer Opernbühne zu einem neuen Ganzen zusammenzuführen. Motivisch soll die Synthese des Heterogenen durch die narrative Linie des Mythos von Dido und Aeneas sowohl auf der Ebene der Musik als auch der des Textes zusammengehalten werden. Thematisch handelt die Aufführung von Liebe und ihrer Zerstörungskraft, von Stolz und Verrat, von Schicksalhaftigkeit und den Grenzen menschlicher Verfügungsgewalt über das eigene Glück. Der Handlungsbogen der Geschichte verläuft dabei über drei Akte, in deren Mittelpunkt die Liebesgeschichte der beiden Protagonisten Dido und Aeneas und ihr dramatischer Umschlag ins Tragische stehen.

[3] Der Prolog zeichnet sich neben den Gesängen, in denen der Sonnengott Phoebus zusammen mit den Nereiden die Ankunft der Venus beschreibt, vor allem durch einen szenischen Immersionseffekt aus: Angesichts der nahezu geräuschlosen und gleichermaßen schwerelosen Windungen, mit denen die Tänzer das leuchtende Wasserbassin im dunklen Bühnenraum durchziehen, vollzieht der Zuschauer das Erotische sowie die synthetische Kraft des Venushaften unmittelbar physisch mit. Von diesem Anfang an ist eine somatisch-affektive Durchbrechung der räumlichen Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum spürbar gemacht, was weniger auf der Ebene narrativer Repräsentation als auf jener der leiblichen Rezeption die Selbstinvolvierung des Betrachters ins Bühnengeschehen motiviert. Doch als gebe es einen doppelten Anfang, wird das Becken plötzlich von der Bühne geschoben und als ein bloßes Requisit erkennbar.³ Dies führt dazu, dass die vorherige leiblich-immersive Selbstspiegelung des Betrachters mit dem Geschehen im Wasserbecken reflexiv eingeklammert wird.

[4] In der darauf folgenden Eröffnungssequenz wird nun nicht – wie es einer klassischen narrativen Anordnung entspräche – dem Publikum eine Orientierung über das Hier und Jetzt der fiktionalen Welt Karthagos und das handelnde Personal gewährt. Stattdessen führt die massive Präsenz sämtlicher Mittel (Wechsel von Licht und Bühnenbild, Einsatz von Orchestermusik, Verschränkung von Tänzern und Chorsängern in Choreografie) in ihrem simultanen Einsatz für den Zuschauer zu einer tendenziellen Überflutung der Wahrnehmungskapazität. Die überwältigende Wucht, mit der das choreografierte Massengeschehen auf der Bühne und im Orchestergraben akustisch-optisch und haptisch auf den Zuschauer einwirkt, macht es unmöglich, sich an abgezielten Gliederungen vorgegebener Sinneinheiten auszurichten. In diesem Sinne verfährt die Choreografie von Sasha Waltz als eine ‚Entfabelung‘, d.h. der Plot wird aus nachvollziehbaren Verkettungen von Ursachen und Wirkungen herausgelöst und sein linearer Inhalt auf die Textebene der Oper verschoben. Das dagegen zur Erscheinung gebrachte Bühnen-Geschehen präsentiert sich eher als eine Abfolge von bloßen Zuständen, die in fließend ineinander übergehende, tanzartige Kollektivbewegungen, und nicht in sich abgeschlossene Szenenwechsel übersetzt sind.⁴ Damit wird gerade nicht ein ursprünglich textuelles Zeichensystem, die Fabel von

³ Vergleiche den Textbeitrag von Antje Wessels in dieser Publikation zu den unterschiedlichen Verfahren erzählerischer Distanzierung.

⁴ Der Begriff „Entfabelung“ stammt von Jacob Wassermann, „Kolportage und Entfabelung“, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Königstein 1984, S. 142.

Dido und Aeneas oder auch ein musikalisches, Purcells Oper, in ein anderes, nämlich tanztheatrales Zeichensystem eins zu eins übersetzt, so als handle es sich hierbei um ein bloßes Äquivalenzverhältnis. Vielmehr transformiert die Aufführung die Textvorlage in ein außerbegriffliches Gebilde eines multimedialen Hybrids, das auf einen leiblichen Mitvollzug des ‚Nicht-zur-Sprache-Kommenden‘ und ‚Zwischen-den-Zeilen-eines-Textes-Liegenden‘ zielt und von daher nicht auf das Skelett seines Sinngehalts zu reduzieren ist.

[5] Im medialen Vergleich dazu verhält es sich bei einem Film, der stets in sich multimedial angelegt ist, so, dass mithilfe seiner technischen Apparatur das Wahrnehmungsfeld für die Betrachter vorab eingerahmt wird. Dabei leiten vor allem Faktoren wie Kamera, Licht, Einstellungsgröße und Montage den Blick der Zuschauer an. Während dergestalt Fokus, räumliche Distanz oder Nähe zu einem Objekt und aufeinander folgende Bewegungen systematisch festgelegt werden, ist in der multimedialen Aufführung *Dido & Aeneas* jeder individuelle Zuschauer einzeln gefragt, durch selbstständig vorzunehmende Fokussierungen das Bühnengeschehen für sich zu ordnen.⁵

[6] Im Zuge der Aufführung wird hier ein repräsentationales Wissen um die dargestellte fiktionale Welt keineswegs eigens hergestellt, sondern vorausgesetzt. Wer nicht schon weiß, was der Mythos im Einzelnen beschreibt, erfährt es auch nicht während der Aufführung, sondern allenfalls aus dem begleitenden Programmheft. Dass etwa Dido als verwitwete Herrscherin von Karthago einen Gast, Aeneas, der sich auf dem Weg nach Italien zur Neugründung eines Reiches befindet, empfängt, wird nicht eigens symbolisiert oder chronologisch bebildert. Zu sehen und hören ist stattdessen, wie eine sich im Singen und Tanzen wiegende Menge den Bühnenraum bevölkert und dabei nicht nur die Breite und Tiefe der Bühne, sondern mit Hilfe von Gummiseilen auch die Höhe und Tiefe des Raumes durchmisst. Da der Zuschauer so gezwungen ist, dem Auf-und-Ab und Hin-und-Her der Bewegungen und Rhythmen zu folgen, wirkt der dabei erfahrene Raum – und zwar der buchstäbliche wie auch der im übertragenen Sinne als Erzählraum erlebte – in alle möglichen Richtungen ver-rückt. Diese dynamisierte und zugleich multiperspektivisch sich ausfaltende Raumerfahrung wird noch auf der Ebene der medialen Einsätze verstärkt: Klang, Darstellung und Tanzbewegungen überlagern sich so, dass sie für den Rezipienten unentwirrbar zu verschmelzen scheinen. Statt mit einer räumlichen und chronologischen Gliederung der Elemente ist der Zuschauer mit der haptisch-akustischen Gleichzeitigkeit eines Geschehens konfrontiert, das seinerseits durch die wechselhafte Dramatik der Musik noch mit einer changierend affektiven Tönung von enthusiastisch bis

⁵ Der Filmtheoretiker David Bordwell unterscheidet analog zur linguistischen Differenzierung semantischer, syntaktischer und pragmatischer Ebenen drei (ineinandergreifende) Ebenen, hinsichtlich derer auch nicht-sprachliche oder nicht-rein-sprachliche, narrative Gebilde, wie der Film, analysiert werden können: In repräsentationaler Hinsicht geht es um Referenz auf eine fiktionale Welt, die in einer Geschichte zur Darstellung kommt (Diegese). In einer zweiten Hinsicht geht es um die gliedernde Strukturierung von semiotischem, visuellem und akustischem Material, d.h. um die Auswahl sowie raum-zeitlichen Anordnungen von Einstellungen oder sonstigen Einzelementen zu einem Ganzen (Dramaturgie). Auf einer dritten Ebene lässt sich eine filmische Narration als ein Prozess der Selektion und Anordnung von Material im Blick auf bestimmte Effekte im Zuschauer analysieren (Inszenierung). Zu letzterem gehört Bordwell zufolge u.a. die Platzierung oder das systematische Weglassen von sogenannten ‚cues‘, d.h. von solchen informativen Hinweisen innerhalb einer medialen Erzählung, die das (Vor-)Wissen und die Erfahrung von Rezipienten dahingehend aktivieren, das präsentierte Geschehen zu deuten und konkrete Verlaufs-Erwartungen auszubilden. Vgl. David Bordwell, *Narration and the Fiction Film*, London 1986.

traurig-melancholisch untermalt wird. Die multimediale Inszenierung der Erzählung verwandelt sich dergestalt in ein affektives Spektakel.⁶

[7] Ein zentrales Mittel aller Erzählung ist – unabhängig vom Medium – die Perspektivierung des Dargestellten. Seit klassische Erzählformen in der Moderne in eine Krise gerieten, wurde gerade mit diesem Mittel viel experimentiert. Insbesondere moderne Verfahren des ‚networking‘ – die sich durch wechselnde und gebrochene Perspektiven auszeichnen, wie sie sich u.a. in der Literatur exemplarisch in Claude Simons *Georgica* oder in dem Film *Letztes Jahr in Marienbad* von Alan Resnais finden – fordern die kreative Aktivität des Rezipienten besonders heraus und spielen zugleich mit dessen Wahrnehmungsfähigkeiten.⁷

[8] Im Zusammenhang poststrukturalistischer Narratologie brachten insbesondere Felix Guattari und Gilles Deleuze die Tendenz zur Dezentrierung und Auflösung von erzählerischen Perspektivierungen auf den Begriff der ‚Rhizom-Technik‘: „Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis hin zur Verdichtung in Knollen und Knötchen [...]. Jeder beliebige Punkt des Rhizoms kann und muss mit jedem anderen verbunden werden.“⁸

[9] Ist die Rhizom-Technik zunächst nur auf Literatur bezogen worden, so lässt sie sich hier auch auf die narrative Struktur der Inszenierung von *Dido & Aeneas* anwenden und diese sich entsprechend als ein multimediales Rhizomgebilde beschreiben. Denn auch hier gibt es keinen erzählerischen Meta-Standpunkt, von dem aus die Geschichte strukturierend dramatisiert würde. Vielmehr wirkt die Inszenierung semantisch und leiblich entdifferenzierend, ja verschlingend u.a. darin, dass der Chor, die Solisten und ihre Doubles sowie zum Teil sogar die Musiker gleichermaßen dem Tanzcorpus einverleibt werden. Darüber hinaus gibt es auch keinerlei sichtbare Hierarchisierung in den szenischen Abfolgen der Auf- und Abtritte oder auch nur zwischen Pause und Szenenspiel. Eine entsprechende Sequenz, die sich nur mit dem Oxymoron einer ‚durchgespielten Pause‘ beschreiben lässt, kann hier angeführt werden: An einem Punkt der Aufführung ver-

⁶ Dies erinnert an Sergei Eisensteins und Lev Kuleshoffs Auffassungen, wonach der Film eine Fortsetzung des Theaters eben deshalb darstellte, weil dieses ein für die Affizierung des Publikums inszeniertes Spektakel sei. Dabei lag Eisensteins Betonung, im Kontrast zu dem, was wir in dieser Aufführung erleben, u.a. darauf, die emotionale Dimension einer Geschichte mit den Mitteln eines als omnipräsent gedachten Erzählers effektiv zu inszenieren. Film ist, bedingt durch seine technischen Möglichkeiten (Close up, kommentierender und kontrastierender Schnitt, Gegenschnitt, subjektive pov-Einstellungen uvm.), noch stärker dazu geeignet, einen emotionalisierenden Distanzverlust im Betrachter zu erzielen, weshalb er auch von den genannten Autoren als ‚Szenografie von Affekten‘ verstanden wurde. Vgl. David Bordwell, *Narration and the Fiction Film*, S. 9-15.

Beide Autoren haben angeblich sogar gemeinsame Pläne für einen beweglichen und drehbaren Bühnenraum entworfen, der es z.B. erlauben sollte, den Effekt einer Großaufnahme zu sichern, indem z.B. der Schauspieler auf einem Bühnenarm ganz nah ans Publikum herangefahren wird. Vgl. David Bordwell, *Narration and the Fiction Film*, S. 12ff.

⁷ Rezeptionstheoretiker sprechen im Anschluss an Wolfgang Iser vom ‚impliziten Leser‘, Andre Bazin sowie andere Filmtheoretiker analog dazu vom ‚implizierten, unsichtbaren Beobachter‘. So gibt es in Narrativen stets eine Position des Erzählers/Filmemachers (im Film z.B. repräsentiert durch Kamera und Montage) mit ihren immanenten Perspektivierungen der inneren und äußeren Umwelt der dargestellten Figuren (die sich etwa in Monologen, als ‚point of view shot‘ oder im ‚close up‘ zeigen), die den Betrachter in seiner Orientierung anleiten und diese einschränken. Im Verhältnis zu den medial eingenommenen Metaperspektiven der Erzählerinstanz sowie zu den innernarrativ dargestellten Positionen verortet sich der Rezipient, indem er sich wahlweise damit identifiziert oder davon abstößt.

⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 11.

stummt die Orchestermusik plötzlich, während sich die Darsteller zu einer Pyramide auf der Bühne aufbauen, mit der sie das Publikum ikonografisch zu spiegeln scheinen. Zugleich beginnen sie damit, sich zu entkleiden und ihre Kleider durch die Luft tanzen zu lassen. Die durch die Luft wirbelnden Kleider transformieren sich dabei ihrerseits in ein Doppeltes: Sie sind zugleich Requisiten und Figurationen von Tanz und Klang. Damit ersetzen und verdoppeln sie für einen begrenzten Zeitraum sowohl die Tänzer als auch das Orchester, da die Kleiderstücke nämlich einerseits, wie die Tänzer, in eine Choreografie eingebunden zu sein scheinen und zum anderen, wie das Orchester, durch ihre Geräusche die Zeit leise zu rhythmisieren beginnen, womit sie eine musikalische Qualität erhalten. Auf diese Weise wird eine Deutung anleitende Kontrastierung von Neben- und Haupthandlung oder eine Differenzierung zwischen Haupt- und Nebendarstellern, Personen und Dingen seitens eines omnipräsent oder -potent gedachten Erzählers durchgehend vermieden.

[10] Eine rhizomartige Perspektivenüberlagerung findet sich auch bei der Gestaltung des Bühnenbildes. Den optischen Hintergrund des Geschehens bildet teilweise eine flächig-grobkörnige, wandfüllende schwarz-weiß-Kopie eines Gebäudes, das an einen griechischen Tempel erinnert. Die unvermutet deiktische Qualität und papierene Materialität dieses Bildes wirken allerdings eher texthaft, als piktorial. Zudem weist die geradezu demonstrativ ausgestellte Kopierqualität auf die moderne Herstellungstechnik dieses Bühnen-Hintergrundes hin. So wird auch auf der Ebene des Bühnenbildes keine mimetische Anverwandlung an die Örtlichkeit des Dargestellten versucht, als vielmehr ein Zeitsprung auf wahrnehmbare Weise markiert, der das Heute der Aufführung mit dem Gestern des Dido und Aeneas-Mythos in ein unvermitteltes Gegenwartserlebnis einrückt und darin in Spannung hält.

[11] Im zweiten Akt, der dem Plot entsprechend als eine Jagdszene der Hofgesellschaft um die beiden Protagonisten herum gestaltet wird, kommt es, wie nur aus dem Gesangstext zu entnehmen ist, zur erwartbaren Annäherung und Vereinigung der beiden Protagonisten in einer Grotte, in die beide vor einem Unwetter fliehen. Die dramatische Wendung des Ereignisverlaufs erfolgt durch einen ‚deus ex machina-Effekt‘: Das Paar wird Opfer einer Intrige von Hexen, die Aeneas im Namen des Zeus den Befehl überbringen, unverzüglich nach Italien aufzubrechen. Als dieser sich zunächst gegen sein feierliches Versprechen, ewig bei Dido zu bleiben, entscheidet, dem Befehl zu gehorchen, und erst unter dem Eindruck von Didos Kränkung seine Entscheidung revidiert, ist es zu spät: Dido empfindet seine ursprüngliche Reaktion als unwiderruflichen Verrat an ihrer Liebe und entscheidet sich für den Tod. Die in tragische Zwangsläufigkeit auslaufende Rahmenhandlung des Mythos wird nicht ironisiert oder umgestellt, sondern bleibt in starkem Kontrast zu der ansonsten rhizomartigen Inszenierung unverrückt bestehen. Tatsächlich wird der Tod Didos sowohl in ihrer Arie „Remember me“ als auch szenisch sogar zu einem dramatischen Höhe- und Schlusspunkt der Aufführung: Der anhaltend simultane Einsatz der heterogenen Darstellungs- und Klangelemente, der bis dahin eine sinnhafte Schließung einer narrativen Ordnung verhindert hat, wird an diesem Punkt unterbrochen und der erhabene Affektausdruck von Didos Trauer rückt nun geradezu mimetisch ins Zentrum der Szene.⁹ Waltz verdoppelt dafür Didos Figur, was die innere Entzweiung des Cha-

⁹ In seiner ästhetischen Schrift „Über das Erhabene und Komische“ [1837] bezeichnet Friedrich Theodor Vischer das Pathetische als eine positive Form des subjektiv Erhabenen: „Man kann es auch das heroisch Erhabene nennen. Es gehören hierher alle diejenigen Affekte, welche die Stärke des Willens nicht hindern, sondern offenbaren und welche man, da es in ihrer Natur liegt, durch

racters noch verstärkt: Während sich die eine Darstellerin ganz der Arie „Remember me“ widmet und die Figur der Dido nun ihren tragischen Abschied von der Liebe und dem Leben im Gesang zu einem erhabenen Ausdruck steigert, verweht sich die zweite Dido-Darstellerin vor den Augen des Publikums zunehmend in ihre überlangen schwarzen Haare, bis sie sich, allmählich konturenlos werdend, der Sichtbarkeit entzieht.¹⁰

[12] Das Schlussbild im letzten Akt bildet in seinem optisch-akustischen Minimalismus einen Kontrapunkt zu den spektakelartigen Massenszenen der vorangegangenen Akte: Eine Darstellerin entzündet vier kleine Ölkerzen im abgedunkelten Bühnerraum und verlässt diesen anschließend. Die Kerzen scheinen nun die Energie der Tanz- und Musikrhythmen von zuvor in ihre immer fahler werdenden und leise züngelnden Flammen zurückzunehmen, bis das letzte Licht sich selbst auhaucht. Es ist, als wäre hier eine Umkehrung zur Großaufnahme im Kino mit ähnlichem Effekt am Werke: Im Prozess des Verkleinerns und Verschwindens der elementaren Materie erscheint eine ganze Welt des lebendigen und sterbenden Ausdrucks eingefangen.

Hindernisse erzeugt und gegen Hindernisse gerichtet zu sein, unter den Namen des edleren Zorns zusammenfassen kann.“, zitiert nach dem Suhrkamp-Nachdruck: Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, Frankfurt/M. 1967, S. 94.

¹⁰ Vergleiche Antjes Wessels Beitrag in dieser Publikation zur Doppelung der Figuren in Waltz' Choreografie.