



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Antje Wessels, „Distanzierte Emotionen. Vergilrezeption in Sasha Waltz' Inszenierung von Purcells *Dido and Aeneas*“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie Dido & Aeneas*, Berlin 2006.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

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

## **Distanzierte Emotionen – Vergilrezeption in Sasha Waltz' Inszenierung von Purcells *Dido and Aeneas***

Antje Wessels  
[abw@mail.zedat.fu-berlin.de](mailto:abw@mail.zedat.fu-berlin.de)

[1] Es beginnt mit einem Sprung ins kalte Wasser – in jenes Medium also, über das auch der trojanische Held Aeneas ins Land der Königin Dido gelangt. Die Tänzer von Sasha Waltz' Dance Company, die sich in der Berliner Staatsoper<sup>1</sup> einer nach dem anderen von der Empore aus in ein nahezu bühnenfüllendes Aquarium stürzen, tummeln sich wie verspielte Fische, bewegen sich aufeinander zu, drehen und wenden sich, um sich wieder voneinander wegzustoßen, bis sie ein jeder aus dem Wasser auftauchen, auf die sichere Empore klettern und sich schließlich mit der Distanz des Beobachters das Naß vom Leib schütteln. Sie wechseln die feuchten Kleider und verschwinden von der Bühne. Schon hier, gleich zu Beginn der Aufführung, deutet sich eine zentrale Idee von Sasha Waltz' Inszenierung der Purcell-Oper *Dido and Aeneas* an: Die Akteure, die wir als Zuschauer zu sehen bekommen, sind nicht nur die Gestalten, die sie zu sein vorgeben – sie agieren vielmehr, um einer gedanklichen Figur Merleau-Pontys zu folgen,<sup>2</sup> als „phänomenaler“ und „semiotischer Leib“ zugleich: Ding und Zeichen, Materie und Bedeutung werden in ihrer Differenz transparent. Indem die Umkleidekabine gleichsam auf die Bühne geholt wird, zeigen sich die Tänzer nicht nur als versinnbildlichende Figurationen, sondern auch als die Akteure des Spiels. Sie schaffen einen Raum zwischen sich und ihrer Rolle, durch den die Illusion der

<sup>1</sup> Uraufführung am 19. Februar 2005 in der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Vgl. dazu das Begleitheft: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, Berlin 2005.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, S. 129-186, bes. S. 141ff.

Handlung gebrochen, die Inszenierung als solche markiert und der Zuschauer schließlich dazu angehalten wird, das Geschehen als ein gestaltetes Geschehen zu reflektieren.

[2] Der Prolog ruft also nicht nur *inhaltlich* den Kontext auf, in dem der Stoff der Purcell-Oper situiert ist – das Wasser als Symbol der Überfahrt, der Reise, auf der sich Aeneas befindet.<sup>3</sup> Mit der im Prolog explizierten Trennung zwischen dem Körper als Rolle und dem Körper, der diese Rolle tragen und bestimmen soll, weist Sasha Waltz auch auf ein *Verfahren* voraus, das für ihre Inszenierung der Begegnung von Dido und Aeneas und für die Rezeption der Aufführung von tragender Bedeutung ist. Denn die Partien der Oper werden bei Waltz nicht nur gesungen, sondern auch von einem jeweils synchron auftretenden Tänzer *getanzt*. Indem sie die Figuren verdoppelt (zuweilen sogar vervielfacht) und ihre Einheit auf diese Weise in verschiedene „Bestandteile“ zerlegt, setzt Waltz darauf, Räume der Distanz zu schaffen und der Handlung ein Moment der Reflexion einzuschreiben. Was dem Prolog durch das Einstreuen metatheatraler Elemente gelingt, gelingt bei der Umsetzung der Dido-und-Aeneas-Geschichte durch die Brechung und Aufspaltung der einzelnen Partien und Charaktere, die dem Zuschauer in Form von zwei verschiedenen Körpern präsentiert werden. In beiden Fällen, so meine These, dienen die Verfahren der Beförderung von Reflexion und Distanz.

[3] Berühmt geworden ist die Geschichte der tragischen Liebe zwischen Dido und Aeneas durch Vergil (70-19 v. Chr.), der sie ins Zentrum des vierten Buches seiner *Aeneis* gestellt hat. Nach dem Epos Vergils wird Aeneas in Troja von den Göttern damit beauftragt, die dem Untergang geweihte Stadt zu verlassen und in Latium zur Sicherung des trojanischen Erbes die ewige Stadt Rom zu gründen. Als das Ziel fast erreicht ist, treibt ein heftiger Sturm seine Flotte an die Küste Nordafrikas. Aeneas gelangt in die von phönizischen Flüchtlingen gegründete Stadt Karthago, in der die Königin Dido herrscht. Obwohl ihr die Mission des Aeneas bekannt ist und sie ihrem verstorbenen Gatten ewige Treue geschworen hat, verfällt sie ihrem Gast in hoffnungsloser Liebe. Auch Aeneas fühlt sich zu seiner Gastgeberin hingezogen, ist aber an den göttlichen Auftrag gebunden. Als es während eines gemeinsamen Jagdausflugs zur Vereinigung der beiden kommt, wird er von Mercur im Auftrag Iuppiters zur Weiterfahrt ermahnt. Schweren Herzens bricht er auf, und es kommt zur Katastrophe: Als die verlassene Geliebte seine Flotte am Horizont verschwinden sieht, verwandelt sich Liebe in Verzweiflung, und aus Verzweiflung wird Wut; Dido errichtet einen Scheiterhaufen und tötet sich mit Aeneas' Schwert.

[4] Vergils epische Erzählung wird in zwei verschiedenen Hinsichten von einem Moment der Distanz bestimmt: *Inhaltlich* besehen, entsteht der Konflikt, der die Katastrophe herbeiführt, überwiegend außerhalb jener „banalen“ Sphäre des Menschlichen, in der persönliche Interessen und Gefühle kollidieren. Daß sich Dido in ihren unfreiwilligen Besucher verliebt, ist nicht etwa einer unvermittelt hervorbrechenden Emotion zuzuschreiben, sondern Teil der Inszenierung eines Götterapparats, der das Handeln der Menschen steuert oder, folgt man etwas raffinierteren Deutungsansätzen,<sup>4</sup> auf die Probe zu stellen sucht. Dido und

---

<sup>3</sup> Zu den verschiedenen Bedeutungen, die dem Wasser in der Inszenierung zukommen, vgl. in dieser Publikation die Beiträge von Kirsten Maar: „Die doppelte Flüchtigkeit des Fließenden“ und Stefanie Rentsch: „Fließende Über-Setzungen“.

<sup>4</sup> Adam Parry, „The Two Voices of Virgil's Aeneid“, *Arion* 2 (1963), S. 66-80; s. hierzu: Antonie Wlosok, „Vergil in der neueren Forschung“, *Gymnasium* 80 (1973), S. 129-151, hier: S. 141-146.

Aeneas sind beide, zumindest *auch*, „Agenten einer Institution“,<sup>5</sup> Instrumente, mit denen innerhalb der verfeindeten Gruppierungen der Götter alte Fehden ausgetragen werden.<sup>6</sup> So wie der Seesturm, der Aeneas an die nordafrikanische Küste treibt, durch die seit dem Paris-Urteil allem Trojanischen feindliche Göttin Iuno erregt wird (I 65ff.), ist es Venus, die Mutter des Aeneas, die aus Sorge um ihren Sohn und in einer Art ‚Zweckbündnis‘ mit ihrer Rivalin Iuno Didos Herz mit Liebe zu deren Gast erfüllt (I 657ff., IV 90ff.). Als Didos Schwester Anna vor Aeneas’ Abreise noch einmal auf diesen einzuwirken versucht, verschließt ein Gott dessen Ohren (IV 438-440). Und auch Didos Selbstmord ist, wenn er auch keineswegs dem Willen der Götter anzulasten, sondern eine von ihr selbst zu verantwortende Entscheidung ist, letztlich Folge des von göttlicher Seite beförderten Konflikts.<sup>7</sup> Vergils Konzeptualisierung der Figuren ist also hochkomplex. Pathos und Handeln werden nicht nur von individuellen Charakteren bestimmt; vielmehr wirkt auch die Ebene des Göttlichen in sie hinein.<sup>8</sup> Deutlich wird dies in der Rede des Aeneas (IV 331-361), die dieser kurz vor seiner Abreise an Dido richtet. Aeneas erlebt sich als ein größtenteils fremdbestimmtes Individuum, das einen eigenen Willen zwar besitzt, in seinem Handlungsspielraum jedoch stark begrenzt ist: Würde es das „Schicksal“ ihm erlauben, ein „Leben nach eigenem Wunsch zu führen“ und seine „Angelegenheiten aus eigenem Antrieb zu regeln“ (IV 340f.) – er hätte Troia erst gar nicht verlassen! „Zieh ich doch nicht freiwillig nach Italien!“ (IV 361) Die unüberbrückbare Spannung zwischen seinem eigenen Wollen und den göttlichen Kräften, die über ihn verfügen, die Zerrissenheit, der er infolge dessen ausgesetzt ist, spürt Aeneas sehr wohl. Zugleich ist er aber auch in der Lage, seiner Situation gegenüber Distanz zu wahren und sie zu reflektieren.

[5] Eine zweite Form von Distanz, nämlich eine Distanz des Rezipienten gegenüber dem *Text* entsteht durch Vergils *formalästhetische* Darstellung der Geschichte. Zwar empfindet der epische Erzähler große Em-, zuweilen auch Sympathie für seine Figuren und spart nicht mit innerer Anteilnahme an ihren subjektiven Empfindungen und ihrem Tun. Er ist also keineswegs neutral.<sup>9</sup> Die Erzählhaltung ist jedoch, formal besehen, eine auktoriale: Der Erzähler, der als Allwissender über alle räumlichen und zeitlichen Grenzen hinweg über seinen Stoff verfügt, bewahrt gegenüber dem Geschehen eine „epische Distanz“. Erst aus dieser Distanz heraus vermag er zu werten und seinen Schmerz, seine Trauer oder Verwunderung kommentierend zum Ausdruck zu bringen.

---

<sup>5</sup> Vgl. oben Anm. 4.

<sup>6</sup> Nicht nur aus formalen Kriterien hat Friedrich Leo das vierte Buch des vergilischen Epos denn auch als eine perfekte „Tragödie“ bezeichnen wollen. Vgl. zu dieser Problematik: Antonie Wlosok, „Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis“, in: Herwig Görge-manns und Ernst August Schmidt (Hrsg.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glan 1976 (= Beiträge zur Klassischen Philologie. Bd. 72), S. 228-250.

<sup>7</sup> Zur Konzeption der Vergilschen Götter und der Bedeutung des fatums vgl. Cyril Bailey, *Religion in Virgil*, Oxford 1935, Kap. IX: Fate and the Gods, S. 204-240.

<sup>8</sup> Nach wie vor einschlägig: Rudolf Rieks, *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils Aeneis*, München 1989 (= Zetemata, Bd. 86); ders., „Affekt und Struktur in Vergils Aeneis“, *Gymnasium* 90 (1983), S. 144-170.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Bernhard Effe, „Epische Objektivität und auktoriales Erzählen. Zur Entfaltung emotionaler Subjektivität in Vergils Aeneis“, *Gymnasium* 90 (1983), S. 171-186, hier: S. 182-186, der die „reflektierende Anteilnahme“ (S. 184), das „affektische Engagement“ (S. 185) und die „emotionale Subjektivität“ (S. 186) des Erzählers herausstellt.

[6] Die Erzeugung von Distanz findet also auf zwei Ebenen statt: Auf der Ebene der Handlung und Figurenzeichnung wird die Sphäre des Menschlichen durch ein von außen wirkendes Kräftefeld bestimmt oder durchbrochen, sind die Figuren nicht ausschließlich sie selbst, sondern Teil einer bewußten Inszenierung, mit der sie sich, wie das Beispiel der Aeneas-Rede zeigt, auseinanderzusetzen haben; ihr Fühlen und Handeln steht in einem weitreichenden Kontext, der auch von den Figuren selbst beständig bedacht werden muß. Auf der Ebene der formalästhetischen Repräsentation wiederum wird das gesamte Geschehen für den *Rezipienten* in ein Distanzverhältnis gerückt; durch die Kommentierung des Erzählers, der die Zusammenhänge überschaubar und das Geschehen reflektiert, erschließt sich dem Rezipienten jene Außenperspektive, die es ihm ermöglicht, die ganze Tragweite der Tragödie zu erfassen.

[7] Nahum Tate (ca. 1652-1715) nun, der Librettist der Purcell-Oper *Dido and Aeneas*, hat die Begegnung der Protagonisten als menschliches Drama gestaltet und auf eine Liebesgeschichte reduziert.<sup>10</sup> Didos Bedenken, das Schicksal könne ihnen beiden im Weg stehen – „Fate forbids what you pursue“ (I 1), zerstreut Aeneas mit den entschiedenen Worten: „Aeneas has no fate but you“ (ebd.). Statt eines Götterboten Mercur treten zwei böartige Hexen (Witches) und eine Zauberin (Sorceress) auf die Bühne, die sich vor Neid über Reichtum und Erfolg der Königin geradezu zerfressen und sich dazu entschließen, ihr Opfer noch am Tag der Ankunft des Aeneas zu vernichten. In der Gestalt Mercur – als nähmen die drei Frauen an, daß auch Tates Aeneas seinen Vergil gelesen hat! – tritt die Sorceress an den Ankömmling heran, um ihn, ganz im Stil ihres antiken Vorbildes, zu mahnen: „Stay, Prince, and hear great Joves' Command | He summons thee this Night away.“ (II 2)<sup>11</sup> Der Plan scheint zunächst aufzugehen: Aeneas zeigt sich bereit, den Göttern nachzugeben und seine eigenen Empfindungen ihrem Willen zu opfern. Als die Anker schon gelichtet werden, erweist er sich allerdings doch noch als ein reuiger Liebender: Er wendet sich an die verzweifelte Geliebte und kündigt an, er werde sich gegen den Willen der Götter stellen und bleiben – „In spite of Joves' command, I'll stay, | Offend the Gods, and Love obey.“ (III 1) Der Tatesche Aeneas ist ein Mensch, der – so wankelmütig er auch erscheinen mag – davon überzeugt ist, sein Schicksal frei in die Hand nehmen zu können. Auch Dido handelt bewußt und aus eigenem Ermessen heraus. Sie, die nun die Wahl hat, Aeneas seine Unschlüssigkeit nachzusehen oder konsequent zu bleiben, entscheidet sich gegen den Mann, der auch nur darüber nachgedacht hat, dem Willen der Götter zu folgen und ihre Liebe zu verraten: „No, faithless Man thy course pursue, | I'm now resolved as well as you. | No Repentance shall reclaim | The Injured Dido's slighted Flame. | For 'tis enough, what e're now decree. | That you had once a thought of leaving me.“ (III 1) Ebenso wie Aeneas' Reaktion auf den vermeintlich göttlichen Befehl entsteht Didos Reaktion auf das Angebot des Aeneas aus der Disposition eines individuellen Charakters, der über seine Empfindungen zu verfügen versteht.

[8] Gegenüber der Vergilschen Erzählweise zeichnet sich das Libretto von Nahum Tate durch eine besondere Nähe zum Gegenstand aus. Dies nicht nur, weil Tate die Handlung im großen und ganzen auf die Beziehung der beiden Hauptfiguren reduziert und die Ebene des Göttlichen weitgehend ausblendet; sondern auch weil die bei Vergil durch den Erzähler vermittelte Außenperspektive völlig fehlt.

<sup>10</sup> Vgl. dazu: Thomas Paulsen, „Henry Purcells Oper ‚Dido and Aeneas‘“, in: Gerhard Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*, Trier 2000 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium. Bd. 47), S. 251-291, bes. S. 262-268.

<sup>11</sup> Wiedergabe des Textes nach: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas* (Anhang).

Dieser Reduktion versucht Sasha Waltz in ihrer Inszenierung entgegenzuwirken: „Dazu orientiere ich mich auch an Vergil, um etwas mehr Substanz für die Entwicklung der Figuren und Charaktere zu finden. Das Libretto selbst gibt einem ja nicht genug an die Hand.“<sup>12</sup> Daß Sasha Waltz die einzelnen Figuren aufspaltet und von jeweils einem Sänger und einem Tänzer bzw. einer Sängerin und einer Tänzerin verkörpern läßt, ist vor diesem Hintergrund mehr als ein gewöhnliches *breaking the boundaries*, bei dem verschiedene mediale Ausdrucksformen zusammengeführt werden, sich wechselseitig ergänzen und in der „Verschmelzung“ gegenseitig bestärken.<sup>13</sup> Vielmehr scheint hier wieder jene Distanz ins Spiel gebracht worden zu sein, die für die Erzählstrategien und die Konzeption der antiken Vorlage so bestimmend gewesen ist: „Aeneas Flucht, der Hintergrund des Leids und der Verluste von Troja liegt als Schatten über allem. Wir haben diesen unsichtbaren Kontext immer nur motivisch anzudeuten versucht, im Wasser beispielsweise, aber die Schwere, die Ausweglosigkeit, die Zerrissenheit, versuchen wir sowohl innerhalb der Figuren, als auch zwischen den Stimmen und Rollen aufscheinen zu lassen.“<sup>14</sup> Sänger und Tänzer, 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. Als sich die Sängerin der Dido-Partie in ihrer Schlußarie noch einmal in Gedanken ihrer Liebe zu Aeneas zuwendet, beginnt die ihr korrespondierende Tänzerin damit, Gesicht und Körper in ihre überlangen Haaren einzuhüllen und damit gleichsam zum Verschwinden zu bringen. Erinnerung und Selbstauslöschung werden in einen antithetischen Bezug zueinander gesetzt. Die mit der Doppelung der Besetzung gegebene Spaltung der Figuren dient also nicht etwa nur, wie sich vermuten ließe, der Steigerung von Illusion oder Opulenz, sondern wirft den Blick auf die verschiedenen Ebenen, wie sie in Vergils epische Darstellung hineinspielen.<sup>15</sup> In den Vordergrund rücken nunmehr die innere Zerrissenheit der Figuren und die Distanz, die zwischen ihrem individuellen Fühlen und den sie bestimmenden Kontexten besteht. Ähnliches vollzieht sich auf der Ebene der Rezeption. Zum einen wird für den Zuschauer der Konflikt der Figuren durch die Doppelungen und Gegenüberstellungen in besonderer Weise transparent. Zum anderen führt die multiperspektivische Erzählweise, wie sie sich schon in der Gestaltung der Eingangsszene ankündigt und dann durch die Aufspaltung bzw. Verdoppelung der Figuren forciert wird, dazu, daß sich der Rezipient nicht etwa völlig vereinnahmen läßt, sondern in Distanz zu seinem eigenen Erleben tritt. Die auditiv und visuell erzeugten Bilder werden ebenso wie die verschiedenen Verkörperungen der Figuren wechselseitig gespiegelt: Sie werden re-flektiert. Es entsteht also ein komplexes Interaktionsfeld, in dem die

---

<sup>12</sup> „liebe in zeiten des krieges. Sasha Waltz und Attilo Cremonesi im Gespräch mit Carolin Emcke“, in: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *dido & aeneas*, S. 6-11, hier: S. 6.

<sup>13</sup> Vgl. Sasha Waltz' Bemerkung in dem Interview: „liebe in zeiten des krieges“, S. 6: „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.“ Vgl. dazu ausführlich in dieser Publikation den Beitrag von Martin Vöhler: „Operninszenierung als Choreographie: *Dido & Aeneas* von Sasha Waltz“.

<sup>14</sup> „liebe in zeiten des krieges“.

<sup>15</sup> Anders Robert Sollich: „Faszination (aus) Überforderung oder Der Karneval der Künste – Gedanken zu Sasha Waltz' Opernchoreographie *Dido & Aeneas* nach Henry Purcell“ (in dieser Publikation), der insbesondere die mit der Opulenz verbundene Überforderung des Zuschauers hervorhebt.

verschiedenen Ebenen der Erzählung voneinander getrennt und wiederum miteinander konfrontiert werden. Welcher dieser Ebenen sich der Zuschauer in besonderem Maße zuwendet, ob er sich beispielsweise auf die tanzende Dido konzentriert oder auf die Bewegungen und den Gesang der ihr korrespondierenden Sängerin, bleibt ihm selbst überlassen. In jedem Falle aber wird er dazu angehalten, den verschiedenen Perspektiven auch mit seinen Blicken zu folgen<sup>16</sup> und das soeben Wahrgenommene immer wieder neu und somit aus der Distanz heraus zu überdenken und zu reflektieren.

---

<sup>16</sup> In ihrem Essay „Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung *Dido & Aeneas*“ (in dieser Publikation) weist Christiane Voss auf die Dynamisierung des Raumes hin, wie sie durch die Auf-und Ab- bzw. die Hin-und Her-Bewegungen der Sänger und der mit Hilfe von Gummiseilen auch die Höhe und Tiefe des Raums durchmessenden Tänzer evoziert werde. Indem der Zuschauer gezwungen werde, diesen Bewegungen zu folgen, wirke der dabei erfahrene Raum „in alle möglichen Richtungen ver-rückt“. Mit Blick auf die Komplexität der Figurenzeichnung läßt sich das in mehrere Richtungen weisende Durchmessen des Raums auf der Bühne und das dem Zuschauer auf diese Weise abverlangte Hin- und Her-Blicken auch als ein Versuch verstehen, den Zuschauer die Multiperspektivität der Geschichte nachvollziehen zu lassen.