

Tanzen als *Museum auf Zeit*

CLAUDIA JESCHKE und RAINER KRENSTETTER
im Gespräch mit SABINE HUSCHKA

Jeschke: Ex post möchte ich als Ausgangspunkt unserer Befassung mit der *Idomeneo-Chaconne* das Thema von Körper-Zeit und Zeit-Körper setzen. Mit dieser Setzung definiere ich ein nomadisches Spannungsfeld – das Spannungsfeld zwischen den Repräsentationen von (vermeintlich) historischen Materialien und deren heutiger Vermittlung als quasi mobiles, tänzerisches *Museum auf Zeit*: Das *Museum auf Zeit*, das in der bildenden Kunst nicht mehr eine Universalgeschichte ausstellt, sondern zum Ort wird für Wechselausstellungen, für behauptete Inhalte, und somit mit Theatralisierungen operiert, mit den inszenatorischen Visualisierungen endlicher Momente.

Die *Idomeneo-Chaconne* entstand als Auftragsproduktion zur Eröffnung des *Hauses für Mozart* (des ehemaligen *Kleinen Festspielhauses*) in Salzburg im Juni des Mozartjahres 2006. Unsere Kollegin Gunhild Oberzaucher-Schüller hatte sich mit Recht über die Unterbelichtung des Tanzes in Salzburg anlässlich dieses Großereignisses entrüstet; und es gelang ihr tatsächlich bei den Festspielen die Realisierung dieses Showcases durchzusetzen. Von Sibylle Dahms war der Vorschlag gekommen, die Ballettmusik aus *Idomeneo* zu verwenden. Gemeinsam mit ihr und Rainer Krenstetter erarbeiteten wir schließlich einen choreographischen Kommentar zu der selten aufgeführten *Chaconne* aus Wolfgang Amadeus Mozarts 1781 in München uraufgeführten Oper. Dieser Kommentar richtete sich auf verschiedene Themen: auf die *Chaconne* als Tanz in der Oper, auf den musiktheatralischen Inhalt, auf die performativen Qualitäten der damaligen Tanzpraxis und auf die persönliche Situation Mozarts.¹

Die *Chaconne* in der *Opera seria Idomeneo* ist nicht nur Mozarts bedeutendste Komposition für Ballett, sondern gehört auch zu den wichtigsten Ballettkompositionen jener Zeit überhaupt. Damals wurde eine Oper für gewöhnlich mit einem Ballett beendet, und zwar meist mit einer *Chaconne*. Diese war üblicherweise nur ein Divertissement und so die abschließende

1 | Die weiteren Ausführungen folgen dem Text von Sibylle Dahms und Claudia Jeschke im Programmheft zu *Idomeneo-Chaconne* im Haus für Mozart (25. Juni und 22. Juli 2006).

künstlerische Aussage zum glücklichen Ausgang der Oper. In der Regel wurde diese Ballettmusik auch nicht vom Komponisten der Oper geschrieben, sondern von einem Spezialisten für diese Art von Musik, einem Ballettmusik-Komponisten.

Für *Idomeneo* sollte Mozart jedoch selbst die Ballettmusik komponieren: »... mir ist es [...] sehr lieb, denn so ist doch die Musik von einem Meister.« (Mozart an seinen Vater am 30. Dez. 1780) Leider wird diese »meisterhafte« Ballettmusik heute zu selten im Kontext der Oper präsentiert. Opernproduktionen heute, so auch *Idomeneo*, enden mit dem Schlusschor, und nicht mit dem Schlussballett, der *Chaconne*.

Die *Chaconne* in *Idomeneo* allerdings folgt nicht wirklich dem traditionell üblichen Muster einer Schluss-*Chaconne* im Divertissement-Charakter. Mozarts *Idomeneo-Chaconne* ist im Gegensatz dazu voller dramatischer Widersprüche und scheint die Essenz des Dramas von Idomeneo, dieser großen mythologischen Episode aus dem Trojanischen Krieg, zusammenzufassen.

Der Konflikt zwischen Göttern und Menschen, zwischen Vater (Idomeneo) und Sohn (Idamante), das heroische Pathos, das dem Geist der Selbst-aufopferung, der Liebe und der Bereitschaft, für die Geliebten zu sterben, innewohnt, – alle diese großen Themen werden in der dramatischen Komposition mit ihrer meisterhaften Instrumentierung und in ihrer kontinuierlich dynamischen Steigerung spürbar. Es ist ein höchst außergewöhnliches Ballett, das wie viele Kompositionen Mozarts nicht den damals üblichen Weg geht. In seinem provokativen Gestus bietet es bis heute große Herausforderungen an den Tanz und einer aktuellen und kritischen Suche nach dramaturgischen, inszenatorischen und choreographischen Visualisierungen der Musik.

Die aktuelle Umsetzung einer der wenigen Ballettkompositionen Mozarts konzentrierte sich auf die zeittypischen wie Mozart-spezifischen Veränderungen in der Konzeption von Ausdruck, Bewegungsvokabular und choreographischen Techniken. Dieser Veränderungsprozess zeigt sich nicht nur auf der Ebene musikalischer Komposition oder in der daraus resultierenden Entfremdung zwischen Vater und Sohn Mozart, (der als generationsbedingte Entsprechung des mythologischen Konflikts von Idomeneo und Idamante verstanden werden kann), sondern wird auch an der Entwicklung des Tanzes selbst sichtbar, was sich an zwei berühmten und richtungsweisenden Tänzern der Zeit, Gaetano und Auguste Vestris – noch einmal: Vater und Sohn – exemplifizieren lässt.



Gaétano Vestris, 1781



Auguste Vestris, 1781

Man kann die musikalische Komposition der *Chaconne* als Spiegel wie auch als Stimulus dieser neuen Ideen, die um 1800 entstanden sind, sehen. Die Musik suggeriert, die formalen Bedingungen der Zeit zu zitieren, die rasanten Entwicklung neuer technischer Standards zu demonstrieren und einen persönlichen Ausdruck der Tänzer zu suchen. Wenn man sich auf die ›Geschichte‹ und Atmosphäre bezieht, die von dieser Komposition angeboten werden, verbindet sich – wie bereits gesagt – die *Idomeneo*-Handlung mit der persönlichen Geschichte der beiden Mozarts sowie mit dem Verhältnis der zwei Vestris als Protagonisten an diesem speziellen Wendepunkt in der Tanzgeschichte.

Huschka: Auf der Hamburger Konferenz *Choreographie in Frage stellen* im April 2008 haben Sie bereits einen kurzen Einblick in Ihre Arbeitsweise gegeben. Demnach ist die *Idomeneo-Chaconne* in vier Teilen erarbeitet worden, wobei Sybille Dahms die Analyse der Komposition gemacht und Sie, Frau Jeschke, das Stück vor allem über das Hören und über den kinästhetischen Resonanzraum analytisch erarbeitet haben. In ihren Erläuterungen ist klar geworden, dass einige historische Stiche von Bedeutung waren. Sie haben auch davon gesprochen, dass die choreographische Erarbeitung durchaus assoziative Züge trug und der Tänzer Rainer Krenstetter sich dabei besonders im vierten Teil stark eingebracht hat.

Ich würde im Folgenden gerne einen näheren Blick auf diese Arbeitsweise richten, sozusagen einen mikroskopischen Blick auf die Herangehensweise und den Probenprozess werfen, um weitere Details darüber zu erfahren und einige Fragen zu vertiefen, die in den öffentlichen Kommentaren keinen Raum fanden.

Jeschke: In öffentlichen Diskussionen richten sich die Fragen meist direkt auf das Stück und weniger auf den Arbeitsprozess. Wir hatten fünf Tage in Berlin (Mai 2006) um das Stück zu proben, und ich fand es erstaunlich, wie

das gelaufen ist; ich hatte für jeden Tag sozusagen einen Teil vorbereitet, außer dem letzten, den hatte ich noch nicht erarbeitet. Wie sich herausstellte, konnte ich mir das leisten, weil der Probenprozess mit Rainer Krenstetter so gut verlief. Das war ein Glücksfall, das würde ich an erste Stelle setzen. Rainer konnte alles übernehmen, was ich gesagt, oder gezeigt, oder markiert habe. Auch wenn ich Korrekturen anbrachte, merkte ich, dass er eigentlich schon viel weiter war, dass er wusste, in welche Richtung ich steuere. Er schien zu wissen, was ich eigentlich wollte, und konnte es auch sogleich in sein Tanzen integrieren. Das hatte ich zuvor so noch nicht erlebt: denn entweder ahmt ein Tänzer einfach alles nach (das funktioniert vor allem dann, wenn ich das Stück selbst schon erarbeitet und choreographiert habe, aber in diesem Fall hätte das ja nicht gereicht), oder aber ein Tänzer diskutiert ewig, was denn eigentlich gemeint sei. Keines von beiden war hier der Fall. Woran lag das aus deiner Sicht, Rainer?

Krenstetter: Ich bin es gewohnt, als Tänzer etwas sehr schnell anzunehmen, wenn mir jemand es direkt vorträgt. Selbst dann, wenn ein Stück noch nicht ganz steht oder eine Bewegungssequenz vielleicht nicht ganz exakt gezeigt wird. Es ist schwieriger, wenn ich das z.B. von Video lernen muss und dabei das Spiegelverkehrte wieder rück-übersetzen muss. Da du gut vorbereitet warst, wusste ich in welche Richtung es geht. Da ich vom Barocktanz nur eine ungenaue Vorstellung hatte, habe ich deine Vorschläge zuerst einfach angenommen: erst in Salzburg (Juni 2006) haben wir dann weiter daran gearbeitet und daran gefeilt. In den ersten Tagen haben wir praktisch nur die Schritte der ersten drei Teile eingeübt und erst später den Stil genauer erarbeitet. Als du mich gefragt hast, was ich für den letzten Teil – also den vierten Teil – machen würde, da habe ich mich von der Musik und den anderen Teilen inspirieren lassen. Außerdem habe ich auch den Bühnenbedingungen in Salzburg Rechnung getragen, ich wusste ja, was auf dieser Bühne möglich wäre und was nicht.

Jeschke: Es war für mich erstaunlich, dass sich Rainers Vorschlag so gut eingefügt hat; ich selbst hatte mir etwas Ähnliches vorgestellt. Hätte ich mir in jenem Moment etwas komplett Neues einfallen lassen müssen, wäre das zu viel Arbeit angesichts der kurzen Probenzeit gewesen. Die ersten Teile hatte ich so genau wie möglich vorbereitet, die einzelnen Schritte geübt und mir vorgestellt, wie es sein könnte, wenn das jemand richtig tanzt.

Krenstetter: Am ersten Tag haben wir vornehmlich an der Beinarbeit gefeilt, am zweiten waren dann der Kopf und die Arme dran. Und obwohl wir viel ausprobiert und getestet haben, ging es dann letztlich doch recht schnell.

Jeschke: Ausschlaggebend war Rainers Fähigkeit – er sagt, es ist eine Fähigkeit des Tänzers – etwas abzunehmen und nachzuahmen, aber zugleich was Eigenes daraus zu machen. Das finde ich den spannenden Prozess dabei, Rainer selbst vielleicht weniger – weil es seine alltägliche Arbeit ist. Dass es

aber selbst mit Dingen funktioniert, die man erst erarbeiten *muss*, bei denen es noch keine fertige Vorstellung, keine innere Vorstellung, kein inneres Bild gibt, das fand ich erstaunlich. Ist es denn dir nicht schwer gefallen, etwas von dem Bild, von der Vorstellung bei mir zu sehen?

Krenstetter: Nein, weil ich es mir ja selbst aneignen will. Ich will zwar die *Idomeneo-Chaconne* tanzen, will sie umsetzen. Aber ich will auch als Rainer wahrgenommen werden. Das geht mir in jedem Stück so, ich möchte schon ich selbst sein, einzigartig sein. Allerdings ist es gerade im Barocktanz – wo man keine Gefühle zeigen soll, wo alles sehr klar sein soll – schwer, etwas Eigenes zu geben, aber ich habe es wenigstens versucht. Aber es fand ja auch ein Dialog zwischen uns statt, in dem wir darüber sprechen konnten – also einzelne Stellen besprechen konnten, mit denen ich mich nicht wohl fühlte, für die ich vielleicht weitere Erklärungen brauchte oder inwieweit wir einfach auch einen anderen Schritt einbauen könnten, denn festgelegt waren die ja nicht.

Huschka: Sind die Schritte gleich mit Musik erarbeitet worden?

Jeschke: Ich hatte die Schritte in der Vorbereitung mit Musik erarbeitet, aber sie dann vorerst ohne Musik gezeigt. Denn das ginge zu schnell. Ich demonstriere ja nicht, indem ich tanze, sondern ich demonstriere, indem ich die einzelnen Bewegungen auseinander nehme. Die Choreographie aber war natürlich auf Musik gestellt.

Krenstetter: Als die Musik dann dazukam, war für mich vieles klarer: die Schritte konnten nun mit den Motivwechseln in der Musik zusammenfallen. Das ist ja das Schöne an Kreationen, dass man sich aufeinander abstimmen kann; und nicht nur ein Stück tanzen muss, das es schon gibt.

Huschka: An welchen Momenten sind die historischen Abbildungen und Figuren in Ihren Arbeitsprozess eingegangen? Und wie ist es zu der Idee ihrer Projektion während der Aufführung gekommen?

Krenstetter: Claudia hatte mir die Fotos gezeigt, das Konzept erklärt, die Vater-Sohn Relation erläutert. Ich habe allerdings nicht gesehen, wie die Projektionen schließlich mit dem Tanz korrespondieren.

Huschka: Sie haben die Bilder also nicht direkt in den Arbeitsprozess integriert?

Jeschke: Ganz am Schluss erst. Das Stück war bereits erarbeitet, in diesem Prozess hatten wir die Projektionen immer mitgedacht. Die praktische Koordination zwischen dem Bildablauf und dem Tanz war dann noch viel Arbeit. Die Bilder sollten ja die Bühnenaktion unterstützen und dann auch noch mit der Musik übereinstimmen. Es sollten keine Lücken entstehen, aber

gleichzeitig durften die Projektionen auch nicht zuviel vom Tanz nehmen. Dafür brauchte der Bilderschnitt eine eigene Dynamik und Entwicklung. Damit haben wir experimentiert. Es ging aber schließlich gut, die Musik hat es irgendwie erlaubt. Nach der ersten und einzigen Bühnenprobe gab es dann noch mal kleine Anpassungen.

Huschka: Haben Sie mit einer speziellen Frage oder mehreren Fragen gearbeitet, die immer wieder aufgetaucht sind?

Jeschke: Erst später, zunächst mussten wir uns mit den Produktionsbedingungen auseinandersetzen. Die Planung war relativ kurzfristig, und es war bis einen Tag vor Probenbeginn nicht klar, mit welchem Tänzer ich arbeiten würde. Ursprünglich sollte Vladimir Malakhov tanzen, der dann aber kurzfristig absagen musste; er hat Rainer vorgeschlagen. Wir haben also in der ersten Probenphase vor allem am Stückablauf gearbeitet. Die Frage, wie man historisches Material nicht nur historisierend auf die Bühne bringen, sondern zu einem Stück verarbeiten kann, das auch heute Interesse weckt, kam aber eigentlich erst später. Es hat mich gewundert – und das ist zum großen Teil Rainers Verdienst –, dass das Material so viel Substanz hat, dass man diese Frage tatsächlich stellen kann. Für mich war anfänglich aber mein Interesse an der Arbeit mit Tänzern Grund genug, mich an dieses Projekt zu wagen. Danach hätte das Stück genauso gut wieder in der Versenkung verschwinden können.

Krenstetter: Ich hatte viele offene Fragen, speziell bei dem Barockteil. Aber die Erklärungen kamen bereits in der Arbeit, noch bevor ich die Fragen stellen konnte, auch in Form von Korrekturen – hier brauche es eine gerade Linie, hier schwere Arme. Ich habe nie gefragt warum, Claudia hat es mir gezeigt, wie es sein muss. Das habe ich versucht umzusetzen, wobei es sehr schwer war das in den Körper zu bekommen.

Huschka: Als ich Sie vor einiger Zeit in der Berliner *Staatsoper Unter den Linden* in dem Ballettabend *Tschaikowsky*, einer Choreographie von Boris Eifman, tanzen sah, habe ich verstanden, wie schwer es sein muss, die *Idomeo*-neo-Ästhetik zu finden und zu verkörpern. Das Stück *Tschaikowsky* erlaubt Ihnen quasi aus dem Körper energetisch herauszuschießen. Im Barocktanz dann – Sie haben es selber beschrieben – trägt die Bewegung eher ein Moment des Implodierens. Diese bewegungsästhetische Differenz muss doch etwas in Ihnen auslösen, körperlich, mental, emotional – vor allem wenn Sie etwas tanzen, was Ihnen zunächst so fremd ist?

Krenstetter: Ja, es löst definitiv etwas aus. Ich kann nicht sagen, wie das im Barock war, aber ich weiß, wie es bei mir war, wenn ich z.B. in eine Richtung gehe. Das ist dann auch etwas ganz anderes als im klassischen Ballett. Das Schöne hier war, dass du eine Art Zeitraffer hast, wir fangen im Barock an und hören im Jetzt auf. Ich glaube nicht, dass mit 15 Minuten ausschließ-

lichem Barocktanz das Stück so interessant geworden wäre. Selbst das Kostüm vollzieht ja diesen Wandel: Hut ab, Rock ab, Kostümwechsel. Am Ende bin ich dann frei, das folgt einem bestimmten Aufbau.



Kostüme für die *Idomeneo-Chaconne*

Jeschke: Das greift ja auch die Idee aus dem Barock auf, dass das Kostüm du selbst bist. Und obwohl das Kostüm so einschränkend ist, sieht man, dass du es bist und nicht irgendein Barocktänzer. Und selbst in dieser formalen Konzeption und Beschränkung den Tanz aktiv zu gestalten und diese Gestaltung sichtbar zu machen, stellt für mich den künstlerischen Akt dar.

Krenstetter: Ja, es ist interessant, verschiedene Stile auszuprobieren, wie den Tschaikowsky, da steht der Ausdruck im Vordergrund, bei Balanchine geht es um Energie, ohne Handlung, da sind dann die technischen Elemente gefragter; dann moderne Ballette, dann der Barock....

Jeschke: Ich fand bei dir den Umgang mit der Musik spannend. Deine Individualität zeigt sich u.a. darin, dass du ein ganz bestimmtes Timing hast; ein Verzögern, das der Barock, die Mozart Zeit und das *ballet en action* (in unserer Interpretation) nicht zulässt. Daran haben wir viel gearbeitet: im Barocktanz die Bewegung auf den Schlag zu machen; ebenso wie im *ballet en action*-Teil, auch da – denke ich – war die Bewegung auf dem Takt; den Versuch über die Taktordnungen zu gehen, gab es meines Erachtens erst später.

Krenstetter: Ich mache die Bewegungen ganz gern nicht direkt am Takt, meistens bin ich davor, manchmal danach – das ist effektvoller, als die Bewegung genau auf dem Takt zu nehmen. Einen Sprung dem Metrum gegenüber zu verzögern, z.B., lässt ihn als länger in der Luft erscheinen; man spielt ein bisschen damit. In diesen Tänzen allerdings haben wir daran gearbeitet, dass ich die Bewegungen genau auf den Schlag mache.

Jeschke: Es ist eben eine andere Form sich mit der Musik zu verbinden: die Form der Musik ist die des Tanzes. Erst später ging dies auseinander.

Krenstetter: Man sieht dies auch an den Bewegungen der Arme: auch deren Bewegung musste mit dem Schlag enden, sie mussten da sein und durften nicht nachbeben. Das war schwierig – meine Art der Armbewegung liegt oft darin, dass die Arme in Position kommen und leicht verzögert atmet die jeweilige Hand aus. Ich war also nie auf dem Takt da, das war eine große Umstellung. Ich musste das Lyrische wegkriegen, von dem Weichen in meiner Art zu tanzen absehen.

Huschka: Nach meiner Wahrnehmungserfahrung, und die beruht zum einen auf der Beobachterperspektive aus dem Zuschauerraum und zum anderen Teil auf eigener Tanzerfahrung, würde ich Sie als einen sehr fließenden und lyrischen Tänzer beschreiben. Wenn nun das, sagen wir einmal, formale Korsett sehr eng ist – wie in der *Idomeneo-Chaconne* – wird ihr Körper aber interessanterweise nicht starr, sondern die Energie geht einen anderen Weg: ihr Tanz bekommt ein inneres Feuer, das aber keine Richtung, keine Öffnung findet, sondern zu einem inneren Glühen wird. Ich fand das sehr faszinierend, denn es spricht im Grunde gegen die These, dass Barocktanz so kalt und formal einengend sei. Bei Ihnen aber sieht man, wie die Bewegung fließt, lediglich in anderen Schichten.

Krenstetter: Vielleicht erschließt sich das für den Zuschauer so. Ich kann lediglich aus meiner Perspektive sagen, ich versuche mich so gut es geht dem barocken Stil zu nähern. Aber vielleicht bin ich dafür auch schon zu stark geprägt, durch meine Arbeit, meine Ausbildung. Das Ziel aber blieb, dem Barockstil so subtil wie möglich nahe zu kommen.

Jeschke: Vielleicht ist gerade der Versuch – dieses ›Sich-Mühe-Geben‹ – das, was den Zuschauer interessiert. Besonders in einem solchen Stück, in dem es sonst nicht viel zu sehen gibt – also im Sinne von Sprüngen o.Ä. – aber diesen Momenten konzentrierter Handlung in Entstehung beizuwohnen, sie noch einmal entstehen zu lassen, ergibt einen Effekt, der das Selbe auslöst wie ein akrobatischer Sprung. Ich habe Count Basie, den Jazzpianisten gesehen, er konnte nicht mehr laufen, er wurde auf die Bühne getragen. Das Orchester spielte und spielte, jeder dachte, jetzt muss es doch endlich losgehen, sein Einsatz muss bald kommen. Und dann – nach diesem ›ewigen‹ Orchestervorspiel – kam: ein einziger Ton. Er hatte sich konzentriert, er hat

te alles darauf hin ausgerichtet. Für mich hat sich damals eine Welt eröffnet. So ähnlich geht es mir, wenn ich Rainer beobachte: Er bringt diese Energie des Sich-Konzentrierens auf; das ist eine spezielle tänzerische Energie, die sich nicht im Ausdruck verliert.

Wir hätten ja auch einen geübten Barock-Tänzer engagieren können – aber mir ging es hier eben nicht in erster Linie um Barocktanz, sondern um die Auseinandersetzung mit verschiedenen Tanzstilen und Techniken. Das ist, was sich heraukristallisieren sollte. Natürlich wird dieses Konzept etwas verdeckt von der Struktur der Musik und von der dramaturgischen Idee, die wir eingeführt haben, aber ich glaube die Spannung bleibt trotzdem erhalten.

Krenstetter: Das war eine besondere Herausforderung. Trotz Kürze ist das Stück relativ anstrengend, eben weil es so verschiedene Haltungen, Energien, Stile, Konzentrationen verlangt.

Huschka: Diese Unterschiede werden ja auch durch das Kostüm markiert.

Jeschke: Ja, und durch Musik und Projektionen.

Krenstetter: Ich denke das Stück in vier Teilen, wahrscheinlich weil wir es so geprobt haben. Allerdings sind diese Teile nicht so klar getrennt, immer wieder gibt es Überlappungen: im letzten Teil komme ich z.B. auf Fragmente aus dem ersten Teil zurück.

Jeschke: Der letzte Teil thematisiert diese Fragmentierungen. Es ist der Teil in der Musik, in dem Mozart bereits in die neue Richtung drängt. Viele Musikwissenschaftler fallen offensichtlich auf die Knie ob der Kühnheit dieser Komposition. Der erste Teil, also das Allegro, ist eigentlich der traditionelle Beginn einer *Chaconne*, dann kommt die Weiterführung des Chores, mit dem also eine rhetorischen Figur wieder aufgenommen wird. Streng genommen wäre nur die Mitte dem Barocktanz gemäß.

Huschka: Diese Stelle markiert in der Choreographie eine Art Wiegescritt, eine Gewichtsverlagerung.

Jeschke: Ja, es gibt einen Moment der Ruhe; der Tänzer steht und verweist so das Publikum auf ein Thema in der Musik, das gehört werden sollte, da es niemals in einer *Chaconne* vorkommen würde. Im Larghetto hingegen wird zum ersten Mal in der Musik eine Gefühlsebene eingeführt, da kommt also ein neuer Ton, ein neues Element in die Musik. Wir gestalten diesen Umgang mit dem Neuen in Reibung mit dem Alten szenisch: durch den Tanz in Auseinandersetzung mit der Projektion, aber auch rein tänzerisch. Den zweiten Teil bestimmen dann kleinteiligere Kombinationen – auch tanztechnisch gesprochen. Zudem ist der Blick nun nicht mehr in die Unendlichkeit gerichtet, sondern er entdeckt sozusagen den Körper, er richtet

sich auf die eigene Kinesphäre, den Arm. An solchen Fragen haben wir sehr detailliert gearbeitet. Im dritten Teil, sobald die Schuhe weg sind, eröffnet sich schließlich die Energie des Neuen – der Boden ruft ein neues Element im Tanz hervor. Durch den Boden entsteht diese neue Tanztechnik, diese Sprünge, diese Energieballungen, die erst auf diese Art möglich werden. Im vierten Teil schließlich kommen nicht nur die Vertikale, sondern auch Emotionen hinzu.

Krenstetter: Wir haben mit den Emotionen Schmerz und Angst gearbeitet; bereits im dritten Teil haben wir Emotionalität angedeutet, bis diese dann im letzten Teil frei zum Vorschein kommt.

Jeschke: Es ging uns hier um den Bewegungsfluss, aber auch darum, von den Emotionen zurück zu gehen und auf die Suche zu gehen, wie sich die Emotionen zu Affekten verhalten, also diese Spannung von Energie in den Posen wiederzufinden. Das hat Spaß gemacht, und es war beeindruckend zu sehen, wie sich Rainer darauf einlässt und mit welcher Exzessivität er die Affekte angeht. Das dritte Mittel war die Fragmentierung, wie z.B. eine Linie, die wir frontal zum Publikum tanzen und währenddessen zeigt die Projektion einen Arm, ein Bein. Dann kommen diese schönen Kombinationen, die im Kreise gehen, denn, wie Sibylle Dahms angemerkt hat, Mozart hört nicht auf, es geht immer weiter in seinen Kompositionen – ein Gestus, der ins Unendliche reicht. Wir haben versucht, dies aufzugreifen, indem wir am Ende den Körper ausstellen, der da auf der Bühne eigentlich immer weiter atmet, auch ohne dass er tanzt. Es kehrt damit auch zurück zum Anfang. Aber das sehe ich jetzt, das war nicht so intendiert, das ist eine Nachinterpretation. Das war intuitiv, das ist einfach so geworden. Der Schluss entstand eigentlich dadurch, dass wir nicht wussten, wo Rainer abgehen sollte. Wir wollten, dass er hinten im Nichts verschwindet. In Salzburg haben wir das mit Licht gemacht.

Huschka: Für meinen Blick zeigt sich hierin ein postmoderner Gedanke. Einem solchen Abgang wäre doch etwas sehr Symbolisches zugekommen – ich finde es daher äußerst interessant, dass der Körper einfach im Bühnenraum stehen bleibt.

Krenstetter: Ich finde es auch sehr schön, dass die Musik am Ende somit noch einen Ausklang hat, dass man sich noch mal nur auf die Musik konzentrieren kann.



*Rainer Krenstetter in Performance der Idomeneo-Chaconne
(Sophiensaele 02.02.2008, Videostill; Video: Andrea Keiz)*



*Rainer Krenstetter in Performance der Idomeneo-Chaconne
(Sophiensaele 02.02.2008, Videostill; Video: Andrea Keiz)*

Jeschke: Das sagt viel über Rainers Arbeitsweise aus. Er hat keinen Vorschlag von vorneherein abgelehnt. Er hat die Idee aufgegriffen und sie durch seinen Körper gelassen. Erst dann hat man gesehen, ob es gut ist oder nicht. Unser Arbeitsprozess war also nicht dadurch bestimmt, dass eine Idee gut

oder schlecht sei, sondern erst die durch Rainer realisierte oder manifestierte war bestimmend. Vieles war dabei nicht so different, als ich es mir vorgestellt hatte; aber wirklich entschieden haben wir erst dann, wenn es an Rainers Körper sichtbar geworden war. Er hat somit nicht unbedingt eine Wertung eingebracht, sondern er hat seine Eigenheit und seine Subjektivität, im Sinne von Tänzeridentität, unterstützend und nicht kontraproduktiv zur Verfügung gestellt.

Krenstetter: Das war auch eine Frage des Respekts vor deinem Wissen, ich kann ja nicht anfangen alles in Frage zu stellen...

Jeschke: So wie ich Respekt vor deinem Wissen habe – es ist nur ein anderes Wissen.

Huschka: Es ist ja auch eine Frage, ob man den Widerstand, der sich röhrt, fokussiert, oder aber das Vertrauen anerkennt, dass der andere bereits weiß oder doch erahnt. Es ist somit eine Entscheidung für eine bestimmte Arbeitsweise, die darauf baut, dass nicht nur durch Widerstand und Hinterfragung etwas hervorgebracht wird, sondern durch gegenseitige Unterstützung und Vertrauen Produktivität erwirkt werden kann.

Abschließend noch eine weitere Frage: Würden Sie Ihre Arbeit als eine konstruktive Auseinandersetzung mit Historie betrachten oder schätzen Sie sie eher als eine dekonstruktive Annäherung ein? Deutlich ist, dass die Arbeit nicht historisierend verfährt, denn sie stellt uns kein Bild vom 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert oder 19. Jahrhundert vor. Somit ist der klassische Rekonstruktionsbegriff nicht anwendbar. Daher haben Sie, Frau Jeschke, in Ihrem Vortrag auch von einer »Historiographie in Choreographie« gesprochen ...

Jeschke: ... oder von einem ›Museum auf Zeit‹ und einem ›Generativen Archiv‹. Das sind jeweils Begriffe, mit denen ich beschreiben will, was *passt* ist, und somit den Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem Akt des Tanzens und die Arbeit mit einem Tänzer legen will. Die Vorstellung von dem, wie der Tanz *war*, rückt dabei in den Hintergrund. Es geht vielmehr darum, wie er *jetzt* ist; aber das Material, das man nimmt, kommt natürlich aus einer anderen Zeit.

Krenstetter: Wenn man jemanden bitten würde, machen sie diese Stücke, wie es sie damals gegeben hat, dann wäre es Rekonstruktion. Wir machten das Stück ja anlässlich des Mozart-Jahres für die Salzburger Festspiele, deshalb nahmen wir die Musik. Aber unsere Intention war nie, eine klassische Rekonstruktion zu erstellen. Wir trafen die Entscheidung, wir nehmen die Schritte, wollen aber nicht unbedingt eine historisierende Aufführung machen.

Jeschke: Ich würde die Arbeit auch nicht als dekonstruktive Herangehensweise bezeichnen, eher als generative.

Huschka: Ich habe traditionellen historischen Tanz selten gesehen. Vielleicht können Sie beschreiben, was dort geschieht, mit welcher Idee meistens gearbeitet wird. Liegt das ästhetische Ziel darin, sich zurückzuversetzen, also eine Art Zeitreise zu erleben?

Jeschke: Ich habe bei dem Barocktänzer Ken Pierce Unterricht genommen; er ist ein hervorragender Barocktänzer, selbst seine Physiognomie, seine Anatomie, sein Typ Körper sind die eines anderen Jahrhunderts. Die Größe, die Art der Muskeln, die Proportionen. Hier bekommt das Historische eine virtuose Qualität. Oft aber wird Barocktanz von Laien ausgeführt, da er auf den ersten Blick nicht so schwierig erscheint – sobald das Kostüm stimmt, stimmt dann auch der Tanz? Das ist Unsinn, auch das ›nichts zu tun‹, wie Rainer sagt, ist eine große Anforderung. Eine solche Herangehensweise sollte man mal mit Schwanensee versuchen! Jene, die den Barocktanz ernst nehmen, müssen ihren Körper schulen wie im Ballett.

Krenstetter: Es hängt stark davon ab, auf welchem Niveau getanzt wird und was passiert, wenn man Bühnenbild und Kostüm wegnimmt. Vielleicht könnte man nicht einmal *Schwanensee* erkennen, höchstens an den Armen. Ich glaube, ohne Setting würde man das Barocke nicht erkennen, wenn es von Laien ausgeführt wird; wenn es professionell gemacht wird, dann schon.

Jeschke: Ich denke es ist das Moment des Könnens, das entscheidend ist. Meine Auseinandersetzung mit Pierce fand ich extrem fordernd. Aber allzu oft sind es Musiker, Halbprofessionelle, die Barocktanz aufführen. Das ist zwar schön anzusehen – aber eher als Vergnügen, wie eine Art Gesellschaftstanz.

Krenstetter: Diese Art von Darbietung ist wahrscheinlich immer auf Touristen aus ... wie die als Mozart Verkleideten in Wien, es wird zur Falle ...

Jeschke: Ich glaube, was uns gelungen ist, ist, dass wir in einem langen Arbeitsprozess durch Könnerschaft hindurchgegangen sind und – ob bewusst oder unbewusst – von da dann wieder wegzugehen. Es ist eine Vorführung von Barocktanz, aber nicht der Schritte, sondern einem Etwas dahinter; es handelt von der Vorstellung von Tanzschritten, von verschiedenen Körpern etc. ...

Huschka: Euer Stück will somit ja auch keine Geister in Erinnerung rufen ...

Jeschke: ... nichts in der *Idomeneo-Chaconne* ist historisch affirmativ. Die Markierung von mutmaßlichen Ordnungen der Tanzgeschichte ist zwar

die akzeptierte Basis von Konzept und Durchführung; die bedingungshafte Multimedialität löst aber ästhetische Verdichtungen wie Auflösungen aus, die die Akte des Wissens zu einem Spiel mit vermeintlichen Fakten machen. Der Erkenntniswert, der sich normalerweise mit dem uni-medialen Wissen-Schaffen ergibt, verbindet sich hier mit prozessualen, vielleicht auch »signalrealen«² Erfahrungswerten des Tanzens eines bestimmten Tänzers. Diese wirken insofern auf die Erkenntnis zurück, als sie die der Körper-Zeit und dem Zeit-Körper geschuldeten Konflikte und Differenzen ebenso ausspielen wie integrieren.

2 | Diesen Begriff habe ich mir von Wolfgang Ernst ausgeliehen. Vgl. Ernst, Wolfgang (2006): *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts.)*, Berlin: Kadmos.