

Friederike Nöhring

Bewegungsbiographie

Choreographische Chorarbeit bei Ruth Berghaus
und ihre Inszenierungen von Musik

SCHIBRI VERLAG BERLIN • MILOW • STRASBURG

Dissertationsschrift
Philosophische Fakultät III der Humboldt-Universität Berlin
Berlin (Oktober 2009)

© 2011 by Schibri-Verlag
Meininger Str. 4, 10823 Berlin
E-Mail: info@schibri.de
Homepage: www.schibri.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-86863-077-0

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
1.1.	Thema	10
1.2.	Ziel	12
1.3.	Methode	15
1.4.	Aufbau	18
1.5.	Forschungsstand	19
2.	Ruth Berghaus	21
2.1.	Anthropologie der Beweglichkeit	29
2.1.1.	Anthropologie der Bilder im performativen Kontext	31
2.2.	Körperlichkeit und Raum	37
2.3.	Der Chor bei Ruth Berghaus	41
2.4.	Auf dem Weg zum eigenen Stil	45
2.5.	Arbeitsweise	53
2.6.	Szenische Metapher	59
2.7.	Berghaus und Musik	61
2.7.1.	Metaphorisches in der Musik	68
2.8.	Berghaus' Verhältnis zur Politik	71
3.	Analyse	77
3.1.	<i>Coriolan</i> , am Berliner Ensemble, 1964	78
3.2.	<i>Die Fledermaus</i> , Staatsoper Berlin, 1975	82
3.2.1.	Werkgeschichtliches zur <i>Fledermaus</i>	83
3.2.1.1.	Musikalisches in der <i>Fledermaus</i>	85
3.2.1.2.	Choreographie in der <i>Fledermaus</i>	87
3.2.2.	Schlussgedanken zur <i>Fledermaus</i>	91
3.3.	<i>Die Verurteilung des Lukullus</i> , Staatsoper Berlin (1951-1992) ...	91
3.3.1.	Musikalisches und Geschichtliches zum <i>Lukullus</i>	95
3.3.2.	Aufführungsbeschreibung der ersten Szene	99
3.3.3.	Analyse der weiteren Szenen	102
3.4.	<i>Wozzeck</i> , Staatsoper Berlin, 1984 und Grand Opéra Paris, 1985 ..	117
3.4.1.	Der epische Charakter im <i>Wozzeck</i>	122
3.5.	<i>Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke</i> , Semperoper Dresden, 1985	123

3.5.1.	Tänzer auf der Opernbühne.	127
3.6.	<i>Moses und Aron</i> , Staatsoper Berlin, 1987.	132
3.6.1.	Analyse der choreographischen Elemente des Chores in <i>Moses und Aron</i> , I. Akt.	139
3.6.2.	Analyse <i>Moses und Aron</i> , II. Akt	149
3.6.3.	Analyse <i>Moses und Aron</i> , III. Akt	155
3.7.	<i>Così fan tutte</i> , Staatsoper Berlin, 1989.	156
3.7.1.	Bewegungsanalyse <i>Così fan tutte</i>	159
3.7.2.	Finale II. Akt – tanzende Clowns.	165
3.8.	<i>Pelléas et Mélisande</i> , Staatsoper Berlin, 1991.	170
3.9.	<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> , Stuttgart, 1992.	175
3.9.1.	Handlung im Verständnis von Ruth Berghaus.	175
3.9.1.1.	Anmerkungen zum Musikalischen.	176
3.9.2.	Biblische Motive.	177
3.9.3.	Analyse der Oper	179
4.	Entwicklung einer Methode nach Ruth Berghaus.	199
4.1.	Vorüberlegungen zu einer Methode nach Berghaus.	199
4.2.	Bewegungsmuster bei Ruth Berghaus.	201
4.3.	Gedanken zu den Bausteinen aus musikwissenschaftlicher Perspektive	217
4.4.	Die Bewegungsbausteine.	218
4.4.1.	Choreographisch singender Chor	221
4.4.2.	Choreographisch stumm agierender Chor.	221
4.4.3.	Choreographisch illustrierender Chor.	222
4.4.4.	Chor als Gruppe	222
4.4.5.	Alle Choristen als Individuen.	223
4.4.6.	Handlungstreibender Chor	223
4.4.7.	Handlungstragender Chor.	224
4.4.8.	Handlungsunterbrechender Chor	224
4.4.9.	Dialektischer Chor.	225
4.4.10.	Bewegungschor.	225
4.5.	Die Bewegungsmethode.	226

	Exkurs: Stichworte zu Francois Delsarte, Rudolph von Laban, Eugène Dalcroze, F.M. Alexander, Moshé Feldenkrais, Merce Cunningham, Maja Lex: Elementarer Tanz.	230
4.6.	Anregungen zu Methodik und Motivation	239
4.6.1.	Übungsbeispiele.	240
5.	Zusammenfassung und Ausblick.	244
5.1.	Ausblick auf die choreographische Chorarbeit von Regisseuren ...	246
	Anlage/Inhaltsverzeichnis.	255
I.	Die Prinzipien von Ruth Berghaus	256
II.	Die Fabel zum <i>Cornet</i>	257
III.	Unterricht für Tanzregie an der Palucca Schule Dresden von Ruth Berghaus 1950.	258
IV.	Fototeil	262
IV.1.	<i>Coriolan</i>	262
IV.2.	<i>Così fan tutte.</i>	264
IV.3.	<i>Die Verurteilung des Lukullus</i>	266
IV.4.	<i>Moses und Aron</i>	268
IV.5.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	269
V.	Chorinterviews in der Staatsoper Berlin im Juni 2005.	271
VI.	Dokumentationsmaterial über Regiebemerkungen.	277
VI.1.	<i>Wozzeck</i> – Szenenanalyse aus musikdramaturgischer Sicht.	278
VI.2.	Regiebemerkungen zur <i>Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke</i> im Klavierauszug	283
VI.3.	<i>Die Fledermaus.</i>	284
VI.4.	<i>Così fan tutte</i> – Handschriftliche Notizen.	289
VI.5.	<i>Moses und Aron</i> – Notizen im Klavierauszug.	291
VII.	Zur Person von Ruth Berghaus.	296
VIII.	Werkverzeichnis.	297
IX.	Abbildungsverzeichnis.	308
X.	Literaturverzeichnis.	310
XI.	Quellenangaben laut Benutzerordnung aus dem Ruth-Berghaus-Archiv	330
XII.	Danksagung	334

Zum Geleit

Seltsam genug: Über Ruth Berghaus' choreographisches Arbeiten ist bislang zu wenig nachgedacht worden – und dies, obwohl es der Ausgangspunkt für ihr Schaffen war, obwohl die Berghaus immer wieder als Choreographin wirkte, mehr noch, obwohl ihre Inszenierungen in Oper und Schauspiel durchwirkt sind von choreographischen Momenten, übergreifend: obwohl bestimmte Maximen der Choreographie für sie verbindlich waren, diesseits und jenseits der hierfür unerlässlichen Genauigkeit, Disziplin.

Grund genug, dieses Feld sich vorzunehmen, und dies weit über Berghaus' unmittelbare Ballett-Inszenierungen hinaus. Friederike Nöhring war Tänzerin, war und ist Tanzpädagogin, mithin besonders geeignet für die anstehende Thematik.

Die Befunde sprechen für sich: Nicht nur gelten sie der künstlerischen Herkunft einer Regisseurin, die wohl zu den bedeutendsten in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zählte (Ich weiß, wovon ich spreche, weil etliche Inszenierungen der Berghaus mich seit mehr als vier Jahrzehnten beschäftigten!). Sondern sie machen Bausteine choreographischen Arbeitens kenntlich: Übergreifend und in vielen Einzelanalysen. Dass die Autorin sich in die Gefilde verschiedener Wissenschaftsdisziplinen zu begeben hatte, versteht sich fast von selbst.

Diesseits und jenseits interdisziplinär-wissenschaftlicher Befassung argumentiert sie, und das sei ausdrücklich hervor gehoben, als Tänzerin und Tanzpädagogin, wissend um die „Mühen der Ebenen“, die mit beidem sich verbinden. Daraus erwächst beeindruckende Sachkenntnis, gepaart der gleichfalls beeindruckenden Sensibilität.

Vor fast einem Jahr konnte Friederike Nöhring ihre Dissertation erfolgreich verteidigen; nunmehr ist das Ganze überarbeitet zu einem Buch. Habe ich das Promotionsvorhaben betreut, so gereicht es mir zur Ehre, dem Buch ein kurzes Geleitwort voran zu stellen: Nicht nur Musik-, Theater-, Tanzwissenschaftlern, nicht nur Regisseuren und Darstellern sei es nachdrücklich zur Lektüre empfohlen.

Mühlenbeck, 2. April 2011

Gerd Rienäcker

1. Einleitung

In dieser Forschungsarbeit wird im Hinblick auf den zentralen Gegenstand der choreographischen Chorarbeit von Ruth Berghaus der Versuch unternommen, Erkenntnisse und Methoden ausgewählter Geisteswissenschaften transdisziplinär aufeinander zu beziehen. Hierbei handelt es sich im Einzelnen um Teilgebiete der Musikwissenschaften, der Theaterwissenschaften, der Erziehungswissenschaften und der Tanzwissenschaften. Eine Leitlinie der Forschung stellt dabei die auf den Tanz fokussierte Anthropologie dar.

Der Tanz ist die praktische Grundlage dieses Buches. Wie die angesprochenen Teildisziplinen ist er nicht zuletzt in dieser Forschungsarbeit in permanenter Bewegung begriffen – wie Ruth Berghaus in ihrer Arbeit auch. Mit dem zentralen Gegenstand verbinden sich Beobachtungen zu ihrer Arbeitsweise als Opernregisseurin und Choreographin. Das Schaffen von Berghaus bietet Dank ihres Erfahrungsschatzes als Tänzerin in der Inszenierung von Werken verschiedener Epochen einen neuen und überraschenden Umgang mit dem Ausdruckstanz der Wende zum 20. Jahrhundert und des von Palucca geprägten Tanzes. Eigenheiten eines prototypischen „Tänzerdaseins“, wie die Disziplin, die Hingabe zum Gegenstand und der hohe Anspruch an das ‚Endprodukt‘, weisen Parallelen zur Arbeitsweise der Regisseurin auf. Die Perspektive einer Tänzerin macht die Gratwanderung zwischen der Praxis des Choreographierens und Inszenierens auf der einen und den dramaturgischen und intellektuellen Auseinandersetzungen auf der anderen Seite nachvollziehbar und darstellbar. Die Inszenierungen sollen daher nicht einer Theorie untergeordnet werden, die die Tendenz hat, durch ihren Systematisierungswillen die Individualität eines Schaffens aus dem Blick zu verlieren. Kein Regisseur arbeitet in der Regel nach Theorien der Wissenschaft oder wendet entsprechende Analysemethoden an. Stanislawski stellt hier vielleicht eine Ausnahme dar.

Um eine Brücke in die vorderste Front der Theaterproduktion zu schlagen, spart diese Arbeit ganz bewusst den Bezug auf Theorien des wissenschaftlichen Mainstreams aus. Dies betrifft neben der Theatersemiotik von Fischer-Lichte die Meyerhold-Methode, die Stanislawski-Methode oder Brechts Arbeitsweise. Weitere Bezüge ließen sich auch zu Antonin Artaud, Jerzy Grotowski oder Peter Brook finden. In diesem Punkt ist das Buch analytisch offen gehalten.

Zu den Ausgangspunkten von Berghaus zählen die klingende Musik, ihre Notation in der Partitur, das Stück mit seinen Handlungsebenen und die Bewegung. Die im Inszenierungsprozess entstehenden Bewegungen sind Ausdrucksmedium der reichen Bild- und Metaphersprache der Künstlerin. Als künstlerische und damit subjektive Ereignisse innerhalb der Inszenierungen entziehen sie sich dem allein theoretisierenden Zugriff. Die Perspektivenvielfalt der angesprochenen Wissenssgebiete ermöglicht in Verbindung mit den Arbeiten der Regisseurin eine Öffnung der geisteswissenschaftlichen Theorie zur Praxis hin. Dabei interessiert die Regisseurin mehr als die Privatperson. Der Aufbau und die Vorgehensweise dieses Buches mag von der gängigen Methodik vieler Forschungsarbeiten abweichen, da die Materialaufarbeitung in ihrer Verknüpfung mit der Praxis des Inszenierens und mit den wissenschaftlichen Disziplinen in eine beispiel- und praxisorientierte Darstellung mündet. Darin mag das Potential dieser Forschungsarbeit liegen und eine Möglichkeit eröffnet sein, die überdurchschnittliche Kreativität von Ruth Berghaus zu fassen. Die politische Fragestellung, welche Rolle die DDR und das in ihr gelebte Leben in den Inszenierungen spielen, wird in diesem Buch allerdings kaum berührt.

Letztlich stellt das Aufarbeiten des reichen Archivmaterials einen Versuch der Organisation hinsichtlich heterogener Fragestellungen dar. Neben der Betrachtung von Inszenierungen geht es darum, aus den Notaten und Quellen des Ruth Berghaus Archivs sowie weiterer Archive Spuren für Jenes herauszulesen, was als choreographischer Impetus der Opernregisseurin vermutet wird. Gerade die gegenseitigen Spiegelungen von Originalnotaten und Rezensionen (auch zwischen verschiedenen Archiven) haben sich hier als hilfreich erwiesen. Hinzu kommt die Vorstellung der Verfasserin, aus dem verdichteten Material Praktikables zu gewinnen. Dabei soll die Unschärfe des eigenen Hintergrundes zur Schärfung der Anwendungsfragen beitragen. Und schließlich wird eine quasi-tanzpädagogische Perspektive der Berghaus fokussiert, obwohl es in deren Feld nie zu so etwas wie fortlaufender Kursarbeit gekommen ist.

1.1. Thema

„Choreographische Chorarbeit“ gibt es bereits beim antiken Tragödienchor. Der Begriff „Chor“ bezeichnet ursprünglich den öffentlichen Platz, auf dem Reigen-

tänze aufgeführt werden. Er kann auch „den mit Gesang verbundenen Tanz“¹ selbst bedeuten. Aus rezeptions- und medienhistorischen Gründen sind die Musik und der Tanz bzw. die Bewegungen der Antike nahezu verloren gegangen. Ob das Wort „Tanz“ die Art der Bewegungen des Chores zutreffend beschreibt, ist zunächst zweifelhaft.² Arthur Pickard-Cambridge³ meint, schon Handbewegungen könnten den griechischen Chortanz ausgemacht haben und hebt seinen expressiven und mimetischen Charakter hervor. Demzufolge hat die choreographische Chorarbeit eine weit zurückreichende Tradition. Sie *kann* - und das entspricht der Sicht von Ruth Berghaus - mit Tanz verbunden werden. Schon sehr früh in der Theoretisierung von Bewegung „hat Platon damit begonnen, Bewegung als Korrelat zum narrativen Prozess zu verstehen und dessen Mimesis zu beschreiben. Die Ästhetik des Tanzes ist für ihn ein Prozess künstlerischer Selbstwahrnehmung bei gleichzeitiger Darstellung desselben und als solche auch insofern mimetisch zu nennen, als sie etwas leibhaftig erzählt, was in Wort und Gesang nur anders zu sagen wäre.“⁴

Im Musiktheater tritt der Chor schon immer an exponierter Stelle auf. Oft unterbricht er die eigentliche Handlung zwischen den Solisten und verdeutlicht mit seinem Auftritt das Bühnengeschehen. Sein Einsatz kann der Handlung aber auch besondere Impulse geben. Am Chor lassen sich kollektive Reaktionen auf das Treiben der Solisten vorführen. In der französischen Opéra comique des späten Ancien Régime gibt es interessanterweise eine Trennung zwischen dem singenden und dem tanzenden Chor. In fast allen Fällen gilt aber, dass der Auftritt eines Chores, so lange er singt, die Verhandlung von Einzelschicksalen unterbricht und das Geschehen in den Augen einer prospektiven Gesellschaft spiegelt. So markiert er gewissermaßen den Einbruch der Welt in das stille Kämmerlein von Liebesbemühungen, Sehnsüchten und Intrigen, wie sie für das Zusammenspiel von Operncharakteren typisch sind. Was in der Realgeschichte an Massenbewegungen, sozialen Unruhen oder Fortschritten stattfindet und in Utopien gedacht wird, bringt der Chor auf die Bühne.

¹ Detlev Baur, Der antike Chor, in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Band 30, Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer, Andreas Höfeler (Hrsg.), *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, S. 16

² Wir benennen hier im weiteren Verlauf alle choreographischen Bewegungen als eine Art von Tanz.

³ Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford 1968

⁴ Roger W. Müller Farguell, *Bewegung*, in: *Tanz Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten von Schiller, Kleist, Heine und Nietzsche*, S. 19

Ruth Berghaus hat in ihren Inszenierungen mit Chören choreographisch gearbeitet, um eben diese Massenbewegungen bzw. kollektiven Gefühle, Reaktionen und politischen Haltungen darzustellen. Auch wenn es im deutschen Musiktheater bei Walter Felsenstein und im Theater bei Bertold Brecht ähnliche Ansätze gegeben hat, ist die choreographische Chorarbeit bei Ruth Berghaus etwas Neues, Georg-Friedrich Kühn zufolge von ganz eigener Prägung:

„Elemente die bei Brecht nur angedeutet sind, haben bei ihr eigenes Gewicht. Manches ist umgedeutet, geschärft.“⁵

Damit meint er beispielsweise den Umgang mit der Musik oder das was als der „Kulinarische Charakter einer Oper“ bezeichnet werden könnte.

In den Musiktheater- und Operninszenierungen unserer Tage ist eine auf Bewegung ausgerichtete Chorarbeit eher selten zu finden. Deswegen liegt die Motivation der folgenden Untersuchung darin, für diese ‚Lücke‘ am Beispiel der Arbeiten von Ruth Berghaus ein Bewusstsein zu schaffen. Noch heute werden zwei ihrer Inszenierungen in Berlin an der Staatsoper Unter den Linden bzw. der Staatsoper im Schillertheater gespielt.⁶

Der Chor, der Bewegungschor und die Tänzer erhalten in den Inszenierungen der Berghaus eine Aufmerksamkeit, wie sie sonst oft nur Solisten erfahren. Die Darstellungen in dieser Arbeit werden sich an den interagierenden Bewegungen der Musik, der Choreographie und des Lebens der Regisseurin orientieren.

1.2. Ziel

In der vorliegenden Arbeit geht es vordergründig um die Erstellung einer choreographischen Bewegungsmethode für den Opernchor. Als Grundlage hierzu dient die Frage, wie Berghaus in ihren Inszenierungen Bewegung verwendet und dabei mit Musik umgeht. Die Bewegungsmethode wird im Verlauf ihres Entstehens anhand einer systematischen Aufführungsanalyse von neun Inszenierungen herausgearbeitet. Dabei wird zunächst das breite Bewegungsspektrum der Regisseurin wiedergegeben

⁵ Georg-Friedrich Kühn, ... zeigen, dass, wenn Menschen in Bewegung sind, sie sich auch in sich selbst bewegen... Das Musiktheater der Ruth Berghaus. Beobachtungen und ein Gespräch, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), S. 84

⁶ *Il barbiere di Siviglia* und *Pelléas et Mélisande*

und erweitert. Die Methode, die sich in Bewegungsbausteinen⁷ beschreiben lässt, kann letztlich auch für andere Regisseure interessant werden, indem sie ihnen eine Anleitung und eine Auswahl von möglichen Bewegungen anbietet. Eine Systematisierung der Bewegungen ist hierfür unverzichtbar.⁸ Beispielsweise hat die Regisseurin das große Spektrum von alltäglichen Bewegungen aufgenommen und diese als choreographische Elemente eingesetzt, wie etwa das Holzfällen in *Mahagony* oder das Stühle Tragen in *Pelléas*. Daraus ergibt sich ein Teilziel dieser Arbeit: Es werden diese allgemeinen Bewegungen gruppiert, um daraus eine choreographische Vorlage für den Umgang mit dem Chor aufzustellen.⁹ Dies ist im Kapitel Vier unter anderem in Form von Bewegungsbausteinen beschrieben und graphisch dargestellt. Zuvor wird anhand von Archivmaterial geklärt, ob Ruth Berghaus nicht schon selbst eine Systematisierung vorgenommen hat.

Da anhand der Berghauschen Prinzipien und Gedanken eine Methode entstehen soll, die in der Praxis mit Profis, Studenten oder Laien anwendbar ist, wird auf Fachgebiete der Erziehungswissenschaften Bezug genommen. Zusätzlich werden Bewegungs- und Körperschulen umrissen, die einen bewussten Umgang mit dem Körper auf der Bühne fördern und den Blick für kreative Prozesse öffnen helfen. In einem Exkurs werden in Kapitel Vier die Methoden bzw. Bewegungsstile von François Delsarte, Rudolph von Laban, Eugène Dalgroze, F.M. Alexander, Moshé Feldenkrais, Merce Cunningham und Maja Lex besprochen. Zuvor beleuchtet eine Passage in Kapitel Zwei die Bewegung, den Tanz und den bewegten Körper aus anthropologischer Sicht.

Der Erstellung der Bewegungsmethode bzw. verschiedener Bewegungsbausteine für den Opernchor liegen folgende beispielhafte Inszenierungen zugrunde:

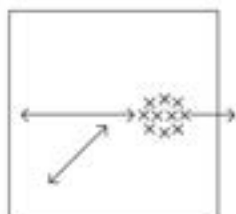
⁷ Bewegungsbausteine = Es handelt sich hierbei um Konstrukte, die inszenatorische Prinzipien enthalten. Sie heißen Bewegungsbausteine, da sie Bewegungen aus den Inszenierungen herausgreifen und sichtbar machen, durch welche Bewegungen die jeweilige Inszenierung charakterisiert ist. Der methodische Gewinn dieser „Bewegungsbausteine“ ist neben der Übersicht über die Prinzipien und Mittel der Berghaus, die Erprobung eines Darstellungsmittels, das die komplexen Anforderungen von Musiktheaterregie bewusst vereinfachend darstellt. Die Bausteine werden der Musik und dem Text gleichermaßen gerecht. Sie können Zeitgeschichte beinhalten und bringen das Originelle und Besondere der Berghaus-Inszenierungen zur Geltung. Sie stellen Relationen her und bieten die Möglichkeit von Verschiebungen, so dass neue Relationen und damit neue Lösungen für Inszenierungskonzepte hervortreten. (siehe Kapitel 4).

⁸ Die Systematisierung stützt sich u.a. auf die Methode der Aufführungsanalyse.

⁹ Es wird hier keine detaillierte Methode wie zum Beispiel die Waganova-Ballettmethode erstellt. Das Anliegen der Arbeit wird sich auf einen Eindruck bzw. einen Vorschlag beschränken, wie der Regisseur/Choreograph am Beispiel von Ruth Berghaus mit dem Sängerdarsteller und dem Opernchor choreographisch arbeiten kann. So kann eine weitere Bedeutungsebene in der Interpretation und für die Wirkung der Oper gewonnen werden.

Aussehen ändert und wirkt in seiner „Erscheinung“ wie eine Bedrohung für die Soli und die Zuschauer. Dabei führen die Darsteller keine tänzerischen Bewegungen aus, sondern laufen schlicht als Masse in ihren fischartigen Kostümen, denen ein großer Teil der Wirkung zu verdanken ist. Die Raumwege, die der Chor nachzeichnet, orientieren sich am Duktus der Partitur und können so auf eine choreographische Einstudierung zurückgeführt werden. Die Einfachheit der Raumwege findet ihre Entsprechung in den klaren in Terzen geführten Gesangslinien der beiden Solisten, die jeweils von Teilen des Orchesters unisono mitvollzogen werden.

Duett Nr. 21



Raumwege: rechts/links und diagonal

Andante Forte

Opfletto

Se - con - da - te au - ret - te a - mi - che,

Se - con - da - te au - ret - te a - mi - che,

se - con - da - te i mi - ni - de - al - ti,

se - con - da - te i mi - ni - de - al - ti,

Abbildung 5: Mozart, Wolfgang A.; da Ponte, Lorenzo; Così fan tutte; S. 225

3.7.2. Finale II. Akt – tanzende Clowns

Selbst hinsichtlich anderer bereits analysierter Inszenierungen sind diese Schluss-Szenen außergewöhnlich. Sie treten aus der vorherigen Handlung heraus, die Kostüme sind andere und auch Bewegungsstruktur und Choreographie verändern sich vollkommen. Der Chor und die Solisten tragen rote Clownskostüme:

„Finale Nr. 31 – 15. Szene

Berghaus: Die Männer werden durch Despina und den hereinwirbelnden Chor an der Flucht gehindert. Der Chor darf nicht zu stark in das Spiel einbezogen werden: Auftreten-Singen-Abgehen. Zunächst aber verschluckt der Chor die Soli. (...)

Finale Nr. 31 – 16. Szene

Neef: Die Musik wird wie Händel. Der Marsch hat etwas Unerbittliches.(...)

Berghaus: (...) Durch den Chor entsteht: So machen es alle. Die vier Solisten sind auch Clowns. Chor und Soli stehen paarweise. Die vier Solisten singen je welche vom Chor an. Die Utopie besteht darin, daß jeder jeden meint.“²⁵⁹

Der Chor kniet in den weißen Bogengängen des Bühnenbilds wie zu einem Gebet. Alle stehen nach musikalischen Impulsen auf, sie schütteln und strecken sich. Ihre Haltung entspricht einer Dynamik des „Auf die Plätze fertig los“. Die Soli lösen sich aus dem Chor heraus. Wenn der Chor beginnt zu singen, drehen sich alle frontal nach vorne:

Chor der Diener und Musikanten

²⁵⁹ AdK, Berlin, Ruth-Berghaus-Archiv, Nr. 690, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, Nr. 690, Steffen Kaiser, Konzeptionsprotokoll nach Gesprächsprotokoll von Katharina Lang, S. 47/48

The image shows a musical score for the opera 'Cosi fan tutte' by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines for two voices, both with the lyrics 'fa - ci il fo - co dia - mo'. The bottom two staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Abbildung 1: Mozart, Wolfgang A.; da Ponte, Lorenzo; *Così fan tutte*; S.

Zu dem entschlossenen punktierten Rhythmus der Chorpartien, der von den Bläsern gestützt wird, treten die pulsierenden Triolen der Streicher. Diese Kombination fundiert klanglich den Aufbruchcharakter der Szene. Einzelne Choristen stützen sich mit den Armen auf den Oberschenkeln ab während andere etwas gebückt mit einem Fuß nach vorne stehen. Es findet über diese Pose hinaus während des Chorgesangs keine Bewegung statt und alle bleiben starr nach vorne gerichtet. Sobald Alfonso zu singen beginnt, wiederholt der Chor dieselben Muster wie zu Beginn der Szene. Zum Duett von Despina und Alfonso kommen die Soli-Herren von rechts und links in clownesken Sprüngen herein, rollen sich über den Boden und bleiben dort sitzen. Der Chor steht währenddessen in seinen starren Positionen und beobachtet argwöhnisch das Treiben. Bei „benedetti“ stehen die Soli auf und formieren sich in einer Reihe frontal zur Rampe. Daraufhin stellt sich der Chor aufrecht hin und kommt langsam zu den Soli nach vorne, was in einer typischen Choraufstellung resultiert. In der Wiederholung „benedetti“ reichen sich jeweils Zwei mit großer Geste die Hand zum Gruß. Das vollziehen alle nacheinander und ebenfalls mit der anderen Hand, so dass sich schließlich immer zwei Clowns an beiden Händen festhalten. Sobald alle stehen, schütteln sie sich die Hände und wenden sich zum Nachbarn, um auch diesen zu begrüßen. Im ersten Zwischenspiel holt der eine Teil der Paare groß mit dem Arm aus und schlägt den Partner mit ausladender Geste nieder. Die Schläger stehen nach

dieser ‚Tat‘ alle etwas diagonal nach vorne, ihr Blick ist nach rechts und der Kopf schräg nach oben gerichtet, ein Arm ist vor der Brust verschränkt.

Für den Frauenchor fallen danach von oben weiße Brautschleier herab. Alfonso und Despina gehen zwischen den Choristen durch und sammeln die Schleier auf. Despina verteilt die Schleier an die Liegenden, die niedergeschlagen wurden. Die Stehenden holen sich anschließend selbst einen Schleier. Der eine Teil des Chores steht nun diagonal nach rechts mit einem weißen Bündel vor der Brust, zu dem sie ihre Schleier geknüllt haben und blickt nach unten. Der andere Teil der Sänger verharrt frontal, schaut mit geneigtem Kopf aber ebenfalls nach unten. Beim dritten „benedetti“ lösen sich die Positionen des Chores auf und sie drängen verängstigt rückwärts in die weißen Torbögen zurück. Der Ausdruck ihrer Angst ist ausschließlich an der Körperhaltung ablesbar, da eine Mimik der Chorsänger nicht zu erkennen ist, denn sie tragen Masken wie sie bei Figuren der *Commedia dell'arte* üblich sind. Die Sänger halten die weißen Bündel vor der Brust und die *Soli* huschen von Säule zu Säule. Auch sie wirken verängstigt und schauen sich öfter um. Letztlich stehen alle *Soli* vor einer Säule und der Chor im Gewölbe. Ab jetzt entknüllen die *Soli* den Schleier, setzen ihn auf und danach tut es der Chor ihnen gleich.

Im dann folgenden Zwischenspiel führen alle dieselbe Schrittkombination aus: ein Fuß vor, stehen bleiben und ein Wechsel der Füße. Anschließend vollführen sie einen kleinen Hüpfen, eine Art Freudensprung. Daraufhin kniet sich der Chor wieder in die Ausgangsposition.

Alfonso schleicht nun hinter den *Soli* um die Säulen herum. Danach läuft er mit großen Gesten und ausladenden Beinbewegungen eine Diagonale nach vorne zu den mittlerweile dort stehenden *Soli*. Mit Beginn der *Notar-Arie* Despinas läuft der Chor ebenfalls nach vorne:



Abbildung 5: AdK, Ruth-Berghaus-Archiv, Nr. 690, Maria Steinfeldt, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, *Così fan tutte*

IV.3. Die Verurteilung des Lukullus

Zu diesem Werk liegen drei Aufnahmen der Inszenierungen aus den Jahren 1960 und 1983 vor. Die Fotografie von 1960 zeigt ein monotoneres und kollektiviertes Bild als die der Inszenierung von 1983. Hierbei sind die Körperhaltungen stark individuell ausgeprägt und die Bühnengestaltung lässt auf eine noch differenziertere choreographische Umsetzung schließen. Da es keinerlei Video- oder Filmaufnahmen von 1960 gibt, speist sich der Eindruck einer Inszenierung mit choreographischen Zügen allein aus dem Fotomaterial.



Abbildung 6: Die Verurteilung des Lükullus, Foto: Marion Schöne, Deutsche Staatsoper Berlin 1960

Auf dem folgenden Foto ist die Szene der Kinder „In den Lesebüchern“ mit Bühnen-
aufbau und rechts und links platziertem Orchester zu sehen. Die Kinder sitzen auf
der Bühne verteilt und singen. Sie machen Gesten mit Händen und Armen und
entledigen sich der Kriegsgeräte, die sie bei sich tragen. Das Bild bezeugt eine
andere Atmosphäre als das vorangegangene.



Abbildung 7: Die Verurteilung des Lükullus, Foto: Marion Schöne, Deutsche Staatsoper Berlin 1983

Auf dem letzten hier abgebildeten Lukullusfoto sind die Chorsänger zu erkennen wie sie ins Totenreich übergehen. Dazu legen sie sich einen weißen Umhang um und steigen die Feuerleitern langsam hinunter. Sie stellen sich links und rechts davon dicht gedrängt auf und beobachten schweigend die Szene. Der umgedrehte Tisch symbolisiert die innere Zerrissenheit der Szene.



Abbildung 8: Die Verurteilung des Lukullus, Foto: Marion Schöne, Deutsche Staatsoper Berlin 1983

IV.4. Moses und Aron

Auf dem hier ausgewählten Foto ist der Quader im Bühnenhintergrund zu sehen. Davor liegen die Chordarsteller und rechts an der Wand stehen die 70 Ältesten. Zwischen den Chorsängern steht Aron mit dem Schaf auf dem Arm. Dieses Foto zeigt die Embryonalhaltung des Chores, die für den gesamten 2. und 3. Akt als Ausgangsposition bestehen bleibt. Hieran ist auch die Exaktheit und Genauigkeit zu erkennen, mit der Berghaus solche Szenen inszeniert.

Jeder der durch das Weiterreichen des Schafes (Goldenes Kalb) mit ihm in Berührung kommt, ist wie verzaubert.



Abbildung 9: Moses und Aron, Foto: Marion Schöne, Deutsche Staatsoper Berlin 1987

IV.5. Pelléas et Mélisande

Die Aufnahme zeigt die Schluss-Szene der Oper. Mélisande geht die Himmelstreppe nach oben und das Volk (Bewegungschor) ignoriert dabei das Kind und die Todesstunde. Das ist durch die abkehrende Körperhaltung zu erkennen. Sie sitzen kerzengerade und konzentriert auf der Stuhlkante mit den Händen auf den Oberschenkeln.

Da die Stühle auf dem „Pelléashügel“ stehen, ist es schwierig, dort die Balance zu halten. Trotzdem bewegen sich die Darsteller synchron. Das Foto verdeutlicht durch die Abstände der Darsteller und des Bewegungschores untereinander deren Beziehungen und bringt damit die tatsächliche Bühnenstimmung zu Bewusstsein. Auf dem Bild ist außerdem die besondere Beleuchtung dieser Inszenierung zu