

Theatermagie ohne Abrakadabra

Historische Aufführungspraxis ist verpönt, jedenfalls auf dem Theater. Die größten Widerstände kommen aus den Häusern selbst. Gerade dort, wo man sonst keine Experimente scheut, wagt kaum jemand, das Wort ›Rekonstruktion‹ auch nur zu denken. Zu groß ist die Angst vor dem Rücksturz in vermeintlich finstere Zeiten vor der Erfindung des elektrischen Lichts – und des Regietheaters. Wo man sich aber traut, ist das Erstaunen groß, in Karlsruhe zum Beispiel. Dort wurde Händels ›Radamisto‹, aufgeführt unter Kerzenlicht in historischer Dekoration, zur Sensation der Saison 2008/09. Nun hat man in Göttingen ›Amadigi‹ mit den theatralen Mitteln der Entstehungszeit auf die Bühne gebracht, und auch hier führte der Versuch einer Annäherung – nach vielen eher halbherzig unternommenen Schritten in der Vergangenheit – geradewegs ins Ziel. Beide Erfolge verbinden sich mit dem Namen der belgischen Choreographin und Regisseurin Sigrid T’Hooft, die in ihrer Heimatstadt Gent vor sechzehn Jahren das Ensemble Corpo Barocco ins Leben rief, das seitdem mit stilgerechten Ballett-Einlagen viele ihrer Inszenierungen bereichert.

Im Gespräch: Sigrid T’Hooft

Die Fragen stellte Johannes Jansen

Wer sich heute über Barocktanz und barocke Gestik informieren möchte, geht am besten in einen Workshop von Sigrid T’Hooft. Aber was haben Sie gemacht, als Sie angingen, sich dafür zu interessieren?

Das war nicht so einfach damals, vor mehr als zwanzig Jahren. Ich hatte das Glück, dass 1985 hier in Gent ein Symposium über historischen Tanz stattfand. Es war eine einmalige Sache. Ich hatte die Ankündigung in einer Zeitschrift gesehen, genau zu der Zeit, als ich ein Thema für meine musikwissenschaftliche Abschlussarbeit suchte. Als ich dann Francine Lancelot, Andrea Francalanci, Barbara Sparti und andere Pioniere kennenlernte, tat sich eine Welt für mich auf. War Shirley Wynne auch dabei?

Nein, bis auf Ingrid Brainard und einige andere Amerikaner waren es vorwiegend europäische Teilnehmer. Ich bin diesen Leuten dann gefolgt, wo immer sie Kurse gaben, und habe versucht, an die Traktate heranzukommen, aus denen sie ihr Wissen schöpften, unter anderem auch bei Christine Bayle in Paris. Ich habe gesammelt, was es zu sammeln gab, und viele, viele Stunden an Kopierautomaten verbracht.

Konnten Sie damals schon historische Tanzschriften lesen?

Nein, das habe ich lernen müssen. Ich habe zwar schon seit meiner Kindheit getanzt, aber beim Ballett lernt man durch Nachahmung, nicht aus Büchern. Zuerst habe ich gelernt, Tänze des 15. und 16. Jahrhunderts zu rekonstruieren, zu denen es ja keine graphischen Aufzeichnungen, sondern nur Beschreibungen gibt. Dann kam die Feuillet-Beauchamp-Notation dazu.

Wie viele Quellen gibt es ungefähr, die man sich mit dieser Schrift erschließen kann?

Wenn man nur die Zeit von etwa 1700 bis 1725 betrachtet – ohne die Contredances –, sind es schon etwa 300 bis 350 Choreographien.

Und wie ist es um die Literatur zum Thema Gestik bestellt?

Auch da gibt es unglaublich viele Quellen, nur den Begriff Gestik oder vielmehr das, was wir darunter verstehen, gab es damals nicht. Was wir heute Barocktanz nennen, hieß einfach nur ›la belle danse‹. Gestik ist ein Teil der Darstellungskunst, also viel mehr als nur ein bisschen ›Abrakadabra mit den Händen‹. Man findet unglaublich viel dazu in fast allen Sprachen. Es gibt Traktate über das Theater und das rhetorische Sprechen, sei es auf der Bühne, in der Kirche oder auch in der Juristerei, und natürlich über Darstellungsweisen des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst.

Wenn heute von dem Thema die Rede ist, werden gern die immer gleichen Quellen zitiert, zum Beispiel John Bulwers ›Chirologia‹, weil darin auch Bilder enthalten sind ...

Gilbert Austins ›Chironomia‹ gehört auch dazu und wird, obwohl sie von 1806 stammt, sogar auf Opern des 17. Jahrhunderts angewandt. Aber in den meisten Quellen gibt es keine Abbildungen, und das ist auch gut so, denn wenn man sie nur nachahmt und den Bildern vom einen zum anderen folgt, wird es total unlebendig. Es geht nicht um das Bild an sich, so groß die Intensität auch sein mag, die von ihm ausgeht.

Entscheidend ist, was dazwischen passiert?

Ja, so kann man es auch aus den Beschreibungen herauslesen.

Wenn es einen Zentralbegriff für barocke Gestik gäbe, welcher könnte das sein: ›disinvoltura‹ vielleicht oder ›sprezzatura‹, wie es die Italiener genannt haben, also eine Art elegante Lässigkeit und Coolness?

Wenn Coolness bedeutet, etwas ganz natürlich und selbstverständlich wirken zu lassen, auch wenn es sehr überlegt und einstudiert ist, hat das tatsächlich etwas von Sprezzatura, vor allem unter dem ästhetischen und handwerklichen Aspekt. Aber auf der Bühne hat es in meinen Augen mehr mit Rhetorik zu tun. Es geht darum, den Text und emotionalen Gehalt so zu verdeutlichen, dass beides beim Publikum auch ankommt. Das ist Rhetorik pur.

Shirley Wynne hat einmal geschrieben, dass jede Art von Übertreibung einen Menschen gesellschaftlich isolieren konnte. Wie entwickelt man ein Gespür dafür, sich auf diesem schmalen Grat zwischen deutlich und überdeutlich zu bewegen? Etwas zu übertreiben, wirkt immer komisch. Darum tut man es ja auch in der Opera buffa. Ansonsten sollte man kaum sehen, dass Gestik benutzt wird. Als Sigiswald Kuijken sich einmal eine Arbeit von mir anschaute – das war noch ganz am Anfang der Karlsruher Handel-Akademien –, sagte er hinterher zu mir, er habe fast nichts davon bemerkt. Zuerst war ich enttäuscht, bis mir klar wurde, dass es das beste Kompliment war, das er mir machen konnte. Im Unterricht geht es mir oft so, dass ich haargenau empfinde, wo die Grenze zur Übertreibung überschritten ist, ohne aber genau sagen zu können warum. Das Gespür dafür kommt mit den Jahren der Arbeit und hat sicher auch damit zu tun, dass ich mich immer mit allen Bereichen barocker Kunst und Philosophie

beschäftigt habe. Wie artifiziell es auch ist, soll es doch immer natürlich aussehen – aber nie naturalistisch im Sinne von Nachahmung der Realität. Es ist überall das gleiche Konzept. Schon als Kind habe ich mich in dieser Sphäre sehr wohlfühlt.

Sie kommen aus einer musikalischen Familie?

Meine Eltern waren in der Genter Oratorienvereinigung und haben dort jedes Jahr die Matthäus-Passion mit aufgeführt, Barockmusik gab es auch bei uns zu Hause – Blockflötenquartette von Telemann und solche Sachen. In der Zeit, als die Alte-Musik-Szene in Belgien aufblühte, war ich im Internat und habe heimlich mit einem kleinen Transistorradio jeden Mittwochabend die Sendung Musica Antiqua verfolgt, in der Pieter Andriessen die Büchse der Pandora öffnete. Dabei habe ich unheimlich viel gelernt und mich entschieden, Musikwissenschaft zu studieren, und zwar nicht in Gent, sondern in Leuven, weil es dort einen Alte-Musik-Schwerpunkt gab.

Hilft auch das Studium von Gemälden aus der höfischen Welt, eine Barockgestik zu entwickeln, die nicht karikaturhaft wirkt, sondern als geschlossener Ausdruck einer bestimmten Haltung?

Nicht nur höfische, sondern Bilder aus allen Bereichen – gleich welcher Thematik – sind wichtig, denn die Grundprinzipien barocker Sichtweise sind überall vorhanden. Alles steht miteinander in Harmonie, und alle Dimensionen werden respektiert, auch im Kontrast, denn es ist nie ein übertrieben starker Kontrast.

Darsteller in Barockopern wirken oft so, als seien sie auf einen mimischen Standardausdruck festgelegt, insbesondere den des blasierten Höflings. Bei Ihren Inszenierungen ist die Mimik lebhafter, irgendwie »natürlicher« ...

Mimik und Gestik, beides erfordert die gleiche Gewissenhaftigkeit und Präzision. Die Miene ist genauso wichtig wie die Handstellung. Schon in den Traktaten steht, dass man im Blick auch die Seele sehen muss. René Descartes schreibt ganz ausführlich darüber, auch Charles LeBrun, der Hofmaler Ludwigs XIV. Die Hand allein sagt es nicht, es kommt ebenso auf die Intensität und Richtung des Blickes und das Muskuläre an, also welche Muskeln beteiligt sind. All das zusammen macht Gestik aus.

Kann man da mit zuviel Schminke nicht auch viel zerstören?

Das hängt sehr vom Licht ab. Weil es ja nur Kerzen oder Öllampen gab und damit nur eine bestimmte Dimension von Licht, war ein Teil der Mimik in der Maske angelegt, sehr weiß, aber mit stark betonten Augen und Lippen. Dennoch war es ein beweglicher Gesichtsausdruck. Wenn man mit anderem Licht arbeitet, muss man die Maske anpassen, damit es keine Karikatur wird. Auch wenn dahinter die Person und sogar der Unterschied zwischen Frau und Mann verschwindet, kann eine gute barocke Maske die Wirkung der Mimik ungeheuer steigern – mit ganz einfachen Mitteln.



Mimik und Gestik, beides erfordert die gleiche Gewissenhaftigkeit und Präzision.

In Ihrer Göttinger »Amadigi«-Inszenierung scheint der Unterschied zwischen Mann und Frau tatsächlich aufgehoben. Countertenöre werden Ihnen böse sein, dass Sie alle Männerrollen mit Frauen besetzt haben. War es allein Ihre Entscheidung?

Nein, es war eine grundsätzliche Entscheidung von Andrew Parrott. Nicht weil er etwas gegen Countertenöre hätte, sondern weil er versucht hat, das Besetzungsproblem auf historische Art zu lösen, und das sind nun einmal Frauenstimmen. Sehr viele Frauen sind in Männerrollen aufgetreten, zum Beispiel auch als Dardano in »Amadigi«. Die Hauptrolle hat allerdings Nicolini gesungen, ein Kastrat. Ich war mit Parrotts Vorschlag vollkommen einverstanden.

Wie kam der Kontakt mit Andrew Parrott und Göttingen überhaupt zustande, und wieviel Vorlauf hatte diese Produktion?

Die Anfrage kam im Februar letzten Jahres, gemessen an dem, was im Opernbetrieb üblich ist, also relativ kurzfristig ...

... das heißt in der Phase zwischen Nicholas McGegan und Laurence Cummings als künstlerischem Leiter?

Ja, es war die Zeit, in der Wolfgang Sandberger die Festspielleitung übergangsweise wahrgenommen hat. Der Kontakt zu Parrott kam dann aber wohl schon durch Cummings zustande. Ich hatte, als Professor Sandberger mich um einen Vorschlag bat, natürlich sofort Peter Van Heyghen genannt, weil wir künstlerisch denselben Atem haben. Aber das hätte wohl – und da kann ich die Göttinger verstehen – zu sehr nach einem »Karlsruhe-Import« ausgesehen.

Parrott ist ein zu Recht berühmter Mann, gilt aber als »schwierig«. Stimmt das?

Ich habe die Zusammenarbeit mit ihm sehr genossen. Vor allem die Probenzeit am Anfang, da war er zwei Wochen lang täglich dabei. Da haben wir uns auf ganz natürliche Weise kennengelernt, es war ein Geben und Nehmen. Als dann die Tänzer dazukamen und er eine Woche lang nicht dabei war, habe ich ihn sehr vermisst. Vor der Hauptprobe hat es dann etwas gedauert, bis wir uns wieder gefunden haben. Aber er ist einfach ein sehr guter Musiker.

Wer entscheidet eigentlich über die Tempi bei den Tänzern und vertanzten Arien, die Choreographin oder der Dirigent?

Es muss natürlich tanzbar bleiben, und da gibt es Grenzen, innerhalb derer aber alles möglich ist. Jeder hat ja seine eigene Tempoauffassung – der Dirigent, die Regie, das Orchester, die Sänger, nicht zuletzt die Tänzer selbst –, und auch jede Vorstellung ist anders. Obwohl ich ungefähre Metronomvorgaben mache und sage »Das ist eine Passepied-Arie und das eine Sarabande«, wie es im übrigen ja aus der Partitur ganz deutlich hervorgeht, muss sich ein Dirigent auch davon lösen können. Aber wenn ich meine Auffassung Parrott