

## **Notation und Aufführung**

### **Ein Schriftwechsel über das Musiktheater**

*Der Interuniversitäre Forschungsverbund Elfriede Jelinek bat die Theaterwissenschaftlerin Anke Charton und den Dramaturgen und Regisseur Sergio Morabito um ihre Gedanken zum Verhältnis von Notation und Aufführung, Text und Werk, und zur Medialität und Materialität von Kunstwerken – insbesondere mit Blick auf das Musiktheater. Es entspann sich eine gemeinsame Reflexion, unter anderem zu den Fragen: Was ist Notation bzw. „Text“ und was ist „Werk“ und lassen sich beide überhaupt trennen? Wie verhält sich die Notation zum „Werk“ als Ganzem und zu seinen einzelnen Teilen wie dem Text bzw. der Partitur, der Aufführung bzw. Performance, der Leserschaft bzw. dem Publikum? Ist die „Notation“ dem „Werk“ notwendig vorgängig oder ist sie eher die Repräsentation eines Werkes? Was zeichnet eine Notation genau auf (einen künstlerischen Gedanken, eine künstlerische „Handlungsanweisung“ etc.)? Braucht es notwendig eine Notation und wenn ja, in welcher medialen Form? Wie unterscheidet sich die Materialität und Medialität von Notationen in den unterschiedlichen Künsten wie beispielsweise Literatur, Theater, Musik, Musiktheater und Tanz? Ist der „Werk“-Begriff als Begriff des 19. Jahrhunderts obsolet, weil „Werke“ ohnehin schon längst jede Geschlossenheit zugunsten eines freien Verhältnisses zwischen Notation und Aufführung gesprengt haben? Gibt es in der Gegenwart einen freieren Umgang mit Material und Fassungen im Musiktheater?*

### **Sergio Morabito, 7.5.2020**

Die Bedeutung auch dieser beiden Begriffe „Text und Werk“ ist natürlich kontextgebunden. Versuch einer Minimaldefinition des Begriffes Text in der Literatur: dichterische Sprache, die sich in Signifikanten, also in Schrift materialisiert, egal ob als Handschrift, gedrucktes Papier oder digital. Dennoch: Bei aller Fluidität scheint mir der Begriff des Textes eine Fixierung zu implizieren: Eine Rahmung, eine Stillstellung, ein Gerinnen, ein Erstarren zum „Sprachgitter“. Ja, ich würde sogar nicht zögern, diese Erstarrung geradezu als Voraussetzung der Bewegung eines poetischen Textes, seiner unabschließbaren Entfaltung und Deutung zu bezeichnen. Den Verweis Melanie Unselds auf die „grundlegende Einheit von Textualität und Performativität“, die im Musiktheater bestehe,<sup>1</sup> verstehe ich so, dass alles textlich bzw. schriftlich in einer Opernpartitur kodifizierte auf ein Ereignis zielt, das sich gewiss nicht un-

abhängig von Libretto und Komposition, wohl aber außerhalb und jenseits ihrer materialisiert, nämlich auf der Bühne.

### **Anke Charton, 8.5.2020**

Daran würde vielleicht die Frage nach Libretto und Komposition als „unvollständigen“ Texten anschließen, indem sie, wie Du schreibst, auf ein Ereignis zielen und damit immer in Bezug auf eine szenische Realisierung, die in sie eingeschrieben oder in ihnen angelegt ist, existieren. Wie umgehen mit den darin anklingenden Hierarchisierungen und Zeitlichkeiten? Ein Libretto muss nicht vorgängig sein (muss eine Partitur vorgängig sein? Wie veränderte es die Arbeitsprozesse, wenn sie es nicht wäre, und in welcher Art Opernbetrieb wäre das möglich?), aber es ist Teil eines kollaborativen Arbeitens, wie Du es an anderer Stelle erwähnst, auch über verschiedene Zeitabschnitte hinweg. Für sich allein zu stehen, auch wenn es ein Anderes impliziert oder ein Anderes als Spuren mit sich trägt: Da gibt es für Libretto und Partitur eine Nähe zu Intertextualität als Denkfigur. Dies lässt sich aber schärfer fassen mit Deiner Differenzierung in Erstarrung und Bewegung, die ich wunderbar sinnfällig finde. Wenn „Text“ – als im Zeichensystem schriftlich Fixiertes – das notwendige Gitter ist, um „Werk“ als Auseinandersetzung sichtbar zu machen, dann beschreiben „Text“ und „Werk“ eine Perspektive und sind damit arbiträr, nicht essentiell: Das Libretto, aus Sicht der Philologie, ist „Werk“ in Bezug auf einen „Text“ (welche Bewegung z.B. vollzieht Faustini in Bezug auf Ovid für das Venedig seiner Zeit?), wird aber dann selbst zum „Text“ für ein anderes „Werk“. Für das Musiktheater, in den von Dir markierten Kontextualisierungen: Einen zu Zeichen geronnener Text zu denken als notwendigen Anker für eine Auseinandersetzung, durch die Polyvalenzen eines poetischen Textes erst erfahrbar zum Klingen gebracht werden können?

### **Sergio Morabito, 14.5.2020**

Ja, und das impliziert, wie Du oben andeutest, die konkrete Entfaltung und Erfahrung von Geschichtlichkeit, über Generationen hinweg. Diese historische Dimension ist es, die unserer Auseinandersetzung mit einem Material Triftigkeit und Gehalt, und inszenierten Texten Gegenwartigkeit verleiht. Denn Texte verwandeln sich von selbst, da sie einen Zeitkern haben. Ich muss nicht von außen in sie eingreifen und sie tagesaktuellen Bedürfnissen zuliebe manipulieren.

### **Sergio Morabito, 7.5.2020**

Diese beiden Fragen bedingen einander: „Was ist „Text“ und was ist „Werk“? Wie lässt sich das Verhältnis von Notation und Werk bestimmen?“

**Sergio Morabito, 7.5.2020**

Auch hier müssen wir bestimmte Bedeutungsfelder „rahmen“, bevor wir Antworten versuchen können.

„Ist die Notation dem Werk notwendig vorgängig?“ Ja und nein, insofern wir über künstlerische Prozesse reden. Hier gibt es keine einfache Antwort. Mozart soll seine Kompositionen fertig im Kopf gehabt haben, und die anschließende Niederschrift als rein mechanische Angelegenheit betrieben zu haben. Andererseits rekurriert und spielt seine Musik virtuos mit der musikalischen Grammatik und Syntax seiner Zeit, seine Musik ist also ein Sprachspiel, das ohne diese vorgängig schriftlich kodifizierten Bedeutungseinheiten und -zusammenhänge gar nicht stattfinden könnte. Andere Formen des schöpferischen Schreibens können durchaus mit der Probenarbeit im Tanz oder im Theater verglichen werden, sobald der Schreibende eine vorläufig skizzierte sprachliche Bewegung kritisch ausarbeitet und über mehrere Stadien weiterentwickelt, ganz wie in einem Probenprozess, wobei letzterer in der Regel ein kollektiver ist und der Autor in der Regel allein arbeitet. Aber auch ein Autor muss sich natürlich auch selber immer wieder kritisch aufspalten und „vergesellschaften“, um überhaupt schöpferisch tätig sein zu können.

**Anke Charton, 8.5.2020**

Das „Vergesellschaften“: Auch als eine Praxis der Distanz-Einnahme in Bezug auf Geschaffenes, um im Reflektieren weiter schaffen zu können? Das wäre eine andere, produktivere Art von „Social Distancing“ als die, die wir gegenwärtig praktizieren.

**Sergio Morabito, 7.5.2020**

„Was zeichnet eine Notation genau auf (einen künstlerischen Gedanken, eine künstlerische „Handlungsanweisung“ etc.)?“ Das muss der Interpret jedes Mal wieder neu herausfinden!

**Anke Charton, 8.5.2020**

Und die jeweilige Antwort, so würde ich ergänzen, ist nicht notwendigerweise immer dieselbe, oder die einzig mögliche. Aber um eine Haltung (als Werk) gegenüber einer Notation (als Ausgangstext) einnehmen zu können: Muss es da nicht eine Antwort geben auf eben diese Frage? Also: Ist Bewegung – wenn „Werk“ als „etwas schaffen“ Bewegung voraussetzt –

nicht eigentlich nur erkennbar im Verhältnis zu etwas Gesetztem, das sich als „Text“ fassen ließe?

### **Sergio Morabito, 7.5.2020**

„Wie verhält sich die Notation zum „Werk“ als Ganzem und zu seinen einzelnen Teilen wie dem Text bzw. der Partitur, der Aufführung bzw. Performance der Leserschaft bzw. dem Publikum?“ Auch hier begrenze ich meine Antwort auf das Musiktheater, und hierzu definiere ich als Notation die (aus Noten- und Wortschrift gefügte) Partitur einer Oper, als „Werk“ die jeweilige Inszenierung, in deren Zusammenhang die Partitur erklingt. (Natürlich ist auch dieses „Werk“ auf seine schriftliche oder anderweitige mediale Notation angewiesen: als Regiebuch, Inspizientenauszug, Videoaufzeichnung etc.) Denn im Widerspruch zum Common Sense aber mit besseren Gründen darf als das Kunstwerk, das ein Opernhaus zur Diskussion stellt, die Inszenierung gelten. Freilich mit der Besonderheit, dass der Gegenstand, das Material dieses Kunstwerkes selber bereits Kunst ist: Eine fixierte Partitur. Diese mag noch so staunenswert sein, theatralische Relevanz und Gegenwärtigkeit muss ihr die Regie verleihen. Inszenieren sollte als „Kunst über Kunst“ verstanden werden und die Inszenierung als Kunstwerk, das in sich stimmig durchgeführt sein muss und sich nicht verstecken kann hinter tatsächlichen oder vermeintlichen Stärken oder Schwächen seiner „Vorlagen“. Denn wie bei jedem Kunstwerk muss auch der Gegenstand einer Inszenierung als von ihr hervorgebracht eingesehen, und darf nicht als ihm vorausgehender bzw. von ihm ablösbarer behandelt werden. Natürlich: der „Klassikmarkt“ funktioniert davon völlig losgelöst, da er die Opernmusik vom Raum des Theaters, in dem sie ihre *Raison d'être* hat, abgeschnitten hat. Das Verhältnis wurde umgekehrt: Das Theater soll seine – ihm selbst mangelnde – *Raison d'être* in der Partitur finden. So hat man uns daran gewöhnt, während einer Operaufführung ihren „Gegenstand“, ihr „Objekt“ zu konsumieren – die Partitur eines Mozart oder Wagner – und nicht dessen ästhetische Verwandlung. Wir bemerken kaum noch, dass wir uns dadurch kunstfremd verhalten, und dass, wo eine solche „Ablösung ihres Gegenstandes“ möglich ist, eine Inszenierung ihrem Kunstanspruch schlicht nicht gerecht wird. Inszenierungskunst, wenn und insoweit sie sich als solche ernstnimmt, geht daher von der „Kondition des Nullpunkts“ aus, nach der Einsicht: „Was man entstehen lassen will, davon darf man nicht ausgehen.“<sup>2</sup> Paradox ist zugleich von der Partitur und von nichts auszugehen – nur so kann etwas auf dem Theater entstehen, was als Theaterkunst Bestand hat. Dabei geschieht eine Verwandlung zur Kenntlichkeit. Wie bei einem sehr guten Porträt ist eine Aufführung ihrer Vorlage nur „ähnlich“, insofern sie in sich vollendet durchgeformt ist, und als solches Durchgeformtes möglicherweise oder nahezu

zwangsläufig dem „unähnlich“ wird, was man von einer Oper zu kennen und zu wissen glaubt. „Man kann über Kunst, wenn man recht reden will von ihr, eben nur in Paradoxen reden. Als das, worin die Gegensätze in eins fallen, ist das Kunstwerk der vollendete logische Skandal: eine Art Hexeneinmaleins, in dem Ursache und Wirkung Bäumchen-wechsel-dich spielen und der Wagen das Pferd zieht.“<sup>3</sup>

**Anke Charton, 8.5.2020**

Die reflexhafte Replik wäre vielleicht: „Wer geht in die Oper für die Logik?“ Aber genau diese Replik ist für mich nicht die Antwort. Ich möchte nicht die larmoyanten Stereotypen weitertragen, dass Oper als Genre sich durch die fehlende Plausibilität ihrer Erzählungen auszeichne (und man sich darum, im schlimmsten Fall, in einem Laissez-faire von chauvinistischen Ressentiments aalen könne, die ja mit Gesellschaft und Gegenwart nicht in Verbindung stünden). Im Gegenteil: Wir sollten Kohärenz erwarten von Inszenierungen. Und damit meine ich nicht geglättete oder monolithische Entwürfe, sondern eine kohärente Haltung, die sich vielleicht in Deiner Formulierung des „Durchgeformten“ wiederfindet und welche Schichten einer Notation aufdeckt und aushält, auch und gerade, wenn sie eine jeweilige Gegenwart herausfordern (da ließe sich auch Dein Begriff der Kontingenzen anführen). Das wäre das „Werk“ für mich, das, was auf Grundlage einer Notation möglich ist – eine ästhetische Antwort, die sich nicht im Politischen erschöpft, aber genauso wenig unpolitisch sein kein. Gerade gestern habe ich ein Interview mit Kosky (dessen *Macbeth* Ihr im nächsten Sommer ins Repertoire der Staatsoper holt, worauf ich mich sehr freue) im *Sydney Morning Herald* gelesen, von dem mir hier eine Aussage wieder und wieder durch den Kopf geht: Dass er nichts davon halte, Stücke nicht mehr zu spielen, die von einer Gegenwart als problematisch empfunden werden, sondern dass es darum gehen müsse, Zugänge zu finden. Nicht die Quellen – die Notation – zu ändern (das wäre Klitterung), sondern aus dem historisierenden Zugriff auf Kontexte eine Möglichkeit der (immer momentgebundenen) Auseinandersetzung zu schaffen: Das unterschreibe ich natürlich auch als Kulturhistorikerin sofort. Aber die Formulierung des „Hexeneinmaleins“ lässt mich gerade nicht los, diese Aufhebung vorgängiger Zeitlichkeiten und konsekutiver Logiken, die eine „Kunst über die Kunst“ (anders als die Wissenschaft) in einer „Durchformung“ leisten kann ohne die Partitur und damit die „Notation“, die sie erst ermöglicht, beiseite zu wischen.

**Anke Charton, 7.5.2020**

„Gibt es in der Gegenwart einen freieren Umgang mit Material und Fassungen im Musiktheater?“ Ein freier Umgang: Das ist schwer pauschal zu beantworten. Eine erste, impulsive Antwort wäre wieder: Ja. Denn in der Überwindung jenes angeführten „Werk“-Begriffs (und des Subjektbegriffs) des 19. Jahrhunderts liegt auch eine Wiederbegegnung mit älteren Praktiken: Nicht nur, dass sogenannte „Neue Musik“ sich mit Fragen der Materialität und Notation auch philosophisch beschäftigt und Musik, die neu geschrieben wird, meist für eine spezifische Aufführung gedacht ist (bestimmte Solist\*innen, Raumgrößen, Orchesterstärken), auch das Wiederverwerten und das Interpolieren (Rossinis doppelte und dreifache Ouvertüren; die Arie di baule der Opera seria) werden in ihren Epochen weniger stigmatisiert. Dennoch sind unterschiedliche Repertoires unterschiedlich betroffen: Der Kanon des späten 18. bis frühen 20. Jahrhunderts wird in engeren Grenzen gehandhabt – eingezäunt durch kritische Werkausgaben und detaillierte Rezeptionsgeschichte –, aber auch hier ist keine Epochengrenze absolut: Mozarts frühe Fragmente sind schwer realisierbar ohne einen freieren Umgang, sogenannte „Ausgrabungen“ haben häufig keine etablierte Werkausgabe. Doch je mehr ich über den freieren Umgang nachdenke, frage ich mich: Gibt es eigentlich einen unfreien Umgang? Jede Strichfassung ist ein Umgang. Etablierte Traditionen von Eingriffen (im Kern des Kernrepertoires: beide Arien für Don Ottavio, eine bestimmte Kadenz für „Una voce poco fa“, schreit Don Giovanni eine chromatische Tonleiter auf dem Weg in die Hölle?) markieren ebenfalls einen Umgang, der nicht also solcher wahrgenommen wird. Jede Anpassung an Bedingungen einer Produktion – an Sänger\*innen, an Bühnengrößen, an verfügbare Instrumente – impliziert auch eine Freiheit im Umgang, da es immer Herausforderungen gibt, denen begegnet werden muss. Nicht als philosophische Haltung, sondern als notwendige Alltagspraxis: Vielleicht war, im Kleinen, die Freiheit des Umgangs immer gegeben und die Differenz zum „Werk“-Begriff des 19. Jahrhunderts – aber wessen 19. Jahrhundert ist das? Rossinis und Donizettis und Offenbachs? – ist weniger eine faktische als die einer Haltung. Wann ein Werk abgeschlossen/„fixiert“ ist – so die Ausgangsfrage –, lässt sich hier ebenfalls betrachten, zunächst in einem Aufbrechen der implizierten Parallelität von „abgeschlossen“ und „fixiert“: Abgeschlossen ist es niemals, fixiert immer nur für den Moment, in dem Publikum und Schaffende einer Aufführung (inwiefern ein Publikum dazugehört, lässt sich dieser Tage und Wochen gut untersuchen) es als solches erkennen. Deine Formulierung des „Durchgeformten“, des bewusst Gestalteten, fällt mir hier wieder ein, eine Frage weiter. Und es bringt mich eine Ebene weiter zurück, zur Frage, was ein Werk sei. Wir denken über Notation und Aufführung nach; soll „Werk“ dabei der einen oder anderen Seite zugeschlagen werden? Welche Hierarchien, welche Prozessanordnungen werden damit vorweggenommen? Ist das Werk die Insze-

nierung (wobei ich die Aufführung einschlieÙe), die von einer notierten Grundlage ausgeht, oder ist das Werk die Notation, von der die Inszenierung ausgeht? Sind es beide – aber in welchem Verhältnis? Ist „Werk“ als Begriff, dem im Deutschen schnell das 19. Jahrhundert beigelegt wird, bereits eine Fixierung? Impliziert „Werk“ etwas Unbewegtes, „Aufführung“ aber etwas Bewegtes? Kritische Werkausgaben, mit ihren Appendizes und alternativen Fassungen, geben beim Durchblättern den Nimbus des Eindeutigen und Abgeschlossenen rasch auf (gestern war im Met-Stream die 1998er *Nozze di Figaro* zu sehen, in der Cecilia Bartoli die alternativen Susanna-Arien singt – eine Entscheidung, für die sie angefeindet wurde: weil es die Rezeptionstradition, die sich der eigenen Veränderlichkeit nicht bewusst ist, widerspricht) – erlebbar derzeit in Ausgaben, wie sie etwa im digitalen Editionsschwerpunkt an der Hochschule für Musik Detmold entstehen und beforscht werden: eine Parallelität von Möglichkeiten, die ihren Nexus mitkonstituieren. Was mich zu Jelinek bringt, deren Schreiben solche Parallelitäten mitdenkt: eine Möglichkeit, die immer auch gleichzeitig eine andere ist und Werk als etwas im positiven Sinne Poröses erfahrbar macht, aufbauend auf Materialien und Techniken, die weit zurückreichen können, aber immer als ein Hineinfräsen in das vermeintliche Monolithische einer spezifischen Gegenwart, das sich zwangsläufig immer wieder aktualisieren muss, um „gelesen“ werden zu können.

Ein letzter Gedanke für heute: Gibt es ein besonderes Gewicht des Werkbegriffs im Musiktheater, und ergibt er sich aus dem Alter und der vermeintlichen Eindeutigkeit des Kernrepertoires?

### **Sergio Morabito, 8.5.2020**

Ich möchte direkt anknüpfen an das Fragezeichen, das du oben gesetzt hast, und auch an die von Dir zitierte Bemerkung von Barrie Kosky. In der Geschichte des Musiktheaters gerade des 19. und nicht weniger des 20. Jahrhunderts lassen sich zahllose „Reinigungen“ und „Säuberungen“ gerade sogenannter „klassischer“ Opern verfolgen. Es ist wie überall: Das, was sich heute auf dem Markt (dem Kunstmarkt aber auch auf dem politischen Markt der Meinungsmache) als „authentische Tradition“ anpreist, ist die ideologische Manipulation von Vorgestern. Widerständiges, dem Zeitgeist widersprechendes oder unverständlich gewordenes wurde (und wird) ausgegrenzt oder retuschiert: Ob im Schlussvaudeville der *Entführung aus dem Serail* Osmin nicht mehr als „Tier“ apostrophiert werden darf, ob die argumentative Schlusspointe des Titus-Monologs in der *Clemenza di Tito*, in dem dieser sich zur Begnadigung durchringt, von der deutschen Übersetzung ins genaue Gegenteil verkehrt wird, ob in der *Sonnambula* aufgrund des unwillkommenen Gleichklangs mit einem obszönen Begriff das

Wort „pompa“ verschwindet, ob in der Sowjetunion *Ein Leben für den Zaren* zu *Iwan Sussanin* umbenannt, aus „der Jüdin“ „die Tochter des Kardinals“, und der Finalhymnus von „Jolanta“ nicht mehr auf Gott, sondern auf die Sonne angestimmt wird. Nicht nur im Text sondern natürlich auch in der Musik wurden und werden die Werke den Rezeptionsgewohnheiten der eigenen Gegenwart entsprechend manipuliert: So empfand es die frühe „Händel-Renaissance“ als unmöglich, Sopran-Liebhaber und -Helden anders als mit Tenören und Baritönen zu besetzen und dafür mussten die Partien transponiert werden, und die als redundant empfundenen Da-capo-Arien wurden zusammengestrichen.

Der „Werkbegriff“ ist keine Essenz, sondern eine Konstruktion. Wir gehen dem Werkbegriff aber auf den Leim, wenn wir annehmen, heutige ästhetische Praxis würde sich von ihm zugunsten einer wie auch immer gearteten größeren „Freiheit“ lösen. In vielen Fällen setzt diese unbewusst eine unreflektierte Tradition aus der Vergangenheit fort: Der gutgemeinte, aber banausisch-verhängnisvolle Eingriff, in *Così fan tutte* die beiden Frauen die Männerwette zu Beginn belauschen zu lassen, wurde nicht vom Regietheater des 20. Jahrhunderts erfunden, sondern entstammt tatsächlich einem der allerältesten, zur vermeintlichen „Rettung der Musik“ unternommenen Bearbeitungsversuche des frühen 19. Jahrhunderts. Und die Besetzung des Bassa Selim, der ein Europäer ist, mit einem mehr oder weniger märchenhaften oder realen „Exoten“ stellt keinen post-koloniale Befreiungsschlag dar, sondern schreibt die Tradition der allerfragwürdigsten „Orientalismen“ fort.

Zur Aufklärung solcher Missverständnisse kann die geduldige Untersuchung der Frage beitragen, wie die originalen Texte und die originale Musik adaptiert wurden, was als kanonisch verklärt, was als entbehrlich, obsolet, redundant ausgeschieden wurde. Vom Nachzeichnen der kirchlichen, gesellschaftlichen, bildungsbürgerlich-idealistisch oder auch sozialistisch harmonisierenden Zensur sind wertvollste Einblicke zu erwarten, und dies kann uns davor bewahren, den Text einer Oper mit seiner rezeptiv-abgeschliffenen Erscheinungsform zu verwechseln. Denn woher rührt heute der Drang zur Herstellung eines Ur-Textes, einer kritischen Ausgabe? Recht verstanden zielt dieser ja nicht auf eine schimärische Idealität eines Werkes, sondern auf dessen Nicht-Identität. Das ist eine Perspektive, die zugleich ins Herz heutiger ästhetischer Praxis führt: Die Dimension, in der das Theater heute sich entfaltet, ist die Kontingenz. Nur von den Rändern aus ist es möglich, eine Oper theatralisch zu wenden, zur Kenntlichkeit zu bringen. Es geht im Umgang mit den Werken also nicht um unsere identifikatorisch-affirmative Selbstbestätigung, sondern um ein leidenschaftlich problemorientiert-kreativ-kritisches „sich ins Verhältnis setzen“ zu diesen klassischen Werken. „Identitäre“ Diskurse sind ja leider nicht nur im einschlägigen ultra-rechten Spektrum auszumachen, son-

dern auch in sich als minoritär, postmodern, kritisch, post-kolonial etc. verstehenden künstlerischen und auch Forschungs-Ansätzen, die eine mir bedenklich erscheinende Neigung zeigen, sich als Zensoren zu betätigen.

Deine Gegenfrage: „Gibt es eigentlich einen unfreien Umgang?“ würde ich provokant mit ja beantworten, nämlich wenn dieser Umgang bei der Annäherung an eine Opernpartitur unreflektiert, reflexhaft erfolgt und sich nicht – explizit oder intuitiv – von seinen eigenen historischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen und Bedingtheiten emanzipiert. Ein Charakteristikum von Unfreiheit ist, dass sie sich mit Freiheit verwechselt. Brecht: „Wer die Tradition nicht beherrscht, fällt oft hinter sie zurück.“ Freiheit müssen wir uns nämlich zunächst einmal unseren „eigenen“ Vorstellungen, Vorannahmen und Idiosynkrasien gegenüber erarbeiten. Künstlerische Freiheit beginnt genau in dem Moment, wo sie aufhört. Und nur die Wahrnehmung der Verbindlichkeit einer Vorlage kann Voraussetzung ihrer gültigen theatralen Aufhebung sein (Stichwort „Hexeneinmaleins“).

#### **Anke Charton, 9.5.2020**

Mein erster Impuls hier ist Zustimmung, Zustimmung, Zustimmung, aber das ist vermutlich keine produktive Antwort für unser Notationsgespräch. Also ein paar weitere Gedanken: Wenn der „unfreie Umgang“ mit einer Partitur der unreflektierte – der unbewusste oder ignorante – ist, ist dann ein „freier Umgang“ auch ein Plädoyer für ein historisches Bewusstsein? Und, daran anknüpfend: Ist die „Schimäre“ eines fixierten Urtextes (einer „wahren“ Fassung, die ich noch trennen würde von der Multiperspektivität neuerer kritischer Ausgaben) die Auslöschung der Geschichtlichkeit und der Kontingenzen, die ein Erzählen erst möglich machen? Dass Rezeptionen Spuren hinterlassen, sich einschreiben in Werkgeschichte und Notationen, ist in meinen Augen nicht das Problem. Das Problem ist für mich vielmehr, dass sie häufig nicht als variabel begriffen werden (und, in vielen Inszenierungen, auch nicht als variabel erfahrbar werden).

#### **Sergio Morabito 10.5.2020**

Unbedingt, ja: Die Unfreiheit, die Lähmung so vieler Operaufführungen, die wir in unseren Tätigkeitsfeldern abzusitzen haben, besteht darin, dass sie es nicht schaffen, mitgeschleppte Traditionen und Konventionen der szenischen Umsetzung abzuschütteln, weil sie diese als „werkimmanent“ verkennen oder weil sie sich einfach von der Pragmatik, die vielerorts das Probengeschehen diktiert, verschlucken lassen.

### **Anke Charton, 9.5.2020**

Die Gefahr wäre damit der Wunsch nach der Eindeutigkeit eines „Werkes“, die auktorial über eine Notation abgesichert sein soll. Und damit wären wieder bei Deiner eingangs vorgenommenen Differenzierung von Fixierung und Bewegung in Bezug auf Text und Werk, auf Notation und Aufführung: Werke bewegen sich. Damit meine ich keine Beliebigkeit, aber eine Bewegung vielleicht wie die eines Bienenschwarms, aus vielen Elementen bestehend, die eine kohärente Einheit bilden, auch wenn der Schwarm sich selbst in seinen Details verschieben kann, gegen den Horizont einer anderen Zeitlichkeit. Der fixe „Werkbegriff“ ist, wie Du es formulierst, Konstruktion, nicht Essenz. Und daran anknüpfend ist auch eine Idee von „Werktreue“, die einen fixen Werkbegriff fortschreibt, so toxisch wie paradox: Jedes Annähern an eine Notation erfolgt aus einer Perspektive heraus (meine eigene ist durch meine theaterhistoriographische Arbeit geprägt, diese wiederum durch meine Sozialisation als Wissenschaftlerin). Jedes Annähern trägt Gegenwart in sich und die Imagination eines davon abgelösten, neutralen Urzustandes klittert Geschichte wie Gegenwart.

### **Sergio Morabito, 10.5.2020**

Für mich nach wie vor wegweisend und in der künstlerischen Praxis sich immer wieder bestätigend, ist jenes Konzept, das Foucault in „Was ist ein Autor?“ skizziert.<sup>4</sup> Er bezieht sich dabei auf die Relektüren „großer Diskursivitätsbegründer“, wie er sie nennt: Nietzsche, Freud, Marx, aber seine Überlegungen lassen sich ebenso auf kanonische Musiktheatertexte beziehen. Und er sagt: Das, was eine Rückkehr zu einem kanonischen Text freilegt, ist keine übersehene „positive“ Aussage, keine auktoriale „Botschaft“, kein manifester „Inhalt“, sondern eine Leerstelle, ein Loch, eine Abwesenheit von Sinn, die von der an diesen Text anknüpfenden Tradition in einer bestimmten Weise übersehen und folglich „mit einer falschen Fülle“ ausgefüllt oder übermalt worden ist. Es geht in der Musiktheaterarbeit, glaube ich, genau um das Freilegen solcher leeren, scheinbar bedeutungsfreier, -ferner oder gar widersinniger Zwischenräume, von der die synthetisierende Wahrnehmung abstrahiert und die sie unterschlägt und bewusst oder unbewusst zum Verschwinden bringen möchte. Darauf bezog ich mich, wenn ich meinte, der Urtext dokumentiere nichts Ursprüngliches außer der ursprünglichen Nicht-Identität eines Werkes.

### **Anke Charton, 11.5.2020**

Ist die Abwesenheit einer auktorialen Identität (die mit einem ideologischen Narrativ des Wiedererringens einherginge) dann die Anwesenheit vieler möglicher Identitäten, die jeweils

an die Lektüren ihrer Gegenwart gebunden sind? Damit wäre eine Fülle nicht zwangsläufig „falsch“, aber müsste für jede neue Inszenierung neu überprüft werden. Aber wenn ich an Eure Arbeiten denke, scheint mir Dein Begriff des Zwischenraums passender – vielleicht braucht es noch nicht einmal eine Lösungsvariante für den Moment (obschon hier eine Gemeinsamkeit bestünde: beide Formulierungen befassen sich mit der Dekonstruktion einer vermeintlich in der Notation fixierten Lesart), sondern wirklich mehr das Erfahrbarmachen eines Zwischenraums. Und diese Räume erschafft Ihr ja wieder und wieder in Euren Arbeiten (ich muss gerade wieder an das Viebrock-Treppenhaus aus der Stuttgarter *Italiana in Algieri* (1996) denken). Daran schließt für mich auch die Frage an, welche Texte aus welchen Gründen als kanonisch gelten und ob sie aufgrund in ihnen angelegter universaler Konstellationen wieder und wieder herangezogen werden (aber was ist universal? Und für wen?), oder aufgrund von Rezeptionstraditionen, die andere Texte aus dem Blickfeld verschwinden lassen.

**Anke Charton, 9.5.2020**

Aus den Beispielen anachronistischer Korrekturen, die Du anführst, liegt mir aus meiner eigenen Arbeit heraus die Händel-Renaissance am nächsten, verbunden mit der Frage, welcher gesellschaftliche Kontext Eingriffe wie Transponierungen und Tilgungen der gattungskonstitutiven Form der Da-Capo-Arie auf welche Weise begründet haben. Heute fassen wir uns an den Kopf, wenn wir das hören. Aber was wurde aus welchen Gründen als zumutbar, als unzumutbar begriffen? Welche Folgen haben diese Einschreibungen, bis heute?

Auch die *Entführung aus dem Serail* möchte ich herausgreifen; Ihr holt ja im Winter Neuenfels' legendäre Produktion an die Staatsoper. Der „Bassa“ als Renegat lässt sich auch für mich nicht diskutieren, in dem man ihn essentialistisch orientalisiert – was nicht bedeutet, sich nicht mit strukturellem Rassismus auseinanderzusetzen, den es im Opern-, wie im Wissenschaftsbetrieb gibt. Dass manche Worte zu manchen Zeiten als unsagbar empfunden werden (wie Blondes „Denn seh' er nur dies Tier dort an“) sind natürlich auch Abdrücke von Kontingenzen, die einmal mehr zum Finden von Zugängen, zum Entwickeln von Haltungen herausfordern – ein „sich ins Verhältnis setzen“ nennst Du es oben sehr treffend. Eine Antwort kann sein, Begriffe und auch Praktiken (ich denke hier z. B. an *Blackfacing*) auszuklammern – aber das muss, finde ich, kommentiert und kenntlich gemacht werden. Das „Tier“ nur zu streichen kleistert die Problematik – die des Textes wie die der Gegenwart, in der ein Begriff spezifisch widerhallt – lediglich zu. Dabei liegt hier doch die Chance, zu erforschen (sei es künstlerisch oder analytisch), warum ein Begriff widerhallt!

Im *Ariodante*, den Du in Stuttgart 2017 mit Jossi Wieler gemacht hast, habt Ihr z. B. die Misogynie des Plots auch dadurch diskutiert, dass Ihr Auszüge aus Rousseaus *Lettre a d'Alembert* (ein Standardtext auch in der Theaterwissenschaft) als Widerspiegelungen eingebaut habt, in denen sich Auffassungen brechen konnten.

Das „Rezeptiv-Abgeschliffene“, wie Du es nennst, das in seiner historischen Variabilität nicht reflektiert wird, darf für mich nicht ein „identifikatorisch-affirmativer“ Kuchen sein, der in einer hermetisch abgeschlossenen Samt-Oase Opernhaus serviert wird. Hingegen das Abgeschliffene aufzurauen, die in eine Notation eingeschriebenen Kanten für eine spezifische Gegenwart neu spürbar zu machen: Wäre das eine Variante jenes „von den Rändern her erfahrbar machen“ einer Oper, die sich auch in Deiner Arbeit findet?

### **Sergio Morabito, 10.5.2020**

Deine Überlegungen zum Ausklammern und Streichen erinnern mich daran, was Freud von der Lüge und der Verleugnung sagt: Sie bewahren in sich das Verleugnete, und bestätigen es dadurch und perpetuieren seinen Druck, statt ihn aufzuheben. Ich plädiere hingegen für die szenische Auseinandersetzung mit all dem, was wir einer Oper an tatsächlich oder vermeintlich rassistischen, sexistischen oder sonstigen ideologischen Aussagen vorfinden. Hinter solchen Bearbeitungen steht auch das fragwürdige Bedürfnis nach einer Identifikation mit den unterstellten Intentionen des Autors, den man sich gern als Humanisten etc. wünscht. Wir spielen aber auch Wagner nicht, weil wir uns mit seinen abscheulichen Theoremen identifizieren, die natürlich auch sein Werk infiziert haben. Sondern weil uns das Theater eine Bühne bietet, auf der wir sie kreativ und subversiv auffliegen lassen können.

### **Anke Charton, 12.5.2020**

Ja, genau das kann Theater, insbesondere das Musiktheater – einen (Zwischen)Raum für Auseinandersetzungen schaffen. Eingangs hast Du von der „Bewegung eines poetischen Textes“ gesprochen. Eben jene Poetizität und die Polyvalenzen eines poetischen Textes kann Musiktheater erfahrbar machen und eröffnet damit andere Reflexionsebenen als ich sie z.B. im Hörsaal aufmachen kann (wo die Notationen eben nicht die Ebene der Aufführung haben und wo ich eine Multidimensionalität u.a. über verschiedene Text-Stimmen herstellen muss, um Wirkungsmacht nicht unreflektiert zu reproduzieren).

Das Nachdenken über das Ideologische des Verbotens und die Wirkungsmacht von Begriffen auf gesellschaftliche Wirklichkeiten bringt mich an dieser Stelle auch noch einmal zurück zu Elfriede Jelinek, die Begriffen nie ausweicht, sondern sie, gerade wo es wehtut, ins Zentrum

stellt, bis die Brüche und die durch sie verursachte Gewalt sichtbar und beschreibbar werden. Und eine ihrer Kernstrategien dabei ist die Rhythmisierung und Musikalität als Ebene, die eine monolithische Textoberfläche verunmöglichen. Und das geht methodisch für mich schon in Richtung der intellektuell wie sinnlich erfahrbaren Polyvalenzen von Musiktheater. (Dieses Verweigern einer Eindeutigkeit hat für mich auch eine Nähe für Deine Bemerkungen über den – ja, in jedem Fall! – problematischen Wunsch nach Identifikation mit einer Autorschaftsinstanz, die sich in einer vollständigen Ablehnung derselben ebenso spiegelt. Die ist für mich auch eine ideologische Verkürzung, indem ein Urteil über eine historische Notation dazu verwendet wird, die eigene Position zu festigen (also: „Ich erkenne XY als gut bzw. böse und stelle damit performativ meine eigene Zugehörigkeit zur ‚richtigen‘ Seite‘ her“). Der Wunsch nach dem eindeutigen Abtrennen des „Falschen“ verkennt die Komplexität und Widersprüchlichkeit unserer Wirklichkeit und ihrer ständigen Bewegtheit. Gelungenes (in meinen Augen) Theater setzt sich – und uns – genau dieser Dynamik aus).

### **Anke Charton, 7.5.2020**

„Wie unterscheidet sich die Materialität und Medialität von Notationen in den unterschiedlichen Künsten wie beispielsweise Literatur, Theater, Musik, Musiktheater und Tanz?“ Lässt sich dem Ephemeren des Klangs die Persistenz des Notats gegenüberstellen?<sup>5</sup> Und was erschafft ein Aufschreiben<sup>6</sup> – nicht als Substrat einer vergangenen Theaterarbeit (Mario Frendo hat in seinen Forschungen zu Aristoteles das Nachgelagerte der Verschriftlichung der antiken Tragödienpraxis diskutiert, die sich auch aus der *Poetik* herauslesen lässt), auch nicht als bloße Handlungsanweisung für eine szenische Umsetzung, sondern als Eigenes? Zunächst: Was kann als Notation gelten? Geht es zwingend um ein Schriftbild (Notenschrift, Buchstabenschrift) oder, allgemeiner, um eine arbiträre Zeichenebene, die lösbar ist von sinnlicher Erfahrbarkeit und konkreten Ausführenden? Medien, als Vermittlungsinstanzen, bedingen Kulturtechniken – wie lese ich einen geschriebenen Text (und lese ich ihn laut oder leise, allein oder in einer Gruppe?) aber auch: Wie sehe ich eine Video-Aufzeichnung? Ist das auch ein Notat?

„Die unterschiedlichen Künste“: Ich bleibe hängen an der Reihung und daran, was in ihr vorkommt: Literatur. Theater. Musik. Musiktheater. Tanz. Literatur will ich instinktiv ausgrenzen: Wir lesen überwiegend allein, leise, die Produktion und Rezeption sind Prozesse, die in der direkten Tätigkeit keine Anderen verlangen: Eine Person schreibt. Eine Person liest. Musik lässt sich beinahe ähnlich denken: Eine Person schreibt (auf). Eine Person musiziert. Oder hört eine dritte? Musiziert eine Gruppe? Theater – Musiktheater – Tanz: warum diese Ab-

grenzung nach Sparten? Eugenio Barba, in *The Paper Canoe* (1995), beginnt seine Ausführungen zur Theateranthropologie damit, dass Theater immer „Theater und Tanz“ meine. Musik gehört integral dazu: vom Sprachrhythmus über die Bühnenmusik bis zur Orchesterpartitur. Verstellt die Genreaufspaltung die Gemeinsamkeit von Körperkünsten, die sich eher graduell als prinzipiell unterscheiden? Und dann ist die nächste Frage: Wie können Künste, die so genuin an individuelle Körper gebunden sind, überhaupt in einer Notation fassbar werden? Notationen speichern Wissen – aber welches Wissen? Was ist mit motorischem Wissen, Erfahrungswissen? Wo wird dies notiert? Sollten wir über Körper als Notationen nachdenken? Auch die Gegenüberstellung von Materialität und Medialität ließe sich hier anbinden: Wie soll Materialität gefasst sein? Als alles Stoffliche? Dann ist es auch der singende Körper (dazu auch: der hörende Körper, wie in Koestenbaums *The Queen's Throat*), der Wissen speichert, abrufen, vermittelt. Dann ist es auch die haptische Realität des Libretto-Büchels, das In-Eine-Hand-Passen desselben. Wie ist Medialität zu fassen? Als alles Vermittelnde? Nicht nur publizistisch im Sinne literarischer oder audiovisueller Formate, sondern als Kontaktinstanz? Und dann frage ich mich: Gehen diese beiden, Materialität und Medialität, nicht ineinander über, allen voran – auch ich denke vom Musiktheater her, wenn auch als Analytikerin, nicht als kreativ Schaffende – in der Gesangsstimme, im singenden Körper? Ist der tanzende Körper nicht ähnlich zu beschreiben?

Ein geschriebener Text ist nicht konstitutiv für „Theater“, nur für konkrete Genres. Aber allein die Notationen im Prozess einer Musiktheaterinszenierung sind mannigfaltig, nicht nur eine Partitur (und meist ein ihr vorgelagertes Libretto). Der zugänglich aufgefächerte Kontext einer Partitur – eine Deiner Königsdisziplinen – beruht auf dem virtuosen Umgang mit verschiedenen Notationsformen. Und weitere Notationen wie Strichfassung, Regiebuch, Inspizienzauszug mit den ihnen eigenen Zeichensystemen, die Abdrücke eines Arbeitsprozesses mit Sänger\*innen sind, rücken als Ziel einer Notation erneut eine Inszenierung als Werk in den Vordergrund. Im Musiktheater ist sie vielleicht nicht denkbar ohne Partitur, aber erschöpft sich keinesfalls in ihr.

### **Sergio Morabito, 8.5.2020**

Dem stimme ich zu. Eine Partitur muss sich im Text, den eine Inszenierung schreibt, auflösen und theatralisch konkret neu konstituieren. Eine Oper ist, obwohl und weil ihr Text fixiert ist, nichts Festgeschriebenes, sondern eine Gleichung mit einer Vielzahl von Unbekannten. Deren größte und entscheidende: Die Bühne selbst. Und natürlich ist die von Dir hinterfragte Trennung von Theater – Musiktheater – Tanz eine arbiträre, die ganz vieles nicht oder nur schief

erfasst, gerade auch die Historizität dieser Trennung/en nicht. Denken wir an all die „Mischformen“ von der Comédie-Ballet, dem Singspiel, dem Schauspiel mit Gesang, dem Melodram, der Ballett-Oper bis hin zum Lehrstück. Andererseits sind diese Unterscheidungen gelegentlich auch notwendig und unerlässlich, gerade um sie dekonstruieren zu können. Aber der Gedanke, die Differenzen an der je eigenen, unterschiedlich wirkenden und zu beschreibenden Körperlichkeit dieser Theaterkünste festzumachen, scheint mir in eine gedanklich und analytisch produktive Richtung zu weisen.

**Anke Charton, 9.5.2020**

Damit ließe sich auch über Differenzen als ein Kontrastmittel nachdenken, das Elemente und Schwerpunkte sichtbar macht, aber keine absoluten Kategorien bedeutet (wie Deine Auflistung historischer Formen illustriert, die alle zwischen später getischlerten Stühlen sitzen). Sichtbar ist dies auch in unterschiedlichen Notationsformen: welche Körperlichkeit ist aufzeichnbar, nachvollziehbar z. B. in einer Tanzpartitur gegenüber einem historischen Zibaldone? Was ist konstitutiv und was wird vorausgesetzt? Und: Wenn „die Bühne selbst“ die große Unbekannte in der Gleichung mit so vielen Unbekannten ist, wofür steht sie hier in Deiner Formulierung primär? Für den Raum und die räumliche Erfahrung, für die Darsteller\*innen, für die Multiperspektivität der Kollaboration, für das sich nie vollständig gleichende Live-Moment der Aufführung? Mein erster Gedanke hier waren die Sänger\*innen und ihre individuellen Präsenzen. Einer der Aspekte, der mich an Deinen Inszenierungsarbeiten immer wieder beeindruckt, ist die selbstverständliche Individualität der Sänger\*innen, die, so sieht es vom Zuschauerraum her aus, als Variablen nicht in ein Konzept eingeebnet, sondern ausdrücklich begrüßt werden. Das aber ist, so meine ich, nicht in einer Partitur notiert, sondern das ist das Ergebnis einer Arbeit, die auf ihrer Grundlage erst stattfinden kann.

**Sergio Morabito, 9.5.2020**

Die Formulierung steht für all das, was Du angesprochen hast: Alle Parameter des Theaters, die auf der Bühne zusammenfinden. Aber Du hast Recht: die emotionale, kognitive und körperliche Intelligenz, Kraft und Phantasie der Sänger\*innen ist für uns das Zentrum, für Jossi und mich, nicht weniger als für die Bühnen- und Kostümbildnerinnen, mit denen wir zusammenarbeiten, wie Anna Viebrock oder Nina von Mechow. Wir sind immer dann am glücklichsten, wenn das szenische Geschehen eine Eigendynamik gewinnt, und niemand damit beschäftigt ist, irgendwelche Verabredungen zu erfüllen. Das ist die Freiheit, die mich auf

dem Musiktheater interessiert, nicht eine „Freiheit von“ (dem „Werk“, dem „Text“), sondern eine „Freiheit zu“ (nämlich: zu spielen, abzuheben, durchzudrehen!).

## Anmerkungen

---

<sup>1</sup> Unseld, Melanie: *Libretto als musikwissenschaftlicher Gegenstand*. In: Janke, Pia / Schenkermayr, Christian / Teutsch, Susanne (Hg.): *Libretto*. Zukunftswerkstatt Musiktheater. Wien: Praesens Verlag 2020 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 21), S. 43-54, S. 46.

<sup>2</sup> Georges Braque, zitiert nach: Fabri, Albrecht: *Der schmutzige Daumen: gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 412.

<sup>3</sup> Ebd., S. 77.

<sup>4</sup> Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*. In: Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 234-270.

<sup>5</sup> Vgl.: Krämer, Sybille: *Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik*. In: Ratzinger, Carolin / Urbanek, Nikolaus / Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*. Paderborn: Fink 2020, S. 67-86, S. 67.

<sup>6</sup> Vgl.: Ebd., S. 68.