

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	30 (2006)
Heft:	[1]
Artikel:	Mozart-Musiktheater - Wege des Performativen
Autor:	Risi, Clemens
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868970

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MOZART-MUSIKTHEATER – WEGE DES PERFORMATIVEN

von CLEMENS RISI

Der wissenschaftliche Diskurs über musiktheatrale Aufführungen arbeitet sich in der Regel am Verhältnis einer Aufführung zu der ihr zugrunde liegenden Partitur ab, an der Interpretation einer Vorlage, und nicht am Ereignis der einzelnen Aufführung. Nach dieser gängigen Auffassung ist es die Partitur – mithin das historische Artefakt Oper als Schrift –, die eine (ideale) Ausführung vorschreibt. Demgegenüber hat der *performative turn* in den Künsten und den Geisteswissenschaften¹ eine neue Sensibilität für die Aufführungsdimension der Oper gebracht, ein erstarktes Bewusstsein für die Performance einer Oper und die an der Performance beteiligten „Materialien“ (gemeint sind damit etwa die Körperlichkeit und Stimmlichkeit der Sängerdarsteller, die Präsenz und Ausstrahlung eines Performers sowie die Wechselwirkungen und Interaktionen zwischen den Akteuren und dem Publikum, also Prozesse der Wahrnehmung).²

Der hier vorgeschlagene Ansatz plädiert dafür, bei der Bewertung und Analyse einer Operninszenierung nicht von in irgendeiner Form vorgegebenen Regeln für die Interpretation/Aufführung einer Opernpartitur auszugehen, sondern die Aufführung als lebendiges, aktuelles und für die Gegenwart relevantes Geschehen zu akzeptieren, das auch ganz eigenen Regeln der Gegenwart gehorcht und das mit ganz verschiedenen gegenwärtigen Materialien (wie Stimmen, Körpern, Bildern), aber auch mit historischen Materialien (wie etwa einer Partitur Mozarts) umgeht. Es geht um eine Verschiebung der Perspektive: Statt von der Aufführung als Interpretation einer Partitur möchte ich sprechen von der Partitur als eines von verschiedenen Materialien zur Hervorbringung einer Aufführung. Gerade bei einem Komponisten wie Mozart, dessen Musik allgegenwärtig ist und dessen Opern zum Kernrepertoire jedes Opernhauses

¹ Zum *performative turn* in den Künsten und den Geisteswissenschaften vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, sowie die Publikationen, die aus der Arbeit des Berliner Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* entstanden sind. Zum Sonderforschungsbereich: www.sfb-performativ.de.

² Zu diesem Ansatz vgl. vom Verfasser, „Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im Musiktheater“, in: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzelt (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen und Basel 2003 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28), 353–363; „Shedding Light on the Audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi (and Verdians)“, *Cambridge Opera Journal* 14 (2002) 201–210; „Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austausch-Prozessen in Opernaufführungen“, in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004, 135–143; „Hören und gehört werden als körperlicher Akt. Zur feedback-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme“, in: Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler (Hg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, 98–113.

zählen, liegt die Attraktion einer Aufführung in dem Dialog der Materialien, also in dem, was zu dem Material der Partitur hinzutritt und in Interaktion (auch Reibung) tritt mit der vermeintlich bekannten Partitur, den vermeintlich bekannten Klängen der Musik. Im Folgenden möchte ich mich zunächst dem Paradigma der Interpretation widmen und an diesem seine Möglichkeiten und Grenzen aufzeigen, um in einem zweiten Schritt dann zu verdeutlichen, inwiefern der Performativitäts-Ansatz noch andere Dinge zutage fördern kann, als es dem Interpretationsbegriff möglich ist. Exemplarisch soll dieser Ansatz an drei Mozart-Inszenierungen der jüngeren und jüngsten Vergangenheit vorgeführt werden.

In der Musik bezeichnet Interpretation bekanntlich nicht in erster Linie – wie etwa in den Text- oder Bildwissenschaften – die erklärende Auslegung eines Textes oder Bildes durch einen anderen Text, sondern die klangliche Verwirklichung eines Notentextes. Mit den Worten Hans Heinrich Eggebrechts: „Durch den Akt der Interpretation gelangt das Werk dorthin, wo wir es suchen: zum Dasein als ästhetischer Wirklichkeit.“³ Zentraler Untersuchungsgegenstand der auf dieser Prämisse aufbauenden Interpretationsforschung und -theorie ist das Verhältnis von Vorlage und Realisierung, wobei immer auch die Geschichte der Interpretationen, die Aufführungstradition eine Rolle spielt.⁴ In diesem Sinne könnte man sagen, jede Aufführung einer Oper/jede Inszenierung ist eine weitere Interpretation der zugrunde liegenden Partitur, wie es viele Interpretationen zuvor schon gegeben hat. Aus der Analyse des Umgangs mit der Vorlage und des Umgangs mit der Geschichte der Aufführungspraxis lassen sich in der Tat wertvolle Erkenntnisse für die Analyse der Aufführung gewinnen.

Calixto Bieitos Inszenierung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* an der Komischen Oper Berlin aus dem Jahr 2004 war und ist vielleicht die am stärksten umstrittene, heftigst angefeindete Produktion der letzten Jahre und dabei auch eine der erfolgreichsten.⁵ In dieser Inszenierung wird die Frage aufgeworfen, was Begriffe wie „Serail“, „Haremzmäuse“ oder „Martern aller Arten“ für uns heute bedeuten könnten, wie sich die Unterdrückung von und Gewalt gegen Frauen aktuell vermitteln lässt. Der gewählte Schauplatz ist ein Bordell; die gezeigten Praktiken von Sex und Gewaltanwendung sind – wie man lesen konnte – die in der einschlägigen Szene heutzutage gängigen und verbreiteten.

³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik und Verstehen*, München 1995, 56.

⁴ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel „Interpretation“, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, 1995, 241.

⁵ Premiere: 20.6.2004, erlebt am 18.6.2004 in der Generalprobe sowie am 10.12.2004.



Abb. 1: W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*, 2. Akt, 3. Szene: „Martern aller Arten“ (Photo: M. Rittershaus).

Bieito geht von einem Anspruch aus, ein historisches Material der Gegenwart vermitteln zu können, weil er den Anspruch erhebt, mit seinen Arbeiten den Wirklichkeitsbezug von Oper deutlich machen zu können. Es handelt sich

bei ihm immer um eine radikale Befragung einer Vorlage auf ihren Gegenwartsbezug. Und Osmin zählt ja ein beachtliches Repertoire an Gräueln auf, die Menschen einander antun können: „Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heißen Stangen; dann verbrannt, dann gebunden und getaucht, zuletzt geschunden.“⁶ Solche Phantasien bzw. praktizierte Handlungen lassen sich ohne weiteres übersetzen, und sie werden in der Inszenierung auch übersetzt in Sex- und Gewaltpraktiken.

Dieses Verhältnis von Vorlage und Interpretation, das sich hier auf der Ebene des Textes und der Handlung verfolgen lässt, lässt sich auch auf der Ebene des Verhältnisses von auditiven und visuellen Elementen zeigen. Hier interessieren vor allem die Versuche der Bühne, formale und strukturelle Eigenarten des musikalischen Verlaufs szenisch zu beglaubigen. So haben sich zum Beispiel sowohl Peter Sellars als auch Calixto Bieito die Frage gestellt, wie sich der Affekt- und Tempowechsel in der Arie der Donna Anna im 2. Akt des *Don Giovanni* „Non mi dir“ vom Larghetto zum Allegretto moderato⁷ legitimieren und beglaubigen ließe. Die auch durch das Fernsehen verbreitete und jüngst auf DVD erschienene Inszenierung von Peter Sellars aus dem Jahr 1987, die in Spanish Harlem spielt, findet die Antwort in einer Manipulation des Körpers der Donna Anna durch Drogen. Donna Anna ist drogensüchtig und setzt sich zwischen den Teilen ihrer Arie einen Schuss; ihre Vision von einer besseren und schmerzfreien Zukunft („Forse un giorno il cielo ancora Sentirà pietà di me“) ist eine sehr konkrete Vision einer Bewusstseinserweiterung durch Drogeneinfluss. Der musikalische Tempoumschlag in der Arie wird durch den szenischen Rhythmuswechsel legitimiert und umgekehrt.⁸

Dieser Fokus auf den Umgang einer Aufführung mit einer Vorlage ist besonders dann gewinnbringend, wenn es sich um eine Aufführung eines Repertoireklassikers – insbesondere einer Oper Mozarts – handelt. Das immer wieder Faszinierende an solchen Aufführungen ist ja gerade die Differenz erfahrung – die Spannung, die sich zwischen der als bekannt geglaubten Vorlage und der erfahrbaren Aufführungswirklichkeit einstellt, wie weit der Bogen gespannt ist und wie sich diese Spannung auf die Zuhörer und Zuschauer überträgt.⁹ Doch gerade bei Inszenierungen des aktualisierenden, so genannten Regietheaters – ich habe nicht ohne Grund hier Beispiele der umstrittensten Inszenierungen der letzten Jahre und Jahrzehnte angeführt – ist nicht nur vom

⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail KV 384*, hg. von Gerhard Croll, in: *Bühnenwerke*, Kassel etc. 1982 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 12), 85 f.

⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, KV 527, hg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1968 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 17), 388.

⁸ Vgl. die ähnliche Argumentation Jürgen Schläders: „Strategien der Opern-Bilder. Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater“, in: Josef Frücht/*Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a. M. 2001, 194f.

⁹ Vgl. dazu auch Nicholas Cook, „Between process and product. Music and/as performance“, in: *Music theory online* 7 (2001), N. 2, <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>, Abschnitt 11.

Publikum, sondern häufig auch von Teilen der Presse zu hören: „So kann man das aber nicht machen“. Abgelehnt wird gerade die Spannung, die Reibung, die sich zwischen der Vorlage, den vermeintlich bekannten Intentionen eines Stücks oder seiner Autoren, und ihrer Realisierung bildet. Selbst unter Musikwissenschaftlern, die dem Regietheater wohl gesonnen sind, ist dann der Vorwurf zu hören, diese Inszenierung habe sich nun aber wirklich zu weit von der Vorlage entfernt.

Zwei Widersprüche tun sich aus meiner Sicht hier auf: Erstens war es ja gerade meine Intention zu zeigen, wie nah diese radikalen Inszenierungen ihren Vorlagen in textlicher wie musikalischer Hinsicht gekommen sind und insofern als Interpretationen verstanden werden können; und zweitens – ein theoretisch wesentlich gewichtigeres Problem – wie lässt sich aber überhaupt so etwas denken, einer Vorlage nahe kommen zu wollen, die unter völlig anderen kulturellen, sozialen und ästhetischen Bedingungen entstanden ist, die schlicht aus einem anderen Zeitalter stammt? Wie weidlich bekannt, können wir hinter die Seh- und Hörerfahrungen, die wir als Zeugen des 20. und 21. Jahrhunderts gemacht haben, nicht mehr zurück; keiner kann seine Augen und Ohren auf das 18. Jahrhundert oder irgendeine andere Zeit als die seine oder ihre zurückjustieren. Das methodische Hauptproblem liegt meines Erachtens darin, dass man sich mit dem Begriff der Interpretation genau diese Bedrängnis einkauft, einer Vorlage nahe kommen zu wollen, mit der man aber nicht anders ins Geschäft kommen kann als in einem kreativen Dialog.

Der Begriff der Interpretation impliziert – zumindest in der landläufigen Auffassung – auch eine Tendenz zur Etablierung einer Hierarchie zwischen Partitur und Aufführung – einer Hierarchie, die der Partitur einen höheren Stellenwert einräumt als der Aufführung und die Partitur als Ausgangs- und Zielpunkt der Analyse von Interpretationen bzw. Aufführungen feststellt. Schon Eggebrecht hatte dieser Einengung des Interpretationsbegriffs widersprochen, wenn er schrieb: „Die Qualität der I.[nterpretation] gilt als abhängig vom Grad der Annäherung ans kompositorisch Gemeinte. Doch das Streben nach der richtigen I.[nterpretation] wird durchkreuzt durch die individuelle und geschichtliche Subjektivität des Interpreten.“¹⁰ Und dennoch finden sich in der musikwissenschaftlichen Diskussion um den Interpretationsbegriff bestimmte Aporien, wenn etwa Hermann Danuser zwar von der „vollen künstlerischen Verantwortung“¹¹ des Interpreten schreibt, „seine Zuhörer zu fesseln“,¹² und davon, dass der Notentext „kein Maßstab ist, der über richtig oder falsch zu befinden erlaubte“.¹³ Doch im gleichen Atemzug geht Danuser davon aus, dass nur eine „logisch-folgerichtige“¹⁴ Gestaltung den Zuhörer fesseln könne und dass eine „Darstellung komplexer Musik nicht gelingen könne ohne analytisches

¹⁰ Eggebrecht, Artikel „Interpretation“, 240f.

¹¹ Hermann Danuser, „Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie“, *Musiktheorie* 11.1 (1996) 42.

¹² Ebd., 41.

¹³ Ebd., 42.

¹⁴ Ebd., 41.

Durchdringen der Partitur, ohne welches die Zusammenhänge, Differenzen und Funktionen der Teile der musikalischen Form unklar blieben.“¹⁵ Unklar bleibt, wo der Fokus des Interesses hier liegt, bzw. es kommt eine Tendenz zum Vorschein, die doch eine Hierarchie zwischen Partitur und Aufführung herstellt,¹⁶ und zwar die Partitur als Ausgangs- und Zielpunkt der Analyse von Interpretationen bzw. Aufführungen festschreibt.¹⁷

Befreien könnte man sich aus diesem theoretischen wie ästhetischen Dilemma, wenn man den Fokus verschieben würde und die angebliche Notwendigkeit, eine Inszenierung auf die Richtigkeit des Umgangs mit einer Vorlage zu reduzieren, hinter sich lassen würde. Mir geht es darum, auch durchaus in Einklang mit ersten Ansätzen aus der Musikwissenschaft, vor allem aber geprägt vom *performative turn* in den Geisteswissenschaften, das Verhältnis zwischen Partitur und Aufführung aus einem etwas anderen Blickwinkel her zu betrachten, zum Klingen zu bringen. Es geht mir um eine Verschiebung der Perspektive: Was würde passieren, wenn wir statt von der Aufführung als Interpretation einer Partitur nun sprechen würden von der Partitur als eines von verschiedenen Materialien zur Hervorbringung einer Aufführung?¹⁸ Es bliebe dabei, dass die Partitur als eines der – auch von den Produktionsteams – privilegierten Materialien bei der Analyse heranzuziehen wäre, aber eben nicht als Ausgangs- und Zielpunkt der Betrachtung der Aufführung. Diese Fokusverschiebung würde den Blick öffnen zum einen auf all jene Elemente der Aufführung, die sich nicht so einfach oder gar nicht auf eine Schriftform der Partitur zurückführen lassen, zum anderen auf die Eigenarten, in denen sich die Aufführung gegenüber Texten und anderen Artefakten unterscheidet.

¹⁵ Ebd., 46.

¹⁶ Diese Hierarchie der Partitur über die Aufführung ist historisch auf die rigorose Sicht einer Komponistenästhetik zurückzuführen, wie sie Ende des 19. und vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Musik bestimmend war. (Vgl. Danuser, „Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie“, 41f.)

¹⁷ Hier ist kein Raum für eine detaillierte Aufarbeitung des Interpretationsbegriffs, dessen theoretische und systematische Differenzierung in Bezug auf die Aufführung und die Klanggestalt von Musik ja erst seit Kurzem und noch immer im Gange ist.

¹⁸ Wenn hier von Material die Rede ist, so ist damit nicht ein spezifisches der in der Literatur und Theorie zum Material entfalteten Konzepte gemeint (etwa dasjenige Adornos oder Butlers), sondern ein Wortgebrauch, der im Sinne von Spiel- und Gebrauchsmaterial eine Differenz zum Status des Textes im Prozess der Analyse markieren soll. Mit dem Begriff „Material“ soll angezeigt werden, dass der Text nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Material unter anderen Materialien (Stimmen, Körper, Kostüme, Bewegungen etc.) ist, um eine Aufführung hervorzubringen. Diese Auffassung geht davon aus, dass dann auch nicht der Text und das Verhältnis der Aufführung zum Text die entscheidende Komponente zur Beurteilung einer Aufführung ist, sondern die vielen verschiedenen Beziehungen, die eine Aufführung zwischen den einzelnen Materialien neu zu schaffen vermag. – Zum Materialbegriff und seinen Ausprägungen in den verschiedenen Künsten vgl. z. B. Reinhard Kapp, „Noch einmal: Tendenz des Materials“, in: ders. (Hg.), *Notizbuch 5/6, Musik, Berlin und Wien 1982*, 253–281; Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000; Sigrid G. Köhler/Jan Ch. Metzler/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein 2004.

det und auszeichnet: dass sie nur im Moment, in der Zeit ihres Erscheinens und nur in der leiblichen Ko-Präsenz und Interaktion von Darstellern und Zuschauern existiert.

Aus der Perspektive des Performativen interessiert die Aufführung als ein lebendiges, aktuelles, einmaliges und für die Gegenwart relevantes Geschehen, das auch eigenen Regeln der Gegenwart gehorcht und das mit ganz verschiedenen gegenwärtigen wie historischen Materialien umgeht. Es geht um die Live-Präsenz des Theaters, die sich genau und nur in der gleichzeitigen leiblichen Anwesenheit von Akteuren und hörenden Zuschauern ereignet, um das Unvorhersehbare und Beeinflussbare der Aufführungsdimension, um die Feedbackschleife zwischen Bühne und Zuschauerraum.¹⁹

Wie eine solche einmalige Interaktion im Extrem-Fall sich ereignen kann, möchte ich kurz anhand eines der eindrücklichsten Momente der Generalprobe der genannten Bieito-Inszenierung der *Entführung* schildern. Während Konstanzes Arie „Martern aller Arten“, in der sie sich standhaft den Forderungen Bassas, ihn zu lieben, widersetzt, wird in der Bieito-Inszenierung eine Prostituierte in langsamer Grausamkeit vom Zuhälter Osmin mit einem Messer bis zur Bewusstlosigkeit gequält, geschändet und schließlich massakriert (vgl. Abb. 1). Diese Szene lässt sich lesen als über-explizite Anschauung für die widerspenstige Konstanze, um zu zeigen, was mit Widerspenstigen geschieht – oder auch einfach nur als gewalttätige Kompensation der Ohnmacht der Peiniger gegenüber Konstanzes Standhaftigkeit. Inmitten einer der vokal anspruchsvollsten Passagen der Arie²⁰ brach in der Generalprobe ein Tumult los. Buh-Rufe, Pfiffe, laute Ausrufe wie „Aufhören!“ steigerten sich dermaßen, dass der Geräuschpegel im Zuschauerraum zeitweise den der Bühne und des Orchestergrabens deutlich übertönte. Die Bilder setzten in all ihrer Drastik unsere Körper, unseren Wahrnehmungsapparat einer Grenzerfahrung aus. Die Martern-Arie ist eine der vokalen Höhepunkte einer jeden *Entführung*, zumal bei einer so exquisiten Konstanze wie der Maria Bengtsson. Ein Publikum, das dieser Arie vielleicht schon den ganzen Abend entgegenfiebert, würde sich nie zu einer Störung dieser Nummer hinreißen lassen, wie sie schon ein Husten bedeuten würde, geschweige denn zu einem aktiven Eingreifen durch Zwischenrufe, wenn hier nicht etwas für die Wahrnehmung der hörenden Zuschauer Außergewöhnliches passiert wäre. Die Proteste waren offensichtlich physisch notwendige Reaktionen der Abwehr gegen einen Angriff auf den eigenen Körper in seiner Wahrnehmung. Wenn es keine körperlich notwendige/zwingende Reaktion gewesen wäre, dann hätte niemand gerade in diese Arie hinein seinen Protest verlautbart.

Die Inszenierung hat, indem sie die Vorlage ernst genommen hat, für viele zu ernst genommen hat, bei vielen Opernzuschauern bestimmte Scham- und

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, op. cit.; Risi, „Hören und gehört werden als körperlicher Akt. Zur feedback-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme“, op. cit.

²⁰ Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, op. cit. 214f.

Tabugrenzen überschritten und damit ganz explizit Grenzerfahrungen ermöglicht, die der Oper – wenn sie denn ein aktuelles Medium sein will – erst einmal gut zu Gesicht stehen. Diese Grenzerfahrungen bzw. Grenzüberschreitungen haben eine ganz konkrete physische Reaktion ausgelöst: Verlassen des Zuschauerraumes, Türenknallen, Zwischenrufe. Was hier geschehen ist, ist als ein Grad von Involviertsein zu bezeichnen, der sich in ganz konkreter aktiver Partizipation manifestiert. Der Angriff auf unsere optische Wahrnehmung hatte aber noch etwas zur Folge: In der Wechselwirkung und gegenseitigen Intensivierung von optischer und akustischer Wahrnehmung schien es, als würden unsere Ohren förmlich durchgepustet, als würde mit einem kräftigen Wisch das Rokoko-Puder, das sich wie Mehltau auf unsere Rezeption der Arie gelegt hatte, weggeblasen und damit freigelegt, welche stimmliche und akustische Grenzerfahrung diese Arie eigentlich bedeutet.

Es braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden, dass dies natürlich auch eine Auseinandersetzung ist mit den verkitschten Vorstellungen eines Opernpublikums von den in den Opern verhandelten Abgründen bzw. mit der Verdrängung dieser Abgründe durch das Publikum. Und der Gesang? Und Maria Bengtsson? Sie sang um ihr Leben, um ihr Überleben, nicht nur als Konstanze angesichts der von ihr beschworenen und in aller Deutlichkeit vorgeführten Martern, sondern auch als Sängerin angesichts eines entfesselten und sie übertönen Publikums. Mit aller ihr zur Verfügung stehenden Vehemenz setzte sie sich gegen die von ihrem Publikum ausgehenden Fluten des Missfallens zur Wehr. In meiner Erinnerung war die Wirkung ihrer Arie eine doppelte: Ihr Gesang wurde noch intensiver und drängender, als er es ohnehin immer schon ist; gleichzeitig vermittelte sich eine Fragilität und Schutzbedürftigkeit der Figur wie der Sängerin. Beides zusammen – verursacht auch und besonders durch das Eingreifen des Publikums – machte diesen Moment zu einem schmerzhaften, intensiven, alle Sinnefordernden, überfordernden, überwältigenden.

Worum es mir in der Beschreibung der Martern-Szene gegangen ist, ist zum einen der Versuch, das, was aus performativer Perspektive für jede Aufführung gilt, nämlich die aktive Partizipation des Publikums und das Wechselseitverhältnis mit der Bühne, an einem extremen Beispiel vorzuführen. Das heißt nicht, dass sich die für das Performative charakteristische Interaktion immer in solchen lautstarken Äußerungen, wie es Proteste sind, äußern muss. Andere Symptome von Interaktion können sein: gespannte, lautlose Konzentration, lautstarker Applaus, aber auch Unkonzentriertheit, Langeweile und Desinteresse des Publikums – Aktivitäten bzw. Passivitäten, die genau so von der Bühne gespürt werden und damit einen Einfluss auf den Verlauf der Aufführung haben.

Die Interaktion in der Martern-Szene der Generalprobe hat sich ganz konkret ereignet als Wechselspiel zwischen Bühne (Gesang, Aktion), Publikum (Proteste, Zwischenrufe, Abwenden) und wieder Bühne (umso intensiveres Singen). Gleichzeitig ist in der Beschreibung dieser Szene aber auch ein Aspekt hervorgetreten, der für die Wirkung der Bieitoschen *Entführung* von ebensolcher Relevanz ist – ein Aspekt, der genau die Differenz markiert zu den mit dem Interpretationsbegriff erfassbaren Verhältnissen. Ich meine die produktive *Reibung* von Musik und Szene, den spannenden Widerspruch zwischen Musik

und Szene. In zahlreichen Szenen (besonders auch in Konstanze erster Arie „Ach, ich liebte, war so glücklich“) bietet die Musik in dieser Inszenierung eine Art Trost und Angebot einer Heilung für die Martern, denen das Auge ausgesetzt ist. Die – um es etwas vordergründig zu formulieren – Schönheit und historische Entrücktheit vieler Passagen tritt in einen produktiven Widerspruch zu dem auf der Bühne Gezeigten, indem sich dem Ohr eine Hoffnungs- und Erlösungsdimension, eine Utopie eröffnet, die dem Auge versagt bleibt.

Wie stark die Aufführung diese ausgleichende, heilsame Dimension der Musik hervorgetrieben hat, zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als zu Beginn des 3. Aktes, wenn Bassa Selim nach dem Duett Konstanze/Belmonte²¹ ganz langsam von hinten nach vorn zu den beiden kommt, zu Konstanze gewendet sagt: „Jetzt kommt der letzte Akt, Baby“ – und dann Stille. Bassa nimmt Konstanze die Fesseln ab und entsichert seine Pistole. Man möchte gar nicht wissen, kann sich gar nicht vorstellen, was nach all den Gräueln, die bereits gesehen wurden, jetzt noch kommen mag. Bassa überreicht Konstanze die entsicherte Pistole und übergibt sie damit ihrer Freiheit und der Freiheit, über das Ende bestimmen zu können: Sie wird Bassa und am Schluss auch sich selbst töten. Mir kommt es hier weniger auf dieses veränderte Finale an als auf den Moment der Stille. Die Stille auf der Bühne ist unerträglich; das Bedürfnis, die Spannung durch die erlösende Kraft der Musik zu entladen, wird zu einem körperlichen Bedürfnis, das sich schließlich wieder körperlich manifestiert – in einem lauten Zwischenruf eines Zuschauers: „Musik!“ Es wird nach Musik verlangt, um die Stille nicht ertragen zu müssen. Es ist nicht die Aktion oder die Emotion, die die Musik als einzige glaubhafte Ausdrucksform für die Situation beglaubigt, sondern es ist die Situation, die unerträglich geworden ist, aus der heraus Musik eingefordert wird, um die Situation vergessen/verschwinden zu machen.

Dieses Auseinandertreten von Musik und Szene kann durchaus reizvoll und wirkungsvoll sein; dann tritt die Heftigkeit der Bilder in einen Kontrast zur Intensität der Musik; und beide Ebenen stärken sich gegenseitig durch die Konkurrenz. Das Auseinandertreten kann aber auch defizitär wirken. Dies war immer dann der Fall, wenn der Eindruck entstand, dass die Musik zu elegant oder zu leicht oder zu zart oder zu schön oder zu langsam klang für die Drastik und das Tempo der Bilder. Beschreiben lässt sich dieses Defizit in zwei Richtungen. Entweder man sagt, die Bilder erschlügen die Musik, oder umgekehrt, die Musik hemmte die Bilder, die Aktion.

Je nachdem, welche Position der Beschreibung man einnimmt, ist auch die notwendige Konsequenz daraus eine verschiedene; entweder muss in die optische Wirklichkeit eingegriffen werden, also die Inszenierung verändert werden, oder es muss in die akustische Wirklichkeit eingegriffen werden. Dies kann durch eine Straffung oder Streichung von Dialogen oder Rezitationen geschehen, wie dies bereits häufig praktiziert wird, durch die Streichung oder Hinzufügung von Arien oder anderer Nummern, die Neu-Instrumentie-

²¹ Ebd., 396.

rung bestimmter Passagen. Besonders eindrücklich in dieser Hinsicht war die Erfindung der Rolle des Rezitativisten in Christoph Marthalers Salzburger *Figaro*-Inszenierung von 2001, erfunden für den Musiker, Sänger und Schauspieler Jürg Kienberger und seine hochvirtuosen Rezitativ-Begleitungen und Einlagen. Claus Spahn schrieb damals in der *Zeit*: „Jürg Kienberger bedient nicht nur sein Keyboard, er spielt auch mit befeuchteten Fingern Arien auf gestimmten Weingläsern. Einmal, von Leidenschaft jäh gepackt, beginnt er zwischen zwei Szenen zu jodeln, und er kann sogar eine Rezitativbegleitung auf zwei Bierflaschen blasen. Dies ist sein tollstes Kunststück: Jeder Schluck aus den Pullen ist so genau bemessen, dass er einen (fast) sauber intonierten Kadenzton ergibt.“²² Mich interessiert hier, welche Materialien in welcher Kombination eingesetzt werden zur Hervorbringung einer Aufführung, die in diesem Fall interessiert ist an einer Versammlung von Sonderlingen, an der Virtuosität des Details, des Nie-Gehörten. Die Aufführung ist auch ein Plädoyer für die Absonderlichkeiten/Absurditäten des Lebens, eine ebenso rührende wie atemberaubende Präsentation von Komik und Melancholie, die der gesamten Inszenierung ihren Stempel aufdrückt.

Ein noch deutlicherer Eingriff in musikalische und dramaturgische Kontinuitäten eines bestehenden Werks, einer Partitur, ist natürlich in den Fällen gegeben, in denen nicht mehr Mozarts *Figaro* oder *Don Giovanni* in Neuinszenierungen auf dem Spielplan stehen, sondern aus verschiedenen Zusammenhängen Einzelteile zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt werden, wie zum Beispiel im Fall der Musiktheater-Tanztheater-Kreation *Wolf, oder wie Mozart auf den Hund kam*, kreiert vom Choreographen Alain Platel und dem Dirigenten Sylvain Cambreling, zusammen mit Les Ballets C. de la B., drei Sängerinnen, dem Klangforum Wien und 15 Hunden, uraufgeführt bei der Ruhrtriennale 2003 und seitdem an vielen Orten als Gastspiel zu sehen, von Arte aufgezeichnet und gesendet. Hier wird der Vorzug der Perspektive des Performativen evident, denn hier gibt es schlicht kein Werk mehr, auf das man eine Interpretation beziehen könnte. Hier ist schon vom Ansatz her ein

²² *Die Zeit* 32/2001. Aufschlussreich ist auch die Fortsetzung der Rezension: „Natürlich hat der skurrile Entertainer mit seiner kauzigen Musik in dem Stück überhaupt nichts verloren. Mozart hat im *Figaro* keinen Bierflaschenbläser besetzt. Wie Christoph Marthaler jetzt in Salzburg hat bisher noch kein Regisseur in den Notentext einer großen Mozart-Oper eingegriffen. Doch fällt Kienberger gar nicht unangenehm auf. Die Hüter der Werktreue können diesmal ruhig bleiben: Was da entgegen einer strengen Partiturauslegung gespielt wird, klingt auf eigentümliche Weise trotzdem mozartisch, gut getroffen im Ton, sensibel ausgehört im Atmosphärischen. Und passte nicht auch Mozart selbst das eine oder andere in seinen Werken pragmatisch den aktuellen äußeren Umständen an? Hatte nicht auch er eine marthalerhafte Schwäche für hintersinnigen musikalischen Jokus? Das Salzburger Premierenpublikum jedenfalls hat den Mann mit dem Keyboard in sein Herz geschlossen und ihn am Ende mit besonders viel Applaus bedacht. In Marthalers Inszenierung ist er nur ein Sonderling von vielen.“ – Auf den Bierflaschen begleitet Kienberger das Recitativo Barbarina/Cherubino der Scena VII vor der Arie der Gräfin „Dove sono i bei momenti“ aus dem dritten Akt. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, hg. von Ludwig Finscher, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1973 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 16), 403.

anderer Zugriff gefragt. *Wolf* ist ein Stück über – und hier stocke ich schon, denn es lässt sich wie immer bei Alain Platel nicht auf einen Begriff bringen, was in seinen Aufführungen verhandelt wird – dennoch: *Wolf* ist ein Stück über nationale und kulturelle Konflikte in der Vorstadt, über Vereinsamung und Verwahrlosung, Unmenschlichkeit und Hoffnungslosigkeit, über Verständigungsschwierigkeiten, aber – vor allem – über die Suche nach Verständigung über Musik und Bewegung. Hier stellen alle – die Darsteller und Tänzer, die Musiker und Sängerinnen – ihre Körper und Stimmen als Material zur Herbringung der Aufführung zur Verfügung.

Ganz explizit ausbuchstabiert wird das Thema der Aufführung, wenn der gehörlose Darsteller Kurt, der sich aufgrund seiner Behinderung in der Aufführung sozial und künstlerisch als Ausgeschlossener empfindet und sich nicht immer in der Gewalt hat, zum *Domine Deus* aus der c-moll-Messe KV 427 (neu instrumentiert mit Akkordeon, zwei Bratschen; zwei Celli, und Kontrabass) sehend und fühlend überzeugt werden soll, was Musik ist, wozu Musik in der Lage ist. Die Akrobatin aus Brasilien lässt ihn sehen, dass Mozarts Musik ein schwebender Körper ist, die Sängerinnen ihn die Körperlichkeit des Klangs fühlen.

In einer anderen Szene werden Dorabellas Arie „Smanie implacabili“ aus *Così fan tutte* aus dem ersten Akt²³ und eine Breakdance-Nummer zusammengebracht. Jede der beiden Ebenen trägt ihre eigene Bedeutung, hat ihren eigenen Kontext (etwa das Wissen um die Herkunft aus *Così fan tutte*, die Ängste, die Dorabella in ihrem emotionalen Durcheinander bedrängen; die Notwendigkeit und Irritation, sich der Situation einer Trennung aussetzen zu müssen). Im Dialog vermischen sich die Mittel und Kontexte (Mozarts Musik, die Stimme und die Aktion der Sängerin, die Bewegungen des Tänzers) zu neuen Fragen und Antworten auf die Bedingungen unserer Gegenwart: Wer fürchtet sich hier vor wem? Wer versucht wen zu beeindrucken, zu bedrängen? Daneben vermittelt die Aufführung an dieser Stelle auch die verblüffende Erkenntnis, wie gut Breakdance über die Jahrhundert hinweg zu Mozart passt und umgekehrt. Was sich zudem an dieser Szene ganz besonders eindrücklich zeigt, ist, wie wichtig und fruchtbar die Arbeit von Choreographen mit Sängern sein kann - für ein verändertes (überhaupt erstmals kreiertes) Körperbewusstsein der Sänger, für ein Bewusstsein körperlicher Ausstrahlung, die Dialogfähigkeit mit anderen performativen Künsten.²⁴

Es sind dies beides Momente der Aufführung, in denen Szene und Musik kontinuierlich auseinanderdriften und auf wunderbare Weise sich wieder vereinigen. Der Breakdancer folgt dem Rhythmus der Sängerin, oder ist es die Sängerin, die dem Rhythmus des Breakdancers folgt? Die Tänzer, die im Hintergrund das Gegenlicht zu den zwei Bändern bilden, in denen die Akro-

²³ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, KV 588, hg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, in: *Bühnenwerke*, Kassel u. a. 1991 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA], II/5, 18), 120–129.

²⁴ Vgl. auch die Arbeiten aus dem Bereich der Oper und des Musiktheaters von Sasha Waltz, Joachim Schlömer oder – bereits in den 1970er Jahren – von Pina Bausch.

batin schwebt, folgen dem Rhythmus der Akrobatin, die dem Rhythmus der Musik folgt, oder ist es die Musik, die dem Rhythmus der Akrobatin folgt? Das Nicht-Entscheidbare, wer hier wem folgt, ist das entscheidende Moment für das Gelingen dieser Aufführung.

Was mich an den geschilderten Beispielen interessiert hat, ist nicht die Frage, inwiefern die szenischen Realisierungen etwas zutage fördern, was in Mozarts Partituren schon angelegt ist und dort geschlummert hat, bis es durch eine Interpretation ans Licht gebracht werden sollte, sondern was zu dem Material der Partitur hinzutritt und in Interaktion (auch Reibung) tritt mit der vermeintlich bekannten Partitur, den vermeintlich bekannten Klängen der Musik. Im Idealfall treten Szene und Musik in einen Dialog, der die Musik uns nicht nur anders hören lässt, sondern die Musik selbst auch ganz konkret anders erklingen lässt. Eine Aufführung vermag an jedem Abend eine neue Realität zu schaffen. Es ist nicht mehr das Werk oder eine Interpretation eines Werks, das hier auf der Bühne steht, sondern eine neue ästhetische Wirklichkeit.