

Oper als Aufführung

Neue Perspektiven auf Opernanalyse

Bearbeitet von
Daniele Daude

1. Auflage 2014. Taschenbuch. ca. 300 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2493 9
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 447 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Musiktheorie, Musikästhetik, Kompositionslehre](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Daniele Daude

Oper als Aufführung

Neue Perspektiven auf Opernanalyse

August 2014, 286 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2493-9

Weder Konzert noch Theater – Operaufführungen lassen sich nur teilweise von der musikwissenschaftlichen Opernforschung bzw. von der theaterwissenschaftlichen Musiktheaterforschung erfassen. Während die Musikwissenschaft Oper mit Opernmusik gleichstellte, befasste sich die Theaterwissenschaft zwar mit der szenischen Dimension von Opern, ohne jedoch über die spezifischen musikdramaturgischen Instrumentarien zu verfügen. Erst mit dem Siegeszug der Performance Studies in den 1990er Jahren und der dadurch möglich gewordenen Unterscheidung zwischen Inszenierung und Aufführung rückte die performative Dimension von Opern in den Blick.

Daniele Daude entwickelt eine systematische Technik der Opernanalyse, in der die Prägungen und Einflüsse der Operaufführung im analytischen Prozess mit einbezogen werden.

Daniele Daude (Dr. phil.) promovierte 2011 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und am Institut für Musikwissenschaft der Université Paris 8. Sie lehrt seit 2008 an deutschen und französischen Hochschulen (Humboldt-Universität zu Berlin, Universität der Künste, Campus Caraibéen des Arts).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2493-9

Inhalt

Vorwort | 9

Einleitung | 11

1. Oper oder Musiktheater? | 11
2. Gesten – Knoten – Korrespondenz | 14
3. Methode | 21
4. Gliederung | 23

I. HISTORIOGRAPHIE DER OPERNANALYSE | 25

1. Der musikwissenschaftliche Diskurs über Opernszenen | 27

1. Formalismus und Symbolismus | 28
2. Opernszene als Teil eines Organismus | 29
3. Opernszene als Repräsentation | 43
4. Opernszene als historisches Ereignis | 48

**2. Erneuerung aus der Theaterwissenschaft
und *performative turns*** | 63

1. Musiktheaterforschung und Bildanalyse | 63
2. *Performative turns* in den Theaterwissenschaften | 70

II. IL BARBIERE DI SIVIGLIA 2002-2007 | 83

3. Erste Aufführung: 9. März 2002 | 85

Sequenz 1: Szene 1, I, Nr. 1 (Fiorello und Almaviva) | 85

Sequenz 2: 1, I, Nr. 1 (Fiorello, Almaviva und die Musiker) | 88

Figurenanalyse | 92

1. Figaro | 92
2. Bartolo | 93
3. Basilio | 94

4. Almaviva | 95

Sequenz 3: Szene 4, II, Nr. 13 (Rosina, Almaviva, Bartolo, Figaro, Basilio) | 96

Sequenz 4: Szene 8, II, Nr. 15 (Stoffkasten) | 98

Exkurs 1: Inszenierungsanalyse von *Il Barbiere di Siviglia* | 101

1.1 Inszenierungskonzeption von Ruth Berghaus | 101

1.2 Inszenierungsknoten und -Gesten bei Ruth Berghaus' *Il Barbiere di Siviglia* | 110

2. Inszenierungskonzeption von Daniel Slaters | 111

2.1 Inszenierungsknoten und -Gesten bei Daniel Slaters' *Der Barbier von Sevilla* | 119

4. Zweite Aufführung: 9. Februar 2006 | 121

Sequenz 1: Overtüre | 121

Sequenz 2: Figaros Rückenschmerzen | 121

Sequenz 3: Szene 6, II, Nr. 14 (Berta und Ambrogio) | 123

Sequenz 4: Szene 8, II, Nr. 15 (Stoffkasten, Bartolo und Rosina) | 126

5. Dritte Aufführung: 26. Oktober 2007 | 129

Sequenz 1: Overtüre und Nr. 1 | 129

1.1 Der Fries und der Souffleurkasten | 129

1.2 Auftritt des Männerchors Nr. 1 | 131

Sequenz 2: Szene 2, I, Nr. 2 (Figaro) | 132

Sequenz 3: Szene 5, I, Nr. 5 (Bildwechsel und Rosina) | 134

Sequenz 4: Szene 8, I, Nr. 6 (Rosina, Basilio und Bartolo) | 135

Sequenz 5: Szene 9, I, Nr. 7 (Figaro und Rosina) | 138

Sequenz 6: Szene 13, I, Nr. 9 (Alle) | 141

Sequenz 7: Die Pause | 145

Sequenz 8: Szene 2-3, II, Nr. 10-12 (Bartolo, Almaviva, Rosina) | 145

Sequenz 9: Nr. 15, *Temporale* | 149

6. Vierte Aufführung: 4. November 2007 | 151

1. Overtüre und Nr. 1: Figurenanalyse | 151

2. Bernd Riedel (Fiorello) | 152

3. Alfredo Daza (Figaro) | 153

4. Dimitri Korchak (Almaviva) | 154

5. Silvia Tro Santafé (Rosina) | 155

6. Enrico Marabelli (Bartolo) | 158

Zusammenfassung | 161

1. Tabellarische Zusammenfassung: Performative Gesten in *Il Barbiere di Siviglia* | 163

2. Tabellarische Zusammenfassung: Aufführungsknoten in *Il Barbiere di Siviglia* | 167

III. PELLEAS ET MÉLISANDE 2003-2008 | 171

7. Erste Aufführung: 31. Oktober 2003 | 173

Sequenz 1: Vorspiel und Szene 1, I (Golaud und Mélisande) | 173

Sequenz 2: Szene 2, I (Geneviève, Arkel, Pelléas) | 179

Sequenz 3: Szene 1, II (Pelléas und Mélisande): Szenenbezogene Analyse | 182

1. Musikdramaturgische Analyse | 183

2. Inszenierungs- und Aufführungsanalyse | 186

Sequenz 4: Szene 1, III (Pelléas und Mélisande): Aufführungsklimax | 189

Vier-Schritt- und Figurenanalyse | 191

1. Mélisande | 191

2. Pelléas | 197

Exkurs 2: Inszenierungsanalyse von *Pelléas et Mélisande* | 201

1. Inszenierungskonzeption von Ruth Berghaus | 201

1.2. Inszenierungskonzeption und -Gesten bei Ruth Berghaus'

Pelléas et Mélisande | 218

1.3. Inszenierungsknoten und Interpretation bei Ruth Berghaus'

Pelléas et Mélisande | 221

2. Die verfilmte Aufführung | 223

8. Zweite Aufführung: 10. April 2008 | 227

Sequenz 1: Vorspiel und Szene 1, I (Golaud und Mélisande) | 227

Sequenz 2: Szene 2, II (Geneviève und Pelléas) | 231

Sequenz 3: Die Pause | 233

Sequenz 4: Akt V (alle): Aufführungsklimax | 235

9. Dritte Aufführung: 20. April 2008 | 243

Szene 4, III (Golaud und Yniold): Vier-Schritt-Analyse | 243

1. Dramaturgische Analyse | 244

2. Musikalische Analyse | 245

3. Inszenierungsanalyse | 251

4. Aufführungsanalyse: Aufführungsklimax | 253

Zusammenfassung | 259

1. Tabellarische Zusammenfassung: Performative Gesten in *Pelléas et Mélisande* | 261

2. Tabellarische Zusammenfassung: Aufführungsknoten in *Pelléas et Mélisande* | 264

Ehtik der Opernanalyse | 267

Literatur | 271

1. Aufführungen | 271

2. Lexika | 271

3. Primärliteratur | 272

4. Sekundärliteratur | 273

Anhang | 283

Lebensdaten von Ruth Berghaus | 283

Inszenierungsverzeichnis (Oper) | 284

Besetzung von *Il Barbiere di Siviglia* | 289

Besetzung von *Pelléas et Mélisande* | 290

Vorwort

Die Abhandlung »Opernanalyse als Aufführungsanalyse« stellt eine Bestandsaufnahme meiner Forschungen dar, welche zum Zeitpunkt der Publikation bereits vier Jahre zurückliegen. Ich schloss meine Dissertation am 9. März 2009 ab und verteidigte sie am 8. Juli 2011 am Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin. Publikationen, die zwischen 2009 und 2013 erschienen – z.B. »Regie Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion« von Irene Bazinger (2011), »Bewegungsbiographie: choreographische Chorarbeit bei Ruth Berghaus und ihre Inszenierungen von Musik« von Friederike Nöhning (2011) – wurden daher nachträglich eingebaut. In der Zeit zwischen Anfertigung und Veröffentlichung dieser Studie setzte ich meine Forschungen fort; in diesem Rahmen wurden die hier vorgeschlagenen Techniken der Opernanalyse »Knoten – Gesten – Korrespondenz« und Vier-Schritt-Analyse an Aufführungen aus den Musik-, Sprech-, Tanztheater und Performanz-Künsten weiter erprobt und ausgearbeitet.¹ Insofern fungiert diese Arbeit als Teil einer umfassenden Studie zur Technik und Ethik der Opernanalyse.

Mein besonderer Dank gilt Jaqueline Galiby Daude und Marcel Daude, die mich stets begleiteten und unterstützten. Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte sei für ihr ausführliches Gutachten gedankt. Ein spezieller Dank geht an Prof. Dr. Clemens Risi für seine aufmerksame Betreuung und die fruchtbaren Diskussionen, an Prof. Dr. Ivanka Stoianova für ihre äußerst konstruktiven

1 | U.a. Carmen (Bizet), Regie: Søren Schumacher, Deutsche Oper Berlin 2009; Hamlet (Jost), Regie: Andreas Homoki, Komische Oper Berlin 2009; Lear (Reimann), Regie: Hans Neuenfels, Komische Oper Berlin 2009; Rigoletto (Verdi), Regie: Hans Neuenfels, Deutsche Oper Berlin 2008; Der Rosenkavalier (R. Strauß), Regie: Andreas Homoki, Komische Oper Berlin 2007; Salome (R. Strauß), Regie: Thilo Reinhardt, Komische Oper Berlin 2011; Der Wildschütz (Lortzing), Regie: Mira Ebert, 2012; No1: Breiviks Erklärung, Milo Rau, TD Berlin 2012; Built to Last, Meg Stuart, Damaged Goods & Münchener Kammerspiele, HAU Berlin 2013; Von einem, der auszog, die Revolution zu lernen, Lu-zius Heydrich, Inda Buschmann, TD Berlin 2013.

Kritiken, an Prof. Dr. Gerd Rienäcker für seine kritische Aufmerksamkeit und aufrichtige Unterstützung. Frau Konstanze Mach-Meyerhofer von der Abteilung *Darstellende Kunst* der Akademie der Künste möchte ich für ihre stete Hilfsbereitschaft und die angenehme Arbeitsatmosphäre herzlich danken. Maxim Dessau sei für die freundliche Bereitstellung wertvoller Materialien an dieser Stelle herzlichst gedankt.

Einleitung

1. OPER ODER MUSIKTHEATER?

Schon die Bestimmung der Haupttermini »Oper« und »Musiktheater« gibt einen Einblick in die umfangreiche Problematik der Opernanalyse. Der Begriff »Oper« (lat. *opera*: Mühe, Arbeit, erarbeitetes Werk) bezeichnet weder eine Gattung noch eine spezifische musiktheatrale Form. Vielmehr dient »Oper« als Sammelbegriff für höchst unterschiedliche Erscheinungen, die kulturhistorisch betrachtet oft wenig miteinander zu tun haben. Dazu zählen die *favola in musica*, *dramma per musica*, *opera seria*, *opera buffa*, *dramma giocoso*, *melodramma*, *Opéra ballet*, *tragédie en musique*, *tragédie lyrique*, *opéra comique*, *Singspiel*, *Musikdrama*, *Kammeroper*, *Komische Oper*, *Literaturoper*, *Zeitoper*, *Zarzuella*, *Ballad Opera*, *Maskes*, *Operette*, *Musical*, wobei die Zugehörigkeit der zwei letztgenannten umstritten ist. In seinem Artikel »Oper« unterscheidet der Musik- und Theaterwissenschaftler Clemens Risi vier Anwendungen des Begriffs im heutigen Sprachgebrauch: »(a) das musikdramatische Werk, das in der Regel von einem Librettisten und einem Komponisten verantwortet wird, (b) die Aufführung eines musikdramatischen Werkes, (c) die Institution, die Werke in Auftrag gibt und/oder zur Aufführung bringt, (d) die Gebäude, in denen die Aufführungen stattfinden.«¹ So wird »Oper« als eine »allgemeine Kennzeichnung« verstanden, in der »die drei Konstituenten Text, Musik und Szene in unterschiedlicher Gewichtung aufeinandertreffen und in der die Darsteller/innen sich zum größten Teil singend äußern«.² Anders als mit dem Terminus »Oper« spiegeln die Anwendungen des Begriffs »Musiktheater« weniger die verschiedenen Anwendungsbereiche als vielmehr historische Momente bzw. Auffassungen von musiktheatralen Kunstwerken. Die älteste Definition von »Musiktheater« lässt sich auf Richard Wagners Konzeption des Musikdramas zurückführen. Ausgehend von der Kritik an einer theaterfernen Opernpraxis lokalisierte Wagner einen »Irrtum« in dem Kunstgenre »Oper«,

1 | Risi, Clemens: Artikel »Oper«, in: Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstatt, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S. 229.

2 | Ebd., S. 228.

welcher darin bestünde, »daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war.«³ In Abgrenzung zu den damals erfolgreichen Operngattungen – besonders zur französischen Grand Opéra – bemühte sich Wagner um die Entwicklung eines musikdramatischen Genres, in dem das Drama wieder zum Ziel gemacht werden sollte. Die musiktheatrale Komponente diente dabei der Gestaltung eines organischen musikdramatischen Gefüges, welches sich linear in der Zeit entfaltet: »Die *Tonsprache* ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das *Gefühl* Anfang und Ende des Verstandes, der *Mythos* Anfang und Ende der Geschichte, die *Lyrrik* Anfang und Ende der Dichtkunst. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die *Phantasie*.«⁴ Der Versuch, eine musikdramatische Form zu entwickeln, welche sich einerseits von den tradierten Operngattungen distanzierte und sich andererseits von den historischen Inszenierungsmodi absetzte, wurde im 20. Jahrhundert sowohl in der Praxis als auch durch theoretische Ansätze fortgeführt.⁵ In ihrer Abhandlung »Von der Oper zum Musiktheater« definiert Nora Eckert das Musiktheater als »eine moderne Sicht auf die Opernstoffe«, welche freilich dem Harmoniebedürfnis des Opernpublikums durch Offenlegung von Brüchen und Widersprüchen entgegenstehe: »Die Idee des Musiktheaters meint, kritisch mit dem Stoff verfahren. Eine solcherart motivierte Opernregie arbeitet mit ironischen Brechungen, legt Widersprüche offen und versucht, anstatt Kulinarik zu präsentieren, Denkprozesse in Gang zu setzen.«⁶ Die bildungsbürgerliche Antwort ließ nicht lange auf sich warten. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde mit den Begriffen »Tradition« und »Werktreue« der Versuch unternommen, die gewohnten Praktiken und Konventionen als legitime Werkverlängerung zu veredeln, während musiktheatrale Praktiken als doppelter Verrat – an den Autoren und am Werk – aufgefasst wurden. Der vielzitierte Satz »Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, ist nichts als eure Bequemlichkeit und Schlamperei«, welchen Gustav Mahler als Intendant der Wiener Staatsoper (1897-1907) geäußert haben soll, steht exemplarisch für den erheblichen Widerstand des etablierten Opernbetriebs – seine Konventionen und sein

3 | Wagner, Richard: Oper und Drama, Leipzig 1852, Kropfing, Klaus (Hg.), Stuttgart 2000, S. 19.

4 | Wagner, Richard: Oper und Drama. Zweiter Theil »Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst«, S. 230.

5 | Z.B. Der Rosenkavalier (Dresden 1911), Ariadne auf Naxos (Stuttgart 1912), Hoffmanns Erzählungen (Berlin 1931) von Max Reinhardt, Eugen Onegin (1922) von W. Stanislawski, Rheingold und Walküre von Adolphe Appia (Basel 1924-1925), Der fliegende Holländer von Jürgen Fehling an der Kroll Oper (1929).

6 | Ecker, Nora: Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure, Berlin 1995, S. 9.

Publikum – gegen moderne interpretatorische und ästhetische Ansätze des Musiktheaters. Zwanzig Jahre später stieß der Intendant der Berliner Krolloper am Platz der Republik (1927-1931), Otto Klemperer, auf ähnliche Widerstände. Klemperers doppelter Versuch, zum einen das tradierte Repertoire von Inszenierungskonventionen zu befreien – mit Künstlern wie Ewald Dülberg, Gustav Gründgens, Jürgen Fehling, Laszlo Moholy-Nagy, Teo Otto oder Oskar Schlemmer – und zum anderen Werke Arnold Schönbergs, Igor Strawinskys und Leoš Janáčeks aufzuführen, trug zum abrupten Ende des Opernhauses 1931 bei.⁷ Seit 1945 lässt sich eine erhebliche Aufwertung des Begriffs »Musiktheater« sowohl auf musikalischer als auch auf inszenatorischer Ebene beobachten. Moderne Inszenierungen gelten von nun an als progressive Antwort auf die Inszenierungspraxis des Nationalsozialismus und werden als Symbol künstlerischen Widerstandes aufgefasst. Daher lässt sich diese verhältnismäßig junge Aufwertung moderner Inszenierungspraxis ohne ihren umfassenden ideologischen Zusammenhang und ihre politische Funktion nicht verstehen. Ähnlich wie mit dem Begriff »Werktreue« wird damit der Versuch unternommen, mit einem ernst klingenden Schlagwort (post)moderne Produktionen positiv zu besetzen bzw. kulturhistorisch zu legitimieren. »Musiktheater« steht daher zum einen für nicht historische Inszenierungen, zum anderen für Werke, die den Repräsentationsrahmen von Opernproduktionen – sei es zeitlich, räumlich, musikdramaturgisch – sprengen. In den Musikwissenschaften geschieht die Unterscheidung zwischen »Oper« und »Musiktheater« auf Gattungs- bzw. dramaturgischen Ebenen. Als »Musiktheater« werden zum einen transitorische Gattungsformen bezeichnet und zum anderen Theaterformen, in denen Musik eine tragende (dramaturgische) Rolle spielt.⁸ Nach dieser generellen Erläuterung der Grundbegriffe »Oper« und »Musiktheater« sei nun der Frage nachgegangen, warum wir uns für den Terminus »Oper« entschieden.

Wir arbeiten mit dem Terminus »Oper« aus drei praktischen Gründen. Erstens baut diese Studie auf Werken auf, welche mit dem traditionellen Opernbegriff erfasst werden,⁹ so dass keine Notwendigkeit besteht, auf den Begriff

7 | Vgl. Daude, Daniele: *Le Kroll Oper. Quelle interpretation pour l'opéra?*, Paris 2003; Curjel, Hans: *Das Experiment Krolloper*, München 1975.

8 | In dieser Hinsicht dient der Begriff »Musiktheater« auch als Dachbegriff, um Formen und Gattungen, die nicht im Westen bzw. Norden entstanden – also die überwiegende Mehrheit der Weltproduktionen – zu benennen. Die Unterscheidung zwischen Oper und Musiktheater geschieht also weniger aus ästhetischen Gründen als vielmehr als Teil nationaler Geschichtsschreibung bzw. europäischen Ethnozentrismus.

9 | D.h. Werke, die innerhalb eines kulturhistorischen Rahmens entstanden und somit drei Bedingungen erfüllen: 1) die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, 2) die Darstellung von Rollen und 3) die Repräsentation eines (musik)dramatischen Textes.

»Musiktheater« zurückzugreifen. Zweitens weckt der Begriff »Oper« eine Reihe an populären Vorstellungen und Assoziationen – vgl. *Carmen*, *Traviata* etc. –, womit zumindest sofort klar ist, worum es geht; das leistet der Begriff »Musiktheater« nicht. Drittens prägte der Regisseur und Intendant der Berliner Komischen Oper, Walter Felsenstein, mit seinem Realistischen Musiktheater den Begriff »Musiktheater« so nachhaltig, dass jede musik- und theaterwissenschaftliche Anwendung des Begriffs eine Neudefinierung bzw. eine Positionierung zum vorhandenen Begriff benötigt, was den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

Als »Opernanalyse« bezeichnen wir die Ergründung des Forschungsgegenstandes »Oper« im Hinblick auf technische bzw. ästhetische, historische und ideologische Problematiken. In diesem Sinne ist die vorliegende Abhandlung einer technischen Fragestellung gewidmet.

2. GESTEN – KNOTEN – KORRESPONDENZ

Ziel der Abhandlung »Opernanalyse als Aufführung« ist es, ein systematisches Instrumentarium zu entwickeln, mittels dessen die Prägungen einer Operaufführung – welche jeder Opernanalyse zugrunde liegen – statt verleugnet in den Analyseprozess mit einbezogen werden. Unsere opernanalytischen Techniken wurden daher im Hinblick auf pragmatische und pädagogische Zielsetzungen entwickelt. Wir erarbeiteten dafür die Trias *Gesten – Knoten – Korrespondenz* als begriffliche Grundlage; darauf konnte dann als systematische Herangehensweise die szenen- bzw. figurenbezogene Analyse oder *Vier-Schritt-Analyse* aufgebaut werden. Gegenstand der vorliegenden Studie ist die Erprobung dieser Techniken der Opernanalyse und ihre Überprüfung auf Tragfähigkeit. Wir gehen dabei von den Thesen aus, dass 1) darstellende Künste niemals *en puissance* existieren, sondern erst durch ihre Performanz erzeugt werden, und dass 2) die während einer Aufführung erzeugten Bedeutungen den darauffolgenden analytischen Prozess nachhaltig prägen und mithin als solche einbezogen werden müssen. Die Thematisierung der Interaktionen zwischen ZuschauerInnen und SängerInnen und deren Auswirkungen im analytischen Prozess ist daher weniger als Aufforderung zur Transparenz als vielmehr als Demonstration der Performativität des analytischen Prozesses zu begreifen.

Gesten ist der erste Terminus unserer opernanalytischen Trias *Gesten – Knoten – Korrespondenz*. Im Gegensatz zu *Knoten* und *Korrespondenz* verfügt der Begriff *Gestus/Geste* über eine lange theoretische Tradition, die es zunächst zu erörtern gilt. Der aus dem lateinischen stammende Begriff *Gestus* bedeutet »Haltung, Bewegung, Gebärde« und ist zunächst als rhetorische Kategorie bei

hellenischen und römischen Autoren¹⁰ anzutreffen. In der Renaissance bewegt sich der Begriff von den wirkungsästhetischen Zusammenhängen der Rhetorik hin zum Bereich körperbezogener Ansätze innerhalb der Affektenlehre. Einen Grundstein in der Bestimmung und Zuordnung von körperlichen Gesten legt der Jesuit Franciscus Lang mit seiner »Dissertatio de Actione Scenica« (1727). Lang bietet hier eine systematische Untersuchung von Körperbewegungen, die er innerhalb der vorausgesetzten bzw. übergeordneten Affektenlehre kategorisiert. *Gestus/Gesten* wird dabei definiert als der gezielte körperliche Einsatz, um Affekte überzeugend darzustellen. Mit der Systematisierung von Wissen in der Folge der so genannten Aufklärung avanciert *Gestus/Gesten* zum zentralen Gegenstand ontologischer Ergründung menschlicher Sprache. Denis Diderot vertritt in seiner »Lettre sur les sourds et muets« (1751) die Auffassung, dass Gebärdensprache (*langue d'actions*) als die natürlichste menschliche Sprache fungiere und als solche die menschlichen Emotionen am unmittelbarsten darzustellen vermöge. Daraus schließt der Philosoph auf das höhere affektive Wirkungspotential der Gebärdensprache.¹¹ Doch erst mit der Literarisierung des europäischen Theaters im Laufe des 18. Jahrhunderts¹² findet eine systematische Auseinandersetzung mit Techniken des Schauspiels statt, womit dem Körper der SchauspielerInnen von nun an eine zentrale Stellung zukommt.¹³ Im deutschsprachigen Raum wird der Terminus *Gestus/Geste* in diesem Zusammenhang von Persönlichkeiten wie Sulzer, Engel, Wagner und Brecht nachhaltig geprägt. In seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« (1774) spricht Johann Georg Sulzer von *Gebärde* und versteht darunter die Gesamtheit von Haltungen und Bewegungen des Körpers, wobei er von

10 | Vgl. Aristoteles: Rhetorik; Cicero: De Oratore; Quintilian: Institutio Oratoria.

11 | Diderots Überlegungen sind im Zusammenhang mit den damaligen Debatten über die Herstellung und Systematisierung einer Gebärdensprache zu sehen. Wie Étienne de Condillac und Jean-Jacques Rousseau setzt Diderot eine universelle Gebärdensprache voraus, welche zwar zur Darstellung von Affekten besonders gut geeignet sei, jedoch nicht zur Darstellung von Abstrakta. Eine Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Gebärdensprachen im 18. Jahrhundert und die Folgen für die gesellschaftliche Stellung der französischen Gehörlosen würde die Grenzen dieser Abhandlung überschreiten; es sei jedoch auf die Tatsache hingewiesen, dass solche Diskurse der Legitimierung von diskriminierenden Praktiken gegenüber Gehörlosen dien(t)en.

12 | Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Von der Wanderbühne zum Nationaltheater, in: dies.: Kurze Geschichte des Deutschen Theaters, 2. Aufl., Tübingen 1999, S. 81-164.

13 | Vgl. Sainte-Albine, Rémond: Le comédien (1747); Riccoboni, Francesco: L'art du théâtre (1750); Diderot, Denis: Le paradoxe sur le comédien (posth. 1769-1839); Engel, Johann Jakob: Ideen zu einer Mimik (1785); Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon (1766); ders.: Hamburgische Dramaturgie (1767-1769).

einer Korrespondenz zwischen physischem und seelischem Charakter¹⁴ ausgeht. Zeitgleich leistet Johan Jakob Engel mit seinen »Ideen zu einer Mimik« (1786) einen wichtigen Beitrag zur Einführung der Terminologie in den Theatertheorien. Engel unterscheidet zwischen *Mimik*, die die Gesamtheit der körperlichen Handlungen bezeichnet, und *Gesten*, die er wiederum in zwei Typen unterteilt: »die malenden Gesten« der Pantomime, welche Gegenstände sinnlich zu vergegenwärtigen vermögen, und »die ausdrückenden Gesten« des Schauspiels, welche sich dazu eignen, seelische Zustände darzustellen. Dabei geht Engel von einer ähnlichen Prämisse wie Diderot aus. Zum einen geht er aus von einer Analogie zwischen Bewegungen der Seele und des Körpers und zum anderen von einer besonderen affektiven Kraft körperlicher Gesten. Der Theaterwissenschaftler Alexander Kuba weist auf den Doppelaspekt hin, dass bei Engel die Geste »entweder ästhetisch als Gegenstand der Wahrnehmung oder semiotisch als Mittel des Ausdrucks von Seelenzuständen betrachtet werden kann. Im ersten Fall unterliegt sie dem Gebot der Schönheit, im zweiten Fall dem der Wahrheit.«¹⁵ Eine äußerst prägende theatertheoretische Auffassung des körperlichen Gestus liefert Richard Wagner in seiner 1852 publizierte Abhandlung »Oper und Drama«. Bemüht um eine umfassende Reformierung des Opernbetriebs sucht Wagner nach Möglichkeiten, Opernkomponenten im strukturellen Zusammenhang zu systematisieren. Dabei werden dramatische, musikalische, inszenatorische und darstellende Elemente des Musikdramas als eng miteinander verwobene Teile im Dienste einer übergeordneten Instanz, nämlich des Dramas, konzipiert. In diesem Rahmen führt der Theoretiker und Komponist den Begriff *Gebärde* ein, um die – reiner Vernunft nicht gänzlich zugängliche – physische Ergänzung eines sprachlichen

14 | Der Begriff »Charakter« lässt sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Zunächst wurde damit ein Persönlichkeitsideal im bürgerlichen Leben bezeichnet. Mangels des adeligen Status rekurrierte das aufstrebende Bürgertum auf einen »edlen Charakter«, aus Erziehung (Familie), Bildung (Schule) und Disziplin (Militär) bestehend. Zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Versuch unternommen, den Menschen über »Charaktermerkmale« zu begreifen. Vgl. die Einleitung in: Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2005. Menschlicher Körper und Seele/Geist wurden zum einen in Anknüpfung an die Temperamentlehre und zum anderen anhand parallel entstehender Rassentheorien beschrieben und systematisiert. Im 19. Jahrhundert diente der Begriff »Charakter« zur Konstruktion anthropologischer Kategorien nach normativen bzw. abweichenden seelischen und physischen Merkmalen (z.B. männlicher bzw. weiblicher Charakter). In dem Sinne diente die »Charakterkunde« weiteren Fächern wie Physiognomie und Ethnologie als theoretische Grundlage.

15 | Kuba, Alexander: Artikel »Geste/Gestus«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 133.

Ausdrucks zu bezeichnen. Als *Gebärde* definiert Wagner »die ganze äußere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge«. Sie ist »die Empfindungsseite, mit dem sie sich dem Auge zuwendet«,¹⁶ und vermag als solche die musikalische Empfindung am unmittelbarsten auszudrücken. Im Gegensatz zu weiteren musikdramatischen Komponenten¹⁷ fasst Wagner die Gebärde als ergänzende Instanz der Sprache auf. Somit grenzt er sich zum einen entschieden ab von seinen Vorgängern, die Gesten/Gebärden eine besondere affektive Kraft und damit auch eine gewisse Autonomie zugestanden, und zum anderen knüpft der Komponist an Ansätze der hellenischen Rhetorik an, die Gesten im Zusammenhang mit Zielen und Mitteln der Rede auffasst. Allerdings sind Wagners Überlegungen hinsichtlich der »szenischen Gebärde« unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Zum einen handelte es sich dabei um Kritik an der herrschenden Opernpraxis seiner Zeit, welche vornehmlich darin bestand, den *primo uomo* oder die *prima donna* an der Rampe singen zu lassen. In diesem Sinne stellt Wagners Gebärdenkonzeption einen progressiven Gegenentwurf zu diesen Praktiken dar, im Sinne eines Versuches, eine erstarrte Opernpraxis zu re-theatralisieren. Zum anderen jedoch handelt es sich dabei um den Versuch des Regisseurs Wagner, die szenischen Vorstellungen des Dramaturgs Wagner abzusichern. Die berüchtigten ausführlichen Regieanweisungen Wagners sind daher weniger als Beweis einer exakten theatralen Konzeption zu verstehen als vielmehr als verzweifelter Versuch, die eigenen inszenatorischen Ideen diskursiv unantastbar zu machen.¹⁸

16 | Wagner, Richard: Teil III, Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, in: Kropfinger, Klaus (Hg.): Oper und Drama, Leipzig 1852, Stuttgart 2000, S. 338.

17 | In Wagners System nimmt jede Komponente des musikalischen Dramas – ob Dichtung, Melodie, Stimme, Rhythmus, Orchester, Gebärde – einen besonderen Platz ein; die der Gebärde zugeschriebene Eigenschaft ist daher im Hinblick auf ihre Funktion im umfassenden musikdramatischen Gefüge zu sehen. Vgl.: Der musikwissenschaftliche Diskurs über Opernszenen, S. 27-62.

18 | Unter den zahlreichen Passagen von Wagners Werk, die diese Tatsache belegen, wählen wir den Beginn des Dritten Aufzugs von Die Walküre:

»Auf dem Gipfel eines Felsberges. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Scene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu einer höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felsensteine bilden den Rand vor dem Abhange, der – wie anzunehmen ist – nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. – Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei [...]. GERHILDE, ORTLINDE, WALTRAUTE und SCHWERTLEITE haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert, sie sind in voller Waffenrüstung.

GERHILDE (zu höchst gelagert, und dem Hintergrunde zugewendet): [...]

Wagners Überlegungen bewirkten u.a. den Eingang der Begriffe *Gestus/Geste/Gebärde* in die Musikwissenschaften. Doch erst durch die Rezeption sprachtheoretischer Ansätze¹⁹ in den 80er Jahren kommt es zur intensiveren Anwendung dieser Begriffe im Rahmen der Versuche, die spezifische poly-dimensionale Operschrift zu erfassen. Theorien und analytische Techniken aus der Semiotik bzw. der Semiologie boten Termini und Systematik an, womit eine viel versprechende Alternative zu den bestehenden Form bzw. symbolischen Analysen entstand.²⁰ ForscherInnen wie Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino, Ivanka Stoianova, Nicolas Ruwet, Robert Hatten, David Lidov²¹ ergründeten musikalische Texte u.a. als Verweise auf räumliche und zeitliche Zusammenhänge. In diesem Rahmen diente der Begriff *Gestus* dazu, den spezifischen Verweischarakter musikalischer und musikdramatischer Texte zu untersuchen. In ihrer Abhandlung »Geste – Texte – Musique« (1978) spricht Ivanka Stoianova von »gestualité« als eine »possibilité de dépense multiple«²² und definiert diese als »la productivité antérieure à la signification, à la représentation, antérieure à l'œuvre-énoncé mais aussi postérieure à l'œuvre-objet [...]«. ²³ Auf diese Weise entstehe eine »gestische Kinästesis«, welche die Wechselwirkung innerhalb eines Raumes bestimme sowie die Grenzen zwischen Autor, Inter-

HELMWIGE'S (Stimme, von aussen): [...] In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Ross wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger«. Die Walküre, III, 1, in: Der Ring des Nibelungen, Burghold, Julius (Hg.), 5. Aufl., Mainz 1991, S. 137.

19 | Vgl. Jakobson, Roman: *Essai de linguistique générale*, Paris 1973; ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte (1919-1982)*, Hohenstein, Elmar (Hg.), Frankfurt a.M. 1992; Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Paris 1913-1995; Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften in 3 Bänden (1875-1913)*, Pape, Helmut, Kloesel, Christian (Hg.), Frankfurt a.M. 2000.

20 | Vgl. *Formalismus und Symbolismus*, S. 28-29.

21 | Vgl. Barthes, Roland: *Image, Music, Text*, London 1977; Molino, Jean: *Fait musical et sémiologie de la musique*, in: ders.: *Musique en Jeu (17)*, Paris 1975, S. 37-62; Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987; Molino, Jean, Nattiez, Jean-Jacques: *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris 2009; Stoianova, Ivanka: *Geste – Musique – Texte*, Paris 1978; Ruwet, Nicolas: *Langage, musique, poésie*, Paris 1972; Lidov, David: *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington 2003; Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana 2004.

22 | »Gestualité« als »eine Möglichkeit mehrfacher Ausführung«, in Stoianova, Ivanka: *Geste – Musique – Texte*, S. 135, Übersetzung Daniele Daude.

23 | »[...] die Produktion vor der Bedeutung, vor der Repräsentation, vor dem Aussage-Werk, aber auch nach dem objektivem Werk – im positivem Sinne«, ebd., Übersetzung Daniele Daude.

pret und Zuhörer/Leser aufzuheben vermöge.²⁴ Diese Begriffsbestimmung erweist sich für die Untersuchung von musikalischen und musikdramatischen Formen, die Musikproduktionen des Opernbetriebs beherrschen, noch heute als fruchtbar. Dreißig Jahre später knüpft David Lidov an die Ansätze der Musiksemiotik an und führt sie weiter. In seiner Abhandlung »Is Language a Music?« bemüht sich Lidov um eine umfassende Theorie der musikalischen »Gesture« im Zusammenhang mit der Erzeugung von Emotionen, Sinn und Bedeutung. In diesem Rahmen definiert Lidov musikalische und körperliche Gesten im Hinblick auf ihr expressives bzw. kommunikatives Potential:

»A bodily gesture, literally, is a molar unit of motion, initiated by a single impulse, and accomplishing nothing other than expression or communication [...]. While a corporal gesture is an unbroken unit, the musical representation of a gesture might involve several notes. We have no rule of translation between such musical forms and the somatic patterns which they represent. To speak of gesture as a basis of musical reference is theoretically vacuous unless we are aware of the questions this idea puts on table. How do distinctions among musical representations of gestures correspond to distinctions among gestures of the body? What is the place and function of these representations in music?«²⁵

Nach diesem Blick auf den Terminus »Gestus« stellt sich nun die Frage nach Wahl und Bestimmung des Gestenbegriffs für die vorliegende Studie. Als *Gesten* bestimmen wir eine Einheit, die musikalisch bzw. musikdramaturgisch, inszenatorisch oder performativ produziert wird. Gesten setzen daher immer einen intersubjektiven Prozess zwischen produzierendem (SängerInnen, SchauspielerInnen sowie Partituren und Regiekonzept) und rezipierendem Pol (Publikum, LeserInnen, ZuhörerInnen) voraus. Kennzeichen von Gesten ist ihre zeitliche Entfaltung: Gesten sind somit immer dynamisch und prozessual. Wir unterscheiden drei Typen von Gesten: 1) die musikalischen und musikdramaturgischen, 2) die inszenatorischen (oder Inszenierungsgesten) und 3) die performativen Gesten. Die musikalischen und musikdramaturgi-

24 | Ebd.

25 | Lidov, David: From Gestures to Discourses, in: ders.: Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification, Bloomington 2003, S. 131-132. Von dorthier formuliert Lidov sieben Fragen, um eine Theorie des musikalischen Gestus zu entwickeln: 1) »What are the universal (or innate) characteristics of gesture, and how do these relate to an emotion feeling?«, 2) »Are emotions of distinct types or do they belong to a continuum?«, 3) »How do expressive corporal motions become vehicles of communication?«, 4) »To what extent can expressive behavior be faked?«, 5) »How do brief expressive gestures relate to the longer-term growth and decay of an emotional state?«, 6) »What parameters of gestural expression correlate with intensity of feeling?«, 7) »How can music convey expressive gestures?«, ebd., S. 133-135.

schen Gesten umfassen jeweils motivische, rhythmische, harmonische, dynamische Einheiten eines Notentextes in seinen Verhältnissen zum Sprachtext. Musikalische und musikdramaturgische Gesten ergeben sich aus der musikwissenschaftlichen Ergründung von Noten bzw. Libretto. Inszenatorische oder Inszenierungsgesten sind die körper- und raumbezogenen szenischen Mittel zur Darstellung einer inszenatorischen Intention. Bühnenkomponenten – Bewegungen, Haltungen, Kostüme, Frisur, Requisite, Bühnenbild, Beleuchtung – werden hier also im Hinblick auf ihre Intentionalität statt aus der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung heraus aufgefasst. Inszenierungsgesten erschließen sich aus der Auseinandersetzung mit den Inszenierungsmaterialien sowie aus mehrmaligem Besuch der gleichen Inszenierung. Musikalische, musikdramatische und inszenatorische Gesten basieren also auf einer vorausgesetzten textuellen Instanz – sei es die Partitur oder das Regiebuch. Dabei wird impliziert, dass eine Bedeutung im Voraus erzeugt wird, bevor sie dann auf der Bühne vermittelt wird. Da wir die textzentrierte Auffassung von Oper – und von Theater im Allgemeinen – sowie vom linearen Ablauf der Bedeutungserzeugung grundsätzlich in Frage stellen, entwerfen wir den Begriff des *performativen Gestus*, um die aufführungsspezifischen Momente der Bedeutungserzeugung zu bezeichnen. Performative Gesten sind körper und raumbezogene Bewegungen, die während der Aufführung hervorgebracht werden. Sie sind daher nur einmalig vorhanden, erzeugen ihre eigene Signifikanz im Moment ihrer Produktion bzw. ihrer Rezeption und sind unabhängig von einer intentionalen Instanz – ob als solche erkannt oder nicht.

Während der Gestusbegriff vom produzierenden Pol einer Aufführung²⁶ ausgeht, wird mit dem Begriff *Knoten* der Fokus auf den rezipierenden Pol, also auf die ZuschauerInnen bzw. AnalytikerInnen, gelegt. Knoten in diesem Sinne sind die während einer Aufführung erfahrenen Spannungsmomente; sie werden musikalisch, inszenatorisch und performativ-atmosphärisch²⁷ hervorgebracht. Als solche resultieren Knoten aus individueller ästhetischer Erfahrung und hängen vom subjektiven Erkenntnis- und Erfahrungsrepertoire²⁸ ab. Wie

26 | Auf die Hauptbegriffe des Performativen wie u.a. »Aufführung«, »Körper/Leib«, »Präsenz«, »Atmosphäre« wird im 2. Unterkapitel »Performative turns in der Theaterwissenschaft«, S. 69-82, ausführlich eingegangen. Es sei daher hier lediglich auf die kurze Definition von Erika Fischer-Lichte hingewiesen, welche die Aufführung als »die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern« bestimmt, in: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 47.

27 | Vgl. *Performative turns in der Theaterwissenschaft*, S. 69-82.

28 | Als Repertoire bezeichnen wir das Ensemble der stets veränderbaren Erfahrungen (Erfahrungsrepertoire) und epistemologischen Aneignungen (Erkenntnisrepertoire) eines Individuums.

die Gesten lassen sich Knoten in drei Kategorien unterteilen: 1) musikalische und musikdramaturgische Knoten, 2) inszenatorische oder Inszenierungsknoten und 3) Aufführungsknoten. Musikalische, musikdramaturgische und inszenatorische Knoten sind die unmittelbaren sinnlichen, körperlichen und emotionalen Reaktionen auf die jeweiligen musikalischen, musikdramaturgischen und inszenatorischen Stimuli. Aufführungsknoten sind Momente emotionaler Intensivierung während der Aufführung, wie z.B. Irritation, Schock, Rührung, Genuss, Komik, Ekel, Wut. Sie sind die Momente, die einem als Erstes einfallen, um eine Aufführung zu beschreiben, und somit auch das, was das spezifische Erlebnis einer Aufführung ausmacht. Der Knotenbegriff dient uns darüber hinaus dazu, die parallel erzeugten Spannungen aus den musikalischen, musikdramaturgischen, inszenatorischen und performativen Ebenen simultan zu erfassen und miteinander zu vergleichen.

Um die Wechselwirkung zwischen Produktion (Gesten) und Rezeption (Knoten) zu beschreiben, verwenden wir den Begriff der *Korrespondenz*. Als Korrespondenz definieren wir die assoziative Zusammenführung mindestens zweier Phänomene während der Aufführung. Korrespondenzen werden auditiv, räumlich, körperlich, atmosphärisch, aber auch imaginär erzeugt. Sie schaffen eine Brücke zwischen produzierendem und rezipierendem Pol sowie innerhalb des produzierenden bzw. rezipierenden Pols. Für die vorliegende Studie legten wir den Fokus auf theaterbezogene Prozesse der Bedeutungserzeugung, doch die Frage nach den durch Imagination gestifteten Korrespondenzen, welche stets kulturhistorisch bzw. gesellschaftlich bedingt sind, stellt sich im Hinblick auf eine Ethik des analytischen Vorgangs besonders akut.

3. METHODE

Opernanalyse als Aufführungsanalyse zu betrachten, bedeutet eine grundlegende methodische Veränderung der Analyse. Zunächst galt es, ein völlig neuartiges Korpus herzustellen, das statt aus den herkömmlichen schriftlichen Materialien – u.a. Partitur, Libretti, Regiebücher, Briefwechsel – nun aus besuchten Operaufführungen zu bestehen hatte. Diese Materialien stellten wir in drei Phasen her: Als Erstes wurden unterschiedliche Inszenierungen mehrmals besucht und protokolliert.²⁹ Die Fülle an Notizen und Skizzen, die

29 | U.a.: Peter Konwitschny: Don Giovanni (Komische Oper Berlin), Andreas Homoki: Rosenkavalier (Komische Oper Berlin), Peter Beauvais: Carmen in der Bearbeitung von Sören Schuhmacher (Deutsche Oper Berlin), Katja Czelnik: Die Verurteilung des Lukullus (Komische Oper Berlin), Sasha Waltz: Dido & Aeneas (Staatsoper Unter den Linden), Ruth Berghaus: Il Barbiere di Siviglia und Pelléas et Mélisande (Staatsoper Unter den

während der Aufführungen und Pausen angefertigt wurden, dienten als Gedächtnisprotokolle, welche dann zum Ausgangspunkt der Aufführungsanalyse gemacht werden konnten. In der letzten Phase wurden die Dokumente zum einen nach ihrem aufführungsanalytischen Erkenntnisgewinn ausgewählt und zum anderen auf ihre Rückwirkung im opernanalytischen Prozess geprüft. Hier fiel die Wahl auf zwei Inszenierungen von Ruth Berghaus (1927-1996): *Il Barbiere die Siviglia* und *Pelléas und Mélisande*.

Die Wahl zweier Inszenierungen von Ruth Berghaus erfolgte also weder aus spezifischen theaterästhetischen noch aus biographischen Gründen. Vielmehr fanden wir bei den Aufführungen von *Il Barbiere die Siviglia* und *Pelléas und Mélisande* die meisten aufführungsanalytischen Erkenntnisse, die sich dann in eine umfassende Untersuchung der Problematik der Opernanalyse mit einbeziehen ließen. Aufführungen dieser Inszenierungen gaben uns die entscheidenden Impulse zur Reflexion der Techniken der Opernanalyse aus bühnenorientierter Perspektive. Bei der darauf folgenden Beschäftigung mit der Regisseurin führten uns ihre Aussagen über Kunst, ihre Auffassung der Regiearbeit und nicht zuletzt einige anspruchsvolle und äußerst interessante interpretatorische Ansätze dazu, Berghaus als paradigmatisch für die Problematisierung opernanalytischer Fragen zu sehen. Wir griffen dabei zurück auf Aufführungsprotokolle, die zwischen 2003 und 2009 an der Staatsoper Unter den Linden angefertigt wurden. Die vorliegenden Analysen sind systematisch aufgebaut: Zunächst wird ein Ausschnitt aus den Aufführungsprotokollen wiedergegeben – durch kursive Formatierung und die Erzählperspektive »erste Person Singular« vom analytischen Text abgesetzt. Die jeweiligen Aufführungsausschnitte nennen wir *Sequenz* in Anlehnung an die zeitlichen Sequenzen in der Musik. Dann werden die aufführungsspezifischen Knoten, Gesten und Korrespondenzen einzeln beschrieben, bevor sie in einer letzten Phase im Zusammenhang betrachtet werden. In dieser letzten Phase erarbeiten wir unsere zwei opernspezifischen Aufführungsanalysen, welche jeweils mit diachronischen bzw. synchronischen analytischen Verfahren korrespondieren: die Figurenanalyse (diachronischer Ansatz) einerseits und die Szenen oder Vier-Schritt-Analyse (synchronischer Ansatz) andererseits.

Als Vier-Schritt-Analyse bezeichnen wir die Untersuchung einer Szene im Hinblick auf ihre (musik-)dramaturgischen, inszenatorischen und performativen Knoten. Dabei werden die vier Opernebenen zuerst einzeln betrachtet, bevor sie miteinander verglichen werden. Aus den unterschiedlichen Stellungen und Funktionen der Knoten in ihren jeweiligen Bereichen lassen sich Erkenntnisse

Linden), Calixto Bieito: Entführung aus dem Serail (Komische Oper Berlin), Götz Friedrich: Traviata (Deutsche Oper Berlin).

im Hinblick auf kompositionshistorische, ästhetische, technische, aber auch kulturhistorische und ethische Fragen gewinnen. Für die vorliegende Studie beschränkten wir uns allerdings auf technische Fragen. Unter *Figurenanalyse* verstehen wir die Ergründung einer szenischen Darstellung im Hinblick auf Performativität (SängerInnen, Orchester, aufführungsspezifische Interaktionen), Inszenierung (Regie von Ruth Berghaus), Dichtung (Libretto von Cesare Sterbini nach Beaumarchais für *Il Barbiere* bzw. von Maurice Maeterlinck für *Pelléas*) und Musik (Komposition von Gioachino Rossini bzw. Claude Debussy). Ausgehend von der Performanz der SängerInnen und des Orchesters werden Prozesse der Bedeutungserzeugung als Ergebnis der spezifischen Interaktion zwischen diesen und dem Zuschauerraum an exemplarischen Stellen dargelegt.

4. GLIEDERUNG

Der erste Teil »Historiographie der Opernanalyse« ist der Theorie und Methode der Opernanalyse gewidmet. Im ersten Kapitel stellen wir neben Techniken der Musikanalyse (Formalismus und Symbolismus) die musikwissenschaftlichen Diskurse über Opernszenen seit dem 19. Jahrhundert dar. Nach der historischen Darstellung der formalistischen bzw. symbolischen Ansätze arbeiten wir drei Tendenzen heraus, die die Generierung von Techniken der Opernanalyse nachhaltig prägten: 1) Opernszene als Teil eines Organismus – mit Oskar Bie, Paul Bekker, Erik Fischer; 2) Opernszene als Repräsentation – mit Hermann Danuser und Horst Weber; 3) Opernszene als historisches Ereignis – mit Carl Dahlhaus, Heinz Becker und Wulf Konold. Im zweiten Kapitel werden Problematiken der theaterwissenschaftlichen Analyse vor dem *performative turn* – mit Jürgen Schläder und Christopher Balme – dargelegt. Hier wird u.a. auf die Kluft zwischen musikwissenschaftlicher Opernforschung und theaterwissenschaftlicher Musiktheaterforschung sowie den Erkenntnisgewinn der Theatersemiotik und Bildtheorie als Beitrag zum Aufbau einer systematischen Opernanalyse eingegangen. Es folgt ein Einblick in Theorien des Performativen mit Sybille Krämer und Erika Fischer-Lichte; vorgestellt werden Hauptbegriffe der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse: Körper/Leib, Präsenz, Atmosphäre, Raum, Wahrnehmung, Rhythmus.

Zweiter und dritter Teil sind den Aufführungsanalysen von *Il Barbiere di Siviglia* – besucht zwischen 2002 und 2007 – und *Pelléas et Mélisande* – besucht zwischen 2003 und 2008 – gewidmet. Die Analyse von *Il Barbiere di Siviglia* umfasst vier Kapitel, pro Kapitel wird jeweils eine Aufführung behandelt. Auf diese Weise korrespondieren die vier Aufführungen vom 9. März 2002, 9. Februar 2006, 26. Oktober 2007 und 4. November 2007 mit den Kapiteln 3 bis

6. *Pelléas et Mélisande* umfasst drei Kapitel, welche die drei Aufführungen vom 31. Oktober 2003, 10. April 2008 und 20. April 2008 behandeln. Jeweils am Ende beider Teile werden die aufführungsanalytischen Erkenntnisse zusammengefasst sowie die jeweiligen performativen Gesten und Aufführungsknoten in tabellarischer Übersicht zusammengestellt.