

Rezension zu

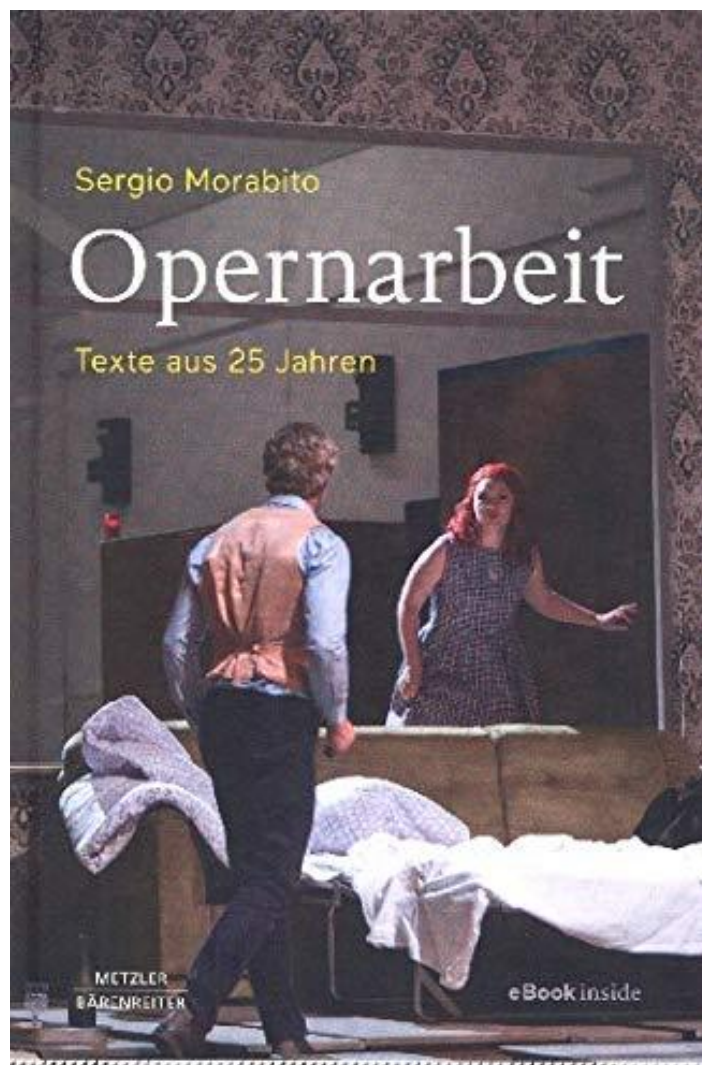
Sergio Morabito: Opernarbeit. Texte aus 25 Jahren.

Berlin/Kassel: Metzler & Bärenreiter 2019.
ISBN: 978-3-476-04908-7. 410 S., 37 Abb.,
Preis: € 30,00.

von **Anke Charton**

Fünfundzwanzig Jahre lang, von 1993 bis 2018, wirkte Sergio Morabito, der zur Saison 2020/2021 an die Wiener Staatsoper wechselt, als Dramaturg an der Staatsoper Stuttgart; ebenso lange inszeniert er bereits im Team mit dem Regisseur Jossi Wieler, in Stuttgart wie auch anderswo. Der vorliegende Band, der Texte Morabitos eben jener fünfundzwanzig Jahre versammelt, widersetzt sich einer Lektüre als biographische Chronologie oder Entwicklungsbogen einer Ästhetik – ungeachtet der Tatsache, dass ästhetische Entscheidungen aus den Arbeiten der 1990er Jahre, vielfach entstanden in Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock, inzwischen in den Mainstream europäischer Regieästhetik eingegangen sind. Dies mag sich in erkennbaren visuellen Versatzstücken oder szenischen Verfahren niederschlagen, ihr Ausgangspunkt ist indessen vielmehr eine Haltung, zum eigenen Handwerk wie zum Material, die der Autor hier vorzuführen vermag.

Die versammelten Texte ermöglichen konzentrierte Einblicke in das Denken und Arbeiten Morabitos. Obschon viele der Texte aus Programmbüchern stammen, sind sie eben kein Reigen zitierfähiger Feuilletonperlen. Sie erlauben ein Nachvollziehen von Arbeitsprozessen und Entscheidungen in Hinblick auf eine zeitgenössische Produktionsdramaturgie im Musiktheater – was bereits für sich als Verdienst gelten könnte –, gehen aber gerade in der Offenlegung ihres argumentativen Unterbaus darüber hinaus und sind im wiederkehrenden Befragen der eigenen Arbeitsbedingungen und Verortung auch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Theatermachen. Die Spezifik des Musiktheaters, das für Morabito an eine Partitur und ihre Struktur gebunden



ist, begünstigt eine solche Politik der Haltung zusätzlich.

Der Band ist in drei Abschnitte gegliedert: zunächst ein allgemeinerer Auftakt, der das Terrain absteckt, dann eine Sammlung produktionsbezogener Texte, die sich mit Aspekten einzelner Opern beschäftigen, und schließlich ein Quartett übergreifender Essays, die Stoffe und Motive detailliert und kontextreich diskutieren. Morabito stellt ein knappes Vorwort voran, in dem er den ästhetischen Grundsatz des Verhaltens zu einer Vorlage an einem Zitat Richard Wagners zu Wilhelmine Schröder-Devrient illustriert: Der ästhetische Mehrwert, den Oper schaffen könne, liege in ihrer szenischen Umsetzung.

Die drei sehr dicht formulierten Texte des ersten Teils, die sich zu aktuellen Debatten der titelgebenden 'Opernarbeit' aus dramaturgischer Sicht positionieren, sind im Ton programmatisch. Ihnen folgt ein notiertes Gespräch zwischen Morabito, Wieler und Albrecht

Thiemann, das 2016 in Stuttgart stattfand und einige der zuvor formulierten Grundsatzthesen – etwa zur Arbeit mit Sänger*innen und zum Umgang mit der Historizität des Repertoires – an konkreten Beispielen veranschaulicht und auch Einblicke in Morabitos künstlerische Entwicklung erlaubt. Der Autor, das wird schnell deutlich, argumentiert präzise, belesen und mit Lust an der Auseinandersetzung. Die Frage, ob Opernregie deutlich sein müsse, kontrastiert er etwa mit der Definition aus dem Grimmschen Wörterbuch und markiert bereits an dieser Stelle die Größen sinnlicher und intellektueller Wahrnehmung, die bei der Lektüre immer wieder ins Auge springen werden. Was auch hier – zunächst Wagner, nun die Grimms – bereits auffällt, ist die Technik, eigene Positionen durch Zitate Anderer vorzuführen: eine argumentierende Sprezzatura, die auch beim Lesen Spaß macht.

Einer dogmatischen Vereindeutigung stellt Morabito die von den Grimms als "mannigfaltig" (S. 9) beschriebene Deutlichkeit gegenüber und hebt so *en passant*, quer zur Feuilletondebatte, die Dichotomie von Regie-theater und sogenannter Werktreue aus, die als abstrakter Schaukampf mehr mit Ideologie als mit konkreter Theaterarbeit zu tun habe: Darstellungstechniken eines unpsychologischen Theaters würden nicht notwendigerweise vor "biederer Psychologisierung" (S. 17) feien, man könne andererseits mit den Mitteln einer "sogenannten psychologischen Schauspielereführung" (S. 17) auch anderes Theater machen. Worauf es jedes Mal ankomme, sei "einen Punkt jenseits der eigenen Ästhetik zu erreichen" (S. 17), womit einer visuell wiedererkennbaren Ästhetik als Selbstzweck bereits eine Absage erteilt wird.

Diese Überlegung setzt sich fort in Ausführungen zur Spielplangestaltung als zentralem dramaturgischen Arbeitsfeld, etwa in dem Argument, dass ein Spielzeitmotto die Individualität ästhetischer Positionen – die zu ermöglichen für Morabito zu den Kernaufgaben des Stadt- und Staatstheaterbetriebs gehört – eher ein-ebene in Hinblick auf eine Prämisse, statt jenes "Mannigfaltige" und damit auch die Unberechenbarkeit und Uneindeutigkeit künstlerischer Prozesse und ihrer Ergebnisse ins Zentrum zu stellen. Morabito führt bereits an dieser Stelle Walter Benjamins Begriff der Monade an, der sich gut auf die im zweiten

Abschnitt des Buches versammelten produktionsbezogenen Texte anwenden lässt, die den Großteil der knapp 400 Seiten beanspruchen.

Dass es die Aufgabe von Opernregie sei, die Widersprüche einer Partitur zu artikulieren und historisches Material, unabhängig von einer Autor*innenintention, wieder zum Sprechen zu bringen, lässt sich auch diesen produktionsbezogenen Miniaturen voranstellen, die unterschiedliche Aspekte hervorheben und ihre historischen Kontexte einbetten. Immer wieder erlebbar ist die philologische Genauigkeit in der präzisen Auffächerung von Materialien, die dann szenische Lesarten ermöglichen. Wer einige der Produktionen zu den hier versammelten zweiundzwanzig Texten kennt, kann mit zusätzlichem Gewinn im dramaturgischen Unterbau dieser Arbeiten schmökern.

Kernrepertoire und Raritäten – Barock, klassische Moderne und immer wieder Belcanto – finden sich hier versammelt, wobei die Lese- und Arbeitstechniken sich zwischen hermeneutischer Werkimmanenz in Partitur- und Librettoanalyse und komparatistischer Kontextualisierung bewegen. Dies ist gut nachvollziehbar etwa am Text zum *Rheingold*, der dem Umgang mit Freia musikalisch und szenisch nachspürt und in der Sequenz ihrer Vermessung, und damit ihrer Objektivierung, eine ethische Problematisierung künstlerischen Schaffens beschreibt. Das Beleuchten eher marginaler Perspektiven – hier Fasolts affektiver Haltung – ist ein Plus vieler dieser Miniaturen, die Altbekanntes neu durchdenkbar machen. Später, in der Reflexion über die gemeinsame Arbeit mit Anna Viebrock und das gestalterische Potenzial ihre Bühnenräume, geht es um "das vom Aufmerksamkeitsradius zuvor nicht Erfasste" als Kristallisationspunkt (S. 279); das ließe sich auch für diese Texte als Prinzip ansetzen.

Die Überlegungen zu *La clemenza di Tito* gehen anhand der Figur der Vitellia als aus der Zeit gefallener Tragödin dem Widerspruch zwischen der opera seria in der absolutistischen Prägung Metastasios und der späten Vertonung dieses Librettos durch Mozart nach. Im Zentrum stehe eine Transformation von Macht, die auch das Theater des 17. Jahrhunderts als "kollektiven, politischen Echoraum" (S. 46) betreffe. Die

Verstrickung von Handlung und Meta-Ebene – eine Dramaturgie, die auf der Handlungsebene die eigenen Mechanismen thematisiert – ist eine weitere Dynamik, die Morabito wiederholt beleuchtet, so auch in seinen Ausführungen zu *Tristan und Isolde*.

Einer der interessantesten Texte befasst sich mit Martín y Solers *Una cosa rara* (1786), einer Oper, die Lorenzo da Ponte als Librettisten aufweisen kann. Hier wird ebenfalls eine Zeitspanne für die Reflexion fruchtbar gemacht, jedoch nicht der Zeitraum zwischen Librettoentstehung und Vertonung (einer durch Caterino Mazzola vorgenommenen Überarbeitung) wie bei *La clemenza di Tito*, sondern zwischen Stückvorlage und Librettoentstehung. Morabito spürt diesen Stückvorlagen – zunächst Luis Veléz de Gueveras *La Luna de la Sierra* aus den 1620er Jahren, dann Juvenals satirischem Oeuvre, das im Titel referenziert wird – nach und nutzt die verschiedenen Zeithorizonte, um Sitten- und Gesellschaftsvorstellungen und ihre Reibungsflächen sichtbar zu machen. Morabito arbeitet heraus, wie das Bergidyll der Vorlage in da Pontes Libretto einer urbanen Sozial-hegemonie weicht. Der Plot um die Bäuerin Lilla, die sich gegen die Avancen zweier sozial höhergestellter Männer – des Infanten Giovanni und des Oberstallmeisters Corrado, beide mit einem Zugang zum staatlichen Gewaltmonopol ausgestattet – zur Wehr setzt und schließlich von der Königin Isabella, und damit der höchsten Verkörperung ebenjener repressiven Gewalt, als *dea ex machina* ins private Glück gehievt wird, wird so zum Knotenpunkt einer Betrachtung von spätabsolutistischer Geschlechterpolitik, Klassengefälle, kleinbürgerlichem Habitus und ideengeschichtlicher Bezugsgrößen. Theaterwissenschaftlich lohnenswert ist dieser Essay auch in seiner Beschreibung von Theater als Kunst des Zwischen-raumes. Auch dies ist ein Bild, das im Laufe des Bandes mehrfach auftaucht und sich als Denkfigur vor allen Dingen zu den Texten, die sich mit Belcanto-Opern befassen, in Verbindung bringen lässt: Deren so zentral nicht-realistisches, "nicht-lineares" (S. 28) Erzählen eröffnet die Möglichkeit, inszenatorisch genau solche Zwischenräume zu schaffen. Auch einer der längeren Essays im dritten

Abschnitt des Bandes, zum Repertoire Giuditta Pastas, kreist um die Spezifik von Belcanto-Dramaturgie.

Ein Kabinetstückchen sind die "Kommentare zu Bellinis *Norma*", einer Oper, die ebenfalls noch dem Belcanto zuzurechnen und ein Kernwerk des Repertoires ist. Morabito kreiert hier einen ebensolchen "nicht-linearen" Zwischenraum, indem er die Kulte, die das Libretto von Felice Romani durchziehen – den von Norma praktizierten Kult der Mondgöttin und den von den Galliern besungenen Kult des Kriegsgottes Irminsul – als ungleichzeitige Weltalter beschreibt. Über die Dramenvorlage von Alexandre Soumet geht Morabito weiter zurück. Er behandelt François-René de Chateaubriands *Les martyrs*, um dann anhand früh- und hochmittelalterlicher Belege der Etymologie Irminsuls nachzuspüren und zeigt schließlich, mit Bezug auf Johann Jakob Bachofen, *Norma* als einen gynaito-kritischen Gegenentwurf auf, der von späteren, romantischen Rezeptionen überlagert worden sei. Es sind diese dantesk anmutenden Gänge durch feinste Verästelungen, die jenseits strikter Wissenschaftsprosa Perspektiven für eine breitere theaterwissenschaftliche Betrachtung inspirieren.

Als Leittext der produktionsbezogenen Monaden, der die schon angesprochene Verknüpfung von Inhalt und Meta-Reflexion vornimmt, kann Morabitos Auseinandersetzung mit Schönbergs *Moses und Aron* gelten. Ausgehend von der Figur Arons, der als Vermittler eine Scharnierfunktion zwischen Moses und Volk innehat, bezieht Morabito sich hier – in einem Nachdenken zwischen Dramaturgie und Philosophie – erneut auf Benjamin und dessen "Übersetzertext" und stellt anhand von Arons Wunderwirken ein "Denken der Verwandlung" (S. 129) einer fundamentalistischen Fixierung gegenüber, womit er auf einer zweiten Ebene auch die eigene Regietätigkeit als Vermittlungsebene zwischen Werk und Inszenierung in Form einer Verwandlung diskutiert: Die Opernform sei auf die Notwendigkeit der theatralischen Vermittlung angewiesen.

Den Begriff der Verwandlung, als Transformation des eigenen Blicks durch ein "Vexierspiel zwischen den Diskursordnungen" (S. 279), steht auch der Hommage an das Schaffen Anna Viebrocks nahe, das hier mit

konkreten Beispielen aus der gemeinsamen Theaterarbeit sehr gut fassbar wird. Dieses längere Kapitel mit dem sehr schönen Titel *Wahnzimmer* bildet den Auftakt für den abschließenden, dritten Abschnitt des Bandes. Die verbleibenden Texte befassen sich mit Dramaturgien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Jommelli und Saverio Mattei, Belcanto und Giuditta Pasta) und mit dem komplexen, vielfach von antisemitischen Stereotypen durchzogenen Quellenkorpus zu Halévys *La Juive*, gegen dessen kategorisches Verdrängen Morabito sich stellt, um stattdessen gerade durch die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz der Texte einen fortwirkenden Antisemitismus diskutieren zu können.

Morabitos stupende Materialkenntnis und Genauigkeit in der von ihm immer wieder thematisierten 'Vermittlungsarbeit', die seine hier versammelten Texte durchziehen, lassen sich mit einem früh im Band auftauchenden Zitat Klaus Zeheleins zu Morabitos Anfangsjahren kommentieren, das Albrecht Thiemann wiedergibt: "es gebe da einen jungen Dramaturgen, der alles wisse" (S. 26). Stellenweise wünscht man sich beim Lesen ein wissenschaftliches Layout mit Fußnoten, das einen leichteren Zugriff auf die Übersetzung der zahlreichen Zitate in Originalsprache ermöglichen würde, ohne durch das Nachschlagen in den Endnoten im Lesen unterbrochen zu werden. Die präzise philologische Arbeit ist ohnehin als wissenschaftlich rezipierbar, freilich mit der Perspektivverschiebung, dass die Wissenschaft einer Partitur keine konzise szenische Erzählung abzurufen hat. Umso beeindruckender ist dieser nachhaltige Einblick in eine Musiktheater-ästhetik, die eben keine vorgefasste ist, sondern sich auf jedes Werk, mit abgeschnittenen Rezeptionszöpfen, vorbehaltlos einzulassen versucht – als eine ästhetische Haltung quer zu erkennbaren Ästhetiken.

Dass Morabito deutlich formuliert, dass Oper sich durch Kollaboration auszeichne, in der es nicht darum gehe, ein Konzept durchzudrücken, sondern mit Sänger*innen gemeinsam zu gestalten, soll an dieser Stelle nochmals explizit Erwähnung finden. Morabito plädiert aus der für ihn sinnfälligen künstlerischen Praxis heraus für eine "Verabschiedung des traditionellen Machtdiskurses" (S. 17), der bis heute das

Musiktheater dominiere. Nicht die Verwirklichung der künstlerischen Vision einer Einzelperson auf Kosten aller anderen sei erstrebenswert, sondern vielmehr müsse die Multiplizierung und Dezentralisierung der Verantwortlichkeiten als Chance begriffen werden. Immer wieder sind es, auch an dieser Stelle, die Sänger*innen, die hier als Partner*innen in der szenischen Umsetzung beschrieben werden: Wie umfassend die dramaturgische Vorbereitung auch sei, man müsse immer bereit sein, sie in der Zusammenarbeit mit den Sänger*innen aufs Spiel zu setzen. Die Langlebigkeit der Ergebnisse dieser Haltung – die Stuttgarter *Alcina* von 1998 etwa war 2018 wieder im Spielplan zu finden, unverändert präzise und aktuell – stützen Morabitos Arbeitsweise.

Macht man einen Schritt zurück bei der Lektüre dieses Buches und betrachtet die theoretischen Fixsterne, die immer wieder in Rahmungen aufscheinen, so kommt Benjamin sicherlich das meiste Gewicht zu. Auch Adorno ist eine stetige Referenzgröße. Alexander Kluge und Heiner Müller, Kleist, Heine und Fabrizio blitzen auf, ebenso Koselleck und Francesco Busoni. Musik- und Theaterwissenschaftler*innen – Morabito hat Angewandte Theaterwissenschaft studiert – werden insbesondere etablierte Fachvertreter*innen, häufig des Frankfurter Umfelds, wiedererkennen: Hans-Thies Lehmann und Günther Heeg, Sieghart Döhring und Anna Amalie Abert. Hier wird Morabitos eigener Kontext erfahrbar, das Erarbeiten seines Handwerks unter Michael Giehlen in der Ära Ruth Berghaus an der Oper Frankfurt der 1980er Jahre unter dem Einfluss der Frankfurter Schule. Das lädt zum Nachdenken darüber ein, wie sich eine Rezeption des Monaden-Begriffs nach Rudolf Münz und dessen Auseinandersetzung mit der Historizität leiblicher Ausdrucksformen einfügen würde. Auch die Belcantoforschungen von Heather Hadlock und Naomi André oder Butlers Phänomenologie-Rezeption würden Anschlusspunkte bieten. Eine der in diesem Zusammenhang treffendsten Beschreibungen des Arbeitens Morabitos, die an dieser Stelle den Schlusspunkt setzen soll, findet sich erneut im Text zu Anna Viebrocks *Räumen*: Die Frage der Inszenierungsarbeit sei nicht "Wie lösen wir das?" sondern "Worum geht es?" (S. 280).

Autor/innen-Biografie

Anke Charton

Studium der Theaterwissenschaft und der Germanistik an den Universitäten von Leipzig, Bologna und Berkeley; Promotion mit einer Arbeit zur Repräsentation von Geschlecht in der Oper. Stationen u. a. als Wiss. Mitarbeiterin an der HfMT Hamburg und als Univ.-Assistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Derzeit auf der TT-Professur "Theater und Gesellschaft" sowie Elise Richter Fellow (FWF) an der Universität Wien. Forschungs- und Publikationsfelder: Theatergeschichte, Gesangsforschung, Musiktheater, Gender Studies.

Publikationen (Auswahl):

- , "'Meine Lippen, sie küssen so weiß.'" Intersektionen von Gender, Race and Class in der Klassikindustrie". In: *Jahrbuch Musik und Gender* 12, Hildesheim: Olms 2020, S. 83-99.
- , "Voicing Challenge: Trans* Singers and the Performance of Vocal Gender". In: *Under Construction. Performing Critical Identity*. (State of the Arts. Reflecting Contemporary Culture Expression 1). Hg. v. Anne Kohl. MDPI 2020, DOI: <https://doi.org/10.3390/books978-3-03897-500-7-2>.
- , "Default, Debug, Decolonize. Thoughts on Intersectionality and New Music". In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Special Issue »Defragmentation. Curating Contemporary Music« (2019), S. 61-68.

Dieser Rezensionstext ist verfügbar unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Diese Lizenz gilt nicht für eingebundene Mediendaten.

[rezens.tfm] erscheint halbjährlich als e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen und veröffentlicht Besprechungen fachrelevanter Neuerscheinungen aus den Bereichen Theater-, Film-, Medien- und Kulturwissenschaft; ISSN 2072-2869.

<https://rezenstfm.univie.ac.at>