

BERND R. BIENERT

TEATRO BAROCCO



*Oper als
Körperrede*

**Liebeserklärung an
Mozarts Musiktheater**



OPER ALS „KÖRPERREDE“

Die Ausdrucksmöglichkeiten unseres Körpers gehen weit über die abstrakten Informationen hinaus, die wir mit unserer Sprache bewirken

Irene Suchy: Könnten wir unser Gespräch „Die Wiederentdeckung der Hände“ nennen?

Bernd Roger Bienert: Das umfasst mein Anliegen nicht vollständig. Ich verstehe Oper als „Körperrede“! Denn ich möchte, dass die Regie den gesamten Körper der DarstellerInnen zur audio-visuellen Informationsquelle werden lässt. Ich will dem Publikum bewusst machen, dass nicht nur der Gesang, sondern auch der Körper der SängerInnen eine Rolle interpretiert und kommuniziert.

Unsere SängerInnen sind unglaublich vielseitig. Ich erarbeite mit ihnen jedes Detail. Nicht nur ihre Hände und Arme, auch die Bein-
stellung, die Kopfhaltung und ihren Blick. Sie gehen sehr einfühlsam damit um und verstehen sofort, was ich meine, denn es hilft der Rollendarstellung enorm. Und auch das Publikum versteht endlich wieder, auch ohne subtitles, worum es auf der Bühne geht. Weg von der langweiligen Statik und zurück zur (Wieder-) Entdeckung des Körpers, als integrales Kommunikationsmittel.

Bernd R. Bienert, ich bin auf Ihre Arbeit als Regisseur gestoßen, auf der Suche nach Operninszenierungen, die die Hände der Darsteller und Darstellerinnen mitinszenieren. Bei Hearings von Opernregie-Professuren blieben die Fragen nach der Bewegung der Hände oft unbeant-

wortet, auf der Bühne sehe ich viele Sänger und Sängerinnen, die ihre Hände wie im Stimmbildungsunterricht bewegen: nach unten drücken, wenn die Stimme rauf geht, ans Ohr legen, um den Klang über die Hände zu kontrollieren oder auch Bewegungen der Erschöpfung – jedenfalls alles Bewegungen, die die Rolle weder begleiten noch erläutern, im Gegenteil sie konterkarieren. Mein Eindruck: die Bewegung der Hände wurde lange Zeit auf der Opernbühne nicht berücksichtigt? Welche Zeitspanne betrifft das? Wann oder bis wann wurde auf die Bewegung der Hände Wert gelegt, wann ging das verloren? Wer entdeckt es wieder, wer bemüht sich um Rekonstruktion und Einbindung? Wir sehen Ansätze von Gestik bei Anna Netrebko.

Wir sehen bei Auftritten von Anna Netrebko und Renée Fleming, dass die Bewegungen der Arme und Hände ganz und gar nicht vergessen sind. Es sind bewusst gestaltete und einstudierte Gesten, die den Gesang der beiden Diven begleiten und ihren Ausdruck gekonnt unterstützen. Ich glaube, dass die Mehrheit der heutigen InterpretInnen wie auch im Unterricht an den Hochschule zu wenig Wert auf die Tatsache gelegt wird, dass Gesang eine historisch überlieferte Kunst ist. Die meisten Werke, die heute auf dem Spielplan stehen, entstammen dem 17., 18., 19. oder frühen 20. Jahrhundert. Wenn also die Regie sich dann für das Bühnenensemble elegante

modische Abendkleidung ausdenkt, oder die ProtagonistInnen in Unterwäsche oder völlig nackt inszeniert, wird ein grundlegender Denkfehler begangen, der das Publikum oft mit großer Ratlosigkeit zurücklässt. Dieses „Regietheater“ versucht seit dem 2. Weltkrieg historische Werke durch optische Mittel derart zu „überformen“ und möchte so eine Art Modernität erzeugen.

Ist Nacktheit ein Zeichen von Aktualisierung und Modernität?

Dass Nacktheit (auch Nacktheit des Geistes) gar nichts mit Moderne zu tun hat, zeigen uns die zahlreichen Fresken in den katholischen Kirchenbauten. Und weder das moderne Bühnenbild noch zeitgenössische Kostüme können über die Historizität der Werke des Musiktheaters hinwegtäuschen. Jedoch entsteht eine schizophrene Diskrepanz, ein absolut krasser und unauflösbarer Widerspruch in der Rezeption des Sehens und Hörens, wenn die Optik nicht der Epoche der Komposition entspricht. Das trägt nicht dazu bei, dass sich das Publikum in das Werk vertiefen kann. Es verstärkt ganz im Gegenteil den Eindruck, dass Oper unverständlich wäre. Die viel beschworene Schwellenangst wird dadurch nicht abgebaut, sondern eher noch verstärkt. Dieses „Evozieren-Wollen“ von Bedeutung, die gar nicht da ist, die schadet dem ganzen Genre extrem.

Die Opernhäuser beklagen rund 20 % Verlust ihres Publikums, nicht nur des jungen.

Der Lockdown hat das noch verstärkt. Das Angebot an Oper im TV ist wenig angenommen worden. Ich bin überzeugt: wenn das Live-Erlebnis des Musikgenusses, der Klang des Orchesters und der Stimmen wegfällt, bleibt nur öde, un-filmische Optik. Wenn auch noch die Darstellungsqualitäten der SängerInnen von der Regie ihrer Ausdruckskraft

beraubt werden, statt diese zu fördern, dann ist Oper sinnlich viel zu eindimensional um gegen aufwendige Produktionen von Netflix und Co. eine Chance zu haben.

Die Musikwissenschaft hat sich in wenigen Publikationen der Geste gewidmet, jetzt kommen nach meiner Forschung zu „Partituren des Körpers“, herausgegeben von Susanne Kogler und mir und erschienen 2017 in der Bibliothek der Provinz, mehr und mehr Bücher zu Körper und Geste heraus.

Schon seltsam, dass so ein zentrales Thema übergangen wird. Denn die Ausdrucksmöglichkeiten unseres Körpers gehen weit über die abstrakten Informationen hinaus, die wir mit unserer Sprache bewirken können. Timbre und Tonfall unserer Stimme erzählen schon etwas mehr über unsere „Seele“, als es der reine Text vorsehen würde. Über jene unbewusst nach außen getragenen Codes und Zeichen des Körpers vermitteln wir weit-aus mehr: da wendet sich das „Innere“ nach Außen. Und jene, die diese Codes lesen und für sich übersetzen gelernt haben, können anhand von genauer Beobachtung an der Bewegung der Hände, Arme, Beine, an den der Fußstellungen und der Mimik eine parallel erzählte Geschichte ablesen.

Während wir sprechen oder singen, werden unsere Gliedmaßen zu Botschaftern eines inneren Ausdrucks von Gefühlszuständen, von parallel zum Gesang und zur Rezitation des Textes erzählten Nachrichten. Meine Aufgabe als Regisseur und Künstler sehe ich darin, die Mitteilungen der KomponistInnen und LibrettistInnen, wie ich sie aus den Texten lese, vermittelt der Mimik des Gesichts und des Körpers der DarstellerInnen optisch zu vermitteln, zu unterstreichen und nicht zu konterkarieren.

Ihre Arbeit als Regisseur beginnt mit Ihrer Erfahrung als Tänzer und Choreograph.



Bernd R. Bienert auf der Probe zu *Figaro* in Laxenburg mit Penelope Makeig und Florian Pejrimovsky © Barbara Páltfy

Meine Aufgabe als Regisseur und Künstler sehe ich darin, die Mitteilungen der KomponistInnen und LibrettistInnen, wie ich sie aus den Texten lese, vermittelt der Mimik des Gesichts und des Körpers der DarstellerInnen optisch zu vermitteln, zu unterstreichen und nicht zu konterkarieren.

Der Ausgangspunkt meiner Arbeit ist: jede Rolle muß „verkörpert“ werden. Unser Körper erzählt vom Unbewußt-Sein des Geistes, der ihn lenkt. Daher offenbart unsere Bewegung intime Geschichten. Unsere persönliche Bewegungssprache ist unser ur-eigener optischer „Fingerabdruck“ in Raum und Zeit. Parallel zu unserer Laut-Sprache erzählt sie uns vom Eigentlichen, das uns der bewusste Geist sagen will.

Bewegung ist der stärkste Ausdruck der Kommunikation, direkt und unverfälscht.

Es geht mir um diese „Wahrheit“ in menschlichen Bewegungen. Menschen erzählen in (unbewussten) Bewegungsäußerungen viel mehr von sich, als sie es mit ihren Worten tun.

Was sind die Vorbereitungsschritte zu einer Inszenierung nach dem Studium der Partitur? Welche historischen Quellen stehen Ihnen zur Verfügung?

Ich beginne meine Inszenierungsarbeit mit einer genauen Bewegungsanalyse, die den Text in Körperdynamik übersetzt und all das beinhaltet, was der Körper über den Inhalt des Textes zu sagen hat, was in Worten nicht zu verkörpern wäre. Die Gestik der Arme und die Stellungen der Beine und die gesamte Körperästhetik muss den historischen Bewegungs-Codes entgegen kommen. Dazu speichere und sammle ich unzählige Darstellungen der bildenden Künste in meinen Archiven, alle aus der jeweiligen Epoche, die ich dann dort, wo sie mir psychologisch am passendsten erscheinen, einsetze.

Gerade die Quellenlage ist historisch umstritten, wie nähern Sie sich den Bild- und Wortdokumenten an, wie ergänzen Sie?

Es gibt einige wichtige und bedeutende Traktate aus verschiedenen Epochen, die uns sehr genaue Anweisungen überliefern, wie

Am Theater und im Tanz ist intuitive Intelligenz unerlässlich. Alle Regeln der Welt können nur ein Gerüst bilden als eine Art historische Matrix, die uns als Grundgesetz gilt, innerhalb dessen wir uns in einer Inszenierung bewegen dürfen.

der jeweilige Autor sich das Spiel am Theater vorgestellt hat. Was ich versuche mit meiner Regiearbeit zu erreichen, hat einen auch medizinisch-wissenschaftlich Hintergrund über den Zusammenhang von Geist und Gehirn. Ich war überrascht und fühlte mich bestätigt im Buch „Die Frau, die Töne sehen konnte“ des indisch-amerikanischen Neuropsychologen V. S. Ramachandran über seine Beobachtungen zur Funktion der Spiegelneuronen des menschlichen Gehirns zu lesen: er erkennt, dass Spiegelneuronen einen viel größeren Einfluss auf unsere Kunstrezeption ausüben, als wir bislang zu wissen glauben. Dass unser Denken und Handeln keineswegs nur Resultat eines assoziativen Lernens ist.

Was genau erkannten Sie aus dieser Forschung für Ihre Arbeit: Ist es das, was Sie intuitive Intelligenz nennen?

Es ist eine Erleichterung erkennen zu dürfen, wie sehr diese Ergebnisse meine Erfahrungen in Zusammenhang mit meiner Arbeit bestätigen. Am Theater und im Tanz ist intuitive Intelligenz unerlässlich. Alle Regeln der Welt können nur ein Gerüst bilden als eine Art historische Matrix, die uns als Grundgesetz gilt, innerhalb dessen wir uns in einer Inszenierung bewegen dürfen.

Ist die Quellenforschung ein Zurück-zum-Ursprung, um mit Mahler zu sprechen: die Anbetung der Asche oder das Feuer, das Tradition weiterführt?

Manuel Brug hat dazu geschrieben: „Vor allem bilden Gesang, Musik und Gestik eine einzigartige Einheit, unangekränkt von jeder problematisierenden, oft irrlleitenden Regie-Neudeutung heutiger Zeit. Das Laxenburger Experiment ist also kein Rückschritt, nur eine Bewusstseinsweiterung. Nach dieser Erfahrung wird man auch eine moderne *Così*-Deutung differenziert sehen.“ Hier liegt auch der

große Unterschied zu dem, was üblicher Weise HistorikerInnen für „historisch“ halten. Das Ergebnis ist nicht statisch sondern lebendig. Es ist heutige Kunst, deren Mittel so gewählt sind, dass sie dem Publikum nicht plakativ entgegen rufen: ich bin modern!

Es ist unumgänglich, dass die Regie sich schöpferisch immer wieder kreativ einbringen kann und ihre Arbeit neu erfinden muss. Die gesamte Optik wird von mir choreografisch festgeschrieben zur musikalischen Vorgabe, was zu meinem künstlerischen Inszenierungsprofil führt. Das ist eine Form von Interpretation mit großen Möglichkeiten zur eigen-schöpferischen Leistung der Darstellenden.

Ihren Darstellenden – kann ich bestätigen – gibt das Halt und eine Bewegungsstruktur, die eine künstlerische Entfaltung ermöglicht. Die Arbeit mit den wenigen Text- und Bildquellen erfordert Abwägung, Ergänzung, Auswahl?

Wir haben kaum detaillierte Beschreibungen, was auf der barocken Bühne tatsächlich zu einer bestimmten Musik geschah. Heute vermitteln das filmische Mitschnitte, auch choreografische Notationssysteme geben uns ähnliche Möglichkeiten. Leider hat niemand uns solche Aufzeichnungen zum Beispiel von der Inszenierung eines Mozart-Opern-Rezitativs hinterlassen. Ganz im Gegenteil: fast alle der bildlichen Bühnendarstellungen widersprechen den Traktaten zum Teil. Was ist also als „das Original“ anzusehen? Der Wunsch des Autors eines Traktates, oder vielmehr die penibel festgehaltene bildliche Darstellung einer Aufführung?

Es gibt keine Bücher mit detaillierten Aufzeichnungen, nach denen wir Inszenierungen auf die Bühne stellen könnten.

Das macht Ihre Arbeit zur Pionierarbeit. Wie vereinbaren Sie nun die Erkenntnisse aus den historischen Quellen mit den Gegebenheiten auf der Bühne, mit den Vorgaben des Texts, der

Musik, aber auch mit den Möglichkeiten der Darstellenden, mit der Größe der Bühne, mit der Probenzeit?

Die Mittel müssen sich ändern, nicht die Haltung. Meine Uraufführungen von Werken von Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Luciano Berio, Olga Neuwirth, Roman Haubenstock-Ramati oder Karlheinz Essl habe ich mit dieser Einstellung in szenische Optik übersetzt so wie Klavierkonzerte von Mozart oder Musik von Stravinsky: folgerichtig mit den Mitteln einer zeitgemäßen modernen Bewegungssprache. Unterschiedliche Epochen, Genres und Werke verlangen nach verschiedenen Mitteln um zum Leben erweckt zu werden. Oper ist nicht Ballett und Theater ist nicht Oper. Niemand würde auf die Idee kommen, Jelineks Dramen in barocke Gestik zu übersetzen. Umgekehrt sehe ich daher keinen Sinn-stiftenden Grund, die Musik und den Gesang barocker Opern mit heutiger Gestik konkurrieren zu lassen. Es gibt für jedes Werk die ihm entsprechende Bewegungssprache. Die Mittel der körperlichen Bewegung und Gestik sind heute ausreichend erforscht. Zeitgemäße Regie sollte sie kennen und beherrsigen.

Wenn also barocke Opern in modernem Gewand auf die Bühne kommen, dann sehe ich darin auch ein Unvermögen sich in andere künstlerische Denkstrukturen einzufühlen, aber auch fehlende Empathie für den Geist dieser Werke.

Wenn also WissenschaftlerInnen Offenheit gegenüber der zeitgenössischen Kunst einfordern, dann gilt es diese Forderung ebenso im Rahmen der Inszenierung historischer Werke einzulösen. Diese „Überheblichkeit“ gegenüber den KünstlerInnen unserer Vergangenheit macht mich manchmal wütend. Ich selber habe von 1982 bis 2012, also 30 Jahre lang, ausschliesslich avantgardistische, zeitgenössische Inszenierungen kreiert. Für mich war immer klar, dass ich sie aus dem Geist der Verfasser der (zumeist) historischen Werke

heraus entwickle. Und bei den Uraufführungen von lebenden KünstlerInnen, wie Luciano Berio, Elfriede Jelinek, Roman Haubenstock-Ramati, Olga Neuwirth, Karlheinz Essl, und den vielen anderen, stand ich ja während der Arbeit immer in Kontakt. Seit 2012 arbeite ich nur noch an historischen Werken mit TEATRO BAROCCO, jedoch nicht ausschließlich mit historischer Gestik, sondern darüber hinaus mit einem Kompendium an Mitteln, das es mir erlaubt, die einzelnen Rollengestaltungen zu maximieren. Das alles verpacke ich in choreographisch festgehaltene Abläufe aus Bewegungen in Korrelation zur Musik.

Gestik und Mimik sind untrennbar verbunden – künstlerisch in der Pantomime?

Pantomime ist ja das Spiel ohne Worte, die Mimik des Gesichtsausdruckes und der Augen. Meine Regiearbeit ist ein Ping-Pong artiges, intuitives Zusammenspiel zwischen unmittelbarer Erkenntnis, dem konkreten Eingehen auf die Möglichkeiten der DarstellerInnen, stets in innerer Absprache mit meinen jahrzehntelangen Erfahrungen als Choreograph und Regisseur. In jeder Inszenierung ist mir die genaue Beobachtung menschlicher Verhaltensweisen extrem wichtig. Denn gerade bei Mozart (und auch bei C. W. Gluck, I. Holzbauer und J. Haydn) hat die Musik sehr oft starke psychologische Aussagekraft.

Was ich mache, ist Erforschung historischer Mittel in Bezug auf heutige Darstellungsformen, nicht Archivierung, sondern das Anliegen, alte Formen neu verständlich zu machen.

Mozart steht an der die Epochenwende zur Aufklärung, steht die Inszenierung eines Mozart-Opernrezitativs noch im barocken Gestus?

Die uns in Lehrbüchern überlieferten Bewegungscodes reichen nicht aus, um ein Rezitativ einer Mozart-Daponte-Oper historisch authentisch und zugleich im Heute verständlich zu inszenieren.

Welche Lehrbücher der Bewegungscodes sind überliefert?

Bühnen-Texte aus der Zeit bis zur Aufklärung müssen zu allererst auf ihre aus heutiger Sicht verstehbare Bedeutung hin und auch auf die historischen Bedeutungszusammenhänge untersucht werden. Sie enthalten oftmals stark verklausulierte, vielschichtige Meta-Ebenen. Jeder Zusammenhang und jede einzelne Wortbedeutung muss in unser bewegungstechnisches Endergebnis einbezogen werden.

Geben Sie ein Beispiel!

Im berühmten Brief-Duett aus Mozarts *Le nozze di Figaro* mache ich sichtbar, worum es im Hintergrund zur verfänglich schönen Musik tatsächlich geht. La Contessa, die Gräfin, diktiert ihrer Zofe Susanna einen fingierten Brief an den Grafen, der diesem die Einwilligung Susannas zu einem gemeinsamen nächtlichen Treffen im Schlosspark suggeriert. Durch einige wenige spärlich-dümmliche Zeilen eines abgeschriebenen Liebesgedichtes gelingt der Gräfin die Bloßstellung Ihres Gatten. Den Text dazu entnimmt die Gräfin einem Buch, das sie auf der Bühne während ihres Diktats in der Hand hält. Durch diese sichtbare Geste, die sich nicht auf das Libretto Da Pontes, sondern auf den Originaltext von Beaumarchais bezieht, macht meine Inszenierung deutlich, dass der Text des Briefes gar nicht verfänglich sein kann, zumal sein Inhalt



Gezim Berisha, Gebhard Heegmann, Megan Kahts, Sarah Marie Kramer *Le nozze di Figaro* © Barbara Pálffy

keine persönlichen Äußerungen Susannas enthält. Erst durch die willentlich-unwissentliche Fehlinterpretation des Grafen kommt ihm jene brisante Bedeutung zu, welche die für den Grafen misslichen finalen Verstrickungen im nächtlichen Schlosspark nach sich ziehen. Mit diesem Kunstgriff sichert die Gräfin die Aufdeckung ihrer Intrige gleich doppelt ab. Würde der Brief in falsche Hände geraten, könnte der Betrug am Grafen schon allein deshalb nie aufliegen, weil der Text des Briefchens sich als völlig unfähiges Werk jenes poetischen Produktes entpuppte, aus welchem die Gräfin im Briefduett rezitiert. Den Regieanweisungen in Mozarts Autograph folgend wird Susanna in der nächtlichen Gartenszene dann so gekonnt ihre Stimme verstellen, dass weder der Graf noch ihr Ehemann Figaro ihre wahre Identität erahnen.

Was ich mache, ist Erforschung historischer Mittel in Bezug auf heutige Darstellungsformen, nicht Archivierung, sondern das Anliegen, alte Formen neu verständlich zu machen. Heute singt keine Sängerin so, wie es zur Zeit Mozarts gefordert wurde. Unsere gesamte Kultur ist immer eine Rückschau aus dem Heute auf eine vergangene Zeit. Es ist keine bloße Wiedergabe einer in sich abgeschlossenen Entwicklung, die Jahrhunderte zurück liegt. Schon allein deshalb nicht, weil es diese so bestimmt nie gegeben hat.

INHALT

Inhalt

-
- 6 VORWORT Bernd R. Bienert
8 VORWORT LHF Johanna Mikl-Leitner
-

- 10 WILHELM SINKOVICZ Poetik des Wunderbaren
14 BERND R. BIENERT *Antonio & Cleopatra* in Stift Göttweig
18 BARBARA FREITAG Die Suche nach dem richtigen Bild
26 WILHELM SINKOVICZ Hier hören wir die Musik mit unseren Augen
28 LIESELOTTE HANZL-WACHTER „Pekins“ – textile Kunstwerke des 18. Jahrhunderts
31 MARIA RENNHOFFER TEATRO BAROCCO – ein spätbarockes Gesamtkunstwerk
-

- 36 **TEATRO BAROCCO: RÜCKBLICK**
82 **WERKE UND BESETZUNGEN 2012–2023**
-

- 86 BERND R. BIENERT im Gespräch mit Lieselotte Hanzl-Wachter
89 Ausgangspunkt: historische Recherche
90 BERND R. BIENERT Die Enträtselung des Vorbilds zu Mozarts *Don Alfonso*
94 *Lenardo und Blandine* – Erstaufführung
98 GERRIT WAIDELICH Schuberts Hochzeitsbraten – szenische Uraufführung
100 KOHKI TOTSUKA im Gespräch mit Bernd R. Bienert
108 IRENE SUCHY Oper als „Körperrede“
116 BARBARA FREITAG Die Geste macht den Text sichtbar
120 MICHAEL STALLKNECHT Alles nur Spiel
124 MANUEL BRUG So quirlig gespielt wie fein gesungen
-

- 128 **DIE WIEDERENTDECKUNG DES LAXENBURGER SCHLOSSTHEATERS ALS ORIGINALSCHAUPLATZ**
130 Mozarts *Figaro* erstmals seit 1786 am einzig erhaltenen Originalschauplatz
132 Die *Figaro*-Aufführung ohne den „Fandango“
134 CHRISTIAN K. FASTL Das Schlosstheater und sein Repertoire rund um Mozarts *Figaro*
138 J. A. Hasses *Piramo e Tisbe* erstmals seit 1770 am Originalschauplatz
146 Zur Frage der Orchestergröße am Laxenburger Opernhaus zur Zeit Maria Theresias
148 *Piramo e Tisbe* zu Besuch am Laxenburger Schlosstheater
150 CHRISTIAN K. FASTL Das Schlosstheater und sein Repertoire rund um *Piramo e Tisbe*
-

- 154 **ERSTAUFFÜHRUNG VON GLUCKS LA CORONA AM SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER**
156 Ch. W. Glucks *La Corona* am Originalschauplatz – Erstaufführung
158 *Philon und Theone* 1779 – Uraufführung 2021
160 WILHELM SINKOVICZ Historisches Theater: Feenhafte Beleuchtung
164 THERESA STEININGER Originalbilder zum Originalklang
166 BARBARA FREITAG spricht mit Christoph U. Meier über VIPs des 18. Jahrhunderts
169 REINHARD EISENDLE Das Spitzentuch der Königin
172 WILHELM SINKOVICZ Mozarts psychologische Dramaturgie
-

- 178 BIOGRAFIE Bernd Roger Bienert
-
-