

Karoline Exner und Jolantha Seyfried

„Verkörperungen“

Zur Performativität von Notation in Theater und Tanz

*Karoline Exner und Jolantha Seyfried haben sich gemeinsam zum aktuellen Forschungsthema „Notation und Aufführung“ ausgetauscht. Sie reflektieren unter anderem zu den Fragen: Welche Rolle spielt die Notation im schöpferischen Prozess? Gibt es auch nicht in abstrakten Zeichen notierte Notationen, z.B. in Form von im Körper gespeicherten Wissen („body memory“) im Tanz oder Gesang? Enthalten Notationen ihrerseits Spuren des Körpers und damit eine „inskribierte Körperlichkeit“? Welche Notationsformen erzeugen möglicherweise gegenüber der Interpretation Widerstände? Und gibt es etwas, was sich nicht notieren lässt? Zu dem folgenden Gedankenaustausch entstand außerdem unter der künstlerischen Leitung von Karoline Exner und Jolantha Seyfried ein experimenteller Kurzfilm (Kamera: Jan Zischka, Regie: Jakob Fischer) mit dem Titel Notation und Aufführung (eine Improvisation) mit den mitwirkenden Schauspieler*innen und Tänzer*innen Nikita Dendl, Adrian Infeld, Jasmin Kudernatsch, Esther Lottes und Runa Schymanski.*

Jolantha Seyfried: Schöpferische Prozesse sind in gewissem Maße einzigartig, daher denke ich, dass die Notation jeweils eine andere Rolle spielt. Und dazu müsste für mich erst einmal der Begriff „Notation“ geklärt werden. Wird etwas ‚aus dem Nichts heraus‘, also ohne deklarierte Bezugnahme auf etwas, kreierte und danach (wie auch immer) aufgezeichnet – oder gibt es Bezüge auf etwas (Musik, Text, Raum etc.), das vorher schon da war und daher zumindest Teil der Notation sein muss?

Karoline Exner: Da geht es mir ähnlich – eigentlich weiß ich im Moment noch nicht so ganz genau, worauf man hier mit dem Begriff „Notation“ hinauswill. Auch im Schauspiel gibt es immer den*die verzweifelte*n Assistent*in, die versucht mitzuschreiben – aber was genau? Die äußeren Vorgänge wie Auf- und Abtritte, Abläufe und Verwendung der Requisiten? Oder die emotionalen bzw. inneren Vorgänge? Oder bezieht sich „Notation“ zunächst einmal ausschließlich auf den Text selbst?

Im Theater gibt es bei vielen Zuschauer*innen eine diffuse Vorstellung von Werktreue. Gerne wird dieser Begriff im Gegensatz zum sogenannten „Regietheater“ (= „Zertrümmerungstheater“) gedacht. Da gibt es sozusagen ein vollkommenes Werk eines Genies (zum Beispiel Goethes *Faust*) und dann kommt der*die böse, böse Regisseur*in oder Schauspieler*in und macht einfach damit, was er*sie will. Diese Idee ist irgendwann in den 1970er Jahren entstanden,

war aber da schon äußerst fragwürdig. Bereits Lessing hat mehrfach darauf hingewiesen, dass er selber weiß, dass seine Stück zu lang seien, er aber als Autor nicht in der Lage sei, seine eigenen Texte zu kürzen. Das überlasse er lieber den aufführenden Künstler*innen. Das heißt, im Sprechtheater ist der Text nur das Ausgangsmaterial – und bei Jelinek erst recht. Sie hat sich mit ihrer Devise, die sie zu Beginn des Stücks *Die Kontrakte des Kaufmanns* formuliert, an das moderne Theater angepasst wie keine andere: „Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören. Es ist egal, wie man ihn realisiert, [...] Sie müssen dabei nicht präzise vorgehen, das heißt, sie müssen nicht immer unbedingt im gleichen Rhythmus bleiben, es können sich ruhig Verschiebungen und Ungenauigkeiten ergeben, aber bitte nicht mit Absicht!“.¹ Das heißt, der*die Schauspieler*in wird zum*zur Co-Autor*in. Die Komponistin Olga Neuwirth, die viel mit Jelinek-Vertonungen gearbeitet hat, sagte einmal, dass dadurch ein maximales Ausmaß an Freiheit entsteht – dieses aber auch beängstigend sei.

Jolantha Seyfried: Kann ich gut nachvollziehen: Durch die Freiheit muss auch Verantwortung für das Ergebnis übernommen werden, man kann sich nicht mehr hinter dem *der Autor*in ‚verstecken‘.

Karoline Exner: Es gibt in den Jelinek-Texten Sprache. Und zwar ausschließlich Sprache. Es gibt keinerlei Handlungsanweisung – keine Regieanweisungen, keine Hinweise auf das Setting (Ort, Raum, Zeit), keine Hinweise auf die Figuren, die beantworten könnten, *wer* überhaupt spricht. Die Sprache ‚ist‘ und verdrängt den Augenblick. Und damit sind wir interessanterweise wieder bei Goethes *Faust*. Viele Zuschauer*innen kennen nur den ersten Teil des Zitats „Augenblick verweile doch, Du bist so schön!“. Das klingt nach einer poetischen Aufforderung zur „Entschleunigung“, wie man heutzutage so gerne sagt. Aber es geht noch weiter: „Denn magst Du mich in Fesseln schlagen, dann will ich gern zugrunde gehen!“ Das heißt, der Pakt lädt nicht zum Verweilen ein – im Gegenteil: Der Moment der Entspannung ist der Moment des Todes. Dann wird Faust zugrunde gehen, also flieht er, verdrängt den Augenblick und verflucht im Stück die Geduld. *Die Zeit flieht* nennt Jelinek einen ihrer Texte; die Sprache treibt keine Handlung voran – sie treibt den Gedanken voran. Ein Wort verdrängt das nächste und ein Gedanken den nächsten – oftmals verschlungen, assoziativ, kaskadisch. Frage an Jolantha: Kann man vielleicht sagen, auch im Tanz ergibt eine Bewegung die andere? Oder kann man vielleicht auch sagen, eine Bewegung verdrängt die andere?

Jolantha Seyfried: Ich würde sagen, das hängt ganz von der*dem Choreografen*in ab, wieviel Freiheit er*sie zulässt. Je mehr Vorgabe, umso weniger natürlicher, intuitiver Bewegungsfluss, der sowohl aus einem ‚Sich-Ergeben‘ als auch aus einem ‚Verdrängen‘ entstehen kann. Im klassischen, traditionellen Tanz kämpft man normalerweise mit vorgegebenen Be-

wegungen und versucht, sie sich zu eigen zu machen. Im zeitgenössischen Tanz, der ja auch mit Improvisation arbeitet, ‚ergeben‘ oder ‚verdrängen‘ sich sehr wohl Bewegungen. Es bedingt aber eine große Offenheit oder Flexibilität des*der Choreograf*in, der*die sich auf eine leitende, führende Rolle beschränken muss, aber die absolute Hoheit über die Bewegung dem*der Tänzer*in überlassen und zutrauen muss (was Jelinek vergleichbar mit Text und Worten ja tut). Ich kannte wenige Choreograf*innen, die das zuließen, wobei diese aber heute im zeitgenössischen Bereich nicht nur mehr werden, sondern dieser Zugang üblich, schon ‚ganz normal‘ ist.

Karoline Exner: Ich denke darüber nach, ob es nicht sein könnte, dass es hier eine Überschneidung gibt zwischen Sprache und Bewegung, die für Tänzer und Schauspieler ‚gleich‘ ist. Sprache löst in der Regel auch in dem*der Schauspieler*in eine innere und äußere Bewegung aus. Ebenso in dem*der Tänzer*in, oder nicht?

Jolantha Seyfried: Ja, ganz sicher sogar! Sprache ist Bewegung – aber Bewegung ist ebenso Sprache! Tänzer*innen lernen im Laufe ihrer Ausbildung und ihres Tänzerlebens sowohl ‚äußere‘ Einflüsse wie z.B. gesprochene Sprache oder Musik, als auch ‚innere‘, wie Emotionen, Gefühle usw. in bzw. mit Bewegung auszudrücken.

Frage an Karoline: Könntest du dir auch vorstellen, nach Getanztem zu sprechen? Ich meine, es ist uns allen vertraut, dass Tänzer*innen nach Musik, aber auch nach und zu Texten tanzen. Könnten wir auch einmal den umgekehrten Weg beschreiten und Schauspieler*innen nach Getanztem sprechen? Der Tanz also zur Notation für den*die Sprechende*n wird?

Karoline Exner: Das erscheint mir zunächst ein ungewöhnlicher Weg zu sein, dass die Bewegung der Tänzer*innen das Sprechen der Schauspieler*innen auslöst. Umgekehrt wäre es mir als Gedanke vertrauter. Also ja, das sollten wir unbedingt ausprobieren! Elfriede Jelineks Essay *Ich möchte seicht sein* beginnt mit den Worten:

Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. Ich will nicht das Kräftespiel dieses „gut gefetteten Muskels“ (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung - den sogenannten „Ausdruck“ eines gelernten Schauspielers sehen. Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen.²

Das heißt, ich würde gerne herausfinden, was im Vorgang des Sprechens tatsächlich die Bewegung der Tänzer*innen auslöst, wenn es nicht das Kräftespiel von Bewegung und Sprache sein soll – ist es der Klang der Worte? Die Rhythmik? Die Emotion? Also genau der Bereich,

den wir zu Beginn unseres Gespräches als desjenigen beschrieben haben, was den individuellen künstlerischen Ausdruck ausmacht aber eben nicht notiert ist.

Jolantha Seyfried: Notation findet, ganz abgesehen von digitalen Möglichkeiten, ganz bestimmt in verschiedensten Formen und keineswegs nur am Papier statt. „Body memory“ ist z.B. im Kontext mit Musik ein ganz entscheidendes, gängiges Instrument, das zur Reproduktion verwendet wurde und wird. Ein*e Tänzer*in hört eine Musik und bevor er*sie die Musik noch bewusst erkennt, fällt ihr*ihm die Choreografie ein, die er*sie zu dieser Musik getanzt hat. Im Tanz haben sich abstrakte Notationen nie flächendeckend durchgesetzt, sondern ist die persönliche Weitergabe das Hauptinstrument gewesen und bis zu einem gewissen Grad trotz aller digitaler Medien auch geblieben. Es wird kaum Musiker*innen geben, die nicht Noten lesen können, kaum Schauspieler*innen, die nicht Texte lesen können, aber es finden sich nur Spezialist*innen, kaum Tänzer*innen, die eine Tanznotation (z.B. Laban- oder Benesh-Notationen etc.) lesen und umsetzen können. Ich selber habe als Tänzerin die Erfahrung gemacht, dass Notation als alleiniges Mittel nicht funktioniert. Der Fluss einer Bewegung kann so nicht wiedergegeben werden. Interessanterweise lässt aber der Choreograf Angelin Preljocaj alle seine Stücke nach wie vor in der Benesh-Notation aufzeichnen...

Karoline Exner: Es gibt auch im Schauspiel Regisseur*innen, die schon im Vorhinein alles festlegen. Peter Brook beschreibt das aus seinen Anfangsjahren als junger Regisseur, vor allem, als er noch Opern in London inszeniert hat. Er hat sich alle Abläufe und Bewegungen seiner Darsteller*innen vorher ausgedacht, festgeschrieben. Das ist vielleicht in der Musik auch leichter, da die Musik Emotionen vorgibt und es zudem musikalische Notationen gibt. Dennoch beschreibt Peter Brook diese Herangehensweise als einziges Scheitern – und gibt zu, dass er vor allem aus einem Gefühl großer Unsicherheit heraus alles unter Kontrolle haben wollte. Dennoch gibt es auch Regisseur*innen, bei denen das durchaus funktioniert, Robert Wilson zum Beispiel. Aber diese Regisseur*innen bleiben eher die Ausnahme. In meiner Beschäftigung mit Elfriede Jelineks Theatertexten habe ich eher die Erfahrung gemacht, dass sich der Assoziationsfluss der Darsteller*innen zu ihrem Sprachfluss nicht wirklich festhalten lässt – es ist, als wolle man Wasser mit Händen fangen. Auch Jelineks Assoziationsketten lassen sich nicht festhalten, nicht notieren. Jedenfalls nicht über den Text hinaus, der ohnehin schon dasteht, da er von der Autorin so und nicht anders geschrieben wurde. Diese Texte in Sinnabschnitte zu unterteilen und mit bedeutsamen Handlungen zu unterlegen, würde ihnen das Fließende nehmen. Jelineks Theatertexte lassen sich meiner Meinung nach nicht in ein Notationsprinzip quetschen. Sie sind dann interessanterweise ‚tot‘ (das stimmt nicht immer, aber oft). Meine Erfahrung mit Jelinek-Texten ist, dass es Eckpunkte gibt, auf die man sich im

Zusammenspiel verständigen kann. Dazwischen bleibt der Spiel-, Gedanken- und Redefluss – die Improvisation. Ich finde, selbst bei der Textanalyse lässt sich oftmals nicht genau sagen: hier beginnt ein Gedanke der Autorin und genau hier endet er wieder. Die Gedanken fließen, auch durch den*die Schauspieler*in hindurch. Das macht das Erstellen von Textfassungen oftmals so schwierig bei ihr.

Jolantha Seyfried: Dem stimme ich inhaltlich voll zu. Auch Tanz lässt sich mit absolutem Fokus auf Schritt- und Technik-Treue (vermeintliche Perfektion?) töten. Bewegungen fließen, abhängig von Stil und Art der Choreografie, aber meistens bedingen sie einander, haben keinen konkreten Anfang und kein definitives Ende – im Idealfall nicht einmal dann, wenn der*die Tänzer*in scheinbar zur Ruhe kommt.

Karoline Exner: Interessant hierzu ist Philipp Hauss' Intro in der Stemann-Inszenierung von *Das Werk* am Burgtheater. Er spricht bis zur körperlichen Erschöpfung, bis ihm interessanterweise das Wasser aus jeder Pore rinnt. Dieser Vorgang hat mit dem Inhalt des Textes zu tun, ohne dass dadurch eine klar definierte Figur entsteht. Der Schauspieler verkörpert sowohl den Inhalt dieses Redeflusses als auch seine Haltung zum Text selbst.

Natürlich gibt es auch andere Herangehensweisen an Jelinek-Texte, zum Beispiel in Jossi Wielers Inszenierung von *Rechnitz. Ein Würgeengel*. Hier werden die Sprechenden von der Autorin als Boten eines vergangenen Ereignisses eingeführt; der Regisseur schafft dazu klare Figuren. Diese Figuren ergeben sich interessanterweise ebenfalls aus ihren Haltungen zum Text. Vielleicht ist das das, was sich tatsächlich notieren ließe nicht das, was jemand auf der Bühne tut, sondern die Haltung die er*sie einnimmt zu dem, was er*sie sagt. Eine erkennbare, nachvollziehbare und individuelle Haltung. Hier beginnt meiner Meinung nach auch die politische Ebene der Autorin: Der Sprachfluss ist Ausdruck einer Haltung zu den Dingen!

Jolantha Seyfried: Das ist ein wichtiger Gedankenansatz. Die Haltung generell ist ja viel ausschlaggebender, also wichtiger, als das einzelne Wort, die einzelne Note, der einzelne Schritt. Auf meine Frage an eine Assistentin, wie ich denn in meiner Rolle auf den Auftritt einer anderen Person reagieren sollte, sah sie in ihre Notizen und sagte: Du stehst auf!

So wird Notation meiner Meinung nach ad absurdum geführt.

Zur Frage: *Enthalten Notationen Spuren des Körpers (z.B. Gesten) und damit eine „inskribierte Körperlichkeit“?* – Das kann ich nicht beurteilen, weil ich mich mit traditionellen (historischen) Notationen nicht beschäftigt habe. Die Wissensreproduktion ist bestimmt von Person zu Person unterschiedlich, aber ich denke, sie ist weniger von Geschlecht, als von verschiedenen anderen Faktoren und persönlichen Eigenschaften abhängig. Mit dem Begriff der „inskribierten Körperlichkeit“ tue ich mir ehrlich gesagt etwas schwer...

Karoline Exner: Eine große Kreativität und Aktualität sehe ich bei Jelinek darin, dass sich die Frage nach den geschlechtsspezifischen Unterschieden meiner Meinung nach nicht stellt. Ich behaupte, es ist egal, ob die Texte von einer weiblichen oder männlichen Person gesprochen werden. Zumindest in den späteren Texten – bei den „Prinzessinnendramen“ – mag das noch anders sein, aber auch hier entstehen sicherlich interessante Interpretationen, wenn man die Prinzessinnen nicht mit weiblichen Schauspieler*innen besetzt. Das Überwinden von binären Geschlechtsidentitäten ist meiner Meinung nach schon lange vor dem offiziellen Einführen des ‚dritten Geschlechts‘ in Jelineks Texte eingeschrieben. Vielleicht gibt es eine von der Autorin ausgehende, spezifisch weibliche Sicht auf die Welt. Aber Verkörperung, so meine These, ist bei ihr in einer Vielzahl von Texten geschlechtsunabhängig, vor allem bei den sogenannten polyphonen Textflächen.

Jolantha Seyfried: Geschlechtsunabhängige Verkörperung wurde und wird uns ja bereits in zahlreichen Produktionen vorgeführt. Auch im Tanz gibt es z.B. männliche Schwäne. Ich habe aber auch das Gefühl, dass sich Tänzer*innen sowohl in ihrer Körperlichkeit als auch von der (physischen) Bewegung her immer mehr annähern.

Gehen wir einmal davon aus, dass es egal ist, welchem Geschlecht eine Person angehört, die einen Text oder Tanz präsentiert oder eine Rolle verkörpert – ist es auch egal, welchem Geschlecht die Zuschauer*innen angehören? Ich finde es extrem spannend, Rollen mit vertauschten Geschlechtern zu sehen – also ist es mir nicht egal... Ob das nur der gesellschaftlichen und geschlechtlichen Sozialisation geschuldet ist?

Karoline Exner: Auch das können wir in unserem künstlerischen Projekt ausloten. Wir können Texte von Männern und Frauen sprechen lassen und ebenso dieselben Texte auf die Bewegung in den Tänzern und Tänzerinnen untersuchen. Ich bin gespannt zu sehen, ob es einen Unterschied machen wird, ob Mann oder Frau spricht; ob sich Mann oder Frau davon bewegen lässt und umgekehrt. Was wir in der*dem Zuschauer*in auslösen, wissen wir natürlich nicht. Da fällt mir wieder ein Text von Elfriede Jelinek ein, den ich kürzlich im Programmheft zu *Schwarzwasser* gelesen habe:

Meine Theatertexte sind in erster Linie Sprechtexte (auch Lesetexte), ein Sprechen, das aber sozusagen ausgestellt ist, um dann kollektiv rezipiert zu werden. [...] Aber Figuren sind es ja gar nicht, mein Sprechen ist es selbst das spricht und sich Figuren daraus erschafft, sie sollen ja wichtig werden, weil sie ja sozusagen mich sprechen (nicht nur an meiner Stelle). [...] So leihe ich mir mein Sprechen durch den Mund des Schauspielers, der Schauspielerin, vielleicht auch, damit endlich wichtig wird, was ich sage. Es ist vielleicht eine Art Bittleihe. Ich kann daraus keinerlei Ansprüche ableiten, und was ich sage, das kann vom Publikum jederzeit widerrufen werden. Doch da die Rezeption eben kollektiv ist, kommt der einzelne mit seiner Ablehnung oder Zustim-

mung nicht an mich heran. Ich weiß mitnichten, was das Publikum denkt. Es hört aber, was ich denke.³

Vielleicht schaffen wir es ja noch, die Ebene der Zuschauer*innen in unseren Film zu integrieren. Du hattest da ja bereits einige Ideen dazu, die ich sehr gut fand. Vor allem in unserer momentanen Situation: Durch das Streaming sitzt tatsächlich jede*r allein vor dem Computer, die Wechselbeziehung zwischen Akteur*in und Zuschauer*in findet derzeit nicht statt. Und dabei ist es das Wesen des Theaters – oder noch einmal mit Peter Brook gesprochen braucht es für den Vorgang Theater einen leeren Raum und genau zwei Menschen: Der eine geht durch diesen leeren Raum, während der andere ihm dabei zuschaut.

Jolantha Seyfried: Zur Frage: *Welche Notationsformen erzeugen möglicherweise gegenüber der Interpretation Widerstände?* Widerstände jeglicher Notationsformen regen sich bei mir dann, wenn die persönliche, künstlerische Schöpfungskraft beschnitten, eingeengt wird. Der Balanceakt findet zwischen Werktreue (Originalität) und künstlerischer Persönlichkeit (bis zur künstlerischen Freiheit) statt. Mir drängt sich da die Frage auf: Ist bzw. kann Notation überhaupt künstlerisch sein? Ist sie nicht nur Stütze, Skelett, um das herum das Kunstwerk immer wieder neu entsteht? Kann ein künstlerisches Werk nach Notation(en) nur kopiert werden oder ist es sowieso immer auch Kreation? Wann ist etwas nur Kopie, wann Kreation?

Irgendwie denke ich auch, dass überhaupt die Entstehung des modernen und später des zeitgenössischen Tanzes eine Reaktion auf die „Fesseln“ jeglicher notierbarer Kunst sind. Viele moderne Tanztechniken entstanden aus der Improvisation heraus, die dann anfangs wieder formaler bis hin zur ‚Notierbarkeit‘ wurde. Klassische Ballette wurden früher kaum notiert, sondern fast ausschließlich persönlich weitergegeben. Daraus folgten (bis heute!!!) auch erbitterte ‚Glaubenskämpfe‘ über die Originalfassungen. Moderne Tanztechniken waren aber mit den Mitteln ihrer Entstehungszeit schon viel schwerer aufzuzeichnen als klassische Tänze. Sehr wohl entwickelten sich auch hier Techniken und konkrete Bewegungsabläufe, die benannt und so notierbar wurden. Das Ergebnis war und ist in jedem Fall unterschiedlich, da die Person, der Körper, der Raum etc. einen Anteil am Gesamtem haben – was aber auch für den klassischen Tanz zutrifft. Noch freier und daher noch schwieriger zu notieren ist der zeitgenössische Tanz, der teilweise sehr ins Performative rückt. Die Grenzen zwischen Choreografie (wenn eine solche überhaupt noch konkret vorhanden ist) und Improvisation verschwimmen immer öfter, der*die Performer*in (Tänzer*innen, Schauspieler*innen, Musiker*innen etc.) rückt als Person immer mehr in den Vordergrund, wird immer mehr Gestalter*in und weniger Reproduzierende*r.

Karoline Exner: Interessant finde ich, dass ich hier nahezu Eins-zu-eins den Begriff „Tanz“/„Tänzer*in“ durch „Schauspiel“/„Schauspieler*in“ ersetzen könnte. Auch das Gegenwartstheater zeigt ganz klare Widerstände gegen die Notation. Der individuelle, schöpferische, in dem Moment entstehende Ausdruck ist das, was gesucht und angestrebt wird. Dennoch gibt es den langwierigen Probenprozess. Die Idee der Probe ist es, Stimmigkeiten zu finden, die aber dann im Moment der Aufführung wieder überwunden werden. Angestrebt ist der Moment des Vergessens dessen, was fixiert wurde. Das ist ein paradoxer Vorgang, weil zugleich die Vorgänge auf der Bühne nicht beliebig werden sollen. Dennoch gilt die Devise: „Überrasche Dich selbst!“ auf der Basis dessen, was Du zuvor erarbeitet hast. Deswegen funktionieren die Streamingdienste, die derzeit durch die Corona-Krise ausgelöst an den Theatern angeboten werden, nur bedingt: Die wirken wie ‚Totentänze‘. Sie bilden etwas ab, was nicht (mehr) existiert – wie ein alter Super 8 Film, der uns heute noch an Menschen erinnert, die möglicherweise schon seit vielen Jahren tot sind. Es gibt indigene Völker, die glauben, dass dem Menschen durch die Abbildung seiner selbst die Seele gestohlen wird.

Jolantha Seyfried: Ohne die heutigen Techniken zu kennen, haben diese Völker etwas schon sehr klar erkannt: Dass die ‚Seele‘ nicht abgebildet werden kann. Und das trifft auf Menschen wie auch auf komplette Stücke (egal welcher Kunstform) zu. Da bin ich ganz bei dir. So fein es ist, dass wir im Moment Kunst ‚wenigstens‘ als Streaming-Dienst konsumieren können, zeigt genau diese Form der ‚Notation‘ auf, wie sehr das Live-Erlebnis fehlt. Also das, was zwischen Notation und Aufführung steht! Vorstellungen, die ich live gesehen habe, verlieren, wenn ich sie mir später mittels DVD oder Ähnlichem wieder ansehe an Reiz. Die Spannung, der überspringende Funke fehlt, sie wird für mich auswechselbar und verliert ihre Einzigartigkeit.

Karoline Exner: Ich sehe Streaming-Dienste und bin alleine vor dem Bildschirm, der Austausch mit dem Publikum fehlt. Ein Stück beginnt erst durch die Aufführung zu leben. Notation schließt das Publikum in der Regel aus. Auch die Interaktion des Publikums selbst. Zum Teil wird nun versucht, dies durch parallel stattfindende Chats zu ergänzen. Das heißt, die Zuschauer*innen kommentieren direkt, was sie sehen.

Jolantha Seyfried: Ich möchte noch einen anderen Punkt aufgreifen. Und zwar die Problematik von künstlerischer Weiterentwicklung: Choreograf*innen kreieren Stücke und bringen sie zur Aufführung. Nach einiger Zeit treffen Choreograf*in und Stück wieder aufeinander. Beide haben sich weiterentwickelt – und das ergibt oft ziemliche Spannungen, da jede*r unterschiedliche Entwicklungen genommen hat. Und da würde meiner Meinung nach Notation auch nicht weiterhelfen, denn sie kann im besten Fall eine Version (Urversion) oder den Mo-

ment festhalten, macht aber keinerlei Entwicklung durch. Ist Weiterentwicklung erlaubt, gewünscht oder verpönt? Und ist dann der Notation oder der Weiterentwicklung der Vorzug zu geben?

Jolantha Seyfried: Die Ausgangsfrage: *Wie hat sich der Stellenwert von Notationen historisch verändert?* wirft bei mir die Frage auf: Was war zuerst da – die Notation oder das Werk? Im ersten Impuls muss man natürlich antworten: Das Werk. Aber brauchte es nicht zu allererst Techniken, mittels derer man ein Werk überhaupt schaffen, kreieren konnte? Töne, Schritte, Worte, Geschichten etc.? Und sind Techniken im weitläufigsten Sinn nicht schon Formen von Notation? Gehen wir aber einmal davon aus, dass zuerst das Werk und dann die Notation waren: Inwieweit kann sich dann Notation auf das Werk auswirken, wenn sie im Nachhinein erfolgt? Oder umgekehrt: Haben nicht die Werke durch ihre Vielfältigkeit, durch umfassende Nutzung verschiedenster Techniken und Möglichkeiten die Materialität der Notation verändert, überholt? Bin ich nun wieder bei der ersten Frage nach der Rolle der Notation im schöpferischen Prozess gelandet?

Karoline Exner: Fragen finde ich immer interessanter als Antworten. Zudem haben wir zu dem historischen Prozess schon einiges gesagt. Die technischen Mittel verändern immer auch den Notationsprozess – und in ihrer Wechselwirkung auch das Kunstwerk selbst. Das beschreibt Walter Benjamin schon 1935 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Aber ich denke, diesen Aspekt von ”Notation und Aufführung” können wir nun getrost den Wissenschaftler*innen überlassen.

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Reznitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag 2009, S. 207-348, S. 209-210.

² Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Theater heute. Jahrbuch 1983, S. 102.

³ Elfriede Jelinek: *Fischzug im Trüben (Einige Anmerkungen zu „Schwarzwasser“)*. In: Programmheft des Burgtheaters Wien zu Elfriede Jelineks *Schwarzwasser*, 2020.