

Geschlechterperformanz in der Partitur

Eine Engführung von Schrift- und Gendertheorie am Beispiel von Sylvano Bussottis *Lorenzaccio*

Julia Freund

Dieser Beitrag nimmt die Partitur zu Sylvano Bussottis Oper *Lorenzaccio* als medialen Handlungsraum für Genderperformanzen in den Blick. Es soll gezeigt werden, dass nicht erst in der Aufführung und konkreten musiktheatralen Realisierung, sondern bereits in der Partitur bzw. im Inskribieren und Bebildern der Partitur Geschlechtervorstellungen hervorgebracht, ausprobiert oder auch subvertiert werden können. Die hier entwickelte Argumentation greift dabei auf das gendertheoretische Konzept der Performativität von Geschlecht zurück sowie auf die schrifttheoretische Erkenntnis des Potenzials der zweidimensionalen Schriftfläche, verschiedene Darstellungsformen zu integrieren, und führt diese Ansätze produktiv zusammen. Denn sowohl aus gender- als auch aus schrifttheoretischer Perspektive stellt die *Lorenzaccio*-Partitur ein faszinierendes Untersuchungsobjekt dar: In ihren körperhaften Kostüm- und Bühnenbildentwürfen zeigt sie erotisierte männliche Körperbilder und spielt auf Formen nicht-heteronormativen Begehrens an. Auf einigen Partiturseiten unterbrechen diese Entwürfe den Fortlauf der Notensysteme und wirken so direkt auf die Klangdimension ein.

Während die verschiedenartigen Zusammenhänge zwischen musikalischer Schrift und der soziokulturellen Konstruktion und Performativität von Geschlecht nicht immer offensichtlich sind, können sie in Notationsformen mit graphisch-bildlichen Elementen besonders anschaulich zutage treten.¹ In der Tat war es die Beschäftigung mit der *Lorenzaccio*-Partitur aus einem schrifttheoretischen Interesse, die für die Autorin die Frage nach möglichen Konnexen von Schrift und Gender überhaupt erst aufgeworfen hat. Doch während die Notationsforschung Aspekte von Gender meist außen vor lässt,² ist die Frage, inwiefern bereits in der Schrift Körper- und Geschlechterbilder vermittelt werden, innerhalb der musikbezogenen

1 Vgl. auch die Beiträge von Gesa Finke und Nepomuk Riva in diesem Band.

2 Zumindest in der deutschsprachigen Notationsforschung hat eine Verknüpfung schrift- und gendertheoretischer (oder auch geschlechtergeschichtlicher) Ansätze nach Wissen der Verfasserin bisher kaum eine Rolle gespielt.

Genderforschung bislang noch nicht artikuliert worden.³ Ziel dieses Aufsatzes ist es, sich Einsichten der Schrift- und der Genderforschung zunutze zu machen, um die *Lorenzaccio*-Partitur in ihrer medialen Integration musiknotationaler und (geschlechtlich markierter) szenischer Elemente theoretisch zu beschreiben und im Rahmen biographischer, ästhetisch-poietischer und geschlechtergeschichtlicher Zusammenhänge zu beleuchten.

Zu Bussottis Oper *Lorenzaccio*

Im Schaffen des 2021 verstorbenen italienischen Komponisten nimmt das Musiktheater eine zentrale Stellung ein.⁴ Am bekanntesten dürfte das experimentelle ›Kammermysterium‹ *La Passion selon Sade* (1965–66) sein, das mit der Mezzosopranistin Cathy Berberian in der Hauptrolle der Doppelfigur Justine-Juliette auch in Deutschland aufgeführt wurde⁵ und in der Forschungsliteratur zum Musiktheater nach 1945 häufig Erwähnung findet. Bussottis facettenreiche, leider viel zu selten aufgeführten Kompositionen für die Bühne, zu denen auch Ballette (z.B. *Bergkristall*, 1972–73) sowie Gesang und Tanz integrierende Formen zählen, tragen ab 1976 die multidisziplinäre autoreferenzielle Gattungsbezeichnung ›BUSSOTTIOPERA-BALLET‹; darunter z.B. *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* (1980) nach der Tragödie *Phèdre* von Jean Baptiste Racine oder *L'Ispirazione* (1984–86) nach einer Erzählung von Ernst Bloch. Zu Bussottis musiktheatralen Schaffen sind zudem seine Tätigkeiten als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner zu zählen,⁶ im Rahmen dessen er sich neben seinen eigenen insbesondere Werken von Puccini und Verdi widmete.

Die fünfkaktige Oper *Lorenzaccio*, entstanden zwischen 1968 und 1972, trägt den Untertitel »melodramma romantico danzato« und lässt sich als Auseinanderset-

-
- 3 Musikalische Schrift wurde hier eher thematisiert in Verbindung mit den männlich konnotierten Konzepten von Autorschaft, Werk und Kanon sowie in Verbindung mit der kontrastierenden Markierung von Interpretation, körperlicher Performativität und oralen Praktiken als weiblich (inklusive der entsprechenden Abwertungen). Siehe exemplarisch Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, sowie – aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel – Christina von Braun: »Die ›magischen dreizehn Prozent‹. Gender in der zeitgenössischen Musikszene aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: Sabine Sanio / Bettina Wackernagel (Hg.): *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik*, Hofheim 2019, S. 136–149.
 - 4 Vgl. Daniela Tortora (Hg.): *The Theatres of Sylvano Bussotti*, Brepols 2020, sowie Daniela Iotti: *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La passion selon Sade a Lorenzaccio*, Lucca 2014.
 - 5 1969 im Badischen Staatstheater Karlsruhe.
 - 6 So war Bussotti beispielsweise 1975–77 künstlerischer Leiter des Teatro La Fenice in Venedig, 1982–83 Leiter des Puccini Festivals in Torre del Lago und 1987–91 Direktor der Musik-Sektion der Biennale Venedig.

zung mit der italienischen romantischen Oper des 19. Jahrhunderts verstehen.⁷ Das Libretto ist eine Collage verschiedener Textstücke – darunter ein Sonett von Torquato Tasso⁸ und ein Lied von Walther von der Vogelweide⁹ – und basiert zu großen Teilen auf dem Drama *Lorenzaccio* (1834) von Alfred de Musset. Der vierte und fünfte Akt der Oper entsprechen Bussottis *The Rara Requiem* (1969), das Textstücke u.a. von Charles Baudelaire, Aldo Braibanti und Stéphane Mallarmé vereint.¹⁰ Die Handlung der Oper dreht sich um die historische Figur des Lorenzino de'Medici, der – scheinbar aus einer republikfreundlichen Gesinnung heraus – im dritten Akt den Herzog von Florenz, Alessandro de'Medici, tötet. Von einer Handlung im traditionellen Sinne kann jedoch nicht die Rede sein. Bussotti verknüpft drei verschiedene zeitliche und räumliche Ebenen, die teilweise überblendet werden: die Geschichte um Lorenzaccio in Florenz 1536–37, die Entstehung des Dramas auf der Italienreise von Alfred de Musset und George Sand 1833–34 sowie die Entstehung der Oper in Rom um 1970. Dabei fließen auch die Charaktere Lorenzaccio, Musset und Bussotti ineinander. Der Komponist selbst stand bei der Uraufführung – neben seinen Funktionen als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner – als Musset auf der Bühne. 1972 fand die Uraufführung bei der *Biennale di Venezia* im Teatro La Fenice statt, im Rahmen des 35. *Festival Internazionale di Musica Contemporanea*.

Die deutsche Erstaufführung, auf die später noch Bezug genommen wird, folgte am 18. November 1973 an der Hamburgischen Staatsoper. Insgesamt sind sieben Aufführungen des *Lorenzaccio* in Hamburg verzeichnet.¹¹ Die musikalische Leitung übernahm Marek Janowski, Wolfram Mehling führte Regie und Bussotti selbst verantwortete die Ausstattung. Bussotti sprach im Kontext der Hamburger Aufführung von einer Enttäuschung, insofern die damals erfolgte Kürzung der Oper deren Verständnis durch das Publikum erschwert habe.¹² Für die Hamburger Inszenierung

7 Dabei gibt es auch sehr konkrete Referenzen, z.B. auf Verdis *Falstaff* in der zweiten Szene des ersten *Lorenzaccio*-Aktes. Siehe dazu Jürgen Maehder: »Intellektualisierung des Musiktheaters – Selbstreflexion der Oper«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 140 (1979), S. 342–349, hier S. 347–349.

8 1. Akt, 1. Szene.

9 3. Akt, 6. Szene.

10 Für eine Übersicht der Autoren, von denen Textversatzstücke in das Libretto eingegangen sind, siehe Jürgen Maehder: Art. »Lorenzaccio«, in: *Pipers Enzyklopädie Musiktheater*, Bd. 1, München 1986, S. 481f., hier S. 481.

11 Joachim E. Wenzel: *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, hg. vom Vorstand der Hamburgischen Staatsoper, Braunschweig 1978, S. 142.

12 Sylvano Bussotti: »Nuovo scenario a Lorenzaccio« [1993], in: ders.: *Disordine alfabetico. Musica, pittura, teatri, scritture* (1957–2002), Mailand 2002, S. 289–291, hier S. 290.

wurde ein Libretto in deutscher Übersetzung von Karl Dietrich Gräwe eingerichtet.¹³

Körperbilder in der *Lorenzaccio*-Partitur

Anders als die nur wenige Jahre zuvor entstandene *La Passion selon Sade*,¹⁴ bei der Bussotti mit graphischen Notationsformen und alternativen räumlichen Anordnungen von Musik- und Textelementen auf der Schriftfläche einer Partiturseite¹⁵ experimentierte, ist die Musik des *Lorenzaccio* weitgehend in traditioneller Fünfliniennotation notiert. Dennoch ist die *Lorenzaccio*-Partitur¹⁶ bemerkenswert, macht sich Bussotti doch hier den musikalischen Schriftraum zunutze, um noch etwas anderes sichtbar zu machen, etwas, das durch die Aufzeichnungstechnik der Notenschrift nicht vermittelt werden kann, nämlich Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten. Gestaltungselemente, die traditionell zur Inszenierung einer Oper gehören und der schriftlichen Aufzeichnung der Musik zeitlich nachgeordnet sind, finden Einzug in die Partitur.

So sind auf der dritten Seite der großformatigen Partitur – noch vor Beginn der ersten Szene – auf der oberen Hälfte zwei tief ausgeschnittene, jumpsuit-ähnliche Kostümentwürfe mit einer Skizze von Lorenzaccios Motorrad zu sehen sowie weitere Kostümbilder in der unteren Hälfte (Abb. 1a). Es handelt sich um recht extravagante Kostüme, die mit Elementen wie Riemen und Bändern, netzartigen Accessoires, Schulterpolstern, Kragen und Knöpfen arbeiten, welche die Konturen des männlichen Körpers akzentuieren. Die Zeichnungen sind dabei nicht einfach leere Kostümhülsen, sondern enthalten in ihrer körperlich-figürlichen Erscheinung auch performative Instruktionen: Sie zeigen Mimik und Körperhaltungen an und suggerieren im vorliegenden Fall körperbetonte, sinnlich inszenierte Posen.

13 Hamburgische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio* von Sylvano Bussotti. *Übertragung und Einrichtung des Librettos anlässlich der Deutschen Erstaufführung* von Karl Dietrich Gräwe, Hamburg 1973 (Texthefte der Hamburgischen Staatsoper).

14 Sylvano Bussotti: *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants, précédé de Solo, avec un couple Rare et suivi d'une autre Phrase à trois*, Mailand 1966.

15 Zur Bedeutung der Partiturseite für Bussotti als »Einheit des musikalischen Denkens« siehe Jürgen Maehder: »Odo un Sylvano« – Zur Rolle des Komponisten, Regisseurs, Bühnen- und Kostümbildners Sylvano Bussotti im zeitgenössischen Musiktheater«, in: *Alte Oper Frankfurt* (Hg.): *Sylvano Bussotti. Partituren, Musikalische Graphik, Zeichnungen, Theater*, Frankfurt a.M. 1991, S. 16–60, hier S. 24.

16 Sylvano Bussotti: *Lorenzaccio. Melodramma romantico danzato in 5 atti, 23 scene e 2 fuoriprogramma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset* (1968–1972), Mailand 1972.



Abb. 1a und b: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 3 (links) und S. 5 (rechts). Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. *International copyright secured. All rights reserved.* Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Die Männerfiguren sind deutlich geschlechtlich markiert und auf ästhetisierende, erotisierende und theatralesierende Weise dargestellt. Mit ihren Frisuren und Sonnenbrillen, der dandyhaften Extravaganz ihrer Kleidung und den verführerisch inszenierten Posen erinnern sie an die Bühnenkostüme und Performances aus der Musikkultur des Glam Rock.¹⁷ Wie Philip Auslander dargelegt hat, wandte sich der in den frühen 1970er Jahren entstandene Glam Rock gegen vorherrschende, vermeintlich natürlich festgelegte Bilder von Maskulinität und bot einen Raum für »nicht-normative Performanzen von Gender und Sexualität«,¹⁸ die auch Anspielungen an Homosexualität und Bisexualität einschließen konnten.¹⁹ Bei den Kostümentwürfen auf der oberen Hälfte der Partiturseite (Abb. 1a) mag man sich an die bauchtief ausgeschnittenen, jumpsuit-artigen Bühnenoutfits der britischen Rockmusiker David Bowie und Freddy Mercury aus den 1970er Jahren erinnern fühlen. Dass Bussottis Kostümentwürfe durch Elemente popmusikalischer visueller Kultur vermittelt sind, lässt sich einerseits auf die verschiedenen Zeitebenen

17 Ich danke Ariane Jeßulat und Manuel Becker für diesen Hinweis.

18 Philip Auslander: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor 2006, S. 228, Übers. d. Verf.

19 Ebd., S. 60f.

der Oper zurückführen und als Verweis auf die Welt der 1970er Jahre verstehen. Andererseits – und dies ist meines Erachtens der wichtigere Punkt – sind die (häufig androgynen) Stile und ikonischen Posen des Glam Rock in besonderer Form dazu geeignet, um alternative, nicht-normative Bilder von Männlichkeit und männlichem Begehren öffentlich zur Darstellung zu bringen.

Auf die Skizze eines Bühnenbildes (1. Akt, S. 4) folgen weitere Kostümentwürfe auf der Partiturseite 5 (siehe Abb. 1b). Einige modische Details (z.B. Netzstoffe und Fransen) und körperbetonende Posen, die sich abermals mit popkulturellen Stilen der frühen 1970er Jahre assoziieren lassen, verbinden sich hier mit Elementen, die auf die höfische Medici-Welt verweisen: Dazu gehören die Tuniken, die bestickten und samtigen Umhänge, die gebauschten Ärmel, der ausgefallene Kopfschmuck und die am Gürtel bzw. in der Hand getragenen Schwerter. Dabei fügen sich die stilistischen Elemente von Glam Rock und ›Medici-Welt‹ in ihrer Glamourösität, ihrem Verzierungsreichtum und einer gewissen artifiziell-theatralen Wirkung gut zusammen. Wiederkehrende Motive wie partielle Nacktheit und außergewöhnliche Lendenschurze (z.B. eine Muschel) tragen zur Erotisierung der männlichen Körper bei.

Ist der Blick eines gleichgeschlechtlichen Begehrens in vielen der besprochenen sinnlich in Szene gesetzten männlichen Körpern zumindest angedeutet, wird an anderer Stelle in der Partitur homosexuelles Begehren explizit sichtbar gemacht: in der Zeichnung des Bühnenvorhangs für den Beginn des 3. Aktes,²⁰ die mit dem Titel »La caduta degli angeli« (dt. »Der Fall der Engel«) versehen ist (Abb. 2). Dargestellt sind nackte, eng verschlungene Männerkörper, zum Teil chimärisch, als Mischwesen mit tierischen Elementen, wobei auffällt, dass gerade an Stelle der Genitalien Tierkörper zu sehen sind (wie z.B. die Schlange als Symbol des Sündenfalls). Bussotti ruft hier das christliche Motiv des Engelsturzes auf, das vielfach in der Malerei²¹ verarbeitet wurde und das auch als antihomosexuelles Motiv verstanden werden kann.²²

20 Ein Bezug zur Handlung besteht zur 8. Szene (d.h. der ersten Szene des 3. Aktes), in der der Niedergang der Stadt Florenz von Musset, Pietro Strozzi und den Florentinern beklagt wird. Die Szene wird mit folgendem Text eingeleitet: »Als die abtrünnigen Engel aus dem Himmel vertrieben wurden und beim Sturz zur Hölle die Erde streiften, zerfiel ihre Schönheit und sank als Staub auf Florenz herab; ein rächender Blitz ließ das Wappen der Medici [das auf der Zeichnung abgebildet ist, Anm. d. Verf.] zu Asche werden, und noch im Regenbogen schillerte böse, gemein, unheilvoll die Lache ihres üblen Blutes.« Hamburgische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio* von Sylvano Bussotti (Textheft), S. 18. Ital. Orig.: »[Pietro Strozzi] Quando, si dice, gli Angeli ribelli, scacciati dal cielo precipitarono all'inferno sfiorando terra, la loro bellezza si sgretolava in polvere su Firenze e un lampo di vendetta inceneriva lo stemma mediceo e l'arcobaleno stesso rifletteva livido, volgare, sinistro, la pozza di quel sangue triviale.« Sylvano Bussotti: »Libretto di *Lorenzaccio*«, in: Iotti: *L'aura ritrovata*, S. 205–229, hier S. 216.

21 Z.B. Pieter Bruegel der Ältere: *Der Sturz der rebellierenden Engel* (1562).

22 Vgl. Michael Brinkschröder: *Sodom als Symptom. Gleichgeschlechtliche Sexualität im christlichen Imaginären – eine religionsgeschichtliche Anamnese*, Berlin 2006, S. 1–6. Die antihomosexuelle Facette des Topos der gefallenen Engel wird im vorliegenden Kontext von Bussotti allein

Mit einem Porträt seines Gesichts in Frontalansicht, mittig am rechten Rand der Zeichnung, hat sich der Komponist selbst darauf verewigt.



Abb. 2: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 3. Akt, ohne Paginierung. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. International copyright secured. All rights reserved. Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

schon dadurch spielerisch subvertiert, dass der Komponist Porträts von sich und anderen Personen aus seinem Umfeld darauf autobiographisch festhält.

Unterbrochene Schrift: Leere Takte durch Bild-Einschnitte

Kostümentwürfe und Zeichnungen zur Bühnenausstattung befinden sich nicht nur auf den ›notationsfreien‹ Seiten, die einem neuen Akt, einer neuen Szene oder einem neuen Abschnitt vorausgehen. Die Kostümentwürfe – und das ist das Bemerkenswerte – nehmen auch Platz im eigentlichen musikalischen Schriftraum ein. Sie können dabei um die Notensysteme herum positioniert sein, d.h. auf der freien Schriftfläche ringsum den Block an Notensystemen der verschiedenen Instrumenten- und Stimmgruppen. Sie können aber auch in diesen hineinragen und die Notensysteme in ihrem Fortlauf unterbrechen.

Besonders auffällig ist dies in der vierten Szene mit dem Titel »Popolo Fiorentino«, dem Finale des ersten Aktes.²³ Nachdem zuvor Uliva, die Schwester Maffios, durch eine Gruppe entführt wurde, zu der auch Alessandro de' Medici und Lorenzaccio gehören (Szene 2), findet nun ein Fest bei den Medici statt. Die Szene beginnt mit dem lustigen Gesang – die Zeichnungen suggerieren auch ein Tanzen – des florentinischen Volkes: Ein 16-stimmiger Chor intoniert einen collagierten,²⁴ weitgehend lautpoetischen Text, in dem die höfische Festlichkeit ironisch-kritisch kommentiert wird: »i gran signori si divertono[,] è naturale son nati per questo.«²⁵ Auf der ersten Partiturseite der vierten Szene unterbrechen Kostümentwürfe als Figuren in tanzender Körperhaltung sowohl die obere als auch die untere Akkolade (Abb. 3). Dort, wo die Zeichnungen das Notenbild der oberen Akkolade durchfahren, pausieren Chor und Violine für zwei 3/8-Takte, während Klavier, Perkussionsgruppe und Posaunen weiterspielen. In der Chorpartitur und in den Stimmen sind die Kostümentwürfe nicht zu sehen; die Unterbrechung ist dort als zweitaktige Pause im Fünfliniensystem notiert.²⁶

In der unteren Akkolade nehmen die eingezeichneten Kostümentwürfe die gesamte Höhe der Notensysteme aller Chor- und Instrumentalstimmen ein, sodass eine Generalpause von vier 3/8-Takten entsteht. Bussotti zeigt an dieser und ähnlichen Stellen in der Partitur die Anzahl der zu pausierenden Takte mit arabischen Ziffern an, die in der unteren Akkolade auf der Höhe des obersten Notensystems, in der oberen Akkolade auf der Höhe des untersten pausierenden Notensystems ein-

23 In der Partitur handelt es sich um die Seiten 12–22 im ersten Akt.

24 Laut Libretto handelt es sich um Textfragmente von James Joyce, Claudio Monteverdi, Aldo Palazzeschi und Musset. Bussotti: »Libretto di *Lorenzaccio*«, S. 208.

25 »Die großen Herren amüsieren sich. Das ist natürlich, denn sie sind dazu geboren.« Hamburgische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio* von Sylvano Bussotti (Textheft), S. 9.

26 Ich beziehe mich hier auf das Stimmenmaterial und die Chorpartitur zur Hamburger Erstaufführung.

getragen sind (siehe Abb. 3).²⁷ In den Chor- und Orchesterstimmen sind auch hier Pausentakte notiert.

Es wäre unzureichend, die Zeichnungen bloß als Beiwerk zur musikalischen Notation zu betrachten, nämlich als Bilder, die zufällig *auch* in die Partitur eingezeichnet wurden, aber in keinerlei Beziehung zur Notation stünden. Indem sie sich denselben, in sich strukturierten Schriftraum teilen und Platz auf der horizontalen Zeitachse einnehmen, unterbrechen sie den musikalischen Verlauf und können eine Pause von Stimm- und Instrumentengruppen, manchmal sogar eine Generalpause²⁸ herbeiführen. In der Chorpartitur und im Regiebuch werden die Generalpausentakte, notiert im Fünfliniensystem, weitgehend mit dem italienischen Vermerk »vuota« – gemeint ist wahrscheinlich »battuta vuota«, dt. »leerer Takt« – für eintaktige und »vuote« für mehrtaktige Generalpausen versehen. Indem sie zu leeren Takten führen, haben Bussottis Zeichnungen also direkte Auswirkung auf die Ebene des Klangs: Die Musik scheint für die Kostümentwürfe, Requisiten und Bühnenbilder zu weichen.

Nicht jede von außen in den musikalischen Schriftraum hineinragende Zeichnung resultiert in einer Unterbrechung der Musik. Manchmal haben sie zur Konsequenz, dass auf einer Partiturseite die Akkolade später beginnt oder früher aufhört, also weniger Platz für sie zur Verfügung steht.²⁹ An einer späteren Stelle in der vierten Szene, auf der Partiturseite 20, lässt sich gut nachvollziehen, welche der eingezeichneten Bühnenbildelemente in den vier Akkoladen zu einer Generalpause führen und welche nicht, nämlich anhand der zusätzlichen Angabe der Anzahl der Pausentakte in arabischen Ziffern (Abb. 4).

27 Die auf der hier besprochenen Partiturseite (Abb. 3) eingetragenen Instruktionen »cede« (*cedere* als nachgeben im Tempo) in der oberen Akkolade und »(cedendo anchor più... e riprendendo)« in der unteren Akkolade zeigen Veränderungen des Tempos an. Da sich diese Anweisung im zweiten Fall auf die Generalpause bezieht, liegt die Vermutung nahe, dass die flexible Tempogestaltung einer Bühnenaktion gilt. Ich danke Jürgen Maehder für diesen Hinweis.

28 Weitere solcher Generalpausen in der vierten Szene befinden sich auf den Seiten 14, 15, 20 und 21.

29 Auch in diesen Fällen ist allerdings vorstellbar, dass eine Verkürzung der Akkolade musikalisch-formale Konsequenzen haben kann, etwa für die Gestaltung musikalischer Sinnabschnitte.

scena quarta: Popolo Fiorentino

13

The image displays a page from a musical score for the opera *Lorenzaccio* by Sylvano Bussotti, specifically Act 1, Scene 13. The title at the top is "scena quarta: Popolo Fiorentino". The score is written in Italian and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It features two illustrations: one of a man in a simple loincloth and another of two figures in elaborate, feathered costumes. The score is for a scene with multiple vocal parts and piano accompaniment. The page number 13 is visible in the top right corner.

Abb. 3: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 13. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. International copyright secured. All rights reserved. Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

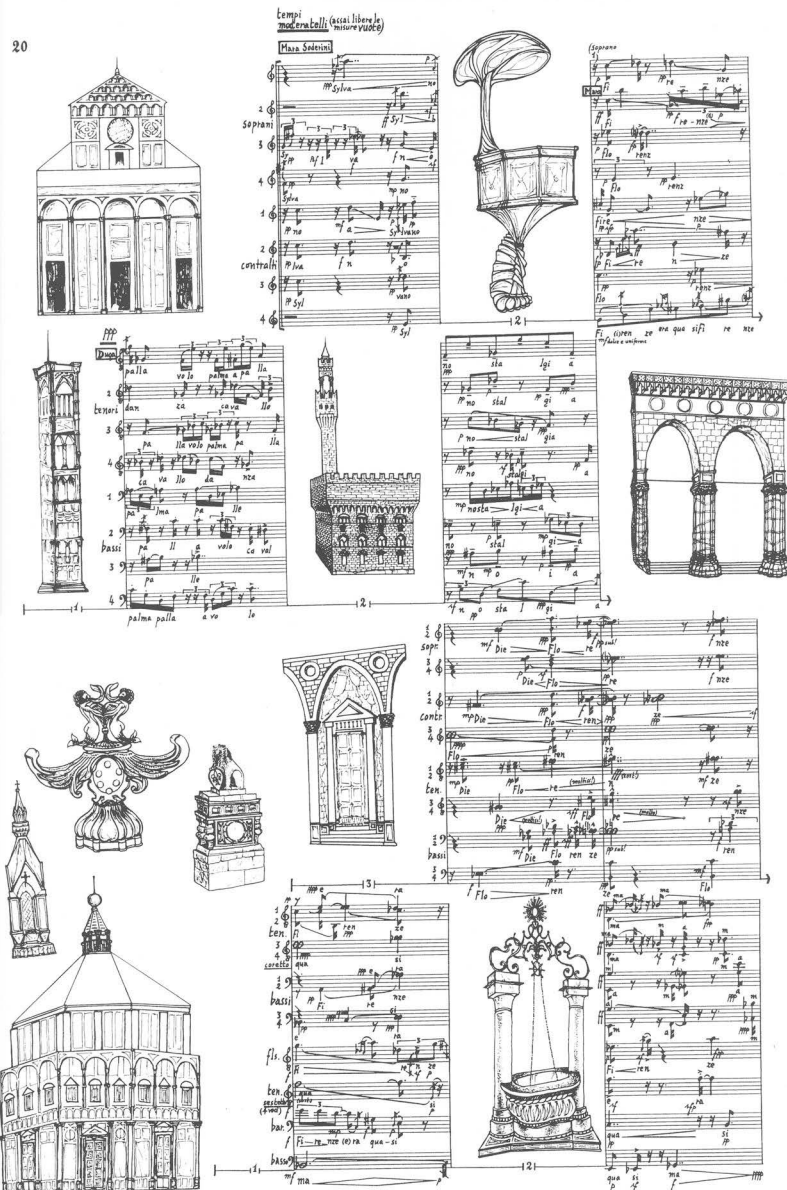


Abb. 4: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 20. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. *International copyright secured. All rights reserved.* Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Welche ästhetische Idee bei den dazwischenfahrenden Bildern im Einzelfall ausschlaggebend war, ob z.B. eine plötzliche Reduktion des Klangapparats bzw. der entsprechenden Notensysteme der Tatsache geschuldet war, dass Bussotti an eben dieser Stelle eine bestimmte Zeichnung einfügen wollte, oder ob die musikalische Idee einer Klangreduktion zu mehr Platz auf der Partiturseite führte,³⁰ den Bussotti dann für einen Kostümentwurf nutzte, lässt sich nur schwer rekonstruieren. Anzunehmen ist – insbesondere vor dem Hintergrund von Bussottis disziplinenübergreifender Poetik und Ästhetik – eine wechselseitige Beeinflussung und Vermittlung von musikalischen und inszenatorisch-bildlichen Erwägungen.

Ob sich das Phänomen der Bild-Einschnitte in der Notation auch in der konkreten szenischen Umsetzung widerspiegelt, hängt von den Entscheidungen der Regie ab. Beispielhaft soll an dieser Stelle ein kurzer Blick in das Regiebuch³¹ zur Hamburger Aufführung von 1973 geworfen werden. Vorausgeschickt sei nochmals der Hinweis, dass sich Bussotti mit der Hamburger Realisierung nicht zufrieden zeigte und die Produktion nach Angaben von Beteiligten unter schwierigen Rahmenbedingungen stattfand.³² Im Regiebuch ist für den Beginn der 4. Szene des 1. Aktes vermerkt: »alle auf, traumhafter Tanz, erst Strecken selbst, dann erotischer Kontakt«. Zum ersten Bild-Einschnitt, der zweitaktigen Pause des Chors (siehe Abb. 3), folgt die Anweisung: »stehen und Kontaktaufnahme zum Sextraumfühltanz«. Beim Wiedereinsatz des Chors werden dann auch die »traumhafte[n] Bewegungen« wieder aufgenommen. Für die nächste Bild-Unterbrechung, die viertaktige Generalpause auf der Partiturseite 13 (siehe Abb. 3), gibt es den Eintrag »alle starr«; nach der Generalpause soll es mit dem »Sex-Fühl-Tanz« weitergehen.³³

Auf der Partiturseite 14 geht der Entwurf eines herrschaftlichen Kostüms mit Umhang und Schwert in der unteren linken Ecke – möglicherweise für den Herzog Alessandro de' Medici – mit einer fünftaktigen Generalpause einher. Zum Beginn dieser Pausentakte heißt es im Regiebuch: »Gruppe steht starr«. Der Herzog

30 In dem Kontext ist der Hinweis wichtig, dass es für Bussottis Schreibpraxis nicht unüblich war, leere Takte nicht als Pausentakte im Fünfliniensystem zu notieren, sondern dort einen freien Zwischenraum zu belassen, Notensysteme also nicht »leer« fortzuführen.

31 Im Notenarchiv der Hamburgischen Staatsoper befindet sich ein zweiteiliges Regiebuch (durchschossener Klavierauszug der Oper mit handschriftlichen Bleistift-Eintragungen zur Personenregie) zur dortigen Produktion des *Lorenzaccio* von 1973. Ich danke der Hamburgischen Staatsoper für den Zugang zum Material sowie Holger Winkelmann-Liebert und Frank Gottschalk von der Notenbibliothek der Staatsoper für ihre Unterstützung.

32 Dies berichtete Jürgen Maehder, der bei der Hamburger Erstaufführung als Regieassistent und nach eigenen Angaben auch als Übersetzer zwischen Bussotti und dem Dirigenten Marek Janowski fungierte, in einer E-Mail an die Autorin vom 14. Mai 2023.

33 Regiebuch (1. Teil) zur Hamburger Produktion des *Lorenzaccio* 1973, S. 18–20 durchschossen.

Alessandro scheint sich bis zum vierten Pausentakt noch auf der Bühne zu bewegen, dann folgt der Hinweis: »Herzog steht, alles schaut«. ³⁴

Im Wechsel von Bewegung und Stillstand zeigen die Angaben ³⁵ des Regiebuchs zur Personenführung auf der Bühne an den exemplarisch erwähnten Stellen eine deutliche strukturelle Korrespondenz zwischen der Bühnenaktion und den Bild-Unterbrechungen der Notation. Letztere sind im Klavierauszug des Regiebuchs durch Pausentakte im Fünfliniensystem repräsentiert. An dieser Stelle liegt die Deutung nahe, dass eine Regieanweisung wie »alle starr« zu einer Generalpause wohl vor allem aus der Idee eines Wechsels von Klang und »Klangpause« entstanden ist und weniger aus der Idee eines Wechsels von Musik und Bild. Denn die pausenerzeugenden Zeichnungen in der Partitur könnten ja gerade umgekehrt, nämlich im Kontrast zur Idee eingefrorener Bewegung, als eine besondere Fokussierung der Aktion auf der Bühne verstanden werden, die wiederum mit einer eigenen Klanglichkeit einhergehen könnte.

Genderperformanz in der Partitur

Um das Ineinander von musikalischer Schrift und (geschlechtlich markierten) szenenbezogenen Zeichnungen bei Bussotti greifbar zu machen, möchte ich im Folgenden schrifttheoretische, ästhetische und gendertheoretische Gesichtspunkte miteinander verschränken. In der *Lorenzaccio*-Partitur sind mit der Fünfliniennotation und den Kostüm- und Requisitenentwürfen verschiedene Repräsentationsformen wirksam, die zum Teil denselben Darstellungsraum nutzen. Die gerade besprochenen Partiturseiten aus der vierten Szene des ersten Aktes sind eindruckliche Beispiele dafür, dass es sich bei Inskriptionsflächen – wie Sybille Krämer formuliert hat – um artifizielle Sonderräume ³⁶ handelt, in denen durch die Kulturtechnik der Verflachung ³⁷ heterogene Elemente in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Verflachung meint dabei die Übersetzung von Phänomenen unterschiedlicher Materialität (hier: von Klangereignissen, dreidimensionalen Objekten und körperlich-performativen Aspekten) in die Zweidimensionalität. Der

34 Ebd., S. 21 durchschossen.

35 Nach Wissen der Verfasserin gab es keine Aufzeichnung der Hamburger Aufführung des *Lorenzaccio*.

36 Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016, S. 65.

37 Ebd., S. 15.

zweidimensionale Schriftraum fungiert dann als mediale Kontaktfläche,³⁸ auf der sich zeichenhaft-diskrete und bildlich-szenische Elemente begegnen.

In Hinblick auf die spezifische Ästhetik und Poetik Bussottis sind die verschiedenen Arten von Referenz, die in der inskribierten und bebilderten Partitur wirksam sind, nicht (nur) im Modus eines Nebeneinander zu verstehen. Von Bussotti, der als Komponist und Regisseur denkt, sind sie in ein Verhältnis zueinander gesetzt; das eine kann im Lichte des anderen gesehen werden: »Zusammen mit der Musik«, so hat es Bussotti einmal formuliert, könne »ein Kleid geheimnisvolle, enge Bindungen schaffen. So wie ein Stoff sich an den Körper schmiegt, [könne] sich die Idee eines Kostüms um den musikalischen Satz legen.«³⁹ Analytische Studien dazu, wie die Relationen zwischen Klang und Kostümen auf inhaltlicher Ebene konkret beschaffen sind und welche neuen Bedeutungszusammenhänge durch sie entstehen können, stehen bislang noch aus. Festgehalten werden kann hier, dass ein wechselseitiges Bespiegeln und Anreichern von Facetten durch Bussottis Positionierung der Zeichnungen im Schriftraum der Partitur nahegelegt wird, insbesondere dort, wo die Kostüme in die Akkoladen hineinragen oder diese innerhalb der fortlaufenden horizontalen Zeitachse unterbrechen. Bereits in der Partitur ist eine Szene geschaffen, in der die Musik eine inhaltlich-performative Rahmung erfahren kann.

Thematischer Einschub: Aspekte des Inszenatorischen in Bussottis frühen graphischen Partituren

An dieser Stelle sei ein kurzer argumentativer Umweg über Bussottis instrumentalmusikalische graphische Partituren der 1950er und frühen 1960er Jahre erlaubt. Ein zentrales Merkmal vieler dieser Partituren⁴⁰ ist das sichtbare Aufbrechen des standardisierten Fünfliniensystems: durch das Ausscheren und Abbiegen einzelner

38 Vgl. Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50, hier S. 31f.

39 Die Ausführungen Bussottis sind enthalten in Luciano Morini / Aldo Premoli: *Träume in Samt und Seide. Mystik und Realität in den Opernkostümen des Sylvano Bussotti*, übers. von Ingrid von Bannerfeld und Piera Ferraris, München 1985, S. 8. Das Zitat geht wie folgt weiter: »Den Sänger zu kleiden entspricht, falls Du Musiker bist, der Vorstellung, eine musikalische Idee zu bedecken, wenn diese Idee zu nackt ist. Man könnte sagen, daß Du, alleine mit der Stimme die Formen eines Körpers modellierend, die plastische Wiedergabe Deiner Idee erhältst. Du schaffst eine Figur, als wärest Du ein Porträtmaler oder Bildhauer« (S. 8).

40 Bekannte Beispiele sind die *Piano Pieces for David Tudor* 1 und 3 (1959) sowie das Stück »Sensitivo« (per arco solo) aus der Sammlung *Sette fogli* (1959).

Linien, durch die Inszenierung eines Übergangs von geschwungenen Linien zum Fünflinienraster oder auch durch das Hinzufügen neuer, häufig frei gezeichneter Linien, die sich – wie ich an anderer Stelle⁴¹ argumentiert habe – als Aufhebung der geraden Notenlinie verstehen lassen. In den deutlich vor Auge gestellten ›Verflüssigungen‹ des Fünfliniensystems eignet Bussottis graphischen Notationen ein Moment des Selbstreflexiven, insofern hier die visuell-räumlichen Bedingungen bisheriger Notationspraktiken vorgeführt werden.⁴² Im Zur-Schau-Stellen der Bedingungen des Schreibens im Schreiben zeigt sich eine inszenatorische Dimension musikalischer Schrift. Die Zeichen und ihre räumlich-visuelle Anordnung treten nicht in ihrer Selbstverständlichkeit in den Hintergrund und werden quasi unsichtbar, sondern sie werden selbst thematisiert und inszeniert. In anderen Worten: Nicht nur wird etwas durch Schrift erzeugt – das Schreiben selbst wird gezeigt.⁴³

In Hinblick auf die Beobachtung, dass Bussotti nach vermehrten graphischen Notationsexperimenten in den 1950er und 60er Jahren wieder zunehmend auf die etablierte Fünfliniennotation zurückgriff, hat Jürgen Maehder die Erklärung angeboten, dass »der graphische Impetus« Bussottis um 1970 in das Entwerfen von Bühnenbildern und Kostümen quasi umgelenkt worden sei.⁴⁴ In dem Kontext würde ich allerdings auch umgekehrt betonen wollen, dass bereits in Bussottis graphischen Instrumentalpartituren das Moment des Inszenatorischen, das in der *Lorenzaccio*-Partitur dann in einem buchstäblicheren Sinne zum Ausdruck kommt, wesentlich vorhanden ist. Eine solche theatrale⁴⁵ Komponente im Sinne des erwähnten Zur-

41 Julia Freund: »Adventures of Writing«. On Bussotti's Practice of Freehand Line-Drawing«, Vortrag auf der Gießener Tagung *Perspectives on Sylvano Bussotti* am 1.10.2021. Der Beitrag wird im Tagungsband *Perspectives on Sylvano Bussotti* (Hg. von Julia Freund, Federica Marsico und Matteo Nanni) im Wolke Verlag erscheinen.

42 Vgl. Julia Freund: »Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift. Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren Bussottis im Lichte von Adornos Reproduktionstheorie«, in: Julia Freund / Matteo Nanni / Jakob M. Schermann / Nikolaus Urbanek (Hg.): *Dialektik der Schrift. Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*, Paderborn 2022, S. 147–189, hier S. 162.

43 Damit ist eine Facette von Schrift benannt, die insbesondere von Roland Barthes in seinen vielfältigen Reflexionen, die sich um den Begriff der *écriture* zentrieren, artikuliert worden ist. Der Begriff der *écriture* erfährt in Barthes' Schriften verschiedene Akzentuierungen, wobei theatrale Denkfiguren im Sinne eines Zur-Schau-Stellens immer wieder eine wichtige Rolle spielen. Siehe z.B. Roland Barthes: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, übers. von Hans-Horst Henschen, Mainz 2006, S. 110–113. Aufschlussreich sind für den vorliegenden Kontext auch Barthes' Ausführungen in *Cy Twombly*, übers. von Walter Seitter, Berlin 1983 [Orig.: *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, Mailand 1979], insbesondere S. 65–68.

44 Maehder: »Odo un Sylvano«, S. 36.

45 Vgl. zum »grundlegend theatralen und inszenatorischen Charakter von Medialität« die literaturwissenschaftliche Studie von Petra Gropp: *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*, Bielefeld 2006, hier S. 39.

Schau-Stellens des Schreibens, ist – so meine These – ein wichtiges Merkmal von Bussottis Notationspraktiken insgesamt.⁴⁶

Schließlich sei noch auf einen anderen Zusammenhang von den früheren graphischen Partituren und der *Lorenzaccio*-Partitur verwiesen: Bussotti Erfahrungen mit alternativen Notationsstrategien, also das Experimentieren mit verschiedenen graphischen Anordnungen, mit Hybridformen zwischen Schrift und Bild sowie mit stark gestischen Notationen brachten eine Flexibilität und Vielseitigkeit des Schreibens mit sich, die einen fruchtbaren Boden für die Entstehung der Idee von Bild-Einschnitten in der *Lorenzaccio*-Partitur darstellten.

Vor diesem Einschub zu Bussottis graphischen Notationen wurde die Möglichkeit des Mediums der Partitur expliziert, neben Zeichenhaftem auch Ikonisches zu vermitteln. Mit dieser Möglichkeit öffnet sich der musikalische Schriftraum auch für anschauliche lebensweltliche Bezüge. In Forschungen zur ›Schriftbildlichkeit‹ ist immer wieder der epistemische und operative Wert von Schreib- und Notationsverfahren betont worden. Die zweidimensionale Inskriptionsfläche erscheint dabei als Experimentierfeld für kognitive oder kreative Operationen,⁴⁷ auf dem z.B. Beziehungen zwischen Klängen visuell verdeutlicht und Formverläufe übersichtlich skizziert werden können oder auch, wie etwa in seriellen Tabellen, weiteres Material generierbar ist. Wenn man davon ausgeht, dass Schrift *auch* eine grundlegend inszenatorische Dimension hat, dass also im Schreiben etwas zur Erscheinung gebracht wird, kommt hier noch ein anderes Potenzial zum Vorschein: Einen zentralen Gedanken aus Wolfgang Iser's literaturanthropologischer Studie *Das Fiktive und das Imaginäre* aufgreifend, ließe sich die Inskriptionsfläche als Experimentierfeld für »Möglichkeiten [des] Andersseins« betrachten; als ein Ort, an dem sich auch verschiedene Verkörperungsmöglichkeiten erproben lassen.⁴⁸

46 So lässt sich auch die Tatsache, dass Bussotti seine Partituren als Faksimiles der Autographie publizierte, in dem Zusammenhang betrachten, insofern hier der vorgängige Schreibprozess als körperlich-performativer Vorgang in den Spuren der Handschrift sichtbar bleibt.

47 Vgl. Sybille Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: Martina Heßler / Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–123, hier S. 104f., sowie aus der musikwissenschaftlichen Forschung Carolin Ratzinger: »Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen. Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im Bläserquintett op. 26 von Arnold Schönberg«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17 (2020), S. 81–99.

48 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 515. Die Passage befindet sich im 2. Unterkapitel des Epilogs mit dem Titel »Inszenierung als anthropologische Kategorie«.

Eine gendertheoretische Wendung dieses Potenzials lässt sich mit Rekurs auf Judith Butler vollziehen.⁴⁹ In ihren grundlegenden Arbeiten zu dem Thema Geschlecht hat Butler dargelegt, dass Geschlechterbilder und Geschlechterzugehörigkeit nicht etwa substantiell vorhanden sind, sondern sich überhaupt erst durch wiederholte »performative Leistung[en]« konstituieren. Die »Illusion« einer Naturgegebenheit werde dabei durch ständige »Wiederholungen« und »Reinszenierungen« der performativen Akte aufrechterhalten.⁵⁰ Davon ausgehend lässt sich das Einzeichnen der Figuren und Kostümentwürfe in der *Lorenzaccio*-Partitur als performative Handlung des Erzeugens von Geschlechterbildern verstehen. Dabei soll nochmals betont werden, dass dieser Modus des *doing gender* nicht erst im Bühnengeschehen, sondern bereits in der Partitur manifest wird, die damit als visueller Handlungsraum für Genderperformanzen in den Blick gerät – und zwar hier kraft des medialen Potenzials der Inskriptionsfläche, Symbolisches und Bildliches zu integrieren.

Butlers Bemerkung, dass die individuellen performativen Hervorbringungsakte von Geschlechterentwürfen wesentlich historisch und kulturell vermittelt sind,⁵¹ wäre mit Blick auf das vorliegende Beispiel noch um die Dimension einer ästhetischen Vermittlung zu ergänzen: Neben der Beeinflussung durch popkulturelle Elemente der 1970er Jahre und den Referenzen auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts sind Bussottis Kostüm-, Requisiten- und Bühnenbildentwürfe in ihrer Raffinesse von einer ästhetisch-poietischen Haltung geprägt, für die die Kategorie der Schönheit zentral ist und die in Zusammenhang mit der europäischen Tradition der *Décadence* gesehen werden kann.⁵²

Auch eine soziopolitische Kontextualisierung ist an dieser Stelle sinnvoll: In den frühen 1970er Jahren entstanden in Italien wie in anderen europäischen Staaten die ersten *gay liberation* Gruppierungen, allerdings war die gesamtgesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität, auch im europäischen Vergleich, nicht besonders hoch.⁵³ Und als Bussotti die Arbeit am *Lorenzaccio* aufnahm, gab es in seinem di-

49 Für eine produktive Verbindung der Positionen Ibers und Butlers siehe auch Doris Kolesch / Annette Jael Lehmann: »Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2019, S. 347–365, hier S. 364.

50 Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, übers. von Reiner Ansén, in: Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, S. 301–320, hier S. 302 und 312 (engl. Orig.: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, 1997).

51 Ebd., S. 303–309.

52 Giuseppina La Face: »Teatro, eros e segno nell'opera di Sylvano Bussotti«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 9 (1974), S. 250–268, hier S. 250f. und 258. Auch Bussottis Ästhetik des musikalischen Schreibens ließe sich in dem Zusammenhang produktiv beleuchten.

53 Peter M. Nardi: »The Globalization of the Gay & Lesbian Socio-Political Movement. Some Observations about Europe with a Focus on Italy«, in: *Sociological Perspectives* 41/3 (1998),

rekten Umfeld einen skandalösen Justizfall. Der Dichter Aldo Braibanti (1922–2014), dessen Texte Bussotti mehrfach vertonte – einzelne Textpassage gingen auch ins *Lorenzaccio*-Libretto ein –, wurde 1968 zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt in Zusammenhang mit zwei Beziehungen, die er zu zwei jungen (volljährigen) Männern geführt hatte. Homosexuelle Beziehungen waren in Italien nicht unter Strafe gestellt; als Tatbestand wurde etwas angeführt, das in der damaligen Rechtsprechung *plagio*⁵⁴ (dt. Plagiat) genannt wurde und das Hörigmachen einer anderen Person meinte. Braibanti wurde vorgeworfen, er habe die zwei jungen Männer mit seinen Ideen indoktriniert und sie von ihren Familien ferngehalten.⁵⁵ Der Gerichtsprozess wurde vielfach als Farce und als Schauplatz gesellschaftlicher Kämpfe wahrgenommen.⁵⁶

Dass Bussotti im *Lorenzaccio* ebenso wie in anderen Musiktheaterstücken⁵⁷ homoerotisches Begehren thematisiert, mag von dessen eigener homosexuellen Orientierung zeugen – was insofern plausibel ist, als autobiographische Bezüge ein wesentliches Merkmal seines künstlerischen Schaffens sind und auch im *Lorenzaccio* vorliegen. Doch sollte die Partitur zu *Lorenzaccio* nicht nur mit Blick auf biographische und ästhetische Gesichtspunkte kontextualisiert werden. Insbesondere vor dem oben angerissenen soziopolitischen Hintergrund erscheint es angemessen, die *Lorenzaccio*-Partitur auch als Sichtbarmachen und Zu-Sehen-Geben⁵⁸ von männlichen Körperbildern jenseits des hegemonialen Männlichkeitsbildes zu verstehen sowie als öffentliches Aufbrechen heteronormativer Vorstellungen.⁵⁹ Die Partitur

S. 567–586. Nardi berichtet von einer Umfrage aus den frühen 1980er Jahren, bei der 63 % der Teilnehmer_innen in Italien Homosexualität für ungerechtfertigt hielten (S. 576).

54 Der Art. 603 (Plagio) des italienischen Strafgesetzbuchs wurde 1981 als verfassungswidrig erklärt.

55 Vgl. Albert J. Borowitz: »Psychological Kidnaping in Italy. The case of Aldo Braibanti«, in: *American Bar Association Journal* 57/10 (1971), S. 990–995, hier S. 990.

56 Vgl. Alberto Moravia et al.: *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti*, Mailand 1969. In den letzten Jahren hat der Braibanti-Prozess wieder mehr Aufmerksamkeit erhalten, so unter anderem durch den Dokumentarfilm *Il caso Braibanti* (2020) von Carmen Giardina und Massimiliano Palmese, der in Teilen auf dem gleichnamigen Theaterstück (2017) Palmeses beruht.

57 Z.B. in der Oper *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* (1980), vgl. dazu Federica Marsico: »A Queer Approach to the Classical Myth of Phaedra in Music«, in: *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 34 (2017), S. 7–28.

58 Vgl. Sigrid Schade / Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, S. 9.

59 Bereits in den späten 1950er Jahren, als Bussotti die Szene der Darmstädter Ferienkurse betrat (1958–61), dürfte er durch seine offen ausgelebte Homosexualität einige Irritationen ausgelöst haben. Wie Paul Attinello und David Osmond-Smith in ihrem Aufsatz »Gay Darmstadt« von 2007 dargelegt haben, wurde Homosexualität im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse wenn nicht tabuisiert, so doch zumindest sehr privat gehalten. Die Autoren vertreten zudem die These, dass im Jahr 1958, als John Cage mit seiner Zufalls-Ästhetik in die Darm-

trägt Spuren gesellschaftlicher Geschlechterdiskurse und ist auch als Bestandteil dieser Diskurse zu betrachten.

Epilog: Zum Zeichenstatus der Zeichnungen

Tragen die Körper-Zeichnungen in der *Lorenzaccio*-Partitur historische und kulturelle Signaturen, stellt sich die Frage, wie damit in einer heutigen Produktion des *Lorenzaccio* umzugehen wäre. Im Partiturvorwort hat Bussotti vermerkt, es sei nicht obligatorisch, seine Zeichnungen zu realisieren.⁶⁰ Andererseits gehören sie zur schriftlichen Fixierung der Oper und könnten vor dem Hintergrund von Bussottis multidisziplinärer Ästhetik als Teil einer autorisierten Werkversion des in der Uraufführung regieverantwortlichen Komponisten verstanden werden. Durch die Integration der Darstellungen in den Notentext, also durch die Rahmung der Opernpartitur, scheint den Darstellungen selbst etwas Zeichenhaftes zuzuwachsen.⁶¹ Wenn das so ist, wie wären sie zu lesen?

Wird die Perspektive stark gemacht, die in den Figurenzeichnungen zum Bild geronnene Performanzen sieht, wären die Bilder nicht in ihrer konkreten Bestimmtheit als visuell fixierte Anweisung zu lesen, was ja gerade den darunter liegenden performativen Akt verdeckte. Die Übersetzungsarbeit könnte vielmehr darin bestehen, jene vorgängige bildgenerierende Bewegung erneut zu realisieren. Die Bilder wären somit, ebenso wie die musikalische Notation, interpretations- bzw. verkörperungsbedürftig. Verstehen wir sie als Zeichen, in denen sich historische Möglichkeiten der Verkörperung manifestiert haben,⁶² könnte eine Herausforderung für eine heutige Produktion des *Lorenzaccio* in Hinblick auf die Dimension der Geschlechterbilder gerade darin bestehen, die historischen Gender-Signaturen der Partitur herauszulesen und sie mit Blick auf gegenwärtige Kontexte,

städter Szene einbrach, Bussottis Auftreten in mancher Hinsicht von ähnlich erschütternder Wirkung war, indem er »certain underlying connections between music, avant-gardism and homosexuality« ans Tageslicht zu bringen schien. David Osmond-Smith / Paul Attinello: »Gay Darmstadt. Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music«, in: *Contemporary Music Review* 26 (2007), S. 105–114, hier S. 110.

60 Bussotti: *Lorenzaccio*, n.b. (»Nota bene«), ohne Paginierung. Jürgen Maehder und David Osmond-Smith weisen dagegen die Zeichnungen als verbindlich aus. Siehe Maehder: Art. »Lorenzaccio«, S. 482, und David Osmond-Smith: Art. »Bussotti, Sylvano«, in: *The New Grove*, S. 678–682, hier S. 679.

61 Durch die Integration der materialen Objekte (Kostüme, Requisiten) und performativen Aspekte einer Opernaufführung in die Partitur wird deren sinnkonstituierende Bedeutung für das Werk unterstrichen.

62 Vgl. Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution«, S. 303–305.

Horizonte und Verkörperungsmöglichkeiten zu aktualisieren – im Rahmen der von Bussotti im *Lorenzaccio* gesetzten Bildsprache.⁶³

63 Aus der Perspektive eines solchen aktualisierenden Ansatzes könnte auch ein neuer Blick auf Interpretationsmöglichkeiten der musiktheatralen Werke Bussottis entstehen. Dies auch in Hinblick auf die häufig konstatierte Problematik, Stücke wie den *Lorenzaccio* ohne die Interpret_innen, für die Bussotti die Rollen schrieb (darunter auch der Komponist selbst), zu realisieren. Vgl. z.B. Alessandra Luciola: *Sylvano Bussotti*, Mailand 1988, S. 59.