

FUSSBALLGOTT

Die turbulente Karriere und das wilde Leben des Diego Maradona skizziert Juan Villoro



WER IST AL-SARKAWI?

Der mythische Terrorist und die Politik der Angst
Eine Ermittlung von Loretta Napoleoni

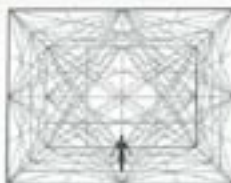


ATOMARE SCHATTEN

Die absolute Waffe als Kriegs- und Handelsware – Berichte von Stanley Goldberg, Eduardo Subirats, William Langewiesche

PIXEL UND MASCHINE

Neue Technologien für den Film und das Theater der Zukunft?
Johanna Dombois und Peter Greenaway



DIE TOTEN UND DER TOD

Über die Endlichkeit der Existenz in Ägypten, in Griechenland und in unserer Moderne
Jan Assmann, Klaus Heinrich, Jochen Rack



AVANTGARDE- SCHICKSALE

Über Malewitsch und Brecht, Braque und Picasso
Von Philippe Videllier, Julian Barnes und Antonio Tabucchi

ZEN-UND MOTORRAD

Sven Lindqvist sucht in Amerika die Spuren des legendären Robert A.A. Pirsig



ELIOT WEINBERGER
WAS ICH HÖRTE
VOM IRAK



LI INHALT

AUTOREN, KÜNSTLER, PHOTOGRAPHEN — 5

JUAN VILLORO — 6

Der Linksfüßer



AVANTGARDISTEN

PHILIPPE VIDELIER — 9

Rote Kavallerie

JULIAN BARNES — 18

Braque und Picasso. Zwillinge und Antipoden

LAWRENCE WESCHLER — 22

Das letzte Märchen. Über das Schicksal meines Großvaters, des Komponisten Ernst Toch

ANTONIO TABUCCHI — 30

Tote bei Tisch

POLITIK DER ANGST

ELIOT WEINBERGER — 35

Was ich hörte vom Irak im Jahr 2005

LORETTA NAPOLEONI — 45

Al-Sarkawi, der Fremde

NADIA ANJUMAN, MAJID NAFICY — 49

Erinnerungen, Hellblau. Gedichte

ATOMARE SCHATTEN

WILLIAM LANGEWIESCHE — 50

Nukleargeschäfte. Das Atomwaffenmonopol, Pakistan und der Welthandel mit der Bombe

EDUARDO SUBIRATS — 60

Der atomare Leviathan. Autoritarismus als Demokratie, Intoleranz zur Freiheit erhoben

STANLEY GOLDBERG — 64

Das Manhattan-Projekt. Bedingungen, Motive und Dynamiken beim Bau der ersten Atombombe

NACHFORSCHUNGEN

SVEN LINDQVIST — 70

Vater, Sohn, heiliges Rad. Auf den Spuren Robert M. Pirsigns



KUNST UND TECHNIK

PETER GREENAWAY — 78

Zukunftskino

JOHANNA DOMBOIS — 86

Scheinschwangerschaften. Neue Technologien im klassischen Musiktheater – Nahaufnahmen

DIE TOTEN UND DER TOD

JOCHEN RACK — 92

Großvaters Tod

JAN ASSMANN / JOCHEN RACK — 95

Totenrituale. Einübungen in das Hinausdenken über die eigene Lebenszeit

KLAUS HEINRICH / JOCHEN RACK — 100

Wir und der Tod. Ursprungskult oder Bündnisdenken – über die Mitbestimmung der Toten

BRIEFE & KOMMENTARE

AMARTYA SEN — 104

Welcher Multikulturalismus?

YUDIT KISS — 107

Shylock und die Integration

PICO IYER — 108

Bangkok, drei Uhr morgens

WILLIAM DALRYMPLE — 110

Fatehpur Sikri – Ort der Synthese

KORRESPONDENZEN

ABDOURAHMAN A. WABERI — 112

Postkoloniale Verantwortung

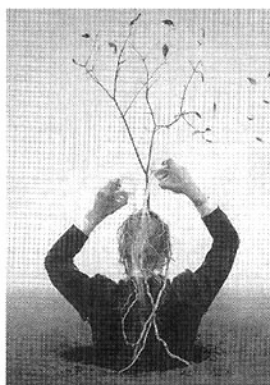
IVAYLO DITCHEV — 113

Globale Statistenströme

MICHAEL RYKLIN — 114

Julianischer Kalender

IMPRESSUM — 110



PHOTOGRAPHIE

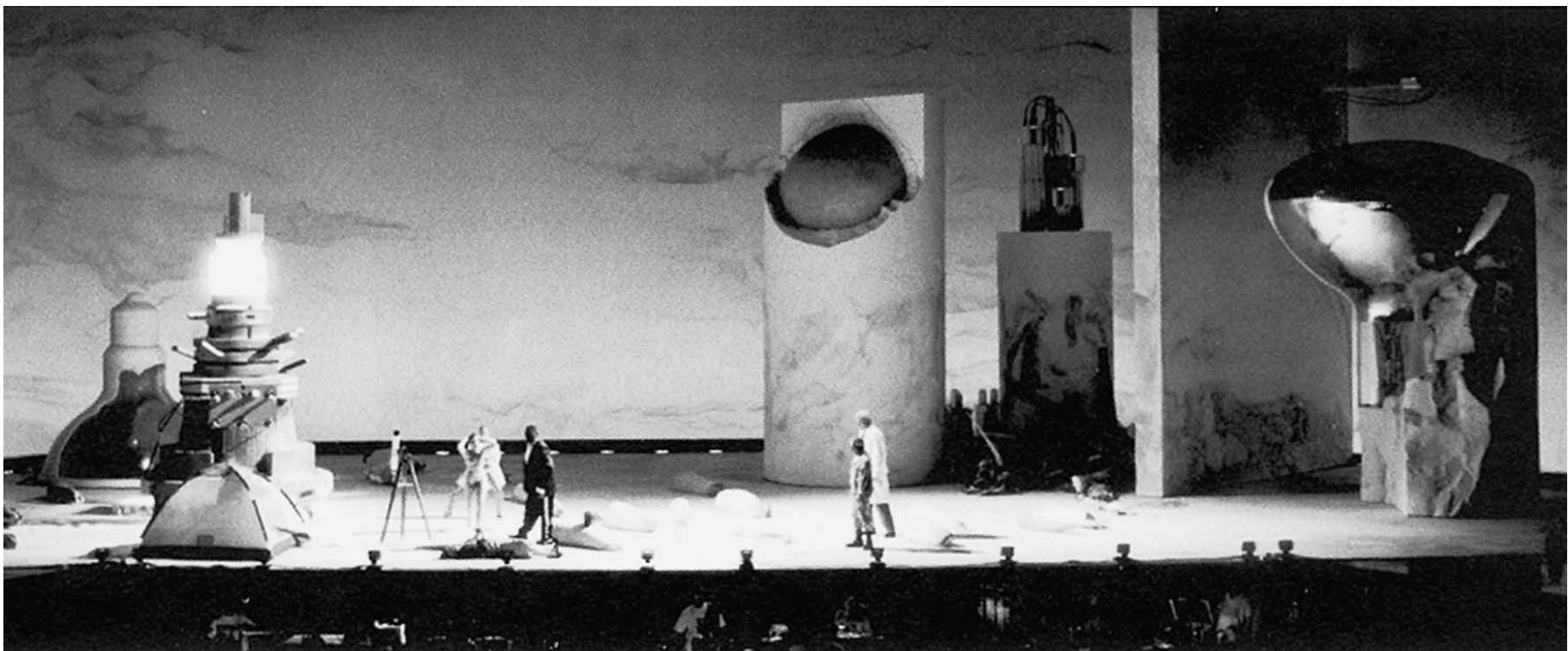
MICHAEL ACKERMAN
SHAKIL ADIL

KUNST

ROBERT & SHANA
PARKEHARRISON

LETTRE INTERNATIONAL 73
ERSCHEINT ENDE JUNI 2006

WWW.LETTRE.DE / LETTRE@LETTRE.DE
WWW.LETTRE-ULYSSES-AWARD.ORG



„LE GRAND MACABRE“, EINE OPER VON GYÖRGY LIGETI IN DER INSZENIERUNG VON PETER SELLARS, BÜHNENBILD GEORGE TSYPIN, SALZBURG 1997

SCHEINSCHWANGERSCHAFTEN

NEUE TECHNOLOGIEN IM KLASSISCHEN MUSIKTHEATER – NAHAUFNAHMEN

„Don't get technical with me!“
C-3 PO zu R 2-D 2 in *Star Wars*, Episode IV

„Es gibt viele Leute, die konstatieren, daß das Erlebnis
im Theater schwächer wird. Aber es gibt nicht so
viele, die eine Wiedergabe der heutigen Welt
als zunehmend schwierig erkennen.“

Bertolt Brecht, *Darmstädter Gespräche*

STAATSTHEATER Kassel, Frühling 1999, ein Abend im Opernhaus, auf dem Programm steht Wagners *Siegfried* in der Inszenierung von Michael Leinert, erster Aufzug, die erste Szene ist schon vorüber – soeben beginnt die Wissenswette: Ein Fremder tritt in die Stube ein, der Mann scheint wegemüde, ist aber fordernd zugleich, ein Wanderer, doch nicht ohne Ziel, und Mime, der Hausherr, den es zur Gastlichkeit nicht eben drängt, fühlt sich genötigt, Fragen zu stellen, die er lieber gar nicht erwidert wissen will. Irritation entsteht. Die erste Frage, die zweite Frage, der Wanderer kennt die Antworten. Die Situation wird brenzlich. Dann die dritte Frage. Es ist die nach der Identität des Fremden, da richtet sich Wotan plötzlich auf, seine Erregung ist nicht gespielt, und doch ist sie schon längst zur Theatralität verurteilt, und mit seinem Speer gerät er seltsamerweise in ein paar freiliegende Stromkabel, die von der Bühnendecke herabhängen, und mit einem Mal: ein unerhört grelles Licht! – Kurzschluß – alle Leitungen tot – binnen dem Bruchteil einer Sekunde liegt das Haus im Dunkeln, durchs Publikum geht eine Schockwelle. Was ist passiert?

Nun, etwas Berückendes: Das Fiasko war – geplant. Dem „Donner“, den Wagners Regieanweisungen vorsehen, antwortete ein Blitz, der mehr als real war. Denn „*ewig gehorchen sie alle / des Speeres starkem Herrn*“, heißen Wotans Verse für die betreffende Stelle, und die Art und Weise, wie all dies inszeniert wurde, ist ein tadelloses Beispiel für die Deckungsgleichheit von Theater und Technik, von szenischer Idee und Durchführung, Stil- und Hilfsmitteln, soweit man das eine überhaupt vom anderen unterscheiden kann. Wotan, der Lichtalbe, der Schöpfergott und *Homo technicus*, löst ausgerechnet

mit dem Gerät, das ihn repräsentiert, eine Finsternis aus, die erhellt, was ihn bedingt. Verlust der Macht durch einen technischen Drop-out. Wobei ein Kurzschluß natürlich eine Fehlreaktion ist, die nicht durch ein Zuwenig, sondern durch ein Zuviel des Guten entsteht – Zeichen für einen Energieberg aus Strom, der an einer für diesen zu engen Stelle vorbeifließt. Will sagen: Der Automatismus der Glühbirnen entbirgt hier, was in *Siegfried* I, 2 gar nicht mehr zu verbergen ist, daß nämlich Wotan, indem er einen „Anschluß“ herstellt, beweist, daß er diesen längst verpaßt hat.

„Theater und Technik“ also. Das ist eine Debatte, die man scheinbar kennt. Auf den ersten Blick zeigen sich zwei Dinge, die historisch so ineinander verwachsen sind, daß sie sich ohne einander gar nicht denken lassen. Es soll Leute geben, die behaupten, daß es ohne die Technik gar kein Theater gäbe – verbürgt ist zumindest, daß einiges von jenem Equipment, das heute unseren Alltag regulieren hilft, einmal für die Bedürfnisse eines Theaters entwickelt wurde. Das fängt an bei der Lichttechnik und hört auf bei der Vergnügungselektronik. An einem Requisiteur ist noch nie ein Erfinder verlorengegangen.

Schaut man jedoch genauer hin und läßt Ausnahmen beiseite, vor allem jene, die als „experimentell“ etikettiert werden, obwohl sie es sich nur nicht nehmen lassen, auf die allgemeine technologische Unrast oder den kaleidoskopartig zersplitterten Normalfall zu reagieren – schaut man genauer hin, so werden für viele Werke des klassischen Repertoires technische und theatrale Realitäten noch immer getrennt voneinander verhandelt. Für die großen Umbaupausen fällt der Vorhang. Und für die Sprengkraft kleinerer Gesten trifft selbst das Regietheater allzugern lokale Sicherheitsvorkehrungen. (Vorsicht, Einsturzgefahr!) Zur gleichen Zeit werden all diejenigen, die daran erinnern, daß Theater „gemacht“ wird und sich nicht von selbst macht, unter Ideologieverdacht gestellt. Da taugt entweder die Brecht-Ecke als Abstellkammer, obschon das methodisch rasch ungenau wirkt. Oder es wird der Fortschrittsglaube als Argument re-aktiviert: Der Technophile wird zum Anhänger einer Sippe herab-

gesetzt, die der Zukunft blind, taub, stumm und natürlich kollektiv entgegenstolpert, abtrünnig den Gefühlen, empfänglich für alle technischen Fismatanten und unkultiviert gegenüber der Problematik technischer Gewalt. Vergessen ist, daß auch für einen technikfreien Raum zu agitieren sektiererisch werden kann – es ist nur eine andere Form der Mystifikation, Fetischbildung, Ahnungs- und Willenlosigkeit.

Doch im Sinne der Oper wird gefragt nach dem „leibhaftigen Menschen“. Wo bleibt der Mensch, wenn selbst die Bühne ein Netz aus technischen Beziehungen sein soll? „Echtheit“, „Authentizität“, „Wahrhaftigkeit“: Seien das nicht Maximen, denen gerade die Oper noch eine Heimat geben kann – „Tempel der Weisheit“, „Tempel der Vernunft“, „Tempel der Natur“, steht das *nicht* etwa in der *Zauberflöte*? Theater als Wertespeicher? Gegenfrage: War die Callas, nur weil sie sich zunächst der Schallplatte verweigerte, „echter“ als Glenn Gould, dessen Verhältnis zum Studio man erotisch nennen müßte? Oder wie ist es mit der Videoaufzeichnung eines Opernabends, kann das nicht ein ultimatives Erlebnis sein, *obwohl* man selbst die „Assoluta“ Sutherland oder „La Nilsson“ auf der letzten *Lammermoor*- oder *Elektra*-DVD nicht eben als „leibhaftig“ im Sinne von „blutwarm“ bezeichnen dürfte? Das Technische und das Sinnliche changieren und irisieren doch, die Farben sind hier höchstens so klar auseinanderzuhalten wie die Kolorite in einer Perlmuttermuschel. Und niemand würde bestreiten wollen, daß der farbliche Reiz einer solchen Muschel gerade in ihrer Uneindeutigkeit liegt.

Gewiß, auf unseren Bühnen mag das Milieu in den letzten Jahren *prinzipiell* viel technischer, viel akuter geworden sein. Daß der Mensch ein technisches Lebewesen ist und sich von der Technik nicht mehr unabhängig machen kann, hat sich in die Anwendung von Mikrofonen, Monitoren und Mastertrackings übersetzt. Weniger larmoyant in einem wenig larmoyanten Zeitalter häuten und erneuern wir uns mit den Updates unserer Microsoft-Office-Pakete und finden eben darin einen Rhythmus. Das Altjüngferliche, Zopfige, Zufriedene, Naive, Unkomplizierte, das gibt es einfach nicht

mehr, auf den großen Bühnen nicht und schon gar nicht auf den kleinen. Frage ist nur, ob dieses technische Milieu auch technisch *ist* oder ob es nicht nur technisch aussieht in dem Sinne, daß eher Instrumente eingesetzt statt Prozesse sichtbar gemacht werden. Frage, ob wir wirklich so weit sind, wie wir sein müßten, um uns selbst auf dem laufenden zu halten. Denn trotz unzähliger Versuche, das Theater als Einheit von Ideologie und Maschinerie zu aktualisieren, trotz Bauhaus und Piscator, trotz der Gegenwartsbezüge des Regietheaters, trotz Wilson und Lepage und trotz der heutigen Präsenz digitaler Medien auf den Bühnen scheint man hier im Gros doch immer wieder einem Reformstau ausgesetzt, der sich notorisch mit nach vorne schiebt.

Stellvertretend für den großen Zusammenhang zeigt zum Beispiel das Los des Bühnentechnikers, daß der Stand der „gebildeten Handwerker“ auch heute noch *in praxi* kaum etwas, nicht einmal die Kernarbeitszeiten, gemein hat mit dem Stand von Regisseuren, dem von Musikern oder dem von Sängern, obschon für die Gruppe der letzten drei sogar aus ästhetischer Sicht ähnliche Prädikate zutreffend sein könnten. Aber selbst Erwin Piscator, derselbe Piscator, der der angewandten Technik „*dramaturgische Funktion*“ zugesprochen und diese wiederum mit einer „*Annäherung an die Wahrheit*“ im Platonischen Sinne verglichen hat, wurde noch Ende der fünfziger Jahre ein „*Theateringenieur*“ genannt,¹ und das war beileibe nicht kameradschaftlich gemeint. Offenbar fürchtet das Kollektiv immer noch und immer wieder neu um seine theatralen Illusionen, die zwar mit Hilfe technischer Mittel aufgerufen, aber durch eben diese auch gleich wieder in Frage gestellt zu werden drohen.

REALITÄT OHNE REALISIERUNG

Vor allem in der Oper scheint man der höheren Wahrheit entsagen zu wollen. Als seien deren historisch verwurzelte Illusionen artengeschützt, wird das Überangebot an Bühnentechnik hier szenisch kaschiert oder in der Requisite entschärft, oft sogar im Wortsinn. Wichtiger als die funktionale Bedeutung scheint doch die optische Wirkung der Geräte. Der Schauwert. In einem Klavierkonzert wäre es undenkbar, Musik zu hören, ohne nicht auch sehen zu können, wie sie erzeugt wird. Setzt sich jedoch Flämisch im Strauss'schen *Capriccio* an das Clavessin – wir nehmen das Instrument hier an als einen Archetyp mechanischen Instrumentariums –, so kommt die Gestik zumeist von der Bühne und die Akustik aus dem Orchestergraben. Die szenische Realität wird von ihrer Realisierung abgespalten. Nicht das Klavierspiel zeigt sich jetzt, sondern der Anschein dessen, was mit einem Klavier erspielt werden *könnte*. Das Gerät selbst bleibt dabei ein kernloses und, wie man meinen könnte, schein-schwangeres Klavier. Darum muß man Frieder Reininghaus recht geben und widersprechen zugleich, wenn er sagt, daß die „*unbeschränkten Möglichkeiten der technischen Reproduktion*“ für die Oper zur „*Selbstverständlichkeit*“ geworden sind.² Wie gesagt, an technischem Rüstzeug mangelt es keinem Opernhaus. Nur wird der Apparat eben dramaturgisch nie durchgängig relevant; die Veränderungen, die durch die Technik hervorgerufen und mit denen wir täglich konfrontiert werden, sind ästhetisch in keiner Weise erfaßt. Welcher Produktionsdramaturg kennt sich schon aus mit dem frühen Standardwerk der Bühnentechnik von Kranich, wer könnte mit dem Bühnenmeister über das *ABC der Bühnentechnik* von Walther Unruh fachsimpeln? Wer redet so mit den Programmierern, wie man gerechterweise mit ihnen reden müßte, damit umgekehrt auch sie einmal wissen, was wir meinen? Es ist doch seltsam, daß wir heute nicht einmal imstande sind, eine Barockoper mit der technischen Raffinesse umzusetzen, die ihr einst zugedacht und die ihr mitunter sogar einkomponiert war.

Sei es aus Skepsis oder aus berufsmäßiger Gewohnheit oder auch bedingt durch jene Mattigkeit, die sich von der Gewohnheit ableitet und die mit dem historischen Deutzwang etwas zu tun haben mag, der auf dem ganzen Genre lastet: Die Kluft zwischen der ehrgeizigen Weiterentwicklung neuer Apparaturen und jener Konvention, die die Bühnentechnik statt als Stilmittel zu propagieren lieber als Hilfsmittel konsultiert, scheint (wieder) größer und nicht kleiner zu werden. Natürlich haben sich phantastisch und ausreichend illusionäre neue Berufszweige herangebildet; auch System-Administratoren, Video-Jockeys und Modellierer können heute in der Oper ihrer Tätigkeit nachgehen, Informatiker sitzen nicht nur im Betriebsbüro. Aber dahinter verbirgt sich noch kein Paradigmenwechsel. Es ist *nicht* selbstverständlich, daß ein Regisseur über die neuesten Grafikkarten informiert ist oder vom Nutzen des Sägens mit Eselsmilch weiß, obwohl beides auf seine Art genauso notwendig ist für die Sämigkeit einer Handlung wie ein anständiges Legato. Selbst die traditionelle Kritik kennt manchmal nicht den Unterschied zwischen einem Roboter und einem Avatar; Cyberart ist schon öfter als Videokunst besprochen, das Wörtchen „Echtzeit“ als Subkontext der drei aristotelischen Einheiten mißverstanden worden. Die Arbeiten eines Robert Lepage oder die eines Robert Wilson sind zwar längst akkreditiert, dies aber auch eher durch die Auslobung eines Kultes, der über die Beschreibung der Mittel längst hinaus ist.

Grundsätzlich verpönt ist es anzuerkennen, daß zum Beispiel die Stiefschwester der Oper, das Musical, viel besser mit den Forderungen unserer Gegenwart umzugehen weiß. Im Musical sind die technischen Innovationen inzwischen zum zentralen Bestandteil der Inszenierungen geworden. Jede neue Produktion ist eine Leistungsschau des neuesten Zubehörs, in sich eine Machbarkeitsstudie, und warum auch nicht? Der Mensch erscheint, wie er auch sonst erscheint: als ein Wesen, das sich freiwillig von Kabeln abhängig gemacht hat, nicht mehr Inhaber, sondern Träger eines externalisierten Körperbewußtseins, Zentrum eines beweglichen Netzes aus Signalen, das von herein- wie von hinausgehenden Informationen reguliert wird. Was Oskar Schlemmer 1924 als planimetrische und stereometrische Raumlineatur entworfen hat, ließe sich heute in den medialen Beziehungsgeflechten wiederfinden. Sicher, all diese Potentiale werden im Musicaltheater gern dazu benutzt, um aus den Emotionen den pathetischen Teil herauszukitzeln – eine ungemütliche Vorstellung. Aber doch weiß man hier technische Kniffe und Kombinationen in einer Weise in Szene zu setzen, die verblüffen. Event und Experiment liegen nicht so weit auseinander, wie sich das manch einer wünscht. Die Technik stülpt sich vor die Handlung und problematisiert für jeden einzelnen Tänzer und Sänger immer wieder neu, daß sich nur derjenige freispielen kann, der die eigenen Abhängigkeiten anerkennt. Durch den Gebrauch von Microports, Tracking-Systemen, Livecams oder Stimmanipulatoren entstehen Verfremdungsmechanismen, die über den Effekt hinaus unverbrauchte Formen der Rückversicherung thematisieren. Und daraus wieder entstehen neue Angebote an unsere Identitätsbildung. Ein Verfahren, das man eher im „seriösen“ Fach hätte suchen wollen. „Illusionär“ aber kann eben auch der technische Hype sein. Und das hat nichts, rein gar nichts mit futuristischen Idealen zu tun. „*Computer sind doof*“, hieß einmal ein Song der Berliner Popband *Spliff*, und das ist nicht nur (steuerungstechnisch) wahr, es gilt für alle Geräte. „Spiritualität“, „Gemüt“, „Intuition“, „Instinkt“, all das sollte man nicht zu deren Sache machen. Daß ein „*aufheulendes Auto schöner als die Nike von Samothrake*“ sei, so wie Marinetti dies formuliert hat, wäre nur Ausdruck einer libidinösen Maschinenästhetik, die nicht dem Menschen technisches Vermögen, sondern umgekehrt der Technik biomorphes Verhalten zuspräche. Nein, die Maschine kann nicht romanti-

siert werden. Aber wir werden sie auch nicht wieder los. „*Man entgeht nicht der Technik, indem man die Physik verlernt*“, sagte Max Bense.³ Eher müßten wir begreifen, wie mit den Freiräumen umzugehen ist, die wir uns durch die Maschinen selbst erzeugt haben. Die Realitäten blicken uns an, wir sollten zurückblicken. Suspekt sind nämlich nicht zuerst die Angebote, sondern nur, daß wir sie nicht vernünftig nutzen. Suspekt ist, daß die eruptive Umgestaltung unserer Lebensumstände durch Technifizierung bislang ohne Konsequenzen geblieben ist für deren Darstellung auf unseren Opernbühnen. Im klassischen Repertoire zumindest ist von Eruptionen nichts zu spüren, höchstens etwas von Eruptionen.

Obwohl Technik uns und unseren Alltag umzingelt, obwohl sie eine Art hydraulischen Druck erzeugt, der uns in den Fortschritt geradezu hineindrängt, und obwohl kaum noch jemand behaupten könnte, daß sein Leben ohne den Einsatz neuer Technologien koordinierbar sei, ja obwohl es genügend Sturmzeichen gibt zu vermuten, daß eine Revolution durch unsere Wohnzimmer hindurchgeht, deren Ertrag wir nicht anders verkraften können denn durch sublimierte Ängste – obwohl es also fast ein evolutionärer Fehler im System sein mag, daß wir der ungehemmten Entwicklung unserer Technologien ratlos gegenüberstehen und daß wir die einfachsten maschinellen Vorgänge immer weniger begreifen; obwohl wir, kurz gesagt, an den Fortschritt, den wir entfacht haben, kaum mehr heranreichen und obwohl unsere Mittel in einer Weise hypertroph geworden sind, von der Brecht und Piscator zusammengenommen keinen Schimmer hatten – die Figuren auf unseren Opernbühnen scheinen wenig Verlangen danach zu haben, daß um sie herum modernisiert wird, was längst modern ist. Hat die Postmoderne die Anachronismen salonfähig gemacht, so verhindern diese jetzt offenbar, daß unsere Gegenwart aktuell bleibt – eine gro-

ANZEIGE

DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE

25. Mai – 11. Juni 2006



Thema
Glauben
Verständnis
Toleranz
Kritik

www.musikfestspiele.com
Intendant: Prof. Hartmut Haenchen

Aus dem Programm:

Franz Seydelmann »La Morte d'Abel«
Regie: Henriette Sehmsdorf, Musikalische Leitung: Ekkehard Klemm
29.3. | 2.6. Deutsches Hygiene-Museum Dresden

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 2 c-Moll »Auferstehungsinfonie«
Japan Philharmonic Orchestra, Hartmut Haenchen
25.5. Kreuzkirche (Eröffnungskonzert zum Mitsingen)

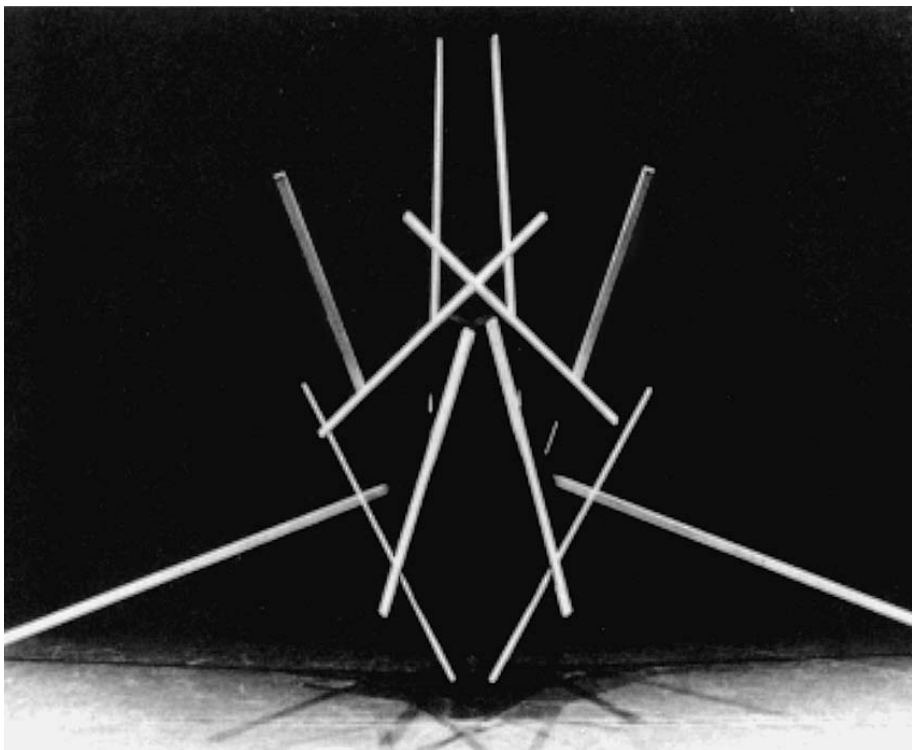
»Händel in Rom« Emma Kirkby (Sopran) und London Baroque
27.5. Semperoper

Wolfgang Amadeus Mozart »La Betulia liberata«
Concentus Musicus Wien | Arnold Schoenberg Chor, Nikolaus Harnoncourt
30.5. Kreuzkirche

Accademia Nazionale di Santa Cecilia Antonio Pappano,
Sakralwerke von Mozart, Schönberg und Rossini
4.6. Semperoper

**Carle-Blanche-Künstler: Frank Peter Zimmermann (Violine)
und Kreuzkantor Roderich Kreile**

bestellung@musikfestspiele.com
Tickets +49 (0) 351-48 66 666



OSKAR SCHLEMMER STÄBETANZ, REIFENTANZ AUS DEM TRIADISCHEN BALLETT (UM 1925), REKONSTRUKTION VON GERHARD BOHNER 1977

teske Situation. „Wir waren kompliziert genug, die Maschine zu bauen“, sagte Karl Kraus, aber „wir sind zu primitiv, uns von ihr bedienen zu lassen.“⁴ Es ist, als wäre der Stand unserer Technik plötzlich unvereinbar mit den Gewohnheiten unseres Vergnügens. Ein Staudamm im *Rheingold* rief 1976 in Bayreuth Proteste von Besuchern hervor, die später zugaben, noch nie zuvor gegen irgend etwas protestiert zu haben. Und das, obwohl es ergreifend und sinnstiftend gewesen sei, „im Kontext einer Stautufe an die Musik Wagners zu denken“, wie Klaus Zehelein meinte. Richard Klein ergänzte: „In dieser Stautufe kann man eine ... Darstellung des 'Urzustandes' sehen. Nur muß man dann wissen: Die Rede vom 'Urzustand' ist eine genuin moderne Phantasie ... Allein schon deswegen hatte es bei Chéreau seinen guten Sinn, daß gleich die erste Szene ihr unverwechselbares Profil von einer technischen Apparatur empfangen hat.“⁵ Doch schon jede Andeutung einer technischen Situation, selbst ein Fernseher auf der Opernbühne, wird vom breiten Publikum noch immer mit Heimatverlust assoziiert (was nur dann verständlich wäre, wenn auch der Apparat, der wirklich zu Hause steht, damit in Verbindung gebracht würde). Die Simulationen gar, die durch den Einsatz der neuen Medien verdeckt reüssieren, werden mit Täuschungsmanövern verwechselt. Aus Sehnsucht nach der Sehnsucht wird statt dessen der Ruf nach „Werktreue“, nach „Parfümduft und Lüsterglanz“ laut⁶ – eine Art wildes Denken ohne fundierte Naivität. (Allerdings müßte man sich als erstes mit dem Gerassel der Maschinen abfinden, wollte man eine Barockoper wirklich „werkgetreu“ auf der Bühne sehen ... Und auch die *Zauberflöte* bleibt, soweit man Dieter David Scholz folgen möchte, eine „Maschinenkomödie“⁷ – ohnehin ist deren „Glückchenspiel“ aus Sicht der Instrumentenkunde ein „Stahlspiel“ und wird im Textbuch als „Maschine“ expliziert!)

VORWÄRTS IN DIE VERGANGENHEIT

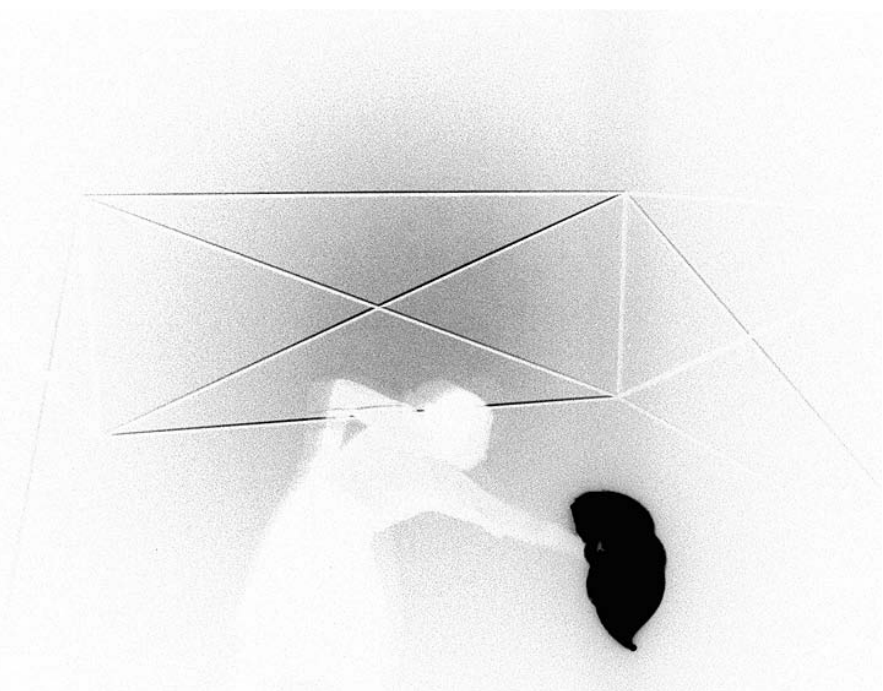
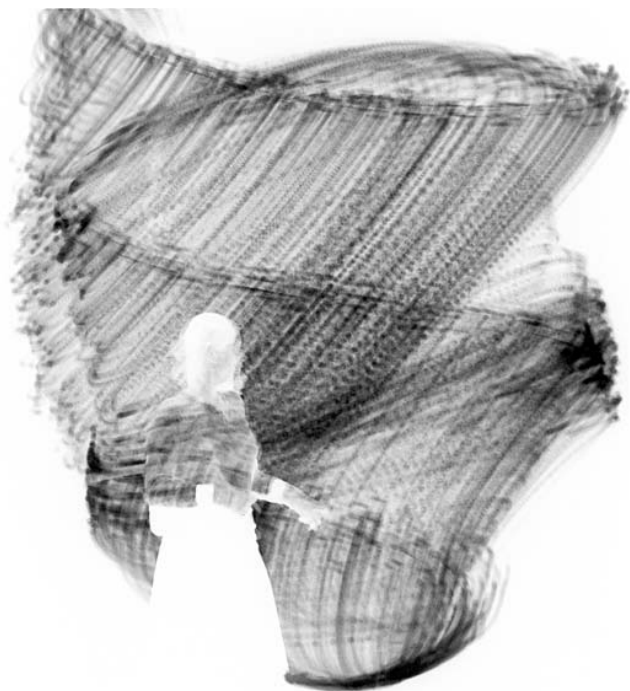
Die Sache spitzt sich zu. Die Technik scheint, besonders in der Oper, jenem „angestammten Bereich des Wunderbaren“ (Dahlhaus), in dem wir an das freie Glückchenspiel Papagenos, Klingsors fliegenden Speer und Siegfrieds Schmiedekünste glauben wollen und unbeweglich erst dann werden, sobald man uns durch das zu unterhalten sucht, was unsere Welt wirklich im Innersten zusammenhält – die Technik, sie scheint geradewegs in unkreativem Widerspruch zu stehen zum klassischen Musiktheater. Was wir anderswo längst losgelassen haben, in der

Oper wollen wir es festhalten. Denn je privilegierter die Institution aus Sicht der technischen Standards wird und je technomorpher sie in Wahrheit ist, als desto wunderbarer sind wir entschlossen sie zu rezipieren.

Reichlich skurrile Formen nimmt das an in der Konzeption von Internet-Opern. „Cold Genius“ zum Beispiel, der Protagonist der *Virtopera* von Eberhard Schoener (2000/01), war eine per Datennetz gesteuerte, utopistische „Persönlichkeit, die ausschließlich aus den Informationen des Internets besteht“, und gleichzeitig wurde sie doch durch ein Werther-Kostüm historisiert. „Sehnsüchtig“ forsche Cold Genius „nach den Geheimnissen des Lebens“, hieß es, „ich will Gefühle und das, was man allgemein eine Seele nennt, verstehen.“⁸ Die Musik kam über Folklore ebenfalls nicht hinaus. Ganz ähnlich *Honorio In Ciberspazio* von George Oldziej (1999), „a romantic, collaborative opera [with] clone voices [and] multi-limbed humanoids [which] depicts humans looking for love in cyberspace. Their words generate clones which mirror their desires.“⁹ Technisch sind all das durchaus keine Petitesse, progressiv aber kann man sie dennoch nicht nennen, weil ihre Artikulation weit hinter den Abstraktionsmöglichkeiten des Musiktheaters zurückbleibt. Eher sind es schmerzhaft-hilflose Versuche, der Wirklichkeit näher zu kommen, indem man ihr entflieht.

Reeller schien es da zu sein, daß sich gerade auch die Musiktheaterbranche nicht vor dem Bauboom der achtziger und frühen neunziger Jahre verschloß. In Amsterdam etwa oder in Paris entstanden riesige, moderne Opernhäuser, neu errichtet und eigens konzipiert für die Bedürfnisse der Gegenwart, und Reininghaus hat treffend bemerkt, daß dafür sogar historische Häuserquartiere niedergelegt wurden. Doch seit Ende der neunziger Jahre steht der Sinn wieder nach Restauration. Haben alle großen Häuser, die in den Jahren vor und nach unserer Jahrhundertwende renoviert wurden – London, Barcelona, Venedig, Mailand; und für das Moskauer *Bolschoi* und das Sankt Petersburger *Marinski* wird die Zukunft Ähnliches bringen –, haben sie auch ihre Technik modernisiert, ihre Fassaden haben sie musealisiert. Wahrscheinlich wäre der sichtbare Einsatz moderner Technologien einer Entzauberung gleichgekommen – ein Sakrileg – Expropriation! Wobei sich der durch High-Tech stabilisierte Kitsch eigentlich um vieles ungemütlicher anfühlen müßte. Aber dafür hat ja nun dieses Jahr das „Totaltheater“ im Berliner *Palast der Republik* zu weichen (an dessen Stelle ein altes Stadtschloß rücken soll).¹⁰

Auf der Bühne ähnelt die Technik folglich um so mehr einer Walküre in Verkleidung einer scheuen Jungfrau. Sie mag sich nicht gern zeigen, soll sich auch nicht zeigen, und zeigt sie sich doch, so zeigt sie bloß Dekoration. Für Ligetis *Le Grand Macabre* in Salzburg schafften Peter Sellars und George Tsypin 1997 eine Landschaft aus überlebensgroßem, verschrottetem Elektrozubehör auf die Bühne. Der Anblick war hinreißend – hinreißend gefährlich und hinreißend bizarr; die Idee, daß sich die Bedeutungsperspektive zwischen Mensch und Maschine inzwischen vertauscht habe, auch. Nur blieb das hochtechnifizierte Breughel-Land ganz und gar – untechnisch! Und zwar, weil es ja um die *Aushebelung* funktionaler Prozesse zu gehen hatte. Damit aber unterband man jede Bezugnahme zwischen Mensch und (technischer) Umwelt. Man präsentierte die Zerstörung, ohne zuvor der Erschaffung Gelegenheit zu geben, kritisiert zu werden. Das Sprichwort dazu wäre: Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Dahinter verbirgt sich die Tendenz, daß das konzeptuelle Regietheater zwar vorgibt, modernste Technik zu zeigen – soll heißen, man setzt sich mit ihr auseinander –, doch in Wahrheit deutet man sie nur an. Man legitimiert sich mit Steckdosen, ohne uns den Strom dazuzuliefern. Um Max Bense nochmals zu paraphrasieren: Anstatt uns mit Erscheinungen zu konfrontieren, die „Technik sind“, werden wir bloß konfrontiert mit Erscheinungen, die „Technik haben.“¹¹ All die Panzer, Autos, Helikopter, Fahrstühle, Fließbänder, Bügeleisen, Waschmaschinen, Handys und Laptops (bei Brecht waren es übrigens „Lokomotiven, Maschinenhallen, Aeroplane, Badezimmer usw.“)¹² sollen im Sinne des Regietheaters unseren Technikpark repräsentieren, dessen durchgreifende *methodische* Prinzipien aber können sie nicht mit abbilden. *A posteriori* bleiben die Provokationen konservativ, und das scheint Hand in Hand zu gehen mit der Tatsache, daß sich manch einer die Oper als Ort institutionalisierter Emotion vorstellt. Der neuralgische Punkt ist, daß es um die „Mobilisierung von 'Betroffenheit'“¹³ geht. Doch leider geht es um kaum mehr als das. Unsere Maschinen mögen wirkungsvoll aussehen auf der Bühne, angemessen kompliziert aber sind sie dort nicht. Warum? Weil die Attrappen ihre Vorbilder nicht bloß bautechnisch, sondern auch ideologisch aushöhlen, leichter machen, zweckmäßig halten. Und das gipfelt darin, daß diese Maschinen am Ende selbst „irgendwie“ entfremdet sein werden von der Welt, die sie entfremdet haben. Ein menschenleeres Schaustück wäre das, das ist schon mal sicher.



AUS „FIDELIO 21. JAHRHUNDERT“, VIRTUELLE OPER. BÜHNE FÜR MUSIKVISUALISIERUNG DES BEETHOVENHAUSES BONN, REGIE JOHANNA DOMBOIS

TECHNIK IST ENTBERGUNG, UND ENTBERGUNG IST KUNST

Wie es aussehen kann, diesem Verkümmernsprozess entgegenzuarbeiten, das zeigten Robert Lepage und sein Ausstatter Carl Fillion 2001 an der *Opéra Bastille* mit einer Umsetzung von *La Damnation de Faust*. Das Werk wurde konzeptuell nicht homogenisiert, sondern formal und inhaltlich so stark in die Tiefe gestaffelt, daß mehr als tausend Projektoren dem poetischen Grundgehalt des Ganzen nichts anhaben konnten. Die Technik fungierte nicht mehr nur als Rück- und die Story nicht mehr nur als Vorderseite der Kunst, nein, Kunst ergab sich hier durch die Anwendung von Technik. Natürlich sollte man nicht vergessen, daß das Stück selbst, daß die Geschichte des Doktor Faustus eine gute Infrastruktur liefert für solch medienübergreifende (und jetzt würde man auch sagen wollen: „schwanger“) Interpretationen.¹⁴ Aber der Prozeß der Erneuerung und Verjüngung mußte doch auch für Repertoirestücke denkbar sein, die mit diesen Phänomenen weder stofflich noch stilistisch etwas zu tun haben.

Ähnlich unerreicht für das klassische Repertoire auch jene Form von Durchdringung, die Götz Friedrich in seinem Berliner *Ring* in den Achtzigern veranschlagte; im dritten Akt des *Siegfried*, in jenem Moment, da Wotan die träumende Wala aus ihrem Schlaf hervor an die Oberfläche zwingt, hob sich der Bühnenboden so weit empor, daß der Schlund der Untermaschinerie mit seinen unverständlichen Gangsystemen, zwielichtigen Hubmechanismen und den ewig heizenden, gurgelnden, dampfenden Schläuchen als Parabel anschaulich werden konnte für das Getriebe der Welt. Freilich stand die Öffnung dabei für unerlaubte Enthüllung, für Desillusionierung. Die Unterbühne aber war plötzlich die Welt, und ihre gewaltige technische Anlage wurde zum Bestandteil der Werkausgabe. In bezug auf seinen Bayreuther Orchestergraben hatte Wagner vom „*mystischen Abgrund*“ gesprochen, an einer früheren Stelle hingegen vom „*technischen Herd*“.¹⁵ Interessant ist dabei, daß er die erste Formulierung in Anführungszeichen gesetzt hat, die zweite hingegen nicht – Wagner, der als Verdecker der Technik schlechthin gilt, relativierte also genau *das*, was dieser gemeinhin widerspricht – und Friedrichs Regiefassung könnte man nun geradezu eine Allegorie dieses Gedankens nennen. Denn Theater zeigte sich hier nicht bloß als ein Abbild der Welt. Theater wurde zu einem Sinnbild. Und die theatrale Technik „bedeutete“ plötzlich, sie „entschleierte“, was sich *per se* nicht von selbst mit-

teilt. Heidegger schrieb: „*Die Technik ist nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d. h. der Wahrheit. (...) Was hat das Wesen der Technik mit dem Entbergen zu tun? Antwort: Alles. Denn im Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen.*“¹⁶ Friedrichs deiktische Kunst bestand darin, den Schein zu wahren, indem er ihn für Momente freilegte.

Auf der Piscator-Bühne gab es so etwas auch, in der Inszenierung des *Nachtasyls* zum Beispiel, 1926. Piscator war entschlossen, die Abhängigkeit des Einzelschicksals vom historisch übergeordneten Gemeinschaftsschicksal darzustellen, und er tat dies, indem er durch eine aus der Oberbühne herabgesenkte Decke seinen Bühnenausschnitt so stark verkleinerte, daß „*die Umwelt [sich] zur Stube verengt[e]*“.¹⁷ Der Druck des (sozial) höheren Prinzips wurde demnach wörtlich verstanden, die dramaturgische Bedeutung der Szene ließ sich aus der technischen Darstellung ableiten. Ein wesentliches Gestaltungselement im Sinne der Technik ist es, jenen Formen zu Ausdruck zu verhelfen, die den theatralen Inhalten notwendig vorgelagert sind. Der Bauhaus-Schüler Xanti Schawinski hatte 1925–36 ein

Spectrodruma entworfen, dessen dritter von vier Teilen neben dem „Sehen“, dem „Hören“ und der „Illusion“ bezeichnenderweise das „Bauen“ thematisierte – das Bauen als Arbeit der Sinne. Oskar Schlemmers Funktions- und Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers basierten auf verwandten Prinzipien. Die Eiform des Kopfes, die Vasenform des Leibes, die Keulenform der Extremitäten, die Kugelform der Gelenke auf der einen Seite und auf der anderen die dynamischen Figuren des Kreises, der Schnecke, der Spirale und der Scheibe, all das half zu re-konstruieren und zu mathematisieren, was unter keinen Umständen mehr mythologisiert werden sollte. „*Nicht Jammer über Mechanisierung, sondern Freude über Mathematik!*“¹⁸ Für das Theater wurde das romantische Paradox zum ersten Male beim Wort genommen: Der Zartestfühlende muß zum Baumeister werden.

Inzwischen bekommen wir Videoclips oder sogar abendfüllende Videofilme auf den Opernbühnen zu sehen – die Tatsache, daß diese Bildagglomerationen ähnlich wie die Musik als Einheit vieler selbständiger Untereinheiten fließen können, macht sie attraktiv für die Oper. Es scheint sogar, daß es derzeit keine bessere Möglichkeit geben könnte, um mit den Mitteln des Musiktheaters *über*

ANZEIGE

Tiroler Festspiele Erl 2006

Highlights:

8., 14. + 21. Juli, 17 Uhr

RICHARD WAGNER *Tristan und Isolde*

16., 23. + 29. Juli, 17 Uhr

RICHARD WAGNER *Parsifal*

ANTON BRUCKNER

Sinfonien Nr. 1, 2 und 9

LUDWIG VAN BEETHOVEN

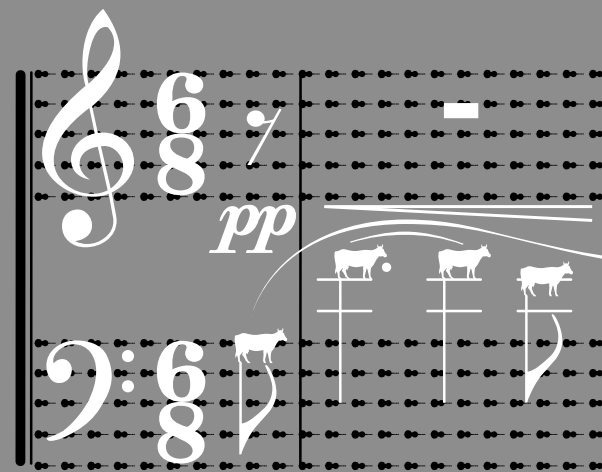
Sinfonien Nr. 1, 2, 5, 7 und 9

Klavierkonzerte Nr. 3 und 5

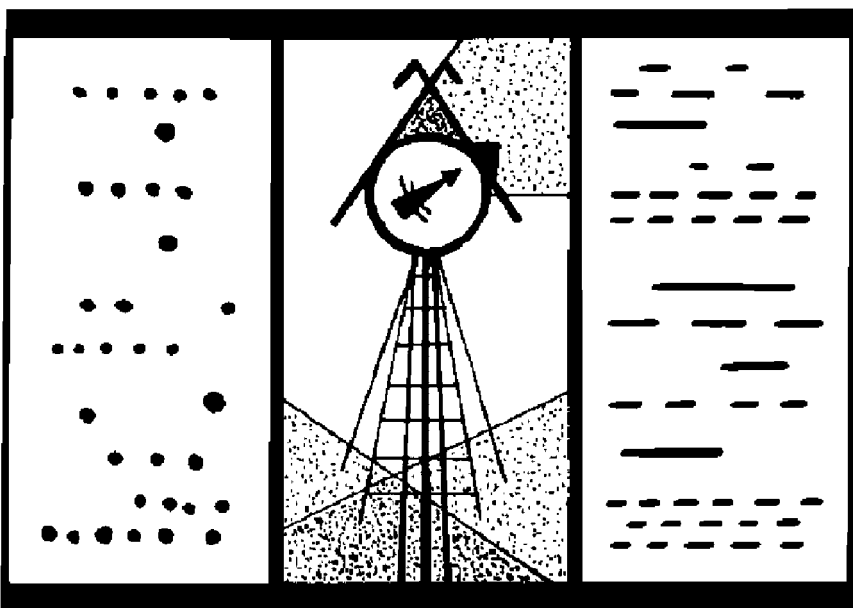
7. – 29. Juli

Gesamtleitung: Gustav Kuhn

Passionsspielhaus Erl



Information und Tickets ☎ +43 (0) 512 / 57 88 88-13
info@tiroler-festspiele.at, www.tiroler-festspiele.at



WASSILY KANDINSKY BABA JAGA. BÜHNENBILD FÜR „BILDER EINER AUSSTELLUNG“

Musiktheater nachzudenken. Denn *das* wäre das Ziel, und die Elastizität flüssiger Gestaltungssegmente *ist* wohl ein Analogon zum musikalischen Strömen. Doch leider: Genau diese Qualität, genau dieses innere Ambiente der Bilder, die Technik der Technik, jene Feinmotorik, die man nicht ständig verfolgen, sehr wohl aber verspüren kann und die man in anderen Regionen als „Seele“ und in der Sprache der Uhrmacher als „Unruhe“ bezeichnen würde, sie bekommen wir wieder nicht vermittelt. Oder nicht oft genug. Bernd Eichinger hat für seinen *Parsifal* an der Berliner Staatsoper Video-Zuspielungen gebraucht, die über die zufällige Logik eines Bildschirmschoners nicht hinausgingen. Die Bilder waren Projektionen, blieben es aber auch – „spießig“¹⁹ ist wahrscheinlich die richtige Beschreibung –; nichts griff nach außen, und nichts drang nach innen. Der Ehrgeiz ging nicht so weit, auch das technische Denken fruchtbar zu machen. Und auf der Opernbühne ist bisher der Einsatz von Video-Screening kaum über das Bebildern hinausge-
langt, und auch das erreicht uns im Grunde vierzig Jahre zu spät, gemessen an der technischen Entwicklung. „Bildgetöse“, nannte das die FAZ. Was diese über die Videoarbeiten immerhin eines Bill Viola für den *Tristan* an der Bastille-Oper berichtete, ist repräsentativ: „Die multifunktionale Beliebig-

Fluktuation von realen und digitalen Tänzern, Wesen und Gestalten den Menschen in all seinen physischen und psychischen Facetten beschrieb, ohne diesen doch in eine nacherzählbare Handlung hineinzuweisen zu müssen. Alle „Einwohner“ des technischen Raumes seien hier gleichberechtigt gewesen, so formulierte es Paul Kaiser, der zusammen mit Shelley Eshkar für die Programmierung verantwortlich gezeichnet hatte. Das Instruktive schloß das Poetische nirgends aus. Im Gegenteil. Die Digitalisate schufen eine Umgebung ohne Trennungen, ohne Schwerkraft und ohne Himmelsrichtungen, deren natürliche Fedrigkeit dem Wesen des Tanzes geradezu ein Sinnbild schuf. Ähnliches geschah auch bei Obermaier. Graphische Projektionen, die jeder Form von Illustrierung zuvorkamen, wurden zur Vorlage interaktiver Bewegungsstrukturen, durch die Darsteller und Dargestelltes ineinander verschmolzen. Noch einmal erinnert das an Oskar Schlemmer: Der Mensch dürfe ein „vollkommener Maschinist“ ausschließlich in dem Sinne sein, daß er sich selbst als ein im universalen Raum befindliches Individuum deduziere. Tatsächlich führten Obermaiers Tänzer die Choreographie nicht nur aus, sondern hatten sie auch mitentwickelt, sie waren nicht nur Dienstleister, sondern auch Drahtzieher ihrer eigenen „Techniken“ – ein nicht eben gewöhnliches Verfahren im Musiktheater! Doch die neuen Medien generieren nicht nur neue Allmachtsphantasien, sie sind sehr wohl auch subversiv. Gerade im theatralen Bereich helfen sie, die alten hierarchischen Strukturen zu unterwandern.

keit dieser glatten Werbebilderwelt bleibt an der Oberfläche.“²⁰ Ein Traum muß gewesen sein, was Merce Cunningham in den neunziger Jahren oder was der Choreograph Klaus Obermaier mit *Apparition* für die *Ars Electronica 2004* erarbeitet hatten: die wechselseitige Einflußnahme analoger und digitaler Mitteilungen über einen konstanten Zeitraum hinweg – die zauberhafte, gedankenverlorene und doch exakte und hellwache Verbindung von Organischem und Mechanischem. Einen tieferen Sinn mag es haben, daß Cunninghams Software unter der Bezeichnung „Life Forms“ marktgängig wurde. Denn durch Motion-capturing konnten damit zum Beispiel bei *Biped* choreographische Sequenzen so auf die Bühne projiziert werden, daß eine sanfte

Schritt, Reality-Switch –, diese Systematik wird kaum problematisiert oder, irritierender noch, wird mit Vorsatz verniedlicht. Und so bleiben wir hängen zwischen Fortschrittsglauben und Geschwindigkeitsangst. Man könnte meinen, auf der Opernbühne werde das Philosophem, daß Kunst nichts als schöner Schein sei, wörtlich genommen. Die Oper gehört zu den letzten Orten, von denen das große Publikum Täuschungsmanöver, Doppelleben, verdecktes Ermitteln und echte Zauberei erwartet. In Anlehnung an das „Wunderbare“ wahrscheinlich sogar eine Form des Wunders, von dem man nur wissen will, *daß*, nicht aber, *wie* es hergestellt wurde.

DIE REALITÄTEN BLICKEN UNS AN, BLICKEN WIR ZURÜCK

Bloß: Blenden wir uns denn nicht selber, wenn wir *nicht* sehen, daß sich auch die Zauberei verändert hat? Sind wir nicht auf einem Schleichweg in die selbstverschuldete Unmündigkeit, wenn wir weder unsere Vorstellungen von der Zauberei noch von unserem Harmoniebedürfnis auf einen neuen Stand bringen? Wie war das mit dem *Deus ex machina*? Das Maschinenmäßige war doch sichtbar! Seine Kraft erwuchs gerade aus dem Gegenteil dessen, was man sich für Überraschungen gemeinhin als Verpackung vorstellt. Folglich müßten wir wieder das Hingucken üben, nicht das Weggucken, um zu einer Lösung zu gelangen.

Die „furchtbare Wolfsschlucht“ im Freischütz als Ansammlung von zu dunklen Tannen und zu spitzen Felsen lehrt heutzutage niemanden mehr das Fürchten. Das ist ortlose Magie. Vielleicht delectieren wir uns noch daran, daß es hier einmal etwas zum Fürchten gegeben haben soll. Aber sogar um an den Schauer zu glauben, den der Blick in die psychische Höllenlandschaft verursacht, selbst dazu sind wir heute zu gut unterrichtet. Ein wenig leiden wir wie Siegfried an Unverwundbarkeit. Und ist es nicht deswegen so, daß wir, um wieder affiziert, überrascht, „verwundet“ werden zu können, auch der Oper gestatten müssen, die Machart ihrer Überraschungen zu aktualisieren? Muß nicht eine Kongruenz geschaffen werden zwischen neuen Einflüssen und dem Behältnis, das diese aufnehmen soll?

Regelmäßig ist auf der Münchener Biennale für Neues Musiktheater zu beobachten, daß all die neuen Kompositionen, die mit Sicherheit wach, komplex und problemorientiert genug auf unsere Zeit reagieren, noch immer keine rechten Partner in den Übersetzungskünsten Regie, Bühnen- oder Kostümbild gefunden haben. Vieles wirkt da zu bemüht, die Abbilder bleiben flach gegenüber den Urbildern und sehen am Ende aus wie der „Fortschritt von gestern“, wie Hermann Lübke es für einen verwandten Kontext formuliert hat.²¹ Adorno nannte dasselbe Phänomen spöttisch die „gemäßigte Moderne mit Pfiff“.²² Und schon Stichtenoth meinte in den zwanziger Jahren, daß die „Bühne ... eine Menge von Dingen [zeigt], die wir aus dem täglichen Leben ... viel besser kennen“.²³ Eine Schiefelage zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur, die für das klassische Repertoire nicht weniger gilt. Alleingelassen jedoch in ihrer goldenen Rüstung dürfte die Oper zu einer Institution zusammenfallen, in welcher nicht nur das eine oder andere romantische Ideal, sondern die Moderne an sich falsch verstanden wird. Bezeichnend ist es, wenn etwa Ulrich Schreiber in seiner *Geschichte des Musiktheaters* die Sachlage verkürzt darstellt und über *Saint François d'Assise* sagt: „Wie immer man Messiaens Oper gegenübersteht: Sie ist, gerade in der Unschärferelation zwischen katholischem Weltbild und individuellem Schöpferum, ein Dokument des Widerstands gegen die Verflüchtigung kultureller Zusammenhänge im Zeitalter des globalen Cyberspace.“²⁴ Ja. Und nein! Denn wie immer man dem Cyberspace gegenübersteht (und da gibt es weiß Gott viele Positionen): Auch er bezeichnet nur eine neue Unschärferelation

F I N A L E

Uraufführung
Pastorale
Gérard Pesson

Nach Motiven des
Barockromans *L' Astrée*
von Honoré d'Urfé (1627)

Musikalische Leitung **Kwamé Ryan**
Regie **Paul Curran**
Bühnenbild und Kostüme **Kevin Knight**
Chor **Michael Alber**
Dramaturgie **Juliane Votteler, Jens Schroth**

Sonntag, 14. Mai 2006
Weitere Vorstellungen: 17., 20., 27., 30. Mai, 3., 8., 17. Juni sowie 15. Juli 2006

Kartenvorverkauf: € 8 bis 90, inkl. VVS
Kassenhalle Opernhaus: Mo-Fr 10-18 Uhr, Sa 10-14 Uhr
Telefon 0711/20 20 90 (Mo-Fr 10-20 Uhr, Sa 10-18 Uhr) Fax 0711/20 20 920

Staatsoper Stuttgart

zwischen Weltbildreligion und Schöpfergeist und ist strenggenommen selbst ein Dokument globalen Protestes. Schreiber sieht die Moderne überall, nur nicht in der Moderne, die ihm seine jüngste Publikation ins Internet stellt.

Brenda Laurel, die *technodiva of technology*, hat in ihrem Buch *Computers as Theatre* deshalb die Ähnlichkeiten zwischen dem Theater und dem Computer exemplarisch herausgearbeitet und die *Poetik* des Aristoteles in Bezug auf die *human-computer-activity* erweitert.²⁵ Und genau das nun scheint in der richtigen Weise konsequent gedacht – erst vorwärts, dann rückwärts und schließlich weit voraus. Denn schon der Hinweis, daß die Idee des Hauses der Idee des Gehäuses, daß die Zuschauerreihen einer Tastatur, die vierte Wand einem Screen und die labyrinthischen Hinterbühnen einem Prozessor ähneln, kommt jener notwendigen Richtigstellung gleich, die auch Peter Ruzicka mit der „zweiten Moderne“ einfordert: Es muß um Brückenbildung gehen. Ja, wir brauchen „die undogmatische Einstellung gegenüber dem historischen Material“,²⁶ und ebenso dringend brauchen wir die undogmatische Einstellung gegenüber dem zeitgenössischen Material, und fragwürdig bleibt nur, ob das Neue wirklich durch einen alten Namen erfaßt werden kann.²⁷ Dem Pegelstand unserer Realität entspricht, daß ein Programmierer, ohne Mißverständnis zu werden, heutzutage sagen kann: „RS 232 ist für mich wie Steinzeit.“²⁸ Aus diesem Grund müßten wir uns auch für die Opernbühne – und sei es schmerzlich – wieder eine Wolfsschlucht suchen, die bis zu uns heranreicht. „Gegen Technik sein heißt, gegen den Menschen sein“, gab Hartmut Böhme kürzlich im *Deutschlandfunk* zu Protokoll, und das impliziert den Nachsatz: „und nicht umgekehrt“

1958 meinte Piscator in einem Gespräch mit Gerd Semmer, Technik sei ihm „total schnuppe“, im Grunde hätte er gegen sie opponieren wollen bis zu jenem Punkt, „als die Zeit anfangt, nach Aussagen zu drängen“. ²⁸ Gesetzt den Fall, wir sind nicht hängengeblieben an diesem Punkt, so sind wir heute ohne jeden Zweifel wieder an ihm angelangt. Wieder scheinen die Verhältnisse stärker und wir schwächer. Nur haben wir diesmal nicht geschlafen. Wir waren putzmunter und haben uns aus freien Stücken ein technologisches Bezugssystem geschaffen, das so effizient ist, daß wir nur noch darauf achten müssen, daß es uns auch zugänglich bleibt. Was ist da zu tun?

Nichts Planetarisches hoffentlich, dies aber zur Abwechslung einmal gründlich. Das meint: Anerkennen der Komplikationen. Kontrollstand. Nüchterne Revision einer durch und durch technologisierten Realität, deren Sinn an der Grenze zum Unsinn verläuft und die mitunter doch durch Absurdität Kreativität erzeugt. Ethnographische Spurensuche also nach dem, was unumkehrbar ist. Denn *in actu* muß es um Abstandsverringering gehen zwischen uns und unserer Wirklichkeit, die uns unterdes immer ein bißchen voraus ist und auf die wir manchmal schauen wie der zweite im Hundertmeterlauf auf die Hacken des ersten. ♦

1 Das berichtet er selbst in einem Vortrag für die 32. *Bühnentechnische Tagung* am 28. Juli 1959 in Mannheim: Erwin Piscator, „Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters“. In: Derselbe, *Schriften* 2, Berlin 1968, Henschel.

2 Frieder Reininghaus, „Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts“. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber 2000, Laaber (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 4)

3 Max Bense, „Der geistige Mensch und die Technik“. In: Derselbe, *Ueber Leibniz*, Jena 1946, Rauch

4 Karl Kraus, *Beim Wort genommen*, München 1955, Kösel

5 „Das Ganze und seine Stücke. Gespräch mit Klaus Zehelein“. In: Richard Klein (Hg.), *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners „Ring des Nibelungen“*, München 2001, Fink

6 Michael Gassmann, „Alle Daten werden Brüder“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Dezember 2004

7 Dieter David Scholz, „Etikettenschwindel. Sigiswald Kuijken's 'Zauberflöte' in fragwürdiger Authentizität“. In: *Opernwelt* 5, 2005

8 Eberhard Schoener in: <http://www.virtopera.com>. „Cold Genius“ ist übrigens der Name einer Figur in Purcells Kurzoper *King Arthur* und dürfte keine genuine Erfindung gewesen sein.

9 George Oldziey in: <http://www.cyberopera.org> respektive <http://www.cwrl.utexas.edu/~opera>

10 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß zumindest Stéphane Lissner, der Intendant der Mailänder *Scala*, bei seinem Amtsantritt im letzten Jahr vermeldet hat, der künstlerische Neubeginn seines Hauses habe gleichzeitig „von der Qualität der Handwerker und vom hohen musikalischen Standard der Orchestermusiker“ auszugehen. Zitiert in: Henning Klüver, „Der lange Weg zur ersten Geige“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2005

11 Nach Max Bense, „Der geistige Mensch und die Technik“. In: Derselbe, *Ueber Leibniz*, Jena 1946, Rauch

12 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. In: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 24, Berlin, Weimar 1991, Aufbau

13 Frieder Reininghaus, „Aktualisierung und Animation – Monitore und Projektionsflächen für historische Werke“. In: Frieder Reininghaus / Katja Schneider / Sabine Sanio (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004, Laaber (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 7)

14 Zwei Jahre zuvor hatte *La Fura dels Baus* dasselbe Werk mit verwandten Mitteln für die *Salzburger Festspiele* inszeniert. Dies allerdings mit Hilfe von Bildideen, die nicht aus Sicht des Opernbetriebs, aber aus Sicht der Virtual-Reality-Technologie obsolet waren.

15 Richard Wagner, „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben (An Frau Marie von Schleinitz)“. In: Derselbe, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* 9., Leipzig o. J. [1911], Breitkopf und Härtel.

16 Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik“. In: Derselbe, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1991, Neske

17 Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin 1968, Henschel

18 Oskar Schlemmer, „Tänzerische Mathematik“. In: *Musikblätter des Anbruch* Heft 8, Wien 1926, Universal-Ed.

19 Stephan Mösch, „Gral als Organspende“. In: *Opernwelt* 5, 2005

20 Eleonore Büning, „Dazu wird Natur gereicht“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. April 2005

21 Hermann Lübke, „Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung“. Vortrag in der Reihe *Deponieren und Exponieren. Musealisierung und Geschichte*, Palast der Projekte, Kokei-Zollverein, 19. Mai 2004

22 Theodor W. Adorno, „Konzeption eines Wiener Operntheaters“. In: Derselbe, *Gesammelte Schriften* 19, Frankfurt/M 1984, Suhrkamp

23 Friedrich Stichtenoth, „Licht- und Bewegungsregie in der Oper“. In: *Die Musik* 18, 1925/26

24 Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945, Frankreich, Großbritannien*, Frankfurt/M, 1988, Bärenreiter

25 Brenda Laurel, *Computers as Theatre*, Boston 2001, Addison-Wesley

26 Peter Ruzicka, „Zweite Moderne und Musiktheater“. Vortrag anlässlich des Jubiläums des Hamburger Studienganges Musiktheater-Regie am 21. November 2003. In: *Musik & Ästhetik* 30, April 2004

27 Klaus Zehelein betont immer wieder, daß ihm die Faustformel „zweite Moderne“ nicht behagt, obwohl diese ihre Problematik zu problematisieren weiß. Aber: „Was wäre das denn dann: die 'Dritte Wiener Schule'?“ Aus dem Interview: „Das Schlimmste ist die Ausschaltung des Risikos.“ Klaus Zehelein, Intendant der *Stuttgarter Staatsoper* und Initiator des *Forums Neues Musiktheater*, über das Verhältnis von Innovation und Tradition in der Oper“. In: *Die Deutsche Bühne* 7, 2004. Auch andere Stimmen melden ihre Bedenken an, der junge deutsche Komponist Enno Poppe etwa oder Karlheinz Stockhausen. Weil die „Moderne“ an sich immer „später“ sei, schlägt Poppe vor, daß wir heute die „37. Moderne“ erreicht hätten. Stockhausen „geht noch einen Schritt weiter: Sein Schaffen habe in diesem Moment seine 320. Moderne erreicht ..., denn dies sei heute die Summe seiner Werke“. In: Julia Spinola, „Splitter zu Wasser, Salz zu Staub. Auf der Suche nach der 'zweiten Moderne': Neue Stücke von Mahnkopf, Poppe, André und Czernowin bei Salzburgs 'Passagen'“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. August 2005

28 Aus den Probenprotokollen zu *Fidelio*, 21. Jahrhundert, virtuelle Oper, UA 2. Dezember 2004, Bühne für Musikvisualisierung/Beethoven-Haus Bonn. Um Vermutungen vorzuzukommen: RS 232 (heute auch unter dem Namen EIA-232 gebräuchlich) ist der *Terminus technicus* für eine Schnittstelle in der seriellen Datenübertragung und keine vergessene Erfindung von George Lucas.

29 Erwin Piscator, „Technik: Anklage und Freispruch“. In: *Das Politische Theater*, Berlin 1968, Henschel

ANZEIGE



KLAAZ BROTHERS & CUBA PERCUSSION

„Mit Spaß, Charme & Virtuosität“ (SZ)

„Im Spannungsfeld zwischen Klassik, Jazz und heißen Rhythmen“ (DIE ZEIT)



8287672712

Mozart meets Cuba:

Der kubanisch-deutsche Beitrag zum Mozartjahr verblüfft mit Witz und Charme. Berühmte Mozartmelodien und entspannte kubanische Rhythmen – ein unwiderstehliches Hörvergnügen!

Alle Konzerttermine unter www.mozartmeetscuba.de



8287672712

Mit seiner sensationellen Einspielung der Goldberg-Variationen schaffte es Martin Stadtfeld auf Anhieb an die Spitze der deutschen Klassik-Charts. Auf seiner neuen CD *Kleine Stücke* spielt er 14 wunderbare kleine Präludien seines Lieblingskomponisten Bach und Schumanns 14 kurze Stücke „Bunte Blätter“.

Alle Konzerttermine unter www.martinstadtfeld.de

MARTIN STADTFELD

„Stadtfeld nähert sich den Stücken mit viel Gespür für die zarten Zwischentöne“ (klassik.com)

www.sonyclassical.de

SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT