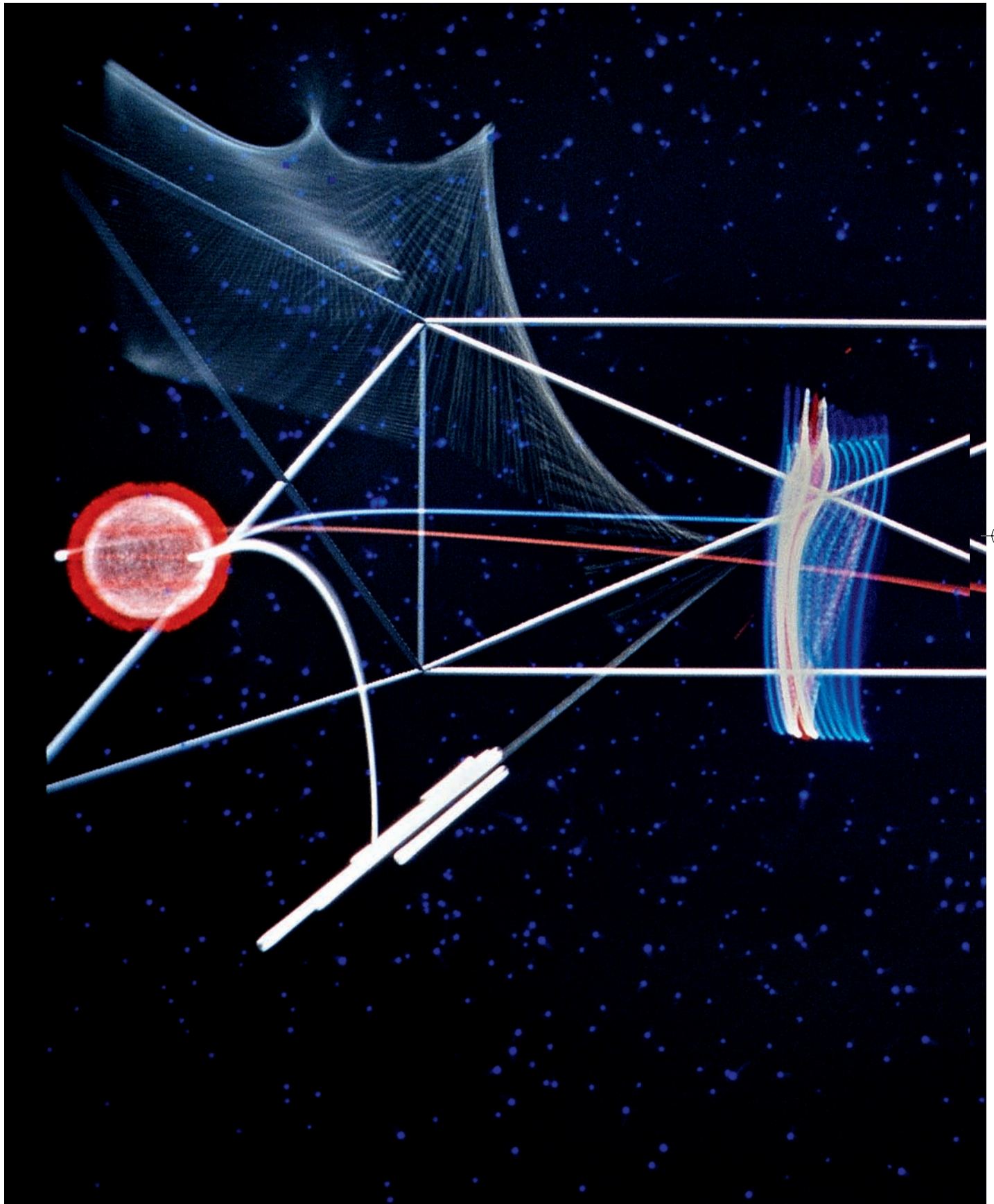
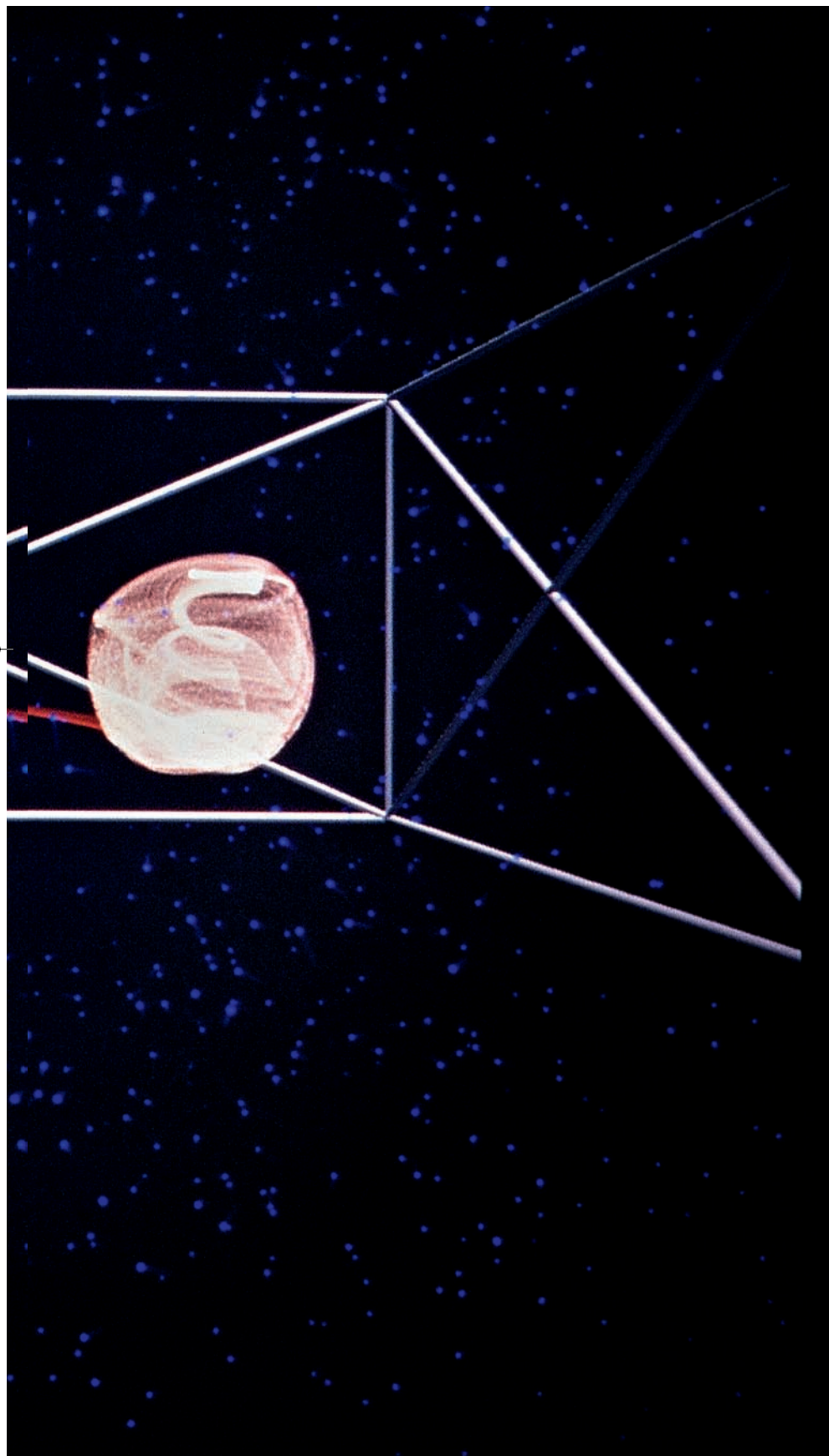


6 Oper und Neue Medien



«Fidelio», 21. Jahrhundert,
Szenenbild mit den
virtuellen Figuren
Rocco, Pizarro, Leonore,
Florestan (v. l. n. r.), 2. Akt,
Dolchstoßsequenz
des Mordquartetts/
1. Trompetensignal,
T. 273 ff. (2004) © Dombos



Zwischen der Oper und den Neuen Medien liegt eine Kluft. Gerade im Repertoirebetrieb fürchtet man, Musiktheater verlöre sein Gesicht, gäbe es sich den Interventionen medialer Bild-, Raum- und Klangwelten hin. Was aber sind Neue Medien überhaupt? Alles nur Hypes, die strikt nach dem Slogan «Kunst durch Strom» funktionieren? Oder nötigen sie uns nicht zu Fragen, die wir auch an die alten Medien richten müssen, wenn Oper als etwas Gegenwärtiges erhalten werden soll?

Mit diesen Fragen beschäftigt sich die Regisseurin **Johanna Dombois**. Dabei sucht sie das «Experimentelle im Repertoire», um traditionelle und zeitgenössische, analoge und digitale Stile, Medien und Spielformate so zu verbinden, dass die Magie der alten Fabeln jeweils aufs Neue profiliert werden kann. Im Rahmen des Symposions «PORTALE. Musiktheater > Neue Technologien > Neue Räume», das am 11. April 2010 im Cabaret Voltaire (Zürich) stattfand, führte **Richard Klein**, Herausgeber von «Musik & Ästhetik», mit ihr ein Gespräch, das wir hier in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung abdrucken. Anlass bot die Schweizer Erstaufführung der ««Ring»-Studie 01» von Dombois, eine Produktion, bei der die Online-Computerspielplattform «Second Life»[®] systematisch für die Inszenierung des Wagner'schen «Rheingold»-Vorspiels eingesetzt wurde.

«Am Eros der Struktur

Neue Medien für das klassische Musiktheater –
die Regisseurin Johanna Dombois
im Gespräch mit Richard Klein

Richard Klein: Meine Damen und Herren, soweit Richard Wagners «Rheingold»-Vorspiel in der Inszenierung von Johanna Dombois. Was wir gerade erlebt haben, scheint mir ein idealer Gegenstand für die Doppelaufgabe zu sein, über die Neuen Medien im Allgemeinen und Wagners «Ring» im Besonderen zu sprechen, wirft es doch von sich aus die Frage auf: Wie überhaupt anfangen? Wie kann Neues entstehen? Was mir an der «Ring»-Studie 01 als Erstes auffällt ist, dass sie mit den bildkünstlerischen Mitteln der Online-Welt «Second Life»[®] arbeitet, diese aber in den Dienst unseres «First Life» stellt: Das Ganze endet, wie wir gesehen haben, mit einer digitalen Apotheose nicht etwa des Internets, sondern des Zürcher Opernhauses (Abb. S. 62 u. 63 re.). Das könnte überraschen, sofern Sie womöglich eine Techno-Oper erwartet haben. Alt und Neu aber gehen hier eine Verbindung ein, bei der das eine das andere nicht ausschließt, sondern inspiriert. Fangen wir deshalb mit dieser Frage an: Warum Neue Medien in der Oper, warum in diesem Fall und warum überhaupt? Sodann: Was ist das Neue daran? Und wie verhält es sich zum Alten, zur «analogen Bühne»?

Johanna Dombois: Da fällt mir als Erstes ein Faust'sches «Ach!» ein – die Frage ist ziemlich komplex. Zunächst mal: Warum überhaupt Neue Medien? Nun, weil wir es uns gar nicht mehr anders aussuchen können. Jedermann weiß, was gemeint ist, wenn man die Formel «Durchtechnifizierung unseres Lebens» in die Runde wirft. Eine Plattitüde ist es bereits zu sagen, dass maschinelle Steuerungsmechanismen unseren Alltag auf eine Weise durchpflügen, die uns nicht nur zu Zeugen, sondern zu Opfern eines evolutionären Sprungs macht. Bloß: Wie nahe lassen wir dieses Fatum an uns heran? Wir nutzen die Vorteile von Internet, Laser-OP und GPS im Auto, lassen aber die ökonomischen, sozialen und seelischen Folgen nach hinten kippen wie den Teufel im Kasper-



© F. Müller

letheater. Und wundern uns dann, dass wir überfordert sind von einer Umwelt, die eher uns schafft als wir sie. Es ist Zeit, dass wir uns ins Verhältnis setzen zu unseren eigenen medientechnologischen Zurüstungen. John Cage sagte einmal: «Are we an audience for computer art? The answer's not No; it's Yes.» Für mich ist es insofern keine Frage von Vorlieben, «ja» oder «nein» zu den Neuen Medien zu sagen. Es ist eine Frage der ästhetischen Not.

R. K.: Höre ich recht, klingt da eine gewisse kulturkritische Saite, ein Unterton mit? Ist Technikkritik eine Voraussetzung Deiner Arbeit?

J. D. Ich bin von Hause aus eigentlich Maschinenstürmer. In den 1990ern habe ich noch zu jeder Mahlzeit den Rechner ausgeschaltet und vor die Türe gehievt. Manche Klage von Leuten, die mich nicht verstehen, teile ich also aus

vollstem Herzen! Nur ist der Maschinensturm eben nicht äquivalent mit Technikfeindschaft. Schon historisch ging es dabei nicht um die Zerschlagung, sondern um die Moderation der Mittel, um die Frage nach deren Gebrauchslogik. Meine künstlerische Auseinandersetzung mit den Medien begreife ich als Widerstand gegen die technische Hypertrophie. Medienkunst *braucht* den kritischen Impuls. Ohne ihn ist sie bloß Multimedia.

R. K. Normalerweise würde man denken, jemand, der Medienkunst betreibt, findet technische Innovationen per se cool und neigt allein aus Berufsgründen zum Zukunftsrausch. Was Du sagst, geht aber in eine deutlich andere Richtung. Für das Gros der Leute ist das nicht einfach zu verstehen. Deswegen riskiere ich mal die Erstklässlerfrage: Technikkritik und Medienkunst, wie geht das zusammen?

arbeiten»

J. D. Dazu muss man erst mal sagen, dass es *die* Medienkunst gar nicht gibt. Das ist realiter eine Bewegung, die in zahllose Communities, Fachrichtungen und Foren aufgespalten ist, und typisch schien mir immer, dass die meisten Medienkünstler eine gewisse Pein empfinden, wenn man sie als solche bezeichnet.

R. K. Verstehst *Du* Dich als Medienkünstlerin?

J. D. Nein.

R. K. Das macht es mir leichter, ehrlich gesagt.

J. D. All die interessanten Netz-Aktivistinnen und Softwarekünstler, 3D-Animateure und -Modellierer, Sound-Artists, ASCII-Zeichner, Game-Designer, das sind eben Leute, die ihr Label von Anfang an in Frage stellen, die zur zweiten und dritten Generation von Konsolen-Cowboys gehören und mit dem klassischen Nerd nichts mehr zu tun haben. Da gibt es eine routinemäßige Ich-Evaluation. Und damit ist eine Infragestellung der Mittel und Techniken verbunden. Medienkunst hat seit jeher ihre Verfahren zur Disposition gestellt. Oft sind ihre Produktionsbedingungen kaum mehr von den Produkten zu unterscheiden – ein Subgenre nennt sich nicht umsonst «Pure-Data-Art». Der Erfinder des Begriffs «Cyberspace», William Gibson, gab einmal so schön zu Protokoll: «We threw the baby out and brainstormed the marvelous potential of the bath water.» Das heißt, die Zeichenträger und Vorgehensweisen an sich sind in der Medienkunst zum Thema geworden, weshalb ich sie geradewegs als «Metakunst» bezeichnen würde. Natürlich gibt es auch viel Schotter und Amateur-Trash. Aber: Kritikfähigkeit ist den meisten medienkünstlerischen Arbeiten immanent, sonst wären sie nicht medienkünstlerisch. Es geht um die Ausbildung einer digitalen Zivilisation, und die ist gleichbedeutend mit Medienökonomie und kritischem Technologieeinsatz. Insofern

bietet gerade die Medienkunst keine Zielscheibe für Weltanschauliches.

R. K. Kritik der eigenen Voraussetzungen, Elementaranalyse als Teil des Kunstwerks: Das scheint mir auf intelligente Weise altmodisch. Hegel hätte seine helle Freude daran. Es beantwortet aber noch nicht die Frage, worin das Neue der Neuen Medien besteht. Ich meine, es muss da doch zündende Erfahrungen, irgendwas Urplötzliches, Unvorhergesehenes geben, oder nicht?

J. D. Vor einiger Zeit saß ich in der Berliner S-Bahn, ein Teeny-Pärchen kam ins Abteil, Marke «Ey-Mann-ey», und man musste nicht Opernregisseur sein, um sofort zu registrieren: Die hatten sich gestritten. Kein Wort, kein Blick, nur demonstrative Gequältheit. Nach einer ganzen Weile nun holt das Girl ein Handy aus der Tasche, hackt eine SMS hinein, schickt sie seltsamerweise *nicht* ab, sondern hält das Display mit hoch erhobenem Arm zwischen sich und den Lover. Pause. Dann: Lover greift nach Handy, ohne den Kopf zu drehen, liest die Nachricht, tippt eine Antwort in die Box, hält seinen Arm hoch, neue Pause, sie übernimmt wieder, und so geht es weiter, fünf- oder sechsmal. Bei der letzten Übergabe endlich die Klimax: Ihr Arm ist gerade oben, doch dieses Mal greift er nicht zum Gerät, studiert lediglich das Display, raunt «Okay», berührt ihren Arm und drückt – *lieto fine* – auf die Send-Taste! – Also was ist da jetzt passiert?

Klar, zunächst könnte man an den Untergang des Abendlandes denken. Wie armselig unsere Kommunikation geworden ist. Wie bitter es um die deutsche Jugend steht usw. Wenn man aber genauer hinsieht, hatte dieses Spiel wirklich anrührende Momente. Zum Beispiel besaßen alle beide ein Handy – warum aber wurde die jeweilige SMS dann nicht verschickt? Vielleicht, weil das schon das Fanal einer Versöhnung war: sich instinktiv auf *ein* Gerät zu einigen. Ein gemeinsames Gerät er-

LUZERNER THEATER...

SPIELZEIT 2010/11

PREMIEREN MUSIKTHEATER

PHAEDRA | SE

KONZERTOPER IN ZWEI AKTEN VON HANS WERNER HENZE

Musikalische Leitung: Mark Foster

Inszenierung: Stephan Müller

Mi. 8. September 2010

RIEMANN-OPER | SE

OPER IN ZWEI AKTEN VON TOM JOHNSON

Musikalische Leitung: Andrew Dunscombe

Inszenierung: Johannes Pölzgutter

Mi. 13. Oktober 2010

DIE ZAUBERFLÖTE

GROSSE OPER IN ZWEI AKTEN VON WOLFGANG AMADE MOZART

Musikalische Leitung: Sascha Goetzl

Inszenierung: Dominique Mentha

Sa. 6. November 2010

IL TRIONFO DELL'ONORE

COMMEDIA PER MUSICA IN DREI AKTEN VON ALESSANDRO SCARLATTI

Musikalische Leitung: Igor Karsko

Inszenierung: Dominique Mentha

Sa. 8. Januar 2011

LA SERVA SCALTRA | SE

INTERMEZZO IN DREI TEILEN

VON JOHANN ADOLF HASSE

Musikalische Leitung: Florian Pestell

Inszenierung: Christian Kipper

Do. 13. Januar 2011

ANNA BOLENA

TRAGEDIA LIRICA IN ZWEI AKTEN VON GAETANO DONIZETTI

Musikalische Leitung: Florian Pestell

Inszenierung: Tobias Kratzer

So. 27. Februar 2011

WEST SIDE STORY

MUSICAL NACH EINER IDEE VON JEROME ROBBINS

Buch von Arthur Laurents | Musik von Leonard Bernstein | Gesangstexte von Stephen Sondheim | Deutsche Übersetzung von Marcel Prawy

Musikalische Leitung: Rick Stengårds

Inszenierung: Tatjana Gürbaca

Choreografie: Kinsun Chan

Dreispartenproduktion

Sa. 9. April 2011

ANDROMAQUE | SE

TRAGEDIE LYRIQUE IN DREI AKTEN

VON ANDRE ERNEST MODESTE GRETRY

Musikalische Leitung: Mark Foster

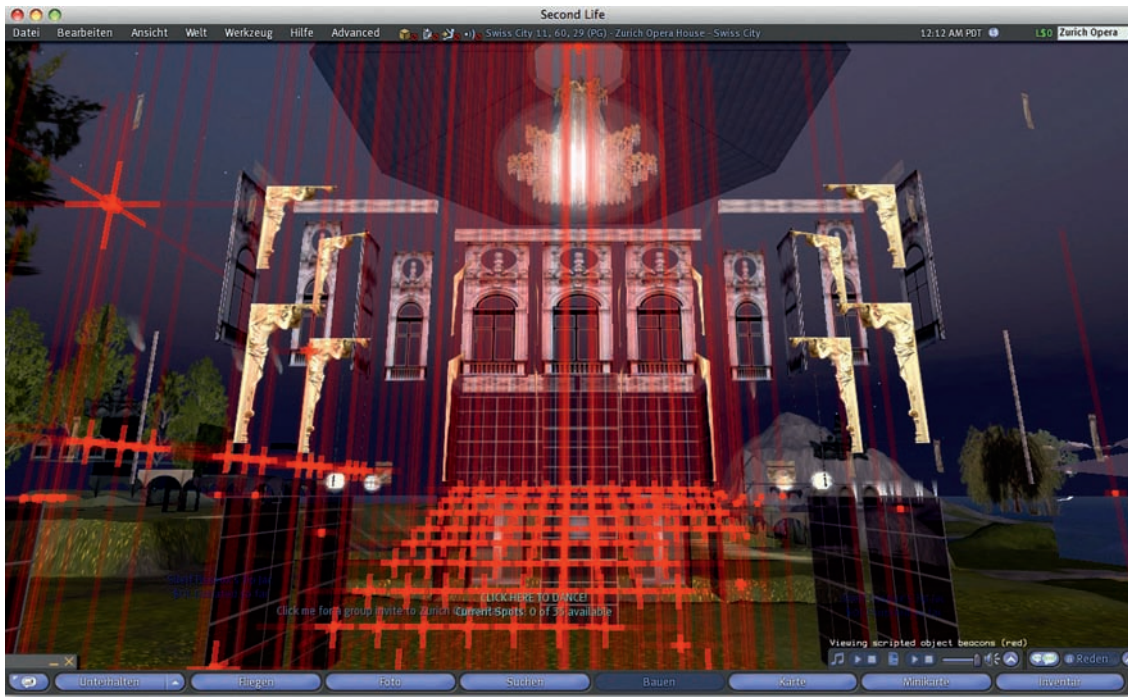
Inszenierung: Georges Lavaudant

Sa. 29. Mai 2011

UA Uraufführung | SE Schweizer Erstaufführung

www.luzernertheater.ch, Tel. +41 41 228 14 14

6 Oper und Neue Medien



Szenenprobe «Ring»-Studie 01»,
animierter Aufbau Zuschauerraum
Opernhaus Zürich/«Second Life»® für
T. 127 ff. des «Rheingold»-Vorspiels
© Dombois

zeugt Handwärme und kann eine gewisse haptische Sehnsucht transportieren. Und dann dieses ostinate Hochhalten der Arme! Nix also nur Entfremdung. Verständigung teilt sich hier bloß im Umriss einer neuen, technomorphen Infrastruktur mit, und gerade durch die simulierte Entfernung scheint die Sprachlosigkeit entschärft.

Vielleicht waren die beiden auch mordsdumm, ich weiß es nicht. Aber die produktive Struktur der Neuen Medien, die gibt es. In den prozessualisierten, dynamischen, fluiden Milieus liegt Erfindungsreichtum, und auf der Schwelle zu neuen technologischen Ambientes entstehen Verlegenheitslösungen, die sich schon öfter als kreativ erwiesen haben. Das Körperwissen selbst bahnt sich andere Wege, glaube ich. Simulationen dürfen wir deshalb nicht als Täuschungsmanöver verstehen. Simulierte Bilder und Zeichen sind nur andere Erscheinungsmodi sehr alter Bedürfnisse, und das alles *muss* uns als Theaterleute interessieren. Das erklärt wohl auch meinen eigenen künstlerischen Zugang zu den Neuen Medien. Ein neues Gerät kann niemals so dumm sein wie die Werbung, durch die es an den Mann kommt – suggeriert mir mein Trotzgefühl. Also rege ich mich erst mal nicht über die jüngste Freak-Phone-Entwicklung auf, sondern sortiere nach Geschmack, lausche hinaus, lasse dem Ding mehr Zeit, als es mir lässt. Eigentlich lote ich unentwegt nach Strukturen, und die zeigen sich erst im Gebrauch. Instinktiv nehme ich eine Anwendung vor der anderen wahr, stelle sie frei vom unmittelbar Nützlichen, dann gibt es einen Einschuss, und mit einem Mal ist die Struktur so etwas wie ein poetischer Anker.

R. K. Georg Picht hat einmal gesagt, ob wir uns betätigen oder nichts tun, immer befinden wir uns in Medien, die uns und in de-

nen wir uns darstellen: «Sobald die Feder das Parkett des unbeschriebenen Blattes betritt, kommt unwiderstehlich an den Tag, wie es um den Schreiber bestellt ist. Das ist keine Besonderheit des Briefpapiers – es ist eine allgemeine Eigenschaft der Bühne der Welt.» Deine Story von dem S-Bahn-Pärchen scheint mir davon gar nicht weit entfernt zu sein: Die Leute verfügen weder über die Darstellungskraft der Schrift, noch nutzen sie alle Funktionseinheiten des Cellphones – und entdecken doch Spielräume, in denen sie sich so oder so zu ihrer medialen Hörigkeit verhalten können.

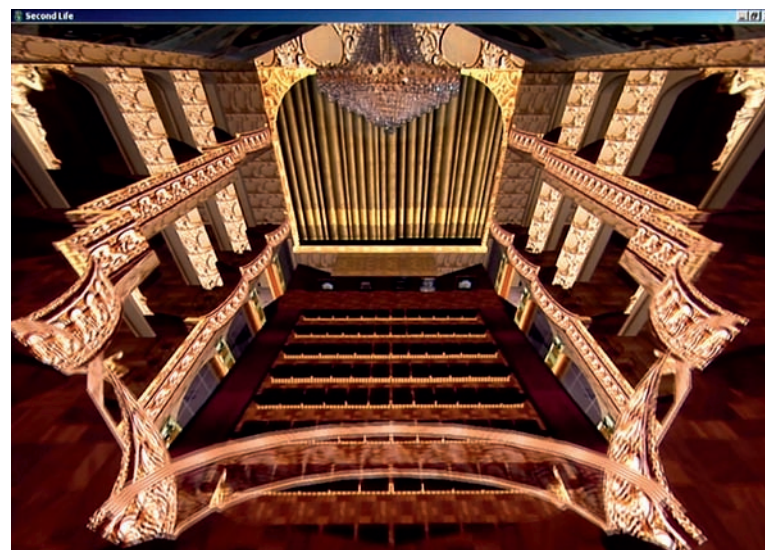
Berührt das nicht unmittelbar Grunderfahrungen der Oper? Sie hat Menschen stets als abhängige, determinierte Wesen vorgeführt, die auf der Suche nach der kleinen Pforte sind, durch die Freiheit tritt – oder auch nicht. Offenbar kann man die Neuen Medien nur verstehen, wenn man sie nicht *nur* als neu versteht. Denn wenn man sie nur – also unhistorisch – als neu versteht, übersieht man die Spielräume, die sie auch geben. Die Frage wäre: Welche Freiheit zeigen uns die Neuen Medien in der Oper? Was ist das Neue an ihnen, das uns erlaubt, das Alte dieser Gattung neu zu zeigen?

J. D. Ich möchte vor allem mit der Behauptung aufräumen, dass das Neue der Neuen – bzw. erneuerten – Medien allein darin liegt, dass sie digital sind. Die Medienkunst mag auf die Steckdose angewiesen sein, abhängig ist sie von ihr nicht. Man kann den «Wireframe»-Modus eines Bildschirmobjekts auch mit Schnippgummis auf einer hundsnormalen, analogen Bühne darstellen, d. h. die Simulation simulieren. Das erzeugt gestalterisch zwar Verschiebungen, und um die geht es sicher auch – um Risse in der Wirklichkeitswahrnehmung. Aber:

All das ist noch immer ein medialer Zugang. Warum? Weil wir das, was wir falsch vereinheitlichend «Wirklichkeit» nennen, unter dem täglichen Druck der Neuen Medien selber längst zerteilen und transformieren. All die interaktiven, kooperativen und netzwerkbildenden Verschaltungen haben in uns eine andere, computable Denkstruktur ausgelegt. Das ist das Neue an ihnen. Und so sind wir heute zahlen- und kurvengläubig, agieren und reagieren gleichzeitig, distribuieren zielloser als früher, sortieren dafür mehr, speichern weniger, haben kein deterministisches Verhältnis mehr zu Korrekturvorgängen, unsere Frühstücksbuffets sind modular. Das bedeutet, einerseits sind wir flüchtiger geworden, andererseits spielerischer. Mit den Füßen stecken wir im Morast, aber im Kopf ist irgendwie eine offene Flanke entstanden. Und da glaube ich nun, dass genau dieses Moment uns ans Theater zurückholen kann. Gerade das Fiktionale, Ergebnisoffene und Prozesshafte der Neuen Medien, das sich technisch manifestiert, aber eben erst subjektiv «zu einer Art» wird, entspricht einem urtheatralen Anspruch und kann der Oper zurückgeben, was diese zusehends verliert. «Strukturelle Anverwandlung», das ist es, wozu die Neuen Medien fähig sind, behaupte ich. Unabhängig davon, dass die Oper in sich ein technisches Supermedium ist. «Kraftwerk der Gefühle» nennt sie Alexander Kluge, und wir täten gut daran, den Akzent hier mal weniger auf das «Gefühl», denn auf das «Kraftwerk» zu legen. Neben dem Orchesterapparat ist der technische Set-up einer Hinterbühne der gewaltigste Musikgenerator, den wir haben! Möglicherweise führt uns Medientechnologie im Kontext des Musiktheaters sogar so dicht an dessen Grundlagen heran, dass man sagen könnte, sie fordert diese zurück, anstatt sich ihrer zu entledigen.



Szenenprobe «Ring-Studie 01», animierter Kameraflug über der Sim «Swiss City»/«Second Life»® für T. 81 (Einsatz Klarinette) des «Rheingold»-Vorspiels
© Dombois



Szenenbild «Ring-Studie 01», animierte Kamerafahrt durch den Zuschauerraum des Opernhauses Zürich/«Second Life»® für T. 117 f. des «Rheingold»-Vorspiels
© Dombois

R. K. Das ist ein entscheidender Punkt: Es gibt für Dich eine Nähe der Neuen Medien zur Musik, nicht irgendwie oder im Großen und Ganzen, sondern konkret, in den Strukturen, in den technischen Details?

J. D. Ich würde so weit gehen zu sagen, dass die Neuen Medien in sich «musikalisch» sind. Abgesehen davon, dass sie eine Myriade von Software-Tools bereithalten, um Musik in Szene zu setzen, entwickelt sich ja der Code selbst prozesshaft-dynamisch, flüssig und schwellenlos. Dazu muss er alle ihm zugetragenen Informationen in Bits und Bytes zerlegen, bevor er sie weiterleiten kann. Exakt diese Atomisierung des Werkstoffs aber ist es, die ich für so grundstürzend halte. Denn dadurch besitzen wir, stark vereinfacht gesagt, viel kleinere Werkzeuge, um mit viel größerer Genauigkeit an der Umsetzung unseres musikalischen Ausgangsmaterials zu arbeiten. Und was ist Genauigkeit anderes als Poesie?! Als ich den «Fidelio» in Bonn machte, dessen Personal aus rein abstrakt-virtuellen Trägerfiguren bestand, in die der Orchester- und jeweilige Stimmsatz in Echtzeit eingespeist wurden (Abb. S. 58), kam eine Zuschauerin zu mir. Sie sagte, sie habe weder Beethovens «Fidelio» noch sonst eine Oper jemals erlebt, sei aber von der musikalischen Geschmeidigkeit unserer Figuren so angetan, dass sie nun einmal in ein Traditionshaus gehen wolle. Der Zufall ergab es, dass ich sie nach ein paar Wochen wieder traf. Sie kam schnurstracks auf mich zu: Nein, sagte sie, sie sei dort gewesen, auch bei einem «Fidelio», aber nach der Pause gegangen. Sie wusste gar nicht, wie neuartig meine Inszenierung gewesen sei, aber bei der alten habe sie von der Musik überhaupt nichts *gesehen*. – Nun, in einem Punkt würde ich ihr widersprechen: Ich mache eigentlich gar nichts Neues! Ich mache

nur das Alte etwas genauer. Der «Fidelio» war nicht akt-, sondern taktgenau inszeniert. Die Arbeit mit und in einem Virtual Environment erzwingt das so, und kurioserweise rückten wir damit – quasi spiegelverkehrt – wieder an Fragen der «Werktreue» heran. In diesem Sinn möchte ich weiter am Eros der Struktur arbeiten. Weil ich davon überzeugt bin, dass wir damit gerade für die Oper zu Darstellungsformen gelangen können, deren Poesie frei von Sentimentalität bleibt.

R. K. Ich höre «Werktreue» – das Donnerwort aller Biederen! Aber in ihm steckt vielleicht auch eine kritische Einsicht, nämlich die Forderung nach Präzision, Transparenz. Deine Formel für den «Fidelio» «taktgenau statt akkurat» verstehe ich just so, d. h. im Sinne eines neuen Deutlichkeitspostulats, vergleichbar dem, für das Sergio Morabito kürzlich votierte. Umso spannender dann aber die Frage, was Wagners «Rheingold»-Vorspiel mit «Second Life»® zu tun hat und wie die Idee der Deutlichkeit da hineinspielt. Die Beziehung des einen zum andern ist ja nicht unmittelbar evident.

J. D. Vielleicht doch. Wagners «Rheingold»-Vorspiel behauptet ja, dass ein ultimativer Anfang existiert, dass es so etwas gibt wie den eingewaschenen Tisch. Schaut man jedoch genau hin, generiert auch Wagner nur die Simulation eines Anfangs, eine nachgeordnete Schöpfung, weil der eine, der mythische Uranfang eben nicht mit Händen zu greifen ist. «Second Life»®, die wohl berühmteste Online-Spiel-Plattform der letzten Jahre mit dem berühmtesten aller Online-Crashes, ist konzeptuell genau dies: eine Welt, die als Simulation aufgerufen wird und deren Utopismus darin liegt zu behaupten, dass wir noch einmal

einen neuen Archipel gestalten können. All das zusammen ergibt dann ein phantasmatisches und verstörend sensibles Abbild unserer Realität, ergo: ein gestaltetes Chaos. Und das wiederum ist Wagner: In seinem «Rheingold»-Vorspiel hat das Chaos der Weltgenese eine Form gefunden. Ich meine, «Second Life»® wie der «Ring» sind auf ähnlich brüchigen Fundamenten errichtet, in denen das eigene Scheitern mitbegründet liegt – virtueller Bauboom und Entstehung der Welt, kapitalistischer Mehrwert und Rousseaus Naturzustand fallen hier in eins. Insofern scheint es mir legitim, eine Hybridfassung unserer eigenen Wirklichkeit für Wagners Vexierspiel mit dem Anfang in Szene zu setzen.

Das Verrückte daran ist, dass wir genau mit dieser scheinbaren ästhetischen Entfernung dichter an unseren «Ursprungsstoff» herankamen, als dies je mit analogen Theatertricks hätte geschehen können. Innerhalb von «Second Life»® konnten wir etwa die Plattform «Swiss City» als Spielort einsetzen, einschließlich der virtuellen Replik von Zürich, jener Stadt, in der Wagner das «Rheingold» ja komponiert hat. Die «SL»®-Dependance des Opernhauses Zürich bot uns die Möglichkeit, Oper in der Oper zu inszenieren und eben doch Bilder aufzurufen, die kenntlich machen, dass Wagners Vorspiel per se einen Nukleus und damit eine konstruierte, chiffrierte Wirklichkeit darstellt. Natürlich hätten wir auch nirgendwo sonst auf dem «Grunde des Rheins» spielen können! Da Wasser das Kernelement in «SL»® ist und man es dort sogar als Baumaterial verwenden kann, konnten wir uns buchstäblich im Flussbett bewegen, Szenen dort anlegen und einrichten, Bauproben abhalten etc. Das ging so weit, dass sich die Wellen der Wasseroberfläche so programmieren ließen, wie Wagner es in seiner ersten Regieanweisung diktiert hat: «rastlos von rechts nach links zu strömend». Deutlich-

6 Oper und Neue Medien

keit ist hier also geradewegs das Gegenteil von Detailfetischismus. Deutlichkeit kann auch zum Beleg dafür werden, wie weit man sich mitunter von einem Werk entfernen muss, um dessen formale Spannweite erfassen zu können. Ist man zu nahe dran, sieht man keine Vielfalt mehr.

R. K. Das wäre aber eine irre Pointe. Das Internet – und nicht, wie man oft gesagt hat, der Film – macht es möglich, Wagners Waservogel szenisch in die Tat umzusetzen, und zwar ohne dass man sich damit einer nur oberflächlichen Aktualisierung andient. Erst das Internet verfügt strukturell über diese, man könnte fast sagen: praktische Chaostheorie, die es erlaubt, ein System aus kleinsten Einheiten, «Atomen» herzustellen und zugleich im Großen flexibel zu entfalten. In den Bildfluktuationen des «SL»[®] vollzöge sich dann etwas Ähnliches wie im Wagner'schen Orchesterapparat.

J. D. Seit es das Internet gibt, wird es mit nautischen Metaphern assoziiert: Datenmeer, Datenfluss, Datenstrom, Datenstrudel, Navigation, Surfen, Streamen usw. – das sind alles Zuschreibungen, die einen Verflüssigungsprozess markieren. Unsere Bild- und Wissenskultur ist punktuell rezeptiver geworden und wirkt deshalb so

flächendeckend. Gemessen an dem, was wir heute im Musiktheater zeigen wollen, sind Film und Videokunst also wirklich eine Sache von gestern. Gerade diejenigen, denen es in der Opernregie «zu wenig musikalisch» zugeht, sollten die verfeinerten Möglichkeiten code- und webbasierter Medien nicht verschmähen. Sie helfen uns, unsere Visualisierungsverfahren auf der Bühne detailfähiger zu machen, mehr Bilder auf kleinerem Raum zu produzieren und so eine größere Elastizität der Musik gegenüber zu erreichen. Dafür ist der Code, glaube ich, fast ein Geschenk der Theatergötter.

R. K. Götter lieben das Extreme, und das «Rheingold»-Vorspiel ist ein extremes Stück. Alles irgendwie Ordnung und Chaos zugleich, eine periodische Architektur und ein diffuses Tonmeer, und beides stellt sich auch noch gegenseitig her. Wagner verwendet hier stark konturiertes Material wie die Fanfare, arbeitet aber so damit, dass Effekte von Auflösung entstehen. Umgekehrt treten zu chaotischen Klangbewegungen gliedernde Bezüge, die sich erneut verlieren usw. Das alles sind Indizien für eine strukturelle Verwandtschaft mit «Second Life»[®], wobei Verwandtschaft kein Abbildverhältnis und auch keine simple Analogie meint. Die Autonomie der Musik bleibt gegenüber der des Bildes gewähr-

leistet. Wenn ich mir z. B. anschau, wie Du die Klarinettenstelle in T. 81 ff. inszenierst, dann nehme ich erst einmal einen Kontrast wahr. Das Dirigat nimmt die Passage überaus transparent, der Einsatz der Klarinetten wird nicht etwa verschleiert, sondern kommt präzise auf der Eins. Dein Bild hingegen zeigt uns Nebel, Wolken, atmosphärische Diffusion. Die Stelle hat ihre eigene Pointe. Zuvor, beim Hörnerkanon und beim Bewegungszug der Celli, verschwimmen Höhe und Tiefe des Klangraums. Mit dem Klarinetteneinsatz aber werden beide Bereiche abrupt voneinander getrennt: prägnante Höhe hier – grummelnde Tiefe dort – dazwischen Leere.

J. D. Ja, plötzlich schnellt das «Werde-Motiv» in die Höhe, und mir schien immer, als reiße da ein Luftloch zwischen Himmel und Erde auf – eine Art Signal, das uns anzeigt: Jetzt bildet sich Zwischenraum und mit ihm auch eine sukzessiv fassbare Welt. Und dieser Initialakt spielt nun bei uns in der erwähnten Unterwasserkaverne. Mit retardierten, «pränatalen» Kamerabewegungen loten wir dort zunächst die dämmernde, subaquale Landschaft aus. Bis in T. 77 eine schneller werdende Fahrt einsetzt, die auf den Ausgang der Höhle zusteuert und schließlich – wie von einem Wellenberg nach oben gedrückt – exakt zum Einsatz der Klari-

MUT ZUR FREIHEIT

TANZ **pvc**

LITTLE PIG

Gavin Webber

*27.10.10

TANZFESTIVAL 7 DIE BESCHENKTEN

Sieben Tänze

*10.12.-16.12.10

ENGEL DER VERZWEIFLUNG

Ein Abend für Tänzer & Musiker

Joachim Schloemer

*15.1.11

TANZFESTIVAL 8 NEUENHEIM – DEINE HEIMAT!

Tanz am Fuß des Philosophenwegs

TRISTAN UND ISOLDE

Tanz & Puppenspiel

Graham Smith

*31.5.-5.6.11



OPER

Offenbach ORPHEUS IN DER UNTERWELT

Daniel Cremer

*25.9.10

Beethoven FIDELIO

Sven Holm

*7.11.10

DE Vivaldi BAJAZET

Daniel Pflüger

*12.12.10

Verdi OTELLO

Alexander Fahima

*18.3.11

UA Muno VOM MEER

Susanne Øglænd

*29.4.11

www.THEATER.HEIDELBERG.de
www.buergerkomitee.info/aktuell-baustelle.htm

netten in T. 81 durch die Wasseroberfläche sticht und in die Wolken hinausgeschleudert wird. Der Prüfstein für die Regie dabei ist: Was ist exakt? Szenisch gilt es, einen äußerst heiklen Moment kenntlich zu machen, nämlich den Aggregatwechsel in einem Takt. Und da haben wir zum Beispiel das Problem, dass unsere virtuelle Handkamera eine gewisse programmiertechnische Trägheit besitzt. Sie kann zwar beschleunigen, aber nicht exponentiell. Man probt die Stelle 20-, 30-mal, und wohl gelingt es auch, die Wasseroberfläche zu durchstechen. Nur nie exakt *genug*. Die ästhetische Rezeptivität der digitalen Bilder ist so groß, dass ein gewöhnlicher Abgleich mit den Klarinetten wie Schlamperei wirkt. Ständig sieht man etwas, was man noch nicht gehört hat oder hört, was es noch gar nicht zu sehen gab. Z. B. hört man plötzlich das Anblasen des Instruments, die Körperlichkeit des Instrumentalisten, das Verhalten des Klangs oder das Rauschen des Bühnenraums. Nicht nur den Ton also, sondern auch die medialen Bedingungen der Tonerzeugung, die ja auch zu diesem Stück gehören. Und so probten wir weiter... Bis wir akustisch und visuell im Zehntelsekundenbereich angelangt waren. Doch das digitale Bild stockte noch immer im Vergleich mit dem Klarinetten-ton. Es war selbst einfach zu nervös. Bis – ja bis schließlich unser Cutter

auf die Idee kam, dass wir mit einem Schnitt erreichen könnten, was wir als Glissando gestalten wollten! Und das war tatsächlich die Lösung. Freilich eine, die die maximale Abweichung vom ursprünglichen Vorhaben bedeutete. Anstatt sich durch iterative Näherung immer kleinere visuelle Segmente vorzulegen, deren Zusammenlegung den Bildverlauf fluide machen würden, setzen wir das visuelle Skalpell an, sezieren eine Sequenz heraus, versahen die Nahtstellen mit einer Blende, und siehe da: Das Wasser wurde zu Wolken, und zwar ganz ohne Bruch! Und trotzdem blieb der notwendige Sprung von der einen Materie in die andere erhalten. Will sagen: 1,8 Sekunden Nebel – Fluss und Schnitt in einem – der Widerspruch schien perfekt. Wir brauchten das Diffuse, um ausdrücken zu können, was Exaktheit ist. «Second Life»® führte uns auf ein neues Niveau an formalen Komplikationen, die der inneren Bedeutung des Wagner'schen Werks aber gerade entsprechen. Das ist das Experimentelle im Repertoire.

R. K. Nun ist das Ganze aber trotz allem keine Techno-Inszenierung. Das Stück endet, wie eingangs gesagt, mit der Apotheose eines Opernhauses. Das hat programmatische Bedeutung.

J. D. Ja. Unsere digitale Version der Zürcher Oper soll ja nicht im Internet stecken bleiben, sondern auf einer herkömmlichen Opernbühne spielen. Das «Rheingold»-Vorspiel habe ich auch nicht aus purer Lust an der Freude als Digitalisat gemacht, sondern weil das strukturell eine Möglichkeit bot, die höher aufgelöste Wirklichkeitsebene darzustellen, um die es in diesem Stück geht. Bewusst soll schon das zweite Bild mit dem Rheintöchter-Gesang auf einer traditionalistischen Bretterbühne stattfinden. Wobei ich dann die allerletzte Einstellung aus unserem Vorspiel analog nachbauen lassen will – die utopische Ebene soll heruntergeschält werden, bis das «SL»®-Milieu im dritten Bild ganz nivelliert sein wird. Da werden wir schließlich in den Niederungen Walhalls angelangt sein, beim «Menschen Wotan». Anders ausgedrückt: Das Digitale drängt ins Analoge, und in der Tat, das ist Programm. Keineswegs sollten wir unsere Opernhäuser abfackeln! Oder sie durch digitale Surrogate unserem Theaterbedürfnis entwöhnen. Wir müssen nur Mittel und Wege finden, sie in ihrem zugegeben anachronistischen Dasein vital zu halten. Dazu haben die Neuen Medien das Zeug, meine ich. Und gleichwohl wäre es komplett unopernhafte zu denken, dass die Oper all diese neuen Angebote nicht in sich aufnehmen könnte. Wer die Oper wirklich liebt, wird ihr

premieren

sekretärinnen

von Franz Wittenbrink | 12. Sept. 2010

der mantel (il tabarro)

schwester angelica (suor angelica)

gianni schicchi

von Giacomo Puccini | 9. Okt. 2010

rusalka

von Antonín Dvořák | 4. Dez. 2010

ritter blaubart

von Jacques Offenbach | 15. Jan. 2011

lucia di lammermoor

von Gaetano Donizetti | 5. März 2011

hamlet

von Christian Jost | 30. April 2011

wiederaufnahmen

peter pan –

fliege deinen traum

von Konstantin Wecker und Christian Berg
19. Sept. 2010

orpheus und eurydike

von Christoph Willibald Gluck
23. Okt. 2010

hänsel und gretel

von Engelbert Humperdinck | 11. Dez. 2010

falstaff

von Giuseppe Verdi | 28. Jan. 2011

madame butterfly

von Giacomo Puccini | 20. Mai 2011

kinderoper-premieren

stella das zebra

von Daniel Schindler
Uraufführung 2. Okt. 2010

das schlaue gretchen

von Martin Smolka und Klaus Angermann
20. Feb. 2011

irgendwie anders!

von Juliane Klein | 25. Juni 2011

wiederaufnahmen kinderoper

affe besiegt knochengeist

von Peter Schat | 24. Okt. 2010

hexe hillary geht in die oper

von Peter Lund | 27. Nov. 2010

das märchen vom märchen im märchen

von Klaus Angermann | 2. April 2011

das kleine ich-bin-ich

von Elisabeth Naske | 21. Mai 2011

0231/50 27 222

www.theaterdo.de

10/11

musiktheater dortmund

christine mielitz Intendantin der Oper



6 Oper und Neue Medien



Szenenbild «Ring-Studie 01», animierte Kamerafahrt auf dem «Grunde des Rheines»/ «Second Life»® für T. 65 ff. des «Rheingold»-Vorspiels, im Chatfenster Wagners originale Regieanweisung
© Dombois

auch die Veränderungen zutrauen, die sie durchlaufen muss, um am Leben zu bleiben.

R. K. Ich stelle mir vor, dass sich das Publikum jetzt zu fragen beginnt: Wie weiter? Wir haben das Vorspiel zu «Rheingold» gesehen, aber der «Ring» ist ein Ganzes. Jeder registriert, dass Du über einen exorbitanten Sinn für Einzelheiten, Augenblicke und Sekundenbruchteile verfügst, auf der bildlichen wie der musikalischen Ebene. Solche handwerklichen Zärtlichkeiten machen gerade die Personenführung in der Oper erst wirklich aufregend. Aber was ist nun mit «dem Narrativen», der linearen Handlung, dem dramatischen Plot? Wer takt- statt akktgenau inszeniert, erzählt zwangsläufig eine andere Story. Auch bei Lars von Trier wäre es wohl kaum mehr zum großen Weltentwurf gekommen. Du führst, so viel ist klar, eine andere Aufgabenhierarchie ein: Narration ist nicht mehr erstes Gebot, sie verlagert sich vielmehr in musikalische und medientechnische Zwischenräume. Andererseits soll ja bei Dir gerade nichts postmodern zerfallen oder zerbröseln. Der Ansatz beim «Rheingold»-Vorspiel signalisiert sogar ein demonstratives Interesse an der Idee eines Ganzen.

J. D. Wenn man am Anfang interessiert ist, ist man auch am Ende interessiert, also am Verhältnis von Anfang und Ende, also am Ganzen. Man kann das «Wiegenlied der Welt» nicht inszenieren, wenn man nicht auch eine Haltung dem «Weltenbrand» gegenüber entwickelt hat. Für das Übrige gilt für mich eine Bemerkung von Boulez, die ich sehr, sehr bewundere und ernst nehme: Das Höchste am «Ring», heißt es da, und Boulez meint natürlich die Musik, sei «die Koexistenz zwischen monumentaler Dimension und schwindelerregender Kleinarbeit». Auf dieser Basis will ich eigentlich etwas ganz Einfaches: ein möglichst präzises Verständnis dieses Schwindelerregenden, dieses «Gewimmels» in die Regiearbeit

hineinholen, sie und das Werk selbst vom Sinn für Detailreichtum her entfalten. Wagner komponiert eine so radikale Diskontinuität, nämlich den Zerfall des einheitlichen Zeitverlaufs in eine Pluralität von Elementen, die sozusagen ihre eigene Zeit haben, dass es mir diesem Werk zuliebe unsinnig erschiene, sämtliche Szenen über einen stilistischen Kamm zu scheren. Am Stuttgarter «Ring» war wichtig, dass er eine Verbindung zwischen Konstruktion und Zerteilung hergestellt hat. Und in diese Richtung sollten wir versuchen weiterzudenken. Ich möchte den Zerteilungsgrad weiter erhöhen, damit wir noch dichter an Wagners Elementarkunde herankommen.

Rein praktisch ist das ein Vorgang wie bei Siegfried, der das Schwert des Vaters auch erst zu Spänen zerraspeln muss, um es für sich gebrauchen zu können: Ich möchte den linearen Verlauf des «Ring» für eine gewisse Zeit aussetzen, um mich inszenatorisch zunächst auf einzelne, ausgewählte Passagen zu konzentrieren. Dabei will ich den Teil fürs Ganze setzen, um die nur ihm adäquate Darstellungsform zu entwickeln. Welche wechselnden medialen Formen und Formate das sind und wie sie warum aufeinander folgen, lassen wir jetzt beiseite. Jedenfalls wird jede Teileinheit separat aufgeführt. Und erst danach, wenn alle szenischen Kapseln prall gefüllt sind, sollen die «Ring-Studien» wieder nach ihrer originären Abfolge zusammengefügt werden – jede dann aber, und das wäre nun meine Utopie, vollgesogen mit einer *eigenen* Zeit- und Raumerfahrung. Und zwar nicht nur werkintern, sondern auch produktionstechnisch. Die «Ring-Studie 01» trägt jetzt z. B. einen stilistischen Stempel des Jahres 2009. Nehmen wir an, 2013 hätte ich alle Sequenzen des «Rheingold» beieinander und kann eine Gesamtauführung anpeilen, so wird sich gerade angesichts der rasanten Verfallszeiten in der Medientechnik unser «Second Life»®-Vorspiel bereits stilistisch kategorisieren lassen: Was für manchen im Augenblick noch wie ein hypermodernistischer Ursprungs-

mythos wirken mag, wird sich als sichtbar überalterte Utopie einer neuen Welt zeigen – und das liegt nun genau im Sinn dieses Stückchens Welttheater. Ich denke, wir müssen formale und inhaltliche Aspekte des Werks und seiner Interpretation so miteinander verschalten, dass wir endlich an die Implosion des Zeit- und Raumbegriffs im «Ring» herankommen.

R. K. Ist das ein neues «Ring-Konzept»?

J. D. «Konzept» weiß ich nicht. Aber mit einer gewissen Scheu möchte ich sagen: Ja, es ist vielleicht eine neue Verfahrenslogik in Sachen «Ring». Dieses Werk braucht dringend ein neues Referenzsystem, einen neuen Rahmen, in dem wir unterbringen können, was es heute an «Aktuellem» neben der Nacherzählung der Tagesschau noch zu berichten gibt. In einer Zeit, in der sich so vieles verschiebt, ist die Suche nach neuen Formen das eigentlich Politische, glaube ich. Unsere Mittel, Räume, Darstellungsweisen und Produktionsbedingungen müssen zu einem Teil unserer Erzählungen werden dürfen. Was im Übrigen urwagnerisch wäre – und urmedial.

R. K. Darf ich unter diesen Vorzeichen fragen, was Oper für Dich ist?

J. D. Besser als die Wirklichkeit und dieser doch ständig auf den Fersen.

R. K. Die Oper also ein medialer Vexierspiegel! Halb zog sie uns, halb sanken wir hin... Was wäre da das Wunschziel im täglichen Umgang mit einem solch märchenhaft sachbezogenen Handwerkszeug?

J. D. Zur Klarheit verführen!

Mehr Informationen unter:
www.jhnnmbs.net

28. August 2010 (Ballett)

Nocturnes CHOPIN

Choreografie Heinz Spoerli

Solo BACH

Choreografie Hans van Manen

Der Tod und das Mädchen SCHUBERT

Choreografie Heinz Spoerli

05. September 2010 (Winterthur)

Der Stein der Weisen oder

Die Zauberinsel

SCHIKANEDER, MOZART,

HENNEBERG, SCHACK, GERL

Dirigent Zsolt Hamar, Regie Felix Breisach

18. September 2010

Les Pêcheurs de perles BIZET

Dirigent Carlo Rizzi, Regie Jens-Daniel Herzog

09. Oktober 2010 (Uraufführung)

Gesualdo DALBAVIE

Dirigent Marc-André Dalbavie, Regie Moshe Leiser, Patrice Caurier

30. Oktober 2010 (Ballett)

Falling Angels REICH

Dirigent Zsolt Hamar, Choreografie Jiří Kylián

Il giornale della necropoli SCIARRINO

Dirigent Zsolt Hamar, Choreografie Thomas Hauert

Le sacre du printemps STRAWINSKY

Dirigent Zsolt Hamar, Choreografie Heinz Spoerli

13. November 2010

Guillaume Tell ROSSINI

Dirigent Thomas Hengelbrock, Regie Adrian Marthaler

05. Dezember 2010

I masnadieri VERDI

Dirigent Adam Fischer, Regie Guy Joosten

23. Januar 2011

Le Comte Ory ROSSINI

Dirigent Muhai Tang, Regie Moshe Leiser, Patrice Caurier

30. Januar 2011

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg WAGNER

Dirigent Ingo Metzmacher, Regie Harry Kupfer

27. Februar 2011

Norma BELLINI

Dirigent Paolo Carignani, Regie Robert Wilson

20. März 2011

Falstaff VERDI

Dirigent Daniele Gatti, Regie Sven-Eric Bechtolf

02. April 2011 (Ballett)

In the Night CHOPIN

Choreografie Jerome Robbins

Das Lied von der Erde MAHLER

Dirigent Vladimir Fedoseyev, Choreografie Heinz Spoerli

25. April 2011

Un ballo in maschera VERDI

Dirigent Nello Santi, Regie David Pountney

15. Mai 2011

Moses und Aron SCHÖNBERG

Dirigent Christoph von Dohnányi, Regie Achim Freyer

04. Juni 2011

Aus einem Totenhaus JANÁČEK

Dirigent Ingo Metzmacher, Regie Peter Konwitschny

26. Juni 2011

Parsifal WAGNER

Dirigent Daniele Gatti, Regie Claus Guth

04. Juli 2011

Il re pastore MOZART

Dirigent William Christie, Regie Grischa Asagaroff