

Das Opernhaus als



Sendeanstalt oder

Der Regisseur und Dramaturg Michael v. zur Mühlen hat schon vor der Pandemie mit performativen Formaten experimentiert. Er hält gerade das Musiktheater für das Medium der Stunde und schwärmt vom Opernhaus als multimedialer Game-Engine

TEXT MICHAEL V. ZUR MÜHLEN



Everybody is a radio

Screenshots von Michael v. zur Mühlen 2013 für die Kunstuniversität in Graz entstandener digitaler Inszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte“ in der Ausstattung von Christoph Ernst

Screenshots: Michael v. zur Mühlen

Auf acht simultanen Videokacheln erhält der Zuschauer Einblick in private Situationen: Menschen in ihren Wohnungen, in Wohnzimmern, in Küche und Bad, im Bett, schlafend, lesend, in die Kamera argumentierend, sich selbst darstellend – meistens allein und vereinzelt. Es erklingt Musik, und die Menschen auf dem geteilten Screen singen, von einem Orchester begleitet, sie singen von klopfenden Herzen, Männern, die in den Krieg ziehen, Treueproben und ihren Sehnsüchten. Ab und an telefoniert einer mit seiner Mutter, verwickelt sich in undeutlicher werdende Gedanken zum Zustand der Welt und der Kunst auf der Suche nach Handlungsspielräumen und dem Politischen jenseits einer Tyrannei der Intimität. Worum geht es, welche Versuchsanordnung wird hier dargeboten?

Die Ohren weisen den Weg: Es ist Mozart, es ist „Così fan tutte“, jenes ironische Stück über die Unbeständigkeit sozialer Verabredungen in Fragen der Liebe, das über die acht Videospuren als alltägliches Leben in permanenter Selbstdarstellung und -beschäftigung inszeniert ist. Aber etwas irritiert bei dieser Anordnung gewaltig und weicht von den meisten herkömmlichen Wegen, eine Mozart-Oper zu zeigen, ab: Die Sänger:innen bedienen nicht die Handlung, die Narration der Oper findet nicht in gewohnter Weise statt, keine Begegnungen der Paare, wo sie laut Plot stattfinden sollen, keine Verkleidungen, keine Wette, keine Verführung, wie man sie kennt. Stattdessen sehen wir einen Zustand: Menschen, für die es nichts mehr zu geben scheint außerhalb des Privaten, die nur auf ihre Empfindungen und die eigenen, auch sinnbildlichen vier Wände zurückgeworfen sind.

EINE CORONAPRODUKTION AUS DEM JAHR 2013

Was wie eine im Coronajahr entstandene Produktion auf Zoom klingt,

ist in Wahrheit eine Inszenierung der „Così“, die ich 2013 im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Kunstuniversität Graz und in Kooperation mit der Deutschen Oper Berlin zur Zukunft der Oper gemacht hatte und auf die ich während des ersten Lockdowns – für das Theater war die Pandemie auch eine Zeit der Archive – mit neu gewonnenem Abstand wieder gestoßen bin. Die Frage des Forschungsprojektes war eben, genau wie auch die Fragestellung dieses Heftes, die nach der Performativität im Theater – in Graz im Besonderen des Musiktheaters. Spannend war für mich, dass diese Arbeit in der Rückschau bestimmte ästhetische Fragestellungen bereits in sich trug, die in den Erfahrungen der letzten anderthalb Jahre nicht bloß als Gedankenspiel einer Inszenierung, sondern als Fragen an ein Theater unter den Bedingungen der Unmöglichkeit von Theater virulent wurden und die, so jedenfalls meine These, als Erfahrungen nicht mehr einfach wegzudenken sind. (Doch dazu später mehr.)

„ICH PERFORME, ALSO BIN ICH!“

Mir ist es wichtig, hier eine ältere Arbeit anzuführen, um zu zeigen, dass selbstverständlich nicht erst die Pandemie Entwicklungen anderer Spielformen und Ästhetiken abseits der gängigen, an Narrativen und psychologischer Einfühlung orientierten Dramaturgien hervorgebracht hat und Technologie immer schon ein Weg war, zu neuen Formen zu kommen. Und selbstverständlich ist die „Così“ von 2013 keine singuläre Produktion, sondern griff zum Teil weiter zurück- und näherliegende Ansätze auf wie Robert Ashleys Fernsehoper „Perfect Lives“; und sie räuberte gehörig bei Jean-Luc Godard oder dem Videokünstler Aernout Mik und zog Richard Sennett wie Eva Illouz als geistige Blaupausen heran.

Damals in Graz waren die Darsteller:innen (zu den bei Mozart vorgesehe-

nen Sänger:innen kamen noch ein Schauspieler und eine Pianistin dazu) eingeladen, sich in viel autonomer Weise zu ihren Partien zu verhalten, als es eine entlang der Narration interpretierende Inszenierung vorsieht. Die übergeordneten Fragen an das Stück waren die nach den Gefühls Haushalten im Hinblick auf das, was man gemeinhin privates Glück nennt, und die nach den Bedingungen von Beziehungen und romantischer Liebe im Zeitalter des Kapitalismus vor dem Hintergrund, dass nur noch das Private überhaupt als zu gestaltender Möglichkeitsraum wahrgenommen wird und damit die eigenen Gefühle, der eigene Körper vollkommen ins Zentrum der Wahrnehmung rücken. Auch wenn die Inszenierung in einer zum Teil einsehbaren Wohnanordnung in einer klassischen Bühnensituation stattfand, war für die Darsteller:innen der eigentliche Adressat ein imaginäres Gegenüber hinter den acht Kameraobjektiven, vor denen sie sich individuell in Szene setzten oder auch einfach „lebten“ – das damit einhergehende „Ich performe, also bin ich!“ war also nicht bloß eine Lust, sich in anderen Spielweisen zu probieren, sondern schon selbst Ausdruck gesellschaftlicher Zuständlichkeit, der man mit den herkömmlichen „Lindenstraßen“-infizierten Spielweisen im Kontext einer Mozart-Oper einfach nicht beikommen würde.

ALS DAS NICHTDENKBARE MACHBAR WURDE

Die Pandemie hat für das Musiktheater Entwicklungen beschleunigt, die zwar längst machbar, aber zumeist noch nicht denkbar, also eben doch nicht „zu machen“ gewesen sind. Aus der Not heraus wurden Werke in kleineren Besetzungen gespielt, gekürzte Fassungen mit Fremdtexen verschränkt, Orchester und Chöre aus der Ferne zugespielt – alles Dinge, die vielen unter normalen Bedingungen nicht in den Sinn gekommen wären, nicht zuletzt deshalb, weil sie das Sakrileg des nicht anzutastenden Werks verletzt

hätten. Auch haben die Theater lernen müssen, in anderen Zeitabläufen zu arbeiten, kurzfristiger zu planen und insgesamt in einen Modus des Experimentierens zu kommen, der gerade im Musiktheater am Stadttheater eine Seltenheit ist.

Beglückend war zu beobachten, dass die gravierend veränderten Bedingungen und gestörten Abläufe zum Teil auch neue Beziehungen zwischen den künstlerischen und technischen Abteilungen nach sich gezogen haben. Alle gemeinsam mussten Neuland betreten, um überhaupt etwas möglich zu machen. Einen Film zu drehen oder zu Hause Aufnahmen zu produzieren geht eben nur, wenn vorhandenes Wissen geteilt wird und in der Kürze der Zeit improvisierte Lösungen gemeinsam gefunden werden. Ich halte diese Erfahrungen, anders gemeinsam arbeiten zu können, für nicht zu unterschätzende Sets an Möglichkeiten, wenn es um die zukünftige Entwicklung der Theater geht. Es bleibt zu hoffen, dass diese Learnings auch in der Zukunft in der Arbeit bewahrt werden können an den Häusern.

DER EINBRUCH DER TECHNOLOGIE INS OPERNHAUS

Dabei haben die Theater vor allem das Digitale für sich entdeckt und sich in Ansätzen zu Sendeanstalten transformieren müssen. Das Opernhaus als multimediale Sendeanstalt! Der Einbruch der Technologie – endlich! Auch an der Oper in Halle haben wir experimentiert: mit aufgezeichneten Produktionen (unter anderem „Teseo“ in der Regie von Martin G. Berger); einem Opernfilm für digitale Benutzeroberflächen, mit der Uraufführung „Im Stein“ von Sara Glojnarčić und Clemens Meyer, der AR-Uraufführung „Aria“ von Sarah Nemtsov und Sebastian Hannak, und zum Abschluss der Intendanz mit einem Festival in einem digitalen Zwilling des Opernhauses in *Mozilla Hubs*. Wir hatten das Gefühl, dass nun technische Möglichkeiten und ästhetische Konzepte zur Anwendung

kommen können, die längst auf dem Tisch liegen. Wenn die Wagner'sche Ästhetik in Bayreuth das Kino und den Film vorweggenommen hat, dann muss nun eben der Film, mit all seinen Potenzialen, wieder zurück ins Theater! Wenn Brecht und Weill Radio und Oper zusammenbringen wollten, dann lasst uns heute mit der Erfahrung des Internets auf allen Kanälen senden!

Mich fasziniert dieser Gedanke, dass sich die Opernhäuser zukünftig, auf der Höhe der technologischen Entwicklungen, in Richtung eines erweiterten Musiktheaterbegriffs, zu Häusern der performativen und audiovisuellen Künste weiterentwickeln könnten: dass sie im besten Sinne *global*, nämlich zugleich global denkend und lokal adressierend, produzieren; dass sie Publikum vor Ort einladen und zugleich überregional ausstrahlen. Dabei ist die Hybridisierung, die Gleichzeitigkeit von lokalen und gesendeten Ereignissen, nur *eine* wichtige und zu begrüßende Entdeckung, die neue Möglichkeiten in der Art und Weise der Produktion und der Kommunikation mit diversen Publika eröffnet.

DAS OPERNHAUS ALS MULTIMEDIALE GAME-ENGINE

Aber was bedeutet es genau, die digitalen Möglichkeiten beim Schopfe zu packen, Musiktheater als und mit Film, als Installation, als Aufführung mit den nun manifest gewordenen Mitteln zu denken? Für das Musiktheater zugespitzt formuliert: Ist die Game-Engine mit ihren Möglichkeiten, sämtliche Medien in sich zu integrieren, nicht ein modernes Pendant zu den Opernhäusern, besonders des 19. Jahrhunderts, die mit den Mitteln ihrer Zeit als quasi synästhetische Maschinen auch auf ein multimediales Gesamtkunstwerk zielten? Mit dem Digitalen öffnet sich für die Theater ein neuer, noch weitgehend unbekannter Raum, den es zu erforschen und zu erobern gilt mit Mitteln, die in ihren ästhetischen Konsequenzen und Möglichkeiten noch überhaupt nicht überschaubar

sind. Gerade das Musiktheater könnte hierbei ein „Medium der Stunde“ sein. Denn aufgrund der hier qua Gattung ja bereits vorhandenen Trennung der künstlerischen Ebenen scheint es in besonderer Weise dafür prädestiniert zu sein, sich gegenseitig kommentierende und ergänzende Materialien in widerspruchsvolle und ambivalente Zusammenhänge zu bringen.

Es wird zukünftig darum gehen, diese Erfahrungen und Möglichkeiten in die Livebegegnung im Theater zu integrieren und theatrale Formen weiterzuentwickeln, die mit den Mitteln der Kopräsenz und Abwesenheit gleichermaßen spielen, um so unserer gesellschaftlichen Realität, die längst die einer Nah- und Fern-Gesellschaft zugleich ist, habhaft werden zu können. Und eigentlich geht es dabei doch um die eine, die „dritte“ (oder auch vierte?) Sache: davon zu erzählen, dass Menschen anders miteinander leben könnten. Und auszuprobieren, ob das Theater ex negativo von den Sehnsüchten neuer menschlicher Begegnungen zu berichten weiß. ■



UNSER AUTOR

MICHAEL V. ZUR MÜHLEN war von 2016 bis 2021 als Regisseur und Chefdramaturg im Leitungsteam der Oper Halle während der Intendanz von Florian Lutz.

- » Geboren 1979 in Köln
- » Studium der Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität Berlin und Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin
- » Inszeniert seit 2004 genreübergreifend Schauspiel, Oper und zeitgenössisches Musiktheater
- » 2019 Bertolt-Brecht-Gastprofessur der Stadt Leipzig
- » Zuletzt inszenierte er an der Oper Halle die Uraufführung „Im Stein“ von Sara Glojnarčić und Clemens Meyer als multimedialen Livestream
- » www.michaelvonzurmuehlen.com