

Oper als Filmexperiment. Katie Mitchells Dekonstruktion intermedialer Inszenierungsstrategien in *Al gran sole carico d'amore*

Ulrike Hartung (Bayreuth)

Das Musiktheater als intermediale Anlage hat sich technische Medien mit ihrer Entstehung seit jeher einverleibt: Das Integrieren des Mediums Film in Musiktheaterproduktionen ist mitnichten eine zeitgenössische Erfindung. Die Geschichte des Films im Musiktheater reicht weit zurück in das frühe 20. Jahrhundert, als schon Alban Berg für seine ›Lulu‹-Komposition Filmprojektionen vorsah. Damals eine absolute Neuerung und durch den Komponisten eingesetzt, bedienen sich Regisseure dieses technischen Instruments seit den 1980er Jahren, *dem* Jahrzehnt des Videos, als Erweiterung der Bühnennmittel.

Der Film weist ein breites Einsatzspektrum auf, das nicht nur Dinge zeigen kann, die mit herkömmlichen Mitteln des Theaters nicht darzustellen wären. Er kann auch, und das ist vielleicht einer der Gründe, wieso er in aktuellen Bühnenproduktionen geradezu omnipräsent zu sein scheint, eine räumliche Spannung erzeugen wie kein anderes Mittel. Das Einbringen der Zweidimensionalität des Films in die Dreidimensionalität des Bühnenraums verändert die räumlichen Verhältnisse fundamental. Ein Oszillieren zwischen den Dimensionen wird zur ästhetischen Möglichkeit für die Bühne.

Seit den 1990er Jahren schließlich gehört Film auch auf der Opernbühne zum inszenatorischen Standardrepertoire. Inszenierungen im Umfeld selbstbewussten Regietheaters sind ohne den Einsatz von Filmprojektionen mittlerweile kaum noch denkbar. Durch aktuelle Tendenzen, die sich von

der Ästhetik des Regietheaters wegbewegen, indem sie die Partitur als Zentrum einer musiktheatralen Aufführung zugunsten eines freieren Umgangs mit ihr verabschieden, kommt diesen Gestaltungsmitteln eine neue veränderte Rolle zu. Die Absage an einen logozentrischen Umgang mit der Vorlage in der Aufführung, die alle weiteren Mittel dominiert, ist eine Entwicklung, die Hans-Thies Lehmann in seinem Essay *Postdramatisches Theater* schon Ende der 1990er Jahre für das Schauspiel konstatierte. Auch wenn weder die Forschung noch die Öffentlichkeit generell davon Notiz genommen hat, betreffen ähnliche Umwälzungen seit ca. einem Jahrzehnt auch die Oper und das Musiktheater allgemein. Die schrittweise Ablösung von der Partitur, die in der Oper ein noch viel größeres Bollwerk darstellt(e) als der Dramentext im Schauspiel, eröffnet nun neue Möglichkeiten für den Umgang mit anderen Gestaltungsmitteln der Bühne, so auch für den Film.

Film wird nicht mehr nur für (Illustrations-)Effekte eingesetzt, um Dinge erscheinen zu lassen, die anders auf der Bühne nicht gezeigt werden könnten. Weil sie zum Beispiel entweder innere Vorgänge einzelner Figuren bzw. deren Konstellation betreffen; oder weil sie ganz pragmatisch zu aufwendig und zu groß in ihrer Erscheinung für eine direkte Bühnenumsetzung sind. Nun können sie aufgrund der Möglichkeit der Fokusverschiebung – inhaltlich wie auch formal-ästhetisch – Dreh- und Angelpunkte ganzer Aufführungen bilden und ermöglichen ungewöhnliche, meist stark selbstreflexive Perspektiven auf die Oper als musiktheatrales Phänomen. Katie Mitchells *Al gran sole carico d'amore*¹ ist ein besonderes Beispiel für diese Praxis.

¹ Eine Kooperation der Berliner Staatsoper mit den Salzburger Festspielen 2009/2012.

Die *Azione scenica*, wie Luigi Nono seine Komposition nennt, 1975 in der Mailänder Scala uraufgeführt, beschreibt einige Schlüsselereignisse in der Geschichte des Kommunismus und umfasst einen Zeitraum von ca. 100 Jahren: von der Pariser Kommune im Jahr 1871 bis zum Vietnamkrieg in den 1960er und -70er Jahren. Das Libretto besteht aus einer Aneinanderreihung von Zitaten aus historischen und fiktionalen Dokumenten von Autoren wie Marx, Lenin, Brecht, Pavese und Che Guevara. Es gibt keine Personen und Szenen im herkömmlichen Sinne und damit auch keine kausal-narrative Handlung. Das Libretto ließe sich mehr als fragmentierte Landschaft aus Zitaten beschreiben. Nonos Dokumentation von ausgewählten Ereignissen in der Geschichte des Kommunismus ist insofern einzigartig, als sie den Fokus auf die Frauen richtet, die an dieser Geschichte teilhatten. Jürg Stenzl fasst dies in seinem Artikel zu *Al gran sole carico d'amore* in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters so zusammen:

An die Stelle einer erzählenden Handlung treten prismatisch ineinander greifende Bilder dramatischen, lyrischen, erzählenden und reflektierenden Charakters von kämpfenden, leidenden und sterbenden Frauen in revolutionären Situationen und Prozessen [...] Diesen Märtyrerinnen meist gescheiterter Revolutionen ist keine realistische Stimme verliehen, sondern auf dem Weg einer totalen Entindividualisierung werden ihre Stimmen der Hoffnung, des Widerstands, der Schönheit zu einem zweiteiligen Gefüge geschichtet. (Stenzl 1991, 462)

Das Zentrum des ersten von zwei Teilen bildet Louise Michel, eine zentrale Frauenfigur der Pariser Kommune von 1871. Das Libretto verknüpft diese mit 80 Jahre später stattfindenden politischen Ereignissen in Kuba und Bolivien um Tania Bunke, eine Gefährtin Che Guevaras. Am Ende des ersten Teils führt Nono eine der zentralen Figuren des zweiten Teils ein: die russische Mutter, eine fiktive Figur, die Maxim Gorkis Roman *Die Mutter*

(1906/1907) entstammt. Neben ihr beherrschen den zweiten Teil eine größere Vielfalt an Personen, Ländern und politischen Ereignissen das Geschehen. Diesem fragmentarischen Charakter des Librettos entspricht auch die Musik.

Der Musik ist, obwohl sie in allen Details ausgearbeitet und in der Partitur fixiert ist, eine spezifische Mobilität eigen, sowohl im Hinblick auf die Besetzung als auch auf die Charakteristik der einzelnen Abschnitte. So wie der Text eine szenische Erzählung stets bricht [...] baut sich die Musik aus vergleichsweise kurzen geschlossenen Einheiten von zwei bis fünf Minuten Dauer auf. (Stenzl 1991, 463)

Mitchells Arbeit entfernt sich zwar einerseits von der Vorstellung der musikdramatischen Vorlage als Zentrum der Inszenierungsarbeit, dem sich alle anderen Bestandteile der Aufführung unterordnen; andererseits bildet der fragmentarische und zergliederte Charakter der Vorlage gleichermaßen den ästhetischen Ausgangspunkt und die Methode der szenischen Ausarbeitung. Dieser findet Ausdruck in Form eines auf der Bühne live produzierten Films, der sich erst im Moment seines Entstehens vollendet.

Was innerhalb dieses Szenarios auf den ersten Blick auffällt, ist die deutliche Trennung nicht nur von Ton- und Bildspur, sondern auch eine weitreichende Zergliederung innerhalb beider Spuren. Die Bühnensituation verdeutlicht das zunächst räumlich: Der Bereich des Orchesters und der Solisten befindet sich deutlich separiert und agiert völlig losgelöst vom Rest des Bühnengeschehens. Zentral auf der Bühne und über allem Geschehen thronend befindet sich eine große Leinwand, die mit einer Patina verleihenden Beschichtung versehen wurde. Auf sie wird eben jener Film projiziert, der in zwei weiteren Bereichen der Bühne, die sich direkt unterhalb der Leinwand befinden, live produziert wird: zum einen an einem langen Arbeitstisch, der mittig auf der Bühne steht, an dem überwiegend

Detail- und Großaufnahmen entstehen; zum anderen in mehreren kleinen, aufwendig gestalteten und mit unzähligen Requisiten versehenen Kammern im hinteren Bereich der Bühne, die den Film überwiegend mit Bildern der Figuren im historischen Setting speisen. Die Aufnahmen beider Bereiche werden live geschnitten und gemeinsam mit vorproduziertem Material auf der großen Leinwand zu einem Film zusammengefügt. Er zeigt die in der Partitur beschriebenen Figuren – die Produktion konzentriert sich dabei auf drei fiktionale Figuren: die russische Mutter, die Turiner Mutter und Deola – in ihrem historisch-politischen Kontext, eingebettet in einer in einem fiktiven Museum stattfindenden Rahmenhandlung. Parallel dazu gibt es eine gewissermaßen konzertante Aufführung von Luigi Nonos *Azione scenica*, für die sich neben den Solisten, die für ihre Partien immer wieder an die Rampe treten, der Chor im rechten hinteren Bereich der Bühne bereithält. Das Orchester befindet sich in einer Art Graben vor der gesamten Breite des Bühnengeschehens.

Es findet so eine Fragmentierung auf mehreren Ebenen statt: erstens eine generelle deutliche Trennung von Bild und Ton als übergeordnete Ebenen. Die Musik wird an einem deutlich markierten anderen Ort produziert als die visuellen Bestandteile der Aufführung. Regelbestätigende Ausnahmen bilden dabei lediglich Geräusche, die am Arbeitstisch, zumeist ebenfalls losgelöst vom dazugehörigen Bild, das zumeist in der Kulisse produziert wird, hervorgebracht werden. Diese Trennung stellt zweitens eine qualitative, »vertikale Fragmentierung« (Roesner 2009, 105) dar: In einer Szene, in der eine Figur gezeigt wird, die Tee trinkt, ist die Figur in einer Halbnahe-Einstellung zu sehen. Diese wird per Live-Schnitt mit einem anderen Darsteller verbunden, dessen Hand dann in einer Detail-Aufnahme die Teetasse hält. Des Weiteren kommt die Geräuschkulisse zu dieser Szene wiederum von einer anderen Position auf der Bühne.

Es finden hier also drei Aufführungsformen gleichzeitig statt:

- ein Musiktheater als Konzert – der Chor, die Solisten und das Orchester, von den bildproduzierenden Stätten separiert, reproduzieren den in der Vorlage notierten musikalischen Teil,
- ein Schauspiel als Pantomime – die Schauspieler in den nachgebauten Zimmern sowie am Arbeitstisch agieren stumm im Rahmen ihrer Rolle und
- ein Film als ›Dokumentation‹ – der fertige Film auf der Leinwand, der einerseits die historischen Szenerien zeigt, andererseits aber auch ihre Entstehung selbst dokumentiert, im Sinne eines Produktes eines Arbeitsprozesses, innerhalb dessen die Akteure auf und hinter der Bühne verankert sind. Die Ästhetik des Produktes scheint dabei den gleichen Stellenwert zu haben wie der offen zur Schau gestellte Prozess seiner Entstehung.

All diese Produktionsprozesse sind nämlich dabei voll und ganz einsehbar und werden sogar so ausgeführt, z. B. auf einem gut ausgeleuchteten Tisch am vorderen Bühnenrand, dass sie sehr gut zu beobachten sind. Somit wird auf die Splittung dessen, was schließlich als in sich geschlossener Film auf der Leinwand erscheint, besonders aufmerksam gemacht. Dies führt von einer Zergliederung der Entstehung auf Produktionsseite zu einer Zergliederung der Wahrnehmung auf Rezeptionsseite. Dabei steht dem Rezipienten zu jedem Zeitpunkt der Aufführung frei zu entscheiden, welchem Bereich der Aufführung er seine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwendet; beziehungsweise dies eben nicht zu tun und beständig zwischen den einzelnen Ebenen hin und her zu wechseln. Roesner nennt dies ein »Kontinuum an Wahrnehmungsangeboten, d[as] zwischen Einladungen zur Synthese und irritierenden Dissoziationen schwank[t]«. (Roesner 2009, 107)
Als Zuschauer könne man, so Roesner weiter,

in beinahe jedem Moment der Aufführung zwischen einer *suspension of disbelief* und einer *affirmation of disbelief* wählen, da die Angebotspalette stets sowohl immersive Fiktion als auch das verfremdende Ausstellen ihrer Gemachtheit umfasst. (ebd.)

Die Partitur als Vorlage, in ihrer Verfasstheit und in der musikalischen Ausführung unberührt, wird zum Ausgangspunkt für ein Experiment – für eine Versuchsanordnung –, an dem alle Anwesenden beteiligt sind. Auf hohem technischem und ästhetischem Niveau wird hier vor den Augen des Publikums experimentiert. Ziel des Experiments könnte die Beantwortung essenzieller aufführungspraktischer Fragen sein wie: Was kann der auf Bühnen mittlerweile omnipräsente Film mit seinen technischen und ästhetischen Möglichkeiten eigentlich für die Oper leisten? Gerade für eine Oper, die den Regietheater-typischen Aktualisierungen nicht zugänglich ist?

Diese Fragestellungen führen schließlich auf eine Reflexion dieses Mediums selbst sowie seines Einsatzes zurück. Es tritt als Thema der Aufführung in den Vordergrund, nicht nur im Sinne eines virtuosen Umgangs mit seinen ästhetischen Potenzialen, sondern auch und gerade in Bezug auf die ihm spezifisch eigene Materialität: Technische Mittel lassen die Optik des Films bewusst altern. Das Filmmaterial, das künstlich mit Kratzern und Beschädigungen der Ästhetik alter Filme folgt, konsumiert sich scheinbar selbst. Immer wieder wird der ablaufende Film unterbrochen, weil er sich vermeintlich durch die Wärme des Projektors auflöst und verbrennt. Die eigene Vergänglichkeit, der eigene Status als Artefakt sowie auch die eigene Historizität – nicht nur die der musikdramatischen Vorlage und ihrer Sujets – formulieren sich hier und gewinnen eine Gestalt. Es ist ein aufregendes Spiel innerhalb des Spannungsfeldes von »live« und »mediatisiert«. Diese »Live-Mediatisierung« ist das Ergebnis eines intermedialen, selbstreflexiven Experiments und im Grunde zu verstehen als

Kombination dessen, was eigentlich die Bühne vom Film so fundamental und vermeintlich unüberbrückbar unterscheidet: Der Film wird hier zu einer ästhetischen Darstellungsform, die genauso der Vergänglichkeit unterliegt wie das Theater. Im Moment ihres Erscheinens ist sie auch schon wieder passé.

So ist allerdings dieses Experiment keineswegs reiner Selbstzweck, wie auch die Wahl des Stückes kein reiner Zufall ist. Es handelt sich um einen neuartigen innovativen Zugang zu einem so sperrigen, weil historisch wie regional stark gebundenen Stück. Mitchell akzeptiert seine politische Nichtverlegbarkeit und historische Gebundenheit an seine Entstehungszeit und erschafft dennoch durch ihre technisch hoch elaborierte filmische Installation eine theatrale Erscheinungsform, die sich mit der Vorlage und ihren Eigenheiten auf besondere, spezifisch-technische Weise auseinandersetzt. Auch Stenzl bemerkt den besonderen Modus des Stückes, in dem nicht *eine* Geschichte im Zentrum steht, »sondern bewußt aus gegenwärtiger Perspektive gesehene Aspekte und Fragestellungen an die Geschichte, an das Geschichtsbewußtsein [...] und eine Befragung von Vergessenen der Geschichte [...]« (Stenzl 1991, 462).

So versucht auch Mitchells Zugang nicht, dieser Historizität und Regionalität eine andere – zeitgenössische oder aktualisierende – Lesart des Stückes überzustülpen oder mit mehr oder weniger hermeneutischer Gewalt aus dem Libretto zu extrahieren.² Er steht in seiner Komplexität im Hier und Jetzt dem Regietheater – beispielsweise eines Peter Konwitschny, der ebenfalls Nonos *Azione scenica* 2011 in Leipzig inszenierte – diametral gegenüber: Es gibt keine chronologische Abfolge von Zeichen mehr, die

² Ein Gegenbeispiel dazu wäre Peter Konwitschnys Inszenierung desselben Stückes in Leipzig 2011, die dem 20. Jahrestag der Friedlichen Revolution in Leipzig gewidmet war.

durch Dechiffrierung am Ende eine Lesart des Werkes durch den Regisseur in der gewohnten Eindeutigkeit erkennen ließe. Die Dechiffrierung, so denn eine stattfindet, geschieht immer im Hier und Jetzt, im Augenblick der Rezeption: Der Rezipient muss permanent selbst entscheiden, was er in seine persönliche Wahrnehmung einbeziehen und was er ausklammern möchte. Durch »das Ausschnitthafte der Wahrnehmung«, wie es bei Lehmann heißt, das hier »zur unvermeidlichen Erfahrung« (Lehmann 1999, 150) wird, greifen auch herkömmliche Kategorien der Beschreibung im Sinne eines linearen Etwas-steht-für-etwas-Anderes nicht mehr.

Wo das Regietheater seit einigen Jahrzehnten versucht, den Repertoirestücken eine zeitgenössische Vergegenwärtigung u. a. durch technische ›Aufrüstung‹ zu verschaffen, in dem Sinne, dass der Rezipient eine Anbindung an seinen technisierten Alltag erhält, bietet Mitchells Produktion als Experiment hauptsächlich eine Reflexion genau dieser technischen Mittel. Neben der Thematisierung des eigenen Status als Artefakt, das einer Vergänglichkeit unterliegt, betrifft diese auch ihre Einsatzmöglichkeiten: Wo bspw. Großaufnahmen die dem Theater eigene Distanz dem Darsteller gegenüber ›normalerweise‹ verringern sollen, fragmentieren sie sie hier und vergrößern diese Distanz somit gleichermaßen. Die Darstellung der Figuren auf der Leinwand wird aus Aufnahmen verschiedener Darsteller zusammengesetzt. Die verstärkte Kohärenz der Figur in der Wahrnehmung, wie man sie dem Bühnendarsteller im Vergleich zu seinem mediatisierten Abbild im Film annimmt, wird somit ins Gegenteil verkehrt. Der ständige offen gezeigte Wechsel zwischen in-der-Rolle-Sein und außerhalb – oder sogar »Techniker«-Sein führt dazu, dass der Darstellerkörper im Film der konsistentere ist, da man ihm über einen längeren Zeitraum in der Rolle folgen kann, als dem tatsächlichen Körper aus Fleisch und Blut auf der

Bühne.³ Das zeigt, dass es bei diesem Einsatz von Film eben nicht nur darum geht, Dinge darstellen zu können, die so auf der Bühne nicht darstellbar sind, sondern es kann vielmehr als ein Nachdenken verstanden werden; darüber, was der Einsatz von Mediatisierung in Kombination mit dem lebendigen Darsteller(körper) für Auswirkungen auf selbigen wie auch auf dessen Wahrnehmung durch den Rezipienten hat – insbesondere in einem musikalischen Kontext: gerade für die Oper, für die die leibliche Präsenz des Sängers sowie das unmediatisierte Erklingen von dessen Stimme von besonderer Bedeutung, ja konstitutiv, ist.

Auch der Status von Theater und Film selbst ändert und relativiert sich, wenn sie zusammen – simultan – in ›Erscheinung‹ treten: Ein solches ›interface‹ betont auf eine spezifische Weise einerseits den ihm eigenen Artefaktstatus, andererseits aber eben auch ganz besonders »the actual aspect of performance« (Lavender 2006, 63).

So kann ein solches Projekt nicht nur einiges über das zugrundeliegende Stück in Erfahrung bringen, sondern eben auch über Möglichkeiten seiner Inszenierung, jenseits des Regietheaters, im Verständnis einer lebendigen Vergegenwärtigung auf der Bühne. Der Film als Mittel für die Musiktheaterbühne erschöpft sich also keineswegs in der Illustration innerer bzw. übergroßer äußerer Vorgänge oder technischer Aufrüstung z. B. zum Zwecke der optischen ›Aktualisierung‹. Im Gegenteil, es ermöglicht potenziell neue Umsetzungs- und Ausdrucksformen, die jenseits von

³ So beschreibt es Florian Leitner in Bezug auf das Phänomen ›Echtzeitfilm‹: »Während elektronisch produzierte Bilder häufig mit Flüchtigkeit assoziiert werden und der menschliche Körper als Anker von Beständigkeit und ›echter‹ Realitätserfahrung gilt, erweisen sich in den Echtzeitfilmen die Bilder als das Beständigere und der Körper als Ort des Flüchtigen. Die Divergenz zwischen performativer und piktoraler Ästhetik präsentiert sich hier [...] als Divergenz zwischen einer piktoralen Ästhetik des Hyperrealen und einer performativen Ästhetik des Verschwindens«. (Leitner 2010, 283)

Beliebigkeit und Behelfsmäßigkeit zur Entfaltung kommen und somit neue Perspektiven auf die Stoffe sowie auf die Gattung Oper selbst eröffnen können.

Literatur

- Lavender, Andy (2006) *Mise en scène, hypermediacy and the sensorium*. In: *Intermediality in Theatre and Performance*, Hrsg. v. Freda Chapple und Chiel Kattenbelt, New York: Rodopi, S. 55–66.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leitner, Florian (2010) *Fassbinders Ästhetiken der Weltsimulation... und das videotechnisch hochgerüstete Theater*. In: *Welt – Bild – Theater*. Hrsg. v. Kati Röttger, Tübingen: Narr, Bd. 1, S. 271–284.
- Roesner, David (2009) »An entirely new art form«. *Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente*. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 24/2, S. 103–121.
- Stenzl, Jürg (1991) Artikel »Al gran sole carico d'amore«. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus, München, Bd. 4, S. 462–463.
- Weber, Franziska (2010) *Real Live? Die multimediale theatrale Performance im Spannungsfeld von Unmittelbarkeitserfahrung und Gegenwartssimulation – eine erste Projektskizze*. In: *Performing Inter Mediality*. Hrsg. v. Jürgen Schläder, Leipzig: Henschel, S. 130–149.

Empfohlene Zitierweise

Hartung, Ulrike: Oper als Filmexperiment. Katie Mitchells Dekonstruktion intermedialer Inszenierungsstrategien in *Al gran sole carico d'amore*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 94–105.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Hartung.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Ulrike Hartung.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.