

ENCORE: KÖRPER UND CODE¹

Für Richard Klein

Abstract

Angesichts der Herausforderungen der Neuen Medien verändert sich die Opernarbeit nicht nur in organisatorischer Hinsicht. Vor allem ästhetisch gilt es, Haltung gegenüber den neuesten Techniken, Formaten und Dramaturgien zu beziehen, um diese inszenatorisch fruchtbar zu machen, ohne das Repertoire preiszugeben. Die Werke Richard Wagners stehen hierfür Modell. Sie sind Archive einer revolutionären medientechnologischen Ästhetik jenseits plakativer Effekte. Inszenierungsbeispiele zeigen, auf welche Weise sich mit und für Wagner alte Wahrheiten und neue Technologien strukturell aufeinander beziehen, am Ende sogar auseinander entfalten lassen. Wie Körper und Code sich lebensweltlich verzahnen, wird in einem Nachruf auf den Wagnerforscher und Musikphilosophen Richard Klein veranschaulicht.

The challenges to opera posed by the new media are likely to effect changes not only of an organizational but also of an aesthetic nature. In order to enrich operatic production, it is our task, without writing off the repertory, to become cognizant of the latest technologies, formats, and dramaturgical concepts. Richard Wagner's operatic works provide perfect case studies. They may be viewed as archives of aesthetic practices that utilized the media technologies. A sampling of current staging practice shows that earlier theatrical techniques and new technologies can be brought into a meaningful structural relationship. At the end one even develops from the other artistically. How body and code intertwine in the lifeworld is illustrated in an obituary of the Wagner scholar Richard Klein.

I. Körper versus Code

»Hilfe, hoffentlich nicht wieder alles mit Projektionen!« Dieses Stoßgebet eines Premierengastes in der Kölner Oper², weist auf ein prekäres, zugleich geläufiges Phänomen: Hoffentlich gibt es in der neuen Inszenierung nicht zu viele Flimmerkisten, technische Fisimatenten, Ferngesteuertes; hoffentlich hat die Regie ein Einsehen mit uns Zuschauern und dem Werk und zersetzt nicht jeden schönen Moment mit

1 Der vorliegende Text ist eine für das JTPhil 2022 überarbeitete, in Quellen und Rechtschreibung aktualisierte sowie thematisch erweiterte Fassung meines Essays »Körper und Code. Theaterarbeit mit Wagner heute«, der 2013 mit dem 1. Preis »Das Kunstwerk der Zukunft für Essayistik der Bayreuther Festspiele Medien GmbH bedacht und im Folgejahr publiziert wurde in: Sven Friedrich (Hg.): *Das Kunstwerk der Zukunft. Perspektiven der Wagnerrezeption im 21. Jahrhundert* (Wagner in der Diskussion, Bd. 11), Würzburg 2014, S. 11–26.

2 im Juni 2012, kurz bevor diese zur Generalsanierung geschlossen wurde.

medialen Kommentaren; hoffentlich ist KFV, Klaus Florian Vogt, live da, nicht nur in einer Übertragung; hoffentlich sieht man überhaupt Menschen und nicht bloß Maschinen! – Das sind Notrufe, und hinter ihnen nistet die durchaus berechtigte Angst vor einer Diktatur der Apparatschiks. Gleichwohl handelt es sich um eine Trotzbehauptung à la: Zur Bühne gehört der menschliche Körper, Bühne ist der Ort der Körperlichkeit schlechthin. Die Technik, die Medien und die Maschinen hingegen sind platt körperlos, »Computer sind doof«,³ und die ganze digitale Welt ist körper- und theaterfeindlich. In anderen Worten, auf die Bühne gehört der Mensch, und was nicht Mensch ist, ist auch nicht Bühne.

Sieht man ab davon, dass ein Körper auf einer Bühne notwendig selbst eine ›Projektion‹ darstellt – kultischer, ideeller, ästhetischer, musikdramaturgischer, politisch-sozialer, nicht zuletzt mentalitäts- und privatgeschichtlicher Art –, anders ließe er sich dort gar nicht als Rollengestalt installieren, ist die Idee der ›Liveness‹ von Hause aus technomorph. Wenn KFV ›live‹ singt, kann man ihn nicht gleich anfassen, sondern es heißt dem Fachsinn nach, dass seine manifeste physische Präsenz unter Zuhilfenahme von Schaltverfahren durch visuelle und akustische Latenz künstlich getrimmt, mitunter sogar ersetzt wird. Sänge er wirklich so, wie sich Amateure das Live-Sein vorstellen, hätte er vermutlich keine Fans mehr. Die uneingebettete Opernstimme kommt oft als Schock. Es steht insofern dahin, ob ein Körper erst leibhaftig werden muss, um echt zu sein. Alle Hörgeräte-, Glasaugen- und Herzschrittmacherträger gelten per Definition bereits als Cyborgs – Mischwesen aus organischen und apparativen Substanzen. Muss eine Sängerin mit Brustimplantat etwa von der Bühne gepfiffen werden, weil sie kein vollgültiger Körper mehr ist? Oder war die Callas, weil sie sich zunächst der Schallplatte verweigerte, authentischer als Glenn Gould, dessen Verhältnis zum Studio erotisch zu nennen wäre?

Sieht man also davon ab, dass es frühe analoge Computer und längst mechanische Körperbilder, biogene Techniken und maschinelle Lebensvorgänge, Schachroboter und Marionettengötter gibt und dass die Kluft zwischen Bühne und Byte, Ritus und Rave, Theater und Technik, ja: Körper und Code viel schwieriger zu beweisen denn zu behaupten ist, so gilt in der Oper einer allgemeinen Überzeugung nach jede Form von Medientechnologie als etwas Monströses, das den Körper gefährde, weil dieser durch externe Steuerungsmechanismen seiner selbst entfremdet werde. Wo Körper ist, herrscht scheint's Wahrheit, wo umgekehrt Technik, dort Betrug. Es ist bizarr, aber ausgerechnet die Blut-und-Sperma-Produktionen des Regietheaters setzen, wenn auch auf rabiate Weise die tradierte Vorstellung von Herrn und Frau Mustermann fort, dass der menschliche Körper alleiniger Sinn, Zweck und Ziel des Bühnengeschehens sei. Nur haben Mustermanns halt auch etwas gegen alle Nackten

³ Songtitel der Berliner Popband Spliff, aus: 85555 [LP]. CBS 1982, Seite A.

auf der Bühne. Körper pur, oder nicht, was denn nun? Dann doch eher ein *Fidelio* in Jeans? Achtung, *Levi's* – ist schon wieder Fabrikat.

Die Thematik gewinnt an Brisanz, sobald man sich vor Augen hält, dass jedes Opernhaus ein technisches Manifest ist. Grundsätzlich kam kein Theater je ohne Technik aus, wahrscheinlich gäbe es ohne die Technik überhaupt kein Theater. Weil Theatermachen eben bedeutet, von langer Hand zu zeigen. Wo kommt die lange Hand her? Wer das Problem in der Frage nicht versteht, mag einmal versuchen, einen Theatervorhang ohne Einsatz von Bühnenmaschinerie zu öffnen. Selbst mit Muskelpaketen kommt man da nicht weit. Schon die Teilung der Vorhangschals zu finden kann schrecklich misslingen, weil Schmuckstoffe überlappend im Portal hängen und schwer sind wie Baumstämme. Prinzipiell ist für den Vorhangzug deshalb ein digitaler Befehl vom Inspizientenpult aus an die entsprechende Gleit- und Hebevorrichtung im Portalrahmen nötig. Hartmut Böhme sagte einmal: »Gegen Technik sein heißt, gegen den Menschen zu sein«,⁴ und abgesehen davon, dass programmatisch gegen Technik zu sein in sich eine Form der Mystifikation darstellt, gilt dies in besonderem Maß für die Oper. Deren architektonische Anlage, betriebsinternen und bühnenmaschinellen Abläufe, die Vielzahl unterschiedlichster technischer Berufe, Myriaden apparatebasierter und computergenerierter Einsagen, Anweisungen und Verknüpfungen beweisen jeden Abend aufs Neue, dass ein Körper sich ohne sie als solcher nicht zeigen, geschweige denn behaupten kann. Wie regeln Bühnentechniker*innen denn »*Mir ist so wunderbar*«?⁵ – Mit Voice-over-IP. »Drum schonet mir [...] / Prospekte nicht und nicht Maschinen«,⁶ ruft im *Faust* nicht der Teufel, der gegen den Menschen ist, sondern der Theaterdirektor. Oper ist ein technisches Supermedium. An dieser Tatsache führen weder Nostalgie noch Fortschrittskritik vorbei.⁷

Damit ist man bei Richard Wagner. Ob es einem schmeckt oder nicht, mit ihm bricht die Moderne in die Räume des Theaters ein, das jetzt nicht mehr behütet dasteht, dafür aber auch das Stigma des Budenzaubers ein für alle Mal los ist. Schon eine Übersicht der medialen und instrumentellen Erfindungen, die auf Wagners eigenes Konto gehen – fast alle davon bis heute zur Routine des Opernbetriebs gehörig –, vermittelt eine Ahnung davon, wie weit seine Imaginationsfähigkeit reichte. Für ihn war es kein Widerspruch, dass die Gralslämpchen für die Uraufführung des *Parsifal* 1882 in Bayreuth von der Firma Siemens gestiftet wurden. Auch nicht, dass die Urnebel des Rheins im *Ring* aus Wasserdampf erzeugt wurden, der dem Turbi-

4 Mündliche Äußerung, um 1998.

5 Quartett, *Fidelio*, 1. Akt.

6 Aus dem »Vorspiel auf dem Theater«, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Bd. III, München 1986, S. 15.

7 Zu den Grundlagen im Weiteren vgl. Johanna Dombois: »Scheinschwangerschaften. Neue Technologien im klassischen Musiktheater – Nahaufnahmen«, in: *Lettre International* (2006), Heft 72, S. 86–91.

nenhäuschen des Grünen Hügels entstammte, aus welchem man die überschüssige Energieleistung der Festspielveranstaltungen abzweigte, um sie an die Untermaschinerie der Bühne weiterzuleiten. Wagner erschien das zeitgemäß und zu Recht. Der Mythos selbst ist nichts, das graubärtig vor uns liegt. Er muss erfunden werden, um zu sein, immer wieder, wenn nötig mit modernsten Kniffen. Die Stiere in Delphi zu Ehren Apollons wurden auch nicht mit Messern aus ägyptischer Zeit geschächtet. Wir sind zum Schein gezwungen. Dies zu kennen (nicht nur zu wissen) hat das Theater, allzumal durch Wagners Einfluss, der restlichen Welt voraus.

Und *zugleich* sind die Musikdramen Archive für eine Geschichte des theatralen Körpers. Wagner ist der Vater des Regieführers. Auch wenn es unbekannt ist, bleibt es historisch wahr: Er war der Erste, der seine Sängerinnen und Sänger mit dem Rücken zum Publikum agieren ließ. Damit trieb er ihnen das Ego der Rampe aus und brachte ihnen die Identifikation mit der Rolle bei. Auch das ein Paradigmenwechsel. Aber eben nicht der einzige. Nächst dem Körper steht bei Wagner immer der Apparat, nächst der Intuition die Fabrikation, nächst dem Affekt die Analyse. Es sind in seinem ästhetischen Konzept gleichberechtigte Teileinheiten. Das heißt, ohne das Bewusstsein der technischen (R-)Evolution der Mittel bliebe Wagners Werk unverständlich. Technik erschöpft sich bei ihm nicht darin, einzelne Effekte, Highlights zu erzeugen. Technik stellt die Welt des Gesamtkunstwerks im Ganzen her.

Auf dieser Grundlage kann man mit Wagner, denke ich, ein Problem sondieren, das uns selbst wie kein Zweites betrifft. Das 21. Jahrhundert nennt sich das ›Zeitalter der Medien‹, auch ›Computerzeitalter‹. Kurz nach der Jahrtausendwende hieß es ›Informationszeitalter‹. ›Wissenszeitalter‹ leider nie. Das sind Euphemismen dafür, dass sich die menschliche Spezies gerade außer Kraft setzt. Binnen kürzester Zeit hat sie sich ohne Not an ihre genuin körperlichen Grenzen gebracht, mehr noch, Replikationen der eigenen Erbmasse geschaffen, die nun uns – statt wir sie – mit der Aufgabe konfrontieren, zu klären, was ein Körper darstellt, wo er strukturell beginnt und wo er endet. Dass unsere Avatare nicht sterben können, hat dennoch nicht zur Folge, dass wir lebendig bleiben, die wir unser ›Haus bestellen‹ müssen, wie das Memento in Bachs *Actus Tragicus* lautet. Es sei denn, wir definieren ›lebendig‹ um. Bzw. ›tot‹. Was sich durchaus abzeichnet. Geht man davon aus, dass diese akute Wirklichkeitserfahrung im Musiktheater ihre Anverwandlung und nicht nur ein musicales Schaufenster findet, lässt sich *die* zentrale Frage der heutigen Opernarbeit formulieren, die notwendig eine politische ist:

Was ist zu tun, um den menschlichen Körper in Einklang mit jenen Techniken und Technologien zu bringen, die sich dieser Körper über die eigene Erhaltungsdy namik hinaus erschaffen hat? Wie können Körper als gleichberechtigte Entitäten neben ihren codierten Realitäten bestehen, wie gepflegt, exemplarisch geführt, in ihr Recht gesetzt werden? Und auch umgekehrt: Wie können wir inszenieren, ohne den

Körper, der nie autark war, zu idyllisieren, in eine sentimentale Weltbildmitte weg-zustilisieren? Wie bleiben wir dran an den Zuwartungen der immer neuen Medien, was können wir diesen an gestalterischer Finesse ablauschen, was gar als körperaffin verbuchen?

Kurz, sind Körper und Code Kontrahenten?

II. Theatertier und Techniker

Wagner hätte nein gesagt. Im Haus des Zwillings geboren, lebten künstlerisch zwei Seelen in seiner Brust, hier das Theatertier, dort der Techniker. In der Wagner-Rezeption wurde der Techniker meist zugunsten des Theatromanen übergangen. Es ist deshalb – wieder und wieder, bis es Eingang gefunden haben wird – Zeit, daran zu erinnern, dass die Modernität des Wagnerschen Werks sich nicht aus einer molligen Weltanschauungsstube speist, für die Erlösungsethik und Meistergebärde, Melodram, Metaphysik und Pumpgenie, brodelnde Gefühlswelt, Drang, Rausch und Verführung, Königsbriefwechsel und Luxusaufkommen, Naturzustand und Hundemitleid zu einem Gemälde in eins gefügt sind. Wagner ist auch scharf, schnell, pur, sachlich, böse – ein minimalistischer Charakter nach brechtschem Zuschnitt, in manchem schon mehr dem 20. als dem 19. Jahrhundert zugehörig. Mag er sich als Theoretiker auch noch so sehr zu einer ›organischen‹ Mitte des Lebens u. ä. bekannt haben, als Künstler tut er das Gegenteil. Er rechnet mit Splittern. Er kennt den Riss im Samt. Er schafft aus der Isoliertheit der Elemente, die er erst verschaltet, nachdem er sie sondiert hat: Schrift – Licht – Klang – Stimmen – Räume – Zeit. Jeder Parameter des Theaters wird einzeln unter das Mikroskop gelegt, auf seinen experimentellen Wert hin untersucht. Es geht um die strikte Technisierung des Materials, und es kommt wie eine Mischung aus Witz und Schlag: Ausgerechnet der Mythologe des Gesamtkunstwerks führt uns vor, dass die Einheit menschlicher Wahrnehmung illusionär ist, dass es eine kohärente Welt nicht gibt. Wagners Werken sind die Fabrikschlote deshalb immer schon anzuhören, die hinter den Hügeln des Bayreuther Talkessels aus dem Boden sprossen, und wer ehrlich ist, sollte sich Entsprechendes für die eigene Zeit wünschen, wenn es denn nur gut gemacht ist. Alles andere hieße, in letzter Konsequenz um einen Wotan ohne Speer zu bitten. In den ersten Takten des *Rheingold*-Vorspiels klingen die Liegetöne der Kontrabässe geradezu kybernetisch – Musik als Strom im doppelten Sinn des Wortes. Sein Orchester im Bayreuther Graben hat Wagner den »mystischen Abgrund«⁸ genannt. Es ist kein Versehen, dass er diese Wendung in Anführungszeichen setzte und als Synonym

8 Richard Wagner: »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 384–408, hier S. 401f.

wenig später im selben Text ohne Kautelen als »technischen Herd«⁹ bezeichnete. Es ist Programm, *sein* Blick ins Räderwerk, das für ihn nichts Unheiliges enthält und das er uns als Bezugsform beizubringen sucht. »Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es [...] ohne Empfindung betrieben [werde]«.¹⁰

Wagner hat begriffen, dass uns Medien, einmal zu Hilfsmitteln herabgewürdigt, zu Gehilfen machen. Im schlimmsten Fall zu Gehilfen der Medien selbst. Dagegen setzt er auf Geschmacksbildung als Gradmesser auch in technischen Milieus und gewinnt so aus alten Werkzeugen neue Stilmittel für seine Kunst. Vor nichts macht seine Synergie dabei halt; er erfindet, indem er alles erneuert bzw. erneuert, indem er alles erfindet: die Holztrompete, das vierte Ventil der Basstrompete, die Mechanik der Waldhorntuben, die nach ihm benannten ›Wagner-Winden‹ für Prospekt- und Lastenaufzüge in der Bühnenmaschinerie, den Bühnennebel/ ›Steam-curtain‹, das doppelte Proszenium für das Portal im Festspielhaus, ein Bestuhlungskonzept und eine eigenständige Beleuchtungsanlage für dessen Zuschauerraum, den Schaldeckel für das Festspielorchester, desgleichen die Wandeldekoration für *Parsifal*, die Laterna-Magica-Projektionen für *Walküre*, nicht zu vergessen die handwerklichen Räume und Prozesse, die er unmissverständlich für den Kontext seiner Werke kreiert hat – eine frühindustrielle Spinnstube für den *Holländer*, eine Sattlerei für die *Mastersinger*, Bergwerk und Ambosspassagen für *Rheingold*, die Schmiede und den Schmiedevorgang nebst das Schnitzen des Rohrs für *Siegfried* – Instrumentenbau für den Graben wie die Bühne.

Sein *Ring des Nibelungen* eröffnet denn auch nicht mit einem Neuklang, wie viele glauben, sondern mit einer bühnentechnischen Innovation, die er bewusst vor die Szene gesetzt hat, zeitlich wie räumlich, um diese durch jene aufzurufen. Gemeint ist der Wagner-Vorhang, auch »Bayreuther Linse«¹¹ genannt, ein Mechanismus für den großen Schmuckvorhang im Festspielhaus, der so raffiniert und fachgerecht war, dass er als DIN-Norm erfasst ist und heute zu den sieben Standardzügen für Spiel- und Hauptvorhänge im Theater zählt.¹² Die Neuerung bestand in der Art und Weise, wie dieser Vorhang gerafft wurde. Wagner hatte den herkömmlichen Vorhangschal in der Mitte teilen lassen. Die ›Doppel-Portière‹ hing nun statt in Gegengewichten zu beiden Seiten des Bühnenrahmens verdeckt in langen Seilen und konnte dank konischer Winden (den erwähnten Wagner-Winden) während der Öffnung seitlich so gehoben werden, dass sie das gesamte Portalfenster freigab.

9 Ebd.

10 Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: Heinrich von Kleist. *Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. v. Siegfried Streller, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S. 474.

11 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1980, S. 718.

12 Vgl. Deutsches Institut für Normung: *Aufzugsarten von Spielvorhängen. § 1.2.3.2 der DIN-Norm 56920, Blatt 3*, o. O., Juli 1970.

Zwei sich überlagernde, proportional aufeinander abgestimmte Bewegungen wurden sichtbar. Der springende Punkt ist, dass sich damit im Bayreuther Vorhangzug der Automatismus eines Auges zu erkennen gab. Nike Wagner: »In der Tat, es sah aus, als sähe man ein überdimensioniertes Auge, gleichwohl dessen Wimpernschlag«;¹³ Carl-Friedrich Baumann hatte den Eindruck, die Festspielbühne sei »wie von einer halben Irisblende freigegeben«.¹⁴ Man denkt an das Prosafragment zum *Raub des Rheingoldes* vom November 1851, in dem Wagner »Wodan« noch in der »vorersetzen« Szene hatte auftreten lassen wollen – im Rhein »badend« und »alles«¹⁵ [sic] unbemerkt sehend –, und der Gedanke rückt nahe, dass es womöglich Wotans Auge selbst ist, das mit der Vorstellung des Augen-Vorhangs assoziierbar werden sollte. Wie besser denn durch Technik ließe sich ein Gott auch *darstellen*? Gleichzeitig sind wir damit wieder bei einem Körperbild angelangt. In der Metaphorik des Auges zeigt Wagner das Zusammenspiel teils bio-, teils technomorpher Theatralia und wirft seine Schatten voraus in die Sphäre medientechnischer Projektionslandschaften, deren Domäne im Bereich visueller und lichtoptischer Anwendungen liegt.¹⁶

Natürlich konnte Richard Wagner weder cyber-motorische noch virtuelle Formate; Echtzeit-Environment und Augmented Reality, Simulation oder immanente Selbstreferenz wären für ihn reine Rätseldinge gewesen. Er wusste jedoch sehr wohl um kommunikative Schnittstellen, vom partizipatorischen Kunstwerk hat er einiges verstanden – es war sein Entwurf. Nutzerorientierung, Interaktion, Immersion verdanken ihre bühnenpraktischen wie sozialtheoretischen Grundlagen wesentlich Wagners Arbeit am Musikdrama als ›Traumbild der Bühne‹, das *allein* als kollektive Projektionsleistung des Publikums manifest werden konnte.¹⁷ Nicht-lineare Szenographien sind schon in Wagners Aufriss dramaturgischer Parallelwelten enthalten, die die alten »pseudoaristotelischen ›Einheiten‹ durchkreuz[en]«.¹⁸ Biofeedback und taktile Interfaces kann man als Weiterentwicklung der Bayreuther Applausordnung lesen und Wagners Mischklang als Vorform des Sonic Space. Im Eigentlichen ist das, woran Wagner selbst für Musikalien zu erkennen ist, diese äußerste Beweglichkeit, fast Verflüssigung der kompositorischen Elemente vor allem im *Ring*, ein Emblem für Mediengeschmeidigkeit. Was für manche technisch noch immer neutönerisch klingen mag, gehört in den Einzugsbereich dessen, was Wagner präfiguriert

13 Aus einem E-Mail-Brief vom 4.2.2003 an die Verfasserin Johanna Dombois.

14 Carl-Friedrich Baumann: *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*, München 1980, S. 151.

15 Otto Strobel (Hg.): *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, Berlin 1930, S. 203.

16 Ausführliches zur Vorhang-Thematik vgl.: Johanna Dombois: »Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt, Zur Szenographie des Wagner-Vorhangs«, in: *wagnerspectrum* 4 (2008), Heft 2, S. 209–235.

17 Vgl. Wagners für diesen Punkt zentrale musiktheoretische Schrift: »Beethoven (1870)«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 9, Leipzig 1983, S. 75–151.

18 Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 130.

hat. Auf dieser Basis liefert uns sein Werk nicht bloß die konzeptuelle Berechtigung, sondern ein Modell für die künstlerische Arbeit mit Neuen Medien in der Oper. Diese Arbeit nicht aufzunehmen, brächte uns in den Verdacht, dem Wagnerschen Werkgedanken im Grundsatz untreu zu sein, denn die einzige Reform, die vollkommen im Sinn Wagners wäre, ist, meine ich, die mediale Reform.¹⁹

III. Die Zärtlichen

Sprung ins Gegenbild – zu jener Plastizität der Körperdarstellung, zu der Wagner auch fähig war, selbst wenn dies zunächst schwer vorstellbar scheint angesichts seiner mitleidlosen technischen Phantasie. Aber nur ein Satz, der auch ins Gegenteil verkehrt noch Sinn macht, ist nach Peter Handke ein wahrhaftiger Satz. Insofern müssen sich ein Körper, Signum der Endlichkeit, und der Code, Chiffre einer mathematisch kalkulierbaren Unendlichkeit, nicht zwangsläufig ausschließen. Es gibt viele Passagen bei Wagner, die dies auf ihre Art belegen können. Eine, ganz besondere, möchte ich herausgreifen. In ihr geht es schon von der Anlage her um die Versehrbarkeit und Widerständigkeit von Körpern. Gemeint ist die Todesverkündigungsszene aus dem II. Akt der *Walküre*.

Die Situation ist so überschaubar wie erschütternd, vielleicht gerade wegen ihrer Überschaubarkeit erschütternd. Ein Steinsitz nahe einer Schlucht, wenig Personal, und sie sind auf der Flucht: die schwangere Sieglinde, ohnmächtig vor Angst, und Siegmund, der Bruderbräutigam, der sie, »als er sich selbst zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf seinem Schoß zu ruhen [kommen läßt]. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schluße des folgenden Auftrittes«.²⁰ Brünnhilde kommt hinzu. Sie ist gewappnet, im Klartext bewaffnet mit Helm, Schild, Speer und Ross, zu holen, was Wotan haben will: Siegmunds Leben. Schon die in den Regieangaben ausgewiesenen Kostüme und die Staffelung der Figuren im Raum, der choreographische Niveauunterschied zwischen den Ausgesetzten und der Frau in Uniform könnte größer nicht sein und lenkt wie im Lehrbuch der Perspektive alles auf den intimen Augenblick. Es ist, als ob Sieglinde und Siegmund postiert sind, um sich selbst beim Innehalten zuzuschauen. Dabei ist das Retardieren der szenischen Handlung, das analog zur musikalischen erfolgt, erbarmungslos. Es mündet in ein Tableau, das das Staunen über das Leben der Körper durch deren Ankettung vermittelt. Wie ein Zerrbild von Maria und Josef liegt das inzestuöse Paar im Stall, angebrandet

19 Vgl. Johanna Dombois: »Wagner und die Neuen Medien. Zehn Thesen«, in: Johanna Dombois und Richard Klein (Hg.): *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart 2012, S. 424–447.

20 Richard Wagner: *Die Walküre*, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart 1997, S. 61.

vom Sturm der Geschichte, geschützt vom Dach der Musik, eine Pietà fast mit vertauschten Rollen.

Die Ansprache Brünnhildes wirkt wie eine letzte Steigerung ihres Dahinfallens, eine erzwungene Kontraktion aufs physische Limit, durch welches das Narrativ der Szene schließlich aus den Angeln gehoben wird. Das Musikdrama setzt aus, um dem Los der eigenen Figuren zu huldigen. Warum ist das so beklemmend? Weil der Apparat schweigt? Nein. Weil Wagner zeigt, dass sich ein Körper erst im Schmerz am nächsten kommt. Niemals war so viel Lebenssaft in einem Helden wie in diesem hinausgehenden Moment. Selten ist Wagner zärtlicher gewesen, selten vorsichtiger, pastellartiger. Nicht umsonst fragt Siegmund nach dem Vater: »Fänd' ich in Walhall/Wälse, den eignen Vater?«²¹ Wer nach dem Vater fragt, fragt nach sich selbst: Wer bin ich, als leibhaftes Produkt, als Körper? In der Sekunde, da ihm der Tod wirklich naht, ist Siegmund in seinem körperlichen Dasein am wenigsten anfechtbar – aus Durchlässigkeit. Im anschließenden Zwiegespräch mit Brünnhilde wird dies bezeichnenderweise Schritt für Schritt aufgelöst (ab »Der dir nun folgt,/ wohin führst du den Helden?«²²). Die Szene kommt zu sich, das Musikdrama kommt zu sich, aber Siegmund verliert (sich) in dem Maß, wie sein Körper zum Idol erstarckt. War seine Physis durchs Ritual geschützt, folgt seinem Protest die Hybris (»zu ihnen folg' ich dir nicht«²³). Man kann sich das tatsächlich als Aggregatswechsel vorstellen. Die Feinstofflichkeit, die er im Schmerz besaß, wird mit Beton aufgefüllt. Jetzt hat Siegmund zwar Substanz, aber keine sterbliche Hülle mehr. Und er verliert seinen Joker tragischerweise gerade deswegen. Als Brünnhilde ihm das Leben verspricht, ist er der wiederinstandgesetzte Protagonist, sein Körper nur noch Programm, das durch ein Gegenprogramm, Wotans Wille nämlich, gefällt werden kann. Wie es sich auch vollzieht.

Ich möchte auf eine inszenatorische Umsetzung dieser Szene schauen: Patrice Chéreaus Bayreuther Interpretation von 1976–1980. Diese Auswahl geschieht nicht zufällig. Sie geschieht auch nicht, weil wieder einmal die Phrase vom »Jahrhundert-Ring« bedient werden müsste. Eher soll Erwähnung finden, was an diesem Jahrhundert-Ring über das vielfältige Lob hinaus bislang noch gar nicht oder nur ganz am Rande erwähnt wurde. Das Jahrhundert des Jahrhundert-Ring ist vorbei. Also ist auch die Schutzfrist um. Immer wieder wurde herausgestellt, das Überragende an Chéreau sei die Auseinandersetzung mit der Sozial-, Sitten- und Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts gewesen. Das habe es vorher einfach nicht gegeben, ein Wagner quasi im Gewande Wagners. Ohne Zweifel war das für die Rezeptionsgeschichte des Ring eine Zäsur, gewiss auch ein produktiver Bruch. Doch Zeithaf tes bleibt zeitverhaftet, es kann selbst nie zeitlos werden. Schon sind Jacques Schmidts

21 Ebd., S. 63.

22 Ebd., S. 62.

23 Ebd., S. 64.

und Richard Peduzzis Kostüme, Haartrachten, Masken und Requisiten – originär die Schnitte und Stile des späten 19. Jahrhunderts vorstellend – als 70er-Jahre-Interpretationen des 19. Jahrhunderts erkennbar. Chéreau's geschmackliche Entscheidungen verblassen in ihrer Wirkung, schlicht weil sie sich als modisch gebunden erweisen. Worin aber liegt dann die Leistung?

»Mit zärtlicher Sorge«²⁴ lautet die erste Regieanweisung für Siegmund in der Todesverkündigungsszene. Mit dieser zärtlichen Sorge hat Chéreau Wagner inszeniert: Als zu Beginn der Szene Brünnhilde aus dem Schatten des Waldes hervortritt, das Leichtentuch für Siegmund schon über dem Arm, fröstelt dieser plötzlich und hängt sich seinen Mantel über die Schultern, ohne dass er die Frau bereits bemerkt hätte. Es ist eine Komplementärreaktion; der nahende Tod rückt ihm auf die Haut – der Körper erzittert. Und dabei geht es eben um viel mehr als um Kostüm oder Kleidung im Sinne von Anziehsachen. Es geht ums pure Dasein, das wir be-kleiden. Danach setzen Brünnhildes rituelle Weisungen ein. Sie nimmt Siegmund den Mantel ab. Unter ihrem Einfluss setzt er das Entkleiden fort, eine Selbstentblößung. Ein Wilder steht nun vor uns mit nacktem Oberkörper, ungeschützt, waffenlos, ein Kind in Mannsgestalt, aufrecht, allem ausgeliefert. Viel wurde damals in Bayreuth über diese Entblößung diskutiert, die freie Brust des Sängers Peter Hoffmanns wohl auch als erotische Provokation wahrgenommen, die sich zu dem Oberlehrerargument bündelte, es könne doch nicht angehen, dass Siegmund sich freimache, wenn er kurz darauf den Kampf mit Hunding zu bestehen habe. Der gedankliche Kurzschluss dahinter ist fast komisch, wäre er nicht so deprimierend einfältig, legt er doch offen, dass »Handlung« hier als etwas tradiert Lineares wahrgenommen wurde. In Wirklichkeit ist diese Szene ein Widerhaken im Fluss der dahinschießenden Zeit. Chéreau's Konzentration auf das Flüchtige und Gefährdete des Körpers bedeutet, die Szene, in der dieser Körper auftritt, ganz als Gegenwart zu denken. Er zeigt den Tod der Figur, übersetzt in die Plastik des Darstellers. Echter kann Inszeniertes kaum sein. Vielleicht kann nur Inszeniertes so echt sein.

Die Klimax wird mit dem Einsatz jenes weißen Tuches erreicht, das Brünnhilde mitgebracht hatte. Sie tupft Siegmund damit zunächst sauber und trocken, Totenpflege vollzogen am lebendigen Leib. Das Schweißtuch, das einst ein Taufkleid, danach ein Brautschleier gewesen sein könnte, wird zum Totenhemd; es erinnert an die Hungertücher, die vor Ostern über die Kruzifixe der christlichen Altäre gelegt werden. Und so legt auch Brünnhilde Siegmund dieses Tuch um: »Wunschmädchen/walten dort hehr«.²⁵ Sie redet den Ort seiner letzten Ruhe schön. Doch er wehrt sich, er will nicht mit, und er geht auch nicht mit. »Grüße mir Wotan«.²⁶ Er bietet allem Adjes. Dann zieht er sich selbst das Tuch von den Schultern und wirft es – »zu

24 Ebd., S. 61.

25 Ebd., S. 63.

26 Ebd., S. 64.

ihnen folg' ich dir nicht«²⁷ – demonstrativ zu Boden. Es ist *sein* Fehdehandschuh. In einer Übersprungshandlung wird das Tuch zu seinem Körper, den er hinopfert, um zu zeigen, dass er in sich etwas zu retten sucht. *Seine Kampfansage*. Die Tragik Siegmunds besteht darin, dass er niemals wissen wird, gegen wen diese sich eigentlich richtet.

Allein sein Körper begriff es, vor ihm. Das Spiel mit Enthüllung und Verhüllung, das Patrice Chéreau auf so unvergleichliche Art in Szene gesetzt hat, zeigt, dass die Logik des Körpers unhintergehbar ist. Das gilt für das Material der geschilderten Szenerie. Es gilt ebenso für Chéreau. Dessen Arbeit am *Ring des Nibelungen* ist ein Fest der Körper, aber nicht im ausschweifenden, kulinarischen Sinn, sondern im kritischen, analytischen, genau bildenden Sinn. Die Jahrhundertleistung dieser Regie liegt nicht im Zeitzeichen, nicht mehr. Sie liegt in der Exaktheit der Berührung. Erst in Hinsicht auf Körperkenntnis, Körperführung und Körperdarstellung hat Wagner in Chéreau seinen Ko-Schöpfer gefunden.²⁸

IV. Opera ex machina

Es ist ausgemacht: Wir dürfen nicht mehr zurückfallen hinter Regieleistungen wie der Chéreas, der aus Wagners Werk exemplarisch herausschälte, was dieser an Körperwissen dort angelegt hat. Von Wagner kommend ist aber ebenso unhintergehbar, dass wir auf der Bühne *angemessene* Darstellungsformen erreichen. Solche, die uns wie ihm entsprechen. Das heißt nicht, dass wir Oper durch die Datengalaxis schleifen müssen, um kulturell fit zu bleiben. Das wäre in sich unkünstlerisch, und Gehyptes ist auch nur Pauschallösung. Es heißt viel, viel mehr. Nämlich, dass wir uns die Chance der Auswahl erhalten und die Angebote aller Tools, Set-ups und Interfaces zumindest in Betracht ziehen, seien sie ego- oder interaktiv, subjektiv oder simulativ, uni-, trans-, multi- oder plurimedial. Möglich, dass hier auszuwählen sich oft als Zumutung anfühlen mag. Aber es ist die bessere Zumutung. Unsere Fragestellung spitzt sich zu: Wie können Dinge und Denkweisen, die sich an der Wurzel auszuschließen scheinen, zusammengebracht werden?

Wagner hat die Antwort selbst eingeleitet, buchstäblich auf der Speerspitze des Problems. Wenn wir auf die dramaturgische Konzeption seines Opus magnum, den *Ring*, schauen, fällt auf, dass dort alle zentralen Requisiten gravierenden Materialbrüchen unterworfen sind. Das Gold des Rheins wird umgeschmolzen und zu Barren parzelliert, das Nornenseil reißt, die Weltesche wird ausgeholzt, Wotans

27 Ebd.

28 Die Passagen zu Chéreau hatte ich formuliert bzw. für die Erstpublikation eingerichtet kurz vor dessen Tod Anfang Oktober 2013. Der Eindruck, dass Chéreas Ephemerse sich an ihm selbst vollzogen hat, ist geblieben. Vgl. Johanna Dombois: »Zum Tod von Patrice Chéreau«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), Heft 69, S. 5–11.

Speer gezweiteilt, Nothung zu Spänen zerraspelt. Sogar die Macht Alberichs wird im wörtlichen Sinn erst *begreifbar* in dem Moment, da er sich klein wie eine Kröte macht – groß wie der »Riesen-Wurm«²⁹ bleibt er (für Wotan) uninterpretierbar. Am Schluss zerfällt dessen Welt selbst zu Asche und ihre Stücke in der Apokalypse der *Götterdämmerung* zu Staub. Das meint, Wagner lenkt unseren Blick auf Detaillierungsverfahren, die (seinen) Techniken und Technologien inhärent sind. *Siegfried*, Ende I. Aufzug: Um das Schwert des Vaters neu schmieden zu können, zerraspelt Siegfried es bis auf seine geringfügigsten Bestandteile. Er macht aus dem Stahl, wie er mitteilt, »Spreu«,³⁰ aus den Stücken Metallstaub. Genauer noch, er zersetzt, ja reduziert das heilige Material auf eine Vorform, die kaum mehr etwas mit dem zu tun zu haben scheint, was es ursächlich repräsentieren soll. Das geht so weit, dass Mime es materialtechnisch mit der Angst zu tun bekommt: »Du zerfeilst die Feile, / zerreibst die Raspel!«³¹ Augenscheinlich droht Siegfried noch die Werkzeuge zu zerkleinern, die er zum Zerkleinern angesetzt hat.

Vor diesem Prospekt war womöglich nicht einmal Adorno genau genug, als er die Passage einen »industriellen Arbeitsprozess«³² nannte. ›Post-industriell‹ wäre die adäquatere Beschreibung. Denn was Wagner uns hiermit vorlegt, kann man – auch – als Urszene des Coding und somit Vorbild medienkünstlerischer Opernarbeit betrachten. Der Stoff, um den es in der Schwertschmiedeszene geht, wird für seine Weiterbearbeitung in skaleninvariante Fraktale zerlegt; dies wiederum korreliert exakt mit der Verfahrensweise und dem Materialdenken, welches die Arbeit am Code erfordert. Noch dem industriellen Stadium entsprechen die zerspleißten »Stücke«³³ des Speers, die dem Handwerklichen verhaftet bleiben. Dem post-industriellen Stadium hingegen entspricht die bis (fast) unter die immanente Materialgrenze hinabreichende Pulverisierung des Stahls in »Späne«,³⁴ die sich nun zum Speer verhalten wie Pixelpunkte zum Gesamtbild.³⁵ Diese für das Werk revolutionär neue Körnung hat in der Nachfolge Adornos selbst der Medientheoretiker Friedrich Kittler, der auch nie mit ›Bappe ein Schwert gebacken‹ haben dürfte und sicher der bedeutendste Fürsprecher Wagners im Sinn einer modernen Medienästhetik war, nicht realisiert. Kittler ahnte, dass es Detaillierungsformen sind, durch die die Neuen Technologien

29 Richard Wagner: *Das Rheingold*, hrsg. v. Egon Voss, Ditzingen 1999, S. 67.

30 Richard Wagner: *Siegfried*, hrsg. v. Egon Voss, Ditzingen 1998, S. 45.

31 Ebd., S. 44.

32 Theodor W. Adorno: »Versuch über Wagner«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main 1997, S. 7–148, hier S. 47.

33 Wagner: *Siegfried*, S. 43.

34 Ebd., S. 45.

35 In der Sage um Wieland den Schmied heißt es, dieser habe mit Weizenschrot vermischt Eisenspäne an Gänse gefüttert, um aus deren Kot ein neues, noch schärferes Schwert fertigen zu können. Die heutige Schmiedepraxis kennt das Verfahren und nennt es ›Härtung durch Nitrieren‹ – das Metall nimmt aus dem Gänsekot Stickstoff auf. Auch hier wird die natürliche Materialgrenze des Stahls so stark unterschritten, dass gerade das älteste Handwerk die avancierteste Technik herausbildet. (Dank an Stefan Börnchen für den Hinweis.)

Wagner zu sich selbst bringen. Nachdem er in seinem Band *Grammophon, Film, Typewriter* bereits 1986 das *Rheingold*-Vorspiel als »historische[n] Übergang von Intervallen zu Frequenzen«³⁶ analysiert, ansonsten klar gemacht hatte, dass das Musikdrama ein »akustischer Datenfluss«³⁷ ist und nach Wagner erst wieder »Digitalcomputer [...] eine Sprache für Sound [bieten]«,³⁸ entwarf er in *Illusion versus Simulation* ein Inszenierungskonzept für das *Rheingold* in Form einer Codierung.³⁹ Doch ausgerechnet Kittler hat Wagner nicht zu Ende gedacht:⁴⁰ In seiner Interpretation der Schwertschmiedeszene bleibt er historisch wie analytisch fixiert auf den »Härtungsprozess«⁴¹ des Materials, den Wagner erfunden habe, weil er ein Zeitgenosse Alfred Krupps war. Das Aushärten des Stahls aber ist ein durch und durch unmedialer Gedanke, achronologisch auf der Ebene der Dramaturgie entspricht er musikalisch der Gelatinierung des Zeitflusses und physikalisch dem Rechnerabsturz.

Dabei liegt die Beantwortung unserer Kardinalfrage gerade in den Techniken und Medien selbst. Wagner hat mit ihnen einen neuen Genauigkeitskoeffizienten eingeführt. Heute ist es ein Faktum, dass unsere Werkstoffe durch den Binärcode – für Weiterleitung und Anwendung notwendig in Bits & Bytes zerlegt – atomisiert sind. Um in der Oper strukturell und auf Ebene der Software mit Neuen Medien inszenieren zu können (und nicht nur abbildlich und auf Ebene der Hardware), muss ein überliefertes Werk erst einmal in die Sprache übersetzt werden, die vom Code verstanden wird. Man muss Vermittlungsmodalitäten (Algorithmen) finden, die es dem Code ermöglichen, kompositorische und inszenatorische Vorlagen zu erkennen und weiterzuverarbeiten. Konkret wird eine Partitur dafür nach akribisch festzulegenden Parametern durchkämmt und in kleinstmögliche Interpretationseinheiten zerlegt. Man könnte sagen, sie wird ins ›Digitalische‹ übersetzt. Das mag sich wirklich erstmal Spanisch anhören. Aber genau dadurch erhalten wir für die musikbasierte Theaterarbeit viel kleinere Werkzeuge, um mit viel größerer Genauigkeit an der Umsetzung szenisch-körperlicher Arrangements arbeiten zu können. Anders ausgedrückt: Nicht allein besitzt der Code das Potential, die Oper musikalischer zu machen. Er ist musikalisch in sich. Warum? – Weil er, in der Tat, digital ist.

36 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 41.

37 Friedrich Kittler: »Weltatem. Über Wagners Medientechnologie«, in: Friedrich Kittler, Manfred Schneider und Samuel Weber (Hg.): *Diskursanalysen 1. Medien*, Opladen 1987, S. 94–107, hier S. 95.

38 Friedrich Kittler: »Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine«, in: Institut für Kulturwissenschaft Humboldt-Universität Berlin, 20.11.1998, https://www.aesthetik.hu-berlin.de/archive/m_edien/texte/eno.pdf (aufgerufen: 18.8.2021).

39 Vgl. Friedrich Kittler: »Illusion versus Simulation. Techniken des Theaters und der Maschinen«, in: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 718–731.

40 Vgl. »Friedrich Kittler hat das Theater vergessen« (Dombois: »Wagner und die Neuen Medien. Zehn Thesen«, in: Dombois und Klein (Hg.): *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, S. 442 ff.)

41 Kittler: »Bei Tanzmusik kommt es einem in die Beine«.

Je ernster wir nämlich die Kleinteiligkeit von Datenmassen behandeln, desto elastischer wird eine Inszenierung im originär physischen Sinn. Wie die Welt des Theaters lebt der Code vom Detailbefehl (und Kommandos wie »repeat-x«, »send output to«, »back to«, »do until if« stellen schon basal Bezüge zwischen Computerprogrammierungen und musikalischen Notationen her, vgl. entsprechende Spielanweisungen wie »tremolo«, »attacca«, »da capo«, »simile« etc.). Stetig mutierende, weiche, submikroskopische Einheiten müssen für digitale Set-ups prozessual miteinander verschaltet werden. Und verbindlich wird ihr Code erst, wenn er Zeile für Zeile, yes, Zeile für Zeile für Zeile für Zeile auf seine Übertragungsleistung hin geprüft wird. Auch Programmiererinnen und Modellierer wissen, was Theaterschweiß ist. Es geht um gleitende Übergänge auf allerkleinstem Raum. Das Ziel ist Fließgenauigkeit – Digitalisate, die schmelzen wie Muskelfasern in einer durchchoreographierten Bewegung.

Und wäre es nicht die Herstellung des Code, so spätestens die umfassende Nachjustierung, die nötig ist, um digitale Ausgabeinformationen an die jeweiligen theatralen Repräsentationen anzupassen. Eine maschinelle Steuerung von Bewegungsverläufen ist erfahrungsgemäß nie präzise dasselbe wie der Eindruck, den diese Bewegungen auf der Bühne hinterlassen. Nicht jeder Zahlenwert, der noch rechnerisch genau war, ist es auch szenisch. Jede vom Code generierte Ton- oder Bildeinheit besitzt eine natürliche Trägheit gegenüber ihrer Datengrundlage, und jede Übersetzungsfunktion ruft Verschleifungen hervor. Die Maschinen schreiben sich selbst mit in die Inszenierungen ein. Das war es, was Friedrich Kittler meinte, als er sagte, »wem es also gelingt, im Synthesizersound der Compact Discs den Schaltplan selber zu hören oder im Lasergewitter der Diskotheken den Schaltplan selber zu sehen, findet ein Glück«.⁴² Der Code ist es, der uns zwingt, unser Kerngeschäft, die Arbeit mit und an den Körpern, nicht nur mit der »Stoppuhr«, wie schon Brecht das wollte,⁴³ sondern mit der Lupe zu betrachten. Und wir sprechen hier: wirklich von einer Explosion aller inszenatorischer Aufgabenbereiche, weil Unachtsamkeit im Bau eines einzelnen Bit das Gleichgewicht der ganzen Datenmasse gefährden würde. Ein Quick 'n Dirty Hack wird Oper darum nie sein können. Der Code lebt wie sie vom Detailbefehl, und er sorgt dafür, dass wir heute eher takt-, statt aktgenau inszenieren können. Das ist ziemlich viel Glück auf einmal. Man muss wissen, ob man fürs Glück gemacht ist. Im Grunde lässt sich die gegenwärtige Situation als Paradox formulieren: Im Kontext der Oper ist für den Code so viel Detailbereitschaft erforderlich, dass die Neuen Medien auf der Bühne vielleicht nur deshalb keine Zukunft haben, weil zu viel an Handarbeit dafür nötig ist.

42 Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 5.

43 »Die Stoppuhr darf bei der Regie nicht fehlen. Nur durch ständiges Kontrollieren der Zeit können die Umbauzeiten kontrolliert werden«. Aus: Bertolt Brecht: »Couragemodell 1949«, in: Werner Hecht, u. a. (Hg.): *Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 25: *Schriften 5. Theatermodelle*, Berlin 1994, S. 169–398, hier S. 396.

Das Gesetz der Materialzerkleinerung ist eines der Materialverfeinerung. Auf dieser Basis bedeutet der Mut zur codierten, zur genau abgestimmten, zieloptimierten Überlegung zugleich den zur zärtlichen Geste. Der Begriff theatricaler Körperlichkeit kann damit aus der Struktur der Neuen Medientechnologien selbst heraus entwickelt werden. So wahr es ist, dass mit unseren digitalen Mitteln etwas Utopisches aufgerufen wird, so falsch die Behauptung, dies mache sich automatisch in gigantomanen, plakattauglichen Phantasmen breit. Medienkunst ist nicht Multimedia. In Wahrheit ist das Utopische selbst ins Unscheinbare, in die kleinen, verschatteten Ecken hingerumt; unsere Allmende ist ein Netz aus fragilen Suchfunktionen. Es passt zu unserem »grössten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt«.⁴⁴ Die codebasierten Technologien, konzeptuell vorgeprägt in Wagners Œuvre, zwingen das Musiktheater strukturell *nicht* in die propagandistische Totale, sondern zu sich selbst, ins Detail, in den ihm innenwohnenden Dialog zwischen Frau Note und Herrn Buchstabe, der vom singenden, darstellenden Körper gezeigt wird. Dies steht für eine »Revolution von innen«.⁴⁵ Mein Axiom lautet: Der Code besitzt das Potential, unsere Opern- und Theaterarbeit körperlicher zu machen.

Epitaph

Der menschliche Körper kann ohne technische Mittel nicht intakt sein, er war es nie. Norman O. Brown schrieb einmal, die »wahre Bedeutung der Technik ist ihre verborgene Beziehung zum menschlichen Leib«,⁴⁶ und das Beispiel des Bankräubers, der berichtete, dass die automatischen Schiebetüren von Bankfilialen für ihn noch Jahre, nachdem er doch seine Schuld im Gefängnis verbüßt hatte, blockiert blieben währenddessen andere Kunden mühelos durchkamen, mag kolportiert sein, um die Sache selbst ins Lächerliche zu ziehen. Doch wird diese dadurch umso wahrhaftiger. Eine Frau, die sich ein Kind gewünscht hatte, verliert, als man Infertilität feststellt, ihren Laptop in der Badewanne, ihr Smartphone in der Suppe, aus Sehnsucht nach dem fruchtbaren Wasser – der leitenden Flüssigkeit als Elektrolyt, Ladungsträger oder Urelement. Und *Paris, Texas*:⁴⁷ Ein Mann irrt durch die Wüste. Einer seiner Brüder kommt, um ihn nach Hause zu holen. Aber Travis weigert sich; er isst,

44 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA), hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1999, S. 28.

45 Pierre Boulez: »Die neuerforschte Zeit«, in: Dietrich Mack (Hg.): *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Darmstadt 1984, S. 293–318, hier S. 315.

46 Norman Oliver Brown: »Eine Antwort auf Herbert Marcuse«, in: Ders.: *Love's Body. Wider die Trennung von Geist und Körper, Wort und Tat, Rede und Schweigen*, München 1977, S. 245–248, hier S. 246.

47 Wim Wenders: *Paris, Texas* [Film], BRD/Frankreich 1983/1984.

schläft, spricht und bewegt sich nicht mehr. Der Bruder schaut zu den Telegrafenmasten. In diesem Moment beginnt das Roadmovie. Travis steigt ins Auto ein.

All diese Geschehnisse zeigen die Reziprozität zwischen Mensch und Maschine. Deren monströseste Form allerdings liegt für meine Begriffe im Zerfall codierter Geräte, der parallel zum Zerfall ihrer User abläuft, und seit dem Tod des Musikphilosophen, Kollegen und Freundes Richard Klein möchte ich fragen dürfen, ob der Code selbst sterben kann.

Richard Klein war ein Cockpitbewohner. Sein Rechner wurde über die Jahre zum wichtigsten Stück seines Werks, weil er ohne diesen nicht arbeiten und letztlich auch nicht mehr leben konnte. Das sagt sich so hin. Auf viele trifft dies zu. Bei ihm aber war es Zurüstung. Insofern waren die Risse programmiert. Es kam Corona. Er saß öfter im Zoom-Warteraum des ›PC-Doktors‹, wie er seinen Administrator nannte, als beim Hausarzt im Wartezimmer, trotz der gesundheitlichen Schädigungen, die er längst nicht mehr hätte wegdeuten dürfen. Sein Festnetz ging kaputt. Er besorgte sich ein portables Gerät, doch entfiel ihm, wo er die Ladestation oder den Hörer hatte. Rief man ihn an, kam er buchstäblich von weit her, und immer länger wartete man auf ihn, der doch über Jahrzehnte beinahe unausgesetzt da gewesen war, sei es am Schreibtisch, sei es im emotionalen Sinn. Man begann, mit dem Anrufbeantworter zu plaudern, sich selbst zu erzählen, um was es ging. Meist kam er hinzu, schon außer Atem und klinkte sich – die eigene Stimme im Automaten übertönend – doch noch ein. Eine unheimliche Dopplung, die gerade aus einer Verringerung hervorging.

Notwendig Spekulation muss bleiben, ob es für Richard Klein, den Wagnerforscher, den wissenschaftlichen Berater des großen Stuttgarter *Ring*, für den Chéreaus Arbeit in Bayreuth lebensverändernd gewesen war, eine persönliche Todes verkündigungsszene gab. Wenn, so bestand diese vielleicht in der Nachricht, dass das eine, ihm verbliebene gesunde Auge rapide an Sehkraft verlor. Länger hatte er es schon gespürt. Die Witzelei, dass er es, einäugig wie Wotan, mit diesem aufnehmen könne, zündete nicht mehr. Länger reklamierte auch der PC-Doktor, dass der Rechner erneuert werden müsse. Aber es war wohl Furcht vor einer Veränderung, die Gutes brächte zu dem Preis, dass Gewohntes, zu dem auch der Schrott gehört, aufzugeben wäre.

Als habe der Code seines Körpers etwas vom Kreislauf seiner Geräte gewusst, kamen der Befund zum Zustand der Sehkraft und der Zusammenbruch seines Rechners schließlich in derselben Woche. Wie seine Maschinen zerfielen, so zerfiel Klein selbst. Sicher wehrte er sich; auch er wollte nicht mit. Sein Drucker gab den Geist auf. Wessen Geist, steht dahin. Er besorgte sich einen neuen. Rechner wie Drucker. Plötzlich herrschte bei ihm ein Aktionismus, der wie ein Abschütteln dessen wirkte, was schon verspielt war. Er schaffte es, den Termin für die Augenoperation zu fixieren. PC und OP waren seine letzten Projekte.

Der Umstand, dass sein neues Betriebssystem ihm auf verzweifelnde Weise unverständlich blieb, nicht nur, aber auch, weil er täglich weniger davon entziffern konnte, war dann der Hieb ins Herz der Schaltzentrale: sein E-Mail-Programm. Viele haben es bemerkt, wenige wussten um den Grund, der Fakt ist erschütternd für alle, die die Kultur kennengelernt haben, die in Richard Kleins digitaler Korrespondenz herrschte. Seine Mails wurden bruchstückhaft, ohne den Charme der Fragmente zu bekommen. In sich wirkten sie wie kaputtgegangen, versickerten eine nach der anderen zwischen Staub und digitalen Spänen, in die seine Welt sich auflöste. Bald blieben sie ganz aus. Und während er selbst in diesem hinausgehenden Moment bei geschlossenen Jalousien im Nebenzimmer auf einem Höckerchen saß, um das Nötigste über einen Ersatzrechner abzuwickeln, fiel sein neuer PC in den ewigen Ruhezustand. So ist es noch. Im Stand-by-Modus läuft das Gerät weiter. Auch jetzt, in dieser Sekunde, auf seinem Schreibtisch, der nicht geräumt ist. Es befindet sich im ›Schein-Aus-Zustand‹, wie der Terminus dafür auf Deutsch lautet. Das bringt es gespenstisch gut auf den Punkt. Kein Stromausfall wäre der Tod des Code, stelle ich mir seither vor, der sich doch immer neu aufrufen oder rekonstruieren ließe, sobald wieder Saft da ist, mal mit, mal ohne Verlust. Das entspräche nur den Graden einer Krankheit, die ausheilt. Der Tod des Code ist wahrscheinlich das endlose Treiben der Platine. Jener Leerlauf, der Intaktsein vorgibt, in Wahrheit in der Bewegung dessen hängengeblieben ist, der dieses Treiben als letztes gefüttert hat. Ich überschreibe: in Wahrheit in der letzten Bewegung dessen hängengeblieben ist, der dieses Treiben gefüttert hat. Die Endlosschleife ist die zynische Variante der unendlichen Melodie: sie zurrat das Bild der Abwesenheit genau jenes Menschen wieder und wieder an uns vorbei, durch den sie aus ihrer Fließstarre erlöst werden könnte. Hätte er es vermocht, sich selbst aus ihr zu lösen.

Am 5. Juli ist Richard Klein gestorben. Wer daran glaubt, dass es unerwartet geschehen sei, glaubt an den Vorsprung des Menschen.⁴⁸

48 Die freundliche Einladung zum Wiederabdruck des vorliegenden Beitrags ist datiert auf das Frühjahr 2021. Schwer zu fassen ist, dass meine nochmalige Auseinandersetzung ausgerechnet mit diesem Text, zu dem Richard Klein mich 2011 zugegeben schon am Ende meiner Tätigkeit im Musiktheater fast überreden musste, unmittelbar in die Zeit nach dessen Tod fällt. Allzumal mir der Text erst in seiner heutigen Fassung vollständig erscheint [d.h. August 2021]. *Encore: Das Ephemere ist das Beständige.*

