

***Der Fliegende Holländer* in der
Inszenierung von Christoph
Schlingensiefel, Manaus 2007.
Eine Annäherung anhand von
Dokumenten, Aufzeichnungen
und Gesprächen mit
Mitarbeitern.**

Anna-Catharina Gebbers (Berlin)

Zusammenfassung.

Folgende Betrachtung von Christoph Schlingensiefels Inszenierung *Der Fliegende Holländer* 2007 in Manaus basiert sowohl auf der Sichtung einer filmischen Dokumentation der Aufführung und filmischen und textbasierten Zusatzmaterialien als auch auf Interviews mit direkt beteiligten Mitgliedern aus dem Team von Christoph Schlingensiefel. Damit wird einerseits der grundsätzlichen Problematik von Aufführungsanalysen und zum anderen Schlingensiefels vielschichtigem Vorgehen Rechnung getragen. Diese Herangehensweise kommt, so meine These, der Christoph Schlingensiefels Arbeitsweise näher als der Versuch einer kongruenten Nacherzählung, die alle Unterschiede zum Wohle einer zusammenführenden Betrachtung verschleift: Auch Schlingensiefels Inszenierungen waren auf eine Zersplitterung der Perspektive angelegt – ermöglicht durch ein oftmals sehr präzises Skript, das verschiedenste Inszenierungselemente und ortsspezifische Charakteristika gleichwertig zum Einsatz brachte.

Abstract.

The following consideration of Christoph Schlingensiefel's production of The Flying Dutchman in Manaus, Brazil, in 2007 is based both on the screening of a documentary film of the performance together with film- and text-based supplementary materials as well as on interviews with members of Christoph Schlingensiefel's team who were directly involved. On the one hand, there is the fundamental problem of performance analysis, while on the other hand, there are Schlingensiefel's multifaceted procedures to be taken into account. In my view this approach comes closer to Christoph Schlingensiefel's working method than does an attempt at a congruent retelling, which blurs all differences for the sake of a combined consideration. Schlingensiefel's stagings were also created with a fragmentation of perspective, made possible often by a very precise script, the various production elements, and site-specific features used on a par with the action.

***Der Fliegende Holländer* in der Inszenierung von Christoph Schlingensiefel, Manaus 2007: Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern**

2007 inszenierte Christoph Schlingensiefel im Teatro Amazonas in Manaus¹ Richard Wagners Oper *Der Fliegende Holländer* im Rahmen des XI. Festival Amazonas de Ópera. Der künstlerische Leiter des Festivals und Dirigent Luiz Fernando Malheiro eröffnete gemeinsam mit Christoph Schlingensiefel das Festival am 20. April 2007 open air auf den Stufen des Theaters und mit dem Publikum auf dem Vorplatz. An die Eröffnungsreden schloss sich die Darbietung des letzten Duets aus dem *Holländer* an und eine von Schlingensiefel initiierte große Prozession von Musikern, Zuschauern sowie örtlichen Sambaschulen durch die Stadt zum Hafen und auf dem Rio Negro. Am 22. und 25. April 2007 folgten zwei Aufführungen des *Holländers* im Opernhaus. Zudem drehte Schlingensiefel im Zuge seiner Arbeit an der Inszenierung 18 Kurzfilme in Manaus, die noch im selben Jahr, und zwar vom 25. Mai bis 16. September, in seiner ersten großen institutionellen Einzelausstellung *18 Bilder pro Sekunde* im Münchner Haus der Kunst gezeigt wurden.

Die folgende Betrachtung von Christoph Schlingensiefels Inszenierung *Der Fliegende Holländer* 2007 in Manaus basiert sowohl auf der Sichtung einer filmischen Dokumentation der Aufführung und filmischen und textbasierten Zusatzmaterialien als auch auf Interviews mit direkt beteiligten Mitgliedern aus dem Team von Christoph Schlingensiefel. Damit wird einerseits auf die grundsätzliche Problematik der Aufführungsanalyse reagiert und zum anderen Schlingensiefels vielschichtiges Vorgehen verdeutlicht. Diese Herangehensweise kommt, so meine These, seiner Arbeitsweise näher als eine kongruente Nacherzählung, die alle Unterschiede zum Wohle einer zusammenführenden Betrachtung verschleift: Auch Schlingensiefels Inszenierungen waren auf eine Zersplitterung der Perspektive angelegt – ermöglicht durch ein oftmals sehr präzises Skript, das verschiedenste Inszenierungselemente und ortsspezifische Charakteristika gleichwertig zum Einsatz brachte.

Anmerkungen zur Schlingensiefels Arbeitsweise

Die Schwierigkeiten, die Aufführungsanalysen im Allgemeinen bergen,² gelten insbesondere für Aufführungen von Christoph Schlingensiefel: Generell ist jede Aufführung einer Inszenierung ein ephemeres Ereignis – selbst wenn wiederholt die selben Noten, Libretti-Zeilen und Regieanweisungen zugrunde liegen. Diesen transi-

¹ Eröffnet wurde das Opernhaus 1896 – finanziert durch die Einnahmen des Kautschukbooms. Das portugiesische „Büro für Ingenieurwesen und Architektur“ erhielt 1883 den Auftrag zur Planung und Durchführung des Baus. Aus Europa stammten ein Großteil der Baumaterialien und alle Künstler, die für die Innenausstattung engagiert wurden. Das Deckenbild im Publikumsraum zeigt eine Unteransicht des Eiffelturms. Im Januar 1897 fand die erste und 1907 bereits die vorerst letzte Aufführung statt – bedingt durch den Kurzsturz des Kautschuks. 1996 gründete der deutsche Geiger Michael Jelden dort das Festival de Manaus und brachte damit wieder Opernaufführungen in das Theater. Es verfügt über 700 Zuschauerplätze.

² Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Probleme der Aufführungsanalyse“, in: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, hrsg. v. ders., Tübingen 2001, S. 233–265.

torischen und unwiederbringlichen Charakter jedes Aufführungsereignisses verstärkt Schlingensiefel durch das Einbeziehen tagesaktueller Nachrichten oder des Zufalls (etwa durch Publikumsreaktionen und das Agieren von Laiendarstellern oder behinderten Darstellern). Die (filmische) Dokumentation einer Aufführung vermittelt einen anderen Eindruck als die unmittelbare Augenzeugenschaft, da Auswahl und Blickführung der Interpretation des dokumentarischen Blicks unterliegen. Die entsprechend auch bei jedem Zuschauer oder Akteur differierende Wahrnehmung wurde von Schlingensiefel noch weiter auseinander getrieben, da zu Schlingensiefels dramaturgischen Mitteln die sinnliche Überforderung des Publikums gehört und ein Einzelner oder eine einzelne Kamera das Gesamtereignis dieser Aufführungen nicht komplett zu erfassen in der Lage ist. In diesem Sinne erfordert insbesondere die Analyse von Schlingensiefels Werken ein Offenlegen der Beobachterperspektive und der Quellen, aus denen die zugrunde gelegten Informationen stammen – ob aus persönlich geführten Gesprächen mit Christoph Schlingensiefel selbst oder Aufzeichnungen von Interviews mit ihm, aus Berichten von Mitarbeitern, aus eigenem Erleben eines Aufführungsereignisses, einer Aktion oder Installation von Schlingensiefel, aus der Lektüre von Konzeptpapieren, Regiebüchern, Kritiken oder anderen Sekundärtexten und so fort.

Christoph Schlingensiefels Arbeitsstil beinhaltet eine sukzessive Entwicklung seiner Projekte, die auch eine Fortführung von Motiven in folgenden Projekten sowie zahlreiche „Übermalungen“ beinhaltet, in dem er eigene Werke und Werke von anderen Künstlern oder Filmemachern zitierte, darstellte, assoziierte, weiterführte, kritisierte oder als Anregung verwendete.³ Den einzelnen Projekten ging ein lange Phase der gemeinsamen Bildfindung mit verschiedenen künstlerischen Mitarbeitern voran. Daraus entwickelte sich in Schlingensiefels Vorstellung ein oft schon präzises, fast filmisches Skript bevor die eigentliche szenische Arbeit begann. Innerhalb der konkreten Vorgaben dieses Skripts und des daraufhin angelegten Regiebuchs wurden dann in der Aufführungspraxis selbst sehr spontane Veränderungen, Adaptionen sowie Anpassungen vorgenommen und auf diese Weise die Live-Elemente in ihrer Ereignishaftigkeit verdeutlicht. Entscheidend dabei ist, dass Schlingensiefel auf den verschiedenen Inszenierungsebenen mit gleicher Intensität gedacht und gearbeitet hat: Seine musikalische Herangehensweise an das Rhythmisieren von Filmschnitten oder von Bühnengeschehnissen war ihm ebenso wichtig wie die äußerst vielschichtige zwei- und dreidimensionale Bildarbeit. Seine Personenregie war trotz des gezielten Einsatzes von Zufalls- oder Störelementen und der Aufforderung zur Improvisation extrem genau, da Schauspieler sehr sorgfältig hinsichtlich ihrer Autonomie als Person und ihrer jeweiligen darstellerischen Fähigkeit ausgewählt und eingesetzt wurden. Das bedeutet auch, dass sowohl in den verschiedenen Pha-

3 Vgl. konkret zu Schlingensiefels Verhältnis zum Werk von Joseph Beuys: Kaspar Mühlemann, *Christoph Schlingensiefel und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, mit einem Nachwort von Anna-Catharina Gebbers und einem Interview mit Carl Hegemann, Frankfurt 2010.

sen der Arbeit an der Inszenierung als auch in der spezifischen Arbeit mit verschiedenen Mitarbeitern durchaus sehr unterschiedliche Themenschwerpunkte gesetzt wurden. Erst in der eigentlichen Aufführung griffen diese parallel entwickelten Konzeptstränge ineinander.

Die folgenden Betrachtungen der Inszenierung des *Holländers* basieren nicht auf meiner Augenzeugenschaft des Live-Ereignisses in Manaus, sondern auf Konzeptpapieren sowie einer filmischen Dokumentation und zahlreichen Zusatzmaterialien, die mir Christoph Schlingensiefels Filmproduzent und -verleiher Frieder Schlaich in einem Sichtraum zur Verfügung gestellt hat, dem ich dafür ebenso herzlich danke wie meinen Interviewpartnern für ihre Auskünfte. Dort bin ich das Material mit Christoph Schlingensiefels Cutterin und Kamerafrau Kathrin Krottenthaler durchgegangen: Sie hat mir zu der Entstehung des in der Inszenierung verwendeten und für eine spätere Ausstellung im Münchner Haus der Kunst produzierten Filmmaterials sowie über das Einspielen der Filme während der Aufführung wertvolle Informationen gegeben, die weit umfangreicher sind als die im folgenden Text zitierten Passagen. Das Gleiche gilt für die Interviews, die ich mit Schlingensiefels Kostümbildnerin und Ehefrau Aino Laberenz und seinem Dramaturgen und künstlerischen Mitarbeiter Jörg van der Horst geführt habe sowie für die E-Mail-Korrespondenzen, die ich mit seinem Dramaturgen Matthias Pees und mit dem damaligen Leiter des Goethe-Instituts São Paulo Joachim Bernauer geführt habe. Die Schriftfassungen dieser in den Monaten Februar und März 2012 entstandenen Interviews habe ich von den Interviewpartnern autorisieren lassen. Obwohl ich auch mit Christoph Schlingensiefel selbst über die Inszenierung zu mehreren Gelegenheiten gesprochen hatte, sind aus Gründen der Nachvollziehbarkeit Schlingensiefels eigene Kommentare zur Inszenierung verschiedenen Gesprächsaufzeichnungen entnommen.

Aus diesen Schilderungen lassen sich deutlich eine Reihe von Aspekten entnehmen, die Schlingensiefels spezifische Herangehensweise charakterisierten: Der eigentlichen szenischen Arbeit ging eine ausführliche Bildfindungs- und Recherchephase voran; er ließ sich zunächst intensiv auf die lokale Kultur und gesellschaftliche Gegenwart ein, um diese in die Inszenierung einfließen zu lassen; er fand Möglichkeiten der Verschränkung von Umwelt und Bühnengeschehen; er arbeitete mit seinen künstlerischen Mitarbeitern sehr individuell und auf verschiedenen Ebenen an den Bildfindungen; er wollte die Schauspieler durch Personenregie möglichst wenig entpersönlichen; er behandelte verschiedene Inszenierungselemente gleichberechtigt – von diesen werden hier insbesondere die inhaltliche Libretto-Interpretation und Figurenentwicklung, das Kostüm und die Bühne sowie die Filmeinspieler vorgestellt. Es zeigt sich, dass Schlingensiefels als dezentralisiertes Aufführungsereignis angelegte Inszenierungen auf einem sorgfältig und genau angelegten Regiekonzept basierten, das verschiedenste Inszenierungselemente gleichwertig zum Einsatz brachte.

Zur Aufführung des Holländers in Manaus

Die Sichtung von zum Teil bislang unveröffentlichtem Material wie einer vom Teatro Amazonas zu Dokumentationszwecken angefertigten Aufzeichnung der Aufführung, von ‚filmischen Notizen‘, die Schlingensiefel während seiner Vorabrecherchereisen und während der Arbeit an der Inszenierung auf 16-mm-Material und Video drehte, von dokumentarischen und für die Inszenierung entstandenem Material, das Kathrin Krottenthaler gefilmt und zum Teil bereits zusammengestellt hat, aber auch verschiedener von Christoph Schlingensiefel, Matthias Pees und Jörg van der Horst verfasster Konzeptpapiere zeigt, dass Schlingensiefel die Oper *Der Fliegende Holländer* mit Anspielungen auf alle kulturellen und gesellschaftskritischen Aspekte des gegenwärtigen Brasiliens inszenierte: ein Ergebnis von Schlingensiefels genauem Studium des Umfelds.⁴ Die Inszenierung sollte weite Assoziationsfelder öffnen, ohne Wagners Werk zu instrumentalisieren. Etwa als zum Schluss der allgemeinen Eröffnung des Festivals vor dem Opernhaus die Interpreten des Holländers und der Senta die letzten Passagen aus der Oper singen: Zur Libretto-Passage, an der Senta sich in die Fluten stürzt, ließ Schlingensiefel vor dem Festspielhaus Trommler auftreten, die Wagners Musik in Samba-Rhythmen und Sentas Tod explosionsartig in eine fröhliche Auferstehungsfeier aufgehen lassen. In der zwei Tage später stattfindenden Aufführung folgten der vor geschlossenem Vorhang und ohne Filmeinspieler bildlos zur Aufführung gebrachten Ouvertüre im ersten Akt Filme von Amöben auf einem Gazevorhang. Als Daland und sein Steuermann das Holländer-Schiff entdecken, wird der Film eines Amazonasfisches gezeigt. Schon füllt sich die Bühne mit Figuren, die im weiteren Verlauf als Heer von Fantasiefiguren, Ministranten, immer stärker verformten Missgestalten, Samba-Tänzerinnen, Nonnen, Jungfrauen und von den als Figuren für sich stehenden Schlingensiefel-Protagonisten Karin Witt und Klaus Beyer die Hauptfiguren begleiten. Im zweiten Akt wird aus dem norwegischen Hafentort eine Favela mit Caipirinha-Bar. Die Spindeln der Spinnerinnen sind Kautschukballen, die am Spieß drehend gegrillt werden. Daland trägt einen Bischofstar, seine Mannschaft mutet wie eine bunte, synkretistische Mischung von Ministranten und Priestern an. Er wird hier zum Führer einer Sekte, die, in Ritualen erstarrt, in einer hermetischen Welt mit Ritualmorden an Jungfrauen lebt. Auf dem Gespensterschiff mit einer Mannschaft von männlichen, als Nonnen gekleideten Untoten lässt Schlingensiefel den Holländer von außen in die verlogene Scheinwelt dieses Küstenortes eindringen. Die zügellose Gier des Holländers nach jungen Frauen auf der Suche nach Erlösung unter-/übermalt Schlingensiefel mit Remakes von Szenen aus Pier Paolo Pasolinis *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*⁵. Daland bietet dem Holländer berechnend seine eigene Tochter an, und da ihr Tod die Bedingung ist für diese auch für Daland lukrative Verbindung mit dem wohlhabenden Holländer, wird sie zum Schluss erstochen. Im Laufe der Handlung verpuppt sie

4 Diese Recherchen reichten vom Besuch von Indio-Stämmen und Communities über die Zusammenarbeit mit Sambaschulen bis zum Beobachten des Verhaltens von Amazonasfischen.

5 Pier Paolo Pasolini, *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, Spielfilm, Italien 1975.

sich zunehmend in einem rosa Tüllkokon und ist zum Schluss hin immer mehr von Verletzungen gezeichnet. Zwischendurch erregt ein auf einem Katafalk aufgebahrter Toter den Neid des Holländers. Der Katafalk wird je nach szenischem Bedarf durch Entfernen eines darüber gelegten Stoffes zum gläsernen Schneewittchensarg, in dem der Steuermann und der Holländer Traum- wie Todeserfahrungen machen. Bilder von Indio-Frauen mit Babies im Arm verstärken im zweiten Aufzug die Schwüre Sentas und des Holländers. Nach deren angedeutetem Liebesakt schiebt Karin Witt einen Kinderwagen mit Kautschukballen über die Bühne. Am Ende des zweiten Aktes wird der Holländer auf seinem Weg zu Senta von Samba-Tänzerinnen begleitet, die die Bühne mit ihren opulenten Kostümen fast sprengen; und während dieser Hochzeitsmarsch auf einem Gazeschleier von einer Hochzeitsmarschszene aus Pasolinis *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* gespiegelt wird, dringen Trommler von außen in den Zuschauersaal ein und übertönen Wagners Musik. Im Schlussbild ist der Film eines Amazonasdampfers zu sehen, der in die Abenddämmerung und wie erlöst in die Stille gleitet. Übermalt ist die Aufführung von einer überwältigenden Bilderflut, erzeugt durch die Lichtregie, Filmeinspieler und eine ständig rotierende Drehbühne mit Showtreppe, Wachturm, Kanzel, Stacheldrahtzaun, Kolonialstil-Geländern und einem wahlweise als Altar, Opfertisch, Katafalk, Glassarg oder Esstisch eingesetzten Glaskubus. Die während der Aufführung auf der Bühne sichtbaren Umbauten waren ein integraler Bestandteil des dramaturgischen Konzepts, um die fortlaufende Entwicklung miterlebbar zu machen. Das lokale Publikum zeigte sich von der Prozession und der Inszenierung begeistert.

Die auf der Bühne gezeigten Filmeinspieler wurden größtenteils von Schlingensiefel selbst gefilmt. Seine spezifische Praxis der Übermalung wandte er dabei auf seine eigenen Bildfindungen aus seinen vorhergehenden Projekten und auf Werke anderer Künstler an. Ein besondere Rolle spielten Filme, die für ihn filmgeschichtlich relevant waren, beispielsweise frühe Avantgarde-Filme sowie Pier Paolo Pasolinis *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, die er im *Holländer* filmisch oder auf der Bühne zitiert. Ein wichtiger Bezug zu Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo*⁶ ist die das Bühnenbild, die Kostüme und die Filmeinspieler durchgehend anzufindende, gewinnbringende Kautschuk-Pflanze. Insbesondere die Schlusszene aus *Fitzcarraldo* findet seine direkte Entsprechung in einem als Einspieler für die Inszenierung produzierten Kurzfilm: *Der Holländer 2C – Die Ausweitung der Dunkelphase*⁷. Er gehört zu den eindringlichsten Kurzfilmen, die auf Schlingensiefels Recherchereisen 2004 und 2006 sowie in den zwei Monaten vor der Aufführung in Brasilien entstanden sind. Für diesen Film transportierte er das Orchester – ähnlich der Schlusszene des Films *Fitzcarraldo* – auf einem Amazonasdampfer den Rio Negro hinauf. Dort spielen die Philharmoniker in der vom Regenwald bereits überwachsenen Ruine

6 Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, Spielfilm, Deutschland/Brasilien 1982.

7 Christoph Schlingensiefel, *Holländer 2C – Die Ausweitung der Dunkelphase*, Verschiedene unterschiedliche Fassungen: Operneinspieler und Orchesterfilm, Deutschland/Brasilien 2007.

eines Gebäudes, das vormalig als Gefängnis, Kloster und Leprastation gedient hatte. Die Musiker stimmen hier in weißen Büßergewändern gekleidet die Ouvertüre des *Holländers* an: unter freiem Himmel bei 90 Prozent Luftfeuchtigkeit und 40 Grad Außentemperatur. Ein weiterer, bei diesem Dreh entstandener Film zeigt die Heimkunft Dalands, der hier zwischen einer Gruppe von Kindern, die wie Säulenheilige auf Podesten platziert sind, umher schreitet.

Viele der beim *Fliegenden Holländer* entstandenen Filmaufnahmen flossen im November und Dezember 2007 in das Projekt *Trem Fantasma – Erster Prototyp einer Operngeisterbahn*⁸ im Blenzinho in São Paulo, Brasilien, ein. Diese „Projektlibretto in 3 Akten“ genannte Installation sollte der Auftakt für eine mobile Opernwerkstatt sein. Über dem Eingang des Zeltens stand in großen Lettern: „Bayreuth für das Volk“. Entlang einer Geisterbahnstrecke intonierten Opernsänger gleichzeitig verschiedene Opern – darunter Opern von Händel, Mozart, Verdi und Donizetti. Aus Wagners Werk mischte Schlingensiefel den *Parsifal* und *Den Fliegenden Holländer* ein. Und in der Klangwolke vereinten sich Wagners *Walkürenritt* und Karnevalsamba. Zur Szenerie gehörte eine große Drehbühne, eine Bar und eine Operntanzkneipe. Über die gesamte Installation führte eine Brücke. Bei den Zwischenstopps konnten die Besucher aus der Geisterbahn aussteigen und alles zu Fuß erkunden, sich mit den Opernsängern unterhalten, mitspielen und mitsingen.

Matthias Pees und Joachim Bernauer zur Anbahnung der Inszenierung und zur Aufführung

Dem voraus gingen 2004 durch den Dramaturgen Matthias Pees⁹ organisierte erste Überlegungen und Kontakte für eine Wagner-Inszenierung in Brasilien oder eine mögliche Musiktheaterproduktion in Argentinien. Christoph Schlingensiefels erste Brasilienaufenthalte und sein Wunsch nach einem Projekt dort ergaben sich dann auch im Zusammenhang mit der dortigen Anwesenheit und Arbeitspräsenz von Pees, mit dem er bereits früher zusammengearbeitet hatte. Pees' Produktionsbüro arbeitete eng mit den Goethe-Instituten in São Paulo und Rio de Janeiro zusammen, namentlich mit dem Programmleiter in São Paulo, Joachim Bernauer, und dem Institutsleiter in Rio, Alfons Hug. Beim Goethe-Institut selbst hatte es bereits seit Langem ein Interesse an Christoph Schlingensiefels Arbeit gegeben.

8 Christoph Schlingensiefel, *Trem Fantasma – Erster Prototyp einer Operngeisterbahn. Ein Projektlibretto in 3*, Szenische Installation, Regie, Filme, Bühnenbild: Christoph Schlingensiefel, São Paulo 22. November bis 3. Dezember 2007.

9 Matthias Pees ist heute bei den Wiener Festwochen leitender Dramaturg und Koordinator des Forums. Er ist ein früherer Wegbegleiter von Schlingensiefels Theaterarbeiten: Als Dramaturg der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (1995–2000) arbeitete Pees an Schlingensiefels Produktionen *Schlacht um Europa I–XLII – Ufo-Krise '97* (1997) und *Hotel Prora – Übernachten bei Chance 2000 mit Christoph Schlingensiefel und Freunden* (1998, Prater der Volksbühne) mit. Als Programmdramaturg der von Frank Castorf verantworteten Ruhrfestspiele *NO FEAR 2004* in Recklinghausen begleitete er Schlingensiefels Projekt *Wagnerrallye 2004* durch den Ruhrpott. Anschließend zog Pees nach São Paulo und eröffnete dort eine Produktionsfirma für den internationalen Kulturaustausch. Seitdem gab es den gemeinsamen Wunsch von Schlingensiefel und ihm, ein Projekt in Brasilien zu realisieren.

Wie man einem Konzeptpapier von Pees entnehmen kann, plante Schlingensiefel mit ihm Richard Wagners Opernentwurf *Die Sieger* (1856) als „transportable, begehbare, bewohn- und bespielbare Hub- und Drehscheibe, auf die man von außen projizieren oder die von innen leuchten kann“¹⁰, umzusetzen. Von Schlingensiefel gedreht werden sollten

mehrere Filme, vom Marsch der Musiker durch den Regenwald auf das Amazonastheater von Manaus bis zur Ankunft ihrer Oper in Buenos Aires und Berlin, die sich wiederum über unterschiedliche und variable Projektionsflächen auf der Scheibe drehen – und somit ein neues und alternatives, individuell gestaltiges- und steuerbares Kinoerlebnis ermöglichen, jenseits der Überwältigungsstrategien à la IMAX. Er überführt die Drehscheibe vom opulenten Opernbühnenbild zum flexiblen Kunstobjekt, zur individuell nutzbaren, transportablen und transformierbaren Rauminstallation. Er rekonstruiert und installiert das buddhistische Wagner-Tonfragment zu einem beweglichen Klang-Bild-Körper im Raum-Zeit-Kontinuum dieser publikumsbewanderten Filmbühne.¹¹

Dieses 2004 an das Goethe-Institut São Paulo geschickte Konzept umreißt den Entwurf einer für Zuschauer begehbaren Drehbühnen-Installation mit mehrschichtigen räumlichen Projektionen. In Schlingensiefels Bühnenbildern für die Inszenierungen *ATTA ATTA*¹² und *Bambiland*¹³ gab es bereits 2003 erste Ansätze, die Genres Film, Live-Performance und Installation ineinander übergehen zu lassen. Das Konzept reifte in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Wagners anlässlich der *Parsifal*-Inszenierung bei den Bayreuther Wagner-Festspielen von 2004 bis 2007.¹⁴ In Brasilien wollte er die erste tatsächlich begehbare Drehbühne realisieren; es kam allerdings erst 2005 in Island zur ersten Ausgabe seiner Werkserie der so genannten *Animatographen*.

Zunächst unternahm Christoph Schlingensiefel Ende 2004 gemeinsam mit Matthias Pees eine erste Recherchereise. Pees wies Schlingensiefel auf die zunehmende Zahl von synkretistischen Sekten und Freikirchen in Brasilien hin.¹⁵

Einen weiteren Hinweis auf eine Besonderheit der brasilianischen Kultur nennt Joachim Bernauer.¹⁶ Bernauer war der damalige Programmdirektor des Goethe-Instituts São Paulo. Das Goethe-Institut São Paulo unterstützte die Produktion in

10 Matthias Pees, *Die Sieger. Installationsprojekt von Christoph Schlingensiefel in vier Stationen nach Richard Wagners Entwurf zu einer „buddhistischen“ Oper. Manaus – São Paulo – Buenos Aires – Berlin*, unveröff. Projektskizze, undatiert [2004].

11 Ebd.

12 Christoph Schlingensiefel, *ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen*, Theaterstück, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, UA 23. Januar 2003.

13 Christoph Schlingensiefel mit Texten von Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Theaterstück, Burgtheater Wien, UA 12. Dezember 2003.

14 Richard Wagner, *Parsifal*, Operninszenierung, Regie: Christoph Schlingensiefel, Richard Wagner Festspiele Bayreuth, Premiere: 26. Juli 2004.

15 Unveröff. Brief von Matthias Pees an Christoph Schlingensiefel über den Zwischenstand der Planungen vom 14. Oktober 2004.

16 Joachim Bernauer ist heute der Leiter des Goethe-Instituts Portugal.

Kooperation mit dem Kultursekretariat der Regierung des Bundesstaates Amazonas. Und die Kulturstiftung des Bundes förderte das Projekt im Rahmen des deutsch-brasilianischen Kulturaustauschs anlässlich des XI. Festival Amazonas de Ópera. In unserer E-Mail-Korrespondenz vom 20. März 2012 erläuterte Bernauer:

Der Kontakt zu Malheiro¹⁷ kam 2005 beim Goethe-Institut zustande, bevor Christoph Hals über Kopf seine Recherchereise abbrach und noch bevor der *Holländer*-Plan bei Christoph existierte (er wollte damals noch die ungeschriebene gebliebene Wagner-Oper *Die Sieger*¹⁸ am Amazonas zur Welt bringen). Aber wir hatten bereits von einer Oper auf dem Wasser phantasiert. So viel ich mich erinnere, hat Malheiro zuerst vom Holländer gesprochen, und Christoph „konterte“, dann die Oper zum Teil aufs Schiff verlegen zu wollen – ein kühner Plan, den Malheiro toll fand. Auch wenn er dann so nicht realisiert werden konnte, weil eine gute Akustik zu teuer geworden wäre.

Bei den Kollegen des Goethe-Instituts gab es schon seit langem großes Interesse an Christoph Schlingensiefels Arbeit. So erwog Alfons Hug¹⁹, ihn zur Biennale 2004 einzuladen, wenn ich mich recht erinnere. Ich war überzeugt, ihn nach Brasilien holen „zu müssen“, seit im Jahr 2003 Matthias Pees den Film *Ausländer raus*²⁰ bei unserem Minifestival Próximo Ato²¹ in São Paulo vorgestellt hatte. Und sowieso hat mich der Mythenfresser und poetische neue Mythen generierende Schlingensiefel interessiert.

Ich erinnere mich, dass wir stets davon ausgingen, dass Christophs Procedere einer Inszenierung ganz erstaunlich gut zum brasilianischen Konzept der Anthropophagie²² passte. Er hat sich im Vorfeld viel weniger damit auseinander gesetzt, als wir es suggeriert und erwartet hatten. Aber auf seine eigene Art hat er Anthropophagie erstens völlig authentisch praktiziert, und zweitens dann auch reflektiert und wunderbar originell mit den Bauchprojektionen in der Allee des *Trem Fantasma* umgesetzt.²³

2007 übernahm Matthias Pees für den *Fliegenden Holländer* die Dramaturgie. Im E-Mail-Interview vom 20. März 2012 fragte ich ihn danach, wie es zur Zusammenarbeit mit dem Festival Amazonas de Ópera und dem Teatro Amazonas in Manaus und dem Goethe-Institut kam, warum die Entscheidung auf den *Fliegenden*

17 Der Dirigent Luiz Fernando Malheiro ist künstlerischer Leiter des jährlich am Teatro Amazonas stattfindenden Festival Amazonas de Ópera und Chefdirigent des Teatro Amazonas in Manaus, Brasilien.

18 Vgl. Pees, *Die Sieger* (s.Anm.10).

19 Alfons Hug war zum Zeitpunkt von Christoph Schlingensiefels und Matthias Pees' ersten Brasilien-Reiseplanungen 2004 und ist bis heute der Leiter des Goethe-Instituts von Rio de Janeiro. 2002 war er Kurator der XXV. und 2004 Kurator der XXVI. São Paulo Art Biennial.

20 Paul Poet, *Ausländer raus – Schlingensiefels Container*, Dokumentarfilm, Österreich 2001, Beta SP, 90 Min. Eine Dokumentation über Christoph Schlingensiefels *Aktion Bitte liebt Österreich* im Rahmen der Wiener Festwochen 2000

21 *Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*.

22 Bernauer spielt mit der Erwähnung der Anthropophagie auf das metaphorische mehr oder weniger respektvolle Einverleiben kultureller Vielfalt und Differenz an. Zu diesem transkulturellen Akt, bei dem periphere Kulturen die hegemoniale Kultur ‚aufessen‘, um deren brauchbarste Elemente zum Aufbau einer eigenständigen, antipatriarchalischen Regional- und Nationalkultur zu nutzen hatte erstmals 1928 der brasilianische Autor Oswald de Andrade aufgerufen. Als „Antropofagia“ werden heute nicht nur in Brasilien emanzipatorische Kulturtechniken der Aneignung als Umgang mit kultureller Differenz bezeichnet.

23 E-Mail-Korrespondenz mit Joachim Bernauer (Lissabon) vom 20. März 2012.

Holländer fiel und welche dramaturgische Herangehensweise es gab:

2005 versuchten wir vor Ort in São Paulo ein Manaus-Projekt vorzubereiten. Der Kontakt zum Festival Amazonas de Ópera war durch deren künstlerischen Leiter, den Dirigenten Luis Malheiro zustande gekommen, der gerade den gesamten *Ring* in Manaus auf die Bühne des Teatro Amazonas gebracht hatte und nun auf der Suche war nach einem interessanten, unkonventionellen Regisseur für ein Folgeprojekt mit Wagner. In São Paulo konnte ich Malheiro im dortigen Goethe-Institut Christoph Schlingensiefel vorstellen. Schlingensiefel war ihm wegen des Bayreuther *Parsifals* bekannt – und er ließ sich auf dieses Abenteuer ohne zu zögern ein.

2006 dann recherchierten Christoph und ich gemeinsam mit Christophs Freundin und späterer Frau, der Kostümbildnerin Aino Laberenz und meiner Frau, der Choreographin Adriana Almeida²⁴ im Karneval von Rio. Nach dem Aufenthalt in Rio, bei dem wir auch vergeblich versuchten, einen Karnevalswagen für das Ausstellungsprojekt im Haus der Kunst²⁵ zu kaufen, unternahmen wir dann gemeinsam mit Alfons Hug eine erste, recht allgemeine Recherchereise nach Manaus. Der Norden von Brasilien und Amazonien unterscheidet sich von Rio oder São Paulo weit mehr als sich Rio und São Paulo von Europa unterscheiden.

Die Entscheidung, dass die Oper, die Christoph in Manaus inszenieren sollte, *Der Fliegende Holländer* sein sollte, fällt Malheiro bereits bei unserem ersten Treffen 2005 in São Paulo. Vermutlich war er damals bereits auf der Suche nach einem geeigneten Regisseur für eben diese Oper, die er in Manaus nach dem *Ring* aufführen wollte. Man war sich jedenfalls schnell einig, dass der *Fliegende Holländer* ein passender Vorschlag für Christoph war: aufgrund des Erlösungsthemas, aber auch wegen des Schiffs. *Fitzcarraldo* und der Amazonas sind für viele Deutsche ja untrennbare Vorstellungswelten, und für Christoph standen unter anderem zwei Motive aus dem Herzog-Film Pate für die Idee, an der Oper in Manaus arbeiten zu wollen: ein Schiff über einen Berg zu hieven und eine Oper im Urwald errichten zu wollen.²⁶

Matthias Pees formulierte dazu in seinen undatierten *Ersten Anmerkungen zum Projekt*:

Übergang ist das Thema, ‚Nicht-mehr und Noch-nicht‘ (Hans Mayer). Zwei Menschen, die an der Welt verzweifeln, in der sie leben: der Holländer sucht die Vergangenheit, Senta die Zukunft. Romantiker der eine, Illusionistin die andere? Zwei Seelen in der einen narzisstischen Künstlerbrust?²⁷

24 Adriana Almeida choreografierte in Schlingensiefels *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1998) den „Der Blick in das Gesicht“-Gruppentanz; anschließend begleitete sie über mehrere Jahre mit wöchentlich BMC-Bewegungstraining und -recherchen Achim von Paczensky, Werner Brecht und Helga Stöwhase. Achim von Paczensky gehört seit *Terror 2000* (Spielfilm, 1991/2) und Helga Stöwhase seit der Inszenierung *Rocky Dutschke* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1996), Werner Brecht seit *Schlacht um Europa I–XLII – Ufo-Krise '97* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1997) zu Schlingensiefels festem Stamm der behinderten Aktivist*innen aus der so genannten „Schlingensiefel-Familie“.

25 Gemeint ist *18 Bilder pro Sekunde*, Einzelausstellung und Installation, Haus der Kunst, München 25. Mai bis 16. September 2007.

26 Email-Korrespondenz mit Matthias Pees (São Paulo) vom 20. März 2012.

27 Matthias Pees, *Schlingensiefel, Holländer, Amazonas. Erste Anmerkungen zum Projekt*, unveröffentlichte Projektskizze, undatiert.

Er benannte in diesem Konzeptpapier als die drei lokalen Hauptausgangsorte der Überlegungen und Anknüpfungspunkte für die Oper: den Fluss, die Stadt und das Opernhaus. Der Fluss sei hier auch ein Synonym für den „Urwald an seinen Ufern [...], das vielleicht Archaischste, was der Planet zu bieten hat“. Pees sieht den Fluss im Zusammenhang mit der Figur des Holländers, denn jener

kommt aus der Vergangenheit, und lebt in ihr. Für sie. Wegen ihr, immer noch. Sein Erlösungswunsch ist eine Auslöschung, die Rückkehr ins Nichts, in die Vor-Zeit, vor der Vergangenheit, die ja nur der Anfang seines Leidenswegs war. Der Mutterschoß ist keine Einbahnstraße, und Urwald ist auch kein ungeschorener Intimbereich.²⁸

Zur vom Urwald umschlossenen Lage Manaus vermerkt er entsprechend:

Selten liegt das so nah beieinander: Ur und Jetzt, Wildnis und Wüste der Moderne. [...] ‚Nachts hatte ich erst das Gefühl und dann die Gewissheit, mich in einer sprachlosen, zeitlosen, dämmernden Vorzeit zu befinden‘, notierte Werner Herzog im Tagebuch seiner Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo*. [...] Der Fluss ist also nicht nur dankbare touristische Kulisse des *Holländers* in Manaus, er ist der mächtige Ausfluss dieser Vorzeit, der all die Holländer anspült, die in ihr trotz mächtiger Sehnsucht nach dem Nicht-mehr nichts zu suchen haben [...].²⁹

Die Stadt zeichne sich vor allem durch die Favelas mit ihren unwürdigen Lebensbedingungen und ihrer daraus resultierenden Perspektivlosigkeit der Bewohner aus, sowie durch die gesellschaftliche Undurchlässigkeit und die allgegenwärtigen Machtstrukturen der Drogenkartelle.

Sentas Traum von der Zukunft jenseits solcher Strukturen, von der Überwindung der vorbestimmten Denk-, Fühl- und Wegbegrenzung mag genauso narzisstisch sein wie jener des Holländers von der verlorenen Vergangenheit und ihren vermeintlichen Werten unverbrüchlicher, ewiger Treue, weil er ebenso wenig lebbar und transzendierbar scheint, sich festmacht am Bildnis jenes Seemanns, der für sie das Kommende darstellt, im Moment seines Auftretens sich aber als der Repräsentant des Gewesenen entpuppt, als am lebendigen Leibe Verwesender. Die Liebe zum Anderen bleibt ein Phantom, nur dass man ihm jetzt bald hinterher springen kann. Doch immerhin gelingt die Flucht aus dem Status Quo, wenn auch nur individuell und mit letaler Konsequenz.³⁰

In seinem Konzeptpapier wirft Pees die Frage auf, ob Oper und Kunst Orte seien, wo die Gegensätze zwischen Gestern und morgen zu einem anderen Heute verschmelzen würden. Es bliebe jedenfalls „der Traum von der individuellen Verwandlung, von der Überwindung des eigenen Gefängnisses, des inneren Dänemarks“³¹.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

In unserer Korrespondenz betont Pees vor dem Hintergrund dieser Gedanken zur Überwindung von kulturellen, sozialen, individuellen Grenzen vor allem die Potentiale, die die Anbindung der Oper an die lokale Kultur eröffnet:

Neben dem Fitzcarraldo-Motiv, dass jemand das Unmögliche tut (ein wenig war nach deutschen Maßstäben auch unsere Produktionsarbeit dort „das Unmögliche“) bildeten weitere wichtige Ausgangspunkte unserer Überlegungen die indigenen und andere lokale Gemeinschaften, also Communities und die Idee einer Volksoper, die Christoph vorschwebte – das Zurückbringen der Oper ins Volk: Wir arbeiteten mit den Communities aus den Palafitas-Favelas in Manaus, mit den Kindern und alten Menschen, mit einer Samba-Schule, Trommlern und Tänzern; das Orchester brachten wir raus auf einen Amazonasdampfer und ließen es in der Urwald-Ruine des ehemaligen Klosters und späteren Lepra-Krankenhauses Paricatuba spielen. Wir gaben zur Eröffnung des Festivals eine Open-Air-Vorstellung auf dem Vorplatz des Opernhauses und bei freiem Eintritt. Direkt anschließend folgten eine Prozession mit einer Samba-Schule und deren Trommlern durch die Stadt, sowie eine nächtliche Fahrt über den Rio Negro. Bei diesem Umzug wurden lokale Totems durch die Stadt getragen, über den Fluss gebracht und im Regenwald „eingepflanzt“. All dies war Christoph viel wichtiger als die Arbeit auf der Bühne oder mit den Sängern, als das „Inszenieren“ im herkömmlichen Sinne. Und erst zwei Tage danach spielten wir die beiden im Festivalplan vorgesehenen Vorstellungen im Saal des Teatro Amazonas. Im Sinne dieser Opernarbeit mit lokalen Communities, dieser völligen Aneignung, Einverleibung und Verwandlung der Oper in Totem-Pfähle und deren „Einpflanzung“ an der anderen Uferseite³² ist *Der Fliegende Holländer* ein eindeutiger Vorläufer des Operndorf-Projekts.³³ Die visuelle Ästhetik war geprägt durch die Integration der lokalen kulturellen Identität in die Bildersprache von Wagners Oper, durch eingespielte Avantgarde-Filme aus den 1920er Jahren, durch Filmaufnahmen, die bei einem (Touristen-)Indianerstamm, im Leprahospital und auf dem Rio Negro entstanden waren. Und durch Überblendungen verschiedener Bildebenen wie das Spiel hinter einer Gaze, auf die Filme projiziert wurde. Die noch als Nummernrevue angelegte Erzählung der Oper wurde vollständig in Rituale und einen Bilder-Fluss von Narration im erweiterten Sinne aufgelöst.³⁴

Christoph Schlingensiefel zur Arbeit in Manaus

Für Schlingensiefel erfüllte sich mit der Arbeit in Manaus der Wunsch, nach dem *Parsifal* in Bayreuth eine weitere Oper von Wagner zu inszenieren und auf diese Weise nicht nur Wagners Werk³⁵, sondern auch das Genre Oper für eine breitere

32 Manaus ist eine Industriestadt mit 1,8 Millionen Einwohnern, die auf der nördlichen Seite des Rio Negro elf Kilometer entfernt von dessen Mündung in den Amazonas liegt. Bereits auf der gegenüberliegenden Flussseite beginnt der die Stadt vollkommen umschließende tropische Regenwald.

33 Operndorf Afrika. Ein als soziale Plastik von Christoph Schlingensiefel initiiertes Projekt, Laongo, Burkina Faso. Grundsteinlegung: 8. Februar 2010.

34 Email-Korrespondenz mit Matthias Pees (São Paulo) vom 20. März 2012.

35 An Wagner interessierten Schlingensiefel vor allem die Widersprüche: „Wagner sehe ich als Wanderer zwischen den Welten, der sich der Vereinnahmung entzogen hat, sowohl biographisch als auch musikalisch. Da war der Freiheitskämpfer, der auf die Barrikaden geht, und der Verfasser antisemitischer Schriften, der Komponist beinahe biederer Opern wie *Meistersinger* und

Öffentlichkeit zugänglich zu machen, seine gesellschaftliche Relevanz auszuloten sowie den interkulturellen Austausch zu hinterfragen und neue Lösungen für einen postkolonialen Kulturdiskurs zu finden. Damit wird in seinem Werk eine Entwicklung vorangetrieben, die sich zwei Jahre später mit dem Projekt des Operndorfs in Burkina Faso manifestiert. Schlingensiefel sagte während der Arbeit an der Inszenierung in Manaus: „Ich bin nicht hier, um denen zu zeigen, wie toll wir Deutschen sind, sondern ich hab eher zu lernen, wie toll die hier sind.“³⁶

Als Konzeptpapier für die dramaturgische Arbeit formulierte Christoph Schlingensiefel in der Vorbereitungsphase zu Inszenierung paar *Kurze Gedanken zum ‚Fliegenden Holländer‘*:

Der Operaufführung im Teatro Amazonas geht eine Prozession voraus. Diese Prozession besteht aus verschiedenen Versatzstücken und fließt auf dem Wasser, durch die Stadt, durch verschiedene Orte hin zum Teatro Amazonas. Der rituelle Umzug arbeitet in mehrfacher Hinsicht mit der Musik Wagners. Die Prozession wird zu großen Teilen aus vorproduzierter und live gespielter Musik begleitet, die aus möglichst großen Lautsprechern kommt. Dazu möchte ich direkt in Manaus und Umgebung nach Gruppen, Musikern, Kinderbands, Rockbands, Karnevalsmusikgruppen, usw... suchen, die die Musik des *Fliegenden Holländers* hören und in ihrer Sichtweise nachspielen oder transformieren! Gerade der Gedanke der Transformation soll in dieser Prozession thematisiert und wie ein vorausgehendes rituelles Spiel den Eingangsbereich zur späteren Operninszenierung im Gebäude des Teatro Amazonas bilden. Wenn es möglich ist, so wäre es großartig, wenn das Orchester des Teatro Amazonas während der Prozession oder spätestens am Ende im Opernhaus live spielen könnte.

Ich könnte mir auch vorstellen, dass die Prozession am Ende vor dem Teatro auf das Orchester trifft und dann dort zusammen eine Kakophonie aller beteiligten „Erlösungs-Transformationen“ vereint. Ein disharmonisches Zusammentreffen! Ein durch individuelle Sichtweise universeller Klang. „Sternenmusik“. Nicht esoterisch, sondern gerade durch die Konsequenz jeder einzelnen Quelle konkret, erdenbezogen, offen! Ganz im Sinne des fliegenden Holländers, der die Erlösbarkeit im konkreten Fall verweigert und deshalb die Unerlösbarkeit der Erlösbarkeit vorzieht. Ein überaus starkes Bekenntnis gegen Mitleid und für die Kraft aus der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, die ihre Bilder erzeugt, individuell. Bis jetzt wurde der *Holländer* meist als fast schon heitere, musicalartige Liebesgeschichte mit bitterem Ausgang gezeigt. Doch Wagner selber hat dem offiziellen Schluss auch einen sogenannten „offenen Schluss“ entgegengestellt. Dieser offene Schluss sollte den Schluss der Prozession darstellen. Ein rhythmischer Moment, ein offenes JA!³⁷

transzendenter Opern wie *Parsifal* oder auch *Holländer*. Die Widersprüche machen Wagner interessant, nicht das Gerede über Gesamtkunstwerke oder Deutungshoheiten. Seine Aufladung erfährt er durch den Widerspruch. Der deutsche Wagner nach Reinheitsgebot und Manaus unter seiner Dunstglocke, das passt nicht, das stößt sich – und ist gerade darum Energie pur.“ Christoph Schlingensiefel im Interview mit Martina Merklinger, in: *Tópicos. Deutsch-Brasilianische Hefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur* (2007), H. 2, http://www.schlingensiefel.com/downloads/manaus_topicos2.pdf (Zugriff: 21.2.2012)

³⁶ Beitrag von Carsten Thureau, *heute journal*, ZDF 22. April 2007,

http://www.schlingensiefel.com/flashvideo.php?b=320&h=258&id=manaus_heutejournal (Zugriff: 21.2.2012).

³⁷ Christoph Schlingensiefel, *Kurze Gedanken zum ‚Fliegenden Holländer‘*, unveröffentlicht, undatiert.

Die Prozession teilte Schlingensiefel in verschiedene Kapitel, die die Musik nicht bebildern, sondern eigene, sich organisch ergebende Bilder erzeugen und Abschnitte einer, wie er schrieb „Welt jenseits der unsrigen“ erzeugen sollte. Er betont in dem Papier, dass er „keinen finalen Abgang“, „keinen Fatalismus“, sondern ein Bekenntnis zur Freude eines unerfüllbaren Abgangs und zur Offenheit darstellen wolle. Als Stichworte für die einzelnen Abschnitte nannte Schlingensiefel hier beispielsweise „Heimat, Erlösung, Vernichtung“ für die Heimkehrszene von Daland, den Wunsch der Holländer-Mannschaft nach Erlösung und Vernichtung, „Das Ungewisse“ für das fremde Schiff sowie „Hoffnungsbrecher, Sehnsuchtsmaschine, Erfüllungsglaube, Funktion“.

Mit der Assoziationskette „Der Fall der Hysterie. Die Möse hat Zähne. Die Zähne nähen. Flicker. Hysterische Vision. Verliebt in ein Bild.“ gibt Schlingensiefel in den *Kurzen Gedanken* den konzeptionellen Rahmen für die Szene mit dem Chor der Mädchen vor und skizzierte dazu: „Die ‚Töchter des Satans‘ erwarten die Rückkehr der Seeleute, Senta ist von einem Traum befallen. Liebe als Opferung (Nitsch Orgien-Mysterientheater)“. Die Begegnung zwischen Senta und Erik umreißt Schlingensiefel in dieser Projektskizze als Szene der „selbstgewollten Folter“. Mit „Zukunftsglaube, unerfüllbare Sehnsucht! Nichts ist wie es ist. Was man hat, ist nicht was man will. Lieber in Liebe leiden, als Erfüllung. Der kleine Tod!“ charakterisiert er hier hingegen das erste Treffen von Senta und dem Holländer und Sentas Besessenheit von dem Gedanken, mit ihrer Liebe eine große Aufgabe zu erfüllen, während der Holländer auf Erlösung hofft. Der dritte Akt sollte gemäß dieser *Kurzen Gedanken* beginnen mit einem

Einbruch des Freudentaumels. Das letzte Abendmahl. Die Henkersmahlzeit. Hunger nach Entbehrung. Die lebenden Toten! Freudenfest der Hoffnungslosigkeit: Das Fest vor dem Untergang steht bevor. Die Menschen feiern das letzte Abendmahl. Auf dem Geisterschiff herrscht Totenstille. Das Geisterschiff ist überall. Alle sind auf dem Totenschiff.³⁸

Laut Schlingensiefels Gedankennotiz sollten daran das Missverständnis vom Glauben an die Treue als Mittel der Erlösung und die Opferung Sentas folgen, die es den lebenden Toten, den Leichen erlaubt zu sterben: „Erlösung für jemand Anderen“.

Für die Aufführung im Opernhaus formulierte Schlingensiefel:

Die Aufführung spielt durchweg! IM REICH DER TOTEN!

Sowohl die vermeintlich Lebenden als auch die vermeintlich Toten in einem Schiff, auf hoher See, in düsterer Zweisamkeit. Die Welt der Geister auf Erden!

[...]

Bilder, Teilstücke und Fotos der PROZESSION werden von außen in den Bühnenraum projiziert. Die Prozession dringt mit ihren Bildern von Außen in die Oper ein. Die Aufführung spielt

im Reich der Toten.

Düstere Grundstimmung. Jehotoho! düster gesungen, nicht ins heitere, eher ein Klagelied! [...]

Die Gesänge klingen bedrohlich, es sind Hilfeschreie aus dem Totenreich, sie sind das Böse, das Unerlösbare, der Folterschrei. In dem transparenten Gebilde sitzt der Betrachter mit an Bord.

Die Oper als Zentrum der Unerlösbarkeit.

Die größte Sehnsucht: In der Oper sterben!³⁹

Im Interview mit der Deutschen Welle betont Schlingensiefel in Manaus während den Arbeiten an der Inszenierung, dass glücklicherweise bereits die Arbeitsbedingung vor Ort dem entgegenwirkten, dass die Oper und ihre Inszenierung hier in einer von der Außenwelt abgesonderten, gruftartigen Atmosphäre entstünden:

Ich finde die Opern langweilig, bei denen ich eine Stunde lang auf die Dekoration glotzen muss, für die irgendjemand Stöffchen ausgesucht hat und damit irgendwie wahnsinnig dabei gewesen ist. Ich weiß nicht, warum so etwas noch finanziert wird. Ich finde einfach, das nützt nichts. Es gibt sicher auch Opern, bei denen man das so machen muss. Aber bei Wagner kann man sich mal mehr erlauben. Der ist nicht so rein, wie er immer dargestellt wird [...] Hier gibt es nur vier Bühnen-Orchester-Proben und da muss man gucken, wie man das am Abend [der Aufführung] dann wieder rekonstruiert. Ich find's aber eine große Befreiung.⁴⁰

Und Tópicos antwortete Schlingensiefel auf die Frage nach dem Stellenwert der Prozession zur Festival-Eröffnungsfeier mit den Worten:

Eröffnungsfeier und *Holländer* lassen sich gar nicht voneinander trennen. Der Übergang war fließend. Da trafen zwei Ströme aufeinander, Rio Negro und Rio Solimões. Einerseits die Oper, die endlich aus ihren krustigen Strukturen und ihren Häusern ausbrach, und andererseits die Bürger von Manaus, die mit dem *Holländer* in die Oper gespült werden sollten. Der Auszug der Oper, die von den Unsterblichen handelt, ins schwüle und stickige Leben, und der Einzug der Sterblichen in die genauso stickige Oper. Das war ein großartiges Erlebnis und bestimmt in Wagners Sinn.⁴¹

Inszeniert habe er die Oper für „die Leute vor Ort, weil man nicht ‚für sie‘, sondern ‚mit ihnen‘ diesen *Holländer* stemmen konnte. Und für mich, weil ich in Sachen Wagner noch Suchender bin und auch bleiben will.“⁴² Für Schlingensiefel passten Wagner

39 Ebd., Hervorhebungen im Original.

40 Christoph Schlingensiefel im Beitrag von Alexander W. Rauscher, Kultur.21, DW-TV, Deutsche Welle 2007, <http://www.goethe.de/uun/wm/awp/deindex.htm> (Zugriff: 12.02.2012); Christoph Schlingensiefel im Beitrag von Brigitte Kleiner und Alexander W. Rauscher, *TitelThesenTemperamente* 22. April 2007, http://www.schlingensiefel.com/flashvideo.php?b=320&h=258&id=manaus_ard (Zugriff: 21.02.2012).

41 Schlingensiefel im Interview mit Merklinger (siehe Anm. 35).

42 Ebd.

und Samba hervorragend zusammen. Nicht, dass man das jetzt immer machen muss, aber es gibt viele Trommelwirbel, es gibt viele Motive, es gibt viele Dinge, bei denen man sich immer mal wieder fragt, wo hat er das eigentlich her. Und warum sollen die damals nicht auch mal davon gehört haben, dass es hier Batterias gibt, in denen vielleicht 200 Menschen wie die Irren trommeln.⁴³

Ihn störte, dass der *Holländer* für gewöhnlich fast wie ein Musical inszeniert werde, denn „mich interessiert immer die Ebene der Personen, die sich in einem Zustande der Schizophrenie befinden. Und jemand, der alle sieben Jahre zurückkommt, um wieder erlöst zu werden, der kann ja eigentlich nicht ganz dicht sein.“⁴⁴

Schlingensiefels Holländer-Inszenierung in der Opernkritik

Der Opernkritiker Klaus Billand beschrieb die Inszenierung und Aufführung als „überzeugende Assimilation des *Holländer*-Stoffes mit der Geschichte und Lebensweise, sowie den Traditionen, Mythen, Hoffnungen und Ängsten der hier lebenden Menschen“. Und Schlingensiefel hätte

in seiner eigenen offenen und absorptiven Art [...] seinen eigenen kulturellen Ballast vergessen, [...] die Authentizität der Informationen aus allen Bevölkerungsschichten ungefiltert auf sich wirken lassen und nicht zuletzt das Umfeld mit seinen hier besonders vielen Facetten akribisch [studiert] [...]. Den Mitwirkenden [ließ er] viel Spielraum für eigene Entfaltungsmöglichkeiten [...]. [Der Lohn für Schlingensiefels] Höchstmass an künstlerischer Sensibilität, sozialer Kompetenz und Einfühlungsvermögen [...] war [...] eine ungeahnte Mobilisation lokaler Kräfte und Motivation [...]. Schlingensiefels *Holländer* [ist] dabei stringenter und viel näher am Werk inszeniert als sein Bayreuther *Parsifal*. Es gelingt ihm und seinem Dramaturgen Matthias Pees, durch eine intensive Dramaturgie die Nummernhaftigkeit des *Fliegenden Holländers* nahezu vollständig aufzuheben. Damit nehmen sie im Prinzip das erst später von Wagner zu voller Reife geführte Konzept des Gesamtkunstwerks auf Regieebene vorweg. Mit dieser Integration der „Nummern“ in den hier besonders intensiv fortlaufenden Handlungsstrang ersetzt Schlingensiefel in seinem *Holländer* von Manaus gewissermaßen die in diesem Werk noch nicht vorhandene „endlose Melodie“ Wagners durch die „endlose Geschichte“.⁴⁵

43 Schlingensiefel im Beitrag von Kleiner und Rauscher (siehe Anm. 40).

44 Ebd.

45 Klaus Billand, „Der Fliegende Holländer von Christoph Schlingensiefel in Amazonien. Kulturelle Assimilation“, in: *Der Neue Merker* (10. Juni 2007) Wien, dokumentiert in: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=225> (Zugriff: 28.02.2012).

Jörg van der Horsts Einschätzung der Holländer-Inszenierung im Bezug auf Schlingensiefels Gesamtwerk

Jörg van der Horst,⁴⁶ langjähriger künstlerischer Mitarbeiter Christoph Schlingensiefels, begleitete nicht nur die *Holländer*-Inszenierung mit Konzepttexten, sondern auch die darauffolgenden Projekte. In der ersten Konzeptfassung⁴⁷ ließ van der Horst den *Holländer* im Regenwald und auf dem Fluss (I. Akt), in der Stadt Manaus (II. Akt) und im Theater (III. Akt) stattfinden: Dementsprechend war die Inszenierung des I. Akts der Oper auf einem Schiff, dem *Fliegenden Holländer*, geplant. Musiker, Chor, Solisten, Statisten und Zuschauer bildeten so eine Schiffsgemeinschaft, in der die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern aufgehoben wird. Auf dem Amazonas nimmt das Schiff Kurs auf Manaus. Im II. Akt sollte sich die Schiffsbesatzung in einem Festzug vom Hafen zum Opernhaus bewegen: Dessen Inszenierung zwischen sakraler Prozession und säkularem Karnevalsumzug könnte sogar von den Bewohnern Manaus' vorgenommen werden. Allein der III. Akt hätte im „Kulturarchiv Oper“, auf der Bühne des Teatro Amazonas, stattgefunden, jedoch bei geöffneten Saal- und Haustüren. Die ganze Oper sollte zum Schiff werden und zum Bersten voll sein.

Für van der Horst ist Schlingensiefels

Arbeit durch und durch operal, und zwar nicht erst seit Beginn seiner Operninszenierungen, sondern bereits in seinen Filmprojekten. Das Begegnen mit und das Abstoßen von Richard Wagner war seit Mitte der 1980er Jahre ein permanentes Thema für Schlingensiefel und führte dazu, dass er sich zu den Wagner-Opern selbst vorarbeitete. Obwohl die Parsifal-Inszenierung aus heiterem Himmel zustande kam, war sie letztlich eine logische Konsequenz seiner bisherigen Arbeiten.⁴⁸

Und da seiner Ansicht nach „Schlingensiefels Intentionen immer sehr persönlicher Natur waren“⁴⁹, fragte ich ihn am 22. Februar 2012 danach, wie sich *Der Fliegende Holländer* trotz der erforderlichen Musik- und Librettovorlagentreue in Schlingensiefels durch sehr persönliche Erfahrungen und Gegenwartsdiagnostik geprägte Werk einfügte.

Grundsätzlich hielt sich Christophs Interesse an der Inszenierung fertiger Stücktexte in Grenzen. Ausnahmen waren seine Züricher *Hamlet*-Inszenierung und die Libretti Wagners. *Tristan* und *Der Fliegende Holländer* hat er schon lange vor Bayreuth als Herzensangelegenheiten an-

46 Jörg van der Horst arbeitete seit Oktober 1999 anlässlich des *Ersten Internationalen Kameradschaftsabends/Deutschland-suche 3. Teil* (Dt. Schauspielhaus Hamburg, 3.10.1999) mit Christoph Schlingensiefel zusammen. Er gehörte zehn Jahre lang zum künstlerischen Team, arbeitete anschließend als Leiter der Presseabteilung am Centraltheater Leipzig und ist heute als Pressereferent für das Operndorf Afrika und freier Autor tätig. Zur Zeit schreibt er an einer ersten Gesamtdarstellung von Schlingensiefels Werk.

47 Jörg van der Horst, *Das Unmögliche ist das Wahrfafte. Erster Abrifß zu Christoph Schlingensiefels HOLLÄNDER-Projekt. Manaus, Brasilien. Frühjahr 2007*, unveröff. Projektskizze, undatiert.

48 „Schlingensiefel war Opernkomponist“, Gespräch mit Barbara Beyer, Jörg van der Horst, Thomas Wördehoff, moderiert von Pia Janke, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, hrsg. v. Pia Janke und Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 164.

49 Ebda., S. 166.

gesehen. Den *Holländer* in Manaus wollte er sehr gerne inszenieren – aber eben nicht als konventionelle Oper, sondern als Volksoper, als die er schon den *Parsifal* gerne verwirklicht hätte. Der *Holländer* ist vielleicht die erste konkrete Realisierung seines ‚Erweiterten Opernbegriffs‘. Das betrifft sowohl die Arbeit vor Ort in Brasilien als auch das Material, das er aus vorangegangenen Projekten – der Afrika-Reise im Vorfeld der *Parsifal*-Inszenierung⁵⁰ und dem *Animatographen* auf Island⁵¹ – mitbrachte.

Für den *Holländer* wesentlich war Christophs filmische Herangehensweise: Viele Szenen wurden in der Umgebung gedreht, Filmszenen früherer Projekte fortgeschrieben. Im *Holländer* tauchten so auch Bilder der mit Fisch bedeckten Karin Witt auf, wie sie analog schon auf Island gedreht wurden. Die Oper wurde sozusagen als Film vorproduziert – Oper als Film. Überhaupt interessierte Christoph an der Oper das Bildhafte, und das gibt es in besonderem Maße bei Wagner – Verwandlungen der Szenerie, schnittähnliche Szenenfolgen usw. Das bezeichnete auch sein ganzes Verhältnis zu Wagner. Er wollte Wagner nicht entzaubern, sondern weiter verzaubern bis zur Kenntlichkeit, die in unseren Rezeptions- und Rezensionkreisen kaum eine Rolle spielt. Für Christoph war Wagner ein Drehbuchautor und Filmkomponist, den die Ungnade der frühen Geburt, also vor der Erfindung des Kinos, zur Oper gebracht hatte.

Das alles hängt sehr mit Christophs Prinzip der Übermalung zusammen. Es betrifft die Übermalung der Arbeiten anderer genauso wie die Übermalung eigener Arbeiten. Die Zeit zwischen Anfang 2004 und Ende 2007 kommt mir im Rückblick vor wie ein langer Fluss, in den man gemeinsam reingesprungen ist und der immer breiter, auch reißender wurde, weil man vieles mitgenommen, mitgerissen hat. Der *Parsifal* war eine Zäsur, die aber mit dem *Parsifal* nicht abgeschlossen war. Die Werkstatt Bayreuth, die Christoph am Grünen Hügel nicht vorgefunden hatte, nahm er einfach mit – an die Volksbühne, nach Island, nach Namibia, ans Burgtheater und nach Manaus. Im *Holländer* wollte er Wagners Assoziationen zu Religion und Aberglauben, Pathos und Erlösung ‚südamerikanisieren‘ und mit Bildern von Karneval, Samba und surrealen Motiven aus dem Amazonas neu aufladen. Es galt wieder die Losung Dieter Roths, die Christoph schon dem Animatographen einverleibt hatte: ‚Die Umgebung wird zum Werk und das Werk zur Umgebung‘. Entsprechend sollte also kein deutsches Kulturgut importiert werden, sondern der *Holländer* sollte sich gemäß den Umständen, Bildern und Erfahrungen am Ort seiner Aufführung transformieren. Von dieser Idee der gegenseitigen Befruchtung, diesem Kulturtransfer ist es dann gar nicht mehr so weit bis zum Operndorf Afrika in Burkina Faso. Und fast schon nebenbei hatte das Teatro Amazonas in Manaus durch Werner Herzogs *Fitzcarraldo* für Christoph einen eigenen Reiz, und dieser Reiz war greifbar: Eine Hommage oder eine Art Remake des Films entstand schon während der Dreharbeiten zu *The African Twintowers*⁵² in Lüderitz (Namibia), wo ein Schiff durch das Township Area 7 gezogen wurde.⁵³

50 Richard Wagner, *Parsifal*, Operninszenierung, Regie: Christoph Schlingensiefel, Richard Wagner Festspiele Bayreuth 2004–2007. Premiere: 26. Juli 2004.

51 Christoph Schlingensiefel, *Der Animatograph: Island Edition – „House of Obsession“*, Theater/Aktion, Reykjavik Art Festival, Reykjavik, Island 2005.

52 Christoph Schlingensiefel, *Der Animatograph: African Edition – The African Twintowers – Der Ring 9/11*, Installation (als Spielfilm geplant) in Lüderitz, Namibia 2005, sowie: Christoph Schlingensiefel, *Der Animatograph: African Edition – The African Twintowers – Der Ring 9/11 Ein Filmprojekt von Christoph Schlingensiefel*, Experimentalfilm (in Fragmenten Teil mehrerer Projekte und Ausstellungen, u.a. als *18 Bilder*-Installation auf der Berlinale 2008 veröffentlicht), Deutschland 2005–2009.

53 Telefon-Interview mit Jörg van der Horst (Lippstadt) am 22. Februar 2012.

Schlingensiefel entwickelte Kunst durchs eigene Erfahren und Erleben, damit sie selbst erlebbar wird. Van der Horsts *Erster Abriss zu Christoph Schlingensiefels HOLLÄNDER-Projekt*⁵⁴ erfasst mithin zunächst Manaus als Millionenstadt am Rio Negro inmitten des Regenwalds, die zwischen 1890 und 1920 aufgrund des Kautschukhandels ihre wirtschaftliche Blütezeit erlebte. Als zentral für die Oper selbst wird in van der Horsts Konzeptpapier das Erlösungsthema genannt, das bei Wagner erstmals im *Holländer* auftaucht und ihn bis zum *Parsifal* beschäftigt. Die *Holländer*-Inszenierung war gemäß van der Horsts Ausführungen über das Opernsujet hinaus jedoch auch als Fortentwicklung des Langzeitprojekts *Animatograph* angelegt: Dessen zentrales Element ist die für den Betrachter begehbare Drehbühnen-Installation, in der die Gattungen Theater, Oper, Film und Bildende Kunst durch Aktionen, Kompositionen und Projektionen ineinanderfließen. Der Betrachter soll selbst zum Teil des Bildes werden und damit eine aktive Rolle erhalten. Ebenso sollen Natur, Kultur und die in ihr lebenden und arbeitenden Menschen einfließen.

Aino Laberenz zu den Figuren und zur Bühnengestaltung

Aino Laberenz, Christoph Schlingensiefels Ehefrau und seit der *Parsifal*-Inszenierung 2004 langjährige künstlerische Mitarbeiterin und Kostümbildnerin, begleitete alle Rechercheisen und entwickelte 2007 die Kostüme für den *Fliegenden Holländer*. Sie schilderte mir im Interview am 20. Februar 2012 in Berlin die Entwicklung der gemeinsamen Arbeit an der Inszenierung:

Christoph hat aufgesogen, was wir auf den vorausgehenden Rechercheisen 2004 und 2006 in São Paulo, Rio und im Regenwald gesehen und als prägnant erlebt haben. Es ging ihm immer darum, sich auf seine Umgebung einzulassen. Also: Nicht ich beherrsche den Raum, sondern der Raum beherrscht mich. Die wichtigste Frage, die Christoph dabei umgetrieben hat war, welchen Anknüpfungspunkt der *Fliegende Holländer* in Brasilien haben könnte. Und so sind wir die ganze Zeit von den Extremen ausgegangen, die Brasilien prägen: das Missionarische und die synkretistischen Messen, die wir besucht haben, aber auch der brasilianische Urwald, die Eindringlichkeit der Natur und der indigenen Völker.

Aus unseren Regenwaldbesuchen und unserer Beschäftigung mit der Tierwelt dort, entstand die Assoziation zum Verpuppungsvorgang und, dass ich bei den Kostümen mit Körperverformungen arbeite, die sich an der Gestalt des Kokons oder Kautschukballens orientierten. Der Kokon stand für den Holländer, der sich verpuppt und alle sieben Jahre wieder kommen muss. So entstand der Gedanke an den Schmetterling und eine Verpuppung, die überall alles umwebt. Daraus haben wir für die Figuren die Idee der Verpuppung entwickelt, des Nicht-raus-kommens, dass man endlich zum Schmetterling wird – ein direkter Bezug zur Figur des Holländers, der die ganze Zeit verpuppt durch die Gegend läuft und endlich, der Erlösung des Schmetterlings entsprechend, erlöst werden will. Kokons tauchten als Kleid von Senta oder einer Gruppe kleiner Kindern auf. Und diese Kinder wurden von mir auf der Bühne angezogen, so dass de-

54 Van der Horst, *Das Unmögliche ist das Wahrfafte* (siehe Anm. 47).

ren leere Kokons bis dahin auf Stühlen liegend auf der Bühne anwesend waren. So hat er dann das in unseren Überlegungen entwickelte Konzept in den Bühnenbau eingebracht: Der Kokon der verpuppte Figur lässt eine Verbindung zu den Klötzen aus dem Fischinger-Film zu und entspricht formal dem Kautschukballen. An den Kostümen wiederum fanden sich Kautschukballen als angebrachte Verwachsungen, Wucherungen oder Beulen der Körper wieder. Einen weiteren Bildkomplex bildeten die Verletzung und ihre notdürftige Heilung, sobald der wachsende Kokon droht, zu platzen und sein Inneres freizugeben. Im Laufe des Stückes verstärkten sich daher nicht nur die Verformungen und die Zahl der an den Körper hängenden Ballen oder an unmöglichen Stellen herauskommenden Körperteile wie Hände. Diese Verformungen wurden außerdem zunehmend durch Nägel und Verbände zusammengehalten. Und so waren alle Protagonisten nicht nur verformt, sondern auch leicht kaputt dargestellt. Erik stürzt in seinem wegen nicht erwideter Liebe verzweifelten Ringen um Senta sogar so schwer, dass er querschnittgelähmt wird und nur noch über die Bühne robben kann.

Der Holländer war an Nosferatu angelehnt. Als Untoter trägt er nur Schwarz und fällt damit farblich vollkommen aus dem Spektrum der anderen Figuren, weil er aus der anderen Welt kommt.

Der Matrosenchor vom Holländer tritt als Totenchor auf, bei dem die Männer als Nonnen mit einem schwarzen Gesicht dargestellt haben.

Daland wird etwa als überladener kirchlicher Würdenträger dargestellt: Ebenso wie bei dem Mädchenchor als Ordensschwester oder auch in anderen Stücken wie *Kirche der Angst*⁵⁵ habe ich zwar mit Elementen bekannter kirchlicher Ordensgewänder gearbeitet, um daraus aber eine eigene Ordenstracht zu entwickeln. Daland ist eine ziemlich fiese Figur und widerlich: Er ist der Vater, der seine Tochter verkauft. Seine Kleider werden über vier Kostümwechsel immer prächtiger und opulenter bis zu einer Art Kardinalstalar und Birett, während die anderen immer stärker kaputt gehen. Er ist ein Drahtzieher und Zuhälter.

Die Matrosen von Dalands Schiff hingegen tragen unterschiedlichste kirchliche Gewänder und bilden eine synkretistische oder eigene Vereinigung. Alle tragen jedoch das Augensymbol auf der Brust oder auf dem Schal. Sie tragen durchgehend das gleiche Kostüm als gleichbleibender synkretistischer Mischmasch.

Senta ist zunächst das unschuldige, schüchterne Mädchen im weißen Kleid, das noch keine Berührung mit dem Holländer hatte. Während alle anderen wissen, dass er regelmäßig wieder kommt, um die Frauen wegzunehmen, ahnt Senta davon nichts. Später erscheint sie als Marilyn-Figur, also als Verführungsgeschöpf. In dieser Szene ließen wir sie mit Ballons in der Hand vom Schnürboden auf die Bühne hinab: der Ballon ist hier ein Symbol für Schwerelosigkeit, aber gleichzeitig als Form dem Kokon beziehungsweise der Spindel oder dem Kautschukballen nicht unähnlich. Christoph übernahm dann die Bilderarbeit auf der Bühne und lässt etwa Sentas Körper hinter einer Indio-Frau verschwinden. Später im zweiten Akt trägt Senta einen Kokon, bei dem ich über das Material versucht habe, die Form so herzustellen. Ende des zweiten Akts trägt sie überall Mullbinden, ist wie der Holländer schon ziemlich kaputt. Zugleich tritt sie aus dem Kreis der spinnenden Mädchen als so etwas wie eine Seidenraupe hervor, die sich zur

55 Christoph Schlingensiefel, *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Theaterstück, Regie: Christoph Schlingensiefel. UA im Rahmen der Ruhrtriennale 2008 in Duisburg 21. September 2008.

Braut verpuppt. Zum Schluss erscheint sie im Brautkleid aus lauter Rüschen und bildet das Pendant zum in Brautkleidern auftretenden Chor: Die Menge der Bräute erschwert das Erkennen der Richtigen.

Der Steuermann hatte als einziger ein durchgehendes Kostüm. Dies erinnerte an freimaurerische Bekleidung – übrigens ein Element, dass ich auch bei den Kostümen für *Kirche der Angst* immer wieder eingebracht habe. Dahinter stand die Überlegung, dass Künstler sich zu Orden zusammenschließen. Das Spiel mit Symbolen und die große Symbolik taucht immer wieder auf, beispielsweise Gottes Auge.

Eriks Kostüm als Showbiz-Man entspricht auf den ersten Blick nicht dem Aussehen eines Jägers, der er dem Libretto zu folge ist. Aber es macht um so deutlicher, dass er ein ganz anderer Typ als die Matrosen ist. Und dass er weniger ein Jäger in der direkten Bedeutung ist, sondern vielmehr ein Jäger im Show Business, also ein Frauenjäger, ist eine durchaus mögliche Übersetzung. Das Libretto wurde sehr ernst genommen, aber Übertragungen und Verschiebungen unterzogen. Diese fanden auf einer intuitiven Ebene statt: wir haben niemals bewusst gesagt, wir müssen jetzt irgendeine Stelle aktualisieren.

Die Mädchen an den Spinnrädern werden zunächst als Orden der Spinnerinnen dargestellt. Weil Christoph damals mit seiner Augenkrankheit zu kämpfen hatte, hatten die Ordensmitglieder alle als Symbol Drusen⁵⁶, die ich gemalt und auf die Kostüme aufgeklebt habe. Später im zweiten Akt treten die Mädchen zunächst als Schwestern und dann im dritten Akt als Bräute auf, für die ich verschiedene Brautkleidvarianten entwickelt hab – und kurz bevor die Trommler den Saal betreten tauchen im Bühnenbild mit dem Einmarsch der Hochzeitsgesellschaft ein Auszug aus Pasolinis *120 Tage von Sodom* auf, auf den ich kam, weil ich nach Bildern von Bräuten gesucht habe, der aber natürlich ebenso für die Ekstase steht. Denn eigentlich dreht sich die Oper um eine Art Fleischschau: Der Holländer will sich über eine Frau erlösen und die Liebe ist keine Liebe, sondern ein Mittel zum Zweck. Und so verdeutlicht auch im dritten Akt der als Bräute gekleidete Mädchenchor die ständige Suche des Holländers nach einer Frau, um erlöst zu werden: Der Chor als Brautschau.

Die von mir entworfenen Tänzerinnen knüpfen mit Federelementen an den Karneval an. Ihre Kostüme sind zum Teil so üppig und ausladend, dass man bei ihrem Auftritt auch von einer Art Vereinnahmung der Bühne sprechen kann – wie ein wuchernder Pilz. Das entspricht Chris-

56 Christoph Schlingensief war durch seinen Vater genetisch disponiert, eine altersabhängige Makuladegeneration zu erleiden, bei der sich im Frühstadium am Augenhintergrund sogenannte Drusen (gelbe Ablagerungen) bilden. In der Folge können flächige Degenerationen oder Ödeme auftreten, die zu einem Absterben der Photorezeptoren führen. Bei Schlingensiefs 2007 verstorbenen Vater hatte dies zu einer vollständigen Erblindung geführt. 2007 wurden bei Christoph Schlingensief Drusenpapillen am Augenhintergrund diagnostiziert. Aino Laberenz: „Die Augenkrankheit hat ihn lange begleitet: während *Piloten* [Christoph Schlingensief, *Die Piloten. 10 Jahre Talk 2000. Formate von morgen für das Fernsehen von früher. Gründung der ersten Animatographischen Gesellschaft nach Wagner*. Aufzeichnungen für eine nie auf Sendung gegangene Talkshow, Akademie der Künste Berlin, 15., 19., 26. Januar, 10. Februar und 5. Juli 2007 – Anm. d. Autorin], der Ausstellung im Haus der Kunst [Christoph Schlingensief, *18 Bilder pro Sekunde*, Einzelausstellung und Installation, Haus der Kunst, 2007 – Anm. d. Autorin], *Freax* [Christoph Schlingensief, *Fremdverstümmelung*, Film von Christoph Schlingensief anlässlich der Oper FREAX von Moritz Eggert, Internationales Beethovenfest Bonn 2007 – Anm. d. Autorin]. Das lag in der Familie: Der Vater und der Großvater hatten daran schon gelitten. Der Sehnerv verengt sich und das war gekoppelt an einen Grünen Star, bei dem sich der Druck im Augapfel erhöht. Dadurch entstehen schwarze Felder auf der Pupille und eine Einschränkung des Sehfeldes, das die Augen zunächst ausgleichen, aber du hast ein paar schwarze Flecken drauf. Das war für Christoph die Ausweitung der Dunkelphase – zusätzlich zu den filmischen Überlegungen, wie komme ich zum Film und warum.“ (Interview mit Aino Laberenz in Berlin am 20. Februar 2012).

tophs Konzept der Raumeinnahme, etwa durch Maden.⁵⁷ Und das hab ich mit den Tänzerinnen am Ende des zweiten Aktes sehr bildlich als Überladung der Bühne vor wie hinter der Gaze-Projektionsfläche und in Mitten des Chores umgesetzt. Sie zerstören die Bühne fast, nur damit sie auftreten können. Sie sind die Verführerinnen, die stets alle Männer verlocken und „umgarren“ wollen. Sie sind auch die vom Holländer bereits abgelegten Geliebten, denn er kommt ja immer wieder und hat jedes Mal eine andere Frau. Ihre zwischenzeitliche Kostümierung in Brautkleidern zeigt, wie sehr sie sich anbieten – während er eigentlich die Unschuld sucht. Dann gab es Figuren, die in den vorab für den Einsatz auf der Bühne gedrehten Filmen zu sehen sind und die keine eindeutig zugewiesene Rolle auf der Bühne spielen, jedoch die Verbindung zur Filmebene herstellen: Den beiden Alten habe ich Kostüme gegeben, die historisch verschoben wirken, aber auf jeden Fall durch ihre Charakteristik zeigen, dass sie mit der Kokon-Thematik nichts zu tun haben. Karin Witt ist hingegen eine Figur, die ich ständig umgezogen habe, ohne dass es immer eine direkte Begründung dafür gab: Sie steht als Bühnenprotagonistin eher für sich als für eine dargestellte Figur. Genauso wie Klaus Beyer. Somit trägt Karin einerseits so etwas wie die gestärkte Halskrause der Konquistadoren und andererseits ein Tüllkleid, das sie auch in einem der Filme trägt. Film und Bühnengeschehen bilden zwar keine vollkommen unverbundenen Parallelwelten. Der dennoch vorhandene Abstand wird durch Figuren wie die beiden Alten, Karin oder Klaus überbrückt. Die Wirkung dieser Beziehung muss sehr genau ausbalanciert werden, denn das Bühnengeschehen entwickelt sich in einem ganz anderen, viel längeren Prozess und ist inhaltlich viel detaillierter als ein eingespielter Film, der dazu ein weiteres Bild addieren, etwas kommentieren oder unterstreichen kann.⁵⁸

Zur Bühne berichtet Laberenz:

Für die Bühne haben wir mit Gazen und Filmeinspielern gearbeitet, um eine Verfremdung zu erzielen. Die Drehbühne, die extra gebaut worden war, wurde per Hand bewegt, so dass sich Unregelmäßigkeiten einschlichen und manchmal der Einsatz eines Sängers und sein Erscheinen auf der Bühne nicht übereinstimmten. Diesen Aspekt mochte Christoph sehr, weil sich damit wieder Bilder verschoben. Die Bühne spiegelt auch die Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit, mit der Oper und mit *Fitzcarraldo*: Wie kommt es, dass ich irgendwo lande und versuche, durch Material, Ikonen, Bilder, Büsten von Komponisten, die Unteransicht des Eiffelturms an der Decke des Theaterzuschauerraums und so weiter meine Kultur, meine Heimat in einen völlig neuen Kontext zu übertragen? Da ich auch im Zusammenhang mit der Weiterführung des Operndorfs daran gedacht habe, weiß ich noch sehr deutlich, dass er sich in Brasilien extrem mit dem Begriff der Heimat auseinander gesetzt hat.

Die Absurdität des Opernhauses in Manaus wird noch weiter auf die Spitze getrieben, indem er das ganze Orchester in den Urwald transportiert hat: Die Geigen und alle anderen Instrumente aus der europäischen Kultur halten der Feuchtigkeit des Dschungels eigentlich überhaupt nicht stand. Die Musik ist für die Akustik eines Konzertsaals komponiert und nicht für eine von Bäu-

57 Gemeint sind die während verschiedener Inszenierungen und auch zu Beginn des 1. Akts des *Holländers* auf Gazevorhängen gezeigten Filme von Maden.

58 Interview mit Aino Laberenz in Berlin am 20. Februar 2012.

men überwachsene Ruine. Unsere Vorstellungen von Oper und Musik funktionieren dort überhaupt nicht, allein schon durch die Gegebenheiten. Christoph wollte Brasilien nicht mit unserem Blick und unserem kulturellen Wissen begegnen, sondern diesen unterlaufen. Zudem hat Christoph die Trommler aus dem *Boi-Bumbá*⁵⁹ übernommen: Am Eröffnungsabend des Festivals, der in eine Prozession mündet, übertönen die Trommler Wagners Musik. Das gleiche geschah am Ende des zweiten Aufzugs, als mit Federkostümen überladene Tänzerinnen die Bühne eroberten und dann die Trommler ins Opernhaus einmarschierten. Mit diesem Element hat Christoph unseren kulturellen Import durch die höchst eigene Kultur, Erzähl- und Kommunikationsweise der lokalen Bevölkerung überwuchern lassen – genauso wie der Urwald sich die Klosterruine zurückerobert: Während die üppigen Kostüme der Tänzerinnen die Bühne zu überwuchern begannen, sollten die Trommler die Veranstaltung stören und herein rasen. Und das Draußen und Drinnen des Opernhauses sollten sich mischen. Dieses als Ufo gelandete Opernhaus wurde von der lokalen Kultur und den Leuten von draußen eingenommen – auch mit ihrem eigenen Rhythmus, der dem von Wagner geradezu entgegengesetzt ist. Dennoch gelang eine Verbindung.⁶⁰

Kathrin Krottenthaler zu Schlingensiefels filmischer Arbeit im Holländer-Kontext

Die Filme, die während der *Holländer*-Aufführung auf der Bühne liefen, wurden von Schlingensiefels langjähriger Kamerafrau und Cutterin Kathrin Krottenthaler⁶¹ geschnitten, eingespielt und zum Teil auch gefilmt. Ich habe sie am 26. März 2012 in Berlin gefragt, wie sich die gemeinsame Arbeit von der Entstehung der Idee, dem Dreh über den Schnitt bis zum Einspielen der Bilder auf der Bühne entwickelte, und mit ihr gemeinsam die zu allgemeinen Dokumentationszwecken vom Teatro Amazonas aufgezeichneten Aufführungen sowie weitere, in Manaus entstandene, sowohl von ihr wie von Schlingensiefel gedrehte filmische Notizen und Kurzfilme gesichtet:

Die Entwicklung der Bilder ist immer über eine lange Zeit hinweg erfolgt, in der wir Material gesammelt, uns Filme angesehen und Musik gehört haben, uns etwa angeschaut haben, etwa wie die frühen Avantgarde-Filmemacher etwas gemacht haben und nach Aspekten gesucht, die wir filmisch – in diesem Falle – für die *Holländer*-Inszenierung verwenden konnten. Dann sind daraus ganz spielerisch und oft zufällig neue Bilder entstanden. Die Herangehensweise entsprach Christophs und meinem eher rhythmischen oder musikalischen Denken. Und genauso wie er und so wie man gemeinsam über Film nachgedacht oder Film benutzt hat mache ich manchmal seltsame Dinge, die konventionell ausgebildete Leute nicht machen würden.

59 *Bumba-meu-boi* („Steh auf mein Ochse“) ist ein Tanzzyklus, der den Tod und die Auferstehung eines Ochsen thematisiert: Hauptfiguren sind ein der italienischen Oper entlehnter Harlekin (Arlequin) und ein Ochse (Boi). Beim *Boi-Bumbá* in Parintins im Nordosten und Norden Brasiliens kommen als musikalische Begleitung unterschiedliche Trommeln zum Einsatz.

60 Interview mit Aino Laberenz in Berlin am 20. Februar 2012.

61 Kathrin Krottenthaler hat Germanistik und Kunstgeschichte in Berlin studiert. Sie war als Praktikantin und Assistentin bei Film, Fernsehen und Theater im Bereich Regie, Kamera und Video tätig. 2002 kam es über die Volksbühne zur Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensiefel: *Quiz 3000* war das erste Schlingensiefel-Projekt, beim dem sie als Regie-Assistentin einstieg. Dann folgten bis zur Inszenierung *Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* (2010) zahlreiche Schlingensiefel-Produktionen, an denen sie als Kamerafrau und Cutterin beteiligt war. Krottenthaler war für die Produktion zwei Monate bis zur Aufführung in Manaus.

In Brasilien hatte Christoph wieder angefangen auf 16 mm zu drehen, also analogem Film, um das Material wieder in der Hand haben zu können – auch um es zu zerstören und damit zeigen zu können, dass es mehr lebt als digital gespeicherte Daten – und um zu seinem Ursprungsmaterial und seine frühe Faszination für filmische Technik zurückzukehren.

Entsprechend hat sich Christophs Interesse auch wieder sehr stark den Anfängen des Film zugewandt. In Brasilien haben wir sehr oft gemeinsam Avantgarde-Filme aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen: *Komposition in Blau* von Oskar Fischinger⁶², *L'Étoile de Mer* von Man Ray⁶³ oder *Anémic Cinéma* von Marcel Duchamp⁶⁴.

Als Ausgangspunkt haben wir viele Zitate aus diesen Filmen verwendet. Fischingers Animationsfilm konnten wir im Original auf der Bühne einsetzen, da Christoph diesen Film schon einmal in seinem Film *Tunguska*⁶⁵ verwendet und die Rechte von Fischingers Witwe erworben hatte: Dort diente er als Beispiel, um den Eskimos den Experimentalfilm zu erklären. Nach dem *Holländer* haben wir ihn bei der *Heiligen Johanna*⁶⁶ wieder benutzt. Ein Stop-Motion-Film, die Formen sind auf den Film drauf gedruckt worden. Oskar Fischinger hat bereits in den 1920er Jahren Ideen für die Verbindung von Musik und visuellen Effekten entwickelt und den visuellen Rhythmus der Bilder dem auditiven untergeordnet. Von Man Rays Film *L'Étoile de Mer* haben wir mit einem älteren Paar ein Remake unter anderem in der Fischmarkthalle von Manaus gedreht und den dort zu sehenden Effekt mit einer Glasscherbe vor dem Objektiv kopiert. Wir haben die Lochblende nachgebaut und vor die Kamera gehalten und überhaupt viel gebastelt. Das heißt, wir haben direkt beim Drehen die Effekte mechanisch erzeugt und nicht bei der Nachbearbeitung. Es gibt nur wenige Filme, bei dem das Material anschließend wirklich von mir geschnitten und bearbeitet wurde. Ansonsten habe ich vieles von Christophs Material so verwendet, wie er es gedreht hat. Die ganzen Effekte, auch die zufälligen, wie ein Lichteinfall, kann man digital gar nicht so nachstellen, dass es analog aussieht.

In später folgenden Projekten mit Christoph habe ich bestimmte Prinzipien, Texturen und Strukturen aus diesem Material weitergetragen – bis hin zur *Heiligen Johanna*: Für die Ausstellung in München⁶⁷ hat Christoph das Manaus-Material selbst im Positivschnitt geschnitten, anschließend haben wir, so wie er in den 1980er Jahren gearbeitet hatte, einen identischen Negativschnitt bei der Bavaria machen lassen, bei dem ich der Cutterin vor Ort unser uncodiertes Material vorsortierte. Ein heute völlig unübliches Verfahren. Aber dadurch mussten wir das Material nicht abfilmen und beim Videoschnitt einen Qualitätsverlust in Kauf nehmen, sondern haben die 16-mm-Filmqualität für die Loops in der Ausstellung erhalten, für die immer wieder neue Kopien gebraucht wurden. Denn in München wurden ‚Filmleichen‘ gesammelt, die durch die Abnutzung des Materials in der Dauerprojektion entstehen: je kürzer der Film, desto schneller ist er durchgerieben und zerbrannt und entsprechend mehr ‚Filmleichen‘ gab es von solchen kurzen geloopten Szenen in München. Die ‚Leichen‘ habe ich dann am Schneidetisch noch ein-

62 Oskar Fischinger, *Komposition in Blau*, Animationsfilm, Deutschland 1935.

63 Man Ray, *L'Étoile de Mer*, Experimentalfilm, Frankreich 1928.

64 Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, Experimentalfilm, Frankreich 1926.

65 Christoph Schlingensiefel, *Tunguska – Die Kisten sind da*, Spielfilm, Deutschland 1983/84.

66 Walter Braunfels, *Jeanne D'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna*, Oper, Regie: Christoph Schlingensiefel, Premiere: Deutsche Oper Berlin 27. April 2008.

67 Gemeint ist Christoph Schlingensiefel, *18 Bilder pro Sekunde*, Einzelausstellung und Installation, Haus der Kunst, München 25. Mai bis 16. September 2007.

mal abgefilmt. Anschließend kamen die ‚Filmleichen‘ in der Ausstellung in Zürich⁶⁸ wieder vor und in der *Johanna*⁶⁹. So hat das Manaus-Material weitergelebt durch Elemente, die spätere Arbeiten durchzogen haben. Das gilt auch für die Technik: Bei der Arbeit an *African Twintowers*⁷⁰ wurde dann plötzlich digital aufgenommenes Material vom Computer mit einer 16-mm-Kamera abgefilmt, am Schneidetisch bearbeitet, anschließend wieder abgefilmt, dann wieder mit einer aus den Filmresten erzeugten Struktur unterlegt und so weiter – bis man fast nichts mehr sieht. Zudem haben wir die Filme, die wir in Manaus für den *Holländer* produziert haben, teilweise anschließend immer wieder umgeschnitten und in andere Projekte integriert.⁷¹

Boris Groys im Gespräch mit Christoph Schlingensiefel

Ergänzende Informationen gibt Christoph Schlingensiefel in einem Gespräch über die *Holländer*-Inszenierung, das er mit dem spätestens seit 2002⁷² kontinuierlich als Gesprächspartner fungierenden Philosophen, Kunstkritiker und Medientheoretiker Boris Groys führte. Aufgezeichnet wurde es während der letzten, später nachgeholtten Folge seiner Veranstaltungsserie *Die Piloten*⁷³ im Juli 2007 in der Berliner Akademie der Künste: Das Publikum sah die Bilder, während Groys und Schlingensiefel in einer vom Publikumsraum abgeschlossenen Sprecherkabine aus live die Bilder kommentierten. Kathrin Krottenthaler hat daraus eine gekürzte Version erstellt, die mit dem Dokumentarfilm *Der zweite Traum* von Lennart Laberenz vom Goethe-Institut auf einer DVD veröffentlicht wurde.⁷⁴

Christoph Schlingensiefel: Die Erlösungsfrage, auch beim *Parsifal*, setzt sich ja fort: Der wird erlöst und was passiert dann mit mir, der ich noch nicht erlöst bin.

Boris Groys: [...] Du wirst am Ende geschluckt, oder?

CS: Sobald Du Deine Fühler zeigst, wirst Du geschluckt, ja.

BG: Ist das nicht letztendlich die Erlösung, dass man der Welt erlaubt, Dich zu schlucken? Ist der Untergang nicht die Erlösung? Das ist vielleicht die große Frage der Moderne überhaupt. Dass man im Grunde von seiner Form, vom dem, was man ist, von der Puppe, in der man ist erlöst wird, dadurch, dass man in der Welt verschwindet, das ist der große Traum gewesen.

CS: In der Kunst verstehe ich zum Beispiel noch nicht, warum es sich mehr geziemt, hinter dem Bild zu verschwinden – also keine Fühlerchen zu zeigen, sondern eher ein Bröckchen, von dem, was man da macht. Und warum es nicht gut ist, wenn der Künstler nach draußen tritt und sich

68 Christoph Schlingensiefel, *Querverstümmelung*, Einzelausstellung, Migros Museum, Zürich, 3. November 2007 bis 3. Februar 2008.

69 Gemeint ist *Jeanne D'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* (siehe Anm. 66).

70 Schlingensiefel, *African Twintowers* (s. Anm. 52).

71 Interview mit Kathrin Krottenthaler in Berlin am 26. März 2012.

72 *Ausbruch der Kunst*, vorbereitendes Symposium zur Theaterinszenierung *ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen*, Volksbühne Berlin 2. bis 20. Dezember 2002.

73 Christoph Schlingensiefel, *Die Piloten. 10 Jahre Talk 2000. Formate von morgen für das Fernsehen von früher. Gründung der ersten Animatographischen Gesellschaft nach Wagner*. Aufzeichnungen für eine nie auf Sendung gegangene Talkshow, Akademie der Künste Berlin, 15., 19., 26. Januar, 10. Februar und 5. Juli 2007

74 Lennart Laberenz, *Der zweite Traum. Schlingensiefel inszeniert Wagner in Manaus*, Dokumentarfilm, DVD inklusive Filmdokumentation eines Gesprächs zwischen Christoph Schlingensiefel und Boris Groys, Deutschland/Brasilien 2008.

zeigt, dazu spricht, vielleicht zum Mithandeln auffordert. Warum er dann gefressen wird, warum das nicht akzeptabel erscheint. Also: Eine tiefe, langsame Stimme ist akzeptabler als jemand, der schnell und wirr spricht.

BG: Zunächst einmal ist die Kunst so etwas, wie die Hoffnung auf die Immortalität, auf die Unsterblichkeit. [...] Nachdem man an die Unsterblichkeit der Seele nicht mehr glaubt, strebt man die Unsterblichkeit des Körpers an. [...] Das ist die Grundlage für die Kunst in der Moderne: Der Versuch, einen Körper zu schaffen, einen unsterblichen, stabilen, gut geschützten, resistenten Körper, der Dich überleben kann und der an deiner Stelle weiter lebt. Das [...] ist im Grunde die ganze Kunstreligion der Moderne. Und die wird ja auch weiter und weiter vermittelt durch die Medien, die ständig Überbilder schaffen, von denen wir glauben, dass sie uns Überleben, und wir wären sogar bereit, für diese Bilder zu sterben. Ich kann diesen ganzen Terrorismus unserer Zeit nicht anders erklären, als eine Selbstopferung um des Bildes wegen. Wenn ein Suicide Bomber diesen Knopf drückt und sich in die Luft sprengt, dann betätigt dieser Knopf auch diese Medienmaschine, die ständige Bilderproduktion. Und im Grunde erstrebt er das Bild. Deswegen ist dieser Wunsch so stark, den Körper der Kunst zu pflegen, zu erhalten, zu restaurieren und tradiert zu sehen. Ich habe das Gefühl, dass Du irgendwie dagegen agierst.

CS: Hier in der Szene ist jetzt Senta zu sehen, die im Hintergrund steht mit vier Luftballons. Der Kokon, der Kautschukballen, der in Manaus eine große Rolle gespielt und Reichtum gebracht hat ist hier gekreuzt mit dem Lolli und dem Luftballon. Diese Bilder von Indio-Frauen sehen so aus wie von Strauss⁷⁵ und es gibt tatsächlich Nachfragen, ob die Filme aus den 1910er oder 1920er Jahren stammen würden. Ich hab dann gesagt, das ist von letzter Woche. Das wurde in Brasilien in einem Dorf aufgenommen mit einer Bolex-Kamera, die mit 16-mm-Filmmaterial arbeitet und nicht digital. 16 mm ist ein Material, das jetzt wieder in meine Arbeit zurückkehrt, das ich schneiden kann, das ich verletze und mit dem ich etwas Zerstörbares in der Hand habe. Ich glaube nicht daran, dass ich über sechs Kameras abgebildet mehr bedeute, als mit einer Bolex in der Hand, bei der ich noch nicht mal vor der Optik stand.

BG: Du lässt zu, dass diese Bilder ihre Immunsysteme abbauen und Du lässt zu, dass diese Bilder gefressen werden von den Bakterien, beschädigt werden. Und im Grunde beschädigst Du auch die ideelle Integrität des Kunstwerks, der Oper, dadurch, dass Du die Umwelt, in der diese Oper gezeigt wird, auf die Form dieser Oper wirken lässt. Du machst die Grenzen dieses Kunstkörpers durchlässig und lässt die Natur oder die Medienwelt oder die Technik in den Körper hinein. Das ist eine ambivalente Strategie, weil wir es hier mit einer negativen Genieästhetik zu tun bekommen. Genieästhetik steht für den Glauben, dass in uns die Natur lebt, die durch uns wirkt und vollkommene Kunstwerke produziert, die durch diese Geniekraft einen Impuls bekommen, der sie durch die Jahrhunderte und Jahrtausende intakt bleiben lässt und trägt. Das sind Readymades...

CS: ... Duchamp: *Anémic Cinéma* ist für mich wieder ein Zeichen für eine Phase der Avantgarde, in der ein neues Zeitalter anbricht in dem Moment, in dem der Vater zurückkehrt. Auch der Vater bringt wieder neue Zeiten mit, hat wieder neue Gezeiten überwunden. Dass der Wagner in den Dschungel geht, dass der Wagner in diese Gegend geht, wo die Drehbühne bekannt gegeben wird [...]. Wagners Musik wirkt dort plötzlich handwerklich, wie von Natur gemacht und durch

75 Claude Levi-Strauss reiste in den 1930er Jahren nach Brasilien und filmte seine Begegnungen mit den dortigen Indio-Völkern.

Unregelmäßigkeiten Kraft zurückbekommend.

BG: Ja, weil die Natur in den Wagner zurückkehrt. Der Metabolismus beginnt dort erneut zu funktionieren. Die isolierte Form bricht zusammen. Und ich glaube, es ist wichtig bei Dir, dass nicht nur Wagner nach Brasilien kommt, sondern das Brasilien zu Wagner kommt und damit beginnt, sich im Inneren der wagnerianischen Welt einzunisten. Das ist, glaube ich, das Zentrale. Das Zitat von *Cinéma Anémic* gefällt mir sehr, weil das auch so etwas wie Einheitlichkeit der Szene, einen installativen Effekt schafft: Plötzlich bekommt der Raum eine Einheit, die man sonst nicht erlebt. Normalerweise blickt man, wenn man eine Szene anschaut, erst eine Figur an, dann verschiebt man den Blick – man sieht fast nie das Ganze. Und hier schaffst Du eben wie ein guter Installationskünstler eine Situation, die den Raum totalisiert und als Ganzes erlebt wird. Dadurch wird auch alles verändert. Wenn wir Bilder sehen, haben wir immer das Gefühl, von dem Du vorhin sprachst, dass diese Bilder immer irgendetwas verstecken oder verstellen – zumindest den Autor verstellen. Eigentlich wollen wir durch diese Bilder hindurch. Wenn wir ein Bild sehen, ist es im Grunde unser Wunsch, diese Bilder zu zerstören, ein Loch in dieses Bild zu machen und zu schauen, was sich hinter diesem Bild verbirgt. Das ist ein destruktiver Bezug auf die Bilder, der auch ein Zurückkehren bedeutet, obwohl die Konventionen anders funktionieren. Tatsächlich steht dahinter also kein nihilistischer Destruktionswillen, sondern eine Erkenntnisdrang: Wir wollen wissen, was sich hinter dem Bild verbirgt, was sich hinter der Maske verbirgt und dann sehen wir dahinter ein anderes Bild. Aber wir wollen immer weiter, immer weiter. [...]

CS: Würdest Du von Klarheit reden, bringt das was, wenn man so kombiniert? Oder ist das eigentlich ein Alptraum für den, der noch schlüssig und schlussendlich sterben will?

BG: Wagner wollte mehr und mehr und mehr. Er wollte das Gesamtkunstwerk, er wollte das Ganze und das Ganze ist ja nicht schlüssig. Man geht immer mehr, immer weiter. [...]

CS: Du hast also auch eine Krankheit, die Du nicht los wirst.

BG: [...] Es gibt in der Kunst, in der Rhetorik und im Denken keinen Schlusspunkt. Das ist ärgerlich, weil wir ständig unterbrochen werden: Wir müssen schlafen gehen und wir müssen sterben gehen, und das lenkt ja ab, aber im Grunde sind das äußere Umstände, die ärgerlich sind. [...]

CS: Wenn dann bei Wagner das Schweigen eintreten soll, weil die Andacht kommt und wir den zweiten Akt gehört haben, geht hier die Tür auf und das Trommeln geht los. [...]

Zum Schluss will ich aus dem dritten Akt die Szene zeigen, in der Oskar Fischinger kommt. Der Holländer kehrt zurück in das System Fischinger. Auch da eigentlich keine Erlösung in Sicht, keine Möglichkeit, erlöst zu werden und deshalb vorzeitige Abreise. Das ist hier gekoppelt mit Oskar Fischingers *Komposition in Blau* – ein Film, in dem er Bauklötze über die Bühne geschoben hat, über seine Tricktischbühne. Das verbindet sich hier mit dem Wagner, mit der Musik. Erzeugt hat er das über ein Druckverfahren: da wurde der Film bedruckt, drei Schichten übereinander.

BG: Absolut brilliant – das liebe ich. Denn in der Tat wird diese minimalistische, radikale Avantgarde mit ihren kubistischen, minimalistischen, geometrischen Formen in der Regel nicht mit Wagner assoziiert, aber eigentlich waren De Stijl und diese ganze holländische Avantgarde von der Idee des Gesamtkunstwerks getragen, vor allem Theo van Doesburg, der diese Idee propa-

giert und ins Bauhaus eingebracht hat. Diese Synthese, die der post-De-Stijl und die minimalistische Reduktion plötzlich mit Wagner eingehen, scheint so organisch zu sein – eine Synthese, die man nicht erwartet. Das ist absolut brillant, das liebe ich.⁷⁶

Abschließende Bemerkungen

Der Gesprächsausschnitt verdeutlicht, wie wichtig für Schlingensiefel die Überlagerung verschiedener Genres, Kulturen und Epochen war, um neue Bilder zu erzeugen, aber auch, um an frühere geschichtliche Phasen anzuknüpfen und diese einem neuen Überdenken anheim zu stellen. Die Überfülle der Bezüge und Inszenierungsebenen diente also gleichermaßen der Produktion neuer Bilder wie dem Hinweis darauf, dass es zu jedem Bild auch verdrängte Bilder und die Bilder im eigenen Kopf des Betrachters gibt. Die Zersplitterung der Perspektive verhinderte Affirmation und verursachte Überforderung: die Überforderung der Kritiker, der Wissenschaftler, des Publikums, seiner Mitarbeiter und nicht zu letzt seiner selbst. Denn die Überforderung und die Uneindeutigkeit der Aussage verhindern Trägheit, sind Anstoß zur Auseinandersetzung und das Gegenteil von blindem Einverständnis. Schlingensiefel schlug durch seine nomadische Denkweise so viele Haken wie der häufig in seinen Produktionen zu findende Hase – wodurch sein Werk für eine abschließende Analyse kaum zu greifen ist, sondern vielmehr ganz in seinem Sinne eine unab-schließbare Denkbewegung initiiert.

⁷⁶ Zitiert aus dem von Kathrin Krottenthaler am 26. März 2012 anlässlich meines Interviews mit ihr vorgestellten Materials in Berlin.

Anhang: Produktionsangaben zur Inszenierung

Dirigent: Luiz Fernando Malheiro

Regie: Christoph Schlingensiefel

Amazonas Filarmônica

Coral do Amazonas (Chorleitung: Maria Antonia Jiménez)

Solisten:

Gary Simpson (Holländer)

Stephen Bronk (Daland)

Eiko Senda (Senta)

Ricardo Tuttmann (Erik)

Elaine Martorano (Mary)

Martin Mühle (Steuermann)

Bühne: Christoph Schlingensiefel, Tobias Buser

Kostüme: Aino Laberenz

Video: Kathrin Krottenthaler

Licht: Caetano Vilela

Dramaturgie: Matthias Pees, Jörg van der Horst (konzeptuelle Mitarbeit), Carl Hegemann

Choreographie: Adriana Almeida

Ton: Uwe Altmann

Darsteller: Karin Witt, Klaus Beyer, Koia Refkalefsky, Ednelza Sahdo, Bolinha Gonzaga, Michael Laages

Regieassistenz: Anna Sophie Mahler, Leonard Schattschneider

Videoassistenz: Marilia Halla