

A large crowd of people is gathered outdoors, likely at a festival or public event. In the background, a large, multi-story building with a dark facade and a prominent entrance is visible. The scene is bright and sunny, with many people wearing hats and casual summer attire. The crowd is dense, and the overall atmosphere appears to be one of a public gathering.

# Wie Public Viewing die Oper auf den Kopf stellt Überlegungen zu einer Medienverschiebung im Opernbereich

Zeppelin University  
Department for Communication and Cultural Management  
Bachelor Thesis  
Fall Term 2008

Betreuer: Prof. Dr. Dirk Baecker  
Zweitgutachter PD Dr. Claus Volkenandt  
Abgabedatum: 12. Dezember 2008  
Autor: Moritz Josch aus Hamburg  
Immatrikulationsnummer: 06100663

<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2. Phänomen Analyse - Einstieg mit dem Erstaunen</b>	<b>3</b>
Definition von Public Viewing	3
Skizzierung des Phänomens anhand zweier Beispiele aus dem Opernbereich	4
Beispiel I: Bayreuther Festspiele - „Gott sei Dank, das Wetter war schön“	4
Beispiel II: Staatsoper Unter den Linden - „Oper für alle“	5
<b>3. Historische Analyse - ein Rückblick</b>	<b>6</b>
Setting des anfänglichen Musiktheaters	6
Eine neue Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert	7
Setting der Wagner’schen Oper	8
Über einen dunklen Opernsaal, ein verschwundenes Orchester und die Illusion	9
<b>4. Mediale Analyse - eine Medienverschiebung</b>	<b>13</b>
Das Ereignis im Ereignis	13
Public Viewing - ein neues Medium zwischen Publikum und Bühne?	16
Der Verlust des Auratischen	20
Erwidert die Leinwand den Blick?	24
<b>5. Public Viewing zerstört die Aura - So what?</b>	<b>27</b>
Der Gewinn im Neuen	28
Public Viewing als Forderung nach einer Erlebnishaftigkeit?	30
Zurück ins 18. Jahrhundert?	31
Die Öffentlichkeit verliert sich im Privaten	33
Führt Public Viewing Oper aus dem Dunkel des Wagner’schen Opernsaals an das Tageslicht einer neuen Öffentlichkeit?	35
Public Viewing als ein neuer Ort von Öffentlichkeit?	38
Oper, Ort und der Stadtraum	39
Was ist die Intention der Opernhäuser?	41
<b>6. Nimmt Public Viewing die Oper mit in die Zukunft? - ein Ausblick</b>	<b>43</b>
<b>Anhang</b>	<b>45</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>56</b>
<b>Eidesstattliche Erklärung</b>	<b>60</b>

## 1. Einleitung

Wenn man heute die Opernlandschaft betrachtet, dann wird deutlich: Oper ist ein multimediales Phänomen geworden. Seit den ersten Aufführungen im 17. Jahrhundert hat sich Oper und seine Aufführungspraxis deutlich geändert. Oper ist heute ein Spektakel geworden, das im Fernsehen, auf öffentlichen Plätzen und in Kinos statt findet. Findet Oper überhaupt noch in den „heiligen Hallen“ statt?

Nachdem es völlig normal geworden ist, dass Oper auf DVDs und im Fernsehen zu bestaunen ist, zeigt sich Oper seit kurzer Zeit in einem neuen, völlig ungewohnten Kontext: immer mehr Opernhäuser übertragen einzelne Inszenierung live an einen anderen Ort. Wie jede neue Technologie hat auch Public Viewing einen Einfluss auf die Gesellschaft und bewirkt womöglich „eine Ausweitung des Körpers und des Bewusstseins.“ (vgl. McLuhan 1964: 15) Welche gesellschaftliche Relevanz dahinter stecken muss, zeigt sich schon daran, dass selbst die Bild-Zeitung mehrfach über „Oper für alle“, wie einige Opernhäuser ihre Public Viewing Veranstaltungsreihen nennen, berichtet hat. (vgl. <[www.bild.de](http://www.bild.de)>: 28.07.2008) Wenn Oper den Saal verlässt und es auf einmal eine ungewohnte Aufmerksamkeit gegenüber Oper gibt, heißt das dann, dass wir es mit einer neuen Öffentlichkeit zu tun haben?

Hauptsächlich bekannt ist Public Viewing im heutigen Diskurs durch die Fußball WM 2006 und die EM, bei denen abertausende Menschen zusammen die Fußballspiele verfolgten. Es ist umso interessanter, dass mittlerweile die Oper dieses Medium auch für sich entdeckt und es immer mehr nutzt. Der Anfang von Public Viewing im Opernbereich wurde aber wahrscheinlich 2003 in New York gemacht. Damals begann die Metropolitan Opera ihre Saison-Eröffnungsveranstaltung live auf den Times Square zu projizieren. (vgl. <[www.metopera.org](http://www.metopera.org)> und <[www.newsday.com](http://www.newsday.com)>: 21.09.2008)

Erste Versuche von Public Viewing im Opernbereich wurde aber schon 1985 in Hamburg unternommen, auch wenn die Technik nach dem 2. Akt versagte. Damals übertrug die Hamburger Staatsoper, „die erste Bürgeroper der Welt“ (Hoffmann 1979: 62), eine Inszenierung in das Congress Centrum Hamburg (vgl. <<http://archiv.abendblatt.de>>: 31.08.1985) - gute 20 Jahre später geschieht dies in Deutschland nun auch an der Bayerischen Staatsoper in München, in Berlin an der Oper Unter den Linden und auch erstmalig bei den Bayreuther Festspielen.

Diese soziologisch-medientheoretische Arbeit soll ein paar Überlegungen zu dem Thema Public Viewing aufwerfen und sich mit seinen unterschiedlichen Aspekten beschäftigen. Dabei geht es im Kern um die Frage, welchen Einfluss das neue Medium Public Viewing im Opernbereich auf die Rezeption von Oper und auf das Rezeptionssetting haben könnte.

Da dieses Phänomen sehr jung ist, ist die Signifikanz dieser Arbeit durchaus hoch, jedoch gibt es aufgrund dieser Neuheit auch wenig Literaturhinweise. Es gibt bislang keine nennenswerten Überlegungen zu diesem neuen Medium von Oper, aber gerade das macht diese Arbeit vielleicht auch so spannend. Darum möge man auch die eine oder andere waghalsige Vermutung als Versuch verstehen, möglichst viel Erkenntnis aus diesem recht unbekanntem Phänomen zu gewinnen.

Es wird auch versucht werden, über literarische Umwege, z.B. Überlegungen zum Medium Kamera und Fragen, wie sich Kunstwerke durch eine Reproduktion verändern, Verbindungen zu Public Viewing herzustellen. Dabei will sich diese Arbeit von einer Konsumkritik fern halten und grenzt sich insofern von einer Kulturkritik zum Beispiel im Sinne der „Dialektik der Aufklärung“ ab. Public Viewing soll hier kein Anzeichen für die Ökonomisierung aller Lebensbereiche inklusive der Kultur sein. Vielmehr geht es um eine institutienserweiternde Betrachtung von Oper im Rahmen des Public Viewings. An einigen Stellen mögen die geäußerten Überlegungen überhellt sein und überspitzte Konturierungen aufweisen, doch geschieht dies mit Absicht, um die Struktur dieses Phänomens zu verdeutlichen.

Beginnend mit einer Skizzierung des Phänomens anhand von zwei Beispielen wird es im folgenden einen historischen Rückblick geben, um einen Eindruck davon zu bekommen, warum und wie heute auf die eine oder andere Art Musiktheater rezipiert wird. Zudem soll der Begriff einer neuen Öffentlichkeit betrachtet werden, dessen Tendenzen nicht unerheblich Einfluss auf die Kulturrezeption hatten. Im weiteren Verlauf wird eine medientheoretische Betrachtung des Public Viewings präsentiert, um zu überlegen, was Public Viewing bietet und was es nicht bieten kann, gerade im Vergleich zur Rezeption in den „heiligen Hallen.“ Im letzten Schritt wird dann spekuliert, inwieweit Public Viewing nicht Teil einer neuen Ortssuche und Öffentlichkeit im Musiktheater-Bereich sein könnte. Kann Public Viewing etwas über die Zukunft aussagen?

## 2. Phänomen Analyse - Einstieg mit dem Erstaunen

### Definition von Public Viewing

Es ist schon erstaunlich. Hätte man sich vor 10 Jahren vorstellen können, dass zigtausende Menschen auf einem großen Platz zusammen picknicken und währenddessen „Die Meistersinger“ hören und sehen würden? Möglicherweise nicht. Bevor es darum geht das Phänomen Public Viewing anhand einiger Beispiele genauer zu skizzieren und seine Charakteristika deutlich zu machen, soll an dieser Stelle zunächst definiert werden, was hier unter Public Viewing verstanden wird.

Der Begriff „Public Viewing“ kommt, um das gleich am Anfang deutlich zu machen, nicht aus dem Englischen. Es ist ein Scheinanglizismus. In unserem Fall hat Public Viewing nämlich nichts mit einer „öffentlichen Aufbahrung“ oder einem letzten Abschied zu tun. Es wird in dieser Arbeit auch nicht darum gehen Oper zu Grabe zu tragen. Vielmehr beschreibt Public Viewing im deutschen Sinne ein Medienereignis, bei dem Veranstaltungen jeglicher Art auf Großleinwände übertragen werden, die sich auf öffentlichen Plätzen befinden. Die prominentesten Public Viewing Beispiele sind die Fußball WM und EM, aber genauso geschieht dies mittlerweile auch bei Konzerten oder eben bei Opernaufführungen.

Es ist jedoch nicht ganz deutlich, ob Public Viewing zwangsläufig impliziert, dass es sich bei Übertragung auf die Leinwand um Live-Übertragungen handelt oder, ob es sich dabei um Aufzeichnung dreht. Die Salzburger Festspiele, zum Beispiel, zeigen zur Festspielzeit täglich Aufzeichnungen älterer Inszenierungen auf einem Platz in der Altstadt, jedoch gibt es keine Live-Übertragungen aus den Festspielstätten.

Da Literatur zu dem Thema noch nicht vorhanden ist, ist eben auch eine Definition noch nicht existent. In dieser Arbeit soll es darum lediglich um Live-Übertragungen im Public Viewing gehen, also die zeitgleiche Übertragung eines Ereignisses an einen anderen Ort. Zudem wird es in dieser Arbeit nicht um die Live-Übertragung von Oper in geschlossene Räume gehen, also zum Beispiel Kinosäle, sowie dies die Metropolitan Opera in New York seit einigen Spielzeiten praktiziert. (vgl. <[www.metoper.org](http://www.metoper.org)>) Das Rezeptionssetting ist in diesem Fall ein deutlich anderes, als bei der Übertragung auf öffentliche Plätze, schon alleine weil es überdacht ist. Vielleicht ist das Setting im Kino der Situation in der Oper sogar noch näher. In jedem Fall ist dies ein weiteres Feld, was in einer weiteren Ausarbeitung interessant zu untersuchen wäre.

Weiteres wichtiges Merkmal des Public Viewings, gerade in Abgrenzung zu Live-Übertragungen im Fernsehen, ist die Tatsache, dass sie, wie der Begriff „Public“ schon sagt,

immer in einer „öffentlichen“ Sphäre statt finden. Folglich werden diese Übertragungen nicht alleine oder im kleinen Kreis rezipiert, wie beim Fernsehen, sondern in einer großen Gruppe (bis hin zu mehreren zigtausenden Menschen, wie bei der Fußball WM). Public Viewing ist, wie auch später noch deutlicher analysiert wird, immer auch selbst ein Ereignis, und ist nicht nur Vermittler eines ursprünglichen Ereignis.

Das Publikum einer Public Viewing Veranstaltung steht im Gegensatz zum primären Publikum vor Ort. Beim Public Viewing kann man von einem sekundären Publikum sprechen, das Medienzeuge ist. Zwischen beiden Gruppen gibt es, wie später festzustellen ist, starke Unterschiede in dem was wahrgenommen wird und wie wahrgenommen wird. In diesem Sinne beschreibt das Publikum von Public Viewing Veranstaltungen eine neue, dritte Form von Publikum. Es ist bezüglich der Rezeption nicht aktiv, wie die Augenzeugen eines Konzerts oder Fußballspiels, aber es ist auch nicht so passiv wie der Zuschauer vor dem Fernseher. Beim Public Viewing gibt es also eine dritte, hybride Form der Rezeption. (vgl. Cybulska 2007: 5)

### **Skizzierung des Phänomens anhand zweier Beispiele aus dem Opernbereich**

#### **Beispiel I: Bayreuther Festspiele - „Gott sei Dank, das Wetter war schön“**

Im folgenden werden zwei Public Viewing Veranstaltungen aus dem Opernbereich exemplarisch vorgestellt, um einen genaueren Eindruck davon zu erhalten, wie jene Veranstaltungen ablaufen und wie das Setting aussieht. Dabei sollen die einzelnen Details und Aspekte als Grundlage für die spätere medientheoretische Betrachtung dienen.

Das erste Beispiel für Public Viewing im Opernbereich sind die Bayreuther Festspiele. In diesem Jahr wurde in Bayreuth unter dem Namen der „Siemens-Festspielnacht“ zum ersten Mal eine Inszenierung live auf einen öffentlichen Platz übertragen. Auf dem Festplatz in Bayreuth betrachteten insgesamt ca 35.000 Menschen „Die Meistersinger von Nürnberg“. Für die Übertragung wurde ein kilometerlanges Fiberglaskabel vom Festspielhaus zum Festplatz verlegt, um in Echtzeit die Bühnenszenierung auf die 90 Quadratmeter Leinwand zu projizieren. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.08b)

Um die Live-Übertragung zu ermöglichen wurden im Festspielhaus acht ferngesteuerte Kameras positioniert und auf dem Festplatz sorgte der Bayerische Rundfunk für ein „bestmögliches“ Tonerlebnis. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.08b) Stühle wurden bei der Veranstaltung nicht gestellt, sondern Zuschauer mussten je nach Vorliebe Klappstuhl, Decke oder Strandmatte mitbringen. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.08b)

Zusätzlich waren sechs Gastronomiebetriebe anwesend, die die Zuschauer mit „traditionellen Bratwürsten und Steaks, der gesamten Palette der gehobenen modernen Küche, Bierspezialitäten, Wein und anderen Getränken“ versorgten. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.08b) Die Gastronomie war Teil des „leichten, unterhaltenden Programms“, dass die Aufführung umrahmen sollte. (vgl. Podcast Bayreuth: 18.07.08)

Das Opernsetting war deutlich „lockerer“, und weniger ritualhaftig, wie die Aufführung im Opernsaal. Auch während der Veranstaltungen auf dem Schotterplatz wurde sich unterhalten und flaniert. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.08b) Ein spezieller Dresscode war nicht erkennbar. (vgl. <[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)>: 28.07.08) Ganz im Gegenteil, durch die Liegestühle, den aufgeschütteten Sand, die Sonnenschirme und die leichte Bekleidung hatte die Veranstaltung fast einen Strandcharakter.

Viele brachten ihre eigenen Getränke und Verpflegung mit, sodass der Spiegel nicht um die Bemerkung umhin kam, dass „eher Picknick als Opernstimmung“ herrschte (vgl. <[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)>: 28.07.08)

Für Opernveranstaltungen besonders war die Tatsache, dass das Publikum stärker durchmischt war als üblich. Wahre Wagner-Fans und opernferne Interessierte begaben sich zugleich auf den Platz, um die „Meistersinger“ zu sehen (vgl. <[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)>: 28.07.08)

## **Beispiel II: Staatsoper Unter den Linden - „Oper für alle“**

Als zweites Beispiel soll die Staatsoper Unter den Linden in Berlin dienen, die schon im Jahr 2007 eine Inszenierung als Public Viewing Ereignis anbot. Dieses Jahr wurde am 20. August die Oper „Fidelio“ von Beethoven auf den Bebelplatz übertragen. Unter dem Motto „Oper für alle“ kamen ca. 20.000 Menschen, um sich Oper in einem neuen Setting anzuschauen. (vgl. Anhang: Dibelius)

Hier war eine 70 Quadratmeter große LED-Großbildleinwand im Einsatz, die das Geschehen aus dem Opernsaal ans Tageslicht beförderte. Sechs Kameras und 45 zusätzliche Techniker kümmerten sich um den reibungslosen Ablauf. (vgl. Anhang: Dibelius und <[www.morgenpost.de](http://www.morgenpost.de)>: 27.08.08) Auch hier war die Atmosphäre ungezwungen. Man lief umher, kam und ging und gönnte sich an den umliegenden Ständen Getränke und Essen. Die angrenzende Straße „Unter den Linden“ musste für den Verkehr gesperrt werden, da sich die Besucher bis zur Humboldt Universität stauten. Jedoch durchquerten die Verkehrsbusse auch während der Veranstaltung die Menge. Gerade im hinteren Bereich leitete die Ton- und Bildqualität darunter. (siehe <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)>: 20.05.2007) Trotz der vielen „Stehplätze“ und der großen Menschenmenge wurde aber insbesondere

im vorderen Teil mit sehr viel Ruhe gehört. So war die Veranstaltung sowohl für Veranstaltungen wie diese sehr andächtig, aber zugleich eben, wie es anders nicht geht, auch mit unruhigen Phasen durchzogen.

Für 5€ konnte man Hocker mieten, ansonsten musste man stehen oder eigene Utensilien mitbringen. Auch hier wurden Decken und Picknick Körbe ausgebreitet. (vgl. <www.morgenpost.de>: 27.08.08)

Das Publikum ist laut Daniela Dibelius von der Staatsoper Unter den Linden deutlich gemischerter als sonst. Es waren viele Studenten und Menschen mit geringer Opernaffinität anwesend. (vgl. Anhang: Dibelius)

### **3. Historische Analyse - ein Rückblick**

#### **Setting des anfänglichen Musiktheaters**

So wie es sich in Berlin aber auch in Bayreuth beim Public Viewing um eine gesellige, „erleuchtete“ Form des Opernbesuchs handelt, so war auch das Setting bis ins 19. Jahrhundert ein „offeneres“, ungezwungeneres als man es heute und seit Wagner vorfinden wird. Wie sah das Rezeptionssetting früher aus und wie ist es heute?

Die Unterschiede sind signifikant. Bis ins 19. Jahrhundert war es üblich, dass der Publikumssaal erleuchtet war, was aus heutiger Sicht verwunderlich wirken mag. Zuweilen war die Situation so bizarre, dass in Theatern, wie in Kassel, der Festsaal heller erleuchtet war als die Bühne, weil der Hof die Kosten für den Saal übernahm, aber nicht für die Bühne. (vgl. Carnegy 2006: 17) Folglich war das Publikum damals genauso Teil der Inszenierung wie das Orchester oder die Schauspieler. Es ging nicht nur um das Sehen, sondern auch ums gesehen werden, der Inszenierung auf dem Parkett. (vgl. Carnegy 2006: 17) Der Inszenierung auf der Bühne wurde nicht immer volle Aufmerksamkeit geschenkt, es war mehr ein Ort des sozialen Austausch, als ein Ort der Kunst (vgl. Carnegy 2006: 73)

Die ersten Operaufführungen gab es ab dem 17. Jahrhundert in Italien. (vgl. Hermand 2008: 11) Sie fanden anfänglich hauptsächlich an höfischen Orten statt. Die deutsche Oper begann wenig später als in Italien, doch kann man das 17. und 18. Jahrhundert auch hier als „feudalaristische Phase“ der Oper benennen. (vgl. Hermand 2008: 7)

Durch die kleine Zielgruppe brauchten die Theater-Kompanien ein großes Repertoire, denn sie spielten eben nur für einen sehr „erlesen“ Kreis. Oper sollte zu jener Zeit Unterhaltung und moralischen Balsam bieten. (vgl. Carnegy 2006: 7) Es ging um Spektakel

und Effekt, mit der sie das Publikum zu überzeugen versuchte, nicht um die inhaltliche oder musikalische Qualität der Kompositionen. (vgl. Carnegy 2006: 17)

Immerhin hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr auch das Patriat und das mittlere Bürgertum eine Chance sich für Oper zu interessieren. (vgl. Hermand 2008: 11) Jedoch bildeten sich die ersten Opernhäuser in Deutschland, die „unabhängig“ vom „Hof“ existierten erst am Ende des 18. Jahrhunderts. 1678 gründete Gerhard Schott in Hamburg das erste bürgerliche Opernhaus, die erste Bürgeroper der Welt, die ihren Saal der breiten Öffentlichkeit zugänglich macht. (vgl. Hoffmann 1979: 62 und <[www.staatsoper-hamburg.de](http://www.staatsoper-hamburg.de)>) Im Zuge der Aufklärung begannen die Fürsten immer mehr auch andere Institutionen zu zulassen, wobei sie trotzdem weitestgehend das Sagen über das Programm der Theater hatten. (vgl. Hermand 2008: 12) Die Aufführungen der Werke waren immer ein Politikum, doch wurde nun auch das Bürgertum auf diese Kunstform aufmerksam. (vgl. Hermand 2008: 12) Jedoch konnte Oper seine aufklärerischen, emanzipatorischen Absicht erst im späten 18. Jahrhundert entfalten und hatte es schwer gegen die italienische Opera seria und den Einfluss aus Frankreich und Italien anzukommen. (vgl. Hermand 2008: 8/12) Dieser Einfluss wurde jedoch immer kritischer gesehen. Widerstand formierte sich gegen die italienische Oper, gegen ihre Affektenlehre, ihre ästhetischen Prinzipien, und gegen den latenten Herrscherlob in den Inszenierungen. (vgl. Heinemann 2004: 178)

Wolfgang Amadeus Mozart kann an dieser Stelle sicherlich als einer der Komponisten genannt werden, die sich auch in ihren Opern kritisch äußerten und gesellschaftliche Verhältnisse in Frage stellten. Mozart, der „über Gattungskonventionen und Sprachgrenzen hinaus dachte“, äußerte in Opern, wie „Figaros Hochzeit“ oder „Die Entführung aus dem Serail“ seine Zivilisationskritik und Kritik an den Zuständen der damaligen Zeit. (vgl. Heinemann 2004: 182) Er komponierte nicht nur heitere, unbefangene Opern.

### **Eine neue Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert**

Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts öffnet sich Musik für eine breitere Schicht der Bevölkerung. (vgl. Sennett 2004: 33) Wie erwähnt gab es natürlich am Hof und in der Kirche eine Öffentlichkeit von Musik, jedoch war diese gerade im höfischen Bereich stark reglementiert. Zudem bleibt das Publikum in jenen Settings immer in einer passiven Rolle - es fand keine Reflexion über Musik statt. Doch genau dies war es, was das aufstrebenden Bürgertum im 18. Jahrhundert vermehrt forderte, welches zunehmend an Einfluss und Bildung gewann. Das Bürgertum suchte nach Veranstaltungsformen in denen Musik

nicht mehr funktional zu Gunsten von Dritten gemacht wurde. Es wollte keine Lobeshymnen oder „unterhaltenden“ Stücke mehr hören, sondern Musik sollte um ihrer selbstwillen gehört werden, wodurch sie damit zum Gegenstand ästhetischer Reflexion wurde. (vgl. Heinemann 2004: 174) So entwickelte sich das zweckfreie „autonome Kunstwerk“, das keinen Gebrauchswert und keinen repräsentativen Charakter mehr aufwies, und außerhalb von Hof und Kirche stattfand. (vgl. Habermas 1968: 51) In diesem Wunsch spiegelt sich der Begriff „Publikum“ und seine Attribute wider. Denn auch der Begriff und das Konzept „Publikum“ bildeten sich erst zu der Zeit. (vgl. Habermas 1968: 36) So ändern sich zugleich die musikalischen Gattungen, Intentionen, Inhalte und Institutionen. Es fand die Institutionalisierung des bürgerlichen Musiklebens im 18. Jahrhundert statt.

Der Begriff des Konzerts wird zudem maßgeblich in der Zeit geprägt. Es ist nicht nur Synonym einer musikalischen Gattung, sondern ein völlig neuartiges gesellschaftliches Ereignis, dem die säkulare Bevölkerung beiwohnte, in dem sie ihre Interessen verfolgten und das einen sinnstiftenden und identitätsbildenden Einfluss hatte. Es findet also eine Institutionalisierung des bürgerlichen Musiklebens statt, indem sich die Ansprüche und Erwartungen des Bürgertums und ihre aufklärerischen Ideale widerspiegeln. (vgl. Heinemann 2004: 171pp)

### **Setting der Wagner'schen Oper**

In dieser Zeit machte ein Komponist, Dramatiker, Regisseur und Schriftsteller zugleich besonders Reden von sich: Richard Wagner. Man kann seine Vorstellungen zu Aufführungspraxis, Inszenierung und Komposition von Oper als Verkörperung jener Wende betrachten, in der das Bürgertum nach einer neuen Musikgattung suchte, mit der sie sich stärker zu identifizieren versuchte.

Wagner wurde im Zuge dessen wohl auch von dem Wiener Kritiker Eduard Hanslick als der „weltweit erste Regisseur betitelt.“ (Carnegy 2006: 3) Wie kein anderer Komponist und Intendant hat Wagner nachhaltig die Opernlandschaft geprägt, dessen Auswirkungen noch heute offensichtlich sind, wie sich zeigen wird, und dabei geht es nicht nur um den Inhalt von Oper, sondern gerade in dieser Arbeit auch um die Form von Oper.

Um das Wagner'sche Opernsetting zu verstehen, das soviel Einfluss bis heute hat, sollte man sich kurz mit seiner generellen Vorstellung von Oper auseinandersetzen.

Als Perfektionist und Begründer des Musikdramas, war es Wagners Anliegen, dass sich Musik und Sprache bestmöglich ergänzen und ineinander aufgehen sollten. (vgl. Carnegy

2006: 25) Das Musikdrama war darüber hinaus auch der Versuch, eine Abgrenzung zur damaligen bestehenden Opernkultur zu etablieren. Die Opernlandschaft war durch Frankreich und Italien dominiert und so wollte Wagner eine neue Operngattung schaffen, die sich davon löste. Seine Positionierung verkörpert in diesem Fall die neue Identitätssuche des Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert, das somit auch nach einer eigenständigen Kunstform in der Musik suchte. Dies war der Widerstand gegen die ästhetischen Prinzipien und die Affektenlehre der italienischen Oper, gegen deren Herrscherlob und Verherrlichung man sich wehren wollte (vgl. Heinemann 2004: 178).

Es war Wagner wichtig, dass die auditiven und visuellen Elemente der Oper bestmöglich harmonisieren. (vgl. Carnegy 2006: 33) So ist es nicht verwunderlich, dass Musik bei ihm die Funktion hatte, die Handlung durch das ganze Stück zu tragen. (vgl. Carnegy 2006: 40) Zusammengefasst findet sich seine Opernvorstellung in dem „Gesamtkunstwerk“, dass das Ziel hatte alle Künste miteinander zu vereinen. (vgl. Carnegy 2006: 47) Schauspieler, Dichter, Musiker, Maler - alle sollte an einem Werk arbeiten und so ein Ganzes erschaffen. Gesamtkunstwerk soll daher als eine Bezeichnung für eine „revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft“ dienen, zu deren Zwecke alle Künste zusammengebracht werden sollen. (vgl. Storch 2001: 731) Die Künste haben dann durch die Zusammenführung eine „Erweiterung ihrer Mittel und Techniken erfahren.“ (vgl. Storch 2001: 732) Eine revolutionäre Umgestaltung entwickelte sich auch in dem Verhältnis zwischen Publikum und Bühne. Der Zuschauer wurde als Teil des Gesamtkunstwerks betrachtet, wodurch ihm eine aktivere, partizipatorische Rolle eingeräumt wurde. Damit soll nicht unbedingt die Teilnahme auf der Bühne gemeint sein, sondern generell eine geistige Teilnahme an dem Stück - eine Auseinandersetzung mit der Thematik. (vgl. Storch 2001: 757) Das Gesamtkunstwerk hatte natürlich Einfluss und hat Forderungen an das Setting der Oper gestellt, wie im folgenden an Wagners Überlegungen zum Festspielsaal deutlich wird.

Wagner sind das Verhältnis von Musik und Sprache, wie auch das Zusammenspiel von Auditivem und Visuellem sehr wichtig. Beide Aspekte werden in einem dritten Punkt ergänzt, nämlich dem Verhältnis von Publikum und Bühne, das Wagner völlig neu definiert hat.

### **Über einen dunklen Opersaal, ein verschwundenes Orchester und die Illusion**

Es war Wagners Anspruch, dass sich der Zuschauer so fühlt, als wäre er Teil der Bühnenaufführung, „er soll das Gefühl haben im Kunstwerk zu atmen und zu leben.“ (Carnegy

2006: 37) Der Zuschauer sollte eingefangen und völlig aus seiner realen Situation heraus gezogen werden. Zentraler Begriff bei Wagner ist folglich der Begriff der Illusion. Es sollte die totale Illusion auf der Bühne entstehen (vgl. Carnegy 2006: 69) oder wie Wagner formulierte, er wolle das „perfekte Theater der Illusion“ erschaffen, (vgl. Bowman 1966: 429/Carnegy 2006: 73) ganz im Sinne der Strömung des Illusionismus im 19. Jahrhundert. (vgl. Bowman 1966: 429)

Ein erstes Phänomen zur Erzielung dieser Wirkung, das das Opernsetting maßgeblich verändert hat, ist die Verdunkelung des Zuschauerraums. Eine erste Idee, welche Funktion Licht bzw. die Abwesenheit von Licht im Publikumssaal haben könnte, bekam Wagner 1837, als er in Riga die musikalische Leitung des Theaters übernahm. Zur damaligen Zeit war die Einführung der Dunkelheit eine völlige Überraschung und ein totales Novum. Die Argumentation hinter dieser Entscheidung war für Wagner, dass die Dunkelheit zwischen Bühne und Zuschauer dem Rezipienten als neutraler Raum dienen sollte, um ihm eine bestmögliche Illusion zu ermöglichen, da das Abschätzen der Distanz zwischen dem Zuschauer und der Bühne so erschwert wurde. (vgl. Carnegy 2006: 71) Nur so, in der Dunkelheit, schien Wagner seine Vision ermöglicht, dass sich das Publikum wie in einem Traum fühlte. (ebd S. 75)

Natürlich waren die Erneuerungen gewöhnungsbedürftig für das Publikum. Erstens war es bis dahin üblich während der Vorstellung das Libretto zu lesen, aber nun waren die Zuschauer auf einmal gezwungen vorher zu lesen. (ebd S. 75) Zweitens, war der Opernbesuch ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis. Gesehen werden war mindestens so wichtig, wie die Oper zu sehen. (ebd 75) Der Architekt Charles Garnier merkte damals an, dass die Verdunkelung unmöglich sei, da man dann erstens das Libretto nicht mehr lesen könnte und zweitens ginge es in der Oper um die gegenseitige soziale Wahrnehmung der Zuschauer, die ohne Licht nicht möglich wäre. (vgl. Kittler 2002: 233) Natürlich war es vor allem für den Adel gewöhnungsbedürftig, der sich, zumindest für die Zeit der Vorstellung nicht mehr zeigen konnte. (ebd. 233) Mit dem Kaiser in den Reihen des Saals war es geradezu ein Skandal, dass das Licht gelöscht wurde. (ebd. 237) Aber genau das war eben auch Wagners Absicht. Das Licht sollte neben den schon erwähnten Gründen auch gelöscht werden, damit die Kunst in den Vordergrund kam, und nicht von dem geselligen Treiben im Zuschauerraum überlagert wurde. Ein interessantes weiteres Argument war, dass es so für die Künstler schwierig sei die Reaktionen des Publikums zu lesen. Und nicht zuletzt fürchtete man zu der Zeit, dass das Publikum nicht mehr kontrollierbar sei,

und „andere Dinge“ unsittliche Sachen treiben könne, statt das Libretto zu lesen oder die Bühne zu betrachten. (ebd. 233)

Natürlich waren die technologischen Voraussetzungen an der erfolgreichen Umsetzung dieser neuen Dunkelheit beteiligt. Erst mit der Gasbeleuchtung im 19. Jahrhundert, und im weiteren durch die Elektrifizierung konnte Licht in dem Maße eingesetzt bzw. ausgesetzt werden. Vorher war es technisch nicht möglich.

Des Weiteren sollte man laut Wagners Überlegungen nicht nur in der Tiefe der Dunkelheit verschwinden, sondern sich auch in der Tiefe der Musik verlieren, der zweiten, bedeutenden Errungenschaft Wagners. Er übernahm von Claude-Nicolas Ledoux die Idee das Orchester in einem Orchestergraben verschwinden zu lassen, sodass es nicht mehr für das Publikum sichtbar war. (vgl. Kittler 2002: 237) Das Orchester sollte unsichtbar sein, um das Publikum vor dem unausweichlichen Blick auf den „technischen Prozess“ zu schützen, denn es sollte eben eine vollkommene Illusion entstehen. (vgl. Carnegy 2006: 70) Die Musik sollte so aus der Tiefe des Raums kommen und wie in einer Traumwelt erscheinen. (vgl. Storch 2001: 751)

Die Wichtigkeit des unsichtbaren Orchester beschreibt Wagner folgendermaßen: dass man „durch den unerlässlichen Anblick der mechanischen Hilfsbewegung beim Vortrage der Musiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen technischer Evolutionen gemacht wird, die ihm (dem Zuschauer) durchaus verborgen bleiben sollen, fast ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Coulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen.“ (Wagner 2004a: 275/276)

Wagner sprach von dem unsichtbaren Orchester auch als »mystischer Abgrund« mit der Funktion die Realität von der Idealität zu trennen. (vgl. Wagner 2004b: 337) Eine klare Trennung zwischen ideellen Welt auf der Bühne und der Realität repräsentiert durch den Zuschauerraum, wobei diese Trennung nicht nur durch das „verschwundene“ Orchester, sondern auch durch die Dunkelheit hervorgerufen wurde. (vgl. Bowman 1966: 437 und Carnegy 2006: 71)

Wagner bestand darauf, dass das Innere wie ein Amphitheater gestaltet wurde, das sich durch ansteigende Sitzreihen auszeichnet. Technisch war dies für Wagner erforderlich, damit jeder Zuschauer, egal wo er saß, über das verdeckte Orchester ungehindert auf die Bühne schauen konnte. (vgl. Wagner 2004b: 336) Das damals übliche Modell der vertikalen Reihen und Logen wollte er abschaffen. „Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhö-

hung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters;“ (Wagner 2004b: 336pp) Damit wollte Wagner jedem einzelnen Zuschauer, egal an welchem Sitzplatz, eine fast gleiche Wahrnehmungsmöglichkeit bieten. (vgl. Carnegy 2006: 71) Diese Form ermöglichte das bestmögliche Klang- und Seherlebnis. (vgl. Cole 1955: 16) Es hatte aber auch zur Folge, dass die übliche Anordnung, die den Publikumsaal stark hierarchisch ordnete, aufgehoben wurde. Der Opernsaal verdeutlichte die klassenbezogene Unterscheidungen, die durch Logen hervorgerufen werden, nicht mehr.

Alle genannten Aspekte deuten darauf hin, dass es Wagner wichtig war, dass sich das Publikum voll auf das Geschehen auf der Bühne konzentriert und sich nicht ablenkt oder ablenken lässt. Der Innenraum des Festspielhauses sollte in keiner Weise von dem eigentlich wichtigen, dem Bühnengeschehen, ablenken und so die Illusion zerstören. Die Stimmen sollten durch das Orchester verstärkt werden, was dabei aber nicht überdeckend sein sollte. (vgl. Kittler 1987: 99) In diesem Sinne war der „versteckte“ Orchestergraben sehr zweckdienlich. Dem Schauspiel sollte größtmögliche Aufmerksamkeit entgegen gebracht werden.

Das neue Theaterhaus sollte insofern nüchterner, kahler, aber mit einer neuen Annäherung zu Bühne gebaut werden. (vgl. Storch 2001: 751) Es ging also folglich alleinig um die künstlerische Zweckmäßigkeit. Wagner war gegen die Effekte, die nur um ihrer Selbstwillen existierten, wie sie in der Grand Opera anzutreffen waren. Er kritisierte das bombastisch Sinnlose daran. (vgl. Carnegy 2006: 51) Die pompöse Gestaltung - das vergoldete Proszenium, die Dekoration und der ausgeschmückte Saal - sollten abgelegt werden und Platz zum Flanieren sollte abgeschafft werden. (vgl. Carnegy 2006: 73)

Friedrich Schinkel, einer der frühen Architekten des Bayreuther Festspielhauses, der Verkörperung von Wagners Opernidealen, erläutert zu den baulichen Anforderungen an ein Theatersaal: „Das Ideal der Baukunst ist nur dann völlig erreicht, wenn ein Gebäude seinem Zweck in allen Teilen und im Ganzen in geistiger und in physischer Rücksicht vollkommen entspricht.“ (Biermann 1928: 29) Ein Opernsaal war so zu bauen, dass er den Zweck der Kunst unterstützt. Es spiegelt sich darin die Forderung der unbedingte Zweckmäßigkeit in der Architektur wider, und die Ablehnung des verschwenderischen Barocktheaters der damaligen Zeit.

Nicht nur, dass alles so konzipiert sein sollte, dass der Zuschauer zwangsläufig nach vorne zur Bühne schaut, da der spartanische Innenraum kein Blickfang mehr ist, auch dem soziale Aspekt der Oper widerspricht Wagner, dem es um die reine Kunsterfahrung geht:

„Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Eß- oder Trink-Fest ist, so könnte außerdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinklust in Pausen verwendet werden, dießmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme – in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Ökonomie der Geistesthätigkeits-Entwicklung verwendet werden.“ (Wagner 2004a: 277)

Richard Wagner war also Revolutionär der Opernlandschaft. Neben seinen neuen Überlegungen zu Opernkompositionen und der Architektur des Saals, die sich gegenseitig bedingten, war ihm generell die Professionalisierung des gesamten Opernbetriebs wichtig. Ihm lag viel daran, dass die Musiker und Sänger geschult wurden, dass häufiger geprobt wurde und dass dem Theater, den Musikern und den Schauspielern zugleich mehr Rechte von Seiten der Höfe eingeräumt wurden. Das Musiktheater sollte eine demokratischere Struktur erhalten. (vgl. Carnegy 2006: 30) Aber nicht nur die Struktur innerhalb des Betriebs sollte demokratisch sein. Auch der Zugang sollte nach Wagners Vorstellungen demokratisiert werden. Er argumentierte, dass Oper nur dann von der Funktion der Unterhaltung des Bürgertums befreit werden kann, wenn es ein modernes Gleichnis des Theater/Opern Festivals mit den Vorstellungen des Periklesischen Athens gibt. Dort bewunderten Zuschauer und Künstler gleichermaßen die Göttergeschichten, wobei nicht nur eine privilegierte Minderheit daran teilnahm, sondern die „ganze“ Bevölkerung. (vgl. Carnegy 2006: 47)

Lässt sich dieser Anspruch möglicherweise auch im Public Viewing finden? Oder werden Wagners Forderungen an Oper und seine Ideale im Public Viewing einfach umgestoßen?

#### **4. Mediale Analyse - eine Medienverschiebung**

Der Einfluss der Wagner'schen Stilelemente zeigt sich bis heute in den Theater- und Opernhäusern, aber im Public Viewing scheint es womöglich eine Umkehrung dieser „Opernideale“ zu geben. Die mediale Verschiebung der Oper von der Bühne auf die Leinwand hat bestimmte Konsequenzen für die Medienrezeption. Was sieht man und was nicht im Vergleich zum Opernsaal? Wie wird Oper in diesem Fall rezipiert?

#### **Das Ereignis im Ereignis**

Als erstes fällt auf, dass das Publikum beim Public Viewing nicht mehr Augenzeuge des Ereignisses ist, sondern das Ereignis durch das Medium der Leinwand erfährt. Dabei wird

sofort deutlich, dass dieses Medium dem sekundären Publikum einen anderen Ausschnitt der Operninszenierungen liefert, als es für das Publikum am Ort des Geschehens der Fall ist. Das Ereignis des Public Viewing ist eine Interpretation des (Ursprungs-)Ereignis, und somit selbst Ereignis im Ereignis.

Ereignisse sind sie beide, denn sie weisen eine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit auf, wie es für Ereignisse konstituierend ist. (vgl. Fischer-Lichte 2003: 17) Das Verhältnis zwischen Akteuren, Leinwand, Raum und Zuschauern ist in seinem Moment einmalig, und ist nie gleich. Nichtsdestotrotz gibt es beim Public Viewing durch die Übertragung draußen eine andere Raum-Zuschauer-Akteur Konstellation als drinnen. Sie teilen physisch nicht denselben Raum. (vgl. Fischer-Lichte 2003: 22) Jedoch werden beide Sphären zusammengeführt wenn die Sänger nach draußen auf den Platz kommen und schließt somit den Bogen der Veranstaltung. (vgl. Anhang: Dibelius)

Für das Publikum, das das Ereignis „Oper“ nur durch die Übertragung mitbekommt, muss ein Äquivalent für das festliche Ereignis geschaffen werden. (vgl. Dayan & Katz 2002: 413) Insofern muss um die Übertragung eine Geschichte gesponnen werden, damit die Oper über den Umweg der Leinwand immer noch „verstanden“ wird. Das heißt, dass das Ereignis in einer narrativen Art und Weise behandelt werden muss, sodass ein einheitliches „narratives Spektakel“ entsteht. (vgl. Dayan & Katz 2002: 414) Beim Fußball, wo Public Viewing Übertragungen schon viel stärker vertreten sind, muss das „eigentliche“ Ereignis durch Stellungnahmen und Interviews mit Spielern, Trainern und Zuschauern und durch (Vor-)Berichterstattungen flankiert werden, damit das Ereignis vor der Leinwand für den Zuschauer eine „logische“ Linie erhält.

Und auch bei Operninszenierungen scheint es wichtig zu sein, dass das Ereignis/die Inszenierung in einen Rahmen eingebettet wird, wenn man schon nicht zum primären Publikum gehört (Dazu gehören Interviews mit den Sängern, aber auch, dass die Sänger nach der Aufführung auf den Public Viewing Platz kommen).

Das ursprüngliche Ereignis, die Operaufführung, mit all ihren zugehörigen rituellen Momenten, der feinen Garderobe, den Gesprächen, der eintretenden Dunkelheit und dem Applaus ist eine Zeremonie, die per Live-Übertragung erstmal nicht erfahrbar ist. Also schafft man eine Alternative für das Dabeisein, ein funktionales Äquivalent. (vgl. Dayan & Katz 2002: 415) Die verloren gegangene Zeremonie wird durch eine neue Zeremonie, durch ein neues Spektakel, ein neues Ereignis im Ereignis, versucht einzuholen.

Dazu gehört es zum einen ein Rahmprogramm für dieses Ereignis im Ereignis zu schaffen, das es zu einem Ereignis macht. Beim Public Viewing geschieht dies durch Anspra-

chen, Catering und das reale Auftreten der Sänger am Ende. Zum anderen wird aber auch schon im Medium selbst, in der Übertragung, versucht das Ereignis mit zu übertragen. Wie erwähnt können dies Berichterstattungen sein, die hinter der Bühne gemacht werden und sonst unsichtbare Eindrücke aufzeigen oder auch Interviews mit Sängern, um so einen runden Spannungsbogen zu schaffen. Es herrscht eine hohe Sorgfalt, um eine Einheit von Raum, Zeit und Handlung zu schaffen (vgl. Dayan & Katz 2002: 429)

Hans Ulrich Gumbrecht gibt in seiner „Re-Präsentationsthese“ auch einen Hinweis darauf, dass wir es beim Public Viewing mit einem Ereignis im Ereignis zu tun haben. Re-Präsentation, wie es durch das Übertragen von Oper beim Public Viewing geschieht, soll als „Wieder-Vergegenwärtigen“ gedacht werden. Es ist darum „Stellvertretung für etwas abwesend Bleibendes“, sondern als Produktion einer neuen gegenwärtigen Präsenz. Der repräsentierte Gegenstand (Oper) wird im Raum des Betrachters (Public Viewing) wieder gegenwärtig und berührbar. (vgl. Gumbrecht 2001: 65)

Es ist aber auch von Relevanz, dass die Reaktionen der primären Zuschauer hervor gehoben werden, da Zeremonien immer eine reaktive Dimension beinhalten. (vgl. Dayan & Katz 2002: 417) Eine Abwesenheit des primären Publikums auf der Leinwand bei der Übertragung kann den Zeremonie-Charakter hemmen und lässt das Publikum außerhalb des Opernsaals im ungewissen, wie es sich verhalten soll. (vgl. Dayan & Katz 2002: 418) Im Public Viewing wird also versucht, den Eindruck zu vermitteln, dass man dabei ist, indem die zeremonielle Teilnahme simuliert wird und die Veranstaltung es sich selbst gegenüber verweigert, dass sie nicht ansatzweise genau jene Zeremonie wiederherstellen kann. (vgl. Dayan & Katz 2002: 432)

„Regisseure müssen den kondensierten Sinn der Veranstaltung zusammenfassen“ (Dayan & Katz 2002: 423) Das heißt, sie versuchen alle wesentlichen Ereignisse wiederzugeben, wodurch sie aber eben diese Ereignisse auch zugleich interpretieren. Das Medium kommuniziert nicht nur das Ursprungsereignis indem es es live überträgt, sondern es kommuniziert damit auch sich selbst. Es gibt dem Ereignis seine Bedeutung. (vgl. Cybulska 2007: 24) Es wird also etwas anderes, etwas eigenes geschaffen. Zu recht formulieren Dayan und Katz, dass ein Medienereignis keine verarmte Erfahrung, sondern eine andere Erfahrung ist. (vgl. Dayan & Katz 2002: 449)

## Public Viewing - ein neues Medium zwischen Publikum und Bühne?

Was genau geschieht in dem Moment, in dem sich die Kamera und die Leinwand beim Public Viewing zwischen Bühne und Publikum schieben? Es stellt sich die Frage, ob die Übertragung nun Repräsentation ist oder etwas neues schafft? Ist das eingefangene Bild der Kamera wirklich so realistisch wie es noch zu Beginn der Filmtechnik behauptet wurde, wie unter anderem von Siegfried Kracauer? Er sprach von der Grundeigenschaft des Films „in einzigartiger Weise (...) physische Realität“ wiedergeben zu können, (vgl. Kracauer 1985: 55) wobei er auch hier schon die „formgebenden Tendenzen“ durch das Medium erkennt. (vgl. Kracauer 1985: 63) Es soll im folgenden aufgezeigt werden, warum das Bild der Kamera die „Wirklichkeit“ mitnichten realistisch wiedergibt und welche Konsequenzen das für die mediale Übertragung von Oper auf eine Leinwand hat.

Das Medium fungiert als Filter, das das, was auf der Bühne geschieht, durch die eigene Kameralinse und den eigenen Ausschnitt wahrnimmt, und somit auch vieles nicht zeigt. (vgl. Dayan & Katz 2002: 419/420) Hinzu kommen die Kameramänner, der Regisseur und die Technik an sich, die ihren Beitrag zu einer „Veränderung“ des „Originals“ leisten. Im Gegensatz zur Bühne ist bei der Übertragung eben ein Medium dazwischen geschaltet. (vgl. Benjamin 1991: 487)

Das Medium schafft beim Publikum vor der Leinwand im Gegensatz zum primären Publikum eine neue Ordnung der Wahrnehmung, denn sie ist den Bedingungen, die das Medium stellt, unterworfen. (vgl. Cybulska 2007: 5)

Das, was den Zuschauer auf dem Bayreuther Volksplatz oder dem Berliner Bebelplatz erreicht ist in jedem Fall eine Deutung der Deutung, die auf der Bühne zu sehen ist. Die Wahrnehmung ist durch den Rahmen des Mediums begrenzt.

Und auch Ralf Schnell stellt fest, dass es die Wiedergabe von Wirklichkeit im Medium Film, also auch in der Übertragung, nicht gibt. Die reproduzierte Realität, mit dem der Zuschauer konfrontiert wird, wird von technischer Manipulation bestimmt, die die Realität interpretiert. (vgl. Schnell 2000: 103) Eine Wiedergabe von Wirklichkeit gibt es nicht, da das, was man sieht hochgradig beeinflusst ist: Bildausschnitt, Brennweite, Tiefenwahrnehmung, Perspektive, Perspektivenverzerrung, (Tiefen)Schärfe, Lichtintensität, Kamerabewegungen - all dies hat einen Einfluss auf den Ausschnitt, den man als Zuschauer sieht. Und auch die Perspektiven, ob nun Normal-, Unter- oder Obersicht, können ein Geschehen akzentuieren, genauso wie dies der Ausschnitt der Einstellung oder der Schärfegrad tun.

Im Opernsaal hingegen sieht man alles aus einer Totalen. Diese ist bei der Übertragung nicht gegeben, da die verschiedenen Kameras Stellung nehmen und eben immer nur einen Ausschnitt zeigen. (vgl. Benjamin 1991: 488) Jene Totale „besitzt einen ordnenden Zugriff auf Räume und Handlungsverläufe.“ (vgl. Schnell 2000: 114) Sie hat quasi eine überblickende Funktion und beobachtet aus der Distanz. Im Gegensatz dazu ist dem Public Viewing Publikum auch die Groß- bzw. Nahaufnahme gegeben, die die Figuren in ein direktes Verhältnis mit dem Publikum setzt und so Emotionen ganz anders mitteilen und erzeugen kann. Die Schauspieler rücken viel näher heran. Es existiert eine fehlende Distanz zur Inszenierung, dadurch dass Zeit- und Raumdifferenz eingeebnet werden. So rückt das Entfernte ins Nahe. (vgl. Cybulska 2007: 5)

Möglicherweise sieht das Publikum der Public Viewing Übertragung sogar mehr und ist dichter am Geschehen, zumindest aus einer „technischen“ Sicht. Béla Balázs (Filmkritiker, -theoretiker, Drehbuchautor und Dichter) unterstützt diese Überlegung, indem er deutlich macht, dass die Kamera deutlich dichter an das Gesicht heranrückt als die Medien zuvor. Sogar soweit, dass die „innere“ Handlung durch die Kamera sichtbar wird. (vgl. Balázs 2001: 18) Drei Aspekte sind für Balázs verantwortlich dafür, dass die Aufnahme mit der Kamera ein produktiver Prozess, und somit etwas Neues schafft: die Großaufnahme, die Montage und die Einstellung. (vgl. Balázs 2001: 14) Dieser Umstand zeigt sich folglich auch bei der Übertragung einer Operninszenierung.

Beim Public Viewing entsteht durch die neue „Nähe“ zuweilen eine gewisse Komik, wenn die Schauspieler, deren Schauspiel überlicherweise darauf angelegt ist auch aus 10 Metern wahrgenommen zu werden, nun durch Nahaufnahme eine komische, übertriebene Gestik und Mimik zeigen. (vgl. Berliner Zeitung: 21.05.2007) Laut Frau Dibelius, Leiterin der Development Abteilung an der Oper Unter den Linden, ist es für die Solisten etwas anderes, wenn sie wissen, dass ihr Gesang und Schauspiel übertragen wird. (vgl. Dibelius) Dieser Umstand passt zu einer Erläuterung von Anna Netrebko im „Making Of“ zu dem Film „La Bohème“, in der sie sagt, dass sie anders spielt, wenn eine Kamera anwesend ist. Sie muss dann Mimik, Gestik und Bewegung reduzieren, um genau diesem Effekt vorzubeugen. (vgl. Flossmann & Hundsbichler 2008: 10:46min)

Auf der anderen Seite würde Public Viewing ohne Schnitte, ohne Nahaufnahmen und ohne Schwenks nicht funktionieren. Das Medium, wie auch das Fernsehen, fordert diese Stilmittel. Die Übertragung, aus einer Totalen gefilmt, wäre an Langweile nicht zu überbieten - das Bild muss auf jeden Fall lebendig sein, (vgl. Anhang: Meyerjohann) denn in dieser Interpretation der Interpretation, in diesem Neuen liegt die Spannung. Auch Detlef Meyerjohann, geschäftsführender Direktor der Hamburger Staatsoper, deutet an, dass in

dieser Übertragung ein spannendes, produktives Potenzial liegt. Public Viewing „bietet plötzlich eine ganz andere Art von Wahrnehmung dessen, was da auf der Bühne passiert als wenn Sie im Zuschauerraum sitzen und immer geradeaus auf die Bühne gucken.“ (vgl. Anhang: Meyerjohann)

Thomas Elsaesser und Malte Hagener unterscheiden zwei unterschiedliche Konzepte, um sich an der Funktionsweise der Kamera abzuarbeiten. Sie unterscheiden zwischen Fenster und Rahmen. Beide Konzepte weisen eine Distanz zum Geschehen auf, sowie die Nahaufnahme bzw. die privilegierten Perspektive auf ein Geschehen. (vgl. Elsaesser & Hagener 2007: 24) Der Begriff des Fensters beschreibt eine realistische Position gegenüber dem Film, denn das Viereck des Fenster tritt völlig in den Hintergrund und verweist auf ein jenseits liegendes. (vgl. Elsaesser & Hagener 2007: 25) Es soll sich im Fall des Public Viewings stärker auf den Begriff des Rahmens konzentriert werden, weil er auf den konstrukthaften Charakter des Mediums verweist. Er entspringt der konstruktivistischen Filmtheorie zu dessen Vertretern man Béla Balázs und Rudolf Arnheim zählen kann. Sie stellen die „Konstruktion einer eigenen Filmwelt durch Abweichung von und Veränderung der realen Welt in den Mittelpunkt.“ (Elsaesser & Hagener 2007: 26) Dieser konstruktivistische Aspekt macht deutlich, warum man es beim Public Viewing mit einer Interpretation der Interpretation zu tun hat. Die Formulierung „man schaut auf einen Rahmen“ (Elsaesser & Hagener 2007: 25) verdeutlicht, dass das Medium auch immer auf sich selbst verweist und eine Komposition darstellt.

Man erkennt, dass jedes Detail, das von der Kamera eingefangen wird, „eine Akzentuierung, Interpretation, eine Neubestimmung durch den Zusammenhang, auf den es funktional bezogen, in den es instrumentell eingebettet, durch den es technisch definiert wird“ erhält. (Schnell 2000: 116) Von Akzentuierung spricht auch Béla Balázs. „Der produktive Schnitt“; also die Montage, der Schnitt, generell das Auge der Kamera, schafft Sinn, generiert neue Bedeutung und ändert sie auch wieder. (vgl. Balázs 2001: 43pp) Erst der Schnitt stellt den Zusammenhang her, oder auch das, was beim Public Viewing die möglicherweise neue Narration, die durch die Kamera übertragen wird. Und Kracauer spricht von Schnitt und Montage als der Funktion, die die einzelnen Aufnahmen zu „einer sinnvollen Kontinuität vereinigt.“ (Kracauer 1985: 55) Balázs attestiert der Montage im Film/der Übertragung die Möglichkeit, dass sie den Atem der Erzählung, den Rhythmus des Gezeigten beeinflusst. (vgl. Balázs 2001: 49) „Die Bildregie kann noch mal ganz andere Akzente setzen, indem sie bewusst in ganz bestimmten Arien ganz nah an den Solisten herangehen kann. (...)“ (Anhang: Dibelius) Es kann kein Detail geben, was sich dieser

Manipulation durch das Medium entziehen könnte. So sagt dann auch Schnell, dass „die ästhetische Reproduktion in Wahrheit eine Neuproduktion ist.“ (Schnell 2000: 116)

Jacques Derrida erläutert, „dass die Techniken, die das Bild und Ton wiedergeben, interpretieren, filtern, selektieren und somit das Ereignis „machen“, anstatt es abzubilden.“ (vgl. Derrida 22) Er fügt an, dass es sehr subtile Aufnahme-, Projektions- und Filtertechniken gibt, die das, was dem Publikum gezeigt wird, in kürzester Zeit selektiert und interpretiert haben. (vgl. Derrida 2003: 23) Derrida würde möglicherweise schlussfolgern, dass die Public Viewing Leinwand nicht das Ereignis zeigt, sondern es erst hervor bringt. So gesehen ist die Interpretation produktiv, denn sie „macht“ das Ereignis und ist gleichzeitig performativ (wie auch Balázs argumentiert). Denn sowohl die übertragenen, singenden Sänger als auch die real schauenden und hörenden Zuschauer erwirken den Vollzug performativer Prozesse. Es gibt Zuschauer und Akteure, die in Beziehung zueinander stehen (eingeschränkt, wie man noch sehen wird) und somit die Bedingungen des Performativen erfüllen. (vgl. Fischer-Lichte 2003: 16)

Und Béla Balázs sagt über das Medium Film, und somit auch über das Medium der Übertragung: „Es liegt im Wesen der Technik, dass der Film die Distanz zwischen Zuschauer und einer in sich abgeschlossenen Welt der Kunst aufgehoben hat. Es liegt eine unabwendbare revolutionäre Tendenz in der Zerstörung der feierlichen kultischen Repräsentation, die das Theater umgeben hat. Der Blick des Films ist der nahe Blick des Beteiligten. Für den Blick des Films gibt es auch keinen absoluten und ewig gültigen Standpunkt. Denn der Film kennt die Bedeutung der wechselnden Einstellung und daher die Relativität der Bedeutung (...)“ (Balázs 2001: 166)

Somit wird deutlich, dass die Kamera, auch im Public Viewing, eingrenzt, und eben kein „Fenster zur Welt“ ist. Wir sehen beim Public Viewing nur das, was die Kamera sieht. Auf der anderen Seite kann die Kamera aber auch das Erlebnis erweitern, modifizieren und neu schaffen. (vgl. Viola 2004: 262)

Bleibt die Frage, ob es dadurch nicht so etwas wie eine Entzauberung des Opernschauspiels geben könnte? Will man die Schauspieler überhaupt so genau sehen? Immerhin sind sie in erster Linie Sänger und nicht Schauspieler. Oder wird die Konzentration noch stärker weil man als Zuschauer viel passiver durch das Schauspiel geführt wird?

## Der Verlust des Auratischen

Wenn man darüber spricht, dass das einmalige Kunstwerk, die Operninszenierung, übertragen und reproduziert wird, dann darf Walter Benjamin mit seinem Kunstwerk-Aufsatz nicht fehlen.

Der „Verlust der Aura“ ist eine Formulierung, die auf ihn zurückgeht, der in seinem „Kunstwerk-Aufsatz“ als einer der Ersten Überlegungen anstellte, wie eine Veränderung im Verhältnis von Kunst und Wahrnehmung aussehen könnte, wenn es auf einmal eine Reproduktionsmöglichkeit des (Kunst)-Objekts gibt. Im Speziellen betrachtete er das aufkommende Kino und die Fotografie, die eine Medienverschiebung verursacht haben. Diese Betrachtung einer Medienverschiebung ist der Ausgangspunkt, warum Benjamin mit seinen Überlegungen an dieser Stelle interessant ist und in dieser Arbeit konsultiert wird. Es wird erst um eine Beschreibung des Aura-Begriffs gehen, dann wird auf die Überlegungen des Verfalls der Aura durch die Reproduktion der Kunstwerke eingegangen, um dann in den folgenden Kapiteln zu schauen, was Public Viewing Neues bietet, wenn es denn einen Verfall der Aura gibt.

Walter Benjamin fragt in seinem Aufsatz, was mit dem Kunstwerk, dem Original, mit seiner Wirkung und Erscheinung passiert, wenn es auf einmal durch technische Entwicklungen unbegrenzt reproduziert werden kann, wenn es also massenweise statt einmalig vorkommt. Er fragt, was mit der Aura geschieht, die für das einmalige Kunstwerk charakteristisch ist. Kunstwerk und Aura gehören im ursprünglichen Sinne für ihn zusammen. Es wird im Folgenden erläutert was unter der Aura zu verstehen ist und inwieweit Reproduktionen bzw. die Übertragung beim Public Viewing eine gewisse Aura nicht mehr aufweisen können.

Die Aura ist nach Benjamin durch die Einmaligkeit des Originals bestimmt. Es ist das „Hier und Jetzt“, wie er es nennt, was eine große Rolle spielt, um eine auratische Wirkung zu erzeugen, denn es erzeugt die Echtheit des Kunstwerks. (vgl. Benjamin 1991: 476) Es ist das Moment der Kontemplation, dem man sich völlig hingibt, dass man gebannt ist: die Augenblickshaftigkeit. (vgl. Mersch 2002: 48) Die Aura ist stark dem Augenblick verbunden, eben mit dem Hier und Jetzt. Das was Benjamin als Aura beschreibt könnte man, etwas weiter gefasst, bei Wagner als die Kontemplation, das Eintauchen in die Kunst, auffassen, die er durch die Illusion herstellen möchten. Durch das Konzept der Illusion sollte man völlig dem Stück verhaftet sein und sich in ihm verlieren. Für diesen Zustand waren folglich einige Instrumente wichtig, die oben beschrieben wurden.

Diese auratische Wirkung wird erst durch das Zusammenspiel mehrerer Aspekte ermöglicht.

Die Aura wird nicht mit den Sinnen wahrgenommen, sondern sensitiv. Damit wird die Benjamin'sche Problematik deutlich, die entsteht, wenn das „Original“ einer medialen Verschiebung unterworfen wird: die Aura ist nicht übertragbar, nicht mehr wahrnehmbar im herkömmlichen Sinne und verfällt. Im technisch reproduzierten Werk kann keine Aura entstehen, weil Medien wie der Bildschirm oder die Leinwand sensitiv-arm sind. (vgl. Cybulska 2007: 15) Die Aura ist nur an Ort und Stelle, in der Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Werkes zu erfahren, also im Benjamin'schen Sinne nur in der Dunkelheit des Opernsaals.

Für eine sensitive Wahrnehmung der Aura eines Kunstwerks ist das Verhältnis des Objekts zur Umwelt maßgeblich verantwortlich. Welche räumliche Platzierung erfährt das Werk? Wie steht es zur Umwelt? Gibt es eine Wechselbeziehung? Dies sind Fragen die beim Ursprungswerk beantwortbar sind, doch ist die Aura für die Verbreitungsmedien, wie Film oder Public Viewing nicht übertragbar. Das „Geheimnis“, das eine Aura umwittert und konstituierend für die Aura ist, wird durch das Medium zerstört. (vgl. Cybulska 2007: 16)

So zeigt sich auch, dass das Moment des Ortes eine wichtige Dimension ist. Die Aura ist quasi ortsspezifisch und kann nicht an eine andere Stelle transportiert werden. Aber genau das ist es, was bei der Reproduktion und eben auch beim Public Viewing geschieht. Benjamin spricht davon, dass das Abbild im Gegensatz zum Original an ganz anderen Orten wieder auftauchen kann, wobei es dann losgelöst von seiner örtlichen Bedeutung ist. (vgl. Benjamin 1991: 476)

Die Aura des Kunstwerks ist nicht nur in seiner Ortsspezifität zu finden, sondern auch in der Einbettung des Kunstwerks in einen Traditionszusammenhang. Jedes Kunstwerk entsteht in einem gewissen Zusammenhang und wird in einem bestimmten Zusammenhang rezipiert. (vgl. Benjamin 1991: 480) Es hat innerhalb der Gesellschaft seine bestimmte Position. Durch die Reproduktion wird dem Kunstwerk die Wichtigkeit des Ortes und des Traditionszusammenhangs genommen und an anderer Stelle aufgestellt und rezipiert. Hierunter könnte unter Umständen von Benjamin verstanden werden, dass man die C-moll Messe von Mozart nicht auf dem heimischen Sofa oder mit dem mp3 Player auf dem Weg zur Universität hören kann. Jene Rezeption ist dann völlig kontextlos, so wie er es wohl auch dem Public Viewing attestieren würde. Benjamin spricht von einer „Kulturliquidierung“ bzw. der „Erschütterung der Tradition“ (Benjamin 1991: 476) Mit diesem Traditionszusammenhang geht die Fundierung des Kunstwerks im Ritual einher. (vgl.

Benjamin 1991: 480) Die Aura ist nur dann existent, wenn das Ritual des Kunstwerks beachtet wird. Durch die Reproduktion wird auch das Ritual nicht beachtet, es wird sich nicht an die Rezeptionsformen gehalten, die für das auratische Erlebnis nötig wären. Die Verschiebung vom Kultwert zum Ausstellungswert lässt die Einmaligkeit verwischen, das Kunstwerk wird profaniert. (vgl. Benjamin 1991: 484)

Trotz des unwiderruflichen Verlusts der Aura durch die Reproduktion des Kunstwerks, wie es Benjamin für das Zeitalter der Moderne verdeutlicht, ist eine gewisse Ritualhaftigkeit auch dem Public Viewing nahe. Es zeigt sich, dass Rituale beim Public Viewing durchaus eine Rolle spielen, so wie das auch im Opernsaal im Antlitz des einmaligen Kunstwerks tun. Denn Medienereignisse können Formen moderner Rituale annehmen, wenn sie entsprechend inszeniert werden. (vgl. Cybulska 2007: 59) Und so scheint es in diesem Fall zu sein.

Public Viewing bedeutet nicht einfach, dass die Oper übertragen wird. Jede Public Viewing Veranstaltung ist hochgradig inszeniert. Genauso wie im Opernsaal wird eine gewisse Alltagsroutine unterbrochen, es wird ein feierlicher, ehrfurchtsvoller Rahmen geschaffen und auch die Übertragung hat bestimmt in gewisser Weise eine elektrisierende Wirkung, auch wenn dies anders ist als im Opernsaal. Jedoch wird bei jeder Public Viewing Veranstaltung durch Elemente, wie oben schon angeführt, einer Begrüßung, durch das Rahmenprogramm in Form von kulinarischen Angeboten, durch die eigentliche Übertragung und dann durch das Live-Auftreten der Künstler am Ende in eine Geschichte verpackt die eine Ritualhaftigkeit bezeugen. Hinzu kommen Aspekte wie gemeinsamer Beifall und Jubel, also die massenpsychologische Tatsache, dass das Publikum in dem Bewusstsein ist, Teil eines Kollektives zu sein, was Auswirkung auf die Reaktionen hat und diese mitunter verstärken kann. Denn der Einzelne orientiert sich immer an den Anderen. (vgl. Landkammer 2007: 315pp) Wobei es schon interessant ist, dass „draußen“ geklatscht wird, ohne dass diese Feedbackmöglichkeit dort funktioniert.

So wie dieser Aspekt unter eine Ritualhaftigkeit fällt so auch die Bedeutung, dass Public Viewing immer eine Live-Übertragung ist. Der Live-Charakter spielt eine große Rolle für die Spannungsintensität und die Ritualhaftigkeit des Ereignis. (vgl. Cybulska 2007: 67) Gibt es vielleicht sogar die Möglichkeit, dass die Live-Bilder die Situation vergessen lassen und zu einer „Realitätsannahme“ führen?

So wie Dayan und Katz den Live-Aspekt als essentiell bei der Übertragung betrachten (vgl. Dayan & Katz 2002: 447), im Gegensatz zur Aufzeichnung, so bestätigt auch Daniela Dibelius von der Staatsoper Unter den Linden, dass Public Viewing live stattfinden muss, um zu funktionieren: „ Dass die 20.000 Besucher auf dem Bebelplatz stehen und wissen,

dass sie keine zeitversetzter Übertragung oder irgendein altes Produkt sehen, sondern, dass das, was auf der Bildwand erscheint, wirklich gerade nebenan im Opernhaus stattfindet - diese Verknüpfung ist eine ganz wichtige.“ (vgl. Anhang: Dibelius)

Und doch ist es in diesem Zusammenhang fraglich, ob man beim Public Viewing die Unterscheidung zwischen symbolischer und kontemplativer Handlung treffen kann, von denen Hans-Jürgen Fliedner spricht, bzw. ob diese zwei Aspekte überhaupt existieren. Hier die Beschreibung der kultischen Rituale, in denen ein bestimmter theatralischer Gestus deutlich wird und dort die „rezeptive Andachtshaltung“ des Publikums. (vgl. Fliedner 1999: 18)

Viele Aspekte einer Ritualhaftigkeit im Gegensatz zum „Original“ im Opernsaal fallen weg, sodass wir hier von rituellen Handlungen im begrenzten Umfang reden, dennoch ist dieser Punkt erwähnenswert, denn das mediale Ereignis scheint ein reales Ritual zu entwerfen. (vgl. Cybulska 2007: 85)

Zusätzlich wichtig im Sinne der Aura scheint die Frage der Distanz zum Ereignis zu sein. Die Distanz zur Bühne konstituiert die Aura so Dayan und Katz. (vgl. Dayan & Katz 2002: 435) Die Aura ist etwas Blendendes und gleichzeitig sich entziehendes nach Benjamin. „Es gebietet Abstand und fesselt den Blick zugleich.“ (Mersch 2002: 49) Es berührt, ist aber nicht fassbar. Sie ist die unanschauliche Anschaulichkeit von Distanz und Teilung. (vgl. Weber 1996: 87)

Die Aura als Unverfügbarkeit (Mersch 109), sie weist auf das Unverfügbare hin (vgl. 2002: Mersch 142) Aura ist etwas Anfallendes, dessen Bann man sich nicht entziehen kann. (vgl. Mersch 2002: 142) Es wird also auch hier die Dimension der Distanz deutlich. Die Aura ist nicht greifbar, aber sie doch nah und berührt einen, schließt einen in seinen Bann.

Bezogen auf die Reproduktion formuliert Béla Balázs, dass es „im Wesen der Technik“, also der Übertragung und der Kamera liegt, dass die Distanz zwischen Zuschauer und einer in sich abgeschlossenen Welt der Kunst aufgehoben wird. (vgl. Balázs 2001: 166)

Bei dem Primärereignis, das im Opernsaal statt findet, sieht man nur einen Teil, vieles bleibt unbeobachtet, alleine aufgrund der Distanz, aber laut Dayan und Katz entsteht zu einem gewissen Teil gerade hieraus die „Aura“ des Ereignis, eben aus dieser Entbehrung. (vgl. Dayan & Katz 2002: 436) Samuel Weber, so wie weitere Theoretiker, stellen Überlegungen zu einem neuen Aura-Begriff an bzw. einer Transformation an. Er versteht die Aura in dem Sinne, dass die Reproduktion gerade beim Fernsehen bzw. dem medialen Übertragen von Ereignissen sich in einer Gespaltenheit manifestiert. Die Aura ent-

steht auf der einen Seite durch die Differenz zwischen Wahrnehmung und der Körperlichkeit und auf der anderen Seite durch die Überschreitung dieser Differenz. Man ist nicht am Ort, aber irgendwie ist der Ort durch die Übertragung doch bei einem. (vgl. Elo 2005: 133) Es ist ein paradoxes Gegensatzpaar wie bei der Benjamin'schen Aura das Zusammenspiel von Distanz und Nähe, die zugleich zusammen treffen.

Trotzdem muss man vorsichtig sein, wenn man den Aura-Begriff, der so stark von Benjamin geprägt wurde, wieder aufleben lassen will, so wie es Weber tut. Dieser Begriff ist sehr stark geschichtlich eingrenzbar, und hängt viel mit den gesellschaftlichen Entwicklungen des „Bürgertums“ im 19. Jahrhundert, der Industrialisierung bis hin zum 1. Weltkrieg zusammen. Es ist darum fraglich, ob man den Begriff auf heutige Situationen anwenden kann. Für Benjamin ist nämlich durch die Reproduktion der Verfall der Aura unumstößlich. Deshalb soll es in den nächsten Kapiteln darum gehen aufzuzeigen, was Public Viewing kann, was der Opersaal nicht kann, und nicht versucht werden den Aura-Begriff als eine dialektische Figur neu zu verwenden, sondern lieber eine neue sprachliche Dimension einzuführen. In Kapitel 5 wird hierauf umfangreicher eingegangen.

Für Walter Benjamin ist das Moment der Kontemplation im Zusammenhang mit Public Viewing wahrscheinlich genauso unvorstellbar, wie viele andere Aspekte der Aura. Wie er schon im Zusammenhang mit der Reproduktion im Film erläuterte, so wird man sich auch im Public Viewing keiner Kontemplation hingeben können, weil unter anderem die Schnitte einen daran hindern. (vgl. Benjamin 1991: 502) Die Techniken des Übertragungsmediums mit ihren Schnitten führt laut Benjamin dazu, dass man, sobald man sich dem Medium hingegeben hat schon wieder mit einem neuen Schnitt konfrontiert wird. (vgl. Benjamin 1991: 502) Assoziationsabläufe, wie es Benjamin nennt, die während der Kontemplation, der „Versenkung“ stattfinden, sind so nicht möglich bzw. werden immer wieder unterbrochen. Was im Gegenzug entsteht ist eine „Schockwirkung“ durch das Medium, (vgl. Benjamin 1991: 504) die natürlich als Wirkung im Kontext der Zeit eines neuen aufkommenden Mediums betrachtet werden muss.

### **Erwidert die Leinwand den Blick?**

Dieter Mersch hat in seinem Werk „Ereignis und Aura“ die Überlegungen von Walter Benjamin aufgenommen und führt diese fort. Er führt den Vorgang der Kontemplation noch ein bisschen weiter, der dem Ursprungswerk behaftet ist, und die Aura mit konstituiert: „denn in dem Augenblicke, wo wir, vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willen-

losen Erkennen hingegeben haben sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo alles, was unsren Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist (...)“ (Mersch 2002: 48) Auch für ihn ist das Auratische als Ausnahme zu sehen, als Exemplarisches und Einmaligkeit. (vgl. Mersch 2002: 48)

Das so genannte Medienereignis, also auch Public Viewing „vertreibt einen nicht mehr aus seiner Ordnung und bringt einen nicht an einen anderen Ort.“ (Mersch 2002: 110) Durch diese Medium ist man immer an einem anderen Ort, an einem fremden Platz, so dass es zur Verfremdung kommt, aber man wird eher nicht an einen „anderen Ort“ im Sinne der Illusion und Kontemplation geführt, wie Wagner es formuliert. Man ist beim Medienereignis immer an einem anderen Ort, an einer anderen Stätte. (vgl. Mersch 2002: 110)

Die Aura beschreibt trotz jeglicher Art von Inszenierung oder Darstellung des Kunstwerks ein „Nichttechnisches“, ein „Nichtartifizielles“, so Mersch. (vgl. Mersch 2002: 144) Die Aura geht also über das bloße Dasein der Kunstwerke hinaus und „widersteht dem Technischen.“ (ebd.) Laut ihm standen dafür früher (bis zum Zeitalter der Reproduktion) die Begriffe Schönheit und Erhabenheit, die diese Wirkung versuchen auszudrücken. Es geht also um etwas Geheimnisvolles, das nicht von vornherein im Kunstwerk dinglich angelegt ist. Adorno äußerte, dass Kunstwerke und Kunst allesamt ein Rätsel sind. (vgl. Adorno 2003: 182) Das ist es, worum es bei der Aura geht: die Unverfügbarkeit, das Geheimnis, die Fragezeichen - alles, was sich nicht restlos über die Sinne wahrnehmen lässt. Wäre ein Kunstwerk voll verständlich, dann wäre es keins, erläuterte Adorno. (vgl. Adorno 2003: 184) Und das Auratische wäre dann verloren. Das Auratische ist dem Augenblick verhaftet: es herrscht eine absolute Präsenz, die nicht durch Wiederholung oder eine Ortsverschiebung bewirkt werden kann. (vgl. Mersch 2002: 146) All dies, was bei der Reproduktion schwerlich erreicht wird.

Mersch erweitert das Auratische durch das Attribut der Responsivität. Die Kamera gibt den Blick des Menschen nicht zurück, aber der menschliche Blick erwartet eine Antwort. Immer dort wo es diese Antwort gibt ist Aura erfahrbar. Reaktion ist ein essentieller Teil der Gesellschaft und betrifft auch „das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen (vgl. Benjamin 1991: 646) Es geht also nicht nur um eine Responsivität der Menschen untereinander.

Der Modus des Antwortens ist nicht möglich, weil das Begegnete, die Kunst, durch die Technik in ein wiederholtes Zeichen verwandelt wird. Diese wegfallende Responsivität führt auch zum Verlust des Auratischen. (vgl. Mersch 2002: 106p)

Anzuschließen ist hier zudem, dass das Verhältnis zwischen Publikum und Schauspielern eingeschränkt ist. Es gibt keine Möglichkeit einer Kommunikation zwischen beiden Seiten. Benjamin erwähnt hier, dass die Leistung der Schauspieler nicht angepasst werden kann, so wie es auf der Bühne möglich ist, das Reaktion sofort sichtbar sind. (vgl. Benjamin 1991: 488) Zumindest mit dem Publikum „draußen“ stehen die Schauspieler nicht in Verbindung und können so nicht reagieren.

Die Struktur des technischen Mediums zwingt dem Betrachter, wie wir feststellten, eine Ordnung auf, die dem Zuschauer die Antwortstruktur entzieht. Während man sich einer auratischen Präsenz nicht entziehen kann, von ihr gestellt wird, kann man die Präsenz verweigern. Die Gegenwart des Nachträglichen, des Mediatisierten zwingt einen nicht und lässt dem Betrachter frei sich dazu zu verhalten oder nicht. (vgl. Mersch 2002: 108p) Massenmedien machen eine Abkehr von dem Ereignis, das sie übertragen, möglich, denn es gibt keine Aura, die einen einfängt und zur Antwort zwingt. Es gibt keine Präsenz, durch die das Publikum gefordert oder aufgefordert wird. (vgl. Cybulska 2007: 14)

Es gibt beim Public Viewing nur zwei Optionen: man schaut hin oder nicht. Durch den geführten Blick durch die Kamera und die Regie dahinter ist man „draußen“ beim Public Viewing in einer passiveren Rolle als im Opernsaal. Denn dort hat man die unterschiedlichsten Blicke zur Auswahl. Es gibt keine vorgefertigte Narration, so dass der Rezeptionsprozess im Opernsaal viel mehr aktive Eigenleistung abverlangt, im Gegensatz zur Leistung die durch die Filmregie vollbracht wird.

Die Rezeption ist somit aber auch anstrengender für das Publikum, was im bürgerlichen Zeitalter, wie z.B. auch bei Wagner, die Forderung an die Kunst war. Kunstkonsum muss Mühe kosten, unangenehm sein und soll eine gewisse Leistung vom Publikum abverlangen, sonst war sie keine „wahre“ Kunst. (vgl. Landkammer 2007: 308)

Im Gespräch mit Daniela Dibelius von der Berliner Staatsoper wurde erklärt, dass das Publikum auf dem Bebelplatz z.T. durchaus konzentrierter die Oper verfolgte als im Opernsaal, was man vielleicht mit dem eben erwähnten Aspekt begründen könnte. Eine Konzentration ist „draußen“ durch die „fertige“ Narration, die Vorselektion der Regie leichter möglich, weil einem weniger bei der Rezeption abverlangt wird, sondern die Anstrengung schon durch die Regie genommen wurde. Ob man im eigentlichen Sinne von „konzentrierter“ sprechen kann bleibt zu hinterfragen.

## 5. Public Viewing zerstört die Aura - So what?

So wie zu Walter Benjamins Zeiten durch einen technologischen Fortschritt auf einmal eine noch nie dagewesenen Anzahl von Menschen der Zugang zum Kunstwerk ermöglicht wurde, so hat sich auch durch das neue Medium Public Viewing der Zugang zu Oper erweitert, wenn auch nicht in einem ähnlich revolutionären Umfang. Folglich birgt eine solche technologische Erweiterung Konsequenzen in sich, die sich in der Kunst und eben in diesem Fall in einer veränderten Anteilnahme widerspiegeln. Die damalige Situation zu Benjamins Zeiten war genauso wie Public Viewing heute ein Paradigmenwechsel. Dabei impliziert Public Viewing unter Umständen nicht so schwerwiegende Veränderungen, wie die Einführung des Films, und dennoch ist es ein ernstzunehmendes Phänomen.

Technologien haben die soziale Realität von Raum und Zeit schon immer geformt (siehe Stalder 2006: 145) Und Marshall McLuhan hat mit seinen Überlegungen den Wissenschaftsdiskurs in der Medientheorie nachhaltig mit seinem berühmten Satz „The medium is the message“ geprägt. Ganz nach dieser Aussage macht bei McLuhan nicht der Inhalt sondern das Medium selbst den Unterschied. (vgl. McLuhan 1964: 17) Denn gerade das Medium hat eine besondere Auswirkung auf den Menschen, menschliches Zusammenleben und die Gesellschaft. Es bewirkt eine Ausweitung des Körpers, des Bewusstseins und der Fähigkeiten des Menschen (vgl. McLuhan 1964: 15); (...) „es berührt das ganze psychische und soziale Gefüge.“ (McLuhan 1964: 9) Es handhabt den Menschen und stellt ihn vor die Frage, was es mit ihm macht. Seine Begrifflichkeit impliziert also einen bestimmenden Einfluss des Mediums von außen auf die Gesellschaft und gesellschaftliche Prozesse.

Dirk Baecker formuliert, dass jedes neue Verbreitungsmedium, also auch das Medium Public Viewing, die Gesellschaft vor „neue und überschüssige Möglichkeiten der Kommunikation“ setzt, an denen sie sich abarbeiten muss, dem Überschusssinn. Denn das, was an Struktur und Kultur der Gesellschaft vorhanden ist, genügt nicht, um mit der Handhabung dieser neuen Technologien erfolgreich zu sein. (vgl. Baecker 2007: 7) Dadurch führt jedes neue Verbreitungsmedium zu einer Modifikation jener bestehenden Strukturen und Kulturen der Gesellschaft.

Als „Medientheater“ beschreibt Baecker die Tendenzen, dass im Theater durch die Mithilfe des Computers immer mehr elektronische Medien ihren Einsatz auf der Bühne finden. In diesem neuen Medium wird ausprobiert, „wie sich das Verhalten der Menschen modifiziert, wenn es mit Hilfe von Kamera und Mikrofon, Leinwand und Lautsprecher, Licht

und Ton unterstützt und unterlaufen, zerlegt und wieder zusammengesetzt, gespiegelt, verzerrt und verschoben wird. (vgl. Baecker 2007: 81) Es muss hier eine Abgrenzung zum Public Viewing stattfinden, denn dort werden die elektronischen Medien nicht auf der Bühne eingesetzt und so nicht Teil der Inszenierung. Und dennoch wird schon an den Äußerungen von Anna Netrebko (vgl. weiter oben) deutlich, wie sehr dieses Verbreitungsmedium selbst in dieser Art und Weise das „Verhalten des Menschen (der Sängerin) modifiziert.“ Die genannten Aspekte treffen also auch hierauf zu. Insofern kann man schon behaupten, dass auch Public Viewing „über die gängigen Formen der Beteiligung und Nichtbeteiligung des Publikums hinaus greift und Formen erprobt etwas sichtbar und öffentlich zu machen, die weder dem trauen, was man schon zu wissen glaubt, noch Art und Weise, wie neues Wissen erfahren und überprüft werden kann.“ (Baecker 2007: 89) Haben wir es beim Public Viewing folglich in Anlehnung an Dirk Baeckers „Medientheater „also mit der „Medienoper“ zu tun?

Public Viewing ist folglich auch Zeichen einer neuen Technologie, die eine Auswirkung auf soziale und gesellschaftliche Verhältnisse ausübt. Im Folgenden sollen in diesem Zusammenhang insbesondere Überlegungen zu den Aspekten einer neuen Öffentlichkeit, und Örtlichkeit von Oper angestellt werden.

### **Der Gewinn im Neuen**

Dass der Einfluss von neuen Technologien nicht immer akzeptiert wird zeigte sich auch zu Zeiten Benjamins, in der Zeitgenossen das Aufkommen von Film und Fotografie stark kritisierten. So hat George Duhamel formuliert, dass Film lediglich ein »Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen...« ist, der »keinerlei Konzentration« und »kein Denkvermögen« voraussetzt. (Duhamel zitiert nach Benjamin 1991: 504)

Aufgrund der Ausführungen von Benjamin zu den Besonderheiten des einmaligen Kunstwerks und seiner Aura weiß man, dass er sich der Problematik bewusst ist, dass Kunst im herkömmlichen/bürgerlichen Sinn eine aktive Teilnahme fordert und voraussetzt, dass man in ihr „versinken“ und sich damit als Opfer bringen muss, wohingegen häufig eher das Angenehme und leicht Zugängliche, also die „Zerstreuung“, gesucht wird.

Und so wie Benjamin in dieses Klagelied nicht mit einstimmt, so soll auch an dieser Stelle bezogen auf das Public Viewing nicht die kulturpessimistische Keule geschwungen werden, sondern nach dem Neuen, dem Zugewinn, der Veränderung und vielleicht auch dem Mehrwert von Public Viewing gesucht werden.

Benjamin hebt hervor, dass die Ansicht von Duhamel mit großer Vorsicht zu bewerten ist, da in der Kritik nur die Art der Anteilnahme, der Rezeption, kritisiert wird, aber nicht die Auswirkungen und Folgen der Rezeption berücksichtigt werden. (vgl. Benjamin 1991: 504) Kunst ist für Benjamin durch die Zerstreuung ein Messinstrument, „wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind“; oder Kognition wie man heute wahrscheinlich sagen würde. Dabei steht Apperzeption im Gegensatz zur Perzeption, die nicht bewusst stattfindet, so wie es die Kontemplation auch nicht tut. (vgl. Benjamin 1991: 505) Er spricht in diesem Sinne von einem Lerneffekt, der bewusst, im Gegensatz zur Kontemplation, erreicht wird und in Form von Gewohnheit über die Zeit geschieht. (vgl. Benjamin 1991: 504p) „Gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, dass sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist.“ (Benjamin 1991: 505) Die Eigentlich Problemstellung ist also längst überwunden, wenn Aufgaben in der Gewohnheit gelöst werden. Gerade die Kamera wird hier als Medium herausgestellt, die zuvor unsehbares sehbar macht. „Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch sie (die Kamera), wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse“ (Benjamin 1991: 500) Verantwortlich dafür sind die Techniken, wie Zeitraffer oder so genannte „Slow-motions“, die dem menschlichen Auge Verborgenes sichtbar machen, und gerade hier durch den Reiz des neuen Mediums und der Reproduktion entwickeln. Es sind durch die technischen Möglichkeiten eben ganz neue Erkenntnisse möglich, die anders als vorher gewonnen werden. Laut Benjamin liegt das Besondere in den neuen Reproduktionstechniken nicht darin, „die neuen literarischen Formen mit revolutionärem Inhalt zu füllen, sondern darin, das revolutionäre Potential der Formen selbst zu entfalten“ (Behrens 1996: 119) Diese Formulierung ist auch anwendbar auf Public Viewing, gerade wenn sich im weiteren Verlauf der Arbeit noch mit einer neuen Öffentlichkeit und den neuen Orten von Oper beschäftigt wird.

Sicherlich ist sowohl damals als auch heute ein neues Medium mit ähnlichen Auswirkungen immer als Zeichen des Verfalls degradiert worden. Aber das Abwechseln von Altem und Neuen, die Dekonstruktion, ist kein Novum und evolutionäre Prozesse sind gerade für die Kunst natürlich. Benjamin selbst schreibt, dass sich „innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektion auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung verändert“. (Benjamin 1991: 478) Und auch er ist in keiner Weise ein Gegner des neuen, des Films, sondern schätzt das Potential darin. Die „Entauratisierung“ wird also nicht negativ aufgefasst.

Wie schon vorher erwähnt, soll jetzt, nach der Charakterisierung von Benjamins „Aura-Begriff“ und der Betrachtung des „Verlustes der Aura“ ein Ausblick kommen auf das, was Public Viewing, trotz der verlorenen Aura, vorzuweisen hat. Was kann Public Viewing? Was schafft es Neues? Und wozu Public Viewing?

Dabei soll hier eben nicht von einer „neuen Aura“ gesprochen werden, da sie im Benjamin'schen Sinne unmöglich ist. Mit der technischen Reproduktion hat das Kunstwerk laut Benjamin seine Aura unwiederbringlich verloren, dass sich daraus jedoch etwas Neues entwickeln kann hält auch Benjamin nicht für unmöglich (vgl. Benjamin 1991: 505), nur sollte diese Situation nicht mit einer „neuen Aura“ umschrieben werden, auch wenn viele Ansichten dies behaupten. Es stellt sich zudem die Frage, ob es beim Public Viewing überhaupt um diese Aura geht, ob Konzentration und Kontemplation überhaupt die zentralen Aspekte dieses Formats sind.

### **Public Viewing als Forderung nach einer Erlebnishaftigkeit?**

Spätestens seit Mitte der achtziger Jahre kann man das soziologische Phänomen der Eventisierung in westlichen Gesellschaften beobachten, so Gerhard Schulze, der den Begriffs der Erlebnisgesellschaft prägte. Im gesellschaftlichen Diskurs kam die Maxime des „Erlebe dein Leben“ auf, also der Zwang eines Jeden das Leben als Erlebnisprojekt zu sehen, in dem man das bestmögliche aus seinem Leben macht und es mit einem hohen Erlebniswert ausstattet. (vgl. Kemper 2001: 185 und Schulze 2000: 33p)

Der erlebnisorientierte Mensch trachte in diesem „Projekt des schönen Lebens“ nach dem Sinn des Lebens, eine Frage die zunehmend wichtig wird, aber nicht einfach zu lösen ist. (vgl. Schulze 2000: 35) Durch ein Heranwachsen in Frieden und Wohlstand sind, um die Maslowsche Pyramide zu benutzen, die untersten, existenziellen Ebenen abgedeckt, jedoch geht es jetzt um die Selbstverwirklichung des Individuums. (vgl. Schulze 2000: 38)

Hinzu kommt jedoch eine gewisse Multioptionalität, die sich als Herausforderung darstellt. Dem Individuum in einer Gesellschaft ist eine Fülle an Wahlmöglichkeiten gegeben aus denen er sein ganz persönliches „Glücksversprechen“ auswählen muss. Das einzelne Ereignis, sei es ein Konzert oder Oper, muss sich auf einem so gesättigten Markt gegenüber der großen Konkurrenz der Forderung anpassen und muss suggerieren, dass es als inszeniertes Ereignis ein Erlebnis garantieren kann. (vgl. Kemper 2001: 188) Es muss das Erlebnis und die Einmaligkeit versprochen werden.

Es spiegelt sich hier, in dieser Ästhetisierung des Alltagslebens, auch der Wandel von einem außenorientierten zu einem innenorientierten Handeln wider. (vgl. Schulze 2000:

37p) Es geht nicht mehr um den Zweck, sondern um den Mehrwert, den der Konsum, das Produkt oder Erlebnis schafft.

Verkörpern tut sich dieses Phänomen im „Event“, das als Glückskulisse dient und ein Nicht-Authentisches ist. (vgl. Kemper 2001) Des Weiteren sind Events nach Schulze ein kommerzielles Ereignis, ein profitorientiertes Streben, die den faden Beigeschmack der Ökonomisierung des Kulturbereichs an sich haften hat. In diesen Events findet eine Popularisierung und Aushöhlung ehemals kritischer Inhalte zugunsten des oberflächigen Schocks und Erlebnisses statt, so Schulze. Größtes Problem für Gerhard Schulze mag der Umstand sein, so kann man schließen, dass es so auf einmal zu einer Nivellierung von „High and Low culture“ kommt und damit einen Weg in die Oberflächlichkeit und Beliebigkeit ebnet.

Hiermit soll an dieser Stelle aber dann auch eine Abkehr der Kulturkritik stattfinden. Für ihn wäre Public Viewing sicherlich ein Beispiel von vielen, das sich in die Reihe der Eventisierung einordnen lassen würde, aber beim Public Viewing geht es um mehr, als dass man die Möglichkeiten, die sich damit bieten, mit einer solchen kulturpessimistischen Positionen zurückweisen sollte. Die Erfahrung mit dem Publikum vor Ort beim Public Viewing gibt keinen Anlass zur Kulturkritik.

### Zurück ins 18. Jahrhundert?

„It is one of the ironies of intellectual history that it is precisely those thinkers who advocate social change who often view people as passive receptacles of ideological manipulation, in fact precluding the notions of social movements and social change (...)“ (Castells 2001: 363)

In diesem Sinne soll an dieser Stelle die Frage nach einer neuen Öffentlichkeit durch Public Viewing gestellt werden, und nicht nach Public Viewing als weiteres Argument für die Erlebnisgier einer passiven, konsumorientierten, kulturlosen Masse. In seinen Ausführungen über Film war Benjamin vielleicht sogar einer der Ersten, der die Rolle des Rezipienten ernst genommen hat, ganz im Unterschied zu den Vertretern der „Frankfurter Schule“. Adorno, Horkheimer oder auch Habermas hätten in dem Phänomen Public Viewing im Sinne der „Dialektik der Aufklärung“ den „Ausverkauf der Kultur“ (Horkheimer & Adorno 2003: 15) gesehen und eine weiteres Zeichen dafür, dass es der Menschheit nicht gelungen ist „in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten.“ (Horkheimer & Adorno 2003: 11) Aber auch von dieser Konsum- und Kulturkritik wollen wir im folgenden Abstand nehmen und sehen was Public Viewing leisten kann.

Bevor die beiden unterschiedlichen Opernformate verglichen werden, sollte man noch einmal die Bedeutung des 18. Jahrhunderts für das Musiktheater erörtern, um daraus Abgrenzungen und Gemeinsamkeiten mit einer möglichen neuen Öffentlichkeit heute zu schließen.

Im Hinblick auf die Ausführungen in Kapitel 2 wird deutlich, dass sich mit dem aufkommenden Bürgertum im 18. Jahrhundert auch eine neue Rezeptionsform entwickelte. Es wurde über die neue Öffentlichkeit gesprochen, aus der Oper, so wie man sie bislang kannte, aber auch das Publikum, hervorgingen. Erst als das Theater nicht mehr am Hof stattfindet bildet sich ein echtes Publikum, die Kunst wird autonom und in dem Zusammenhang ist auch erst von Öffentlichkeit die Rede. Jener Begriff war bis dahin nicht existent und ging aus einer räumlichen Trennung von Wohnen und Arbeiten hervor. Somit definiert sich auch der Begriff Privatsphäre erst in der Zeit. (vgl. Häußermann & Siebel 2004: 60)

Noch bis ins 19. Jahrhundert gab es im Theater keine Skrupel sich mit dem Sitznachbarn zu unterhalten oder aufzustehen. Und auch wenn Aufmerksamkeit bestand war es üblich aktiv in die Inszenierung einzugreifen, seinen Unmut zu äußern oder das Schauspiel zu unterbrechen, um Wiederholungen zu fordern. (vgl. Sennett 2004: 265) Doch nun zeichnete sich das Publikum durch eine größere Zurückhaltung aus. Die disziplinierte Stille wurde eingeführt. (vgl. Sennett 2004: 266) Wagner war an dieser Entwicklung, wie schon erläutert, maßgeblich beteiligt und die Verdunkelung des Publikumssaals war ein Charakteristikum dieser neuen Stille, bzw. dem Zeichen einer neuen Disziplin im Opernsaal. Das Publikum legte sich neue Zügel an, die Kunstrezeption war nicht mehr zweitrangig hinter dem sozialen Event, sondern Kunst wurde der Kunst wegen rezipiert. Der Fokus war auf die Bühne gerichtet. Kunst und Kultur haben ihre moderne Bedeutung „einer von der Reproduktion der gesellschaftlichen Lebens abgelöste Sphäre“ erst im 18. Jahrhundert erhalten. (vgl. Habermas 1968: 48) Diese Entwicklung spiegelt den Zeitgeist wider, in dem Kunst zunehmend der Kunst wegen rezipiert wurde, Kunst dem Rezipienten Leistung abforderte, also eine aktive Partizipation erforderte und stärker als zuvor eine Kenner-schaft voraussetzte. (vgl. Habermas 1968: 48) Kunst hatte also kein Gebrauchswert mehr, sondern fand zweckfrei außerhalb der Höfe und sakralen Bauten, also innerhalb einer neuen Öffentlichkeit statt. (vgl. Habermas 1968: 51) Damit wurde Oper und Theater zu jener Zeit möglich, durch jene Emanzipation des Bürgertums. (vgl. Habermas 1968: 50)

In dem Maße wie nicht mehr der Hof, sondern die Stadt der zentrale Ort der Öffentlichkeit ist und damit die kulturelle Funktion übernimmt, zeichnet sich auch, wie am Anfang erwähnt, eine neue Art des öffentlichen Diskurses ab. Die neuen Institutionen der Öffent-

lichkeit, wie der „Salon“ oder auch das Theater oder die Oper, waren Orte an denen die Gesellschaft durch öffentliche Meinung ihre Bedürfnisse formulierte. Es wurde dort das öffentliche Raisonement geübt. (vgl. Habermas 1968: 40) Und zusätzlich wurden dort für eine immer breitere Schicht die Annehmlichkeiten der Stadt möglich. (vgl. Sennett 1968: 33) Auch Oper, die im kulturellen Leben mittlerweile eine große Rolle spielte, wurde von einer immer breiter werdenden Bevölkerungsschicht genossen. Dieses breite Publikum sollte für die nächsten zwei Jahrhunderte bestehen. (vgl. Storey 2003: 8)

### Die Öffentlichkeit verliert sich im Privaten

Doch dieses Aufstreben währte nicht lange. Unter anderen hat Habermas formuliert, dass diese Öffentlichkeit bald zeitgleich mit der Industrialisierung zerfällt: das Diskussionsforum der Geselligkeit wich dem Fetisch einer Gemeinschaftlichkeit an sich. Nicht in einsamer selbstsüchtiger Betrachtung erfüllt man sich, sondern dadurch dass man Dinge mit anderen Leuten tut. (vgl. Habermas 1968: 175) Auch wenn es gemeinschaftlich statt findet, fehlt dann die Reflexion und der Diskurs. Für ihn ist dieser Verfall auch im Städtebau zu erkennen, der wiederum eine Unterscheidung von Öffentlichkeit und Privatsphäre verringert. Straßen und Plätze erleben einen Funktionswandel, sodass Stadt „ keine räumlich geschützte Privatsphäre (sichert), noch schafft sie freien Raum für die öffentlichen Kontakte und Kommunikationen, die die Privatleute zum Publikum zusammenführen können.“ (Habermas 1968: 175) Und Richard Sennett merkt an, dass öffentlicher Raum zum Durchqueren konzipiert zu sein scheine, obwohl es eigentlich ein Ort des Treffens sein sollte, ein Wert für sich. (vgl. Sennett 2004: 29) Die Funktion von öffentlichen Orten wurde immer weiter eingeschränkt, es ist kein Ort verschiedener Verwendungsformen, Beobachtung oder Geselligkeit mehr. (vgl. Sennett 2004: 81) An anderer Stelle wird kritisiert, dass die Stadt „zweckentfremdet“ wurde und der Bürger in ihr auf den Privatmensch zusammenschumpft. (vgl. Guggenberger 1998: 64) Ihr fehlen die öffentlichen Räume und Foren, an denen der Austausch stattfinden kann.

Der spanischer Soziologe Manuel Castells führt in diesem Sinne einen weitere interessanten Gesichtspunkt ein. Auch er beschäftigt sich mit Stadtraum und unterteilt die Städte in zwei unterschiedliche Räume: den Raum der Ströme und den Raum der Orte. (vgl. Castells 2001: 440pp) Dabei ist Raum für ihn der Ausdruck der Gesellschaft, Raum ist quasi Gesellschaft.

Beeinflusst durch das Informationszeitalter stellt der »Raum der Ströme« den „Austausch und die Interaktion zwischen physisch unverbundene Positionen“ innerhalb einer

„Weltgesellschaft“ dar. (vgl. Castell 2001: 442) Dieses Netzwerk der Interaktionen kann laut Castells nur durch die Möglichkeiten der Telekommunikationstechnologie bestehen.

Dagegen beschreibt den »Raum der Orte«, dass seine Form, Funktion und eine Bedeutung innerhalb seines spezifischen Raums physisch verbunden sind. (vgl. Castells 2001: 453) Der größte Teil der Menschen befindet sich an Orten.

Dadurch, dass die Prozesse innerhalb der Gesellschaft einen Einfluss auf den Raum und die gebaute Umwelt haben, hat sich für Castells in den Städten eine negative Konsequenz ergeben. Durch das Aufkommen des Raums der Ströme werden die bedeutungsvollen Beziehungen zwischen Gesellschaft und räumlicher Umwelt aufgelöst. Es entsteht eine a-historische, a-kulturelle Architektur und Umwelt. (vgl. Castells 2001: 474) Ein Vereinheitlichung von Lebensstil und räumlichen Formen breitet sich entlang der transnationalen Ströme aus. (vgl. Castells 2001: 447) Dieses Phänomen ist auch unter dem Begriff der Globalisierung zu sehen. (vgl. Castells 2001: z.B. 459) Manuel Castells empfindet dies als negativ und spricht von „the architecture of the end of history.“ (Castells 2001: 448)

Kann Public Viewing als Teil einer pluralen Urbanität, so wie es die Zwischennutzungsprojekte auf dem anderen Ende des Spektrums sind, einer Homogenität des Urbanen und der Vereinheitlichung entgegen wirken? Gewinnt die Stadt hierdurch wieder an Sinn, wenn man laut Castells die Vielfalt der Urbanität erst als wirklich sinnstiftend für die Stadt betrachten darf?

Auch Guggenberger bedauert, dass Städte zunehmend zu Ansammlungen beziehungsloser Gebäude werden, in denen der Gegensatz Öffentlich-Privat verfällt, weil es keine Öffentlichkeit mehr gibt. Aus der Stadt zieht sich alles zurück. (vgl. Guggenberg 1998: 65)

Castells fordert deshalb, dass wieder eine Beziehung zwischen beiden Raumformen hergestellt werden muss, da es aufgrund der unterschiedlichen Logiken der Räume sonst zu einem totalen Auseinanderbrechen beider Formen kommt.

Was könnte hier der Beitrag von Public Viewing sein? Ein internationales Opernhaus, welches durch Public Viewing in den lokalen Raum, den Ort der Stadt eindringt?

Möglicherweise gehört das neue Verbreitungsmedium Public Viewing im öffentlichen Raum auch zu den Pluralisierungstendenzen, die man in der Stadt erkennen kann und eine Gegenteilendenz zu dem bisher gesagten darstellen. Unbelebter Raum, sei es durch Stadtschrumpfung oder eine Homogenisierung des urbanen Stadtbilds findet jetzt in Zwischennutzungsprojekten oder eben bei Veranstaltungen wie Public Viewing seine Revitalisierung. An Orten, man mag sie auch Erlebnisräume nennen, tummelt sich das Publikum und sucht sich in den Nischen, was es bevorzugt. Und wenn man es sehr waghal-

sig ausdrücken möchte, dann kann man eventuell auch mit Eric S. Raymond argumentieren, der das Konzept der „Kathedralen und Bazare“ eingeführt hat. Eigentlich in der Open-Source und Informatik Branche verortet, könnte man diese Überlegungen auf Public Viewing und die Öffentlichkeitsüberlegungen übertragen. Während zu Zeiten der „Cathedral“ hierarchisch strukturiert vorgegangen wurde (z.B. beim Entwickeln neuer Software), ist auf dem Bazar eine Vielzahl von Mitwirkenden vorhanden, die alle ihren Beitrag zu dem fertigen „Produkt“ liefern. (vgl. Raymond 2001) „Stadt“ könnte zu einem großen Projekt werden, an dem mehrere mitwirken. Die traditionelle Gesellschaft hat versucht Kathedralen zu bauen, mittlerweile scheint es eher um einen pluralistischen Bazar zu gehen. Ist Public Viewing also Zeichen einer „Bazarisierung“?

Und vielleicht muss man auch einfach das Gegensatzpaar von „öffentlich“ und „privat“ verwerfen und es mit dem soeben genannte Begriff der „Erlebnisräume“ ersetzen. Das Leben findet an den Orten statt, die sich jeder als „seine“ Nische aussucht.

Wenn also zuvor argumentiert wurde, dass Geselligkeit und die Formate der öffentlichen Diskursivität, also die wesentlichen Merkmale des Bürgertums, eine immer unwichtigere Rolle spielen und die moderne Großstadt Hauptmerkmale des städtischen Lebens verloren hat, (vgl. Habermas 1968: 175) könnte Public Viewing dann nicht eine Gegenbewegung darstellen? Oder kann es eine neue Öffentlichkeit schaffen, so wie sich im 18. Jahrhundert neue Tendenzen entwickelten?

### **Führt Public Viewing Oper aus dem Dunkel des Wagner'schen Opernsaals an das Tageslicht einer neuen Öffentlichkeit?**

So wie Walter Benjamin eine neue Form der Rezeption im Film erkannte, so gibt es auch im Public Viewing eine andere Rezeptionsform als noch im Opernsaal. Public Viewing findet draußen statt, als komplette Umkehrung der Wagner'schen Überlegungen von Oper, die bis heute Bestand haben. Könnte es nicht sein, dass es eine neue Öffentlichkeit gibt? Welche Wirkung hat Public Viewing auf den Begriff von Öffentlichkeit?

So sehr „Kultur“ einem breiteren Kreis zugänglich gemacht wurde (Sennett 33), so sehr hat sich bis ins letzte Jahrhundert hinein die „Öffentlichkeit“ um einen immer stärkeren exklusiven Charakter gedreht. Nicht ohne Grund spricht Fliedner von dem Vergleich des theatralischen Kirche und dem sakralen Theater. (vgl. Fliedner 1999: 37) Es entwickelte sich eine Ritualhaftigkeit, die bis zum heutigen Tage eine gewisse Hemmschwelle bei denen verursacht, die mit diesen Ritualen nicht vertraut sind. Kennerschaft wird verlangt.

Alleine günstige Ticketpreise schaffen nicht eine neue Öffentlichkeit wie im 18. Jahrhundert. Auf dem Bebelplatz in Berlin hingegen „gibt es keinen Dresscode, kein Rauchverbot und Alfred Biolek hat in seiner Begrüßung auch versäumt daran zu erinnern, die Handys auszuschalten.“ (vgl. Berliner Zeitung: 21.05.2007)

Dahinter verbirgt sich ein gesellschaftlicher Anspruch auf Seiten der Opern, bei einem solchen Ereignis die „sakralen“ Strukturen und Riten aufzugeben und einen „freieren“ Zugang zu gewähren. Dass das die Funktion von Public Viewing sein könnte bestätigt auch Detlef Meyerjohann, geschäftsführender Direktor der Hamburger Staatsoper. Public Viewing bietet die Möglichkeit „daran anschließend bei dem Publikum, das dem normalen Opernpublikum eher nicht entspricht, auch für den Opernsaal Interesse zu wecken. (vgl. Anhang: Meyerjohann)

Benjamin erläutert zu der Rezeptionsform: „Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber.“ (Benjamin 1991: 502) Für Benjamin heißt dies, dass die „museal-kontemplative Betrachtung“ asozial ist ganz im Gegensatz zur Zerstreuung. (vgl. van den Berg 2007: 223)

Diese Situation erkennt auch Habermas, für den der bürgerliche Begriff der Öffentlichkeit im Zusammenhang mit einer Öffentlichkeit der Exklusion steht. Und auch Sennett beschreibt die zunehmende Isolation des Menschen innerhalb der Gesellschaft im 19. Jahrhundert, was sich auch in einer „disziplinierten Stille“ im Theater bzw. in der Oper zeigt. (vgl. Sennett 2004: 280)

Ist Public Viewing in dem Sinne also sozialer als das alte Opernsetting? Es scheint so zu sein, dass Oper wieder geselliger wird, vielleicht wirklich sozialer. Man mag spekulieren, dass durch die Verdunkelung für die Wagner'sche Illusion die Geselligkeit geopfert wurde und jeder einzelne sich im Bann des Geschehens verlor. Die Bühne wurde Projektionsfläche für die Träume und Hoffnungen des Einzelnen und das Öffentliche wurde zunehmend Opfer des Privaten. Natürlich besteht auch im verdunkelten Saal eine Gemeinschaft, der man sich bewusst ist. Dennoch erscheint es plausibel, dass die Einführung der Dunkelheit eine Veränderung bewirkt hat. In diesem Sinne kann man beim Public Viewing auch von einer neuen Geselligkeit sprechen, die sich draußen vor dem Opernsaal entwickelt.

In den Gesprächen mit Frau Dibelius und Herrn Meyerjohann ist der Aspekt der Geselligkeit auch deutlich geworden. Beide erachten das Moment des gemeinsamen Erlebens und der Interaktion auf dem Platz als charakteristisch für den Ort. (siehe Anhang)

Man kommt „gemeinsam mit seinen Freunden, um einen Klassikabend erleben zu können, nimmt ein Picknick mit und schafft sich dort seinen kleinen Raum.“ (siehe Anhang: Dibelius)

Nähert sich die Rezeptionsform beim Public Viewing vielleicht einem sozialeren Verhalten, einem Rezeptionssetting der Vor-Wagner'schen Zeit?

Man kann feststellen, dass die Aktivität, die das Setting im Opernhaus dem Rezipienten abverlangt, und die ihren Ursprung im 18. Jahrhundert hat, im Public Viewing verliert. Zum einen werden die partizipatorischen Anteile der Opernrezeption durch das Setting aufgebrochen. Man muss nicht drei Stunden quasi „alleine“ in völliger Dunkelheit sitzen, sondern kann sich mit den Menschen um einen herum unterhalten, über das Stück oder nicht, man kann essen und trinken und natürlich auch die Inszenierung betrachten. Es ist in jedem Fall eine sozialere Atmosphäre, die weniger Ritualhaftigkeit aufweist und somit unter Umständen eine geringere Hemmschwelle bedeutet und keine „Kennerschaft“ fordert. (vgl. Habermas 1968: 48) Möglicherweise wird Oper wieder breiteren Schichten zugänglich, wie es Oper in seinem Anfängen war, wie auch John Storey deutlich gemacht hat. (vgl. Storey 2003: 8)

Auch eine andere Betrachtung unterstützt dieses Argument der größeren Passivität. Man ist nicht beim Geschehen dabei, sondern erlebt eine mediale Übertragung, die, wie erwähnt, vorbestimmt, was draußen rezipiert wird. Das heißt, dass kein aktiver Beitrag von den Zuschauern verlangt wird, keine Eigenleistung. Durch die Arbeit der Regie guckt man hin oder nicht im Gegensatz zu den wesentlich mehr Möglichkeiten im Opernsaal. Die Kamera ist sozusagen als Dialektik der Entmachtung zu sehen. Ist man konzentrierter weil die Rezeption durch die „Führung“ einfacher wird?

Bezogen auf die Aura und dem „Versinken“ im Stück, der Kontemplation fällt auf, dass es diese Zweiteilung der Welten nicht mehr gibt, also der Realität gegenüber der Illusion von der auch Wagner sprach. Somit ist auch das Entsetzen des Kunstfreundes nicht mehr gegeben, wenn er ein Museum oder Theater, also „den architektonischen Rahmen seiner ästhetischen Kontemplation verlassend, erneut in die „gemeine“ Welt eintritt.“ (vgl. Fließner 1999: 14) Man muss sich nicht neu zurecht finden wenn man aus dem Dunkel „erwacht“. Die Unterscheidung zwischen ästhetischen Erlebnissen in einem geschlossenen Raum und den Alltagserlebnissen draußen in der Welt, die sich vor allem in der Archi-

tektur artikuliert ist auch nicht mehr vorhanden. (vgl. Fliedner 1999: 14) Es kommt draußen zu einer Vermischung dieser beiden „Welten“

### Public Viewing als ein neuer Ort von Öffentlichkeit?

Vielleicht ist dies genau der interessanteste Aspekt an Public Viewing, dass es sich nämlich in die Öffentlichkeit mischt, dass Oper in die Stadt hinaus geht. Möglicherweise ist der Ort des Opernsaals überholt - ein Ort, der vielen fremd geworden ist, der Hemmschwellen aufweist, der zu elitär scheint und ein exklusives Setting für einen kleinen Kreis von Menschen unterhält. Vielleicht hat die (bürgerliche) Konzertstätte als zentraler Ort der Musikvermittlung einfach ausgedient. Frau Dibelius formuliert die Rolle von Public Viewing im Opernbereich folgendermaßen: „Es ist ja oft der Vorwurf an die Oper, dass sie zu elitär wäre. Nun ist Public Viewing quasi die Umkehrung, die Vorführung dessen, dass die Qualität der Oper nicht davon abhängt wie elitär sie sich selbst versteht oder wie elitär sie daher kommt, sondern dass sie durchaus Qualität haben kann, wenn sie gar nicht elitär daher kommt.“ (vgl. Anhang: Dibelius)

Möglicherweise ist der starre, alte „Guckkasten“ überholt. Was kann Oper noch mehr bieten, neben Fernsehen, Kino und Computer? Kann eine ständige Totale noch die Spannung liefern, die wir aus dem Kino gewohnt sind? Ist Oper zunehmend eine „langsame“ Kunstgattung? Kann sie uns noch beeindrucken? Es hat den Anschein, als würden die ortslosen Medienkünste die bisher übliche Kombination von Guckkasten und Orchestergraben verdrängen.

Jedoch ist Public Viewing vielleicht auch ein Hinweis darauf, dass sich der „Iconic turn“ auch auf den Bereich der Oper ausbreitet. Bilder besitzen ihre eigene, spezifische Logik, wie es Gottfried Boehm formuliert, und eben deshalb haben wir es im Public Viewing mit etwas anderem zu tun, als auf der Bühne, obwohl beides Oper darstellt. (vgl. Boehm 2004: 28) Die neue Interpretation, die durch Public Viewing entsteht, schafft ein neues Interesse und eine neue Spannung. (vgl. Kapitel 3) Aber neue Technologien verändern auch das Gleichgewicht von Bild, Ton und Wort. Konsequenzen sind schon jetzt im Rezeptionssetting abzusehen, aber es wird sich zeigen, ob Musik seine bedeutende Rolle behaupten kann oder zur Begleitmusik von Bildern wird.

Vielleicht ist Oper nicht mehr der Ort, der er noch im 18. Jahrhundert war - also ein Ort an dem die Gesellschaft ihre Bedürfnisse äußert, in einem Setting, das eine diskursive Öffentlichkeit bildet.

„Kultur für alle“, wie es Hilmar Hoffmann in seinem gleichnamigen Buch beschreibt, oder „Oper für alle“ wie die Bayrische und die Berliner Staatsoper ihre Public Viewing Veranstaltungen beschreiben, scheinen ein Plädoyer zu beinhalten, das den gesellschaftlichen Anspruch deutlich macht. Oper war immer auch Ausdruck einer Zeit, eines gesellschaftlichen Diskurses, doch braucht sie dafür heutzutage anscheinend neue Orte. (vgl. Hoffmann 1979: 66) Sie braucht diese neuen Spielräume zumal der Zugang zu ihr bislang nicht einfacher geworden ist und nicht gerade „angesagt“ ist.

Im Public Viewing scheint sich diese Situation möglicherweise einzustellen, es scheint solch ein neuer Ort zu sein. Damit wäre Adornos Kritik an Oper hinfällig, wenn er argumentiert: „Dass der Opernbetrieb unverändert weiterklappert, obwohl buchstäblich nichts daran mehr stimmt, bezeugt drastisch, wie unverbindlich, gewissermaßen zufällig der kulturelle Überbau wurde. Man kann aus dem offiziellen Opernleben mehr über die Gesellschaft lernen als über eine Kunstgattung, die darin ihr eigene Leben überlebt und kaum den nächsten Stoß überleben wird.“ (Adorno 1975: 104f)

Vielleicht überlebt Oper ja doch.

## **Oper, Ort und der Stadtraum**

Bruno Latour schreibt: „Wissenschaftler, Künstler und Geistliche haben immer wieder Bilderwelten, Zwischenglieder, Vermittlungen, Repräsentationen gerade dadurch vervielfältigt, dass sie sie niederrissen (...)“ (Latour 2005: 40) Und weiter hat er ausgeführt, dass „Kirchen, Marktplätze, Internetforen, Museen und Opern nur einige Foren sind in denen wir sprechen, wählen, entscheiden (...)“ (Latour 2005: 53) Dies könnte heißen, dass unsere geläufigen Institutionen im allgemeinen, und Oper im speziellen nach neuen Orten suchen müssen, an denen sie sich neu verhandeln können, an denen sich ihre Wirkung entfalten. Und diese neuen Orten dienen wahrscheinlich auch der Möglichkeit sich von der Vergangenheit zu trennen, im Pierre Boulez’schen Sinne von „Sprengt die Opernhäuser:“ Natürlich wäre es zu weit gefasst vom Public Viewing auf ein „Niederreißen“ der alten „verkalkten“ Institutionen in der Gesellschaft bzw. Oper zu schließen. Aber auch Pierre Boulez war ja im System tätig als er seine Kritik geäußert hat und ohne Opernhaus gäbe es kein Public Viewing.

Es gibt drei Fragen, die Latour bzw. die Ausstellung „Making Things Public“ im Zusammenhang mit jedem Ort stellt, und die auch in Bezug auf einen neuen Ort wie dem Public Viewing interessant sein könnten:

*Wie bewerkstelligt jede dieser Versammlungsformen es, die relevanten Parteien einzubeziehen?*

*Wie bewerkstelligt sie es, die relevanten Streitfragen einzubringen?*

*Wie verändert sich die Art und Weise, wie Menschen einen Entschluss fassen, durch ihre Verbundenheit mit Dingen?*

(vgl. Latour 2005: 56)

Versucht man diese Fragen auf den Opernbereich und Public Viewing zu übertragen, kommen schnell Anschlussfragen und Thematiken auf, die mit dem bis jetzt Formulierten zusammenhängen. Erreicht die Oper in unserer Gesellschaft noch die „relevanten“ Gruppen und versammelt sie ein „relevantes“ Publikum um sich? Welche Form nimmt Oper an? Was macht sie, um sich neu in den Gesellschaftsdiskurs einzubringen? Könnte diese neue Form Public Viewing sein? Und wird an diesen neuen Orten Oper anders verhandelt? Verändert sich dadurch etwas in der Art und Weise wie rezipiert wird, wie die Gesellschaft sie betrachtet?

Dabei soll untersucht werden, wie diese Orte der Versammlung, wozu auch Public Viewing gezählt werden kann, vergrößert, verbunden, verändert und neu entworfen werden können. (vgl. Latour 2005: 56) Detlef Meyerjohann sowie Frau Dibelius machen deutlich, dass es diese neuen Orte braucht. „Opern- und Theaterhäuser müssen sich öffnen und nach neuen Formen suchen, um das Publikum zu erreichen.“ (vgl. Anhang: Meyerjohann)

Zusätzlich ist Public Viewing vielleicht auch eine Möglichkeit um den Raum Stadt zu beleben, denn es schafft möglicherweise im Habermas'schen Sinn den „freien Raum für die öffentlichen Kontakte und Kommunikationen, die die Privatleute zum Publikum zusammenführen können.“ (Habermas 1968: 175)

Die Bayreuther Festspiele erwähnen in diesem Zusammenhang in ihren publizierten Texten zu dem Thema, dass man nicht nur internationales Festspiel sein will, sondern auch für die Stadt Bayreuth einen Mehrwert schaffen möchte. (vgl. Podcast Bayreuth: 18.07.08)

Der Bebelplatz ist für den Moment des Public Viewings kein Platz mehr, der zum „Durchqueren“ (Sennett) in den Opersaal oder in die Humboldt-Universität gedacht ist, sondern ein Ort an dem sich Menschen sammeln.

Jörg Dürrschmidt spricht in seinem Aufsatz „Über die Krise städtischer Öffentlichkeit“ davon, dass urbane Öffentlichkeit auch immer mit Identifikation der Bewohner einer

Stadt zu tun hat. Diese Identifikation kann im besten Fall ein Katalysator der städtischen Öffentlichkeit sein. (vgl. Dürrschmidt 2005: 680) So wie die Bayreuther ihr Public Viewing als Beitrag für die Stadt sehen, so sieht auch die Berliner Staatsoper ihren Ort eng mit der Stadt verbunden. (vgl. Anhang: Dibelius)

Nun mag Public Viewing als ein Beitrag gesehen werden, um Bürger, Institutionen und Stadt wieder enger miteinander in Verbindung zu bringen. Stadt wird also wieder zu einem Ort der Öffentlichkeit. Hoffmann macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass Kultur nicht auf einen bestimmten Raum begrenzt werden dürfe, sie sollte vielmehr im städtischen Leben allgegenwärtig sein. (vgl. Hoffmann 1979: 252) Oper hat seinen Ursprung im Opernsaal, muss aber nicht zwangsläufig nur dort stattfinden. Vielmehr wird der Grad der Urbanität einer Stadt daran gemessen, wie stark sich Kultur in die Stadt hinein mischt. (ebd.)

Das soll nicht heißen, dass Oper überall funktioniert und funktionieren sollte, aber es sollte trotzdem eine Reflexion darüber stattfinden, ob es eben den Opernsaal geben kann oder nicht auch andere Optionen bestehen.

### **Was ist die Intention der Opernhäuser?**

Die Überlegungen bezüglich einer neuen Öffentlichkeit, die Public Viewing darstellt, spiegeln sich auch in den Aussagen der Opernhäuser selbst wider, die sie über die Intention hinter Public Viewing gemacht haben.

Der gesellschaftliche Anspruch wird in der Recherche sofort deutlich. Um ein größeres Publikum zu gewinnen wird Oper nicht mehr in den „heiligen Hallen“ angeboten, sondern kostenlos vor den Toren des Opernsaals.

Die Berliner Staatsoper ist sich der Dringlichkeit eines neuen Ortes, wo sich Oper als Funktion innerhalb der Gesellschaft neu verorten kann, bewusst. (siehe Interview)

Und Peter Emmerich, Festspielsprecher der Bayreuther Festspiele erläutert zur Intention: „Der Anstoß dazu kam von ihr (Katharina Wagner). Hintergedanke ist, den Menschen in einer lockeren Atmosphäre die Scheu vor der Oper zu nehmen. Und denen, die keine Alternative bekommen haben, eine Alternative zu bieten.“ (vgl. Podcast Bayreuth: 18.07.2008)

Und schon die Tatsache, dass die „Bild“ als „Volkszeitung“ so umfangreich zu berichten scheint, spricht dafür, dass Oper an diesem neuen Ort ein breiteres Publikum anspricht und bei mehr Menschen außerhalb der „heiligen Hallen“, diesem exklusiveren Rahmen (siehe voriges Kapitel) Interesse weckt. Der gesellschaftliche Anspruch bei diesen Veran-

staltungen scheint also ein großer Aspekt zu sein. Public Viewing wird von vielen Seiten als eine neue Öffentlichkeit beschrieben, bei der es darum geht Oper in die Stadt zu tragen und sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Nicht ohne Grund ist der Slogan der Veranstaltung in München und in Berlin deshalb auch „Oper für alle.“ Und in Gesprächen haben dies auch Frau Dibelius von der Oper Unter den Linden und Herr Meyerjohann von der Hamburger Staatsoper bestätigt. „Das ist eine wunderbare Gelegenheit, ohne künstlerische Kompromisse ein noch größeres Publikum zu erreichen“, sagt Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin Daniel Barenboim und bestätigt damit jenen Anspruch. (vgl. <[www.morgenpost.de](http://www.morgenpost.de)>: 27.08.2008)

Bayreuth spricht explizit von einem „gesellschaftlichen Engagement“, das sich hinter der Übertragung verbirgt. (vgl. Bayreuth Podcast: 18.7.2008) Man wolle die Leute über Public Viewing neugierig machen, die sonst eher Oper meiden würden. Zudem komme man in Bayreuth schwer an Karten, die dazu noch teuer seien, sagt Katharina Wagner. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.2008a)

Kartenpreise sind generell keine Hemmschwelle mehr, aber es gibt weitere Faktoren, die viele daran hindern, Oper zu besuchen. Die Rituale im Opersaal sind z.B. solche Hemmschwellen, die ein exklusives Setting herstellen und Menschen abhalten. Dagegen hilfreich sei eben Public Viewing, bei dem diese Rituale hinfällig werden. „Ein solches Erlebnis in einem zwanglosen Rahmen kann Hemmschwellen abbauen“ erläutert Katharina Wagner deswegen wohl auch. (vgl. <[www.zeit.de](http://www.zeit.de)>: 28.07.2008a)

Dieser gesellschaftliche Anspruch wird in Richard Wagners Überlegungen zum Musiktheater begründet, der von Festspielen für jedermann träumte. Alle Freunde der Kunst sollten an den Aufführungen partizipieren können. (vgl. <[www.festspiele-bayreuth.de](http://www.festspiele-bayreuth.de)>: 15.07.2008 und Kapitel 3)

Public Viewing scheint sich also aus Sicht der Opernhäuser zum einen als ein Zeichen des gesellschaftlichen Anspruchs darzustellen, und zum anderen will man dadurch „Aufführungen auf die Höhe der Zeit bringen, und versuchen ein jüngeres Publikum zu erreichen (vgl. <[www.stuttgarter-nachrichten.de](http://www.stuttgarter-nachrichten.de)>: 27.02.2008)

Jürgen Habermas spricht von einem neuen Publikum, dass sich im Laufe des 18. Jahrhunderts durch den ermöglichten Zugang zu den Kulturinstitutionen bildet. Eine neue soziale Kategorie entsteht dort in den Konzert- und Opernhäusern. (Habermas 49)

Vielleicht bildet sich heute auch ein neues Publikum, jedoch nicht im Opersaal, sondern außen davor. Denn laut der Aussagen aus den Experteninterviews entspricht die Publikumsstruktur beim Public Viewing nicht derjenigen im Saal. (vgl. Anhang: Dibelius) Es ist

jünger, heterogener aber sicherlich genauso an der Kunst interessiert, wie das Publikum im inneren des Opernsaals.

## 6. Nimmt Public Viewing die Oper mit in die Zukunft? - ein Ausblick

Es ist festzuhalten, dass Public Viewing nicht ohne Oper auskommt und auch keine Konkurrenz darstellt. (siehe Meyerjohann) Denn um die Übertragung stattfinden zu lassen braucht es natürlich zwingend die Aufführung im Opernsaal. Vielleicht brauchen sich beide Formate sogar gegenseitig: ohne Opernsaal wird es kein Public Viewing geben, ohne Public Viewing aber möglicherweise auch bald keine Oper mehr.

Dirk Baecker spricht in Anlehnung daran davon, dass sich die jeweiligen Verbreitungsmedien, von denen schon vorher die Rede war in ihrer Produktion von Überschussinn nicht ablösen. Vielmehr kommt es zu einer Überlagerungen der Verbreitungsmedien. (vgl. Baecker 2007: 11) Oper bleibt also und Public Viewing kommt mit seiner eigenen Logik hinzu.

Zudem spielt Public Viewing zwar eine immer größere Rolle, aber es ist weitestgehend eine einmalige Veranstaltung im Gegensatz zu den sonstigen Operninszenierungen. Man kann möglicherweise auch gar nicht beide Formen miteinander vergleichen und sollte dies auch nicht tun, sie in irgendeiner Form zu bewerten, wie es auch Daniela Dibelius anmerkt. Public Viewing kann nicht ersetzen was der Opernsaal bietet, aber das muss es auch gar nicht. Denn es ist etwas neues, was dort entsteht.

Es ist in dieser Arbeit also deutlich geworden, wie sich Oper und das Opernsetting samt seiner Rezeption verändert hat. Beginnend mit der Situation der Oper im 17. bis zum 18. Jahrhundert, in dem der Einfluss der französischen und italienischen Oper, gerade der Opera Seria so groß war, folgte dann die Darstellung der Weiterentwicklung von Oper durch ein erstarkendes Bürgertum und deren Vorstellungen, die sich in Wagners Überlagerungen widerspiegeln. Er veränderte die Rezeption und den Raum von Oper maßgeblich.

Wir haben in der Arbeit dann aufgezeigt, was Public Viewing charakterisiert. Es wurde erläutert was es nicht bieten kann, gerade in Bezug auf den Aura-Begriff, der durch Walter Benjamin geprägt wurde. Aber letztlich haben wir alles Genannte beiseite gelegt, um deutlich zu machen, dass es beim Public Viewing zwar keine Aura im Benjamin'schen Sinne gibt, aber dies auch nicht relevant ist. Es wurde die Frage aufgeworfen, was mit Oper dort draußen bei der Public Viewing Übertragung passiert und was Public Viewing leisten kann. Public Viewing ist nicht Oper in herkömmlichen Sinn sondern etwas

Neues. Statt sich an dem Aura-Begriff abzarbeiten, scheint es um die neue Öffentlichkeit zu gehen, die sich bei den Übertragungsveranstaltungen abzeichnen lässt, und um die neuen Orte innerhalb der Stadt an die sich Oper begibt, um wieder gesellschaftliche Diskurse anzuregen. Diese neue Öffentlichkeit scheint charakterisiert zu sein durch eine Belebung des kulturellen Lebens in der Stadt, durch einen Abbau von Hemmschwellen gegenüber Oper und die Gewinnung eines neuen Publikums. Es gibt eine geringere bzw. andere Ritualhaftigkeit: statt sich im schwarzen Anzug zeigen zu müssen, wird draußen eher gepicknickt. Generell spielt der Aspekt der Geselligkeit, des „gemeinsamen“ Schauens eine große Rolle. Dabei ist der Ort maßgeblich daran beteiligt, wie sich die neue Öffentlichkeit von Oper entwickelt und wie sie in Zukunft rezipiert wird. Möglicherweise kann dieses neue Verbreitungsmedium hierdurch die Opernlandschaft aus ihrer eigenen Musealisierung herausholen.

Das Erscheinen des Medium Film, das die Kunstrezeption entscheidend veränderte, wurde von Béla Balázs euphorisch mit folgenden Worten kommentiert: „Es liegt eine unabwendbare revolutionäre Tendenz in der Zerstörung der feierlichen kultischen Repräsentation, die das Theater umgeben hat.“ (Balzs 2001: 166) Vielleicht kann man auch Public Viewing so begrüßen.

## Anhang

### Experteninterview in der „Hamburger Staatsoper“ zum Thema „Public Viewing im Opernbereich“

07. November 2008

mit Detlef Meierjohann, Geschäftsführender Direktor

*Lieber Herr Meyerjohann. Vielleicht könnten Sie sich zu Anfang kurz selbst, Ihren Werdegang und Ihre Funktion an der Hamburger Staatsoper vorstellen.*

Ich habe eine juristische, eine kaufmännische Ausbildung. Ich habe eine Ausbildung als Schauspieler. Ich habe die erste 15 Jahre meiner beruflichen Laufbahn im künstlerischen Bereich gearbeitet als Schauspieler, als Dramaturg, als Regieassistent, als Regisseur. War dann später Disponent, Chef-Disponent, Betriebsdirektor, also alles im künstlerischen Bereich. Ich war Opern-Direktor an der Frankfurter Oper. Und bin dann so langsam auch in Frankfurt schon, weil ich da in der Geschäftsführung tätig war, in den anderen Bereich übergewechselt. Und bin dann hier 1996 zum Staatsoperndirektor gewählt worden. Das bin ich seitdem mit unterschiedlichen Strukturen, das heißt ich war am Anfang gemeinsam mit einem Opernintendanten hier tätig in einer neuen Intendanz. Wir wurden hier 1996 gemeinsam gewählt. Der Herr ging aber nach zwei Jahren. Dann war ich hier erstmal acht Jahre allein Geschäftsführer. Jetzt bin ich seit drei Jahren wieder in dieser Dreier-Geschäftsführung, das heißt also der schon hier im Hause tätig gewesene Balletintendant John Neumeyer, ist schon über 35 Jahre da, der ist aber inzwischen mit in die Geschäftsführung mit aufgenommen worden. Das ist gegenüber anderen Opernhäusern hier sozusagen auch einmalig ist. Daneben steht eine Opernintendantin und Generalmusikdirektorin in einer Person und Funktion. Und ich bin sozusagen Sprecher dieser Geschäftsführung und damit gesamtverantwortlich gegenüber den Gesellschaftern, gegenüber den Arbeitgeberverbänden und dem restlichen Sinne sowieso.

*Wie ich in den Archiven herausgefunden habe hat die Hamburger Staatsoper schon 1985 Public Viewing betrieben. Damals wurde die „Othello“-Inszenierung direkt ins CCH (Congress Centrum Hamburg) übertragen. Die Hamburger Staatsoper scheint damit ja schon fast eine Vorreiterrolle zu haben. Warum gibt es heute keine Übertragung aus dem Opernhaus?*

Also es gibt immer wieder Überlegungen dazu. Die letzte konkrete Überlegung gab es im Jahre 2005 mit dem Amtsantritt von Frau Young, wo wir überlegt haben die Eröffnungsvorstellung der Spielzeit nach draußen zu übertragen, auf eine Quader-Leinwand, so ein Dreier-Teil auf einem Ponton hier auf der Alster, wo die Menschen sich um die Alster herum hätten verteilen können. Also zum Innenstadtteil hin, natürlich nicht zur Außenalster hin, auf der Binnenalster. Was immer mal wieder passiert, wenn hier so Veranstaltungen sind. Das war eine Überlegung. Die ist aber daran gescheitert, dass die finanziellen Notwendigkeiten und Rahmenbedingungen so exorbitant waren, dass wir das dann leider nicht realisieren konnten und auch keinen ausreichenden Vorlauf möglicherweise hatten um hier private Geldgeber, Sponsoren für dieses Projekt zu interessieren.

Wir haben intensiv mit dem Norddeutschen Rundfunk, der hier ansässig ist, damals diskutiert, die auch zunächst mal Bereitschaft signalisiert hatten damit zu machen, aber als die auch merkten wie aufwendig das ist, haben die sich dann schnell wieder zurück gezogen weil auch aus öffentlichen Geldern für ein solches Projekt möglicherweise das nicht alleine zu bestreiten ist.

Insofern sehen Sie, dass es die Idee immer mal wieder gibt. Die kommt auch mal immer wieder hoch, aber Sie brauchen dazu erstens einen attraktiven Anlass, eine attraktive Vorstellung, Produktion, Besetzung. Und Sie brauchen entsprechende Sponsoren, die daran interessiert sind, dass Sie das so machen.

Im kleinen versuchen wir das im Rahmen unserer jährlich stattfindenden Theaternacht zu Beginn einer Spielzeit, wo wir für unser Publikum, für all diejenigen, die hier in der Warteschlange um das Haus herumstehen und auf Einlass zu den ständig wechselnden Veranstaltungen warten. Da machen wir eine Übertragung hier bei uns im hinteren Bühneneingangsbereich, in einer Art Biergarten für ca. 500 Menschen, die das Geschehen dort verfolgen können.

*Was sind Ihrer Meinung nach die Vor- und Nachteile des Public Viewings?*

Also Vorteile liegen auf der Hand. Erstmal hat es so ein bisschen diesen Event-Charakter, der uns alle miteinander mehr und mehr umtreibt: nämlich die Frage danach, ob es möglich und notwendig ist, im Sinne solcher Events das Publikum zu erreichen. Notwendig deswegen, weil das Publikum eine entsprechende Eventkultur als Erwartungshaltung formuliert. Möglich, weil man durch solch ein Event möglicherweise auch Menschen erreicht, die Sie als normale Opernbesucher im traditionellen Sinne vielleicht nicht erreichen. Das heißt, es gibt sicherlich für solche Anlässe eine große Chance Menschen anzusprechen, die Sie sonst nicht automatisch erreichen.

Negativ, also wenn Sie jetzt sagen, was spricht dagegen, würde ich wahrscheinlich gar nicht so viele Argumente finden. Denn dagegen spricht die Frage, ob es eine Konkurrenz zu den eigenen Opernveranstaltungen in der Oper bedeutet. Da würde ich aus meiner Sicht „Nein“ sagen, denn Sie machen solche Abende oder Projekte nicht regelmäßig und nicht im laufenden Programm wiederkehrend, sondern das sind Ausnahmesituationen. Insofern spricht es eigentlich nicht gegen die Durchführung solcher Events.

Anders vielleicht, die Übertragungen der Met in Kinos in Europa. Es gibt den einen oder anderen, der nun Sorge hat, dass wir dadurch Publikum verlieren, weil sie jetzt in einer breiteren Masse nun in Kinos Operaufführungen erleben können. Auch da würde ich eher sagen, dass ich das nicht für eine Konkurrenz halte. Das sind keine Menschen, die uns dann in den Opernhäusern fehlen. Ich glaube eher, dass Sie auch dadurch Menschen erreichen auf das Medium Oper überhaupt aufmerksam zu machen. Und sie möglicherweise daran dann anschließend interessieren zu können, auch mal hier in die Oper zu kommen.

*Würden Sie denn sagen, dass es beim Public Viewing vielmehr um das Medium und das Setting geht, als um den Inhalt, also das Kunstwerk an sich?*

Das glaube ich ganz bestimmt. Also ich glaube nicht, dass es um die Frage geht, dass sie den Inhalt einer Operaufführung, jetzt kommt es ja auch darauf an welche Oper Sie dann auswählen würden für ein solches Event, und da, wenn ich das richtig verfolgt habe, handelt es sich bisher um die populäreren Opern als um die unbekannteren, schwierigeren Opern, die über das Public Viewing sozusagen einer breiteren Masse bekannt zu machen.

Ich glaube eher, dass es dieses Mitnehmen der traditionellen Opernkunst ist im Sinne von schönem Gesang, wunderbarer Stimmung, Erlebnischarakter, das Beiwohnen einer außergewöhnlichen Situation.

*Sie haben die „wunderbare Stimmung“ und den „Erlebnischarakter“ als wesentlichen Aspekt einer solchen Public Viewing Veranstaltung beschrieben. In diesem Zusammenhang würde ich gerne wissen, wie Sie die Rolle des „Rahmenprogramms“, also des Catering, der „Vor- und Nachberichterstattung“ etc, beurteilen würden. Funktioniert Public Viewing ohne dieses Beiwerk?*

Also ich glaube das gehört dazu. Es kommt ja auch ein bisschen darauf an zu welcher Jahreszeit Sie das machen, wann die Gelegenheit ist. Also dieses gemeinsame Erleben mit dem „Drumherum“ ist ja der eigentliche Wert. Ich glaube nicht, dass es allein damit getan ist einige tausend Stühle aufzubauen und die Menschen da in Reih und Glied da hin zu setzen und zu sagen: jetzt hört euch mal zweieinhalb oder drei Stunden diese Übertragung an. Allein das reicht nicht. Ich weiß nicht, ob Sie mal bei den Salzburger Festspielen gewesen sind. Bei den Festspielen ist es ja schon seit Jahren Standard auf einer Leinwand Oper zu zeigen. Und da sind die kleinen weißen Buden, und dort gibt es den Champagner, und da gibt es Fingerfood und Getränke - es ist doch eine sehr angenehme, nette Atmosphäre. Und die Akzeptanz und Nachfrage hat im Laufe der letzten Jahre deutlich zugenommen.

*Wie würden Sie es Bewerten, dass die Rituale und das Setting im Opernhaus, das ja auch durch Richard Wagner stark geprägt wurde, sich durch Public Viewing so stark verändern?*

Ich würde das wahrscheinlich nicht gegeneinander stellen und auch nicht versuchen es in irgendeiner Form zu bewerten oder aufzurechnen. Ich glaube schon, dass es zwei verschiedenen Arten von Veranstaltungen sind. Wenn ich Operngänger bin und mich die Kunstform Oper persönlich interessiert dann glaube ich, bin ich in meiner Entscheidung völlig frei dann auch in die Opernhäuser zu gehen. Ich glaube nicht, dass ich mich davon ablenke lasse indem es an der einen oder andere Stelle Public Viewing gibt. Dass ich mich entscheide plötzlich, das mache ich jetzt nur noch weil es schneller zu erreichen ist, oder weil es insgesamt interessanter ist aufgrund dieses Rahmenangebots oder soetwas. Ich glaube, dass der Charakter einer solchen Veranstaltung ein ganz anderer ist. Das heißt, es kann das nicht ersetzen was normalerweise eine Opernaufführung bietet. Und wenn ich insofern ein traditioneller Opernbesucher bin, dann werde ich mir dieses immer erhalten und werde nach wie vor dieses Angebot wahrnehmen.

Insofern glaube ich nicht, dass es an der Stelle irgendein Gegensatz bedeutet.

Das ist das eine. Das andere ist aber auch, dass ich die Opernangebote in eine leichtere und eine etwas schwerere Kost aufteilen würde. Ich würde auch schon durchaus sagen, dass es Opernabende gibt, in die man geht, weil sie möglicherweise der allgemeinen Unterhaltung dienen und andere Opernabende, die durchaus einen gewissen Anspruch haben und somit auch eine Anstrengung vom Publikum erwarten.

Was vielleicht alles so für das Public Viewing nicht gelten kann, weil man im Public Viewing nicht die „Sieben Todsünden“ öffentlich zeigen kann, während Sie mit „La Traviata“ und Frau Netrebko so etwas wahrscheinlich schneller, größer und mit einer höheren Akzeptanz hinkriegen. Da sind wir auch gleich wieder bei der Frage der Partner. Warum macht ein solcher Partner, im Sinne des Sponsors, so was eigentlich? Warum ermöglicht er so einer Veranstaltung?

*Wenn man sich das Verhältnis zwischen dem Publikum und den Künstlern beguckt, dann kann man feststellen, dass eine Interaktion herrscht. Diese fällt beim Public Viewing weg. Sehen Sie das als problematisch oder im Zuge einer anderen Ausrichtung des Public Viewings, wie Sie auch schon erwähnten, als belanglos?*

Ich glaube das fällt ja für diejenigen, die einen solchen Opernabend in diesem Opernhaus erleben nicht weg, denn die haben das ja sowieso. Und die anderen kommen extern draußen dazu. Sie machen ja diese Veranstaltung nicht ausschließlich nur für den Teil, der draußen vor der Oper oder an einem bestimmten Platz stattfindet. Noch einmal: der Charakter einer solchen Veranstaltung ist ein anderer. Das heißt, das was Sie glauben zu verlieren, die Sorge diese Konzentration, dieses Wechselspiel zwischen

dem Erlebten, einerseits durch das Publikum und andererseits durch die Reaktion des Publikums zurückgebend als Erlebnis auf die Bühne, an die Sänger in dieser Interaktion, haben Sie beim Public Viewing vielleicht auch. Eine ähnliche Interaktion haben Sie beim Public Viewing möglicherweise auch, nicht von Seiten der Leinwand gegenüber Publikum, sondern im Publikum untereinander. Denn wenn Sie sich an diesen drei Orten, Berlin, München, Salzburg, vielleicht mal eine Public Viewing Veranstaltung angeschaut haben, dann sehen Sie ja auch welche breite Publikumsschicht da vertreten ist an solch einem Abend. Und auch zwischen denen passiert ja etwas. Die erleben ja auch etwas gemeinsam und reflektieren das.

*Meinen Sie, dass es Schwierigkeiten bei der Übertragung gibt, da die Oper für die Bühne konzipiert ist aber nun in einem anderen Medium erscheint?*

Natürlich ist das Live-Erlebnis immer ein anderes als das, was Sie dann auf einem Bildschirm oder einer Leinwand erleben können. Natürlich hat es auch dann damit etwas zu tun, wie Sie das Geschehen der Bühne abnehmen. Das heißt es gibt Übertragungen, da gibt es drei Kameras, die irgendwo ziemlich statisch stehen und man versucht das dann abzunehmen und zu transportieren. Es gibt aber auch andere, die das mit großem Aufwand betreiben und 5, 6, 7 Kamera im Einsatz haben und damit auch ein ganz andere Form des Mischens, des Szenenbildes herstellen können. Das kann man glaube ich nicht so pauschal beantworten, sondern das muss dann jeweils auf diese Situation hin genau betrachten.

Wenn Sie jetzt sagen, dass Sie eine sehr aufwendige Situation haben, wo sie mit sehr vielen Kameras agieren können, dann ist schon wieder notwendig, dass da jemand dabei ist, der ein Szenenbild verantwortet. Und auch das kann unglaublich spannend und unglaublich interessant sein und bietet plötzlich eine ganz andere Art von Wahrnehmung dessen was da auf der Bühne passiert als wenn Sie im Zuschauerraum sitzen und gucken auf die Totale immer geradeaus auf die Bühne.

*Sie sagen also, dass der Aura-Begriff, wie in Walter Benjamin in Bezug auf das Kunstwerk geprägt hat, im Public Viewing zu vernachlässigen ist, weil es dort eine völlig andere Orientierung gibt, und Public viewing ja auch kein Substitut für das Opernhaus ist?*

Richtig.

*Sehen Sie Public Viewing als Forderung einer Ereignishaftigkeit?*

Ich glaube schon. Ich glaube schon, dass das entstanden ist durch die Veränderung der Nachfrage von Kulturangeboten insgesamt. Ich glaube schon, dass es durch das Publikum auch eine gewisse Erwartung für solche Situationen und Veranstaltungen gibt. Mit der Einschränkung, dass Sie das natürlich nicht wie selbstverständlich überall herstellen können. Ich will noch mal auf den Anfang zurück, wo Sie gesagt haben, dass es hier Mitte der 80er Jahre eine Situation gab, wo man eine Veranstaltung von hier aus der Oper in das CCH übertragen hat. Da sind wir jetzt bei einem anderen Thema. Das ist glaube ich noch mal eine ganz andere Situation als wenn Sie die Dinge von München, Salzburg oder Berlin beschreiben. Wenn Sie nur den Opernabend zu einem breiteren Publikum transportieren wollen, weil Sie dieses in ihrem eigenen Haus nicht mehr unterbringen können, als Ersatz für den fehlenden Raum, dann würde ich schon eher sagen, dass das schwieriger ist. Das heißt also eine Rein-Bestuhlung in einem Kongresszentrum, wo noch mal zusätzlich 5000 Leute rein passen, eine riesige Leinwand, und die sitzen vor dieser Leinwand genauso, wie diejenigen, die im Opernhaus vor der Bühne sitzen. Dann glaube ich schon ist das, was diejenigen, die im Opernhaus erleben, die richtigere, die bessere Form, als die diejenige, die dort in dem Kongresszentrum sitzen.

Das hat aber nichts mit diesen Veranstaltungen als Eventcharakter zu tun, wo Sie sagen: OK, wir übertragen diesen besonderen Abend nun dem Auditorium vor der Oper. Ich glaube das sind zwei ganz verschiedene Dinge.

*Dann ist die Übertragung aus der Met eine hybride Form zwischen der reinen Übertragung und dem Eventcharakter?*

Dann ist das was die Met macht möglicherweise in der Mitte angesiedelt, weil die Met, das was sie da aufzeichnet, mit einem unglaublichen Aufwand tut, auch im Sinne dieser Mischung, dieses Szenenbildes, was neu entsteht. Ich glaube schon, dass das wieder eine dritte Form ist, die in diesem Zusammenhang angeboten wird.

*Ist das, was die Met macht vielleicht auch Opern-ähnlicher? Ich erinnere mich an Berichte, dass sich das Publikum für diese „Kinoveranstaltungen“ schick machte und dem Kino ein ganz neuer, feierlicher Rahmen verliehen wurde, anders als sonst üblich.*

Ja, möglicherweise im Sinne eines: wir gehen in einen Opernabend, der uns nur über dieses Medium vorgestellt und erzählt wird.

*Meinen Sie, es gibt im Zusammenhang mit Public Viewing Veranstaltungen vielleicht eine gewisse neue Aura, die in diesem neuen Setting entsteht?*

Ich glaube ja. Die entsteht dadurch, dass das gemeinsame Erlebnis zu einem Austausch, zu einer Kommunikation untereinander führt. Ähnlich wie Sie möglicherweise in einem Opernhaus durch das gemeinsame Erlebnis in einer Pause, oder beim Herausgehen mit dem anderen über das, was Sie dort erlebt haben kommunizieren. Ich glaube schon, dass das noch einmal in diesem Public Viewing Ereignis auch in sich eine entsprechende Entwicklung geben kann.

*Denken Sie, dass es wichtig ist, dass das, was dort übertragen wird, live übertragen wird?*

Ich glaube, dass das viel attraktiver ist. Salzburg macht das nicht, weil sie sagen, dass es eine Fangemeinde anlässlich der Festspiele gibt, die man nicht „unbespielt“ lassen will, wenn sie keine Karte bekommen haben, oder innerhalb eines Zeitraums nicht jeden Abend eine Veranstaltung besuchen. Diejenigen bekommen dann darüber trotzdem eine Unterhaltung.

*Würden Sie sagen, dass Oper diese neuen Orte braucht? Muss sie mehr und mehr außerhalb der „heiligen Hallen“ stattfinden?*

Ich glaube ja. Oper und Theater an sich brauchen neue Orte. Sie müssen sich öffnen und nach neuen Formen suchen das Publikum zu erreichen. Sie können überall, egal mit wem Sie reden, feststellen, dass es in den vergangenen Jahrzehnten eine Veränderung im Publikumsverhalten gegeben hat. Das heißt, die Selbstverständlichkeit des Bildungsbürgertums, dass man transportiert, dass dieses Ereignis, dieses Erlebnis wichtig und wünschenswert ist, den Erfahrungshorizont erweitert. All dieses, was man durch Schule, Studium und Familie transportiert bekommt, ist heute, glaube ich, längst nicht mehr der Fall, wie es in der Vergangenheit war. Und dadurch kommt den Häusern, den Theatern, den Opern ein größeres Engagement zu aus den Häusern auf das Publikum zu zugehen, herauszugehen aus den Häusern und andere Orte zu finden, das Publikum anzusprechen und nicht zu warten bis das Publikum kommt. Das war früher eben vielleicht selbstverständlicher. Sondern hinzugehen und zu sagen: da ist etwas, damit wollen wir euch in Verbindung bringen, damit könntet ihr euch auseinandersetzen, das ist etwas was wir euch anbieten. Das merken Sie ja auch. Besonders im Theaterbereich ist das ja heute schon gang und gäbe. Aber auch die Opern

fangen an andere Hallen zu bespielen, andere Orte zu wählen, um auf das Publikum zu zugehen. Ich glaube schon, dass das eine große Rolle spielen sollte.

*Lieber Herr Meyerjohann, haben Sie vielen Dank für das Gespräch.*

Bitte, bitte.

Nachtrag von Herrn Meyerjohann:

Und Public Viewing im Opernbereich funktioniert auch nicht an jedem Ort. Das Ambiente spielt immer eine große Rolle. Einfach auf einem großen Platz klappt nicht. Zum einen fehlen da die Massen und zum anderen spielt beim Schauen eben das Umfeld eine große Rolle.

## **Experteninterview in der „Staatsoper Unter den Linden“ zum Thema „Public Viewing im Opernbereich“**

**10. November 2008**

**mit Daniela Dibelius, Leitung Development**

*Liebe Frau Dibelius. Vielleicht könnten Sie sich zu Anfang kurz Ihre Funktion an der Staatsoper Berlin vorstellen.*

Meine Funktionsbezeichnung ist „Leitung Development“. Ich leitet also das Development Büro in der Staatsoper Unter den Linden und dieses Büro hat vor allem zur Aufgabe die strategische Entwicklung der Staatsoper zu betreiben und vor allem Partner an das Haus zu bekommen. Hinzu kommt Drittmittel Acquire fundiert und strategisch zu betreiben, sowohl in der Wirtschaft als auch bei Stiftungen. Dieses Büro gibt es seit Anfang 2006.

*Die Staatsoper Unter den Linden betreibt Public Viewing schon seit geraumer Zeit. Welchen Auslöser in der Geschichte der Oper hat es gegeben, dass man sich entschlossen hat, Oper an einen öffentlichen Platz zu übertragen?*

Der Auslöser war eben von den punktuellen Überlegungen, dass man eine Produktion überträgt, weg zu kommen und sich auch strategisch dazu zu bekennen, dass man einmal pro Jahr in gesonderter Form über das Public Viewing an die Öffentlichkeit herantritt und damit auch Berlinern und Touristen die Möglichkeit gibt, Produktionen der Staatsoper mitzubekommen, die sie so nicht miterleben können. Entweder weil die Produktionen ausverkauft sind oder weil einfach der Zuschauerraum auch zu klein ist, um dem größeren Publikum diese Produktion angedeihen zu lassen. Und ein wichtiger Aspekt war eben auch, dass dieses Format kostenlos ist im Vergleich zu anderen Open-Air Formaten in Berlin, dass es sozusagen wirklich ein Geschenk an die Bürger und Bürgerinnen Berlins ist. Und eben immer kombiniert mit einer Übertragung aus dem Opernhaus, und am nächsten Tag dem Live-Konzert auf dem Bebelplatz.

*Damit haben Sie meine nächste Frage schon ein wenig vorweg genommen. Was ist denn die Intention Public Viewing zu betreiben? Ist es ein gesellschaftlicher Anspruch, den Bürgern Oper in einem anderen Format zu ermöglichen, die sonst vielleicht keinen Zugang zu Oper hätten?*

Ja. Diese Format ist langfristig angelegt. Wir wollen es auf jeden Fall weiterführen, auch über die Sanierungszeit hinaus. Und es geht eben dabei darum an der eigenen

Zukunftsfähigkeit zu arbeiten, sowohl Zielgruppen zu erschließen oder an das Haus zu gewöhnen, die nicht ohne weiteres sich jetzt gleich Karten für eine Vorstellung kaufen würden, sondern langsam auch an Klassik, Opern und Musiktheater heranzuführen.

*Wie verhalten sich denn die Zuschauer auf dem Bebelplatz? Könnten Sie uns einen kleinen Eindruck vermitteln, wie das Setting beim Public Viewing aussieht? Auch im Vergleich zum Setting im Opernsaal.*

Also vom Grundverhalten ist das Verhalten des Publikums auf dem Platz zum Verhalten des Publikums im Saal gar nicht so unterschiedlich. Beide Zuschauergruppen verfolgen den Abend sehr, sehr konzentriert. Eigentlich könnte man auch sagen, dass diejenigen, die extra auf den Platz kommen noch konzentrierter auf diese Bildwand sehen und auch noch konzentrierter der Musik horchen. Obwohl die Zuschauermenge ja relativ groß ist, im Schnitt sind es ja immer 20.000 Menschen, verfolgen sie die Aufführung auf der Bildwand sehr konzentriert.

*Wie würden Sie die Wichtigkeit des Rahmenprogramms beim Public Viewing einschätzen? Wäre es ohne „Bratwurst und Bier“ ein genauso erfolgreiches Format?*

Also der Hauptanziehungspunkt und die Hauptmotivation, warum jemand auf den Bebelplatz kommt, ist wirklich die Inszenierung mitzerleben, die Musik zu erleben. Aber das Rahmenprogramm ist nur eine Beigabe. Ich denke vom Zuspruch her würde sich es nicht stark verändern, wenn wir auf Catering verzichten würden oder es zurück fahren würden. Es kommt natürlich immer darauf an, was für eine Produktion wir auswählen. Wenn wir eine Wagner-Oper auf dem Platz zeigen, die lange Pausen hat und lange dauert, dann muss man natürlich den Leuten auch Gegebenheiten bieten, mit denen sie diese lange Zeit auch gut durchstehen und überbrücken können.

*Also würden Sie die These nicht unterstützen, dass es beim Public Viewing mehr um das Medium, die Veranstaltung an sich geht, als um den Inhalt, die Opernproduktion?*

Es ist vielleicht so zusammenzufassen, dass viele natürlich gerne auf den Bebelplatz kommen um dort gemeinsam mit ihren Freunden einen Klassikabend erleben zu können und ihr eigenes Picknick mitnehmen zu können und sich dort sozusagen ihren kleinen Raum schaffen. Aber im Grunde genommen sind der musikalische Genuss und das musikalische Erlebnis die wichtigsten Aspekte bei dem Format.

*Was würden Sie als Vor- und Nachteil des Public Viewings beschreiben?*

Kommt darauf an, aus welcher Sicht man das Public Viewing betrachtet. Vorteil ist sicherlich, dass sich die Staatsoper über dieses Format noch mal ganz anderes präsentieren kann und auch noch mal ganz anderen Zielgruppen auf diese Weise entgegen treten kann. Es ist sozusagen eine Opernerfahrung ohne Hemmschwelle, wo Personen langsam an Oper herangeführt werden können.

Nachteil ist vielleicht, dass nicht genau nachverfolgt werden kann, ob das Angebot dieses Formats auch wirklich dazu führt, dass ein Besucher früher oder später vom Platz in das Haus wechselt.

*Wie würden Sie es bewerten, dass die Rituale und das Setting im Opernhaus, zum Teil auch durch Wagner geprägt, sich im Public Viewing so stark verändert haben?*

Also, dass es dieses Setting draußen nicht so geben kann, wie es im Opernsaal statt findet ist klar. Man kann es kaum werten, oder ich wüsste nicht, wo man dort die Wertskala dort anlegen sollte. Das eine ist etwas ganz anderes als das andere, auch wenn man das gleiche musikalische Produkt genießt.

Das Format draußen gewinnt ja vor allem dadurch, dass es eine Einmaligkeit besitzt. Die Staatsoper bietet eine Übertragung einmal im Jahr an, während es im Opernsaal fast jeden Tag eine Aufführung gibt. Und dann kann man noch mal konkreter die Seite betrachten, was der Unterschied zwischen der erlebten Vorstellung im Zuschauerraum und dem Produkt, das über die Leitungen und über die Kameras übertragen wird. Was man sieht ist ja nur das Produkt der Übertragung, von dem was drinnen läuft.

Die Tatsache, dass beides parallel läuft, dass sowohl der Zuschauer drinnen weiß, dass gleichzeitig draußen 20.000 Menschen, die dem Stück in dem Moment auch beiwohnen, das trägt sehr zur Qualität und dem Einmaligkeitscharakter bei. Und auch anders herum. Dass die 20.000 Besucher auf dem Bebelplatz stehen und wissen, dass sie keine zeitversetzter Übertragen sehen oder irgendein altes Produkt, sondern, dass das, was auf der Bildwand erscheint, wirklich gerade nebenan im Opernhaus stattfindet - diese Verknüpfung ist eine ganz wichtige.

*Also der Live\_Charakter ist essentiell für den Erfolg?*

Ja. Und eben auch, dass die Solisten nach der Vorstellung raus kommen auf den Bebelplatz und sich dort noch mal verbeugen und den Applaus entgegen nehmen und vielleicht sich auch manchmal noch ans Publikum wenden. Selbst die Solisten sagen ja, dass es etwas ganz anderes für sie ist, wenn sie wissen, dass diese Vorstellungen nach draußen übertragen wird.

*Anna Netrebko hat ja in dem „Making of“ des neuen Films „La Bohème“ gesagt, dass es für sie etwas ganz anderes ist, wenn sie von einer Kamera aufgezeichnet wird und nicht nur vor dem Publikum auf der Bühne steht. Sie spricht dort davon, dass die Mimik und Gestik eine ganz andere sein muss, wenn es plötzlich Nahaufnahmen etc gibt. Das passt ja zu Ihrer Aussage.*

Genau.

*Welche Schwierigkeiten sehen Sie bei der Übertragung einer Oper, die für die Bühne ausgelegt ist, und nun auf einer Leinwand unter freiem Himmel zu sehen ist, also bei der dieses neue Medium dazwischen geschaltet ist?*

Das Publikum drinnen hat ja nicht nur die Totale. Es kann sich ja seine Ausschnitte auch selbst suchen und kann seine eigene persönliche Kamera dabei mitfahren lassen. Der Zuschauer draußen bekommt ja nur mit, was die Kamera und Bildregie ihm bietet. Wenn man davon ausgeht, dass die Produktion im Schnitt von fünf bis sieben Kameras übertragen wird, ist das natürlich immer schon eine Selektion. Das könnte man kritisch betrachten. Vielleicht will ein Zuschauer nur Anna Netrebko beim Singen sehen und nicht Rolando Villazón oder den Chor. Aber anders lässt es sich ja gar nicht realisieren.

Dann gibt es aber immer die kritische Frage, wie man mit dem, was nicht inszeniert ist, umzugehen hat. Wie wird das gezeigt, was wird vom Orchester gezeigt und was nicht? Denn der Zuschauer im Opernhaus sieht ja nur das Orchester wenn es sich verbeugt und den Dirigenten nur von hinten. Auf der anderen Seite kann man bei Ouvertüren die Leinwand ja nicht schwarz lassen, sondern man muss sie bildnerisch und kameratechnisch inszenieren. Das ist immer eine Schwierigkeit. Was macht man? Zeigt man den Dirigenten oder das Orchester? Ist das wirklich ansehnlich, denn die sind ja nicht entsprechend beleuchtet. Oder wählt man atmosphärische Bilder, die der Musik zuträglich sind. Da gibt es ja kein Standardrezept. Das sind immer individuelle Entscheidungen, die sowohl von der Bildregie als auch von der künstlerischen Leitung der Oper her kommen. Aber diese Momente sind die Knackpunkte der Qualität einer Übertragung.

*Wurde das Stück anders inszeniert, weil es auf eine Leinwand übertragen wurde?*

Nein. Es wird nichts hochgezogen. Es wird auch nichts zusätzlich beleuchtet, noch

wird anders gespielt. Es ist eben die Aufgabe der Bildregie die Position so zu wählen, dass sie eine kamerataugliche Regie daraus entwickeln kann. Was anderes wäre es, wenn man außer der Übertragung auf den Platz auch noch eine DVD daraus machen würde. Aber auch dann würde man davon absehen etwas zusätzlich zu inszenieren oder extra zu beleuchten.

*Würden Sie sagen, dass das Original, die Inszenierung unter dem Public Viewing leidet, weil sie durch das Medium zu einer Inszenierung zweiter Ordnung wird?*

Ich würde nicht sagen, dass die Originalproduktion darunter leidet. Polarisierend gesprochen könnten es ja zwei unterschiedliche Eindrücke einer Vorstellung sein. Das liegt aber immer ein bisschen daran wie die Inszenierung „gebaut“ ist. Es gibt Produktionen, die kameratauglicher sind und andere weniger. Man könnte jetzt konkret bei „Fidelio“ sagen, dass das, was man draußen auf der Bildwand sehen konnte, fast die „bessere“ Inszenierung war, weil man noch mal näher an die Gesichter kam und noch mehr den Ausdruck mitbekommen konnte und deswegen auch mehr Verständnis für die Musik und die Figuren entwickeln konnte, was man jetzt im Opernhaus an sich nicht so lesen und mitnehmen kann.

*Geht die Aura, wie es im Benjaminschen Sinne heißt, die in Bezug auf das Kunstwerk besteht, durch das Public Viewing dort verloren?*

Meine ich nicht. Es wird ja nicht x-beliebig reproduziert. Es ist auch nicht zeitversetzt sondern findet eins zu eins zu dem was parallel im Opernhaus zu sehen ist statt. Das definiert ja das Setting draußen und solange dieses Setting so klar ist verliert es nicht.

*Durch die Bemerkungen, die Sie vorher schon erwähnt haben würde ich dann auch annehmen, dass Sie nicht davon ausgehen, dass diese bedingungslose Konzentration auf die Bühne, die Wagner so favorisierte, beim Public Viewing verloren geht. Richtig?*

Ja. Auf jeden Fall.

*Was macht ihrer Meinung nach das „neue“ Original aus? Die Inszenierung zweiter Ordnung?*

Ja, das sind verschiedene Aspekte. Das neue Original draußen hat vor allem eine hohe Wertigkeit dadurch, dass parallel das richtige Original drinnen läuft, dass beide Zuschauergruppen von einander wissen und es vielleicht sogar spüren in der Rezeption der Vorstellung. Und Sie können über die Bildregie noch mal ganz andere Akzente setzen, indem Sie bewusst in ganz bestimmten Arien oder Soli ganz nah an den Solisten heran gehen oder dass Sie vielleicht auch bestimmte Details aus dem Orchester zeigen. Das sind alles Aspekte, vor allem diese Close-Ups, die man ja als Rezipient nicht selber herstellen kann.

*Wäre das ein Teil dieser neuen Aura, die dort draußen entsteht?*

Ja, die, glaube ich, auch sehr konzentrationssteigernd ist. Wenn es jetzt so wäre, dass man nur eine Totale draußen sehen könnte, die von einer idealen Position im Opernhaus gewählt worden wäre, wäre dies problematisch. Das Bild muss auf jeden Fall lebendig sein.

*Inwieweit hat der ganze Rahmen, das Ambiente der Veranstaltung draußen eine Auswirkung auf die Aura?*

Ja. Das gesellschaftliche Ereignis an sich, die Geselligkeit. Dadurch dass die Zuschauermenge draußen so groß ist und man gemeinsam es schafft sich so stark auf diese Musik zu konzentrieren und wirklich auch das Bewusstsein hat, dass man gemeinsam dieses

musikalische Ereignis genossen und erlebt hat, das trägt zur Aura bei. Und eben auch die Natur, also an einem offenen Platz mitten in der Stadt der Musik zu zu hören und dann gemeinsam in die Nacht zu gehen trägt bestimmt auch dazu bei und auch zur Wertigkeit des ganzen.

*Wie würden Sie die Funktion von Public Viewing einschätzen? Was kann es?*

Es ist ein einmaliges Angebot an Zielgruppen, die sonst die Oper nicht erreichen. Man könnte ja sogar sagen, es ist sowas wie eine Form der Pädagogik dabei. Denn man kann sich darüber langsam ein Opernrepertoire erarbeiten oder erhören, was man sonst vielleicht sich so gar nicht erhören kann.

Es ist ein Signal an die Gesellschaft als auch an das breite Publikum, dass Oper nicht nur mit dem Setting im Opernhaus zu tun hat. Es ist ja oft der Vorwurf an die Oper, dass sie zu elitär wäre. Es ist quasi die Umkehrung, die Vorführung dessen, dass das die Qualität der Oper nicht davon abhängt, wie elitär sie sich selbst versteht oder wie elitär sie daher kommt, sondern dass sie durchaus auch Qualität haben kann, wenn sie gar nicht elitär daher kommt. Dass sie Hemmschwellen abbaut und dass es ausreicht, offen zu sein für eine musikalische Begeisterung. Dass man nicht unbedingt mit einem großen Vorwissen oder einer großen Vorbildung erst Oper verstehen kann. Es gibt hier die Möglichkeit, das auch noch mal selbst zu erleben und nachzuvollziehen und selbst an sich auszuprobieren.

*Haben Sie Aufschluss darüber, wie das Publikum aufgeteilt ist?*

In Berlin sind es sehr viele Studenten. Größte Besuchergruppe sind die 20 bis 39 jährigen. Und es gibt auch einen großen musikfremden Anteil, kein opernaffines Publikum.

*Würden Sie Public Viewing als Zeichen dafür sehen, dass die Oper und Theaterlandschaft neue Orte braucht und suchen muss?*

Ja, unter Umständen. Ich weiß nicht, ob die Diskussion alleine darüber geführt werden kann. Wenn man es weiter fast, ist die Frage eben, wie kann Zukunftsfähigkeit von Oper und Musiktheater aussehen, und dann ist Public Viewing, meiner Meinung nach, nicht die einzige Antwort. Aber es kann eine der verschiedenen Antworten sein. Dann ist natürlich immer so die Frage und vielleicht auch der Vorwurf, der den Opernhäusern gemacht werden kann, die dieses dann veranstalten, dass man Public Viewing einfach jetzt macht. Wenn es sich ermöglicht und man es technisch gut umsetzen kann, gehört es eben zum guten Ton, dass man eben das allgemeine Publikum einer Stadt am Ereignis Oper teilhaben lassen soll. Also bei uns ist die Entscheidung sehr bewusst. Es gäbe ja auch die Möglichkeit, die Opern von denen wir meinen, dass sie ausverkauft sein werden und überträgt sie in Kinosäle. Wäre eine Möglichkeit zum Thema der Zukunftsfähigkeit von Oper.

Aber die Entscheidung bei uns beruht darauf, dass der Bebelplatz eben der Platz neben der Staatsoper ist und wir uns darum verpflichtet sehen, dort Public Viewing zu veranstalten.

Andere Ansätze zur Zukunftsfähigkeit von Musiktheater wären dann eher sozusagen im musikpädagogischen zu suchen, in Angeboten, die daran arbeiten, erfahrbar zu machen, warum es Musiktheater gibt und was die Lebendigkeit dabei ist und den Unterschied z.B. zur Kinoveranstaltung ausmacht.

*Wie gehen Sie mit der generellen Kritik um, dass Public Viewing Zeichen einer Zweiklassen-Oper ist?*

Also die Kritik muss man wohl so stehen lassen. Sie ist wohl auch ein bisschen überzogen, denn man kann auch zu einem günstigen Preis einer Opernveranstaltung beiwoh-

nen. Aber man kann ja auch nicht erwarten, dass Oper kostenlos sein sollte. Das wäre ein falscher Anspruch. Für jedes kulturelle Ereignis wird Geld ausgegeben, das ist der aktive Prozess dabei. Wenn ich mich entscheide etwas sehen zu wollen, dann ist es mir auch etwas wert und dann zahle ich auch einen gewissen Betrag. Diese Kritik werden wir wohl weiter zu hören bekommen und lassen sie einfach im Raum stehen.

*Vielen Dank für das Gespräch*

Gerne.

## Bibliographie

Bücher:

- Adorno, T. W. (1975). *Einleitung in die Musiksoziologie : 12 theoretische Vorlesungen* (1. Aufl.. ed.). Frankfurt (am Main): Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2003). *Gesammelte Schriften. 7 : Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Baecker, D. (2007). *Studien zur nächsten Gesellschaft* (Orig.-Ausg., 1. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, B. (2001). *Der Geist des Films* (1. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barck, K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Steinwachs, B., & Wolfzettel, F. (2001). *Ästhetische Grundbegriffe : (ÄGB) ; historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Vol. 5). Stuttgart + Weimar: J.B. Metzler.
- Behrens, R. (1996). *Pop, Kultur, Industrie : zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Benjamin, W. (1991). *Abhandlungen - Gesammelte Schriften* (1 ed. Vol. 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Biermann, F. B. (1928). *Die Pläne für Reform des Theaterbaues bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*. Berlin: Selbstverl. der Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Boehm, G. (2004). Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In C. Maar & H. Burda (Eds.), *Iconic turn : die neue Macht der Bilder* (2. Aufl.. ed., pp. 28-43). Köln: DuMont.
- Carnegy, P. (2006). *Wagner and the art of the theatre*. New Haven, Conn. {[u.a.]: Yale Univ. Press.
- Castells, M. (2001). *The rise of the network society* (2. ed.). Malden, Mass. : Blackwell.
- Cybulska, M. F. (2007). *Public Viewing : das mediale Ereignis im öffentlichen Raum*. Marburg: Tectum-Verl.
- Dayan, D., & Katz, E. (2002). Medienereignisse. In R. Adelman, J. O. Hesse, J. Keilbach, M. Stauff & M. Thiele (Eds.), *Grundlagentexte zur Fernschwissenschaft : Theorie - Geschichte - Analyse* (pp. 413 - 453). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Derrida, J. (2003). *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve-Verl.
- Dürschmidt, J. (2005). Über die Krise der städtischen Öffentlichkeit. In P. Oswalt & K. d. Bundes. (Eds.), *Schrumpfende Städte* (Vol. 2, pp. 676-682). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Elo, M. (2005). Die Wiederkehr der Aura. In C. Schulte (Ed.), *Walter Benjamins Medientheorie* (pp. 265 S.). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Fischer-Lichte, E. (2003). Performativität und Ereignis. In E. Fischer-Lichte, C. Horn, S. Umathum & M. Warstat (Eds.), *Performativität und Ereignis* (pp. 448 S.). Tübingen {[u.a.]: Francke.
- Fliedner, H.-J. (1999). *Architektur und Erlebnis : das Festspielhaus Bayreuth ; (die architektonische Schematisierung des Erlebnisses der Ideen)*. Coburg: Synästhesie-Verl.
- Guggenberger, B. (1998). Die Zukunft der Stadt ist ihr Verschwinden. In D. Sauberzweig & W. Laitenberger (Eds.), *Stadt der Zukunft - Zukunft der Stadt* (1. Aufl.. ed., pp. 53-70). Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges.
- Gumbrecht, H. U. (2001). Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz - Über Musik, Libretto und Inszenierung. In J. Früchtl & J. Zimmermann (Eds.), *Ästhetik der Inszenierung : Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* (pp. 63-76). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, J. (1968). *Strukturwandel der Öffentlichkeit : Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (3. Aufl.. ed.). Neuwied, Berlin: Luchterhand.
- Häni, S., Müller, A., Stooss, T., & Szeemann, H. (1983). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk : europäische Utopien seit 1800* (2. Aufl.. ed.). Aarau {[u.a.]: Sauerländer.

- Hansen, A. (2001). *Oskar Kaufmann : ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*. Berlin: Gebr. Mann.
- Häußermann, H., & Siebel, W. (2004). *Stadtsoziologie : eine Einführung*. Frankfurt/Main {[u.a]: Campus-Verl.
- Heinemann, M. (2004). *Kleine Geschichte der Musik*. Stuttgart: Reclam.
- Hermund, J. (2008). *Glanz und Elend der deutschen Oper*. Köln {[u.a.]: Böhlau.
- Hoffmann, H. (1979). *Kultur für alle : Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2003). *Gesammelte Schriften. 3., Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente* ([Neupubl.], 1. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kemper, P. (2001). *Der Trend zum Event* (Orig.-Ausg., 1.Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kittler, F. A. (2002). *Optische Medien : Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Kittler, F. A., Schneider, M., & Weber, S. (1987). *Diskursanalysen 1 - Medien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Kracauer, S. (1985). *Theorie des Films : die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Landkammer, J. (2007). My home is my cinema. Die Öffentlichkeit als Garant des Kulturellen? In S. A. Jansen, B. Priddat & N. Stehr (Eds.), *Zukunft des Öffentlichen - Multidisziplinäre Perspektiven für eine Öffnung der Diskussion über das Öffentliche* (pp. 211-242). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Latour, B. (2005). *Von der "Realpolitik" zur "Dingpolitik" oder wie man Dinge öffentlich macht*. Berlin: Merve-Verl.
- McLuhan, M. (1970). *Die magischen Kanäle - Understanding Media*. Frankfurt a.M. {[u.a.]: Fischer.
- Mersch, D. (2002). *Ereignis und Aura : Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Orig.-Ausg., 1. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Raymond, E. S. (2001). *The cathedral and the bazaar : musings on Linux and open source by an accidental revolutionary* (Rev. ed.). Beijing {[u.a.]: O'Reilly.
- Schnell, R. (2000). *Medienästhetik : zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart {[u.a.]: Metzler.
- Schulze, G. (2000a). *Die Erlebnis-Gesellschaft : Kulturosoziologie der Gegenwart* (8. Aufl., Studienausgabe. ed.). Frankfurt/Main {[u.a.]: Campus-Verl.
- Schulze, G. (2000b). *Kulissen des Glücks : Streifzüge durch die Eventkultur* (2. Aufl.. ed.). Frankfurt/Main {[u.a.]: Campus-Verl.
- Sennett, R. (2004). *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens : die Tyrannei der Intimität* (14. Aufl.. ed.). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Stalder, F. (2006). *Manuel Castells : the theory of the network society*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Storch, W. (2001). Gesamtkunstwerk. In K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs & F. Wolfzettel (Eds.), *Ästhetische Grundbegriffe : (ÄGB) ; historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Vol. 5, pp. 730-791). Stuttgart + Weimar: J.B. Metzler.
- van den Berg, K. (2007). Der öffentliche Raum gehört den anderen. Postheroische Orte, Kaugummis und künstlerische Praxis. In S. A. Jansen, B. Priddat & N. Stehr (Eds.), *Zukunft des Öffentlichen - Multidisziplinäre Perspektiven für eine Öffnung der Diskussion über das Öffentliche* (pp. 211-242). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Viola, B. (2004). Das Bild in mir - Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen. In C. Maar & H. Burda (Eds.), *Iconic turn : die neue Macht der Bilder* (2. Aufl.. ed., pp. 260-282). Köln: DuMont.
- Wagner, R. (2004a). Sämtliche Schriften und Dichtungen. In S. Friedrich (Ed.), *Digitale Bibliothek* (Vol. 6). Berlin: Directmedia Publishing GmbH.
- Wagner, R. (2004b). Sämtliche Schriften und Dichtungen. In S. Friedrich (Ed.), *Digitale Bibliothek* (Vol. 9). Berlin: Directmedia Publishing GmbH.
- Weber, S. (1996). *Mass mediauras : form, technics, media*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.

#### Journal-Beiträge

- Bowman, N. A. (1966). Investing a Theatrical Ideal: Wagner's Bayreuth "Festspielhaus". *Educational Theatre Journal*, 18(4), 429-438.
- Cole, W. (1955). Some Contemporary Trends in Theatre Architecture. *Educational Theatre Journal*, 7(1), 16-21.
- Storey, J. (2003). The Social life of Opera. *European Journal of Cultural Studies*, 6(1), 5-35.

#### Zeitungsartikel

- Brug, M. (2008, 11. September). Der Glamour kehrt in die Oper zurück *Welt Online*. Retrieved 22. September 2008, from [http://www.welt.de/welt\\_print/article2426506/Der-Glamour-kehrt-in-die-Oper-zurueck.html](http://www.welt.de/welt_print/article2426506/Der-Glamour-kehrt-in-die-Oper-zurueck.html).
- Es gibt wieder Oper für alle auf dem Bebelplatz (2008, 27. August). *Berliner Morgenpost*. Retrieved 22. September 2008, from [http://www.morgenpost.de/berlin/article866019/Es\\_gibt\\_wieder\\_Oper\\_fuer\\_alle\\_auf\\_dem\\_Bebelplatz.html?print=yes](http://www.morgenpost.de/berlin/article866019/Es_gibt_wieder_Oper_fuer_alle_auf_dem_Bebelplatz.html?print=yes).
- Frank, B. (2008, 28. Juli). Bermudas in Bayreuth. *Der Spiegel Online*. Retrieved 11. Oktober 2008, from <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,568441,00.html>.
- Junge, L., & Stemmler, K. (1985b, 31. August). So wurde die Oper ins CCH übertragen. *Hamburger Abendblatt*, p. 5. Retrieved 3. Oktober 2008, from [http://archiv.abendblatt.de/ha/1985/pdf/19850831.pdf/ASV\\_HAB\\_19850831\\_HA\\_005.pdf](http://archiv.abendblatt.de/ha/1985/pdf/19850831.pdf/ASV_HAB_19850831_HA_005.pdf).
- Kolbe, C. (28. Juli 2008a). Public Viewing macht die Festspiele nicht kaputt. *Die Zeit Online*. Retrieved 11. September 2008, from <http://www.zeit.de/online/2008/27/interview-katharina-wagner>.
- Mielke, A. (2007, 21. Mai). Staatsoper als Volksbühne. *Berliner Zeitung*.
- Müller-Rohde, V. (2008, 28. Juli). Riesen-Erfolg beim ersten Public Viewing in Bayreuth - 17.000 Fans feiern. *Bild*. Retrieved 11. Oktober 2008, from <http://www.bild.de/BILD/muenchen/bayreuther-festspiele/artikel/2008/07/17000-fans-feiern/wagner-open-air.html>.
- Peltz, J. (2008, 21. September). Met Opera opening a formal affair, even from afar. *Newsday*. Retrieved 29. Oktober 2008, from <http://www.newsday.com/news/local/wire/newyork/ny-bc-ny--operaparties0921sep21,0,4759129.story>.
- Präcklein, M. (28. Juli 2008b). Gratis, aber nicht umsonst *Die Zeit Online*. Retrieved 11. Oktober 2008, from <http://www.zeit.de/online/2008/31/bayreuth-public-viewing>.
- "Public Viewing" am heiligen Hügel. (2008, 27. Februar). *Die Stuttgarter Nachrichten*. Retrieved 22. September 2008, from [http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1646811/r\\_article\\_print](http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1646811/r_article_print).
- Wolf, M. (2008, 28. Juli). Wagner-Festspiele für Jedermann. *Bild*. Retrieved 22. September, from <http://www.bild.de/BILD/unterhaltung/leute/2008/07/02/bayreuther-festspiele/live-uebertragung.html>.

#### Multimediabeiträge (Websites, Film- und Audiobeiträge)

- Flossmann, G., & Hundsbichler, K. (Writer) (2008). "Zum Sterben Schön" - Am Filmset von "La Bohème". In R. Dornhelm (Producer), 53min.
- PK Siemens Festspielnacht. (2008, 18. Juli). *Bayreuth Podcast* Retrieved 19. September, 2008, from <http://podcast.bayreuther-festspiele.de/index.html?id=13&>.
- Public Viewing Opera Berlin - Manon. (May 20, 2007). *YouTube* Retrieved 02. October, 2008, from <http://www.youtube.com/watch?v=CQ4mt7mOBao&feature=related>.
- Siemens Festspielnacht - Bayreuth für jedermann. (2008, 15. July). *Pressemitteilungen* Retrieved 11. October, 2008, from [http://www.festspiele-bayreuth.de/news/5/details\\_44.htm](http://www.festspiele-bayreuth.de/news/5/details_44.htm).

The Metropolitan Opera Takes to the Streets with Live Broadcast in Times Square September 25. (2006). Retrieved 08. December, 2008, from <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/press/detail.aspx?id=2739>.

Your tickets to the Met - at your local movie theater! (2008). Retrieved 08. December, 2008, from [http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/hd\\_events\\_next.aspx](http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/hd_events_next.aspx).

## Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Thema:

»Wie Public Viewing die Oper auf den Kopf stellt«

selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe.

Die Übernahme wörtlicher Zitate sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren habe ich an den entsprechenden Stellen der Arbeit kenntlich gemacht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Ort, Datum

Unterschrift