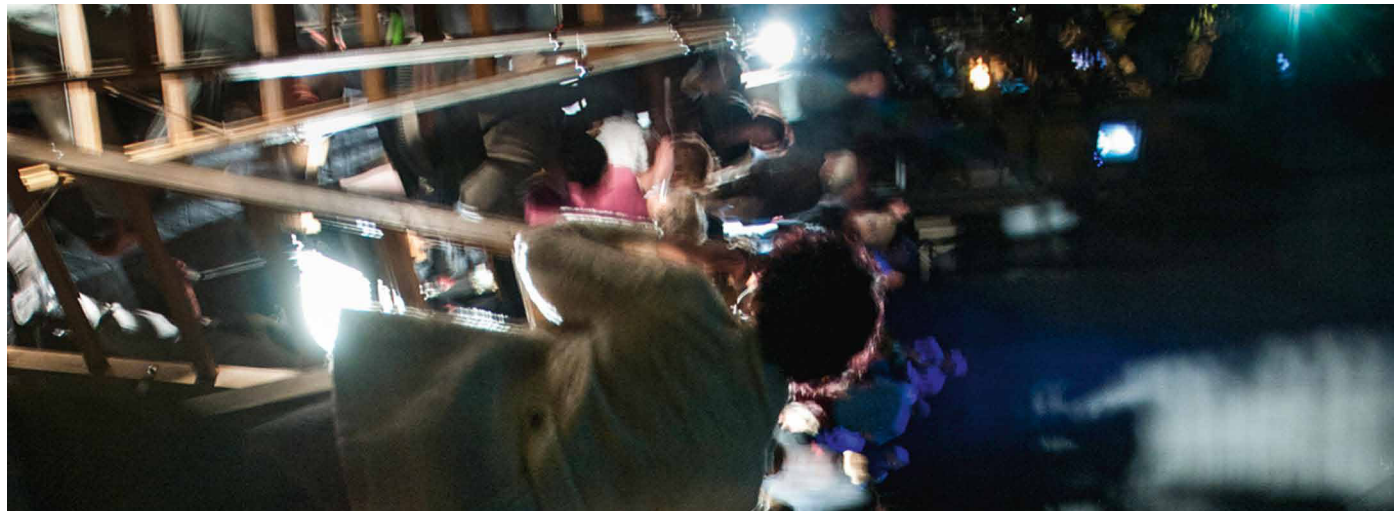
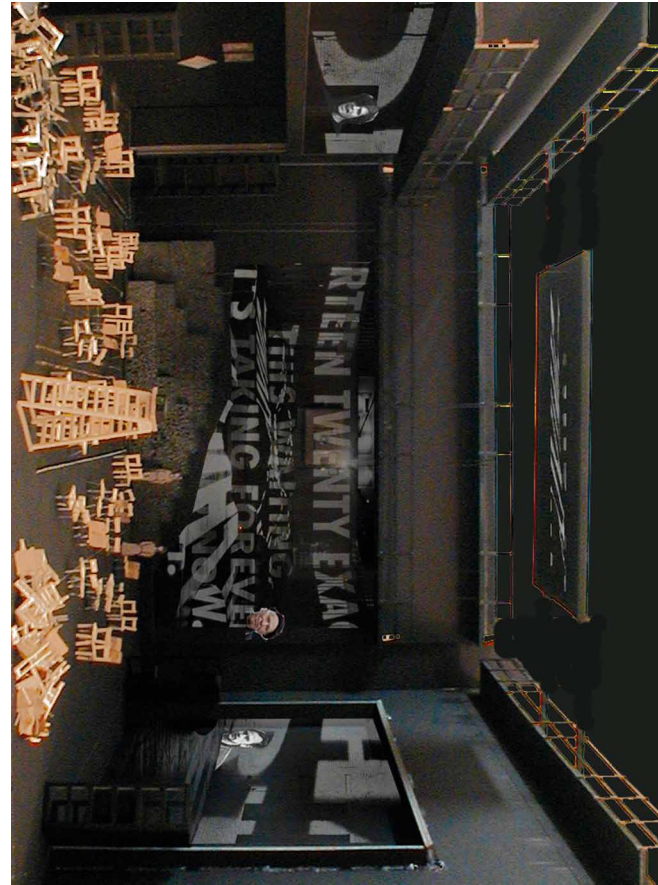
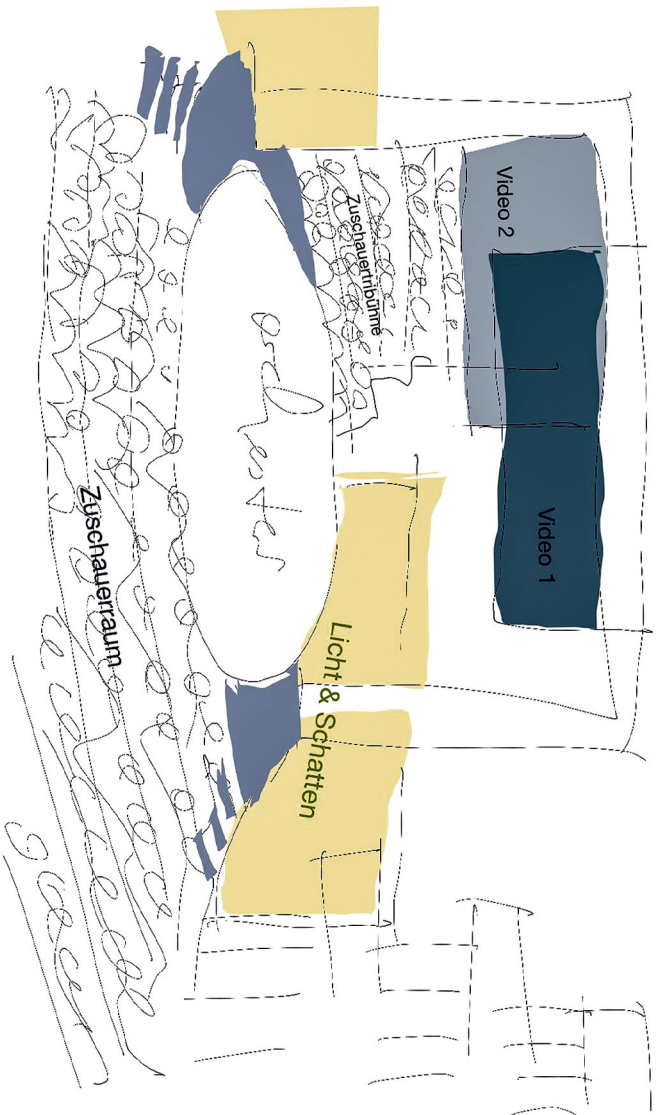


Bühnenräume von Katrin Wittig – „Intolleranza 1960“ von Luigi Nono (Staatsoper Hannover 2010, Regie Benedikt von Peter). Fotos Thomas M. Jauk/Collage Katrin Wittig

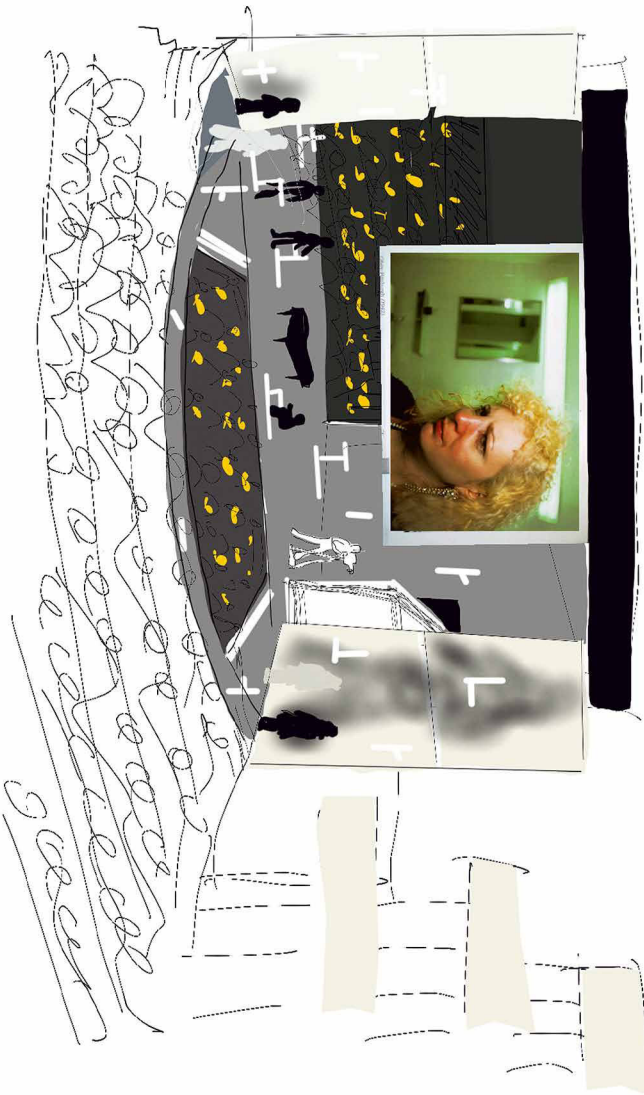






Eine Stadt / Eine Wohnung / ein Tag / vorproduziert
 Alle sollen gut leben können.
 Jeder soll Zugang zu Wasser haben, zu erschwinglichen Lebensmitteln.
 Der Unterschied zwischen Stadt und Land ist aufgehoben - William Morris "Kunde von Nirgendwo"

Eine Frau allein mit ihren Dämonen. Double im Video.





Im Sog der Stadt

In den Bühnenräumen von Katrin Wittig werden Zuschauer zu Mitbewohnern – ein Gespräch

mit Dorte Lena Eilers

Katrin Wittig, Ihnen wird nachgesagt, dass Sie gerne Bühnenbilder entwickeln, denen besonders eine Komponente fehlt: das Bühnenbild. Warum ist die Leere für Sie so attraktiv?

Ich habe relativ schnell gemerkt, dass runde, stimmige Bilder für mich nicht gehen. Auch wenn zum Beispiel in einer Oper in dieses Bild ein Schauspieler tritt, bewirkt es für mich nicht den Bruch, den ich suche. Ich will an den Punkt kommen, wo die Fragen, die ich in den Raum stelle, nicht nur Spiel sind. Im Zuschauerraum muss es kontrovers zugehen, weil erst das die Gedanken weitertreibt. Das Ohr ist, glaube ich, noch viel mehr involviert als das Auge.

Arbeiten Sie deshalb an einem akustischen Bühnenbild?

Ja. Interessant finde ich den Aufbau einer Illusion über das Ohr, Soundsysteme sind komplette Illusionsmaschinen, sie werden im 3-D-Kino verwendet, in Planetarien. Noch interessanter ist es aber, dieses Mittel zu brechen, es neben dem Livespiel zu verwenden, um die Illusion wieder zu zerstören. Aber nicht nur um der Dekonstruktion willen, sondern um weiterzugehen.

Indem der Sänger zum Beispiel die Bühne verlässt, seine Stimme aber dableibt.

Wobei es mir gar nicht um die Überraschung oder den Effekt geht. In all diesem Over-Flash von Bildern und Informationen interessiert mich die Trennung der verschiedenen Mittel.

Auch Ihr Zugriff auf die Räume in der Oper ist radikal. Zuschauer, Musiker, Sänger – mitunter sitzt bei Ihnen keiner mehr auf seinem angestammten Platz. Das beeinflusst auch die Musik. Ende vergangenen Jahres haben Sie an der Oper Wuppertal einen Raum für „Surrogate Cities / Götterdämmerung“ geschaffen, ein Mashup aus Heiner Goebbels und Richard Wagner. Goebbels' Werke sind stark an seine Person gebunden und werden kaum nachgespielt. Hatten Sie hier Hemmungen, den Stoff zu bearbeiten?

Nein. Ich kannte das Werk von Heiner Goebbels schon zuvor ganz gut und wusste, dass ich hier meine eigene subjektive Perspektive finden muss. Angenähert habe ich mich übers Hören und Lesen. Was war 1994, als das Werk entstanden ist, los in Deutschland,

Europa, der Welt? Im Abschnitt „Surrogate“, einer Jazzimprovisation, geht es nach einem Text von Hugo Hamilton um eine Frau, die sich im Strudel der Geschwindigkeit einer Stadt bewegt, der Geschwindigkeit des modernen Lebens. So verband sich für mich „Surrogate Cities“ mit der Figur einer Frau. Wie verhält sie sich in der Stadt? Darüber habe ich erst mal ein Skript geschrieben.

Ein Skript? Wildert man damit nicht schon im Bereich des Regisseurs herum?

Ja, aber das mache ich ja immer. Auch in der Arbeit mit Benedikt von Peter. Das ist förderlich, um zu schauen, wohin es gehen kann. Die Fragen, die Goebbels in dem Stück stellt, sind grundsätzlich und daher aktuell. Es sind Fragen an die Schnelligkeit von Veränderungen: Wie wollen wir im Strudel dieser Veränderungen leben? Goebbels hat diese Frage 1994 vor dem Hintergrund des Mauerfalls gestellt, auch die Entstehung der New Economy spielte eine Rolle. Dagegen steht Wagner mit seiner Idee des Rings, des ewigen Zirkels. In meinem Konzept spült es seine Figuren wie in einem Zeitsprung in die Wohnung dieser Frau. Aber das war dann doch ein zu starker Zugriff auf die Regie. (*lacht*)

Wer hat entschieden, das Orchester zu teilen?

Das war ich. Weil ich auch hier die Fragen des Zusammenlebens nicht hinter der vierten Wand lassen wollte. Ich habe versucht, das Orchester, die Sänger und die Zuschauer in eine im Raum sitzende oder seiende Gemeinschaft zu bringen. Die Brüstung vor dem Orchestergraben ist entfernt. Man könnte aus dem Zuschauerraum direkt auf die Bühne laufen. Die Projektionswand rechts geht über in die weißen Balkone im Zuschauerraum. Die Auftritte von Hagen und den Rheintöchtern erfolgen aus dem Parkett heraus.

Im Zentrum der Bühne steht eine grob skizzierte Wohnung. Streicher und Harfen sitzen vor dem Haus, Holz, Blech und großes Schlagwerk dahinter.

Die Frau lebt in der Stadt, in einer kleinen Wohnung, in der alles uniform ist, es gibt die Basics: eine Küche, ein Bett, einen Schrank, sehr austauschbar, sehr modulhaft, alles hat dieselbe Farbe, das Material ist recycelbar, irgendetwas zwischen Baustelle und Heimat. Dieses Haus, diese Frau sind mitten im Orchester, sind also mitten in der Gemeinschaft, mitten in der Stadt. Musiker, Sänger und Publikum sind Bewohner dieses Settings, dieses Stadtfragments. Insgesamt herrscht eine große Verlorenheit und damit

auch Suche. Man merkt in der Musik von Heiner Goebbels und in den Texten, dass da etwas verloren gegangen ist.

„An einem Tag ist ein Haus noch da, am nächsten ist es weg“, heißt es in dem nach einem Text von Paul Auster gestalteten Teil „In The Country Of Last Things“. Wie kommen Wagners Götter ins Spiel? Guttrune, Gunthers Schwester, die ja maßgeblich an den Verwicklungen um Siegfried und dessen Tod beteiligt ist, ahnt, dass sie etwas Falsches tut. Hagen, der Rädelsführer, hingegen handelt wie ein Automat, für ihn ist alles Gesetz. Die Figuren wissen eigentlich, was los ist. Würden sie mehr reflektieren, könnten sie den Zirkel durchbrechen. Nach der „Götterdämmerung“ ist bei uns nicht Schluss. Es folgen die „Horatian Songs“ von Goebbels nach einem Text von Heiner Müller, die eine Haltung einfordern.

„Er soll genannt werden der Sieger über Alba / Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester / Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld“, heißt es bei Müller.

Genau. Dieser Appell soll den scheinbar ewigen Mechanismus des „Rings“ durchbrechen. Das Verhalten ändern durch das Hinterfragen des eigenen Handelns. Dazu brauchen wir Brüche, Momente des Verharrens, durch die die Möglichkeit entsteht, Situationen anders einzuschätzen, anders als in der Routine, im Laufrad, im Lesen von Bildern, von Menschen.

Die extremste Situation des Mitwohnens gab es bei „Intolleranza 1960“ von Luigi Nono, das Sie 2010 mit Benedikt von Peter an der Oper Hannover herausbrachten. Publikum, Musiker und Sänger standen dicht gedrängt auf der Bühne. Der Chor sang Majakowskis „Unser Marsch“, eine Art Agitation zur Revolte, die Stimmung war aufgeheizt, fast aggressiv, Zuschauer stiegen mit den Choristen auf Stühle.

Bei „Intolleranza 1960“ ging es um die Frage nach den Mitteln der Revolution. Historisch gesehen gehört zur Revolution auch Gewalt. Seit den zumindest für den größten Teil der Ostblockstaaten unblutig verlaufenen Revolutionen sah man, es geht auch ohne Gewalt. Eigentlich ein dummer Spruch: Was ist, wenn Krieg ist, und keiner geht hin, auch nicht die Exekutive, die entscheidet, nicht auf Demonstranten zu schießen? Dann findet eine Auseinandersetzung vielleicht so nicht statt.

Wir haben diese Fragen bei Nono provoziert: In Majakowskis Marsch heißt es an einer Stelle: „Mit der zweiten Sintflut Wassern / überschwemmen die Weltstädte wir“ – wieder also ein Zirkel, zerstören, wieder aufbauen, aber was ist mit den Mitteln? Wenn mich ein Chorist bei diesen Zeilen animiert mitzumachen und ich in diesem Moment mehr auf ihn achte und nicht darauf, was er singt, folgt man einem spontanen Affekt. Theater bietet die Möglichkeit, diesen Affekt zu proben, um hinterher zu reflektieren, was man gerade gemacht hat. Wir haben mit der Aufklärung ganz viel verstanden, aber mit dem Fühlen, mit dem Affekt kommen wir immer noch nicht klar.

Musik hat mehr noch als das gesprochene Wort die Kraft, einen auf emotional-affektiver Ebene mitzureißen. In Zeiten, wo Affekte und Emotionen auch politisch eine immer größere Rolle spielen, eine interessante Spielsituation für die Oper. Wo aber findet man



Katrin Wittig wurde 1970 in Berlin geboren. Sie studierte an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden sowie an der Kunsthochschule Weißensee Bühnen- und Kostümbild. Seit 2007 arbeitet sie kontinuierlich mit dem Musiktheaterregisseur Benedikt von Peter zusammen, beispielsweise bei „Chief Joseph“ (Götz Friedrich-Preis 2008) und „Intolleranza 1960“ (Faust-Preis 2011). Ihre jüngste Bühne entstand 2017 für „Surrogate Cities/Götterdämmerung“ von Heiner Goebbels und Richard Wagner an der Oper Wuppertal in der Regie von Jay Scheib. Katrin Wittig ist auch im Schauspiel und der freien Szene tätig. Foto Theater der Zeit

die nötige Distanz, um sich zu fragen, in welchem Chor ich hier eigentlich stehe?

„Intolleranza 1960“ sollte auch Formen aus den siebziger Jahren hinterfragen. Happening und Performance spielten damals mit Schocks. Wir hingegen suchten die sanfte Verführung – auch mit der Möglichkeit, sich zu wehren. Es gab eine Szene, in der es um den Märtyrertod geht, da kippte die Situation ins Totalitäre – was ja auch ein Mechanismus von Gruppenorganisationen ist –, der Vorhang war zu, es entstand ein unerträglicher Druckraum. Das spürte jemand im Raum und versuchte rauszukommen – und zwar lautstark. Er wurde aber sanft wieder in die Chorgemeinschaft zurückgeleitet.

Wie hängt diese Untersuchung von Revolution und Aufstand mit Ihrem Projekt „Hoch die internationale Solidarität!“ zusammen, das Sie als Teil des Kollektivs Futur II Konjunktiv in Trier, der Geburtsstadt von Karl Marx, gestartet haben?

Ich war in der ersten Spielzeit dieses Doppelpass-Projekts dabei. Bei der Eröffnung „Intervention I – Soliparty“ wollten wir bewusst einen Strudel erzeugen, Situationen, die sich überrennen, wo man den Überblick verliert und plötzlich emotional handelt. Wir haben das Publikum dazu animiert zu spenden, für solidarische Initiativen in Trier, aber auch für Waffen für Rojava, eine autonome kurdische Region im Norden Syriens, die als eine Art Räterepublik funktioniert, ein fast fortschrittliches Konzept von Gemeinschaft für diese Region, aber auch extrem. Ich gebe Geld für Waffen, also eindeutig für Gewalt. Solidarität ist ein grundmoralisches Handlungsmuster, doch auch schwierig in der Praxis. Darüber nachzudenken geht am besten, wenn eindeutig erkennbare Adressen aufgebrochen werden. //