

Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth)

Institutionelle Dramaturgie und digitale Oper

Streamingangebote und Live-Übertragungen von Operaufführungen, allen voran die Serie *Met live: in HD*, gehören seit rund einer Dekade zum Kulturangebot und generieren ein eigenes Opernpublikum. Sie führen zu einem allmählichen Wandel der Operndramaturgie. Diese übersteigt traditionelle Formen der Produktionsdramaturgie, die sich eher auf einzelne Inszenierungen bezieht, und führt zu einer neuen Form von institutioneller Dramaturgie. Damit ist das Vermögen der Institution bezeichnet, bestimmte Stars und Sichtbarkeiten zu generieren und bestimmte Identifikationsangebote in Serie zu liefern mit dem Ziel, die Kunden an das Opernhaus zu binden. Institutionelle Dramaturgie bestimmt damit auch mehr und mehr das Opernerlebnis – zumindest auf globaler Ebene. *Met live: in HD* und andere digitale Initiativen stellen ein von der Musiktheaterforschung bislang wenig beachtetes Forschungsfeld dar, da sie fälschlicherweise lange als Zweitverwertung oder Merchandise einer Operaufführung abgetan wurden und allenfalls Gegenstand empirischer Publikumsforschung waren. In diesem Artikel werden erste Fragestellungen aus musiktheaterwissenschaftlicher Perspektive vorgestellt, um den Wandel der Opernproduktion und -rezeption im Zeichen der digitalen Übertragung besser zu verstehen.

Operaufführungen zwischen Ereignis und Produkt.

Seit 2013 verhandeln Unterhändler der USA und der EU über das Freihandelsabkommen *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP). Nicht wenige Musiktheaterschaffende befürchten massive Änderungen der gesetzlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen und einen Verlust kultureller Vielfalt durch eine erneute neoliberale Öffnung des Marktes. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die 2014 erfolgte Aufnahme der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft in die UNESCO-Liste der immateriellen Kulturgüter.¹ Ausdrücklich sprechen der Deutsche Bühnenverein und der Deutsche Musikrat, die diesen von der Politikerin Antje Vollmer 2003 gemachten Vorschlag wieder aufnahmen, von dem öffentlich finanzierten Ensemble- und Repertoiresystem als dem eigentlichem Gut, nicht aber von den Gebäuden oder Organisationsstrukturen der Theater und Orchester an sich. Als immaterielles Kulturerbe ist damit eine historische Perspektive nicht nur auf das Musiktheater und die Oper im Besonderen markiert. Sie unterscheidet sich deutlich von jener kulturökonomischen Auffassung im Zeichen von TTIP, Operaufführungen als ein aktuelles Produkt zu definieren, welches – wie andere Produkte auch – nachgefragt und konsumiert wird.

1 Vgl. Anon., „Immaterielles Kulturerbe“, <<http://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/deutsche-theater-und-orchesterlandschaft.html>>, 12.3.2016. Freilich reiht sich die Orchester- und Theaterlandschaft nun in die Reihe immaterieller Güter ein, die auch das Kneipp-Baden oder den Volkstanz umfasst, was zu einigen spöttischen Kommentaren Anlaß bot. Vgl. Thomas Steinfeld, „Flucht eines Kulturfunktionärs“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2013, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-theaterlandschaft-flucht-eines-kulturfunktionaers-1.1679552>, 12.3.2016. Steinfeld prognostiziert hier einen Verlust an lebendiger Aufführungskultur und einen Zwang zum Historismus.

Das grundlegende Problem dieser aktuellen Debatte scheint zu sein, dass es dies- und jenseits des Atlantiks divergierende Vorstellungen darüber gibt, was eine Operaufführung ausmacht. Das Problem ist also nicht allein, dass momentan ein Abkommen hinter mehr oder weniger verschlossenen Türen verhandelt wird. Kulturschaffende aller Sparten scheinen vielmehr besorgt darüber zu sein, dass sie mit Blick auf die kulturföderalistisch strukturierte Musik- und Theaterlandschaft mit einer Entwicklung konfrontiert sind, die nicht ganz in diese Landschaft² passt.

Man könnte vereinfacht sagen, dass hier die Vorstellung von Kultur als einem globalen Produkt erneut in den Konflikt gerät mit der europäischen Vorstellung von Kultur als einer – überspitzt formuliert – dekorativen Ausstattung eines sozialen Ereignisses. Die Philosophin Lydia Goehr hat diese Differenz als die zwischen einem ereignisorientiertem Kulturbegriff und einem werkorientierten Kulturbegriff dargestellt.³ Sie geht davon aus, dass die aristokratisch geprägte Gesellschaft im 18. Jahrhundert Kultur eher als Ereignis ansah. Konzerte, Opern-, Theater-, und Tanzaufführungen schmückten gesellschaftliche Ereignisse und repräsentierten deren Reichtum. In dem Maße, wie eine bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft sich anschiebt, ihr Selbstverständnis kulturell zu untermauern, wandelt sich der Kulturbegriff hin zum Werk, welches lizenziert und gehandelt werden kann. Diese Entwicklung setzte in der Operngeschichte an unterschiedlichen Orten und zeitversetzt gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein.⁴ Jede Gesellschaft schafft sich die Kultur, die zu ihr passt, so könnte man lapidar diese Lage beschreiben: Kultur als Werk kann man handeln und den Handel kontrollieren, Kultur als Ereignis muss man verbrauchen und sich diese Ausgabe auch leisten wollen. Aber welche Kultur passt in eine demokratische Gesellschaft, die sich zunehmend als „globale“ Weltgesellschaft wahrnimmt? Weder das verknappte Produkt noch das dekorative und mithin auch verschwenderisch prunkvolle Ereignis stellen wohl wirkliche Optionen dar, deren Überkreuzung im „Event“ erst recht nicht.

Wie kaum eine Form der darstellenden Kunst wird die Oper (und hier ist bewusst nicht vom weiteren Bereich des Musiktheaters die Rede) sowohl mit dem Ereignis- wie dem Werkaspekt in Beziehung gesetzt. Operaufführungen überwinden spielend Sprach- und Nationalgrenzen, sie werden weltweit rezipiert und bewahren sich dank einer starken Kanonbildung einen historischen Kern des festlichen Ereignisses. Man erkennt dies etwa immer noch an der Kleiderordnung und der Preisstruktur, die ihre Nähe zu repräsentativen gesellschaftlichen Anlässen wie etwa Empfängen oder Bällen bekunden. Nicht unerheblich

2 Statistisch gesehen handelt es sich um eine „Theater- und Orchesterlandschaft [mit] rund 140 öffentlich getragenen Theatern [...]. Hinzu kommen rund 220 Privattheater, etwa 130 Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester und ca. 70 Festspiele, rund 150 Theater- und Spielstätten ohne festes Ensemble und um die 100 Tournee- und Gastspielbühnen ohne festes Haus.“ Deutscher Bühnenverein, „Theater und Orchester“, <<http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/19.html>>, 19.3.2016.

3 Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 231.

4 Vgl. für die Produktion von Mozart-Opern in London ab 1806: Rachel Cowgill, „Mozart Productions and the Emergence of Werktreue at London's Italian Opera House, 1780–1830“, in: *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Borders*, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin/A. Thomas Downing, Aldershot 2006, S. 145–186; für die italienische Oper: Hilary Poriss, „Aria Substitution in *Lucia di Lammermoor*“, in: *Cambridge Opera Journal*, 13 (2001), S. 1–28. Zum Wandel des Leistungsschutzrechts: Judith Milhous, Gabriella Dideriksen, Robert D. Hume, *Italien Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. 2, „*The Pantheon Opera and its Aftermath, 1789–1795*“, Oxford 2001, S. 455–460. Für die Pariser Oper in der Revolutionszeit (genauer das Règlement du 1. Avril 1792): Mark Darlow, *Staging the French Revolution*, Oxford 2012, S. 137.

ist dabei, dass Opern in der Regel an einem architektonisch herausragenden Ort aufgeführt werden – häufig in repräsentativer Lage – und in der Regel für solche Häuser komponiert wurden. „[O]pera has been housed nearly since its beginnings in what we call the opera house – whether in the form of court theatre or commercial theater or, as so often in its history, in some combination of these two.“⁵ Die Oper behauptet also einen Platz in der Theaterlandschaft und nicht selten eine privilegierte Stellung innerhalb einer urbanen Hierarchie der Kulturinstitutionen.

Das Operngeschäft hingegen hat sich schon früh von der lokalen Verwurzelung verabschiedet und netzwerkartig verschiedene Opernhäuser aufeinander bezogen. Das Casting der Sänger, die Wahl der Dirigenten und Musikdirektoren erfolgt heute nicht selten primär einer merkantilen Logik im globalen Maßstab, die den Begriff des geschützten Werkes natürlich voraussetzt. So ist im Operngeschäft von der Vermarktung von „Rundum sorglos“-Verträgen die Rede. Manuel Brug hebt mit diesem Ausdruck die zunehmende Bedeutung einiger weniger Agenturen hervor, die teilweise mit Paketen aus Sängern, Dirigenten, Regisseuren und sogar Ausstattern zu „Vollanbietern“⁷ der Opernhäuser werden. Innerhalb dieses Systems werden die Rollenpartien und Besetzungen zu einem spekulativen Gut, um welche die Opernhäuser konkurrieren. Aus dieser Perspektive ist es oft entscheidend, ob bestimmte Künstlerstars gewonnen werden können und man sich als Kulturinstitution am Markt positionieren kann.

Für das deutschsprachige Theatersystem sind wohl beide Perspektiven, die historische Vorstellung vom festlichen Ereignis und die kapitalistische Idee des Produkts, von Belang. So ist etwa der Anspruch der Opernhäuser deutlich erkennbar, Operninszenierungen mit künstlerischen Verfahren (vor allem der Regie) zu entwickeln, die häufig vor Ort in Hinsicht auf eine bestimmte Inszenierungsaussage entwickelt werden. Daher müssen ein aufs andere Mal weitreichende ästhetischen Entscheidungen getroffen werden, die u. a. das Bühnenbild, oder den gebauten Raum, die Besetzung, die Dramaturgie und die Darstellungsweisen umfassen und mithin müssen auch eigene Verfahren der Probe erst entwickelt werden. Mit einer handwerklich sauberen Einrichtung eines Stückes ist es nicht getan. Von einer Referenzinszenierung ist daher auch selten die Rede, ganz im Gegensatz zur konzertant aufgeführten Musik oder zur Historischen Aufführungspraxis, wo man selbstverständlich von einer musikalischen Referenzinterpretation und Referenzaufnahme spricht. In einer Ensemble- und Repertoirestruktur, die das Regieteam tendenziell zum Ko-Autor der Aufführung erhebt, kann man also nur auf wenig etablierte Standards zurückgreifen, was die Kosten natürlich in die Höhe treibt.

Das grundlegende kulturökonomische Problem der Unterscheidung von Ereignis und Werk scheint zu sein, dass hier ein meritorisches Gut wie eine Operninszenierung mit einem Produkt industrieller Fertigung ins Verhältnis gesetzt wird, welche als musikalische Ton-Filmaufnahme gehandelt wird. Unter einem meritorischen Gut ist nach Richard A. Musgrave eines zu verstehen, dass nach Meinung von Insidern zu wenig konsumiert wird und dessen Mangel erst noch erkannt werden muss. Es steht im Gegensatz zu einem demeritorischen Gut, wie etwa einer Droge, die im Übermaß konsumiert zu werden droht und deren Konsum deshalb reguliert oder verboten werden muss. Gerade der meritorische

5 Roberta Montemorra Marvin/Downing A. Thomas, *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot 2006, S. 253–263, hier S. 254.

6 Manuel Brug, „Rundum sorglos“, in: *Opernwelt*, Juni 2009, S. 34–39.

7 Ebd., S. 38.

Charakter der Oper ist es, der die Notwendigkeit gebiert, Opernhäuser zu fördern, und deshalb wird häufig auch der Hinweis darauf dort angebracht, wo es gilt, sich vor Sponsoren und Förderern zu legitimieren. Man müsse durch die Förderung der Häuser die Möglichkeit bewahren, dass Zuschauer ihr Bedürfnis allererst erkennen und entwickeln können. Die Argumentation zielt also nicht auf Ticketverkäufe an ein gegebenes Publikum allein, sondern immer auch auf ein zu gewinnendes potentielles Publikum. Ein industriell gefertigtes Gut hingegen rechtfertigt den Aufwand seiner Herstellung eher dadurch, dass ein massenhaftes Bedürfnis bereits besteht oder durch kalkulierten Werbeaufwand leicht zu wecken ist.

Aus dieser kulturökonomischen Perspektive scheint die Alternative der Akteure im Zuge der TTIP-Debatte klar: Hält man am Kulturföderalismus fest oder öffnet man sich dem Sponsoring und der Optimierung der Einnahmen? Denkt man in Kategorien globaler Hegemonie und den ihr folgenden Klassifizierungen oder behauptet man besser (s)einen tradierten Ort und dessen Nachhaltigkeit innerhalb der Kulturlandschaft?

Es wäre irrig zu glauben, dass diese Problemlage erst mit Einführung des Freihandelsabkommens aktuell und dringlich würde. Die Zukunft hat schon begonnen in Form der digitalen Übertragung international renommierter Opernaufführungen in rund 140 deutschsprachige Kinos bis hin in Mittel- und Kleinstädte. Auf fast unspektakuläre Weise ist eine „institutional dramaturgy“⁸ der Opernhäuser und ein Wandel der Vorstellung hin zu Oper als einem kulturindustriellen Produkt zu konstatieren. James Steichen schlägt diesen Begriff für den amerikanischen Opernkontext vor. Er geht davon aus, dass durch die Übertragung von Opernaufführungen ins Kino innerhalb der Institution Oper tendenziell ein eigenständiges Institut gegründet werde. Die Zahlen geben ihm recht. Es handelt sich um mehr als eine Innovation der Kino- oder TV-Oper. Große Opernhäuser nehmen vielmehr die Möglichkeit wahr, sich medial neu zu erfinden und die eigene Reichweite zu erhöhen.

Basierend auf Mark Clagues kulturökonomische Studie zum Chicagoer Auditorium Building hält James Steichen fest, dass im amerikanischen Kontext weder der Gesetzgeber, noch der Komponist, der Sänger oder gar der Zuhörer die treibende Kraft im Operngeschäft seien, sondern vielmehr die Institution selbst, welche alle diese Entitäten zusammenbringt.⁹ Folglich stehe in der digitalen Oper nicht der Transfer einzelner Inszenierungen in ein anderes Medium zur Disposition, sondern die Inszenierung der Institution selbst durch neue Medien. Explizit spricht er davon, dass die Übertragungen dafür genutzt werden, die gesamte Institution einem medialen Wandel zu unterziehen. Die Summe dieser medialen Praktiken nennt er institutionelle Dramaturgie:

„Institutional dramaturgy consists of the practices through which an arts institution structures its patrons' experiences in the service of advancing its goals or articulating its identity. Institutional dramaturgy is not to be confused with the critical or historical guidance supplied by artistic dramaturges, but it is intimately tied up with what happens on stage. In fact, it is institutional dramaturgy that lends performances much of their aura of success. It is concerned with managing the public profile of the presenting institution and lending extra bit of star power to the agents, marketers, fund-raisers – and in part in what we would term the front of house – the house managers, ushers, housekeepers.“¹⁰

Institutionelle Dramaturgie zeigt sich momentan besonders deutlich in der Operninszenierung im Kino. Dieses Produkt ist seit rund einer Dekade in HD-Qualität am Markt

8 James Steichen, „Peter Gelb and the Institutional Dramaturgy of The Met: Live in HD“, in: *Music and the Moving Image*, vol. 2/2 (2009), S. 24–30.

9 Ebd., S. 24.

10 Ebd., S. 26. Steichen unterscheidet die ästhetisch-kritische Produktionsdramaturgie von der institu-

vertreten. Was in der Forschung als „Digital Broadcast Cinema“¹¹ oder „Opera on Video“¹² bezeichnet wird, ist besser bekanntgeworden unter dem Namen des Marktführers: *Met live: in HD*. Darunter sind vereinfacht gesagt Übertragungen von Opernaufführungen der New Yorker Metropolitan Opera in Multiplexkinos zu verstehen. Zusammen mit „Pay by streaming“-Angeboten (PBS), Radio- und Satellitenübertragungen, zeitversetzten Ausstrahlungen und der ja bereits etablierten Herstellung von DVD-Aufnahmen bildet das Programm *Met live: in HD* die digitale Strategie dieses führenden Opernhauses. Die Akzeptanz ist in Nordamerika laut ersten Umfragen sehr hoch. Der wichtigste Bericht stammt von der Shugoll Research Corporation¹³ im Auftrag von Opera America aus dem Jahr 2008.

Er wurde in Zusammenarbeit mit 32 beteiligten lokalen Kinos erstellt. Aus gut 5.000 Rückmeldungen ergab sich der Eindruck, dass nur 18 % der Zuschauer niemals zuvor in die Oper gingen, der Rest des Publikums bestand aus aktivem Opernpublikum. Überwiegend waren dies weiße, ältere und gebildete Menschen, nur ein kleiner Teil war unter 25 Jahren. Allerdings war das jährliche Einkommen etwas unter dem des durchschnittlichen Opernpublikums.

Etwas mehr als die Hälfte war nach der Vorführung der Meinung, sowohl örtliches wie übertragenes Operngeschehen weiterzuverfolgen. 15 % bevorzugten die Kinovariante, 27 % die örtliche Aufführung. Der Bericht schließt mit der Feststellung, dass das neue Programm sein Publikum gefunden habe. Die Befragten werden wahrscheinlich wieder eine Aufführung im Kino besuchen. 75 % würden allerdings auch eine örtliche Aufführung besuchen. Also könne nicht gefolgert werden, dass neue Programme der örtlichen Aufführung ein Publikum entzöge. Die Studie erfasst auch eine qualitative Einschätzung des Kulturangebots: Lobend wird etwa hervorgehoben, dass man im Kino verglichen mit einem Opernbesuch eine bessere Sicht auf das Geschehen habe, dass die Sitze mehr Komfort böten und allgemein ein besseres Preis-Leistungs-Verhältnis erzielt werden könne.

Insgesamt also wird hier ein positives Bild des neuen Angebots gezeichnet, werden die Chancen der digitalen Oper betont. Wenn allerdings die ersten Untersuchungen¹⁴ feststellen, dass sich ein eigenes Publikum für die Übertragung ausbildet, welches mit dem etablierten Opernpublikum nicht in Konkurrenz stünde, so darf dies nicht darüber hinweg täuschen, dass sich dies in Zukunft ändern wird. Wie Reuband in mehreren Untersuchungen gezeigt hat, altert das Opernpublikum dramatisch – zwischen 1979 und 2004 um mehr als 10 Jahre mit einem Durchschnitt knapp unter 60 Jahren.¹⁵ Das traditionelle Opernpublikum also

tionellen Dramaturgie. Diese Unterscheidung trifft für die europäischen und insbesondere deutschen Theater nicht in gleicher Weise zu, hält man hier doch eher an der Einheit von Förderung, Bildungsauftrag und entsprechender ästhetischer Behauptung fest, wie sie seit Lessing zum Grundbestand jeder Dramaturgie gehört. In Steichens Konzept von Dramaturgie fehlt quasi der Bildungsauftrag und damit auch der Begründungszusammenhang, Theater als ein meritorisches Gut zu definieren, das öffentlich zu fördern sei. Vgl. dazu Wolf-Dieter Ernst, Rezension von „Mark Darlow. Staging the French Revolution“ <<http://www.sehepunkte.de/2015/09/21932.html>>, 21.4.2016.

11 Paul Heyer, „Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses“, in: *Canadian Journal of Communication*, vol. 33 (2008), S. 591–604.

12 Christopher Morris, „Digital Diva: Opera on Video“, in: *The Opera Quarterly* 26/1 (2010), S. 96–119.

13 Shugoll Research, „The Metropolitan Opera Live in HD survey“, 2008, <http://www.shugollresearch.com/images/documents/opera_report.pdf>, 14.3.2016.

14 Neben dem Shugoll-Report existiert die Untersuchung von Stephan van Eeden, *The Impact of The Met: Live in HD on Local Opera Audience*, Masterarbeit, University of British Columbia, Vancouver 2011.

15 Karl-Heinz Reuband, „Die Institutionsoper in der Krise? Generationsbedingte Änderung des Opernbesuchs und des Musikgeschmacks im Langzeitvergleich“, <

wandelt sich. Und keineswegs ist dabei ausgemacht, dass die Wahrnehmungskonvention und der Habitus eines Opernbesuchs auch auf die kommende Generation tradiert werden. So könnte das Streaming-Angebot zwar zu neuen Konventionen und Wahrnehmungsstilen der Opernaufführung führen, tradierte Formen und soziale Kontexte jedoch unreflektiert dem kulturellen Vergessen ausliefern. Das also sind die Chancen und Risiken, die für die kulturföderalistisch geprägte Vorstellung von der Oper als einem meritokratischen Gut bestehen. Es lohnt sich daher näher hinzuschauen, was es mit der digitalen Übertragung von Opernaufführungen auf sich hat und wie eine kritische Einschätzung dieser Entwicklung zumal von der Warte der deutschsprachigen Ensemble- und Repertoirestruktur her aussehen könnte. Dazu muss allerdings zunächst geklärt werden, wie diese mediale Entwicklung einzuordnen ist, welches Repertoire dort gezeigt wird und welche Effekte diese Entwicklung beim Publikum erzielten.

Produktionsweisen der digitalen Oper

Wiewohl von der Kritik als solche bezeichnet, stellt die Übertragung von Opernaufführungen keineswegs eine „neue Kunstform“ dar.¹⁶ Zu Recht wird in der Literatur darauf verwiesen, dass etwa die Metropolitan Opera in New York schon immer eine Vorreiterrolle hatte, wenn es darum ging, neue Technologien zu implementieren. Bereits 1905 wurde vom Dach des Opernhauses die Stimme von Enrico Caruso übertragen, seit dem 25.12.1931 gibt es Radioübertragungen in wöchentlicher Abfolge und seit 1951 TV-Übertragungen in Theatern in den USA, 1977 gefolgt von den „Live from the Met“-Übertragungen ins Kabelfernsehen.¹⁷

Auch haben sich inzwischen alternative dramaturgische Modelle für die Kinoübertragung herausgebildet und es werden auch regelmäßig Konzerte, Ballettaufführungen und Schauspielaufführungen übertragen, etwa durch die Washington National Opera, die National Opera in London, die Opéra National de Paris oder die Scala in Mailand. Die Washington National Opera etwa bietet ihr Programm gratis an Schulen oder anderen Bildungseinrichtungen an, um andere Publikumsschichten zu erreichen.¹⁸ Die ca. 15.000 Dollar, die für eine einzelne Übertragung aufgewandt werden müssen, sind durch Sponsoring und Fundraising finanziert, wobei gezielt die bestehenden Alumnivereine der kooperierenden Bildungseinrichtungen angefragt werden. So findet die Opernaufführung gewissermaßen ihren Weg in die Klassenzimmer und Jugendzentren. „No school has been denied to receive the telecast, and there will be no cost to any local individual who wants to go over to the school auditorium and see it“,¹⁹ so hebt der Operndirektor Kenneth R. Feinberg hervor. Dem stehen ca. 18 Dollar für ein Ticket gegenüber, welches für eine *Met live: in HD*-Übertragung zu entrichten sind. Ungeachtet aller Differenzen bleibt aber der Eindruck, dass die

net/downloads/magazin/km0912.pdf>, Nr. 38, Dezember 2009, S. 8–12, S. 10, 21.4.2016. Die gesteigerte Lebenserwartung und das höhere Bildungsniveau, welche über die Dekade hinweg zu verzeichnen sind, wurden in die Umfrageergebnisse eingerechnet und nivellieren die These von der Vergreisung des Opernpublikums nicht.

16 So der Tenor der ersten Kritiken, etwa Douglas McLennan, „Singing to the cheap(er) seats. The Met’s experiment of merging film with live performance has created a new art form“, in: *The Times*, Beilage, 4.2.2007.

17 Vgl. Heyer, *Live from the Met*, S. 592f. Unter dem Begriff Kunstform wird hier offensichtlich die filmische Regie und der Schnitt gefasst, welche die Simulation eines Live-Eindrucks ermöglicht.

18 Vgl. Marcia Young, „Beaming Up the Next Generation“, in: *Opera News*, September 2007, S. 54f.

19 Feinberg zitiert in Young, „Beaming Up the Next Generation“, S. 55.

Aufführung hier primär als Produkt vermarktet wird, insofern die Verbreitung der Oper ja das zentrale Motiv darstellt.

Fasst man die Befunde der bestehenden Forschung zu diesem Phänomen zusammen, die aus musik-, theater- und medienwissenschaftlicher Perspektive angestellt wurden, so fragt man sich allerdings, ob der werkzentrierte Opernbegriff, der kulturökonomisch ja favorisiert wird, überhaupt noch die Referenz darstellt, um Opernübertragungen im Kino zu erfassen. Die „Ontologie“ und formale Geschlossenheit der Opernübertragung jedenfalls changiert ihrem Werkcharakter ungeachtet zwischen dem Opernhaus und den jeweiligen Übertragungssituationen. So schreibt Christopher Morris: „Opera on video now proliferates in so many forms that belittling it as a second-hand imitation, supplement, or record of something that happened elsewhere begins to seem hopelessly inadequate: it's there and now is increasingly found in its remediated form.“²⁰ Morris macht also auf die Vielfalt der Übertragungsformen aufmerksam, die neben den hier besprochenen Live- und Kino-Übertragungen selbstverständlich auch die dezentraleren Wege der sozialen Medien wie YouTube, die digitalen Mediatheken oder das Webstreaming umfassen.

Es spräche also vieles dafür, von einer Rückkopplung der Medienformate auf das Produkt der Live-Aufführung auszugehen, so wie es Philip Auslander für das Verhältnis von Theater und Fernsehen erforscht hat.²¹ Die neuen dramaturgischen Möglichkeiten und der technische Aufwand machen aus der Operaufführung etwas anderes – eine Mischung aus einem Sportevent und jenen filmischen Erzählweisen, die bereits im Opernfilm und in den Aufnahmen von Operaufführungen für das Fernsehen erprobt wurden. „The basic idea is ,to market opera like a live spectator sport“²², lässt sich der Leiter der Metropolitan Opera, Peter Gelb zitieren. Dieser Einfluss beschränkt sich dabei nicht auf die Kadrierung und Kameraführung. Er übertrifft bei weitem die in der Forschung zum Opernfilm und zu Oper im Fernsehen²³ dargelegten Erkenntnisse, dass und wie die Komposition und das Libretto durch eine „zweite Regie“²⁴ mit den Verfahren der Bildeinstellung und Bildmontage synchronisiert werden. Diese gehen immer noch von einer mehr oder weniger geschlossenen Dramaturgie aus, deren Dokumentation sich in Ton- und Bildaufnahmen nachvollziehen

20 Morris, „Digital Diva: Opera on video“, S. 99.

21 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge 2008; vgl. auch Jay David Bolter/Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

22 Peter Gelb zitiert in: Andrew Moravcsik, „Sopranos at the Cineplex“, in: *Newsweek* (International Edition, 19.3.2007), S. 54.

23 Die Forschungsliteratur zum Verhältnis von Oper und Film/TV ist sehr ausgebreitet. Vgl. aus musikwissenschaftlicher Sicht Konrad Körte, *Die Oper im Film. Analyse des Produktionsapparates und der Regie an Hand von Giuseppe Verdis „Otello“ in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein*, Frankfurt a. M. u. a. 1989; Inga Lemke (Hrsg.): *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater in und für das Fernsehen*, Anif/Salzburg 1998; Marcia Citron, *Opera on Screen*, New Haven, CT 2000; Peter Csobádi u. a. (Hrsg.), *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien: ...ersichtlich gewordene Taten der Musik*, Anif/Salzburg 2001; Mervyn Cooke, „Opera and Film“, in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, hrsg. von Mervyn Cooke, Cambridge 2005; Anno Mungen, „BilderMusik“ – *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, 2 Bände (= Filmstudien 45/46), Remscheid 2006; Hector J. Pérez (Hrsg.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Frankfurt a. M 2012; Oliver Huck, *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*, Hildesheim, Zürich und New York 2012.

24 Johanna Werckmeister, „Die zweite Regie: Formen audiovisueller Adaption des Musiktheaters. Dargestellt am Beispiel von Bizets *Carmen*“, in: Lemke, *Theaterbühne – Fernsehbilder*, S. 189–205.

ließe. Zu wenig wird dabei allerdings bedacht, dass der mediale Transfer diese Form der Oper gleichsam perforiert und mit anderen Formsprachen überlagert.

Nicht zuletzt was den technischen und organisatorischen Aufwand betrifft, bekommt man zumindest in der New Yorker Inszenierung leicht den Eindruck, dass die zweite Regie des Übertragungsteams sich anschickt, zu einer ersten zu werden. Bis zu 12 HD-Kameras, teilweise automatisch gesteuert, verschmelzen mit dem Bühnengeschehen und sorgen für die visuelle Brillanz auf der Großbildleinwand.²⁵ Die Tonaufnahme wird für das Dolby 5.1.-System optimiert, um einen räumlichen Höreindruck analog zum Besuch im Opernhaus zu simulieren. Die mediale Ein- und Zurichtung der Inszenierung betrifft alle Aspekte der Produktion, die Stellungen der Sänger auf der Bühne, das Licht, die Richtung des Gesangs, die Maske, die Kostüme, die Ausstattung und nicht zuletzt die Spielweisen. Liegt noch auf der Bühne der Fokus eher auf dem sichtbaren Stimmkörper, so etabliert die filmische Dialogregie im visuellen Bereich unweigerlich die Konvention von Schuss und Gegenschuss. Entsprechend müssen alle auf der Bühne anwesenden Darsteller damit rechnen, in Nahaufnahme zu erscheinen. Folglich muss ihr stummes Spiel in der Lage sein, die gesamte musikdramatische Szene zu tragen – egal ob sie nun singen oder nicht. Dass diese Zurichtung der Spielweisen auf die Kameras auch Folgen für die musikalische Interpretation hat, liegt auf der Hand. Denn hier sind weniger ästhetische Gründe des Zusammenspiels von Musik und Szene ausschlaggebend, als vielmehr pragmatische Gründe in Hinsicht auf technische und ökonomische Optimierungen eines Kulturprodukts. Es ist ein Formwandel der musiktheatralen Aufführungskultur zu konstatieren. Er tangiert gerade nicht die Einheit des musiktheatralen Werkes, wie etwa das experimentelle Musiktheater, wohl aber die raumzeitliche Bedingung der Hervorbringung und Rezeption dieser Werke.

Steichen hat recherchiert, dass die Ausgaben der Metropolitan Opera für die Herstellung der Streamingangebote sich in 2008 auf 2,3 Millionen Dollar belaufen, und weist darauf hin, dass die dafür verantwortlich zeichnende All Mobile Media einen Aufwand betreibt, den man sonst für die Übertragung der Emmy- oder Oscar-Verleihung tätige. Zudem beschäftigte die *Metropolitan Opera* allein sechs Mitarbeiter in Vollzeit allein für die Umsetzung der Übertragungen.²⁶

Auf der Seite der Einnahmen, die durch Kinoübertragung von Operninszenierungen erzielt werden, liegen divergierende Einschätzungen vor. Noch 2008 stellt Steichen die Initiative der Metropolitan Opera als ein zunehmend erfolgreiches Geschäftsmodell, als „big business“²⁷ dar. In 2006 habe sich der finanzielle Aufwand bereits amortisiert, in 2008 verdreifachte sich der Überschuss und schon ein Jahr später standen den rund 2 Millionen Dollar Ausgaben rund 20 Millionen Dollar Einnahmen gegenüber. „All these statistics show

25 Heyer, „Live from the Met“, S. 593; Brian Rose spricht von 10 Kameras und 20 Mikrofonen. Brian Rose, „All the World’s an Electronic Stage: *The Metropolitan Opera* Ventures into the Media Future“, in: *Television Quarterly*, S. 14–18, hier S. 16.

26 James Steichen, „HD Opera: A Love/Hate Story“, in: *The Opera Quarterly*, 27/4 (2011), S. 443–495, S. 449f. Ob man – wie jüngst Tina Lorenz – angesichts dieser technischen Finesse tatsächlich eine digitale Strategie für europäische Opernaufzeichnungen darin erkennen kann, dass man einen „Satz ordentliches Equipment pro Bundesland“ anschafft, „das zwischen den Premieren hin- und herzuschicken ist“, ist zweifelhaft. Tina Lorenz, „Kulturförderung – geht auch mal so“, in: *Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch*, hrsg. von Heinrich Böll Stiftung, Berlin 2014, <https://www.boell.de/sites/default/files/endf_brennen-ohne-kohle_v03_kommentierbar.pdf>, S. 37–40, hier S. 39.

27 Steichen, „HD Opera: A Love/Hate Story“, S. 450.

in plain terms that the HD transmissions, along with the Met's enhanced media presence on satellite radio, constitute an increasingly large share of the organization's earned income."²⁸ 2009, also inmitten der Finanzkrise, bilanziert Daniel J. Wakin einen Gewinn von nur rund einer Millionen Dollar.²⁹ In 2010 gibt Morris zu bedenken, dass der Erfolg der digitalen Strategie eher in einer gesteigerten Sichtbarkeit als im höheren Gewinn zu sehen sei.³⁰ Mit Blick auf die Steuererklärungen der Metropolitan Opera von 2012 bis 2014 bestätigt sich der Eindruck, dass sich der finanzielle Erfolg in Maßen hält.³¹ Der Vergleich der Angaben ist allerdings schwierig, da unterschiedliche Aktivitäten der medialen Distribution zusammengefasst werden.

Unabhängig davon, wie die genauen Zahlen lauten, stellt sich aus der Perspektive der neuen Produktionsweisen digitaler Oper die Frage: Wer wollte in einer Operninszenierung experimentieren, wer wollte jene Besonderheit deutschsprachiger Musiktheaterkultur mit seiner starken Stellung der Regie und Dramaturgie weiter pflegen, wenn für ein globales Millionenpublikum und mit medientechnischem Aufwand in Millionenhöhe produziert wird? Die zu erzielenden Einkünfte, mehr noch aber die Sichtbarkeit jeder Produktion, die innerhalb dieses Medienverbunds entsteht, entkoppeln diese tendenziell aus der Logik der Querfinanzierung, mit der im Repertoirebetrieb künstlerische Experimente durch etablierte Erfolgsinszenierungen ermöglicht werden.

Rezeption: Wohin mit dem Applaus?

Der Formwandel der Opernaufführung durch institutionelle Dramaturgie und Medialisierung zeigt sich deutlich, wenn man die Publikumsreaktionen an den jeweiligen Übertragungsorten näher betrachtet. Diese werden besonders evident in jenem Moment, da das Publikum – so will es der theatrale Rahmen – auf die Aufführung mit Applaus oder Bekundungen des Missfallens reagiert und damit rituell dessen Ende vollzieht. Wie transformiert sich dieses Ritual? Wohin mit dem Applaus im Kino? Um es etwas überspitzt zu sagen: Der Applaus im Kino erscheint zuweilen ohne Form, genau wie jener, den die Passagiere einer sanft landenden Chartermaschine dem Piloten spenden. Man fragt sich instinktiv: Sollte man den Applaus weglassen oder Buh rufen, wenn die Landung, respektive die Aufführung nicht gelingt? Wohl kaum. Aber wen kümmert dann der Applaus, wenn dessen Ausbleiben irrelevant ist? Der Applaus findet seine (rituelle) Rahmung, seine Form also nicht vollständig. Wie es im Flugzeug keinen direkten Einfluss des Applauses auf das Geschehen gibt, so verhält es sich auch im Kino: Der Applaus ist nicht Teil der Aufführung, insofern er deren

28 Ebd.

29 Daniel J. Wakin, „Verdi with Popcorn, and Tripidation“, S. 3.

30 Morris, „Digital Diva: Opera on Video“, S. 116, FN 18 „If media reports are to be believed, the success of this venture has largely been in the publicity it has generated for the Metropolitan Opera, not in revenue“.

31 In 2013 werden etwa folgende Aktivitäten aufgeführt: „Media presentation of opera performance. Live performance broadcast in high definition to movie theaters throughout the world. Live audio transmission of performances on radio and the Met's website. Past performance broadcast on television, radio stations and the internet globally.“ Steuererklärung Form 990 (2013), S. 2. Dabei wurde ein Überschuss von rund 1,5 Millionen Dollar erzielt bei einem Umsatz von rund 30 Millionen Dollar. Jedoch wurden mit Aufführungen im Haus 900.000 Zuschauer erreicht, mit medialen Übertragungen hingegen weltweit 12 Millionen. Vgl. Steuererklärung aus 2013 der New York Metropolitan Opera, <www2.guidestar.org>, 14.3.2016.

Vollzug nicht bezeugt. Er ist Teil eines Rituals, das sich medial transformiert. Es wird zu etwas anderem, teils eine spontane Fan-Kommunikation, teils eine losgelöste Tradition, die neue Verhaltensmuster gebiert.

Diese neuen Verhaltensmuster sind durchaus geeignet, die tradierten Ordnungen (nicht nur des Applauses) außer Kraft zu setzen. Am Ende der Übertragung von Kenneth MacMillans Ballett *Manon* aus der Opéra National de Paris in ein Kino in Nürnberg war beispielsweise zunächst lang anhaltender Applaus im Kinosaal zu vernehmen. Dieser war umso bemerkenswerter, als der Saal nur zu knapp einem Viertel gefüllt war – rund 40 Zuschauer bei 150 Plätzen. Der Zufall wollte es, dass an diesem Abend die Primaballerina Aurélie Duponts ihren feierlichen Abschied von der Bühne nahm. Die folgenden rund 40 Minuten, in denen Ovationen und stehender Applaus sowohl des Pariser Publikums wie auch des Ensembles zu beobachten waren, stellten das Nürnberger Publikum zunehmend vor Probleme. Es war offensichtlich ein Schwellenmoment, da diese im Programmheft nicht angekündigte Hommage an ein Lebenswerk weder dem Aufführungsgeschehen zugehörig erschien noch distinkt davon geschieden war. So blieb den meisten Zuschauern verborgen, wie man damit umgehen sollte. Eine Gruppe Schülerinnen in Reihe 6, gruppiert um einen örtlichen Ballettlehrer, entschied sich klar für den stehenden Applaus, offensichtlich in Kenntnis der Lage.³² Pärchen und einzelne Zuschauer tendierten eher dazu, allmählich den Saal zu verlassen. Eine Gruppe Studierender, die zusammen mit dem Autor die Vorführung besuchte, beobachtete das Geschehen in Reihe 6, applaudierte allerdings nicht. In dieser eher überschaubaren Situation prallten also divergierende Handlungsweisen aufeinander. Ein klarer Verhaltenskodex war nicht auszumachen. Zugleich aber war die soziale Situation nicht informell und dies lag nicht zuletzt daran, dass man Zeuge eines zeitgleich in Paris stattfindenden Rituals wurde.

Anthony Sheppard spricht in diesem Zusammenhang von einer Konkurrenz zwischen einem örtlichen und einem fernanwesenden Publikum. Wie er ausführt, habe er zu Beginn der Übertragung von *The First Emperor* 2007 aus der New Yorker Metropolitan Opera noch eine „presence envy“ gegenüber dem Publikum in der Met empfunden. Der sich einstellende Applaus im Kinosaal jedoch änderte diese Bewertung.

„At the moment the curtain fell, the relay cut to a backstage camera revealing the performers lining up for their curtain call. We did not begin our applause, however, until the curtain rose and the opera-house audience responded. As we continued to applaud, we remained in our seats throughout the curtain calls (I repeatedly glanced over my shoulder), while we watched the Met audience in the Orchestra section of the house pack up and abruptly depart, as is their wont. Had we become the true or better audience? The experience had made us part of a communal performance, and yet it was distinctly our event – we did not merge with the Met audience and in fact had been accorded a privileged spectator position. At the start we may well have felt ‚presence envy‘ as we watched the Met audience arrive in the house. However, by the end we appeared satisfied with the uniqueness of our own performance event.“³³

Zu Recht spricht Sheppard hier von einer Trennung, man könnte auch sagen einem me-

32 Einem Expertenpublikum konnte dieser Bühnenabschied am 18.4.2015 bekannt sein, wie man etwa der Rezension dieses Ereignisses in der Kritik entnehmen kann. Vgl. Julia Bühle, „Das Ende einer Ära an der Pariser Oper“, < <http://www.tanznetz.de/blog/27009/das-ende-einer-ara-an-der-pariser-oper>>, 21.4.2016.

33 Anthony Sheppard, „Review of the Metropolitan Opera’s New HD Movie Theater Broadcasts“, in: *American Music*, vol. 25, no. 3 (Fall, 2007), S. 383–387, S. 385.

dialen Schnitt, der zwischen den verschiedenen Publikumsgruppen verläuft, der sie zugleich distanziert und in einer *communal performance* imaginär aufeinander bezieht.

Es ist bezeichnend für die mediale Transformation der Opernerfahrung, wenn diese unsichtbare Trennung – die auditiv und visuell je spezifisch erscheint – temporär überwunden wird. Dies ließ sich anlässlich der Übertragung des *Lohengrin* 2011 aus dem Bayreuther Festspielhaus auf den in der Nähe gelegenen Volksfestplatz beobachten, auf der sich rund 20.000 Zuschauer versammelt hatten.³⁴ Deren Zahl wurde durch ein jähes Sommergewitter im zweiten Akt allerdings dezimiert. Lange nachdem der Applaus im Festspielhaus verhallt war, entschied sich das Produktionsteam offensichtlich spontan, dem fernanwesenden Publikum auf der Volksfestwiese einen Besuch abzustatten. Intendantin Katharina Wagner, der Sänger der Lohengrin-Partie Klaus Florian Vogt und weitere Mitglieder des Ensembles erschienen also bereits abgeminkt und in privater Kleidung vor der Großbildleinwand, vor der noch immer zahlreiche Besucher in den durchsichtigen, vom Veranstalter ausgeteilten Regenmänteln ausharrten. Wer nun aber glaubt, dass die Künstler sich erneut verbeugten, wie es der Brauch will, liegt falsch. Vielmehr applaudierten sie dem Publikum, als wollten sie sich dafür bedanken, dass dieses den meteorologischen Widrigkeiten zum Trotz dem Opernereignis treu blieb. Das Publikum erwiderte den Applaus, erleichtert und geehrt durch diese spontane Geste. Der Mangel an Präsenz, der noch zu Beginn der Übertragung den Opernbesuch mit der eher legeren Atmosphäre einer Strandbar überkreuzte, verwandelt sich hier und schlägt je um in eine Begeisterung, wie man sie einem Opernhaus und ihrem Personal nur wünschen kann. Nicht nur in diesem „Meet-the-artist“-Auftritt bekundet sich also eine komplexe Beziehung zwischen Opernaufführung und dem Streaming-Publikum. Man könnte diese Fähigkeit des Opernpublikums vergleichen mit der von Anderson analysierten Nationenbildung, den „imagined communities“.³⁵ Freilich geht es in der digitalen Oper im 21. Jahrhundert weniger um jene politische Idee der Nation, die im 19. Jahrhundert entscheidend auch die Operngeschichte prägte. Es geht vielmehr darum, anlässlich einer digital übertragenen Opernaufführung eine temporäre Gemeinschaft der Opernliebhaber zu konstituieren. Vergleichbar ist daher weniger aus diachroner Perspektive die Idee der Nation denn aus synchroner Perspektive die Medien- und Rezeptionspraxen des Opernpublikums, d. h. deren Fähigkeiten, aus dem Mangel an „face-to-face“ Kommunikation neue Formen des Austausches zu bilden.

Die zu beobachtenden Unsicherheiten im Verhalten weisen also deutlich auf einen Wandel von Wahrnehmungskonventionen und Verhaltensnormen in der Opernrezeption hin, der durch einen medialen Umbruch ermöglicht wird. Vielfach wird hier mit Walter Benjamin die Aura des Hier und Jetzt der Aufführung beschworen und gegen die Medialisierung in Stellung gebracht.³⁶ Das ist allerdings nicht hinreichend (und ließe sich auch mit Benjamin emanzipatorisch statt kulturkritisch wenden). Zwar ist die ästhetische Kommuni-

34 Übertragen wurde die *Lohengrin*-Inszenierung von Hans Neuenfels unter dem Titel „Siemens Festspielnacht“ am 14.8.2011 zeitgleich zum Volksfestplatz und ins Internet. Vgl. Siemens-Homepage, < <http://www.siemens.com/press/de/events/2011/corporate/2011-06-festspielnacht.php>>, 21.4.2016; vgl. ebenfalls Wolf-Dieter Ernst: „Wagner and distributed aesthetics“, < <https://www.youtube.com/watch?v=UZqXNjElnaY>>, 21.4.2016.

35 Benedict R. Anderson, *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006.

36 Vgl. etwa Melanie Esse, „Don't look now: Opera, Liveness, and the Televisual“, in: *The Opera Quarterly*, 26/1 (2010), S. 81–95, hier S. 82f.; Emanuele Senici, „Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos“, in: ebd., S. 63–80, hier S. 66f.

kation der Opernaufführung mit der Übertragung ins Kino empfindlich gestört. Sie führt aber offensichtlich auch zu neuen Wahrnehmungskonventionen und Rezeptionsmustern, die womöglich – wie schon im 18. Jahrhundert – die Oper wieder mehr zu einem sozialen Ereignis werden lassen. Dann könnte gelten: Man geht in die Oper, weniger um die Inszenierung zu sehen oder die Musik zu hören, als vielmehr, um sich selbst als Gemeinschaft in dieser sozialen Situation zu genießen.

Für diesen Genuss ist der zeitliche und dramaturgische Rahmen, den insbesondere die Partitur und das Libretto setzen, so gesehen eine eher formale Bedingung neben vielen anderen. Hinzu kommt, welche Stars zu sehen sind, welche Kleiderordnung und welcher Habitus zur Schau gestellt werden, welche Momente des Wiedererkennens der Kanon erlaubt und letztlich, in welche institutionelle Dramaturgie das Opernereignis eingebunden ist.

Mit Blick auf diese neuen Tendenzen reicht es jedenfalls nicht aus, die Oper – das Gut, was gegen den Freihandel und die Abwertung zum Produkt verteidigt und bewahrt werden soll – vorrangig in seiner Medienspezifität der Aufführung definieren zu wollen. Es ist keineswegs ausgemacht, dass das Publikum die Oper deshalb hoch schätzt, weil diese live präsentiert wird und sich deshalb signifikant von seinen Derivaten unterscheidet. Vielmehr mischt sich hier in das tradierte Publikumsverhalten ein an Fernsehshows, medialen Events und sozialen Medien geschultes Vermögen zur Selbstinszenierung, welches souverän die fernanwesenden Angebote mit denen der Nahsinne entsprechenden Bedürfnisse synchronisiert. Wahrscheinlicher ist also, dass das Opernpublikum der Zukunft sich souverän im Medienverbund verortet. Es identifiziert sich dann möglicherweise gar nicht mit dem Aufführungsgeschehen an sich, sondern seiner Einbettung in die jeweilige institutionelle Dramaturgie und die durch sie gesetzten Identifikationspunkte.

Fasst man den komplexen Wandel der Opernproduktion und -rezeption, die hier unter dem Begriff der digitalen Oper skizziert wurde, zusammen, so sind drei Momente hervorzuheben:

1. Das Opernpublikum wandelt sich durch die Digitalisierung, insofern es allmählich Wahrnehmungskonventionen bildet, die es erlauben, eine kollektive Opern Erfahrung an (noch) neuen Übertragungsorten herzustellen. Damit setzt es sich in imaginärer Weise mit der Aufführung in Beziehung.
2. In dem Maße, wie die einzelne Aufführung medial gerahmt erscheint – sowohl vor Ort, durch die Anwesenheit von Kameras, wie in der Übertragung – übernimmt die institutionelle Dramaturgie die Aufgabe, eine besondere Atmosphäre und Einmaligkeit der Oper (wieder) herzustellen. Das Programm *Met live: in HD* wird von Heyer daher zu Recht mit einer Fernsehserie verglichen. So wie man sich mit der Serie und nicht mit der Episode identifiziert, sorgt die institutionelle Dramaturgie dafür, dass man sich mit einem Opernhaus und nicht mit dessen Aufführung identifiziert.
3. Die im deutschsprachigen Repertoirebetrieb favorisierten, kulturföderalistisch geprägten Produktionsweisen und das Insistieren auf eine künstlerische Regie mit eigener Handschrift stehen quer zu bislang zu beobachtenden Digitalisierungsstrategien, die sämtlich die Oper als Produkt favorisieren. Die überzeugendsten Ergebnisse jenes als immaterielles Kulturerbe betitelten Repertoiresystems vermögen es sicherlich, im globalen Operngeschäft ein lokales Ereignis zu behaupten und eine eigene Note abzugeben. Jedoch müssen die finanziellen und personellen Ressourcen dafür ein aufs andere Mal verhandelt und erwirtschaftet werden. Das weckt natürlich Begehrlichkeiten auf Seiten der Opernproduzenten und der Kulturförderer, sich zusätzliche Einnahmen durch

digitale Vermarktung zu generieren. Die Frage ist jedoch, ob man damit gleichsam die Büchse der Pandora öffnet und einen allmählichen Wandel der Opernästhetik sowie einer weiteren Kanonisierung des Repertoires das Wort redet.

Es fehlt die Debatte darüber, ob und wie man mit dem tradierten Repertoirebetrieb am globalen Operngeschäft teilnehmen möchte und ob die künstlerischen Inszenierungen in gleicher Weise als Werk und Produkt aufzufassen sind wie jene jenseits des Atlantiks. „Theater muss sein!“ – Diese trotzig behauptung des Deutschen Bühnenvereins bar jeder Begründung bringt das mangelnde Bewusstsein auf den Punkt. Was fehlt, ist eine historisch und medial aufgeklärte Diskussion darüber, welche Digitalisierung der Oper wünschenswert wäre und damit auch, worin die schützenswerte Opernerfahrung überhaupt besteht, wenn man sich nicht auf die triviale Rede von der Flüchtigkeit im Hier und Jetzt verlassen möchte. Mit einmal angeschaffter Technik ist eine eigene Digitalisierungsstrategie nicht zu haben. Das lehren die Strategien der Vermarktung, mit denen der ehemalige Manager im Musikgeschäft und jetzige Intendant der Metropolitan Opera Peter Gelb den Medienverbund mit der Video- und Fernsehindustrie und den Multiplexkinos hergestellt hat. Aber auch 20 Kameras garantieren noch nicht, welche Opernerfahrung sich im Kino konkret einstellt, wer mit welchem Interesse filmt und einrichtet und wohin sich damit das Opernpublikum der Zukunft entwickelt. Hin zu mehr Standardisierung ist der momentane Trend. Diesen Trend zu erkennen ist nötig, ihn zu reflektieren und mitzubestimmen dringend erforderlich.