

Lars von Trier

## **Eine Abtretungsurkunde**

### *Logik für Perlhühner*

Nach zwei Jahren Arbeit an der nun abgesagten „Ring“-Inszenierung in Bayreuth fühle ich mich dazu berufen, eine Art Abtretungsurkunde auszuarbeiten, in der ich einige (finde ich) fruchtbare Gedanken und Ergebnisse präsentiere, zu denen ich u. a. in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Karl Juliusson gelangt bin.

Ich möchte zuerst meine Voraussetzung für die Inszenierung von Opern darstellen: Ich habe keine. Vielleicht abgesehen von einer instinktiven Neigung zu diesem Medium, und fort von diesem Medium. Wagner jedoch habe ich immer geliebt. Vor allem seine Musik, und das Monumentale in seinem Leben und Werk, weniger den Gesang, den ich früher eher leichthin abgetan und als weniger zugänglich betrachtet habe. Aber vielleicht gerade aufgrund meiner Vorbehalte war mir recht klar bewußt, daß ich in Bezug auf den „Ring“ etwas zu bieten gehabt hätte. Ich besaß den Willen und die Liebe, und ich hatte das Gefühl, meine fehlende Opernbildung in eine Stärke verwandeln zu können.

Oper ist für mich ein seltsames Phänomen, in dem Gesang als ziemlich natürlich erscheint. Diese Ansicht teile ich wohl mit den meisten auf diesem Gebiet unkultivierten Personen. Es leuchtet zwar ein, daß man Geschichten auf unterschiedliche Weise erzählen kann, und daß eine davon stilisiert und melodisch ist und „Gesang“ heißt. Aber die Welt, in der eine Geschichte sich abspielt, ausschließlich mit singenden Individuen zu bevölkern (ohne das ansonsten zu erklären), ist ein Quantensprung. Ich bin sicher, daß es dafür Erklärungen gibt (historische und erlebnismäßige), aber, wenn wir von Akzeptanz auf instinktiver Ebene sprechen, es ist doch schwer.

Als ich vor der Aufgabe stand, den „Ring“ zu inszenieren, mußte ich also einige Schlüsse in Bezug auf Opern ziehen: eine jegliche Stilisierung braucht ein Ziel. Es ist klar, daß Musik, die eine Erzählung begleitet, Gefühle und Stimmungen betonen und zeitweise auch selber erzählerisch fungieren kann (so wird Musik in Filmen oft eingesetzt, und auch im Film gibt es zumeist nicht die vagste Erklärung für diese Abstraktion), und deshalb ist es auch klar, daß die Texte, die von den Sängern vorgetragen werden, auf dieselbe Weise bereichert werden können. Aber Oper ist nicht nur eine Bereicherung des Theaters, sie ist selbständig in Form

und Stil, die dem Ziel dienen, Orte zu erreichen, die auf andere Weise unzugänglich wären. Sie sollen auf andere Weise unvermittelbare Erlebnisse ermöglichen.

Nun können Erlebnisse ja viele unterschiedliche Formen annehmen ... aber im Hinblick auf Wagner (und Oper in ihrer traditionellen Form ganz allgemein, wie mir scheint) sah ich rasch nur eine einzige Möglichkeit, nämlich, daß das Erlebnis für mich von gefühlsmäßiger Art sein sollte und müßte. Aber wie kann man einen gefühlsmäßigen Kontakt zum Publikum erlangen, oder, genauer gesagt, wie kann man es vermeiden, das Entstehen dieses Kontakts zu verhindern? Man gestattet es dem Publikum, auf das Gefühlsregister zurückzugreifen, das es aus der Wirklichkeit kennt, indem man darauf besteht, daß die Vorstellung Wirklichkeit IST. Eine stilisierte Wirklichkeit, eine poetische Wirklichkeit, in der die Stimmen Melodie besitzen und die Stille klingt, aber eben doch eine Wirklichkeit.

Ich finde, Wagner sollte gefühlsmäßig erlebt werden. Das war immer schon so (auch wenn man sich als Publikum natürlich immer zu einer Vielzahl ebenso guter Erlebnisse erziehen kann), und diese Gefühle können sich erst einfinden, wenn das Medium als Wirklichkeit akzeptiert wird. Diese Akzeptanz muß zuerst beim Regisseur stattfinden. Siegfried und Wotan und Fafner und Brünhilde und alle anderen sind wirklich und leben in einer wirklichen Welt. Und sie sind in erster Linie KEINE Symbole oder Illustrationen oder Zierrat oder Abstraktionen. Sie alle besitzen eine Psyche, und durch diese entstehen Konflikte und damit Einfühlungserlebnisse und Empfindungen des Publikums.

Das war eine lange Einleitung, aber es lohnt sich, gründlich vorzugehen, sogar bei Logik für Perlhühner. Ich fand nun also, die Sache mit den Gefühlen verstanden zu haben. Und das alles lag doch schon im Text und machte es ziemlich unnötig, der Aufführung weitere selbsterfundene Ebenen hinzuzufügen. Es kann durchaus von großer Wirkung sein, Wagners so menschliche Gottheiten sich im englischen Industrialismus oder im Dritten Reich tummeln zu lassen, aber besser wird das Stück davon nicht. Wir brauchen keine Parallelen! Die sind sogar direkt störend. Überlassen wir Parallelen und Interpretationen dem Publikum! Wie der unlängst verstorbene Opernkenner Gerhard Schepelern mir so eindringlich in Erinnerung gerufen hat: „Der Regisseur soll nicht klüger sein wollen als das Werk!“ Nein, er muß sich als Diener der ursprünglichen Intentionen sehen, die er in Text und Musik findet, und je schwieriger eine Aufgabe ist, desto mehr muß er darauf bestehen. Wenn Fafner dem Publikum eine Gänsehaut beschere soll, dann ist es die verdammte Pflicht des Regisseurs, all sein Können für die Erzeugung dieser Gänsehaut einzusetzen. Wenn Siegfried ein Held war (wenn auch ein psychologisch gesehen ziemlich nuancierter), dann muß er als solcher

dargestellt werden, so unmodern, undankbar und politisch unkorrekt das auch wirken mag. Gab und gibt es im „Ring“ Humor, dann hat die Inszenierung diesen Humor zu betonen, statt die vorurteilsbeladenen Vorurteile irgendeines zufälligen Regisseurs zu bedienen.

Wollen wir Wagner, dann wollen wir Wagner. Also stehen wir dazu. Alles andere wäre feige. Daß sein Werk von solcher Durchschlagskraft war, daß es jetzt, der Einfachheit halber, oft als fast komisches Klischee aufgefaßt wird, können wir ihm doch nicht zur Last legen. Wenn Wagner seine Inspiration aus der Zeit der Völkerwanderung bezogen hat, dann muß das das Dogma sein, unter dem ein Regisseur sich ans Werk macht. Ist Wagners künstlerischer Ausgangspunkt ein Menschenbild, das wir heute nur mit Mühe hinnehmen können, dann muß die Aufführung sich seinen ursprünglichen Ansichten fügen, das steht fest: Wagners „Ring“ in den engen Panzer des modernen Humanismus zu pressen, wäre ebenso irreführend und falsch, wie sich im Klassiker zu suhlen, indem man Parallelen zieht oder sich über ihn lustig macht. Wagner hat aus den Mythen einen Mythos geschaffen, und wer sich davor fürchtet, soll die Finger davon lassen.

Aber wie stellt man sich also einer Inszenierung des „Ring“, wenn man, wie ich, ein gefühlsmäßiges Verständnis für das ursprüngliche Werk besitzt, daß man ihm mit Respekt gegenüber tritt? Und wie kann man der visuellen Darstellung die nötige Wirklichkeit geben?

Wagner selbst hatte Probleme, als sein Festspielhaus vollendet war. Die erste Aufführung des „Ring“ hatte er selbst inszeniert. Er war nicht zufrieden. Er war ganz und gar nicht zufrieden! Die musikalische (abstrakte) Welt zu erschaffen, ist das eine, etwas anderes ist der visuelle (und auf andere Weise konkrete) Aspekt. Er ärgerte sich über die Sänger mit ihrem manierten Gebärdenspiel. Die Größe seiner Idee der fliegenden, brünnentragenden Walküren erschien ihm in seiner Darstellung auf der Bühne als enttäuschend verblaßt.

Die „Verwirklichung“ machte ihm Probleme. Die Illusion seiner eigenen mythologischen Welt. Und wir wissen, daß die Illusion für Wagner wichtig war. Denken wir doch nur an seine Regienotizen zu der Szene, in der Siegfried gegen Fafner kämpft, in der er bis ins Detail beschreibt, wie groß die „Flüstertüte“ sein soll, durch die der Sänger dem gewaltigen Tier eine Stimme verleiht, vor und nach dem Gnadenstoß.

Wagner fand ansonsten, daß bei der Inszenierung alle künstlerischen Effekte und Stilmittel Verwendung finden sollten. Man sollte sich auch an anderen Kunstgenres bedienen und eine Symbiose schaffen. Er sprach von „Gesamtkunstwerken“. Er erfand den versteckten Orchestergraben (die Musik sollte nicht von den Musikern kommen, sondern einfach so im Raum existieren). Was Wagner damals erreichen wollte, hat große Ähnlichkeit mit dem, was

wir heute Film nennen. Wollte Wagner einen Film herstellen? Vielleicht. Für mich würde der „Ring“ als Film seine Vitalität verlieren. Und die Idee der Oper verraten, die für mich, über die Illusion hinaus, eben auch **Vorführung** ist. Wie ein Seiltanz oder ein Zauberkunststück für den Film ungeeignet sind, so ist es auch mit der Oper. Denn die **Anwesenheit** ist eine ungeheuer wichtige Zutat. Oper muß „live“ vorgeführt werden, mit der einzigartigen Qualität des Augenblicks, für anwesende, lebendige Menschen, von anwesenden, lebendigen Menschen.

Meine Aufgabe stand nun fest: eine Aufführung, die durch Illusion und Anwesenheit gefühlsmäßige Qualitäten vermittelt, die ich wie so viele andere in Richard Wagners Werk „Der Ring des Nibelungen“ gefunden habe. Eine Inszenierung, zu der der Komponist und Autor sich nicht in der Lage sah. Eine Inszenierung, zu der ich in den heutigen Opern keine wirklich befriedigende Entsprechung finden konnte. Ich mußte Ausschau halten nach dem ganz Banalen: dem Grundlegenden ... der Illusion!

Das Grundlegende der Illusion ist, daß es nicht existiert, genauer gesagt, daß es nur im Bewußtsein der Zuschauer existiert. Wie aber können wir sie dort zum Leben erwecken? Ganz einfach, indem wir andeuten. Indem wir Dinge zeigen, die die Zuschauer dazu bringen, genau die Illusion zu „sehen“, die eben nicht gezeigt wird. Das ist schlichte Dramaturgie: Wenn A über B zu C führt, dann zeigen wir A und C und überlassen B dem Zuschauer. Das ist das schlichte Erfolgsrezept des Zauberkünstlers. Wir sehen die Grundlage und das Ergebnis, die Verwandlung an sich aber sehen wir nie. Es ist das angelernte Wissen des Zuschauers um die Reihenfolgen der Handlung, die Magie und Illusion erschafft.

Wir brauchen uns nun nicht weiter den Kopf zu zerbrechen, um zu dem Schluß zu kommen, daß alles, was am „Ring“ wirklich interessant ist, nicht gesehen werden kann! Die visuelle Mythologie ist, wie die Zauberkunst, ein klares „B“! Also folgerte ich, ohne zu zögern, daß sich die ultimative Inszenierung in totaler Finsternis abspielen müßte! Indem man keine Personen, Bühnenbilder und Handlungen zeigt, wird das Publikum in die Lage versetzt, sich davon Bilder zu machen, einfach aufgrund von Musik und Text, deren Werte nur ein ziemlich dummer Regisseur in Frage stellen würde. Aber die totale Finsternis ist für einen Regisseur zwar konsequent, aber auch leicht armselig und unbefriedigend. Und außerdem enthält Wagners Text ja auch einige wenige, aber ziemlich wichtige und weitreichende Regieanweisungen.

Und, um diese lange Geschichte nun etwas kürzer zu machen, möchte ich die Gelegenheit nutzen und meine bühnenmäßige Konklusion vorzustellen! Eine Konklusion, die ganz und

gar mit dem sogenannten „Schwarzen Theater“ übereinstimmt, die ich aber lieber so nennen möchte: Inszenierung mit Hilfe der „**bereicherten Dunkelheit**“.

### *Die bereicherte Dunkelheit*

Die moderne Operninszenierung bedient sich von Anfang bis Ende des maximalen bildlichen Ausdrucks. Sie greift zu gewaltigen, teilweise abstrakten Bühnenbildern, in denen ein Akt sich abspielt. Mit etwas Glück bietet die Dekoration unterschiedliche Möglichkeiten, um die Personen zu positionieren, so daß es doch eine kleine bildliche Entwicklung gibt. Das Ergebnis ist jedoch unweigerlich, daß die Bühne innerhalb weniger Augenblicke dem Publikum vertraut und dadurch einfach zu einem Ort wird, an dem sich alles abspielt. Im schlimmsten Fall zerbricht sich das Publikum bereits zu einem frühen Zeitpunkt den Kopf über die Frage, wie man rein praktisch die vielen Mitwirkenden in dieses Bühnenbild hereinholen, ganz zu schweigen davon, wie man sie wieder hinausschaffen soll. Das kann für ein Publikum, das seine Zeit totschiessen will, ein unterhaltendes Element sein, bringt aber die positive Kommunikation eines Zuschauers mit einer Vorstellung nicht weiter.

Nun war das ja nicht immer so. Man muß sich z.B. vorstellen, daß die Operaufführungen in den frühen Tagen des Festspielhauses lichtmäßig ganz anders aussahen. Zu Wagners Zeit wurde bei Gaslicht gespielt. Erst nach der Einführung des elektrischen Lichts konnte man wirklich die Gesichter der Sänger unterscheiden (und Wagner hätte nun erst richtige Probleme mit dem Konkreten bekommen). Wagner hat also für ein um einiges niedrigeres Lichtniveau geschrieben. Die ursprünglichen Bedingungen für die Mystik waren dadurch viel besser. Ich hatte nun vor, zurückzugehen, und nicht nur das. In die Dunkelheit zu gehen, die wir dank unserer modernen Techniken um einiges präziser und zielgerichteter einsetzen können.

Dieses Konzept ist im Grunde filmisch. Vor allem im Thriller ist die Technik, anzudeuten, ohne zu zeigen, oft und mit Erfolg benutzt worden, weshalb sie mit großem Erfolg auf die Computerspiele übertragen werden konnten. Wir kennen aus beiden Medien das Eintreffen in dem dunklen Haus, wo der dünne Lichtstrahl einer Taschenlampe die einzige Lichtquelle darstellt. Und mehr noch gilt das alles für die Wirklichkeit: Nachts bevölkert die sichere Geborgenheit unserer sonst so vertrauten Umgebung sich unweigerlich mit Dämonen, mit unheilvollen und mythologischen Kräften. Und wie wir alle wissen, ist das, was niemals ans Licht kommt, immer viel wirklicher und entsetzlicher.

A über B zu C: Stellen Sie sich zwei kleine Lichtflecken auf einer Bühne vor. Oben und unten. Wir sehen die unterste und die oberste Sprosse einer alten Leiter. Die Leiter ist verfault und unten halbwegs zerbrochen. In einem Thriller würde jetzt von oben her aus der Dunkelheit Blut heruntertropfen. Während eine Person die Leiter hochklettert und in der Dunkelheit verschwindet, beginnt die Leiter, heftig zu beben. Wenn die Person vorher bewaffnet war, dann hat sie ihre Waffe zu irgendeinem Zeitpunkt in den unteren Lichtflecken fallen lassen. Es folgt eine Zeit ohne Bewegung an den beiden beleuchteten Leiterenden. Danach bebt die Leiter im oberen Licht immer mehr. Bis zwei stark behaarte Hände sich oben aus der Dunkelheit lösen und die Leiter wegreißen. Vielleicht entpuppt sie sich als ziemlich kurz und hängt durchaus nicht, wie erwartet, mit dem unteren Leiterstumpf zusammen ... usw. usw. Das soll nur die gefühlsmäßigen Möglichkeiten andeuten, die die „bereicherte Dunkelheit“ enthält und die wir alle kennen. Wie wir, indem wir in den kleinsten Ausdrücken nach dem großen suchen, sehr viel weiter kommen können als wenn wir es mit dem maximalen Ausdruck versuchten. Unsere Beobachtung der Person auf der Leiter, in einer zweifellos lebensgefährlichen und klaustrophobischen Situation irgendwo mitten in der Dunkelheit, läßt sich ein wenig vergleichen mit den kleinsten Teilchen in der Physik, die wir nicht direkt betrachten können, sondern auf aufgrund ihrer Auswirkungen auf Dinge von sichtbarer Größe in ihrer Nachbarschaft. Daß wir die Atome nicht sehen können, macht die Atomforschung nicht weniger faszinierend.

Aber ehe wir die „bereicherte Dunkelheit“ banalisieren, möchte ich noch sagen, daß sie sich auf weitaus raffiniertere Weise nutzen läßt als nur zum Erzählen einer linearen Geschichte. Was den „Ring“ angeht, so meine ich, daß wir dadurch einen großen Teil dessen zeigen könnten, wovon Wagner geträumt hat. Indem wir nicht „demokratisch“ beleuchten, sondern im Gegenteil stark manipulierend (indem allein wir entscheiden, welche visuelle Informationsmenge dem Publikum zu irgendeinem Zeitpunkt zur Verfügung gestellt wird) besitzen wir die Möglichkeit, während der Vorstellung Bühnenbild und Welt in der Vorstellung des Publikums wachsen und sich verwandeln zu lassen.

Wie bei der Anwendung anderer, klar definierter Techniken müssen wir mit der „bereicherten Dunkelheit“ behutsam umgehen. Wenn wir einen begrenzten Lichtbereich einer Person durch eine Landschaft oder ein Gebäude folgen lassen, dann müssen wir dabei die logischen Forderungen des Publikums erfüllen. Da wir das Bühnenbild nur in sehr kleinen Ausschnitten sehen, die gemeinsam im Kopf des Publikums ein fertiges Bild ergeben sollen, müssen wir Hilfestellung leisten. Wenn wir ein Zimmer in Höhe des ersten Stocks wahrgenommen haben

und später an einer anderen Stelle eine Treppe sehen, dann lohnt es sich, diese beiden Dinge auf logische Weise miteinander zu verbinden. Das heißt, daß die Person, die das Licht mit sich führt, zu irgendeinem Zeitpunkt die Treppe in den ersten Stock hochsteigt und damit unsere Erwartungen an ein naturalistisches Bauwerk erfüllt. Indem wir dem Publikum solche „Geschenke“ machen, können wir die schrittweise Sichtbarmachung des Gebäudes nutzen, um Entwicklungen auf dramatischer/psychischer Ebene darzustellen. Und wenn wir auf diese Weise Zusammenhang und Logik des Bühnenbildes aufgezeigt haben, können wir Überraschungen einführen, z.B. eine Geheimtür, durch die zwei bisher strikt getrennte Räume plötzlich miteinander verbunden sind. Aber diese Methode schenkt uns auch Möglichkeiten, die eher eine Verlängerung von Traum und Mythologie bedeuten: Wir können das Publikum, sein Gedächtnis und seine Vorstellungswelt in die Irre führen, indem wir das Fehlen des Lichtes nutzen, um grundlegende Größen im Bühnenbild zu ändern. Was alles nur der Vermittlung der Qualitäten des Werkes dient. Eine Bereicherung der Dunkelheit, in der sich das ursprüngliche musikalische und textliche Kunstwerk abspielt, so daß sie sich am Ende als angemessene um nicht zu sagen herausfordernde Arena dafür erweisen muß.

Ein weiterer Vorteil dieser Technik ist die Möglichkeit, dem Bühnenraum Unendlichkeit zu verleihen (was gar nicht schlecht ist, wenn wir es mit Mythologie zu tun haben!) Mit Hilfe der Dunkelheit wird es plötzlich viel leichter, von außen kommende Bilder in einen glaubwürdigen Zusammenhang mit den Elementen des Bühnenraums zu bringen. Es bietet sich geradezu an, die Techniken der Videoprojektion zu nutzen, um in den großen Bühnenbildern szenographische Bewegung einzuführen und die Bühnenlandschaft drastisch zu erweitern. Zugleich können wir auf glaubwürdige Weise mehrere der vielen Spezialeffekte oder „Zaubernummern“ ermöglichen, die der „Ring“ zu bieten hat. Hier ist es wichtig, wie bei jeglicher Illusion, die Technik so zu verbergen, daß nicht sichtbar wird, wie die verschiedenen visuellen Effekte erreicht worden sind. Wir befinden uns im Land der Andeutungen, und gerade deshalb können wir es uns leisten, zur raffiniertesten Technik zu greifen, mechanisch wie elektronisch, denn es kommt niemals zu Effekthascherei, die die Aufmerksamkeit vom Inhalt des Ganzen ablenken könnte.

Ich wollte also den Bühnenraum noch größer machen, noch eine Abstraktionsebene einführen. Das Publikum ist schließlich durch Film und Fernsehen an ganz anderes Sehen gewöhnt als zu Wagners Zeiten. Das heißt, daß ich mit der Technik der Lichtflecken durchaus aus dem Proszenium bildmäßig ein Äquivalent zur Filmleinwand oder dem Fernsehschirm machen und Bilder und Rahmen der Bildfläche seitwärts und vertikal verschieben könnte, um

„Kameraschwenke“ und Kranbewegungen nachzuahmen. (Auf diese Weise haben wir eine Technik ausgearbeitet, durch die der zweite Akt der „Walküre“ aus einer einzigen fortlaufenden Illusion einer vertikalen Bewegung des Bühnenbildes nach oben bestehen könnte, die der Wanderung auf den Walkürenberg entspräche, während eine vergleichbare horizontale Bewegung Siegfried zu Fafners Höhle brächte.)

Mit einer Technik, die zu einem maximalen Bühnenbeleuchtungsgrad von 5 % führt (einige Male noch dazu auf mehrere Lichtbereiche verteilt), ist es klar, daß das Detail wichtig wird. Wenn die „bereicherte Dunkelheit“ den „Ring“ bereichern soll, indem sie aus „viel weniger“ „viel mehr“ macht, dann muß die Qualität der Andeutungen ein hohes Niveau erreichen. In Zusammenarbeit mit Karl Juliusson habe ich durch den Arbeitsprozeß ein ausgesprochen umfassendes Bildarchiv aus relevanten Natur- und Landschaftsdetails aufgebaut. Außerdem haben wir recht umfangreiche historische Recherchen angestellt. Wenn wir bei jedem Meter, den unser Licht sich durch die Bühnenlandschaft arbeitet, die dramatische und gefühlsmäßige Entwicklung der Oper kommentieren müßten, dann würden wir ein Archiv mit z.B. hunderten von unterschiedlichen nordeuropäischen Moosarten und ebenso vielen Lavaformen benötigen. Denn die mythologische Landschaft kann meiner Ansicht nach nur aus strikt naturalistischen Elementen zusammengesetzt werden. Sauerampferblätter und Balkenfugen in der Völkerwanderungszeit müßten gleichermaßen authentisch wirken, und sei es nur für die Dauer eines Lichtstrahls und in so kleinem Rahmen, daß möglicherweise nur die vordersten Zuschauerreihen etwas davon hätten.

Ja, es ist so leicht, in einer Vorstellung, die nicht stattfinden wird, hohe Anforderungen an die Qualität zu stellen. Aber wenn wir schon über unsere Gedanken sprechen wollen, dann sahen die wirklich so aus. Größe im Kleinen und Göttlichkeit in der Natur. So war mein Wagner!

Aber um nun endlich auch die Probleme bei der Ausformung dieses Projekts zu berühren, so ist das „Schwarze Theater“, das „Zaubertheater“ oder unsere „bereicherte Dunkelheit“ keine im Umgang einfache Größe. Vor allem nicht, wenn wir die erwähnten Anforderungen an die Qualität berücksichtigen. Wenn wir unser Projekt mit dem Ablauf einer modernen, professionellen amerikanischen Zaubershow auf einer Bühne vergleichen wollen (wo wie in unserem Fall Anwesenheit und menschliche Leistung im Zentrum stehen), dann kann diese Show mit Technik und Inszenierung leicht Millionen von Dollars kosten. Denn ein Trick, der NICHT seine optimale Wirkung entfaltet, ist oft tödlich für die ganze Vorstellung. So ist es auch hier. Der „Ring“ in meiner Form forderte nicht nur eine peinlich präzise und teure Einrichtung und Synchronisierung, von den vielen Videobildschirmen bis zur avancierten

hydraulischen Bühnentechnik, eine Vielzahl von verborgenen Bühnenarbeitern, (die wegen der Dunkelheit noch dazu mit „Night Vision“ ausgerüstet werden müßten) und Tausende von sorgfältig eingesetzten „Licht-Hinweisen“ (das begleitende Licht wurde rasch verworfen und sollte durch viele lose Lampen ersetzt werden, die das Licht mit Hilfe von Unmengen von einprogrammierten „Fades“ wandern lassen sollten), ganz zu schweigen von den Problemen, die sich bei dem bloßen Versuch ergaben, einfach die göttliche Dunkelheit zu bewahren (im Zuschauerraum, trotz Bayreuths überdecktem Orchestergraben, und auf der Bühne, wo das Fehlen von Licht außerhalb der gewünschten Begrenzung sich als gewaltiges Problem erwies, das sich nicht nur durch „Bobinette“-Vorhänge lösen ließ, die noch dazu eine katastrophale Auswirkung auf die Akustik im Saal hatten, usw.). die Vorstellung könnte also jegliche Autorität verlieren und donnernd zu Boden stürzen, wenn sich in eine der erwähnten Prozeduren auch nur ein einziger Fehler einschliche. Ich behaupte nicht, daß es unmöglich gewesen wäre, doch durch meinen krankhaften Drang zum Perfektionismus (der mich unter anderem seit vielen Jahren daran gehindert hat, in meinen Filmen im voraus bereits technisch definierte Bilder zu verwenden, also geplante Kameraeinstellungen) wäre es die Hölle geworden.

Aber, wie gesagt, vielleicht werden sich andere von meinen Überlegungen angeregt fühlen, und gerade deshalb schreibe ich diesen Text. Ich schreibe ihn aber auch, um meine Gedanken zu klären und mich von dieser ganzen monströsen Last zu befreien, die der „Ring“ eben auch ist, vor allem, wenn man sich in eine „Ecke“ manövriert hat (und sei das Konzept noch so erfolversprechend, wie ich das ja immer noch glaube), und das war das Gefühl, das mich vor einigen Monaten überwältigt hat und den Hauptgrund meiner Absage darstellte.

22. Juni 2004

*P.S.: Für den Fall, dass jemand meine Rohentwürfe, die ich für die zwei Werke „Die Walküre“ und „Siegfried“ erstellt habe, lesen möchte, werden diese in etwa einem Monat auf der Homepage von Zentropa frei verfügbar sein (mit freundlicher Genehmigung Wolfgang Wagners und der Bayreuther Festspiele).*