



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Giuseppe Verdi und Graham Vicks *Aida* bei den
Bregener Festspielen 2009/10

Verfasserin

Maria Stephanie Gaul

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Giuseppe Verdi und Graham Vicks
Aida bei den Bregenzer Festspielen
2009/10

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	4
2. Die historische Entwicklung der Bregenzer	
Seebühne	7
2.1. Die Intendanz Alfred Wopmann.....	7
2.2. Die Intendanz David Pountney.....	8
3. Opernregie	10
3.1. Der Ursprung des Regiebegriffs.....	10
3.2. Das Meininger Hoftheater.....	11
3.3. Opernregie - von Richard Wagner bis Adolphe Appia.....	13
3.4. Das 20.Jahrhundert.....	15
3.5. Die Diskussion der Regieoper heute.....	18
3.5.1. Die musikalische Dimension.....	18
3.5.2. Die optische Dimension - Disposizione sceniche heute.....	20
3.5.3. Die Interpretation.....	23
3.6. Aussichten.....	25
4. Verdis Aida	27
4.1. Verdi wird V e r d i.....	27
4.2. <i>Aida</i>	30
4.2.1. Die Vorlage.....	30
4.2.2. Quellen.....	33
4.2.3. Historische Quellen für das Original Verdis.....	37
4.2.4. Die Uraufführung.....	39
4.2.5. Die Erstaufführung an der Mailänder Scala.....	41

4.3. Disposizione scenica.....	43
4.3.1. Historischer Hintergrund.....	43
4.3.2. Das Regiebuch zur Oper <i>Aida</i>	45
4.3.2.1. Erster Akt.....	46
4.3.2.2. Zweiter Akt.....	47
4.3.2.3. Dritter Akt.....	49
4.3.2.4. Vierter Akt.....	50
5. <i>Aida</i> in Bregenz.....	52
5.1. Das Konzept.....	53
5.1.1. Das Bühnenbild.....	53
5.1.2. Das Gedicht.....	53
5.1.3. Die Freiheitsstatue.....	56
5.1.4. Die Krane.....	57
5.1.5. Die Farbe.....	57
5.1.6. Die Kostüme.....	57
5.2. Musikalische Betrachtungen.....	58
5.2.1. Kürzungen.....	58
5.2.1.1. Kürzungen von Ballettszenen.....	60
5.2.1.2. Kürzungen von Chorszenen.....	61
5.2.1.3. Kürzungen von Arien.....	63
5.2.1.4. Kürzungen von Duetten.....	63
5.2.1.5. Kürzungen von Einleitungen.....	64
5.2.2. Das Orchester.....	66
5.2.2.1. Revolution des Orchesters bei Verdi.....	67

5.2.2.2. Revolution des Orchesterklanges bei den Bregenzer Festspielen.....	71
5.2.3. Die Sänger.....	77
5.2.4. Der Chor.....	80
5.2.5. Verdi in Bregenz.....	81
5.3. Rezeption der Oper <i>Aida</i>	85
5.3.1. Rezeption der Oper im 20. Jahrhundert.....	85
5.3.2. Rezeption der Oper bei den Bregenzer Festspielen.....	88
5.3.3. Zeitungskritiken.....	91
6. Zusammenfassung/Conclusio	94
Literaturverzeichnis.....	96
Anhang.....	101
I. Das Leading Team.....	101
II. Fragebogen zur Rezeption der Oper <i>Aida</i> von Giuseppe Verdi bei den Bregenzer Festspielen 2009/10.....	102
III. Gernot Gögele: Erklärung BOA-Stichworte.....	104
Abstract.....	116
Lebenslauf.....	117

1. Einleitung

I met a traveller from an antique land. Mit diesen Worten beginnt das Gedicht *Ozymandias* von Percy B. Shelley. Der englische Romantiker, ein Freund Lord Byrons und John Keats, schrieb das berühmte Gedicht über die Vergänglichkeit allen Seins angesichts der Statue Ramses II - der gräzisiert Ozymandias genannt wurde. Im deutschsprachigen Raum sind sowohl Dichter als auch Gedicht unbekannt. Auch ein Zusammenhang zwischen der Oper *Aida* von Giuseppe Verdi und dem Gedicht *Ozymanidas* ist zunächst nur schwer zu erkennen, und doch ist dieses Gedicht die Basis für die Bregenzer Regiekonzeption 2009/10 auf der Seebühne für Verdis *Aida* von dem englischen Opernregisseur Graham Vick.

In der Geschichte der Festspiele ist es die vierte Oper des Komponisten, die auf der Seebühne aufgeführt wurde. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass die lebendige Musik Verdis eine wunderbare Symbiose mit der Bregenzer Seebühne bildet, und die dramatische Intention Verdis durch die spektakuläre Kulisse von Bühne und Natur unterstützt wird. Bei der Inszenierung der Oper vertraute der Intendant David Pountney ganz auf den Ideenreichtum des 'leading teams' rund um Graham Vick und Paul Brown. Es entstand eine einzigartige Aufführung, wobei versucht wurde, einzelne Aspekte der Oper aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten.

Durch meine mehrjährige Arbeit bei den Bregenzer Festspielen und den durch meine Aufgaben bedingten intensiven Kontakt mit dem Publikum war es mir möglich, die unterschiedlichsten Reaktionen der Besucher zu erleben und deren Fragen zu diskutieren. Im Zentrum der Gespräche standen meist die Regie und das Bühnenbild, die einerseits Verständnislosigkeit und andererseits Neugierde weckten. Da das Bühnenbild der jeweiligen Seebühnenproduktionen sowohl Tourismuswerbeplakate schmückt als auch in der Kulturberichterstattung prominent abgebildet wird, kommt der Produktion in Bregenz ein ganz besonderer Stellenwert zu. Die Bühne ist nicht mehr im Inneren eines Opernhauses versteckt und wird nur von denjenigen gesehen, die auch dafür bezahlen, sondern die Öffentlichkeit beschäftigt sich mit der Idee dahinter und der Oper an sich. Dadurch wird die Diskussion um den Begriff der Opernregie nicht mehr auf einen elitären Kreis der intellektuellen Opernliebhaber beschränkt, sondern betrifft das Feuilleton und die seriöse Kulturkritik ebenso wie Diskussionen in der Öffentlichkeit und im Alltag.

Mein Interesse für das Verstehen von Inszenierungen zwischen Originalität und Neuerfindungen wurde in vielen Gesprächen über Opernregie und deren Intention geweckt. Durch meine Auseinandersetzung mit den verschiedensten Abteilungen des Operngeschehens, der Akustik, dem künstlerischen Personal, der Seebühnentechnik und auch der Beleuchtungstechnik, konnte ich mir ein fundiertes Bild über moderne Opernregie im jeweiligen Bereich aneignen.

Giuseppe Verdis *Aida* bietet sich dabei besonders an die optische, klangliche und interpretatorische Aufführungspraxis sowie die Beziehung zwischen Werk, Regie und Publikum exemplarisch zu erforschen.

Anliegen der Arbeit ist es, sich mit historischen, soziologischen, theater- und musikwissenschaftlichen Entwicklungen auseinander zu setzen. Die original erhaltenen dispozitione sceniche erlauben dazu einen historischen Vergleich. Die Diskussion rund um das Thema der Opernregie und Opernrezeption in der heutigen Zeit beschäftigt sich zwar oft mit der Frage nach Originalität und Werktreue, doch wird selten ein intensiver wissenschaftlicher Vergleich angeführt. Viel eher werden Inszenierungen durch Pauschalisierungen stigmatisiert. In meiner Erfahrung bedeutet dies oft, viele wollen zwar das Original, aber niemand weiß, was original ist.

Die Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung des Regiebegriffs und der Funktion der Regie bildet die Basis für die weiteren Überlegungen. Die musikalische, optische und interpretatorische Dimension ist dabei wesentlich für eine Analyse der Originalinszenierung Verdis und dem Inszenierungskonzept von Graham Vick.

Die übersetzte Sammlung der Primärdokumente von Hans Busch sowie das Verdi Handbuch von Uwe Schweikert dienen als zuverlässige Quelle für genauere Betrachtungen der europäischen Erstaufführung. Besonders interessant erschien mir dabei der Umgang Giuseppe Verdis mit der antiken Vorlage. Denn Verdi selbst strebt nach einer optischen Authentizität oder auch Originalität einer Zeit, die ihm nicht mehr bekannt war. Ähnlich müssen wir bei der Interpretation der Opern Verdis vorgehen.

Der letzte Teil dieser Arbeit bringt die vorangegangenen theoretisch-historischen Kapitel mit einem praktischen Beispiel zum Abschluss. In fünf verschiedenen Interviews mit jeweils einem Sänger, einem Dirigenten, einem Mitglied der Wiener Symphoniker, einem Akustiker sowie der Operndirektorin der Bregenzer Festspiele

konnte ich verschiedene Perspektiven besser kennenlernen und beleuchten. Ich möchte durch die Bereiche der Regie, Werktreue, Aufführungspraxis, Orchesterentwicklung und Elektroakustik sowie der Rezeption, einen Bogen spannen von der Erstaufführung an der Mailänder Scala am 8. Februar 1872, bis hin zur Premiere des Spieles am Bodensee, am 19. Juli 2009, mit dem Ziel Opernregie verständlich zu machen. Um gerade zur Rezeption eine möglichst objektive Meinung darstellen zu können, habe ich einen Fragebogen zusammengestellt, der durch die Befragung derjenigen, die den meisten Kontakt mit dem Publikum hatten, den Guides, die Stimmung der Besucher auffangen sollte.

2. Die historische Entwicklung der Bregenzer Seebühne

Die Idee einer kulturellen Veranstaltung auf dem Bodensee in Bregenz geht auf das Jahr 1946 zurück. Der ehemalige Wiener Staatsopernballetttänzer Kurt Kaiser und der Landesrat für kulturelle Angelegenheiten Eugen Leissing waren die kreativen Kräfte, die so kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges eine Bregenzer Festwoche ins Leben riefen. Für die praktische Realisation zeichnete Adolf Salzman verantwortlich. Das erste Jahr dominierten Werke von Wolfgang Amadeus Mozart das Festspielgeschehen, mit der kleinen Nachtmusik und dem Singspiel *Bastien und Bastienne*.¹ Bereits dieses Singspiel wurde auf Lastkähnen als Freiluftaufführung inszeniert. Der Grundstein war gelegt, durch die positive Aufnahme der Bevölkerung wurde das Projekt wiederholt und konnte sich so über die Jahre entfalten.

In den folgenden Jahren wurden vermehrt Operetten und Ballettabende aufgeführt. Die Kieskähne wurden bald durch den Bau einer ersten Seebühne ersetzt, die neben anderen als Spielstätte für die Bregenzer Festspiele diente.

1979 wurde das Festspielhaus am heutigen Standort, dem *Platz der Wiener Symphoniker* errichtet, und im darauffolgenden Jahr wurde die Bregenzer Seebühne, so wie sie bis heute Bestand hat, eröffnet.

2.1. Die Intendanz Alfred Wopmann

Die Festspiele erlebten zu Beginn der achtziger Jahre eine künstlerische Krise, die sich auch in den Besucherzahlen widerspiegelte. Der 1983 bestellte Intendant Alfred Wopmann, der kaufmännische Direktor Franz Salzman und der Präsident der Festspiele Günther Rhomberg suchten nach einem neuen Weg für die Festspiele. Dieser Weg führte weg von der Operette hin zur Oper, gepaart mit einer eigenen Bühnenwelt, die das Interesse eines großen Personenkreises wecken sollte. Die *Zauberflöte* in der Inszenierung von Jerome Savary bedeutete den Durchbruch für das Festival am Bodensee.² Der konzeptionelle Grundstein für die Erneuerung war gelegt.

¹ Meuli Andrea (Hg.) *Die Bregenzer Festspiele*, S. 159 ff.

² Meuli Andrea (Hg.) *Die Bregenzer Festspiele*, S 175 ff.

1985 wurde der Zweijahres-Rhythmus eingeführt, der bedeutete, dass ein Stück zwei Saisonen am See gespielt wird, was sowohl logistische als auch ökonomische Gründe hat.

Während der zwanzigjährigen Intendanz von Alfred Wopmann wurden die Festspiele in Bregenz zu einem der bedeutendsten Sommerfestspiele weltweit.³ Die Intention war es, eine elitäre Gattung wie die Oper, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und trotzdem auf einem hohen künstlerischen Niveau zu arbeiten. Wopmann beschreibt dies im Vorwort des Buches „Bühnenwelten“, das anlässlich seines Abschiedsjahres veröffentlicht wurde:

Um die großen Werke des Musiktheaters, die von der äußeren und der inneren Natur handeln, als Sinnbilder des Lebens zu begreifen, errichten wir ein Zeichen, eine Skulptur, die aus dem Wasser in den Himmel ragt. Ihr Symbolgehalt als inneres Bild, sagt das Wesen des Werkes aus, das wir im Freien aufführen. Seine Doppeldeutigkeit versinnbildlicht den Widerstreit der Kräfte, welche in Stück, Handlung und Menschen aufeinander prallen. Die visuelle Dramaturgie des Spiels auf dem See löst über das synchrone Hören und Sehen einen spontanen Erkenntnisprozess beim Betrachter aus und erschließt dadurch der elitären Kunstform Oper ein neues Publikum jenseits der Connaisseurs. Das bedeutet, dass das Gesamtkunstwerk Oper auch ohne das Begriffsvokabular der „Eingeweihten“, der Bildungsbürger, verstanden werden kann: Ohne ein Vorwissen, das häufig mehr behindert als befreit, klammert es sich doch gerne an die Vorurteile eingefahrener und gewohnter Lesarten der Interpretation. Dieser neue Weg zum Musiktheatererlebnis für alle bedeutet einen Schritt in Richtung Demokratisierung der Oper.⁴

Dieses Verständnis ist bis heute beibehalten worden.

2.2. Die Intendanz David Pountney

Diese Idee einer allgemeingültigen und verstehbaren Oper führte David Pountney in seiner auf Wopmann folgenden Intendanz weiter aus. Sein Anliegen, durch die Kunst der Regie Werken zu einem neuen Leben zu verhelfen und neue Blickwinkel aufzuzeigen, hat er vor allem in seinen eigenen Regiewerken wie *Der fliegende Holländer*, *Nabucco*, oder *Fidelio* umgesetzt.

Man darf Traditionen nicht missverstehen, denn sehr viele der Autoren, deren Werke wir heute oft genug zu ehrwürdig interpretieren, waren selbst ganz anders, scheuten nie das Experiment und die Veränderung. Giuseppe Verdi beispielweise strich unaufhörlich im einmal Geschriebenen, änderte die

³ zB http://www.toptentopten.com/topten/world_s+best+opera+festivals

⁴ Willaschek, *Bühnenwelten*, S. 9.

Epochen und den Stil, wenn eine neue Aufführung dies erforderte. Er machte was er machen musste. [...] Unverwechselbar wird in Bregenz etwas, wenn es aus bereits Vorhandenem erwächst und sich doch klar von Routine oder reiner Wiederholung unterscheidet.⁵

Das einmalige am Bregenzer Gesamtkonzept ist, sowohl Opern mit einem großen Bekanntheitsgrad für ein heterogenes Publikum nicht traditionell, sondern in einem hohen Ausmaß experimentell auf der Seebühne aufzuführen, als auch Werke jenseits des Main-Streams zur Aufführung zu bringen. Als Beispiel können hier Mieczyslaw Weinbergs Oper „*Die Passagierin*“ oder Karol Szymanovskis Oper „*Krol Roger*“ genannt werden. Dieses Experiment, Traditionen der Aufführungspraxis nicht nur visuell sondern auch interpretatorisch aufzubrechen, um neue Betrachtungsweisen für Opern frei werden zu lassen, wird unter dem Begriff Regietheater sehr kontrovers diskutiert - wie ich später noch ausführen werde. Durch die konsequente Umsetzung dieses Denkens hat Bregenz zur aktuellen Regietheater-Diskussion in den letzten Jahren wesentlich beigetragen.

Die sogenannte „Bregenzer Dramaturgie“, die in der Intendanz Wopmann ihren Ursprung fand und von David Pountney, der noch bis 2015 die künstlerische Leitung der Festspiele übernimmt, weitergeführt wurde, unterstreicht diesen Ansatz: Das große Spektakel auf der Seebühne ermöglicht durch seine hohen Einnahmen einen finanziellen Spielraum, um unbekannte Werke und Komponisten aufführen und dadurch fördern zu können. Susanne Schmidt, die derzeitige Operndirektorin, versteht dies als ein „Erreichen der breiten Masse unter Bewahrung einer künstlerischen Integrität“. Diese Idee bildet den Grundstein für das Spiel auf dem See.

⁵ Willaschek, *Bühnenwelten*, S. 329.

3. Opernregie

Um das Bregenzer Konzept in Bezug auf das Regietheater diskutieren zu können, ist es notwendig, sich mit der Entwicklung des Regiebegriffs und dessen aktueller Bedeutung auseinander zu setzen.

3.1. Der Ursprung des Regiebegriffes

Als sich die Oper im späten 17. Jahrhundert entwickelte und im 18. Jahrhundert sich immer mehr als ein gesellschaftlicher Fixpunkt herauskristallisierte, war der Besuch der Veranstaltungen kaum von der gleichen Intention getragen wie ein heutiger Opernbesuch. Das Publikum achtete nur peripher auf die Handlung, viel eher horchte man kurz bei vereinzelt Arien auf. Wichtiger dabei war das Ambiente, für das der jeweilige Impresario zuständig war, und die Leistung der Sänger. Nicht selten wurden von den Sängern Arien des einen Komponisten in Opern eines anderen eingefügt, weil ihnen diese mehr Aufmerksamkeit verschafften.

Nichts war heilig oder abgeschlossen. [...] Für neue Sänger wurden Arien nachkomponiert, ausgetauscht, gestrichen - ganz nach deren Können und Geschmack.⁶

Einen Regisseur, so wie wir ihn kennen, gab es zumeist nicht, diese Aufgaben oblagen dem Komponisten selbst sowie den Impresarii. In den 1770er Jahren wurde in Schriften über das Wiener Hoftheater das erste Mal ein sogenanntes „Regisseur“ erwähnt, doch sein Aufgabengebiet ist eher mit dem eines heutigen Dramaturgen oder auch Managers zu vergleichen. Er war verantwortlich für die Stückauswahl, für die Schauspieler und den Spielplan.⁷ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es dann verschiedene berufliche Positionen wie den Theatersekretär oder den Dramaturgen, die ähnlichen organisatorischen Aufgaben nachzugehen hatten. Doch gab es keine schematische Zuordnung der Berufe, was oft zu Überschneidungen führte.⁸ Außerdem hatte sich zu dieser Zeit ein beachtliches Repertoire angesammelt, Opern von Mozart bis Verdi wurden in ganz Europa wiederholt aufgeführt. Die Zweckmäßigkeit einen geregelten Ablauf in den Häusern zu erreichen und die Anforderungen der Zeit, mit einem immer stärker anwachsenden Repertoire der

⁶ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 16.

⁷ Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 21ff.

⁸ Vgl. Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 28-43.

Operngeschichte, machten klarere Abgrenzungen notwendig. Berufe, wie der der Inspizientin, dem Abendspielleiter oder dem musikalischen Leiter, wurden exakter definiert. Der Regisseur wurde nun ein wichtiger Akteur für Aufführungen von Opern. Er konnte entscheiden, wie ein Stück auszusehen hatte, und seine Vorstellungen verwirklichen.⁹

In der Literatur werden drei Personen beziehungsweise „Gruppen“ für die Entwicklung einer expliziten Regie besonders erwähnt. Im Bereich des Theaters ist es Herzog Georg II, von Meiningen (1826-1914), der mit dem Meininger Hoftheater als eine der wichtigsten Persönlichkeiten für das Aufkommen der Regie¹⁰ im Theater gilt. Er entwickelte aber auch ein neues Konzept der Theaterarbeit an sich, das heute als selbstverständlich angesehen wird. Im Bereich der Oper revolutionierte etwas später Richard Wagner die Opernregie. Rudolphe Appia hingegen kann — mit seinem Manifest über Inszenierungspraxis — als einer der ersten Opernregietheoretiker angesehen werden. Gemeinsam ist ihnen allen eine explizite Auffassung über die Aufführung von Werken.

3.2. Das Meininger Hoftheater

Georg II. empfand schon als Kind eine große Begeisterung für Shakespeare. Er ließ als junger Mann immer wieder Shakespeare an seinem Hofe aufführen, wobei es sein höchstes Ziel war, vermutlich verstärkt durch sein Geschichtsstudium, eine möglichst historisch authentische Aufführung zu realisieren. Durch seine Forschung und den späteren großen Erfolg seiner Vorstellungen, mit denen er durch Europa tourte, ergaben sich verschiedene Neuentwicklungen im Bereich der Regie und der Theaterpraxis:

- Ensemblebildung:

Georg II. war gegen das Anheuern von großen Schauspielern/Sängern der Zeit. Dies vermutlich zum einen aus finanziellen Gründen und zum anderen, da er auf diese Weise gezielt mit immer den gleichen Personen seine Stücke erarbeiten konnte. Somit musste er nicht jedesmal Darsteller neu einschulen. Es war die Aufgabe der Schauspielerin Helene Freifrau von Heldburg, der

⁹ Vgl. Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 193.

¹⁰ Brug, *Opernregisseure heute*, 2006, S. 17.

Ehefrau von Georg II., die Akteure über die Details ihrer Figur und des Stückes zu unterrichten.

Ein Gesamtkunstwerk vermochte nur dann zustande zu kommen, wenn ein gemeinsamer Wille herrschte, der allein durch die Regie verwirklicht werden konnte.¹¹

- Entwicklung eines neuen „Schauspielerbildes“:

Ein weiteres ihm wichtiges Element war das Prinzip des reproduzierenden Künstlers. Nicht mehr die Selbstdarstellung der Künstler sollte das Zentrum einer Aufführung sein, sondern die Verpflichtung zur Realität gegenüber der Intention des Urhebers.

- Regiekonzepte:

Die weiteren Ziele der akribischen Auseinandersetzung mit den aufgeführten Stücken waren einerseits eine *herausragende originelle Inszenierung* entstehen zu lassen und andererseits sollten die Aufzeichnungen und Erkenntnisse des Herzogs als *Muster* dienen, an denen keiner *vorbei kommen sollte*.¹²

- Historizität:

Für die Gewährleistung der Historizität engagierte der Herzog immer wieder Personen seines Vertrauens zur Recherche bezüglich der Ausstattungsgestaltung. Sämtliche Requisiten, Kostüme und Bühnenbilder waren bis ins letzte Detail auf ihre Originalität zu prüfen.¹³

Die Intention des Georg II. von Meiningen, Musteraufführungen für andere Regisseure zu entwickeln, wurde durch die zweite Reise des Meininger Hoftheaters nach Berlin verwirklicht. Im Zuge dieser Aufführungen schrieb Rudolph Genée in der deutschen Rundschau:

[...] die liebevolle Sorgfalt nämlich, welche man der dramatischen Dichtung zuwendet, den unermüdlichen Fleiß, der auf die Herstellung eines lebendigen Zusammenspiels gerichtet ist, auf sinnreiche Arrangements, welche den Eindruck der Wahrheit zu fördern geeignet sind, und welche den poetischen Intentionen des Dichters entsprechen sollen.¹⁴

¹¹ Erck/Schneider, *Georg II.*, S. 356.

¹² Erck/Schneider, *Georg II.*, S. 358.

¹³ Erck/Schneider, *Georg II.*, S. 363.

¹⁴ Osborne, *Die Meininger*, S. 74.

Ab diesem Erfolg in Berlin begann die, wie man heute sagen würde, Tourneezeit der Meininger. Das Konzept sprach sich in ganz Europa herum, sogar die New Yorker Kulturszene zeigte in den 1880er Jahren Interesse an einer Aufführung. Die Akribie, mit der Georg von Meiningen jedes seiner Stücke inszenierte und interpretierte, bildete für lange Zeit das Basiskonzept für Regieführung. Man wechselte von der einfachen Inszenierung, die den Schauspielern schmeichelte und die Stücke eher oberflächlich betrachtete, zu einer tiefgreifenden Interpretation. Er begründete eine naturalistische Aufführungspraxis, die tatsächlich maßgebend — mitunter sogar bis heute — wurde.

Truth, internal and external, was the principle on which the Meininger staging rested.¹⁵

bringt es Ann Marie Koller auf den Punkt. Doch ist dieser Bereich zum größten Teil der Entwicklung des Theaters zuzuschreiben.

3.3. Opernregie — Von Richard Wagner bis Adolphe Appia

Es stellt sich aber nun die Frage, wann die Stellung des Regisseurs im Bereich der Oper bedeutsam wurde. Im Bereich der Opernregie gibt es zwar seit dem frühen 19. Jahrhundert Aufzeichnungen der Aufführungen bedeutender Opernkomponisten durch sogenannte Regiebücher, doch wurden diese noch nicht von einem Regisseur gebraucht oder verfasst. Viel eher oblag es den Komponisten und Impresarii derartige Bücher zu veröffentlichen. Der Begriff der Regie war weder exakt bestimmt, noch gab es einen tatsächlichen Regisseur. Die Komponisten wirkten selbst an der Inszenierung der Aufführungen ihrer Stücke mit.

Richard Wagner (1813 - 1883) hat am akribischsten die Vorgaben für die Inszenierung seiner Stücke in seinen Partituren verfolgt. Cosima Wagner schreibt dazu:

[...] der Schöpfer unserer Kunstwerke, der Schöpfer des Dramas aus dem Geiste der Musik [hat] alles für die Ausführung seiner Werke auf das genaueste angegeben.

Selbst die Beleuchtung der einzelnen Gestalten oder Gruppen in den verschiedenen Momenten ist bestimmt. Sie brauchen nur in den Angaben der Partitur nachzusehen.¹⁶

¹⁵ Koller, *The Theatre Duke*, S. 89.

¹⁶ Mack (Hg.), *Cosima Wagner*, S. 630.

Erst Wieland Wagner, der Enkelsohn Richard Wagners, sollte einen Aufbruch der strengen Richard Wagner-Treue in Bayreuth wagen, und damit für die Revolutionierung oder auch Reformierung der Aufführungen von Wagner sorgen.¹⁷

Trotz oder gerade wegen der strengen Vorgaben, die eigentlich im Widerspruch zu einer modernen Opernregie stehen, wie wir sie heute kennen, war Richard Wagner mit seinem Operngesamtkonzept einer der Begründer der Regie. Wagner erkannte als einen elementaren Punkt für seine Opernregie die Schauspielkunst. Denn erst durch das schauspielerische Verwirklichen könne das musik-dramatische Ziel erreicht werden.¹⁸ Aufgrund seiner genauen Vorstellung der Stücke und deren Aufführungspraxis muss man seine Bemerkungen in den Partituren und Klavierauszügen lesen um damit eine von ihm gewünschte „Musteraufführung“ auf die Bühne bringen zu können. Ähnlich wie Georg II von Meiningen war auch Wagner darum bemüht, Vorgaben für die Nachwelt zu entwerfen.¹⁹ Außerdem war er für den deutschsprachigen Bereich der Pionier für Regiebücher.²⁰

Einer der ersten, der seine Gedanken in Bezug auf eine neue Form der Operninszenierung niederschrieb, war der Schweizer Adolphe Appia (1862 - 1926). Es gab zwar neben ihm Komponisten wie Gustav Mahler, die sich intensiv mit dem Thema auseinandersetzten, aber Appia ist einer, der nicht daran interessiert war, sein eigenes Stück oder sein eigenes „Haus“ bestmöglich zu verkaufen und zu inszenieren, sondern sah eine unabwendbare Notwendigkeit in einer neuen Form der Inszenierung. Gustav Mahler hingegen war zwar kein Opernkomponist, aber er war Komponist, dadurch ist ihm trotzdem eine Form der Subjektivität zu unterstellen. Ganz anders Appia dem es einzig und alleine um die Perspektive des musikalisch vielleicht sogar unwissenden Zuschauers ging. Diese Gedanken hielt er in seinem Buch *Die Musik und die Inszenierung* von 1899 fest.²¹ Das Buch beginnt mit den Worten:

¹⁷ Ruppel K.H., *Wieland Wagner inszeniert Richard Wagner*, S. 5-10.

¹⁸ Rühlmann, *Richard Wagners theatralische Sendung*, S. 55 ff.

¹⁹ Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 89 f.

²⁰ Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, S. 245.

²¹ Appia, Adolph, *Die Musik und die Inszenierung*, München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.: München 1899.

Bei jedem Kunstwerk sollen wir unbewußt den harmonischen Zusammenhang empfinden, welcher zwischen seinem Inhalt, den zu dessen Mitteilung aufgewandten Mitteln und dieser Mitteilung selbst besteht. Scheint uns eines der Mittel für diese Mitteilung nicht erforderlich zu sein, oder wird uns die offenbare Absicht des Künstlers d.h. das was er zum Ausdruck bringen will, durch die Mittel, die er dafür anwendet, nur unvollkommen mitgeteilt, -- kurz, macht sich irgendein Mißklang in der Gesamtwirkung der Kunstschöpfung fühlbar, so wird unser ästhetischer Genuß dadurch beeinträchtigt, wenn nicht ganz zerstört.²²

Appia meint auch, dass die Dramatiker (ich nehme an, er bezieht sich auf Wagner, dem er das restliche Buch widmete) nie ihr eigenes Stück inszenieren sollten, wenn es ihr einziges Ziel sei, diese Inszenierung dadurch für immer zu bewahren. Es wäre ihnen dadurch nicht möglich, das Stück so zu schreiben, wie sie es eigentlich konzipiert hatten, da sie schon bei der Entstehung ihrer Dichtung an die Inszenierung denken würden, und vereinzelt Momente der Dichtung abändern würden um die Inszenierung nicht zu zerstören. Dadurch würde aber eventuell die eigentliche Ausdrucksform des Dramatikers/Komponisten leiden. Denn die Inszenierung gewinnt nicht ihre Stellung als endgültiges Ausdrucksmittel, sondern der Komponist beziehungsweise Dramatiker drückt sich durch seine Stück aus. Der Dramatiker müsste bemerken

wie trotz allem das Wesen des Stückes ganz unabhängig von der Inszenierung bleibt, die er so genau vorgeschrieben.²³

Dabei geht es Appia um die Inszenierung als Ausdrucksmittel.

Das Ziel sollte nach Appia sein, der Inszenierung den Rang eines Ausdrucksmittels zuzuordnen.²⁴

3.4. Das 20. Jahrhundert

Wenige Jahrzehnte nachdem der Begriff der Regie Gestalt annehmen konnte, brach eine Welt, die auf Ewigkeit und Beständigkeit ausgerichtet war, zusammen: die großen Kaiserreiche, der von Europa ausgehende Weltkolonialismus in China, dem übrigen Asien und Afrika. Gleichzeitig begann der Aufstieg eines selbstbewussten Nord-Amerikas, geprägt von Wirtschaftswachstum aber auch einer verheerenden Wirtschaftskrise. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kam es, nach den

²² Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, S. 1.

²³ Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, S 4.

²⁴ Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, S 11.

vorausgehenden Unruhen und Separationsbestrebungen vor allem im österreichisch-ungarischen Kaiserreich, den Achsen Deutschland — Österreich einerseits und Frankreich — Italien — England — Russland andererseits, zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der eine Welt zurückließ, die nichts mehr mit der Ordnung davor zu tun hatte. Stefan Zweigs *Welt von gestern* legt davon ein Zeugnis ab.

Im Rahmen eines Symposiums bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2005 zeigte Jürgen Kühnel die für die Regie wesentlichen Entwicklungen auf und beleuchtet die Entstehung dieses Umbruchs in Bezug auf die Welt des Theaters genauer.

Er nennt zwei Grundereignisse:

- (1) *Die Krise des bürgerlichen Theaters*.²⁵ Das traditionelle Theater fand keinen Anklang mehr beim Publikum. Viel eher wollte es Neues sehen und kennenlernen.
- (2) Das zweite von Kühnel angesprochene Grundereignis ist das Aufkommen neuer Medien wie dem Kino, dem Radio und auch dem Fernsehen. Aufgrund der dadurch entstandenen neuen Schichtung der Interessen der Gesellschaft, musste das Theater ein Umdenken initiieren. Bei der beginnenden medialen Überflutung der Bevölkerung und der sich verändernden Zeit, war es nicht mehr möglich, das Musiktheater in seinem status quo zu belassen und keine Entwicklungen zuzulassen.²⁶

Daraus entwickelten sich, nach Kühnel, Prozesse, die eine Umorientierung der Aufführungen bewirken.

- Bertolt Brecht, der eine stark meinungsbildende Persönlichkeit für das Theater bis heute geblieben ist, machte mit der Entwicklung des „epischen Theaters“ auf sich aufmerksam. Durch eine Episierung der Handlung soll kritischer auf die Psychologie der jeweiligen Figur und die Handlung eingegangen werden, wodurch ein reflektierendes Denken beim Publikum gefördert werden soll. Parallel dazu gab es eine weitere Strömung, die sich auf eine *Rückbesinnung auf die eigenen im Theater vorhandenen Mittel*²⁷ konzentrierte. Das heißt aus dem Wunsch das Theater zu verändern, wurde das Theater an sich in seiner

²⁵ Kühnel, et al. (Hg.), „Regietheater“, S. 14.

²⁶ Kühnel, et al. (Hg.), „Regietheater“, S. 14.

²⁷ Kühnel, et al. (Hg.), „Regietheater“, S. 14.

Form und Idee verändert. In den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts, gab es eine besonders hohe Anzahl an Neuentwicklungen von experimentellen, manchmal sogar nur theoretischen Theatermodellen.²⁸ Daraus erwuchs auch ein gesellschaftlicher Anspruch unterschiedliche und neue Formen von Theater aufzubauen, beziehungsweise Bestehendes kritisch zu hinterfragen. Obwohl diese Entwicklung dem Theater zuzuschreiben ist und die Oper noch stark an den klassischen Repertoirebetrieb gebunden war, ist der Drang, Neues kennenzulernen sicherlich für den gesamten kulturellen Bereich wesentlich.

- Neben diesen gesellschaftlichen und kulturellen Umstrukturierungen waren für den Bereich der Oper und des Theaters, die im späten 19. Jahrhundert entwickelten Neuerungen auf dem Gebiet der Bühnentechnik wesentlich. Durch Elemente wie Drehbühne, Rundhorizont, Hydraulik und Beleuchtung konnten neue Dimensionen in der Akustik, Beleuchtung und Bühnentechnik erschlossen werden. Die veränderten Rahmenbedingungen reformierten das Theater, da sich neue Möglichkeiten boten um zu inszenieren und zu interpretieren.²⁹
- Im frühen 20. Jahrhundert greift man im Zuge dieser Entwicklung vermehrt auf alternative Spielstätten zurück. Vom Stadion bis hin zur Freiluftbühne sind der Phantasie keine Grenzen gesetzt. Opern- und Theaterhäuser bieten nicht mehr die einzige Möglichkeit, ein Werk zur Aufführung zu bringen³⁰.

Aus dieser Wendung oder auch Neugestaltung der kulturellen Welt und deren Werte, entwickelte sich die Oper in unterschiedliche Richtungen der Rezeption und Aufführungspraxis. Es gab nicht mehr eine Ultima Ratio, der treu gefolgt wurde, sondern aus einem reicheren schon bekannteren Repertoire entwickelten sich Strömungen, die vom Bestreben nach Neuem bis zum Wunsch zu konservieren reichten.³¹ Der Weg, diese Ziele zu erreichen, führt dabei über die Regie, wobei die Theater-Regie sich schon früher entwickelte als die Opernregie, was Kühnel auf die sehr stark ausgeprägte Form der Oper als „*bürgerliches Theater*“ zurückführt.³²

²⁸ Kühnel nennt hier das *Bauhaus-Theater*, *Theater der Grausamkeit* oder das *Ethnotheater*

²⁹ Vgl. Kühnel, „*Regietheater*“, S. 14.

³⁰ Vgl. Kühnel, „*Regietheater*“, S. 13-28.

³¹ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 16.

³² Kühnel, „*Regietheater*“, S. 16.

3.5. Die Diskussion der Regieoper heute

In der seit Anfang des 20. Jahrhunderts geführten Diskussion über Regie, Aufführungsstile, Vermittelbarkeit der Oper und Historisierung des Genres der Oper haben sich verschiedene Strömungen gebildet, die ihrer Ideologie treu ergeben sind. Immer wieder gibt es Diskussionen, Aufsätze und Bücher über den Zweck von Regie und weiterführend auch über eine Krise der Oper³³. Jacques Attali sprach in diesem Zusammenhang bei den *European Opera Days* 2007 in Paris von einer kulturellen und politischen europäischen Krise, die großen Einfluss auf die Oper nimmt, da diese nicht mehr verstanden wird. Ähnliches schrieb schon Adorno 1968:

Kurz, zwischen die gegenwärtige Gesellschaft, auch diejenigen, die sie als Opernpublikum delegiert, und die Oper selbst hat etwas wie ein tiefer Graben sich gelegt.

In diesem jedoch hat die Oper, sei's auch auf Widerruf, häuslich sich eingerichtet. Sie bietet das Paradigma einer Form, die unentwegt konsumiert wird, obwohl sie nicht bloß ihre geistige Aktualität verlor, sondern mit größter Wahrscheinlichkeit gar nicht mehr adäquat verstanden werden kann.³⁴

Aus dieser Diskussion haben sich zwei Begriffe entwickelt die immer wieder verwendet werden um die „großen“ Richtungen der Regie zu beschreiben: „Werktreue“ und „Regietheater“³⁵. Klar definiert und anerkannt sind jedoch beide nicht, die Bedeutung der Begriffe an sich führt zu einer ähnlich polarisierenden Diskussion wie das Thema, das sie erklären wollen.

3.5.1. Die musikalische Dimension

Von einem musikalischen Standpunkt aus betrachtet, wäre „Werktreue“ relativ einfach zu definieren. Sowohl Sänger als auch Musiker sollten genau das singen beziehungsweise spielen, was ihnen die Partitur vorgibt. Sofern es sich um eine kritische Ausgabe der Partitur handelt, sollten hier keine Zweifel in Bezug auf die Authentizität entstehen.³⁶ Das wäre eine einfache Aussage die in der Theorie möglich wäre, die Praktiker allerdings vor schwierige Aufgaben stellt.

³³ Jacques Attali bei den *European Opera Days*, Paris 2007. (Gedächtnisprotokoll Maria Gaul, Michaela Zwinz aus dem Jahr 2007)

³⁴ Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie*, S 101.

³⁵ Neben anderen: Vgl. Honolka, *Die Oper ist tot, die Oper lebt*, S. 106. Oder Kühnel, *„Regietheater in der Praxis*, S. 13.

³⁶ Vgl. Honolka, *Die Oper ist tot, die Oper lebt*, S. 109.

Wenn man für die musikalische „Wiedergabetreue“ nach Beispielen in der heutigen Zeit sucht, wird man schnell fündig. Ich denke dabei an die in den letzten Jahrzehnten aufgekommenen Konzeption einzelner Orchester oder Dirigenten, einen möglichst authentischen Klang auf die Bühnen und Konzertsäle der Welt zu bringen. Nahe liegend ist hier zum Beispiel Nicolaus Harnoncourt mit seinem *Concentus Musicus*. Dieses Orchester hat es sich zur Aufgabe gemacht mit nachgebauten oder original aus der Barockzeit stammenden Instrumenten den Klang der Zeit nachspielen. Ein weiteres Beispiel bringt Walter Herrmann mit Ricardo Muti, in seinem Buch *Faszination Oper*. Muti hatte in seiner Interpretation, als Dirigent, des *Trovatore* jegliche hohen Tenortöne verboten, da es nicht dem Sinne Verdis entsprach diese anzusingen. Herrmann stellt zu dieser strengen Form der Interpretation fest, dass es sich damit zwar um eine authentische Deutung handelt, doch lag Verdis Intention darin, dass er auf die Wünsche der Sänger einzugehen hatte und dies auch selber — zur Verbesserung seiner Aufführung — wollte, was aber rein praktische Gründe hatte. Es ist kaum anzunehmen, dass er ursprünglich auf eine, seinen Vorstellungen entsprechende, musikalische Harmonie absichtlich verzichten wollte, sondern musste er sich viel eher den Gegebenheiten seiner Zeit unterwerfen.³⁷

Ein Begriff der sich für diese Form der Interpretation etabliert hat ist die „historische Aufführungspraxis“. Dieser ist besonders in Bezug auf die „originalgetreue Wiedergabe“ der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, seit Anfang des letzten Jahrhunderts verwendet worden, da man sich zu diesem Zeitpunkt intensiver mit der historischen Aufführung auseinanderzusetzen begann.³⁸ Die zeitliche Distanz und die alten, aber rekonstruierbaren, Instrumente machen für diese Zeit den Begriff der Historizität am klarsten, die Entwicklungen die sich für die Interpretation dieser Zeit ergeben haben, lassen sich aber durchaus auch auf „neuere“ Musik des 19. Jahrhunderts ummünzen. Ulrich Konrad der sich sehr kritisch mit der „historischen“ Aufführungspraxis auseinandersetzt, kommt zu dem Schluss, dass eine originale Aufführung unmöglich sei, da wir nie alle Faktoren nachstellen können sondern nur das, was die Wissenschaft objektiv messbar machen kann. Nicht aber alle Aufführungsumstände, -details, sowie -situationen die bei der Uraufführung von Stücken gegeben waren.

³⁷ Vgl. Herrmann, *Faszination Oper*, S. 36.

³⁸ Vgl. Konrad, *Alte Musik*, S. 93.

Festzuhalten bleibt die zentrale Einsicht, daß uns die Rekonstruktion eines musikalischen Verlaufs, d.h. das lückenlose Wiederherstellen eines in der Zeit gewesenen Vorgangs, mit den uns zur Verfügung stehenden Erkenntnismitteln versagt bleiben muß. Weder vermag der Musikwissenschaftler den historischen Raum exakt zu vermessen noch der Musiker aus den „Meßdaten“ des historischen Vorbilds eine mit diesem identische Aufführung zu verwirklichen.³⁹

Freilich haben wir in der heutigen Zeit immer wieder neue Mittel und Wege um neue aber auch alte Klänge herstellen zu können. Zum einen wird unser Wissen der früheren Gegebenheiten immer größer, zum anderen stehen uns neue technische Hilfsmittel zur Verfügung.

So können wir in der heutigen Opernwelt auf ganz andere Sänger und Mittel zurückgreifen, um den Klangeffekt, den zum Beispiel Verdi sich gewünscht hatte, zur Aufführung zu bringen. Ulrich Müller schreibt dazu in seiner philosophischen Abhandlung über Musikstrukturen und Objektivität in der Musikästhetik:

Die Erfahrungen mit elektronischen Klangerzeugern z.B. haben zu einer Erweiterung des Musikbegriffs überhaupt, sowie der mit ihm verbunden Formkategorien geführt und lassen eine künftige Sprengung überlieferter Musiksysteme und –medien erwarten, die auch das Vergangene in einem anderen Licht erscheinen läßt.⁴⁰

Müller meint dabei, dass jedes Werk immer wieder von neuen Standpunkten aus betrachtet werden muss, da sich auch die Rahmenbedingungen ändern. So sieht er, wie aus dem Zitat zu erkennen ist, neue Möglichkeiten moderner Mitteln, auf welche in einem der späteren Kapitel, im Besonderen bei der Bregenzer Aufführung noch genauer eingegangen wird.

Es zeigt sich also, dass die Diskussion der Regieoper natürlich auch den Bereich der Musik betrifft. Objektiv-theoretisch lässt sich zwar eine Antwort finden für den Begriff der historisch korrekten Aufführungsweise, betrachtet man aber das gesamte Konzept detaillierter ist dieser Bereich eine ebenso kontroverse Grauzone wie die gesamte Thematik der Opernregie.

3.5.2. Die optische Dimension - Disposizione sceniche heute

In der Musikwissenschaft aber auch in der Praxis der Regisseure der heutigen Zeit nehmen erhaltene Regiebücher der Originalinszenierungen eine immer

³⁹ Konrad, *Alte Musik*, S. 99.

⁴⁰ Müller, *Musikverstehen und Musikstruktur*, S. 48.

bedeutendere Rolle ein. Einige Regisseure — aber vermutlich auch die Theaterkritiker — nehmen sie als Vergleichsquellen für heutige Aufführungen heran.⁴¹ Auch immer mehr Verlage, manchmal sogar die ursprünglichen Herausgeberverlage wie Ricordi, bringen neue Ausgaben von gesammelten Livrets de mise en scene oder eben Disposizione sceniche heraus, womit auch die Quellenlage überschaubarer wird.⁴² Es gibt also zu vielen Opern des späten 18ten und des 19ten Jahrhunderts Angaben zur Originalinszenierung. Somit lässt sich auch der Versuch, das damalige Original heute auch visuell wiederzugeben besser erklären, da wir schriftlich festgelegte Vorgaben haben, wie die einzelnen Szenen auszusehen haben. Authentizität oder eben auch Originalität sind dadurch heute sogar besser zu rekonstruieren, da die Quellenlage zugänglicher und umfangreicher geworden ist.

They [die disposizione scenichi] bolstered the claim that these works could now survive as fixed objects, preservable in their purity; that for each there was a single, 'correct' performance against which deviations could be measured and brought back into line.⁴³

Wichtig festzuhalten ist, dass es sich bei dieser Interpretation nur um das Visuelle handeln kann. James Hepokoski schreibt außerdem in seinem Aufsatz über die „einzig wahre Aufführung“:

In fact, it would be easier to re-create these original visual tableaux and acting conventions convincingly than it would be to return to earlier operatic vocal and orchestral styles-features of musical interpretation that raise more troubling questions of historical performance practice.⁴⁴

Auch er geht in seinem Artikel darauf ein, dass im Prinzip die Quellenlage so breit ist, dass eine zumindest visuell eindeutig nachbildbare Aufführung möglich ist. Ob diese exakte Reproduktion letztendlich das primäre Ziel sein soll, ist jedoch freilich in Frage zu stellen. Viel schwieriger ist hingegen die Frage, ob von musikalischer Seite eine ähnlich akkurate Oper aufgeführt werden kann, wie dies im visuellen Bereich der Fall ist. Cosima Wagner schreibt in einem ihrer Briefe über die von Adolphe Appia angeregten Veränderungen:

⁴¹ Vgl Porter, *In Praise of the pragmatic*, S. 23-27

⁴² Neben anderen hat H.Robert Cohen gesammelte Werke der Pariser Oper 1998 heraus gebracht Cohen Robert H., *The original Nineteenth-Century Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières, 1998*

⁴³ Hepokoski, *Staging Verdi's Operas*, Oxford University Press S. 13.

⁴⁴ Hepokoski, *Staging Verdi's Operas*, Oxford University Press S. 11.

Hier ist nichts zu erfinden, sondern lediglich treu und mit immer besserer Technik wiederzugeben.

Ich darf also dieser Aufhebung der Umgebung zugunsten der Lichteffekte ebensowenig zustimmen, als ich der Um-Instrumentierung der Beethovenschen Symphonien seitens geistreicher Dirigenten zustimme.⁴⁵

Für die Bewahrung der historischen Traditionen und eines Betrachtens der Oper aus einem anderen Blickwinkel ist es sicherlich notwendig, Versuche zu wagen, Opern oder auch Musik im Allgemeinen der historischen Erstaufführung nachzuempfinden.

In jüngster Zeit gibt es auch Projekte in denen Opern dem Original insofern nachempfunden werden als sie an den Originalschauplätzen, also abseits der Bühnen aufgeführt werden. So wurde etwa Verdis *Rigoletto* 2010 in Mantua an Originalschauplätzen aufgeführt.⁴⁶

So ist eine Entwicklung erkennbar, wo dem optischen Sinneserleben eine mitunter größere Bedeutung zukommt als dem akustischen Hörerlebnis. Es entsteht aber in der heutigen Zeit immer mehr eine Art Tauziehen zwischen dem Optischen und Akustischen.

Die deutlichste Veränderung im Bereich der Aufführungspraxis betreffen sicher die Regie und das Bühnenbild,[...]. Die Optik beginnt die Oberhand über die Musik zu erlangen.⁴⁷

Auch Susanne Schmidt erkennt dieses aufkeimende Phänomen in der Oper. Ihrer Meinung nach müsse man aufpassen, dass die Musik nicht die „zweite Geige“ spielt, denn als Regisseur gerät man leicht in Versuchung, das Publikum aus seiner, wie sie es nennt, „Lethargie“ herauszuholen, indem man das einfachere Stilmittel der optischen Provokation verwendet. Wie oben schon erwähnt, hat sich durch neue Medien, wie das Fernsehen, unsere westliche Kultur verändert und somit ist auch eine immer stärkere Tendenz in Richtung einer optischen Rezeption der Welt zu erkennen. Diese Veränderung ist seit 1994 durch Gottfried Boehm auch bekannt als der sogenannte *iconic turn*⁴⁸. Dieser Begriff wird

⁴⁵ Mack, Cosima Wagner, 1980 S. 630.

⁴⁶ <http://www.presseportal.de/pm/7840/1674490/-rigoletto-in-mantua-und-im-zdf-live-inszenierung-der-verdi-oper-am-originalschauplatz-mit-weltstar>

⁴⁷ Herrmann, *Faszination Oper*, S. 41.

⁴⁸ Burda/Maar, *Iconic turn*, S. 16.

als Eintritt des Bildes in den Kernbereich der Hermeneutik und des Philosophierens als einer autonomen, eigengewichtigen Instanz⁴⁹

beschrieben. Schmidt meint aber, dass selbst ein unwissendes Publikum, das mit der Tradition der klassischen Aufführung einer *Aida* wenig vertraut ist, trotzdem den einzigartigen Klang und die Dramatik der Musik erkennt - wenn es gut genug gesungen und gespielt wird, dabei bezieht sie sich auf die Bregenzer Inszenierung. Sie verweist hier auf die Stimmung der Aufführung der *Aida* in der Nil-Szene. Es wird hier im Gegensatz zum restlichen Stück an allen optischen oder dramaturgisch auftragenden Mitteln gespart. Im Mittelpunkt sollen nur Aida und Radames stehen. Trotz dieser regietechnisch für diese Inszenierung fast minimalistischen Art, spürt man die Dramatik im Zuschauerraum.

Wenn dann große musikalische Szenen sind, in denen mal nicht so viel passiert, wie zum Beispiel der Nil-Szene, da passiert auch bei uns (Anm. Bregenzer Festspiele) nicht viel, schließlich stehen die nur auf dem Gitter herum. Aber wenn das ein guter Abend ist und Amonasro es richtig laufen lässt und Aida ihre intimen Momente hat, dann kannst du da eine Stecknadel fallen hören bei siebentausend Leuten die keine Ahnung haben.⁵⁰

3.5.3. Interpretation

Aus diesen Gedanken entsteht der bereits angesprochene Bereich des Regietheaters. Honolka verweist in seinem Buch auf Regisseure, die seine Ansicht der Neuaufarbeitung bestehender Werke verstärken, und zitiert dabei Günther Rennert:

Pragmatisch gesprochen: die szenischen und regielichen Anweisungen des Autors, auf zeit- und stilbedingten Voraussetzungen beruhend, müssen häufig umgedacht werden im Hinblick auf neue szenische Möglichkeiten und Wirkungen, vor allem aber auf notwendig gewordene Akzentverschiebungen in bezug von „Ewigkeitswert“ und dem hic und nunc unserer Zeit.⁵¹

Seiner Meinung nach findet bei einer Transformation der Oper, die dem Verständnis der heutigen Zeit entspricht, viel eher eine Authentifizierung des Stückes statt als bei der „werktreuen“ Inszenierung.⁵² Oper war im Ursprung etwas Zeitgemäßes, das das Publikum der jeweiligen Epoche ansprechen wollte. Warum also versuchen wir uns dagegen zu wehren und verharren in einer Zeit, mit der uns nichts mehr verbindet?

⁴⁹ Burda/Maar, *Iconic turn*, S. 16.

⁵⁰ Interview Susanne Schmidt am 24. April 2010.

⁵¹ Honolka, *Die Oper ist tot, die Oper lebt*, S. 107.

⁵² Honolka, *Die Oper ist tot, die Oper lebt*, S. 107.

Bei der Interpretation der Opernhandlung verhält es sich anders als bei der musikalischen „Werktreue“ durch das Zur-Hand-Nehmen der Partitur. Manuel Brug erkennt in diesem Zusammenhang ein zeitliches Wahrnehmungs- und Verständnisproblem. Schließlich ist es für uns schwer nachvollziehbar, wie sich eine Kurtisane, ein einfacher Barbier oder eine Königstochter gefühlt haben. Somit verändert sich das psychologische und soziale Verständnis der Oper. Er stellt sich daher die Frage, ob bei einer Inszenierung, die der Uraufführung entspricht - aus dem zum Beispiel 17. Jahrhundert – nicht gerade dadurch das Gedankengut der Zeit verloren geht, wie es modernen Inszenierungen oft vorgeworfen wird?⁵³ Kurt Honolka geht sogar soweit, dass er zu der Conclusio kommt, dass Werktreue und Originalität heutzutage gar nicht möglich sind. So schreibt er:

Aber original ist keiner zu haben. Es sei denn, man spielt Hamlet nicht abends bei Scheinwerferbeleuchtung, sondern nachmittags, bei untheatralischem Tageslicht, auf einer Mini-Bühne ohne alle Ausstattung und mit weibisch wirkenden jungen Herren als Ophelia und Gertrude.⁵⁴

Mit diesem sehr realen Vergleich zeigt er auf, dass sich das Leben und die Kulturwelt unserer Gesellschaft in den letzten Jahrhunderten stark gewandelt haben. Somit kann man auch sagen, dass die absolute Authentizität oder auch Historizität nicht mehr möglich ist, sondern jede Form der Aufführung eine Nachahmung und Interpretation einer längst vergangenen Zeit beziehungsweise Epoche darstellt.

Schon 1984 schreibt Wiebke Peusch in ihrer Abschlussbemerkung zum Thema zeitgenössisches Musiktheater:

Die Werkgerechtigkeit wird weniger durch die Werktreue, die Intention des Urhebers nachzeichnende Inszenierung hergestellt, sondern durch die Frage, mit welchen künstlerischen Mitteln eine im Werk verankerte Idee in den aktuellen Gesichtskreis aufzunehmen ist.⁵⁵

Brug erwähnt auch den kontinentalen Unterschied der Regiestile der Opernregisseure. Während die amerikanischen Regisseure eher dem Prinzip der historisch korrekten historisierenden Aufführung verhaftet sind, versuchen die deutschen — oder umfassender — der Großteil der europäischen Regisseure, ein neues Verständnis von Oper zu verwirklichen.

⁵³ Brug, *Opernregisseure heute*, S 10 ff.

⁵⁴ Honolka, *Die Oper ist tot, die Oper lebt*, S. 106.

⁵⁵ Peusch, *Opernregie, Regieoper*, S. 261.

Viele deutsche Regisseure testeten und testen bewusst Akzeptanzgrenzen aus, geben sich nicht mehr mit vorgefundenen Libretti zufrieden, wollen verdeutlichen, verdichten, verstärken. [...] Doch seit es nun den Partituren an den Kragen geht, scheint selbst für so manchen durchaus aufgeklärt liberalen Regietheater-Konsumenten eine Schmerzgrenze erreicht.⁵⁶

In dieser Aussage ist zu erkennen, dass es durchaus Grenzen bei der Veränderung des Stückes gibt. Ich denke, man kann das für den „liberalen Konsumenten“ zusammen fassen, indem man sagt: Eine Oper darf im Zuge der Inszenierung verändert werden — sofern es der psychologischen und sozialen Intention des Komponisten entspricht, nicht aber die Musik selbst. Diese sollte weiterhin als „anima sacra“ betrachtet werden, wobei das in Kapitel 3.5.1. erwähnte Problem der Unmöglichkeit der originalen Widergabe nicht zu vernachlässigen ist.

3.6. Aussichten

Manuel Brug verweist aber auch noch auf einen weiteren für die Oper ganz bedeutsamen Umstand: Die populärsten Opern des letzten Jahrhunderts sind *Der Rosenkavalier* (1911) von Richard Strauss und *Turandot* (1926) von Giacomo Puccini. Werke, die nach dieser Zeit komponiert wurden, erlangen nach wie vor nur zu einem Teil die Popularität dieser Opern. Nach diesen Werken wurden zwar noch etliche zeitgenössische Opern geschrieben, doch verloren sie bei weitem an gesellschaftlicher Anerkennung und Popularität⁵⁷. So schreibt Brug:

„Die Tendenz der neuen Musik hin zu einer elitären Nischenkunst tat ein Übriges, um die zeitgenössische Oper aus dem Mittelpunkt des Kulturlebens zu verbannen.“⁵⁸

So wird aus einer ehemals dem Präsens verhafteten Kunstform ein Genre, das sehr stark an der Vergangenheit orientiert ist. Nach Walter Herrmann hat die Oper heute sogar einen „musealen Charakter“.⁵⁹ Die Praxis zeigt, dass ein klassisches Opernhaus nur zu einem Bruchteil mit zeitgenössischen Werken bespielt wird. So zeigt die Werkstatistik des deutschen Bühnenverbandes 2007/08, dass in Österreich in der Saison 2007/08 146 Werke aufgeführt wurden. Darunter waren nur fünf Uraufführungen und 2 österreichische Erstaufführungen. Dies entspricht einem

⁵⁶ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 13.

⁵⁷ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 19.

⁵⁸ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 19.

⁵⁹ Herrmann, *Faszination Oper*, S. 118.

Anteil von 4,79%.⁶⁰ Oft ist es vor allem eine Prestigesache, ein Werk in Auftrag zu geben, doch wird ein solches Werk kaum öfter aufgeführt als der Zeitraum des ersten Vertrages das Opernhaus dazu verpflichtet. Brug bemerkt zu diesem Thema sehr treffend:

„uraufführen wollen viele, nachspielen kaum jemand.“⁶¹

Und weiter:

Doch während die zeitgenössische Kunstszene boomt wie nie, [...], verliert sich in der zeitgenössischen Oper ein Häuflein Aufrechter, das fast alles beklatscht, was nur modern und vorwärts gewandt sich dünkt und der deutschen Kritikerkaste mundet.[...] kraft derer alles ausgegrenzt wurde, was den Verdacht der Anbiederung an breitere Publikumsschichten erregte und nicht einem elitären, längst antiquierten Avantgardebegriff entsprach. Kein Wunder, wenn neue Werke heutzutage den Zuschauerraum nur noch bei der Uraufführungspremiere füllen und ansonsten niemanden in die Theater zu locken vermögen.“⁶²

So konzentriert sich die Modernität von Oper nicht auf Uraufführungen sondern auf die Modernität der Inszenierungen. Diesen Inszenierungen wird sowohl bei Kritikern als auch beim Publikum viel Raum gegeben. Die moderne Opernregie hat dadurch eine immer gewichtigere Bedeutung für die Zukunft der Oper, da sie neue Interpretation darbringen kann und dadurch neue Herausforderungen für das Publikum stellt.

Exemplarisch möchte ich im folgenden Hauptteil meiner Arbeit zunächst die Entstehung der Oper *Aida* skizzieren und dann die Erstaufführung an der Mailänder Scala 1872, die von Giuseppe Verdi selbst geleitet wurde, anhand des Regiebuches der Oper genauer beleuchten. Diese Beschreibungen sollen als Basis für das letzte Kapitel dienen um die Bregenzer Aufführung der *Aida* 2009/10 zu diskutieren.

⁶⁰ Werkstatistik des deutschen Bühnenvereins 2007/08, S 33-42.

⁶¹ Brug, *Opernregisseure heute*, S. 19.

⁶² Brug, *Opernregisseure heute*, S. 20.

4. Verdis Aida:

4.1. Verdi wird V e r d i

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi wurde am 10. Oktober 1813 in Le Roncole bei Busseto im Herzogtum Parma geboren. Nach einer humanistischen Ausbildung fand Verdi durch seinen Mäzen Antonio Barezzi den Weg nach Mailand. Dort wurde Verdi, nachdem er am Konservatorium abgelehnt wurde, privat in den wichtigsten musikalischen Grundsätzen ausgebildet. Er wagte sich dank seiner Ausbildung schon bald an das Genre der Oper heran und konnte mit der Oper *Nabucco* seinen ersten Triumph feiern und sich somit auch seine Position in der Mailänder Musikwelt sichern. Diese ersten Jahre waren allerdings nicht nur von Erfolg geprägt, sondern auch von schicksalsschweren Ereignissen. So verlor Verdi schon sehr früh seine Frau und seine beiden Kinder.

Trotzdem hatte der junge Komponist nach der Uraufführung von *Nabucco* 1841 weitere erste Erfolge, auch wenn er diese Jahre später als „Sträflingsjahre“ bezeichnen sollte. Giuseppe Verdi war zu diesem Zeitpunkt ein Komponist, der hauptsächlich dem dramatischen Genre verhaftet war. Kritiker führten sein fehlendes Können an der Verwirklichung von Buffo-Themen auf seine frühen tragischen Jahre zurück. Nichts desto trotz hatte er durch seine ersten Opern schon eine gute Stellung innerhalb der musikalischen Gesellschaft in Mailand, bzw. im Norden Italiens. Es war ihm nun auch durch die sich daraus ergebende Sicherheit möglich, weiter an seinen Ideen und künstlerischen Vorstellungen zu arbeiten. Durch sein bereits bewiesenes Talent hatte er auch gewisse Freiheiten, die er sowohl im Bereich der Handlung als auch im Bereich der Musik ausleben konnte.

In seinem Hang zu emotional stark ausgeprägten Figuren verfolgte er das moralische Konzept der manichäischen Zweiteilung, in dem es keine Grauzonen gibt. Cassini beschreibt dies folgendermaßen:

Die Gestalten seiner Opern waren stets dem Guten oder dem Bösen verhaftet und hatten nach manichäischer Zweiteilung der Menschheit ein moralisches Konzept vertreten, das keine Zwischentöne erlaubt[...] einen Rigorismus, der letztendlich Lebensunkenntnis verriet.⁶³

⁶³ Cassini, *Verdi*, S. 137.

Die Protagonisten waren keine wandelbaren Personen, sondern stets entweder nur dem Bösen oder dem Guten verpflichtet. Verdi hielt sich in seinen ersten Werken an die strenge Abfolge der Nummernoper, welche ihm wenig Spielraum für die emotionale Entwicklung seiner Figuren ließ. In seiner späteren Abkehr von dem Prinzip der Nummernoper sah sich Verdi oft dem Vorwurf ausgesetzt, Wagner zu kopieren. Auch dieser distanzierte sich ja von der Struktur der Nummernoper, wobei strittig ist, ob zu diesem Zeitpunkt ein derartiger Stil überhaupt noch existierte. Sieghart Döhring schreibt dazu:

Schon eine oberflächliche Kenntnis der Opernentwicklung im 19. Jahrhundert müßte eigentlich der Meinung den Boden entziehen, es handle sich hier um >Erfindungen< Wagners, die eine prinzipielle Differenz des Musikdramas zur angebliche vorher herrschenden >Nummernoper< begründeten. Eine schlichte Reihung von Nummern gab es schon zum Zeitpunkt des Auftretens Wagners längst nicht mehr, wohl hingegen eine hoch entwickelte Motivdramaturgie.⁶⁴

Wichtiger bei Wagner auch in Bezug auf Verdi, ist viel eher die Auseinandersetzung mit der Dramaturgie und der Gestaltung der Persönlichkeit.

Anna Amalie Abert beschreibt diese Veränderung im Schaffen Verdis folgendermaßen:

Der Unterschied zwischen den bis 1850 entstandenen Opern und den unmittelbar folgenden besteht nun einfach darin, daß das, was in jenen die Grundlage gebildet hatte, nämlich die primär musikalisch bestimmte Konvention, in diesen ganz an die Peripherie gedrängt wurde, während die dort mehr oder weniger vereinzelt herausragenden inhaltsbezogenen, d.h. recht eigentlich musikdramatischen Bestandteile hier das ganze Werk tragen.⁶⁵

Und weiter zu der der Trias *Rigoletto* - *Il trovatore* - *Traviata* angehörenden Oper *Traviata*, die schon eine Entwicklung in eine neue Richtung zeigt:

Die Personen sind hier weder scharf umrissene Charaktere noch blasse Operntypen, sondern Träger allgemein menschlicher Empfindungen, die gesellschaftlichen Vorurteilen zum Opfer fallen.⁶⁶

Ein zweiter Blickwinkel widmet sich der instrumentalen Struktur. Teresa Klier schreibt dazu in ihrer Dissertation:

⁶⁴ Leopold/Döhring, *Geschichte der Oper*, S. 311.

⁶⁵ Abert, *Geschichte der Oper*, S. 217.

⁶⁶ Abert, *Geschichte der Oper*, S. 118.

Diese Formen [gemeint ist die strenge Orientierung der instrumentalen Linien an den vokalen Linien] mit den entsprechenden instrumentalen Strukturen existieren bis ins Spätwerk hinein, doch lösen sich die starren Abläufe, in denen sie traditionell angeordnet waren, immer mehr auf, und die periodischen Strukturen werden beweglicher.⁶⁷

Die strengen Formen, die sich seit der Entstehung der Oper entwickelt hatten, versuchte Verdi zu verändern. Seine späteren Werke zeugen von einer Verschmelzung der Handlung, der Charaktere und der Musik. Verdi verlässt das Konzept der Nummernoper und ein durch-konzipiertes und durch-komponiertes Werk entsteht. Ein Aufbrechen der vorherrschenden Formen zugunsten der musikalischen und dramatischen Entwicklung sollte das Ziel sein.

Mit der zeitgenössischen Oper *Stiffelio* (1850), die er später überarbeitete und unter dem Namen *Aroldo* erneut zur Aufführung brachte, kann man in der musikalischen Disposition erste vorsichtige Züge in Richtung der neuen Kompositionsart erkennen. Als tatsächliche Vorläufer für das Verdische Musikdrama sind aber *Macbeth* und *Rigoletto* (1851) zu sehen. Bis zu diesem Zeitpunkt verfolgte Verdi die traditionsbedingte Reihung der Sängerrollen. Die Person des Rigoletto, als zentrale Figur der Oper, lässt dieses Schema sowohl in Bezug auf den Charakter als auch auf die Musik aufbrechen. Nach der Uraufführung dieser Oper war Verdis Ruhm gesichert:

Es war bisher der eindeutigste Triumph Verdis, der mit diesem Werk das Forum der Weltliteratur der Oper betrat. Rossini erkannte jetzt ohne Einschränkungen Verdis Genie an, und Victor Hugo mußte, wenn auch widerwillig, die vollendete Tatsache akzeptieren, daß sein Drama als Grundlage für Verdis Meisterwerk bearbeitet worden war.⁶⁸

Weitere zwei Jahre sollten bis zur Veröffentlichung seiner nächsten beiden Opern vergehen, die dann aber unmittelbar aufeinander folgten: zunächst die Uraufführung des *Il trovatore* (19.01.1853) in Rom, die ein großer Erfolg wurde. Zwei Monate später aber kam es bei der Premiere der *Traviata* (06.03.1853) in Venedig zu einem Fiasko. Dieses Fiasko war zum Teil auf die Besetzung der Premiere zurückzuführen. Aber auch die thematische Auseinandersetzung mit einer Prostituierten in der Hauptrolle war eine Herausforderung, die vom italienischen Publikum nicht wohlwollend aufgenommen wurde. Doch unbeirrt verfolgte er weiterhin seinen neuen

⁶⁷ Klier, *Der Verdi Klang*, S. 21.

⁶⁸ Cassini, *Verdi*, S. 142 f.

Kompositionsstil. So schreibt er in einem Brief an den Librettisten Salvatore Cammarano:

Wenn es in den Opern keine Kavatine, keine Duette, keine Terzette, keine Chöre, keine Finali etc. etc. gäbe und wenn die ganze Oper nur (ich möchte fast sagen) eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das vernünftiger und richtiger halten.⁶⁹

Diese Vorstellung einer dramaturgisch wie auch musikalisch durchkomponierten Oper fand ihren Höhepunkt in seinen letzten Opern (*Don Carlos*[1867], *Otello*[1887]), und damit auch in der *Aida* [1871]. Über zwanzig Jahre benötigte Verdi um diese drei Opern zu komponieren. Er konnte es sich mittlerweile erlauben, sich intensiv mit den Opern auseinander zu setzen, um das Konzept dieses Genres in seinem Sinne am besten umsetzen zu können.

1897 starb seine zweite Frau und langjährige Gefährtin Giuseppina, mit deren Tod auch ein Teil Verdis starb. Nach den Weihnachtsfeierlichkeiten 1900, die er in Mailand verbrachte, starb Giuseppe Verdi am 27. Jänner 1901 an den Folgen eines Schlaganfalls.

Aida kann als eine der am weitest ausgeformten Opern Verdis angesehen werden. Sie stellt eine Entwicklung der Charaktere dar, der die Komposition in kongruenter Weise folgt, und so die Psychologisierung des 20. Jahrhunderts vorweg nimmt. Aber auch die neue Form der Opernkomposition, die nicht mehr Regeln und Abfolgen anerkennt, sondern sich selbstständig in Bezug auf die Handlung entwickeln kann und als eine der ersten in dieser Form durchkomponierten Oper anzusehen ist können als eine Veränderung beziehungsweise auch Neuerung angesehen werden.

4.2. *Aida*

4.2.1. Die Vorlage

Der mit Verdi schon seit Jahren bekannte Pariser Operndirektor Camille du Locle, wollte Verdi nach der Premiere des *Don Carlos* dazu bewegen, eine neue Oper zu schreiben. Verdi zog sich in dieser Zeit häufig zurück, was mit mehreren Schicksalsschlägen im Zusammenhang stand. So starben 1867 sowohl sein Vater als auch sein Entdecker und Förderer Antonio Barezzi. Doch du Locle gab nicht auf und übersandte ihm einige Libretti, die Verdi immer wieder ablehnte. Erst das

⁶⁹ Brief Verdis an Cammarano von 4. April 1851 in Otto (Hg.), *Verdi Briefe*, S. 86.

Libretto mit dem antiken Drama aus dem alten Ägypten weckte in Verdi das Verlangen nach einer neuen Komposition. Es war das Manuskript „*La fiancée du Nil*“ des französischen Ägyptologen Auguste Mariette (1821-1881), des Mitbegründers des Ägyptischen Museums in Kairo und zweiten Kurators der ägyptischen Sammlung des Louvre. Auch der ägyptische Khedive [*osmanische Vizekönig*] Ismail Pascha hatte die Geschichte gelesen und wünschte dessen Vertonung durch einen der führenden Komponisten Europas. Der Vizekönig wandte sich an du Locle, um Verdi für dieses Projekt zu engagieren. Hätte Verdi nicht eingewilligt, hätten Gounod oder Wagner beauftragt werden sollen. Nachdem Verdi akzeptierte, beschäftigte er sich selbst intensiv mit dem Thema und ließ von du Locle einen ersten französischen Entwurf für das Libretto der Oper erstellen. Für die Übersetzung in italienische Sprache beauftragte er Antonio Ghislanzoni. Der Komponist selbst kümmerte sich intensiv um die Vorbereitung des Librettos, was durch den intensiven Briefverkehr zwischen Du Locle, Ghislanzoni und Verdi belegt werden kann.⁷⁰

Um den Anlass der Komposition der Oper ranken sich einige Mythen. War *Aida* ein Auftragswerk anlässlich der Eröffnung des Suezkanals, oder war sie für die Eröffnung des Kairoer Opernhauses komponiert worden? Diese zwei Annahmen kursierten lange Zeit auch in wissenschaftlichen Kreisen.⁷¹ Doch ein Brief von 1869 beweist, dass Verdi zwar gefragt wurde, ein Stück für das neue Opernhaus zu schreiben, aber es sollte keine Oper sein sondern eine Hymne. Verdi lehnte dies ab, wie folgender Brief zeigt:

„Monsieur le Bey

Ich weiß sehr wohl, daß anlässlich der Feierlichkeiten, die wegen des Durchstichs des Isthmus von Suez stattfinden wird, ein neues Theater in Kairo eröffnet werden soll.

Obwohl ich es sehr zu schätzen weiß, dass Sie, Monsieur le Bey, mir liebenswerterweise die Ehre antun wollten, an mich zu denken, um die Hymne zu schreiben, die das Eröffnungsdatum markieren soll, bedaure ich, diese Ehre abschlagen zu müssen[...], weil es nicht meine Gewohnheit ist, Gelegenheitsstücke zu schreiben[...].⁷²

1869 wurde sodann am 1. November das Opernhaus eröffnet, welches aus Anlass der Eröffnung des Suezkanals erbaut wurde, der Suezkanal hingegen am

⁷⁰ Busch, *Verdi's Aida*, S. 24 ff.

⁷¹ Beispiel: [...] stimmte Verdi schließlich dem Plane zu, aus Anlaß der Eröffnung des Suezkanals im Jahre 1871 eine Oper für Kairo zu schreiben. Aus: Kühner Hans, *Verdi*, S. 88:

⁷² Brief an Draneth Bey 9. August 1869, Otto (Hrsg.), *Verdi*, S. 200.

17. November. Tatsächlich wurde die Oper in Kairo mit einem anderen Werk Verdis eröffnet, nämlich dem *Rigoletto*:

Contrary to general belief, Aida was not commissioned for the inauguration of either Opera House or Suez Canal. In fact, the Opera House opened with *Rigoletto*, an earlier masterpiece by Verdi.⁷³

Ein weiterer Brief von Verdi an Giuseppe Piroli bestätigt zwar, dass es ein Auftragswerk⁷⁴ war, aber gibt den Termin für die Uraufführung für Jänner an, also 2 Monate nach der Eröffnung des Opernhauses:

Ich habe mit Mariette Bey, der im Namen des Vizekönigs unterzeichnete, einen Vertrag unterschrieben, eine Oper für das Kairoer Opernhaus zu schreiben. Die Oper sollte in Paris übergeben (und bezahlt) werden, rechtzeitig genug, um sie im Laufe des Januar 1871 in Kairo aufzuführen.⁷⁵

Bevor Verdi mit der Arbeit an der Vertonung der Oper begann, widmete er sich dem rechtlichen Teil:

Cher du Locle

Hier nun komme ich zur Sache Ägypten; vor allem muss ich mir Zeit vorbehalten, um die Oper zu komponieren, denn es handelt sich um eine Arbeit von gewaltigen Ausmaßen (so wie es sich für die *Grande Boutique* gehört), und weil der italienische Textdichter zuerst die Gedanken finden muss, die er den Personen in den Mund legt, und dann den Text macht. Nehmen wir also an, dass ich es zeitlich schaffe, hier die Bedingungen:

1. Das Libretto werde ich auf meine Kosten schreiben lassen.
2. Ebenfalls auf meine Kosten werde ich jemanden nach Kairo schicken, um die Oper einzustudieren und zu dirigieren.
3. Ich werde eine Kopie der Partitur zusenden und die unumschränkten Rechte am Libretto und an der Musik nur für das Königreich Ägypten abtreten, mir jedoch die Rechte am Libretto und an der Musik für alle anderen Teile der Welt vorbehalten.

Zum Ausgleich wird man mir die Summe von hundertfünfzigtausend Francs, zahlbar bei der Rothschild-Bank in Paris, in dem Augenblick zahlen, da die Partitur übergeben wird.

Hier habt ihr einen Brief sachlich und nüchtern wie ein Wechsel; es geht um Geschäfte, und ihr werdet mir verzeihen, mein lieber Du Locle, wenn ich mich im Augenblick nicht über andere Dinge auslasse. Entschuldigt mich und seht in mir stets

Herzlichst Euren G. Verdi“⁷⁶

⁷³ Budden, *The operas of Verdi*, S. 163 bzw. auch <http://www.cairoopera.org/history.aspx>.

⁷⁴ Vgl. Osborne, *The complete operas of Verdi*, S. 372.

⁷⁵ Brief an Giuseppe Piroli 5. Dezember 1870, Otto (Hrsg.), *Verdi*, S. 213.

⁷⁶ Brief an Du Locle 2. Juni 1870, Otto (Hrsg.), *Verdi*, S. 208.

Er hatte konkrete Vorstellungen was seine Bezahlung und die weiteren Aufführungen der Oper betraf. Durch seine mittlerweile hohe Anerkennung innerhalb der kulturellen Gesellschaft in Europa konnte er es sich leisten, Ansprüche zu stellen, die gute Voraussetzungen für die Arbeit an der *Aida* gewährleisteten.

Letztendlich kam es nach einigen weiteren Zwischenfällen, die ich an späterer Stelle noch beschreiben möchte, zur Uraufführung am 24. Dezember 1871 in Kairo.

4.2.2. Quellen

Der australische Musikkritiker Charles Osborne stellte in seinem Buch *The complete operas of Verdi* die Theorie auf, dass Du Locle sich von verschiedenen Quellen inspirieren ließ, bevor er die Geschichte an Ghislanzoni übergab, um das Libretto zu übersetzen. Er nennt drei Hauptquellen:

1. Auguste oder sein Bruder Edouard Mariette: Edouard Mariette erklärt in der Biographie über das Leben seines Bruders, dass dieser die Historie der *Aida* von ihm selbst übernommen hätte. Er schreibt, dass bei einer Expedition, an der er zusammen mit seinem Bruder 1866 teilnahm, das Manuskript für sein Stück *La fiancée du Nil* immer auf einem Tisch im Zelt lag. Das Manuskript orientierte sich an einer ägyptischen Legende, die Edouard gehört hatte. Bei Hans Busch gibt es einen Auszug des Buches, aus dem hervorgeht, dass Edouard seinem älteren Bruder die Geschichte indirekt überließ⁷⁷. Das heißt, er wusste darüber Bescheid, bemerkte die Unterschiede, entschloss sich aber dann dazu, nichts zu unternehmen, um seinen Namen in den Vordergrund zu rücken. Ein endgültiger Beweis, welcher der beiden Mariette-Brüder nun der wahre Autor des Stückes war, kann allerdings nicht erbracht werden, da die Biographie erst nach dem Tod von Auguste veröffentlicht wurde.⁷⁸ Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass du Locle später in seinen Briefen schreibt, dass Auguste Mariette der „Erfinder“ der Handlung der Oper war.⁷⁹
2. Auch in dem Libretto *La Nitetti* (1758) von Pietro Metastasio (1698-1782) lassen sich Ähnlichkeiten erkennen. Die Handlung spielt in einer ähnlichen

⁷⁷ Busch, *Verdi's Aida*, S.435-439.

⁷⁸ Busch, *Verdi's Aida*, S. 435-439.

⁷⁹ Busch, *Verdi's Aida*, S. 424.

Umgebung, auch die Charaktere sind vergleichbar aufgeteilt. Der große Unterschied besteht allerdings darin, dass Metastasios Libretto einen positiveren Ausgang hat als es bei Verdis Drama der Fall ist. Im Verlauf der Handlung, die prinzipiell der Geschichte der *Aida* entspricht, können aufgrund einiger Verwechslungen am Ende zwei Paare den Bund der Ehe schließen und keine der handelnden Personen muss in den Tod gehen. Metastasios Handlung erinnert also eher an eine klassische buffo-Oper, deren prognostizierte Tragödie durch die Auflösung der Verwechslung ein gutes Ende finden kann. Einige der Szenen, wie eine Triumphszene oder auch der vermeintliche Tod des Helden durch Einmauern, kommen in beiden Opern vor. Das Libretto wurde 1756 von Niccolò Conforti vertont, ebenso von den Komponisten I. Fiorillo (1759), G. Sarti (1761), J.A.Hasse (1758), Josef Myslivicek (1770). Es ist also sehr unwahrscheinlich, dass du Locle keines dieser Libretti kannte oder sich von einer der Vorlagen inspirieren ließ. Dies geht auch aus der Korrespondenz mit Verdi hervor⁸⁰.

3. Als dritte Quelle ist die Tragödie *Bajazet* (1672) von Jean Baptiste Racine (1639-1699) anzuführen. Ein zum damaligen Zeitpunkt noch gegenwärtiges dramatisches Ereignis ist der Hintergrund dieses Dramas: der osmanische Sultan Murad IV. ließ 1635 seine beiden Brüder und Thronrivalen, Bajazet und Orcan hinrichten. Eine Verwandtschaft mit der Handlung der *Aida* ist nicht auszuschließen. Insbesondere die *Aida*-Szenen, in denen Amneris Aida mit einem Trick dazu bewegt, ihre Gefühle für Radames zu zeigen und die Amneris-Radames Konfrontation im vierten Akt zeigen eine Verwandtschaft mit der Synopsis von *Bajazet* auf.⁸¹

Osborne schreibt dazu:

My conjecture is that Du Locle concerned to give artistic verisimilitude to Mariette's bald and unconvincing narrative, filled out the Egyptologist's sketch with detail and characterisation from Metastasio, Racine and, I dare say, several other dramatists. No doubt some of his borrowings were less conscious than others.⁸²

⁸⁰ Osborne, *The complete operas of Verdi*, S.372-382

⁸¹ Osborne, *The complete operas of Verdi*, S.372-382.

⁸² Osborne, *The complete operas of Verdi*, S. 382.

Hans Busch betont in der kritischen Gesamtausgabe im Vorwort zu der Biographie von Edouard Mariette, dass sich Charles Osborne auf falsche Hypothesen und Quellen stützt. Busch geht davon aus, dass Du Locle *Nitetti* noch nie gesehen hatte und sich auch nicht auf sie beziehen konnte.⁸³ In den bisher vorhandenen Dokumenten ist bis zum heutigen Tag noch kein Brief oder Manuskript entdeckt worden, in dem sich einer der drei Autoren auf andere Stücke bezieht. Dies hindert aber Biographen nicht daran zu glauben, historisch-literarische Bezüge zu erkennen.

Eine weitere, diesmal kompositorische Verwandtschaft, greift Uwe Schweikert in seinem Verdi Handbuch auf. Er erkennt eine Ähnlichkeit mit Giacomo Meyerbeers postum aufgeführter Oper *L'Africaine*:

[...] *L'Africaine*, die tiefe Spuren in *Aida* hinterließ, scheint dabei nicht nur wegen ihres ebenfalls orientalischen Kolorits ein zusätzlicher Stimulans für Verdi gewesen zu sein.⁸⁴

So meint er in den beiden Opern eine klangliche Verwandtschaft zu erkennen, wobei er auf die expliziten Ähnlichkeiten nicht genauer eingeht. Vergleicht man die Heimatarien der Sopranistinnen, also Aidas *O patria mia* und Ines' *Adieu mon doux rivage* erkennt man allenfalls leichte Ähnlichkeiten. Diese Arien wurden als Vergleichsbeispiel herangezogen, da *Aida* in der Arie von ihrer fernen Heimat erzählt und daher von Verdi ein Schwerpunkt auf einen fernen, fremden Klang gelegt wurde. Da bei Meyerbeer eine inhaltlich, ähnliche Arie verwendet wird, war es naheliegend diese zwei als Vergleichsmomente heranzuziehen. Meyerbeer unterstreicht die Arie, indem er eine sehr kleine Orchesterbegleitung verwendet und hauptsächlich die Klarinette als Begleitinstrument spielen lässt. Auch bei Aidas Arie ist die Klarinette ein wesentliches Instrument, wobei Verdi die Streicher viel stärker einsetzt, was die Dramatik des Klanges hervorhebt. Meyerbeer wiederum bevorzugt hier ein Spannungsfeld, das durch die Ruhe des Orchesters erzeugt wird: während der Arie von Ines kommen immer wieder a capella Stellen vor, die den Koloratursopran voll und ganz fordern.

⁸³ Busch, *Verdi's Aida*, S. 435.

⁸⁴ Schweikert, *Verdi Handbuch*, S. 465.

I. *ppp* *poco cresc.* *rall. e dim.*
 - - de, du freund-li-ches Ge - sta - - de, leb' wohl, mein Hei - ma
 - ge, A - dieu, mon doux ri - va - - ge, où j'ai re - çu le

Fl. *ppp*
 Clar. *cresc.* *dim.*

Die Tonarten (Aidas F - Dur und Ines g - moll) unterscheiden sich ebenfalls. Trotzdem könnte man eine Verwandtschaft der Melodie erkennen, wenn man die Linien der textlich ähnlichen Stellen „Oh patria mia“ und „Adieu mon doux rivage“ vergleicht. Beide haben einen aufsteigenden b-c-es Verlauf, wobei dieser im Falle der Aida chromatisch verläuft. Verdi verwendet bei dieser Arie überhaupt sehr viele Tonwiederholungen und chromatische Verläufe, sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung.

O mei - ne Hei - mat, ach
 o pa - tria mi - a mai

Ganz anders Meyerbeer, der hier eine Paradearie für einen Koloratursopran geschrieben hat.

Abschließend lässt sich sagen, dass — für Schweikerts Annahme bezüglich der Verwandtschaft der beiden Opern — dass das Themengebiet ähnlich ist und daher eine gewisse Parallelität abgeleitet werden kann. Verdis eigenständige Kompositionszugänge lassen sich aber aus seiner Auseinandersetzung mit den ethnologisch-klanglichen Wurzeln der orientalischen Musik erkennen. Er ließ sich für

den Klang der Oper sehr von einem fernöstlichen Musikstil inspirieren und orientierte sich weniger am französischen Vorbild. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Klang ägyptischer Instrumente und wollte ein größtmögliches Maß an Authentizität erreichen, ganz im Gegensatz zu Meyerbeer. Es ist zwar bewiesen, dass Du Locle die Oper Meyerbeers besuchte, über einen Besuch Verdis gibt es aber keinen schriftlichen Beleg. Final hört man den großen Unterschied zwischen den beiden Opern, und der Vorwurf der Verwandtschaft lässt sich eher auf die Ähnlichkeit der Handlung zurückführen als auf ein klanglich ähnliches Kolorit.

Mögen auch Synchronizitäten feststellbar sein, lassen sich tatsächliche Verbindungen bzw. Inspirationen nicht belegen. Der erhaltene Briefverkehr sowie die unzähligen Dokumente, die Verdi selbst verfasst oder in Auftrag gegeben hat, lassen die Vermutung zu, dass der Komponist und die Autoren sich so intensiv mit der Historie beschäftigt haben, dass der Einfluss anderer Stücke eher unwahrscheinlich ist. In keiner Stelle der erhaltenen Quellen wird Bezug genommen auf eine Inspiration durch andere Werke, wiewohl das Sujet der Oper kein seltenes ist. Auch Vorgänger Verdis hatten sich mit orientalischen Themen schon auseinandergesetzt, es sei hier nur auf Mozarts *Entführung aus dem Serail* hingewiesen.

4.2.3. Historische Quellen für das Original Verdis

Die Oper soll ungefähr in der Zeit 1000 v. Chr. spielen oder wie es im Vorwort der Handlung von Verdi und Giuseppina beschrieben wird: „zur Zeit der Pharaonen“⁸⁵. Giulio Ricordi wurde von Verdi gebeten, einige Fragen zum Thema Ägypten und den damaligen Sitten und Gebräuchen zu beantworten. Daraufhin wurde ein nicht namentlich erwähnter, junger Mann mit der Recherche beauftragt, um die historische Authentizität zu gewährleisten. Das Material wurde Verdi am 21. Juli 1870 übersandt.⁸⁶ Der junge Mann bezog sich in seiner Abhandlung hauptsächlich auf Georg Friedrich Creuzer, der Professor für klassische Philologie in Marburg Anfang bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war. In seiner Abhandlung beantwortet er verschiedene Fragen, die Verdi anscheinend beschäftigt haben. Er legt einen besonderen Fokus auf Ramses III., der wohl aufgrund seines historischen Kontextes

⁸⁵ Busch, *Verdi's Aida*, S. 441.

⁸⁶ Busch, *Verdi's Aida*, S. 475.

als Vorbild für den König in der Oper gelten darf. Wobei auch er schon bemerkt, dass Ramses III um 1200 v. Chr. lebte und nicht — wie eigentlich angegeben — 1000 v. Chr., zu welcher Zeit der letzte König, der den Namen Ramses trug regierte, allerdings war dies Ramses XI. Verdi wollte aber einen ruhmreichen König in seiner Oper vorkommen lassen. Politisch war laut seinen Angaben die Situation zwischen Nubien bzw. Äthiopien schon immer angespannt. Es ist erwiesen, dass um 740v. Chr. der nubische König Pije in Ägypten einfiel, was die zeitliche Datierung für Verdis *Aida*, um 1000 v. Chr. wieder sehr wahrscheinlich macht.

Ein noch viel größerer Teil der Recherche wird allerdings den religiösen Ritualen gewidmet. Der nicht mehr bekannte Autor geht in vielen Details besonders auf Elemente von Begräbnisritualen ein. Auch musikalische Umstände werden beschrieben. Frauen, die sicherlich für die Darstellung des Chores essentiell waren, spielten eine sekundäre Rolle, es schien aber durchaus üblich, auch Priesterinnen bei einzelnen Ritualen einzubinden.⁸⁷

Der Gott Ptah, dem während der Oper gehuldigt wird, war in den späteren Dynastien der Gott der Künstler und Handwerker. In der griechischen Mythologie wird er mit dem griechischen Gott Hephaistos verglichen, was erklärt, warum sich Mariette, beziehungsweise Du Locle, für einen Vulkantempel im ersten und vierten Akt der Oper entschieden.

Vergleicht man die Erkenntnisse des damaligen Rechercheurs mit den Erkenntnissen heutiger Forschung, kann man noch weitere Details zur Zeit der Handlung hinzufügen. Die politische Situation als Rahmenhandlung der Oper ist insoweit authentisch, als Ägypten, das geteilt war in Unter- und Oberägypten, einen sehr starken Expansionsdrang hatte. Die Pharaonen waren einerseits an anderen Kulturen interessiert, andererseits wollten sie Angriffe benachbarter Völker verhindern.⁸⁸ Nubien war ein Teil von Oberägypten, der sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder von Ägypten abzuspalten versuchte. Montet schreibt in Kindlers Kulturgeschichte, dass die Hyksos sich mit dem nubischen König verbündeten und es ungefähr um 1700 v.Chr. zur ersten Fremdherrschaft Ägyptens kam. In der Folge gibt es unzählige Kämpfe zwischen den drei Völkern, wobei sich die Rolle der Nubier immer wieder wandelte, vom unterjochten zum unterjochenden

⁸⁷ Vgl Busch, *Verdi's Aida*, S. 475-482.

⁸⁸ Montet, *Kindlers Kulturgeschichte*, S. 190-244.

Volk. Der Historiker Montet zitiert auch den ägyptischen König Phiops II, der die Nubier folgendermaßen beschreibt:

Wenn man einen Nubier angreift, wendet er sich zur Flucht. Sieht er aber, daß man sich entfernen will, so geht er zum Angriff vor.[...] ⁸⁹

Die 25. Dynastie, zirka 750 v. Chr. wird auch die Dynastie von Napata genannt, in der die Nubier ihre größte Macht über Ägypten hatten. ⁹⁰

Ramses III., vermutlich die historische Vorlage des Königs der Oper, hatte viel eher mit dem Volk der Heu Nebut, also der Griechen zu kämpfen. ⁹¹ Er selbst galt aber als einer der größten Pharaonen Ägyptens, der sowohl seine religiösen Pflichten sehr ernst nahm, als auch dem Heer einen beträchtlichen Teil seiner Zeit widmete. ⁹²

Es ist somit zu erkennen dass die politische Handlung der Oper auf geschichtlichen Fakten basiert, die sich allerdings in unterschiedlichen Zeiten zutragen. Es ist gut vorstellbar, dass Verdi die Hintergründe der handelnden Personen als ein Potpourri der interessantesten Persönlichkeiten und Geschichten des alten Ägyptens darstellte. Die zu Beginn des Kapitels erwähnte zeitliche Festlegung von Verdi „zur Zeit der Pharaonen“ ist also eine durchaus ehrliche temporäre Kategorisierung. Diese Belege sind insofern interessant, als zu erkennen ist, dass Verdi selbst bei der Oper *Aida* einen enormen Anspruch an Originalität hatte.

4.2.4. Die Uraufführung

Wie bereits erwähnt, sollte die Uraufführung der Oper im Jänner 1871 stattfinden. Verdi hatte die Oper im Dezember 1870 fertiggestellt, wie aus einem Brief an Vincenzo Lucardi ⁹³ hervorgeht. Die letzten Monate vor der Premiere war Verdi damit beschäftigt, Sänger und einen Dirigenten für die Oper zu rekrutieren. Der Zeitpunkt der Aufführung war insofern für Verdi sehr wichtig, da er sich schon um die Mailänder Erstaufführung Gedanken machte, bei der er auch in die Regie eingriff. Die Welt-Uraufführungen seiner Opern waren für Verdi nie von so hoher Bedeutung gewesen wie die erste Aufführung an der Scala. Der Komponist nahm nicht einmal an der Kairoer Aufführung teil, sondern überließ die Koordination dem Intendanten Kairos,

⁸⁹ Montet, *Kindlers Kulturgeschichte*, S. 216.

⁹⁰ Montet, *Kindlers Kulturgeschichte*, S. 219.

⁹¹ Montet, *Kindlers Kulturgeschichte*, S. 241.

⁹² Montet, *Kindlers Kulturgeschichte*, S. 85- 97

⁹³ Brief an Vincenzo Lucardi vom 30.Dezember 1970 in Busch, *Verdi's Aida*, S120.

Draneth Bey, und du Locle. Als problematisch sollte sich allerdings die politische Situation in Europa darstellen. Die Kostüme und die Dekoration wurden nach den Entwürfen Mariettes in Paris hergestellt. Da Paris 1870 im Zuge des deutsch-französischen Krieges ab dem 19. September von den Deutschen belagert wurde, konnten die einzelnen Theaterteile nicht nach Ägypten gebracht werden. Die Uraufführung musste daher auf unbestimmte Zeit verlegt werden. Verdi schrieb an Luccardi zu diesem Anlass:

Ich danke Dir für Deine guten Wünsche und erwidere sie Dir und zugleich Deiner Frau sehr herzlich auch im Namen Peppinas. Meine Oper für Kairo ist fertig, aber sie kann nicht aufgeführt werden, weil Kostüme und Dekorationen in Paris mit eingeschlossen sind.

Halb so schlimm! Viel schlimmer ist dagegen dieser schreckliche Krieg und die Überlegenheit, die diese Preußen gewonnen haben. [...] ⁹⁴

Fast ein Jahr später schrieb er außerdem an Draneth Bey:

Exzellenz!

[...] Es sei mir gestattet, etwas über die Geschichte dieser *Aida* zu sagen...

Ich schrieb diese Oper für die letzte Spielzeit, und es war nicht meine Schuld, dass sie nicht aufgeführt wurde.-

Ich wurde gebeten, die Aufführung um ein Jahr zu verschieben, und ich stimmte ohne Schwierigkeiten [zu bereiten] zu, obwohl es für mich höchst nachteilig war...

Seit dem 5. Januar habe ich darauf hingewiesen, daß die Partie der *Amneris* für Mezzosopran geschrieben wurde... und später bat ich, sich auf keinen Dirigenten festzulegen, ohne mich im Voraus zu verständigen. So hoffte ich immer, Mariani zu bekommen.-

Während ich mitten in diesen Verhandlungen stand, wurde ein anderer Dirigent engagiert, und man hat nie daran gedacht, einen *Mezzosopran* zu engagieren!! Warum das? – Und warum hat man bei einer für einen BESTIMMTEN ZWECK geschriebenen Oper nicht zu allererst daran gedacht, alle Kräfte zu beschaffen, die für ihre Aufführung vonnöten waren? Mir kommt es höchst merkwürdig vor, dass dies nicht getan wurde, und Eure Exzellenz möge mir zu sagen erlauben, dass dies nicht der Weg ist, eine gute Aufführung und einen Erfolg zu erzielen.-

⁹⁵

Diesem Brief merkt man Verdis Verdruss über die verspätete Premiere und auch die Arbeitsumstände an. An dieser Stelle sei jedoch bemerkt, dass Draneth Bey ein sehr guter Diplomat war, der bedacht zwischen dem Komponisten, dem Khediven und den Interessen des Kairoer Opernhauses vermittelte. Verdi konnte die äußeren

⁹⁴ Verdi, 30. Dezember 1870 Genua in Otto (Hrsg.), *Verdi Briefe*, S. 215.

⁹⁵ Brief an Draneth Bey, 20 Juli 1871 in Busch, *Verdi Briefe*, S. 104f.

Umstände nicht beeinflussen und so nützte er die kommende Zeit, um sein Werk weiter zu überarbeiten. Unter anderem gelang ihm auch eine Verfeinerung der Oper in Bezug auf eine musikalische Umsetzung der Symbolsprache.

Die Suche nach einem passenden Dirigenten sollte sich noch als schwierig herausstellen, da Angelo Mariani (1821-1873), der ursprünglich als Dirigent vorgesehen war, der Bitte Verdis nicht nachkam und das Dirigat absagte. Draneth Bey und Verdi einigten sich dann auf Giovanni Bottesini (1821-1889). Er war Kapellmeister in Florenz, trotzdem er nicht die erste Wahl des Komponisten gewesen wäre, war Verdi im Nachhinein sehr zufrieden mit dem Dirigenten. Die Premiere fand schließlich am 24. Dezember 1871 vor einem ausgewählten, höchst namhaften Publikum im neuen Opernhaus Kairos statt. Es waren einige Musikkritiker der Zeit vertreten sowie Politiker aus ganz Europa. Verdi selbst war mit den Vorbereitungen in der Scala beschäftigt, dazu kam noch sein Unwille auf Schiffen zu reisen, was ihm nicht erspart geblieben wäre. Er ließ sich zwar über die Details der Aufführung berichten, aber gedanklich war er schon bei der Aufführung in Mailand.

Nur sechs Wochen später kam es zur ersten europäischen Aufführung in der Scala. Um diese Aufführung nahm sich Verdi persönlich sehr akribisch an. Aus dieser Zeit ist das Regiebuch für die *Aida*, als *Disposizione scenica*, erhalten geblieben.

4.2.5. Erstaufführung an der Mailänder Scala

Nach der erfolgreichen Uraufführung der *Aida* in Kairo konzentrierte sich Verdi vollends auf die italienische Erstaufführung. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, überließ Verdi die Realisierung der Kairoer Inszenierung Draneth Bey, dem Intendanten des Opernhauses. Da Verdi selbst an der Uraufführung nicht teilnahm, äußerte er sich nur in seiner Briefkorrespondenz zur Aufführung. Viel wichtiger waren für ihn die europäischen Aufführungen. Für die Aufführung an der Scala wurde das Regiebuch verfasst, Verdi selbst war bei den Proben anwesend und griff immer wieder in den Prozess ein.

Für diese Aufführung engagierte Verdi für die *Aida* Teresa Stolz, Amneris wurde von Maria Waldmann gesungen. Die Rolle des Radames interpretierte Giuseppe Fancelli, als Dirigent konnte Franco Faccio gewonnen werden. Bei allen Beteiligten handelte es sich um Sänger, die zur damaligen Zeit zu den führenden Interpreten der italienischen Opernwelt gezählt werden durften. Am 8. Februar 1872 wurde das erste

Mal auf europäischem Boden Verdis Oper *Aida* aufgeführt. Verdi selbst war mit der Leistung der Sänger durchaus zufrieden. So schreibt er am Tag nach der Aufführung an Arrivabene:

Sig. Arrivabene

Die *Aida* letzte Nacht war exzellent; Die Leistung des ganzen Ensembles und auch die, der einzelnen Rollen war sehr gut; die *mise-en-scene*, ebenso. La Stolz und Pandolfini exzellent. La Waldmann, sehr gut. Francelli hat eine wunderschöne Stimme, aber sonst wenig. Die anderen waren sehr gut, und das Orchester und der Chor waren exzellent. Zur Musik wird Ihnen Piroli dazu mehr erzählen. Das Publikum reagierte wohlwollend. Ich will nicht Ihre ...berühren, aber die Oper ist mit Sicherheit nicht meine schlechteste, Die Zeit wird ihr später den Platz weisen den sie verdient...⁹⁶

In den italienischen Zeitschriften wurde die Oper als großer Erfolg gefeiert. Die nächste Aufführung sollte in Parma stattfinden zu diesem Anlass schreibt Verdi an de Sanctis über die Arbeit:

Die Proben zu *Aida* haben nicht nur begonnen, sondern sind beendet! Bleibt die Generalprobe zu machen, und Samstag werden wir in Szene gehen! Ihr seid noch aus der Zopfzeit!!! Was redet Ihr mir von Melodie, von Harmonie! Von Wagner nicht einmal im Traum!!!... Im Gegenteil, wenn man richtig hinhören und verstehen wollte, so würde man das Entgegengesetzte finden... das völlig *Entgegengesetzte*.

Und schließlich, was kann es dem Publikum ausmachen, dass ich der Schöpfer des *Rigoletto*, des *Ballo in maschera* bin oder nicht und warum nicht des *Don Carlos*, der melodischer ist als die beiden anderen Partituren?... Was bedeuten schon diese Schulen, diese Vorurteile von Gesang, Harmonie, Deutschtum, Italianismus, von Wagnerismus etc. etc.?

Es ist etwas mehr in der Musik... Es ist die Musik!...

Das Publikum soll sich nicht um die Mittel kümmern, deren sich der Künstler bedient!... Es soll keine Vorurteile gegen Schulen haben... Wenn es schön ist, soll es applaudieren. Wenn hässlich, soll es pfeifen!...

Das ist alles. Die Musik ist universell. Die Dummköpfe und die Pedanten haben Schulen und Systeme finden und erfinden wollen!!! Ich möchte, dass das Publikum von hoher Warte urteilt, nicht aus der elenden Sicht der

⁹⁶ Aus dem Englischen übersetzt von Maria Gaul, von Busch, *Verdi's Aida*, S 281, Verdi an Arrivabene am 9. Februar 1872:

Last night *Aida* excellent; the performance of the ensembles and of the individual roles very good; the *mise-en-scene*, the same. La Stolz and Pandolfini excellent. La Waldmann, good. Francelli, beautiful voice and nothing else. The others good, and the orchestra and chorus excellent. As for the music, Piroli will tell you about it. The audience reacted favorably. I don't want to affect modesty with you, but this opera is certainly not one of my worst. Time will afterward give it the place it deserve...

Journalisten, der Komponisten und Klavierspieler, sondern nach seinen Eindrücken!...

Versteht Ihr? Eindrücke, Eindrücke und nichts anderes. Addio, Addio.⁹⁷

4.3. **Disposizione scenica**

4.3.1. Historischer Hintergrund

Die Disposizioni sceniche stellen die italienische Form der in Frankreich schon bekannten Livrets de mise en scène dar. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen in Frankreich vereinzelt Verlage die Erstaufführungen der Opern in Regiebüchern festzuhalten. Das Theaterleben war zu dieser Zeit stark von dem Operschaffen an dem Pariser Théâtre Impérial de l'Opéra orientiert. Die Impresarios der Opernhäuser in Restfrankreich wollten die bereits in Paris erfolgreich aufgeführten Opern in gleicher Manier in ihren Häusern zur Aufführung bringen. Für eine originalgetreue Inszenierung waren eben diese Livrets de mise en scène von großem Nutzen, da in ihnen sämtliche Details skizziert wurden. Den Hintergedanken des detaillierten Festhaltens der Inszenierungen beschreibt Robert Cohen in seinem Artikel über Verdis Leben in Paris folgendermaßen:

Caricatures concerning the condition of the scenery reveal not only the deplorable state of the sets, but also that the solution to this problem (according to the nineteenth-century tradition) was to repaint the original sets, and not to renew the *mise en scène* itself.⁹⁸

Die Hauptprotagonisten der Bewegung waren das Verlagshaus Duverger und Louis Paliani. Letzterer ließ 1837 über 200 Titel in einer Sammlung abdrucken. Mit der größer werdenden Popularität gewannen diese Regiebücher auch im Ausland zunehmend an Bedeutung. So wurde die Familie Ricordi in Italien darauf aufmerksam und publizierte 1855 die Disposizioni sceniche für *Les Vêpres siciliennes*. Das Verlagshaus Ricordi wurde von Giovanni Ricordi gegründet, der es Anfang des 19. Jahrhunderts an seinen Sohn Tito übergab. Er baute insbesondere durch die Veröffentlichung der ersten Disposizioni die Stellung des Verlagshauses im internationalen Musikgeschehen weiter aus. Unter seinem Sohn Giulio Ricordi wurde der Erfolg der Firma endgültig gesichert. Die enge Freundschaft und Zusammenarbeit mit Verdi hat gewiß einen großen Anteil am Erfolg der Verlegerfamilie gehabt. Für die Ricordis war es von höchster Priorität, dass die

⁹⁷Verdi an de Sanctis am 17. April 1872 in Otto, *Verdi Briefe*, S. 232.

⁹⁸Cohen, *Verdi in Paris: Reflections in „L'illustration“*, S. 9.

Künstler sich akribisch an die Vorgaben seiner Bücher hielten. So schreibt Verdi in seiner Einleitung zu *Otello*:

È *assolutamente* necessario che gli artisti prendano esatta cognizione della messa in scena e vi si conformino: come pure direzioni ed imprese non devono permettere alterazioni di sorta ai costumi: questi furono accuratamente studiati e copiati da quadri dell'epoca e non v' è ragione perché vengano alterati secondo il capriccio di questo o di quell'artista.⁹⁹

Michaela Peterseil kommt zu dem Ergebnis, dass Ricordi die Veröffentlichung der Bücher einerseits aus wirtschaftlichen Gründen andererseits aufgrund der persönlichen Beziehung zu Verdi anstrebte. Nach der ersten Publikation wurden fast alle Inszenierungen von Verdi bis zur Aufführung des *Otello* in Regiebüchern festgehalten. Für den *Falstaff* konnte das Projekt leider nicht mehr realisiert werden. Das auch für diese Arbeit Wesentliche ist, dass Verdi selbst sehr großes Interesse daran hatte, dass die Inszenierungen seinen Wünschen und Vorstellungen entsprechend aussehen sollten. Genauso wie er sich schon bei seinen verschiedenen Librettisten immer wieder in deren Aufgabe einmischte, verhielt es sich auch mit der Regie seiner Opern. Für die Aufführung der *Aida* an der Mailänder Scala nahm er sich, beginnend mit der Besetzung der Rollen, bis hin zur Inszenierung sehr viel Zeit, um alles seiner Idee der Oper entsprechend zu realisieren¹⁰⁰. Aber nicht nur in Bezug auf die szenische Realisierung war es Verdi wichtig, dass eine derartige Vorgabe publiziert würde, sondern auch in Bezug auf eine gewisse rechtliche Absicherung. Mit einer Veröffentlichung konnte er sich immer darauf beziehen, sollte es zu rechtlichen Streitigkeiten, eine seiner Oper betreffend, kommen¹⁰¹.

Aida scheint in der Reihe der Disposizioni sceniche eine spezielle Rolle eingenommen zu haben. Maßgeblich dafür ist mit Sicherheit, dass nun der Sohn von Tito Ricordi, Giulio, das Aufführungshandbuch herausbrachte. Giulio Ricordi ließ die Dynastie der Ricordi als Verlagshaus richtig erblühen. Er hatte sowohl künstlerische als auch wirtschaftliche Ideen, die das Haus zu dem machen sollten, was es letztendlich bis heute geblieben ist.¹⁰² Ricordi erscheint bei den Disposizioni Verdis

⁹⁹ Ricordi, *disposizine scenica Otello*, S. 3.

¹⁰⁰ Vgl. Peterseil, Die vom Verlag Ricordi herausgegebenen "Disposizione scenice" zu den Opern von Giuseppe Verdi, S.157.

¹⁰¹ Hepokoski, *Staging Verdi's Operas: The Single, 'Correct' Performance*, S. 13.

¹⁰² www.ricordi.it

als Herausgeber/Autor¹⁰³. Es darf angenommen werden, dass Verdi einen maßgeblichen Einfluss auf das Regiebuch nahm, wenn er nicht sogar einen großen Teil davon selbst verfasste.¹⁰⁴ Trotzdem ist schwierig zu sagen, wer tatsächlich bestimmte Passagen des Regiebuchs verfasst hat, da einige Stellen, die in erster Person geschrieben sind, viel eher als Ideen Verdis erscheinen. Da Ricordi und Verdi eng befreundet waren, und auch einen regen künstlerischen Austausch pflegten, ist anzunehmen, dass beide ihren Teil zu dem Buch beitrugen, Giulio Ricordi jedoch als Herausgeber und Autor¹⁰⁵ erscheint. Das Regiebuch zeigt eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Szenen, wie sie im folgenden Kapitel dargestellt werden. Es gibt keine handschriftlichen Bemerkungen der Aufführung an der Scala von Verdi, wie das bei einer noch erhaltenen Ausgabe eines Librettos der Fall ist, das allerdings erst 1872 für eine Aufführung in Parma eingesetzt wurde.¹⁰⁶ In diesem Libretto hat Verdi handschriftliche Anweisungen gegeben, die den Anweisungen des Regiebuches sehr ähnlich sind.

4.3.2. Das Regiebuch zur Oper *Aida*

Auf den ersten Seiten des Regiebuchs werden die Rahmenbedingungen der Aufführung festgehalten. Unter anderem wird sowohl eine knappe charakterliche als auch physiognomische Beschreibung der sechs Protagonisten beschrieben. Dem Chor gibt der Autor gleich zu Beginn die klare Anweisung, dass er sich mit dem Regiebuch auseinanderzusetzen habe, bzw. dass sich jeder Chorist mit seiner ihm zugeteilten Rolle identifizieren möge, damit die musikalische Ausführung nicht behindert würde.

¹⁰³ Vgl. Ricordi, *Aida*, S.2.

¹⁰⁴ Vgl. Busch, *Verdi's Aida*, S. 499-557.

¹⁰⁵ Es gibt nur den Vermerk „da Giulio Ricordi“, ich nehme an Ricordi hat es auch selber verfasst.

¹⁰⁶ Vgl. Busch, *Verdi's Aida*, S. 499-557.

PERSONAGGI

IL RE — circa 45 anni: portamento maestoso, imponente.

AMNERIS, sua figlia — 20 anni: molta vivacità, carattere impetuoso, impressionabile.

AIDA, schiava etiopie: pelle olivastria rossiccio-oscuro — 20 anni: amore, sommissione, dolcezza sono le qualità principali di questo personaggio.

RADAMÈS, capitano delle guardie — 24 anni: carattere entusiasta.

RAMFIS, capo dei sacerdoti — 50 anni: animo fermo, autocrata, crudele: portamento maestoso.

AMONASRO, re d'Etiopia e padre d'Aida: pelle olivastria rossiccio-oscuro — 40 anni: guerriero indomabile, pieno d'amor patrio: carattere impetuoso, violento.

Le indicazioni s'intendono fatte a destra e sinistra dal palcoscenico verso la platea.

⚡ Persuadere i Cori, specialmente uomini, che non devono raffigurare una massa insignificante di persone, ma che bensì ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve agire, muoversi per conto proprio, secondo i propri sentimenti, mantenendo soltanto cogli altri una certa unità d'azione, atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale.

Die Protagonisten werden in ihrem Wesen beschrieben.¹⁰⁷

4.3.2.1. Erster Akt

Ricordi beschreibt auf sieben Seiten akribisch jedes Detail der Geschehnisse in der ersten Szene. Jeder Schritt ist angeführt, sowie die Gefühlslage und die Blicke der Sänger. Auch auf die Aufgabe des Chores geht er noch einmal explizit ein. Besonderen Wert wird darauf gelegt, dass jedes einzelne Mitglied auf der Bühne, insbesondere der Chor, sich mit seiner/ihrer Rolle identifiziert. Der „direttore“ wird direkt angesprochen, der sich wiederum mit dem Chorleiter auseinandersetzen hat, um die Mitglieder auf den Ablauf des Werks einzustimmen. Ebenso wichtig ist die zeitliche Abstimmung mit der Musik. Daher gibt es auch immer wieder kurze Taktangaben, nach denen die Bühne verlassen werden muss oder ein Wechsel passieren sollte. Interessant ist dabei, dass der Autor nicht nur szenische

¹⁰⁷ Ricordi, *Aida*, Disp. Scen. 01-01-05 S. 5.

Anweisungen gibt, was auf der Bühne passieren beziehungsweise wie der „direttore“ die Künstler schulen sollte, sondern auch für das Personal hinter der Bühne gibt es Anleitungen:

Durante la scena d'Aida *tutti i coristi* devono vestirsi da sacerdoti: non essendovi perciò molto tempo, bisogna che i vestiti si trovino pronti sul palco, dietro il fondo del tempio; molti sarti verranno incaricati di aiutare i coristi a fare il travestimento. Il direttore di scena disponga tutto onde non nascano confusioni, così i cori si troveranno pronti al loro posto a tempo opportuno. Un ritardo nel cambiamento di scena guasterebbe tutto l'effetto di musicale.¹⁰⁸

An dieser Stelle ist sehr gut zu erkennen, wie detailliert man sich der europäischen Erstaufführung widmete. Der musikalische Ablauf sollte nicht gestört werden und auch für die Darsteller sollte es ein reibungsloser Abend werden. Der zentrale Hintergedanke lag bei dieser Akribie jedoch darin, dass das Publikum nicht abgelenkt werden sollte. Es sollte sich voll und ganz auf die Musik einlassen können und sich in eine fremde Welt begeben können.

Die darauffolgende Szene wird durch einen detailliert gezeichneten Bühnenplan beschrieben. Die Priester sollten in einem Halbkreis stehen und vor ihnen sollen sich die Tänzerinnen in einer Pyramidenform anordnen. Ricordi betont die Notwendigkeit des absoluten Stillstandes der Darsteller während der dreifachen Gottesanrufung. An verschiedenen Stellen des Buches wird eine fast militärische Disziplin verlangt, so auch hier. Außerdem sollen hinter der Bühne zwei Harfen den Frauenchor hinter den Kulissen begleiten. Weiter gibt Ricordi sogar dem Choreographen Anweisungen, wie die Tänzerinnen sich bewegen sollen. Radames Einzug wird streng an die Musik angepasst. So soll er bei dem c-moll Takt erscheinen und bis zum letzten Takt des Tanzes sich nicht von seiner Position entfernen. Die gesamte Tempelszene wird genau passend zur Musik abgestimmt.

Am Ende der Beschreibungen von jedem Akt gibt Verdi eine Liste mit notwendigen Requisiten an.

4.3.2.2. Zweiter Akt

Der zweite Akt beginnt im Gemach der Amneris.

Nun wird der Tanz der Sklavinnen um Amneris beschrieben. Die Choreographie zwischen Amneris und Aida ist genau abgestimmt. Jeder Ausspruch der Amneris

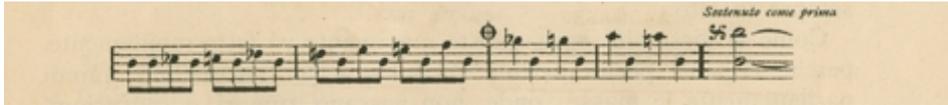
¹⁰⁸ Ricordi, *Aida*, Disp.Scen. 01-01-11, bzw. S. 11.

wird von der Bewegung her minutiös an die Musik angepasst. Hier soll der eifersüchtige Charakter der Amneris zum Vorschein kommen. Auffallend ist bei der Erklärung der Szene, dass der Autor nicht so sehr auf die expliziten Takte eingeht, sondern viel eher auf die Worte, als wäre in dieser Szene die Sprache wichtiger als Homogenität zwischen Musik und Handlung. Dies verwundert, da bisher das gesungene Wort nebensächlich erschien und die musikalische Dimension als wichtigster Punkt angesehen wurde.

Die nun folgende Triumphszene ist besonders interessant, da sie die größte und aufwändigste Szene ist. Es waren für die Scala 107 Choristen geplant, wobei es eine Anmerkung für kleinere Theater gibt, die sich ihrer eigenen Situation anpassen und je nach Größe des Theaters auch dementsprechend die Anzahl der Akteure verkleinern sollten. — Diese Anmerkung drückt eindeutig den Sinn des Regiebuchs aus, da diese Inszenierungsform in den verschiedensten Theatern Europas aufgeführt werden sollte. — Die Vorbereitung für den Marsch wird nun sehr genau festgehalten, offensichtlich um keine Hektik auf der Bühne aufkommen zu lassen. Jeder Schritt sollte geplant sein. Um diese Situation dem „Inspizienten“ zu erleichtern, gibt es auch eine Auftrittsliste der einzelnen Akteure. Die nächste explizite Übereinstimmung mit der Musik stellt das Ertönen der Fanfaren dar. Wieder wird jeder Takt auf die Positionen der Trompeter und Soldaten abgestimmt, um den Effekt der Musik nicht zu verlieren. Nun wird Radames in die Szene eingegliedert. Nachdem die Gefangenen vorgeführt werden, erkennen sich Aida und Amonasro, wobei es wichtig ist, dass der Chor sich noch nicht für das Finale vorbereitet, sondern die Augen des Publikums auf Amonasro gerichtet sind. Es folgt eine neue Anordnung für die Priester und Soldaten auf der Bühne. Amonasro erbittet, Milde walten zu lassen. Der darauffolgende Tumult solle in aller Ruhe geschehen, ohne Übertreibung.¹⁰⁹ Als nächstes wird bekannt gegeben, dass Radames Amneris heiraten soll und Ramfis versucht, den König davon abzuhalten, die Gefangenen frei zu lassen.

Bei der Massenszene des „Gloria all’Egitto, ad Iside“, vermerkt Verdi genau den Auftritt der Akteure, an einer bestimmten Stelle. Bei seinem Vermerk in den Noten sollen die Beteiligten auftreten:

¹⁰⁹ Busch, *Verdi’s Aida*, S. 591.



110

Bei der Schlusszene sollte möglichst schnell die richtige Position eingenommen werden, welche wieder genau aufgezeichnet wird. Schnell sollte es aus dem einfachen Grund sein, da die Masse sich erst zu den letzten Takten des Marsches bewegen sollte, und daher bleibt kaum Zeit für eine langwierige Neuordnung.

Dieser zweite Akt ist also viel genauer beschrieben als der erste. Sicherlich auch, da das zweite Bild deutlich größer ist als die Bilder des ersten Aktes. Ricordi ist sehr bemüht, keine Konfusion auf der Bühne entstehen zu lassen und gibt daher äußerst penible Angaben über den szenischen Ablauf, beziehungsweise versucht er, den „*direttore di scena*“ auf seine Aufgaben während des Abends vorzubereiten. Wichtig ist ihm dabei, dass der Verlauf der Musik für das Publikum nicht gestört wird. Auch die choreographisch-optischen Elemente sind von großer Bedeutung. So ist auf jeder Seite eine Zeichnung, wo die Akteure zu stehen haben, ebenso wie zwei Abbildungen, wie genau sie stehen sollen.

4.3.2.3. Dritter Akt

Amneris betritt, nachdem sie ein Boot verlässt, den Tempel der Isis. Daraufhin ist die Bühne kurz leer und Aida und ihr Vater betreten die Bühne. Ohne hier detaillierte Angaben zu machen, appelliert Ricordi viel eher an das schauspielerische Talent der Sänger, die diese Szene zum Leben erwecken sollen. Die folgenden Duette zwischen Aida und ihrem Vater, beziehungsweise Aida und Radames, sind zwar vom Bewegungsablauf her beschrieben, trotzdem verweist der Autor immer wieder auf die Relevanz der Interaktion der Sänger, er gibt nur noch genau Anweisungen in Bezug auf die emotionale Situation der jeweiligen Figur bei bestimmten Stellen. Ebenso verhält er sich bei dem „Betrug“ Aidas, beziehungsweise dem unmittelbar darauf folgenden „Hochverrat“ Radames'. Diese Szene stellt insofern eine Herausforderung dar, als die Musik sehr schnell ist und daher den Handlungsablauf vorantreibt.

Segno adunque partitamente le varie fasi della scena¹¹¹

Die einzelnen Positionen werden in sechs Bildern bis zum Ende des Aktes beschrieben.

¹¹⁰ Ricordi, *Aida*, S.41.

¹¹¹ Ricordi, *Aida*, Disp.Scen. 01-01-52 bzw. S. 52.

Der dritte Akt ist wesentlich intimer als der zweite. Verdi hat hier die Möglichkeit, die Psychologie der Protagonisten zu verdeutlichen. Jeder einzelne hat einen tragenden Moment im Verlauf des Aktes, und die Augen der Zuschauer sind auf sie/ihn gerichtet. Somit wird es persönlicher.

4.3.2.4. Vierter Akt

Wichtig ist hier, dass unterhalb der Bühne die Trompeter, der Bass-Teil des Chores und eine tiefklingende große Bass-Trommel positioniert sind. Der Klang der Trommel wird folgendermaßen beschrieben: „*occora un gran cassacon suono molto grave e rimbombante*“¹¹².

Weiters soll schon im Bereich der Bühne das zweite Bild stehen, da der Bühnenbildwechsel sehr schnell passieren muss.

Das Duett zwischen Amneris und Radames wird in gewohnter Manier in bezug auf die Abfolge der Worte und die Position der Sänger beschrieben. Ricordi an dieser Stelle:

In der folgenden Gerichtsszene kann eine Sängerin eine großartige Darstellung der Rolle erreichen, sowohl in ihrem Handeln wie auch in ihrem Ausdruck. Es ist für mich unmöglich die Dramatik der Situation zu beschreiben, als die Musik zu erhaben ist um die Sängerin ausreichend zu inspirieren. Deswegen werde ich nur die Bühnenanweisungen beschreiben und nicht näher auf den psychologischen Aspekt der Szene einzugehen.¹¹³

Nachdem Amneris verzweifelt erkennen muss, dass Radames ihrer Bitte nicht nachkommen wird, wendet sich Ricordi der Verhörszene zu.

Die Position von Ramfis ist von großer Bedeutung:

Der Dirigent soll mit der Position des Ramfis experimentieren, genauso wie mit dem Chor und den Trompeten um den bestmöglichen musikalischen Affekt zu erreichen.¹¹⁴

¹¹² Ricordi, *Aida*, Disp.Scen. 01-01-55 bzw. S. 57.

¹¹³ Übersetzung aus dem Englischen von Maria Gaul aus Busch, *Verdis Aida*, S.607.

In the following judgement scene an artist can rise to a sublime performance in her action as well as in her expression of the text. It seems impossible to me to describe the dramatic situation, since the music is so sublime as to be sufficient to inspire the artist. Therefore I shall limit myself to giving tangible stage directions without discussing the psychological aspects of the scene.

¹¹⁴ Aus dem Englischen übersetzt von Maria Gaul in Busch, *Verdis Aida*, S. 608.

The conductor must experiment with the position for Ramfis as well as for the chorus and the trumpets to achieve the best musical effect.

Wie wir wissen, lässt Radames schweigsam das Verhör über sich ergehen. Am Ende der Szene muss sich die Bühne lautlos in die Grabkammer verwandeln.

Die Herausforderung dieser letzten Szene liegt zu einem großen Teil in der technischen Realisierung. Da zwei Ebenen existieren, müssen beide sichtbar sein, aber erstens sollten sie getrennt beleuchtet werden können, und zweitens müssen sie stabil, leicht und einfach gebaut sein. Je nach Theater und Konstrukteur kann dieser Aufbau unterschiedlich gehandhabt werden.

Radames sitzt nun im unteren Teil seiner Kammer, oben sieht man statuenhaft die Tänzerinnen. Auch Amneris und die Priester, die die Kammer schließen, sind wahrzunehmen. Für diese letzte Szene werden mindestens 3 Dirigenten beziehungsweise Chorleiter benötigt. Für den Frauenchor und die Bühnenmusiker, den Chor der Priester, sowie einen weiteren Chorleiter, der die Instruktionen des Chefdirigenten an die weiteren Dirigenten weiter geben kann, da die Positionen der erwähnten Akteure so gestaltet sind, dass kein direkter Kontakt mit dem Dirigenten im Orchestergraben möglich ist. Ricordi schreibt dazu:

Per tal modo si potrà assicurare una buona e perfetta esecuzione musicale, per quanto sembri difficile ottenere un insieme, con tante suddivisioni di parti, semprechè vi sieno persone istruite, intelligenti ed amanti dell'arte: il che è a sperarsi si verifichi nei nostri teatri. ¹¹⁵

In der Sterbeszene von Aida und Radames sehen wir das verliebte Paar auf der unteren Ebene. Auf der oberen die verzweifelte Amneris¹¹⁶ im Trauergewand, sowie die Priester. Aida und Radames sterben, sich umarmend und mit den letzten Takten wird der Vorhang geschlossen.

¹¹⁵ Ricordi, *Aida*, S 65. DispScen 01-01-65.

5. Aida in Bregenz:

Wie schon zu Beginn dieser Arbeit aufgezeigt wurde, entwickelten sich die Bregenzer Festspiele beziehungsweise expliziter das Spiel auf dem See in den letzten Jahren zu einem in Europa hervorstechenden Mittelpunkt für moderne Inszenierungen und neue Interpretationen von Opern. Das Inszenierungskonzept und die ideelle Ebene der Inszenierung sind in den letzten Jahren immer komplexer geworden. Ohne eine Erklärung sowie intensive Auseinandersetzung mit dem Thema und der Historie der Oper ist es für viele Zuhörer/seher oft schwer möglich, eine Verbindung zwischen den häufig bekannten, klassisch inszenierten Opern und den Bühnenbildern in Bregenz zu erkennen. Es bedarf daher einer genaueren Erklärung, um die Konzepte von Graham Vick und Paul Brown, dem Leading team, besser verstehen zu können, um damit auch einen besseren Zugang zu deren Interpretation der Oper *Aida* haben zu ermöglichen. Der Regisseur Graham Vick und der Bühnenbildner Paul Brown sind in den letzten zehn Jahren zu einem begehrten Duo für extravagante Inszenierungen in der Opernwelt geworden. Ihre Arbeiten führten sie an die größten Häuser der Welt wie der Birmingham Oper, der Arena di Verona, Covent Garden, dem Bolshoi Theater und Festivals wie dem Glyndebourne Festival oder den Salzburger Festspielen. Vick und Brown stehen dabei immer für moderne Inszenierungen, die oftmals auch zu kontroversen Diskussionen führen. So sorgte Graham Vick zuletzt für einen Skandal beim Rossini Festival 2011 in Pesaro mit seiner Interpretation der Oper *Mose in Egitto*, in der er neben Selbstmordattentätern¹¹⁷ Moses als eine Figur, die Bin Laden sehr ähnlich erscheint, auf die Bühne bringt. Diese Inszenierung, die er allerdings ohne Paul Brown inszenierte, führte zur Auflösung seines Vertrages mit der israelischen Oper, da auch der Nah-Ost Konflikt sehr konkret angesprochen wird.¹¹⁸

Im Programmheft der Bregenzer Festspiele betitelt Wolfgang Willaschek in seinen „Gedanken zur *Aida*“ dem visuellen Einfluss und das gigantische Konzept dahinter als „Grosses Kino auf dem See“¹¹⁹.

¹¹⁷http://operachic.typepad.com/opera_chic/2011/08/graham-vick-will-fk-up-your-opera-house-hes-like-the-terminator.html

¹¹⁸ Lebrecht, August 2011, <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2011/08/intimations-of-antisemitism-in-graham-vicks-new-rossini-production.html>

¹¹⁹ Willaschek, *Programmheft der Bregenzer Festspiele zur Oper Aida*, 2009, S. 40.

5.1. Das Konzept

5.1.1. Das Bühnenbild:

Das von Paul Brown entwickelte Bühnenbild basiert auf vier Grundideen, die einerseits miteinander in Beziehung stehen und andererseits ihre eigene Geschichte verfolgen.

Steht man zum ersten Mal vor der ruhenden Bühne¹²⁰, erblickt man zunächst die zwei riesigen blauen, mit Sternen bedeckten Füße, die von zwei bis zu 67 Meter hohen Baukränen umrahmt werden. Im Wasser liegend befinden sich noch zwei Stahlkonstruktionen, die den Kranz der Freiheitsstatue erahnen lassen.

Für die folgenden Ausführungen habe ich einerseits Interviews mit Susanne Schmidt, der Operndirektorin der Bregenzer Festspiele, die in ihrer Aufgabe von Beginn an bei sämtlichen Konzeptionsgesprächen dabei war, und Gareth Jones, der neben Carlo Rizzi die Oper dirigierte, geführt, sowie die Programmhefte der beiden Jahre studiert. In meiner Vorbereitung auf den Sommer als Guide, wurden uns unterschiedlichste Materialien zur Verfügung gestellt, die in einer sogenannten „Guide Mappe“ gesammelt wurden, die einen weiteren tieferen Einblick in die Inszenierung zuließen. Für technische Fragen bezüglich der Akustik hat mir Gernot Gögele, einer der Projektleiter des Bregenzer Akustiksystems BOA, viele Materialien zur Verfügung gestellt.¹²¹ Trotz der großzügigen Auswahl an Materialien möchte ich betonen, dass es auch einer eigenen Interpretation der Oper bedarf.

5.1.2. Das Gedicht:

Eine Idee, die Paul Brown bei den Überlegungen für das Bühnenbild hatte, geht auf ein Gedicht zurück, das er in seiner Jugend kennenlernte. Das ursprüngliche Prosawerk heißt *Ozymandias* und wurde von dem britischen Schriftsteller Percy Bysshe Shelley 1817 verfasst. Shelley war ein atheistischer Dichter der Romantik, der hauptsächlich politische und gesellschaftskritische Lyrik schrieb. Eines seiner Gedichte sollte Paul Brown das Grundthema für der Seebühne liefern:

*I met a traveller from an antique land,
Who said — 'Two vast and trunkless legs of stone*

¹²⁰ Ruhende Bühne bedeutet eine Sicherheitsposition der Bühne, wenn es zu keiner Aufführung kommt.

¹²¹ Vgl. dazu Anhang III.

*Stand in the desert... near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
And on the pedestal these words appear:
My name is Ozymandias, King of Kings:
Look on my Works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away’.-¹²²*

Eine mögliche Übersetzung des Gedichts hat Adolf Strodtmann 1866 verfasst:

*Ein Wanderer kam aus einem alten Land,
Und sprach: „Ein riesig Trümmerbild von Stein
Steht in der Wüste, rumpflös Bein an Bein,
Das Haupt daneben, halb verdeckt vom Sand.
Der Züge Trotz belehrt uns: wohl verstand
Der Bildner, jenes eitlen Hohnes Schein
Zu lesen, der in todtm Stoff hinein
Geprägt den Stempel seiner ehrnen Hand.
Und auf dem Sockel steht die Schrift: ‚Mein Name
Ist Osymandias, aller Kön’ge König: –
Seht meine Werke, Mächt’ge, und erbebt!‘
Nichts weiter blieb. Ein Bild von düstrem Grame,
Dehnt um die Trümmer endlos, kahl, eintönig
Die Wüste sich, die den Koloß begräbt.“¹²³*

Ozymandias ist der griechische Name für den ägyptischen König Ramses II. In dem Gedicht wird ein Pharao beschrieben, der in einer Wüste eine riesige Statue von sich

¹²² Everest/Matthews, *The poems of Shelley*, S.

¹²³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Ozymandias>

selbst erbauen lässt. Diese Statue zerfällt im Laufe der Zeit immer mehr in ihre Einzelteile, bis sie am Ende, besiegt durch die Macht der Natur, als Ruine in der Wüste liegt.

In Großbritannien ist dieses Gedicht ein durchaus bekanntes und lässt sich in seiner Popularität eventuell mit der „Brücke am Tey“ von Theodor Storm vergleichen.

In seinem Vorwort meint Paul Brown:

„It seemed a fitting image for an opera where the will of a powerful dynasty is set up in opposition to individual liberty. In conflict too are the worlds of public bombast and private longing. To illustrate that longing which evokes both hope and loss we wanted to return the Bregenz Stage to the water. We wanted to highlight that place where the water of the lake reaches the man-made structure. Where what man has constructed is eroded by the forces of nature. It is a magic place, traditionally a sacred place and romantically a place of nostalgia. So the statue, broken and half-submerged, can allude to the opposition of man and nature[...]“¹²⁴

Der Antagonismus zwischen der Natur und dem von Menschenhand Erschaffenen stellt ein zentrales Symbol der Bregenzer Inszenierung dar. Brown hat versucht durch diese symbolische Ruinenstätte deutlich zu machen, wie unterlegen konstruierte Bauwerke der zeitlosen Macht der Natur sind. Egal was von uns errichtet wird, es bedürfe der ständigen Pflege, denn ohne diese wird es früher oder später zerstört werden. Somit ist jegliche Allmacht, die sich der Pharaos zugesprochen hat, und auch seine Göttlichkeit nicht von Dauer.

Um eine Parallele zur Oper erkennbar werden zu lassen, möchte ich näher auf die Personen und deren Konstellation zueinander eingehen. Auf der einen Seite gibt es den Pharaos, der nach der Macht seines Reiches strebt und dabei die Wünsche von Radames übergeht. Ihm gegenüber steht Amonasro, der König der Nubier, der seine Tochter bedrängt, ihre Liebe für das Wohl des Vaterlandes zu verraten. Beide „Vaterfiguren“ der Oper streben nach Macht, und vergessen dabei die Emotionen und Wünsche ihrer Mitmenschen. Das Nichtbeachten dieser Gefühle führt am Ende zum Tod der Liebenden, die im Grunde den ehrlichsten und puristischsten Charakter vorzeigen. Denn bei ihnen geht es um die gegenseitige Liebe.

¹²⁴ Internes Informationsmaterial der Bregenzer Festspiele S. 104.

5.1.3. Die Freiheitsstatue:

Die restringierte Freiheit des Einzelnen, die eben angesprochen wurde, führt zu dem nächsten großen Symbol der Seebühne. Die Fragmente der Freiheitsstatue. Es gibt drei große Bühnenbildelemente, die Teile der Freiheitsstatue darstellen.

- Zunächst die 17 Meter hohe Tafel, die die Freiheitsstatue in ihrer linken Hand trägt, mit der Inschrift: JULY IV MDCCLXXVI. (4. Juli 1776, also Tag der amerikanischen Unabhängigkeit) Es würde hier natürlich nahe liegen, dem britischen Autor eine Form der Amerikanisierung der Oper vorzuwerfen. Doch steht vielmehr das Symbol dieser Statue im Mittelpunkt der Inszenierung. Es geht um die Freiheit des Einzelnen und des ganzen Volkes. Beiden Kontrahenten der Oper, sowohl dem ägyptischen als auch dem äthiopischen, geht es um Krieg und gegenseitige Gefangene. Sie alle suchen die Freiheit. Wenn man nun wieder an die Hauptprotagonisten denkt, Aida und Radames, sind sie ein Paar, das nach individueller Freiheit strebt, ein Thema, das sich durch die gesamte Literaturgeschichte zieht. Graham Vick dachte hier an all die Liebespaare, die - in ihrem Glück durch externe Faktoren eingeschränkt oder verhindert - zu Tode kamen, seit der Antike bis in die Neuzeit. In direkter Verbindung damit steht die Idee der Freiheit des Einzelnen, die über die Freiheit eines Volkes gestellt wird. Das Bild der Freiheitsstatue wird so zu einem globalen Ausdruck der Freiheit. Auch Verdi könnte an eine derartige Verbindung zu seiner Oper gedacht haben, war er doch in einer kurzen Periode seines Lebens politisch aktiv, beim Freiheitskampf der Italiener gegen die Habsburgische Allmacht. So kann eine Verbindung der Bregenzer Inszenierung mit den Vorstellungen Verdis in *Aida* assoziiert werden.¹²⁵
- In der rechten Hand der Statue befindet sich eine Fackel, deren originale Flamme mit Gold beschichtet wurde. In Bregenz wurde dafür Kupfer verwendet. Diese Fackel wird sich während der Aufführung aus dem Wasser erheben und letztendlich parallel zum Kran stehen.
- Zu guter Letzt werden während der Aufführung zwei im See liegende Gesichtshälften mithilfe der Kräne in die Luft gehoben und zueinander geführt. Somit sieht das Publikum kurz vor dem Triumphmarsch den

¹²⁵ Interview Susanne Schmidt am 24. April 2010

ungefähr 17 Meter hohen Kopf der Freiheitsstatue vor dem Bühnenbild schweben. Die beiden Stahlkonstruktionen befinden sich anfangs noch neben der Bühne beziehungsweise auf der sogenannten Bridge, einem beweglichen Gitterrost, der sich vor der Bühne befindet.

5.1.4. Die Krane

Wie bereits erwähnt haben die Krane nicht nur einen technischen oder praktischen Charakter, sondern sie sind auch ein Symbol und ein dramaturgisches Mittel. Einerseits kann man in ihnen den Gedanken an „moderne Elefanten“ erkennen, da sie die Lastenträger der Vergangenheit ersetzen. Andererseits sind sie auch das Hilfsmittel, um die Statue wieder aufbauen zu können. Sie stellen somit einen modernen Hoffnungsträger dar, der noch einmal versucht, das Zerstörte neu aufzubauen. In der Mitte der beiden Füße befindet sich ein alter rostiger Kran, der wirkt, als ob er vergessen worden wäre. Er steht für einen früheren Versuch die Statue aufzubauen, bei dem man gescheitert ist und die Ruinenstätte einfach verlassen hat.¹²⁶

5.1.5. Die Farbe:

Die blaue Farbe und die Sterne sollen an einen Nachthimmel erinnern. Ähnlich wie in den frühen Tempeln als Deckenmalerei das Motiv des Nachthimmels gewählt wurde, entschieden sich auch auf der Seebühne Paul Brown und Graham Vick, die Seebühne in das Kleid des Nachthimmels zu hüllen. Die blaue Farbe kann als Sinnbild für die pharaonische Macht gesehen werden, da sie einerseits die Farbe des Wassers ist, und andererseits an den ägyptischen Stein Lapislazuli erinnert, der in der ägyptischen Mythologie ebenfalls mit den Pharaonenhäusern in Verbindung gebracht wird.¹²⁷

5.1.6. Die Kostüme:

Die Kostüme sollen zeitlos sein. Das Leading team, und hier insbesondere der Kostüm- und Bühnenbildner Paul Brown, hat sich auf keine fixe Ära eingelassen, sondern will die ewige Gültigkeit des Hauptthemas herausgreifen: In jeder Epoche gab es Liebespaare, die ihre Liebe nicht in Freiheit leben konnten. So wird die *Aida* in Bregenz in keine eindeutig historische Epoche verlegt, sondern als ewige Auseinandersetzung angesehen. Man sieht Kostüme wie die der Gefangenen, die an

¹²⁶ Internes Informationsmaterial „Guide Mappe“, S 78.

¹²⁷ Internes Informationsmaterial „Guide Mappe“, S 93

Guantanamo Bay erinnern, oder die der Anhänger des Königs mit alten Pharaonenmasken.¹²⁸

Amneris ist in eine dem Nachthimmel gleichende Ballabendrobe gekleidet, und bei ihrem ersten Auftritt führt sie menschliche Hunde an der Leine, denen ein Sack über den Kopf gestülpt wurde. Aida trägt ein an die restlichen Gefangenen angelehntes oranges Putzkleid. Das Kostüm des Radames ist in den Epochen am stärksten durchgemischt. Schuhe und Hose erinnern an Uniformen des Nationalsozialismus, der Brustpanzer an einen römischen Legionär. Der Pharao selbst trägt einen klassischen schwarzen Anzug mit einer goldenen Maske, die an Tutanchamun erinnert.

Die Priesterinnen setzen sich mit dem Motiv der Burkhas auseinander, derer sie sich kurz nach dem Beginn des Gesangs der Priesterinnen entledigen. Dieses Motiv ist wieder stark mit dem der Inszenierung zu Grunde liegendem Freiheitsgedanken in Verbindung gesetzt, denn unter den Burkhas tragen sie knallpinke Kleider, in denen sie voller Lust mit den Gefangenen tanzen.

Der männliche Teil der Priesterschaft zeigt eine starke Ähnlichkeit mit christlichen Geistlichen. Sie sind in Kutten gekleidet und tragen riesige silberne, einer Mitra ähnliche Kopfbedeckungen und halten einen Krummstab in der Hand.

5.2. Musikalische Betrachtungen

5.2.1. Kürzungen

Die wohl musikalisch gravierendsten Einschnitte in die jeweiligen Opern, die auf dem See gespielt werden, sind die jeweiligen Kürzungen der Partitur. Die Seebühnenaufführungen unterliegen zeitlichen Grenzen, da die Aufführungen erst relativ spät beginnen und nicht zu lange dauern dürfen. Im Juli beginnt die Oper um 21.15 Uhr und im August um 21.00 Uhr. Die damit verbundene mögliche Dauer beschränkt sich somit auf gute zwei Stunden, was für die meisten Opernwerke bedeutet, dass Kürzungen vorgenommen werden müssen. Die Frage, die sich hier stellt, betrifft die musikalische und inhaltliche Beeinflussung des Stücks. Was ist noch zulässig? Wie sehr verändert sich dadurch der musikalische Fluss der Oper, und damit auch die Aussage?

¹²⁸ Interview Susanne Schmidt am 24. April 2010 in Bregenz.

Im dritten Kapitel wurde schon ausführlich über die Intention und das konzeptionelle Verständnis der Komposition gesprochen. Denn das, was die Oper einzigartig in Verdis Schaffen macht, ist die Abwendung von einer den Sängern und dem Publikum dienenden Werk zu einem sowohl musikalisch, als auch handlungsspezifisch durchgängigen Werk, dessen Abfolge und Konstruktion von Verdi wohl überlegt war. Die Übergänge der Szenen und Akte sind in einander verwoben und verstrickt. Insbesondere nach der intensiven Auseinandersetzung mit Verdis Komposition erscheint es unpassend, über Striche in der Partitur nachzudenken. Auch die Operndirektorin der Festspiele erläuterte in einem Gespräch, dass es sicherlich schmerzhaft war, gewisse Stellen einfach zu kürzen.

In der Realität der Theater werden aber schon seit jeher Kürzungen und Veränderungen der Partitur als üblich angesehen. Susanne Schmidt selbst bemerkt, dass es gewisse Stellen in der *Aida* (aber auch in anderen Opern) gibt, die in vielen Häusern - dem jeweiligen Theater durchaus typisch - gekürzt werden. Dabei werden Kürzungen am häufigsten bei Ballettsequenzen gemacht, da diese meist auch nur für die französische Form der Oper komponiert wurden. Auch Verdi, der sich durch seine verschiedenen Besuche und Aufführungen in Paris der Pariser Konvention unterwerfen musste, schrieb Ballettszenen für das Publikum. Es erscheint daher am ehesten verzeihbar, wenn das Ballett gestrichen wird, da es auch kultursoziologisch keine so große Bedeutung hat.

Neben den Tanzszenen, die gekürzt werden können, ist die zweite Herangehensweise, sich zu überlegen, inwieweit Wiederholungen der Chöre gestrichen werden dürfen. Natürlich muss man auch hier anerkennen, dass Verdi keine Wiederholungen orchestrierte um die Oper in die Länge zu ziehen, sondern viel eher durch Wiederholungen und Modulationen des jeweiligen Themas Aussagen verstärkt oder in einem anderen musikalischen Blickwinkel dargestellt sehen wollte. Gerade hier aber bieten sich Kürzungen an, da sie keinen Einschnitt in den dramaturgischen oder handlungstechnischen Ablauf bedeuten.

Laut Partituranzeige der *Aida* dauert die Oper ungefähr 144 Minuten, es ist daher genau zu überlegen, wo man Kürzungen vornehmen und vertreten kann, um ungefähr eine Dauer von 120 Minuten zu erreichen. Besprochen werden derartige Einschnitte zwischen dem Regisseur, dem Dirigenten und der künstlerischen Leitung des Hauses, wobei, wie schon erwähnt wurde, gerade *Aida* ein Stück ist, das wie

Frau Schmidt betont, sehr komplett in seiner Komposition ist, und daher jegliche Form der Kürzung entsprechend einfühlsam erwogen werden muss.¹²⁹

Bei dieser Diskussion muss man sich allerdings auch die Frage nach der sogenannten „Fassung letzter Hand“ stellen. Georg von Dadelsen schreibt in einem Artikel zu diesem Thema:

Ja, die Opern sind von jeher in besonderem Maße der Umbildung unterworfen, weil sie mehr als andere Musikwerke auf außermusikalische Tatsachen Rücksicht zu nehmen haben: wir erinnern an die wechselnden räumlichen Bedingungen der Bühnen, die unterschiedliche Besetzung der Opernorchester, die gefürchteten, vom Ehrgeiz diktierten Sonderwünsche der Sänger und Sängerinnen. Auch unverletzliche örtliche Traditionen sind hier zu erwähnen, etwas die obligate Ballett-Einlage der Pariser Oper [...]. Und es wäre ein schlechter Opernkomponist, der solche Änderungen und Umarbeitungen nur als „Geldarbeit“ betrachtete und nicht, von der neuen Aufgabe angeregt, zugleich neue thematische Verbindungen knüpft, neue Pointen setzt.¹³⁰

Natürlich handelt es sich hierbei um den Komponisten selbst der Änderungen an seinem Werk im Laufe der Zeit vornimmt. Dennoch sollte man auch den Aspekt der Verbesserung beziehungsweise der praktischen Notwendigkeit von Eingriffen als Möglichkeit sehen Stücke den äußeren Gegebenheiten anzupassen.

Die vorgenommenen Kürzungen lassen sich in drei Arten eingrenzen:

5.2.1.1. Kürzungen von Ballettszenen:

Streichungen der Ballettszenen sind im Laufe der Operngeschichte, die geläufigste Form der Kürzung. Da die französische Operntradition stark mit dem Ballett verbunden ist, wurden häufig bei französischen Aufführungen für das Publikum Ballette komponiert. Demgemäß kommt es im deutschsprachigen Raum daher oft zu Streichungen der Ballettszenen. Tatsächlich wird bei der Inszenierung der Aida nur eine Ballettszene zur Gänze gezeigt. Gestrichen wurde

- Der Tanz der Priesterinnen
Cut 1 (42 Takte) Dieser Tanz unterstützt die Anrufung des Ramphis an den Gott Ptah, in Bregenz wurde dieser Tanz allerdings komplett

¹²⁹ Interview Susanne Schmidt am 24. April 2010 in Bregenz.

¹³⁰ Dadelsen, *Die „Fassung letzter Hand“ in der Musik*, S. 2.

gestrichen.¹³¹ Erst wenn Ramphis wieder im pianissimo einsteigt wird weitergespielt.

- Der Tanz der Mohren

Cut 2 (86 Takte) Dies ist wohl die häufigste Kürzung in der praktischen Operndramaturgie. Der Mohrentanz stellt eine klassische Ballettszene dar, die dramaturgisch keinen großen Wert für die Oper hat.¹³² Vom kompositorischen Standpunkt aus ist es ein härterer Einschnitt, da Amneris mit einem g-moll Akkord abschließt und dieser dann direkt übergeht in den Tanz der Sklaven. Damit sollte der letzte Akkord der Amneris den Auftakt für das Ballet bedeuten. Gerade hier erkennt man klar das durchkomponierte Konzept Verdis, das durch diese Striche empfindlich gestört wurde. Auch der darauffolgende Gesang der Sklavinnen zusammen mit Amneris wurde gestrichen und man steigt direkt in die zweite Szene des zweiten Aktes ein.

5.2.1.2. Kürzungen von Chorszenen:

Häufig griff man in Bregenz auf die Kürzung von Chorwiederholungen zurück. Gerade bei den großen Massenszenen werden einzelne Stellen zur Ausdrucksverstärkung von Verdi wiederholt, manchmal leicht „verändert“ aber im Grunde doch ähnlich. Da es für die Handlung keinen dramatischen Eingriff bedeutet, diese Wiederholungen zu streichen wird oft auf derartigen Kürzungen zurückgegriffen.

- Cut 5 (14 Takte) Ein musikalisch sehr schwieriger Einschnitt ist noch einmal im zweiten Akt das zweite Finale. Im Chor des Volkes findet ein klanglich harter Bruch statt. (beim Einfahren des Elefanten) Es kommt zu einer leichten Modulation des dreifachen Gloria. Diese wird zur Gänze bis knapp vor dem Ende gestrichen um den Schluss des Chores zu behalten, da es dann direkt in den Auftritt des Königs übergeht. Insgesamt werden 14 Takte gestrichen. Der Einstieg ist hier besonders kompliziert, da nicht nur der Text sondern auch die Musik unterbrochen wird. Dadurch wird der Auftakt des Wiedereinstiges zerstört.¹³³

¹³¹ Ricordi, *Partitur Aida*, S. 76-80.

¹³² Ricordi, *Partitur Aida*, S. 107-120.

¹³³ Ricordi, *Partitur Aida*, S. 202-205.

- Cut 6 (8 Takte) Amonasro beschwört in dieser Szene den König um Mitleid und Gnade. Zuerst singt er alleine, diese Bitte wird dann von Aida wiederholt und dabei vom Chor unterstützt, diese Wiederholung der Aida wird gestrichen. Textlich handelt es sich um die exakt gleichen Worte und musikalisch kommt es zu einer Modulation des ersten Teils, dadurch ist dieser Eingriff kaum bemerkbar.¹³⁴
- Cut 7 (33 Takte) Der längste Einschnitt wird am Ende des zweiten Aktes gemacht. Es werden 33 Takte gestrichen. Dabei kommt es zu einer ähnlichen Situation wie schon früher im Finale des zweiten Aktes. Wieder wird direkt nach dem Einstieg des Chores im Gloria all' Egitto ad Iside, dieser lange Strich gemacht um dann in das große tutti Finale überzugehen. Der Umbruch wird durch den plötzlichen Einstieg aller Chorteile und Sänger überhörbar gemacht.¹³⁵
- Cut 4 (20 Takte) Beim Gloria al Egitto, kommt es zu einem musikalisch interessanten Bruch. Verdi teilt hier den Chor und nur der Alt- und Sopran-Teil des Chores beginnen im Kanon zu singen. Verdi geht hier von Es-Dur zu As-Dur über, um die Priesterinnen einzuleiten. Nach ihren ersten 4 Takten (von 23) wird in Bregenz durch den Schnitt direkt in den gesamten Chor in C-Dur übergeleitet. Es mangelt hier an einer guten musikalischen Überleitung. Trotzdem wird auch hier nicht in die Handlung eingegriffen.¹³⁶
- Cut 15 (10 Takte) Noch ein letzter kurzer, 10 Takte langer Schnitt, der wieder einen guten Übergang darstellt. Verdi wechselt hier bei der letzten Anklage von Ramphis und den Priestern in einen 2/4 Takt zu Verdeutlichung des „E traditor“. Zweimal aufeinander folgend verwendet er dieses Mittel, wobei eben der zweite Teil in Graham Vicks bzw Carlo Rizzis Fassung gestrichen wird und die beiden wieder einen guten Einstieg finden.¹³⁷

¹³⁴ Ricordi, *Partitur Aida*, S. 217-218.

¹³⁵ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 242-249.

¹³⁶ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 155-157.

¹³⁷ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 408-410.

5.2.1.3. Kürzungen in Arien:

- Cut 9 (24 Takte) Patria mia; Der zweite Dirigent der Aufführungen, Gareth Jones, erklärt eine weitere Form der Kürzungen. Das Beispiel, das er hierzu nennt, ist einer der radikalsten, und für Liebhaber der Oper problematischsten Einschnitte in der gesamten Oper.

The problem you got and you know, I remember that the people making the cuts, they love *Aida*, Graham Vick loves *Aida*, Carlo Rizzi loves *Aida*, so what is happening is purely practical. Cause if you are doing *Aida* with no interval after act II, what has *Aida* got to do? She has got to sing a big triumphal scene where she really has to come flying over the orchestra. And then pretty well she has to be on the stage all the way through act III. With no break. And for the *Aidas*, I think all of them involved were pretty well grateful, for cutting the Nile aria, however painful it would be to. And you know what's amazing about the Nile aria? It pretends with the end which really only works after two verses. Because the first verse closes off sooner and then the second verse has the big cadenza, we have that straight away when we cutted it to one verse because you have to do a second verse. I think purely practical considerations made that cut.¹³⁸

Es handelt sich hierbei um die Streichung der zweiten und dritten Strophe der Aida. Dieser Strich wird damit erklärt, dass es zu anspruchsvoll und in weiterer Folge auch schädlich für die Stimme der Sängerinnen sei, bei den meist kühlen Temperaturen oder sogar Regen auch noch diese Arie durchzusingen.¹³⁹

5.2.1.4. Kürzungen von Duetten:

Bei diesen Kürzungen handelt es sich meist um Striche, die kaum auffallen, da in Duetten, einfach „Antworten“ gestrichen werden. Dadurch wird harmonisch und melodisch direkt bei der gleichen musikalischen Form angeknüpft.

- Cut 3 (16 Takte) Hier wird ein Teil des Finales des Duettes Aida und Amneris gestrichen. Der poco piu vivo Teil unterbricht den Einsatz des Chores, der den Kampf und Sieg besingt. Die Handlung wird durch diesen Eingriff kaum gestört, da beide Personen noch einmal ihre Anliegen wiederholen. Aida bittet um Erbarmen und Amneris zwingt sie zur Siegesfeier. Musikalisch gesehen, kommt acht Takte vor dem Schnitt das erste Mal der Chor des Volkes zu den Sängerinnen hinzu, genauso wie direkt danach. Normalerweise wird der Ruf des Chores von den Frauen

¹³⁸ Interview Gareth Jones am 21. September 2010 in Wien.

¹³⁹ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 275-277.

unterbrochen. Nun stellt der Chor ein durchgängiges Finale des Duettes dar, dass Amneris danach abrundet. Auch zeitlich gibt es hier kein Problem, und die Notenwerte ergänzen sich perfekt. Der Chor endet mit einer Viertel Note im Duett und wird mit einer Viertelpause wieder herausgeholt, somit gibt es einen direkten Übergang.¹⁴⁰

- Cut 10 (22 Takte) Im Duett Aida und Radames kommt es wieder zu einem eher unkomplizierten Einschnitt, da nach einer Antwort von Radames, Aida sich textlich also auch musikalisch wiederholt, danach gibt es einen logischen erneuten Einstieg.¹⁴¹
- Cut 11 (16 Takte) Auch der zweite Cut in eben diesem Duett erweist sich als musikalisch und textlich unbedenklich, da sich bei diesem Cut Radames wiederholt und im Auftakt gleich endet. Dadurch entstehen hier keine harten Brüche.¹⁴²
- Cut 13 (14 Takte) Im Duett Radames und Amneris. Auch hier kommt es wieder zu einer kurzen aber passenden Kürzung von 14 Takten. Im Prinzip wiederholt sich hier noch einmal das vorangegangene und es wird beim Auftakt gekürzt. Beim Wiedereinstieg ist kaum eine Unterbrechung hörbar.¹⁴³

5.2.1.5. Kürzungen von Einleitungen:

- Cut 8 (12 Takte) Zu Beginn des dritten Aktes betritt Amneris den Isistempel, gemeinsam mit Ramphis um zu beten. Dieser Auftritt wird abgekürzt und es geht direkt in das Zwischenspiel über, nachdem Aida auftritt. Hier gibt es weder musikalisch noch textlich Unstimmigkeiten.¹⁴⁴
- Cut 12 (28 Takte) Der Beginn des vierten Aktes wird zur Gänze gestrichen, wobei es eine Anmerkung der Bregenzer Festspiele gibt, die andeutet, dass die Szene wieder hinzugefügt werden könnte, falls mehr Zeit für den Szenenwechsel benötigt wird. Diese Zeit wurde allerdings nicht benötigt, da Amneris zu Beginn alleine singt und daher Radames für seine Gefangenenszene, in der er in einem Käfig über der Bühne

¹⁴⁰ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 138-141.

¹⁴¹ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 318-321.

¹⁴² Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 327-330.

¹⁴³ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 380-383.

¹⁴⁴ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 269-270.

schwebt, gut vorbereitet werden konnte. Somit beginnt der vierte Akt ohne Vorspiel direkt mit dem Rezitativ der Amneris.¹⁴⁵

- Cut 14 (20 Takte) Bei der Gerichtsszene wird wiederum nach dem Auftritt der Amneris der Beginn des Auftrittes von Ramphis gekürzt, und man steigt direkt in die Befragung von Radames ein. Musikalisch stellt dies wieder einen einfachen Übergang dar, da Amneris' Auftritt mit einem Doppelende-Taktstrich endet. Die Befragung des Radames beginnt wiederum mit einer Viertelpause als Auftakt, dadurch wirkt diese Kürzung in sich komplett.¹⁴⁶

Es ergibt sich aus diesen Betrachtungen eine Mischung aus Strichen, die mehr oder weniger radikal in die musikalische Struktur eingreifen. Die Handlung beziehungsweise die Entwicklung der Persönlichkeiten wurde dabei nicht angegriffen. Allerdings kommt man bei der im zweiten Kapitel besprochenen Diskussion um die musikalische Dimension der Opernregie nicht um eine Kritik der Kürzungen herum. Denn der elementarste und objektivste Begriff der Originalität ist doch die Unantastbarkeit der Partitur. Doch genau diese wurde in einem überdurchschnittlich starken Maß gekürzt. Die Seebühne Bregenz unterliegt den Zwängen des Praktikablen, da die volle Spieldauer zu lang wäre, und somit zu den Mitteln der Kürzung gegriffen werden muss.

Man muss aber auch für die Praxis anerkennen, dass versucht wurde, die Harmonie und Melodie der Oper nicht zu berühren. Graham Vick und der erste Dirigent Carlo Rizzi haben gemeinsam Wege in der Oper gefunden, Striche durchzuführen ohne die Gesamtstruktur des Werks zu zerstören. Die meisten Striche sind somit auch im Hörverlauf nicht auffallend - bis auf die zwei unter Nummer 2 und Nummer 8 erwähnten. Michael Buchmann, der erste Bratschist der Wiener Symphoniker, betonte auch in einem Gespräch über dieses Thema den für die Musiker unkomplizierten Umgang mit der Neufassung der Partitur. Zu Beginn sei es eine Umstellung gewesen, aber sowohl die Dirigenten als auch die Musiker konnten gut mit den Kürzungen umgehen.

5.2.2. Das Orchester

¹⁴⁵ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 351-353.

¹⁴⁶ Ricordi, *Partitur, Aida*, S. 393-396.

Eine Auseinandersetzung mit dem Orchester ist insbesondere bei einer Oper von Giuseppe Verdi interessant, da nicht nur der Komponist als einer der wichtigsten Reformer des italienischen Opernorchesters gilt¹⁴⁷ sondern auch, weil gerade bei den Bregenzer Festspielen das Orchester, also die Wiener Symphoniker, eine eigene wichtige Stellung einnehmen.

Das Opernorchester im Italien des beginnenden 19. Jahrhunderts war vergleichbar nicht so bedeutungsvoll wie dies später der Fall geworden ist. Institutionalisierte Orchester, wie wir sie heute kennen, existierten nicht. Es war viel eher so, dass die Orchester, deren Bedeutung und Zusammensetzung, von den jeweiligen Impresarii der Häuser abhängig waren. Durch die politische Situation der Revolution der Italiener gegen die Habsburger in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Opernhäuser in finanziellen Schwierigkeiten. Ein Impresario musste besonders sparsam wirtschaften und die Schwerpunkte auf *ihm* wichtig erscheinende Elemente legen. Meistens war dies nicht das Orchester. So schreiben Franco Piperno und Antonia Rostagno:

Quite apart from the inherent differences among theatres, impresarios and budgets, the orchestra was generally not considered the primary component of any opera production and hence was not given top priority in terms of expenditure. In descending order of importance expenditure was focused on 1) Sets, costumes, decorations, stage props; 2) singers; 3) dancers; 4) orchestra; 5) lighting and heating; 6) composers of operas and ballets.¹⁴⁸

Diese Gewichtung, die das Visuelle als wichtigste Komponente ansieht und das künstlerische und musikalische Schaffen in eine zweitrangige Position degradiert, veränderte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend. Komponisten sowie auch Dirigenten nahmen eine immer wichtigere Rolle ein und waren nicht mehr dem Urteil des Impresario unterworfen. Die Dirigenten waren immer mehr die musikalischen Leiter des Orchesters. Infolgedessen gewann auch die Qualität des Orchesters immer mehr an Bedeutung. All dies geschah im nahen Umfeld Verdis. Die bedeutendsten Dirigenten der Zeit waren Verdis Freunde.¹⁴⁹

5.2.2.1. Revolution des Orchester bei Verdi

¹⁴⁷ Vgl. Harwood, *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, S. 108-134.

¹⁴⁸ Piperno/Rostagno, *The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, S. 25.

¹⁴⁹ Vgl. Piperno/Rostagno, *The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, S. 15-62.

Was das Neuartige am Verdischen Orchester ist, soll nun genauer betrachtet werden:

Dem eben erwähnten Zitat von Piperno und Rosterigo ist gleichermaßen zu entnehmen, dass der Sänger zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine hohe Bedeutung hatte. Komponisten - wie auch die Impresarii selbst - legten ihre Kompositionen und Aufführungen nach den verfügbaren Sängern und deren Wünschen aus. Verdi widersetzte sich im Laufe seiner musikalischen wie auch dramatischen Entwicklung diesem Diktat immer mehr. Weg von dem Prinzip der Nummernoper, die dem Placet der Sänger folgte, zu einer vom Inhalt her dramatisch aufgebauten und durchkomponierten Oper. Gregory Harwood nennt diesen neu entwickelten Stil auch „opera a intenzioni“.¹⁵⁰ Im Sinne dieser neuen Bedeutung war Verdi der Klang des Orchesters besonders wichtig.

In Europa gab es höchst unterschiedliche Besetzungsgrößen wie auch Sitzanordnungen des Orchesters. Aber auch die Instrumente wurden noch unterschiedlich gespielt bzw. waren sogar die Anzahl der Saiten des Kontrabasses ein stark kontrastierendes Element der Opernwelt.¹⁵¹ Verdi vertrat zwar zunächst den Habitus der großen italienischen Opernhäuser, doch wurden ihm, bedingt durch seine Auslandsaufenthalte und durch das Kennenlernen neuer orchestraler Strukturen, sprichwörtlich die Ohren geöffnet. Auch sein Streben nach der prinzipiellen Veränderung des Sujets Oper tat sein übriges.

Die Orchestrierung seiner Oper *Aida* gilt als einer der Meilensteine in der Neuordnung der italienischen Opernorchester. Diese Zeit wird von Piperno und Rosterigo auch als *decade of unification*¹⁵² bezeichnet.

Wie im vorigen Kapitel schon erwähnt, waren die finanziellen Aspekte für jedes Theater ein Kernpunkt der Möglichkeiten für die Besetzung des Orchesters. Das teatro alla scala in Mailand war daher für Verdi ein zentraler Ort, an dem er seine neuen Ideen und Konzepte verwirklichen konnte. Einerseits war Mailand finanziell besser abgesichert als manch andere kleinere Theater, andererseits war ab 1871 durch die Unterstützung des Impresarios Franco Faccio ebenso wie durch die vehemente Unterstützung seines Verlegers Ricordi auch die künstlerische

¹⁵⁰ Vgl. Harwood, *Verdis Reform of the Italian Opera*, S.108.

¹⁵¹ Vgl. Harwood, *Verdis Reform of the Italian Opera*, S. 109f.

¹⁵² Piperno/ Rosterigo, *The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, S. 51.

Verbreitung gesichert. Eines der zentralen Themen seiner Reform war zunächst die Verstärkung der Kontrabässe.¹⁵³

One of the most important elements for the composer was a full bodied sonority, for which the deep, resonant tone of the double basses provided a secure harmonic and rythmic foundation, while at the same time tempering the sound quality of the wind instruments, long regarded as one of the chief defects in a desirable orchestral balance.¹⁵⁴

Durch die meistens lakonisch geführten Proben, und die schlecht organisierten Orchester gab es immer wieder Probleme in allen Bereichen des Klanges, also Metrik, Rhythmik und Harmonie. Dieser Heterogenität konnte man nur entgegen wirken, indem der Kontrabass als Basis agieren sollte. Diese Innovation wurde in der Scala insofern umgesetzt, als die Gesamtzahl des Orchesters zwischen 1845 und 1872 von 76 auf 94 Orchestermitglieder erhöht wurde. Allein die Kontrabässe wurden von acht auf elf Instrumentalisten gesteigert. Dies war für Verdi aber nur ein erster Schritt, denn das gesamte Streichorchester wurde vergrößert. Die Bratschen waren in der Orchesterform Mitte des 19. Jahrhunderts unterrepräsentiert, deren Anzahl wurde von 5 auf 11 Bratschisten erhöht.¹⁵⁵

Ein weiterer Punkt war die Adaption eines einheitlichen Kammertons. Dieser wurde von Verdi auf 435 Hz erhöht, was auch zu einigen Problemen für die Instrumentalisten bei der Premiere der *Aida* sorgte, da diese sich erst an die „neuen Instrumente“ gewöhnen mussten.¹⁵⁶

Wie viele Instrumente wollte nun Verdi für seine Oper engagiert wissen?

In Verdis Vertrag mit Parma für 1872 gibt es eine ungefähre Auflistung der von ihm gewünschten Anzahl der Streicher. Da diese Zahl im Vergleich zu anderen Briefen Verdis noch als gering angesehen werden kann, könnte dies auf eine Adaption für ein kleineres Opernhaus zurückzuführen sein und somit als Minimum anzusehen sein.¹⁵⁷

¹⁵³ Harwood, *Verdis Reform Italian Opera Orchestra*, S. 116ff.

¹⁵⁴ Harwood, *Verdis Reform Italian Opera Orchestra*, S. 116ff.

¹⁵⁵ Piperno/Rosterigo; *The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, S. 49.

¹⁵⁶ Harwood, *Verdis Reform Italian Opera Orchestra*, S.117.

¹⁵⁷ Busch, *Verdi's Aida* S. 619-621. In diesem Vertrag besteht Verdi auf 12 1.Violenen, 12 2.Violenen, 8 Violas, 8 Cellos, und 9 Kontrabässe. Aus einem Brief von Ricordi an Verdi vom 4.September 1871 ist allerdings zu entnehmen das die Zahl Ü für Mailand eher der aufgezeigten entspricht.

Im Mai 1871 äußert sich Verdi zu seinen Wünschen für die Orchestrierung im teatro alla scala:

[...] für das Orchester der Scala wird folgendes benötigt:

14 erste Violinen

14 zweite

12 Violas

12 Cellos

12 Kontrabässe

Der Autor der *Aida* könnte auch nur 10 Violinen, 10 Cellos and 11 Kontrabässen verwenden[...]¹⁵⁸

Als einen Kompromiss und die wahrscheinlichste Lösungsvariante lässt sich die Tabelle von Franco Piperno und Antonia Rosterigo sehen, die die Anzahl der engagierten Orchestermitglieder am teatro della Scala im Jahr 1872 darstellt:

	VI	Vla	Vc	Kb	Fl	Ob	Cl	Bg	Hn	Tpt	Tr bn	Andere	Total
Teatro alla scala	28	10	11	11	4	3	3	3	4	3	3	2 Cornetts, 3 Harfen, Tuba, pt,gc, rullante, timb	94

159

Für die Bläser hatte Verdi einige Spezialwünsche im Sinn. Nicht nur die Trompeten sollten den alten ägyptischen nachgebaut werden, auch für die Flöten wollte Verdi neue Klangsphären erobern. Ein längeres und intensiveres Thema war für ihn die Entwicklung unterschiedlich gestimmter Flöten.¹⁶⁰

Als letzter großer Schritt ist nun die neuartige Sitzanordnung des Orchesters anzusehen. In seinem Streben nach dem perfekten Klangerlebnis wurde Verdi von den verschiedenen Opernhäusern Europas inspiriert.

¹⁵⁸ Busch Hans, *Verdis Aida*, S. 163. Übersetzung aus dem Englischen: Maria Gaul

¹⁵⁹ Piperno/ Rosterigo, *The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses* S. 49.

¹⁶⁰ Briefwechsel Ricordi und Verdi im Oktober 1871. Busch, *Verdis Aida* S. 244-246.

Wie schon mehrfach betont wurde, gab es nirgendwo in Europa eine einheitliche Linie, wie ein optimales Orchester auszusehen hatte. Harwood verdeutlicht diese Heterogenität¹⁶¹:

In seinem Artikel bezieht er sich auf verschiedene Orchester-Arrangements in den Opernhäusern Europas. So war es im französischen, englischen und deutschen Raum üblich, den Dirigenten hinter dem Souffleurkasten zu platzieren. Hingegen entwickelte sich in Italien schon früher die uns heute vertraute Platzierung des Dirigenten zwischen dem Orchester und dem Publikum. Somit könne laut Verdi das Orchester, das ihm zu oft als undiszipliniert erscheint, besser geleitet werden.

Weiter wird die Positionierung der Streicher genauer beleuchtet. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden immer wieder verschiedene Systeme verwendet, um ein besseres Klangerlebnis zu erreichen. Ausgehend vom 18. Jahrhundert, wo es noch eine reine Reihenbildung gab, ging man immer mehr dazu über Instrumentengruppen zusammenzufassen und um den Dirigenten in einer halbrunden Form zu positionieren. Betrachtet man den Orchesterplan (Abbildung) des Teatro alla Scala nach der Reform Verdis, erkennt man schon deutlich diese Strukturierung des Orchesters. In einem Interview des Pariser *journal des débats*(Anhang), das Verdi 1894 gab, in welchem seine Gedanken für ein perfektes Orchesterarrangement dargelegt werden:

„[...] In my opinion, the arrangement of French orchestras is faulty, and in this it would be well if they were to take the Italian orchestras as an example. Firstly among us the conductor (Verdi calls the *chef d'orchestre* a conductor) does not stand directly behind the prompter's box, but in front of his orchestra and near the first row of spectators. This then allows him to watch over the instrumentalists who - in Italy even more than here - are often very undisciplined. The instruments comprising the woodwind section [harmony]-flutes, clarinets, oboes- and which are called by us *le concerté*, are grouped together in front of the conductor. The horns, trumpets, and the trombones are arrayed in the back, and then from the other side, making a circle in such a manner as to surround the other instruments, come the first violins, the violas and the violoncellos, and the double basses. In this manner, the bass instruments never smother the gentler sonorities of the other instruments and an ensemble is reached that is at the same time better balanced and clearer. About the rest, I must say that each time I have had the chance to hear the orchestra of the Opéra Comique, I have been satisfied with the finesse of its performance, which is a delicate and sensitive [*spirituelle*] way of interpreting the works of repertory.“

As we [*Anm.: der Interviewer und Verdi*] returned to [talking about] the position occupied by the *chef d'orchestre* in theatres of Italy:

¹⁶¹ Harwood, *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra* S. 118 ff.

„It is true,“ added the master, „that this arrangement ought hardly to enrapture the singers, but they are supposed to learn their roles, are they not? Rehearsals are done so that they have time to work at their leisure, and it is up to them to listen to the orchestra.“¹⁶²

In gewohnter Weise war Verdi in seinen Überlegungen sehr genau. So finden sich in einem Brief vom 15. Oktober 1871 von Giulio Ricordi an Verdi mehrere detaillierte Zeichnungen wie sich der Blickwinkel des Betrachters verändern würde, wenn man den Orchestergraben absenkte.¹⁶³

5.2.2.2. Revolution des Orchesterklanges in Bregenz

Es ist nun ersichtlich, wie wichtig Verdi der Klang seines Orchesters war. Wie sieht das in Bregenz aus?

In Bregenz ist das Publikum mit einer komplett neuen Situation konfrontiert. Ein Orchester, wie man es von einem Opernhaus kennt, in der vertrauten Position direkt vor der Bühne in einem Orchestergraben, gibt es schon lange nicht mehr. Seit der Neueröffnung der Bregenzer Seebühne 1979 befand sich das Orchester unterhalb der Bühne in einem Betonkern. Bei den ersten Produktionen konnte das Publikum noch einen Blick auf das Orchester erhaschen. Doch für die *Fidelio*-Produktion 1994/95 wollte der Dirigent Ulf Schirmer anderes und ließ sich vom Bühnenbildner Stefano Lazaridis „zubauen“.¹⁶⁴ 2005 erfolgte dann ein Umbau der Position des Orchesters auf dem See und das Orchester findet nun seinen Platz im Inneren des Bregenzer Festspielhauses, im großen Saal. Somit sieht sich das Publikum mit einer neuen ungewohnten Situation konfrontiert. Es hört ein Orchester, das auf der Bühne gar nicht vorhanden ist, aber auf zwei Leinwänden an den Bühnenseiten verfolgt werden kann. Dazu passend gibt es einen Brief von Verdi an Ricordi:

An Giulio Ricordi
Sant`Agata, 10 Juli 1871

1. Ob der Orchesterleiter benannt ist?
2. Ob die Choristen in der von mir angegebenen Art verpflichtet worden sind?
3. Ob das Orchester so sitzen wird wie ich ebenfalls aufzeigte?
4. Ob die Pauken und die große Trommel gegen weit größere Instrumente ausgetauscht werden, als sie vor zwei Jahren vorhanden waren?

¹⁶² journal de debats 5 April 1894 Abendausgabe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k466956p.image>.
übersetzt in: Howard, *Verdis reform of the Italian Opera orchestra*, S. 123f.

¹⁶³ Busch, *Verdis Aida*, S. 240.

¹⁶⁴ Willaschek (Hg.), *Bühnenwelten*, S. 39.

5. Ob der normale Kammerton beibehalten wird?
6. Ob sich die Bühnenmusik diesen Kammerton zu eigen gemacht hat, um Mißtöne zu vermeiden, die unvermeidlich sind, wenn bald mit dem einen, bald mit dem anderen Kammerton gespielt wird?
7. Ob die Sitzordnung der Orchesterinstrumente so erfolgen wird, wie ich sie Euch im vorigen Winter in Genua in einer Art Skizze angab.

Die Sitzordnung des Orchesters ist für den Zusammenklang der Instrumente, für die Klangfülle und für den Effekt von weit größerer Bedeutung, als man gemeinhin annimmt. Diese kleinen Verfeinerungen werden dann den Weg bahnen für weitere Neuerungen, die eines Tages bestimmt kommen werden, und unter diesen die, die Zuschauerlogen von den Bühnen zu entfernen, indem man den Vorhang bis zur Rampe vorverlegt; ferner das Orchester unsichtbar machen. (*Hervorhebung M.G.*)

Diese Idee ist nicht von mir, sondern von Wagner; sie ist sehr gut.- Es scheint unmöglich, daß man heutzutage duldet, unseren jämmerlichen Frack und die weißen Halsbinden mitten unter zum Beispiel ägyptischen, assyrischen, druidischen etc. etc. ... Kostümen zu sehen sowie ferner die Masse des Orchesters, »das ein Teil der fiktiven Welt ist«, fast in der Mitte des Parketts in der Welt der Pfeifenden oder Applaudierenden zu erblicken. Zu alledem kommt dann noch die Widerwärtigkeit hinzu, die Köpfe der Harfen, die Griffbretter der Kontrabässe und die Arme des Dirigenten durch die Luft wirbeln zu sehen.

Antwortet mir also kategorisch und entschieden, denn wenn man mir nicht zubilligen kann, was ich verlange, wäre es sinnlos, diese Verhandlungen fortzusetzen.

G. Verdi¹⁶⁵

Die orchestralen Ideen von Verdi wurden bereits im vorigen Kapitel detailliert besprochen. Was an diesem Brief jedoch besonders interessant für Bregenz ist, ist der Wunsch nach einem unsichtbaren Orchester. Ulf Schirmer beschreibt diesen Effekt:

[...] Beim *Fliegenden Holländer* und in steigender Linie bei *Nabucco*, *Fidelio*, und *La Boheme* galt folgende Faustregel: Das Orchester bleibt der lebendige Bestandteil, ist aber nicht mehr zu sehen, sodass das Bühnenbild wachsen kann und seine eigene Wirkung bekommt. [...] ¹⁶⁶

Somit werden die zwei Aspekte einer Oper, nämlich das Visuelle und Akustische getrennt voneinander, aneinander herangeführt um so für jedes Element das perfekte Ergebnis zu erzielen, ganz im Sinne Verdis, wie aus dem vorgenannten Brief hervor geht. Das heißt sein Wunsch nach einem nicht-sichtbaren Orchester, hat in Bregenz eine erste Realisation erfahren können. Das Anliegen, dass dem

¹⁶⁵ Otto, *Verdi Briefe*, S. 220-222.

¹⁶⁶ Willaschek, *Bühnenwelten*, S. 39.

Publikum eine Möglichkeit geboten wird sich nur auf das szenische zu konzentrieren ohne durch das Orchester abgelenkt zu werden, und dabei trotzdem den vollen und perfekten Klang der Musik zu hören wird in Bregenz technisch möglich gemacht. Dadurch ergibt sich auch eine neue Art des Klang und Opernerlebnisses, ganz im Sinne Verdis. (Vgl dazu Kapitel 3.5.1. Die musikalische Dimension)

Die Herausforderung, der sich die Akustiker der Seebühne stellen mussten, fand eine einzigartige Antwort im System der Bregenz Open Acoustic kurz BOA. *Um nun dem Anspruch der heutigen Zeit zu genügen, musste eine noch die da gewesene elektroakustische Dimensionen erreicht werden.*¹⁶⁷ Zentrales Moment des Projektes ist es, an einen idealen Klang auf einer Freiluftbühne näher heran zu kommen, denn bei einer Freiluftaufführung fehlen der Nachhall und die Reflexion der Wellen von Raumwänden.

Ursprünglich wurde in Bregenz schon in den 1970-er Jahren das System des sogenannten Richtungshörens eingesetzt. Dieses ist insbesondere für den Klang und die Lokalisierung der Sänger verantwortlich, und wird im folgenden Kapitel genauer besprochen.

Bei dem Versuch ein komplett neues Klangsystem zu schaffen wurde gemeinsam mit dem Fraunhofer-Institut für Digitale Medientechnologie und der Lawo AG, in verschiedensten Versuchsreihen ein einzigartiges Beschallungskonzept für Bregenz entwickelt.¹⁶⁸

Grundlegend gab es drei Ebenen die angesprochen werden sollten:

- 1) Die Weiterentwicklung und Verbesserung des Richtungshörens
- 2) Die Effektbeschallung auf Basis der Wellenfeldsynthese
- 3) Eine neuartige Raumentwicklung

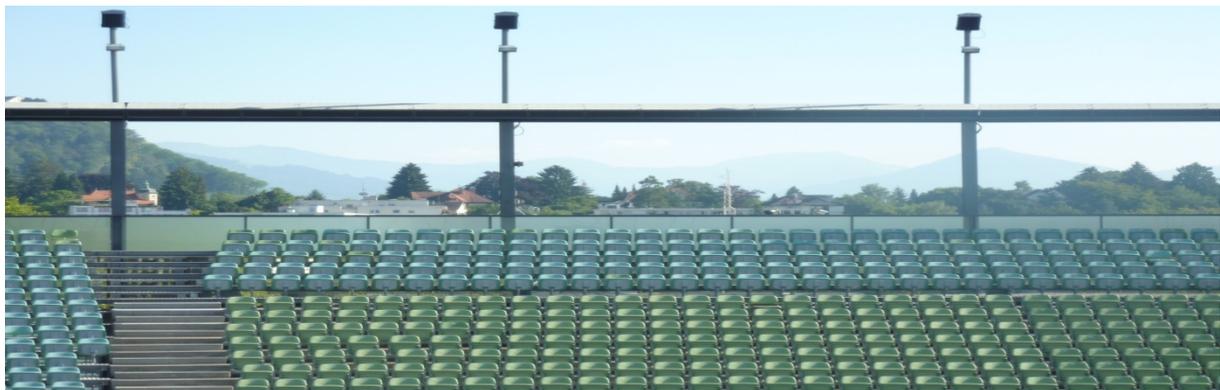
Dabei handelt es sich nicht um ein abgeschlossenes Projekt, sondern das gesamte System befindet sich in einer ständigen Entwicklungsphase, mit dem Bestreben, Fehler oder klangliche Probleme zu eliminieren und neue Ideen zu realisieren, um ein perfektes Klangergebnis erreichen zu können.

¹⁶⁷Gögele Gernot im Februar 2011

¹⁶⁸ Gernot Gögele Material im Anhang III

Bei der Operninszenierung der *Aida* befand sich das System im vierten und fünften Jahr. Es konnte infolgedessen zwar schon viel know-how von den vorigen Produktionen angewandt werden, allerdings ist das Entwicklungsteam der Festspiele, durch das unterschiedliche Bühnenbild und die neue Choreographie, bei jeder Produktion mit neuen Aufgaben und Problemfeldern konfrontiert. Besonders schwierig war bei der Aufführung der *Aida* einerseits die starke Integration des Wassers, wobei nicht nur die Sänger sich sehr viel im Wasser aufhielten, sondern auch ganze Bühnenbildelemente, in die Lautsprecher integriert werden sollten, waren dem Bodensee ausgesetzt. Auf der anderen Seite gab es bei diesem Bühnenbild auch keine einheitliche konstante Rückwand, was die Platzierung der Lautsprecher erschwerte, genau wie zum Beispiel die Einteilung der Richtungszonen.

Neben den Lautsprechern, die in das Bühnenbild integriert sind und deren exakte Anzahl je nach Bühnenbildanspruch differiert - bei der *Aida* waren es 80 Lautsprechersysteme - sind rings um die Zuschauertribüne 800 Lautsprechersysteme aufgebaut. Die jeweilige Leistung beläuft sich auf 190 000 Watt Leistung auf der Bühne und 240 000 Watt Leistung im Tribünenbereich.



169

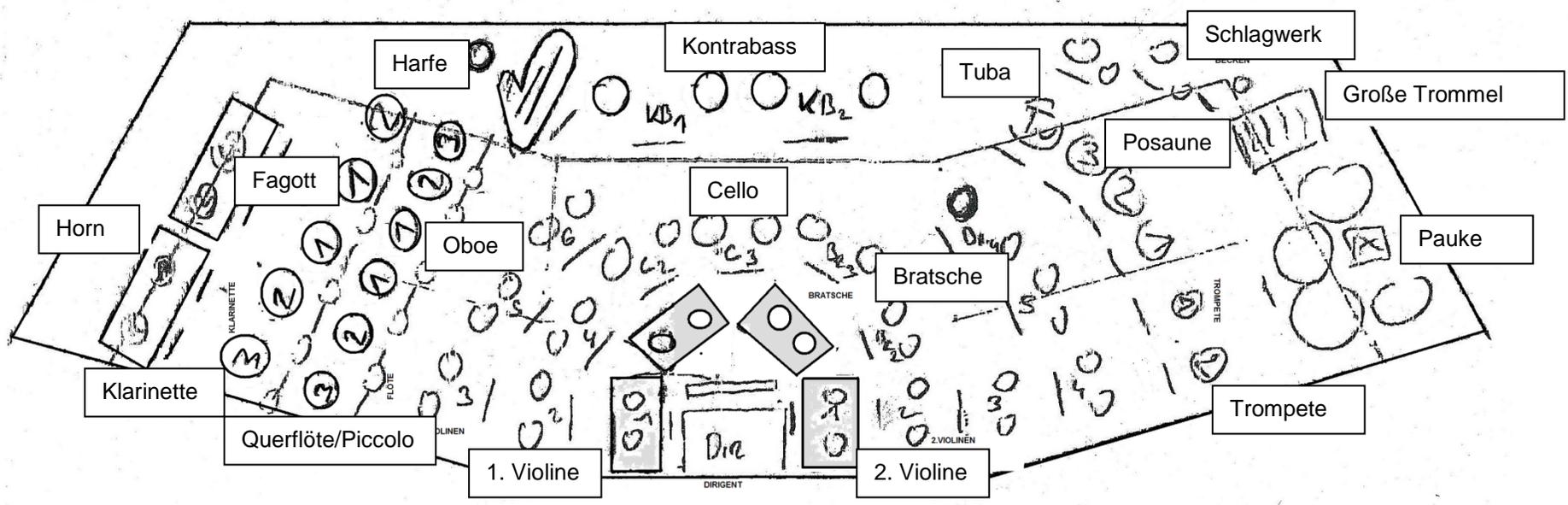
Das Orchester, das sich im großen Saal des Festspielhauses befindet, wird in Instrumentengruppen aufgeteilt und für die einzelnen Lautsprecher mithilfe der Wellenfeldsynthese so programmiert, dass es für den einzelnen Zuhörer so klingt, als ob tatsächlich das Orchester im Bühnenbereich sitzen würde. Es ist möglich, die

¹⁶⁹ Fotografie: © Michaela Zwinz

einzelnen Gruppen dort wahrzunehmen, wo sie auch in einem geschlossenen Opersaal hörbar wären. Reflexionen, die in einem Opersaal bedingt durch z.B. Wände entstehen würden, werden hier elektroakustisch simuliert.¹⁷⁰

¹⁷⁰http://www.htw-aalen.de/dynamic/img/content/studium/a/publikationen/doz/2005/09_05_bregenz.pdf
bzw. Gernot Gögele im Februar 2011

Orchestersitzplan *Aida* Bregenzer Festspiele 2009/10¹⁶⁷



¹⁷¹ Die Grafik wurde von den Bregenzer Festspielen zur Verfügung gestellt.

5.2.3. Die Sänger

Ein Opersänger in Bregenz sieht sich mit Sicherheit mit einer der schwierigsten Opersituationen seines künstlerischen Schaffens konfrontiert. Nicht nur dass auf einer Freiluftbühne zu singen bedeutet, mit all den Nebenerscheinungen, wie Kälte, Regen und Wind zurecht zu kommen, auch die akustisch veränderten Bedingungen sind für den einzelnen Sänger eine besondere Herausforderung. Durch die Verwendung von Mikrofonen und Lautsprechern befindet sich der Sänger in einer für ihn eher unnatürlichen Situation, da er in den klassischen Opernhäusern selten verstärkt wird. Viel schwieriger für ihn ist die ungewöhnliche Kommunikation mit dem Dirigenten und ein manchmal zeitversetztes Hören des Orchesters und seiner eigenen Stimme. Denn auf der Bühne gibt es stärker als im Zuschauerbereich Diskrepanzen, durch das gleichzeitige Erklingen von elektroakustischem und natürlichem Schall an ein und demselben Ort.

Das Ziel der Akustiker der Bregenzer Festspiele ist, wie schon erwähnt, einen Klang zu erreichen, der mit der realen Räumlichkeit eines Theaters auf der Freilichtbühne ebenbürtig ist. Alwin Bösch meint dazu in einem Interview mit Eckert Hoffmann:

Die Akustik soll natürlich mit der gewaltigen Kulisse mithalten. Die Zuschauer wären enttäuscht, wenn akustisch nur auf einem kleinen Fleck etwas passieren würde. Die Akustik hat die Aufgabe, die Musik und Effekte zu transportieren und z.T. zu überhöhen. Ziel ist die Komposition eines Gesamteindrucks für den Zuschauer, der auf seinem kleinen Stuhl auf der Tribüne sitzt.¹⁷²

Neben der Räumlichkeit und der Nutzung der Wellenfeldsynthese gibt es in Bregenz außerdem das schon erwähnte System des Richtungshörens:

Das Richtungshören ist im Prinzip eine Delta-Stereofonie, also ein Prinzip, das nach dem Gesetz der ersten Schallwellenfront arbeitet, welches in Bregenz für Open Air Bedingungen entwickelt wurde. Das heißt, der Schall, der zuerst vom Hörer wahrgenommen wird, ist entscheidend für die Ortung der Schallquelle. Entsprechend wird beim Richtungsmischen die Stimme eines Akteurs immer aus der Richtung verstärkt, wo er gerade steht.¹⁷³

Einfach ausgedrückt bedeutet das für den Zuhörer: der Schall, der als erstes von uns wahrgenommen wird, ist der Punkt an dem wir die Quelle wahrnehmen. Die

¹⁷²http://www.htw-aalen.de/dynamic/img/content/studium/a/publikationen/doz/2005/09_05_bregenz.pdf

¹⁷³ Material von Gernot Gögele im Anhang.

Lautsprecher werden also mit ihren Richtwirkungen verteilt und zeitversetzt werden die nächstfolgenden mit unterschiedlichen Schallpegeln dazu geschaltet. Gernot Gögele erklärt dies folgendermaßen:

In Bregenz ist die Bühne mit ca. 80 m Breite sehr groß. Deshalb hat man die Bühne in verschiedene so genannte Richtungsgebiete eingeteilt. In diesen Richtungsgebieten sind verschiedene Lautsprecher angeordnet, die jeweils wieder die Zuschauertribüne versorgen. Je nachdem, wo sich der Akteur auf der Bühne hinbewegt, kann ein Richtungsgebiet aktiviert werden. So hat der Zuhörer eine reale Zuordnung, wo der einzelne Akteur - meist der Solist - sich hinbewegt und der Zuschauer bekommt einen realen Richtungseindruck.¹⁷⁴

Somit wird für jeden Sänger im Laufe einer Aufführung ein Programm ausgeführt, in das jedoch individuell eingegriffen werden kann, denn, sollte es zu choreographischen Veränderungen kommen, so sollen die Sänger visuell und akustisch am gleichen Ort lokalisiert werden. Der einzelne Zuhörer kann den Sänger immer dort akustisch lokalisieren, wo er auch tatsächlich steht.

Die Sänger selbst müssen sich einer Reihe von Anforderungen und Herausforderungen stellen. Kevin Short, Sänger des Königs in beiden Jahren der Aufführung, meint auf die Frage, wie es ihm in Bregenz ergangen wäre und was die Schwierigkeiten der Seebühne waren:

I really enjoy singing in Bregenz because of having to deal with the elements such as wind, rain, and the cold. As an ex-athlete, I've often thought there were many parallels between sports and performing in terms of overcoming difficulties and still having to deliver an excellent performance or trying to come as close to perfection as one can for the enjoyment of the audience or fans. Dealing with the elements makes that challenge even harder and appeals to my competitive nature.

I also think that the situation at the Bregenz Festspiele is one of the best in terms of supporting the artists and helping them perform as best as they can. It is one of the best festivals in the world but one does not feel undue pressure apart from singing. The festival goes out of its way to create a comfortable and very familial environment. I really missed the festival after each season ended.

With regard to singing with the microphones, it is a bit of an adjustment for singers accustomed to singing without amplification, but the system in Bregenz is so outstanding that it only takes a couple of rehearsals to make the necessary adjustments with regard to listening and time/tempo management.

¹⁷⁴ Material von Gernot Gögele im Anhang.

My singing production doesn't change at all which helps to make the difference between outdoors and indoors very minimal.¹⁷⁵

Das Problem der Tempokoordination zwischen Dirigenten und Sänger, spricht Gareth Jones noch etwas genauer an:

Well you know to work for Bregenz is not like anything. How do you prepare for it? You can't prepare for it because it's just not like anything else: I mean Carlo said to me after the first few shows: This is the toughest thing I've ever done. That kind of freaked me out a bit, because he had already conducted a lot of Aidas before he did the one in Bregenz. And I've never done the show before at all. And you know: going in, taking the show over without rehearsal. Because the only rehearsal I had before I did my first one was I think I did a little bit of a stage and orchestra act II finale which is actually the easiest thing to get together because although it may seem complicated it's not, really. It's more or less in steady tempo and it doesn't pull over. It's nothing as difficult as the end of the opera for instance. When they are flying in the love boat. And there is rag and you have to give them time but you can't give them too much time. Because if you give them too much time it will take forever, and then we would be there all night. And so before I actually took over I was pretty nervous because I was just kind of thinking what it's gonna feel like. If I start conducting and they are way behind me. How am I gonna get them to move? And sometimes it worked pretty well, occasionally there was a moment in the first show where I thought oops, they are getting a bit behind us. So you really have to be a bit more ruthless. And maybe its driving a tempo is a bit like crapping somebody's neck and putting him back into it. Giving them a bit of a shock. It's really difficult to watch me for the singers, in Bregenz. Because although there are a lot of monitors for the singers to see there are also lots of lights that mean that if they are looking into the monitor they just don't pick it up. Because the light surrounds it. So you really need team players in that setting.¹⁷⁶

Sucht man nun in all der Technik Möglichkeiten für einen Vergleich mit Verdis Scala Aufführung, so wird man auf den ersten Blick nur schwer fündig. Doch gilt auch hier: Durch die Technik können vereinzelte Klangwünsche von Giuseppe Verdi viel eher erfasst werden als das in einem Opernhaus der Fall ist. Als Beispiel sei hier die Gerichtsszene zitiert, also der vierte Akt, erste Szene. Im Regiebuch Ricordis wurde einerseits der Klang der „Basstrommel“ genau beschrieben, die sich unter der Bühne befinden sollte, also auch die Besonderheit der Position des Priesters. Jeder Dirigent solle laut dem Regiebuch herausfinden, wo der beste Platz für einen wirkungsvollen Klang des Priesters sei. In der Bregenzer Inszenierung entschied man sich dafür, den Sänger im großen Saal in ein eigenes Mikrofon singen zu lassen, um seinen Klang einerseits exakter aufnehmen zu können und um diesen Klang dann über das

¹⁷⁵ Kevin Short email, 4. April 2011

¹⁷⁶ Gareth Jones Interview, 21. September 2010, Wien.

BOA-System abspielen zu können. Durch das Lautsprecher-Band um die Tribüne und die Effektbeschallung im Zuschauerraum wird das Publikum von dieser Stimmung so sehr vereinnahmt, dass es eigentlich genau Verdis Wünschen entspricht. Mit der Technik kann daher erreicht werden, die Feinheiten der Verdischen Klangvorstellung besser zu realisieren.

5.2.4. Der Chor

Eine weitere Besonderheit der Akustik der Bregenzer Seebühne ist die Aufteilung des Chores. Für jedes Jahr werden zwei Chöre gecastet, die bei der optimalen klanglichen Realisierung der oft stimmungsgewaltigen Szenen helfen sollen.

Als ursprünglicheren Chor gibt es seit 1948 den Bregenzer Festspielchor.¹⁷⁷ Er wurde als Laienchor gegründet, der hauptsächlich aus Bregenzern bestand, durch den steigenden Anspruch und die erhöhte Professionalität der Festspiele selbst gewann dieser Chor immer mehr Qualität. Noch heute ist es ein Chor, der nur für die Veranstaltungen der Bregenzer Festspiele — insbesondere der Seebühne — eingesetzt wird, doch ist er schon lange nicht mehr auf regionale Sänger angewiesen. Es kommen immer häufiger auch Sänger aus den angrenzenden Ländern.

Der zweite Chor wechselte in den letzten Jahren häufiger. Im Jahr 2009 war es der polnische Rundfunkchor der Stadt Krakau und 2010 der Prager Philharmonische Chor, der auch 2011 wieder singen wird.

Sinn der zwei unterschiedlichen Chöre ist es, ein verbessertes Klangerlebnis zu erreichen:

Zwei Chöre brauchen wir, wenn wir Richtungshören praktizieren und wenn zwei Chöre gleichzeitig singen, aber aus verschiedenen Richtungen ortbar sind.

Das heißt, dass der eine Chor, der auch von Statisten auf der Bühne als Chor szenisch sichtbar eingesetzt wird, eigentlich im großen Saal beim Orchester positioniert ist. Der auf der Bühne sichtbare Chor von Statisten soll den Eindruck der Gemeinsamkeit geben mit dem Orchesterklang, was die Richtung anlangt, aus der Klang kommt.

Den zweiten Chor haben wir zum Beispiel im Zuschauerraum hinter den Zuschauern virtuell positioniert. Teilweise werden die Chöre auch

¹⁷⁷ <http://www.bregenzerfestspielchor.at/>

szenenabhängig, aus Zuschauersicht, auf der Tribüne links und/oder rechts abgebildet und singen dann quasi aus dem off gegen den sichtbaren Chor auf der Bühne. Da kann man sich spielen. Auch Solisten die aus dem off singen, können mit Chor untermalt und gemeinsam in verschiedene Richtungen von der Bühne oder im Zuschauerraum reproduziert werden.¹⁷⁸

Das heißt, ähnlich wie beim Orchester, steht eine Hälfte des Gesamtchores auf der Bühne des großen Saals des Festspielhauses, dabei handelt es sich immer um den „hausfremden“ Chor. Für dessen Mikrofonierung wird ein Stereomikrofon in der Mitte des Chores und je ein weiteres links und rechts des Chores aufgestellt.

Der „hauseigene“ Chor der Festspiele, befindet sich in gewohnter Weise auf der Seebühne, und ist unter die Statisten gemischt. Eine Form der Positionierung, die in anderen Opernhäusern ebenso gebraucht wird.

Besonders wichtig für die Abnahme des Chores im Saal ist eine gute Raumakustik. Durch den Umbau des Festspielhauses in den Jahren 2005 bis 2006 wurde diese Anforderung für den großen Saal verwirklicht. Statt alter Spannteppiche am Boden und Rigips-Platten an der Decke, gibt es nun einen mit Holz verkleideten Raum, dessen Höhe durch hängende Stahlnetze erweitert wurde. Dadurch wurde die Nachhallzeit erheblich verbessert ebenso wie der Klang nach außen.

Wichtig ist, dass bei der Positionierung jeweils auf eine gute Raumakustik zu achten ist. Wenn der Raum gute Eigenschaften aufweist und der Chor gut geprobt ist, dann kann auch ein gutes Eingangssignal am Mischpult garantiert und optimiert übertragen werden.¹⁷⁹

Durch diese Durchmischung wird wieder der Anspruch einer Bregenzer Inszenierung stark widergespiegelt. Es wird versucht, das optische genauso wie das akustische Bedürfnis optimal zu befriedigen, um ein klanglich und visuell erfolgreiches Ergebnis zu erzielen.

5.2.5. Verdi in Bregenz

Das signifikanteste Merkmal ist wohl der Wunsch Verdis in einem, weiter oben schon erwähnten Brief, in dem Verdi sich nach Wagnerschen Vorbild ein unsichtbares Orchester wünscht. In Bregenz gibt es seit Jahrzenten schon das Orchester

¹⁷⁸ Gögele Gernot email im April 2011.

¹⁷⁹ Gögele Gernot email im April 2011.

entweder oder unter Bühne oder seit 2005 im großen Saal des Festspielhauses. Das Publikum bekommt nur Videobilder des Orchesters auf den Untertitel Leinwänden vorgezeigt. Der Blick auf die Bühne wird so, wie von Verdi gewünscht nicht durch das davor sitzende Orchester abgelenkt.

Der größte und augenscheinlichste Unterschied sind selbstverständlich die Kostüme und das Bühnenbild selbst. Verdi stellt sich das Bühnenbild historisch vor. Vor den Toren der Stadt Memphis, im Hintergrund Pyramiden.



Ein direkter Vergleich ist unmöglich, da Paul Brown sich in seinem Konzept gerade einmal an die Stufen des Tempels hielt, jegliche weitere Symbolik steht in keinerlei Zusammenhang mit dem von Ricordi beschriebenen Bühnenbild.

Musik in der Inszenierung:

Im Regiebuch der Oper wird als ein elementares Moment immer wieder die Abstimmung der Musik und der Darsteller angesprochen. Sowohl der Chor als auch die Sänger selber müssen sich der Musik unterordnen. In Bregenz ist dieser Gedanke einer der wichtigsten und wesentlichsten. Die gesamte Partitur muss mit der Technik abgesprochen werden, um die musikalische Dimension nicht zu zerstören.

Besonders wichtig sind diese Elemente bei der Hebung der Maske. In dieser Szene ist die Technik besonders laut und würde daher stark von der eigentlich Handlung und der Musik ablenken, daher beginnt man die Maske schon früher als notwendig aus der Verankerung zu heben um störende Geräusche zu vermeiden.

Doch betrachtet man die Regieanweisung von Ricordis Regiebuch genauer, erkennt man eine Vielzahl an Umsetzungen der Bemerkungen in der Partitur und im Regiebuch.

Beispiele für Ähnlichkeiten:

1. Akt, zweite Szene:

Eine weitere spektakuläre Szene in Bregenz ist der „Auftritt der Priestess“. In dieser Szene wird ein eigener Maskenteil der Freiheitsstatue mithilfe des Krans hochgezogen. Auf dem vorderen Teil der Maske steht die Priesterin. Im Regiebuch merkt man, wie wichtig diese religiösen Szenen für die Aufführung an der Scala waren. Es werden immer wieder die ruhigen und andächtigen Bewegungen der Priester betont. Der Chor der Priesterinnen soll sich hinter der Bühne befinden. In der musikalischen Realisierung von Bregenz befindet sich die Sängerin im Festspielhaus auf der Bühne genauso wie der Chor. Durch die Technik des Akustiksystems bekommt diese Szene einen eigenen Klang. Durch mehr Hall erfährt dieser Moment ein mystisches Klangbild, was auf neue und moderne Weise dem Gedanken der europäischen Erstaufführung entspricht. Wie viele Szenen wurde auch diese im Regiebuch exakt choreographiert, wobei von den ursprünglichen Anweisungen eher wenig übrig geblieben ist, doch konnte durch den Klang das sakrale Element dieser Szene behalten werden.

Betrachtet man die Bemerkungen, die Verdi in der Partitur gemacht hat, genauer bemerkt man das Graham Vick sehr genau mit diesen umgegangen ist.

Beginn des dritten Aktes:

In der Partitur steht über Takt 29 des dritten Aktes

Da una barca che approda alla riva discendono Amneris, Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e guardie¹⁸⁰

¹⁸⁰ Verdi, *Aida Partitur*, S. 267.

Am Ufer des Nils steigt Amneris aus einer Barke. Die Umsetzung dieser Anweisung in einem klassischen Opernhaus ist eher unmöglich oder nur, indem man mit ein wenig Wasser den Nil nachbildet. Bei der Inszenierung von Graham Vick, wird diese Anmerkung eins zu eins in den Bodensee übersetzt. Die Darsteller befinden sich in einer möglichst original nachgebildeten Barke und werden zu den Tempelstufen gebracht.

Der dritte Akt:

Der dritte Akt ist der intimste Akt, im Regiebuch wird hier besonders die Relevanz der Interaktion der Sänger angemerkt. Die Choreographie wird hier nebensächlich und es geht einzig und allein um die Spannung zwischen den Sängern. Es ist auch die intimste Szene der Oper. Das gleiche passiert in Bregenz. Aida und Radames stehen alleine auf der sogenannten Bridge. Dieser Bühnenteil ist der puristischste, da zusammen mit dem Licht das gesamte restliche Bühnenbild ausgeblendet wird. Durch diese Fokussierung ist auch das heutige Publikum nur auf die Interaktion der zwei Hauptdarsteller fokussiert.

Verrat Radames:

Die Positionierung und der Klang des Priesters wurde in Kapitel 5.2.3. schon besprochen. Es gibt aber außerdem Regieanweisungen für Amneris, die verzweifelt die Priester versucht aufzuhalten. Zuerst läuft sie vor ihnen und dann durch deren Mitte. Diese Szene scheint von der jeweiligen Regie (Mailand und Bregenz) ident gestaltet worden zu sein. In dieser Szene kommt weiter die psychologische Gestaltung der Figuren in den Vordergrund. Verdi revolutionierte diese Praxis weitgehend, und auch bei Graham Vick ist das darstellerische ein wesentliches Element. Schon bei der Auswahl der Sänger war es wichtig, dass sie ihre Rolle nicht nur technisch perfekt sangen sondern auch die Figur spielten. In mehreren Szenen der Oper erkennt man in der Bregenzer Inszenierung die Verausgabung der Sänger. Nicht immer wird auf den perfekten Gesang geachtet, sondern auch die Emotionen sind in den Stimmen zu hören.

Dirigenten:

Eine andere Weiterentwicklung einer Bemerkung des Regiebuches ist die Anzahl der Dirigenten. Für die letzte Szene der Oper werden laut Regiebuch mindestens drei

Dirigenten benötigt. In Bregenz würden ohne moderne Technik bedeutend mehr benötigt. Nicht nur durch die unterschiedlichen „Spielstätten“ sondern auch durch die Größe der Bühne. Heutzutage werden allerdings nicht mehrere Dirigenten benötigt sondern mithilfe von Bildschirmen, die überall aufgestellt werden, kann ein Dirigent die Kontrolle behalten.

Finale:

Der größte Unterschied ist das Finale durch die „Direktinterpretation“ des Textes. Verdi und Ricordi wollten eine Trennung des Bühnenbildes um das Grab von Aida und Radames unter dem Tempel besser darstellen zu können. Graham Vick, wollte für diese Szene etwas komplett Neues schaffen. Die Worte von Aida und Radames:

O terra, addio; addio valle di pianti...
Sogno di gaudio che in dolor... svanì...
A noi si schiude il ciel,... e l'alme erranti
Volano al raggio dell'eterno dì.¹⁸¹

werden wortwörtlich in der Inszenierung umgesetzt. Das Liebespaar befindet sich am Ende der Oper im sogenannten *egyptian boat*. Dieses Boot wird mithilfe des Krans aus dem Wasser in die Luft gehoben und schwebt über das Bühnenbild hinweg. Sie fliegen sozusagen direkt in den Himmel. Interessanterweise war diese Szene der radikalste Einschnitt der Regie, denn in dieser Form wurde *Aida* noch nie inszeniert, doch diese Veränderung fand gerade in ihrer Radikalität durchgehend Gefallen beim Publikum.

5.3. Rezeption der Oper *Aida* in Bregenz

Mit diesem Wissen über die Geschichte der Oper als auch deren Neuinterpretation, soll noch eine genauere Betrachtung der Rezeption dieser Inszenierung angeschlossen werden.

5.3.1. Rezeption der Oper im 20. Jahrhundert

Bevor die Reaktion des Publikums und jene einiger Kritiker dieser *Aida*-Inszenierung besprochen wird, soll kurz darauf eingegangen, wie andere Regisseure mit dieser

¹⁸¹ Verdi, *Aida Partitur*, S. 434 ff.

Oper umgehen, die immerhin eine der meistgespielten Opern der heutigen Zeit ist. Schon nach der Uraufführung und der Mailänder Erstaufführung verbreitet sich das Werk sehr schnell in ganz Europa. Außerdem wurde die Oper auf deutsch und französisch übersetzt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die *Aida* vermehrt auf Freiluftbühnen inszeniert. So zum Beispiel vor den Pyramiden in Gizeh (1912), in Luxor (1912) oder auch als Eröffnungswerk der Festspiele in Verona (1913).¹⁸²

Aida ist eine Oper, die seit jeher Regisseure dazu verleitet, ihr gesamtes Spektrum der „authentisch ägyptischen“ Zeit auf die Bühne zu verfrachten. Nachdem die Uraufführung durch Antonio Ghislanzoni anstrebte, möglichst originalgetreue Bilder für die ägyptisch-nubische Liebesgeschichte zu verwenden, wollten viele Regisseure — auch noch im späten 20. Jahrhundert — sehr opulente Inszenierungen entwickeln.

1908 bestach eine Aufführung der Metropolitan Opera mit ihrer fast museumsreifen Ausstattung durch Giulio Gatti-Casazza (1869-1940). Mit den zwei großen Massenszenen und der grenzenlos scheinenden Möglichkeit für Bühnenbildner und Ausstatter eigneten sich unter anderem große, für eine mit ägyptischen Symbolen reiche Inszenierungen. Allen voran können hier Produktionen der Arena von Verona genannt werden. Weit über fünfzehn mal wurde die Oper dort neu inszeniert, zuletzt von Franco Zeffirelli (*1923), der auch schon 1963 für eine möglichst der Uraufführung entsprechende Aufführung an der Mailänder Scala verantwortlich zeichnete. Bei den unterschiedlichen Inszenierungen wurden Elefanten, Kamele und Streitwagen für den Einzug des siegreichen Radames ausgewählt, was sich als höchst publikumstauglich herausstellte.¹⁸³

Wieland Wagner sollte einer der ersten sein, der versuchte, neue Sphären dieser Oper zu ergründen, und stützte seine Interpretation der *Aida* auf die tragische Liebesbeziehung von Aida und Radames. Für den Ausdruck der Macht als auch der

¹⁸² Baker, *Verdi: Aida*, S. 482 ff.

¹⁸³ Auch im Fragebogen der Guides kommt heraus, dass die Gäste immer wieder jede Aida Inszenierung mit der der Arena in Verona vergleichen. Fast scheint es so, als gelte dieser Aufmarsch an höchster Historizität als das höchste Maß für eine Inszenierung der Oper, wenn man vom durchschnittlichen Opernpublikum ausgeht.

Liebe wurde Aida ein Riesenphallus symbolhaft in ihr Gemach gestellt, was zum ersten Mal in eine neue gedankliche Richtung wies.¹⁸⁴

Götz Friedrich (1930-2000) und sein Bühnenbildner Reinhart Zimmermann (1936-2010) führten dann zu einem radikalen Umdenken: Er wollte eine zeitlose Oper darstellen, durch eine riesige Metallkonstruktion, das die Brutalität und Härte eines technokratischen Systems darstellen sollte.¹⁸⁵

Hans Neuenfels und Peter Konwitschny sind in der Literatur diejenigen Regisseure, die am häufigsten durch ihre Neuinterpretation der *Aida* genannt werden.

Neuenfels sorgte 1981 für einen ausgewachsenen Skandal in Frankfurt. Als einer der ersten durchbrach er sämtliche zuvor aufgestellten Konventionen und inszenierte das Stück zeitlich in der Moderne. Aida als Stubenmädchen, Amneris — ähnlich wie in der Inszenierung von Graham Vick — als wilde Tierdompteurin und Radames als Jungmanager. Aber die Darstellung der Charaktere war noch nicht für den großen Skandal verantwortlich. Der Regisseur arbeitete mit offenkundigen kritischen Botschaften. Die Nubier wurden dargestellt als eine Art wildes afrikanisches Naturvolk, welches nur erobert werden konnte, aufgrund ihres offensichtlichen Entwicklungsrückstandes. Radames und seine Krieger wurden zum selben Zeitpunkt für den Siegeszug geweiht, zu dem junge Mädchen ihre Erstkommunion erhielten und im Finale werden Aida und Radames in einer Gaskammer umgebracht.¹⁸⁶

Peter Konwitschny hingegen, der bekannt ist für seine neuen Sichtweisen und Blickwinkel auf bekannte Opernwerke, schockierte 1994 das Grazer Publikum. Er missachtete das oft verwendete Mittel der Massenszenen und transferierte die gesamte Oper in eine minimalistisch scheinende kleine Welt ohne große Chorszenen. Der Chor wurde hinter der Bühne platziert, im Publikumsraum ertönten die Fanfaren und auf der Bühne waren die Hauptdarsteller mit ihrer psychologischen Struktur und klanglichen Leistung beschäftigt.¹⁸⁷

Vereinzelt also gibt es Regisseure, die versuchen, die Konventionen aufzubrechen und ein kleiner Teil im Publikum dankt Ihnen diesen wagemutigen Schritt. An sich

¹⁸⁴ Nagler, *Malaise in der Oper*, S. 69.

¹⁸⁵ Nagler, *Malaise in der Oper*, S. 71.

¹⁸⁶ <http://www.zeit.de/1981/07/ein-vergnueglicher-ein-boeser-ernst/seite-2>

¹⁸⁷ Vgl. Risi, *Shedding light on the audience*, S. 201-210.

aber handelt es sich bei der Oper *Aida* um ein Werk, das hauptsächlich mit dem altbekannten Sujet Ägyptens in Verbindung gebracht wird.

Mit den Worten von Alois Maria Nagler:

Monumental oder intim? Zeitfern oder zeitnah? Das Geschick dieser Oper ist in der Schwebel. Ich sehe keinen Grund zur Vernachlässigung der ägyptischen Komponente. Schließlich spricht das Libretto von Pharaonen, und die Musik hat stellenweise zarte exotische Färbung(en[sic]). Darum bedarf das exotische auch nur zartester szenischer Andeutung. Über den musealen Anschauungsunterricht sind wir längst hinaus. Aber ein gültiges „*Aida*“-Modell für unsere Zeit steht noch aus.¹⁸⁸

5.3.2. Rezeption der Oper bei den Bregenzer Festspielen:

Sobald in der Wissenschaft die Frage nach der Rezeption aufkeimt, muss auch unweigerlich Theodor W. Adorno mit einbezogen werden. Sein Kapitel über die *Typen des musikalischen Verhaltens*¹⁸⁹ zu lesen ist wichtig, besonders wenn über das Publikum der Bregenzer Festspiele und deren Hörverhalten nachzudenken ist.

Adorno teilt den Zuhörer in acht Kategorien ein, die vom „Experten“ bis hin zum „unmusikalischen Hörer“ reichen. Jede einzelne dieser Typologien wird durch Charakteristika und musikalisches Hörverhalten gekennzeichnet.

Um die Fragen der Rezeption der Gäste genauer erörtern zu können, habe ich einen Fragebogen zusammengestellt, der an diejenigen gerichtet war, die den stärksten direkten Kontakt mit dem Publikum hatten, die Guides der Bregenzer Festspiele.¹⁹⁰ Dabei handelt es sich um 11 Personen im Alter zwischen 22 und 32, die entweder noch studieren oder in einem genreverwandten (Sängerin, Agenturen, Theaterwissenschaften) Bereich arbeiten. Jedes Jahr werden von ihnen 140.000 Personen über die Seebühne geführt, dabei versuchen sie das Konzept und die Oper besser zu vermitteln, wobei sie auch oft Ansprechpartner für verunsicherte Gäste darstellen, die mit dem Bühnenbild und der Inszenierung überfordert sind. Trotz des intensiven Kontakts mit dem Publikum können freilich auch ihre Aussagen nicht als gänzlich objektiv wahrgenommen werden, da die Führungen zum Beispiel gebucht werden müssen und daher hier schon eine gewisse Vorselektion zustande

¹⁸⁸ Nagler, *Malaise in der Oper*, S. 72.

¹⁸⁹ Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1996.

¹⁹⁰ Vgl. Anhang II.

gekommen ist. Trotzdem denke ich, kann die Auseinandersetzung der Guides mit dem Thema der Rezeption einen guten Überblick verschaffen.

Der Fragebogen wurde mit offenen Fragen gestaltet, da ich den Guides einen Freiraum bei der Beantwortung lassen wollte, um ihnen nicht Aussagen oder meine subjektiven Erkenntnisse auf zu oktroyieren. Eine Vorlage des Fragebogens befindet sich im Anhang der Arbeit. Von den 12 (inklusive Maria Gaul) Guides, die in den Jahren 2009/10 im Sommer in Bregenz arbeiteten, habe ich von allen einen ausgefüllten Antwortbogen erhalten.

Die Frage der Kategorisierung des Publikums wurde allgemein in vier Bereiche aufgeteilt:

1. Spektakel-Interessierte: Ein gewichtiger Teil der Gäste besteht aus Besuchern, die zwar wenig Interesse an der Oper an sich haben, aber doch einen schönen Abend mit Sonnenuntergang und neuartiger Bühne genießen möchten. Adorno würde diese Gruppe vermutlich als den „unmusikalischen Hörer“ bezeichnen.
2. Festspielbesucher: Ein mittlerweile sehr weit verbreiteter Typus ist der Sommer-Festspielbesucher. Es handelt sich dabei um Gäste, die ein großes Interesse an den verschiedensten Festivals in Europa haben. Ihnen geht es insbesondere, wie es im Fragebogen heißt, um ein „Mitreden-Können“.
3. Stammgäste: Bei den Bregenzer Festspielen sind sehr stark Personen vertreten, die seit zehn, zwanzig, dreißig oder mehr Jahren immer wieder nach Bregenz kommen. Dieses Stammpublikum macht mit Sicherheit den größten Teil der Besucher aus.
4. Opernliebhaber: Der vermutlich kleinste Teil besteht aus Personen, die der Musik und der Inszenierung wegen kommen. In den Fragebögen wird hier explizit das Thema der Opernregie angesprochen:

Es gibt einige BesucherInnen, die sich bewusst neben einer „klassischen“ Inszenierung als Vergleich dazu die Inszenierung der Bregenzer Festspiele ansehen und –hören.¹⁹¹

Einige bemerkten auch das besonders junge Publikum, das gezielt durch verschiedene Jugendförderprogramme wie crossculture, angesprochen wird.

¹⁹¹ Antwort im Rahmen der Fragebögen

Dadurch soll ein junges und damit neues Publikum auf den Bereich der Oper aufmerksam gemacht werden.

Die nationale Streuung des Publikums ist zwar für Österreich ungewöhnlich, aber für das Dreiländereck typisch: 60% Deutsche, 26 % Schweizer, 10% Österreicher und rund 4% internationale Gäste.¹⁹²

Die *Aida*-Inszenierung im Speziellen, war für das Publikum schwer verstehbar. Für viele Besucher wirkte das Bühnenbild auf den ersten Eindruck provisorisch oder sogar unfertig, was durch die begrenzenden Kräne verursacht wurde. Erst durch den Besuch der Vorstellung wurde das Gesamtkonzept von Graham Vick verstehbarer. Viele Gäste waren, nachdem sie die Aufführung gesehen hatten, beeindruckt von den neuen Perspektiven, die sich für sie ergeben hätten. Das Publikum war zu einem großen Teil von dem Aspekt des Neuen im Alt-Bekanntem sehr positiv überrascht. Auffallend ist jedoch, dass anscheinend für viele die akustische Verbesserung nur peripher von Bedeutung ist, besonders für diejenigen, die eher in die Gruppe der Spektakelinteressierten einzuordnen sind. Unter den Befragten begründeten die meisten dieses Phänomen damit, dass es ein sehr komplexes und schwer verstehbares Thema ist, der ungeübte Zuhörer erkennt derartige akustische Feinheiten gar nicht, zum einen weil er keinen Vergleich hat, und zum anderen - denke ich - wird durch die heutzutage übliche Verbreitung von umfassenden elektroakustischen Systemen davon ausgegangen, auch im Bereich der E-Musik, derartige Entwicklungen zu erleben, aber sie auch zu akzeptieren.

Doch gibt es auch einen kleineren Teil an Besuchern, die sich sehr intensiv mit dem Thema auseinandersetzten. Diese waren von dem Gesamtsystem begeistert, konnten aber auch noch einige Mängel bemerken:

- Das Timing-Problem der Sänger
- Doppelte Schallwellen
- Kleinere Abend-spezifische Probleme
- Lautstärke der Technik

Ersteres wurde schon in einem der vorangegangenen Kapitel genauer besprochen. Das Problem der doppelten Schallwelle ist durch die bei manchen Inszenierungen

¹⁹² Guide Mappé 2009, Matthias Grabher (Leitung Vertrieb) S. 18.

nicht optimal ausrichtbaren Richtungslautsprecher zu erklären. Durch die Schallquelle des echten Sängers und die Schallquelle der Richtungszone kann es vereinzelt zu Überlagerungen kommen, dann hört man den Sänger sozusagen „doppelt“.

Abend-spezifische Probleme können immer wieder vorkommen, insbesondere wenn es regnet und daher die Mikrofone in Mitleidenschaft gezogen werden. Eines der größten bemängelten Probleme war allerdings die Lautstärke der technischen Anlagen. Damit kämpft die technische Abteilung der Bregenzer Festspiele seit Jahren. Es werden zwar alle unumgebar lauten Stellen einer Hydraulik oder eines Kranes so umgangen, dass sie genau mit der Partitur und den forte-Stellen abgeglichen werden, doch wenn während eines Pianissimos trotzdem ein mehrere Tonnen schweres Element bewegt werden muss, so kann es das Klangbild der Musik natürlich stören.

Im Großen und Ganzen waren die Gäste allerdings begeistert von dem BOA-System. Vereinzelt sogar diejenigen, denen die Inszenierung an sich missfiel.

Wenn in der Zeit der größten Unvollkommenheit des neuen Dramas, in der Zeit der Mysterien und Passionsspiele des Mittelalters, die realistische Äußerlichkeit in der Darstellung gegen den geistigen Gehalt das Übergewicht hatte, wenn dadurch das *Auge* mehr beschäftigt wurde, als das Ohr, so lehrt uns ein Blick in die weitere Entwicklungsgeschichte des Schauspiels, daß, je höher die dramatische Dichtung ihrem künstlerischen Werthe stieg, sie um so mehr des äußerlichen Apparates entbehren konnte. Wenn es im Wesen jeder *Kunst* begründet ist, daß sie mehr oder weniger die Mitwirkung der *Phantasie* derjenigen in Anspruch nimmt, auf die sie wirken soll, so ist dies in höchstem Maße bei der dramatischen Kunst der Fall. ¹⁹³

5.3.3. Zeitungskritiken

Die Zeitungen hingegen reagierten, je nach Kritiker, wie es üblich ist, höchst unterschiedlich, was aber nicht weiter überrascht. Die Motivation diese Arbeit zu schreiben war einerseits die Auseinandersetzung mit dem Publikum und dessen teilweiser harter Kritik an modernen Regietheater und andererseits natürlich die „professionelle“ Meinung der Kritiker. Gerade diese Kritiken sind in der Opernwelt von maßgeblicher Bedeutung und sollen daher nicht vernachlässigt werden.

Walter Weidinger schrieb am 24.7.2009 in „Die Presse“:

¹⁹³ Osborne, *Die Meininger*, S. 74-75.

Monumental, spektakulär, effektiv - so muss Oper am Bodensee einfach aussehen. Um die Musik, um Stimmen und Interpretation geht es hier weniger.[...]

Zugegeben: Dieser Schluss und auch etliches davor macht wunderbaren Effekt - eine imposante Realisation.[...]

Dass etwa eine musikalische Perle wie das von Amonasro geführte Ensemble in der Triumphszene zu solch unstrukturiertem Brei verkommt, dass dynamische und klangliche Kontraste auf Schritt und Tritt verwischt werden, muss hier, so scheint es, einfach hingenommen werden.¹⁹⁴

In „Der Standard“ am 23.7.2009 von Daniel Ender:

In Bregenz musste man aber die insgesamt hohe musikalische Qualität durchaus anerkennen - etwa die Lebhaftigkeit, mit der Carlo Rizzi die Wiener Symphoniker zu pulsierendem, klangschön atmenden Spiel anhielt [...]

[...]Durch ihre Abstraktion und Verfremdung behält seine Regiearbeit dabei selbst so abgegriffene Eindeutigkeiten im Griff wie das Guantánamo-Orange der Kriegsgefangenen und Szenen mit einer gefährlichen Nähe zum Kitsch - nicht zuletzt deshalb, weil ihre Proportionen zwischen riesigen und filigranen Dimensionen so ausgewogen sind, wie es in Bregenz vorher noch kaum zu sehen war¹⁹⁵

In „Die Zeit“ von Frederik Hanssen am 27.7.2009

In diesem suggestiven, raffiniert Einst und Jetzt verknüpfenden Ambiente braucht Graham Vick seine *Aida* nur noch abspulen zu lassen. Und der britische Regisseur tut es auf denkbar traditionelle Weise. Da wird mächtig mit den Armen gerudert, da ist jede Sängergeste vorhersehbar. Die szenische Kraft der Produktion, die in diesem und im kommenden Jahr rund 370 000 Besucher sehen können, resultiert daraus, dass hier nicht – wie in Bregenz seit 1946 üblich – ein "Spiel auf dem See" stattfindet, sondern ein Spiel mit dem See. Besonders beeindruckend: ein hydraulisch bewegliches Holzfloß, das immer mal wieder in die Fluten abtaucht, und auf dem zu den Klängen des berühmten Triumphmarschs ein veritables Wasserballett stattfindet, ein feuchtföhliches Wiedersehen der Soldaten und ihrer Bräute. [...]

[...]und die Vereinigung der Protagonisten „da oben“ wird in Verdis Schlussduett musikalisch viel ergreifender beschrieben als es jeder optische Gimmick vermag.

Zumal wirklich leidenschaftlich gesungen wird. Da ist Tatiana Serjans *Aida*, die mit furchtlos gesetzten Spitzentönen um die Liebe ihres Lebens kämpft, da ist die von Ehrgeiz durchloderte *Amneris* der Iano Tamar, das ist Iain Patersons charismatischer *Amonasro*, allesamt mit kapellmeisterlicher Fürsorge geleitet von Carlo Rizzi am Pult der Wiener Symphoniker. Allein

¹⁹⁴ Die Presse am 24.7.2009.

¹⁹⁵ Der Standard am 23.7.2009.

Rubens Pelizzaris Radames irritiert durch sein Schwanken zwischen plattem tenoralem Geprahle und plötzlichem Stimmversagen.¹⁹⁶

Und zuletzt eine online Zeitschrift mit anonymen Autor:

Man wird den Eindruck nicht los, dass in Bregenz, das eben mit einer stringenten und berührenden Opernentdeckung im Haus reüssierte, am See zunehmend ein plakativer und populistischer Eventcharakter die Ernsthaftigkeit der Befassung mit Oper verdrängt. Unter dem didaktischen Deckmäntelchen, Leute, die damit absolut nichts am Hut und noch nie ein Opernhaus von innen gesehen haben, für dieses Genre begeistern zu wollen, dominiert monströse Vordergründigkeit statt fundierter Tiefe. Dabei wird, wie man bis zum Abbruch feststellen kann, im Musikalischen Hervorragendes geleistet. Carlo Rizzi sorgt mit dem bestens disponierten Orchester der Wiener Symphoniker (im trockenen Haus) für sprühendes italienisches Brio und Farbenpracht, der Sound der viel gelobten Bregenzer Akustik ist im zweiten „Aida“-Jahr wieder so satt wie bei „Tosca“, ein akustisches Äquivalent zur gewaltigen Optik.

Gerade unter so widrigen Umständen zeigen sich Kraft und Durchhaltevermögen der großteils See-erfahrenen Kräfte, wie sie hier in den Hauptpartien überzeugend am Werk sind: Maria José Siri als Aida von großer Strahlkraft, Arnold Rawls, der als Radames mit metallischem Tenor glänzt, Iano Tamar, die ihre Amneris unheilvoll dunkel zeichnet, Bradley Garvin, dessen Bass den König zum Ereignis macht, und Quinn Kelsey als Amonasro in klarer Diktion. Neben den Profis vom Prager Philharmonischen Chor agiert mit viel Einsatzfreude wie gewohnt auch der Bregenzer Festspielchor unter seinem neuen Chef Benjamin Lack, der auch die Bühnenmusik mit Leuten vom Landeskonservatorium leitet¹⁹⁷

¹⁹⁶ Die Zeit am 27.7.2009.

¹⁹⁷<http://kulturzeitschrift.at/kritiken/musik-konzert/bregenzer-festspiele-201eaida201c-als-tourismusobjekt-2013-auch-in-zweiter-auflage-mehr-event-als-oper>

6. Zusammenfassung/Conclusio

Ein musikhistorisch ungemein bedeutsames Werk erfährt in Bregenz eine komplett neue Form der Realisierung. Es wäre für viele der Besucher naheliegend gewesen, hier eine Inszenierung zu zeigen, die jener Veronas ähnlich ist. Elefanten, ägyptische Statuen und Pyramiden. Der künstlerische Anspruch der Bregenzer Festspiele und im Besonderen des Regisseurs Graham Vick ist aber ein anderer. Es war das Ziel des Regisseurs, die Gäste zum Nachdenken anzuregen und ihnen neue Seiten der Oper zu zeigen. Er wollte sich nicht einmal festlegen, ob das Bühnenbild zerstört wirken soll oder sich gerade im Aufbau befindet.

Durch diese radikale Form der Opernregie wird vereinzelt beim „klassischen“ Opernpublikum Missmut hervorgerufen, sowie bei Kritikern und in Fachkreisen werden derartig moderne Inszenierungen immer wieder als Verfälschungen der Musikgeschichte angesehen. Bei dem Versuch, in dieser Arbeit Parallelen zwischen Verdis *Disposizione scenica*-Vorlage und der Inszenierung Graham Vicks zu erkennen, musste ich zunächst feststellen, dass es sich - oberflächlich gesehen - tatsächlich um zwei unterschiedliche Werke handelt. Doch bei der genaueren Untersuchung der musikalischen Einsätze und der geschichtlichen Hintergründe, können eindeutig Verwandtschaften erkannt werden. Verdis Wunsch nach einem unsichtbaren Orchester, die Positionierung der Sänger beziehungsweise deren Klang, die wortwörtliche Interpretation des Finales, die Umsetzung des dritten Aktes oder auch die Betonung der Musik, derer sich die Technik unterordnen muss.

Ich denke, dass man bei moderner Opernregie eine Gemeinsamkeit mit moderner/neuer Musik erkennen kann. Bei der Kommunikation neuer Musik bedarf es vieler Erklärung und Einführung in die verschiedenen Stile und in weiterer Folge in die Stücke. Dies betrifft Bereiche von der Minimal Music über die experimentelle bis hin zur elektronischen Musik. Das gleiche passiert in den letzten Jahrzehnten auch im Bereich der Opernregie. Wie eine eigene neue Kunstform erhebt sie Ansprüche, wie eine vierte künstlerische Ebene die Gattung der Oper zu erweitern. Nicht mehr alleine der Text, die Musik und das Theater sind Ausdruck der Intention und der Botschaft der Oper, sondern das Visuelle wird durch eine der Oper angelehnte aber gleichzeitig eigene Kommunikationsebene erweitert. Sozusagen eine metaphysische Dimension, die die Kernaussage der Oper neu darstellen kann.

Moderne Opernregie bedarf einer ausführlichen Erklärung, aber auch einer umfassenden Kenntnis der Zeit und der Umstände, in denen die Oper komponiert wurde. Aber - erkennt man all diese Elemente, kann Oper in einer derartigen Inszenierung zu neuen Gedanken anregen und neue Botschaften kommunizieren. Opern werden nicht zerstört - sondern werden neu konstruiert und können so eine Renaissance erfahren.

Literaturverzeichnis

Quellen und Literatur:

- Abert, Anna Amalia, *Geschichte der Oper*, Kassel: Bärenreiter 1994.
- Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp⁹ 1996.
- Anselm, Gerhard/Schweikert, Uwe (Hg.), *Verdi Handbuch*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2001.
- Appia, Adolphe, *Die Musik und die Inszenierung*, München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1899.
- Baker, Evan, „Verdi: Aida“, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 6, Dalhaus, Carl (Hg.), München: Piper Verlag GmbH 1997, S. 478-484.
- Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel Verlag 2006.
- Bütthe, Otfried/ Lück-Bochat, Almut (Hg.), *Giuseppe Verdi. Briefe zu seinem Schaffen*, Frankfurt: Ricordi 1963.
- Busch, Hans, *Verdi's Aida. The history of an opera in letters and Documents*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1978.
- Busch, Hans, *Verdi Briefe*, Frankfurt: Fischer Verlag 1979.
- Burda, Hubert/ Maar, Christa (Hg.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont 2004.
- Cassini, Claudio, *Verdi*, Königstein/Ts.: Athenäum 1985.
- Cohen, Robert H., *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières. Musical life in Nineteenth Century France*, New York: Stuyvesant 1990.
- Cohen, H. Robert (Hg.), „Verdi in Paris: Reflections in `L'Illustration`“ in *Periodica Musica*, Nineteenth century italian opera in the contemporary press (Part II) Vol. 7, College Park: University of Maryland 1989, S. 5-13.
- Dadelsen, Georg von, *Die „Fassung letzte Hand“ in der Musik*, in Acta Musicologica, Vol. 33, Basel: Bärenreiter 1961, S.1-14.
- Erck, Alfred/Schneider, Hannelore, *Georg II., von Sachsen Meiningen*, Zella-Mehlis/Meiningen: Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft GmbH 1997.

- Everest, Kelvin/Matthews Geoffrey (Hg.), *The poems of Shelley. Volume Two 1817-1819*, Harlow/Essex: Pearson Education Limited 2000.
- Schaeffer, Dorothée, *Guide Mappen der Bregenzer Festspiele 2009/10*, Bregenz 2009/10.
- Harwood, Gregory W., "Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra", in *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 2, S. 108-134.
- Hepokoski, James, „*Staging Verdi's Operas: The Single, 'Correct' Performance*“, in Latham, Alison; Parker, Roger, (Hg.) *Verdi in Performance*, New York: Oxford-University Press 2001, S. 11-23.
- Hermann, Walter, *Faszination Oper*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2006.
- Honolka, Kurt, *Die Oper ist tot, die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters*, München: Deutsche Verlagsanstalt 1986.
- Klein, Richard, "Über das Regietheater in der Oper – kleine Sammelrezension", in *Musik & Ästhetik*, Stuttgart: Klett-Cotta 2007, S. 64-80.
- Klier, Teresa, *Der Verdi – Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi*, Tutzing: Schneider 1998.
- Koller, Ann-Marie, *The Theatre Duke*, Stanford: Stanford University Press, 1984.
- Montet, Pierre, *Das alte Ägypten. Von der Vorgeschichte bis zu Alexander dem Großen Band*, in *Kindlers Kulturgeschichte*⁷, Zürich: Kindler Verlag AG 1964.
- Konrad, Ulrich, „Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft. Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 57 Jhg. H.1., Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2000, S. 91-100.
- Kühnel, Jürgen et al. (Hg.), „*Regietheater*“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts*, Anif/Salzburg: Verlag Müller Speiser 2005.
- Kühner, Hans, *Verdi. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1961.
- Langer, Arne, „Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert“ (Diss.), *Perspektiven der Opernforschung*, Hg. Maehder Jürgen/Stenzl Jürgen, 4.Bde., Frankfurt: Peter Lang GmbH 1997.

- Leopold, Silke/Döhring, Sieghart (Hg.), *Geschichte der Oper. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber: Laaber Verlag³ 2006.
- Mack Dietrich (Hg.), *Cosima Wagner. Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930*, München: R.Piper & Co Verlag 1980.
- Meuli, Andrea (Hg.), *Die Bregenzer Festspiele*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1995.
- Müller, Ulrich, „Musikverstehen und Musikstruktur. Eine systematisch-hermeneutische Untersuchung zum Problem der Objektivität in der Musikästhetik“, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol 21. N.1, 1990, S. 47-69.
- Nagler, Alois Maria, *Malaise in der Oper. Opernregie in unserem Jahrhundert*, Rheinfelden: Schäuble Verlag, 1980.
- Piperno, Franco/Rostagno, Antonio, „The orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses“, in *The opera orchestra in 18th- and 19th- Century Europe. The orchestra in Society*, Jensen, Niels Martin/Piperno, Franco (Hg.) Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH¹ 2008, S. 15-57.
- Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi. A critical guide*, London: Indigo 1997, S. 15-57.
- Osborne, John (Hg.), *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980.
- Klier, Teresa, „Der Verdi Klang“, in Osthoff, Wolfgang (Hg.). *Würzburger Musikhistorische Beiträge*, Tutzing: Hans SchneiderVerlag¹⁸ 1998.
- Otto, Werner, *Verdi Briefe*, Berlin: Henschelverlag 1983.
- Peterseil, Michaela, *Die vom Verlag Ricordi herausgegebenen "Disposizione sceniche" zu den Opern von Giuseppe Verdi. Eine Analyse der Methoden, der verlagstechnischen Aspekte und der Dokumente*, Diplomarbeit Universität Wien 1996.
- Peusch, Viebke, *Opernregie Regieoper, Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Dülmen: Tende 1984.
- Porter, Andrew, „In Praise of the Pragmatic“, in Latham, Alison/Parker, Roger,(Hg.) *Verdi in Performance*, New York: Oxford-University Press 2001 S. 23-27.
- Programmheft der Oper Aida bei den Bregenzer Festspiele 2009.

- Programmheft der Oper Aida bei den Bregenzer Festspiele 2010.
- Risi, Clemens, „Shedding light on the audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi (and Verdians)“, in *Cambridge Oper Journal* Band 14, 1 und 2, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 201-210.
- Rühlmann Franz, *Richard Wagners theatralische Sendung*, Braunschweig: Henry Litolffs's Verlag 1935.
- Ruppel Karl Heinz, *Wieland Wagner inszeniert Richard Wagner*, Konstanz: Rosgarten Verlag 1960.
- Willaschek, Wolfgang, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Bregenzer Festspiele 1983-2003*, Wien: Ueberreuter 2003.

Internetquellen:

- http://www.toptentopten.com/topten/world_s+best+opera+festivals zuletzt aufgerufen am 15.02.2011.
- <http://www.cairoopera.org/history.aspx> zuletzt aufgerufen am 28.10.2010.
- www.ricordi.it zuletzt aufgerufen am 28.03.2012
- <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2011/08/intimations-of-antisemitism-in-graham-vicks-new-rossini-production.html> zuletzt aufgerufen am 14.11.2011.
- http://operachic.typepad.com/opera_chic/2011/08/graham-vick-will-fk-up-your-opera-house-hes-like-the-terminator.html zuletzt aufgerufen am 14.11.2011.
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k466956p.image> zuletzt aufgerufen am 05.04.2011.
- http://www.htw-aalen.de/dynamic/img/content/studium/a/publikationen/doz/2005/09_05_bregenz.pdf zuletzt aufgerufen am 24.08.2011.
- <http://www.zeit.de/1981/07/ein-vergnueglicher-ein-boeser-ernst/seite-2> zuletzt aufgerufen am 13.12.2011.
- <http://kulturzeitschrift.at/kritiken/musik-konzert/bregenzer-festspiele-201eaida201c-als-tourismusobjekt-2013-auch-in-zweiter-auflage-mehr-event-als-oper> 14.12.2011
- <http://www.presseportal.de/pm/7840/1674490/-rigoletto-in-mantua-und-im-zdf-live-inszenierung-der-verdi-oper-am-originalschauplatz-mit-weltstar> 28.10.2011.

Tageszeitungen:

- Journal de débats 5 April 1894 Abendausgabe
- Weidringer, Walter, *Die Bregenzer Festspiele: Aida als akustische Baustelle*, in Die Presse zwischen dem 23.7. und 25.7.2009
- Ender, Daniel, *Gestörtes Opernleben zwischen Trümmern*, in Der Standard zwischen dem 23.7. und 25.7.2009
- Hanssen, Frederik, *Beim Fuß des Pharao*, in Die Zeit zwischen dem 23.7. und 25.7.2009

Musikdrucke:

- Verdi, Giuseppe, *Aida Klavierauszug*, Mailand: Ricordi 1995 (Bregenzer Festspiele).
- Verdi, Giuseppe, *Aida Partitur*, Mailand: Ricordi 2000.
- Verdi, Giuseppe, *Aida*, Mailand: Ricordi 2000.
- Meyerbeer, Giacomo, *L'Africaine*, Berlin: Bote und Bock 1990.

DVD:

- Bregenzer Festspiele, *Aida*, Naxos Deutschland GmbH 2010.

Anhang:

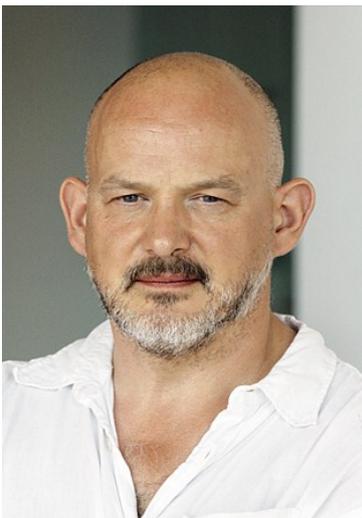
I: Das Leading Team



Graham Vick

Graham Vick wurde am 30. Dezember 1953 in Birkenhead, England, geboren. Er studierte am Royal Northern College of Music in Manchester. 1987 gründete er die Birmingham Opera Company, die versucht, Oper neu zu entdecken durch unorthodoxe Spielorte und Neuinterpretationen. Zwischen 1994 und 2000 war Vick außerdem künstlerischer Leiter des Glyndebourne Festivals. Er erhielt mehrere Auszeichnungen wie zum Beispiel den Premio Abbiati in Italien oder den South Bank Show Award. Außerdem ist er Ehrenprofessor der Universität Birmingham. Seine Produktionen, die an den größten Opernhäusern der Welt zu sehen sind, sorgten weltweit für Aufsehen.

Paul Brown



Paul Brown wurde 1960 in Glamorgan, Wales, geboren. Neben anderem wurde er an der *Motley* von Percy Harris unterrichtet. Bevor er sich im Genre der Oper seinen Platz sicherte, war er kurze Zeit im Film tätig. Die Arbeit mit Philipp Haas an „Engel und Insekten“ bedeutete eine Oscarnominierung für das beste Kostüm Design. Zu Beginn dieses Jahrtausend verwirklichte Brown seine Bühnenbilder für Opern an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Am häufigsten führte ihn seine Arbeit in den letzten Jahren mit Graham Vick und Jonathan Kent zusammen. Heute zählt er zu einem der gefragtesten Bühnenbildner der Welt.

II: Fragebogen zur Rezeption der Oper Aida von Giuseppe Verdi bei den Bregenzer Festspielen 2009/10

Dieser Fragebogen wurde an elf Guides der Bregenzer Festspiele verteilt, da diese den nächsten und auch längsten Kontakt mit dem Publikum während ihren Führungen hatten. Die Ergebnisse des Fragebogens werden in Kapitel 5.3.2. Rezeption der Oper bei den Bregenzer Festspielen besprochen.

1. Persönliche Daten: Alter, Ausbildung, Geschlecht. Aufgabe bei den Bregenzer Festspielen?
2. Wenn es um die Rezeption von Musik geht, muss man sich auch der Frage stellen wer die Zuhörer sind. Wie würdest du die unterschiedlichen Typen beschreiben und gewichten (Bsp.: Personen die nie in die Oper gehen, sehr oft, musikalisch gebildet, der ZDF und Bond Interessierte, der zufällige Zuschauer etc...)?
3. Beschreibe, bitte, die Reaktionen der Gäste als sie das erste Mal die Bühne sahen?
4. Die Besucher sehen das Bühnenbild meistens zum ersten Mal während des Tages, vor der Aufführung. Hat das tatsächliche Erlebnis der Operaufführung die Meinung der Gäste über die Inszenierung geändert (Bsp: Wenn du Gäste in deiner Gruppe hattest die die Aufführung schon gesehen haben) wenn ja in wie fern?
5. Hast du den Eindruck gewinnen können, dass das Ziel der BOA Idee bei den Gästen, auch ohne Erklärung, in seinem revolutionären Klanganspruch erkannt wurde?
6. Äußerten sich die Gäste in irgendeiner Art spezifischer zum Klang des Orchesters oder der Sänger? Wenn ja wie?
7. Haben die Gäste dir gegenüber auch kritische Bemerkungen bezüglich des musikalischen Erlebnisses erwähnt?
8. Hast du den Eindruck gewonnen, dass das Publikum das Bühnenbild bzw. das Gesamtkonzept verstanden hat?
9. Glaubst du, ist es für das Publikum wichtig die Idee hinter der Inszenierung zu verstehen?
10. Hattest du Erlebnisse mit Gästen, die aufgrund ihrer eigenen Opern (insbesondere Aida) Erfahrung Vergleiche angestellt haben?

11. Deiner Erfahrung nach: Wurde durch die Art der Inszenierung bzw durch das gesamte Konzept der Seebühne die Akzeptanz und das Interesse für die Oper erhöht?

III: © GERNOT GÖGELE: ERKLÄRUNG BOA-Stichworte

Dieses Dokument bildeten neben zwei Gesprächen mit Herrn Gögele die Basis für die elektroakustische Auseinandersetzung mit dem Akustiksystem der Bregenzer Festspiele. Die, für die Arbeit maßgeblichen Erkenntnisse, werden hauptsächlich in Kapitel 5.2.2.2. Revolution des Orchesterklanges bei den Bregenzer Festspielen besprochen. Für technisch, weiterführende Detailinformationen soll diese Zusammenfassung von Herrn Gögele ein kurzes Nachschlagewerk bieten.

Festspiele Bregenz: BOA–Zusammenstellung, Geschichtliches, Anwendung technische Spezifikationen und Mengen

Über den Einbau der Lautsprecher in das Bühnenbild, deren Positionierung und Einsatz für eine gleichmäßige Ausleuchtung – Klassische Musik- des Zuschauerraumes für 7000 Personen in einer Breite von 80 Meter und 50 Meter Tiefe.

BOA : Bregenz Open Acoustics

Entscheidungskriterien:

Beschallungsanlage der Seebühne mit Richtungshören bereits seit Beginn der 90er Jahre

Technologie und Geräte teilweise veraltet, für bisherigen Richtungsmischer und Matrixsystem gab es seit längerem keinen technischen Support mehr, da Herstellerfirma nicht mehr existent

Das Richtungshören soll mit der neuen Technologie detaillierter, genauer und „weicher“ werden

Bregenz will weiterhin Leadership Position innehaben und ausbauen

Hörgewohnheiten der Besucher ändern sich, man will „fetten“ Kinosound

Künstlerische Leitung und Dirigent fordern ein einzigartiges Beschallungssystem, welches als dramaturgisches Gestaltungsmittel eingesetzt werden soll

Für Orchester, Chor und Solisten sollen im Freifeld mittels elektroakustischer Raumsimulation unterschiedlichste „Räume“ geschaffen werden können

Eventuell lassen sich durch das Angedachte Beschallungssystem (WFS) konventionelle Lautsprecher im Bühnenbild einsparen = weniger Probleme und Diskussionen mit Bühnenbildner

Warum Wellen (WFS)- bzw. Klangfeldsystem (KFS)?

Hörproben im Fraunhofer WFS-Kino (Ilmenau, Thüringen, BRD) äußerst positiv

Hörbeispiele im Präsentationsraum Fraunhofer in Ilmenau überzeugend

Großversuch auf der Bregenzer Seetribüne und in Fußballstadion ergab Machbarkeit

Vertrauen in die Fachkompetenz des Fraunhofer Instituts und deren Wissenschaftler und Techniker

Erstes Probehören 2003 in Kino Ilmenau, Thüringen, BRD

Erste Testversuche in Bregenz 2003

Bauprobe Lautsprecherband 2004

Das Design wird fixiert

Die Lautsprecher Spezifikation

4x2 Weg passiv,

1“-8“ Koaxialanordnung, 16 Ohm,

Abstrahlverhalten 100° konzentrisch,

Weiche eingegossen,

Frontschaum, Insektenschutzgitter,

M10 Safty Gewinde

Lautsprecher Kriterien

Klang, Abstrahlverhalten, Schalldruck, Wetter- und Umwelttauglichkeit (365 Tage Outdoor), Gewicht, Baugröße, Preis

Konstruktion für LS Aufbau

Lautsprecher Abstand

Servicetauglichkeit

wetterfester Steckkontakt

schneller Auf- und Abbau (Module mit Antidröhnbeschichtung, interne Verkabelung)

Ausdehnung UK,

Regen und Kondens

Lautsprecher Module

Mehrere 4 Kammerlautsprecher (Panele) werden in Modulen zusammengefasst

LS Verkabelung

Wettertauglichkeit (UV Beständigkeit, Temperatur)

Montage

Gewicht

Biegeradius

Verstärkerzentrale

Dezentralisierung

Verstärkerzentralen baulich

2 Verstärkerzentralen für Tribüne PA

1 Verstärkerzentrale für Bühnen PA

Verstärkervernetzung

TCP / IP

LWL

Abhörbus

Überwachung, Remotefähigkeit

Lautsprecherleitungen

Die Mengen

200 Stk. Lautsprecher K&F CA 408P

180 lfm Unterkonstruktion

24 Tonnen Stahl

11 Tonnen Alu

400 Stk. Verstärker

Crown CTS 600

- PIP-Lite Modul
- netzwerkfähig
- 32 HP Procurve 2626 Switch

2 Verstärkerzentralen

- Anschlussleistung 3 x 315A
- vollklimatisiert
- 32 Schroff Euroracks
- 42 Reinpack Rack-Netzverteiler

2 Lüftungsanlagen

- für Verstärkerräume
- je 35 KW Kühlleistung

Tonregie

1 x RIMI, 1 x LAWO, 1 x Technikarbeitsplatz

BOA : Bregenz Open Acoustics

Aus drei Säulen entwickelt:

- 1.) Bregenzer Richtungshören
- 2.) Effektbeschallung
- 3.) Raumsimulation

Die weiteren Schritte nach der Installation waren

2006: Erste Versuche für eine bewegte Raumsimulation (RSM) für Solisten.
Versuche für RSM in der 3. Dimension, Ausbau der Effektebene

2007: Möglicherweise Einbau eines WFS-Bandes in das Bühnenbild von Tosca.
Einbindung von konventionellen Lautsprechern zum WFS-Band, alles gesteuert vom Richtungsmischpult.

Zukunft

Weitere Schritte in Richtung „Totale Integration“ sämtlicher Beschallungsebenen, egal ob WFS, konventionelle Beschallung, Effektebene usw.

Mit der Anlage können dann verschiedenste „Klangdome“ generiert werden, die keine Wünsche mehr offen lassen.

DAS Werkzeug für den kreativen Tonmeister zur Umsetzung aller Wünsche des Dirigenten, Regisseur und Sounddesigner.

Resümee

Allen Beteiligten war klar, dass sich Bregenz mit BOA in absolutes Neuland in Sachen Beschallung, deren Dimensionen und Ausstattung wagen würde.

Die Erwartungen wurden teils übertroffen, teils bedarf es Weiterentwicklungen und Nachbesserungen.

Jedoch sind alle beteiligten Partner – die Bregenzer Festspiele als Auftragsgeber und kritischer Know-how Wegweiser das Fraunhofer Institut als die wissenschaftliche Abteilung LAWO als der Garant für die schnelle Signalverarbeitung und Verteilung und der Lautsprecherproduzent Kling & Freitag mit seinen hochwertigen Schallwandlern weiterhin optimistisch, dass der in Bregenz begonnene Weg der Richtige ist.

Anwendung

Bei einer Freiluftaufführung fehlt der Nachhall, dadurch wird der Klang flächig. Es ist dennoch innerhalb gewisser Grenzen möglich, akustisch einen Raum zu simulieren, sodass das Hörerlebnis, dem in einem geschlossenen Raum, angenähert wird.

Gemeinsam mit Fraunhofer-Institut für Digitale Medientechnologie und der Lawo AG entwickeln die Bregenzer Festspiele ein innovatives Beschallungskonzept für die Seebühne in Bregenz. Unter dem Namen Bregenz Open Acoustics (BOA) ist das System in der Spielzeit 2005 erstmalig in Bregenz zum Einsatz gekommen.

BOA Bregenz Open Acoustics ist ein Gemeinschaftsprojekt. Die Partner sind die Bregenzer Festspiele, Fraunhofer IDMT und die Lawo AG. Zur Umsetzung des neuen Beschallungskonzeptes werden in einer ersten Ausbaustufe etwa 800 Lautsprecher seitlich und hinter dem Zuschauerbereich der Seebühne installiert. Dies stellt eine hohe Anforderung an die PC Rechenleistung für die Matrix - da jeder Lautsprecher mit einem diskreten Signal angesteuert wird - und eine hohe Anforderung an die Betriebssicherheit. Diesen Part übernimmt die Lawo AG und stellt unter anderem zwei mc²66-Bedienoberflächen und insgesamt vier HD-Cores zur Verfügung. Die hohe DSP-Leistung und Schaltkapazität von jeweils 8192 Monokanälen ermöglichen es, diese Technologie mit extrem geringen Latenzzeiten zu realisieren.

Die Bregenzer Festspiele bringen in dieses Projekt ihre Kompetenzen im Bereich der räumlichen Beschallung, des Richtungshörens und Live-Mischung räumlicher Audiosignale ein.

Das von Fraunhofer IDMT und Bregenzer Festspielen gemeinsam entwickelte neuartige Beschallungskonzept beinhaltet drei wesentliche Komponenten: die Weiterentwicklung der Richtungsmischung und Neugestaltung des Richtungsmischers, die Effektbeschallung auf Basis der Wellenfeldsynthese sowie eine neuartige Raumsimulation.

Das Projekt ist auf mehrere Jahre angelegt. In einem ersten Schritt wurde ein großer Teil der Hardware-Entwicklungen umgesetzt. Dazu gehören der Richtungsmischer sowie die Raumsimulation mit Effekten in Wellenfeldsynthese und die Integration der Manipulationsebenen in die Bedienoberfläche der Audiokonsole mc² 66 von Lawo.



Bild: Lawo Konsole mc²66 in Betrieb bei den Bregenzer Festspielen

Ziel des Projektes ist es schließlich eine komplette Integration der beteiligten Techniken zu erreichen: Das heißt die Wellenfeldsynthese basierte Beschallung und das „Bregenzer Richtungshören“ sollen zusammenwachsen.

Bregenzer Richtungshören

Auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele ist es wesentlich, dass die Darsteller vom Publikum akustisch und optisch übereinstimmend lokalisiert werden.

Das Richtungshören ist im Prinzip eine Delta-Stereofonie, also ein Prinzip, das nach dem Gesetz der ersten Schallwellenfront arbeitet, welches in Bregenz für Open Air Bedingungen entwickelt wurde. Das heißt, der Schall, der zuerst vom Hörer wahrgenommen wird, ist entscheidend für die Ortung der Schallquelle. Entsprechend wird beim Richtungsmischen die Stimme eines Akteurs immer aus der Richtung verstärkt, wo er gerade steht.



Bild: Richtungsmischer in Betrieb bei den Bregenzer Festspielen

In Bregenz ist die Bühne mit ca. 80 m Breite sehr groß. Deshalb hat man die Bühne in verschiedene so genannte Richtungsgebiete eingeteilt. In diesen Richtungsgebieten sind verschiedene Lautsprecher angeordnet, die jeweils wieder die Zuschauertribüne versorgen. Je nachdem, wo sich der Akteur auf der Bühne hinbewegt, kann ein Richtungsgebiet aktiviert werden. So hat der Zuhörer eine reale Zuordnung, wo der einzelne Akteur - meist der Solist - sich hinbewegt und der Zuschauer bekommt einen realen Richtungseindruck.

In den jeweiligen Richtungsgebieten gibt es verschiedene Lautsprecher mit unterschiedlichem Abstrahlverhalten und Leistungswiedergabe. Es sind im Durchschnitt 70-80 Lautsprecher auf der Bühne verteilt sein. Durch den zerklüfteten Bühnenaufbau in Bregenz sind die Lautsprecher bei jeder Inszenierung an unterschiedlichen Positionen installiert. Werden zu diesen Lautsprechern nun quer über die ganze Bühne verteilte Lautsprecher mit Richtwirkung auf einen Punkt auf der Bühne zeitverzögert (ca. 10 bis 100 Millisekunden) und mit entsprechend abstrahlendem Schallpegel dazugeschaltet, so entsteht im gesamten

Publikumsbereich der Eindruck, dass der Ton nur von dort kommt, wo sich der Solist gerade befindet. Bewegen sich die Interpreten, dann wandert der Ton mit den Sängern mit, indem dieselben oder andere Lautsprecher mit neuen Verzögerungszeiten und Lautstärkenverhältnissen dynamisch angespielt werden. Jeder einzelne Lautsprecher kann so grundsätzlich leiser angesteuert werden, um den Publikumsraum akustisch auszuleuchten und durch die Summation aller Lautsprecher erreicht man dennoch die benötigte Gesamtlautstärke.

Wie viele Lautsprecher eingesetzt werden, ist immer vom Bühnenbild, der Inszenierung und vor allen Dingen der Choreographie abhängig. Da das Bühnenbild sehr dominant ist, ist es oft schwer, die Lautsprecher unsichtbar auf der gesamten Bühne zu verteilen. Für das Richtungshören werden Standardlautsprecher unterschiedlicher Hersteller mit verschiedenen Abstrahlcharakteristiken eingesetzt. So können die unterschiedlichen Positionierungen im Auditorium ob Nahfeld, Mitte oder Hinten oben relativ homogen mit Audiosignalen versorgt werden. Hier sind Distanzen von 5 Meter bis 100 Meter zu berücksichtigen.

Der Richtungsmischer

Das Richtungshören wird in Bregenz schon seit vielen Jahren angewandt. Die bisher eingesetzte Hardware wurde komplett durch Lawo Technologie ersetzt und somit auf den modernsten Stand der Technik gebracht. Mit der neuen Software ist es möglich, 32 Quellen über die Richtungsgebiete gleichzeitig in Echtzeit zu bewegen. Zusätzlich gibt es 32 statische Quellen. Neu ist auch, dass jetzt Amplituden und Zeiten dynamisch zwischen den Richtungsgebieten geblendet werden können. Das heißt, wenn sich ein Akteur innerhalb einer bestimmten Zeit von A nach B bewegt, wird die Zeit dynamisch angepasst, ebenso die Amplitude. Damit nimmt der Zuhörer den Übergang zwischen den Richtungsgebieten nicht mehr wahr.

Die Berechnung dieser Zeit-Amplituden-Skalierung erfolgt auf Lawo-DSPs, die im Fraunhofer-Institut programmiert wurden. Einer der Cores wird für die Richtungsmischung genutzt, zwei weitere für die Ansteuerung der etwa 800 Lautsprecher-Kanäle im Publikumsbereich.



Bild: Richtungsmischer

Die Bedienung erfolgt mit einem Richtungsmischpult, das wir zusammen mit dem Fraunhofer-Institut designed und entwickelt haben. Die Bedienung der neu programmierten Lawo-Cores erfolgt über eine auch hardwaremäßig neu entwickelte Benutzeroberfläche. Zur Bedienung und Kontrolle stehen dem Richtungsmischerbediener mehrere TFT-Monitore, ein Pendisplay und der neue Richtungsmischer selbst zur Verfügung. Das Richtungsmischpult besteht aus zwei Touch-Screens sowie zwei Endlosfadern und einigen Tastenfeldern. Die Wege, die ein Akteur in den Richtungsfeldern zurücklegt, kann man entsprechend programmieren. Wenn er sich von einem Gebiet in das andere Gebiet bewegt, kann man Szenen abrufen, in denen diese Bewegung bereits vorprogrammiert ist. Vor allen Dingen ist es möglich in vorprogrammierte Szenen aktiv einzugreifen und die Bewegungen auf der Bühne händisch zu manipulieren, wenn Bewegungsabläufe nicht so geschehen wie diese geprobt wurde.

Effektbeschallung und Raumsimulation

Eine weitere Neuentwicklung stellt die Effektbeschallung auf Basis der Wellenfeldsynthese dar. Unterstützt wird dies durch das neu entwickelte

Raumsimulationssystem des Fraunhofer Instituts. Es ermöglicht die interaktive Echtzeit-Wiedergabe realer und abstrakter Räume.

Für die Raumsimulation nutzen wir die Wellenfeldsynthese. Es sind seitlich und hinter den Zuschauern Lautsprecher-Arrays installiert, über die die Raumsimulation eingespielt wird.

Für die Effetbeschallung nutzen wir das selbe Lautsprecher-Band in Zusammenarbeit mit der Beschallungsanlage auf der Bühne. Zunächst wird dies mit statischen Quellen realisiert. Das Wellenfeldsynthese-Band wurde mit eigens dafür entwickelten Kling+Freitag Lautsprecher Systemen installiert.

Die Raumsignale werden über WFS basierte Quellen in den Zuschauerraum eingespielt. Die Quellen, welche zur Raumsimulation beitragen sollen, werden über Subwege auf das Raumsimulations-Modul geroutet, dort wird mit Faltungsalgorithmen das Raumsignal erzeugt und die Wellenfeldsynthesealgorithmus auf ebene Wellen oder Punktquellen gerendert, welche man dann beliebig um die Zuschauer anordnen kann.

Gesteigertes Erleben für die Zuschauer

Für den Zuschauer gibt es in Bregenz zum ersten Mal eine natürliche Raumsimulation. Jetzt ist eine räumliche Einhüllung des Zuhörers möglich. Berechnete und im System positionierte Quellen werden an virtuellen Reflexionsflächen gebrochen und über die Lautsprecher im Auditorium in den Zuschauerraum zurückgespielt werden. So kann der Eindruck, in einem geschlossenen Raum zu sitzen und nicht auf einer Open Air Bühne mit Frontbeschallung zu sein, erzeugt werden. Die Beschallung dieser großen Zuschauertribüne mit 7000 Plätzen unter den wechselnden Witterungsbedingungen am Bodensee stellt eine große Herausforderung dar.

Es ist generell die erste Open-Air Applikation für Wellenfeldsynthese. Zudem ist es die erste Live-Applikation für ein System dieser Größe.

Beschallungssystem auf der Bühne 190.000Watt, Musikleistung Produktion Aida (80 Lautsprechersysteme)

Beschallungssystem auf der Tribüne 240.000Watt, Musikleistung Produktion Aida
(814 Lautsprechersysteme)

Gernot Gögele, Rankweil 29.03.2011

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit handelt vom kontroversiell diskutierten Thema des Regietheaters in der Oper. Durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung unter Zuhilfenahme der Partitur und der *disposizione scenica* der ersten Aufführung an der Mailänder Scala sollte das Regiekonzept von Graham Vick bei den Bregenzer Festspielen deutlicher dargestellt werden. Es wurde nach Gemeinsamkeiten bei der Umsetzung des Regiebuchs gesucht. Sowohl die Geschichte der Bregenzer Festspiele als auch die Entstehung des Regietheaters bilden die Basis der ersten beiden Kapitel. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird anhand der *disposizione scenica* die Mailänder Erstaufführung analysiert. Im finalen Kapitel wird Graham Vicks *Aida* der Aufführung von 1872 gegenüber gestellt und anhand verschiedener Aspekte, wie Partiturnumsetzung, Orchester, Sänger, Bühne, und Chor analysiert.

Abstract

The thesis submitted herewith is dealing with the controversial topic of the so called „director’s theatre“. By a scientific discussion putting together the original score and the *disposizione scenica* of the first performance at the Scala, the modern performance of Graham Vick at the Bregenz festival should become more comprehensible. The conformities in the implementation of the first performance in Milan and the staging of Graham Vick were defined. The history of the Bregenz festival and the development of the term „Opernregie“ (director’s theatre) should provide the basis for the first two chapters. „Verdis *Aida*“ is dealing with the first performance of the opera *Aida* in Milan, in which the *disposizione scenica* of the opera were analysed. In the final chapter the performance of Graham Vicks *Aida* in Bregenz and the „original“ staging are compared by various aspects of an opera, such as the score, the orchestra, the singers and the choir.

Curriculum Vitæ

► Persönliche Daten

Name: Maria Stephanie Gaul
Anschrift: 80336 München, Mathildenstrasse 1c
Email: fanny.gaul@gmail.com
Telnr.: 0049/ 152 554 77 869
Geburtsdatum: 18.08.1985
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

► Ausbildung

Seit WS 2003/04 Diplomstudium im Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien

► Schulausbildung

1995 – 2003 Gymnasium, 1190 Wien, Billrothstr. 26-30,
Matura: 16.06.2003
1991 – 1995 Volksschule, 1190 Wien, Grinzingerstr. 88

► Weitere Qualifikationen

Seit WS 2008/09 Umstieg auf das Bachelor Studium Betriebswirtschaftslehre

Seit SS 2005 Diplomstudium der Wirtschaftswissenschaften, Schwerpunkt Management Science an der Wirtschaftsuniversität Wien

Sprachen: Englisch (fließend in Wort und Schrift), Spanisch (Grundkenntnisse)

► Zusätzliche Informationen

Juni-August 2005 – 2010 Guide bei den Bregenzer Festspielen

Mai-August 2012 Projektleitung crossculture bei den Bregenzer Festspielen, redaktionelle Mitarbeit der Programmbücher