



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vera Nemirovas Inszenierungen in Wien unter
besonderer Berücksichtigung von Giuseppe
Verdis *Macbeth* an der Wiener Staatsoper“

Verfasserin

Linda Wagentristl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	5
2. DIE REGISSEURIN VERA NEMIROVA.....	9
2.1. Kurzbiografie	9
2.2. Exkurs: Regietheater und „Werktreue“	9
2.3. Zur Ästhetik der Inszenierungen von Vera Nemirova.....	17
3. <i>MACBETH</i> (WIENER STAATSOPER, 2009).....	31
3.1 Zur Produktion.....	32
3.1.1 Zur Fassung	33
3.2. Die visuellen Komponenten der Aufführung.....	34
3.3. Verlaufsanalyse	36
3.4. Wichtige Merkmale der Inszenierung	87
3.5. Presse- und Publikumsreaktionen.....	90
4. WEITERE INSZENIERUNGEN	97
4.1. <i>Pique Dame</i> (Wiener Staatsoper, 2007)	97
4.1.1. Die visuellen Komponenten der Aufführung.....	98
4.1.2. Verlaufsanalyse.....	99
4.1.3. Wichtige Merkmale der Inszenierung	115
4.1.4. Presserezensionen	118
4.2. <i>Gräfin Mariza</i> (Volksoper Wien, 2002)	121
4.2.1. Die visuellen Komponenten der Inszenierung.....	122
4.2.2 Wichtige Merkmale der Inszenierung.....	124
4.2.3. Publikums- und Pressereaktionen	130
4.3. Ergänzung: Autodafé aus Verdis <i>Don Carlos</i> (Wiener Staatsoper, 2004)	133
4.3.1. Die visuellen Komponenten des Autodafés	133
4.3.2. Verlaufsanalyse.....	134
4.3.3 Wichtige Merkmale der Inszenierung des Autodafés.....	139
4.3.4. Publikums- und Pressereaktionen	139
5. ZUSAMMENFASSUNG	141
6. QUELLENVERZEICHNIS	147
7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	155
ANHANG	157
I. Inszenierungen von Vera Nemirova (Stand: 15. Juni 2014).....	157

II. Interviews	161
ABSTRACT (deutsch)	183
ABSTRACT (englisch).....	185

1. EINLEITUNG

Vera Nemirova gilt als eine der renommiertesten Musiktheater-Regisseurinnen der Gegenwart. Im Jahr 1972 in Sofia, Bulgarien, geboren, begann sie bereits mit 24 Jahren an europäischen Opernhäusern – bevorzugt im deutschsprachigen Raum – zu inszenieren. Anfänglich geprägt durch ihren Lehrer, den Regisseur Peter Konwitschny, hat sich Nemirova als eine herausragende Vertreterin jener inszenatorischen Herangehensweise etabliert, die in der Öffentlichkeit als „Regietheater“ bezeichnet wird – ein problematischer Begriff, der im Laufe dieser Arbeit (Kapitel 2) noch erörtert werden soll.

Immer wieder hat Nemirovas Weg sie auch nach Wien geführt, beginnend mit ihrer Mitarbeit an der Autodafé-Szene in Konwitschnys Inszenierung von Giuseppe Verdis *Don Carlos* (Staatsoper, 2001). Anschließend folgte an der Volksoper die Inszenierung von *Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán (2002). Mit Peter Iljitsch Tschaikowskis *Pique Dame* (2007), brachte Nemirova erstmals selbstständig an der Wiener Staatsoper ein Werk auf die Bühne – eine Arbeit, auf die Verdis *Macbeth* (2009) folgte.

Diese *Macbeth*-Inszenierung war es auch, die den Anstoß dazu lieferte, sich näher mit der künstlerischen Arbeit Vera Nemirovas zu beschäftigen. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit hatte die Möglichkeit, mehreren Aufführungen dieser Produktionen beizuwohnen und war von dem ungewohnt heftigen Ausmaß der negativen Publikums- und Pressereaktionen äußerst irritiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, die persönlichen Zugangsweisen und die „Handschrift“ in den Inszenierungen von Vera Nemirova darzulegen. Das soll vor allem anhand der eben angeführten Wiener Produktionen geschehen, die exemplarisch für das Gesamtschaffen Nemirovas gewählt wurden. Die Analyse von *Macbeth*, also der jüngsten Produktion, wird dabei am detailliertesten ausfallen.

Die Verlaufsanalysen der Inszenierungen stehen dabei im Mittelpunkt.

Die Bühnenabläufe werden chronologisch geschildert, um eine bildliche Vorstellung der Inszenierungen zu ermöglichen. Damit ist unweigerlich eine selektive Vorgehensweise und somit auch ein Akt der Interpretation

verbunden („Jedes Notieren heißt interpretieren“¹). Die Schlüsselmomente der jeweiligen Inszenierung werden kommentiert und interpretiert und gegebenenfalls im darauffolgenden Teilabschnitt zu den wichtigsten Merkmalen der Inszenierung noch einmal aufgegriffen. Hierzu sollen die wesentlichen Punkte des Regiekonzepts, wie beispielsweise die Figurencharakterisierung oder relevante Interaktionen sowie die Differenzen zum Theatertext untersucht werden. Additiv zur sprachlichen Darstellung geben Fotos Einblick in die Inszenierungen. Abschließend werden die Publikums- und Pressereaktionen vorgestellt.

Trotz des Anspruchs, eine einheitliche Herangehensweise für alle Werke zu verfolgen, gibt es aufgrund der variierenden Quellenlage kleine Abweichungen in der Struktur: So musste bei der Analyse von *Gräfin Mariza* auf eine Verlaufsanalyse verzichtet werden, weil die Verfasserin dieser Arbeit weder einer Aufführung dieser Produktion beiwohnen konnte, noch eine Videoaufzeichnung zur Verfügung hatte.

In der Zusammenfassung soll schließlich eine Zusammenschau von Nemirovas Wiener Inszenierungen erfolgen, um die Einordnung dieser Inszenierungen in das Oeuvre der Regisseurin vorzunehmen. Das Autodafé aus *Don Carlos* wird hierbei jedoch nicht berücksichtigt, da es sich um den Einschub in eine fremde Inszenierung handelt.

Abschließend bedanke ich mich bei Vera Nemirova, die jederzeit für Auskünfte zur Verfügung stand, sowie bei meinen InterviewpartnerInnen Sybille Wagner, Patric Seibert, Ioan Holender, Walter Pamberg und Guillermo García Calvo.

Mein besonderer Dank gilt Frau Dr. Isolde Schmid-Reiter, die mich während meines Arbeitsprozesses stets mit ihrem Fachwissen und ihrer Geduld unterstützt hat.

¹ Hiß, Guido, „Zur Aufführungsanalyse“, in *Theaterwissenschaft heute - eine Einführung*, Hg. Renate Möhrmann, Berlin: Reimer 1990, S.65-80, hier S. 75.

Nicht zuletzt möchte ich all jenen danken, die mich bei all den Höhen und Tiefen während des Verfassens dieser Arbeit mit gutem Zuspruch und einem geduldigen Ohr seelisch unterstützt haben. Dazu zählen meine Familie und meine Freundinnen, insbesondere Malou Löffelhardt und Johanna Graf.

2. DIE REGISSEURIN VERA NEMIROVA

2.1. Kurzbiografie

Vera Nemirova wurde im Jahr 1972 in Sofia, Bulgarien, als Tochter einer Opernsängerin² und eines Opernregisseurs³ geboren. Sie lebt seit 1982 in Deutschland und studierte „Musiktheaterregie“ an der Musikhochschule Hanns Eisler. Mit 23 Jahren schloss sie als Jüngste ihres Jahrgangs das Studium ab. Für ihr Diplom inszenierte sie Richard Strauss' *Des Esels Schatten*, nach Christoph Martin Wielands *Geschichte der Abderiten*.

Seit 1998 ist Nemirova als freischaffende Regisseurin tätig und inszenierte unter anderem (ausführliches Inszenierungsverzeichnis im Anhang) an der Staatsoper Berlin, der Oper Bonn, dem Theater Basel, der Nationaloper Bukarest, dem Theater Freiburg, der Oper Frankfurt sowie dem Luzerner Theater. In Österreich arbeitete sie auf den Bühnen der Oper Graz, der Salzburger Festspiele, der Volksoper Wien und der Wiener Staatsoper.

Nemirova war Finalistin des Ring Award Graz im Jahr 2000 sowie Stipendiatin und Preisträgerin der Akademie »Musiktheater heute« der Kulturstiftung der Deutschen Bank. Des Weiteren gewann sie im Jahr 2006 den »Kunstpreis Berlin« im Bereich Darstellende Kunst der Berliner Akademie der Künste.

In kritischen Betrachtungsweisen wird Nemirova oft als Vertreterin des Regietheaters bezeichnet. Daher erscheint ein kurzer Exkurs zu diesem Begriff notwendig, bevor auf Nemirovas Inszenierungsästhetik näher eingegangen wird.

2.2. Exkurs: Regietheater und „Werktreue“

Regietheater ist ein stark kontroversieller Begriff, obwohl er wörtlich genommen eigentlich keine besondere Aussagekraft hat. „Im Grunde handelt es sich um eine Tautologie bzw. einen Pleonasmus, denn das europäische Theater kam [...] seit seinen Ursprüngen nicht ohne Regisseure aus, wie immer deren Funktion im Verlauf der Jahrhunderte

² Sonja Nemirova, dramatischer Sopran.

³ Evgeni Nemirov, starb 1981.

auch bezeichnet wurde“, stellt die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider in einem jüngst erschienen Aufsatz fest.⁴

Tatsächlich hat sich der Begriff jedoch für bestimmte Formen des Theaters eingebürgert. In nicht-fachspezifischen Nachschlagewerken, wie beispielsweise dem Duden, wird das Regietheater etwa als ein „Theater, bei dem die Regie im Sinne einer Interpretation der Stücke durch den Regisseur ein großes Gewicht erhält“⁵ definiert.

Außerhalb des Wörterbuchs erhält der Begriff jedoch eher eine wertende und emotionale Konnotation und wird meist dann in eine Debatte eingeworfen, wenn über die Zulässigkeit von Inszenierungsmitteln diskutiert wird.

So stellt der Begriff des Regietheaters nicht nur einen Terminus dar, mit welchem Entwicklung und Ansprüche von Inszenierungsformen benannt werden, sondern ebenso „das rote Tuch der Werktreuen“⁶. Oft dient er der feuilletonistischen Klassifizierung der Regie und wird nicht selten polemisch genutzt, um das Kunstwerk gegen angeblich unzulässige Eingriffe zu „verteidigen“. Das Regietheater wird von seinen Kritikern als eine vermeintliche Entfernung vom Wesentlichen klassifiziert, als ein Theater der Anmaßung, in welchem sich der Regisseur in den Vordergrund drängt.⁷

Laut Ortrud Gutjahr verkomme der Begriff „Regietheater“ zum „Container für all das [...] was am Theater für schlecht befunden wird“⁸. Doch auch wenn die Vorwürfe im Einzelfall durchaus berechtigt seien, könne nicht alles als Regietheater bezeichnet werden was dem eigenen Geschmack nicht entgegenkomme. Für Gutjahr handelt es sich bei der überhitzten Debatte um die Wirkung des Regietheaters um ein rhetorisches Scheinduell:⁹

„So dramatisch der im Feuilleton inszenierte Kampf zwischen Werktreue und Regietheater auch aussehen mag, er wird mit stumpfen Degen gegen ein Phänomen auf der Bühne geführt, das

⁴ Hilde Haider, „Regietheater“, in *Opera Staging: Erzählweisen*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 35–62, hier S. 38.

⁵ www.duden.de/rechtschreibung/Regietheater, Zugriff: 8.1.2013.

⁶ Gutjahr, Ortrud, „Spiele mit neuen Regeln. Rollenverteilung im Regietheater“, in *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Hg. Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 13–25, hier S. 13.

⁷ Vgl. Gutjahr, „Spiele mit neuen Regeln“, S. 13ff.

⁸ Ebd., S. 15.

⁹ Vgl. ebd.

sich in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen aus einer langen Theatertradition heraus entwickelt hat.“¹⁰

Jenseits aller Polemik wird mit dem Regietheater eine Form des Theaters beziehungsweise eine Inszenierung beschrieben, die sich vor allem im deutschsprachigen Raum in den 70er Jahren etabliert hat. Hierbei wird vorwiegend das klassische Repertoire in Oper und Schauspiel einer kritischen Überprüfung und Re-Interpretation unterzogen.¹¹

Bis ins 19. Jahrhundert bezog sich der Kunstcharakter eines Werkes ausschließlich auf den Damentext, während dem Regisseur eher die Rolle eines Spielleiters zukam. So stellte Goethe als Leiter des Weimarer Hoftheaters eine Ausnahme dar, da er in seiner Schrift *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit im der Kunstwerke* (1798) betonte, dass der eigentliche Kunstcharakter in der Oper erst durch die Aufführung entstehe und nicht allein durch Partitur und Libretto. Außerdem war es ihm ein Anliegen, dass das Werk im Sinne und Geiste der Gegenwart aufgeführt würde. Die Idee der Aufführung als der „eigentlichen Kunst“ wurde auch von Richard Wagner etwa 50 Jahre später aufgegriffen. Die Sänger sollten nicht nur ihre gesanglichen Darbietungen zum Besten geben, sondern ebenso einen dramatischen agilen Charakter entwickeln.¹²

Um das Jahr 1900 herum begann im Musiktheater ein Wandel - beeinflusst vom zeitgenössischen Sprechtheater wie beispielsweise dem Meininger Hoftheater und dem Moskauer Künstlertheater. Die Inszenierung sollte sich zunehmend ästhetische Autonomie verschaffen, womit auch die Rolle des Regisseurs an Bedeutung gewann. Inzwischen war die Herausbildung eines 150 Jahre umfassenden Kernrepertoires erfolgt, welches durch die Handel-Renaissance ab 1920 eine zusätzliche Erweiterung erfuhr. Dies machte den Regisseur unverzichtbar, da er die alten Stücke für die Gegenwart erneut lesen musste.¹³

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Regietheater, Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie“, in *Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts*, Hg. Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 2007, S. 13-30, hier S. 13.

¹² Vgl. Gutjahr, „Spiele mit neuen Regeln“, S. 16f.

¹³ Vgl. Döhring, Sieghart, „Von der Inszenierung zur Regie. Die Aufwertung des Szenischen in der Geschichte der Oper“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 37-56, hier S. 48f.

Jürgen Kühnel unterteilt die Vorgeschichte des Regietheaters in drei Epochen, „deren Regiekonzeptionen, in unterschiedlicher Weise, durch einen Gegensatz bestimmt sind, der mit dem von Wilhelm Worringer (1908) geprägten Begriffspaar ‚Einfühlung‘ und ‚Abstraktion‘ bezeichnet werden kann.“¹⁴

Zunächst steht die Entwicklung im Zeichen von Stanislavkijs szenischem Realismus einerseits und der szenischen Abstraktion bei Adolphe Appia und Edward Gordon Craig andererseits, unterstützt durch die intensiven Reformbemühungen Gustav Mahlers, Direktor der Wiener Hofoper.¹⁵

Dieser Gegensatz findet sich später zwischen Max Reinhardts ‚Stimmungstheater‘ und der „Neuen Sachlichkeit“ der Berliner ‚Kroll-Oper‘.¹⁶

Im Neben- bzw. Gegeneinander von Walter Felsenstein und Wieland Wagner und deren unterschiedlichen Regiekonzeptionen begegnet man dieser Konstellation ein weiteres Mal. Hier steht Felsensteins „realistisches Musiktheater“ dem „mythisch-archetypischen Musiktheater“ Wieland Wagners gegenüber.¹⁷

Kühnel beschreibt Regietheater „als Methode der kritischen Überprüfung und Re-interpretation des Repertoires mit den Mitteln der Inszenierung, die Erarbeitung immer neuer (und manchmal irritierender) Lesearten eines Werkes“.¹⁸

Er strukturiert die Vielfalt und die Heterogenität des zeitgenössischen Regietheaters in:

„(1) die theoretischen Ansätze, die den Inszenierungskonzeptionen zugrunde liegen, (2) die Modalität der Inszenierung und (3) die typischen Formen des Regietheaters, in denen sich seine einzelnen Merkmale in unterschiedlicher Weise bündeln.“¹⁹

Jürgen Schläder unternimmt ebenfalls den Versuch einer Klassifikation und erstellt eine Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater. Demnach lassen sich Operninszenierungen in drei

¹⁴ Vgl. Kühnel, „Regietheater, Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts“, S. 17.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Ebd., S. 18.

¹⁹ Ebd., S. 19.

grundsätzlichen Strategien beschreiben²⁰: die rekonstruierende Methode, bei welcher sich die Inszenierung strikt an die Buchstaben des musikalischen und literarischen Textes hält; die hermeneutische Interpretation der erzählten Fabel, also die Historisierung des Textes und somit die Inszenierung des Subtextes; sowie als letzte Strategie der Aufbau einer Bühnenhandlung, die von den Buchstaben des Textes weitgehend abgelöst ist. Hierbei tritt die Bildersprache in ein konstruktives und deshalb komplementäres Verhältnis zur überlieferten vokal-instrumentalen Handlung, wobei sich die Dechiffrierung der Bedeutung und Begrifflichkeit dieser Inszenierungsformen oftmals nach dem Rezeptionshorizont des Zusehers richtet.

Ein weiteres Schlagwort, das eng mit dem Begriff Regietheater einhergeht, meistens aber polemisch gegen ihn gewendet wird, ist die sogenannte Werktreue. Christopher Balme formuliert hierzu pointiert:

„Wer Regietheater sagt, meint meistens auch Werktreue. Die beiden Begriffe sind die siamesischen Zwillinge eines Diskurses, der bis an die Anfänge des 20. Jahrhunderts, als die Regie als künstlerische Tätigkeit definiert wurde, zurückreicht.“²¹

Auch wenn bereits unzählige Diskussionen über den Begriff der Werktreue geführt wurden, gibt es bis heute keine allgemein gültige Definition. Der Wille des Komponisten gilt vielen Opernbesuchern bis heute als die verpflichtende Instanz für die Ausrichtung der Interpretation. Dieser Ansicht zufolge äußert sich der Komponistenwille im notierten Text eines Werks, dem Werktext. Tatsächlich aber bilden Autorenwille, Werk und Text zwar eine Schnittmenge, sind aber keinesfalls identisch. Wenn man vom Willen des Komponisten spricht, lässt man die Tatsache unberücksichtigt, dass das Libretto nicht unbedingt aus seiner Feder stammt, und außerdem, dass er sich höchstwahrscheinlich mit der Zensur konfrontiert sah. Möglicherweise orientiert sich der konservative

²⁰ Vgl. Schläder, Jürgen, „Strategien der Opern-Bilder“, in *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Hg. Josef Fruchtl, Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 183-197, hier S. 188.

²¹ Balme, Christopher, „Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs“, in *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Hg. Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43-57, hier S. 43.

Zuschauer gar nicht am Willen des Komponisten, sondern an der ihm gewohnten und vertrauten Aufführungspraxis,²² wobei unberücksichtigt bleibt, dass es im Bereich der Aufführungsmöglichkeiten und der Technik viele Veränderungen gegeben hat. In diesem Sinne bedeutet für Erika Fischer-Lichte „Werktreue“ in erster Linie „die Verbindlichkeit einer bestimmten Inszenierungsform, deren in einer spezifischen historischen Situation entwickelte Prinzipien dergestalt als zeitlos gültig postuliert und proklamiert werden.“²³ Fischer-Lichte stellt jedoch fest, dass eine werkgetreue Inszenierung prinzipiell unmöglich ist.²⁴ Denn wie ließe sich in einem Medium von „Treue“ sprechen, „das einen Transformationsprozess zur Grundlage hat, in dem alles, was es berührt und auf die Bühne bringt, [...] in die Gegenwart verwandelt wird?“²⁵

„Werktreue“ kann also nicht als ein objektiver Begriff genutzt werden, sondern stellt vielmehr einen subjektiven, normativen Wertungsbegriff dar. Er findet seine Verwendung meist bei der Herabwürdigung neuer Lesarten eines Werkes und ist somit als Instrument der Kritik zweifelhaft.

Der Journalist Tobi Müller erklärt Werktreue sogar zu einem „Phantom“ und behauptet, „dass das Theater, gerade weil es nicht Literatur ist, vom Text entfernt zu seinem Wert findet.“²⁶ Er weist auch darauf hin, dass es in der Literaturwissenschaft seit mehr als einem halben Jahrhundert als Unmöglichkeit angesehen wird, die Absicht des Autors zur Basis einer Interpretation zu machen.²⁷

Eine Interpretation durch den Regisseur ist also unverzichtbar. Daher hat es seit 1900 viele Regisseure gegeben, die ihre künstlerische Arbeit theoretisch und kritisch reflektierten. Von diesen sei Peter Konwitschny als

²² Vgl. Hinrichsen, Hans-Joachim, „Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen, der musikalischen Interpretation“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 25-36, hier S. 26.

²³ Fischer-Lichte, Erika, „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung“, in *Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- u. Theatersemiot. Kolloquiums*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 37-50, hier S. 40.

²⁴ Vgl. ebd. S. 46.

²⁵ Gerhard, Anselm, „Was ist Werktreue? Ein Phantombegriff und die Sehnsucht nach ‚Authentischem‘“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S.17-23, hier S. 20.

²⁶ Müller, Tobi, „Die Werktreue im Theater ist ein Phantom“, in *Die Welt*, 4. August 2009, www.welt.de/4248599, Zugriffsdatum: 18.10.2012.

²⁷ Vgl. ebd.

Beispiel angeführt, da er ein prägendes Vorbild für Nemirova war und sie als Regisseurin förderte.

Konwitschny sieht genau zwei Möglichkeiten, den Begriff der Werktreue zu definieren. Die erste davon betrifft den mechanischen Umgang mit dem Begriff. Sprich, das Werk ist in all seinen Ebenen (gesungener Text, Regieanweisungen, Musik) statisch und unantastbar. Die zweite Möglichkeit sieht Konwitschny im dialektischen Umgang, wobei hierbei in gesellschaftliche Prozesse eingegriffen wird. Er führt hierzu Brecht an, welcher postuliert, dass die Veränderung der Fabel die Voraussetzung für ihre Erhaltung sei, weil sich der Kontext verändert. Laut Konwitschny sind es in erster Linie die Regieanweisungen, die veränderungswürdig sind, die meist als Beschreibung des Äußerlichen das Mal der Vergangenheit tragen. Beim gesungenen Text, welcher prinzipiell nicht verändert wird, ist es wichtig, diesen metaphorisch zu lesen, um ihn in den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen nicht misszuverstehen. Als eigentliche Regieanweisung versteht er die Musik, welche festlegt, was ein Werk auch heute noch ausdrückt. Dabei muss man ihren Gestus auf neue, subjektive Weise erfassen und sie rational und emotional sowie geistig und körperlich begreifen.²⁸

Auch Müller schließt sich dieser Auffassung an: „Begreifen, was uns ergreift: Diese Formel schließt den Akt der Bearbeitung im Sprachbild ja bereits mit ein. Verstehen funktioniert nicht ohne Verändern. Der Rest ist wiedergeben.“²⁹

Für Balme weist Werktreue im heutigen Sprachgebrauch eine gewisse Nähe zum Fundamentalismus auf und steht - mit dem Verlangen nach uneingeschränktem Gehorsam - der Kunstfreiheit entgegen. Um diesem Terminus auf den Grund zu gehen, müsste man bei der Romantik anfangen, da zu dieser Zeit ein Ausdruck entstand, welchen wir heute als emphatischen Kunstbegriff verstehen: nämlich die Verehrung des

²⁸ Vgl. Konwitschny, Peter, „Was ist ein Werk? Was ist Treue? Was Werktreue?“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 99-105, hier S. 103.

²⁹ Müller, „Die Werktreue im Theater ist ein Phantom“.

sakrosankten Werks und des Genie des Künstlers. Hegel erkennt, dass dies ein Problem bei jenen Werken darstellt, welche auf die „ausübenden Künstler“, wie Musiker und Schauspieler, angewiesen sind. Jene seien Instrumente, auf denen der Autor bzw. der Komponist spiele. E.T.A Hoffmann verlangt vom ausübenden Künstler völlige Selbstaufgabe. Diese Unterordnung kann bis ins 20. Jahrhundert weiter verfolgt werden – man denke an die Auswüchse der Wagner-Verehrung. Dennoch etabliert sich der Begriff der Werktreue erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts, und zwar in der Musikkritik „wo der Begriff zunächst als Werturteil über die Arbeit des Dirigenten und nicht in Bezug auf Auswüchse des Regietheaters verwendet wird.“³⁰

Die Tatsache, dass die beiden Erstbelege des Stichworts Werktreue im „Völkischen Beobachter“ vom 1. März 1935 auftauchen, untermauert Balmes Argument, dass Werktreue ein fundamentalistischer Begriff sei³¹: „Der werkgetreue Dirigent und der parteigetreue Volksgenosse haben sich den gleichen Prinzipien des absoluten Gehorsams zu unterwerfen.“³²

Nach der Darstellung einer relativ geringen Anzahl an unterschiedlichen Meinungen zum Begriff Werktreue wird ersichtlich, dass die Auseinandersetzung mit dieser Thematik mehr als ausreichend für eine eigene wissenschaftliche Arbeit ist und hier nicht geklärt werden kann. Inwieweit ein/e Regisseur/in dem Werk „treu“ sein kann, hängt vom subjektiven Verständnis des Begriffs ab.

Nemirova ersetzt für sich den Begriff „Werktreue“ durch „Werkgerechtigkeit.“

„[...] das heißt, dem Werk gerecht werden. Aber ich denke, wenn man ein Werk liebt - und man lernt es lieben, indem man sich damit auseinandersetzt - geht man damit ja ein Verhältnis ein, das ähnlich einem Liebesverhältnis ist, wo es zwar auch um Treue geht, aber auch um Veränderung. Und wenn man etwas liebt, dann verändert man es, man modelliert es und dadurch denke ich, ist es unsere Pflicht sogar, Werken gegenüber so ehrlich und

³⁰ Balme, „Werktreue“, S. 45.

³¹ Vgl. ebd.

³² Ebd.

aufgeschlossen wie möglich zu sein, wie in einem Liebesverhältnis.“³³

Ähnlich wie Konwitschny sieht auch Nemirova den Kern eines Werkes im musikalischen Material.

„Das verhält sich oft konträr zum Text oder hat einen ganz anderen Stellenwert, eine ganz andere Aussage. Wenn ich zum Beispiel einen Text nicht begreife hilft mir die Musik sehr. Ich versuche dann Vorgänge hinter den Vorgängen sichtbar zu machen, indem ich mich auf die Musik konzentriere und meistens gibt es dann auch eine Spannung im Bild.“³⁴

2.3. Zur Ästhetik der Inszenierungen von Vera Nemirova

Anhand des vorangehenden Exkurses soll im Folgenden untersucht werden, ob sich Vera Nemirova in die Klassifizierung „Regietheater“ einordnen lässt und wie die Ästhetik in ihrer Inszenierungen zu beschreiben ist.

Hierfür werden auch Artikel und Kritiken aus Zeitschriften verwendet, die mit dem Wissen um die Subjektivität dieser Quellen ausgewählt wurden, sowie Interviews von Personen, die mit Vera Nemirova zusammen gearbeitet haben.³⁵

Die Regisseurin selbst distanziert sich vom Terminus des Regietheaters. Ihrer Meinung nach lässt sich ihre Arbeit nicht unter diesem Begriff subsumieren, vielmehr definiert sie ihr Schaffen als:

[...] modernes Musiktheater – Ich benutze bewusst nicht den Begriff Regietheater, weil der sehr schwer negativ behaftet ist [...] Die eigentliche Schwierigkeit besteht heutzutage in der Selektion von wirklich guten und essentiellen Sichtweisen, die auch in späteren Tagen noch Bestand haben werden.³⁶

³³ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

³⁴ Ebd.

³⁵ Anzumerken ist, dass ich nicht jede der angeführten Aufführungen selbst gesehen habe und mich somit auf die Beschreibung bzw. das Urteil des jeweiligen Verfassers stützen muss. Hundertprozentige Objektivität lässt sich somit nicht garantieren, da in jeder Kritik mehr oder weniger bewusste oder unbewusste subjektive Anschauungen stecken.

³⁶ Steinbach, Ludwig, „Vera Nemirova“, in *Der Opernfreund*, 43. Jahrgang, www.deropernfreund.de/vera-nemirova.html, Zugriff: 8.10.2012.

Dennoch lassen sich in Nemirovas Inszenierungen wiederholt Phänomene feststellen, die dem „Regietheater“ zugeschrieben werden, wie beispielsweise die diegetische Transposition, also die Verlagerung der Handlung in einen anderen historischen Raum.

Diese Vorgehensweise ist oft bedingt durch die Konzentration auf gesellschaftliche und politische Relevanz in einem Stück und zählt nach Kühnel zu den Modalitäten der Inszenierung im Regietheater.³⁷

Nemirova verfährt in ihren Inszenierungen überwiegend ideotextuell. Aktuelle Bezüge zu politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die nicht unbedingt global zu verstehen sind, sondern oft auch nur den spezifischen Aufführungsort betreffen, sind erkennbar. Mit der diegetischen Transposition geht oft der kritische Blick auf die gegenwärtige Wirklichkeit und das Alltagsleben einher.

Diese Annahme bestätigt die Regisseurin im Interview:

„Ich beziehe ja auch immer ein Stück weit die Stadt mit ein für die ich das mache, das ist an meiner Theaterarbeit auch sehr wichtig. man macht etwas in einer Stadt und für eine Stadt.“³⁸

Allerdings verzichtet Nemirova auf das Anvisieren konkreter Personen aus der Tagespolitik, da dem Publikum – wenn die Inszenierung sich lange im Repertoire hält – eine Dechiffrierung zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr möglich sei.³⁹

Nemirova wendet das Mittel der diegetischen Transposition beispielsweise in ihrer Inszenierung der *Zauberflöte*⁴⁰ an. Hier wird die Handlung in ein Casting-Büro unserer Zeit verlegt. Nemirova illustriert die Ouvertüre mit einer Audition für die geplante Neuproduktion einer *Zauberflöte*.⁴¹ Des Weiteren nimmt sie Bezug auf die kulturpolitische Situation des Landestheaters Eisenach, welches zuvor aufgrund budgetärer Missstände den gesamten Opernchor entlassen musste. Dieser wird nun durch einen

³⁷ Vgl. Kühnel, „Regietheater, Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts“, S. 22.

³⁸ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Die Premiere dieser Produktion erfolgte am 7.5.2005 am Landestheater Eisenach.

⁴¹ Vgl. Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

einzelnen Choristen symbolisiert, um dessen Hals ein Schild mit dem Schriftzug „Chor“ prangert.

„Man hat mich gefragt, ob ich die Zauberflöte trotzdem inszenieren wollte, obwohl der Chor entlassen werden musste. Da meinte ich, jetzt erst recht, denn ich will auf solche kulturellen Armutszeugnisse aufmerksam machen und zwar als schmerzhaften Mangel [...] Und dann singt eben der letzte Chorist allein, mit einem Schild „Chor“ um den Hals mit einem Sektglas, ‚es lebe Sarastro, Sarastro lebe‘. [...] Das war schon sehr sehr kritisch.“⁴²

Die Schlange, vor welcher Tamino flieht, ist eine Warteschlange von Bewerbern, die ihn um die „Startnummer Eins“ beneiden. Bei der Königin der Nacht handelt es sich um eine blinde Diva, und die drei Damen sind Angestellte der Casting-Agentur, wie man am aufgedruckten Logo ihrer T-Shirts erkennen kann. Papageno soll ebenfalls im selben Unternehmen eingestellt werden. Das Oberhaupt der Casting-Firma ist Sarastro, der im Bademantel sozialkritische Reden hält und nicht bemerkt, „dass sich auch in seinen heiligen Hallen längst die Ellenbogengesellschaft buchstäblich durchschlägt.“⁴³ Die suizidgefährdete Pamina sieht vom Selbstmord ab, als sie auf der Intensivstation drei glatzköpfige, krebskranke Knaben kennenlernt und ihr Liebeskummer für sie somit nebensächlich wird. In Mozartperücke und mit Engelsflügeln ausgestattet, beschreiten die drei Kinder ihren letzten Auftritt. Abschließend wird jedem Casting-Teilnehmer eine kleine Partitur überreicht.⁴⁴

Die Handlung aus Puccinis Oper *La fanciulla del West*, transponiert Nemirova in ihrer Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin im Jahr 2004 aus dem goldenen Westen ebenfalls in die Gegenwart. Dabei legt sie den Fokus auf den Verlust der Heimat und der Aufbruchsstimmung in ein fremdes Land. Im Foyer und Pausenbuffet trifft man auf Matrosen und Reisende mit Koffern. Somit ist es dem Besucher bereits vor dem Geschehen auf der Bühne möglich, an der Inszenierung teilzuhaben.⁴⁵

⁴² Ebd.

⁴³ Lange, Joachim, „Mozart: die Zauberflöte“, in *Opernwelt*, 46. Jahrgang/Heftnummer 7, Juli 2005, Hg. Friedrich Berlin Verlag, S. 51.

⁴⁴ Vgl. Lange, „Mozart: Die Zauberflöte“, S 51.

⁴⁵ Vgl. Meier, Manfred, „Heilige Johanna der Claims ‚Fanciulla‘ an der Deutschen Oper“, in *Märkische Allgemeine*, 2. April 2004,

„Wir fahren alle zusammen nach Amerika, wir wandern alle aus. Das Foyer wird ein Schiff sein, und mit der Ouvertüre setzten wir über. Man macht sich große Illusionen, da es ja ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten geht. Aber wenn das Stück beginnt, kommt die Desillusionierung[...] es ist vor allem ein Emigrantenstück, eine Geschichte, die uns alle angeht: Es muss ja nicht Amerika sein. Wer kann sich heutzutage noch leisten, territorial gebunden zu leben und zu arbeiten? Man muss doch vielmehr lernen, Beziehungen zu Menschen aufgeben, zur Familie vielleicht sogar.“⁴⁶

Minnie, das einzige Mädchen unter vielen Männern, arbeitet nicht in einem Saloon, sondern führt eine einfache Imbissstube im Lager der Einwanderer. Im ersten Akt verdeutlicht Nemirova besonders die Verzweiflung und das Heimweh der Immigranten. Der zweite Akt, in dem der Räuber Dick Johnson und der Sheriff um Minnie buhlen, wirkt kammerspielhaft und konzentriert sich auf die zwischenmenschlichen Beziehungen der Protagonisten.

Ein weiteres Beispiel für eine diegetische Transposition ist Nemirovas *Macbeth*-Inszenierung in Bonn aus dem Jahr 2003, welche die Thematik des Machtgewinns behandelt. Nemirova greift in ihrem Regiekonzept Bilder aus der Zeit auf, in der Bonn noch Bundeshauptstadt war und somit eine Schaltzentrale politischer Machtstrukturen.⁴⁷

Auf der Bühne ist eine riesige Glaskonstruktion mit einem verfremdeten Bundesadler zu sehen, deren Ansicht und Funktion durch den Einsatz einer Drehscheibe während der gesamten Aufführung wechselt. Davor ist eine Rednertribüne positioniert, auf der ein Statist sowohl über das Geschehen auf der Bühne, als auch über den Einsatz der Musik wacht.⁴⁸

In einer ihrer jüngeren Inszenierungen, *Un ballo in maschera* am Theater Basel im Jahr 2012, wird die Zensurfassung ausgewählt, die in Boston im ausgehenden 17. Jahrhundert verortet ist. Nemirova belässt die Handlung

www.maerkischeallgemeine.de/mazarchiv/detail.php?article_id=582763, Zugriffsdatum: 03.01.2013.

⁴⁶ Doppler, Bernhard „Nutzt die Liebesenergien!“, in *Der Tagesspiegel*, 26. März 2004, www.tagesspiegel.de/kultur/nutzt-die-liebesenergien/502752.html, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

⁴⁷ Tillmann, Thomas, „Zuvie!“ in *Online Musik Magazin*, 21. September 2003, www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20032004/BN-macbeth.html. Zugriffsdatum: 08.01.2013.

⁴⁸ Vgl. Tillmann, „Zuvie!“.

in Amerika, verlegt sie jedoch in die 1960er und 70er Jahre, aber ohne diese konkreten historischen Personen und Geschehnissen zuzuordnen, wie beispielsweise dem Kennedy-Attentat. Die Gesellschaft in den USA hatte damals innere Zerreißproben zu bestehen, die Rassen- und Kriegspolitik wurde diskutiert, und es kam zu einer alternativen Friedensbewegung.⁴⁹

Auf der Bühne befindet sich eine weiße Holzfassade einer klassizistischen, amerikanischen Villa. Sobald sich die Bühne dreht, kann man in das Innere dieser Villa sehen – also wortwörtlich „hinter die Fassade schauen“. Hier kommt allerdings nur eine dunkle Leere zum Vorschein, die einen Ort der Intrigen und des gesellschaftlichen Elends darstellt.⁵⁰

Nemirova beschäftigt sich in ihrer Inszenierung mit den Zuständen hinter dem Repräsentativen, der Verquickung von Politischem und Privatem. Während im ersten Akt die politischen Machenschaften verhandelt werden, konzentrieren sich der zweite und dritte Akt auf das private Dilemma der Dreiecksgeschichte zwischen Riccardo, Renato und Amelia.⁵¹

Als eine Inszenierung Nemirovas, die sich nicht auf eine diegetische Transposition stützt, ist die „archaische“ Inszenierung des *Ring des Nibelungen*⁵² an der Oper Frankfurt zu nennen.

„Ich denke, alles andere wäre eine Einschränkung. [...] Frankfurt ist die Stadt der Banken, also „Mainhattan“ - aber wenn man dann aus Wotan einen obersten Finanzchef machen würde in einer Bank, einen Bankdirektor, dann wäre das zu einschichtig, finde ich. Selbst wenn es noch so stark um Macht und Besitz und Besitzanspruch und um Gier geht in diesem Werk. Ich finde, wenn man als Besucher die Oper Frankfurt verlässt und das fette Eurozeichen erschlagend einem entgegenstrahlt, dann muss man die Querbezüge dazu herstellen, was man gesehen hat, ohne dasselbe Eurozeichen auf der Bühnen nochmal abzubilden, [...] Ich finde das schmälert die Problematik, das muss auch über den Euro hinaus gültig sein.“⁵³

⁴⁹ Vgl. Nemirova, Vera, „Hinter der Maske lauert ...“, in *Un ballo in maschera* [Programmheft], Hg. Theater Basel, Basel: Saison 2012/2013, S. 21-31, hier S. 31.

⁵⁰ Vgl. Fluri, Christian, „Der Maskenball als Totentanz“. *Basellandschaftliche Zeitung* 17. Dezember 2012.

⁵¹ Vgl. Nemirova, „Hinter der Maske lauert ...“. S. 28.

⁵² Die Premiere dieser Produktion (*Das Rheingold*) erfolgte am 7.5.2005 an der Oper Frankfurt.

⁵³ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

Mittel des Brecht'schen epischen Theaters sind in Nemirovas Inszenierungen ebenfalls auszumachen und gehören ebenso zu den Modalitäten des Regietheaters.⁵⁴

Ein konkretes Beispiel eines solchen Mittels wäre beispielsweise in Nemirovas Inszenierung von Peter Ruzickas Oper *Celan*⁵⁵ zu finden: Im zentralen vierten Entwurf sieht man eine Chorszene, in der die Sehnsucht nach Jerusalem artikuliert wird. Hierbei stellt Nemirova die Vernichtung der Juden symbolisch dar. Der Chor tritt langsam an die Rampe, singt eindringlich seine Klage, während er sich seiner Kleider entledigt und zu Boden sinkt. Diese Szene bricht Nemirova auf Brecht'sche Weise, indem „sie die historisch singuläre Erfahrung in die bundesrepublikanische Gegenwart von Fremdenfeindlichkeit münden lässt.“⁵⁶

Diese Vorgehensweise wird auch im Ende der *Götterdämmerung* in Frankfurt 2012 ersichtlich, als Brünnhilde die lodernde Flamme ins Publikum schleudert und grelles Scheinwerferlicht das Publikum blendet. Außerdem handelt es sich hierbei auch um eine Anknüpfung an Nemirovas *Rheingold*, bei dem die Götter mit Sektgläsern in der Hand in den Zuschauersaal einziehen.⁵⁷

In *La fanciulla del West* an der Deutschen Oper Berlin im Jahr 2004 betont sie das *lieto fine*. Im Schlussakt soll der Räuber Johnson, in den Minnie verliebt ist, von den anderen Goldgräbern gelyncht werden, was Minnie jedoch in letzter Sekunde verhindern kann. Der Galgen, an dem Räuber Johnson hängen soll, wird dann zum Podest für Minnies leidenschaftliche Ansprache und schließlich zu einem Schiffsmast umfunktioniert, mit welchem die zwei Liebenden in den Himmel fahren.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Kühnel, „Regietheater, Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts“, S. 21.

⁵⁵ Die Premiere dieser Produktion fand am 10.5.2009 am Theater Bremen statt.

⁵⁶ Krause, Peter, „Großer Gesang in mächtigen Bildern: ‚Celan‘ in Bremen“, in *Die Welt*, 12. Mai 2009, www.welt.de/welt_print/article3722064/Grosser-Gesang-in-maechtigen-Bildern-Celan-in-Bremen.html, Zugriffsdatum: 16.01.2013.

⁵⁷ Vgl. Spinola, Julia, „‚Götterdämmerung‘ in Frankfurt. Weltuntergang leicht gemacht“, in *Frankfurter Allgemeine*, 30. Jänner 2012, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/goetterdaemmerung-in-frankfurt-weltuntergang-leichtgemacht-11631621.html, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

⁵⁸ Vgl. Chapple, Nancy/ Paape, Jens, „Thielemanns Wunschoper. Das Mädchen aus dem goldenen Westen wird an der Deutschen Oper ins Heute versetzt“, in *Klassik in Berlin*, 5. April 2004, www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-nachlese2004-de.html?nachlese/2004-de/fanciulla-040405-de.html, Zugriffsdatum 03.01. 2013.

„Schließlich ein Happy-End à la Hollywood, Minnie und Johnson ziehen dahin in Frieden. Vera Nemirova, eine Schülerin von Peter Konwitschny und Ruth Berghaus, spürte wohl, dass hier kein Realismus greift, und arrangiert ‚Kitsch as Kitsch can‘.“⁵⁹

Ein weiteres wichtiges Merkmal für Nemirovas Arbeit ist die psychologische Beleuchtung der Charaktere und die Verdeutlichung der Beziehung zwischen den Figuren.

Hierzu lässt Vera Nemirova ihre eigenen Erfahrungen in den Inszenierungsprozess einfließen.⁶⁰ Der Charakter und die Konstellation der Figuren entwickeln sich oftmals aus der Zusammenarbeit der Regisseurin mit den Sängern.

„Man hält Zwiesprache mit den Figuren und erfindet für sie gewisse Vorgänge oder findet sie oft gemeinsam mit den Sängern. Das empfinde ich als einen ganz wichtigen Vorgang: die Begegnung mit den Sängern. Denn die Persönlichkeit jedes Sängers ist ja ein ganz eigener Kosmos.“⁶¹

Auch Sybille Wagner⁶² betont, dass bei Nemirovas Inszenierungen die psychologischen und existenziellen Dinge des Lebens im Vordergrund stehen. Sie zählt Nemirova in die Reihe „der wenigen, starken Frauen“⁶³ in der Musiktheaterregie wie Ruth Berghaus und Christine Mielitz. Diese hätten einen sehr scharfen Blick auf psychologische Tiefenschichten – dies betrifft vor allem Themen wie Geschlechterbeziehung, Kindheit, Alter und Entwicklung. Die Entwicklung der Persönlichkeit, welche in Nemirovas Inszenierung stattfänden, entstünde aus einem weiblichen Blickwinkel auf das Werk.⁶⁴

Folgende Beispiele erhärten die These, dass für Nemirovas Arbeit psychologische Ansätze typisch sind:

So beschreibt etwa eine Rezensentin die psychologische Ausleuchtung der Operncharaktere bei Nemirova am Beispiel von Mime und seinem Zögling Siegfried in der *Siegfried*-Inszenierung an der Oper Frankfurt.

⁵⁹ Meier, „Heilige Johanna der Claims ‚Fanciulla‘ an der Deutschen Oper“.

⁶⁰ Vgl. Patric Seibert im Interview, Wien, 10. September 2013.

⁶¹ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

⁶² Ehemalige Chordirektorin der Oper Bonn. Sie arbeitete mit Vera Nemirova zusammen an *Macbeth*, *Faust* sowie *Tristan und Isolde*.

⁶³ Sybille Wagner im Interview, Bonn, 25. April 2013.

⁶⁴ Vgl. ebd.

Mime wackelt, mit dicker Brille, bekleidet mit schmutzigem Pullover und dicker Hose sowie einem Geschirrtuch, tölpelhaft auf der Bühne herum. Mit seiner hellen, manchmal gellenden Tenorstimme traut man ihm nichts Böses zu. Als Beispiel des Helden hingegen tritt Siegfried mit blondem Haar und in Ledermontur gekleidet auf. Siegfrieds Entwicklung lässt sich hierbei an seiner Stimme erkennen. Klingt diese im ersten Aufzug noch klein und ruppig - passend zur Aufsässigkeit gegen seinen Ziehvater -, gewinnt sie in den folgenden Aufzügen lyrische Ausdruckskraft. Betrachtet man die Kostüme von Mime und Siegfried, wird deutlich, dass sie sehr unterschiedlich und nicht aufeinander abgestimmt sind. Vielmehr passen sich Stimme und Kostüm ihrem Inneren an und machen sie zu Individualisten. Durch die Kargheit und das Zeichenhafte auf der Bühne wird vor allem den Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren Bedeutung zugemessen.⁶⁵

In der *Götterdämmerung* knüpft Nemirova an das Konzept der detailreichen, ausdifferenzierten Personenregie der vorherigen Teile an. Die Charaktere Siegfried und Brünnhilde sind nichts anderes als zwei verliebte Kinder, die einsam in diese Welt geworfen wurden und mit rührendem Ernst ein Ehepaar spielen. Durch die einfühlsame Personenführung werden die Figuren, trotz mancher Überzeichnung, nicht denunziert oder karikiert.⁶⁶

Die gesamte Inszenierung des *Ring des Nibelungen* in Frankfurt (2010 bis 2012) stellt trotz der Bindung an den Mythos konkrete soziale und menschliche Konflikte dar. Dem Mythos gemäß zeigt Nemirova eine Familiengeschichte auf, die in einen ständigen Widerstreit von Natur, Kultur und Zivilisation verstrickt ist.⁶⁷

Auch Nemirovas Inszenierung von *La clemenza di Tito*⁶⁸ legt ihr Hauptaugenmerk auf das Innenleben der Figuren. Durch die psychische

⁶⁵ Vgl. Pflaumbaum, Natascha, „Intimes Kammerspiel. Premiere von Wagners ‚Siegfried‘ an der Oper Frankfurt“, in *dradio.de*, 30. Oktober 2011, www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1592161/, Zugriff: 11.11.2012.

⁶⁶ Vgl. Spinola, „Götterdämmerung‘ in Frankfurt. Weltuntergang leicht gemacht“.

⁶⁷ Nemirova, Vera/Kasper Bech Holten/Gerd Reinäcker/Joachim Herz/Stephan Mösch, „Ansichten eines Mythos. Zur gegenwärtigen Verortung von Wagners Ring“, in *Richard Wagners Ring des Nibelungen. Europäische Traditionen und Paradigmen*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2010, S. 207-220, hier S. 209.

⁶⁸ Die Premiere dieser Produktion fand am 9.9.2012 am Luzerner Theater statt.

Dynamik, welche Nemirova den Figuren zugesteht, wird aus der Geschichte eines betrogenen Kaisers, um den ein Netz aus Intrigen seiner Vertrauten gesponnen wird, ein brisantes Werk.⁶⁹

„Das ist sehr klug und plötzlich macht das dröge, scheinbar so appellative und moralinsaure Werk auf der emotionalen Ebene Sinn. Ein einsamer, unreifer, tief unglücklicher und unfreier Mächtiger pervertiert alle Verhältnisse und Menschen in seiner Umgebung. Der selbstgefällige Narr, der beständig gross von seiner Milde faselt, merkt nicht, wie er alle um sich herum zerstört.[...] Alles und alle erweisen sich hier als vielschichtig, interagierend, handelnd wie manipuliert, bewegend bewegt.“⁷⁰

Die Beziehungen zwischen den Figuren verdeutlicht Nemirova ebenfalls in ihrer Inszenierung von *Tristan und Isolde* in Bonn im Jahr 2013. Im Interview erzählt die Regisseurin, sie hätte anfangs daran gezweifelt, genug Lebenserfahrung für dieses Stück zu haben und hielt es für „nicht-inszenierbar“, da es von sehr großen Seelenlandschaften gezeichnet sei, wobei die äußere Handlung weniger umfangreich ist.⁷¹

„Als ich dann damit angefangen habe, habe ich gemerkt, dass es hier um etwas anderes geht in dem Stück. Es ist kein Todesstück, sondern es geht um Leben und um zwei Künstler, die sich da gefunden haben.“⁷²

Wesentlich für das Verständnis des Stückes und den Inszenierungsprozess war für Nemirova die Beziehung des Komponisten Richard Wagners zu Mathilde Wesendonck. Für Nemirova gibt es kaum einen Stoff, der so nah an der Biographie des Komponisten spielt wie *Tristan und Isolde*.

„Dann fielen die beiden in eine unglaubliche, unerfüllte aber sehr rauschhafte Liebe zueinander und das Ergebnis dieser Liebe waren unzählige Briefe, hin und her, die von großer Zärtlichkeit sind.“⁷³

⁶⁹ Vgl. Bitterli, Peter, „Triumphale Rehabilitation eines problematischen Auftragswerks – Luzerner Theater: ‚La Clemenza di Tito‘ von Wolfgang Amadeus Mozart“, in 041 – *Das Kulturmagazin*, 2012, www.kulturteil.ch/2012/triumphale-rehabilitation-eines-problematischen-auftragswerks—luzerner-theater-«la-clemenza-di-tito»-von-wolfgang-amadeus-mozart/, Zugriffsdatum: 31.01.2013

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

Inspiziert von Mathilde Wesendoncks Gedicht *Im Treibhaus*⁷⁴, verlegt Nemirova den Handlungsort in ein Glashaus, in dem sich Tristan und Isolde – gefangen im Liebesrausch – ihrem größten Anliegen, der Kunst, hingeben.

Den Kritiken der Premiere zufolge konzentriert sich Nemirova in ihrer Bremer *Tosca* 2012 ebenfalls auf die Personenführung und die Verdeutlichung der Emotionen, wie Liebe, Angst, Eifersucht, Verzweiflung und sexuelle Gier.

„Ursprünglich eine Kirche darstellend, nahm er [der Bühnenraum] durch den sich oft ändernden Hintergrund die verschiedensten Ausprägungen an und wurde gleichsam durch das Spiel der Darsteller definiert. Dadurch entstanden Handlungsorte von großer atmosphärischer Dichte, die gleichsam das Seelenleben der Handlungsträger reflektieren. Auf diese Weise wurde der Klangraum auch zum psychologischen Raum (so Nemirova im Programmheft), wobei die ausgezeichnete Beleuchtung ebenfalls einen gehörigen Teil mit beitrug.“⁷⁵

Der schmucklose Kirchenraum vom ersten Akt wird im zweiten Akt zum Palazzo Farnese umfunktioniert, indem einzelne Ausstattungsteile hinzugefügt werden, wie beispielsweise die Festtafel, der Kronleuchter, der rote Samtvorhang sowie die Falltüre zu der Folterkammer. Die Besucherzelle im dritten Akt wird lediglich durch einen Tisch angedeutet.⁷⁶ (Bühnenbild: Jens Kilian)

Der eben beschriebene Verzicht auf eine überladene Szene erweist sich als ein gemeinsamer Nenner in Vera Nemirovas Inszenierungen.

Ein weiteres konkretes Beispiel stellt unter anderem das Bühnenbild (Jens Kilian) zum Frankfurter *Ring* dar, welches ebenfalls karg gestaltet ist. Nemirova legt dem Gestaltungskonzept folgendes „Elementen-Modell“ zugrunde:

⁷⁴ „es handelt von einer südlichen Pflanze, die nicht in ihrer Heimat, sondern eben in einem Gewächshaus wächst. Es geht ihr gut, sie gedeiht, sie blüht, aber sie hat – wie die Protagonistin – schwere Tropfen die vom blättergrünen Saum fallen, weil ihre Heimat nicht hier ist – arme Pflanze.“, Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013.

⁷⁵ Steinbach, Ludwig, „Vera Nemirova“, in *Der Opernfreund*, 43. Jahrgang, www.deropernfreund.de/vera-nemirova.html, Zugriff: 08.10.2012.

⁷⁶ Denker, Wolfgang, „Krimi mit Höchstleistungen. Giacomo Puccinis ‚Tosca‘ im Bremer Theater am Goetheplatz“, in *NWZ online*, 29. Mai 2013, www.nwzonline.de/kultur/krimi-mit-hoechstleistungen_a_1,0,505316194.html, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

Wasser	Feuer	Erde	Luft	Rheingold
Erde	Wasser	Luft	Feuer	Walküre
Feuer	Luft	Wasser	Erde	Siegfried
Luft	Erde	Feuer	Wasser	Götterdämmerung

Anhand dieses Modells kann der Weg, den der Ring im Laufe der Tetralogie zurücklegt, verfolgt werden.

„Aus dem Wasser der Fluten des Rheins über Nibelheims Feuer zur Erde, wo es Unheil anrichtet. Wieder zur lichten Höhe, wo die Götter hausen. Zur Erde und den Menschen, wohin uns die Walküre führt. Wasser, der Quell, aus dem Siegmund trinkt. In der Luft, wo die fliegenden Pferde und die Träume der gepanzerten Mädchen, die niemals Liebe erfahren dürfen, zuhause sind, die Walküre. Das Feuer, mit dem der Vater seine Tochter schützend umgibt. Luft, in der abgegrenzt von aller Wirklichkeit, Siegfried und Brünnhilde ihre Liebe leben. Zurück zur Erde, wo die Machtkämpfe stattfinden. Feuer, die Apokalypse in der Götterdämmerung. Und Wasserfluten am Ende, wohin der Ring wieder zurück findet.“⁷⁷

In allen vier Teilen des Rings besteht das Bühnenbild aus einer runden Drehscheibe, die in mehrere Ringe unterteilt werden kann. Diese verfügt über die Möglichkeit, sowohl die Scheibe als Ganzes als auch jeden einzelnen Ring in unterschiedliche Richtungen zu drehen, zu kippen sowie hoch und tief zu fahren. Je nach Stimmung oder Handlungsort wird diese Scheibe neu eingefärbt. So ist zum Beispiel die Weltscheibe im *Rheingold* in ein kosmisches Blau getränkt, passend zum Element Wasser. In der *Walküre* erscheint sie in Brauntönen, dem Querschnitt eines Baumstammes ähnelnd, passend zum Element Erde. Die Funktionen der Scheibenkonstruktion und die Möglichkeiten des Lichtdesigns werden ausgeschöpft, damit keine weiteren Versatzstücke auf der Bühne mehr benötigt werden. Das karge Bühnenbild lässt somit den Sängern genug Raum, um sich darstellerisch zu entfalten und intensiviert somit Nemirovas Personenführung.

Die sparsamen Bühnenräume in Nemirovas Inszenierungen verstärken die Bedeutung der Ausstattungsobjekte, welche auf der Bühne präsent

⁷⁷ Nemirova, „Ansichten eines Mythos. Zur gegenwärtigen Verortung von Wagners *Ring*“, S. 210.

sind. Dies lässt sich ebenso im Umgang mit den Requisiten erkennen. Durch die selektive Anwendung gewinnen sie an Signifikanz.

Beispielsweise lässt Nemirova den Kaiser in *La clemenza di Tito* zu Beginn in einem weißen Gewand auftreten, welches sich später als jenes Brautkleid erweist, das er den Frauen im Stück immer wieder aufzwingt, mit der Hoffnung auf eine Eheschließung. Am Ende der Aufführung bleibt er jedoch genau in diesem Kleid allein auf der Bühne zurück. Ein weiteres schlichtes Requisit, welches auf ähnliche Weise eingesetzt wird, ist ein Strauß Rosen. Die Intrigantin Vitellia setzt diese zu Beginn dazu ein, Sesto zum Mord seines Freundes (Kaiser Tito) anzustacheln. Die Rosen bleiben unbeachtet am Bühnenrand liegen, bis Tito sie später aufnimmt, um ausgerechnet Vitellia zu ehelichen.⁷⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Nemirova vor allem folgende Mittel, die nach Kühnel das Regietheater definieren, in ihren Inszenierungen anwendet: eine Inszenierungskonzeption, die durch marxistische Geschichts- und Gesellschaftstheorie sowie Psychoanalyse bestimmt ist; die diegetische Transposition und diverse Mittel des Brecht'schen epischen Theaters.

Den Fokus legt Nemirova in ihren Inszenierungen verstärkt auf die psychologische Komponente der Figuren und konzentriert sich daher auf die Personenführung. Sie beschäftigt sich vorwiegend mit Themen wie Familie, Beziehung, Menschlichkeit oder Heimweh.

Eine ästhetische „Handschrift“ Nemirovas ist vor allem durch den Verzicht auf eine überladene Bühne und der sparsamen, aber bedeutungsstarken Einsatz von Requisiten festzustellen.

Obwohl sich eine „Handschrift“ der Regisseurin klar erkennen lässt, wäre es verfrüht, von einer konkreten Inszenierungsästhetik Nemirovas zu sprechen, da vielmehr eine Entwicklung in ihrer Arbeit festgestellt werden kann.

⁷⁸ Vgl. Bitterli, „Triumphale Rehabilitierung eines problematischen Auftragswerks – Luzerner Theater: ‚La Clemenza di Tito‘ von Wolfgang Amadeus Mozart“.

Betrachtet man Vera Nemirovas Inszenierungen in chronologischer Reihenfolge und vergleicht frühere Inszenierungen, wie *Gräfin Mariza* in Wien 2002 und *Die Zauberflöte* in Eisenach 2005 mit dem *Ring des Nibelungen* in Frankfurt 2010 – 2012, oder *Tristan und Isolde* in Bonn 2012, so lässt sich folgende Tendenz feststellen:

Die lebhafte Fantasie sowie ein großer Assoziationsdrang der anfänglichen Arbeiten sind einer Abstraktion und ökonomischen Konzentration auf das Wesentliche in der Bildgebung gewichen. Während anfänglich mehrere „Regieeinfälle“ in einer Inszenierung untergebracht wurden, scheint wenig später der große Bogen der Geschichte an Bedeutung zu gewinnen, welcher die Inszenierungen konsistenter macht. Nemirovas aktuelle Inszenierungen sind weniger politisch motiviert als zu Beginn ihrer Regiearbeit, vielmehr steht die Psychologie der Figuren im Vordergrund.

Diese Beobachtung wird im Interview von Wagner bestätigt und schließlich von Vera Nemirova selbst.

„Sie ist auf jeden Fall sparsamer geworden. [...] Da ist viel Personenregie, da ist viel Platz und Raum für das Spiel untereinander und sie ist schon konsequent spartanischer geworden mit ihren Bildern und Ideen und lässt schon auch mal was weg.“⁷⁹

„[...] am Anfang wollte ich unbedingt meine ganze Welt und Weltsicht in eine Inszenierungsarbeit hinein verpacken. Für alles was mich umtrieb, alles was mich bewegte und alles was mich erschütterte, musste ein Bild gefunden werden und musste sich in der Inszenierung niederschlagen. Ich kann jetzt mittlerweile sehr ökonomisch mit Bühnenvorgängen umgehen, das heißt, ich wähle sehr genau aus, versuche möglichst genau zu sein in allem was ich mache.“⁸⁰

Auf die Frage nach einer Inszenierungsästhetik der Regisseurin bezeichnet Ioan Holender, ehemaliger Direktor der Wiener Staatsoper, Vera Nemirova als „eine der wenigen interessanten Regisseure [und Regisseurinnen] der heutigen Zeit, die die Geschichte erzählen, sodass die Menschen die Geschichte auch verstehen.“⁸¹

⁷⁹ Sybille Wagner im Interview, Bonn, 25. April 2013.

⁸⁰ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

⁸¹ Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

3. *MACBETH* (WIENER STAATSOPER, 2009)

Das folgende Kapitel behandelt die *Macbeth*⁸²-Inszenierung von Vera Nemirova an der Wiener Staatsoper. Wie dem Titel der vorliegenden Arbeit zu entnehmen ist, wird dieses Thema in weiterer Folge ausführlicher behandelt, das heißt, die Inszenierung von *Macbeth* wird in einem detaillierteren Ausmaß analysiert werden als die restlichen Aufführungen Nemirovas in Wien.

Die folgende Inszenierungsanalyse besteht aus einer Beschreibung des Bühnenbilds, sowie der zeitlichen und räumlichen Verortung der Handlung. Ebenso enthält sie eine Verlaufsanalyse, welche die

⁸² Inhalt

1. Akt

Im Wald spürt man die Anwesenheit der Hexen, als diese plötzlich die Feldherren Macbeth und Banquo antreffen. In weiterer Folge prophezeien sie Macbeth, dass er Herr von Cawdor und König von Schottland sein wird, Banquo aber der Vater von Königen. Boten kommen hinzu und verkünden, dass Macbeth nun zum Herrn von Cawdor ernannt wurde. In einem Brief erfährt Lady Macbeth von diesen Vorkommnissen und erwartet machthungrig die Ankunft ihres Gatten.

Als dieser vor König Duncan eintrifft, welcher in jener Nacht auf Macbeths Burg nächtigen soll, überredet ihn Lady Macbeth dazu, den König zu töten und so die Weissagung der Hexen zu sichern. Gesagt, getan, erdolcht Macbeth den König im Schlaf. Um den Verdacht von sich zu lenken, beschmiert Lady Macbeth die Wachen mit Blut. Schließlich findet Macduff den ermordeten König. Alle verfluchen den Mörder und sinnern auf Rache.

2. Akt

Malcolm, der Sohn des ermordeten Duncan, wird mittlerweile des Vatemords bezichtigt und flieht. Macbeth erinnert sich wieder an die Weissagung der Hexen, welche besagt, dass Banquo Vater von Königen sein werde. In seiner Not beschließt er, ihn und seinen Sohn Fleance ermorden zu lassen. Daraufhin führen in einem nahegelegenen Park die Häscher Macbeths den Auftrag aus, Fleance kann jedoch entfliehen.

Einstweilen richtet Macbeth ein Fest in einem Prunksaal, als einer seiner Häscher ihm die Nachricht von Banquos Tod überbringt. Heuchlerisch zeigt Macbeth sein Bedauern, verliert er aber die Fassung, als ihm dessen Geist plötzlich erscheint. Die Gäste, darunter Macduff, verlassen schauernd das Fest.

3. Akt

Macbeth kehrt zu den Hexen zurück. Er entdeckt diese in einer Höhle, in welcher sie um einen Kessel tanzen und einen wunderlichen Trank brauen. Sie warnen Macbeth vor Macduff und prophezeien ihm, dass ihn niemand überwinde, den ein Weib geboren hat und er unbesiegbar sei, bis der Wald von Birnam gegen ihn vorrücke. Aufgebracht fordert Macbeth, dass Macduffs Familie, der entflohene Fleance und die restlichen Feinde vernichtet werden sollen.

4. Akt

An der Grenze von Schottland vereinigt sich Macduff, der einzige Überlebende seiner Familie, mit Malcolms Truppen. Sie schwören bittere Rache und wollen gegen Macbeth vorgehen, da er als grausamer Tyrann über Schottland regiert. Geplagt von Schuld und erdrückt von ihrem schlechten Gewissen, streift Lady Macbeth in dieser Nacht im Schloss umher. In ihrem Wahn gesteht sie dem Arzt und der Kammerfrau die Morde, welche sie und ihr Mann begangen haben. Daraufhin stirbt sie. Zeitgleich wird gemeldet, dass der Wald von Birnam – bzw. Malcolms Truppen, Macduff und schottische Flüchtlinge – gegen die Burg von Macbeth anrückt. In der Schlacht erfährt Macbeth, dass Macduff nicht von seiner Mutter geboren, sondern ihr aus dem Leib geschnitten wurde. Macbeth fällt im Zweikampf mit Macduff. Malcolm wird als neuer König Schottland begrüßt, somit haben sich sämtliche Prophezeiungen der Hexen erfüllt.

Inszenierung deskriptiv wiedergeben soll und mit Kommentaren versehen ist. Bei den eingefügten Abbildungen handelt es sich um Fotos der Premiere. Darüber hinaus sollen die Schwerpunkte von Nemirovas Inszenierung herausgearbeitet werden. Des Weiteren wird die *Macbeth*-Inszenierung an der Wiener Staatsoper jener aus Bonn (ebenfalls von Vera Nemirova) gegenübergestellt, um Parallelen bzw. Differenzen aufzuzeigen. Abschließend folgt ein Einblick in die damaligen Publikums- und Pressereaktionen.

Macbeth hatte an der Wiener Staatsoper bislang folgende Premieren:

Premiere	Regisseur/-in	Musikalische Leitung	Anzahl der Aufführungen
28.04.1933	Lothar Wallerstein	Clemens Krauss	7
29.05.1943	Oscar Fritz Schuh	Karl Böhm	5
03.03.1953	Oscar Fritz Schuh	Karl Böhm	6
18.04.1970	Otto Schenk	Karl Böhm	18
07.02.1982	Peter Wood	Giuseppe Sinopoli	49
07.12.2009	Vera Nemirova	Guillermo García Calvo	6

3.1 Zur Produktion

Laut meiner Recherche im Online-Archiv der Wiener Staatsoper⁸³ handelt es sich bei Nemirovas Inszenierung von Verdis *Macbeth* um die sechste Neuproduktion. Die Wiener Erstaufführung der Oper fand 1849 am Kärntnertortheater statt.⁸⁴ Vera Nemirovas Inszenierung feierte unter am 7. Dezember 2009 unter der musikalischen Leitung von Guillermo Garcia Calvo Premiere⁸⁵. Die Ausstattung zur Produktion entwarf Johannes Leiacker.

⁸³ www.wiener-Staatsoper.at/Content.Node/home/werke/archiv/Archiv.de.php, Zugriff am 13. Juni 2013.

⁸⁴ Vgl. Láng, Andreas/ Láng Oliver, „Ein gelungenes Stilexperiment“ in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 10-15, hier S. 17.

⁸⁵ Besetzung: *Macbeth* – Simon Keenlyside, *Lady Macbeth* – Erika Sunnegårdh, *Banquo* – Stefan Kocán, *Macduff* – Dimitri Pittas, *Malcom* – Gergely Némethi, *Kammerfrau* – Donna Ellen, *Arzt* – Alfred Šramek, *Diener Macbeths* – Johannes Gisser, *Mörder* – Dragoljub Bajic, *König Duncan* – Peter Leutgöb, *Herold* – Hiro Ijichi, drei Erscheinungen – Arina Holecek, Krisztina Exner, Yoko Ueno, Fleance – Leonid Sushon;

Als eine der letzten Produktionen des damaligen Operndirektors Ioan Holenders kam diese nur sechs Mal zur Aufführung. Eine weitere Serie wurde mangels einer adäquaten Nachbesetzung für die erkrankte Darstellerin der Lady Macbeth durch eine Repertoire-Vorstellung von *La Traviata* ersetzt.⁸⁶ Auch nach dem Direktionswechsel⁸⁷ in der folgenden Saison wurde die Inszenierung nicht mehr aufgeführt.

„[...] Dass mein Nachfolger die Inszenierung absetzen würde, ohne die Inszenierung jemals gesehen zu haben, habe ich nicht gewusst.“⁸⁸

Im Interview erzählt Holender, dass ursprünglich ein anderes Leading Team vorgesehen war: Jürgen Gosch als Regisseur und Daniele Gatti als Dirigent.

Nach dem plötzlichen Tod von Gosch wurde Vera Nemirova „wegen der guten und intelligenten Inszenierung der *Pique Dame*“^{89,90} als Regisseurin angefragt, und ebenso Guillermo Garcia Calvo als Dirigent nach der kurzfristigen krankheitsbedingten Absage Daniele Gattis.

Die Zusammenarbeit mit Vera Nemirova wurde von Guillermo Garcia Calvo auf folgende Weise beschrieben:

„Als ganz einfach, faszinierend, motivierend und bereichernd. [...] Sie ist wahnsinnig sensibel und wollte immer sicher sein, dass die Musik zu ihren Ideen passt, und so hat sie uns bei jeder Stelle nach unserer Meinung gefragt. [...] Ich habe mich seit der ersten Probe als Teil der Produktion gefühlt, und nicht als bloßer Begleiter.“⁹¹

3.1.1 Zur Fassung

Für die Produktion wurde die zweite Fassung von Verdis *Macbeth*, welche am 21. April 1865 im Théâtre Lyrique in Paris erstmals zur Aufführung kam, ausgewählt, jedoch mit dem Ende der ersten Fassung – uraufgeführt am 14. März 1847. Auf Bitte des Theaterimpresarios Léon Carvalho, erstellte Verdi diese zweite Fassung, welche zur ersten Fassung der Oper unter anderem folgende Unterschiede aufweist: neben der Streichung und

⁸⁶ Vgl. Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

⁸⁷ Seit dem 1. Dezember 2010 ist Dominique Meyer Direktor der Wiener Staatsoper.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ ebenfalls an der Wiener Staatsoper

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Guillermo García Calvo im Interview, Korrespondenz, 1. Februar.2014.

Umstellung mancher Szenen ersetzte Verdi die Cabaletta im 2. Akt durch die Arie „La luce langue“, fügte ein Ballett im 3. Akt hinzu und tauschte den Monolog des sterbenden Macbeth gegen die Siegeshymne „Salve, o re!“. Erstmals an der Wiener Staatsoper erklang auch die sonst gestrichene Ballettmusik.⁹²

Die folgende Analyse stützt sich auf einen Videomitschnitt der Premierenaufführung⁹³ an der Wiener Staatsoper.

3.2. Die visuellen Komponenten der Aufführung

Die Regisseurin Vera Nemirova folgt in Bezug auf die Handlung nicht dem Libretto, welches das Werk im 11. Jahrhundert ansiedelt, sondern verortet das Stück in der Gegenwart. Die zeitgenössischen Kostüme und Requisiten deuten diese Transposition bereits an. Der Handlungsort lässt sich nicht eindeutig feststellen und die einzelnen Schauplätze wirken durch das schlichte Bühnenbild stilisiert. Als einziges Indiz für den Handlungsort Schottland wäre der Auftritt von König Duncan und seinem Gefolge in schottischer Tracht in der neunten Szene auszumachen.

Wie im Libretto beschrieben, ereignen sich die ersten vier Szenen im Wald. Im Hintergrund und auf den Seiten der Bühne stehen kahle Bäume mit einzelnen Ästen. Mittig im Hintergrund befindet sich eine Konstruktion, die von den Hexen als Theaterbühne genutzt wird. Es handelt sich um ein goldenes Gerüst, das mit Glühbirnen bestückt und einem dunkelroten Bühnenvorhang ausgestattet ist. Das Bühnenbild vermittelt insgesamt eine düstere Stimmung.

In der fünften Szene des ersten Akts wird in der Mitte der Bühne ein Ensemble, bestehend aus Dusche, Badewanne und Bett, hinzugefügt. Vorne rechts steht die Dusche, links davon schließt die Wanne direkt an, und hinter der Badewanne steht ein Bett, welches ebenfalls durch eine Glaswand abgetrennt ist. Diese Elemente stellen die Gemächer des Ehepaars Macbeth dar. Am Ende der achtzehnten Szene des ersten Akts dominiert ein Podest mit dem Sarg des Königs die Bühne.

Das Bühnenbild verändert sich mit der fünften Szene des zweiten Akts. Man findet hier nun einen Ballsaal vor, mit einer weiß gedeckten Tafel mit

⁹² Vgl. Láng, „Ein gelungenes Stilexperiment“, S. 15.

⁹³ Das Video wurde für Studienzwecke von der Wiener Staatsoper zur Verfügung gestellt.

zwei Kerzenständern. Im Hintergrund werden ebenfalls Tische aufgestellt. Die kahlen Bäume und das Theatergerüst aus den Anfangsszenen sind nach wie vor auf der Bühne präsent.

Zu Beginn des dritten Aktes ereignet sich das Geschehen erneut im Wald. Die Theater-Konstruktion ist in die Bühnenmitte gerückt. Ab der dritten Szene sind nur mehr der kahle Wald und zwei liegende Baumstämme zu erblicken. In der zehnten Szene sind nur mehr einzelne Baumstümpfe zu sehen.

Zwischen den Akten und Szenen wird der Vorhang nicht zugezogen. Die wenigen Versatzstücke auf der Bühne stehen meist mittig und verschwinden in der Unterbühne.

Das karge Bühnenbild verstärkt die Bedeutung der auf der Bühne vorhandenen Objekte und fördert die Interaktion zwischen den einzelnen Figuren. Dies gilt in gleicher Weise für die sparsame Anwendung von Requisiten, die keinesfalls marginal wirken.

Die diegetische Transposition verlangt zusätzlich aktuelle Kostüme. Die männlichen Figuren – Macbeth, Banquo, Macduff, Malcolm etc. – tragen meist dunkle Anzüge, oder Kampfanzüge in Tarnfarben mit Camouflage-Muster, während Duncan und sein Gefolge stets in schottischer Tracht auftreten. Ab der Ballszene ist Macbeth in einen Anzug mit weißem Sakko gekleidet, welcher einer festlichen Militäruniform ähnelt. Das gleiche Kostüm trägt auch Banquo in den Szenen vier und sieben im zweiten Akt. Lady Macbeth ist zu Beginn in einen weißen Hausmantel gehüllt, darunter ein schwarzes Negligé, das sie nach dem Mord an Duncan gegen ein schwarzes langes Kleid eintauscht. In der Ballszene trägt sie als einzige der anwesenden Frauen ein rotes Abendkleid, wohingegen alle anderen Gäste in Schwarz gekleidet sind.

Die Hexen, welche als Künstlerinnen fungieren, sind in den Anfangsszenen mit buntgemischten Kostümen ausgestattet, wie beispielsweise Malermäntel, Theaterkostüme, Federboas, Kopfschmuck, Hüte etc. Außerdem treten drei Luftgeister mit Bodypaintings in gelber, violetter und grüner Farbe auf.

Während der Ballettmusik und des dritten Akts sind die Hexen in folgenden Kostümen zu sehen: weiße Bademäntel und Handtuchurbane am Kopf, Theaterkostüme, die Königsroben darstellen, sowie

Gymnastikkleidung. Die Kleidung der Hässcher Macbeths, welche Banquo erdolchen – bestehend aus beigen Mänteln, Hüten, roten Clownsnasen und weißen Handschuhen – erinnern an Clownskostüme.

Durch Zeitlupendarstellung wird den Szenen zusätzlich filmischer Charakter verliehen.

Die Proxemik visualisiert hierbei die Beziehungen und Spannung zwischen den Akteuren. Die Performanz der Sänger – vor allem Keenlyside und Sunnegårdh – ist einer konzentrierten Personenregie geschuldet. Auch die szenischen Umsetzungen von größeren Sängerensembles, bis hin zum gesamten Chorapparat – von Nemirova überwiegend als Kollektiv verstanden und choreografiert – lassen auf eine intensive Beschäftigung mit allen Darstellern schließen.

3.3. Verlaufsanalyse

Die Szenenaufteilung in der Verlaufsanalyse entspricht der Einteilung des Regiebuchs⁹⁴. Zusätzlich zu den Szenen werden auch die musikalischen Nummern (z.B.: N.4. Recitativo e Marcia.) angeführt, um die richtige Zuordnung zum Theatertext zu gewährleisten. Der deskriptiven Darstellung der Inszenierung werden Kommentare⁹⁵ hinzugefügt, die sowohl Anmerkungen auffälliger Parallelen bzw. Differenzen zu Nemirovas *Macbeth*-Inszenierung an der Oper Bonn im Jahr 2003 beinhalten als auch eine Interpretation des Bühnengeschehens.

1. Akt

Der Vorhang öffnet sich inmitten des Crescendo in Takt 46 des Preludio (N.1)⁹⁶. Das Lichtdesign schafft eine nächtliche Atmosphäre, den Eindruck, als würden kahle Bäume im Mondlicht Schatten werfen. Kommentar: Wie

⁹⁴ Das Regiebuch dieser Inszenierung basiert auf folgendem Klavierauszug: Verdi, Giuseppe, *Macbeth. Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critic della partitura a cura di David Lawton [Klavierauszug], Mailand: BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING 2005.

⁹⁵ Diese Kommentare sind kursiv geschrieben – Werktitel werden daher unter Anführungszeichen gesetzt. Außerdem ist anzumerken, dass meine persönlichen interpretatorischen Ansätze nicht mit der Regisseurin abgesprochen wurden, wenn nicht ausdrücklich erwähnt.

⁹⁶ Verdi, *Macbeth*. [Klavierauszug], S. 1-4.

im Libretto vorgesehen, positioniert Nemirova die erste Szene im Wald und ist somit näher an Shakespeare und Verdi herangerückt als bei ihrer Inszenierung in Bonn, welche im deutschen Bundesparteitag angesiedelt ist. Im Programmheft zu der Wiener Inszenierung erklärt Vera Nemirova:

„Macbeth könnte in einer Zeit nach der Apokalypse spielen. Man versucht so weiterzuleben wie gehabt, und das nach endlosen Kriegen und Katastrophen, die über die Welt hinweggefegt sind. Übrig geblieben ist nur noch ein verbrannter Wald, an dem sich die Hexen und Mörder treffen.“⁹⁷

1. Szene:

Mit Beginn der Introduziona (N.2)⁹⁸ erscheinen die Luftgeister und Hexen auf der Bühne. Das in Kapitel 3.2. beschriebene Theatergerüst ist zu sehen. Einige Hexen scheinen ein Theaterstück einzustudieren und werden dabei fotografiert. Auf der Bühnenrampe rollen drei Hexen in weißen Malermänteln ein Stück Papier aus, auf welchem die drei Luftgeister Bodenturnübungen vorführen. Mit Pinseln und kleinen Farbkübeln ausgestattet, bemalen die Hexen das Papier.

Kommentar: Nemirova versteht in ihrer Inszenierung die Hexen als Künstlerinnen, zu welchen Malerinnen, Schauspielerinnen, Fotografinnen, Tänzerinnen usw. gezählt werden können.

Verdi bezeichnete die Hexen in einem Brief an Léon Escudier (1865), neben Macbeth und Lady Macbeth als dritte zentrale Rolle in seiner Oper „Macbeth“⁹⁹ und hat sie, anders als Shakespeare, mit einem Chor besetzt. Laut Nemirova wolle er damit auf ein kollektives Prinzip aufmerksam machen: „auf Frauen, die Verdrängtes aufdecken, Verlogenes in Frage stellen, visionäre Kraft haben.“¹⁰⁰ Mit selbigen Eigenschaften konnotiert Nemirova Künstlerinnen im Allgemeinen. Sie seien außergewöhnliche Frauen mit besonderen Fähigkeiten und „auf Grund dessen ein Stachel der Gesellschaft, als solche wiederum quer durch die Geschichte in allen totalitären Systemen stets geächtet und gejagt.“¹⁰¹

⁹⁷ Nemirova, Vera, „Keine Oper ohne Liebe“, in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 70-73, hier S. 72.

⁹⁸ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 5-55.

⁹⁹ Vgl. Springer, Christian, „Kürze und Erhabenheit“, in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 26-32, hier, S. 30.

¹⁰⁰ Nemirova, „Keine Oper ohne Liebe“, S. 71.

¹⁰¹ Ebd.

Obwohl es sich in der Inszenierung um Künstlerinnen handelt, wird im Folgenden für diese Verlaufsanalyse der Begriff der ‚Hexen‘ verwendet, da es sich um die im Original verwendete Bezeichnung handelt.

Ebenfalls unter dem Aspekt der Aufdeckung von Missständen agieren die Hexen in Nemirovas Bonner Inszenierung von Verdis „Macbeth“ als Journalistinnen.



Abbildung 1: Die Hexen beim Ausführen ihrer Künste

In Takt 116¹⁰² beginnen die Hexen einen Cancan zu tanzen.

Kommentar: Bereits in ihrer Bonner „Macbeth“-Inszenierung findet sich an dieser Stelle der Cancan, vermutlich motiviert durch den beschwingten Charakter der Musik.

Die Hexen gruppieren sich: ein Teil nimmt auf dem links liegenden Baumstamm Platz, während der andere sich auf der rechten Seite ansiedelt. Die dritte Gruppe platziert sich in einem Sitzkreis in der Mitte der Bühne. Zwei Luftgeister klettern rechts auf einen Baum, das dritte Luftwesen bleibt an der Bühnenrampe stehen.

2. Szene:

Macbeth und Banquo treten in Armeebekleidung auf. Mit den Worten „Chisiete voi?“¹⁰³ spricht Banquo die Hexen an. Als die Hexen in prophetischem Ton Macbeth die Zukunft voraussagen, wird die Bühne stärker ausgeleuchtet, sodass die kahlen Äste an den Bäumen zur

¹⁰² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 16.

¹⁰³ Für die zitierten Textpassagen sowie deren Übersetzungen wurde folgende zweisprachige Ausgabe des Librettos herangezogen: Verdi, Giuseppe / Piave, Francesco, *Macbeth. Melodramma in quattro Atti*, Übersetzung von Carlo Milan und Rudolf Sünkel [Libretto], Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986; hier S. 14. [Wer seid ihr?]

Geltung kommen. Die Hexen begrüßen Macbeth mit folgenden Worten, „Salve, o Macbetto, di Glamis sire! | Salve, o Macbetto, di Caudor sire! | Salve, o Macbetto, di Scozia Re!“¹⁰⁴ Banquo befragt die Hexen nun nach seiner Zukunft. Sie antworten: „Men sarai die Macbetto e pur maggiore! | Non quanto lui, ma piú di lui felice! | Non Re, ma die Monarchi genitore!“¹⁰⁵ Als Macbeth und Banquo auf die Frauen zugehen, ergreifen diese die Flucht. Macbeth versucht erfolglos die Hexen aufzuhalten, doch einige verstecken sich hinter den Bäumen. Macbeth und Banquo können das eben Geschehene nicht fassen – sie drehen sich einander zu – „Accenti arcani“¹⁰⁶!

Kommentar: In dieser Szene wird die Beziehung zwischen Banquo und Macbeth verdeutlicht, indem parallel zu musikalisch markanten Bewegungen durch die Sänger ausgeführt werden. So drehen sich Banquo und Macbeth in jenem Moment – verwundert über die Prophezeiung – einander zu, als die Worte der Hexen „Macbetto, di Scozia Re!“ im Takt 217¹⁰⁷ durch ein forte in der Musik verstärkt werden. Die Musik im folgenden Recitativo¹⁰⁸ indiziert eine gewisse Spannung, die auf der Bühne auch zwischen Banquo und Macbeth zu spüren ist, und dadurch gesteigert wird, dass Banquo langsam und mit angsteinflößender Haltung auf Macbeth zugeht. Es scheint ihm zu missfallen, dass Macbeth König werden soll.

Als beim darauffolgenden allegro risoluto die Spannung in der Musik aufgehoben wird, legt Macbeth seine Hand auf Banquos Schulter und lockert so die Situation wieder auf.

3. Szene:

Im darauffolgenden Takt 255¹⁰⁹, wechselt die Musik in ein alla breve-Zeitmaß¹¹⁰. Acht Boten in grauen Anzügen kommen beschwingt auf die Bühne und positionieren sich mittig in einer Reihe. Einer der Boten trägt

¹⁰⁴ Verdi/Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 14. [Heil dir, Macbeth, Herr von Glamis! | Heil dir, Macbeth, Herr von Cawdor! | Heil dir, Macbeth, König von Schottland!]

¹⁰⁵ Ebd. [Weniger als Macbeth wirst du sein und mehr! | Nicht so im Glück wie er, aber glücklicher! | Nicht König, aber Vater von Königen!]

¹⁰⁶ Ebd., S. 16. [Unbegreiflich]

¹⁰⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 27.

¹⁰⁸ Ebd., S. 31.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

ein Tablett mit Sektgläsern, ein weiterer einen Blumenstrauß und ein dritter Bote einen Koffer. Sie überbringen Macbeth die Nachricht seiner Ernennung zum Herrn von Cawdor: „Pro Macbetto! Il tuo signore Sir t'ellesse di Caudore“¹¹¹. Macbeth bekommt ein Dokument übergeben, welches ihm von Banquo abgenommen wird.

Kommentar: Bei genanntem Dokument handelt es sich um den Beweis zu Macbeths Ernennung zum Herrn von Cawdor. Wie schon in der vorangehenden Szene angedeutet, zeigt Banquo wieder seine Missgunst. Es lässt sich jedoch nicht eindeutig differenzieren, ob sein Verhalten auf Eifersucht oder anderen Beweggründen basiert. Banquos Reaktion nach zu urteilen, entspricht Nemirovas Deutung der Beziehung dieser beiden Figuren nicht der Idee einer ehrlichen, außer Frage stehenden Männerfreundschaft.

Entsetzt stellt Banquo fest: „Ah, l'inferno il ver parlò!“¹¹² Die Prophezeiung der Hexen ist eingetreten. Er bleibt abseits stehen, während Macbeth von zwei Boten neu eingekleidet wird. Die Kampfausrüstung wird gegen einen eleganten Anzug getauscht, die Stiefel gegen feines Schuhwerk. Die übrig gebliebenen Hexen kommen aus ihrem Versteck und dokumentieren das Geschehen mit Film- und Fotokameras und Mikrofonen. Einer der Boten zeigt den fotografierenden Hexen die Etiketten der neuen Kleidung, im Hintergrund werden die Sektgläser verteilt.

Kommentar: Das eben beschriebene Präsentieren und Abfotografieren Macbeths neuer Kleidung, lässt unterschiedliche Interpretationen zu: zum einen das steigende Interesse an der Person von Macbeth durch die Ernennung zum Herrn von Cawdor, andererseits tritt Nemirovas Idee hier in den Vordergrund, dass die Hexen als Künstlerinnen den Zeitgeist dokumentieren und/oder kritisch beleuchten wollen.

Des Weiteren assoziiert jene szenische Umsetzung Bilder von Mediengroßereignissen und dem oft vorangehenden Spektakel am roten Teppich, bei welchem Fragen nach der Kleidung der prominenten Gäste dominieren.

¹¹¹ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 16. [Hoch Macbeth! Dein König machte | dich zum Herrn von Cawdor]

¹¹² Ebd., [Ah, die Hölle sprach die Wahrheit!]

Womöglich soll auch der Umstand kritisch beleuchtet werden, dass das öffentliche Interesse an einer prominenten Person eher seiner Präsenz als seinem Schaffen zuzuschreiben ist. Eine kritische Sicht auf ein solches Medienverhalten veranschaulichte Vera Nemirova ebenfalls in dem von ihr inszenierten Autodafé von Verdis „Don Carlos“ an der Wiener Staatsoper. Diese Interpretation könnte jedoch eine Diskrepanz zu der Konzeptidee der kritisch reflektierenden Künstlerinnen bedeuten. Vielmehr würden sie sich hier als Boulevard-Journalistinnen ausweisen, die mitunter das Klischee bedienen, Teil von sensationssuchenden Medien zu sein. Diese Szene weist ästhetische Parallelen zur Bonner Inszenierung auf, wie beispielsweise die Anzug tragenden Boten mit Sekttablett, der neuen Kleidung für Macbeth und dem Blumenstrauß. Ein Unterschied liegt allerdings darin, dass hierbei die Boten eher als Schutz vor den fotografierenden Journalistinnen fungieren und nicht die neue Kleidung von Macbeth präsentieren.

In Takt 315¹¹³ reißt Banquo das Tablett eines Boten an sich und hält es Macbeth wie einen Spiegel vor das Gesicht. Zudem singt er „Ma spesso l’empio Spirto d’averno | Parla, e c’inganna, veraci detti, | E ne abbandona poi maledetti | Su quell’abisso che ci scavò“¹¹⁴.

Macbeth schiebt das Tablett von sich weg und wendet sich verärgert von Banquo ab.

Bevor er mit seinem Gefolge abgeht, streckt Banquo ihm das Dokument entgegen, welches er ihm zuvor abgenommen hat. Macbeth zögert, reißt das Dokument dann jedoch an sich, als er singt „Alla corona che m’offre il fato | La man rapace non alzerò“¹¹⁵.

Kommentar: Der Spiegel dient als Attribut zur Selbstreflektion. Banquo fordert Macbeth somit auf, das Geschehene und die möglichen Konsequenzen daraus zu bedenken. Banquo warnt Macbeth mit seiner Aussage jedoch bereits davor, sich seinem Schicksal auszuliefern. Er scheint Macbeth besser und ehrlicher einschätzen zu können als dieser

¹¹³ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 37.

¹¹⁴ Verdi / Piave, Francesco, *Macbeth* [Libretto], S. 16. [Aber oft sagt uns die lügnerische Hölle | die Wahrheit, um uns zu täuschen, | und verläßt uns Unglückliche dann | vor dem Abgrund, den sie uns auftat.]

¹¹⁵ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 16. [Das Schicksal hält mir eine Krone hin, | ich streck die gierige Hand nicht aus.]

sich selbst. Dass Macbeth sich weigert, in den Spiegel zu blicken, verbildlicht die vehemente Weigerung der Selbstreflektion.

Der Spiegel wird zwar auch in der Bonner-Inszenierung eingesetzt, allerdings zeigt Macbeth andere Reaktionen darauf. Er wirkt eher ängstlich und schwach, ist jedoch bereit dazu, in den Spiegel zu blicken, den ihm Banquo entgegenstreckt. Die Beziehung zwischen Macbeth und Banquo scheint inniger und weniger angespannt zu sein als in der Wiener Inszenierung.

Banquo bleibt kurz zurück und geht als Letzter ab.

4. Szene:

Hinter den Bäumen kommen die Hexen hervor und fotografieren den Schauplatz. Sie mustern Macbeths alte Kriegskleidung, die auf der Bühne zurückgelassen wurde. Auf der Rampe wird von den Hexen im weißen Malermantel das zu Beginn ausgerollte Papier zusammengelegt und verstaut. Einer der drei Luftgeister zieht Macbeths Kampfweste an und kniet sich dann mit den anderen beiden Luftgeistern auf den mittigen Teil der Bühne, welcher nun versenkt wird. Das Licht färbt sich dunkelgrün, es wird finster. Die Hexen singen zu Ende und gehen ebenfalls ab. Bei der anschließenden Cavatina der Lady Macbeth (N.3.)¹¹⁶, wird der mittlere Teil der Bühne erneut hochgefahren – darauf befinden sich eine Badewanne, eine Dusche und ein Bett, wie bereits im Kapitel 3.2. beschrieben.

5. Szene:

Lady Macbeth liegt auf dem Bett und liest laut den Brief ihres Ehemannes vor, der ihr darin die letzten Vorkommnisse schildert sowie die Weissagung der Hexen. Sie trägt ein schwarzes Negligé und darüber einen weißen Bademantel. Als in Takt 61¹¹⁷ die Musik von einem 4/4-Takt in einen 6/8-Takt wechselt, steigt Lady Macbeth auf den Wannenrand und balanciert darauf. Langsam geht sie zum rechten Rand der Badewanne, lehnt sich gegen die Plexiglaswand und drückt den Brief an sich. Danach

¹¹⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 55-73.

¹¹⁷ Ebd., S. 59.

turnt sie weiter auf dem Beckenrand herum und steigt schließlich von der Wanne herab. In ihrem Gesang ist sowohl Hingabe und Zärtlichkeit als auch Zielstrebigkeit zu spüren. Sie singt „Vieni! T'affretta! Accendere | Ti vo' quel freddo core!“¹¹⁸

6. Szene:

Die Musik wechselt wieder in ein 4/4-Zeitmaß. Zwei Diener joggen in Trainingsanzügen auf die Bühne und melden die Ankunft des Königs und jene von Macbeth. Auf die Bitte der Lady, ihren Gatten wie einen König zu empfangen, antworten sie mit einem nach oben zeigenden Daumen. Sie joggen wieder weg.

7. Szene:

Beim erneuten Einsetzen des 6/8-Taktes besingt Lady Macbeth die höllischen Geister, „sie sollen die Sterblichen zum Morden aufstacheln – die Nacht sich undurchdringlich verdunkeln, dass der Dolch nicht sieht, wen er ersticht“¹¹⁹. Hinter dem Bett holt sie eine Kerze hervor, zündet den Brief an und lässt ihn, als er beinahe vollständig verbrannt ist, ins Wasser fallen. Sie räumt die Kerze wieder weg und legt sich ins Bett.



Abbildung 2: Lady Macbeth verbrennt den Brief ihres Gatten

¹¹⁸ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 18. [Komm! Eile! Entzünden | will ich dir das kalte Herz!]

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 21.

Kommentar: Die Motivation, den Brief zu vernichten, liegt vermutlich darin, dass dieser zu einem späteren Zeitpunkt ein schlechtes Licht auf Macbeth werfen könnte. In Gedanken scheint die Lady bereits eine Möglichkeit gefunden zu haben, die Weissagung der Hexen zu verwirklichen oder zu beschleunigen: durch die Ermordung Duncans.

8. Szene:

N.4. Recitativo e Marcia¹²⁰: Macbeth kommt hinzu – er hält den Blumenstrauß noch in der Hand. Grob wirft er der Lady eine Blume zu.

Kommentar: Obwohl Macbeth einen ganzen Blumenstrauß bringt – er bekam ihn von Boten, als er zum Herrn von Cawdor ernannt wurde – schenkt er Lady Macbeth nur eine einzige Blume. Diese Situation birgt eine Ambiguität in sich. Einerseits kann man es als ein Zeichen von Wertschätzung deuten, andererseits wirkt die Geste auch sehr abwertend gegenüber der Lady. Wenn der Blumenstrauß für ein Symbol seines Erfolges stehen soll, gesteht Macbeth seiner Frau – mit nur einer Blumen – einen sehr kleinen Anteil daran zu.

Dass es sich bei besagtem Blumenstrauß um jenen aus der dritten Szene handelt, demonstriert ein immer wiederkehrendes Moment in Nemirovas Inszenierungen: die multiplen Bedeutungs- und Funktionsmöglichkeiten der Requisiten. (Weitere Beispiele für eine derartige Verwendung von Requisiten sind zum Beispiel der Strauß Rosen und das weiße Gewand aus Nemirovas „La clemenza di Tito“ am Luzerner Theater, wie in Kapitel 2.3. nachzulesen.)

Lady Macbeth geht auf ihren Mann zu und will ihm einen Kuss auf die Wange geben, doch er reagiert nicht darauf. Während Macbeth wegen der Ankunft des Königs aufgebracht zu sein scheint, versucht sie ihn mit zweideutigen Aussagen zum Königsmord zu überreden. Die Lady bleibt dabei ruhig und liebevoll, um ihren Mann nicht durch zu starkes Drängen nervös zu machen.

Kommentar: Stellt man diese Szene jener der Bonner Inszenierung gegenüber, manifestiert sich folgender Unterschied bei der Paarkonstellation Macbeth und Lady Macbeth: während Lady Macbeth

¹²⁰ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 44-80.

ihrem Gatten in der Bonner Inszenierung an Kraft und Machstreben überlegen ist und Macbeth eher als unterdrückter Pantoffelheld wirkt, herrschte in der Wiener Inszenierung hingegen Gleichberechtigung.

9. Szene:

Bläser erklingen – der König wird angekündigt. Macbeth hilft der Lady, ihre Schuhe anzuziehen. Sie machen sich noch kurz zurecht und gehen dann dem König entgegen.

Duncan tänzelt auf die Bühne, bekleidet mit Schottenrock, schwarzem Sakko und einem Tuch mit Schottenmuster um die Schulter. Duncans Gefolge besteht aus Musikanten (Bühnenorchestermusiker), ebenfalls in Schottentracht gekleidet, sowie Malcolm, Banquo und Macduff.

Kommentar: *Duncans karikierende Darstellung realisiert womöglich das Bild von Duncan, das Macbeth und die Lady von ihrem König haben. Denn durch deren Vorwissen, Macbeth würde bald als König herrschen, betrachten sie Duncan nicht mehr als ernstzunehmenden Herrscher. Womöglich ist Nemirovas Interpretation von Duncan eine Überzeichnung seiner Darstellung in „Chronicles of England, Scotland and Ireland“ (1577) von Raphael Holinsheds. Darin wird angemerkt, dass Duncan keinen guten Ruf genoss, da er als zu weich und schwach galt.*¹²¹

Davon, dass es sich bei Duncans Darstellung um eine bloße Provokation des Publikums handelt, ist nicht auszugehen.

Denkbar ist eher, dass die szenische Umsetzung durch Nemirovas persönliches Musikverständnis motiviert ist. Unterzieht man die Musik an dieser Stelle einer impulsiven Betrachtung kann diese auch als witzig bzw. ironisch empfunden werden.

Die karikierende Interpretation Duncans zeigt Nemirova bereits in der Bonner „Macbeth“ auf. In beiden Inszenierungen erklingt der Marcia bei Duncans Auftritt nicht – wie üblicher Weise – vom hinteren Teil der Bühne, sondern wird von einer Banda gespielt, die den König begleitet.

Zwei Diener nehmen Duncan das Schultertuch ab, während sich Lady Macbeth vor ihm verbeugt und ihm den Blumenstrauß übergibt. Duncan

¹²¹ Vgl. Batchem, Barbara, „Getötet ... Getötet ... Getötet“, in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH Wien: Saison 2009/2010, S. 20-25, hier S. 21.

nimmt ihn dankend an und wirft den Strauß jemandem aus dem Gefolge zu. Er und die Lady tanzen, indem beide den rechten Arm hoch halten, mit dem linken an die Taille des jeweils anderen fassen und im Kreis hüpfen. Die beiden Männer, die Duncans Tuch getragen haben, halten dieses nun ausgerollt vor den Körper des Königs, welcher sich dahinter entblößt und in die Badewanne steigt.



Abbildung 3: König Duncan in Macbeths Gemächern

Währenddessen tanzen Macbeth und Malcolm auf der rechten Seite der Bühne miteinander sowie zwei Männer im Schottenrock auf der linken Seite der Bühne.

Die Lady serviert Duncan und seinen beiden Leibwächtern ein Getränk, welches sie in einem Zug leeren. Duncan steigt wieder aus der Wanne, seine Wächter wickeln ihn in das Tuch. Die Musikanten gehen in Marschformation ab. Der König legt sich gemeinsam mit seinen beiden Wächtern ins Bett.

10. Szene:

Macbeth befiehlt seinem Diener, der Königin die Nachricht zu überbringen, sie solle die Glocke ziehen, wenn sein Nachtrunk fertig ist.¹²²

11. Szene:

N.5. Scena e Duetto¹²³: Der Bühnenraum verdunkelt sich – das Bett wird durch grelle Beleuchtung hervorgehoben. Macbeth hat seine Hand zu einer Faust geformt, starrt sie an und öffnet sie wieder. Es scheint, als

¹²² Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 23.

¹²³ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 81-105.

würde er in seiner Faust den Dolch sehen, von dem er singt. Als er die Hand öffnet, sieht er Blut.

„Mi si affaccia un pugnàl?! L'elsa a me volta? | Se larva non sei tu, ch'io ti brandisca ...| Mi sfuggi ... eppur ti veggo! A me precorri | Sul confuso cammin che nella mente | Di seguir disegnava! ... Orrenda imago! | Solco sanguigno la tua lama irriga!“¹²⁴

Macbeth zieht sein Sakko aus, krempelt die Hemdärmel hoch und schlüpft aus seinen Schuhen. Man hört ein Glockenläuten – das Zeichen für Macbeth, nun den Mord zu begehen. Ruckartig zieht er einen Dolch aus der Gesäßtasche – „E deciso ... quel bronzo, ecco, m'invita! | Non udirlo, Duncan! È squillo eterno | Che nel cielo ti chiama o nell'inferno.“¹²⁵

Agitiert vom Allegro in Takt 68¹²⁶ geht Macbeth fest entschlossen zum Bett. Durch die Glasscheibe ist zu erkennen, dass er auf das Bett steigt und den König und seine Wachen erdolcht.

Kommentar: Sowohl in der Wiener Inszenierung als auch in Bonn – dort jedoch mit spritzendem Blut noch brutaler gestaltet – führt Macbeth den Mord an Duncan, sichtbar für die Zuschauer, auf der Bühne aus.

Im Unterschied dazu ist in Verdis Libretto eine szenische Umsetzung von Macbeths Mord an Duncan nicht vorgesehen. Duncan wird abseits des Bühnengeschehens in seinem Schlafgemach erdolcht. Dass Macbeth den Mord tatsächlich begangen hat, ist erst in der dreizehnten Szene ersichtlich, als er verstört mit einem Dolch in der Hand wiederkehrt: „Tutto è finito!“¹²⁷

12. Szene:

Lady Macbeth kommt auf die Bühne, sieht sich um und hebt Macbeths Sakko auf, welches auf dem Boden liegt.

¹²⁴ Verdi / Piave, Francesco, *Macbeth* [Libretto], S. 24. [Ich sehe einen Dolch?! Der Griff dreht sich zu mir?! Daß ich dich zücke, wenn du kein Trugbild bist ... | Du fliehst ... aber ich sehe dich! Du gehst mir auf | dem dunklen Weg voran, der in meinem Kopf | vorgezeichnet ist ... Schreckliches Bild!]

¹²⁵ Ebd., [Es ist soweit ... die Glocke da meint mich! | Hör sie nicht, Duncan! Das ist die Sterbeglocke, | sie ruft dich in den Himmel oder in die Hölle]

¹²⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 86.

¹²⁷ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 26. [Es ist getan!]

13. Szene:

Macbeth kommt verstört vom Tatort und wendet sich an seine Gemahlin: „Tutto è finito!“¹²⁸ Erstaunt lässt die Lady das Sakko fallen und geht auf ihren Gatten zu, um ihn mit zärtlichen Berührungen zu beruhigen. Macbeth wendet sich ab, er ist zerstreut. Die Lady zieht Macbeth das blutige Hemd aus und wirft es in die Badewanne. Sie selbst zieht die Schuhe sowie den Bademantel aus, mit welchem sie Macbeths Oberkörper abschrubbt. Am Boden kniend küssen sie sich. Lady Macbeth macht die Duschbrause an und versucht ihren Gatten, vor Schreck gelähmt, in die Dusche zu zerren. Starr und ängstlich bekennt er: „Allor questa voce m'intesi nel petto: | Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto! | Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti! | Non v'è che vigilia, Caudore, per te!“¹²⁹

Schließlich steigen sie bekleidet unter das fließende Wasser und Lady Macbeth versucht ihren Gatten von der Tat zu reinigen.

Macbeth schrubbte unter dem fließenden Wasser die Flecken aus seiner Kleidung – die Lady hilft ihm dabei. Zuerst kniet sie sich vor ihn hin und umarmt seine Hüften. Dann wiederum wendet sie sich von ihm ab und lehnt sich mit dem Oberkörper aus der Dusche. „Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire: | Glamis, a mezz'opra vacilli, t'arresti, | Fanciul vanitoso, Caudore, tu se“¹³⁰, zweifelt Lady Macbeth.

¹²⁸ Ebd., [Es ist getan!]

¹²⁹ Ebd., [Dann hörte ich diese Stimme in meiner Brust: | Du wirst Dornen als Kissen haben, Macbeth! | Du hast dir für immer den Schlaf getötet, Glamis! | Du wirst deine Nächte durchwachen, Cawdor!]

¹³⁰ Ebd., S. 28. [Willst hoch hinaus, Macbeth, bist aber ohne Kraft: | mittendrin wirst du schwach, Glamis traußt dich | nicht weiter, ein eitles Kind, Cawdor, bist du]



Abbildung 4: Macbeth und die Lady nach der Ermordung Duncans

Kommentar: Diese Szene stellt ein anschauliches Exempel zum Verhältnis zwischen Lady Macbeth und ihrem Gatten dar. Die schauspielerische Umsetzung erzeugt eine Ambivalenz von Gefühlen, welche mitunter ein Charakteristikum der Beziehung des Paares ist. Leidenschaft und Verachtung scheinen hier nur durch einen schmalen Grat getrennt zu sein. Mal agieren sie liebe- und verständnisvoll, dann wiederum abwesend. Die Personenregie baut dadurch eine große Spannung zwischen den beiden Figuren auf. Anzumerken ist jedoch, dass Lady Macbeth hier ihrem Mann unterstützend zur Seite steht. Einen wichtigen Aspekt stellt dabei der Versuch der Lady dar, ihren Gemahl vom Blut rein zu waschen. Die Metaphorik dieser Handlung könnte darin liegen, dass Lady Macbeth dabei nicht nur die Spuren des Mordes auszulöschen versucht, sondern Macbeth von Angst und traumatischen Gedanken befreien will.

Kontrastierend zu dem eben beschriebenen und umsorgenden Verhalten der Lady weist sich die Figur der Lady Macbeth an jener Stelle der Bonner-Inszenierung als kalt und verständnislos aus. Zwar wischt sie ebenfalls kurz Blut von den Händen, tut dies jedoch ohne merkliche Zuneigung oder Verständnis.

Macbeth kniet sich zu seiner Lady und nimmt sie in den Arm. Er scheint um das Verständnis seiner Frau zu ringen, dann steht er auf und nimmt eine dominantere Körperhaltung ein. Er singt: „Vendetta! tuonarmi

com'angeli d'ira, | Udrò di Duncano le sante virtù¹³¹. Macbeth schaut seiner Frau tief in die Augen und streift ihr zärtlich über die Wange. Er kniet sich zu ihr und sie küssen sich.

Als sich Lady Macbeth dabei aus der Dusche lehnt, sieht sie Macbeths Dolch am Boden liegen. War der Umgangston zwischen den beiden eben noch – während eines Andantino¹³² – sehr zärtlich und verständnisvoll, wird er beim folgenden Allegro¹³³ forscher.

Kommentar: Diese wechselnde und emotionale Haltung der Figuren zueinander ist nicht zuletzt durch den wechselnden Gestus in der Musik hervorgerufen.

Lady Macbeth greift nach dem Dolch und drückt ihn Macbeth in die Hand. Sie fordert ihren Gatten auf, ihn den toten Wachen unterzujubeln und deren Kleidung mit Blut zu beschmieren, um den Verdacht auf sie zu lenken. Macbeth steigt aus der Dusche, weigert sich jedoch, das Zimmer zu betreten, in welchem die Leichen liegen: „lo colà? ... Non posso entrar!“¹³⁴ Daraufhin reißt Lady Macbeth ihm genervt den Dolch aus der Hand und führt die Tat selbst aus. Sie deckt die Leichen mit einem Leintuch zu.

14. Szene:

Macbeth stellt sich auf den Wannenrand und beobachtet Lady Macbeth, wie diese die Leichen im Bett zudeckt, als plötzlich drei Schläge (ans Burgtor¹³⁵) zu hören sind. Mit den Worten „Non potrebbe l'Oceano | Queste mani a me lavar“¹³⁶ fischt er aus der Wanne sein tropfnasses Hemd und reibt sich darin seine Hände ab.

¹³¹ Ebd., [Rachel hör ich schon schreien, wie Zornesengel, | die heiligen Tugenden Duncans]

¹³² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 94.

¹³³ Ebd., S. 99.

¹³⁴ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 28. [Ich zurück? ... Ich kann nicht hineingehen!]

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 29.

¹³⁶ Ebd., S. 28. [Nicht alle Wasser der Welt | könnten diese Hände säubern]

15. Szene:

Während Macbeth mit dem Hemd die Wanne von Blutspuren reinigt, steht Lady Macbeth daneben und betrachtet ihre Arme und Hände. Das Blut eckelt sie anscheinend – sie schüttelt ihre Hände.

Erneut sind drei Schläge an das Burgtor zu vernehmen. Macbeth steigt aus der Wanne. Die Lady setzt sich erschrocken auf dem Wannenrand nieder. Sie nimmt Macbeth das Hemd aus der Hand und putzt selbst weiter. Während sie die Duschwände säubert, sammelt ihr Mann die herumliegenden Schuhe und Kleidungsstücke auf. Lady Macbeth zerrt Macbeth am Oberarm weg. Die Lautstärke der Musik verringert sich. Das Ehepaar läuft von der Bühne.

16. Szene:

Im Finale Primo (N.6.)¹³⁷, der letzten Szene des ersten Aktes, betreten Banquo und Macduff die Bühne – sie bemerken zuerst die Leichen nicht. Macduff erklärt, er habe den Auftrag, den König zu wecken. Er geht wie in Zeitlupe – seine Schritte angepasst an das Tempo der Musik – zum Bett des Königs.

Kommentar: Durch die Zeitlupendarstellung passt Nemirova Macduffs Bewegung dem im fünfzehnten Takt beginnendem Largo an. Dies schafft nicht nur eine stimmige Ästhetik zwischen der Bewegung der Figur und der Musik, sondern verleiht dem Vorgang filmischen Charakter. Die Verlangsamung der Schritte Macduffs hebt ihn vom Rest des Bildes ab und lenkt die Aufmerksamkeit auf ihn. Dies ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass Banquo die Zuseher nicht davon ablenken soll, dass Macduff den toten König im Bett vorfindet.

Außerdem wird – wie bei Slow Motion-Technik im Film – Spannung aufgebaut. Nemirova setzte die Zeitlupendarstellung ebenfalls bei der Bonner-Inszenierung ein. Wie auch bei der Ermordung Duncans zeigt Nemirova mit Macduffs Entdeckung der Leiche eine Handlung auf der Bühne, die sich – dem Libretto nach – nicht sichtbar ereignet.

¹³⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 106-151.

17. Szene:

Banquo singt davon, dass vergangene Nacht die Schreie einer Eule wie Todesstimmen¹³⁸ ertönt sind.

18. Szene:

Langsam hebt Macduff das Leintuch und findet die Leichen des Königs und der Wachen.

Er ist außer sich und ruft nach den anderen, „Correte! ... olà! ... tutti accorrete! tutti! | Oh, delitto! oh, delitto! | oh, tradimento!“¹³⁹

19. Szene:

Daraufhin kommt eine große Anzahl von Personen in Trauerkleidung auf die Bühne, dazu Macbeth, Lady Macbeth und Malcolm. Vier weitere Männer sperren die Konstruktion aus Bett, Badewanne und Dusche mit Metallstehern und roter Kordel ab.

Kommentar: Optisch ähnelt die Absperrung jenen in Museen oder Theaterhäusern, worin folgende Ambiguität liegen könnte: die Absperrung versinnbildlicht neben ihrer abschirmenden Funktion eine Zurschaustellung der Königsleiche.

Der Chor findet sich an den Seiten und im hinteren Teil der Bühne ein. Vorne links stehen Macbeth, Lady Macbeth mit einer Kerze und ihre Kammerfrau. Malcolm geht nervös auf Macduff zu und packt ihn beim Kragen. Als sich Macduff von ihm abwendet, wiederholt er dies bei Banquo. Es scheint, als würde er die beiden verdächtigen, jedoch nicht den echten Mörder: Macbeth.

Das Gran forza aller Anwesenden in Takt 72¹⁴⁰, dass die Hölle ihren Schlund öffnen solle und der Himmel Blitze auf den Mörder schleudre¹⁴¹, vermittelt eine beängstigende Atmosphäre. Der mittlere Teil der Bühne, auf dem das Bett, die Dusche und die Wanne platziert sind, wird in die Unterbühne versenkt – es bleibt ein Loch mit einer Absperrung. Kontrastierend zum vorangehenden Gran forza leitet das Piano pianissimo

¹³⁸ Vgl. Verdi / Piave, Francesco, *Macbeth* [Libretto], S. 31.

¹³⁹ Ebd., S. 32. [Herbei! ... Heda! ... Alle herbei! Alle! | Mord! Mord! Verrat!]

¹⁴⁰ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 115.

¹⁴¹ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 33.

im Takt 83¹⁴² ein andächtiges Ambiente ein. Malcolm sinkt auf seine Knie, in Richtung Publikum gewandt. Es werden brennende Teelichter unter den Anwesenden verteilt. Macduff, Macbeth und die Lady stehen vorne rechts, Banquo links, während sich der Chor geordnet hinter und rund um die Absperrung aufstellt. Die Anzahl der brennenden Kerzen wird mehr. Das abgesperrte Loch in der Mitte schließt sich, als im Takt 110¹⁴³ ein Podest hochgefahren wird, auf dem der tote Duncan in einem offenen Sarg aufgebahrt ist.

Kommentar: Jenes Bild erinnert an die Szene aus Nemirovas Inszenierung der „Pique Dame“ an der Wiener Staatsoper, in welcher die tote Gräfin aufgebahrt wird. In beiden Inszenierungen befinden sich die Leichen auf einem Podest in der Mitte, allerdings liegt die Gräfin nicht wie Duncan in einem Sarg. (Das Bühnenbild stammt in beiden Fällen von Johannes Leiacker.) In Nemirovas Bonner „Macbeth“ hingegen, wird der Sarg Duncans – als Anspielung auf das Phänomen stage diving – in der Menschenmenge weitergereicht.

Der untere Teil des Leichnams ist mit einem roten Tuch zugedeckt. Vor diesem Podest steht ein Gesteck aus weißen Blumen. Alle Anwesenden schrecken beim Anblick der Leiche zurück. Beim darauffolgenden Grandioso¹⁴⁴ wird die Absperrung, welche das Totenpodest des Königs umschließt, gelockert, und Malcolm geht in schnellen Schritten auf die Leiche seines Vaters zu. Er kniet sich auf die linke untere Stufe und lässt weinend seinen Kopf auf seine Unterarme sinken, mit denen er sich am Podest abstützt. Macduff geht etwas zögernd auf ihn zu, umarmt ihn von hinten und zieht ihn in Takt 116¹⁴⁵ hoch. Malcolm wendet sich taumelnd ab und greift nach dem roten Tuch, mit welchem Duncan zugedeckt ist. Die Lady richtet ihren ausgestreckten Arm auf ihn und tut somit ihren Verdacht kund, Malcolm habe Duncan getötet.

Während ihn alle versammelten Personen mit starrem Blick strafen, wankt Malcolm hin und her und sieht abwechselnd zur Lady und zu Banquo.

¹⁴² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 119.

¹⁴³ Ebd., S. 128.

¹⁴⁴ Ebd., S. 135.

¹⁴⁵ Ebd., S. 131.

Sich von Malcolm abwendend, nimmt Banquo das rote Tuch. In Takt 124¹⁴⁶ geht Malcolm langsam und merklich erzürnt auf Lady Macbeth zu. Zeitgleich kommt auch Macbeth auf seine Gattin zu und drückt ihren ausgestreckten Arm wieder nach unten. Beschützend stellt er sich zwischen Lady Macbeth und Malcolm. Dabei wirkt er jedoch etwas unsicher. Umso energischer geht der Diener auf Malcolm zu, packt ihn an seiner Schärpe, drängt ihn von der Lady und Macbeth weg und stößt ihn in Banquos Richtung. Daraufhin schreitet Macduff ein und bekennt sich zu Malcolm. Dieser ist aufgrund der Anschuldigung in Rage, wird aber von Banquo zurückgehalten. In der Zwischenzeit werden alle Kerzen ausgelöscht.

Beim folgenden Allegro¹⁴⁷ steigert sich parallel zum Zeitmaß der Musik die Aggressivität der Figuren. Die Trauenden drängeln sich zum Leichnam Duncans. Ein Mann aus Macbeths Gefolge schlägt Malcolm mit der Faust in den Magen, welcher daraufhin zu Boden geht. Andere Männer kommen hinzu und treten den zusammengekauerten Königssohn mit Füßen. Macduff versucht, Malcolm die aufgebrachten Schläger vom Leib zu halten. In diesem Tumult versucht Banquo den Leichnam wieder mit dem roten Tuch zuzudecken, dieses wird ihm jedoch von einem Anhänger Macbeths abgenommen. Zwei Männer hüllen Macbeth nun in dieses Tuch, welches einem festlichen Umhang ähnelt.

Kommentar: Fungiert das Tuch zuerst als Decke für Duncans Leiche, dient es am Ende der Szene als königlicher Umhang für Macbeth. Das Requisit wechselt nicht nur seinen Zweck, sondern auch die Personen, welche es ummantelt. Wie bereits im 1. Akt / 8. Szene genauer ausgeführt, manifestiert sich hier der Umgang mit Requisiten folgendermaßen: durch die sparsame Anzahl von Requisiten kommt jedem einzelnen eine größere zeichenhafte Bedeutung zu.

Macbeth streckt die Hand nach seiner Lady aus. Während einer musikalischen Pause richten die umstehenden Protagonisten ihre

¹⁴⁶ Ebd., S. 135.

¹⁴⁷ Ebd., S. 140.

Aufmerksamkeit auf das Hand in Hand stehende Ehepaar. Macbeth wird nun die Königskrone aufgesetzt.



Abbildung 5: Macbeth wird zum König gekrönt

Malcolm und Macduff nutzen die Gelegenheit, unbemerkt zu verschwinden. Macbeth wird von den Männern nun als neu gekrönter König weggetragen. Die jubelnde Menge folgt ihm nach. Bis zum letzten Ton des ersten Aktes¹⁴⁸ ist die Bühne bis auf den toten Duncan menschenleer.

Der Vorhang bleibt bis zum Ende des Aktes geöffnet.

2. Akt

1. Szene:

Es herrscht Stille. Lady Macbeth kommt von links auf die Bühne herauf und geht mit leisen Schritten auf den offenen Sarg zu. Sie weicht zurück und entfernt sich wieder ein Stück, da vier Männer hinzukommen, um den Sarg mit einem Deckel zu schließen. Sie lassen den Deckel langsam auf dem Sarg nieder. Erst als dieser geschlossen ist und die Männer von der Bühne gehen, gibt der Dirigent den Einsatz zum zweiten Akt – N. 7. Scena ed Aria Lady¹⁴⁹. Zögernd schleicht die Lady um den Sarg, so als hätte sie Bedenken, sich zu nähern. Von links hinten kommt Macbeth mit zwei grünen Totenkränzen und legt diese links und rechts neben den bereits

¹⁴⁸ Ebd., S. 150.

¹⁴⁹ Ebd., S. 151-162.

dort liegenden weißen Kranz. Seine Gattin, die neben ihm steht, beachtet er nicht. Macbeth zieht seine Handschuhe aus und streift sich dann ebenso seinen Anzug ab, um ihn von den Tannennadeln der Kränze zu säubern. Er steht nun sehr andächtig auf der linken Seite des Sargs, die Lady rechts. Macbeth streckt die Hand aus, um den Sarg zu berühren, zieht sie aber wieder zurück, als Lady Macbeth ihn als „Re“ (König) bezeichnet und meint: „Veraci | Palâr le Maliârde, e Re tu sei“¹⁵⁰.



Abbildung 6: Das Königspaar am Sarge Duncans

Sie geht ein paar Schritte nach vorn. Macbeth steigt auf die erste Stufe des Podests. Als er seine Frau jedoch in energischem Ton daran erinnert, dass die Hexen Banquo als Königsvater bezeichnet hätten¹⁵¹, wendet er sich vom Sarg ab, steigt mit verschränkten Armen vom Podest und geht nach vorne. Nun wirkt die Lady ihrem Mann gegenüber abweisend.

Macbeth geht zurück und berührt den Sarg in Takt 47¹⁵². Er klopft auf den Sarg als er singt: „Ma vita | Immortale non hanno“¹⁵³.

Einigkeit zwischen den beiden scheint erneut zu herrschen, als Macbeth auf seine Frau zugeht und meint, „es müsse noch anderes Blut fließen“¹⁵⁴. Sichtlich angetan, wendet sich die Lady ihrem Gatten zu und berührt seine Schulter. Zweifel dürften in ihr aufsteigen, denn sie entfernt sich wieder ein paar Schritte. Nachdem jedoch Macbeth, zum Publikum gewandt, den

¹⁵⁰ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 34. [Die Zauberinnen | sagten es voraus: du bist König]

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 154.

¹⁵³ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 34. [Aber ewig | leben sie nicht]

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 34.

Satz „Banco! l'eternità t'apre il suo regno“¹⁵⁵ stark und entschlossen beendet hat, stürzt sie zu ihm und küsst ihn wild.

Kommentar: Die bereits erwähnte Ambivalenz von Gefühlen (1. Akt / 13.Szene), die das Zusammenspiel der Figuren des Macbeth und der Lady prägen, manifestiert sich auch in dieser Szene wieder. Hier wird die Spannung zwischen den Figuren durch die Proxemik unterstrichen. Die ständig wechselnde räumliche Distanz der Figuren imaginiert deren wechselhaftes, emotionales Verhalten zueinander.

Betrachtet man diese Szene in der Bonner-Inszenierung, fällt vor allem auf, dass Macbeth mit den Worten „Banco! l'eternità t'apre il suo regno“¹⁵⁶ zu Boden geht und in Tränen ausbricht. Wie bereits in der dritten Szene des ersten Aktes angenommen, wird auch hier suggeriert, dass die Freundschaft zwischen Macbeth und Banquo in dieser Inszenierung inniger ist.

2. Szene

Macbeth legt sich auf den Boden.

Kommentar: Macbeth ist noch anwesend, wo hingegen im Libretto Lady Macbeth in dieser Szene alleine auf der Bühne ist.

Die Lady kniet sich zu ihm. Angeregt von der Musik weicht das wilde stürmische Küssen zärtlichen Berührungen. Macbeth streichelt die Lady sanft, während sie singt.

Als sie ihm jedoch direkt in die Augen sieht und ihm leise sagt, „dass die Untat sein müsse“¹⁵⁷, erhebt er sich rasch und weicht zurück. Er lockert sich Krawatte und Kragen, als würde ihm die Situation jetzt doch zu eng werden. Lady Macbeth packt ihn mit einer Umarmung und zerrt ihn mit den Worten „A trapassati regnar non cale; A loro un *requiem*, l'eternità“¹⁵⁸ zum Sarg. Macbeth geht ab.

¹⁵⁵ Ebd., [Banquo! Die Ewigkeit wird dich aufnehmen]

¹⁵⁶ Ebd., [Banquo! Die Ewigkeit wird dich aufnehmen]

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 37.

¹⁵⁸ Ebd., S. 36. [Was liegt den Toten am Regieren; ihnen ein Requiem und Ewigkeit]

Agitiert durch die dynamische Steigerung der Musik in Takt 121¹⁵⁹ scheint Lady Macbeth in einen Rausch zu verfallen. Sie steigt auf das Podest, liebkost den Sarg und lässt sich darauf nieder.



Abbildung 7: Lady Macbeth auf Duncans Sarg

Nachdem das Crescendo a poco in Takt 155¹⁶⁰ bei einem Fortissimo angelangt ist, erhebt sie sich und stellt sich breitbeinig vor den Sarg. Mit ihren Beinen stößt sie die Kränze um. Sie steigt vom Podest und wendet ihren Blick noch einmal zum Sarg, bevor sie schließlich nach hinten von der Bühne ab geht.

Kommentar: An dieser Stelle scheint Lady Macbeth ein Gefühlshoch zu erleben. Indem sie auf Duncans Sarg steigt, demonstriert sie ihre Überlegenheit.

In Bonn wird hier ebenfalls Lady Macbeths Überlegenheit ihrem Gemahl gegenüber dargestellt, indem er sich auf den Sarg setzt und zu der stehenden Lady – nach Anerkennung und Zärtlichkeit flehend – empor blickt. Nachdem sie ihm vielversprechend Krawatte und Hemd aufgeknöpft hat, stößt sie ihn von sich und geht allein ab.

¹⁵⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 121.

¹⁶⁰ Ebd., S. 161.

3. Szene:

N. 8. Coro di Sicari.¹⁶¹: Der Bühnenraum verdunkelt sich. Das Licht scheint leicht zwischen den Baumstämmen hindurch, welche dadurch Schatten werfen. Der Farbton des Lichtes erscheint nun violett.

Von links und rechts kommen Männer in beigen Mänteln und mit Hüten bedeckt. Sie schleichen sich vorsichtig an und verstecken sich hinter den Baumstämmen. Es handelt sich um die Häscher Macbeths, die damit beauftragt wurden, Banquo und Fleance zu töten. Jeder von ihnen hat einen roten, mit Gas gefüllten Luftballon in der Hand, der manchmal hinter dem Baum hervorblitzt. In Takt 18 blicken alle gleichzeitig aus ihren Verstecken hervor und beginnen zu singen. Sie verweilen hinter den Bäumen, bis sie sich in Takt 40¹⁶² langsam dem Sarg nähern. Die Mitte der Bühne wird nun stärker beleuchtet – das violette Licht wird etwas greller. Die Männer tragen nach wie vor die roten Luftballons. Sie nehmen nun Handschuhe aus den Manteltaschen und ziehen diese an. Mit gleichmäßig langsamen Schritten kommen sie immer weiter nach vor. In Takt 56 holen sie rote Clownsnasen unter den Hüten hervor und setzen diese auf.

Kommentar: Durch wenige Requisiten – Luftballons, Handschuhe und rote Nasen – verwandeln sich die Häscher Macbeths zu Clowns (ebenso in der Bonner Inszenierung). Diese Kostümierung indiziert Verschleierung oder Täuschung. Hinter der harmlos wirkenden Fassade verbergen sich Mörder.

*Ihre anschleichenden Bewegungen passen zu den über längere Strecken gehenden staccatierte pianissimo-Notenläufen sowie dem ebenfalls staccatierten sottovoce im Gesang des Männerchors, welche der Musik eine gewisse Ironie und Hinterlistigkeit verleihen. Der Gestus der Musik hat die Regisseurin zu den Bewegungen der Häscher inspiriert. Nemirova schafft mit den Clowns eine unbehagliche Atmosphäre.*¹⁶³

¹⁶¹ Ebd., S. 163-172.

¹⁶² Ebd., S. 166.

¹⁶³ Unterzieht man die Gestalt des Clowns einer näheren Betrachtung, so sind dessen Deutungsmöglichkeiten mannigfaltig.

Die Doppeldeutigkeit des clownesken Wesens besteht darin, dass es vor beißendem Spott nicht zurück schreckt, zum anderen aber, dass es – beispielsweise aufgrund seiner äußeren Gestalt – selbst Gelächter hervorruft und sich demütigen lässt. (Vgl. Von dem Borne, Roswitha, *Der Clown. Geschichte einer Gestalt*, Stuttgart: Urachhaus 1993, hier S. 13.)

Als sie zweimal „Trema, o Banco!“¹⁶⁴ singen, machen sie einheitlich stark zitternde Bewegungen und anschließend eine Handbewegung, welche das Aufschneiden der Kehle andeutet – „nel tuo fianco | Sta la punta del coltell!“¹⁶⁵ Wie erstarrt bleiben sie während der kurzen Gesangspause in Takt 62 stehen. Danach bewegen sie sich wieder weiter nach vorn und nehmen eine leicht gebückte Körperhaltung ein, als wollten sie unauffällig bleiben. Angepasst zum Staccato machen die Häscher kurze pantomimische Bewegungen. In Takt 76¹⁶⁶ wiederholen sie das Andeuten des Durchschneidens der Kehle. Nun bewegen sich langsam rückwärts, als sie singen: „L’ora è presso! ... Or n’occultiamo“¹⁶⁷. Ruckartig bleiben Sie bei „Trema, o Banco!“¹⁶⁸ stehen und zeigen ihre Fäuste. Danach tänzeln sie zurück in ihre Verstecke hinter den Bäumen.

Zwei der Männer legen die herumliegenden Kränze, welche von der Lady vom Podest gestoßen wurden, auf das Podest zurück. Eine Gruppe von Männern platziert sich hinter dem Theatergerüst, dessen roter Vorhang zugezogen wird, sodass sie nicht mehr zu sehen sind. Während der Vorhang geschlossen wird, winkt ein Mann mit beiden Händen. Auf Banquo und seinen Sohn wartend, verharren sie lauernd in ihrer Position.

Warum die Figuren an dieser Stelle eine beängstigendere als komische Wirkung erzielen, könnte folgende Gründe haben:

Laut David Kiser, Direktor von Ringling Bros. und Barnum & Baily Circus, ist der Clown seit jeher auch mit einer dunklen Seite behaftet. So schrieb der französische Literaturkritiker Edmont de Goncourt 1876: „[T]he clown’s art is now rather terrifying and full of anxiety and apprehension, their suicidal feats, their monstrous gesticulations and frenzied mimicry reminding one oft he countryard of a lunatic asylum.“

Der Clown begegnet uns auch als Mörder, wie in *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo (1892), oder auch in Horrorfilmen, – dabei ist vor allem ein Trend in den 1980er Jahren zu erkennen – wie *Poltergeist* (1982), *It* (1986), *Killer Clowns from Outer Space* (1988) sowie *Clownhouse* (1989). Als ein jüngeres Beispiel eines böartigen Clowns ist Heath Ledgers Version des Jokers aus dem Batman-Film *The Dark Knight* (2008) zu nennen. Regisseure der angeführten Film in selbiger Reihenfolge: Tobe Hooper, Tommy Lee Wallace, Stephen Chiodo, Vicor Salva und Christopher Nolan. (Vgl. Rodriguez McRobbie, Linda, „The History and Psychology of Clowns Being Scary“, in *Smithsonian Magazine*, 1. August 2013, www.smithsonianmag.com/arts-culture/The-History-of-Scary-Clowns-217771511.html, Zugriff: 06.11.2013.)

¹⁶⁴ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 38. [Zittre, Banquo]

¹⁶⁵ Ebd. [in deiner Seite | steckt der spitze Dolch schon!]

¹⁶⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 170.

¹⁶⁷ Verdi / Piave, Francesco, *Macbeth* [Libretto], S. 38. [Es ist soweit! ... Verstecken wir uns]

¹⁶⁸ Ebd., S. 38. [Zittre, Banquo]

4. Szene:

N. 8 ½ . Scena Banco¹⁶⁹: Banquo und sein Sohn Fleance nähern sich von hinten. Beide werden direkt beleuchtet – der Scheinwerfer folgt ihnen bis zur Mitte der Bühne. Banquo trägt einen Anzug aus schwarzer Hose und weißem Sakko. Fleance, welcher von einem kleinen Jungen in schwarzem Anzug dargestellt wird, hat Blumen in der Hand. Banquo steht hinter seinem Sohn und legt seine Hände auf dessen Schulter. Nachdem er sich zu dem Jungen hinunter gebückt und auf den Sarg gezeigt hat, legt Fleance die Blumen vor dem Sarg ab und geht in die Knie. Als Banquo „Studia il passo, o mio figlio“¹⁷⁰ singt, erhebt er sich und geht zurück zu seinem Vater. So stehen sie sich nun gegenüber. Banquo geht auf Fleance zu und kehrt in Richtung Publikum. Er umarmt ihn und drückt ihn an sich. Als Banquo meint, all dies sei verdächtig¹⁷¹, schenkt ihm Fleance einen Blick, läuft jedoch im gleichen Moment zu dem Baumstamm auf der linken Seite. Banquo nähert sich dem Sarg und legt mit trostloser Miene seine Hand darauf. Während er neben Duncans Sarg steht, balanciert sein Sohn auf dem Baumstamm. Banquo macht einen Schritt nach vorne, um den Sohn aus seinem Blickfeld zu schaffen, da blickt einer der verkleideten Männer hinter einem Baum hervor und möchte Fleance mit einer Handbewegung zu sich locken. In Takt 28¹⁷² reißen plötzlich die verkleideten Männer den Vorhang am Theatergerüst auf und zeigen sich.



Abbildung 8: Die Häscher Macbeths überraschen Banquo und Fleance

¹⁶⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 173-178.

¹⁷⁰ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 38. [Beschleunige deine Schritte, mein Sohn]

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 174.

Daraufhin läuft Banquo zu Fleance und hebt ihn vom Baumstamm. Der Junge möchte zu jenen Männern laufen, welche als Clowns maskiert sind, doch Banquo hält ihn fest. Schließlich gelingt es Fleance, sich aus Banquos Armen zu befreien und er läuft geradewegs nach rechts. Als ein Mann mit einem Luftballon auf ihn zukommt, steht er auf und nimmt den Ballon an sich. Banquo läuft zu seinem Sohn und vertreibt die Mörder, welche sich erneut in ihr Versteck begeben. Er hält Fleance am Genick fest und blickt ihm ins Gesicht, während er singt. In Takt 44¹⁷³ geht Banquo beim Fortissimo in die Knie. Fleance weicht verschreckt zurück. Zögernd gibt er seinem Vater den roten Ballon, woraufhin dieser ihn umarmt. Beim Piano pianissimo in Takt 50¹⁷⁴, kommen die Männer wieder hinter den Bäumen hervor und nähern sich Banquo und Fleance mit vorsichtigen Schritten. Erneut wird es dunkel auf der Bühne, und das Licht nimmt eine violette Farbe an. Während die Meute ihn umzingelt, hält Banquo seinen Sohn schützend in den Armen. Die Mörder kommen immer näher und überfallen Vater und Sohn. Während sie auf Banquo einschlagen, gelingt es Fleance, unbemerkt aus dem Tumult zu fliehen. Es wird dunkel und die Mörder laufen von der Bühne. Banquo wird tot zurückgelassen. Der Sarg wird nun in die Unterbühne gefahren. Plötzlich ist Fleance zu sehen, der sich bis zu diesem Zeitpunkt hinter einem Baumstamm versteckt hat. Langsam verlässt er die Bühne und geht ab.

Kommentar: Erneut zeigt Nemirova mit der Ermordung Banquos auf der Bühne ein Geschehen, das laut den szenischen Anmerkungen Verdis im Libretto hinter der Bühne stattfindet. Nemirova zögert das Ende der Szene über den letzten Takt hinaus, Diese Stille kontrastiert als retardierendes Moment mit der angespannten und aufreibenden Atmosphäre der vorangehenden Szene.

5. Szene:

Es bleibt dunkel. Nach einer kurzen Pause setzt das Orchester mit N. 9. Convito, Visione e Finale Secondo¹⁷⁵ ein. Die Mitte der Bühne wird mit hellem, aber warmen Licht beleuchtet. Die Bäume im Hintergrund bleiben im Dunkeln. Von links und rechts kommen Männer herbei und bringen drei

¹⁷³ Ebd., S. 176.

¹⁷⁴ Ebd., S. 177.

¹⁷⁵ Ebd., S. 179-250.

Tische mit weißen Tischtüchern und Kerzenhaltern. Von diesen wird einer auf der rechten Seite der Bühne abgestellt, die anderen beiden auf der linken Seite. Mehrere Menschen tragen Stühle zu den Tischen. Frauen in dunklen Cocktailkleidern stehen mit ihren männlichen Begleitern abseits und schwenken hektisch ihre Sektgläser. Die Stimmung ist heiter, gemäß des *Allegro brillante*¹⁷⁶ in der Musik. Aus der Unterbühne, wird eine festliche Tafel hochgefahren. Von der linken Seite nähern sich Macbeth in schwarzer Hose und weißem Sakko sowie die Lady in einem roten Abendkleid.

Der Chor der Festgäste hat sich nun auf seinen Plätzen eingefunden. Während Macbeth abseits am rechten Bühnenrand stehen bleibt, genießt seine Frau die Aufmerksamkeit im Zentrum der Bühne. Macbeth begrüßt kurz die Anwesenden und holt von einem Bediensteten ein Glas Sekt für sich und seine Frau. Das königliche Ehepaar befindet sich nun hinter der gedeckten Tafel. Die Lady sitzt ganz links an der Tafel, daneben Macbeth. An der rechten Stirnseite nimmt Macduff Platz. Der Stuhl an der linken Stirnseite bleibt jedoch leer.

Die Lady geht zur rechten vorderen Hälfte der Bühne und prostet den Gästen zu. Im Takt 80¹⁷⁷ setzt sie zum Trinkspruch an: „Si colmi il calice | Di vino eletto; | Nasca diletto, | Muoia il dolor“. ¹⁷⁸ Daraufhin geht sie zurück zu Macbeth und liebkost ihn. Ein Butler richtet den Stuhl der Lady und ein anderer räumt die Kerzen weg, sodass sie auf den Tisch steigen kann. Alle anderen Anwesenden – außer Macbeth – wiederholen den Trinkspruch der Königin. Die Choristen bewegen sich dazu einheitlich im Takt, indem sie in die Knie gehen und sich wieder strecken. Macbeth stellt sich mit den Händen in den Sakkotaschen dicht vor die Tafel und betrachtet seine Frau. In Takt 134¹⁷⁹ setzt der Chor mit einem *Fortissimo* ein und wiederholt die vorhin beschriebenen einheitlichen Bewegungen. Macbeth trinkt währenddessen den Sekt in einem Zug und holt sich ein neues Glas.

¹⁷⁶ Ebd., S. 179.

¹⁷⁷ Ebd., S. 186.

¹⁷⁸ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 40. [Füllet den Becher | mit köstlichem Wein; | es wachse die Freude, | es schwinde die Pein]

¹⁷⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 189.

6. Szene:

Die Königin hat ihren Trinkspruch beendet – die Musik spielt pianissimo weiter. Zwei der Butler heben Lady Macbeth elegant vom Tisch, während die stehenden Festgäste sich miteinander unterhalten. Einer der Mörder Banquos tritt in beigem Mantel und Hut auf die linke Seite der Bühne. Macbeth geht mit schnellen Schritten auf ihn zu und fasst ihn mit den Worten „Tu di sangue hai brutto il volto“¹⁸⁰ grob an. Macduff folgt ihm, wahrt jedoch seine Distanz und beobachtet das Gespräch. Der Mörder nimmt seinen Hut ab und erklärt Macbeth, dass Banquo tot sei, Fleance jedoch entkommen konnte.¹⁸¹ Währenddessen wird das Licht greller. Macbeth ist aufgebracht, Macduff setzt sich wieder auf seinen Stuhl.

7. Szene:

Der Butler bringt ein Silbertablett mit einem Braten zu Tisch, während Lady Macbeth und ihr Gatte sich über das Fernbleiben Banquos unterhalten.¹⁸² Unbemerkt schleicht Banquo von links auf die Bühne und setzt sich auf den leeren Stuhl an der linken Stirnseite des Tisches. Er ist blutverschmiert, sehr blass und hat einen roten Luftballon in der Hand. Es wird dunkel auf der Bühne, nur die Tafel ist grell beleuchtet. Als sich Macbeth umdreht und Banquo erblickt, erschrickt er – „Di voi chi ciò fece?“¹⁸³

¹⁸⁰ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 42. [Dein Gesicht ist voll Blut]

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 45.

¹⁸³ Ebd., S. 44. [Wer von euch tat das?]



Abbildung 9: Der Geist Banquos erscheint Macbeth

Die übrigen Anwesenden können die Gestalt Banquos nicht wahrnehmen. Dementsprechend groß ist die Verwunderung der Gäste über Macbeths Verhalten. Sie fragen: „Che parli?“¹⁸⁴ Macbeth wird nervös. Er versucht, sich langsam dem regungslosen Banquo zu nähern. Die Gäste weichen verwundert zurück. Lady Macbeth geht energisch auf ihren Gatten zu und versucht ihn zu beruhigen. Sie will ihn festhalten, doch er reißt sich mit heftigen Handbewegungen los und zeigt auf Banquo. Lady Macbeth sieht sich verwundert um, da auch sie Banquos Geist nicht sehen kann. Während Macbeth die Aufregung ins Gesicht geschrieben steht, versucht sie die Anwesenden abzulenken und aufzuheitern. Macbeth wird immer lauter. In Takt 244¹⁸⁵ springt er plötzlich auf den Tisch, um Banquo von oben zu betrachten. Die Gäste erstarren. Macbeth nimmt wieder eine entspanntere Körperhaltung ein und springt vom Tisch. Es hat den Anschein, als würde er Banquos Geist nun nicht mehr wahrnehmen. Verstört bittet er die Gäste um Verzeihung und möchte, dass dabei auch Banquo gedacht werde.¹⁸⁶ Lady Macbeth nimmt ihr Sektglas in die Hand und singt den Trinkspruch, jedoch kommt unter den Gästen keine fröhliche Stimmung mehr auf. In Takt 302¹⁸⁷ setzt sie sich auf Banquos Schoß. Der König erhebt sich, nimmt aber kurz darauf wieder Platz und hält sich die

¹⁸⁴ Ebd., S. 44. [Was sagst du?]

¹⁸⁵ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 200.

¹⁸⁶ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 47.

¹⁸⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 203.

Augen zu. Die Lady geht wieder zu den Festgästen und erhebt ihr Glas auf Banquo. Die Gäste haben sich von ihrem Trinkspruch wieder erheitern lassen und feiern mit. Lady Macbeth bringt ihrem Gemahl ein Sektglas und singt: „Vuotiam per l'inclito | Banco i bicchieri! | Fior de' guerrieri, | Di Scozia onor“¹⁸⁸. Dieser beachtet sie jedoch nicht weiter.



Abbildung 10: Lady Macbeth versuch ihren Mann zu beruhigen.

Im Takt 334¹⁸⁹ springt Macbeth auf und platzt energisch in die Menge, als die letzte gesungene Silbe des Chors „Va, spirito d'abisso!“¹⁹⁰ ertönt. Es wird dunkel, nur Banquo wird grell beleuchtet und steht im Mittelpunkt. Macbeth scheint die Nerven zu verlieren. Erschreckt weichen die Gäste zurück, auch die Kammerfrau am Tisch und Macduff. Die Stimmung wird immer hektischer, und die Gäste wollen die Feier verlassen. Lady Macbeth versucht sie vergeblich zu beruhigen. Macbeth wirft den Tisch zu Boden und zeigt verwirrt auf Banquo. Wachen versuchen die aufgebrachte Menge unter Kontrolle zu bringen. Die Gäste stehen nun hinten versammelt und beobachten verängstigt das Geschehen. Vor ihnen stehen zwei schwarz gekleidete Wachen und richten ein Maschinengewehr gegen sie. Grob zerrt Macbeth seine Frau nach vorne. Diese begibt sich jedoch erneut zu den Gästen. Macbeth zerrt Banquo hoch und stößt ihn mit den Worten „Ma fuggi! deh, fuggi, fantasma tremendo!“¹⁹¹ zu Boden. Daraufhin stellt er sich breitbeinig über den

¹⁸⁸ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 46. [Leeren wir auf den edlen | Banquo die Becher! | Die Blüte der Ritter und Schottlands Ruhm]

¹⁸⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 208.

¹⁹⁰ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 46. [Hinweg, Geist der Hölle!]

¹⁹¹ Ebd., S. 48. [Aber weg! Ha, weg, fürchterlicher Schatten!]

regungslosen Geist und schüttelt ihn. Der rote Luftballon löst sich und steigt empor.

Keiner der restlichen Anwesenden bewegt sich – man ist fassungslos über Macbeths unerklärliches Verhalten. Dieser beruhigt sich und atmet schwer – „La vita riprendo!“¹⁹² Lady Macbeth kommt hinzu und steht ihm gegenüber. Als sie ihn berühren will, weicht er zurück und zeigt ihr mit entgegengestreckter Handfläche, sie solle fernbleiben.¹⁹³

Als hätte er keine Zuhörer, spricht Macbeth, dass ein Schatten sein Blut haben wolle und dass er den Hexen den Schleier der Zukunft zerreiße.¹⁹⁴ Macduff beobachtet ihn aufmerksam. Lady Macbeth wirft ihrem Gatten einen nervösen Blick zu. Sie packt Macbeth am Oberarm und redet auf ihn ein: „Il delitto è consumato: | Chi morì tornar non può“¹⁹⁵. Macduff geht mit leisen Schritten zu den in der Mitte versammelten Gästen. Entsetzt bemerkt er: „Biechi arcani!...S’abbandoni | Questa terra“¹⁹⁶. Macbeth versucht wegzutreten. Die Lady hält ihn auf. Beim Fortissimo in Takt 414¹⁹⁷ wenden sich die in der Gruppe stehenden Gäste Macduff zu und wollen ihn ergreifen. Von Macbeths Bediensteten bewacht, können alle Anwesenden die Szene zwischen König und Königin beobachten. Lady Macbeth und Macbeth beginnen zu tanzen. Dazu aufgefordert von den Wachen, tanzen auch die Gäste miteinander. Macduff schleicht zur linken Seite, während Macbeth der Dame aus seinem Gefolge eine Pistole abnimmt und in die Menge schießt.¹⁹⁸

¹⁹² Ebd., S. 48. [Ich lebe wieder!]

¹⁹³ An dieser Stelle werden im Regiebuch Babys erwähnt. Diese sind im Video der Aufführung jedoch nicht zu erkennen.

¹⁹⁴ Ebd., S. 49.

¹⁹⁵ Ebd., S. 48. [Was getan ist, ist getan: | Tote kehren nicht zurück]

¹⁹⁶ Ebd. [Schlimme Geheimnisse! ... Verlassen | wir diesen Ort]

¹⁹⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 414.

¹⁹⁸ Laut Regiebuch richtet Macbeth die Pistole auf die Babys. Wie der vorangehenden Beschreibung der Szene zu entnehmen ist, liegt hier eine Diskrepanz zwischen der szenischen Anleitung im Regiebuch und der tatsächlichen szenischen Umsetzung vor. Womöglich hätte hiermit Lady Macbeths Kinderlosigkeit und die daraus resultierenden negativen Gefühle für andere Neugeborene oder schwangere Frauen zur Geltung gebracht werden sollen. In einem E-Mail an die Verfasserin erklärt Nemirova, dass diese Regieidee anfänglich aus der Bonner Inszenierung übernommen hätte werden sollen. Dies jedoch während des Probenprozesses verworfen wurde.

„In Bonn standen die goldenen Babys, die vom Bühnenhimmel schweben für Bancos Geschlecht, daß Macbeth als Bedrohung empfindet und es vernichten will. Wirkte da

Entsetzung macht sich breit. Die Lady zuckt zusammen und kauert sich an den Baumstamm auf der linken Seite. Macduff versteckt sich hinter einem Baum, die Wachen zerren ein paar Männer aus der Menschengruppe nach vorne, darunter auch, den Kostümen nach zu schließen, einen der Mörder Banquos.

Die Männer müssen sich nun mit hinter dem Kopf verschränkten Händen hinknien. Macbeth nimmt seine Position hinter jenem mit dem beigen Mantel ein und erschießt ihn von hinten. Die anderen Männer sind aufgeteilt in zwei Gruppen – eine links, eine rechts. Macbeth positioniert zwei Stühle mittig hinter den knienden Männern. Alle Anwesenden stehen still in den Zuschauerraum blickend, und singen fortissimo¹⁹⁹ ihren Part zu Ende. Im folgenden Takt 444²⁰⁰ erschießen die Wachen die restlichen Männer.

Kommentar: Diese szenische Umsetzung betont die Grausamkeit und Skrupellosigkeit von Macbeth und seiner Frau, da er hier aus emotionalen Motiven mordet und nicht allein um der Prophezeiung der Hexen entgegen zu wirken. Macbeth lässt heuchlerisch die Mörder Banquos hinrichten, obwohl er selbst den Auftrag zu Banquos Mord gegeben hat – Macbeth steht unter enormen Erfolgsdruck und fürchtet jederzeit Verrat.

Die Gäste flüchten, ein paar von ihnen bezahlen jedoch mit dem Leben. Inmitten der vielen Leichen setzt sich das Königspaar auf seine Stühle und reicht sich die Hände.

Kommentar: Das Schlussbild dieses Aktes erinnert an ein königliches Familienportrait. Einerseits wird dadurch das Bild eines Paares visualisiert, das inmitten von Ungerechtigkeiten den guten Schein wahren will, andererseits jedoch der starke Zusammenhalt des Paares.

eher wie ein Alptraum von Macbeth, während in der Wiener Inszenierung die Situation viel realistischer, schrecklicher war.“ (Vera Nemirova, Korrespondenz, 4. März 2014.)

¹⁹⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 250.

²⁰⁰ Ebd.

3. Akt

1. Szene:

N. 10. Coro [e Ballo]²⁰¹: Der Vorgang hebt sich. Auf der hinteren Hälfte der Bühne sind die kahlen Baumstämme zu sehen. Das Theaterkonstrukt aus den vorherigen Szenen steht nun mittig und frontal. Die Bühne ist in grünes Licht getaucht, in der Mitte der Bühne steigt weißer Nebel auf. Von rechts hinten erscheinen Hexen, bekleidet mit weißen Bademänteln und Handtuchurbanen. Sie schwenken ihre Strümpfe und lassen sich auf dem links liegenden Baumstamm nieder. Ein paar Takte später erscheint eine zweite Gruppe, in Takt 60²⁰² eine dritte Gruppe von Frauen. Sie bilden einen Sitzkreis.

Bei „Questo è il momento. | Su via! Sollecite giriam la pentola, | Mesciamvi in circolo possenti intingoli: | Sirocchie, all’opera! L’aqua già fuma, | Crepita e spuma“²⁰³ legen sie ihre Arme um die Schultern der jeweiligen Sitznachbarinnen. Die Hexen in den Sitzkreisen wippen mit ihren Oberkörpern ab Takt 64²⁰⁴ langsam mit. Es entsteht eine wellenähnliche Bewegung. Vier Hexen kommen von rechts in die Mitte und tanzen, in den Händen halten sie ihre Strümpfe. In der Zwischenzeit hat sich auch die Beleuchtung verändert – es scheint nun so, als würden die Hexen von einem starken weißen Mondlicht beleuchtet werden.

Die Frauen, welche an den Seiten stehen und sitzen, kommen nun in die Mitte und werfen ihre Strümpfe in den Kreis der sitzenden Hexen. In Takt 136²⁰⁵, löst sich der Sitzkreis auf und alle Hexen tanzen. Sie strecken dabei beschwörend ihre Arme hoch.

2. Szene:

Die Ballettmusik wird in Nemirovas Inszenierung erstmals an der Wiener Staatsoper gespielt. Es handelt sich dabei allerdings nicht um eine Balletteinlage, sondern um „Theater auf dem Theater“, das von der Statisterie szenisch umgesetzt wird: Die Hexen wollen eine Probe für eine

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., S. 255.

²⁰³ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 50. [Es ist Zeit. | Ans Werk! | Rühren wir im Topf geschwind, gehn wir im Kreis und mischen die kräftigen Tunken: | Schwestern, ans Werk! Schon dampft das Wasser, brodelt und schäumt]

²⁰⁴ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 256.

²⁰⁵ Ebd., S. 261.

Aufführung abhalten.²⁰⁶ Ein paar der Hexen tragen Umhänge und Kronen – es scheint so, als würden sie sich als Könige verkleiden. An dieser Stelle sei vorweggenommen, dass die Künstlerinnen in der dritten Szene des dritten Aktes, als Macbeth sie erneut aufsucht, ihre Prophezeiung als ein Theaterstück aufführen, für welches nun vermutlich geprobt wird.



Abbildung 11 und Abbildung 12: Die Hexen proben ein Theaterstück



Wie in Kapitel 3.5. ausführlicher nachzulesen ist, wird in den Presserezeptionen zu dieser Inszenierung vor allem die Umsetzung des Balletts negativ beurteilt. Nemirova selbst scheint ebenfalls Änderungsbedarf darin zu sehen:

„[...] wenn der Macbeth die zweite Aufführungsserie überlebt hätte, hätte ich das Ballett noch einmal umgearbeitet, bzw. möglicherweise hätte es des Balletts gar nicht bedurft. Die Idee, dass die Hexen Künstlerinnen sind, die hätte man auch so begriffen.“²⁰⁷

Peter Stein verweigerte in seiner „Macbeth“-Inszenierung bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2011 jegliche szenischen

²⁰⁶ Nemirova, „Keine Oper ohne Liebe“, S. 73.

²⁰⁷ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

*Darbietungen während der Ballettmusik, auf welcher Riccardo Muti, der Dirigent der Produktion, bestanden hatte.*²⁰⁸

3. Szene:

Die Hexen sind zur Ruhe gekommen. Auch die Musik wechselt in ein gemächlicheres Allegro moderato²⁰⁹. Macbeth, wie beim Festball bekleidet, kommt von rechts hinzu. Er geht zum Theatergerüst, dessen Vorhang jedoch geschlossen ist. Die Hexen befinden sich in zwei Gruppen links und rechts von der Bühne. Einige Hexen, die rechts weiter hinten stehen, setzen sich mit gekreuzten Beinen vorne rechts auf den Boden, so dass sie Macbeth gut sehen können. Macbeth fordert die Hexen auf, ihre Meister zu rufen, die ihm seine Zukunft kundtun sollen.²¹⁰ Beim Andante maestoso in Takt 34²¹¹ wird die Bühne dunkler. Die Spannung steigt mit dem Fortissimo in der Musik an. Die Glühbirnen, welche auf dem Theatergerüst angebracht sind, erstrahlen in einem warmen gelben Licht.

Kommentar: Die Hexen bringen Macbeth ihre Prophezeiung in einem Theaterstück näher. Dies zeigt zum einen auf, dass es sich bei den Hexen um Künstlerinnen handelt, zum anderen wird auf eine Funktion des Theaters hingewiesen: die kritische Sichtweise auf die Tagespolitik sowie die Überlieferung historischer Geschehnisse. In der Bonner Inszenierung entsteigen die Geister der Könige aus dem zum Fernseher avancierten Souffleurkasten, als Macbeth die Pyjama tragenden Journalistinnen aufsucht.

Während die Hexen die Geister rufen, will Macbeth den Vorhang öffnen, scheitert jedoch. Die Hexen bewegen ihre Oberkörper hin und her, als wären sie in Trance. Mit aller Kraft versucht Macbeth, die beiden Teile des Vorhangs aufzuschieben, doch dieser bleibt verschlossen. In Takt 43²¹² geht er plötzlich auf. Die Hexen zeigen auf eine in weißen Nebel gehüllte, behelmte Gestalt mit Schottenrock und großem Schwert. Diese rät Macbeth, sich vor Macduff zu hüten.²¹³ In Takt 56²¹⁴ verschließt sich der

²⁰⁸ Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 52.

²¹¹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 289.

²¹² Ebd., S. 290.

²¹³ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 55.

Vorhang plötzlich wieder. Macbeth, der noch nicht genug erfahren hat, stürmt zum Vorhang und versucht abermals vergebens, diesen zu öffnen. Doch plötzlich zeigt sich eine Gestalt, welche ein Kind mit einem roten Luftballon darstellt. Diese prophezeit Macbeth, dass niemand, der von einem Weib geboren wurde, ihm schaden könne.²¹⁵ Der Vorhang schließt sich wieder. Besänftigt meint Macbeth, nun werde er Macduff am Leben lassen. Als aber die Musik in ein Allegro²¹⁶ umschlägt, wird er erneut aggressiv und schlägt die Hände zusammen – „No! ... Morrai! Sul regale mi petto | Doppio usbergo sarà la tua morte!“²¹⁷ Der Vorhang öffnet sich. Macbeth erschrickt. Die Hexen zeigen auf die dritte Gestalt, welche ebenfalls im Nebel erscheint. Sie stellt ein gekröntes Kind dar, das ein Nadelbäumchen in der Hand hält. Der aufsteigende rote Luftballon ist am Boden angebracht. Macbeth lässt sich mit dem Rücken zum Zuschauerraum auf einem Souffleurkasten nieder und scheint belustigt über die seltsame Erscheinung. Er lacht: „Ma che avvisa quel lampo, quel tuono? ... | Un fanciullo col serto dei Re!“²¹⁸ Scherzend verbeugt er sich sitzend vor dem Kind. Als es seine Prophezeiung kundtut, nähert sich Macbeth vorsichtig. Die Weissagung lautet, Macbeth wäre unbesiegbar, bis der Wald von Birnam sich auf ihn zu bewege.²¹⁹ Die Erscheinung nimmt das Bäumchen in die andere Hand und dreht sich schnell um – abermals ist eine Gestalt sichtbar, welche Rücken an Rücken zu der vorigen steht. Wenn sich der Vorhang kurz darauf erneut öffnet, stehen diese beiden Gestalten nun Hand in Hand nebeneinander. Eine hält das Bäumchen, die andere trägt die Krone. Die Erscheinungen gehen langsam ab. Macbeth läuft zwischen den Hexen hin und her und möchte wissen, „ob jemals ein Nachfahre Banquos den Thron besteigen wird.“²²⁰ Die Hexen ziehen sich in die Tiefe der Bühne zurück. Erzürnt greift Macbeth nach dem großem Schwert, das die erste Erscheinung auf dem Boden zurück gelassen hat und schlägt gegen den rechten Steher des Theatergerüsts. Daraufhin entzündet sich ein Feuer auf dessen oberen

²¹⁴ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 291.

²¹⁵ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 55.

²¹⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 293.

²¹⁷ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 54. [Nein! ... Du stirbst! Dein Tod wird ein doppelter | Schutz für meine königliche Brust sein!]

²¹⁸ Ebd., [Was bringen Blitz und Donner? ... ein Kind mit Königskranz!]

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 55.

²²⁰ Vgl. ebd.

Querbalken, welches aber schnell wieder erlischt. Die Lichter fallen für kurze Zeit aus – für eine Sekunde ist es völlig dunkel. Die Glühbirnen beginnen flackernd zu strahlen. Nachdem sich Macbeth zögernd umgesehen hat, erscheint eine weitere Gestalt, die von hinten aus dem Wald tritt. Sie trägt einen königlichen Umhang und eine Krone. Eine andere Gestalt schleicht sich heran, schneidet der königlichen Erscheinung die Kehle durch und setzt sich selbst die Krone auf.²²¹



Abbildung 13: Die vergangen Könige erscheinen Macbeth

Verängstigt beobachtet Macbeth das Geschehen. Nacheinander kommen neue Erscheinungen hinzu und ermorden die jeweils vorangehende, welche die Krone trägt. Sie töten einander mit Dolchen, Äxten, Schwertern und Gift oder brechen dem Vorgänger das Genick.

Kommentar: In der Regieanweisung Verdis erwähnt er zwar acht vorüberziehende Könige, jedoch nicht, dass diese sich gegenseitig ermorden. Nemirova imaginiert damit den historischen Hintergrund, auf welchem Shakespeares „Macbeth“ (und somit auch Verdis „Macbeth“) basiert:

*den schottischen Königsrealismus im 10./11. Jahrhundert, dargestellt in Raphael Holinsheds „Chronicles of England, Scotland and Ireland“ aus 1577. Kaum ein Regent sei eines natürlichen Todes gestorben.*²²²

²²¹ Bei diesen Erscheinungen handelt es sich um die Darstellung der vergangenen Könige Schottlands.

²²² Vgl. Batchem, „Getötet ... Getötet ... Getötet“, S. 20f.

Aus dem Wald kommt Banquo in seinem Kampfanzug, mit einem großen Spiegel in den Händen. Er bleibt unter dem Theatergerüst stehen und hält den Spiegel in Macbeths Richtung.²²³

Dieser wagt es jedoch nicht, hineinzublicken. Die toten Könige erheben sich und verschwinden langsam im Wald. Macbeth stürmt auf die Erscheinung Banquos zu und sing: „Ah, che non hai tu vita!“²²⁴ Die Erscheinung weicht zurück und geht rückwärts in den Wald. Sie blendet Macbeth mit dem Spiegel und verfolgt mit dem Lichtstrahl jede seiner Bewegungen. Macbeth kniet unter dem Theatergerüst nieder und will wissen, ob die Geister, die er gesehen hat, leben werden.²²⁵ Die Hexen antworten: „Vivranno“²²⁶. Auch Macbeth steht auf und versucht, geschwächt auf die Hexen zuzugehen. Er fällt in Ohnmacht. Die Lichter im Theater sind erloschen. Auch die Bühne ist in Dunkelheit gehüllt.

4. Szene:

Während Macbeth bewusstlos ist, legen die Geister der vergangenen Könige ihre Kleidung und Waffen unter dem Theatergerüst ab. Jetzt wird klar, dass es keine überirdischen Erscheinungen waren, die Macbeth die Zukunft prophezeit haben, sondern Hexen. Diese haben sich kostümiert und Macbeths Fragen an die Zukunft beantwortet. Sie gehen nach hinten und holen Papier, welches an einem Ast befestigt ist, um die Kostüme damit einzuhüllen. Nun tragen die Hexen schlichte schwarze Negligés. Ab Takt 275²²⁷ machen sie gemeinsam Gymnastik.

Kommentar: Die Beweggründe Nemirovas, die Hexen Gymnastikübungen – ebenfalls in Bonn eingesetzt – ausführen zu lassen, könnten womöglich auf folgenden Assoziationen basieren: obwohl die Gymnastik an und für sich nicht explizit für ein spezifisches Geschlecht konzipiert ist, wird sie in heutiger Zeit oftmals als „Frauensport“ angesehen oder zumindest überwiegend von Frauen ausgeübt. Es wird hier eine Gruppenaktivität

²²³ Der Spiegel an dieser Stelle geht auf eine Regieanweisung Verdis zurück.

²²⁴ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 56. [Ach, du hast kein Leben!]

²²⁵ Vgl. ebd., S. 57.

²²⁶ Ebd., S. 56. [Sie werden leben]

²²⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 309.

dargestellt, welche die Künstlerinnen und deren Zusammengehörigkeitsgefühl stärkt.

5. Szene:

Macbeth, der ganz alleine auf der Bühne zurückgeblieben ist, kommt zu sich: „Ove son io?“²²⁸ Ein Herold kommt hinzu und kündigt Lady Macbeth an. Sie trägt einen beigen Mantel und schiebt einen weißen Kinderwagen vor sich her. Sie bewegt sich mit Macbeth zur Bühnenrampe. Auf ihre Frage, wo Macbeth denn gewesen sei, erzählt dieser seiner Frau von den Zukunftsvisionen der Hexen.²²⁹ Währenddessen blickt die Lady in den Kinderwagen und schiebt den Schirm etwas zurück. Macbeth muss lachen, als er die Weissagung der Hexen wiedergibt, dass er solange König sei, bis der Wald von Birnam gegen ihn vorginge. Verärgert fügt er jedoch hinzu, dass laut der Prophezeiung der Hexen Banquos Geschlecht herrschen werde. Daraufhin nimmt Lady Macbeth ein Kissen aus dem Kinderwagen und wirft es zu Boden. Anstatt eines Babys holt sie mit den Worten „Morte e sterminio sull'iniqua razza!“²³⁰ ein Maschinengewehr aus dem Wagen hervor.

Kommentar: Das Maschinengewehr im Kinderwagen lässt Raum für unterschiedliche Interpretationen. Zum einen manifestiert sich hier bereits, dass Lady Macbeths psychischer Zustand sich zu verschlechtern scheint – ein erstes Anzeichen für den Wahn, dem sie verfallen wird. Zudem verbildlicht es den Umstand, dass sie Macbeth noch keinen Thronfolger schenken konnte. Durch die Prophezeiung der Hexen, dass Banquos Kinder herrschen werden, steht auch die Lady unter einem besonderen Druck, einen Thronfolger zu gebären. Sie aber wählt stattdessen die Gewalt, und das verbindet sie mit Macbeth.

Der Herold im Hintergrund läuft weg. Lady Macbeth streckt ihrem Gemahl mit beiden Armen das Gewehr unterwürfig entgegen – „Or riconosco il tuo coraggio antico.“²³¹ Macbeth nimmt es an sich und hält es mit dem linken Arm in die Höhe. Die Lady stellt sich hinter ihn und berührt ebenfalls die

²²⁸ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 58. [Wo bin ich?]

²²⁹ Vgl. ebd., S. 59.

²³⁰ Ebd., S. 60. [Tod und Verderben der bösen Brut!]

²³¹ Ebd. [Jetzt fühl ich wieder deinen alten Mut]

Waffe. Gemeinsam schwören sie Rache. Zärtlich wenden sie sich einander zu. Keiner der beiden lässt das Gewehr los. Macbeth stellt sich hinter seine Frau und öffnet ihren Mantel.



Abbildung 14: Das Königspaar schwört Rache an seinen Gegnern

Kommentar: Die schauspielerische Umsetzung lässt darauf schließen, dass der gemeinsame Racheplan die Leidenschaft der Ehepartner entfacht.

In Bonn hantieren Macbeth und die Lady zwar ebenfalls mit einem Maschinengewehr, jeder der beiden hat jedoch sein eigenes. Von der Leidenschaft zwischen den Protagonisten ist nichts zu merken, vielmehr wird ihre Entschlossenheit zum Weitermorden vermittelt.

„Vendetta“²³² singend, gehen sie auseinander, und die Lady hält das Maschinengewehr mit dem rechten Arm in die Höhe. Macbeth läuft noch einmal auf sie zu und küsst sie auf den Mund. Dann nimmt er ihr die Waffe ab, springt über den rechts liegenden Baumstamm und läuft von der Bühne.

²³² Ebd. [Rache]

4. Akt:

N.12. Coro²³³: Lady Macbeth steht allein in der Mitte der Bühne. Das Andante sostenuto verbreitet düstere Stimmung. Dazu passend verdunkelt sich die Bühne. Nur von hinten scheint grelles Licht durch die Baumstämme hervor. Man kann erkennen, dass aus dem Hintergrund Menschen hervortreten – dabei handelt es sich um schottische Flüchtlinge.²³⁴ Manche von ihnen tragen schlafende oder tote Kinder in den Armen. Lady Macbeth hebt das Kissen, das sie in der vorherigen Szene auf den Boden geworfen hat, auf und zieht sich verstört zurück.

1. Szene:

Die Flüchtlinge (Chor) tragen graue, schäbige Kleidung. Sie sind in dicke alte Mäntel und Decken gehüllt. Das Licht assoziiert Kälte. Im Hintergrund ist zu erkennen, dass Lady Macbeth mit dem Kinderwagen von der Bühne abgeht. Die Männer legen ihre regungslosen Kinder vorne auf der Bühne ab, die Frauen knien sich zu ihnen.

Kommentar: Nemirova greift mit dieser Darstellung der Flüchtlinge und deren Kinder ein tristes Bildnis aus der Bonner „Macbeth“-Inszenierung erneut auf, welches Kälte, Armut und Hoffnungslosigkeit zeigt. Zum ersten Mal wird verbildlicht, dass Macbeths Regentschaft nicht nur auf die Menschen in seinem engeren Umfeld schwerwiegende Auswirkungen hat, sondern bereits die gesamte Bevölkerung unter dem Tyrann erleidet.

Von hinten naht langsam eine weitere Person – es ist Macduff. Sein Blick schweift über die Menschenmenge. Er sucht nach seinen Angehörigen. Bei zwei am Boden liegenden Kindern macht er Halt und erkennt, dass es seine eigenen sind. Eine Frau fasst ihn an der Schulter.

N.13. Scena ed Aria Macduff²³⁵: Macduff sinkt nieder und berührt seine beiden Kinder „O figli, o figli miei!“²³⁶

²³³ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 329.

²³⁴ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 63.

²³⁵ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 338.

²³⁶ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 62. [Ach, Kinder, meine Kinder]



Abbildung 15: Macduff trauert um seine toten Kinder

Die anderen Männer und Frauen gehen langsam weiter, setzen sich auf die liegenden Baumstämme oder kauern sich am Boden zusammen. Macduff nimmt die Hand eines Kindes, hält sie fest und singt: „Ah, la paterna mano | Non vi fu scudo, o cari, | Dai perfidi sicari | Che a morte vi ferîr!“²³⁷ Von oben fallen vereinzelt Flocken. Macduff hebt den Oberkörper des zweiten Kindes hoch und umarmt es.

Ein paar Takte vor dem Ende seiner Arie kniet er sich noch einmal zwischen seine Kinder.²³⁸

2.Szene:

Nach Macduffs schwermütiger Arie folgt jetzt ein dazu im Kontrast stehendes Allegro²³⁹. Die Flüchtlinge stehen vom Boden auf und machen Platz für einen Neuankömmling in Kriegskleidung, bewaffnet mit einer Axt. Es ist Malcolm, voller Tatendrang. Er fordert die Menschen, welche durch Macbeths Schreckensherrschaft Flüchtlinge geworden sind, dazu auf, gemeinsam Rache am König zu üben. Malcolm übergibt eine zweite Axt an Macduff. In der Zwischenzeit formiert sich der Chor und stellt sich in

²³⁷ Ebd., S. 64. [Ach, die väterliche Hand | war nicht, ihr Lieben, | von den feigen Mördern, | als sie euch ans Leben gingen!]

²³⁸ Bei der von der Verfasserin analysierten Aufführung ist aus dem Zuschauerraum lauter Beifall zu hören, der der gesanglichen Darbietung Dimitri Pittas gilt.

²³⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 342.

mehreren Reihen hintereinander auf. Von den Seiten werden Äxte in den Reihen verteilt. Das Allegro maestoso ab Takt 83²⁴⁰ verspricht Aufbruchsstimmung und Heldentum. Malcolm (links) und Macduff (rechts) stehen als Anführer vorne und drehen sich zu ihren Anhängern um. Sie strecken ihre Äxte mit einem Arm in die Höhe – Macduff nach links oben, Malcolm nach rechts oben. Nachdem sie ihre Mitstreiter angefeuert haben, drehen sie sich wieder nach vorn. Ihre Anhänger tun es ihnen gleich – der linke Teil des Chors orientiert sich an Malcolm, der rechte an Macduff. In den anschließenden Takten, wenn der Chor, Macduff und Malcolm gemeinsam singen, schwingen sie gleichzeitig ihre Äxte. Der linke Flügel der Gruppe führt die Axt in einer Zeitlupenbewegung acht Takte lang von links oben nach links unten und dann nach rechts oben. Von dort wiederholen sie den Vorgang in die andere Richtung. Der rechte Flügel tut dasselbe spiegelverkehrt. „Fratelli! gli oppressi | Corriamo a salvar.“²⁴¹

Kommentar: Durch die Zeitlupenbewegungen, vom gesamten Chor ausgeführt, wird ein Bild von großer Suggestivkraft geschaffen.

Beinahe genauso, aber weniger pathetisch – dieser Eindruck könnte durch das schnellere Dirigat, die weniger präzise ausgeführte Choreografie und die viel kleineren Äxte, die fast spielzeugartig aussehen, entstehen – wurde die Szene in der Bonner Inszenierung umgesetzt. Ein weiterer Unterschied zur Inszenierung an der Wiener Staatsoper ist, dass die Flüchtlinge ihre Mäntel ablegen und Kriegskleidung mit Camouflage-Muster zum Vorschein kommt.

Abschließend strecken die Anwesenden die Äxte mit beiden Händen waagrecht in die Luft und gehen von der Bühne. Macduff wirft noch einen letzten Blick auf seine Kinder und geht ebenfalls ab.

Es ist still. Auf der Bühne liegen noch die zurückgelassenen Kinder im dunklen Wald. Diese erwachen plötzlich und gehen, ihre Eltern suchend und rufend, nach hinten von der Bühne ab.

Kommentar: Diese Regieidee wurde ebenfalls aus der Bonner-Inszenierung übernommen. Wie bereits in der vierten Szene des zweiten

²⁴⁰ Ebd., S. 345.

²⁴¹ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 64. [Brüder, zur Eile | den Geknechteten zum Heile]

Aktes – als Fleance von der Bühne abgeht – findet sich an dieser Stelle ein retardierendes Moment, das den einen oder anderen Zuschauer dazu verleitet, die Bühnenhandlung (wieder) bewusster reflektierend wahrzunehmen.

Das Orchester setzt piano pianissimo mit N. 14., dem *Sonnambulismo di Lady Macbeth*²⁴², ein. Es ist sehr dunkel, nur die Mitte der Bühne ist leicht bläulich beleuchtet. Links hinten ist jemand mit einer brennenden Kerze zu erkennen. Es ist Lady Macbeth in einem weißen Nachthemd. Ihr starrer Blick und ihr steifer Gang lassen darauf schließen, dass sie nicht ganz bei Sinnen ist. Als sie sich den Fuß am rechts liegenden Baumstamm anstößt, bleibt sie kurz wankend stehen, geht jedoch auf dem Baumstamm weiter. Als sie am Ende angekommen ist, stoppt sie und beugt sich nach vorne, um das Gleichgewicht zu halten. Sie dreht sich um 90 Grad, steigt hinunter und setzt ihren ziellosen Gang fort. Nachdem sie ihn zweimal umkreist hat, lehnt sie sich an einen rechtsstehenden Baum und geht anschließend von der Bühne. Von links kommen der Arzt im weißen Kittel sowie die Kammerfrau auf die Bühne. Während sich der Arzt auf den links liegenden Baumstamm setzt, bleibt die Kammerfrau dahinter stehen.

3.Szene:

Der Arzt und die Kammerfrau unterhalten sich über Lady Macbeth.²⁴³

4. Szene:

Die Kammerfrau macht mit einem kurzen Blick darauf aufmerksam, dass Lady Macbeth wieder zurückkehrt. Diese läuft gegen den rechts liegenden Baumstamm, setzt sich dahinter hin und stellt ihre Kerze darauf ab. Sie spielt mit ihren Händen und geht auf dem Baumstamm weiter. An dessen Ende angekommen, geht sie geradewegs zur Mitte der Bühne. Dabei starrt sie auf ihre Hände, die sie vor ihr Gesicht hält. Zwischen ihren Armen hat sie ein Kissen eingeklemmt. Die Kammerfrau holt die Kerze, die Lady Macbeth am Baumstamm stehen gelassen hat. Sie lässt das Kissen fallen. Während sie wieder auf ihre leeren Hände starrt, singt sie:

²⁴² Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 353.

²⁴³ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 67.

„E mai pulire | Queste mani io non saprò?“²⁴⁴ Entsetzt steht der Arzt auf. Lady Macbeth geht nach rechts und lässt ihr Kissen fallen. Sie lehnt sich an den nächsten Baum – „Di sangue umano | Sa quì sempre ... Arabia intera | Rimondar sì piccol mano | Co' suoi balsami non può.“²⁴⁵ Am Stamm entlang rutscht sie mit dem Rücken nach unten und geht in die Hocke. Sie greift in die Luft, als ob sie jemanden umarmen wollen würde und halluziniert: „I panni indossa | Della notte ... Or via, ti sbratta!“²⁴⁶ Auf Händen und Füßen bewegt sie sich in Richtung des Kissens und legt ihren Kopf darauf ab. Dann steht sie auf und drückt das Kissen fest an sich. Sich im Kreis drehend, irrt sie während eines Crescendo²⁴⁷ herum. Sie läuft mit dem Kissen zum Arzt und schmiegt sich an seinen Mantel. In ihrem Wahn verwechselt sie ihn augenscheinlich mit ihrem Mann und singt: „Andiam, Macbetto, | Non t'accusi il tuo pallor“²⁴⁸. Während sie diese Passage mehrmals wiederholt, legt sie sich neben dem liegenden Baumstamm auf den Boden. Der Arzt weicht von ihr. In Takt 121²⁴⁹ legt Lady Macbeth ihren Kopf am Kissen ab.²⁵⁰

Wenige Takte später bläst die Kammerfrau die Kerze aus. Sie und der Arzt gehen von der Bühne ab. Lady Macbeth ist tot.

N.15. Scena, Battaglia, <Inno Finale>²⁵¹: Macbeth kommt von rechts auf die Bühne. Vorerst bemerkt er nicht, dass seine Frau tot am Boden liegt – er liest eine Zeitung. Er trägt einen dunklen Anzug, hat aber das Sakko nur über die Schultern gehängt.

²⁴⁴ Ebd., S. 68. [Werd ich | diese Hände nie sauber kriegen?]

²⁴⁵ Ebd., [Nach Menschenblut | riecht es hier immer ... Alle Balsame | Arabiens machen diese kleine Hand | nicht wohlriechend]

²⁴⁶ Ebd., [Zieh dein | Nachtkleid an ... Nun zieh dich um!]

²⁴⁷ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 362.

²⁴⁸ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 68. [Gehen wir, Macbeth, daß dich deine Blässe nicht verrät!]

²⁴⁹ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 368.

²⁵⁰ Zwar nimmt die sterbende Lady Macbeth, der Realität entsprechend und darstellerisch logisch, eine liegende Position ein, hat dadurch jedoch Probleme beim Gesang. Erika Sunnegårdh trifft (in der von der Verfasserin gesehenen Aufführung) in dieser Position das d“ nicht.

²⁵¹ Ebd., S. 369.

5. Szene:

Macbeth liest in der Zeitung, dass die Armee der Engländer, von Flüchtlingen unterstützt, gegen ihn in den Krieg ziehe. Erbost singt er: „Perfidi! All'anglo contra me v'unite!“²⁵² Da ihm jedoch laut der Prophezeiung niemand Schaden zufügen kann, fürchtet er sich nicht. Wütend schmeißt er die Zeitung und seine Jacke mit den Worten „No, non temo di voi“²⁵³ zu Boden. Im Takt 35²⁵⁴ beruhigt er sich, passend zum Adagio, und betrachtet seine offenen Handflächen. Auch er dürfte, wie Lady Macbeth in der vorigen Szene, das Blut sehen, das auf seinen Händen klebt. Melancholisch meint er, sein Leben sei im Innersten verdorrt.²⁵⁵ Er krempelt seine Ärmel hoch. In Takt 40²⁵⁶ bemerkt er die tote Lady Macbeth. Er stürzt jedoch nicht gleich zu ihr, sondern betrachtet sie erst einmal von der Ferne aus. Dazu singt er: „Pietà, rispetto, amore, | Conforto ai dì cadenti, | Non spargeran d'un fiore | La tua canuta età“²⁵⁷. Dann kniet er sich auf den Boden und sammelt etwas auf. Vielleicht handelt es sich hierbei um jene Blätter, die in der ersten Szene dieses Aktes von der Oberbühne gefallen sind. Er streut sie wieder auf den Boden und steht auf, um sein Sakko zu holen. Damit deckt er Lady Macbeth zu und setzt sich auf den Baumstamm.

Er trauert, erweckt aber nicht den Eindruck, als wäre er von ihrem Tod überrascht. Vielleicht wusste er über ihren schlechten Zustand Bescheid oder resigniert, da er ebenso sein eigenes Ende kommen sieht.

Macbeth erhebt sich und geht zur Mitte der Bühne, wo er schmerzerfüllt seine Arie zu Ende singt. Daraufhin geht er zurück zu seiner toten Gemahlin. Er bückt sich vorsichtig zu ihr hinunter und berührt zärtlich ihre Hand, als er die letzte Note singt.

²⁵² Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 70. [Verräter! Mit dem Engländer zieht ihr gegen mich!]

²⁵³ Ebd., [Nein, euch fürcht ich nicht]

²⁵⁴ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 371.

²⁵⁵ Vgl. Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 71.

²⁵⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 371.

²⁵⁷ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 70. [Mitleid, Achtung, Liebe, | die Tröstungen des Alters, | werden mit keiner Blume | dein weißes Haar bestreuen]

Beim anschließenden Allegro agitato²⁵⁸ kommt nervöse Stimmung auf. Macbeth lehnt sich über die Lady und liebkost sie. Er zieht sie an sich und macht wippende Bewegungen, indem er sich vor und zurück beugt.

Kommentar: Hier ist eine Abweichung zu den Regieanweisungen Verdis zu erkennen. Um den Unterschied aufzuzeigen, soll zuerst der Text im Libretto erläutert werden – dann die szenische Umsetzung durch die Regisseurin Vera Nemirova.

Atto IV²⁵⁹

Scena quinta

MACBETH. Perfidi! All'angelo contra me v'unite!
Le potenze presaghe han profetato:
«Esser puoi sanguinario, feroce;
Nessun nato da donna ti nuoce.»
No, non temo di voi, né del fanciullo
Che vi conduce! Rafferma sul trono
Questo assalto mi debbe,
O sbalzarmi per sempre ... Eppure la vita
Sento nelle mie fibre inaridita!

Pietà, rispetto, amore,
Conforto ai dì cadenti,

²⁵⁸ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 375.

²⁵⁹ Verdi/Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 70 f:

Fünfte Szene

MACBETH. Verräter! Mit dem Engländer zieht ihr gegen mich!
Doch die Allwissenden haben's gesagt:
»Darf wild sein und im Blute baden;
keiner, der von einem Weib geboren, kann dir schaden.«
Nein, euch fürcht ich nicht, und nicht das Kind,
das euch führt! Der Anschlag soll
den Thron mir sichern
oder mich stürzen für immer...Und doch
fühl ich mein Leben im Innersten verdorrt.
Mitleid, Achtung, Liebe,
die Tröstungen des Alters,
werden mit keiner Blume
dein weißes Haar bestreuen.
Auch auf deinem Steinthron
hoffst du vergeblich auf süße Töne;
Der Fluch allein, Elender,
wird dein Kagalied sein!
(Schrei von innen: Sie ist tot!)

Was für ein Geschrei?

Sechste Szene

KAMMERFRAU. Die Königin
ist tot!...

MACBETH (*gleichgültig, verächtlich*).
Das Leben...was heißt das schon?...
Das Gelalle eines armseligen Idioten.
Ein Luftzug, ein Schrei, nichts!

Non spargeran d'un fiore
La tua canuta età.
Né sul tuo regio sasso
Sperar soavi accenti:
Sol la bestemmia, ah! lasso!
La nenia tua sarà!
(Grida interne: Ella è morta!)
Qual gemito?

Scena sesta
DAMA. È morta
La Regina! ...
MACBETH (con indifferenza e sprezzo).
La vita ... che importa? ...
È il racconto d'un povero idiota;
Vento e suono che nulla dinota!

Das Libretto sieht vor, dass Macbeth in den angeführten Szenen der alleinige Darsteller auf der Bühne ist. Es stimmt ihn wehmütig, dass er „vergeblich auf süße Töne“²⁶⁰ hofft, denn aufgrund seiner Schreckensherrschaft wird niemand um ihn trauern. Die Lady wird nicht erwähnt, weder im gesungenen Text, noch in den Regieanweisungen. Macbeth hört einen durchdringenden Schrei und erfährt, dass Lady Macbeth tot sei.

In der sechsten Szene teilt die Kammerfrau Macbeth den Tod seiner Frau mit – dies scheint ihm gleichgültig zu sein. Er will den Leichnam seiner Frau weder erblicken, noch wird Lady Macbeth in irgendeiner Weise ein weiteres Mal erwähnt.

Nemirova hingegen verweist in diesen Szenen auf die Gefühle Macbeths für seine Lady, indem sie ihn um seine Ehefrau trauern lässt. Als er in der fünften Szene auf die Bühne kommt, findet er seine tote Frau vor. Er deckt ihren Leichnam mit seinem Sakko zu, als er von „Mitleid, Achtung, Liebe“²⁶¹ singt. Es hat den Anschein, als bedauere er nicht nur sein eigenes Ende, sondern auch den Tod seiner Frau. Nach seiner Arie kniet sich Macbeth zu ihr nieder und nimmt sie fest in seine Arme.

Diese Szene veranschaulicht Nemirovas Idee, dass es sich bei Macbeth und der Lady Macbeth um ein sich liebendes Ehepaar handelte.

²⁶⁰ Ebd., S. 71.

²⁶¹ Ebd., S. 71.

6. Szene:

Die Kammerfrau kommt ebenfalls hinzu, gefolgt vom Arzt und zwei Männern in weißen Kitteln und mit einer Trage. Sie erklärt Macbeth: „È morta | La Regina!“²⁶² Wütend springt Macbeth auf – das Leben sei nichts anderes als das Geplänkel eines armseligen Idioten.²⁶³

7. Szene:

Die beiden Männer bereiten die Trage für Lady Macbeth vor und positionieren Decke und Kissen darauf. Aus dem Hintergrund hört man Männer, welche Macbeth zurufen, der Wald von Birnam bewege sich. Lady Macbeth wird auf die Trage gehoben und zugedeckt. Während der Arzt und die Kammerfrau ruhig zusehen, kann Macbeth vor Aufregung nicht still stehen. Er bleibt allein zurück, als die übrigen Anwesenden die tote Königin tragend abgehen. Er schwört: „La morte o la gloria“²⁶⁴.

8. Szene:

Aus dem Hintergrund ertönt Trompetenmusik. Macbeth greift nach einem Schwert, welches bis jetzt unbemerkt hinter einem Baum auf der rechten Seite versteckt war. Er dreht sich zum Wald und schwingt das Schwert. Mit einer Geste bittet er den Feind, näher zu kommen. Es wird dunkler, doch die Umrisse der Figuren sind noch zu erkennen. Vorn auf der Bühne steigt weißer Nebel auf. Aus dem dunklen Wald nähern sich in Zeitlupe Malcolm und Macduff, gefolgt von dessen Heer.

9. Szene:

Macbeth beweist Tapferkeit und stellt sich dem Heer. Dieses rückt immer weiter nach vor und drängt ihn zurück. Die gesamte folgende Kampfszene wird in Zeitlupe dargestellt. Die schwingenden Äxte und Macbeths Schwert treffen jedoch nie aufeinander.

Kommentar: Die Darstellung in Zeitlupe dient hier nicht zur Akzentuierung einer bestimmten Handlung, sondern ist offensichtlich aus einem ästhetischen Grund motiviert. Durch den Einsatz der zum vorwärts

²⁶² Ebd., S. 70. [Die Königin | ist tot!]

²⁶³ Vgl. ebd., S. 73.

²⁶⁴ Ebd., S. 72. [Ruhm oder Tod]

drängenden Allegro vivo kontrastierenden Zeitlupendarstellung gewinnt das Bild an Pathetik.

10. Szene:

Als Macduff und Macbeth sich gegenüberstehen, wirft Macbeth sein Schwert weg und ruft, dass kein von einem Weib Geborener ihm das Leben nehmen könne.²⁶⁵ In Takt 211²⁶⁶ wird Macbeth von einem Axtschlag getroffen. Er geht zu Boden, die Truppen schlagen weiter auf ihn ein. Die stehenden Bäume werden langsam in die Obermaschinerie gezogen und schweben über den Köpfen der Krieger hinweg. Die Baumstümpfe bleiben jedoch stehen.

Kommentar: Die Abholzung des Waldes dürfte nicht ausschließlich für einen Kollateralschaden des Kriegs stehen, sondern ist ebenfalls als eine Symbolik für die Folgen von Macbeths Schreckensherrschaft, wie Verwüstung, Tod und Armut zu sehen. Durch seine totalitäre Regentschaft hat er – metaphorisch gesprochen – ein kahl geschlagenes Brachland hinterlassen, welches nun wieder neu aufgebaut werden muss.

Es wird etwas heller, sodass nun viel mehr Soldaten zu sehen sind. Macbeth zieht sich mit allerletzter Kraft über den Boden hinweg.

Das Heer vermindert sich. Die Männer gehen langsam ab, Macduff als Letzter. Macbeth liegt schwer verletzt am Boden des abgeholzten Waldes und kann sich nicht mehr bewegen. Dieser Anblick und die Musik verbreiten düstere, schauerhafte Stimmung. Macbeth singt seine letzten Worte und stirbt.

Kommentar: Bei dem Monolog des sterbenden Macbeth handelt es sich jedoch um den Schluss der ersten Fassung Verdis von Macbeth und nicht um die zweite Fassung. Zwar bedeuten die verschiedenen Finali der Oper keine tatsächliche Abänderung der Handlung, dennoch verstärkt er den krönenden Schluss der zweiten Fassung, mit der Wirkung eines lieto fine. Die Inszenierung endet also weniger mit dem Vertrauen in den neuen König als mit Macbeths Erkenntnis, allein und verhasst zu sterben. Die

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 75.

²⁶⁶ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 383.

blutige Tradition der Königsmorde, welche in der dritten Szene des dritten Aktes veranschaulicht wurde, wird auch hier fortgesetzt. Womöglich ein Hinweis der Regisseurin, dass auch der nächste König dem Machtmissbrauch nicht entsagt.

Vera Nemirova erklärt im Interview, dass Macbeths Parlando zum Schluss der Oper einen utopischen Moment darstellt, in dem Macbeth die Erkenntnis erlangt, dass er sein Leben verspielt hat und somit einen Menschwerdungsprozess durchläuft.²⁶⁷

Beim folgenden Allegro in Takt 330²⁶⁸ stürmen plötzlich von links Malcolm, Macduff und ihre Krieger mit den Äxten bis zum liegenden Baumstamm vor. Von der anderen Seite kommen Kinder mit kleinen Tannenbäumchen in der Hand und steigen auf den rechts liegenden Baumstamm.

Kommentar: Die kleinen Tannenbäume in den Händen der Kinder verbildlichen den Gedanken, dass die Kinder die Zukunft seien, die den Wald und die Gesellschaft wieder neu entstehen lassen.

3.4. Wichtige Merkmale der Inszenierung

Den Fokus der Inszenierung legt Vera Nemirova auf die Beziehung zwischen Macbeth zu seiner Gemahlin. Die Regisseurin erzählt im Interview, dass sich dieser Aspekt vor allem aus der Arbeit mit der Sängerbesetzung in Wien ergab.²⁶⁹ Für die Charakterisierung des Paares folgt die Regisseurin nicht immer den Anmerkungen des Librettos. Als Beispiel dafür sind die fünfte und sechste Szene des vierten Aktes zu nennen.

Macbeth sei keine Oper ohne Liebe.²⁷⁰, jedoch handelt es sich bei jenem Paar um eine „besondere Art von Liebe, nämlich eine, die sich am Streben

²⁶⁷ Vgl. Ender, Daniel, „Musiktheater soll lebendig sein!“, in *Der Standard*, 3. Dezember 2009.

²⁶⁸ Verdi, *Macbeth* [Klavierauszug], S. 387.

²⁶⁹ Vgl. Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

²⁷⁰ Vgl. Nemirova, „Keine Oper ohne Liebe“, S. 71.

nach Macht misst. Angetrieben von der Leidenschaft, sich vor dem anderen zu beweisen, sowie die Angst zu versagen.“²⁷¹

In der Inszenierung fällt auf, dass die Leidenschaft vor allem dann zum Einsatz kommt, wenn von Macht und Mord die Rede ist, wie in der ersten Szene des zweiten Aktes: Lady Macbeth stürzt sich lustvoll auf ihren Mann und küsst ihn, als er verlautbart, dass Banquo sterben müsse.

Außerdem auffällig an Nemirovas Charakterisierung von Lady Macbeth und Macbeth „als so ein zwanghaftes Paar, das auf eine ganze perverse und blutige Weise miteinander verknüpft und verbunden ist“²⁷², ist ein ständiges Hin- und Her zwischen Nähe und Distanz. Herrscht in einer Situation Einigkeit, gibt es in der darauffolgenden eine Meinungsverschiedenheit. Die Bewunderung füreinander schlägt somit schnell in Abscheu um. Während sie sich im einen Moment zärtlich umarmen, wenden sie sich im nächsten Moment wieder voneinander ab. Ein Beispiel solchen Verhaltens ist in der 13. Szene des zweiten Aktes zu vernehmen.

Macbeth und die Lady nähern sich in der Dusche mit Zärtlichkeit und Leidenschaft, bis die Stimmung plötzlich kippt. Lady Macbeth entdeckt den Dolch, mit welchem Macbeth Duncan getötet hat. Sie fordert ihren Mann auf, den Dolch den toten Wachen unterzuschieben, um den Mordverdacht von sich zu lenken. Macbeth weigert sich. Parallel zu herrschenden emotionalen Spannung verhält sich die Proxemik zwischen Macbeth und der Lady, deren Körper immerzu in Bewegung sind und somit deren Gefühlswelt visualisiert. Dieser ständige Wechsel wird indiziert durch die Spannung und Intensität der Musik.

Trotz dieser Erzeugnisse von Macht zwischen Lady Macbeth und ihrem Gatten, zeichnet sich per se kein schwächerer oder stärkerer Charakter ab. Lady Macbeth und Macbeth scheinen vom gleichen Ehrgeiz angetrieben zu sein. Diese gleichberechtigte Bewertung des Verhältnisses zwischen dem Paar ist Vera Nemirova wichtig.

„Das Klischee einer machtgierigen Frau, die ihren Mann antreibt fürchterliche Dinge zu tun, zu eindimensional. Solche Lesearten dämonisieren die Frau als Ursprung allen Übels und diffamieren

²⁷¹ Láng, Oliver, „Verdis erste Shakespeare-Oper: Macbeth“, in *pro:log*, Nr.134, Dezember 2009, Hg. Wiener Staatsoper GmbH S. 2-4, hier S. 2.

²⁷² Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

den Mann zum Schwächling, zum Werkzeug in den Händen dieser Frau. Lady Macbeth möchte ihren Gatten an jener Stelle wissen, der ihm ihrer Meinung nach zusteht – also als König. Aber als Frau alleine kann sie nicht viel ausrichten, sie leiht ihm ihre ganze Kraft. Die beiden sind eine Einheit. So hat Lady Macbeth – als eine der wenigen weiblichen Shakespeare-Figuren – keinen Vornamen. Sie ist ein Teil von ihm, beide bedingen einander.“²⁷³

Das blutige Streben des Paares nach Macht ist bedingt durch die herrschenden, gesellschaftlichen Verhältnisse.²⁷⁴ Um König zu werden, muss zuerst der Mord an dem Vorgänger geschehen. Dass Macbeth nicht als Erster auf diese Weise den Thron besteigt, sondern es sich dabei um eine blutige Tradition handelt, veranschaulicht Vera Nemirova in der zweiten Szene des dritten Aktes. In jener Szene sucht Macbeth die Hexen auf, um die Geister zu seiner Zukunft zu befragen. Es erscheinen außerdem Könige aus der Vergangenheit. Während im Libretto die acht Könige hintereinander an Macbeth nur vorüberziehen²⁷⁵, wird in Nemirovas Inszenierung jeder erscheinende König durch seinen Nachfolger ermordet. Die Krone wandert von einem Haupt zum anderen, bis alle acht Könige den Tod gefunden haben.

Doch auch als Macbeth durch den Mord an Duncan bereits zum König ernannt wurde, findet das Blutbad kein Ende. Der Versuch, der Prophezeiung der nur befristeten Königswürde Macbeths entgegen zu wirken und der Angst vor Kräfteverlust spornen Macbeth und seine Lady zu weiteren Gräueltaten an.²⁷⁶

Schlussendlich wird die Tradition des Königsmordes fortgesetzt, indem Malcolm Macbeth tötet, um selbst König zu werden. Auch wenn Malcolm das Volk nun von einem Tyrann befreit hat, gelang ihm dies erneut durch Mord. Obwohl für diese Inszenierung die zweite Fassung Verdis *Macbeth* ausgewählt wurde, entschied sich Nemirova für den Schluss – den Monolog des sterbenden Macbeth – aus der ersten Fassung.

„Die wichtigste Lehre der Geschichte ist, dass wir nichts daraus lernen. Allerdings stirbt Macbeth mit der Einsicht, dass ihm niemand eine Träne nachweinen wird, mit der Erkenntnis, dass er sein Leben verspielt hat; möglicherweise liegt darin ein utopischer

²⁷³ Nemirova, „Keine Oper ohne Liebe“, S. 72.

²⁷⁴ Vgl. Láng, „Verdis erste Shakespeare-Oper: Macbeth“, S. 2.

²⁷⁵ Verdi / Piave, *Macbeth* [Libretto], S. 57.

²⁷⁶ Vgl. Láng, „Verdis erste Shakespeare-Oper: Macbeth“, S. 2.

Kern: dass ein Menschwerdungsprozess stattgefunden hat, an dem wir alle teilhaben.²⁷⁷

Durch die diegetische Transposition, die Nemirova vornimmt, geht es nicht darum, die Geschichte des 11. Jahrhunderts in Schottland aufzuzeigen, sondern vielmehr um das Bewusstsein dafür, dass Korruption auch vor unserer Gegenwart nicht Halt macht.

Für Vera Nemirova ist der enorme Erfolgsdruck, unter dem Macbeth steht, sowie sein Verlangen nach mehr Macht – ohne die Konsequenzen zu beachten – auch aus heutiger Sicht ein spannender Aspekt.²⁷⁸ Sehr brutal veranschaulicht Nemirova diese Grenzenlosigkeit Macbeths und der Lady, die sich aus dem Mächtemessen entwickelt hat, in der siebten Szene des zweiten Aktes, indem die Mörder Banquos mit Maschinengewehren hingerichtet werden, sowie durch die szenischen Umsetzungen der Morde an Duncan und Banquo, die dem Libretto gemäß nicht auf der Bühne stattfinden.

Inszenierungsästhetisch geht Nemirova auf folgende Weise vor: Szenische Exegesen resultieren aus der genauen Auseinandersetzung mit der Partitur. Nemirova schafft – inspiriert vom Gestus der Musik, eigener Phantasie und Assoziationsdrang – ästhetisch stupende Bilder, die oft metaphorisch zu betrachten sind. Zwar lösen manche Bilder Assoziationsketten aus, welche multiple Bedeutungsfelder eröffnen, doch ist der Großteil der Szenen klar verortet und auch ohne besondere Auseinandersetzung mit dem Werk zu dechiffrieren. Die diegetische Transposition und vor allem psychologische Inszenierung des Subtextes weisen auf eine ideotextuelle Verfahrensweise der Regisseurin hin.

3.5. Presse- und Publikumsreaktionen

Im folgenden Unterkapitel soll ein Einblick in die Publikums- und Pressereaktionen zu Nemirovas Regie gegeben werden.

Bei der Videoaufzeichnung der Premiere sind wiederholt Buhrufe aus dem Publikum zu vernehmen: So kommt es bereits in der ersten Szene des ersten Aktes zu Unmutsbekundungen, als die Hexen einen Cancan

²⁷⁷ Nemirova, „Keine Oper ohne Liebe“, S. 72.

²⁷⁸ Vgl. Láng, „Verdis erste Shakespeare-Oper: Macbeth“, S. 2.

tanzen. Auffällig dabei ist, dass diese Verstimmtheit vor allem in den Hexen-Szenen zu spüren ist, wie beispielsweise in der Ballettszene oder in der vierten Szene des dritten Akts, als die Hexen Gymnastikübungen machen. Es ist anzunehmen, dass die Charakterisierung der Hexen durch Nemirova (Hexen als Künstlerinnen) oder die Umsetzung davon bei einem Teil des Publikums auf Unverständnis stößt.

Ein weiteres Detail, auf das manche Zuseherinnen und Zuseher mit lauten Äußerungen reagieren, ist beispielsweise die karikierende Darstellung Duncans. In dieser Szene sind sowohl Buhrufe als auch Händeklatschen zu vernehmen, und vereinzelt macht sich sogar Gelächter bemerkbar.

Rezensionen aus diversen Zeitschriften bestätigen ein aufgebrachtes Verhalten mancher Zuseherinnen und Zuseher.

So schilderte die *Opernwelt*:

„[...] freilich sah ein geringer, doch lautstarker Teil des Publikums wohl bereits darin eine Provokation, denn schon nach wenigen Minuten wurde die Aufführung durch giftgrüne Wut versprühende Zwischenrufe gestört. Unangemessen, sportplatzmäßig, hysterisch.“²⁷⁹

„Vom Publikum kam auch die Quittung – so viel gebuht wurde schon lange nicht.“²⁸⁰, bestätigt die *OÖN*.

Ebenso berichten *News* und die *Wiener Zeitung* über die heftigen Reaktionen mancher Zuschauer und Zuschauerinnen:

„Nur erwähnt [...] seien die Schwachköpfe, die schon nach Beginn der Vorstellung gegen die Regie randalierten.“²⁸¹

„Unter einem Orkan dunkelschwerer Buhs verbeugt sie [Nemirova] sich – und zum Abgang gibt's, traditionell Wienerisch, noch ein messerscharfes Wut-Fortissimo in den Rücken.“²⁸²

²⁷⁹ Persché Gerhard, „Hysterie und Haydn-Spaß“, in *Opernwelt*, 11. Jahrgang / Heftnummer. 2. Februar 2010, Hg. Friedrich Berlin Verlag, S. 10.

²⁸⁰ Wruss, Michael „Buh-Orkan ließ Staatsoper beben“, in *OÖN*, 9. Dezember 2009.

²⁸¹ Sichrovsky, Heinz, „Jämmerlich und das Gebrüll nicht wert“, in *News*, 8. Dezember 2009.

Im Interview äußerte sich der damalige Operndirektor Ioan Holender zu den Publikumsreaktionen auf folgende Art und Weise:

„Da gab's wirklichen Terror im Zuschauerraum. Es reicht, wenn zwei der Gäste sich negativ äußern – unsichere Sänger macht das noch unsicherer, auch den Dirigenten. Das ist geschehen. Bei weitem war aber die Ablehnung nicht so groß wie bei Konwitschnys Don Carlos, der buchstäblich vom Publikum angespuckt wurde.“²⁸³

Anhand der unten angeführten Textausschnitte ist zu erkennen, dass die Presserezensionen in den österreichischen Tageszeitschriften und Zeitungen sich fast ausschließlich negativ über die Regie Vera Nemirovas äußern:

„Es ist irgendwie befriedigend, [...] dass selbst dem wortgewandten Direktor Ioan Holender in seiner letzten Saison bei dieser Neuinszenierung von „Macbeth“ die Worte fehlen dürften: Zum Abschied ein Flop [...] Und verantwortlich dafür zeichnet die bulgarische Regisseurin Vera Nemirova, der offensichtlich jegliches schlüssige Konzept fehlt: so viele Ungereimtheiten, so manches scheint unausgegoren zu sein.“²⁸⁴

„Der Erzfehler der Regisseurin: Von Beginn an wurde das archaische Mörderdrama der unfreiwilligen Lächerlichkeit ausgesetzt, im Wechsel zwischen bizarren Halblustigkeiten, ärgerlichen Ideen, handwerklichen Fehlern und urbiederem Besinnungstheater erfing sich der Abend auch in guten Momenten nicht wieder.“²⁸⁵

„Was an dieser Macbeth-Premiere geboten wurde, spottet geradezu den im Programmheft angeführten früheren Inszenierungen.“²⁸⁶

„Die Regie also: mit ein paar nachhaltigen Bildern aufgeladen, aber konventionell, konfus psychologisierend, die großen Themen banalisierend und verkleinernd, ohne eine einzige Antwort auf die vielen Fragen des Stücks zu wissen. Nicht des Brüllens wert.“²⁸⁷

²⁸² Irrgeher, Christoph, „Ein Macbeth, der baden geht“, in *Wiener Zeitung*, 8. Dezember 2009, www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/65632_Ein-Macbeth-der-baden-geht.html, Zugriff: 26.05.2014.

²⁸³ Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

²⁸⁴ Muchitsch, Ingeborg, „Auch an der Staatsoper wird nur mit Wasser gekocht“, in *Neue Kärntner Tageszeitung*, 12. Dezember 2009.

²⁸⁵ Strobl, Ernst P. „Luftballons im Mörderdrama“, in *Salzburger Nachrichten*, 8. Dezember 2009.

²⁸⁶ Wruss, Michael „Buh-Orkan ließ Staatsoper beben“

²⁸⁷ Sichrovsky, Heinz, „Jämmerlich und das Gebrüll nicht wert“

„Im verkohlten Wald von Johannes Leiacker findet Vera Nemirova zu keiner Regielinie. Sie zeigt Theater auf dem Theater, verlegt das blutige Ringen um die Macht in die Gegenwart, zeigt die Hexen als Künstlerinnen und Journalistinnen, funktioniert das Ballett zur lächerlichen Pantomime um. Ihre oft banalen Einfälle fügen sich zu keinem Ganzen, scheinen nur der Provokation des Publikums zu dienen – entsprechend heftig reagiert.“²⁸⁸

„Das Bad, verstaubt unter einer Theaterbühne auf der Bühne, dazu diverse Anzugträger, Militärs – alles Stückwerk! Einen Abend lang zündete Nemirova eigentlich nur alte Knallerbsen des Regietheaters, deren Sprengkraft aber gerade aus der Warte dieses gegnerischen Publikums ins Unermessliche wächst.“²⁸⁹

„Diese Inszenierung ist nicht zu modern, sondern zu banal, zu kindisch. Verdi und Shakespeare misstrauend und eine sinnlose Provokation. Diese geht soweit, dass beim ersten Duett von Macbeth mit seiner Lady die Dusche läuft.“²⁹⁰

„Man war nur Zeuge einer aktualisierenden Werkdeutung geworden, die sich selbst halt mindestens ein Regiebein gestellt hatte – durch Ideen, die etwas aufgesetzt witzig wirkten, aber alles andere als besonders kühn erschienen.“²⁹¹

In ausländischen Printmedien (hier Deutschland und Schweiz) sind jedoch auch positive Meinungen zur Inszenierung zu finden.

So rezensieren die *Opernwelt* und die *Neue Zürcher Zeitung*:

„Eigentlich kein Grund zur Aufregung. [...] Ihre Exegesen kommen aus der akribischen Kenntnis der Grundlagen und historischen Quellen, wobei ihre Inspiration dann überbordend fließt. So stauen sich bei ihrem Wiener ‚Macbeth‘ stupende sowie ab und an auch entbehrliche Bildfindungen. [...] In diesem surrealistischen Ambiente fließen die Räume poetisch ineinander, finden sich theatralisch schlagkräftig Bilder [...].“²⁹²

„Wenn sie diese Räume ²⁹³ ineinanderfließen lässt, zeigt Nemirova ihr grosses Können. Auch wenn daneben manche Massenszenen allzu undifferenziert wirken, hat sie die grotesken

²⁸⁸ Naredi-Rainer, Ernst, „Ein Tiefpunkt in der Ära Holender“, in *Kleine Zeitung*, 9. Dezember 2009.

²⁸⁹ Irrgeher, Christoph, „Ein Macbeth, der baden geht“

²⁹⁰ Korentschnig, Gert, „Wenn man im falschen Film ist“, in *Kurier*, 8. Dezember 2009.

²⁹¹ Tošić, Ljubiša, „Opernwald der flachen Pointen“, in *Der Standard*, 8. Dezember 2009, derstandard.at/1259281446364/Staatsoper-Wien-Opernwald-der-flachen-Pointen, Zugriff: 26.05.2014.

²⁹² Persché Gerhard, „Hysterie und Haydn-Spaß“

²⁹³ Gemeint sind die szenischen Räume des Bühnenbildes.

und bizarren Züge, welche die Hexen schon bei Shakespeare tragen, überzeugend weitergedacht.“²⁹⁴

Auffällig ist vor allem das negative Echo der Ballettszene, wie beispielsweise die *Opernwelt* andeutet:

„Freilich, die diese Vision vorbereitende Pantomime einer Theaterprobe, zu der die Nemirova die sonst meist gestrichene Balletteinlage umfunktioniert, wirkt etwas bemüht, auch der Aerobic treibende Chor der Luftgeister im dritten Akt ist von kurzem Witz.“²⁹⁵

Die *Salzburger Nachrichten* und die *Wiener Zeitung* bestätigen:

„Getoppt wird die Szene mit Nemirovas visionären Künstlerinnen nur durch das schwachsinnige Ballett im dritten Akt [...]. Die Ansammlung von Aerobicfrauen im Bademantel samt Ritterspiel und drallem Bewegungschor ist an Absurdität nicht zu überbieten.“²⁹⁶

„Wobei ja auch die Idee nicht neu ist, zur Ballettmusik der Pariser Fassung eine Pantomime anzuzetteln. Ebenso verfuhr schon Peter Konwitschny mit dem „Don Carlos“, den seine Meisterschülerin später für Wien einrichtete. Nemirova heißt sie. Und ihr Hexen-Gehampel gar nichts.“²⁹⁷

Aufgrund der negativen Publikums- und Pressereaktionen, meldete sich der damalige Direktor der Wiener Staatsoper in der Tageszeitung *Österreich* zu Wort: Die Vorstellungen nach der Premiere seien schon harmloser verlaufen. Des Weiteren betont er, dass die Auslandspresse deutlich wohlwollender von Nemirovas Inszenierung berichtet. Er meint außerdem, dass jene Inszenierungen, die heute als „Kult-Inszenierungen“ gehandelt werden, zu Beginn ebenfalls ausgebuht wurden.

„Die ‚eigentliche Tragödie‘ wären die ‚blindwütigen Reflexe‘ des ‚konservativen Wiener Publikums‘ gewesen, das sich ‚von seiner unsympathischsten Seite gezeigt‘ habe.“²⁹⁸

²⁹⁴ Ender, Daniel, „Das Spektakel im Zuschauerraum als wahre Tragödie“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Dezember 2009.

²⁹⁵ Persché Gerhard, „Hysterie und Haydn-Spaß“

²⁹⁶ Strobl, Ernst P. „Luftballons im Mörderdrama“

²⁹⁷ Irrgeher, Christoph, „Ein Macbeth, der baden geht“

²⁹⁸ Hirschmann, Christoph, „Holender zu ‚Macbeth‘-Aufruhr“, in *Österreich*, 15. Dezember 2009.

Die Frage der Verfasserin, ob in einem anderen Opernhaus oder gar in einem anderen Land mit anderen Reaktionen zu rechnen gewesen wären, beantwortet Ioan Holender wie folgt:

„Man macht Kunst aus Überzeugung und nicht aus Kalkulation. Und schon gar nicht in Wien mit dem traditionellsten, langweiligsten, ältesten und fadeiten Publikum [...] Ich finde nicht, dass die Produktion gescheitert ist. Nemirova hat versucht mehr das Shakespearische zu bringen, weniger als das Libretto von Verdi. Vielleicht war sie näher zu Shakespeare in ihrer Inszenierung als viele andere Inszenierungen.“²⁹⁹

Dirigent Guillermo García Calvo formuliert seine Antwort weitaus diplomatischer.

„Jedes Haus und jeder Moment hat sein eigenes Publikum. In Wien aber spielt Oper und Musik wahrscheinlich eine so wichtige Rolle wie in keiner anderen Stadt der Welt. Es ist ein unglaublich leidenschaftliches Publikum, das etwas vergöttern kann oder das Gegenteil. An einem anderen Haus wären die Reaktionen bestimmt schwächer gewesen, sowohl die positiven als die negativen. Das macht Wien so besonders und einzigartig. Nur wenn man Gleichgültigkeit erntet, kann man von einem Misserfolg sprechen.“³⁰⁰

Die Regisseurin selbst bedauert die Reaktionen des Wiener Publikums sehr und äußerte sich im Interview auf folgende Weise dazu:

„Ich finde es ja noch immer schlimm, dass *Macbeth* in Wien die erste Serie nicht überlebt hat und das ist sehr schade gewesen, weil ich hätte auch gerne dort die weiteren Reaktionen verfolgt. Weil, ich glaube ganz fest daran, dass der Skandal in der Oper bei der Premiere provoziert war. Dass viele schon zur Generalprobe gekommen sind und sich für ihre Aktionen vorbereitet haben.“³⁰¹

Ioan Holender scheint Nemirovas Vermutung, dass es sich um einen provozierten Skandal handle, zu teilen:

„So höre ich, dass es schon vor der *Macbeth*-Premiere Drohungen gab – ‚die wird das nicht überleben!‘ Und schon zur Generalprobe seien etliche gekommen, um sich für ihre Buh-Aktion ‚vorzubereiten‘.“³⁰²

²⁹⁹ Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

³⁰⁰ Guillermo García Calvo im Interview, Korrespondenz, 01. Februar 2014.

³⁰¹ Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013.

³⁰² o.A., „Jetzt spricht Holender“, in *Society24.at*, 13. Dezember 2009, www.society24.at/musik/Jetzt-spricht-Holender/1793536, Zugriff: 27.05.2014.

4. WEITERE INSZENIERUNGEN

4.1. *Pique Dame* (Wiener Staatsoper, 2007)

Vera Nemirovas Inszenierung von *Pique Dame*³⁰³ feierte ihre Premiere an der Wiener Staatsoper am 28. Oktober 2007 unter der musikalischen Leitung von Seiji Ozawa.³⁰⁴ Das Bühnenbild entwarf Johannes Leiacker,

³⁰³ Inhalt

1. Akt:

Gouvernanten und Kinder tummeln sich im St. Petersburger Sommergarten, wo sich die Offiziere Tschekalinski und Surin über Hermann und den gestrigen Abend im Kasino unterhalten. Nachdem Hermann seinem Freund, dem Grafen Tomski, von seiner heimlichen Liebe zu einer Unbekannten erzählt, kommt Jeletzki hinzu und berichtet von seiner bevorstehenden Hochzeit mit Lisa. Als diese mit ihrer Großmutter, der alten Gräfin, hinzu kommt, erkennt Hermann in ihr seine unbekannte Geliebte. Später erzählt Tomski von dem Geheimnis der alten Gräfin, die in ihrer Jugend als „Venus von Moskau“ bekannt war und sich durch ihre Spielsucht an den Rand des Ruins brachte. Der Graf von Germain verriet ihr als Preis einer Liebesnacht drei gewinnbringende Karten, mit welchen sie wieder zu großem Reichtum gelangte. Die Gräfin, die fortan „Gräfin Pique-Dame“ genannt wurde, verriet das Geheimnis dieser drei Karten bereits ihrem Gatten und einem Geliebten, würde aber durch einen dritten Mitwisser den Tod finden. Um zu Reichtum zu gelangen und Lisa zu gewinnen, will Hermann das Geheimnis der Gräfin erfahren. Auch Lisa hat sich in Hermann verliebt und gibt sich, während sie Freundinnen zu Besuch hat, melancholisch. Nachdem die Besucherinnen weg sind, kommt Hermann und droht Lisa mit Selbstmord, wenn sie ihn nicht erhöhe. Lisa gesteht ihm ihre Liebe.

2. Akt:

Während eines Maskenballs wirbt Jeletzki vergebens um Lisas Vertrauen, während Hermann aufgrund seiner offenkundigen Faszination am Geheimnis der drei Karten von seinen Freunden geneckt wird. Nach der Aufführung eines Schäferspiels wird die Ankunft der Zarin erwartet. Die Gunst der Stunde nützend, gelingt es Hermann, sich im Schlafzimmer der alten Gräfin zu verstecken. Als diese vom Ball zurückkommt, schwelgt sie noch lange in nostalgischen Erinnerungen an ihre Jugendzeit in Paris, bevor sie schließlich in ihrem Lehnstuhl einschläft. Hermann weckt sie auf und fleht sie an, ihm das Geheimnis der drei Karten zu verraten, doch sie zieht es vor zu schweigen. Als er sie mit seiner Pistole zum Reden zu zwingen will, sinkt die Gräfin vor Schreck tot zusammen. Lisa kommt hinzu und bezichtigt Hermann des Mordes.

3. Akt:

In der Kaserne erhält Hermann einen Brief von Lisa, in dem sie ihn um Verzeihung sowie um ein Treffen am Ufer der Newa bittet. In einer Halluzination erscheint Hermann die tote Gräfin, die ihm die Karten „Drei“, „Sieben“ und „As“ verrät. Diese sollen ihm Glück bringen, sofern er Lisa heiratet. Um Mitternacht wartet Lisa an der Newa. Sie hat sich für ihre Liebe zu Hermann entschieden und wäre bereit, mit ihm zu fliehen. Doch als Hermann erscheint, muss sie feststellen, dass er vom Kartenspiel besessen ist. Er stößt Lisa beiseite, um ins Kasino zu eilen. Allein zurückgelassen, stürzt sich Lisa in die Newa. Im Kasino setzt sich Hermann sofort an den Spieltisch. Jeletzki erscheint im Kasino und sucht nach Hermann, da er der Grund für die Auflösung der Verlobung mit Lisa ist. Zweimal kann er jeweils mit der Drei und der Sieben gewinnen, sodass bis auf den Fürsten Jeletzki niemand mehr gegen ihn spielen möchte. Als Hermann in der dritten Runde jedoch auf das As setzt, deckt er zu seinem großen Entsetzen die Pique Dame auf. Dem Wahnsinn nun komplett verfallen, nimmt sich Hermann das Leben.

³⁰⁴ Premierenbesetzung: Hermann - Neil Shicoff, Lisa - Martina Serafin, Gräfin - Anja Silja, Jeletzki - Markus Eiche, Tomski/Pluto - Albert Dohmen, Polina/Daphnis - Nadia Krasteva, Tschekalinski - Peter Jelosits, Surin - Goran Simic, Tschaplitzki - Benedikt Kobel, Narumow - Dan Paul Dumitrescu, Festordner - Clemens Unterreiner, Gourvernante - Aura Twarowska, Mascha/Cloe - Caroline Wenborne

die Kostüme Marie-Luise Strandt. Laut des Online-Archiv der Wiener Staatsoper wurde die Produktion sechszwanzig Mal aufgeführt.³⁰⁵

Die folgende Aufführungsanalyse stützt sich auf die Vorstellung³⁰⁶ vom 30. Jänner 2013, die von Marko Letonja dirigiert wurde. Es handelt sich hierbei um eine produktästhetische Untersuchung³⁰⁷, wobei als Quellen überwiegend handschriftliche Notate der Autorin zur besuchten Aufführung herangezogen wurden, ferner das Programmheft sowie das Regiebuch³⁰⁸ zur Inszenierung und die Partitur³⁰⁹. Bei den eingefügten Abbildungen handelt es sich um Fotos der Premiere.

4.1.1. Die visuellen Komponenten der Aufführung

Nemirova nimmt eine diegetische Transposition vor, indem sie die Handlung in das zeitgenössische Russland verlegt, welches seit dem Zerfall der Sowjetunion wieder mit größeren Disparitäten zwischen armen und reichen Gesellschaftsschichten zu kämpfen hat.

Neben den aktuellen Kostümen bedingt die Transposition aus dem 18. Jahrhundert, dass einige Figuren nicht mehr denjenigen Berufsgruppen angehören, wie sie im Libretto angeführt sind: Die Offiziere Tschekalinski und Surin werden zu Vertretern aus der Baubranche und auch Hermann – stets schwarz gekleidet und mit einer Waffe bei sich – scheint eher einem privatem Sicherheitsdienst anzugehören als dem Militär.

St. Petersburg wird als zentraler Handlungsort beibehalten, nur die einzelnen Szenenschauplätze unterscheiden sich von den Angaben im Libretto.

³⁰⁵ <http://www.wiener-Staatsoper.at/Content.Node/home/werke/archiv/Archiv.de.php>: Zugriff am 7. März 2014.

³⁰⁶ Besetzung: Hermann - Neil Shicoff, Lisa - Hasmik Papian, Gräfin - Grace Bumbry, Jeletzki - Eijiro Kai, Tomski/Pluto - Tómas Tómasson, Polina/Daphnis - Alisa Kolosova, Tschekalinski - Herwig Pecoraro, Surin - Sorin Coliban, Tschaplitzki – Benedikt Kobel, Narumow - Dan Paul Dumitrescu, Festordner - Marcus Pelz, Gourvernante - Juliette Mars, Mascha/Cloe - Caroline Wenborne

³⁰⁷ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 93.

³⁰⁸ Das Regiebuch dieser Inszenierung basiert auf folgendem Klavierauszug: Tschaikowski, Pjotr Iljitsch, *Pique Dame, Oper in drei Akten (7 Bildern)*, Libretto von Modest Tschaikowski nach der Erzählung von Alexander Puschkin [Klavierauszug]: Wiener Staatsoper.

³⁰⁹ Tschaikowski, Pjotr Iljitsch, *Pikowaja dama*. [Partitur]. Hg. Anatoly Dmitriyev, vol.9, Moskau: Muzgiz 1950.

Der Bühnenraum von Johannes Leiacker zeigt auf der linken Seite eine Wand mit hohen Fenstern, die durch einen seitlich abgehenden Gang unterbrochen wird. In die Mitte des Raumes ragt von der rechten Seite der Hinterbühne ein Erker hinein, auf dessen Halbstock sich ein Zimmer befindet. In dieses Zimmer kann durch eine riesige Glasfront Einsicht genommen werden. In diesem Glasbau befindet sich das Zimmer der Gräfin. Rechts wird dieser Vorbau von einer breiten Treppe flankiert. Der soeben beschriebene Grundriss des Bühnenraums bleibt während der gesamten Aufführung unverändert. Allein durch Lichtdesign und den Austausch einzelner Ausstattungselemente, wie zum Beispiel eines riesigen Kronleuchters oder Spielautomaten, wird ein anderer Schauplatz konstruiert.

Zunächst fungiert der Bühnenraum als ein herunter gekommenes Palais, das ein Kinderheim beherbergt und in dem auch der Ball im zweiten Akt stattfindet.

Im fünften Bild findet die Verabschiedung der toten Gräfin statt. In der Mitte der Bühne ist ein Podest zu sehen, auf welchem diese aufgebahrt ist.

Das sechste Bild ist hingegen sehr abstrakt gestaltet. Das vorhin erwähnte Podest steht nun für die Brücke, von der sich Lisa in den Fluss Newa stürzt. Dieser wird von einem Trauerzug mit Regenschirmen dargestellt.

Schließlich erscheint das Palais im letzten Bild mit bunten Lichtern, Spielautomaten sowie einem Kartentisch als Spielhalle.

4.1.2. Verlaufsanalyse

Ouvertüre

Bereits während der Ouvertüre öffnet sich der Vorhang und gibt den Blick auf die nicht ausgeleuchtete Bühne frei. Das durch die Fenster seitlich einfallende Licht kündigt den Tagesanbruch an. Entlang der Wand auf der linken Seite werden zwölf Feldbetten mit schlafenden Kindern erkennbar.

1. Akt

Gouvernanten in biederer Knieröcken und Krankenschwesternuniformen wecken die Kinder auf und animieren sie zur Morgengymnastik.

Nachdem alle abgegangen sind, treten Tschekalinski, Surin und Tomski auf um das Heim zu besichtigen. Sie tragen Mäntel und Schals, welche sie als höherstehend kennzeichnen. Begleitet werden sie von zwei Mitarbeitern mit Arbeitshelmen, welche die Wände vermessen.

Zwei Waisenknaben kehren wieder in den Saal zurück, um sich auf der Treppe niederzulassen, wo sie ein Kartenspiel beginnen. Gleichzeitig wird ein Mädchen von Gouvernante zu ihrem Bett geführt und von dieser mit einer Geste aufgefordert, gehorsam zu warten.

Tschekalinski und Surin machen sich über Hermanns Verhalten im Kasino lustig. Dieser pflegt aus finanziellen Gründen den anderen immer nur beim Glücksspiel zu beobachten, wagt aber selbst nie eine Partie.

Hermann tritt auf. Er trägt schlichte schwarzen Kleidung und einen Revolvergürtel.



Abbildung 16: Hermann beobachtet das Kartenspiel der Kinder

Seine Aufmerksamkeit wird sofort auf die beiden auf den Stufen sitzenden Knaben gelenkt. Kurz sieht er ihnen beim Kartenspielen zu und streicht ihnen kameradschaftlich durchs Haar.

Kommentar: Das Kostüm von Hermann hebt sich durch diese Schlichtheit klar von der Garderobe der anderen Figuren ab. Es kann als Symbol für sein Außenseitertum und seine Andersartigkeit gedeutet werden, welche vor allem auf das schlechter gestellte soziale Milieu von Hermann zurückzuführen sind. Interessant ist, dass Hermann als einziger der anwesenden Herren den beiden Knaben Aufmerksamkeit schenkt. Seine Geste veranschaulicht eine gewisse soziale Nähe zu den Kindern, wohingegen es bei Tschekalinski, Surin und Tomski zu keinerlei

Interaktion mit den Waisen kommt. Ironischerweise wird das von Surin geschilderte Verhalten Hermanns im Kasino, gleich bei dessen ersten Auftritt unterstrichen, indem er wieder ein Kartenspiel beobachten, wenngleich dieses nun auf „unschuldigerer“ Ebene stattfindet.

Daraufhin begeben sich die beiden in das Zimmer im Zwischenstock (Glasbau), wo sie gemeinsam mit anderen Arbeitern die Baupläne ausrollen um diese zu besprechen. Hermann und Tomski bleiben im Saal zurück.

Hermann wendet sich kurz dem am Bett sitzenden Waisenmädchen zu, dem er aufmunternd über den Rücken klopft. Während er Tomski erzählt, dass er sich in eine schöne, unbekannte Frau verliebt hat, tritt von hinten links ein Paar auf. Die Gouvernante führt diesem das kleine Mädchen zu. Während die Frau das Mädchen herzlich begrüßt, unterschreibt der Mann vermeintliche Adoptionsunterlagen und steckt der Gouvernante abschließend mehrere Geldscheine zu. Beim Abgang der soeben zusammengeführten Familie formieren sich auf der linken Seite eine kleinere Gruppe von Kindern, um das Mädchen zu verabschieden.

Der in Arbeitstracht gekleidete Chor transportiert die Kinderbetten ab, fegt den Boden und lässt den riesiger Kronleuchter herab, um ihn zu reinigen. Nach Abschluss der Hausarbeit geht der wieder Chor ab. Nur Hermann und Tomski bleiben auf der leeren Bühne zurück.

Jeletzki tritt in Begleitung von Surin und Tschekalinski auf. Ihnen folgen zwei Kellner mit jeweils einem Tablett, auf dem Sektgläser stehen. Jeletzki sieht sich mit wohlwollender Miene in den Räumlichkeiten um, während er seine anstehende Hochzeit mit Lisa erwähnt. Daraufhin nehmen alle Herren mit Ausnahme von Hermann, der sich das gesamte Gespräch abseits von der Gruppe aufhält, ein Sektglas, um anzustoßen. Als Jeletzki Hermann bemerkt, bringt er ihm ein Sektglas. Hermann nimmt das Glas zwar an, schließt sich aber der Gruppe nicht an, sondern schreitet schräg nach vorne.

Entlang der linken Seitenwand stellen sich die Waisenkinder in eine Reihe auf. Mit Blumen und Bildern in den Händen scheinen sie jemanden empfangen zu wollen. Die Gräfin und Lisa treten von hinten links auf.

Begleitet werden sie von mehreren Dienstboten, die Taschen und Koffer tragen.³¹⁰

Hermann erschrickt, weil er in Jeletzki's Verlobten Lisa seine geheimnisvolle Unbekannte erkennen muss. Benommen lässt er sich auf dem linken der beiden Stühle im linken Bühnenbereich nieder. Zu Beginn des Quintetts (Lisa, Gräfin, Hermann, Jeletzki und Tomski), in dem alle Beteiligten – bis auf Tomski, der das Geschehen nur kommentiert – ihre Beklemmung ausdrücken, schreitet die Gräfin geistesabwesend an dem "Empfangskomitee" entlang, wobei sie die Blumengrüße der Kinder mit stets abgewandten Blick entgegen nimmt. Vielmehr starrt sie unentwegt auf Hermann. Auffällig ist, dass sich alle Protagonisten während des Quintetts zunächst in einer räumlichen Distanz zueinander befinden. Der Standort Lisas stellt die Spitze eines Dreiecks dar, dessen andere beiden Eckpunkte von Hermann (links) und von Jeletzki (rechts) gebildet werden. Nachdem die Gräfin am Ende der Reihe angekommen ist, wird sie von Tomski zu dem freien Stuhl neben Hermann geführt. Hermann und die Gräfin wenden sich ruckartig einander zu und starren sich mit Faszination an. Eine Geste Hermanns deutet die Absicht, sie berühren zu wollen an, doch er zieht seine Hand wieder zurück und springt stattdessen gehetzt auf.



Abbildung 17: Hermann und die Gräfin beim ersten Aufeinandertreffen

³¹⁰ Die oben erwähnten Bauarbeiter und Ingenieure haben womöglich auf einen Umbau beziehungsweise eine Umfunktionierung des Heims hingewiesen oder den Verkauf der Immobilie angedeutet, während die anschließenden Reinigungsarbeiten schon die Ankunft der vermeintlichen Eigentümerin, der alten Gräfin, ankündigen. Die Koffer und Taschen könnten ein Indiz dafür sein, dass Lisa und die Gräfin lange Zeit außerhalb St. Petersburgs gewohnt haben. Dies unterstreicht auch der Empfang durch die Kinder.

Kommentar: Die Proxemik in dieser Szene unterstreicht die im Theatertext geschilderte Angst und Beklemmung der Protagonisten und deutet auf deren Isolation hin.

Lisas Positionierung auf der Bühne spiegelt ihre derzeitige Lebenssituation wider: Sie steht zwischen zwei Männern, Hermann und Jeletzki.

Der von den Kindern abgewandte Blick der Gräfin zeigt ein gewisses Desinteresse an den Waisen, aber vor allem verdeutlicht er die Faszination, die Hermann auf sie ausstrahlt.

Der Empfang löst sich auf. Tomski führt die Gräfin mit einer einladenden Geste ins Obergeschoss. Die Dienstboten folgen ihr mit dem Gepäck. Als Hermann und Lisa aufeinander zugehen möchten, schneidet Jeletzki Hermann den Weg ab, um Lisa alleine zu sprechen. Er macht ihr seine Aufwartung, doch Lisas Reaktion deutet Unbehagen an. Nervös sieht sie sich nach Hermann um, der der Gräfin auf der Treppe gefolgt ist. Schließlich wendet Lisa sich ganz von Jeletzki ab. Sie läuft die Treppe hoch und wirft den Blumenstrauß, den sie kurz zuvor von der Gräfin übernommen hat, auf den Boden. Jeletzki folgt ihr besorgt.

Tomski kehrt wieder zurück und erzählt Surin und Tschekalinski, die sich auf den beiden Stühlen nieder gelassen haben und Schnaps trinken, die Geschichte der alten Gräfin. Hermann verfolgt das Gespräch abseits stehend. Zunächst steht er am rechten Bühnenportal, geht in gequälter Haltung ein Stück die Treppe hoch, bevor er sich schließlich wie gebannt auf den Stufen nieder lässt. Dort verharrt er solange, bis Surin und Tschekalinski auf ihn zu kommen und ihn necken, dass er der dritte – und sogleich auch der letzte – Liebhaber der Gräfin sein könnte, dem sie das Geheimnis der drei Karten offenbart. Die beiden fallen in höhendes Gelächter und gehen von der Bühne ab, während man bereits die Blitzlichter eines nahenden Gewitters sieht.

Der nun in dunkle Mäntel gehüllte Chor eilt auf die Bühne. Nach der Chorpassage ziehen sich die Choristen in den Hintergrund beziehungsweise auf die Seite zurück und verstecken sich hinter aufgespannten schwarzen Regenschirmen.

Hermann, dessen Gestalt in dieser Szene nicht auszumachen war, löst sich wieder als Individuum aus der schwarz gekleideten Menge.

Als Hermann schwört, Lisas Herz zu erringen, erwachen die Choristen wieder aus ihrer Lethargie und verteilen sich hinter Hermann langsam auf der Bühne. Hermann geht ab. Während der Chor bewegungslos verharret, fällt der Vorhang.

Kommentar: Dass Lisa sich von Jeletzki abwendet und von der Bühne läuft, stellt eine Divergenz zu der betreffenden Szenenanweisung im Libretto dar, die besagt, dass Lisa und Jeletzki gemeinsam mit der Gräfin die Bühne verlassen. Dies könnte einerseits bedeuten, dass Nemirova der Figur Lisas einen „stärkeren“, selbstbestimmteren Charakter zuschreibt, andererseits verdeutlicht Nemirova, dass Lisa sich von Beginn an beim Gedanken, Jeletzki's Frau zu werden, nicht wohl fühlt.

Am Ende dieser Szene, als Hermann schwört, Lisa zu erringen, schafft Nemirova ein Bild, das die innere Gefühlswelt Hermanns darzustellen scheint. Die Choristen sind hier nicht als Individuen zu betrachten, sondern als Teil eines bildmalerischen Bewegungsablaufes mit dämonischem Charakter. Hermanns Seele, die per se nicht „schlecht“ ist, scheint sich an dieser Stelle metaphorisch zu schwärzen. Somit kann diese Szene als Schlüsselmoment für den Beginn Hermanns Entwicklung zu einem negativen Charakter gedeutet werden.

Das nächste Bild ist in warmes Licht getaucht. Gouvernanten, Krankenschwestern und Mädchen lauschen dem klavierbegleiteten Gesang von Lisa und Polina, die währenddessen Lisas Haare kämmt.



Abbildung 18: Polina kämmt Lisas Haar.

Lisa, Polina und die am Boden sitzenden Mädchen sind mit ihrem Schlafgewand bekleidet, während die Angestellten ihre Tracht tragen. In der Mitte der Runde liegt ein Koffer, aus dem die Mädchen amüsiert diverse Kleidungsstücke, wie beispielsweise einen roten BH, entnehmen.

Als Polina Lisas Liebesromanze singt, absentiert sich diese langsam gedankenverloren von der Gruppe. Bei Polinas Tanzlied wird sie durch die Kissenschlacht der Mädchen wieder aufgeheitert und lässt sich ihr Brautgewand anziehen.

Plötzlich stürmt eine Gouvernante in den Raum, schimpft über das Benehmen der Mädchen und schickt diese schließlich fort. Während sie sich über das Verhalten der Mädchen echauffiert, entdeckt sie den roten BH, den sie, bevor sie sich wieder verabschiedet, unbemerkt einsteckt. Lisa bleibt allein zurück. Während sie ihre verlorenen Mädchenträume beklagt, reißt sie sich den Schleier vom Kopf und zieht sich ihr Hochzeitskleid aus.

Hermann tritt unbemerkt von hinten ins Zimmer, hebt das Brautkleid auf, drückt es an sich und gesteht Lisa seine Liebe. Die Gräfin kommt, um Lisa ins Bett zu schicken, ohne jedoch Hermann zu bemerken. Nachdem die Gräfin abgegangen ist, schließt sich der Vorhang.

Zwischen dem Finale des ersten Akts und dem Vorspiel zum zweiten Akt baut Nemirova einen Entr'acte ein: Vor dem schwarzen Zwischenvorhang gehen die Waisenkinder, mit diversen Gepäckstücken in ihren Händen, mutlos an der Rampe entlang.

Kommentar: Da die Kinder ihr gesamtes Hab und Gut – Teddies, Puppen, Kleidungsstücke et cetera – mit sich tragen, scheinen sie ihre bisherige Unterkunft nun endgültig zu verlassen.

Das Orchester begleitet die szenische Umsetzung mit dem „Tanz der Hirten und Hirtinnen“³¹¹, einer Sarabande, die sich in der Partitur im zweiten Akt³¹² befindet und nun zu einer Art Zwischenspiel umfunktioniert wurde.

2. Akt

Die Haute Volée feiert im Palais ein Fest. Zu Beginn wird eine Modenschau vorgeführt. Die fein gekleideten Gäste (Chor) sitzen auf Stühlen, die auf der linken Seite der Bühne platziert sind. Einige Models kommen leicht bekleidet – fast nur mit Schmuck und Pelz behangen – die Treppe herab. Bunte Cocktails werden serviert und die Gäste wippen mit Händen und Füßen im Takt mit.

Als Jeletzki mit Lisa allein ist, nutzt er die Gunst der Stunde, um ihr seine unermessliche Liebe zu gestehen. Doch Lisa, die auf einem Stuhl sitzt, kann seinem Blick nicht standhalten. Er streift ihr ein Armband über, welches sie kurz darauf unauffällig abnimmt. Sie verlässt langsam den Raum, noch bevor Jeletzki seine Liebeserklärung beendet hat.

Kommentar: In dieser Szene zeigt Nemirova sehr deutlich, dass Lisa gegenüber Jeletzki keine Liebe empfindet. Ihre Reaktion bezüglich seiner Aufmerksamkeiten – wie beispielsweise anhand des geschenkten Armbandes – lässt auf ihr schlechtes Gewissen rückschließen: Da Lisa bewusst wird, dass sie seine Gefühle nicht ehrlich erwidern kann, scheinen ihr seine Geschenke Unbehagen zu bereiten.

Die anderen Gäste kehren wieder in den Saal zurück, um der nächsten Attraktion, einem Schäferspiel, beizuwohnen.

³¹¹ Tschaikowski, *Pique Dame* [Klavierauszug], S. 146f.

³¹² Tschaikowski, *Pikowaja dama* [Partitur], S. 366-370.

Kommentar: Bei dieser Darbietung handelt sich um das häufig gestrichene Intermezzo³¹³ im zweiten Akt, das wegen seines „mozartähnlichen“ Klanges oftmals als Fremdkörper in der musikalischen Homogenität empfunden wird. Diese Fremdartigkeit in der Musik symbolisiert für Nemirova die Sehnsucht der begüterten Figuren nach der vermeintlich „guten alten Zeit“. Die Figuren betreiben quasi „Restauration“, indem sie viel Geld in verdrängte Träume und Wünsche investieren.³¹⁴

„Diese Oberflächlichkeit dieser reaktionären Gesellschaft ist umso wichtiger, als sie den Schraubstock spürbar macht, in den die Hauptpersonen eingezwängt sind. Die Diskrepanz zwischen den scheinbar seichten Chorszenen und dem individuellen, stark psychologischen Drama ist enorm wichtig. Daher darf man diese Szenen nicht streichen, sie sind Bestandteil des Ganzen.“³¹⁵

Die Mitwirkenden des Schäferspiels kommen die Treppe herab: Männer in High-Heels und Korsett, die Damen in Reizwäsche. Während sich die Darsteller von Daphnis und Chloe mit ihrem Gefolge auf den Stufen niederlassen, führen Tänzerinnen und Tänzer eine frivole Choreografie vor. Pluto kommt mit einem Lorbeerkranz und einem königlichen Umhang bekleidet, hinzu. Die Figuren auf der Treppe reichen Schmuck und Geld umher, bilden mit ihren Fingern Herzen und zeigen sie herum. Als sich alle zum Tanz erheben, regnet es Geldscheine und Konfetti.

³¹³ So hat beispielsweise Peter Konwitschnys in seiner *Pique Dame*-Inszenierung am Opernhaus Graz (Premiere: 6. November 2011) auf das Intermezzo verzichtet. Er baut allerdings einen Bruch in die Maskenball-Szene ein, indem er – in Anlehnung an das Schäferspiel – den betrunkenen Hermann auftreten lässt, der sich mit energischen Worten direkt an das Publikum wendet:

„Ihr seid wohl verrückt geworden, mit eurem ganzen Scheißgeld so eine bescheuerte Musik zu machen: «Die standhafte Schäferin»! Die musste Tschaikowsky doch nur komponieren, weil der Petersburger Intendant ihn dazu gezwungen hat, damit die Petersburger Opernärtsche ihr Tableau bekamen! Wisst ihr überhaupt, was Theater ist?“

(Persché, Gerhard, „Wisst ihr überhaupt, was Theater ist?“, in *kultiversum. Die Kulturplattform*, o.J., www.kultiversum.de/Musik-Aktuell/Graz-Pique-Dame-Tschaikowsky-Wisst-ihr-ueberhaupt-was-Theater-is.html, Zugriff: 02.05.2014.

³¹⁴ Vgl. Nemirova, Vera, „Im Schraubstock der Gesellschaft. Regisseurin Vera Nemirova im Gespräch mit Oliver Láng“, in *Pique Dame* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2007/2008, S. 34.-39, hier S. 35.

³¹⁵ Ebd.



Abbildung 19: Die Festgäste feiern ausgelassen nach der Aufführung des Schäferspiels.

Kommentar: Während im Libretto Daphnis und Chloe ihre Liebe über sämtliche Kostbarkeiten wie Güter und Juwelen stellen, wird in Nemirovas Schäferspiel den materiellen Werten gehuldigt. Das gesamte Intermezzo ist als ein Ausdruck von Dekadenz dieser „Überfluss-Gesellschaft“ zu werten.

Als sich die Festgesellschaft für eine kurze Weile zurückzieht, vereinbaren Hermann und Lisa den Zeitpunkt für ein Stelldichein.

Bei der Rückkehr der Festgäste wird Hermann vom Festordner des Saales verwiesen. Nach kurzem Widerstand verlässt dieser die Feier.

Nun kommt es zum großen Höhepunkt des Festes: Die alte Gräfin erscheint als Zarin Katharina verkleidet im Zuschauerraum.



Abbildung 20: Die Gräfin verkleidet als Katharina die Große

Die Gäste auf der Bühne besingen ihr Heil und prosten ihr von der Bühnenrampe aus zu.³¹⁶

Kommentar: Dem Libretto nach ist in dieser Szene ein Auftritt der Zarin Katharina der Großen vorgesehen. Allerdings würde dies eine Inkonsequenz im Hinblick auf die diegetische Transposition bedeuten, weswegen Nemirova stattdessen die Gräfin als Zarin verkleidet auftreten lässt. Dadurch wird die Sehnsucht nach vergangenen Zeiten, welche bereits während des Schäferspiels aufgezeigt wird, untermauert; ebenso aber auch das Geltungsbedürfnis der Gräfin.

„Im Moment erfährt St. Petersburg eine Zeit der Restauration der alten Monarchie. Man hat irgendwo das Gefühl, diese alten verkommenen Wert, nochmal hoch holen zu müssen und sich ganz stark über diese zu definieren und damit zu identifizieren, der Wind des Alten weht da. Ich möchte nur daran erinnern, dass Puschkin, der diese Novelle schrieb, zu den Dekabristen gehörte, also zu den Intellektuellen die für eine Republik gekämpft haben und dann nach Sibirien ins Arbeitslager kamen. Diese Restauration im 21. Jahrhundert halte ich für bedenklich, aber es ist natürlich ein guter Anlass, um zur Schau zu stellen, wer man ist und was man hat.“³¹⁷

Das vierte Bild zeigt erneut Räumlichkeiten des Palais, welche von der Feier noch verschmutzt und verwüstet sind. Stühle und Konfetti liegen auf dem Boden. Ferner befindet sich auch ein Klavier auf der Bühne. Die Gräfin sitzt in nachdenklicher Haltung am Klavier und geht nach einer Weile langsam die Treppe hoch. Durch die beschlagene Scheibe des Zimmers im Zwischenstock sieht man, wie sie dieses betritt.

Hermann kommt zaghaft von rechts auf die Bühne und blickt sich nervös im Saal um. Immer wieder sieht er dabei wachsam zur Gräfin hoch. Als ärmlich aussehende Frauen auf die Bühne kommen, um vom Feste Übriggebliebenes vom Boden aufzusammeln, verschwindet Hermann. Im Zimmer der Gräfin ist zu sehen, wie ihr drei Kammerfrauen beim Ausziehen ihres Kleides helfen, um sie auf die Nachtruhe vorzubereiten. Unterdessen warten die anderen Dienstmädchen mit jeweils zwei Kissen in den Händen auf der Treppe.

³¹⁶ Nach dieser Szene findet die Pause statt. Die Kinderstatisten kommen vor den Vorhang um sich zu verbeugen.

³¹⁷ Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013.

Lisa betritt, dicht gefolgt von Mascha, den Saal und läuft, nach einer kurzen Unterredung mit dieser, die Treppe hoch. Die Gräfin geht, gestützt von zwei ihrer Dienerinnen, in einem schwarzen Nachtkleid die Stufen herab, woraufhin die restlichen Anwesenden – bis auf Mascha – den Saal verlassen. Als die Gräfin in Erinnerungen an ihre Jugend in Paris schwelgt, untermalt sie ihre Erzählung mit viel Gestik: So macht sie beispielsweise einen Knicks und eine tiefe Verbeugung wenn sie von berühmten Persönlichkeiten wie der Marquise von Pompadour singt. Bei der Liebeserklärung des französischen Königs, die – wie sie beschreibt – ihr Herz zum Rasen brachte („Je | sens mon cœur qui bat, qui bat , je ne sais pas pourquoi!“)³¹⁸ entblößt sie verführerisch ihre Schultern.

Während ihres Monologs wird es auf der Bühne langsam dunkler, bis schließlich eine nächtliche Lichtstimmung herrscht, in der es Hermann gelingt, sich unbemerkt in den Saal zu schleichen.

Die Gräfin setzt sich ans Klavier und nimmt einen Taschenspiegel zur Hand, um nachdenklich ihr Gesicht zu betrachten. Hermann nähert sich zaghaft von hinten. Das Licht, welches vom Spiegel reflektiert wird, fällt immer knapp an Hermanns Gesicht vorbei, bis es ihn schließlich blendet. Just in diesem Moment fordert die Gräfin Mascha auf, zu gehen. Diese zögert kurz, blickt aufgeregt zwischen der Gräfin und Hermann hin und her, und verlässt schließlich den Saal. Hermann schleicht, angelockt von den entblößten Schultern der Gräfin, fasziniert von hinten auf diese zu. Er ist in großer Versuchung sie zu berühren, als er bei ihr jedoch angekommen ist, schreckt er davor zurück. Stattdessen scheint er ihre „Aura“ spüren zu wollen, indem er seine Wange ganz dicht an die ihre hält, oder an ihrem Nacken riecht, ohne jedoch ihren Körper zu berühren. Nach kurzem Zögern wird sie auf ihn aufmerksam, ohne jedoch zu erschrecken. Hermann fleht sie an, ihm die drei Karten zu nennen, doch die Gräfin schweigt. Daraufhin wird sie von Hermann, der von dämonischer Leidenschaft getrieben zu sein scheint, auf dem Boden vergewaltigt. Nach einem kurzen Aufschrei sinkt sie tot zusammen.

³¹⁸ Tschaikowski, *Pique Dame* [Klavierauszug], S. 203f.



Abbildung 21: Hermann bemerkt, dass die Gräfin tot ist

Kommentar: Hermanns übersteigertes Verlangen nach Reichtum und Besitz, kippt so kurz vor dem vermeintlichen Ziel, also der Offenbarung der drei Karten, die Hermanns finanzielle Probleme zu lösen versprechen, ins Triebhafte und kulminiert schließlich in dem Wunsch, auch die Gräfin zu „besitzen“. Im Unterschied zum Libretto, demzufolge die alte Gräfin, als Hermann seine Waffe zieht, zu Tode erschrickt, stirbt sie bei Nemirova in Folge dieses Übergriffs.

Ob es sich tatsächlich um eine Vergewaltigung handelt ist nicht eindeutig: Es sind von Seiten der Gräfin keinerlei Anzeichen von Abwehr zu erkennen. Weiters stellt sich die Frage, ob die Gräfin Hermanns Anwesenheit tatsächlich erst so spät bemerkt. Es scheint, als hätte sie Mascha absichtlich weggeschickt, um mit Hermann allein zu sein. Womöglich haben die Erinnerungen an ihre amourösen Abenteuer in ihr den Wunsch geweckt, noch einmal verführt zu werden, wenngleich dies, wie die Prophezeiung es vorsieht, auch ihren Tod bedeuten würde. Der Blick der Gräfin auf folgendem Bild scheint weder ängstlich noch gequält.



Abbildung 22: Hermann vergreift sich an der Gräfin

Falls sich die Gräfin freiwillig hingibt, würde dies demnach bedeuten, dass sie sich über die Konsequenzen vollends bewusst ist und es in Kauf nimmt, ihr Dasein, das ihren Erzählungen zufolge, nur mehr ein blasses Echo ihres einstigen Lebens ist, zu beenden.

Als Hermann bemerkt, dass die Gräfin tot ist, kniet er sich hin und umfasst den leblosen Körper mit seinen Armen. Als Lisa die beiden vorfindet, wird sie von blankem Entsetzen gepackt und stößt Hermann zornig von sich. Dieser verlässt auf unsicheren Beinen den Saal. Der schwarze Vorhang schließt sich.

3. Akt

Vor Beginn des Vorspiels zum dritten Akt tritt Hermann vor den schwarzen Vorhang und geht, während er für sich Lisas Brief liest, schweigend an der Rampe entlang. In seinen Gedanken hört er Lisas Stimme, die den Brief vorliest (Stimme aus dem Off).

Kommentar: In der Partitur findet die Briefszene erst nach dem Vorspiel zum dritten Akt statt. Weiters wird der Brief von Hermann – und zwar in Form eines Melodrams – vorgetragen, und nicht von Lisa.³¹⁹

Mit dem Einsatz des Orchesters hebt sich der Vorhang.

³¹⁹ Vgl. Tschaikowsky, *Pikowaja dama* [Partitur], S.554.

In der Mitte der dunklen Bühne wird nun ein beleuchtetes Podest sichtbar, auf dem die Gräfin, in weißem Gewand gekleidet, aufgebahrt wurde. Der schlichte Bühnenraum wird lediglich von zwei großen Kerzenständern sowie einem Blumengesteck geschmückt.

Die Trauergäste verabschieden sich mit Blumen von der toten Gräfin. Als sie die Bühne verlassen haben, schleicht Hermann in den Saal. Er zerreißt Lisas Brief in kleine Papierfetzen, die er zu Boden fallen lässt. Zunehmend wird er nervös und stößt wütend das Blumengesteck um. Es beginnt zu regnen und zu blitzen (wie durch die Fensterscheiben zu erkennen ist), schließlich stößt der Wind auch die Fenster auf. Vom Wahn getrieben steigt Hermann auf das Podest und zerrt den Oberkörper der toten Gräfin hoch. Für einen Moment erwacht diese, nun grell beleuchtet, aus ihrer Totenstarre und nennt die drei Karten. Nach dieser Kunde verlässt Hermann hämisch lachend die Bühne. Lisa tritt auf und sieht, wie schwarz gekleidete Männer den Leichnam ihrer Großmutter abtransportieren.

Nach einer Weile entdeckt sie den zerrissenen Brief. Sie hebt die Papierstücke auf und fügt sie am Podest wieder zusammen. Als sie erkennt, dass es sich um ihren Brief an Hermann handelt, wirft sie das Blatt wieder aufgeregt zu Boden.

Ihre Zweifel scheinen kurz zerschlagen, als Hermann erscheint. Seine Handlungen deuten allerdings an, dass er in diesem Moment hauptsächlich an Lisas Geld interessiert ist: So stiehlt er beispielweise Scheine aus Lisas Manteltasche und durchsucht gierig ihre Handtasche. Als Lisa ihm das Geld übergibt, reißt er dieses grob an sich und stößt Lisa zu Boden.

Im Hintergrund erscheint ein Trauerzug. Die schwarzen Regenschirme der Trauergäste sind jeweils so aufgespannt, dass man die Gestalt dahinter nicht wahrnehmen kann.

Hermann, der die Kontrolle über sich verloren zu haben scheint, läuft von der immer dunkler werdenden Bühne. Daraufhin steigt Lisa auf das Podest, bekreuzigt sich und verschwindet anschließend im vorbeiziehenden Strom der Regenschirme. Der schwarze Vorhang schließt sich.

Kommentar: Nemirova versinnbildlicht Lisas Selbstmord: Die vorbeiziehende Menschenmenge verkörpert sowohl den Trauerzug für die

Gräfin als auch den Fluss, in welchem Lisa nach ihrer tiefen Enttäuschung über Hermann den Tod findet.

Das letzte Bild stellt eine Spielhalle dar. An den Seiten stehen Spielautomaten und in der Mitte ein großer Pokertisch. Die Wände sind mit bunt blinkenden Lichtschlangen dekoriert und leicht bekleidete Kellnerinnen servieren Getränke.

Die Männer, darunter Tomski, Surin, Tschaplitzki, Tschekalinski und Jeletzki, sind für eine Kartenpartie am Spieltisch versammelt. Tomski, der nun mit einem Stock geht, nimmt ein Glas, prostet den anderen zu und wirft es zu Boden. Als er in seinem Lied singt, dass er gerne ein Ast wäre, auf dem sich die jungen Vögel niederließen, scharen sich junge, aufreizend gekleideten Frauen um ihn und spielen mit seinem Gehstock.

Die anderen Männer amüsieren sich über die Geschmacklosigkeiten und beobachten geifernd das Geschehen. Tschekalinski, Tschaplitzki, Narumow und Surin setzen sich an der Rampe auf eine Stuhlreihe und bewegen sich im Gleichklang zur Musik.



Abbildung 23: Die Herren beim Glückspiel in der Spielhalle

Als Hermann erscheint, holt Jeletzki Tomski zur Seite und meint, er brauche heute noch einen Sekundanten. Hermann will Pharo spielen und nennt seinen Einsatz. Da die anderen ihn nicht ernst nehmen und sich weigern, mit ihm zu spielen, verschafft sich Hermann Respekt, indem er zweimal mit einer Pistole in die Luft schießt. Er hält einem anderen Spielhallenbesucher die Pistole an die Schläfe und drückt ab, ohne dass der Schuss jedoch abgeht.

Eingeschüchtert lassen sich nun einige Herren auf ein Spiel mit ihm ein. Nach Hermanns Niederlage im Spiel gegen Jeletzki und dem vermeintlichen Erscheinen der Gräfin auf der Karte der Pique Dame versammeln sich alle Gäste um den Spieltisch. Als diese wieder zurücktreten, wird – auf dem Tisch liegend – der Leichnam Lisas sichtbar. Hermann erblickt den leblosen Körper und bricht zusammen.



Abbildung 24: Hermann erblickt die tote Lisa

Verzweifelt greift er nach der Pistole, um sich zu erschießen.

Betroffen stehen die Anwesenden nun vor den beiden Leichen, während sie Gott bitten, Hermann zu verzeihen. Der Vorhang schließt sich.

Kommentar: Im Unterschied zu Nemirovas Inszenierung wird im Libretto Lisas Leiche nicht auf der Bühne „aufgebahrt“. Hermann phantasiert lediglich von ihr, kurz bevor er stirbt. Hier will die Regisseurin Lisas Tod noch einmal thematisieren.

4.1.3. Wichtige Merkmale der Inszenierung

Die Inszenierung kennzeichnet ein kapitalismuskritischer Ansatz, der eine immer größer werdende Kluft zwischen Armut und Reichtum im Russland der Gegenwart thematisiert.

Vera Nemirova vertritt die Meinung, dass besonders Sankt Petersburg – heute wie damals – ein Ort der sozialen Gegensätze sei, was zu einer Gesellschaft zwischen Hochmut und Gleichgültigkeit führt. Es ist ihr deshalb ein Anliegen, den sozialen Hintergrund der Charaktere zu verdeutlichen, weil es – so betont Nemirova – „immer die politischen und sozialen Umstände [sind], die jemanden zum Verbrecher machen

können.“³²⁰ So ist nach Nemirova Hermann kein von Grund auf schlechter Charakter, sondern begeht erst aus einer sozialen Not heraus Unrecht.

Des Weiteren spielt in ihrer Inszenierung die Macht des Geldes eine zentrale Rolle: So spielt beispielsweise die Szene der unter der Hand erfolgten Adoption zu Beginn des ersten Akts mit dem Topos „Ware Mensch“. Jeletzki's Geschenke an Lisa sind einerseits ein Zeichen seiner aufrichtigen Liebe, zeigen aber auch andererseits auf, dass er versucht, ihre Gefühle mit Materiellem zu manipulieren.

Beim Schäferspiel werden Geldscheine und andere Kostbarkeiten verteilt, später rieselt das Geld sogar wie Konfetti von der Decke herab. Während hier der verschwenderische Überfluss gezeigt wird, sieht man mit dem Auszug der Kinder aus dem Waisenheim die Kehrseite des Kapitalismus. Neben diesen Aspekten konzentriert sich Nemirova besonders auf die Personenführung der drei Protagonisten:

Hermann

Hermann ist ein sensibler Mensch, der in der gehobenen Gesellschaft nicht gut aufgehoben ist, da sich durch den ständigen Umgang mit Adeligen und Neureichen ein Gefühl von Minderwertigkeit in ihm breitmacht. Sein Außenseitertum und seine Einsamkeit lässt Nemirova deutlich daran erkennen, dass er meist abseits steht und oft unbemerkt auftritt. Ferner lässt sie Hermann auch vom Festordner des Balles verweisen, weil er offensichtlich in dieser Gesellschaft nicht erwünscht ist. Dies mag dazu führen, dass er sobald er, sich in Interaktion mit den anderen Figuren – vor allem Tomski, Tschekalinski und Surin – befindet sein Verhalten von Nervosität und Unruhe gezeichnet ist.

Hermann, der anfangs ein sympathischer Mensch zu sein scheint, entwickelt sich zusehends zu einer gewissenlosen und gierigen Figur. So zeigt er sich zu Beginn freundlich und liebenswürdig, als er beispielsweise als einziger der Anwesenden auf die Waisenkinder eingeht. Zunehmend verliert er jedoch jegliche Sympathie, als er etwa die Gräfin vergewaltigt

³²⁰ Nemirova, Vera, „Im Schraubstock der Gesellschaft. Regisseurin Vera Nemirova im Gespräch mit Oliver Láng“, S.39.

(wodurch er entschieden negativer gezeichnet ist als im Libretto) oder als er Lisa hinterhältig bestiehlt.

Lisa

Auch Lisa ist als einsam gezeichnet. Zwar strebt Jeletzki an, sie mit seiner aufrichtigen Liebe glücklich zu machen, doch auch das kann ihre Einsamkeit nicht beenden. Dennoch wird Lisa von Gewissensbissen geplagt, da sie den Fürsten nicht lieben kann, wie Nemirova im Zusammenspiel zwischen Lisa und Jeletzki sichtbar macht: Während er mit großen Gebärden auf sie zugeht, ständig ihre Gesellschaft sucht und seinen Blick auf sie richtet, geht sie ihm aus dem Weg, schaut stets betrübt aus und vermeidet jeden Augenkontakt. Als konkretes Indiz für ihr schlechtes Gewissen wäre auch zu werten, dass Lisa Bedenken dabei hat, Jeletzkis Geschenke anzunehmen, wie beispielsweise das Armband, das er ihr während seiner Arie überstreift.

Lisa ist nie fröhlich. In Anwesenheit der Gräfin wirkt sie gehorsam, in jener des Fürsten bedrückt. Sogar wenn sie mit Hermann zusammen ist, zeigt sie keine Heiterkeit. Ihr Schicksal scheint zwar weitgehend fremdbestimmt, allerdings gesteht Nemirova der Figur der Lisa dennoch eine gewisse Stärke und Selbstbestimmtheit zu, wie im ersten Akt zu erkennen ist, als sie sich von Jeletzki abwendet, anstatt, wie im Libretto vorgesehen, die Bühne gemeinsam mit ihm und der Gräfin zu verlassen.

Die Gräfin

Ein gemeinsamer Angelpunkt in Nemirovas Personenführung ist der Aspekt der Einsamkeit, der allen drei Protagonisten zuteil ist, wenngleich diese bei jedem einzelnen unterschiedlich bedingt ist.

Der Ursprung der Einsamkeit der Gräfin ist nicht, wie bei Hermann, auf ihren gesellschaftlichen Stand zurückzuführen, sondern auf ihr hohes Alter, das eine übergroße Sehnsucht nach ihrer Jugend mit sich bringt.

Nemirova versteht die Gräfin allerdings nicht als eine betagte hässliche Frau, sondern als stolze, geachtete Dame, die viele Erfahrungen gesammelt und an Würde nichts verloren hat. Ihre Körperhaltung ist stets aufrecht. Im Zusammenspiel mit andern Figuren wirkt sie durch ihre Gestik und Mimik erhaben. Auf dem Ball lässt Nemirova sie die Rolle von

Katharina der Großen annehmen und zieht so eine Parallele zwischen der Sehnsucht der Gräfin nach ihrer eigenen Jugend und der kollektiven Sehnsucht der Ballgesellschaft nach einer idealisierten Vergangenheit. Außerdem scheint die Gräfin bei Nemirova nach wie vor – zumindest für Hermann – eine erotische Aura zu versprühen, wie jene Szene verdeutlicht, in der er sich an ihr vergeht. Die hierbei vermeintlich widerstandlose Hingabe der Gräfin gilt nicht nur Hermann, sondern auch dem Tod, den sie sich aufgrund ihres langweilig gewordenen Lebens herbeisehnt.

Bei Nemirovas Personenregie ist vor allem eine besondere Beziehung zwischen Hermann und der Gräfin auszumachen. Ihre Interaktion lässt auf eine gegenseitige Faszination schließen, wie beispielsweise in der Szene, als die Gräfin von den Waisen mit Blumen begrüßt wird: Sie schenkt den Kindern keine Beachtung, da ihr Blick stets auf Hermann gerichtet ist, als würde sie wissen, dass er ihr letzter Liebhaber sein wird.

4.1.4. Presserezensionen

Betrachtet man die Kritiken zu Nemirovas *Pique Dame* fällt auf, dass von mehreren Rezensenten eine Inszenierung erwartet wurde, die heftigere Publikumsreaktionen auslöst:

So heißt es in der *Kronenzeitung*:

„Eine recht konservative Inszenierung“³²¹

Der Standard bestätigt:

„Jedenfalls hat Vera Nemirova, welcher der Ruf einer provokanten Regisseurin vorausgeht, im Traditionshaus am Ring ein solche Übermaß an inszenatorischem Wohlverhalten an den Tag gelegt, dass selbst den eingefleischten Gegnern des Regietheaters die Protestrufe in der Kehle erstickten.“³²²

³²¹ Roschitz, Karlheinz, „Liebesspiel am Rand des Abgrunds“, in *Kronenzeitung*, 30. Oktober 2007.

³²² Vujica, Peter, „Operndame im Grauschleier“, in *Der Standard*, 30. Oktober 2007.

Die APA formuliert:

„Vera Nemirova hat mit ihrer „Pique Dame“ alle enttäuscht. Nämlich all jene [...] die sich Sonntagabend in der Staatsoper lediglich Skandalträchtiges erwartet hatten.“³²³,

Für den *Kurier* erklärt sich die unerwartete Aufnahme der Inszenierung:

„[...] weil Regisseurin Vera Nemirova, die den Ruf einer Revoluzzerin genießt, brav erzählt, zu brav“³²⁴

Um die angeführten Erwartungshaltungen zu erklären, muss man ebenfalls auf Nemirovas umstrittene Inszenierung der *Gräfin Mariza* an der Wiener Volksoper hinweisen, die 2002 heftige Reaktionen auslöste und stark polarisierte. Die Inszenierung der *Pique Dame* wurde sehr wahrscheinlich an jener der *Gräfin Mariza* gemessen, wie ebenso aus folgendem Zitat zu lesen ist:

„Das kennt man schon aus ihrer gegen den Strich gebürsteten Interpretation von Kálmáns „Gräfin Mariza“ [...] mit der sie das vermeintlich goldene Wienerherz zum Granteln brachte. Im Vergleich zur provokanten Ironie jener Produktion scheint ihre „Pique Dame“-Inszenierung nun zurückgenommen, wirkt das eine oder andere recht klischeehaft [...].“³²⁵

Dem Wiener Staatsopernpublikum war der Name Vera Nemirova außerdem ein Begriff, da sie für Peter Konwitschnys *Don Carlos* im Haus am Ring 2004 das Autodafé „als wüstes Medienspektakel außerhalb und innerhalb des Zuschauerraums inszenierte.“³²⁶

Das Autodafé, wie auch die Inszenierung Konwitschnys, sorgten zu Beginn für große Empörung und verärgerten einen großen Teil des Publikums.³²⁷

Nemirovas Personenführung in der *Pique Dame* wird von den Rezensenten auf unterschiedliche Weise beurteilt, wie nachstehende Zitate zeigen:

³²³ Schwei, Christian T., „'Pique Dame' gewann an der Wiener Staatsoper“, *APA*, 29. Oktober 2007.

³²⁴ Korentschnig, Gert, „Ein Kartenspiel mit zu wenigen Assen“, in *Kurier*, 30. Oktober 2007.

³²⁵ Persché, Gerhard, „Der neue Reichtum und das alte Elend“, in *Süddeutsche Zeitung*, 30. Oktober 2007.

³²⁶ Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel 2006, S.132.

³²⁷ Vgl. Koch, Gerhard, „Wiener Wut“, in *Frankfurter Allgemeine*, 19. Oktober 2004, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/oper-wiener-wut-1195738.html, Zugriff: 03.04.2013.

„Die Charaktere leben von der Ausstrahlung der Protagonisten, nicht etwa durch raffinierte Personenführung.“³²⁸

„Nemirova zeichnet die Figuren markant, mit genauen psychologischen Facetten.“³²⁹

„Denn Regisseuse Vera Nemirova hat eine Hand fürs Zwischenmenschliche. Wo es gilt, die Schicksale zweier Figuren miteinander zu verknüpfen, da gelingt ihr manch zwingendes Tableau. Dessen Wirkung stört [...] der nächste Chor-Auftritt, denn die Massen bündigt Nemirova nur zu starren Arrangements.“³³⁰
Die Presse

„Zudem tut sich auf der Bühne eine Unmenge im Spektakelsinn, doch zwischen den Personen fast gar nichts: Meist keine Spur von psychologischer Spannung.“³³¹

³²⁸ Korentschnig, „Ein Kartenspiel mit zu wenigen Assen“.

³²⁹ Roschitz, „Liebesspiel am Rand des Abgrunds“.

³³⁰ Sinkovicz, Wilhelm, „Der Besuch der alten Dame“, in *Die Presse*, 30. Oktober 2007.

³³¹ Weinzierl, Ulrich, „In Wien spielt ‚Pique Dame‘ unter Neureichen“, in *Die Welt*, 30. Oktober 2007.

4.2. *Gräfin Mariza* (Volksoper Wien, 2002)

Vera Nemirovas Inszenierung von *Gräfin Mariza*³³² war der letzte Beitrag der Volksoper Wien zum Schwerpunkt „Europäische Operette“ in der Spielzeit 2002/03 und zudem die letzte Neuproduktion in der Ära Mentha.³³³ Die Premiere fand am 15. Dezember 2002 unter der musikalischen Leitung von Guido Mancusi³³⁴ statt. Bis zur Dernière am 23. Februar 2003 wurde die Produktion insgesamt siebzehnmal aufgeführt.

³³² Inhalt

1. Akt:

Gräfin Mariza kehrt nach langer Abwesenheit auf ihr Landgut in Ungarn, unweit der Residenz eines angrenzenden Balkanstaats, zurück. Dieses wird mittlerweile von dem neuen Verwalter Bela Törek geführt, einem verarmten Adeligen, dessen richtiger Name Graf Tassilo Endrödy-Wittenburg lautet. Er möchte als Gutsverwalter die Mitgift für eine standesgemäße Heirat seiner Schwester Lisa verdienen, die vom finanziellen Ruin ihrer Familie nichts weiß. Außerdem bittet er seinen Freund Karl Stephan Liebenberg, seinen gesamten Besitz zu veräußern, um die Schulden seines Vaters abzudecken. Die Ankunft Marizas mit Gefolge wie auch die Bekanntgabe ihrer Verlobung mit einem Baron Koloman Zsupan, sorgt bei allen für Aufregung – vor allem bei Fürst Populescu, der selbst an Mariza interessiert gewesen wäre. Der zukünftige Bräutigam könne jedoch aufgrund familiärer Angelegenheiten nicht zur Verlobungsfeier kommen. Als sich die Gräfin und ihr Gutsverwalter Tassilo kennenlernen, findet sich auch Lisa bei den Begleitern Marizas und diese verspricht, Tassilos wahre Identität zu bewahren. Als der Schweinebaron Koloman Zsupan auch aufs Landgut kommt und verwundert wissen will, weshalb Mariza in der Zeitung veröffentlicht hat, dass sie sich heute mit ihm verlöre, muss sie ihn in ihr Geheimnis einweihen: Sie habe die Verlobung nur erfunden um sich Verehrer vom Leib zu halten. Nun verliebt sich auch der Schweinebaron in Mariza. Manja, ein Zigeunerin, prophezeit Mariza, dass sie sich in den kommenden vier Wochen in einen Mann von edler Herkunft verlieben wird.

2. Akt:

Nachdem die vier Wochen vergangen sind, erkundigt sich Graf Populescu telefonisch, ob er der Mann sei, in den sich Mariza verliebt habe. Er ist es jedoch ebenso wenig wie Baron Zsupan, in den sich mittlerweile Lisa verliebt hat. Es wird ein heiteres Fest gefeiert. Mariza und Tassilo kommen sich näher und Baron Zsupan erwidert nun endlich Lisas Liebe. Populescu sorgt jedoch für Zwietracht, als er Mariza erzählt, Tassilo und Lisa seien ein Paar, und überführt Tassilo mithilfe eines Briefes als Mitgiftjäger. Mariza ist entsetzt und demütigt ihn öffentlich. Sie ist erleichtert, als Lisa ihr offenbart, dass sie Tassilos Schwester sei.

3. Akt:

Mariza will nun Baron Zsupan heiraten, um Tassilo zu quälen. Jedoch Zsupan liebt nun Lisa. Tassilo will abreisen und verlangt von Mariza ein Zeugnis, das folgende Punkte beinhalten soll: er wäre nie gegangen, wenn ihm nicht so bitter Unrecht geschehen wäre; er hing mit großer Liebe an seiner Herrschaft. Als die Romanze zwischen den beiden zu Ende gehen scheint, erscheint Tassilos Tante, Gräfin Bozena. Diese offenbart, dass Sie von Karl Stephan Liebenberg über die finanzielle Not Tassilos informiert wurde, worauf Sie für die Standesehre Tassilos Erbe zurückgekauft hat. Zsupan hält um Lisas Hand an. Als auch Mariza von Bozena über Tassilos Situation aufgeklärt wird, steht der Liebe nichts mehr im Weg.

³³³ Dominique Mentha, Direktor der Wiener Volksoper 1999 bis 2003.

³³⁴ Besetzung: Gräfin Mariza - Lisa Houben, Fürst Populescu - Gerhard Ernst, Baron Koloman Zsupan - Sándor Németh, Graf Tassilo Endrödy-Wittenburg - Johan Weigel, Lisa - Heidi Wolf, Karl Stephan Liebenberg - Michael Siller, Fürstin Bozena - Mirjana Irosch, Penizek - Josef Forstner, Tschekko – Alfons Karg, Manja – Barbara Baranowska, Ilka von Dambössy - Marta Simon, Berko - Gregory Rodgers;

Da die Verfasserin die im Folgenden behandelte Produktion von *Gräfin Mariza* weder besucht hat noch auf einen Videomitschnitt zurückgreifen konnte, muss hier auf eine Verlaufsanalyse verzichtet werden. Vielmehr soll auf Grundlage der vorhandenen Szenenfotos ein Einblick in das Gesamtkonzept der visuellen Komponenten gegeben werden. Bei den eingefügten Abbildungen handelt es sich um Fotos der Premiere. Abschließend werden kurz die Publikums- und Pressereaktionen näher beleuchtet. Hierfür werden Rezensionen³³⁵ aus Zeitungen verwendet, sowie Interviews von Personen, die mit Nemirova zusammengearbeitet haben. Selbstverständlich werden diese Quellen stets mit dem Wissen um ihre Subjektivität gebraucht.³³⁶

4.2.1. Die visuellen Komponenten der Inszenierung

Die Inszenierung spielt in einem Land im Ostblock kurz nach dem Zerfall des sozialistischen Regimes.

Der schäbig und trist wirkende Bühnenraum von Klaus Werner Noack zeigt in den ersten beiden Akten einen verfallenen Flugzeughangar, der mit einem Wellblechdach ausgestattet ist. Auf der rechten Bühnenflanke weist ein Schild mit der Aufschrift "Café Europa" auf den Eingang eines Lokals hin. Des Weiteren befinden sich auf der Bühne mehrere "Dixie-Klos".

Den dritten Akt lässt Nemirova in einem Fernsehstudio spielen.



Abbildung 25: Fernsehstudio im dritten Akt

³³⁵ Diese sind dem Pressespiegel der Wiener Volksoper zur behandelten Aufführung entnommen.

³³⁶ Trotz mehrfacher Bemühungen war es nicht möglich weiteres Material zu akquirieren.

Mit einem „echten Zigeunerblasorchester“, dem bulgarischen Karandila Gypsy Brass Orchestra, das die Originalbühnenmusik spielt und einige Dialogszenen begleitet, zeigt Nemirova die „sogenannten erfundenen Zigeuner“³³⁷ – also das Konstrukt allgegenwärtiger Klischeevorstellungen gegenüber der Ethnie der Sinti oder der Roma.

Bereits vor Vorstellungsbeginn werden die ankommenden Gäste von den Musikern auf der Straße begrüßt. Weiters begleitet die Band die auf der Bühne stattfindende Pauseneinlage, die das bunte Treiben einer „Balkan-Hochzeit“ zeigt.

Die Gruppe ist in eine für Balkanländer typische Tracht gekleidet, bestehend aus einer cremefarbenen, mit roten Akzenten versehenen Hose, einem weißem Oberteil an dessen weiten Ärmeln sich gestickte Blumen-Bordüren befinden, sowie einem roten Gilet. Außerdem tragen sie schwarzes lockiges Haar, das zu einem Zopf zusammen gebunden ist, und dichte Schnauzbärte.



Abbildung 26: Gräfin Mariza begleitet von der „Zigeunerband“.

Diesen „stilisierten Zigeunern“ setzt Nemirova die „authentischen“³³⁸ entgegen und verweist hierbei assoziativ auf die Roma, um bestimmte Ursprünge bewusst zu machen.³³⁹ Die arme Bevölkerung aus dem Osten, bestehend aus Statisten und dem Chor, trägt bunte abgetragene Kleidung in auffälligen Farben, auffälligen Schmuck sowie schlechtes Schuhwerk oder Sandalen mit Socken. Die Haare sind meist strähnig und unfrisiert oder unter Kopftüchern versteckt.

³³⁷ *Operetten Europas. Gräfin Mariza*, Radio-Ausstrahlung, Ö1 4. Dezember 2002.

³³⁸ *Operetten Europas. Gräfin Mariza*, Radio-Ausstrahlung, Ö1, 4. Dezember 2002.

³³⁹ Ebd.

Die Kostüme der "hochrangigeren" Figuren weisen auf eine soziale Divergenz hin. Im Gegensatz zu den bunten Kleidern der Roma tragen diese ordentliche, meist einfarbige Kleidung. Die Damen aus der besseren Gesellschaft sind mit schönen Mänteln und in Kleidern, meist in Weiß- oder Beigetönen, ausgestattet. Gräfin Mariza hingegen trägt sehr feminine Kleidung in dunklen Farben. Die Anzüge der Herren sind in Grautönen gehalten und weisen des Öfteren Trachtelemente auf. Das Kostüm von Baron Koloman Zsupan hebt sich von den übrigen ab, er trägt einen weißen Anzug und ein rosa Rüschenhemd.



Abbildung 27: Kostüme der höhergestellten Gesellschaft

4.2.2 Wichtige Merkmale der Inszenierung

Aus den Schilderungen eines Statisten – Walter Pamberg – sowie aus Zeitungsinterviews mit Vera Nemirova, werden wesentliche Punkte der Regiekonzeption deutlich: die Darstellung der Ernsthaftigkeit des Stückes sowie gesellschaftliche Divergenz.

Nemirova selbst erklärt in einem Radiointerview mit Christoph Wagner-Trenkwitz, sie wolle die Intentionen des Komponisten einem gegenwärtigem Publikum vermitteln und dazu gegenwärtige Realität und eigene Erfahrung in die Geschichte miteinfließen lassen. Ein Werk bliebe nur lebendig, wenn es auf Aktualität untersucht würde.³⁴⁰

Die Regisseurin privilegiert eine politisch-ideologische Lesart. Durch eine diegetische Transposition wird die Handlung in einen Balkanstaat der Gegenwart verlegt, zeitlich gesehen nach dem Fall des Eisernen

³⁴⁰ Ebd.

Vorhangs. Nemirova zieht so eine Parallele zwischen den Umwälzungen nach dem Zerfall von Österreich Ungarn, wie sie Kálmán erlebt hat, und den Veränderungen in Osteuropa nach dem Ende des sozialistischen Regimes. Es ist anzumerken, dass zur Premiere von Nemirovas *Gräfin Mariza*-Inszenierung die EU-Osterweiterung noch nicht stattgefunden hatte und das Streben der ehemaligen Sowjetstaaten nach europäischer Integration sehr groß war. Der in der Wiener Operette oft aufgegriffene Kontrast zwischen Stadt und Land³⁴¹ wird von Nemirova als die vorherrschende soziale Divergenz zwischen Osten und Westen innerhalb Europas übersetzt.

Nemirova begründet das Setting wie folgt:

„Operette ist ja auch eine Kunst der Gegenwart und reagiert auf Gegenwärtiges. Bei mir ist sie eine Rückschau auf ein verlorenes Paradies mit Blick auf die heutige Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit war damals miserabel wie jetzt, man konnte sie nicht einfach wegträumen, aber es formierte sich Widerstand: Tanzend in den Untergang...“³⁴²

Nemirova betont allerdings, dass sie die Operette nicht für ein Genre der Verdrängung halte, sondern für eine Revolte gegen die Resignation vor der Realität.

Sie will demnach weder das Werk noch das Operettengenre an sich ironisieren. Vielmehr erschafft sie durch die Verlagerung der Handlung in eine hoffnungslose, aber – nicht genau bestimmbare – Gegend in Osteuropa, jenen gesellschaftlichen Hintergrund, vor dem der Raum für Träume und Sehnsucht erst sichtbar wird.³⁴³

„In einer rosaroten Welt können keine Träume entstehen. Kitsch ist dann nötig, wenn die Probleme vom einzelnen nicht mehr zu bewältigen sind, weil sie so unerträglich sind, dass man sich wegträumen muss.“³⁴⁴

³⁴¹ Als Beispiel für eine Operetten, die die Divergenz zwischen Stadt und Land thematisiert, kann u.a. Franz Lehárs *Wo die Lerche singt*, oder *Der fidele Bauer* von Leo Fall genannt werden. Vgl. weiterführend Trampuz, Sara, „Operette in Rot-Weiss-Grün“ in *Gräfin Mariza* [Programmheft], Hg. Volksoper Wien, Wien: Saison 2002/2003, S. 9-22, hier S.21.

³⁴² Heinrich, Ludwig, „Nur nicht als ‚leichtes Genre‘ abtun“, in *OÖN*, 14. Dezember 2002.

³⁴³ Weber, Derek, „Eine Revolte gegen die Resignation“, in *Bühne*, Dezember 2002.

³⁴⁴ Ebd.

Ebenso schreibt Gerd Rienäcker³⁴⁵ in seinem Programmheftbeitrag, dass Sentimentalität und Kitsch als Surrogat für Träume, Sehnsüchte und Hoffnungen ernst zu nehmen und auf keinen Fall zu verhöhnen seien.³⁴⁶

Als Beispiel der Veranschaulichung dieser Sehnsüchte und Hoffnungen ist die szenische Umsetzung zu Tassilos Lied *Grüß mir die süßen, die reizenden Frauen im schönen Wien* anzuführen:

Es wird suggeriert, das Lied wäre aus einem Transistorradio zu hören, nach welchem das arme Landvolk seine Hände reckt.³⁴⁷



Abbildung 28: Tassilo singt *Grüß mir die süßen, die reizenden Frauen im schönen Wien*

Die zeitliche und räumliche Verortung des Geschehens unterstreicht beispielsweise folgende szenische Umsetzung:

Während der Ouvertüre wird eine Immigrantengruppe von zwei Grenzpolizisten sehr genau kontrolliert und schließlich durch eine Türe im noch geschlossenen Eisernen Vorhang auf die Bühne gelassen. Hierbei wird mit der wörtlichen und der metaphorischen Bedeutungen des Ausdrucks „Eiserner Vorhang“ gespielt, da er hier nicht nur als Bühnenvorhang fungiert, sondern gleichzeitig die ideologische Grenze symbolisiert.

³⁴⁵ Gerd Rienäcker ist Titularprofessor für Theorie und Geschichte des Musiktheaters an der Humboldt-Universität zu Berlin.

³⁴⁶ Vgl. Rienäcker, Gerd, „Gräfin Mariza – Dramaturgische Notizen“, in *Gräfin Mariza* [Programmheft], Hg. Volksoper Wien, Wien: Saison 2002/2003, S.47-63, hier S.51.

³⁴⁷ Vgl. Walter Pamberg (Statist bei Nemirovas *Gräfin Mariza*) im Interview, Wien, 24. März 2014.



Abbildung 29: Grenzkontrolle vor dem Eisernen Vorhang

Diese Grenze zwischen den einzelnen Staaten und den politischen Systemen wird in der Interaktion der Figuren als unüberwindbare gesellschaftliche Hürde gezeigt.

Als Beispiel hierfür ist die Szene anzuführen, in der die feine Gesellschaft ein Fest feiert und Bodyguards die ärmliche Bevölkerung von den Feierlichkeiten fernhalten. Als die Feier dem Ende zugeht, fallen die Zaungäste über die Überreste der Tafel her.³⁴⁸

Nemirova inszeniert nah an der Musik, unter anderem, indem sie entsprechend dazu konkrete szenische „Übertragungen“ findet.

So erklärt Nemirova in einem Zeitungsinterview, dass die Musik Kálmáns in ihr „Abgründe aufgerissen“ hätte.³⁴⁹ Diese übersetzt sie auf der Bühne wiederum als gesellschaftliche Abgründe.

Beispielsweise agiert Fürst Populescu als Zuhälter, der verarmte Frauen zur Prostitution in den „Dixi-Klos“ zwingt.

Der in der Komposition und im Theatertext dieses Werks verankerte Gegensatz zwischen Melancholie und Lebenslust³⁵⁰ – „Weinen müssen wir und lachen“ – wird von Nemirova verbildlicht, indem sie dem Elend, das sie aufzeigt, eine große Lebensfreude der Figuren entgegensetzt. So wird in dieser Inszenierung generell auch viel gefeiert, wie unter anderem bei der bereits erwähnten Hochzeit, die während der Pause auf der Bühne stattfindet.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

³⁴⁹ Vgl. Weber, „Eine Revolte gegen die Resignation“.

³⁵⁰ Vgl. Radiointerview [Ö1 4.12.2002.] mit Birgit Meyer, der Chefdramaturgin der Volksoper Wien von 1999 bis 2009.



Abbildung 30: Hochzeitfeier auf der Bühne während der Pause

Bezugnehmend auf den Gegensatz zwischen Melancholie und Lebensfreude, erzählt Nemirova von ihren persönlichen Erfahrungen in ihrem Geburtsland Bulgarien, in dem sie Hand in Hand mit der Armut auch eine starke Lebenslust der Menschen beobachten konnte.

„Solche spontanen Feiern und Gesangs- und Lustgelagen, Essen, Trinken, Zusammensein. Das ist enorm. In Zeiten der Krise, der Kälte, des Zerfalls [...] rückt das Menschliche unglaubliche in den Vordergrund und die Menschen rücken zusammen und plötzlich ist so eine Nähe da, wie wir sie vorher nie gekannt haben. Und das ist für mich auch ein operettenhaftes Phänomen.“

Allerdings werden in der Inszenierung manche Feste mehr als ausgelassen gefeiert, und der Spaß kippt oft in sehr grobes Benehmen um, zum Beispiel als Gräfin Mariza auf einer Festtafel liegend von den Herren bedrängt wird.³⁵¹



Abbildung 31: Ausgelassene Feier der höherstehenden Gesellschaft

³⁵¹ Vgl. Walter Pamberg im Interview, Wien, 24. März 2014.

Zwar aus dem originären Zeitraum gelöst, erzählt die Regisseurin aber dennoch in den ersten beiden Akten stringent eine der Handlung folgende Geschichte und kreiert einen Metatext, der somit die Komplexität des Werkes berücksichtigt.

Im dritten Akt kommt es zu einer radikalen Umdeutung. Nemirova lässt Elemente des Brecht'schen Theaters einfließen.

Die Illusion wird gestört, indem der letzte Akt plötzlich in einer TV-Show stattfindet.

Die Figur des Pezinek wird zu einem umtriebigen Moderator, während die Fürstin Bozena als Stargast auf einer Showtreppe steht. Kameras werden ins Publikum gerichtet, das sich auf der Bühnenleinwand nun selbst sehen kann. Für ein Gewinnspiel werden die Zuseher aktiv in die Handlung miteingebunden, wobei ein Gast eine Reise gewinnt.³⁵²

Mit diesem Bruch entlarvt Nemirova das *lieto fine* des Stücks, das von der Fürstin Bozena im Sinne einer „Dea ex machina“ herbeigeführt wird, als unrealistisch und ruft das Publikum zur kritischen Reflexion auf.

Betrachtet man die Biografie der Regisseurin, ist naheliegend, dass ihre persönlichen Erfahrungen in die Inszenierung eingeflossen sind. In Bulgarien geboren und später in Ostberlin aufgewachsen, sah sich Nemirova mit der Divergenz zwischen Ost und West konfrontiert. Dieser Zusammenhang wurde in den Presserezeptionen ebenfalls mehrmals aufgegriffen.

In einem Interview erwähnt Nemirova außerdem, dass sie zu dem Werk ein besonders emotionales Verhältnis hat, weil sich ihre Eltern 1970 bei einer Produktion von *Gräfin Mariza* an der Staatsoper Varna kennengelernt haben³⁵³.

Des Weiteren erinnere es sie an ihren Vater, der ihr in der Kindheit öfters eine Platte mit Liedern aus *Gräfin Mariza* vorspielte.

³⁵² Vgl. Korentschnig, Gert, „Die Karlich-Show am Gürtel“, in *Kurier*, 17. Dezember 2002.

³⁵³ *Operetten Europas. Gräfin Mariza*, Radio-Ausstrahlung, Ö1 4.12.2002.

„Dann träumten wir beide uns von Bulgarien weg. Das war ja ein geschlossenes System, aus dem man nicht wegkam. Mein Vater kannte Wien noch, was mir blieb, war die Sehnsucht.“³⁵⁴

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Inszenierung vor allem politisch und gesellschaftskritisch motiviert ist. Die Regisseurin scheint aus ihrer eigenen Weltansicht beziehungsweise Erfahrung heraus zu inszenieren und zeigt dabei gesellschaftliche Hürden zwischen Ost- und Westeuropa auf.

4.2.3. Publikums- und Pressereaktionen

Das Statement Ioan Holenders zur Inszenierung zeigt einerseits auf, dass die Produktion vielen Gästen im damaligen Publikum negativ im Gedächtnis geblieben zu sein scheint. Andererseits unterstreicht seine eigene Meinung die unterschiedliche Aufnahme der Inszenierung.

„Die Inszenierung der *Gräfin Mariza* an der Volksoper gefiel mir sehr gut. Man sagt, dass sei das Schlechteste, was dort je gezeigt wurde –das finde ich überhaupt nicht.“³⁵⁵

Ebenso wird anhand der unten stehenden Presserezeptionen verdeutlicht, dass unterschiedlichste Meinungen zu Nemirovas Regie herrschten.

„Sie [Vera Nemirova] ist auf dem schmalen Grat zwischen Weinen und Lachen, zwischen tiefrauriger Melancholie und revuehaftem Slapstick zum Kern des Werks vorgedrungen, hat auf die Musik gehört [...] Hut ab vor der Leistung dieser Frau, die als geborene Bulgarin weiß, wovon sie spricht, [...] und ohne Konzession vor dem nicht kleinen Druck der Wiener Tradition unbeirrt den eigenen sehr individuellen und sehr klaren Blick aufs Werk dem Publikum nahe bringen vermochte.“³⁵⁶

„Vielleicht ist es das, was Nemirova, aus dem Osten kommend, für ihre Opernarbeit im Westen bewahrt hat: ein Gespür für die Härten des Lebens, den Blick für Abgründe und die Risse, die durch die Gesellschaft gehen. [...] Sie sucht die Wahrheit hinter den Stücken. [...] Vera Nemirovas Inszenierung haben gewiss noch Schwächen. [...] Aber ihre Begabung ist eminent.“³⁵⁷

³⁵⁴ Weber, „Eine Revolte gegen die Resignation“.

³⁵⁵ Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

³⁵⁶ Weber, „So schön ist Operette“, in *Salzburger Nachrichten*, 17. Dezember 2002.

³⁵⁷ Spahn, Claus, „Die mit der Brech(t)stange“, in *Die Zeit*, August 2003.

„Die Produktion geht mit den Stücken vielmehr ausgesprochen liebevoll um und bringt es in eine Form, die ihm angemessene, nämlich ebenso kritisch hinterfragende wie sinnlich wirkungsvolle Rezeption ermöglicht.“³⁵⁸

„Die Regisseurin zeigt Grenzen als Mauern zwischen Staaten und – in subtiler Form – als unüberwindliche gesellschaftliche Hürden. [...] Leider verpatzt sich Nemirova viel (wenn nicht alles) mit einem wirren Final-Akt.“³⁵⁹

„[...] Nemirova inszenierte und betont die Kluft zwischen Einwanderer-Realität und operettigem Happy End. Manche Szenen sind klug, viele kindisch und nicht alle schlüssig.“³⁶⁰

„[...] die Regisseurin kann die verdienten Buhrufe einheimsen. Die Inszenierung leidet aber nicht nur an der aufgesetzten Gesellschaftskritik.“³⁶¹

„Die Ausführung dieses fehlgeleiteten Schlussteils blieb jedoch derart unbeholfen dilettantisch, dass es kaum zu einem Theaterskandal reichte.“³⁶²

„Skandale sehen anders aus: [...] Aber anstatt in einen erfrischen Adrenalinstoß mündete der Abend nur mehr in zermürender Langeweile.“³⁶³

Es ist zu erkennen, dass Nemirovas Inszenierung sehr stark polarisiert. Auffällig ist außerdem, dass die Herkunft der Regisseurin häufig erwähnt und mit Ihrer Inszenierung in Verbindung gebracht wird. Nemirovas Bezug des Stücks zur Realität und der gesellschaftliche Aspekt der Inszenierung werden von vielen Rezensenten begrüßt.

³⁵⁸ Hagmann, Peter, „Nostalgie, liebevoll gebrochen“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Dezember 2002.

³⁵⁹ Estner, Ernst, „Happy End als wirre Talk-Show“, in *Wiener Zeitung*, 17. Dezember 2002.

³⁶⁰ Korentschnig, „Die Kahrlich-Show am Gürtel“.

³⁶¹ Steiner, Irmgard, „Gräfin Mariz“ in der Wiener Volksoper – Ein Sündenfall“, *Neues Volksblatt*, 17. Dezember 2002.

³⁶² Blees, Michael, „Operette ins Heute führen“, in *Die Furche*, Nr.51-52, 19. Dezember 2002.

³⁶³ Kramer, „Kahlschlag am Währinger Gürtel“, in *Die Presse*, 17. Dezember 2002.

4.3. Ergänzung: Autodafé aus Verdis *Don Carlos* (Wiener Staatsoper, 2004)

Die Zusammenarbeit mit Peter Konwitschny in der Autodafé-Szene seiner *Don Carlos*-Inszenierung ist die erste Regietätigkeit von Vera Nemirova an der Wiener Staatsoper.

Die Premiere³⁶⁴ war zugleich auch die Erstaufführung der französischen Urfassung³⁶⁵ und fand am 18. Oktober 2004 unter der musikalischen Leitung von Bertrand de Billy statt.

Das Autodafé³⁶⁶ ereignet sich im zweiten Bild des dritten Aktes. Im Rahmen einer öffentlichen Zeremonie versammelt sich das Volk vor einer Kirche, um der Ketzerverbrennung beizuwohnen. Flandrische Deputierte bitten – unterstützt von Don Carlos – Philipp II. um Frieden in ihrem Heimatland. Philipp lehnt das Gesuch jedoch ab. Als die Gesandten abgeführt werden, zieht Carlos den Degen und fordert seinen Vater auf, ihn als Gesandten nach Flandern zu senden. Als niemand Philipps Befehl nachkommt, Carlos zu entwaffnen, tritt Rodrigue vor und bittet Carlos um dessen Degen. Die Szene endet mit der Verhaftung Carlos' und dem eigentlichen Beginn der Ketzerverbrennung.

4.3.1. Die visuellen Komponenten des Autodafés

Verdis Autodafé ist in Spanien um das Jahr 1560 angesiedelt. Die Regie transponiert es jedoch in die Gegenwart, direkt an den Ort der Aufführung: die Wiener Staatsoper.

Diese Transposition fordert Kostüme, welche dem heutigen Zeitgeist entsprechen. Die Herren tragen schwarze Anzüge, die Damen schwarze Abendkleider. Don Carlos tritt als einziger mit weißem Hemd und weißem Dinner-Jacket auf.

³⁶⁴ Besetzung: Philippe II. - Alastair Miles, Don Carlos - Ramón Vargas, Rodrigue - Bo Skovhus, Grand Inquisiteur - Simon Yang, Mönch - Dan Paul Dumitrescu, Elisabeth de Valois - Iano Tamar, Eboli -Nadja Michael, Thibault - Cornelia Salje, Comte de Lerme - Benedikt Kobel, Herold - Cosmin Ifrim, Stimme vom Himmel, Coryphée - Johannes Gisser;

³⁶⁵ Hierbei handelt es sich um die französische Urfassung von 1867 in fünf Akten und mit der für Paris obligatorisch komponierten Ballettmusik. Um dem Publikum die Heimreise mit dem Zugverkehr zu ermöglichen, wurden nach den damaligen Generalproben Kürzungen an der Urfassung vorgenommen.

³⁶⁶ Ketzergericht, Ketzerverbrennung

Der Bühnenraum wird von kühlen, weißen Wänden und einigen Stehtischen dominiert.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Inszenierung und dem Libretto liegt darin, dass auf der Bühne keine Ketzerverbrennung stattfindet. Das „Volez vers le Seigneur“³⁶⁷ wird als Showeinlage präsentiert.

Vorweg ist zu anzu merken, dass die Autodafé-Szene auf der Bühne von Peter Konwitschny inszeniert wurde. Das Spektakel in den Aufenthaltsräumen des Opernhauses, auf welchem der Fokus der folgenden Analyse liegt, wurde von Vera Nemirova erarbeitet.

4.3.2. Verlaufsanalyse

Die folgende Analyse stützt sich auf die Vorstellung³⁶⁸ vom 9. April 2013 – dirigiert von Bertrand de Billy – und bezieht sich exklusiv auf die szenische Umsetzung des Autodafés. Der deskriptiven Darstellung der Aufführung werden die persönlichen Kommentare³⁶⁹ der Verfasserin hinzugefügt.

Nach dem ersten Bild des dritten Aktes fällt der Vorhang. Das Licht im Zuschauerraum geht an und das Publikum verlässt seine Plätze. Während die Besucher in den Aufenthaltsräumen der Oper verweilen, beginnt bereits Nemirovas Part in der Inszenierung des Autodafés.

In den Foyers sowie auf der Hauptstiege und auf der Bühne sind Filmleinwände angebracht, die die „Live-Berichterstattung zur bevorstehenden Ketzerverbrennung“ übertragen. Eine energische Moderatorin im Abendkleid begrüßt die Zuseher zur öffentlichen

³⁶⁷ Verdi, Giuseppe, *Don Carlos*, Klavierauszug m. franz. u. ital. Text, vollst. Ausgabe d. versch. Versionen in fünf u. vier Akten <mit den unveröffentl. Passagen, hrsg. v. Ursula Günther.> Franz. Originaltexte v. Joseph Mery u. Camille Du Locle. Nach den Quellen rev. v. Ursula Günther u. Luciano Petazzoni, Mailand: BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING 1974, Band 2, S. 430.

³⁶⁸ Besetzung: Philippe II. - Kwangchul Youn, Don Carlos - Yonghoon Lee, Rodrigue - George Petean, Grand Inquisiteur - Alexandru Moisiuc, Mönch - Dan Paul Dumitrescu, Elisabeth de Valois - Iano Tamar, Eboli - Nadia Krasteva, Thibault - Juliette Mars, Comte de Lerme - Jinxu Xiahou, Herold - Jinxu Xiahou, Stimme vom Himmel - Ileana Tonca, Coryphée – Ion Tibrea

³⁶⁹ Diese Kommentare sind kursiv geschrieben – Werktitel werden daher unter Anführungszeichen gesetzt. Außerdem ist anzumerken, dass meine persönlichen interpretatorischen Ansätze nicht mit der Regisseurin abgesprochen wurden, wenn nicht ausdrücklich erwähnt.

Ketzerverbrennung und kündigt die bevorstehende Ankunft des spanischen Königspaars an.

Kommentar: In den diversen Foyers sowie auf der Hauptstiege des Opernhauses mischen sich die Sänger und Statisten unter das Opernpublikum. Das Publikum kann das Geschehen somit hautnah miterleben und wird direkt mit einbezogen.

„Das ist ein spannender Punkt am Theater, dass die Grenzen verwischen und man plötzlich auch als Zuschauer zum Mitwirkenden wird. [...] das Publikum wurde Teil der Aufführung. Das ist eigentlich der Idealfall.“³⁷⁰

Nemirova inszenierte das Autodafé bereits für Konwitschnys „Don Carlos“ in Hamburg, passte es jedoch in Wien dem Opernhaus und dem Flair der Stadt an. Sie gestaltete die Inszenierung „noch ein bisschen schicker“³⁷¹, um ein Ambiente zu schaffen, das „noch größer, noch festlicher, noch pompöser“³⁷² ist. Durch die Moderation und die Kulisse der Wiener Staatsoper werden unter anderem Assoziationen zum Wiener Opernball geweckt. Allerdings betont Nemirova im Interview, es solle kein konkretes Ereignis nachgestellt werden – dies wäre zu einschichtig.³⁷³

„Wir wollten ein Großereignis in einem öffentlichen Raum, in dem Fall die Oper und da passieren politische Verfolgungen und Mord und dies wird einfach geduldet und es passiert hautnah, direkt neben uns. Unser Nebenmann wird abgeführt, unvermittelt. Es werden Leute gewaltsam durch die Gänge getrieben, niemand greift ein.“³⁷⁴

Die Ankündigungen durch die Moderatorin werden an verschiedenen Schauplätzen wiederholt, wobei das jeweils umstehende Publikum ebenfalls von der Kamera gefilmt wird.

Kommentar: Jeder einzelne Zuseher wird als „Gast“ in die angekündigten Veranstaltung eingebunden, trägt jedoch eher die Funktion eines Beobachters und greift nicht aktiv in das Geschehen ein. Dieser Umstand betont eine voyeuristische Haltung, die unsere Gesellschaft durch die heutige Medienüberflutung vermehrt einzunehmen scheint – es ist

³⁷⁰ Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Vgl. ebd.

³⁷⁴ Ebd.

möglich, sich an einem Geschehen zu „ergötzen“, ohne selbst involviert zu sein.

Während die Protagonisten – wie beispielsweise die Königsfamilie, Rodrigue und Prinzessin Eboli – über die Prunktreppe schreiten, hetzen Securities mit Schlagstöcken eine Schar zusammengeketteter Ketzer unter lautem Geschrei durch das Opernhaus, gefolgt von zahlreichen Paparazzi, die die Geschehnisse emsig dokumentieren. Die Operngäste reagieren darauf sehr unterschiedlich: Manche scheinen von der Brutalität dieser Hetze peinlich oder unangenehm berührt zu sein, andere filmen und fotografieren begeistert das Geschehen.

„Einen wunderschönen guten Abend aus der Wiener Staatsoper meine Damen und Herren hier und daheim vor den Bildschirmen – guten Abend Europa. In den wenigen verbleibenden Minuten halten wir gemeinsam mit den Millionen vor den Fernsehgeräten europaweit den Atem an, denn wir sind live dabei, meine Damen und Herren, heute an diesem... Abend, zum Großereignis vor Ort, hier im Foyer der Wiener Staatsoper, wo seine Majestät König Philipp II von Spanien, nebst Gemahlin Elisabeth und den einflußreichen Spitzen der spanischen Finanzaristokratie hier eintreffen werden.“³⁷⁵

Kommentar: Die überzeichnete Moderation soll auf die Sensationslust sowie das Streben nach Superlativen sowohl der Medien als auch der Rezipienten hinweisen. Die Moderatorin in Nemirovas Autodafé weist, wie in zahlreichen Formaten des Unterhaltungsfernsehens, ebenfalls auf prominente Gäste hin:

„2100 handverlesene Gäste fanden sich heute Abend in der Oper ein, die Top Society Elite, darunter Politprominenz, Freunde und Kollegen aus der Welt des Business, des Theaters, der Medien und des Sports.“³⁷⁶

Des Weiteren wird angekündigt:

„Um Punkt ... Uhr erscheint das Königspaar, die Spannung steigt, die Begeisterung tobt und auch das wollen wir Ihnen nicht vorenthalten, meine Damen und Herren, als pyrotechnische Attraktion ist eine gigantische Ketzerverbrennung vorgesehen.“³⁷⁷

³⁷⁵ Der Moderationstext – verfasst von Vera Nemirova – wurde mir zur Verfügung gestellt von Michaela Christl (Darstellerin der Moderatorin bei der Premierenaufführung).

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

Die Ketzerverbrennung als pyrotechnische Attraktion anzukündigen, wirkt zynisch und deutet die sensationsheischende, hier zugleich inhumane Sprache in Boulevard-Presse und im Fernsehen hin.

Aus dem Zuschauerraum erklingt Musik – das Orchester beginnt mit dem zweiten Teil des dritten Aktes. Der Großteil der Zuseher nimmt Platz, während andere das in den Pausenräumen stattfindende Medienspektakel weiterhin verfolgen.

(An dieser Stelle kommt es zu einem Ineinandergreifen vom Konwitschnys und Nemirovas szenischer Umsetzung.)

Auf der Bühne findet eine Feier statt. Der Chor sowie die Festgäste erwarten die Ankunft der Königsfamilie – auch Kameramänner und Fotografen wohnen der Veranstaltung bei. Auf einem Bildschirm über der Bühne werden Bilder aus den Aufenthaltsräumen übertragen. Zur Belustigung der Festgäste werden die Ketzer nun auf die Bühne jagt.

Die Königsfamilie zieht in den Zuschauerraum, wo sie eine kurze Zeit verweilt. Das Volk auf der Bühne protestiert ihr mit Sektgläsern zu. Während des *Allegro assai sostenuto*³⁷⁸ schreitet das Königspaar samt Gefolge den Mittelgang im Parterre entlang und wandert über einen Steg durch den Orchestergraben auf die Bühne.³⁷⁹

Viele der Zuseher, welche erst jetzt ins Parkett zurückgekehrt sind, sehen an den Seiten stehend zu, während die Türen zum Parkett geöffnet bleiben. Plötzlich erscheint auch Carlos auf der Bühne und führt Philipp die sechs flandrischen Gesandten vor, welche vom Leid in ihrem Land berichten. Carlos verteilt unter den Festgästen Flyer, auf welchen Kriegsbilder abgedruckt sind – diese werden auch im Zuschauerraum verteilt. Als nach der Bitte um Frieden der Gesandten die Musik mit Philipps Einsatz (*avec force*)³⁸⁰ wieder energischer wird, lassen Statisten,

³⁷⁸ Verdi, *Don Carlos* [Klavierauszug], S. 397.

³⁷⁹ Um die Beschreibung der szenischen Umsetzung des Autodafés zu vervollständigen wird, in Folge das weitere Geschehen auf der Bühne – inszeniert von Peter Konwitschny – beschrieben.

³⁸⁰ Verdi, *Don Carlos* [Klavierauszug], S. 402.

welche Deportierte darstellen, die erwähnten Flyer vom Balkon ins Parkett hinab flattern.



Abbildung 32: Flyer mit Deportierten

Kommentar: Es ist anzunehmen, dass es sich bei der Abbildung auf dem Flyern um ein Foto aus dem Zweiten Weltkrieg handelt, also sehr wahrscheinlich um deportierte Juden. Die Regie liefert damit den RezipientInnen ein konkretes historisches Beispiel, das eben diese bereits erwähnte voyeuristische Haltung widerspiegelt.

Dies schafft auf mehreren Ebenen eine emotionale Atmosphäre. Philipp zeigt kein Erbarmen für die flandrischen Gesandten. Daraufhin stellt sich Carlos auf einen Stehtisch und bittet Philipp, ihm Brabant und Flandern zu überlassen. Philipp ist erzürnt und geht nicht auf Carlos' Bitte ein.

Carlos springt wütend vom Stehtisch herab und schmettert sein Sektglas zu Boden, woraufhin es zersplittert. Schließlich zieht er einen Dolch gegen seinen Vater, wird aber sofort von den anderen zurückgehalten. Als Carlos mit dem Dolch um sich schlägt, wagt es niemand, trotz Befehl des Königs, ihn zu entwaffnen. Ein kurzer Aufschrei der Anwesenden ertönt, als Carlos den Dolch auf Philipp werfen will. Rodrigue verhindert dies, indem er ihm die Waffe abverlangt und Carlos letztendlich nachgibt. Als Rodrigue niederknien dem König die Waffe übergibt, erklärt dieser ihn zum Herzog. Don Carlos wird abgeführt.

Nun verdunkelt sich die Bühne. Eine Sängerin, in der Erscheinung Marilyn Monroe ähnlich, tritt auf und singt die „tröstenden“ Worte der „Stimme von oben“, an einem Rundfunkmikrofon aus der Zeit des Zweiten

Weltkriegs.³⁸¹ Währenddessen werden auf der Leinwand Bilder von Krieg und Zerstörung eingeblendet. Es handelt sich um jene Bilder, die auf den Flyern abgedruckt waren. Der Vorhang fällt.

Kommentar: Konwitschnys szenische Umsetzung zeigt eine Amüsiergesellschaft, die Menschen nur noch als Objekte des Voyeurismus behandelt, entfernt vergleichbar den heutigen „Reality-Shows“. Kritisch beleuchtet wird hier wohl auch der Konsumcharakter, den die Oper selbst in unserer Gesellschaft angenommen hat.

Zugleich kritisierte Konwitschny auch unsere Mediengesellschaft. Durch die Überflutung durch Negativ-Nachrichten ist es dem Konsumenten kaum mehr möglich, diese reflektiert zu rezipieren.

Drittens wird das religiöse Heilsversprechen der „Stimme von oben“ durch die überzeichnete Showbusiness-Atmosphäre persifliert. In dieser Szene ist ein (anti-)religiöses Statement Konwitschnys zu dechiffrieren. Das Heilsversprechen für die auf dem Scheiterhaufen verbrennenden Ketzer, wie es dem Theatertext zu entnehmen ist, wird als Farce der Kulturindustrie entlarvt. Die Erlösung im Himmel wird in Frage gestellt und ironisiert.

4.3.3 Wichtige Merkmale der Inszenierung des Autodafés

Die szenische Umsetzung in den Aufenthaltsräumen, welche den Zuseher miteinbezieht und somit einen Eingriff ins Geschehen ermöglicht, ist als Illusionsbruch zu verstehen. Eine kritische Distanz zwischen Bühnenhandlung und Publikum wird geschaffen.

Zusammenfassend manifestieren sich daraus in Nemirovas szenischen Umsetzungen folgende Schwerpunkte: die kritische Beleuchtung von medialen Großereignissen sowie die Kritik an einer voyeuristischen Haltung, welche unsere Gesellschaft immer mehr einzunehmen scheint.

4.3.4. Publikums- und Pressereaktionen

Wie dem vorliegenden Presseartikel zu entnehmen ist, sorgte die erste Aufführungsreihe von Peter Konwitschnys *Don Carlos* Inszenierung sowie

³⁸¹ Volez vers le Seigneur volez, ô pauvres à mes! Venez goûter la paix près du trône de Dieu! Le pardon!

Nemirovas Autodafé beim Publikum für blanke Empörung. Es ist zu beachten, dass in den Presserezeptionen zwischen Konwitschny und Nemirova nicht differenziert wird.

„Prügelszenen in der Wiener Staatsoper: Weite Teile des Publikums erregten sich fanatisch über die „Schändung“ des dort komplett aufgeführten „Don Carlos“ von Verdi. Die Aufführung stand kurz vorm Abbruch.“³⁸²

Nach mehreren Jahren sind die Presse- und Publikumsreaktionen im Repertoire³⁸³ gemäßiger und sehr unterschiedlich:

„Holender raus, Konwitschny raus!" Es war wüst, erzählen die Veteranen, damals vor sieben Jahren, als Peter Konwitschnys umstrittene "Don Carlos"-Inszenierung an der Wiener Staatsoper für Schreiduelle im Publikum sorgte. Von der Wiederaufnahme-Premiere am Dienstagabend sind derartige Operschlachtgeschichten leider nicht zu berichten. [...] Aber keine Spur von jenem speziellen, wüsten Kultur-Erregungsgrad, den es nur in der Oper gibt. [...] Großteils herrschte Gelassenheit beim Verdi-Aufreger von einst. [...] Das sorgt für Verwirrung (auch am Buffet, denn gleich nach der Ketzerverbrennung drängt man sich wieder um die Theken), aber längst nicht mehr für Empörung.“³⁸⁴

„Bei manchen ist die Irritation noch immer groß, wenn sich mitten in Verdis *Don Carlos* die Szene in die Gänge der Staatsoper verlagert, Gefoltete zum Autodafé getrieben werden und die königliche Familie über die Feststiege einzieht, begleitet von TV-Übertragung, Paparazzi und Schaulustigen, mit denen sich die Besucher unweigerlich vermischen. Die Ausarbeitung dieser Tumulte durch die Regisseurin Vera Nemirova hat seit 2004 nichts an Drastik und Verunsicherungspotenzial verloren.“³⁸⁵

³⁸² Koch, „Wiener Wut“.

³⁸³ Im Repertoire der Wiener Staatsoper von 2004-2013.

³⁸⁴ Leyrer, Georg, „Staatsoper: Gelassenheit bei Don Carlos“, in *Kurier*, 26. April 2012, www.kurier.at/kultur/staatsoper-gelassenheit-bei-don-carlos/785.423, Zugriffsdatum: 15.10.2013,

³⁸⁵ Ender, Daniel, „Glaubwürdigkeit und Irritation“, in *Der Standard*, 25. April 2012, derstandard.at/1334796221862/Wiener-Staatsoper-Glaubwuerdigkeit-und-Irritation, Zugriffsdatum: 03.04.13.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Betrachtet man die Wiener Inszenierungen von Vera Nemirova, so fällt als große Gemeinsamkeit zunächst die diegetische Transposition als charakteristische inszenatorische Verfahrensweise auf. Ihre Inszenierungen sind generell dem ideotextuellen Typ zuzuordnen.

Die Handlungsstränge von *Gräfin Mariza* und *Pique Dame* werden in die Zeit nach dem Zerfall des Eisernen Vorhangs verlegt. Beide Inszenierungen sind politisch motiviert und beleuchten die Divergenz zwischen einer „reicheren“ und einer „ärmeren“ Gesellschaftsschicht kritisch.

Die Inszenierung von *Macbeth* ist zwar ebenso aus dem Originalhandlungsraum gelöst, jedoch geografisch und zeitlich nicht konkret verankert. Die Kostüme sind an den Stil der Gegenwart angepasst, wohingegen alle anderen visuellen Komponenten sich durch Abstraktion auszeichnen. Nemirova konzentriert sich in *Macbeth* vor allem auf die Beziehung zwischen Macbeth und seiner Frau. Im Unterschied zu Nemirovas Bonner Deutung unterzieht die Regisseurin das Werk keiner gesellschaftskritischen Beleuchtung, sondern versucht „eine Geschichte zu erzählen“, rund um ein Paar, das in abnormer Liebe verbunden ist und gemeinsam nach Macht strebt.

So lässt sich anhand der drei Wiener Inszenierungen feststellen, dass diese die Entwicklung in Nemirovas Inszenierungsästhetik, weg von einem verstärkt politischen Ansatz, hin zu einer mehr auf zwischenmenschliche Beziehungen ausgerichteten Interpretation (vgl. Kapitel 2), bereits andeuten.

In *Gräfin Mariza* stellt Nemirova noch radikale Brechungen an, wie beispielsweise eine Live-Show im dritten Akt, in der das Publikum direkt einbezogen wird und bei einem Gewinnspiel sogar einen „realen“ Preis gewinnen kann. Des Weiteren überwindet die „Zigeuner-Kapelle“ von Anfang an die Trennung Bühne - Zuschauerraum, indem sie die ZuseherInnen bereits vor Beginn der Vorstellung beim Haupteingang der Volksoper empfängt.

Die alte Gräfin in *Pique Dame* hingegen, die bei Saallicht durch den Zuschauerraum schreitet, ist beinahe schon als „konventionelle“ Brechung zu sehen, während Nemirova in *Macbeth* sogar gänzlich auf Illusionsbrüche verzichtet.

Dieser allmähliche Verzicht auf Brecht'sche Mittel und die zunehmende Abkehr von politischen Lesarten prägen die eigenständige Handschrift Nemirovas.

Anhand der *Macbeth*-Analyse, in der auch der Klavierauszug einer genaueren Betrachtung unterzogen wurde, lässt sich Nemirovas Credo, mit der Musik zu inszenieren (siehe Kapitel 2.2.) erkennen:

So ist beispielsweise die Interaktion zwischen den Protagonisten, die in der dreizehnten Szene des ersten Aktes von ständigen Gemütsumschwüngen gezeichnet ist, als eine Anlehnung an die häufigen Tempi-Wechsel zwischen Andantino und Allegro zu verzeichnen.

Der Gestus der Musik inspiriert die Regisseurin zu bildhaften Tableaus, wie beispielsweise die Clownsszene in *Macbeth* oder der Trauerzug mit schwarzen Regenschirmen, der zugleich den Fluss darstellt in dem Lisa den Tod findet.

„Sie weiß genau, zu welchem Zeitpunkt sie etwas mit oder gegen die Musik inszeniert und kann den musikalischen Subtext lesen“³⁸⁶, bestätigt Patric Seibert³⁸⁷.

Während die beschriebenen Produktionen noch mit mehr unterschiedlichen Assoziationen der Regisseurin angereichert sind, zeichnen sich ihre jüngeren Inszenierungen, wie beispielsweise *Der Ring des Nibelungen* in Frankfurt, *Tristan und Isolde* in Bonn oder *La clemenza di Tito* in Luzern schon eher durch eine reduzierte Vorgehensweise aus, die sich auf den großen Bogen der Handlung sowie auf die Beziehung zwischen den Figuren konzentriert.

³⁸⁶ Patric Seibert im Interview, Wien, 10. September 2013.

³⁸⁷ Regieassistent bei Nemirovas Inszenierung von *Celan* (Theater Bremen 2009) und *Lulu* (Salzburger Festspiele 2010). Seit 2014 Dramaturg am Meininger Theater.

Vergleicht man die visuellen Komponenten der Wiener Inszenierungen, so sind unter anderem folgende Ähnlichkeiten zu bemerken, die anhand der unten angeführten Bilder beispielhaft veranschaulicht werden.

Sowohl in *Gräfin Mariza*, als auch in *Macbeth* findet sich jeweils eine Szene, in der eine Gruppe von Frauen in weißen Bademänteln und mit aus Handtüchern gebundenen Turbanen, auftritt. In der betreffenden Szene in *Gräfin Mariza* wird den Damen in der Sauna von Tassilo Sekt serviert, den sie sichtlich genießen. Die Kostüme unterstreichen hier deutlich den „Wohlfühlfaktor“. In *Macbeth* hingegen betonen sie eher die zurückgezogene verschworene Gemeinschaft der Hexen, während sie den Trank brauen. Beiden Bildern ist jedoch das „Unter-sich-sein“ der Frauen gemein — die männlichen Anwesenden in *Gräfin Mariza* agieren in dieser Szene ja lediglich im Hintergrund. Mit Bademäntel und Turbanen hat sich Nemirova für Kleidungsstücke entschieden, die vor allem in dieser Kombination vorwiegend weiblich konnotiert sind und zudem den Charakter des Privaten unterstreichen.



Abbildung 33: 2. Akt, *Gräfin Mariza* (oben), Abbildung 34: 3. Akt, *Macbeth* (unten)



Auch die Ballszene in *Pique Dame* weist eine Gemeinsamkeit zu *Gräfin Mariza* auf:



Abbildung 35: 2 Akt, *Pique Dame*



Abbildung 36: 1 Akt, *Gräfin Mariza*

In beiden Szenen wird ausgelassen gefeiert, und vereinzelt tragen die Frauen Reizwäsche. In beiden Inszenierungen kommt ein sehr kräftiges Rot zum Einsatz.

Die nächsten beiden Abbildungen weisen ebenso einige Gemeinsamkeiten auf:

Sowohl die Gräfin in *Pique Dame*, als auch Duncan im *Macbeth* werden inmitten eines schlichten Bühnenraums auf einem Podest aufgebahrt, welches von weißen Blumen geschmückt wird.



Abbildung 37: 3. Akt, *Pique Dame*



Abbildung 38: 1. Akt, *Macbeth*

Zu den Reaktionen auf Nemirovas Schaffen in der Stadt Wien lässt sich abschließend zusammenfassend feststellen:

Während die Meinungen zu *Gräfin Mariza* stark polarisierten, wurde die (für das Wiener Publikum überraschend) konventionelle Inszenierung von *Pique Dame* vergleichsweise neutral aufgenommen. *Macbeth* hingegen löste bei der Premiere sehr heftige Publikumsreaktionen aus, und die Regisseurin erntete überwiegend negative Rezensionen in der österreichischen Presse.

Diese *Macbeth*-Produktion stellt die bislang letzte Inszenierung Nemirovas in Wien dar.

6. QUELLENVERZEICHNIS

Klavierauszüge

Tschaikowski, Pjotr Iljitsch, *Pique Dame. Oper in drei Akten (7 Bildern)*, Libretto von Modest Tschaikowski nach der Erzählung von Alexander Puschkin [Klavierauszug]: Wiener Staatsoper.

Tschaikowski, Pjotr Iljitsch, *Pikowaja dama*, [Partitur]. Hg. Anatoly Dmitriyev. Moskau: Muzgiz, 1950. (= Complete Collected Works, vol.9).

Verdi, Giuseppe, *Don Carlos*, Klavierauszug m. franz. u. ital. Text., vollst. Ausgabe d. versch. Versionen in fünf u. vier Akten <mit den unveröffentl. Passagen, hrsg. v. Ursula Günther.> Franz. Originaltexte v. Joseph Mery u. Camille Du Locle. Nach den Quellen rev. v. Ursula Günther u. Luciano Petazzoni. Mailand: BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING 1974.

Verdi, Giuseppe, *Macbeth. Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critic della partitura a cura di David Lawton [Klavierauszug], Mailand: BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING 2005.

Verdi, Guisepppe / Piave, Francesco, Macbeth. *Melodramma in quattro Atti* [Libretto], Übersetzung von Carlo Milan und Rudolf Sünkel Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986.

Verwendete Literatur

Balme, Christopher, „Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs“, in *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Hg. Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43-57.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag^{4. Auflage} 2008.

Batchem, Barbara „Getötet ... Getötet ... Getötet“ in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 20-25.

Bitterli, Peter, „Triumphale Rehabilitierung eines problematischen Auftragswerks – Luzerner Theater: ‚La Clemenza di Tito‘ von Wolfgang Amadeus Mozart“, in *041 – Das Kulturmagazin*, 2012, www.kulturteil.ch/2012/triumphale-rehabilitierung-eines-problematischen-auftragswerks—luzerner-theater-«la-clemenza-di-tito»-von-wolfgang-amadeus-mozart/, Zugriffsdatum: 31.01.2013.

Blees, Michael, „Operette ins Heute führen“, in *Die Furche*, Nr.51-52, 19. Dezember 2002.

Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel 2006.

Chapple, Nancy / Paape, Jens, „Thielemanns Wunschooper. Das Mädchen aus dem goldenen Westen wird an der Deutschen Oper ins Heute versetzt“, in *Klassik in Berlin*, 5. April 2004, www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-nachlese2004-de.html?nachlese/2004-de/fanciulla-040405-de.html, Zugriffsdatum 03.01.2013.

Denker, Wolfgang, „Krimi mit Höchstleistungen. Giacomo Puccinis ‚Tosca‘ im Bremer Theater am Goetheplatz“, in *NWZ online*, 29. Mai 2013, http://www.nwzonline.de/kultur/krimi-mit-hoechstleistungen_a_1,0,505316194.html, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

Döhring, Sieghart, „Von der Inszenierung zur Regie. Die Aufwertung des Szenischen in der Geschichte der Oper“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 37-56.

Doppler, Bernhard, „Wiener Mut“, in *Der Tagesspiegel*, 19. Dezember 2002.

Doppler, Bernhard „Nutzt die Liebesenergien!“, in *Der Tagesspiegel*, 26. März 2004, www.tagesspiegel.de/kultur/nutzt-die-liebesenergien/502752.html, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

Ender, Daniel, „Das Spektakel im Zuschauerraum als wahre Tragödie“, *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Dezember 2010.

Ender, Daniel, „Glaubwürdigkeit und Irritation“, in *Der Standard*, 25. April 2012, derstandard.at/1334796221862/Wiener-Staatsoper-Glaubwuerdigkeit-und-Irritation, Zugriffsdatum: 03.04.13.

Ender, Daniel, „Musiktheater soll lebendig sein!“, in *Der Standard*, 03. Dezember 2009.

Estner, Ernst, „Happy End als wirre Talk-Show“, in *Wiener Zeitung*, 17. Dezember 2002.

Fischer-Lichte, Erika, „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung“, in *Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- u. Theatersemiot. Kolloquiums*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 37-50.

Fluri, Christian, „Der Maskenball als Totentanz“, in *Basellandschaftliche Zeitung* 17. Dezember 2012.

Gerhard, Anselm, „Was ist Werktreue? Ein Phantombegriff und die Sehnsucht nach ‚Authentischem‘“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S.17-23.

Gutjahr, Ortrud, „Spiele mit neuen Regeln. Rollenverteilung im Regietheater“, in *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten*

lässt, Hg. Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 13-25.

Hagmann, Peter „Nostalgie, liebevoll gebrochen“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Dezember 2002.

Haider, Hilde „Regietheater“, in *Opera Staging: Erzählweisen*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2014, S. 35–62.

Heinrich, Ludwig, „Nur nicht als „leichtes Genre“ abtun“, in *OÖN*, 14. Dezember 2002.

Hinrichsen, Hans-Joachim, „Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen, der musikalischen Interpretation“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 25-36.

Hiß, Guido, „Zur Aufführungsanalyse“ in *Theaterwissenschaft heute - eine Einführung*, Hg. Renate Möhrmann, Berlin: Reimer 1990, S.65-80, hier S. 75.

Hirschmann, Christoph, „Holender zu ‚Macbeth‘-Aufruhr“, in *Österreich*, 15. Dezember 2009.

Irrgeher, Christoph, „Ein Macbeth, der baden geht“, in *Wiener Zeitung*, 8. Dezember 2009, www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/65632_Ein-Macbeth-der-baden-geht.html, Zugriff: 26.05.2014.

Koch, Gerhard, „Wiener Wut“, in *Frankfurter Allgemeine*, 19. Oktober 2004, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/oper-wiener-wut-1195738.html>, Zugriff: 03.04.2013.

Konwitschny, Peter, „Was ist ein Werk? Was ist Treue? Was Werktreue?“, in *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, Hg. Gerhard Brunner, Sarah Zalfen, Wien: Böhlau 2011, S. 99-105.

Korentschnig, Gert, „Die Karlich-Show am Gürtel“, in *Kurier*, 17. Dezember 2002.

Korentschnig, Gert, „Ein Kartenspiel mit zu wenigen Assen“, in *Kurier*, 30. Oktober 2007.

Korentschnig, Gert, „Wenn man im falschen Film ist“, in *Kurier*, 8. Dezember 2009.

Kramer, „Kahlschlag am Währinger Gürtel“, in *Die Presse*, 17. Dezember 2002.

Krause, Peter, „Großer Gesang in mächtigen Bildern: „Celan“ in Bremen“, *Die Welt*, 12. Mai 2009, www.welt.de/welt_print/article3722064/Grosser-Gesang-in-maechtigen-Bildern-Celan-in-Bremen.html, Zugriffsdatum: 16.01.2013.

Kühnel, Jürgen, „Regietheater, Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie“, in *Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts*, Hg. Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 2007, S. 13-30.

Láng, Andreas/ Láng Oliver, „Ein gelungenes Stilexperiment“ in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 10-15.

Láng, Oliver, „Verdis erste Shakespeare-Oper: Macbeth“, in *pro:log*, Nr.134, Dezember 2009, Hg. Wiener Staatsoper GmbH, S. 2-4.

Lange, Joachim, „Mozart :die Zauberflöte“, in *Opernwelt* 46. Jahrgangsnummer/Heftnummer 7, Juli 2005, Hg. Friedrich Berlin Verlag, S. 51.

Leyrer, Georg, „Staatsoper: Gelassenheit bei Don Carlos“, in *Kurier*, 26. April 2012, <http://kurier.at/kultur/staatsoper-gelassenheit-bei-don-carlos/785.423>, Zugriffsdatum: 15.10.2013.

Löbl, Karl, „Tschaikowsky-Oper spielt im Sex-Klub“, in *Österreich*, 30.Oktober 2013.

Lück, Hartmut, „Hier lebten Menschen und Bücher“, in *Frankfurter Rundschau*, 11. Mai 2009, <http://www.fr-online.de/theater/peter-ruzickas--celan--in-bremen-hier-lebten-menschen-und-buecher,1473346,2879678.html>, Zugriffsdatum: 16.01.2013.

Meier, Manfred, „Heilige Johanna der Claims ‚Fanciulla‘ an der Deutschen Oper“, in *Märkische Allgemeine*, 2. April 2004, www.maerkischeallgemeine.de/mazarchiv/detail.php?article_id=582763, Zugriffsdatum: 03.01.13.

Müller, Tobi, „Die Werktreue im Theater ist ein Phantom“, in *Die Welt*, 4. August 2009, www.welt.de/4248599, Zugriffsdatum: 18.10.2012.

Muchitsch, Ingeborg, „Auch an der Staatsoper wird nur mit Wasser gekocht“, *Neue Kärntner Tageszeitung*, 12. Dezember 2009.

Naredi-Rainer, Ernst, „Ein Tiefpunkt in der Ära Holender“, *Kleine Zeitung*, 9. Dezember 2009.

Nemirova, Vera, „Hinter der Maske lauert ...“, in *Un ballo in maschera* [Programmheft], Hg. Theater Basel, Basel: Saison 2012/2013, S. 21-31, hier S. 31.

Nemirova, Vera, „Im Schraubstock der Gesellschaft. Regisseurin Vera Nemirova im Gespräch mit Oliver Láng“ in *Pique Dame* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2007/2008, S. 34.-39.

Nemirova, Vera, „Keine Oper ohne Liebe“, in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 70-73.

Nemirova, Vera / Kasper Bech Holten / Gerd Reinäcker / Joachim Herz / Stephan Mösch, „Ansichten eines Mythos. Zur gegenwärtigen Verortung von Wagners Ring“, in *Richard Wagners Ring der Nibelungen. Europäische Traditionen und Paradigmen*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Regensburg: ConBrio 2010, S. 207-220.

O.A. „Jetzt spricht Holender“, in *Society24.at*, 13. Dezember 2009, www.society24.at/musik/Jetzt-spricht-Holender/1793536, Zugriff: 27.05.2014.

O.N. „Hinter der Maske lauert ...“, in *Un ballo in maschera* [Programmheft], Hg. Theater Basel, [Basel: Saison 2012/2013, S. 21-31.

Persché Gerhard, „Hysterie und Haydn-Spaß“, in *Opernwelt* 11. Jahrgang/Heftnummer 2, Februar 2010, Hg. Friedrich Berlin Verlag, S. 10.

Persché, Gerhard, „Der neue Reichtum und das alte Elend“, *Süddeutsche Zeitung*, 30. Oktober 2007.

Persché, Gerhard, „Wisst ihr überhaupt was Theater ist?“, in *kultiversum. Die Kulturplattform*, o. J, www.kultiversum.de/Musik-Aktuell/Graz-Pique-Dame-Tschaikowsky-Wisst-ihr-ueberhaupt-was-Theater-is.html, Zugriff: 02. 05. 2014.

Pflaumbaum, Natascha, „Intimes Kammerspiel. Premiere von Wagners ‚Siegfried‘ an der Oper Frankfurt“, in *dradio.de*, www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1592161/, Zugriff: 30. Oktober 2011.

Rienäcker, Gerd, „Gräfin Mariza – Dramaturgische Notizen“, in *Gräfin Mariza* [Programmheft], Hg. Volksoper Wien, Wien: Saison 2002/2003, S.47-63.

Rodriguez McRobbie, Linda, „The History and Psychology of Clowns Being Scary“, in *Smithsonian Magazine*, 1. August 2013, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/The-History-of-Scary-Clowns-217771511.html>, Zugriff: 06.11.2013.

Roschitz, Karlheinz, „Liebesspiel am Rand des Abgrunds“, in *Kronenzeitung*, 30. Oktober 2007, S.27.

Schläder, Jürgen, „Strategien der Opern-Bilder“, in *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Hg. Josef Fruchtl, Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 183-197.

Schwei, Christian T., „‚Pique Dame‘ gewann an der Wiener Staatsoper“, *APA*, 29.Oktober 2007.

Sichrovsky, Heinz, „Jämmerlich und das Gebrüll nicht wert“, in *News*, 8. Dezember 2009.

Sinkovicz, Wilhelm, „Der Besuch der alten Dame“, in *Die Presse*, 30. Oktober 2007, S. 37.

Spahn, Claus, „Die mit der Brech(t)stange“, in *Die Zeit*, August 2003.

Spinola, Julia, „‚Götterdämmerung‘ in Frankfurt. Weltuntergang leicht gemacht“, in *Frankfurter Allgemeine*, 30. Jänner 2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/goetterdaemmerung-in-frankfurt-weltuntergang-leichtgemacht-11631621.html>, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

Springer, Christian „Kürze und Erhabenheit“, in *Macbeth* [Programmheft], Hg. Wiener Staatsoper GmbH, Wien: Saison 2009/2010, S. 26-32.

Steinbach, Ludwig, „Tosca“, in *Der Opernfreund*, 43. Jahrgang, 10. Juli 2012, <http://www.deropernfreund.de/bremen-neu.html>, Zugriffsdatum: 16.10.2013.

Steinbach, Ludwig, „Vera Nemirova“, in *Der Opernfreund*, 43. Jahrgang, o.J., www.deropernfreund.de/vera-nemirova.html, Zugriff: 08.10.2012.

Steiner, Irmgard, „‚Gräfin Mariza‘ in der Wiener Volksoper – Ein Sündenfall“, in *Neues Volksblatt*, 17. Dezember 2002.

Strobl, Ernst P., „Luftballons im Mörderdrama“, in *Salzburger Nachrichten*, 8. Dezember 2009.

Tillmann, Thomas, „Zuviell“, in *Online Musik Magazin*, 21. September 2003, www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20032004/BN-macbeth.html. Zugriffsdatum: 08.01.2013.

Tošić, Ljubiša, „Opernwald der flachen Pointen“, in *Der Standard*, 8. Dezember 2009, derstandard.at/1259281446364/Staatsoper-Wien-Opernwald-der-flachen-Pointen Zugriff: 26.05.2014.

Trampuz, Sara, „Operette in Rot-Weiss-Grün“, in *Gräfin Mariza* [Programmheft], Hg. Volksoper Wien, Wien: Saison 2002/2003, S.9-22.

Von dem Borne, Roswitha, *Der Clown. Geschichte einer Gestalt*, Stuttgart: Urachhaus 1993.

Vujica, Peter, „Operndame im Grauschleier“, in *Der Standard*, 30. Oktober 2007, S. 29.

Weber, Derek, „Eine Revolte gegen die Resignation“, in *Bühne* Dezember 2002.

Weber, Derek, „So schön ist Operette“, in *Salzburger Nachrichten*, 17. Dezember 2002.

Weinzierl, Ulrich, „In Wien spielt ‚Pique Dame‘ unter Neurechen“, in *Die Welt*, 30. Oktober 2007.

Wruss, Michael „Buh-Orkan ließ Staatsoper beben“, in *OÖN*, 9. Dezember 2009.

Interviews:

Guillermo García Calvo im Interview, Korrespondenz, 1. Februar 2014.

Ioan Holender im Interview, Wien, 14. Oktober 2013.

Patric Seibert im Interview, Wien, 10. September 2013.

Sybille Wagner im Interview, Bonn, 25. April 2013.

Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013.

Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2013

Vera Nemirova, Korrespondenz, 14. März 2014.

Walter Pamberg im Interview, Wien, 24. März 2014.

Radioaufzeichnungen:

Operetten Europas. Gräfin Mariza, Radio-Ausstrahlung, Ö1, 4. Dezember 2002.

Internetquellen:

„www.duden.de/rechtschreibung/Regietheater, Zugriff: 08.01.2013.

www.wiener-Staatsoper.at/Content.Node/home/werke/archiv/Archiv.de.php, Zugriff am 13. 06. 2013.

7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Credits:

Abbildungen 1 - 15; Abbildung 34 und Abbildung 38: *Macbeth*

Copyright: Axel Zeininger/Wiener Staatsoper

Abbildungen 16 - 25; Abbildung 35 und Abbildung 37: *Pique Dame*

Copyright: Axel Zeininger/Wiener Staatsoper

Abbildung 26 - 32; Abbildung 33 und Abbildung 36: *Gräfin Mariza*

Copyright: Dimo Dimov/Volksoper Wien

Abbildung 1: Die Hexen beim Ausführen ihrer Künste	38
Abbildung 2: Lady Macbeth verbrennt den Brief ihres Gatten.....	43
Abbildung 3: König Duncan in Macbeths Gemächern.....	46
Abbildung 4: Macbeth und die Lady nach der Ermordung Duncans	49
Abbildung 5: Macbeth wird zum König gekrönt	55
Abbildung 6: Das Königspaar am Sarge Duncans	56
Abbildung 7: Lady Macbeth auf Duncans Sarg	58
Abbildung 8: Die Häscher Macbeths überraschen Banquo und Fleance. 61	
Abbildung 9: Der Geist Banquos erscheint Macbeth.....	65
Abbildung 10: Lady Macbeth versucht ihren Mann zu beruhigen.	66
Abbildung 11 und Abbildung 12: Die Hexen proben ein Theaterstück.....	70
Abbildung 13: Die vergangenen Könige erscheinen Macbeth	73
Abbildung 14: Das Königspaar schwört Rache an seinen Gegnern	76
Abbildung 15: Macduff trauert um seine toten Kinder	78
Abbildung 16: Hermann beobachtet das Kartenspiel der Kinder	100
Abbildung 17: Hermann und die Gräfin beim ersten Aufeinandertreffen	102
Abbildung 18: Polina kämmt Lisas Haar.	105
Abbildung 19: Die Festgäste feiern ausgelassen nach der Aufführung des Schäferspiels.....	108
Abbildung 20: Die Gräfin verkleidet als Katharina die Große.....	108
Abbildung 21: Hermann bemerkt, dass die Gräfin tot ist.....	111
Abbildung 22: Hermann vergreift sich an der Gräfin	112

Abbildung 23: Die Herren beim Glückspiel in der Spielhalle	114
Abbildung 24: Hermann erblickt die tote Lisa	115
Abbildung 25: Fernsehstudio im dritten Akt.....	122
Abbildung 26: Gräfin Mariza begleitet von der „Zigeunerband“	123
Abbildung 27: Kostüme der höhergestellten Gesellschaft.....	124
Abbildung 28: Tassilo singt <i>Grüß mir die süßen, die reizenden Frauen im schönen Wien</i>	126
Abbildung 29: Grenzkontrolle vor dem Eisernen Vorhang	127
Abbildung 30: Hochzeitfeier auf der Bühne während der Pause.....	128
Abbildung 31: Ausgelassene Feier der höherstehenden Gesellschaft...	128
Abbildung 32: Flyer mit Deportierten	138
Abbildung 33: 2. Akt, <i>Gräfin Mariza</i>	
Abbildung 34: 3. Akt, <i>Macbeth</i>	143
Abbildung 35: 2 Akt, <i>Pique Dame</i>	144
Abbildung 36: 1 Akt, <i>Gräfin Mariza</i>	144
Abbildung 37: 3. Akt, <i>Pique Dame</i>	145
Abbildung 38: 1. Akt, <i>Macbeth</i>	145

ANHANG

I. Inszenierungen von Vera Nemirova (Stand: 15. Juni 2014)

1996

Diplominszenierung *Des Esels Schatten* (R. Strauss), Deutsche Staatsoper (Apollosaal)

1998

Das Kind am Fenster (Ch. Herzog), Semperoper Dresden (Kleine Szene)

Unser Kaiser (Ch. Herzog) Semperoper Dresden (Kleine Szene)

1999

Diamond Way (Ch. K. Brückner), Semperoper Dresden (Kleine Szene)

2000

Die Kaffee-Kantate (J. S. Bach), Volkstheater Rostock

Die listige Magd (G.A. Hasse), Volkstheater Rostock

2001

Die Zofen (J. Lunn), Semperoper Dresden (Kleine Szene)

Meisterklasse (T. Mac Nelly), Volkstheater Rostock

2002

Bählamms Fest (O. Neuwirth), Hamburgische Staatsoper (im Deutschen Schauspielhaus aufgeführt)

Gräfin Mariza (E. Kálmán), Volksoper Wien

2003

Carmen (G. Bizet), Theater Freiburg

Macbeth (G. Verdi), Oper Bonn

2004

La fanciulla del West (G. Puccini), Deutsche Oper Berlin
La forza del destino (G. Verdi), Staatstheater Oldenburg
Fidelio (L. v. Beethoven), Opernhaus Graz

2005

Eugen Onegin (P. I. Tschaikowski), Theater Magdeburg
Rigoletto (G. Verdi), Luzerner Theater
Zauberflöte (W. A. Mozart), Landestheater Eisenach

2006

Die Dreigroschenoper (K. Weill), Luzerner Theater
Die Hochzeit des Figaro (W. A. Mozart), Lettische Nationaloper Riga
Euryanthe (C. M. Weber), Semperoper Dresden
Otello (G. Verdi), Semperoper Dresden

2007

Nabucco (G. Verdi), Theater Magdeburg
Tannhäuser (R. Wagner), Oper Frankfurt

2008

Boris Godunov (M. Mussorgski), Theater Magdeburg
Die Pilger von Mekka (Ch. W. Gluck), Prinzregententheater (München)
Faust (Ch. Gounod), Oper Bonn
La bohème (G. Puccini), Staatstheater Mainz
Pique Dame (P. I. Tschaikowski), Wiener Staatsoper

2009

Celan (P. Ruzicka), Theater Bremen
Macbeth (G. Verdi), Wiener Staatsoper
Wozzeck (M. Gurlitt), Luzerner Theater

2010-2012 *Ring des Nibelungen* (R. Wagner), Oper Frankfurt

2010

L'elisir d'amore (G. Donizetti), Oper Bonn

Lulu (A. Berg), Salzburger Festspiele

2011

Antigona (T. Traetta), Staatsoper Berlin im Schiller Theater

Idomeneo (W. A. Mozart), Staatstheater Mainz

2012

La clemenza di Tito (W. A. Mozart), Luzerner Theater

Tosca (G. Puccini), Theater Bremen

Un ballo in maschera (G. Verdi), Theater Basel

2013

Lohengrin (R. Wagner), Theater Basel

Otello (G. Verdi), George Enescu Festival Bukarest

Tristan und Isolde (R. Wagner), Oper Bonn

2014

Das geopferte Leben (H. Parra), Theater Freiburg

La traviata (G. Verdi), Staatstheater Mainz

Vera Nemirova im Interview, Wien, 24. Februar 2014

Was bedeutet Werktreue für Sie?

Das ist ja so ein Begriff, der in Wirklichkeit gar nicht existiert, weil er konstruiert ist. Wem oder was gegenüber soll ich treu sein? Den Absichten des Autors, dem Werk oder meinen Intentionen? Als ich den Auftrag bekam, mich mit diesem Werk auseinanderzusetzen und nach bestem Wissen und Gewissen das Werk aus meiner Sicht zu erzählen – sprich, nicht irgendjemand anderes zu bedienen, wollte ich den Intentionen folgen, die ich gegenüber dem Werk - in dem Fall als Regisseur - aufnehme oder habe. Ich würde eher sagen, es gibt für mich so einen Begriff wie Werkgerechtigkeit, das heißt, dem Werk gerecht werden. Aber ich denke, wenn man ein Werk liebt - und man lernt es lieben, indem man sich damit auseinandersetzt - geht man damit ja ein Verhältnis ein, das ähnlich einem Liebesverhältnis ist, wo es zwar auch um Treue geht, aber auch um Veränderung. Und wenn man etwas liebt, dann verändert man es, man modelliert es, und dadurch denke ich, ist es unsere Pflicht sogar, Werken gegenüber so ehrlich und aufgeschlossen wie möglich zu sein, wie in einem Liebesverhältnis.

Ihre Bonner *Macbeth* und die Wiener *Macbeth* weisen einige Parallelen auf, warum?

Damals in Bonn war für uns der Standort Bonn sehr wichtig, die Schaltzentrale der Macht, die ehemalige Hauptstadt der Bundesrepublik, welche auch Regierungshauptsitz war, und die Machtspiele dort, an einem Ort wie dem Parlament. Insofern spielte der Bonner *Macbeth* in einem sehr abstraktem Raum unter Politikern, was eigentlich ein kühler, aseptischer Raum war mit einer klaren gläsernen Wand, darauf appliziert der Bundesadler, die Akteure heutige Politiker.

Der Wiener *Macbeth* hingegen war nah an Shakespeare angesiedelt. Wenn man die erste Seite von Shakespeares *Macbeth* aufschlägt, steht an erster Stelle der Ort der Handlung, nämlich der Wald, der eine ganz große Rolle spielt. Dort knüpfen wir an. Ich wollte bewusst die Unterschiede herausarbeiten, aber was schwierig war, war, sich von einigen Vorgängen zu verabschieden. Das macht man immer, wenn man die Aufgabe hat, eine Inszenierung zweimal zu machen. Deswegen entscheiden sich die meisten Regisseure, die gleiche Inszenierung noch einmal zu machen, also eine Art Remake. Das wollte ich in Wien nicht, da ich die erste Inszenierung speziell für den Standort Bonn erarbeitet hatte. So kam es dann hier in der Arbeit dann eigentlich zu einer Art Überlagerung bestimmter Ideen und Elemente, wo ich dann selektiv vorgehen musste, und das war eigentlich die große Herausforderung, und es war nicht immer ganz einfach, etwas anderes zu finden, und das, was schon einmal präzisiert, gefunden und erarbeitet wurde, für die erste Inszenierung aufzugeben. Aber ich denke, in dem anderen Raum und dem anderen Kontext, der sich vor allem auch durch die andere Besetzung ergab - ich hatte ja zwei völlig verschiedene Typen hier als Macbeth und Lady Macbeth - ergab sich schon eine andere Geschichte, also viel mehr als in Bonn, wo es um diese gesellschaftlichen Aspekte ging und um das Umfeld, ging es mir hier um das Paar. Die Lady und Macbeth als so ein zwanghaftes Paar, das auf eine ganze perverse und blutige Weise mit einander verknüpft und verbunden ist, und hier hatte ich Simon Keenlyside und Erica Sunnegård, die beide als Paar wirklich hervorragend agiert haben und zusammen passten.

Zeit und Raum waren im Wiener *Macbeth* nicht konkret definiert?

Es war heutig, also es war neuzeitig, modern und es war aber ein abstrakter Raum. Die Bühne war sozusagen leer, und es gab eine Wand mitten auf der Bühne, die den Raum zweiteilte. Da sie aber auf der Drehscheibe stand, konnte sie immer unterschiedliche Positionen einnehmen. Sie konnte mal senkrecht, mal waagrecht, mal diagonal stehen und war manchmal in ständiger Bewegung, so das war eigentlich das einzige und Traum bestimmende Element.

Gibt es ein Werk, das sie abgelehnt haben oder ablehnen würden zu inszenieren?

Ich weiß nicht, ob ich das machen würde. Ich betrachte jedes Stück als Herausforderung, aber ich habe jetzt schon die meisten Wagner-Opern inszeniert, den *Ring*, *Der fliegenden Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, es fehlen nur mehr die Frühwerke, aber auch *Meistersinger*. Und ich finde *Meistersinger* ist ein Stück, das sehr sehr schwer zu machen ist, wenn man nicht unbedingt an Ideologien anknüpfen will. Insofern würde ich denken, dass ich im Moment *Meistersinger* nicht machen würde. Das würde in ein paar Jahren bestimmt anders aussehen.

Sie haben bereits sehr jung begonnen zu inszenieren. Können Sie selbst an Ihren Inszenierungen eine Entwicklung feststellen? Gibt es eine Inszenierung, die sie heute anders machen würden?

Also eine Entwicklung gibt sicher, da ich mit 20 Jahren begonnen habe, frei zu arbeiten, im Regieberuf sind es mittlerweile schon 15 Jahre. Am Anfang wollte ich unbedingt meine ganze Welt und Weltsicht in eine Inszenierungsarbeit verpacken. Für alles was mich umtrieb, alles was mich bewegte und alles, was mich erschütterte, musste ein Bild gefunden werden und musste sich in der Inszenierung niederschlagen. Ich kann jetzt mittlerweile sehr ökonomisch mit Bühnenvorgängen umgehen, das heißt, ich wähle sehr genau aus, versuche möglichst genau zu sein in allem, was ich mache, wie man sogar sehr gut in der kurzen Zeitspanne von 2009 und 2012 sehen kann, z.B. im Vergleich der *Macbeth* in Wien zum *Ring* in Frankfurt. Da finde ich auch, hätte ich die Chance gehabt einiges anders zu machen. Wenn der *Macbeth* die zweite Aufführungsserie überlebt hätte, hätte ich das Ballett noch einmal umgearbeitet, bzw. möglicherweise hätte es des Balletts gar nicht bedurft. Die Idee, dass die Hexen Künstlerinnen sind, die hätte man auch so begriffen.

Ihr Frankfurter *Ring* wirkt im Gegensatz zu Ihren anderen Inszenierungen archaisch. Warum?

Ich denke, alles andere wäre eine Einschränkung. Ich denke, grade wenn man Frankfurt als Stadt - ich beziehe ja auch immer ein Stück weit die Stadt mit ein, für die ich das mache, das ist an meiner Theaterarbeit auch sehr wichtig. Man macht etwas in einer Stadt und für eine Stadt - und Frankfurt ist die Stadt der Banken, also „Mainhattan“ - aber wenn man dann aus Wotan einen obersten Finanzchef machen würde in einer Bank, einen Bankdirektor, dann wäre das zu einschichtig, finde ich. Selbst wenn es noch so stark um Macht und Besitz und Besitzanspruch und um Gier geht in diesem Werk. Ich finde, wenn man als Besucher die Oper Frankfurt verlässt und das fette Eurozeichen erschlagend einem entgegenstrahlt, dann muss man die Querbezüge dazu herstellen, was man gesehen hat, ohne dasselbe Eurozeichen auf der Bühnen nochmal abzubilden, was ja vielleicht geschehen ist, z.B. in München, in der *Götterdämmerung*. Ich finde das schmälert die Problematik, das muss auch über den Euro hinaus gültig sein, das heißt, der Euro ist schon am Wanken. Ich möchte ja hier nichts prophezeien, aber ich habe schon mehrere Geldwechsel miterlebt. Ich halte es für ein Problem, wenn man sich an konkreten historischen Persönlichkeiten abarbeitet, indem man sagt, der Diktator Nabucco ist Sadam Hussein oder Gadaffi. Kann natürlich schön sein, weil wenn man in dieser Zeit gelebt hat, wo diese Diktatoren am Werk waren, kann man die Bilder miteinander verbinden. Aber wie sieht es zehn, 20 Jahre später aus?

In ihren Inszenierungen hat die Personenführung einen hohen Stellenwert, und die gibt den Figuren eine psychologische Dynamik. Wie nähern Sie sich diesen Figuren? Gibt es Figuren die Ihnen sympathischer oder unsympathischer sind als andere?

Nein, für mich sind da immer alle gleich, ich setze da keine Wertigkeiten. Das ist auch ganz wichtig, dass man da auch keine Wertigkeiten vornimmt, sondern jede Figur hat prinzipiell Recht. Wenn man die Geschichte aus ihrer Warte liest, dann muss auch den „Bösen“

Gerechtigkeit erfahren, da ist dann auch ein Hagen plötzlich interessant und nicht nur der böse Intrigant, sondern er ist der Sohn Alberichs, der fremdgesteuert von seinem Vater agieren muss, der in Grund genommen leidet oder getrieben ist von der Not, dass ihm Liebe versagt wurde, deshalb muss er sie auch verfluchen. Das hat alles einen Zusammenhang. Man hält Zwiesprache mit den Figuren und erfindet für sie gewisse Vorgänge oder findet sie oft gemeinsam mit den Sängern. Das empfinde ich als einen ganz wichtigen Vorgang: die Begegnung mit den Sängern. Denn die Persönlichkeit jedes Sängers ist ja ein ganz eigener Kosmos.

Hat für Sie als Regisseurin die Musik erste Priorität?

Ja, deshalb mache ich auch Musiktheater, deshalb mache ich Oper. Weil für mich immer der Kern der Aussage im musikalischen Material steckt oder zu finden ist. Das verhält sich oft konträr zum Text oder hat einen ganz anderen Stellenwert, eine ganz andere Aussage. Wenn ich zum Beispiel einen Text nicht begreife, hilft mir die Musik sehr. Ich versuche dann, Vorgänge hinter den Vorgängen sichtbar zu machen, indem ich mich auf die Musik konzentriere und meistens gibt es dann auch eine Spannung im Bild.

Sind Sie an einem Werk, das Sie inszeniert haben, als Regisseurin besonders gewachsen?

Ja, an *La clemenza di Tito*. Also das würde ich wirklich sagen, dass das zunächst einmal ein Werk war, das ich vollkommen abgelehnt habe für mich. Ich hielt es gar für langweilig und nicht inszenierbar, aber mit der Arbeit habe ich gemerkt, welchen essentiellen Gehalt es hat. Es kreist natürlich wieder um einen Machthaber, der sich in einen Elfenbeinturm verschanzt und mit der Zeit immer einsamer wird und lernen muss, dass er sich auf den besten Freunde, in dem Fall Sextus, auch nicht mehr verlassen kann und dann eben vor der Entscheidung steht, ob er ihn hinrichten soll oder nicht. Und dabei fängt er an, sich Gedanken darüber zu machen, wie sein Urteil wirken würde. Was die Nachwelt sagen würde,

und dann begnadigt er ihn. Das ist ein geniales Stück, das ich zunächst gar nicht begriffen habe und dann in der Arbeit gemerkt und gelernt habe, wie toll das ist.

Für welche Inszenierung haben Sie damals den Kunstpreis Berlin gewonnen?

Für die Zauberflöte am Theater Eisenach 2005: Das war eine ungeheuer spannende Arbeit. Ich fing dort an, und man hat mich gefragt, ob ich die Zauberflöte trotzdem inszenieren wollte, obwohl der Chor entlassen werden musste. Da meinte ich, jetzt erst recht, denn ich will auf solche kulturellen Armutszeugnisse aufmerksam machen und zwar als schmerzhaften Mangel, dass einfach der Chor nicht da ist. Und dann singt eben der letzte Chorist allein, mit einem Schild „Chor“ um den Hals mit einem Sektklas, ‚es lebe Sarastro, Sarastro lebe‘ im 2. Finale oder alle Solisten, was in der Zauberflöte eine Menge sind, stellen den Chor. Das war schon sehr sehr kritisch. Ich finde, das muss auch Theater leisten können und irgendwo einen Bezug herstellen zur Wirklichkeit, sonst arbeiten wir uns in einem Elfenbeinturm hinein und wissen nicht mehr wofür wir auf der Welt sind.

Vera Nemirova im Interview, Bonn, 28. April 2013

Wie haben Sie sich Wagners *Tristan und Isolde* angenähert?

Ich hatte am Anfang Schwierigkeiten mit dem Stück. Ich dachte es sei völlig „nicht-inszenierbar“, da es so nach innen geht und von großen Seelenlandschaften gezeichnet ist. Es geht weniger um eine äußere Handlungen – die ist ja schnell erzählt. Aber das was zwischen den Figuren abläuft, ist so intensiv und geht so in die Tiefenschichten. Da hatte ich ein bisschen Scheu, weil ich mich fragte, ob ich genug Erfahrung habe um das zu begreifen oder es zu zeigen. „Ist das überhaupt inszenierbar und darstellbar, oder geht es dir da wie den meisten anderen Regisseuren, die sich da ganz stark zurück nehmen?“ Das beste Beispiel ist Heiner Müller 1993 in Bayreuth, das war wirklich eine sehr statische

Inszenierung, aber viel Erlebtes wurde mit der Haltung transportiert, mit der die Sänger sangen. Als ich dann damit angefangen habe, habe ich gemerkt, dass es hier um etwas anderes geht in dem Stück. Es ist kein Todesstück, sondern es geht um Leben und um zwei Künstler, die sich gefunden haben. Der Grund für die Entstehung dieses Stoffes war Mathilde Wesendonck, die übrigens hier in Bonn begraben liegt. Ihr Sohn hat hier studiert und ist hier mit einundzwanzig Jahren gestorben. Beide Eltern wollten hier beigesetzt werden.

Die ganze Vorgeschichte mit Wagner stellt sich so dar: Sie war erst Anfang zwanzig und Otto Wesendonck, ein Schweizer Bankier, hat sie geheiratet. Eigentlich hieß sie Agnes Luckemeyer und musste den Namen Mathilde annehmen, weil Wesendoncks bereits verstorbene Frau Mathilde hieß. Das ganze ist schon sehr seltsam – sie hat es aber gemacht und sich einen Klavierlehrer gewünscht: Richard Wagner. Sie war in einem Konzert, das er dirigiert hat - ich glaub das war Beethovens *Eroica*. Sie war so fasziniert von diesem jungen anarchischen Kapellmeister, dass sie sich ausgerechnet bei ihm Klavierstunden wünschte. Dann fielen die beiden in eine unglaubliche, unerfüllte, aber sehr rauschhafte Liebe zueinander, und das Ergebnis dieser Liebe waren unzählige Briefe, hin und her, die von großer Zärtlichkeit sind, in denen sie ihn auch immer wieder bestätigt und ihm Feedback gibt für die Arbeiten. Sie selbst ist Dichterin gewesen, und fünf Gedichte hat er in den *Wesendonck-Liedern* vertont. Es gibt also Gesänge für Mathilde Wesendonck nach ihren Texten. Darunter zwei Studien zu *Tristan und Isolde* – das Lied *Träumer* und *Im Treibhaus*, in dem der ganze dritte Akt zu *Tristan und Isolde* schon drin ist. Der Inhalt des Liedes *Im Treibhaus* handelt von einer südlichen Pflanze, die nicht in ihrer Heimat, sondern eben in einem Gewächshaus wächst. Es geht ihr gut, sie gedeiht, sie blüht, aber sie hat – wie die Protagonistin – schwere Tropfen, die vom blättergrünen Saum fallen, weil ihre Heimat nicht hier ist.

Dieses Glashaus hat mich ungeheuer stark inspiriert für *Tristan und Isolde*. Deswegen haben wir auch die Geschichte in ein solches Glashaus auf der Bühne verlegt. Das Paar widmet sich dort seinem wichtigsten Anliegen, nämlich Kunst zu machen. Da hab ich das Stück von einer ganz anderen Seite her begriffen. Es gibt kaum einen Stoff, der so nah an der

Biografie eines Komponisten dran ist, wie jetzt im konkreten Fall *Tristan und Isolde* an Wagners eigenem Leben. Das fand ich sehr inspirierend. Es war auf einmal nichts Abgehobenes mehr.

Ich hatte in der Zwischenzeit die Möglichkeit, mir eine Aufzeichnung Ihrer Bonner *Macbeth*-Inszenierung anzusehen. Ich hatte den Eindruck, diese Inszenierung war politischer. Außerdem war Lady Macbeth ihrem Mann überlegen. Das Paar war also nicht wie bei Wiener Inszenierung gleichberechtigt. Ist das richtig?

Ja. Ich habe dem Stück in Wien nochmal eine völlig andere Farbe gegeben, weil mich das Paar als solches und in dieser singulären Besetzung – Keenlyside und Sunnegårdh –, ganz besonders interessiert und fasziniert hat. Sodass ich da von diesem alten Schema abgekommen bin. Hier hatte ich ja die Sängerin Iano Tamar, das war eine sehr starke Frau.

Die Zeichnung dieses Paares war in Wien viel stärker - die haben diese unglaubliche Liebesszene gehabt nach dem Mord in der Dusche. Sie sind mit der Kleidung in die Dusche gegangen, um sich das blutige Gewand und die blutigen Hände rein zu waschen und dadurch war eine plötzliche Möglichkeit der Nähe und der Intimität gegeben, die sie sich wohl Jahre lang verweigert hatten.

Es war eine obsessive Geschichte, und ich konnte aus den Sängern das rausholen, was ich sehen wollte, ein „sich wirklich Einlassen“ auf die Sache, und Keenlyside und Sunnegårdh waren sehr gute Schauspieler. Wie sie sich da rausgeschleppt haben aus diesem Ambiente, das war ungeheuer stark.

Ich finde es ja noch immer schlimm, dass *Macbeth* in Wien die erste Serie nicht überlebt hat, und das ist sehr schade gewesen, weil ich auch gerne dort die weiteren Reaktionen verfolgt hätte. Ich glaube ganz fest daran, dass der Skandal in der Oper bei der Premiere provoziert war. Dass viele schon zur Generalprobe gekommen sind und sich für ihre Aktionen vorbereitet haben, weil ja auch ganz viel gegen den Holender ging, gegen den scheidenden Direktor, und die sich das erlauben konnten. Zu dem kam noch hinzu, dass Daniele Gatti, der vorgesehene Dirigent, zehn Tage

vor der Premiere abgesagt hat und ein junger, damals noch Korrepetitor, Garcia Calvo, das Stück übernommen hat mit man sich das erlauben konnten. Wenn da Claudio Abbado am Pult gestanden wäre, hätte sich niemand erlaubt, mitten in die Musik auf so dreiste Art und Weise hineinzubuhen und die Aufführung zu stören.

Viele, die das in Ruhe sehen wollten, fanden das auch extrem unangenehm, und bei der zweiten Vorstellung soll es dann schon ganz gut gelaufen sein, aber leider sollten dann die nächsten Vorstellungen erst im nächsten Frühjahr sein, da Erika Sunnegårdh erkrankte und Holender keine Lady Macbeth mehr bekam. So hieß es.

Dann wurde irgendeine verstaubte Ottos Schenk-*Traviata* angesetzt, zu der meine Sänger, Simon Keenlyside und der Sänger, der bei mir den Macduff gesungen hat, Dimitri Pittas, spielten dann in dieser verstaubten *Traviata*. Und es war dann wie der Sieg des Konservatismus über den Progress. Alles erstickte im Mottenpulver. Wir sind in die Geschichte eingegangen als die Aufführung, welche die erste Serie nicht überlebt hat, was ich sehr bedauerlich finde. Weil ich finde, das es ein starker Abend war. Vor allem die Zeichnung des Paares war extrem gelungen, noch besser als in Bonn. Was vielleicht hier in Bonn konsequenter war, war der Umgang mit dem Gesamtkonzept, weil das hier sehr auf das Politische gemünzt war und eigentlich sehr gut aufging. In Wien war es eher Shakespeare-nah und mit mehr Fantasie, mit einer gewissen Leidenschaft und Treffsicherheit, was den Umgang mit den Hexen als Künstlerinnen anbelangt. Ich fühle mich mit ihnen verwandt. Umso schöner ist es, dass es trotzdem in Erinnerung bleibt und gerade die jüngere Generation sich damit befasst und Arbeiten geschrieben werden: Also der Abend bleibt in der Diskussion.

Und es bleiben starke Bilder, wie der Luftballon von Banco, der dann als seine Seele hoch fliegt.

Das Bühnenbild in Bonn bestand ja aus einem Glastrakt?

Ja, das war die Rückwand vom Bundestag. Wir wollten damals auf diesen Bundestag Bezug nehmen, weil das hier die Schaltzentrale der Macht war.

Heute ist es vielleicht die heimliche Machtzentrale und Berlin repräsentiert nur.

Bonn hat auch dieses besondere Opernhaus, manche sagen, es sei die Scala am Rhein. Hier sangen hochbezahlte Sänger, hier war alles von Domingo über Pavarotti bis zu Grace Bumbry. Der Intendant damals, Giancarlo del Monaco hat hier 25% mehr gezahlt als an der Scala oder in Salzburg. Da sind sie nach Bonn gekommen, haufenweise Megastars und Staatsbesuche, Diplomaten und in einem kleinen Vorort von Bonn, da lebte die ganze politische Elite und war hier immer bei den Opernvorstellungen zu Gast.

Beim Frankfurter *Ring* sind Sie von einem „Elementen-Modell“ ausgegangen?

Die vier Elemente waren für mich der Schlüssel zum Verständnis der Tetralogie. Der Weg des Ringes vom Wasser übers Feuer, wo er geschmiedet wird, zur Erde und dann ziehen sich die Götter in die Luft nach Wallhall zurück. Der Ring wandert dann wieder über Feuer zurück zum Wasser. Also man konnte diese vier Elemente dramaturgisch untereinander schreiben und es entstanden vier Säulen, in denen sich keines der Elemente wiederholt, sondern sie standen immer zu einer besonderen Relation zueinander, dass man sie grafisch miteinander verbinden hätte können und ein ringförmiges Gebilde entsteht. Das war sagenhaft: Ich habe das in zehn Minuten geschrieben und war selbst erstaunt. Das ging ganz gut auf. Das ist aber sehr bildlich und allgemein gesprochen. Man muss, wenn man das dann macht, dann wieder in den Beziehungen der Figuren zueinander entdecken, in welchem Aggregatzustand sie sich befinden. Ist das eher feurig, wie sie miteinander umgehen, oder ist die Stimmung eher frostig.

Das Autodafé in Verdis *Don Carlos* wurde zuerst in Hamburg aufgeführt, dann in Wien. Wurde dafür etwas verändert?

Ja, für Wien habe ich das noch ein bisschen schicker gemacht. Die Moderatorin hatte ein traumhaftes Kleid an. Das ganze Ambiente war

noch größer, noch festlicher, noch pompöser zu machen. Die Architektur in Hamburg ist eine ganz andere. Man musste sich neue Wege ausdenken für die Ketzerguppen. Das ist eigentlich eine großartige Idee von Peter Konwitschny, und ich konnte sie umsetzen. Ich habe auch diesen Text geschrieben für die Moderatorin, diesen reißerischen Text, der mittlerweile in mehreren Sprachen übersetzt, in verschiedenen Ecken der Welt aufgeführt wird. Lyon konnte ich nicht mehr mit betreuen. Barcelona habe ich zum Teil betreut, und da gab es eine „echte“ spanische, sehr berühmte Fernsehfrau, die das gemacht hat. Die Leute, die da in der Premiere waren, dachten, es sei wirklich Realität.

Wollten Sie damals beim Autodafé auf ein bestimmtes Großereignis anspielen z.B. den Wiener Opernball?

Nein, eigentlich nicht. Das wär zu einschichtig. Wir wollten ein Großereignis in einem öffentlichen Raum, in diesem Fall der Oper, und da passieren politische Verfolgungen und Mord. Dies wird einfach geduldet und es passiert hautnah, direkt neben uns. Unser Nebenmann wird abgeführt, unvermittelt. Es werden Leute gewaltsam durch die Gänge getrieben, niemand greift ein. Doch das Publikum mischt sich mit den Sängern und Statisten. Das ist ein spannender Punkt, dass die Grenzen verwischt werden und man plötzlich auch als Zuschauer zum Mitwirkenden wird. Und was ein Journalist auch ganz interessant beschrieben hat: Die Leute, die in der Premiere beim Erscheinen Philipps geklatscht haben, haben die Rollenfigur beklatscht. Diejenigen, die gebuht haben, haben einen Diktator ausgebuht. Das Publikum wurde Teil der Aufführung — das ist eigentlich der Idealfall.

Was an der Wiener Staatsoper noch gemacht werden sollte, ist eine kleine Anthologie zur Statisterie des Hauses. Das sind zum Teil Leute, die seit sehr vielen Jahren dabei sind und das mit Herzensblut betreiben. Ich kenne sie seit meinen Anfängen, seit 2002, da das auch Leute sind, die an der Volksoper spielen und die in meiner *Gräfin Mariza* in der Gruppe mit dabei waren, als Zigeuner, Prostituierte, Bodyguards. Da gibt es Menschen, die schon seit dreißig Jahren dabei sind, interessante

Menschen, die aus ganz verschiedenen Lebensbereichen kommen, zum Teil studieren oder auch in ganz anderen Berufen unterwegs sind. Die leben auf ganz professionelle Art und Weise mit, betten diese großen Künstler, um die sie sich bewegen und agieren, auf Aufmerksamkeit. Sie spielen nie über den Zenit, sie drängen sich nie über den Vordergrund, aber sind immer präsent. In einer Art, wie sie sich Anja Silija gegenüber verhalten, die da die große Treppe herunter kommt in der *Pique Dame*, ihr die Kissen tragen, den Stuhl richten oder ihr aus dem Kleid raus helfen. Das sind alles Leute, die ich ungeheuer respektiere. Sie werden nicht gerade gut bezahlt und sie machen es nicht wegen des Geldes. Sie werden im Einzelnen nicht erwähnt, sie heißen „Statisterie“, aber sie sind ein starkes Team, ohne das bestimmte Regisseure nicht mal in der Lage wären, ihr Konzept sichtbar zu machen.

Ist das der Grund, warum sie auch so gerne mit dem Chor arbeiten?

Ja. Ich finde den gesellschaftlichen Aspekt in Opern durch den Chor gegeben und einmalig. Ich fördere und fordere Chöre heraus, so gut ich kann. In Wien mit dem Staatopernchor, das war eigentlich eine Liebe auf den ersten Blick. Zuerst im Autodafé und dann in später in *Pique Dame* und *Macbeth*. Meine Ideen wurden kongenial umgesetzt. Ich merke auch jetzt (nach vielen Jahren habe ich die Inszenierung wieder gesehen), was absolut stimmt ist dieser Chor und er trägt diese Idee und ist in der Lage, zu beschreiben, zu erzählen, umzusetzen.

Sybille Wagner³⁸⁸ im Interview, Bonn, 25. April 2013

Wie arbeitet die Regisseurin Vera Nemirova mit dem Chor? Im Kollektiv oder mit individuell mit jedem Chorsänger?

Sie hat schon einen Blick für die einzelnen Persönlichkeiten, wobei wir bei *Macbeth* eine ganz klare Linie gefahren sind. Es war nicht so, dass jeder

³⁸⁸ Ehemalige Chordirektorin der Oper Bonn. Sie arbeitete mit Vera Nemirova zusammen an *Macbeth*, *Faust* sowie *Tristan und Isolde*.

seine eigenen Sachen machen durfte und sich individuell ausgebreitet hätte. Doch sie hat einen guten Blick und korrigiert dann, wenn da irgendwo etwas nicht so in Ordnung ist. Das sieht sie sofort. Insofern arbeitet sie schon individuell, obwohl sie die Aussage mit der ganzen Gruppe plant und auch umsetzt.

Haben Sie schon mit anderen Regisseuren zusammengearbeitet, bei denen Sie Parallelen zu Nemirovas Arbeit gesehen haben? z.B.: Konwitschny?

Vera hat einen ganz eigenen Stil.

Kommt Frau Nemirova mit ganz konkreten Vorstellungen zur ersten Probe oder entstehen die Ideen im Arbeitsprozess?

Sie hat, vor allem was die tiefenpsychologischen Schichten betrifft, eine ganz klare Vorstellung. Was die Bilder betrifft, hat sie immer eine klare Idee, aber probiert oft auch noch etwas anderes aus. Das heißt, sie entwickelt, es wird niemand in ein Korsett hineingezwungen, sondern Ideen sind da, und auch klare Vorstellungen wie man sie umsetzt, und dann guckt sie, und wenn es ihr nicht gefällt, dann probiert sie eine Alternative aus, manchmal sogar noch eine weitere.

Lässt sie sich dreinreden?

Je nachdem. Wenn jemand eine gute Idee hat, guckt sie sich das gerne an. Sie ist ein Team-Worker. Wir sprechen ja auch manchmal über musikalische Ideen oder Inhalte. Jetzt bei den Proben zu *Tristan und Isolde* haben wir mit dem Männerchor Verschiedenes ausprobiert. Und als die Herren auf der linken und rechten Seite sich korrespondierend zurufen, da habe ich ihr Mut gemacht.

War der Chor mit der Idee der Hexen als Journalistinnen in *Macbeth* einverstanden?

Der Bonner Opernchor ist bekannt dafür, dass er ganz spielfreudig ist. Wir sind also wirklich rundum mit so verschiedenen Regisseuren unterwegs, dass der Chor sich erst mal darauf einstellt. Selbst bei ganz abgehobenen Ideen z.B. wir haben einen *Fliegenden Holländer* nur mit Pappkartons gemacht, das ganze Bühnenbild waren praktisch Umzugskisten. In meiner Zeit, und ich bin schon sehr lange hier am Haus, war immer die Ansage: Der Regisseur hat ein Recht darauf, dass wir künstlerisch seine Vorstellungen umsetzen— und zwar bestmöglich. Und es ist nicht die Frage, ob der einzelne das klasse findet und sich damit sozusagen identifiziert, sondern das Ganze kann nur brilliant werden, wenn man sich in diesen Dienst stellt. Es kann schon sein, dass in den Garderoben mal darüber gesprochen wird, sie fänden das nicht gut. Aber in der Arbeit ist klar: Das wird umgesetzt, bestmöglich. Und die spielen dann auch bestmöglich.

Wie empfand das Bonner Publikum *Macbeth*?

Also in Bonn war es schon auch so, dass einige mit dieser harten Inszenierung nicht d'accord waren. Ich glaube schon, dass der eine oder andere dabei war, dem es nicht gefallen hat, aber wir konnten den Abend durchziehen. Ich weiß noch, wir hatten rote Luftballons in einer Szene, und das hat auch nicht allen eingeleuchtet. Wir haben mit ganz kleinen Chorkindern den Chor mitgesungen, das war auch ganz besonders schön. Aber diese Brutalität, mit der dann diese Morde, vor allen Dingen das Morden eines königlichen Menschen passiert, das war schon sehr stark dargestellt. Mein Eindruck: dieses viele Blut und dann diese Härte und dann diese zarten kleinen Persönlichkeiten der Kinder, sehr anrührend. Ich fand sie auch sehr hart, die Inszenierung. Das ist nun zehn Jahre her, und ich weiß noch, ich habe Vera damals sehr bewundert, und hatte das Gefühl, ich muss sie beschützen. Es hat sich so viel entwickelt in ihrer Persönlichkeit. Sie ist eine starke Frau geworden. Vera ist souverän und ruhig geworden, auch mit Kollektiven. Sie hat das ganze Werkzeug eines Regisseurs. Wie spricht man Kollektive an? Wie hält man sie bei Laune? Das entwickelt sich im Lauf der Jahre.

Sehen sie Parallelen zwischen den Inszenierungen, die sie mit Nemirova gemacht haben?

Vera ist ja eine der wenigen starken Frauen, wie Ruth Berghaus, ich habe auch mit ihr gearbeitet, wie mit Christine Mielitz. Diese starken Frauen haben einen sehr viel schärferen Blick auf diese Tiefenschichten, vor allen Dingen auf das Thema Mann und Frau, auf die Themen Alter, Kindheit, Entwicklung. Das spielt eine Rolle. Bei Vera findet auch immer dieses Geborenwerden, das Kommen und das Gehen aus dem Leben statt, die Entwicklung des Menschseins. Und das ist etwas, was schon sehr weiblich ist. Das sind Parallelen zu anderen starken Frauen, wie Berghaus und Mielitz. Wenn sie inszenieren, bringen sie etwas ein, was Männer gar nicht beachten, weil es ihnen vielleicht auch nicht so bewusst ist, weil sie das aus einem anderen Blickwinkel sehen. Die psychologischen, existenziellen Dinge stehen bei ihnen nicht so im Vordergrund. Männer sind da handfester.

Nemirova wurde in der Presse oft vorgeworfen, sie packe zu viele Ideen in ein Werk, die sie dann nicht zu Ende ausführen kann. Mir fällt auf, dass sie jedoch konzentrierter geworden ist und nicht mehr so viele Ideen in eine Inszenierung steckt. Wie sehen Sie das?

Sie ist auf jeden Fall sparsamer geworden. Wir haben ganz viel am ersten Akt im *Tristan* gearbeitet. Da ist viel Personenregie, da ist viel Platz und Raum für das Spiel untereinander, und sie ist konsequent spartanischer geworden mit ihren Bildern und Ideen und lässt schon auch mal was weg. Einige Männer, die um einiges länger im Geschäft sind, haben diese Entwicklung nicht durchgemacht. Die stehen noch immer da, wo sie angefangen haben. Die haben sich da nicht weiterentwickelt. Die sind extremer geworden. Das ist jetzt noch mehr Firlefanz. Wenn du sehr stark bist, polarisiert du. Wenn du erfolgreich bist, hast du natürlich auch Feinde, die das stört. Das Mittelmaß arrangiert sich. Die hohe Qualität wird Widerstand hervorrufen. Ich denke schon, dass Vera sehr stark polarisiert. Sie ist so stark, damit können nicht alle damit umgehen. Ich glaube auch, dass im Kollegenkreis einige damit hadern.

Bei welchen Produktionen haben Sie mit Vera Nemirova zusammen gearbeitet?

Celan in Bremen und Bukarest sowie *Lulu* bei den Salzburger Festspielen. Außerdem war ich in die Vorbereitungen zu *Das Rheingold* und *Die Walküre* in Frankfurt involviert.

Kennen Sie frühere Inszenierung der Regisseurin? Erkennen Sie eine Entwicklung?

Ja. Vergleicht man zum Beispiel ihren *Boris Gudonow* mit ihrer *Tosca* in Bremen - Ihre Inszenierungen sind heute weniger radikal, eher konventioneller im Vergleich zu ihren Anfängen. Während sie früher mit radikalen Brechungen gearbeitet hat, geht es ihr nun eher mehr um den großen Bogen der Geschichte und um die Beziehungen zwischen den Figuren. Die Inszenierungen sind konsistenter.

Erkennen Sie Parallelen zu Ruth Berghaus oder Peter Konwitschny?

Veras Arbeit ist als eigenständig zu betrachten. Sie ist nicht so politisch wie Konwitschny oder Berghaus. Zwar kamen ihre früheren Inszenierungen auch aus der Richtung Brecht und Müller, doch hat sie sich in eine andere Richtung entwickelt.

Ich verstehe das. Man wird dessen auch müde, immer ein politisches Statement abgeben zu müssen und will mal auch einfach nur eine Geschichte erzählen. Man muss dem Publikum auch zugestehen, dass es eventuelle politische Andeutung in der Handlung versteht oder erkennt, ohne sie mit der „politischen Keule“ zu erschlagen.

³⁸⁹ Regieassistent bei Nemirovas Inszenierung von *Celan* (Theater Bremen 2009) und *Lulu* (Salzburger Festspiele 2010). Seit 2014 Dramaturg am Meininger Theater.

Hat Nemirova ihrer Meinung nach eine eigene „Handschrift“? Wie würden Sie diese beschreiben? Was halten Sie für „typisch Nemirova?“

Sie inszeniert mit sehr viel Gefühl, immer emotional und nie kalt. Sie ist immer involviert und inszeniert aus ihrer eigenen Erfahrung. Sie weiß genau, wenn Sie etwas mit oder gegen die Musik inszeniert und kann den musikalischen Subtext lesen. Sie verfügt über ein gutes Handwerkszeug. Ich denke, ihre Mutter spielt dabei auch eine sehr große Rolle. Vera hat als Sängerkind ein besonderes Einfühlungsvermögen für die Sänger, im Vergleich zu beispielsweise Herheim oder Baumgarten, die als Theaterleiter eher autoritär arbeiten.

Haben Sie eine Inszenierung Nemirovas in Wien gesehen?

Ja, *Macbeth*. Ich fand die *Macbeth*-Elemente toll, es hat aber insgesamt nicht funktioniert. Ich hatte den Eindruck, dass nicht alle mitgezogen haben.

Ioan Holender³⁹⁰ im Interview, Wien, 14. Oktober 2013

Aus welchen Gründen fiel Ihre Entscheidung für Verdis *Macbeth* auf Vera Nemirova?

Wegen der guten und intelligenten Inszenierung der *Pique Dame* und dem Tod von Regisseur Jürgen Gosch.

Warum ist Ihrer Meinung nach die *Macbeth*-Produktion beim Wiener Staatsoperpublikum „gescheitert“? Gab es ungewöhnliche Probleme während der Proben?

Ich finde nicht, dass die Produktion gescheitert ist. Nemirova hat versucht mehr das Shakespear'sche zu bringen, weniger das Libretto von Verdi.

³⁹⁰ Ioan Holender war von 1992 bis 2010 Direktor der Wiener Staatsoper.

Vielleicht war sie näher zu Shakespeare in ihrer Inszenierung als viele andere Inszenierungen. Es ist aber viel schiefgegangen. Das Schlimmste war die ganz kurzfristige Absage des Dirigenten Daniele Gatti, den ich dann anständig ersetzt habe, aber nicht mehr. Der Dirigent war sicher nicht jemand, den sich die Menschen für eine Premiere an der Wiener Staatsoper gewünscht haben. So hat es mal begonnen. Das zweite Problem war die Besetzung. Lady Macbeth, Erika Sunnegårdh, war in den Höhen gut, sonst kam sie nicht an. Und da gab es wirklichen Terror im Zuschauerraum. Es reicht, wenn zwei der Gäste sich negativ äußern. Unsichere Sänger macht das noch unsicherer, auch den Dirigenten. Bei weitem war aber die Ablehnung nicht so groß, wie bei Konwitschnys *Don Carlos*, der buchstäblich vom Publikum „angespuckt“ wurde. Man macht Kunst aus Überzeugung und nicht aus Kalkulation. Und schon gar nicht in Wien mit dem traditionellsten, langweiligsten, ältesten und fadeesten Publikum.

Worin lagen die Stärken bzw. Schwächen der Inszenierung?

Ich sage ja nicht, dass *Macbeth* die beste Inszenierung war, die ich je von ihr gesehen habe, diese Chorpassagen waren äußerst diskutabel. Daniele Gatti hat von Anfang an gesagt: Wir machen auch die stets gestrichene Ballettmusik. Gut. Das ist eine musikalische Ansicht, das muss man respektieren. Das hat man auch gemacht, und Nemirova hat sie inszeniert mit einer Shakespear'schen Geschichte. Bei den Salzburger Festspielen gab es einmal eine *Macbeth*-Produktion, wo der Dirigent Muti auf der Ballettmusik bestanden hat, der Regisseur Peter Stein diese aber nicht inszeniert hat. Da sehe ich doch lieber etwas, das mir nicht so gut gefällt.

Warum wurde die Inszenierung nach sechs Vorstellungen abgesetzt?

Die Inszenierung wurde nicht abgesetzt, weil sie so schlecht war. Das ist nicht wahr. Erika Sunnegårdh hat abgesagt und wir haben so schnell keinen Ersatz gefunden. Es ergab sich eine *La traviata*-Besetzung, die interessant war, weswegen ich gemeint habe, machen wir *La traviata*.

Dass mein Nachfolger die Inszenierung absetzen würde, ohne die Inszenierung jemals gesehen zu haben, habe ich nicht gewusst.

Denken Sie, dass Nemirovas Inszenierung an einem anderen Opernhaus für weniger Aufsehen gesorgt hätte?

Es gab auch sehr gute Kritiken, allerdings aus Deutschland, nicht hier.

Wie würden Sie Vera Nemirova Inszenierungs-Ästhetik charakterisieren. Können Sie eine Entwicklung in ihrer Arbeit feststellen?

Die Inszenierung der *Gräfin Mariza* an der Volksoper gefiel mir sehr gut. Man sagt, dass sei das Schlechteste, was dort je gezeigt wurde – das finde ich überhaupt nicht.

Nemirova ist eine der wenigen interessanten Regisseure der heutigen Zeit, die eine Geschichte erzählen, sodass die Menschen diese auch verstehen. Es fällt ihr viel dazu ein. Manchmal zu viel, aber: besser zu viel als zu wenig.

Guillermo Garcia Calvo³⁹¹ im Interview, Korrespondenz, 1. Februar 2014

Sie sind sehr kurzfristig als Dirigent für diese Produktion eingesprungen. Wie haben Sie sich in so kurzer Zeit auf das Dirigat vorbereitet?

Macbeth war immer einer meiner Lieblingsopern von Verdi. In der früheren Inszenierung in Wien habe ich sie als Student oft gesehen, und zu Hause waren die Aufnahmen von Claudio Abbado und Lamberto Gardelli sehr präsent. Die Musik war für mich also gar nicht fremd, was das Studium der Partitur leichter machte. Selbstverständlich habe ich mich fast jede Minute am Tag mit der Partitur beschäftigt, als der damaliger Operndirektor Ioan Holender mir den Auftrag gab, die Premiere zu übernehmen. Es war

³⁹¹ Dirigent der Premiere von Nemirovas *Macbeth* an der Wiener Staatsoper 2009.

meine sechste Saison als Solokorrepetitor an der Wiener Staatsoper, wo ich bei vielen Neuproduktionen als musikalischer Assistent mitwirken durfte und so die ganze Dynamik von einer neuen Inszenierung aus erster Hand kannte. Im Fall von *Macbeth* musste ich einfach die Rolle wechseln, von der musikalischen Einstudierung zur musikalischen Leitung. Insofern musste ich mich nicht viel anders vorbereiten, als wenn ich für eine Premiere als Korrepetitor bzw. Assistent eingeteilt war.

Wie würden Sie die Zusammenarbeit mit Frau Nemirova beschreiben?

Als ganz einfach, faszinierend, motivierend und bereichernd. Sie hat sich sehr in dem Stück vertieft und uns, die Sänger und mich, mit ihrer Vision angesteckt. Sie ist wahnsinnig sensibel und wollte immer sicher sein, dass die Musik zu ihren Ideen passt, und so hat sie uns bei jeder Stelle nach unserer Meinung gefragt. Man hatte sofort das Gefühl, das wir alle ein Team sind.

Inwieweit wurden Sie als Dirigent in das Inszenierungskonzept miteinbezogen? Wie standen Sie persönlich zu diesem Konzept?

Wie gesagt: Frau Nemirova hatte ein offenes Konzept und hat sehr gut zugehört, was die Sänger und auch ich zu ihren Vorschläge zu sagen hatten. Ich habe mich seit der ersten Probe als Teil der Produktion gefühlt und nicht als bloßer Begleiter. Ich fand ihr Konzept genial. Jede Probe und später jede Vorstellung war für mich ein gewaltiges und erschütterndes Erlebnis, weil die großartige Musik von Verdi und das großartige Theaterstück von Shakespeare auf eine rohe, direkte, aktuelle und sogar aggressive Weise miteinander verbunden und präsentiert wurden.

Wurden für die Inszenierung (wenn auch nur kleine) Änderungen in der Partitur bzw. gegen eine vorherrschende musikalische Praxis (z.B.: Auftritt des König Duncan) vorgenommen?

Wir haben die Originalfassung von Florenz 1847 verwendet und dazu das für Paris 1865 geschriebene Ballett gespielt. Wir hatten das Glück, dass Ricordi kurz zuvor eine neue revidierte Urtext-Ausgabe mit dem Text von 1847 herausgegeben hat. Vorher hat man fast überall die Pariser Ausgabe

ohne das Ballett gespielt. Es gibt einige Unterschiede in Dynamik und Instrumentation zwischen beiden Versionen. Da haben wir die Anweisungen von Verdis Partitur von 1847 konsequent respektiert, die für die Ohren, die *Macbeth* aus der Pariser Fassung kannten, logischerweise als Änderungen klangen, obwohl sie dem Originalwerk entsprachen.

Wo sahen Sie die Schwächen und Stärken dieser Produktion?

Normalerweise sehe ich keine Schwäche oder Stärke in Opernproduktionen. In dieser sah ich auch keine. Mir persönlich gefällt eine Produktion, wenn sie mich in ihren Bann zieht, unabhängig von dem Stil. Diese hat es vom ersten Augenblick an geschafft.

Welche Gründe hatten die heftigen Publikumsreaktionen ihrer Meinung nach?

Das Stück ist grausam und schrecklich und die Musik unterstreicht diese Charakteristiken. Ich fand daher ganz logisch, dass viele Leute im Publikum die Vorstellung nicht mochten oder nicht akzeptierten, aber ich kann mir eigentlich keine *Macbeth*-Produktion vorstellen, die keine Ablehnung von einem Teil des Publikums mit sich bringt. Das Gegenteil wäre sehr seltsam. Insofern fand ich die gesamte Reaktion in Zuschauerraum – es gab auch viele begeisterte Leute – natürlich und, um es so zu sagen, „opernhaft“.

Wäre die Produktion an einem anderen Haus kein „Skandal“ geworden? Ist das Wiener Opernpublikum speziell?

Jedes Haus und jeder Moment hat sein eigenes Publikum. In Wien aber spielt Oper und Musik wahrscheinlich eine so wichtige Rolle wie in keiner anderen Stadt der Welt. Es ist ein unglaublich leidenschaftliches Publikum, das etwas vergöttern kann, oder verdammen. An einem anderen Haus wären die Reaktionen bestimmt schwächer gewesen, sowohl die positiven als die negativen. Das macht Wien so besonders und einzigartig. Nur wenn man Gleichgültigkeit erntet, kann man von einem Misserfolg sprechen.

Wie empfanden Sie diese Erfahrung? Was denken Sie nun

rückblickend darüber?

Es war ein großer Schwung in meiner Entwicklung als Musiker und als Mensch, und ich bin sehr froh darüber, dass ich sie so früh machen konnte. Die schönste Lektion war für mich, dass Oper nicht aus dem Dualismus „gut“ oder „schlecht“, Erfolg oder Misserfolg, „schwach“ oder „stark“ besteht, sondern ein nicht gerades Ganzes ist, wo alles stattfindet, wie das Leben selbst. Diese Erfahrung am eigenen Leib zu erfahren, half mir das zu erkennen.

ABSTRACT (deutsch)

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Inszenierungsästhetik und „Handschrift“ in Inszenierungen der Musiktheaterregisseurin Vera Nemirova. Das geschieht vor allem anhand ihrer Wiener Produktionen, die exemplarisch für das Gesamtschaffen Nemirovas gewählt wurden. Es handelt sich dabei um das Autodafé in Giuseppe Verdis *Don Carlos* in einer Inszenierung von Peter Konwitschny (Staatsoper, 2001), Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza* (Volksoper, 2002), Peter Iljitsch *Pique Dame* (Staatsoper, 2007) und Giuseppe Verdis *Macbeth* (Staatsoper, 2009), wobei die Inszenierungsanalyse von *Macbeth* am detailliertesten ausfällt.

In kritischen Betrachtungsweisen wird Nemirova oft als Vertreterin des Regietheaters bezeichnet, wobei sich die Regisseurin selbst vom Terminus des Regietheaters distanziert und ihr Schaffen vielmehr als „modernes Musiktheater“ definiert.

Nach einer Beschäftigung mit dem Terminus Regietheater lassen sich folgende Charakteristika in ihren Inszenierungen feststellen: eine Inszenierungskonzeption, die durch marxistische Geschichts- und Gesellschaftstheorie sowie Psychoanalyse bestimmt ist; die diegetische Transposition und diverse Mittel des Brecht'schen epischen Theaters. Festzustellen ist außerdem, dass Nemirovas aktuellere Inszenierungen weniger politisch motiviert sind als noch zu Beginn ihrer Regiearbeit, sondern vielmehr die Psychologie der Figuren im Vordergrund steht.

Des Weiteren lässt sich, betrachtet man Nemirovas Inszenierungen in chronologischer Reihenfolge, folgende Entwicklung darlegen: Die lebhafteste Fantasie sowie ein großer Assoziationsdrang der anfänglichen Arbeiten sind einer Abstraktion und ökonomischen Konzentration auf das Wesentliche in der Bildgebung gewichen. Der „große Bogen“ der Geschichte gewinnt immer mehr an Bedeutung, welcher die Inszenierungen konsistenter macht.

ABSTRACT (englisch)

In this diploma thesis the author is going to talk about the Aesthetics and Production as well as the personal „handwriting“ in stagings of the opera director Vera Nemirova. Within this work, some of Nemirova's Viennese productions will be analysed, which showcase her personal „handwriting“, as the author already mentioned earlier. Trying to accomplish this I am going to look at the scene of Autodafé in Peter Konwitschny's *Don Carlos* (Wiener Staatsoper 2011), the production of Emmerich Kálmán's *Gräfin Mariza* (Volksooper Wien 2002) as well as the staging of *Pique Dame* by Peter Iljitsch Tschaikovsky (Wiener Staatsoper 2007) and Giuseppe Verdi's *Macbeth* (Wiener Staatsoper 2009). The main focus in particular though is going to be on the production of *Macbeth*.

Critics frequently characterise Vera Nemirova as a representative of „Regietheater“, although she herself does not agree with that definition. She rather views herself much more as a director of „modern music theatre“. Nemirova's main concern is storytelling and the following tools of „Regietheater“ can be observed within her productions: the conception of a production (based on Marxian Socialism as well as psycho-analysis), diegetic transposition and techniques of Brechtian Epic Theatre. It can also be observed that Nemirova's current productions are less politically motivated than in her earlier career but seem to rely much more on the psychological state of her characters.

Viewing the chronological order of Nemirova's productions one can observe a particular trend: the initial urge for connotations gave way to a more abstract and economic focus on the essential imaging. The main focus also starts to lie more and more on historical events giving Nemirova's productions a lot more consistency.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Linda Wagentristsl
Geburtsdatum: 13.12.1987
Geburtsort: Mistelbach a. d. Zaya

Ausbildung

2006 - 2014 Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft an der Universität Wien
2002 - 2006 Bundesrealgymnasium Mistelbach,
Schwerpunkt Bildnerische Gestaltung &
Werkerziehung, Matura

Berufliche Erfahrung

seit Oktober 2014 Assistentin der Produktionsleitung an der
Wiener Staatsoper

Juni - August 2014 Mitarbeiterin im Bereich Presse-
Juni - August 2013 Kommunikation-Marketing bei den
Bayreuther Festspielen

März - Juni 2013 Studienassistentin, Mentoring am Institut der
Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

April - Dezember 2012 persönliche Assistentin des Intendanten bei den
Seefestspielen Mörbisch (Prof. KS Harald
Serafin)

Jänner & Februar 2012 Assistentin im Pressebüro an der Wiener
Staatsoper

Saison 2010/2011 Mitarbeiterin „Oper live am Platz“ (Bildregie,
2011/2012 Kameraführung) an der Wiener Staatsoper