



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Die Live-Oper im ORF.
Geschichte, Funktion und Strategien zur Entwicklung
der Opernübertragung als TV-Event“**

verfasst von

Désirée Walter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

„[D]er Beginn des Österreichischen Fernsehens stand nicht unter den Vorzeichen großer Weltpolitik oder einer Olympiade, sondern unter denen einer Opernaufführung.“

Helga Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, Wien 1970

Vorwort

Mein Interesse an Oper im Fernsehen wurde geweckt, nachdem ich am 6. April 2011 eine APA-Meldung auf der Homepage der Tageszeitung *Der Standard* über die Opernübertragung *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper gelesen hatte.¹ Die Oper von Gaetano Donizetti wurde am Vorabend, unter der Regie von Eric Génovèse, live-zeitversetzt im Hauptabendprogramm des ORF ausgestrahlt. Die im Vorfeld unter dem Motto *Die Nacht der Diven* beworbene Opernübertragung lockte im Schnitt 443.000 Menschen vor den Fernseher. Das ergibt einen nationalen Marktanteil von 21 Prozent, mit einem beachtlichen Anteil von knapp 14 Prozent bei den 12- bis 29-jährigen Fernsehzuschauern. Das dreieinhalbstündige Opernspektakel mit Anna Netrebko und Elina Garanča wurde somit zum Quotenerfolg.

Rechnet man die Quote durch, so ergibt sich ein bemerkenswerter Spitzenwert von 507.000 Zusehern, welche die Opernübertragung an diesem Abend zumindest teilweise mitverfolgten. In anderen Worten bedeutet dies, dass jeder fünfte, fernsehende Österreicher sich an diesem Abend bewusst für die Opernübertragung entschied. Da ich zu ebendieser Zeit Teil der ORF-Kulturredaktion wurde, begann ich mir folgende Fragen zu stellen: Was reizt die Menschen an der Übertragung einer integralen Oper, also in ihrer Gesamtheit, im Fernsehen? Welchen Wert hat eine Opernübertragung für einen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender? Welche Möglichkeiten gibt es, um eine Opernübertragung zu einem TV-Event zu machen?

Nach ersten Recherchen stieß ich auf das Standardwerk von Helga Bertz-Dostal mit dem Titel *Oper im Fernsehen* sowie auf zahlreiche Artikel zu dieser Thematik in der monatlich erscheinenden Fachzeitschrift *Opernwelt*. Weitere Recherchen führten mich zum Thema der vorliegenden Diplomarbeit. Meine Intention in Verbindung mit dieser Arbeit besteht darin, neben einer Beispielanalyse, eine Bestandsaufnahme über den ORF und seine Opernübertragungen vorzulegen.

¹ Vgl. O.N., „Anna Bolena erreichte 443.000 Zuschauer“, www.derstandard.at, 06.04.2011, <http://derstandard.at/1301873974803/ORF-2-Anna-Bolena-erreichte-443000-Zuschauer> [Zugriff: 30.12.2013].

Danksagung

Ich danke Dr. Isolde Schmid-Reiter für die ausgezeichnete Betreuung meiner Diplomarbeit. Ihre wertvollen Tipps und motivierenden Worte haben mir oft weitergeholfen und mich stets aufs Neue für mein Thema begeistert.

Für ihre Unterstützung im Rahmen meiner Diplomarbeit möchte ich Dr. Helga Dostal, Agnes Méth, Dr. Heidelinde Rudy, Mag. Peter Schneeberger, Peter Schöber und Martin Traxl danken, die sich freundlicherweise für Interviews zur Verfügung gestellt haben.

Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen in der Kulturredaktion des ORF, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und es mir immer wieder ermöglicht haben, mich neben der Arbeit in der Redaktion auf mein Studium zu konzentrieren.

Für das Korrekturlesen und die aufmunternden Worte sei Konstanze Fladischer und Sabine Jenewein ganz herzlich gedankt.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich während des gesamten Studiums in jeder Hinsicht unterstützt haben. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Danken möchte ich auch meinem Bruder und meinen Freunden, die mich stets mit aufmunternden Worten dazu motiviert haben, diese Diplomarbeit zu schreiben und mein Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft abzuschließen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	- 11 -
1 Oper im Fernsehen – Ein Überblick	- 16 -
1.1 Abgrenzung des Untersuchungsfeldes	- 16 -
1.1.1 Live-Verfahren.....	- 19 -
1.1.2 Playback-Verfahren	- 23 -
1.1.3 Double-Verfahren	- 24 -
1.1.4 Live-, Playback- und Double-Verfahren im ORF	- 26 -
1.2 Die Fernsehoper	- 27 -
1.2.1 Die Fernsehoper im ORF	- 31 -
1.3 Der Opernfilm	- 32 -
1.4 Live-Aufzeichnung und Live-Übertragung.....	- 34 -
1.5 Medienspezifisches Verhältnis von Oper und Fernsehen	- 36 -
2 Opernübertragungen im ORF	- 43 -
2.1 Geschichte	- 49 -
2.1.1 Ermittlung der Einschaltquoten	- 56 -
2.2 Kulturkooperationen und Kulturspartensender des ORF	- 58 -
2.2.1 3sat	- 58 -
2.2.2 ARTE.....	- 59 -
2.2.3 UNITEL	- 60 -
2.2.4 ORF III.....	- 60 -
2.3 Die Opernübertragung – Quotenkiller oder Publikumsmagnet?	- 63 -
2.4 Opernübertragungen als TV-Event	- 68 -
2.4.1 Exkurs: Opernübertragungen als Kino-Event	- 71 -
2.5 Die Arbeit des Bildregisseurs Brian Large	- 74 -
2.5.1 Brian Large und der ORF	- 76 -
2.6 Die Arbeit der Bildregisseurin Agnes Méth.....	- 78 -

3 Fallbeispiel – Giuseppe Verdis *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013 –

Aspekte einer Opernübertragung	- 81 -
3.1 Information und Vermittlung im ORF	- 81 -
3.1.1 Vorspann und Einführung	- 85 -
3.1.2 Pausenprogramm.....	- 88 -
3.1.3 Schlussapplaus und Abspann	- 90 -
3.2 Analyse der Fernsehübertragung.....	- 91 -
3.2.1 Zur Inszenierung von Peter Stein	- 91 -
3.2.2 Zum Bildregie-Konzept von Agnes Méth	- 95 -
3.2.3 Bildliche Umsetzung des Orchester-Vorspiels	- 96 -
3.2.4 Bildliche Umsetzung des Duetts von Don Carlo und Rodrigo.....	- 98 -
3.2.5 Bildliche Umsetzung des Autodafés	- 103 -
3.2.6 Bildliche Umsetzung der Arie von Philipp II.....	- 115 -
4 Resümee.....	- 119 -
5 Literaturverzeichnis	- 121 -
Anhang	- 135 -
Interviews	- 135 -
Allgemeine Informationen zur Oper <i>Don Carlo</i> bei den Salzburger Festspielen 2013.....	- 189 -
Allgemeine Informationen zur Übertragung.....	- 192 -
Transkription – Vorspann und Einführung	- 194 -
Transkription – Pausenprogramm	- 196 -
Transkription – Schlussapplaus und Abspann	- 204 -
Definition Einstellungsgrößen.....	- 207 -
Abstract Deutsch	- 208 -
Abstract English	- 209 -
Lebenslauf	- 210 -

Einleitung

Schon seit dem Beginn der Television werden Überlegungen angestellt, wie es gelingen kann, Opern im Fernsehen adäquat umzusetzen. Bereits im August 1956, als das Fernsehen noch in den Kinderschuhen steckte, veranstaltete der Österreichische Rundfunk gemeinsam mit den Salzburger Festspielen eine Tagung mit dem Titel *Oper in Funk, Fernsehen und Film*. Autoren, Komponisten und Geisteswissenschaftler waren aufgefordert, sich kritisch mit den ästhetischen Problemen und künstlerischen Möglichkeiten der Oper in den neuen Medien auseinanderzusetzen.²

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich primär mit dem Schnittpunkt zweier unterschiedlicher Medien. Dabei trifft das *alte* Medium Oper auf das *neue*, sich im steten technologischen Wandel befindliche Medium Fernsehen. Das Untersuchungsfeld kann mit *Oper im Fernsehen* grob umschrieben werden.

Oper im Fernsehen ist allerdings ein sehr breit gefächelter Begriff, und es ist auf den ersten Blick nicht eindeutig erkennbar, um welche Art von Sendeformat es sich hierbei handelt. In der vorliegenden Diplomarbeit steht speziell die Live-Übertragung von Opern in ihrer Gesamtheit im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der vorliegenden Arbeit ist die *Eventisierung* dieses Genres.

Zur Recherche im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit wurde bevorzugt Literatur aus dem deutschsprachigen Raum verwendet. Als Literaturgrundlage dient das zweibändige Standardwerk *Oper im Fernsehen* von Helga Bertz-Dostal. In der Bestandsaufnahme aus dem Jahr 1970 untersucht die Autorin akribisch genau die Rolle der Oper im audiovisuellen Medium, diverse Sendeformate sowie deren technische und ästhetische Möglichkeiten und Grenzen. Zudem widmet sich die Theaterwissenschaftlerin dem internationalen Vergleich von Operausstrahlungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.

² Vgl. Harb, Karl „Des Kaisers neue Kleider“, Salzburger Nachrichten, 28.08.2013, S. 10.

Neben einschlägigen Bibliotheken ermöglichte auch eine beruflich bedingte Zugangsmöglichkeit zum Fernseh- und Medienarchiv des Österreichischen Rundfunks (ORF) die Recherche für diese Diplomarbeit.

Hervorzuheben sind die zahlreichen Artikel zum Themengebiet *Oper im Fernsehen* in der monatlich erscheinenden Fachzeitschrift *Opernwelt*. Hier fiel auf, dass das Thema Opernübertragungen im Fernsehen in den 1980er- und 1990er-Jahren ein vieldiskutiertes war. In regelmäßigen Abständen widmete die Fachzeitschrift dem intermedialen Verhältnis eigene Themenschwerpunkte. Im Dezember 1985 wurde ein eigenes Jahrbuch zu unterschiedlichen Aspekten von Oper in den Medien publiziert.³

Des Weiteren ist Oper im Fernsehen das zentrale Thema zweier Sammelbände mit den Titeln *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“* und *Theaterbühne – Fernsehbilder: Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, die sich aus den unterschiedlichsten Perspektiven ausführlich mit dem Musiktheater im audiovisuellen Medium auseinandersetzen.^{4/5}

Als weitere wesentliche Informationsquelle dienten die Interviews, welche für diese Diplomarbeit im Juni 2013 und im Winter/Frühjahr 2014 geführt wurden: Dr. Helga Dostal, Autorin des bereits erwähnten Werks *Oper im Fernsehen* und Präsidentin des internationalen Theaterinstituts der UNESCO; Agnes Méth, Fernsehregisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013; Dr. Heidelinde Rudy, leitende Redakteurin bei Opernübertragungen im ORF; Peter Schneeberger, Leiter des Klassik-Ressorts in der ORF-Kulturredaktion; Peter Schöber, Geschäftsführer und Programmdirektor von ORF III sowie Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter der ORF-Kulturredaktion;

³ Vgl. Fabian Imre/Gerhard Persché (Hg.), *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985.

⁴ Vgl. Csobádi Peter/Gernot Gruber/Jürgen Kühnel (Hg.), *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001.

⁵ Vgl. Lemke, Inge unter Mitarbeit von Sandra Nuy (Hg.), *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998.

Alle nötigen Informationen zur Ermittlung der Zuschauerquoten konnten über die Homepage der ORF-Medienforschung bezogen werden.⁶

Auf Basis der theoretischen Auseinandersetzung wurden Forschungsfragen entwickelt, die den Rahmen für die Auswertung der geführten Interviews bildeten und auf welchen die Strukturierung der vorliegenden Diplomarbeit aufbaut.

Forschungsfrage 1: Spielt die Übertragung integraler Opern in den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nach wie vor eine Rolle?

Forschungsfrage 2: Welchen Wert haben Opernübertragungen für einen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender im Allgemeinen und für den ORF?

Forschungsfrage 3: Lässt sich eine Entwicklung des Stils der Opernübertragungen im Fernsehen feststellen und was hat sich auf diesem Gebiet seit den 1970er-Jahren verändert bzw. welche Probleme bringt eine Opernübertragung heute noch mit sich?

Forschungsfrage 4: Was trägt zur *Eventisierung* einer Opernübertragung bei?

Um eine Grundlage für das eigentliche Thema dieser Arbeit zu schaffen und den Rahmen für das Forschungsinteresse abzustecken, beschäftigt sich das erste Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit, neben einer theoretischen Auseinandersetzung und einer Abgrenzung des Untersuchungsfeldes, mit der Definition von Fachbegriffen sowie einer Differenzierung von Fernsehoper, Opernfilm, Live-Aufzeichnung und -Übertragung. Des Weiteren soll ein Überblick der geschichtlichen Entwicklung von Oper im Fernsehen vermittelt werden. Darüber hinaus werden ästhetische und künstlerische Defizite des intermedialen Verhältnisses von Oper und Fernsehen erörtert.

⁶ Vgl. Medienforschung ORF. *Startseite*. <http://mediaresearch.orf.at/> [Zugriff: 28.11.2014].

Das daran anschließende Kapitel hat einen Überblick über die aktuelle Programmsituation von Opernübertragungen im Österreichischen Rundfunk (ORF) anhand exemplarischer Live-Aufzeichnungen von Opern und deren Übertragung sowie den technischen Entwicklungen im Zusammenhang mit Live-Oper zum Ziel. Wie bereits im Titel erkennbar, handelt die vorliegende Diplomarbeit in erster Linie von Opernübertragungen im ORF. Dieser ist das größte Medienunternehmen Österreichs und eine Stiftung des öffentlichen Rechts. Da es sich beim ORF um einen öffentlich-rechtlichen Sender handelt, der sich zum Teil aus Zwangsgebühren finanziert, unterliegt er dem ORF-Gesetz. Laut diesem Bundesgesetz gilt es einen öffentlich-rechtlichen Kernauftrag zu erfüllen. Nachdem in der Mitte der 1980er-Jahre ein duales Rundfunksystem in Europa eingeführt wurde und dadurch gleichzeitig private und öffentlich-rechtliche Rundfunkstationen bestehen durften, stieg der Druck speziell auf die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Johannes Naderhirn schreibt in seiner Dissertation mit dem Titel *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart* von einer zunehmenden Verlagerung des Informations- und Bildungsauftrages des ORF in Richtung Unterhaltung. Aufgrund des steigenden Quotendrucks sei die Information auch in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten immer öfters von Unterhaltungselementen gekennzeichnet und die Kultur lebe zunehmend von Prominenten, was vor allem bei Opernübertragungen beobachten werden könne, sobald zum Beispiel eine Oper mit Anna Netrebko übertragen wird.⁷

Zusätzlich wird im zweiten Kapitel auf die Kulturkooperationspartner des ORF – 3sat, ARTE und UNITEL – eingegangen, wobei sich ein weiteres Unterkapitel dem hauseigenen Kulturspartensender ORF III widmet. Neben einem historischen Überblick mit einem Schwerpunkt auf exemplarischen Übertragungen und technischen Entwicklungen in der Übertragungs- und Fernsehtechnik wird darüber hinaus der Begriff des TV-Events definiert und der Frage nachgegangen, was eine Oper zum TV-Event werden lässt. Ein Exkurs widmet sich zudem den Opernübertragungen im Kino, um mögliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Fernsehen herauszuarbeiten. Des

⁷ Vgl. Naderhirn, Johannes, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, Diss. Universität Wien, Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft 2010, S. 32f.

Weiteren wird ein Blickpunkt auf die Arbeit der beiden Bildregisseure Brian Large und Agnes Méth gerichtet.

Zur Veranschaulichung der in den ersten beiden Kapiteln vorgestellten Theorien und Hypothesen werden im dritten Kapitel Aspekte einer Opernübertragung analysiert. Als Fallbeispiel dient die Übertragung von Giuseppe Verdis *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2013. Ausgehend von Jürgen Kühnells Auseinandersetzung mit den spezifischen dramaturgischen Problemen der Oper im Fernsehen, wie zum Beispiel dem „Problem der bildlichen Umsetzung der Ouvertüren“, dem „Problem der bildlichen Umsetzung der Chor- und Ensembleszenen, der operntypischen ‚Massenszenen‘“ und dem „Problem der bildlichen Umsetzung der Arien“⁸, wird das Fallbeispiel auf produktionstechnische und ästhetische Entwicklungen im Hinblick auf das mediale Verhältnis untersucht.

Das Resümee legt den Fokus auf die gewonnenen Ergebnisse zu produktionstechnischen und ästhetischen Entwicklungen der Live-Oper im Fernsehen. Des Weiteren wird die vorangegangene Analyse des Fallbeispiels zusammengefasst und mit exemplarischen Beispielen verglichen. Ein anschließender Ausblick behandelt die Möglichkeiten und Grenzen der *Eventisierung* von Opernübertragungen im Fernsehen.

Im Sinne besserer Lesbarkeit wird auf geschlechtsspezifische Formulierungen verzichtet. Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter.

⁸ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, in: *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Hg. Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 178-188.

1 Oper im Fernsehen – Ein Überblick

Das erste Kapitel dieser Abschlussarbeit soll einen Überblick über die Geschichte der Oper im Fernsehen und deren diverse Sendeformate vermitteln. Neben den drei Hauptkategorien Fernsehoper, Opernfilm sowie Live-Aufzeichnung und –Übertragung werden auch die drei heute nicht mehr angewandten Verfahren der eigens im Fernsehstudio aufgezeichneten Übertragungen von Bühnenstücken angeführt. Dazu zählen das Live-, das Playback- und das Double-Verfahren. Im Mittelpunkt stehen vor allem der Ursprung, die Geschichte und die Entwicklung dieser unterschiedlichen Formate. Das erste Kapitel beschäftigt sich neben dem intermedialen Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen außerdem mit folgenden Fragen: Was wird unter *Oper im Fernsehen* verstanden? Wo liegt der Ursprung dieses intermedialen Verhältnisses und wie hat sich Oper im Fernsehen im Laufe der Zeit entwickelt?

1.1 Abgrenzung des Untersuchungsfeldes

Die verschiedenen Sendeformen von Oper haben sich seit der Anfangszeit des Mediums Fernsehen stetig gewandelt und weiterentwickelt. Bereits Mitte der 1990er-Jahre wurde laut Jürgen Kühnel hauptsächlich zwischen der „Aufführungs-Reportage“, also der Aufzeichnung einer Bühnenaufführung vor Publikum, und dem Opernfilm unterschieden. Eigens im Studio produzierte Fernsehoperen oder -adaptionen kommen schon seit den frühen 1970er-Jahren nicht mehr zum Einsatz.⁹

Um das intermediale Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen besser zu verstehen und diskutieren zu können, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf die verschiedenen Sendeformen der Oper im Fernsehen eingegangen. Ein Überblick über die Geschichte der einzelnen Formate, deren Möglichkeiten und Einschränkungen im intermedialen Aufeinandertreffen, sowie ein Überblick über deren dramaturgische Vor- und Nachteile soll das intermediale Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen veranschaulichen.

⁹ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, in: *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Hg. Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 164.

Als Ausgangspunkt für die vorliegende Diplomarbeit dient das zwei Bände umfassende Standardwerk *Oper im Fernsehen* von Helga Bertz-Dostal. In der Bestandsaufnahme aus dem Jahr 1970 untersucht die Autorin akribisch genau die Rolle der Oper im audiovisuellen Medium, diverse Sendeformate und deren technische und ästhetische Möglichkeiten und Grenzen. Zudem widmet sich die Theaterwissenschaftlerin dem internationalen Vergleich von Oper in Sendungen von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten. Bertz-Dostal unterscheidet in ihrem Werk grundsätzlich zwischen Opernfilm, Fernsehspiel und Opernübertragung.¹⁰

Auch Musikwissenschaftler Horst Seeger schreibt 1982 in seinem Opern-Lexikon im Absatz *Film und Oper* von „drei Hauptrichtungen mit eigener ästhet. Problematik“ Dazu zählt er die „abgefilmte“ Opernauff., die lediglich das Bühnengeschehen, gleichsam vom Zuschauerraum aus zur Musik optisch konserviert“. Als zweite Hauptrichtung gibt Seeger „die einem eigenen Drehbuch folgende ‚Verfilmung‘ einer im Original für die Bühne konzipierten Oper“ an und als dritte Hauptrichtung zählt er „die für die original-filmische Wiedergabe geschaffene ‚Film-Oper‘“. ¹¹

Helga Bertz-Dostals und Horst Seegers Kategorisierungen von Oper im Fernsehen können direkt miteinander verglichen werden. So entsprechen Dostals *Opernübertragung*, Seegers *abgefilmter Opernaufführung*, Dostals *Fernsehspiel* der für die *original-filmische Wiedergabe geschaffene Film-Oper* von Seeger und die *einem Drehbuch folgende Verfilmung einer im Original für die Bühne konzipierten Oper* von Seeger dem *Opernfilm* Dostals.

Auch Jürgen Kühnel bemüht sich in seinem Aufsatz mit dem Titel *Oper im Fernsehen* um eine Kategorisierung der diversen Sendeformate von Oper im audiovisuellen Medium. Kühnells Text vermittelt einen Überblick über die Programmsituation integraler Opern im Fernsehen. Anhand von mehreren Beispielen, u.a. der Opernadaptationen von Götz Friedrich und Ingmar Bergmann, geht der Autor näher auf produktionstechnische und –ästhetische Probleme ein und bietet einen Überblick über die Möglichkeiten und

¹⁰ Vgl. Bertz-Dostal, Helga, *Oper im Fernsehen. Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. 1. Text- und Bildteil*, Wien: Minor 1970.

¹¹ Vgl. Seeger, Horst, „Film und Oper“, in: *Opern-Lexikon. A-J*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1982, S. 308.

Grenzen der Präsentation von Oper in diversen fernsehmedialen Formen.¹² Laut Kühnells Text gibt es etliche Formate, die zu einer Bildschirmpräsenz der Kunstform Oper beitragen. Dazu zählt er auch Premierenberichte in den Nachrichten oder Porträts namhafter Opernsänger, Regisseure und Dirigenten in Magazinsendungen. Auch eigene Opernführersendungen, mit Protagonisten wie Marcel Prawy oder Otto Schenk, besitzen laut Jürgen Kühnel Kultstatus.¹³ Da dies den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde, wird darauf in weiteren Kapiteln nicht eingegangen.

Im dritten Kapitel seines Aufsatzes differenziert der Autor zwischen zwei Sendeformen der Oper im Fernsehen. Kühnel unterscheidet zwischen Opernfilm und „Aufführungs-Reportage“. Als Aufführungs-Reportage bezeichnet Kühnel eine in ihrer Gesamtheit aufgezeichnete Oper. Im Normalfall werde bei einer Aufführungs-Reportage eine Opernaufführung mit anwesendem Publikum aufgezeichnet. Dabei handle es sich jedoch nicht um eine Live-Übertragung, da zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt wird. Eine sogenannte Live-Übertragung sei laut Kühnel nur „Aufführungen mit besonderem ‚event‘-Charakter vorbehalten.“¹⁴ Die *Eventisierung* von Live-Übertragungen einer Opernaufführung ist das zentrale Thema in Kapitel 2 und 3 dieser Diplomarbeit.

Mitte der 1990er-Jahre war die Fernsehoper schon längst Geschichte, und so findet sie auch in Kühnells Abhandlung von Oper im Fernsehen kaum mehr Beachtung. Seine beiden Hauptkategorien Aufführungs-Reportage und Opernfilm lassen sich mit denen von Helga Bertz-Dostal und Horst Seeger gleichsetzen. Kühnells Aufführungs-Reportage entspricht dabei Bertz-Dostals Opernübertragung und Seegers abgefilmter Opernaufführung.

Aufgrund der vorangegangenen Einteilung in Hauptkategorien wird in den folgenden drei Unterkapiteln zum besseren Verständnis näher auf die Fernsehoper, den Opernfilm sowie auf die Live-Aufzeichnung und die Live-Übertragung eingegangen. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich ab Kapitel 2 ausschließlich mit der Live-Aufzeichnung und der Live-Übertragung.

¹² Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, in: *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Hg. Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998, hier S. 9.

¹³ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 159.

¹⁴ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 165f.

Neben den drei bereits genannten Hauptgattungen der Opernpräsentation im Fernsehen differenziert Helga Bertz-Dostal zwischen Live-Verfahren, Playback-Verfahren und Double-Verfahren.¹⁵ Diese drei möglichen, eigens für das Fernsehen adaptierten und im Fernsehstudio produzierten Opernformate wurden vor allem in den Anfangsjahren des Fernsehens genutzt und weiterentwickelt, um Bühnenwerke im Fernsehen zu präsentieren. Seit den späten 1960er-Jahren finden diese Formate jedoch keinerlei Anwendung mehr.¹⁶ Der Vollständigkeit halber und zum besseren Verständnis für die Entwicklung von Oper im Fernsehen wird darauf in den folgenden Unterkapiteln dennoch eingegangen.

1.1.1 Live-Verfahren

Die Anfänge der Oper im Fernsehen sind gekennzeichnet von einem Fehlen an Möglichkeiten zur Aufzeichnung und Archivierung. Aufführung und Ausstrahlung mussten deshalb gezwungenermaßen zur selben Zeit erfolgen. Den Begriff *Live* definiert Helga Bertz-Dostal im Hinblick auf die Produktionsart mit „lebendig“, „direkt“ und „original“.¹⁷

Im Gegensatz zu einer Live-Übertragung, wie wir sie heute kennen, handelte es sich beim Live-Verfahren nicht um eine Aufzeichnung vor Publikum in einer Oper, sondern um eine Aufzeichnung im Fernsehstudio ohne Publikum. In zwei voneinander getrennten Studios wurden die Sängerinnen und Sänger und das Orchester aufgezeichnet. Die Produzenten der Aufzeichnungen hatten sich laut Bertz-Dostal zum Ziel gesetzt, der „Unmittelbarkeit“ und dem Live-Erlebnis eines Abends in der Oper so nahe wie möglich zu kommen und auf den Fernsehbildschirm zu übertragen.¹⁸

„Der Zuhörer sollte mit der Primadonna bangen können, ob die Kantilene, das hohe C gelingt. Dem Sänger wiederum wurde dadurch derselbe restlose Einsatz abverlangt, den auch die Bühnenaufführung von ihm fordert. Wohl saß ihm im Studio kein Publikum gegenüber, nur

¹⁵ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 30.

¹⁶ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 31.

¹⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 30.

¹⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 31.

eine Unzahl von Technikern verfolgte jede kleinste seiner Bewegungen ebenso wie das magische Auge der Kamera, das für alle Zuschauer stand, die zum selben Zeitpunkt genau dieses Bild auf ihren Fernsehschirmen sahen. Dieses Wissen um ein imaginäres Publikum, das Gefallen nicht mit spontanem Applaus und Mißfallen nicht mit eisiger Kälte bezeugt, sondern – eventuell – nach Beendigung einer Live-Sendung durch Telefonanrufe im Studio seiner Meinung und seinen Gefühlen Ausdruck verleiht, spornte die Mitwirkenden an, steigerte die Intensität und Lebendigkeit ihrer Darstellung.“¹⁹

Durch die zur selben Zeit stattfindende Aufzeichnung und Ausstrahlung wurde der Fernsehzuschauer nicht nur zum Zaungast, sondern zum Miterlebenden; das war zumindest die Intention der Fernsehproduzenten. Die Live-Ausstrahlung hatte den Nachteil, dass es immer wieder zu technischen Pannen kommen konnte. Ausfälle von Kameras und Mikrofonen standen auf der Tagesordnung. Auch die Sänger verpassten Auftritte oder Einsätze, was laut Dostal den Fernsehzuschauer durch die Nähe der Kamera zu den Protagonisten mehr aus der Illusion zu reißen vermochte, als es im Theater der Fall war. Das Live-Verfahren erforderte ein hohes Maß an Reaktionsvermögen, Professionalität und Flexibilität bei sämtlichen an der Produktion beteiligten Personen.²⁰

Laut Bertz-Dostal galt auch die Anfertigung eines geeigneten Bühnenbildes als besondere Herausforderung beim Live-Verfahren. Die im Studio aufgezeichneten Opern mussten ohne Pause auskommen, und so blieb keine Zeit, um zwischen einzelnen Szenen das Bühnenbild bzw. Dekorationen zu verändern. Waren mehrere unterschiedliche Bühnenbilder notwendig, so wurde entweder in mehreren Studios aufgezeichnet oder aus Kostengründen auf die Oper verzichtet. Während der Opernaufzeichnung war ein Umbau nicht möglich, da durch die Live-Übertragung dem Zuschauer, neben den Stimmen der Sänger und der Musik des Orchesters, auch der Umbaulärm übertragen worden wäre.²¹

Nach Abschluss aller Vorbereitungen wie der Festlegung auf eine Oper, der Erstellung eines Budgetplans, Sängerbesetzungen und dem Disponieren aller Proben- und Studiotermine, wurde beim Live-Verfahren eine Probenzeit von etwa vier bis fünf Wochen veranschlagt. Nachdem die Sänger mit dem Regisseur in einem Proberaum für

¹⁹ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 31.

²⁰ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 32.

²¹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 33.

mehrere Wochen geprobt hatten, wurde vor der Live-Ausstrahlung etwa eine Woche für Proben im Fernsehstudio eingeplant.²²

Die Proben im Fernsehstudio werden als „Einstellproben“ bezeichnet. Während dieser Zeit wird der gesamte Ablauf der Bildfolge vom Regisseur festgelegt. Beim Live-Verfahren wurde laut Helga Bertz-Dostal zumeist mit vier Kameras gearbeitet.²³

„Während der Einstellproben wird chronologisch in mühsamer Kleinarbeit auf Wort und Note genau festgelegt, wann welche der vier Kameras zum Einsatz gelangt, welche Optik dabei verwendet wird, welcher Bildausschnitt damit erfaßt werden soll, welche Fahrten oder Schwenks gemacht werden. Für die Regie trägt der Regieassistent sämtliche Einstellungen in den Klavierauszug ein, für die Kameraleute schreiben deren Assistenten in Text-Manuskripten ein, bei welchen Passagen ihre Kamera auf Sendung gehen wird und mit welchem Bild.“²⁴

Schon vor der Ausstrahlung mussten sämtliche Kameras und Mikrofone eingestellt, der Einsatz von Totalen-, Halbtotalen-, Halbnah-, Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen sowie die Blickrichtung der Sänger festgelegt werden. In den Endproben kam es zu mehreren Durchläufen, Änderungen ließen sich noch problemlos vornehmen.²⁵

„Während der Einstellproben befinden sich Bildmeister, Regisseur und Regieassistent ebenfalls im Studio. Für sie ist hier ein provisorischer Regieplatz errichtet. Auf den Bildschirmen von Monitoren, kleinen Fernsehapparaten, sind die von den Kameras aufgenommenen Bilder sofort sichtbar. Entsprechend der regielichen Einteilung ‚schneidet‘ der Bildmeister durch Tastendruck auf eine der Kameras und gibt dadurch deren Bild auf ‚Ausgang‘, später auf ‚Sendung‘.“²⁶

Zu einer weiteren Herausforderung des Live-Verfahrens zählt Bertz-Dostal die räumliche Trennung zwischen Sängern und Orchester. Aus platztechnischen und akustischen Gründen kam es nicht selten vor, dass das Orchester in einem vom Fernsehstudio getrennten Gebäude aufgenommen wurde. Den Sängern wurde der Ton des Orchesters über Lautsprecher ins Studio zugespielt. Da es Tonüberschneidungen zu vermeiden galt,

²² Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 32ff.

²³ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 35.

²⁴ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 35.

²⁵ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 35f.

²⁶ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 36.

musste dies sehr leise passieren, was oft zum Problem für die Sänger werden konnte. Erst am Tonregieplatz trafen die Tonspuren der Sänger mit denen des Orchesters zusammen und konnten abgemischt werden.²⁷

„Auch dieses komplizierte Verfahren muß etliche Male geprobt werden, bis nicht nur alles Technische funktioniert, sondern sich die Sänger an den Orchesterklang und die Positionen ihrer Co-Dirigenten – die überdies immer Gefahr laufen, den Kameras im Wege zu stehen oder von den Sängern nicht gesehen zu werden – gewöhnt haben. Auch für das Orchester ist es nicht ganz einfach, etwaigen Ritardandi oder Accelerandi der Sänger, ohne sie zu hören, nur nach dem Taktschlag des Dirigenten zu folgen. Von Seiten der Technik ist es ein kleines Meisterwerk, alle Komponenten zum richtigen Funktionieren und miteinander in Einklang zu bringen.“²⁸

Mit dem Aufkommen von Aufzeichnungsmöglichkeiten entwickelte sich das Live-Verfahren weiter. Die Sänger sangen und das Orchester spielte live im Fernsehstudio, die Oper wurde jedoch nicht in ihrer Gesamtheit, sondern in einzelnen Takes aufgenommen und erst später im Schnitt zu einem Ganzen zusammengesetzt. Dies hatte den Vorteil, dass einzelne Szenen mehrmals hintereinander aufgenommen und perfektioniert werden konnten. Laut Bertz-Dostal kam dies auch den Bühnenbildnern zugute, da Umbauarbeiten somit kein Problem mehr darstellten. Der Regisseur hatte jedoch zusätzlich auf Anschlussfehler zu achten.²⁹

²⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 37.

²⁸ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 37.

²⁹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 38f.

1.1.2 Playback-Verfahren

Das Playback-Verfahren ist laut Helga Bertz-Dostal und Peter Dusek eine Weiterentwicklung des Live-Verfahrens.^{30/31} Während beim Live-Verfahren das Orchester, der Chor und einzelne Solisten im Studio anwesend waren, um die einzelnen Musikstücke live einzuspielen bzw. einzusingen, wurden beim Playback-Verfahren nur die Sänger live aufgezeichnet. Die Musik vom Orchester wurde direkt vom Band eingespielt.³² Dies hatte laut Bertz-Dostal zur Folge, dass die technischen Probleme, zu denen es wegen der räumlichen Trennung zwischen Sängern und Orchester kam, vollständig vermieden werden konnten.³³

„Diese Methodik der Verbindung von Live- und Playback-Technik versucht, die Vorteile beider Verfahrensweisen in sich zu vereinen: einerseits die Vereinfachung durch das Orchesterband und andererseits die Lebendigkeit von Gesang und Darstellung, die dem Publikum zugute kommen soll.“³⁴

Eine weitere Stufe beim Playback-Verfahren ist das Voll-Playback. Bei diesem Verfahren kam der gesamte Ton vom Band. Das heißt, Orchester, Chor und Solisten wurden schon vor der Aufzeichnung im Fernsehstudio in einem Tonstudio aufgenommen und fertig abgemischt. Für die Aufzeichnung wurden nur die Sänger ins Studio bestellt, um ihre Lippen synchron zur vom Tonband kommenden Musik zu bewegen. Ein Vorteil dieses Verfahrens bestand darin, dass die Sänger nicht voll aussingen mussten und dadurch geschont wurden. Die Sänger konnten sich somit vollständig auf ihr Schauspiel

³⁰ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 39f.

³¹ Vgl. Dusek, Peter, „Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Typologie und internationale Erschließung; Hindernisse bei der Benutzung und die Vision des digitalen Zugriffs am Beispiel ORF“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 98.

³² Vgl. Herz, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 158.

³³ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 39f.

³⁴ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 40.

konzentrieren. Außerdem kam es laut Bertz-Dostal durch die Trennung der Ton- und Bildaufnahmen zu einer optimaleren Tonaufnahme.³⁵

Für Bildregisseur Brian Large stellt das Playback-Verfahren die ungeeignetste Lösung einer Opernumsetzung im Fernsehen dar:

„Was ich niemals wollte, war die Arbeit in einer Playback-Situation – das ist gegen die Musik, verachtet die Musik geradezu, ist ganz unrealistisch und unglaublich. Kein Künstler könnte mich überzeugen, dass dies der richtige Weg sei. Zu jener Zeit war es aber eine in Europa sehr oft praktizierte Methode. Ich konnte und wollte diese ‚Philosophie‘ jedoch nicht gutheißen.“³⁶

1.1.3 Double-Verfahren

Das Double-Verfahren kann als Weiterentwicklung des Playback-Verfahrens gesehen werden. Wie beim Vollplayback-Verfahren wird der gesamte Ton, also Orchester, Chorgesang und Solistengesang vorab aufgenommen und abgemischt. Bei den Aufnahmen im Fernsehstudio stehen jedoch nicht mehr die eigentlichen Sänger vor der Kamera um ihre Lippen synchron zur Musik zu bewegen, sondern Schauspieler. Die Sänger werden somit von den Schauspielern ‚gedoubelt‘.³⁷ Als Hauptgrund für das Double-Verfahren gibt Dostal die durch die Fernsehkamera erzeugte Nähe des Fernsehpublikums zu den Sängern an:

„In der Fernsehwiedergabe einer Oper wird das Publikum nicht einmal durch den Orchestergraben – für den Besucher einer Vorstellung in einem Opernhaus die nächste Nähe zum Sänger – von der Szene getrennt, er überspringt quasi sogar den Orchestergraben und rückt damit ganz an das Geschehen heran. Dadurch stellt er aber auch sofort fest, daß, eventuell, die Sängerin des ‚jungen Mädchens‘ nicht mehr ganz so jung ist. Um derlei Mißverständnissen zwischen den

³⁵ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 39f.

³⁶ Wiesmann, Sigrid/Müller Ulrich/Kühnel Jürgen, „Gespräch mit Brian Large über Probleme der Oper im Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 45.

³⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 40.

Erfordernissen der Rolle und der tatsächlichen Verkörperung durch die Sängerin aus dem Wege zu gehen, konservierte man die ausgezeichnete Stimme der Sängerin auf Tonband und ergänzte sie optisch durch eine junge Schauspielerin.“³⁸

Die Frage des Alters war laut Helga Dostal nicht der einzige Grund für die Anwendung des Double-Verfahrens. Auch ein Mangel an schauspielerischem Talent auf der Seite der Sänger habe die Fernsehregisseure dazu bewogen, sich für das Double-Verfahren zu entscheiden.³⁹ Dies hat sich im Laufe der Jahre jedoch geändert, wie durch Dostal auch im Interview für diese Diplomarbeit bestätigt wurde. Heute seien Aussehen und schauspielerisches Können bei Opernsängern vom selben Wert wie das Talent, zu singen. Opernsänger seien im besten Fall als Werbeträger einzusetzen.⁴⁰ Auch der Austausch der Sänger durch Schauspieler war keine befriedigende Lösung.

„Beherrscht der Schauspieler die Rolle jedoch wirklich so gut, daß er durchwegs lippensynchron ist, so tritt meist trotzdem die unvollständige Kenntnis und der nur gespielte Einsatz der Gesangstechnik in den Atembewegungen zutage. Abgesehen davon, daß dadurch nicht der Eindruck von ‚singen‘, sondern nur von ‚markieren‘ entsteht, stört dieses kunstvoll-kunstlose Atmen die Illusion, die nun einmal zu jedem Theatererlebnis dazugehört und damit genau das, was vom Publikum erwartet wird: das Mit-Erleben.“⁴¹

Als weiteren Nachteil des Double-Verfahrens zählt Bertz-Dostal die Unstimmigkeit zwischen Sprechstimme und Singstimme, welche bei der Aufzeichnung einer Oper mit vielen Sprechstellen entstehen kann.⁴²

„Diese klanglichen Differenzen zwischen Gesang und Sprache wirken insofern [sic!] für den Hörer besonders störend, da er sich an ein Organ gewöhnt und es mit einem Darsteller identifiziert. Nicht umsonst werden in der Filmbranche die ‚Stars‘ immer wieder in allen ihren Filmen und deren fremdsprachigen Fassungen von derselben ‚Stimme‘ synchronisiert.“⁴³

³⁸ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 41.

³⁹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 41.

⁴⁰ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

⁴¹ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 42.

⁴² Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 42.

⁴³ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 42.

Spricht und singt der Schauspieler im Double-Verfahren mit zwei völlig unterschiedlichen Stimmen, so ist es laut Bertz-Dostal für den Fernsehzuschauer beinahe unmöglich, sich auf die Illusion der dargebotenen Oper einzulassen.⁴⁴ Am meisten litt das Double-Verfahren laut Dostal, wenn Publikumsliebblinge wie zum Beispiel Walter Berry gedoubelt wurden. Die Optik des Fernsehens war eine andere als die Optik der Stimme und daran hätten sich viele Fernsehzuschauer gestört.⁴⁵

Laut Helga Bertz-Dostal haben alle drei Arten der Studioproduktion ihre Vor- und Nachteile. Die Autorin gibt jedoch an, dass sich das Double-Verfahren im Vergleich zum Live- und Playback-Verfahren vor allem aus ästhetischen Gründen am wenigsten durchsetzen konnte.⁴⁶ Horst Seeger schreibt in seinem *Opernlexikon* in diesem Zusammenhang von einem Scheitern des Double-Verfahrens. Auch er ist der Meinung, dass die optisch-akustische Unstimmigkeit in der Art des Spiels, sowie die zusätzlichen Schwierigkeiten bei der Synchronisation unzumutbar für den Fernsehzuschauer sind.⁴⁷

1.1.4 Live-, Playback- und Double-Verfahren im ORF

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich in erster Linie der Rolle von Oper im Fernsehen im Österreichischen Rundfunk, im weiteren Verlauf mit ORF abgekürzt. Laut Helga Bertz-Dostal wurden im ORF alle drei Verfahren angewendet. Der Gründer und Leiter der Hauptabteilung Musik des Österreichischen Rundfunks, Wilfried Scheib, setzte sich vor allem für das Live-Verfahren ein. Erst die Zusammenarbeit mit anderen TV-Stationen im Ausland zwang ihn, auch das Playback-Verfahren anzuwenden. Beim Playback-Verfahren habe er laut Bertz-Dostal Wert auf eine Live-Interpretation der Sänger gelegt; somit kam es nie zu einem Vollplayback-Verfahren, nur das Orchester wurde vorher aufgenommen und per Lautsprecher in das Studio eingespielt.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 42.

⁴⁵ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

⁴⁶ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 42f.

⁴⁷ Vgl. Seeger, „Film und Oper“, S. 308.

⁴⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 169.

Live-, Playback- und Double-Verfahren fanden ihre Anwendung bis in die späten 1960er-Jahre. Helga Dostals Standardwerk *Oper im Fernsehen* wurde 1970 publiziert und gibt somit einen vollständigen Überblick über die Rolle der heute nicht mehr zum Einsatz kommenden Verfahren. Im ORF kam es laut Dostal zwischen eigenen Studio-Produktionen – in Anwendung von Live-, Playback- und Double-Verfahren, Übertragungen einer Bühnenaufführung und eingekauften Fremdproduktionen im Durchschnitt zu einem Verhältnis von 1:2:3. Das heißt, dass pro Sendung einer im hauseigenen Fernsehstudio produzierten Aufzeichnung, zwei Übertragungen von Bühnenaufführungen fielen und drei Sendungen mit Fremdproduktionen bestückt wurden.⁴⁹

Das Ende dieser drei Verfahren sei laut Jürgen Kühnel der Weiterentwicklung des audiovisuellen Mediums geschuldet. Vor allem die technischen und ästhetischen Probleme der drei Verfahren hätten zu einem Aus dieser Produktionstechniken geführt.⁵⁰

1.2 Die Fernsehoper

Bei den Recherchen zu dieser Diplomarbeit zeigte sich, dass die Fernsehoper ein wenig beachtetes Gebiet der medienwissenschaftlichen Forschung zu sein scheint. Einzig das bereits zitierte, zwei Bände umfassende enzyklopädische Werk *Oper im Fernsehen* von Helga Bertz-Dostal, liefert eine vollständige Bestandsaufnahme bis zum Jahre 1970, dieses heute nicht mehr existierenden Genres.⁵¹

Beim Versuch einer Definition der Fernsehoper gilt es diese von den im Fernsehstudio produzierten Fassungen diverser Bühnenopern abzugrenzen. Das Hauptmerkmal einer Fernsehoper ist, dass diese zumeist ausschließlich für die Sendung im audiovisuellen Medium geschrieben und konzipiert wurde.⁵² Laut Horst Seeger sind Fernsehoperen von

⁴⁹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 168.

⁵⁰ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 164f.

⁵¹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 239-515.

⁵² Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 241.

vornherein „nicht für die Opernbühne bestimmt“⁵³, und auch Jürgen Kühnel versteht unter Fernsehoper zumeist „speziell für die Aufführung im Fernsehen komponierte Auftragswerke“.⁵⁴ Die Ausstrahlung einer Fernsehoper konnte live oder als Aufzeichnung erfolgen. Helga Bertz-Dostal unterscheidet zwischen acht möglichen Kategorien:

- „1. Auftragsoper: Die Autoren schrieben das Werk über Auftrag speziell für das Fernsehen.
2. Kein Auftragswerk, doch von den Autoren speziell für die Wiedergabe im Fernsehen geschrieben.
3. Weder Auftragswerk, noch im Hinblick auf die Television geschrieben, jedoch durch das Fernsehen uraufgeführt.
4. Ursprüngliche Rundfunkoper (analog 1, 2 oder 3), die im Fernsehen szenisch uraufgeführt wurde.
5. Szenische Uraufführung einer Oper durch das Fernsehen, nachdem die konzertante Uraufführung außerhalb der technischen Medien stattgefunden hat.
6. Uraufführung einer Neufassung für Television (Urfassung wurde eventuell schon auf einer Bühne gespielt).
7. Gemeinschaftlich durch Fernsehen und Theater zur Uraufführung gebrachtes Werk.
8. Zweifelhafte Uraufführung.“⁵⁵

Der Startschuss für die Fernsehoper fiel in den 1950er-Jahren, als die ersten Fernsehapparate in den privaten Wohnzimmern ihren Einzug fanden. Als „erste Fernseh-Auftragsoper der Welt“ gilt *Amahl and the Night Visitors* von Gian Carlo Menotti, welche am 24. Dezember 1951 durch die NBC (National Broadcasting Company) uraufgeführt wurde.⁵⁶

Die Weihnachtsoper *Amahl and the Night Visitors* [*Amahl und die nächtlichen Besucher*] spielt um die Zeit von Christi Geburt in Judäa und handelt vom gehbehinderten Hirtenjungen Amahl, der bei seiner verwitweten Mutter in ärmlichen Verhältnissen aufwächst. Eines Abends klopfen die Heiligen Drei Könige, die gerade auf dem Weg nach Bethlehem sind, um das Christuskind zu begrüßen, an die Tür von Amahl und seiner Mutter und bitten um Unterkunft. Fasziniert von den vielen Schätzen und Reichtümern welche die Heiligen Drei Könige bei sich tragen, beschließt Amahls Mutter ein kleines

⁵³ Vgl. Seeger, Horst, „Fernsehen und Oper“, in: *Opern-Lexikon. A-J*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1982, S. 301.

⁵⁴ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Mediengeschichte des Theaters“, in: *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 344.

⁵⁵ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 241.

⁵⁶ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 395.

Goldstück für sich und ihren Sohn von ihnen zu stehlen. Bei ihrem Vorhaben wird sie jedoch erwischt und als die Könige ihr vom Christuskind erzählen, beschleicht sie zudem ein schlechtes Gewissen. Als Entschädigung bietet Amahl den Königen an, dass er ihnen seine Krücken mitgebe, um sie dem Christuskind zu schenken. Nachdem er den Heiligen Drei Königen diesen Vorschlag unterbreitet hat, kann er wie durch ein Wunder wieder gehen.⁵⁷

Dieser Operneinakter feierte Jahr für Jahr Quotenerfolge, avancierte zum Klassiker in der amerikanischen Fernsehgeschichte und wurde sogar für die Bühne adaptiert.^{58/59} Den Ausnahmeerfolg dieser Fernsehoper erklärt sich Helga Bertz-Dostal folgendermaßen:

„Diese einfache kleine Geschichte, in der die Geburt Christi durch das Wunder, das sich an einem Menschenkind vollzieht, veranschaulicht wird, erhielt von Menotti als musikalisches Gewand ein transparentes, melodisch eingängiges Klanggewebe. Stilistisch ist dieses Werk, ebenso wie Menottis übrige Opernkompositionen, der Welt Puccinis verhaftet. In den ariosen Abschnitten, Ensembles und kleinen Tänzen ist der Komponist auf Wohlklang bedacht. Die berührende Wirksamkeit der Oper ergibt sich aus dem genau aufeinander abgestimmten Zusammenwirken von Handlung und Musik.“⁶⁰

Nicht nur Menotti, auch andere namhafte Komponisten wie Benjamin Britten oder Igor Strawinsky verfassten, vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren, eigene Kompositionen für das audiovisuelle Medium. Heute sind mehr als 160 eigens für die Television komponierte und uraufgeführte Opern bekannt. An den Erfolg von *Amahl and the Night Visitors* konnten jedoch nur wenige anknüpfen. Dies liege, laut Jürgen Kühnel, vor allem daran, dass der Fernsehoper „ästhetisch enge Grenzen gesetzt“ seien. Die „kammermusikalische Komposition“ muss ein breites Publikum ansprechen und habe auch textlich gut verständlich zu sein, damit das Fernsehpublikum vor dem Bildschirm ohne Textbuch folgen könne.⁶¹

⁵⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 396f.

⁵⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 395.

⁵⁹ Vgl. Kühnel, „Mediengeschichte des Theaters“, S. 344.

⁶⁰ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 397.

⁶¹ Vgl. Kühnel, „Mediengeschichte des Theaters“, S. 344.

Als Hauptproblem der Fernsehoper sieht Bertz-Dostal den „Zwang, sich unter Umständen durch eine einzige Sendung qualifizieren zu müssen.“⁶² Im Gegensatz zu einer für die Bühne konzipierten Oper wurden Fernsehopern zumeist für eine einmalige Sendung im TV erarbeitet. Nicht viele Fernsehopern gewannen nach einer einzigen Sendung dermaßen an Popularität, dass sie regelmäßig wiederholt wurden. Zwar konnten durch die Television mit einer einzigen Sendung mehr Leute erreicht werden als durch eine Bühnenaufführung die mehrmals gespielt wird, jedoch fällt die, laut Bertz-Dostal einem neuen Werk sehr förderliche, „Mundpropaganda“ weg. Des Weiteren war eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk für das Publikum nicht möglich, da die Fernsehoper nach der Erstsending in der Regel nicht sehr zeitnahe wiederholt wurde.⁶³

„Das Fernsehen vermag tatsächlich Publikumsschichten zu erreichen und anzusprechen, die anders von der Oper nicht erreichbar und ansprechbar wären. Doch, und das widerspricht den üblichen Fernsehpraktiken, eine Oper will öfters als einmal gehört und gesehen werden, soll sie bekannt, erkannt und gekannt werden.“⁶⁴

Hinzu kam, dass eine Fernsehoper nicht nur um die Gunst des Zuschauers buhlte, sondern sich gegen unterschiedliche Sendungen innerhalb des audiovisuellen Mediums zu behaupten hatte. Die Fernsehoper war nur ein kleiner Teil des Programmangebots eines Fernsehsenders.⁶⁵ Laut Jürgen Kühnel fiel auch dieses Genre der „produktionstechnischen und ästhetischen Entwicklung des Fernsehens“ zum Opfer. Etwa zehn Jahre später als die eigens in den Fernsehstudios adaptierten Bühnenaufführungen fand auch die Fernsehoper ihr Ende in den 1970er-Jahre.⁶⁶

⁶² Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 525.

⁶³ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 525.

⁶⁴ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 539.

⁶⁵ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 525.

⁶⁶ Vgl. Kühnel, „Mediengeschichte des Theaters“, S. 344.

1.2.1 Die Fernsehoper im ORF

Ab Ende der 1950er- bis Mitte der 1970er-Jahre wurden Fernsehopern auch vom Österreichischen Rundfunk in Auftrag gegeben. Als erste österreichische Fernsehoper gilt Paul Angerers *Die Paßkontrolle*, welche erstmals 1959 gesendet wurde. Darauf folgten weitere Auftragswerke bekannter österreichischer Komponisten wie zum Beispiel Paul Kunts *Peter und Susanne* (1959) oder Ernst Kreneks *Ausgerechnet und Verspielt* (1962). Da dies den Rahmen der Arbeit überschreiten würde, kann hier nicht auf weitere Fernsehopern eingegangen werden. Zu erwähnen ist jedoch, dass die von Helga Dostal angeführten und vom ORF in Auftrag gegebenen Werke durchwegs als experimentell und visionär gegolten haben.⁶⁷

Zur Blütezeit der Fernsehoper waren es laut Bertz-Dostal vor allem diverse Wettbewerbe die den Anreiz für Komponisten und Librettisten boten, um für das audiovisuelle Medium zu komponieren bzw. zu schreiben. Der europäische Hörfunk- und Fernsehpreis *Prix Italia* wurde 1948 durch den Anstoß der *Radiotelevisione Italiana* (RAI) gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern zählte neben anderen europäischen Rundfunkanstalten auch der ORF.⁶⁸ Ab 1961 wurde bei der jährlichen Vergabe der Preise auch die Fernsehoper berücksichtigt. Neben dem *Prix Italia* war auch der *Salzburger Opernpreis* für die Fernsehoper von Bedeutung. Von 1956 bis 1983 wurde von der Stadt Salzburg alle drei Jahre der Salzburger Fernsehoperpreis vergeben. Im internationalen Wettbewerb um den Salzburger Fernsehoperpreis konnten sich auch Auftragsopern des ORF durchsetzen, wie etwa die bereits erwähnte Fernsehoper *Die Paßkontrolle* von Paul Angerer.⁶⁹ Wie viel Einfluss die Mitwirkung des ORFs bei der Gründung und Übertragung des Salzburger Opernpreises auf die Prämierung der von ebendiesem in Auftrag gegebenen Fernsehopern wirklich hatte, kann nicht beurteilt werden.

⁶⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 257-515.

⁶⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 245.

⁶⁹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 266.

1.3 Der Opernfilm

Obwohl der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der Übertragung von integralen Bühnenopern liegt, spielt auch die Oper im Film eine Rolle in der Geschichte und Entwicklung von ebendiesen und wird daher kurz angesprochen.

Für Opernfilmregisseur Jean-Pierre Ponnelle ist der Opernfilm „die dramaturgische Interpretation eines Werkes mit anderen Gesetzen.“⁷⁰ Er zieht Parallelen zwischen den beiden Medien und ist der Meinung, dass sich Oper und Film in ihrem Medienwechsel optimal ergänzen.

„Die Sprache der Kamera ist für mich wie zusätzliche Zeilen in der Partitur. Das heißt, daß man diese Technik musikalisch beherrschen kann und muß. Ich sehe Analogien zwischen dem musikalischen Vokabular und demjenigen des Films. Was Dynamik in der Musik bedeutet, sehe ich beim Film in Travellings, Kamerabewegung, Zoomfahrten usw. Harmonien in der Musik, das Vertikale, finde ich beim Film in Farbanalogien, Einstellungsmöglichkeiten von der Totale bis zur Nahaufnahme. Den musikalischen Rhythmen entspricht der Schnitt, der genau nach der Partitur erfolgen muß.“⁷¹

Julia Franzreb und Anno Mungen hinterfragen in ihrem Aufsatz mit dem Titel Musiktheater die „Behauptung, dass der Film die Opernbühne des 20. Jahrhunderts sei“⁷². Die beiden Autoren kommen jedoch zum Schluss, dass Theater und Film zwar als Konkurrenzmedien propagiert wurden, jedoch stets ein befruchtender Austausch stattgefunden hätte.⁷³

Laut Johannes Schmidt-Sistermanns waren die frühen Kinofilme Anfang des 20. Jahrhunderts die Wegbereiter für Übertragungen von Opern im Fernsehen wie man sie heute kennt.⁷⁴ Zur Zeit des Stummfilms war es üblich, dass in den Kinosälen Sänger mit

⁷⁰ Vgl. Fabian, Imre „Film, Fernsehen, Videoplatte. Jean-Pierre Ponnelle im Gespräch“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 81.

⁷¹ Fabian, „Film, Fernsehen, Videoplatte. Jean-Pierre Ponnelle im Gespräch“, S. 81f.

⁷² Franzreb Julia/Anno Mungen, „Musiktheater“, in: *Handbuch Musik und Medien*, Hg. Holger Schramm, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 456.

⁷³ Vgl. Franzreb/Mungen, „Musiktheater“, S. 456.

⁷⁴ Schmidt-Sistermanns, Johannes, *Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen*, Wien: Verl. d. Verbandes d. Wiss. Ges. Österreichs (VWGO) 1991, S. 5.

Klavierbegleitung zu den auf der Leinwand gezeigten Bildern sangen. Eine zweite Möglichkeit war, die Musik für die gezeigten stummen Aufnahmen auf der Leinwand per Langspielplatte zuzuspielen. Laut Helga Bertz-Dostal war die Oper für den Film ein Mittel zum Zweck. Mit dem *alten* Medium Oper wollte man ein etabliertes Publikum in die Kinosäle locken und so für das *neue* Medium Film gewinnen. Zudem bot die Oper dem Film die Möglichkeit zu experimentieren, „um die in ihr ruhenden künstlerisch-dramatischen Möglichkeiten kennenzulernen“ und um neue Wege einzuschlagen.⁷⁵ Als sich um 1930 der Ton- gegenüber dem Stummfilm durchsetzte, kam es zu einem regelrechten Boom an Opernverfilmungen für das Kino. Nach dem zweiten Weltkrieg entstanden vor allem in Italien und der Sowjetunion zahlreiche Opernfilme.⁷⁶ Mit der Entstehung des Fernsehens hat sich die Oper zunehmend aus den Kinosälen verabschiedet.

„[D]er finanzielle Ertrag der Opernfilme konnte mit dem der unterhaltenden Spielfilme nicht Schritt halten. Nach dem Zweiten Weltkrieg ließ das Fernsehen die Filmleute erstmals an ihrer Existenzberechtigung zweifeln – sie verlegten sich immer mehr nur auf wirtschaftlich aussichtsreiche Unternehmungen, auf Genres, die versprachen, ‚Kassenschlager‘ zu werden.“⁷⁷

Der Spielfilm löste den Opernfilm ab und so wie zuvor das Kino, wandte sich nun das Fernsehen dem Medium Oper zu.⁷⁸

Von den in den vorigen Kapiteln abgehandelten Formaten kommen heute nur noch der Opernfilm und die sogenannte Aufführungs-Analyse, also die Übertragung einer Oper im eigentlichen Sinne, zur Anwendung. Jürgen Kühnel unterscheidet diese beiden intermedialen Prozesse folgendermaßen:

„Der Opernfilm *erzählt* mit filmischen Mitteln die *Oper*, während die ‚Aufführungs-Reportage‘ mit filmischen Mitteln die *Aufführung* einer Oper *nacherzählt*.“⁷⁹

⁷⁵ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, Band I, S. 26 f.

⁷⁶ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, Band I, S. 28.

⁷⁷ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, Band I, S. 29.

⁷⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, Band I, S. 29.

⁷⁹ Kühnel, Jürgen, „‚Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter

Der Oper im Film sind keine Grenzen gesetzt und so fällt es schwer, sich auf einzelne Opernfilme zu beziehen. Da es im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit in erster Linie um Opernübertragungen und deren *Eventisierung* gehen soll und eine theoretische Auseinandersetzung mit dem komplexen Genre Opernfilm den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde, wird darauf nicht weiter eingegangen.

1.4 Live-Aufzeichnung und Live-Übertragung

Im Zusammenhang mit der vorliegenden Diplomarbeit wird unter Live-Aufzeichnung das Aufzeichnen einer integralen Oper, also einer Oper in ihrer Gesamtheit, welche zu einem späteren Zeitpunkt unverändert ausgestrahlt wird, verstanden. Die Zeitspanne zwischen einer Live-Aufzeichnung und deren Ausstrahlung variiert von wenigen Minuten zu mehreren Monaten. Im Gegensatz dazu bezeichnet man Übertragungen und Aufzeichnungen einer Opernaufführung, welche zur selben Zeit wie das Ereignis selbst stattfinden, als Live-Übertragung. Bei der Übertragung handelt es sich zumeist um die Aufzeichnung eines Bühnenstücks vor Publikum. Wird in weiteren Kapiteln der vorliegenden Diplomarbeit von live-zeitversetzt geschrieben, dann handelt es sich um eine Live-Aufzeichnung.

Jürgen Kühnel schreibt in seinem Aufsatz *Oper im Fernsehen* von der bereits in vorherigen Kapiteln angeführten „Aufführungs-Reportage“, wenn er die Live-Aufzeichnung bzw. Live-Übertragung meint. Damit gemeint sind Aufzeichnungen diverser Aufführungen von Bühnenstücken. Der Autor gibt an, dass der Anteil an Opernsendungen im Fernsehen, Mitte der 1990er-Jahre, etwa zu 90 % aus Aufführungs-Reportagen bestanden hat.⁸⁰ Nach Durchsicht der Pressemappe zur Programmpräsentation des ORF für den Kultursommer 2013 kann dieser Prozentanteil auch für das aktuelle Opernangebot im ORF übernommen werden.⁸¹ Diesen hohen Prozentsatz argumentiert Kühnel damit, dass diese Sendeform dem Kultur- und Bildungsauftrag der öffentlich-

Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S.70.

⁸⁰ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 164.

⁸¹ Vgl. Pressemappe zur Programmpräsentation des ORF-Kultursommers 2013, S. 9-12.

rechtlichen Fernsehanstalten, von allen möglichen Sendeformaten der Oper im Fernsehen, am nächsten komme.⁸²

Eine Übertragung sei laut Kühnel vor allem „Aufführungen mit besonderem ‚event‘-Charakter vorbehalten“, also etwa Premieren bei renommierten Festspielen oder starbesetzten Galaaufführungen in großen Opernhäusern.⁸³ Aber auch Helga Bertz-Dostal setzt für die Opernübertragung im Fernsehen ein Ereignis von besonderem kulturellem Wert für den Fernsehzuschauer voraus.

„Den Anlass zu einer Opernübertragung liefert meist das Ereignis einer besonderen Aufführung. Prädestiniert für den Nimbus des Ereignisses sind etwa Eröffnungs-, Festspiel- oder Galavorstellungen. Zunächst will das Publikum an einem speziellen Ereignis teilhaben, will dieses miterleben. Und auch wenn die Übertragung im Grunde genommen nur eine Reportage über ein künstlerisches Ereignis darstellt, so kann diese doch so gebracht werden, dass sich der Fernseher nicht ‚ausgesperrt‘ oder als ‚Zaungast‘ fühlt, sondern dass die Sendung sein Interesse befriedigt, weil sie speziell für ihn gemacht und auf ihn zugeschnitten ist.“⁸⁴

Auf die *Eventisierung* einer Opernübertragung wird in Kapitel 2.4 näher eingegangen.

Laut Jürgen Kühnel erfüllt diese Sendeform vor allem zwei Funktionen. Zum einen erweist sich das Fernsehen mit seinen Übertragungen als Aufführungsarchiv diverser Inszenierungen.

„Der Dokumentations- und Informationswert einer Inszenierungsaufzeichnung kann überhaupt nicht hoch genug geschätzt werden, und zwar nicht nur aus Sicht des Theaterwissenschaftlers; und er kann durch die 10-Minuten-Digests der Magazinsendungen nicht aufgewogen werden. Das Interesse des Theaterwissenschaftlers ist zwar eine Sache für sich; aber wer je den Versuch gemacht hat, aus vergilbten Theaterzetteln, verblaßten Fotografien und diversen höchst subjektiven und oft schon die Fakten widersprüchlich referierenden Kritiken, eventuell noch Fetzen eigener Erinnerung, eine Inszenierung zu rekonstruieren, weiß auch die defizitärste Fernsehaufzeichnung zu schätzen.“⁸⁵

⁸² Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 167.

⁸³ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 166.

⁸⁴ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 45.

⁸⁵ Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 166f.

Kühnel sieht das Hauptpotenzial einer Live-Aufzeichnung vor allem darin, einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis für die nächsten Generationen zu leisten. Zum anderen bieten Opernübertragungen die Möglichkeit zur Teilhabe am Operngeschehen. Ohne große finanzielle Ausgaben und Anstrengungen kann das operninteressierte Publikum per Übertragung am internationalen Operngeschehen teilhaben.⁸⁶ Auch das Erreichen einer großen Zuschauerzahl durch das Massenmedium Fernsehen soll hier nicht unerwähnt bleiben. Für Helga Bertz-Dostal hat die Opernübertragung gleich mehrere Aufgaben zu erfüllen. Sie diene nicht nur der „Reportage“ und „Dokumentation“, sondern sei zudem noch „künstlerisches und theatralisches Ereignis“.⁸⁷

Als Nachteile einer Aufführungs-Reportage führt Kühnel vor allem den „Verlust an Unmittelbarkeit, den die Fernsehaufzeichnung einer Operaufzeichnung bedeutet“ und die „ästhetischen Defizite“ die eine Übertragung durch das Fernsehen mit sich bringt an.⁸⁸ Die Vor- und Nachteile einer Opernübertragung im Fernsehen sollen im Verlauf des folgenden Kapitels diskutiert werden.

1.5 Medienspezifisches Verhältnis von Oper und Fernsehen

Julia Franzreb und Anno Mungen definieren Intermedialität als „Phänomen der ‚Medienkombination‘“.⁸⁹ Die Fusionierung diverser Einzelmedien würde das Medienangebot erweitern und zu neuen Wechselbeziehungen führen. Schon die Oper allein sei von dieser Intermedialität geprägt, da es zu einem Zusammenspiel diverser Einzelmedien wie „Dichtung, Szene und Musik“ kommt.⁹⁰ Auch das Fernsehen ist geprägt von Intermedialität. Bernhard Zimmermann schreibt vom Fernsehen als „Kompositmedium“.⁹¹ So waren es vor allem zur Anfangszeit der Television die

⁸⁶ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 167.

⁸⁷ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 46.

⁸⁸ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 168.

⁸⁹ Franzreb Julia/Anno Mungen, „Musiktheater“, in: *Handbuch Musik und Medien*, Hg. Holger Schramm, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 445.

⁹⁰ Vgl. Franzreb Julia/Anno Mungen, „Musiktheater“, S. 445.

⁹¹ Zimmermann, Bernhard, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, in: *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Hg. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner, Berlin, New York: de Gruyter 2001, S. 2299.

traditionellen Medien Hörfunk, Film, Theater, Buch und Zeitung, auf welche das neue Medium in seiner Programmpäsentation zurückgriff.⁹² Laut Joan Kristin Bleicher fungiere das Fernsehen sogar als „medialer Kulturspeicher“⁹³, der sich an bereits etablierten Inhalten und Präsentationsformen anderer Medien in seiner Programmentwicklung bedient.

„Das Fernsehen passt Traditionen und Erscheinungsformen früherer visueller Kulturen seinen Vermittlungsanforderungen an. Der Stoffbedarf von fiktionalen Sendeformen wird auch durch literarische und filmische Inhalte gedeckt. Fiktionale Sendeformen nutzten in den 50er Jahren zusätzlich Textvorlagen des Theaters. Das erste Fernsehspiel, das nach dem Krieg im NWDR-Versuchsprogramm ausgestrahlt wurde, war Johann Wolfgang von Goethes *Vorspiel auf dem Theater*. Formen des Unterhaltungsprogramms, wie der Show, nutzen Vorbilder anderer Veranstaltungsformen, wie beispielsweise des Varietés. Spielformen wie die Gameshow haben ihre Vorläufer u. a. im Hörfunk. In der Frühphase des Fernsehens in der Bundesrepublik griffen die Programmverantwortlichen auf bereits etablierte Formen der Berichterstattung oder des Unterhaltungsprogramms, insbesondere des Hörfunks zurück, um dem Zuschauer die Orientierung im Programmangebot des neuen Mediums zu erleichtern, doch in der weiteren Entwicklung passen sie die kulturellen und medialen Vermittlungsformen den spezifischen medialen Anforderungen des Fernsehens an.“⁹⁴

Ein Hauptmerkmal von Theatersendungen im Fernsehen – und dazu zählt auch die Oper im Fernsehen – ist für Werner Faulstich, dass bei einer Aufzeichnung für das Medium Fernsehen die Theaterdramaturgie von der Fernseh-dramaturgie dominiert wird. Eine besondere Rolle spiele seiner Meinung nach dabei der dramaturgische Einsatz der Kameras:

„Die Theaterinszenierung auf der Bühne und die Fernsehinszenierung am Bildschirm bedeuten zwei Formen von Regie, die sich vermischen: die Kamera einmal als Beobachterin und einmal als Mitspielerin. Entsprechend kann sich der Fokus verschieben.“⁹⁵

⁹² Vgl. Zimmermann, Bernhard, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, S. 2299.

⁹³ Bleicher, Joan Kristin, „Mediengeschichte des Fernsehens“, in: *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 491.

⁹⁴ Vgl. Bleicher, Joan Kristin, „Mediengeschichte des Fernsehens“, S. 491.

⁹⁵ Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 129.

Für Faulstich bedeutet diese Überlagerung, dass sich nicht jedes Theater-, Tanzstück oder jede Oper dazu eignet, für das Medium Fernsehen adaptiert zu werden.⁹⁶

Die Entwicklung des Programmangebotes des Fernsehens ist vor allem mit dessen technischen Möglichkeiten verbunden. Laut Werner Faulstich wurde zur Anfangszeit des audiovisuellen Mediums wegen eines noch nicht vorhandenen Aufzeichnungsverfahrens vor allem auf Live-Übertragungen von Theaterstücken und Opern zurückgegriffen:

„Das Programm der ersten Fernsehjahre bestand zu einem sehr großen Teil aus *Live-Übertragungen* von Aufführungen auf Theaterbühnen und gefilmten Adaptionen von Theaterstücken. Damals hat sich das Fernsehen als ein dem Theater nahestehendes Medium empfunden. Schließlich gab es seinerzeit bekanntlich auch noch keine MAZ, mit der das Werk hätte gespeichert werden können.“⁹⁷

Für Opernregisseur Joachim Herz gilt die Live-Übertragung nach wie vor zum optimalsten Verfahren, um Oper im Fernsehen zu präsentieren:

„Die unmittelbarste Art und Weise, wirklich den Augenblick festzuhalten, wäre der Live-Mitschnitt einer Vorstellung; die unmittelbarste Form der Übermittlung die gleichzeitige *A u s s t r a h l u n g* eines solchen Mitschnitts. Das wäre dann in der Tat diese *e i n e* Vorstellung dieser *b e s o n d e r e n* Inszenierung, die verbreitet wird – im gleichen Augenblick – und die *d o c h* festgehalten werden kann. Damit wäre für das Fernsehen der Normalfall von Theater erreicht, den das Fernsehen sonst nur beim Fußball oder Tennis zu bieten hat: Produktion und Rezeption fallen zeitgleich zusammen.“⁹⁸

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels sollen einige Probleme, die das intermediale Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen bestimmen, aufgezählt und Lösungsvorschläge unterbreitet werden.

⁹⁶ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 129.

⁹⁷ Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 124. (Hervorhebung im Original).

⁹⁸ Herz, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 155. (Hervorhebungen im Original).

Vor allem der von Jürgen Kühnel beschriebene „Verlust der Unmittelbarkeit“⁹⁹ wird immer wieder kritisiert. Der „Auraverlust“ und die mangelhafte Wiedergabe von Opernaufführungen, die „einem musikliebenden Publikum nicht zuzumuten sei“¹⁰⁰, war auch das zentrale Thema eines Rundgesprächs zum Thema *Oper im Fernsehen* in Salzburg im August 1999. Das Hauptproblem von Opernübertragungen im Fernsehen liege laut Georg Mielke vor allem darin begründet, dass es eine Übertragung im Fernsehen nicht schaffe, das Theatererlebnis inklusive dem Kontakt zwischen Bühne und Publikum per se zu vermitteln.¹⁰¹ Diesen Konflikt beschreibt auch Thomas Schmölz in einem Beitrag zur medienspezifischen Rolle der Musik bei einer Opernübertragung im Fernsehen:

„Mag der Besucher einer Opernaufführung ganz versinken in der sinnlichen Einheit von dramatischer Dichtung, szenischer Darstellung und musikalischem Geschehen, so wird der Fernsehzuschauer zu Hause vor seinem TV-Gerät die gleiche Oper weitaus distanzierter – und dies im doppelten Wortsinn – betrachten“¹⁰²

Zu den Hauptgründen für dieses Defizit einer Opernübertragung im Fernsehen zählt Schmölz vor allem die „visuellen Einschränkungen eines kleinen Bildschirms mit ungenügender Bildauflösung und der defizitären Tonübertragung.“¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 168.

¹⁰⁰ Vgl. Battistini Nico/Jürgen Kühnel, „Rundgespräch zum Thema ‚Oper in Film und Fernsehen‘ mit Hannes Eichmann (ORF Salzburg), Lutz Hochstraate (Salzburger Landestheater), Heidemarie Klabacher (Salzburger Nachrichten), Georg Mielke (Berlin), Thomas Selb (Classica München)“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 26

¹⁰¹ Vgl. Battistini/Kühnel, „Rundgespräch zum Thema ‚Oper in Film und Fernsehen‘ mit Hannes Eichmann (ORF Salzburg), Lutz Hochstraate (Salzburger Landestheater), Heidemarie Klabacher (Salzburger Nachrichten), Georg Mielke (Berlin), Thomas Selb (Classica München)“, S. 29.

¹⁰² Schmölz, Thomas, „Opera di televisione – musica di fondo? Zur medienspezifischen Rolle der Musik bei einer im Fernsehen übertragenen Oper“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 118.

¹⁰³ Schmölz, Thomas, „Opera di televisione – musica di fondo? Zur medienspezifischen Rolle der Musik bei einer im Fernsehen übertragenen Oper“, S. 118.

Auch Jürgen Kühnel ist der Meinung, dass Oper im Fernsehen vor allem mit ästhetischen Mängeln zu kämpfen habe. Er beschreibt Oper im Fernsehen als

„intermediales Produkt, im Spannungsfeld zweier Medien, die sich nicht nur als technische und sozioökonomische Distributionsapparate unterscheiden [...], sondern, in einem Prozeß der Mediendifferenzierung, auch höchst unterschiedliche ästhetische Codes entwickelt haben, wobei sich das hochdifferenzierte Repertoire theatraler Darstellungs- und Ausdrucksmittel, über die das Musiktheater inzwischen verfügt, und der genuin filmische (und defizitäre) ästhetische Code des Fernsehens einander diametral gegenüberstehen.“¹⁰⁴

Der Autor führt fünf Punkte an, die zu einer Einschränkung der ästhetischen Wirkung einer Oper auf dem Fernsehbildschirm führen. Vor allem durch eine unzureichende Bildqualität käme es für den Fernsehzuschauer während einer Übertragung zu Problemen mit der räumlichen Orientierung. Als weitere Punkte nennt der Autor die „Verfremdung der Farben- und Beleuchtungsskala“ sowie den „Wechsel der Perspektive“, der weniger ästhetisch sondern mehr technisch motiviert sei. Ein weiteres Defizit sieht Kühnel im „Sprung über den Orchestergraben“, der wiederum zu einem weiteren Verlust an räumlicher Tiefenwirkung führe.¹⁰⁵ Dieselben Punkte werden auch in Joachim Herz Text *Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten* diskutiert.¹⁰⁶

Neben seinen Kritikpunkten an einer Opernübertragung im Fernsehen nennt Kühnel zwei Lösungsvorschläge, um die ästhetischen Defizite einer „Aufführungs-Reportage“ zu minimieren. Zum einen könne eine bessere Schnitt-Technik zum Einsatz kommen, wenn die Übertragung auf der Aufzeichnung von mehreren Aufführungen einer Inszenierung basiert. Laut Kühnel ermögliche dieses Verfahren zusätzlich „einen Ausgleich in der Tagesform der Sänger bedingter Defizite“¹⁰⁷. Dies wurde auch von Heidelinde Rudy im Interview für die vorliegende Diplomarbeit bestätigt. Im ORF arbeite man für die

¹⁰⁴ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 164.

¹⁰⁵ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 169.

¹⁰⁶ Vgl. Herz, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 152-162.

¹⁰⁷ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 170.

Produktion einer DVD im Anschluss einer Live-Übertragung im Schnitt mit mindestens zwei Aufzeichnungen.¹⁰⁸ Das Verfahren ist jedoch nur in der Postproduktion von Relevanz, während einer Live-Übertragung kann aufgrund der 1:1-Übertragung nicht auf diese Möglichkeit zurückgegriffen werden.

Zum anderen nennt Kühnel die „Aufzeichnung einer Bühnenaufführung ohne Publikum“¹⁰⁹ als weiteren Lösungsvorschlag zur Minimierung der ästhetischen Defizite einer Opernübertragung. Dies ermögliche eine auf das Medium Fernsehen abgestimmte Bühnenbeleuchtung und hätte den Vorteil, dass auch bei der Maske der Sänger auf die Nahaufnahmen der Kameras Rücksicht genommen werden kann. Auch dieser Punkt wird in Joachim Herz Text *Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten* angeführt.¹¹⁰

Kühnels Text *Oper im Fernsehen* wurde Mitte der 1990er-Jahre veröffentlicht. Rund 20 Jahre später hat sich auf diesem Gebiet einiges verbessert. Neueste technische Standards wie *High Definition Television* liefern das Opernevent in hochauflösender Bildqualität ins Haus. Auch für den Privatgebrauch geht der Trend zum zunehmend größeren Fernsehbildschirm, mit *Dolby Digital* Sound-Anlage für verbessertes Tonerlebnis. Helga Dostal glaubt trotz verbesserten technischen Gegebenheiten, dass sich die Schwierigkeiten für den Bildregisseur einer Opernübertragung nicht wesentlich verändert haben:

„Das Problem ist das gleiche wie vor sechzig Jahren. Die Übertragung von einer großen Fläche ist für den Bildregisseur auch heute noch schwierig. Der Publikumsraum in einer Oper ist ein Raum mit eigener Atmosphäre, in die der Opernbesucher völlig hineingezogen wird. Die Zuschauer der Opernübertragung in die Handlung eintauchen zu lassen, ist wesentlich schwieriger, aber genau das muss die Kamera versuchen.“¹¹¹

¹⁰⁸ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹⁰⁹ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 170.

¹¹⁰ Vgl. Herz, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, S. 158.

¹¹¹ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Brian Large sieht seine Chance als Bildregisseur vor allem „im Duett, im Rezitativ oder im kleinen Ensemble“:

„Indem der Fernsehregisseur dramatische Situationen durch subtile Reaktionen der Charaktere akzentuiert, emotionale Szenen durch sprechende Großaufnahmen unterstreicht und komödiantische Elemente hervorhebt, kann er den Zuschauer in einer Weise in die Handlung einbeziehen, wie es im Theater nie geschieht.“¹¹²

Im Hinblick auf die vorangestellten ästhetischen Defizite einer Opernübertragung und den neuesten technischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Fernseh- und Übertragungstechnik sollen in Kapitel 3 der vorliegenden Diplomarbeit die Probleme bei der bildlichen Umsetzung von Ouvertüre, der Chor- und Ensembleszene, Duett und Arie untersucht und analysiert werden.

¹¹² Large, Brian, „Oper fürs Fernsehen“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 78.

2 Opernübertragungen im ORF

Der Österreichische Rundfunk (ORF) ist das größte Medienunternehmen Österreichs und eine Stiftung des öffentlichen Rechts. Die Geschäftsführung unterliegt dem Generaldirektor, der für fünf Jahre durch den Stiftungsrat gewählt wird. Neben Generaldirektor und Stiftungsrat zählt auch der Publikumsrat zu den Organen des Österreichischen Rundfunks.¹¹³ Neben seinem Hauptsitz in Wien betreibt der ORF neun Landesstudios in den Bundesländern, sowie ein zusätzliches Studio in Bozen. Der ORF produziert neben seinen vier Fernsehprogrammen (ORF 1, ORF 2, ORF III und ORF SPORT +), drei bundesweite Radioprogramme (Ö1, Ö3 und FM4), sowie neun regionale Radiosender in den Bundesländern (Radio Wien, Radio Tirol etc.). Zu den programmbegleitenden Angeboten des ORF zählen die Internetseite ORF.at, der ORF TELETEXT, sowie die Online-Mediathek ORF TV-THEK.¹¹⁴ Da es sich beim ORF um einen öffentlich-rechtlichen Sender handelt, der sich zum Teil aus Zwangsgebühren finanziert, unterliegt er dem ORF-Gesetz. Laut diesem Bundesgesetz gilt es einen öffentlich-rechtlichen Kernauftrag zu erfüllen.

„In Erfüllung seines Auftrages hat der Österreichische Rundfunk ein differenziertes Gesamtprogramm von Information, Kultur, Unterhaltung und Sport für alle anzubieten. Das Angebot hat sich an der Vielfalt der Interessen aller Hörer und Seher zu orientieren und sie ausgewogen zu berücksichtigen. Die Anteile am Gesamtprogramm haben in einem angemessenen Verhältnis zueinander zu stehen.“¹¹⁵

Unter diesen öffentlich-rechtlichen Kernauftrag fallen auch „die umfassende Information der Allgemeinheit über alle wichtigen politischen, sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und sportlichen Fragen“, „die Vermittlung und Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaft“, „die angemessene Berücksichtigung und Förderung der österreichischen

¹¹³ Vgl. ORF Kundendienst. *Unternehmen. Fakten. Der ORF allgemein.*

<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/fakten/einleitung.html> [Zugriff: 28.10.2014].

¹¹⁴ Vgl. ORF Kundendienst. *Unternehmen. Fakten. Programm.*

<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/fakten/programm.html> [Zugriff: 28.10.2014].

¹¹⁵ Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk. *Gesamte Rechtsvorschrift für ORF-Gesetz.*

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785>, § 4. (1) [Zugriff: 28.10.2014].

künstlerischen und kreativen Produktion“, sowie „die Vermittlung eines vielfältigen kulturellen Angebotes“. ¹¹⁶

Darüber hinaus gilt es, den Bildungs- und Kulturauftrag nicht ausschließlich über eigene Spartenkanäle, wie im Falle des ORF durch ORF III, dem Spartenkanal für Information und Kultur, zu erfüllen.

„Der Österreichische Rundfunk hat, soweit einzelne Aufträge den Spartenprogrammen gemäß §§ 4b bis 4d übertragen wurden, diese Aufgaben auch im Rahmen der Programme gemäß § 3 Abs. 1 wahrzunehmen; der öffentlich-rechtliche Kernauftrag bleibt durch die Spartenprogramme insoweit unberührt.“ ¹¹⁷

Bei den Recherchen für die vorliegende Diplomarbeit stellte sich folgende Frage: Welchen Wert hat eine Opernübertragung heute noch für einen öffentlich-rechtlichen Sender und wie geht der ORF mit seinem Bildungs- und Kulturauftrag im Bereich der Opernübertragungen um? Für Martin Traxl, seit 2007 Hauptabteilungsleiter der ORF Kulturredaktion, sind Übertragungen von Opern, Konzerten oder Theaterstücken nach wie vor für das Hauptabendprogramm geeignet, was durch die beachtlichen Quotenerfolge der letzten Jahre belegt würde. ¹¹⁸ Er fasst die Aufgaben einer Kulturredaktion im öffentlich-rechtlichen Fernsehen folgendermaßen zusammen:

„Die grundsätzlichen Aufgaben der Hauptabteilung Kultur des ORF bestehen darin, das österreichische und internationale Kulturgeschehen auf möglichst vielfältige Weise widerzuspiegeln. Dies geschieht nicht nur durch aktuelle Berichterstattung über künstlerische Ereignisse, sondern auch durch Aufzeichnungen und Live-Übertragungen, Diskussionssendungen und Dokumentationen bzw. Dokumentarfilme.“ ¹¹⁹

¹¹⁶ Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk. *Gesamte Rechtsvorschrift für ORF-Gesetz*. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785>, § 4 (1) 1., 5., 6., 7. [Zugriff: 28.10.2014].

¹¹⁷ Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk. *Gesamte Rechtsvorschrift für ORF-Gesetz*. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785>, § 4. (1) [Zugriff: 28.10.2014].

¹¹⁸ Vgl. Traxl, Martin, „Lebensmittel Kultur – Von der nachhaltigen Verantwortung des Staates am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“, in: *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Hg. Reinhold Popp, Elisabeth Zechenter, Ulrich Reinhardt, Wien: LIT Verlag 2012, S. 115.

¹¹⁹ Traxl, Martin, „Lebensmittel Kultur – Von der nachhaltigen Verantwortung des Staates am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“, in: *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Hg. Reinhold Popp, Elisabeth Zechenter, Ulrich Reinhardt, Wien: LIT Verlag 2012, S. 115.

Zu den vier organisatorisch getrennten Abteilungen innerhalb der Kulturredaktion des ORF zählen die aktuelle Berichterstattung in den Nachrichtensendungen der Zeit im Bild und den Informationssendungen der *Heute*-Reihe auf ORF 2 (*ZIB 9*, *ZIB 13*, *ZIB 1*, *ZIB 2*, *Heute Mittag*, *Heute Leben*, *Heute Österreich*) und den Nachrichtensendungen auf ORF 1 (*Newsflashes*, *ZIB 20*, *ZIB 24*), Magazinsendungen wie die *Matinee am Sonntag* oder der *Kulturmontag*, Dokumentationen im Rahmen des *Kulturmontags*, der *Matinee am Sonntag* und der Dokumentationsreihe *dok.film*, sowie die Abteilung Musik und Theater. Die Übertragung von klassischen Konzerten, sowie von Sprech- und Musiktheater fällt in die Redaktion der Abteilung Musik und Theater.¹²⁰

Die Abläufe einer Fernsehproduktion teilt der Medienwissenschaftler Werner Faulstich in folgende drei Punkte: *Preproduction*, *Produktion*, *Postproduction*.¹²¹ Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden diese drei Punkte im Hinblick einer Opernübertragung im ORF verglichen. Unter *Preproduction* fällt die gesamte Planung und Vorbereitung einer Produktion. Dazu zählen laut Werner Faulstich:

„Redaktionskonzepte, Produzentenvorschläge, Stoffbeschaffung, Recherche, Etatplanung, Exposé oder Treatment [auch] Drehbuch, Produktionsplan, Kalkulation, Regie, evtl. Sponsoring bzw. Product Placement, Vertragsverhandlungen, Besetzung, Festlegung des Produktionsteams.“¹²²

Im ORF fungiert Dr. Heidelinde Rudy als leitende Redakteurin bei Opernübertragungen. Sie erläutert, dass „Projekte [manchmal] regelrecht aus dem Boden gestampft werden, aber meistens [...] schon ein halbes bis dreiviertel Jahr vor den Produktionen mit der Planung [begonnen wird].“¹²³ Zu den einzelnen Arbeitsschritten bei der Planung einer Opernübertragung erläutert sie, dass schon zu Beginn der Planung überlegt wird, wer die Regie bei der Übertragung für das Fernsehen übernehmen wird. Laut Rudy arbeitet der ORF mit mehreren Regisseurinnen und Regisseuren zusammen. Gleichzeitig wird auch ein technischer Produktionsleiter bestimmt. Mit ihm gilt es zu klären, welche technische

¹²⁰ Vgl. Traxl, Martin, „Lebensmittel Kultur – Von der nachhaltigen Verantwortung des Staates am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“, in: *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Hg. Reinhold Popp, Elisabeth Zechenter, Ulrich Reinhardt, Wien: LIT Verlag 2012, S. 116f.

¹²¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 14.

¹²² Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 14.

¹²³ Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Ausrüstung erforderlich ist und angefordert werden muss. Dazu zählen Überlegungen zur Verfügbarkeit von Übertragungs-Wägen und die Anzahl der benötigten Kameras sowie zusätzliches technisches Equipment. Auch Kamera- und Tonpersonal werden vom technischen Produktionsleiter disponiert. Der musikalische Aufnahmeleiter bildet den Schnittpunkt zwischen Technik und Künstlern. Diesen Posten gilt es schon während der Anfangsplanung zu besetzen. „Wenn die technischen Fragen geklärt sind, gibt es eine sogenannte *Begehung* vor Ort.“¹²⁴ Dieses Auskundschaften der räumlichen Gegebenheiten spielt vor allem für die Positionierung der Kameras eine große Rolle. Nur mit allen technischen Daten und Fakten der Produktion, wie zum Beispiel die Größe der Bühne, einem ersten Entwurf des Bühnenbildes, Orchester- und Choraufstellung, sowie der Klärung der Frage, ob der Zuschauerraum in die Inszenierung miteinbezogen wird, kann die Planung fortgeführt werden. Zu Problemen kommt es manchmal beim Kartenvorverkauf, wenn die Kamerapositionierungen nicht auf Anhieb bestimmt werden können und einzelne Kameras im Laufe der Proben noch umgestellt werden. Laut Rudy soll jedoch von Seiten der Redaktion etwa drei bis vier Monate im Vorhinein bekannt gegeben werden, wie viel Platz vom Zuschauerraum für die Kameras benötigt wird.¹²⁵ Ein weiterer wichtiger Schritt in der Vorbereitung ist die Abklärung der Rechte. Die Redaktion hat mit dem Verlag abzuklären, ob die Rechte zu den Stücken gesperrt, frei oder teilweise frei sind. Dies wirkt sich unmittelbar auf den Kostenfaktor einer Produktion aus. Erst wenn dieser Punkt geklärt ist, kann sich die Redaktion dem inhaltlichen Konzept widmen. Der Sendungsablauf wird vorbereitet, indem sich Gedanken über das Programm vor, während und nach einer Opernübertragung gemacht werden. Im ORF stellt sich Frau Dr. Rudy folgende Fragen:

„Wird es eine Moderation geben? Wo wird diese Moderation stattfinden? Gibt es ein Pausenprogramm? Es muss überlegt werden, wie die optische Verpackung aussehen soll, welchen Pauseninhalt es gibt und in welcher Form die Inhaltsangaben präsentiert werden.“¹²⁶

¹²⁴ Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹²⁵ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹²⁶ Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Die Abhandlung dieser Fragen ist im ORF Aufgabe der Redaktion und der Technik, der Bildregisseur der Übertragung hat jedoch Mitspracherecht. Gleichzeitig werden die Länge der Sendezeit ermittelt und erste Presstexte verfasst.¹²⁷ Danach folgt die Phase der Produktion. Werner Faulstich zählt zur Produktionsphase die Auswahl von „Requisite und Maske über den Bühnenaufbau bzw. die Festlegung der Locations bis hin zur abgedrehten Szene.“¹²⁸ Auf die Phase der *Produktion* wird in Kapitel 3 im Rahmen der Beispielanalyse einer Opernübertragung im ORF näher eingegangen.

Die *Postproduction* umfasst laut Werner Faulstich

„Schnittbearbeitung, Tonmischung und Montage evtl. mit Archivmaterial, außerdem Nachkalkulation und Endabrechnung bis letztlich die Abnahme durch die Redaktion vor der Ausstrahlung und eventuelle Herstellung von Trailern und Presseinfos.“¹²⁹

Da es sich in den Hauptprogrammen des ORF bei der Ausstrahlung von Opern fast ausschließlich um Live-Übertragungen handelt, zählt zur *Postproduction* vor allem die Nachbearbeitung der Aufzeichnung, wenn diese zu einem späteren Zeitpunkt auf DVD veröffentlicht wird. Laut Heidelinde Rudy wird schon in der *Preproduction* vertraglich festgelegt, ob die Produktion im Anschluss auf DVD veröffentlicht wird.¹³⁰ Sollte dies der Fall sein, so gibt es nach der Live-Aufzeichnung meist noch eine weitere Aufzeichnung, um im Schnitt flexibler zu sein. Die Entscheidung, ob es zu einer weiteren Aufnahme kommt, liegt beim musikalischen Aufnahmeleiter, der in engem Kontakt zum Dirigenten und den einzelnen Sängern steht. Trotz mehrerer Aufzeichnungen kann es bei der *Postproduction* zu Schwierigkeiten kommen. Für Heidelinde Rudy ist die Nachbearbeitung der Aufzeichnungen oft eine größere Herausforderung als die Übertragung selbst.

¹²⁷ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹²⁸ Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 14.

¹²⁹ Faulstich, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 14.

¹³⁰ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

„Man kann im Schnitt nicht so einfach zwischen verschiedenen Aufzeichnungen umsteigen, weil entweder die Sänger nicht am gleichen Fleck stehen, oder sie haben vergessen ein Kleidungsstück anzuziehen oder ähnliches. Das macht Umstiege oft unmöglich.“¹³¹

Auch Tempo-Unterschiede bei mehreren Aufzeichnungen können laut Rudy im Schnitt zum Problem werden, und so müssen oft Kompromisse eingegangen werden. Da die Aufnahmen von allen Künstlern freigegeben werden müssen, kommt es immer wieder zu mehrere Monate dauernden Wartezeiten zwischen der Live-Übertragung und dem Erscheinen der Aufzeichnung auf DVD.¹³²

Im ORF sind Übertragungen von Musik- und Sprechtheater sowie von klassischen Konzerten seit Beginn ein wesentlicher Bestandteil des Programmangebots. Die wohl erfolgreichste und wichtigste Übertragung des Österreichischen Rundfunks im Bereich der klassischen Musik ist das *Neujahrskonzert* der Wiener Philharmoniker, welches jährlich am 1. Jänner durch die Eurovision in über 70 Länder übertragen wird und weltweit etwa 40 Millionen Fernsehzuschauer erreicht. Auch das vom ORF produzierte *Sommernachtskonzert* der Wiener Philharmoniker vor dem Schloss Schönbrunn wird bereits von über 50 Fernsehstationen übertragen.¹³³ Neben einzelnen Produktionen werden auch die Eröffnungsfeierlichkeiten der Salzburger Festspiele und der Bregenzer Festspiele im Rahmen des ORF-Kultursommer übertragen. Klassische Konzerte aus Grafenegg lösen seit dem Sommer 2013 die Live-Übertragungen der Seefestspiele Mörbisch ab. Starbesetzte Live-Übertragungen aus der Wiener Staatsoper erzielen regelmäßig Quotenerfolge.¹³⁴

Im folgenden Kapitel werden neben technischen Entwicklungen einige exemplarische Opernübertragungen im ORF aufgezählt.

¹³¹ Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹³² Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

¹³³ Vgl. ORF Kundendienst. *Unternehmen. News. Neujahr- und Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker weitere fünf Jahre live im ORF.*

<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/news/philharmoniker.html> [Zugriff: 28.10.2014].

¹³⁴ Vgl. Traxl, Martin, „Lebensmittel Kultur – Von der nachhaltigen Verantwortung des Staates am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“, in: *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Hg. Reinhold Popp, Elisabeth Zechenter, Ulrich Reinhardt, Wien: LIT Verlag 2012, S. 117.

2.1 Geschichte

„[D]er Beginn des Österreichischen Fernsehens stand nicht unter den Vorzeichen großer Weltpolitik oder einer Olympiade, sondern unter denen einer Opernaufführung.“¹³⁵

Opernübertragungen haben im Österreichischen Rundfunk (ORF) seit jeher einen besonderen Stellenwert. Nach Abzug der alliierten Truppen am Ende des Zweiten Weltkrieges und der Unterzeichnung des Staatsvertrages am 15. Mai 1955 stand auch dem Aufbau eines öffentlich-rechtlichen Rundfunkes nichts mehr im Weg. Erste Versuche mit dem neuen Medium konnten wieder aufgenommen werden.¹³⁶ Ab 1. August 1955 startete ein regelmäßiges Fernsehversuchsprogramm in Österreich. Erste bewegte Bilder wurden an einigen Tagen in der Woche über die Sender Wien-Kahlenberg, Linz-Freinberg und Graz-Schöckel ausgestrahlt.¹³⁷

Als erste große Bewährungsprobe für das österreichische Fernsehen gilt die Übertragung der Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters am Samstag, den 15. Oktober 1955. Mit insgesamt acht Kameras wurde Franz Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* in der Regie von Otto Ambros übertragen. Nur wenige Wochen später, am 5. November 1955 kam es zur Übertragung des nächsten großen Ereignisses.¹³⁸ Die Wiedereröffnung der Staatsoper „war zu einem Anliegen des gesamten österreichischen Volkes geworden, der Aufbau eines eigenen Fernsehwesens sollte zum Ausdruck der wiedergewonnenen Freiheit werden.“¹³⁹ Am Programm stand *Fidelio*, eine Oper von Ludwig van Beethoven, am Dirigentenpult Karl Böhm.¹⁴⁰ Schon im Vorfeld wurde für das Großereignis geübt und so wurden am 23. April 1955 in der Wiener Volksoper vier Kameras installiert, um die Vorstellungen von *Fra Diavolo* und *Der Evangelimann* zu Versuchszwecken aufzuzeichnen.¹⁴¹

¹³⁵ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 158.

¹³⁶ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 158.

¹³⁷ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹³⁸ Vgl. Tozzer, Kurt/Martin Majnaric, *Achtung Sendung. Höhepunkte, Stars und exklusive Bilder aus 50 Jahren Fernsehen*, Wien: Ueberreuter 2005, S. 16.

¹³⁹ Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 158f.

¹⁴⁰ Vgl. Tozzer/Majnaric, *Achtung Sendung*, S. 16.

¹⁴¹ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen, Band I*, S. 159f.

Bei der Übertragung aus der Staatsoper kam es laut Kurt Tozzer und Martin Majnaric zu einem regelrechten Ansturm auf öffentlich zugängliche Fernsehapparate:

„Am Tag der Übertragung waren in jenen Wiener Kaffehäusern, die schon einen Fernsehapparat aufgestellt hatten, die Sitzplätze ausverkauft. Im Wiener Forum-Kino wurde die Operneröffnung auf einer Großbildprojektionsfläche übertragen.“¹⁴²

Auch das Ausland bekundete Interesse an diesem Ereignis, und die 1954 in Genf gegründete Eurovision, die Union der europäischen Rundfunkorganisationen zum Austausch von Fernseh- und Hörfunkprogrammen, wollte die Aufführung des *Fidelio* übertragen. Dazu kam es jedoch nicht, da sich die Eurovision nicht dazu bereit erklärte, den mitwirkenden Künstlern ein erhöhtes Honorar für die Übertragung zu zahlen. Übertragen wurde lediglich der Festakt.¹⁴³

„[I]n der nach Deutschland übertragenen Reportage [sah man] zwar die Ankunft der Gäste, die Prominentenparade auf der Feststiege, Bundespräsident Theodor Körner in seiner Loge, und man bekam auch einen Blick auf den Zuschauerraum und in den Orchestergraben vermittelt. Dann sah man Karl Böhm den Taktstock heben – und die Übertragung war zu Ende.“¹⁴⁴

Von der Übertragung des *Fidelio* aus der Wiener Staatsoper existiert keine Aufnahme. Als Grund für das Fehlen dieses historischen Ereignisses im ORF Archiv gibt der ehemalige Hauptabteilungsleiter des ORF-Fernseharchivs Peter Dusek an, dass das Videoaufzeichnungsverfahren zum damaligen Zeitpunkt noch nicht ausreichend entwickelt war: Mitte der 1950er-Jahre gab es im ORF nur eine Möglichkeit aufzunehmen, das sogenannte Fazen.

¹⁴² Tozzer/Majnaric, *Achtung Sendung*, S. 16.

¹⁴³ Vgl. Tozzer/Majnaric, *Achtung Sendung*, S. 16.

¹⁴⁴ Tozzer/Majnaric, *Achtung Sendung*, S. 16.

Diese Aufzeichnungsform war jedoch sehr kostspielig und das Endergebnis war nicht zufriedenstellend. Für die Live-Übertragung aus der Staatsoper entschied man sich gegen diese Technik.¹⁴⁵

Die folgenden Angaben mögen exemplarisch für die Live-Aufzeichnung von Opern und deren Übertragung sowie den technischen Entwicklungen im Zusammenhang mit Opernübertragungen im ORF stehen.¹⁴⁶

Am 27. Jänner 1956 kam es zur ersten erfolgreichen Zusammenarbeit mit der Eurovision. Die Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag von Mozart wurden aus Salzburg übertragen. Die ersten Produktionen der Salzburger Festspiele wurden im Sommer 1959 durch die Eurovision auch im Ausland gesendet.¹⁴⁷ Laut Helga Bertz-Dostal waren sich die Verantwortlichen schon zu Beginn der Übertragungen ins Ausland des Werbeeffekts für den Tourismus in Österreich bewusst.¹⁴⁸

Ebenfalls im Jahre 1956 fand erstmals eine Übertragung von den Bregenzer Festspielen statt. Am 19. Juli wurde *Der Bettelstudent* von Karl Millöcker im Programm des ORF gezeigt. Opernübertragungen waren in diesem Jahr das zentrale Thema bei einer mehrtägigen Tagung in Salzburg. Die vom internationalen Musikrat und dem Österreichischen Rundfunk, unter Patronanz der UNESCO Ende August veranstaltete Tagung trug den Titel *Die Opern in Funk und Fernsehen*.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. Dusek, Peter, „Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Typologie und internationale Erschließung; Hindernisse bei der Benutzung und die Vision des digitalen Zugriffs am Beispiel ORF“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 97.

¹⁴⁶ Vgl. mit Kapitel 1.4 - Im Zusammenhang mit der vorliegenden Diplomarbeit wird unter Live-Aufzeichnung das Aufzeichnen einer integralen Oper, also einer Oper in ihrer Gesamtheit, welche zu einem späteren Zeitpunkt unverändert ausgestrahlt wird, verstanden. Die Zeitspanne zwischen einer Live-Aufzeichnung und deren Ausstrahlung variiert von wenigen Minuten zu mehreren Monaten. Im Gegensatz dazu bezeichnet man Übertragungen und Aufzeichnungen einer Opernaufführung, welche zur selben Zeit wie das Ereignis selbst stattfinden, als Live-Übertragung. Bei der Übertragung handelt es sich zumeist um die Aufzeichnung eines Bühnenstücks vor Publikum. Wird in weiteren Kapiteln der vorliegenden Diplomarbeit von live-zeitversetzt geschrieben, dann handelt es sich um eine Live-Aufzeichnung.

¹⁴⁷ Vgl. Tozzer/Majnaric, *Achtung Sendung*, S. 16.

¹⁴⁸ Vgl. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen. Band I*, S. 159.

¹⁴⁹ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

Ab Jänner 1957 fand in Österreich ein regelmäßiger Fernsehbetrieb an sechs Tagen in der Woche statt. Genau zwei Jahre später zählte der Österreichische Rundfunk 50.000 Fernsehteilnehmer. Ab Oktober 1959 wurde an allen sieben Wochentagen gesendet. Bis Ende Dezember 1959 hatte sich die Zahl der Fernsehteilnehmer innerhalb eines Jahres auf 100.000 verdoppelt. Acht Jahre später, am 25. Februar 1968 zählte der ORF 1.000.000 Fernsehteilnehmer.¹⁵⁰

Mit dem von der Eurovision übernommenen Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker, dirigiert von Willi Boskovsky, übertrug der ORF am 01. Jänner 1969 erstmals in Farbe.¹⁵¹

Am 29. Jänner 1978 kam es zur ersten Opernübertragung aus der Wiener Staatsoper nach der Wiedereröffnung am 5. November 1955. Abermals stand Beethovens *Fidelio*, dirigiert von Leonard Bernstein, am Programm. Knapp drei Monate später, am 1. Mai 1978 wurde eine weitere Oper aus der Wiener Staatsoper übertragen. Der ORF zeigte Giuseppe Verdis *Il Trovatore*, dirigiert von Herbert von Karajan.¹⁵²

Anlässlich der Live-Übertragung der von Umberto Giordano komponierten Oper *André Chénier* aus der Wiener Staatsoper kam es am 30. April 1981 erstmals zu einer deutschen Untertitelung mittels Teletext.¹⁵³ Im Interview für diese Diplomarbeit hat Heidelinde Rudy, leitende Redakteurin bei Opernübertragungen im ORF angegeben, dass auf diesem Gebiet viel experimentiert wurde. Vor einigen Jahren habe auch eine Umfrage stattgefunden, bei der die Zuschauer nach dem ersten Akt telefonisch abstimmen konnten, ob die Untertitelung im zweiten Akt weiterlaufen soll oder nicht. Mehr als 80 % der Anrufer wünschten sich die Untertitelung auch für den zweiten Akt.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵¹ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵² Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵³ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵⁴ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Vom 13. März bis zum 9. April 1982 sendete der ORF als erste TV-Anstalt Richard Wagners *Ring der Nibelungen* aus dem Bayreuther Festspielhaus. Die Tetralogie wurde von Patrice Chéreau inszeniert und von Pierre Boulez dirigiert.¹⁵⁵

Zur ersten Live-Übertragung von den Salzburger Festspielen kam es am 30. Juli 1982. Der ORF zeigte Giuseppe Verdis Oper *Falstaff*, die von Herbert von Karajan im Großen Festspielhaus dirigiert und inszeniert wurde. Ebenfalls im Sommer 1982 wurde Mozarts *Die Zauberflöte* in der Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle in der Felsenreitschule im Rahmen der Salzburger Festspiele übertragen. Danach folgten die von Karajan dirigierten Opern *Der Rosenkavalier* (1984), *Don Carlos* (1986) und *Don Giovanni* (1987).¹⁵⁶

Am 15. Jänner 1998 kam es zur Unterzeichnung eines Kooperationsvertrages des ORF mit dem deutsch-französischen Kulturkanal ARTE. In Zukunft wurden die meisten Opernübertragungen gemeinsam abgewickelt.¹⁵⁷

Mit der Live-Übertragung am 6. Februar 1999 von Franz Lehárs Operette *Die Lustige Witwe* aus der Wiener Staatsoper im Hauptabendprogramm wollte der ORF sein Kulturprogramm verstärken und ein Zeichen gegen den zunehmenden Quotendruck setzen. Im selben Jahr fand auch die Eröffnung der Wiener Festwochen erstmals im Hauptabendprogramm seinen Platz, und nur einen Tag nach den Eröffnungsfeierlichkeiten sendete der ORF die Strauss-Operette *Die Fledermaus* im Rahmen der Wiener Festwochen, unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt und der Regie von Jürgen Flimm, live im Hauptabendprogramm von ORF 2.¹⁵⁸

Im Juli 1999 hielten die Seefestspiele Mörbisch Einzug in das Fernsehprogramm des Österreichischen Rundfunks. ORF-Premiere feierte Mörbisch unter Intendant Harald Serafin mit der Strauss-Operette *Eine Nacht in Venedig*. Bis zum Jahr 2012 waren die

¹⁵⁵ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵⁶ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵⁷ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁵⁸ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

Seefestspiele Mörbisch ein Fixpunkt im Hauptabendprogramm des ORF-Kultursommers.¹⁵⁹

Am 3. Und 4. Juni 2000 übertrug der ORF Giuseppe Verdis Oper *La Traviata* von Pariser Originalschauplätzen. Am 17. Juni 2000 wurde die Staatsopernproduktion von Mozarts *Zauberflöte* in Kooperation mit ARTE auf ORF 2 gesendet. Die Übertragung fand zeitgleich auf der Expo in Hannover statt. Ein weiteres Mal wurde die Oper am 1. September am Wiener Rathausplatz im Rahmen des Österreich-Tages bei der Weltausstellung in Hannover gezeigt.¹⁶⁰

Mehr als 300.000 Fernsehzuschauer sahen am 9. Juli 2001 die Übertragung von Giuseppe Verdis *Nabucco* im Hauptabendprogramm von ORF 2. Einen Monat später wurde die Festwochenproduktion von Mozarts *Le nozze di Figaro* im Hauptabendprogramm von ORF 2 übertragen.¹⁶¹

Am 16. August 2004 zeigte der ORF mit der Strauss-Oper *Der Rosenkavalier* erstmals eine Premiere der Salzburger Festspiele.¹⁶²

Am 7. August 2005 übertrug der ORF live im Hauptabendprogramm von ORF 2, die Premiere von Willy Deckers Inszenierung der Verdi-Oper *La Traviata* mit Anna Netrebko und Rolando Villazón in den Hauptrollen.¹⁶³ Mit der Live-Übertragung verzeichnete der ORF einen Marktanteil von 29 %. Mit einem Spitzenwert von 949.000 Zusehern erreichte die Opernübertragung im Durchschnitt 706.000 Zuseher.¹⁶⁴

Mit Ausschnitten aus den sechs Opern die in der Woche ihrer Wiedereröffnung im November 1955 am Spielplan standen, feierte die Wiener Staatsoper ihr 50-jähriges

¹⁵⁹ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung.* <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶⁰ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung.* <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶¹ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung.* <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶² Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung.* <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶³ Vgl. O.N., „Netrebko singt Titelrolle in Verdis ‚La Traviata‘“, rp-online.de, 05.08.2005, <http://www.rp-online.de/kultur/netrebko-singt-titelrolle-in-verdis-la-traviata-aid-1.1597260> [Zugriff: 24.10.2014]

¹⁶⁴ Vgl. O.N., „La Traviata“: Bis zu 949.000 ZuseherInnen, derstandard.at, 22.08.2005, <http://derstandard.at/2137184> [Zugriff: 24.10.2014].

Jubiläum seit dem Wiedereinzug ins Haus am Ring. Der ORF übertrug das Konzert am 5. November 2005 live im Hauptabendprogramm. In den ausgewählten Teilen von Beethovens *Fidelio*, Mozarts *Don Giovanni*, Strauss' *Der Rosenkavalier*, Verdis *Aida*, Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* und Strauss' *Die Frau ohne Schatten* sangen u.a. Edita Gruberova, Plácido Domingo, Thomas Hampson, Agnes Baltsa, Bryan Terfel, Angelika Kirchschrager, Johan Botha und Michael Schade.¹⁶⁵

Am 20. Juni 2006 wurde die Premiere von Mozarts *Le nozze di Figaro* von den Salzburger Festspielen übertragen. Bis zu 553.000 Fernsehzuschauer schalteten bei der vierstündigen Live-Übertragung ein.¹⁶⁶

Im März 2007 übertrug der ORF die Puccini-Oper *Manon* mit Anna Netrebko in der Titelrolle live aus der Wiener Staatsoper. Im Juli erreichte die erste Live-Übertragung einer Premiere der Seefestspiele Mörbisch einen Spitzenwert von 592.000 Zusehern. Gezeigt wurde die von Maximilian Schell inszenierte Strauss-Operette *Wiener Blut*.¹⁶⁷

Im Dezember 2009 startete der ORF mit der Ausstrahlung von ORF 2 in hochauflösender Bildqualität: ein Meilenstein für die an Opernübertragungen interessierten Fernsehzuschauer, die ab sofort alle Übertragungen in High-Definition-Standard mitverfolgen konnten.¹⁶⁸

Mit der am 6. Mai 2010 live-zeitversetzt übertragenen Bizet-Oper *Carmen* mit Nadja Krasteva und Anna Netrebko in den Titelpartien stand eine Opernübertragung erstmals in der ORF TV-Thek als Live-Stream zur Verfügung und war danach für sieben Tage online abrufbar.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶⁶ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶⁷ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶⁸ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁶⁹ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

Am 5. April 2011 übertrug der ORF die starbesetzte Oper *Anna Bolena* von Gaetano Donizetti live-zeitversetzt in ORF 2. Die mit Anna Netrebko und Elina Garanca im Vorfeld beworbene *Nacht der Diven* war die bis dato erfolgreichste Übertragung aus der Wiener Staatsoper und erreichte im Schnitt 443.000 Fernsehzuschauer. Der nationale Marktanteil lag bei 21 %.¹⁷⁰

2.1.1 Ermittlung der Einschaltquoten

Seit 1991 werden in Österreich die Einschaltquoten per TELETEST ermittelt. Durchgeführt wird das Verfahren vom Marktforschungsinstitut GfK Austria, Auftraggeber ist die Arbeitsgemeinschaft TELETEST (AGTT). Zu den Mitgliedern der AGTT zählen neben dem ORF und der Tochterfirma ORF-Enterprise auch die österreichischen Privatsender ATV, die IP-Österreich (Vermarkter der RTL-Gruppe Österreich), die ProSiebenSat.1 Puls 4 GmbH und ServusTV. Alle Ergebnisse der Quotenermittlungen werden täglich im ORF-Teletext (Seite 376 ff.) und auf der Homepage ORF.at veröffentlicht.¹⁷¹

Aktuell sind 1.605 Testhaushalte mit einem Messgerät der Firma Telecontrol ausgestattet. Durch eine spezielle Fernbedienung wird registriert, welches Familienmitglied ab 3 Jahren welchen Sender und welche Sendungen sieht. Zusätzlich können die Sehgewohnheiten von Gästen erfasst werden. Da die Messung sekundengenau erfolgt, kann das Sehverhalten im Sendungsverlauf zurückverfolgt werden.¹⁷²

„Insgesamt umfasst das Panel rund 3.570 TeilnehmerInnen: ca. 3.250 Personen ab 12 Jahren, die für die 7,247 Mio. erwachsenen ÖsterreicherInnen in Haushalten mit Fernsehgerät stehen, und ca. 320 Kinder von 3 bis 11 Jahren, die repräsentativ für die 713.000 österreichischen Kinder in TV-Haushalten sind. Die 1.605 Test-

¹⁷⁰ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁷¹ Vgl. Medienforschung ORF. *Fernsehen. Der Teletest*. http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest.htm [Zugriff: 31.10.2014].

¹⁷² Vgl. Medienforschung ORF. *Fernsehen. Der Teletest*. http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest.htm [Zugriff: 31.10.2014].

Haushalte stehen für eine Grundgesamtheit von 3,605 Mio. Privat-Haushalten mit TV-Gerät.¹⁷³

TELETEST Projektionszahlen 2014						
	ERWACHSENE ab 12+ Jahren in privaten Haushalten mit TV		KINDER 3-11 Jahre in privaten Haushalten mit TV		PRIVATE HAUSHALTE mit TV	
	i.Tsd. 7.247		i.Tsd. 713		i.Tsd. 3.605	
	in %	i.Tsd.	in %	i.Tsd.	in %	i.Tsd.
Wien	20	1.485	20	143	23	846
Niederösterreich	19	1.381	20	140	18	659
Burgenland	3	250	3	22	3	113
Steiermark	15	1.057	13	95	14	502
Kärnten	7	485	6	45	7	237
Oberösterreich	17	1.210	17	123	16	582
Salzburg	6	455	7	46	6	224
Tirol	8	611	9	62	8	290
Vorarlberg	4	314	5	36	4	151

Quelle: Mikrozensus 2012 / TELETEST 2014

MEDIENFORSCHUNG **ORF**

Abbildung 1: TELETEST Projektionszahlen 2014

Durch die Ermittlung von Einschaltquoten können die Durchschnittsreichweite in Prozent, der Marktanteil und die Durchschnittsreichweite in Tausend auf Basis von Österreichs Gesamtbevölkerung und bei Personen ab 12 Jahren veranschaulicht werden.¹⁷⁴ Die Erhebung von zielgruppenorientierten Daten der Fernsehzuschauer, wie zum Beispiel Geschlecht oder Alter, ist vor allem für die Werbewirtschaft von Belangen. Bei der Datenauswertung steht weniger die Zuschauerzahl im Mittelpunkt des Interesses, sondern der daraus errechnete Marktanteil des werberelevanten Zielpublikums.¹⁷⁵

¹⁷³ Medienforschung ORF. *Fernsehen. Der Teletest*.

http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest.htm [Zugriff: 31.10.2014].

¹⁷⁴ Vgl. Medienforschung ORF. *Fernsehen. TV-Quoten Aktuell*.

http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_teletext.htm [Zugriff: 29.07.2014].

¹⁷⁵ Vgl. Naderhirn, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote?*, S. 108.

2.2 Kulturkooperationen und Kulturspartensender des ORF

Vor allem im Bildungs- und Kulturbereich kooperiert der ORF mit anderen Sendern. Die nachfolgenden Unterkapitel sollen einen Eindruck über die Zusammenarbeit mit den Sendern 3sat und ARTE vermitteln. Neben Daten und Fakten zur Kooperation mit den beiden Sendern steht die Zusammenarbeit im Hinblick auf Opernübertragungen im Vordergrund. Im Anschluss wird auf ORF III, den Spartenkanal für Information und Kultur des Österreichischen Rundfunks, eingegangen.

2.2.1 3sat

Bereits 1960 kam es zur ersten gemeinsamen Fernsehproduktion zwischen Österreich, Deutschland und der Schweiz. Ein eigener länderübergreifender Fernsehsender wurde jedoch erst 24 Jahre später, am 13. Juli 1984 gegründet. Der Sendebeginn für 3sat fand am 1. Dezember 1984 statt.¹⁷⁶ Drei öffentlich-rechtliche Fernsehsender des deutschen Sprachraums – das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF), der Österreichische Rundfunk (ORF) und das Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) – haben sich dafür zusammengeschlossen. Präsentiert wird ein werbefreies öffentlich-rechtliches Vollprogramm mit den Schwerpunkten Bildung, Kultur und Information. 1993 wurde auch das Erste Deutsche Fernsehen (ARD) Teil des Senderverbundes. Der Hauptsitz von 3sat befindet sich in Mainz, am Hauptstandort des federführenden ZDF. Die beiden deutschen Sender ZDF und ARD sind mit jeweils 32,5 %, der ORF ist mit 25 % und der SRF ist mit 10 % an 3sat beteiligt.^{177/178}

Im Hinblick auf die Kooperation bei Opernübertragungen gibt es eine redaktionelle Absprache zwischen ORF und 3Sat. Die Produktion der Übertragung übernimmt der ORF vollständig. Das Rahmenprogramm des ORF wird auch für 3Sat übernommen.

¹⁷⁶ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁷⁷ Vgl. 3sat. *Unternehmen. 3Sat auf einen Blick*. <http://www.3sat.de/page/?source=/specials/unternehmen/138540/index.html> [Zugriff: 29.10.2014]

¹⁷⁸ Vgl. 3sat. *Unternehmen. 3sat – anders fernsehen*. <http://www.3sat.de/page/?source=/specials/unternehmen/138541/index.html> [Zugriff: 29.10.2014].

Kooperiert der ORF bei der Produktion einer Opernübertragung mit dem ZDF, dann wird lediglich die aufgezeichnete Aufführung übernommen. Für das Rahmenprogramm zeichnet das ZDF selbst verantwortlich.¹⁷⁹

2.2.2 ARTE

Der deutsch-französische Kulturkanal *Association Relative à la Télévision Européenne* (ARTE) mit Hauptsitz in Straßburg kooperiert mit dem ORF seit 15. Jänner 1998.¹⁸⁰ Die Schwerpunkte des werbefreien öffentlich-rechtlichen Senders liegen auf Kultur, Europa und Information. Seit März 2001 ist der ORF ein Assoziierungspartner von ARTE. ARTE kooperiert mit vier europäischen Sendern auf Basis eines Assoziierungsvertrages, welcher sie dazu verpflichtet Programme auszutauschen. Zusätzlich sind die assoziierten Sender mit beratender Stimme in den Gremien von ARTE vertreten. Zu den Assoziierungspartnern von ARTE zählen neben dem Österreichischen Rundfunk (ORF) auch der belgische Sender *Radio-télévision belge de la Communauté française* (RTBF), die polnische Fernsehen-AG *Telewizja Polska S.A.* (TVP),) und das Tschechische Fernsehen *Česká televize* (ČT).¹⁸¹ Laut Assoziierungsvertrag bekommt der ORF von ARTE jährlich 60 Stunden Programm zur Verfügung gestellt und hat im Gegenzug 36 Stunden Programm zur Verfügung zu stellen.¹⁸²

Die Salzburger Festspiele liefern das beste Beispiel für die Kooperation zwischen ORF und ARTE. Mit finanzieller Unterstützung von ARTE produziert der ORF die Opernübertragung. Diese wird von ARTE übernommen, das Rahmenprogramm wird jedoch von ARTE selbst produziert. So wird die Moderation etwa von der deutschen Moderatorin Annette Gerlach übernommen.¹⁸³

¹⁷⁹ Gespräch mit Sandra Marchart, Wien, 25.11.2014.

¹⁸⁰ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

¹⁸¹ Vgl. ARTE. *ARTE in Europa und der Welt. Die Partnersender*. <http://www.arte.tv/de/arte-in-europa-und-der-welt/2153580,CmC=2196660.html> [Zugriff: 30.10.2014].

¹⁸² Vgl. Naderhirn, Johannes, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, Diss. Univ. Wien, Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft 2010.

¹⁸³ Gespräch mit Sandra Marchart, Wien, 25.11.2014.

2.2.3 UNITEL

UNITEL fungiert als Produzent von audiovisuellen Medien im Bereich der klassischen Musik. Mit dem Bezahlsender UNITEL CLASSICA bietet das Unternehmen auch einen eigenen Fernsehsender mit dem Schwerpunkt auf Klassik-Übertragungen an. Neben dem ORF pflegt die UNITEL auch Kooperationen mit dem ZDF, 3Sat, ARTE und anderen europäischen Fernsehstationen.¹⁸⁴

In Hinblick auf Opernübertragungen im ORF übernimmt die UNITEL das Rechtemanagement, sowie den Vertrieb der im Anschluss an die Übertragungen produzierten DVD's.¹⁸⁵

2.2.4 ORF III

Am 26. Oktober 2011 ging der Spartenkanal ORF III zum ersten Mal auf Sendung. Das zusätzliche Vollprogramm zu ORF eins und ORF 2 legt seinen Schwerpunkt auf Information und Kultur.¹⁸⁶ Das Programmangebot reicht von Kultursendungen zu Religion und Volkskultur über Zeitgeschichte und Zeitgeschehen. ORF III versteht sich vor allem als „Bühne für österreichische Kunst- und Kulturschaffende.“¹⁸⁷ Von diesen Programmschwerpunkten ausgehend werden die einzelnen Wochentage in Themenbereiche eingeteilt: Montags stehen Dokumentationen und Reportagen im Mittelpunkt des Haupt- und Spätabendprogramms, der Dienstag steht ganz im Zeichen von Kunst und Kultur, an Mittwochen widmet sich der Sender den Themen Religion und Wissenschaft, donnerstags steht die Politik im Vordergrund, am Freitag der österreichische Film, der Samstag legt sein Hauptaugenmerk auf die Geschichte

¹⁸⁴ Vgl. UNITEL. *Company Profile*. <http://www.unitel.de/en/profile-unitel.html> [Zugriff: 25.01.2015]

¹⁸⁵ Gespräch mit Sandra Marchart, Wien, 25.11.2014.

¹⁸⁶ Vgl. ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Über ORF III*. <http://tv.orf.at/orf3/stories/ueberorf3/> [Zugriff: 11.06.2014].

¹⁸⁷ Vgl. ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Über ORF III*. <http://tv.orf.at/orf3/stories/ueberorf3/> [Zugriff: 11.06.2014].

Österreichs und der Sonntag steht im Vor-, Haupt- und Spätabendprogramm im Zeichen der Oper.¹⁸⁸

Den Auftakt macht die Sendung *Erlebnis Bühne Künstlerportrait*, in der ab ca. 19 Uhr Opernstars und Komponisten portraitiert werden.¹⁸⁹ Um 20.15 Uhr geht der Opernschwerpunkt mit der Sendung *Erlebnis Bühne* weiter. In dieser Sendung stellt ORF III Theater und Konzerte, in erster Linie aber vor allem Opern in den Mittelpunkt. ORF-Moderatorin Barbara Rett führt in die Handlung ein, und gibt einen Überblick in den zeit- und kulturhistorischen Kontext der Oper bzw. des Stücks.¹⁹⁰ ORF III-Geschäftsführer Peter Schöber setzt im Bereich der Opernübertragung neben TV-Events auf ein differenziertes Programmangebot:

„Ich glaube, man darf es nicht zu breit und nicht zu schmal angehen. Daher ist uns bei der Programmierung von *Erlebnis Bühne*, dort übertragen wir ja nicht nur live, wichtig, dass wir einen guten Mittelbau haben. Es zählen natürlich auch große Namen und wir haben zahlreiche Gustostückerl im Programm, wie zum Beispiel Pasolinis *Medea* mit Maria Callas, über Zefirelli, Opernverfilmungen, die einfach groß, opulent und toll sind, bis hin zu Patrice Chéreau, aber auch *Die Soldaten* von Benjamin Britten. Aber auch *Anna Bolena* mit Top-Starbesetzung. Die Breite der Oper muss abgebildet werden und da kommt es auf die Mischung an. Wir haben zum Beispiel den *Da-Ponte-Zyklus*, dirigiert von Nikolaus Harnoncourt, aus dem Theater an der Wien gezeigt. In einer nicht einmal halbszenischen Inszenierung, sondern konzertant. Für dreieinhalb Stunden gab es auf der Bühne nur das Orchester und die Sänger zu sehen, in einer sehr spartanischen Umgebung. Damit wird man nicht viele Menschen erreichen, aber unser Kernpublikum liebt uns dafür.“¹⁹¹

Mit der Einführung von ORF III wurde eine Auslagerung der kulturellen Übertragungen im Hauptprogramm des ORF befürchtet. Peter Schöber sieht den Grund für eine Reduzierung von Opernübertragungen in ORF 2 jedoch nicht im Zusammenhang mit ORF III:

¹⁸⁸ Vgl. ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Über ORF III*. <http://tv.orf.at/orf3/stories/ueberorf3/> [Zugriff: 11.06.2014].

¹⁸⁹ Vgl. ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Erlebnis Bühne Künstlerportrait*. <http://tv.orf.at/orf3/stories/2527138/> [Zugriff: 11.06.2014].

¹⁹⁰ Vgl. ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Erlebnis Bühne*. <http://tv.orf.at/orf3/stories/2523214/> [Zugriff: 11.06.2014].

¹⁹¹ Interview der Verfasserin mit Peter Schöber, Geschäftsführer und Programmdirektor ORF III [Wien, 26. Mai 2014]; Transkription im Anhang.

„Das ist ein Erosionsprozess der vor Jahren begonnen hat. Also lange bevor es uns gegeben hat. Das ist auch daran gelegen, dass das Publikum einfach immer segmentierter wird, zum einen, dass unser Angebot auch immer vielfältiger wird. Wenn Sie überlegen, Mitte der 1990-er Jahre hat der durchschnittliche österreichische Haushalt etwa 15 Konkurrenzsender empfangen können, mit dem Analogkabel waren es schon um die 30, jetzt sind es 100 deutschsprachige Vollprogramme. Damals konnte man als Vollprogramm durchaus etwas Schmäleres anbieten und man hat trotzdem gute Quoten erzielt.“¹⁹²

Auch Martin Traxl verneint eine Auslagerung der Opernübertragungen vom Hauptprogramm in den Spartenkanal und sieht in ORF III Zusatzangebot und Ergänzung zum Kulturprogramm in ORF 1 und ORF 2.¹⁹³

„Natürlich gab es auch Jahre wo wir noch viel mehr gemacht haben, aber die sind zehn, fünfzehn, zwanzig Jahre her, als der ORF keinerlei Konkurrenz hatte, als das Wort Quote noch nicht erfunden war und wir mehr oder minder machen konnten was wir wollten und auch ganz andere Budgets hatten.“¹⁹⁴

Eine Abschiebung in den Spartenkanal wäre auch laut ORF-Gesetz nicht erlaubt. Wie bereits in Kapitel 2 zitiert, gilt, dass der öffentlich-rechtliche Kernauftrag trotz Spartenprogrammen in den Hauptprogrammen bestehen bleibt.¹⁹⁵

Schon zu Beginn der Entstehung von Spartenkanälen, mit dem Schwerpunkt Kultur, äußerten Skeptiker ihre Bedenken. Opernwelt-Autor Heinz Ludwig prophezeite dem Kulturkanal Mitte der 1980er-Jahre keine glorreiche Zukunft:

„Dem Kulturkanal wird wahrscheinlich eine ebenso bescheidene Rolle zukommen wie Kunst über Satellit, Theater über Video oder Oper auf Bildplatte. Er wird bei weitem nicht die finanzielle Ausstattung erlangen können, die notwendig wäre, um mit der popularisierten und

¹⁹² Interview der Verfasserin mit Peter Schöber, Geschäftsführer und Programmdirektor ORF III [Wien, 26. Mai 2014]; Transkription im Anhang.

¹⁹³ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

¹⁹⁴ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

¹⁹⁵ Vgl. Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk. *Gesamte Rechtsvorschrift für ORF-Gesetz*. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785>, § 4. (1) [Zugriff: 28.10.2014].

auf goldenem Boden angesiedelten Unterhaltung auch nur von Fall zu Fall konkurrieren zu können.“¹⁹⁶

Ludwig bezog sich auf die Vorreiter in Bezug auf Kulturkanäle und Vorbilder der amerikanischen Fernsehlandschaft und vertrat die Meinung, dass mit der Fokussierung auf Kultur- und Opernübertragungen wenig Profit herauszuschlagen sei.¹⁹⁷

Rund 35 Jahre später sind Kulturspartensender mit dem ständig steigenden Quotendruck und zusätzlichen Online-Angeboten im Kulturbereich konfrontiert. Der deutschsprachige Kulturspartensender des ZDF – ZDF.kultur – wurde soeben auf ein Online-Angebot beschränkt¹⁹⁸ und auch ORF III hat, laut Peter Schöber, mit weiteren Sparmaßnahmen zu rechnen.¹⁹⁹ Ob die Finanzierung eines eigenen Spartenkanals für einen öffentlich-rechtlichen Sender wie der ORF auch in Zukunft möglich sein wird, bleibt abzuwarten.

2.3 Die Opernübertragung – Quotenkiller oder Publikumsmagnet?

Nachdem in der Mitte der 1980er-Jahre ein duales Rundfunksystem in Europa eingeführt wurde und dadurch gleichzeitig private und öffentlich-rechtliche Rundfunkstationen bestanden, stieg der Druck speziell auf die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. In Österreich wurde das duale Rundfunksystem Mitte der 1990er-Jahre eingeführt und im Jahr 2001 durch eine Erneuerung des Rundfunkgesetzes rechtlich durchgesetzt. Die Auswirkungen des dualen Rundfunksystems und die weitere Finanzierung von anspruchsvollem Programminhalt in einem zunehmend kommerzialisierten Markt waren bereits im August 1991 die Hauptthemen einer Tagung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten des deutschsprachigen Raums (ZDF, ORF, SRG) in Luzern.²⁰⁰ Mit der Gründung von neuen Fernsehprogrammen verschärfte sich der Wettbewerb um die Gunst

¹⁹⁶ Ludwig, Heinz, „Musiktheater in der veränderten Medienlandschaft“, *Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Dezember 1985, S. 71.

¹⁹⁷ Ludwig, Heinz, „Musiktheater in der veränderten Medienlandschaft“, *Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Dezember 1985, S. 71.

¹⁹⁸ Vgl. Zeit online. Film & TV. Jugendkanal von ARD und ZDF startet nur im Netz.
<http://www.zeit.de/kultur/film/2014-10/ard-zdf-jugendkanal-start> [Zugriff: 30.10.2014]

¹⁹⁹ Vgl. Interview der Verfasserin mit Peter Schöber, Geschäftsführer und Programmdirektor ORF III [Wien, 26. Mai 2014]; Transkription im Anhang.

²⁰⁰ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*.
<http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 07.11.2014].

der Zuseher und somit um die Einschaltquoten.²⁰¹ Trotz Erfüllung des Bildungsauftrages, zu welchem der ORF laut ORF-Gesetz verpflichtet ist, gilt es sich im Wettbewerb durchzusetzen, um auch für die Werbewirtschaft interessant zu bleiben. Mit der Gebührenfinanzierung allein sei es laut Martin Traxl nicht möglich, den Sendebetrieb des ORF aufrecht zu erhalten.²⁰²

Auch Jürgen Kühnel ist der Meinung, dass sich die Rahmenbedingungen für Opernübertragungen im Fernsehen nicht gerade zu deren Vorteil entwickelt hätten. In seinem Mitte der 1990er-Jahre erschienenen Text *Oper im Fernsehen* zählt der Autor vier Punkte auf, die es einer Opernübertragung im Fernsehen schwer machen würden. Erstens habe sich der Kulturbegriff verändert. Dieser neue Kulturbegriff stellt die als elitär eingestufte Oper im öffentlichen Kulturbetrieb in Frage. Zum veränderten Kulturbegriff hätte das Massenmedium Fernsehen wesentlich beigetragen. Als zweiten Punkt gibt Jürgen Kühnel an, dass öffentlich-rechtliche Fernsehstationen zunehmend unter dem Druck privater Fernsehsender leiden würden. Nicht zu vergessen sei die Entwicklung eines breiteren Programmangebotes verschiedener Anbieter und die damit verbundenen sinkenden Zuschauerzahlen bei Opernsendungen im Fernsehen. Ausnahmen würden hier Opernübertragungen bilden, die als kulturpolitischer Event eingestuft werden können. Des Weiteren befürchte Kühnel eine Abschiebung der Opernsendungen und damit auch der Opernübertragungen in die Kulturspartensender. Als vierte, erschwerende Rahmenbedingung gibt Jürgen Kühnel die Veränderungen in der Programmästhetik an. Diese habe sich auf beiden Seiten, also in der Oper und im Fernsehen entwickelt. Die Oper ist eine „theatrale Gattung“ und die Produktionsästhetik des Fernsehens könne, so Kühnel, als „genuin filmisch“ bezeichnet werden.²⁰³

Auch der Fernseh- und Musikregisseur Adrian Marthaler machte sich Mitte der 1990er-Jahre in einem Interview in der Fachzeitschrift *Opernwelt* Gedanken zum steigenden Quotendruck von Klassik-Übertragungen. Er sieht das Problem darin begründet, dass

²⁰¹ Vgl. Zimmermann, Bernhard, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, in: *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Hg. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner, Berlin, New York: de Gruyter 2001, S. 2298.

²⁰² Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

²⁰³ Vgl. Kühnel, „Oper im Fernsehen“, S. 160ff.

klassische Musik nie ein Massenprodukt war und Opernübertragungen im Fernsehen seines Erachtens enttäuschend wären.²⁰⁴

„Oper wird auf der Bühne ja nicht auf die Großaufnahme hin inszeniert. Singende Menschen wirken, wenn die Kamera ihnen zu Leibe rückt, selten vorteilhaft. Der sängerische Gestus ist für einen ganz anderen Raum gemacht, läuft der Intimität der Kamera zuwider. Großaufnahmen haben in der Oper häufig etwas Desillusionierendes.“²⁰⁵

Neben der Auswahlmöglichkeit zwischen mehreren TV-Sendern zählt für Bernhard Zimmermann auch eine Veränderung des Programmflusses zur Verschärfung des Wettbewerbs. Seiner Meinung nach muss das Programmangebot aus möglichst kleinen Teilen bestehen, um für die Zuschauer interessant zu bleiben. Eine mehrstündige Opernübertragung hätte es deshalb besonders schwer.²⁰⁶

„Große Formate (wie z.B. mehrstündige Literaturverfilmungen oder Opernübertragungen) verlieren an Bedeutung zugunsten einer forcierten Kleinteiligkeit, die zahlreiche ‚Einstiegsstellen‘ insbesondere auch für jene Publikumsschichten ermöglicht, die einer habituellen Nutzung des Mediums den Vorrang vor einer selektiven Nutzung einräumen.“²⁰⁷

Jean Wittersheim, Leiter der Redaktion Musik, Theater und Tanz des deutsch-französischen Kultursenders ARTE, ist der Meinung, dass das Abfilmen einer Oper allein für eine beim Publikum erfolgreiche Übertragung nicht genüge. Vielmehr gelte es, über das Medium Fernsehen eine Geschichte zu erzählen; Neue technische Möglichkeiten würden dies erleichtern. Sein Ziel bei Opernübertragungen seien 1 Million Fernsehzuschauer.²⁰⁸

„Was die Popularität der Stücke betrifft, geht es uns nicht anders als den Opernhäusern: Die Top Ten zwischen Bohème und Zauberflöte auf der Bühne sind auch im Fernsehen die Top Ten. Aber Quoten sind nicht

²⁰⁴ Vgl. Persché, Gerhard, „Am Einfaltquotendenken vorbei.... Der Fernseh- und Musikregisseur Adrian Marthaler im Gespräch mit Gerhard Persché“, *Opernwelt* 35/12, Dezember 1994, S. 8.

²⁰⁵ Persché, „Am Einfaltquotendenken vorbei.... Der Fernseh- und Musikregisseur Adrian Marthaler im Gespräch mit Gerhard Persché“, S. 8.

²⁰⁶ Vgl. Zimmermann, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, S. 2302f.

²⁰⁷ Vgl. Zimmermann, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, S. 2303.

²⁰⁸ Vgl. Mösch, Stephan/Albrecht Thiemann, „Abfilmen reicht nicht. Jean Wittersheim, Leiter der Redaktion Musik, Theater, Tanz des deutsch-französischen Kultursenders ARTE, über die lustvolle Kunst, Oper im Fernsehen zu präsentieren“, *Opernwelt* 48/12, Dezember 2007, S. 26f.

alles. Klar: Wir brauchen Events. Aber weil ARTE zwei Sendeplätze pro Woche für Klassik hat, können wir Musik auch aus anderen Perspektiven und in anderen Formen zeigen.“²⁰⁹

Der Kulturkanal ARTE spreche von vornherein ein sehr kulturinteressiertes Publikum an. Ein öffentlich-rechtlicher Fernsehsender wie der ORF habe bei seiner Programmgestaltung darauf zu achten, dass ein möglichst breites Publikum angesprochen wird. Laut Martin Traxl handelt es sich bei Opernübertragungen im ORF auf der einen Seite um die Erfüllung des Bildungsauftrages, und auf der anderen Seite um Prestigeprojekte, die auch im Ausland und auf diversen Fernseh- und Medienmessen Aufmerksamkeit auf sich ziehen würden.²¹⁰

Johannes Naderhirn schreibt in seiner, im Jahr 2010 veröffentlichten, Dissertation mit dem Titel *Das österreichische Fernsehen – Demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote?* von einer Verschiebung der Prioritäten. So wäre die Information auch in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zunehmend von Unterhaltungselementen gekennzeichnet und die Kultur lebe zunehmend von Prominenten, was man vor allem bei Opernübertragungen beobachten könne, sobald eine Oper mit Anna Netrebko übertragen werde. Laut Naderhirn verlagere sich der Informations- und Bildungsauftrag des ORF zunehmend Richtung Unterhaltung.²¹¹ In seiner Dissertation schreibt er über den Wandel von einer Bildungs- zu einer Leistungsgesellschaft und vergleicht diese Transformation direkt mit jener von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Der zunehmende Leistungsdruck zeichne sich hier vor allem im Streben nach höheren Quoten und den damit verbundenen höheren Werbeeinnahmen ab.²¹² Um hohe Quoten zu erzielen, werde laut Naderhirn im Kulturbereich vor allem auf eine flächendeckende Medienberichterstattung im Vorfeld gesetzt.²¹³

²⁰⁹ Mösch/Thiemann, „Abfilmen reicht nicht. Jean Wittersheim, Leiter der Redaktion Musik, Theater, Tanz des deutsch-französischen Kultursenders ARTE, über die lustvolle Kunst, Oper im Fernsehen zu präsentieren“, S. 27.

²¹⁰ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

²¹¹ Vgl. Naderhirn, Johannes, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, Diss. Universität Wien, Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft 2010, S. 32f.

²¹² Vgl. Naderhirn, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, S. 25.

²¹³ Vgl. Naderhirn, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, S. 107.

Dies wurde auch von Martin Traxl im Interview für die vorliegende Diplomarbeit bestätigt. Um das Interesse der Zuschauer zu wecken, damit eine möglichst hohe Quote erzielt werden kann, gelte es, sich schon im Vorfeld einer Übertragung, zusammen mit der ORF-internen Marketing- und Promotion-Abteilung, folgende Fragen zu stellen und ein Konzept auszuarbeiten:

„Wie bewerben wir so eine Opernübertragung? Gibt es Werbeeinschaltungen in den Zeitungen? Wie transportieren wir das Ereignis in den eigenen Medien? Wir sind ja eine Senderfamilie und können natürlich auch hier auf der Medienorgel spielen. Das alleine reicht aber oft nicht. Man muss wirklich darüber hinaus arbeiten und das Ereignis auch in Zeitungen abbilden. Man muss es erkennbar machen als ein großes Ereignis. Gemeinsam mit dem jeweiligen Opernhaus oder mit dem jeweiligen Festival, nur dann funktioniert es. Besonders gut funktioniert es, wenn man über die Besetzung darüber hinaus so eine Art Thema, einen Claim hat, der sich gut verkaufen lässt. Auch wenn es hier um eine sehr hehre Sache geht, nämlich die hohe Kunst des Singens, muss man sich ganz ehrlich sein – letzten Endes versuchen wir ein Produkt zu verkaufen, und dieses Produkt ist eine Fernsehübertragung.“²¹⁴

Laut Helga Dostal sei die Orientierung nach der ökonomischen Seite heute nicht mehr vergleichbar mit der Situation in den 1970er-Jahren. Vor allem aufgrund des Überangebotes an Konkurrenzsendern habe sich die Programmatik des Fernsehens wesentlich geändert und Oper werde heute nur mehr in Ausnahmefällen übertragen. Wo es früher selbstverständlich war, dass Opernübertragungen einen wöchentlichen Fixtermin im Hauptabendprogramm bildeten, müssen diese heute bereits im Vorfeld als Event angepriesen werden.²¹⁵

Im folgenden Kapitel soll der Begriff des *Events* definiert und Möglichkeiten einer *Eventisierung* von Opernübertragungen aufgezeigt werden.

²¹⁴ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

²¹⁵ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

2.4 Opernübertragungen als TV-Event

Wie in Kapitel 2.3 beschrieben, ist der Hauptgrund für die Entwicklung von Opernübertragungen hin zu TV-Events, vor allem die zunehmend schwieriger werdende Präsentation eines Nicht-Massenmediums in einem Massenmedium. Mit der Entstehung eines dualen Fernsehsystems wurde der Konkurrenzdruck immer größer und so hätten, laut Zimmermann, auch die Grenzen zwischen Bildungsauftrag und Unterhaltung zu verschwimmen.²¹⁶ Ein TV-Event soll also eine möglichst breite Publikumsschicht ansprechen, um möglichst hohe Einschaltquoten zu erzielen. In diesem Kapitel soll neben einer Definition des Events vor allem der Frage nachgegangen werden, was eine Opernübertragung überhaupt zum Event werden lässt.

Einzelne Medienereignisse, wie etwa größere Sportübertragungen oder die Hochrechnungssendungen nach Wahlen, erreichen stets hohe Zuschauerzahlen und ein breites Publikum in Hinsicht auf Alter und Bildungsniveau. Bei vielen anderen Formaten sehen sich die Fernsehanstalten jedoch gezwungen,

„einzelne Sendungen als spezifische ‚Ereignisse‘ zu inszenieren und sie damit kommunikativ mit einem besonderen Erlebnisversprechen zu verbinden, wenn sie überhaupt die Chance haben wollen, angesichts der Programmfülle eine hinreichende Aufmerksamkeit auf sich ziehen zu können.“²¹⁷

Laut Helga Dostal stünde heute nicht mehr der bildungspolitische Auftrag im Mittelpunkt einer Opernübertragung, sondern der Event-Charakter einer derartigen Übertragung.²¹⁸ Doch was macht eine Opernübertragung überhaupt zum Event?

Das Wort *Event* kommt aus dem Englischen und wird in gängigen Wörterbüchern mit *Ereignis*, *Vorfall*, *Begebenheit* ins Deutsche übersetzt. Dem Event-Begriff wird ein außergewöhnliches Wirkungsvermögen zugeschrieben, welches Winfried Gebhardt folgendermaßen beschreibt:

²¹⁶ Vgl. Zimmermann, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, S. 2299.

²¹⁷ Hepp, Andreas/Waldemar Vogelsang, „Ansätze einer Theorie populärer Events“, in: *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Hg. Andreas Hepp, Waldemar Vogelsang, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 20f.

²¹⁸ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

„Events gelten in der Tat als etwas Außergewöhnliches, als etwas, das man nicht jeden Tag erlebt, als etwas, das die alltäglichen Erfahrungen sprengt und übersteigt.“²¹⁹

Zu den charakteristischen Kennzeichen eines Events zählt Gebhardt, dass es vor allem „planmäßig erzeugte Ereignisse“ sind, die aus ökonomischen oder ideellen Motiven von den unterschiedlichsten Organisationen geplant und durchgeführt werden. Diese Ereignisse sollen als „einzigartige Erlebnisse“ entwickelt werden. Die Einzigartigkeit sei vor allem durch einen deutlichen zeitlichen Abstand gekennzeichnet. Des Weiteren tragen auch besondere und ausgefallene Veranstaltungsorte zur Einzigartigkeit eines Ereignisses bei. Ein weiteres Merkmal von Events sei laut Gebhardt, dass sich diese eines „kulturellen und ästhetischen Synkretismus“ bedienen würden. Das heißt, dass die unterschiedlichsten künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen neu durchmischt und damit Neues geschaffen werde. Laut Gebhardts Theorie stünden Events im „Schnittpunkt aller möglichen Existenzbereiche“, was heißen soll, dass Events abseits des Alltags passieren und wahrgenommen werden sollen. Des Weiteren sollen Events das Gefühl von „exklusiver Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit“ vermitteln. Als letztes charakteristisches Merkmal von Events zählt Gebhardt, dass diese zumeist „monothematisch fokussiert“ seien.²²⁰

Einer zunehmend erlebnisorientierten Gesellschaft wird durch Events die Möglichkeit gegeben, ihre Erlebnisbedürfnisse ganz oder teilweise zu befriedigen. Die Anzahl an sogenannten Events nehme stetig zu und sei auch für die Markt- und Werbewirtschaft von zunehmender Bedeutung, um emotionale Bindung an eine Marke zu generieren. Nicht nur Werbeagenturen und Szene-Organisatoren haben den Mehrwert der Eventkultur erkannt, auch Filmindustrie und Fernsehanstalten haben das Potential sogenannter Medienevents für sich entdeckt.²²¹ Laut Gebhardt, Hitzler und Pfadenhauer

²¹⁹ Gebhardt, Winfried, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 19.

²²⁰ Vgl. Gebhardt, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, S. 19ff.

²²¹ Vgl. Gebhardt, Winfried/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 9f.

werden „ausgewählte Produktionen mit enormem finanziellen Aufwand als Medienevents [inszeniert], um in der Überfülle der Angebote noch Aufmerksamkeit zu erregen.“²²²

Im ORF sei es laut Martin Traxl vor allem die enge Zusammenarbeit zwischen Kulturredaktion und Marketingabteilung, die eine Opernübertragung zum Event werden lässt. Für Traxl zählt speziell die Medienberichterstattung vor einer Übertragung zum wichtigsten Punkt, um einen Medienhype zu generieren. Dieser sei vor allem bei Opernübertragungen notwendig, um möglichst hohe Einschaltquoten zu erzielen.²²³ Auch Heidelinde Rudy bestätigt, dass neben dem Live-Erlebnis vor allem auf die Vorberichterstattung gesetzt wird. Neben den hauseigenen Kultursendeflächen in der *Zeit im Bild*, in der *Matinee am Sonntag* oder im *Kulturmontag*, wo im Vorfeld einer Übertragung Probenberichte, Künstlerporträts und –interviews gesendet werden, sowie hochwertig produzierten Promotion-Trailern, setze man vor allem auf Berichterstattung und Ankündigung in den Printmedien. Dafür sei es nötig, Schlagwörter zu finden, die das Interesse des Publikums wecken. Als Beispiel führt Rudy die im April 2011 übertragene Donizetti-Oper *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper an. Das Zusammentreffen der Opernstars Anna Netrebko und Elina Garanča wurde unter dem Motto *Die Nacht der Diven* beworben und vermarktet.²²⁴

Laut Helga Dostal seien es im ORF in erster Linie publikumswirksame Werke und starbesetzte Inszenierungen die ausgewählt werden, um eine möglichst hohe Quote zu erzielen. Mit der Publikumsquote soll wiederum die Auswahl der übertragenen Opern gerechtfertigt werden.²²⁵

Bildregisseurin Agnes Méth ist der Meinung, dass durch die Eventisierung von Opernübertragungen sichergestellt wird, dass das Interesse auch bei Zuschauern geweckt wird, die sich nicht in erster Linie für Oper interessieren. Die Eventisierung von

²²² Gebhardt, Winfried/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 10.

²²³ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

²²⁴ Vgl. Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

²²⁵ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Opernübertragungen ermögliche es, eine breitere Masse für hochkulturelle Ereignisse zu begeistern.²²⁶

2.4.1 Exkurs: Opernübertragungen als Kino-Event

Hepp und Vogelsang definieren Medienevents als Events, „bei denen der Erlebniskern medial bestimmt ist“.²²⁷ Medienevents sind zusätzlich gekennzeichnet durch ein „Einmaligkeitsversprechen, eingebunden in ein vorproduziertes, umfassendes Vermarktungskonzept und transportiert und bekräftigt von einer sich verselbstständigenden Medienkampagne.“²²⁸ Demnach gelten auch Opernübertragungen im Kino als Medienevents.

Die Cineplexx Kino Ges.m.b.H. ist mit insgesamt 24 Kinos und mehr als 10 Millionen Besucher pro Jahr der größte Kinobetreiber in Österreich.²²⁹ Seit 2007 bietet die Cineplexx Kino Ges.m.b.H die Reihe *Cineplexx Opera* an. An ausgewählten Standorten werden Opern-Highlights live auf die heimischen Kinoleinwände übertragen. Die Opern-Übertragungen finden mittlerweile an 9 Standorten statt: Graz, Hohenems, Linz, Salzburg City, Villach, Wiener Neustadt, Wienerberg, Village Cinema Wien Mitte und Wiener Donau Plex.

In der Saison 2014/2015 werden insgesamt 10 Opern gezeigt. Dabei handelt es sich ausschließlich um Live-Übertragungen aus der New Yorker Metropolitan Opera²³⁰. Um die Live-Übertragung technisch abwickeln zu können, benötigt das Kino Satellitenempfang sowie eine eigene Satellitenverbindung für den jeweiligen Kinosaal.

²²⁶ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²²⁷ Hepp, Andreas/Waldemar Vogelsang, „Ansätze einer Theorie populärer Events“, in: *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Hg. Andreas Hepp, Waldemar Vogelsang, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 19.

²²⁸ Hepp, Andreas/Waldemar Vogelsang, „Kino als Medien-Event. Dargestellt am Beispiel des Films „Titanic““, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 246.

²²⁹ Vgl. Cineplexx. *Kinostandorte*. <http://www.cineplexx.at/kinos/> [Zugriff: 22.09.2014].

²³⁰ Übertragen werden Matinees, die in New York um die Mittagszeit beginnen. In Österreich starten die Übertragungen somit zwischen 19.00 Uhr und 19.30 Uhr.

Modernste digitale Kinotechnologie ist die Grundvoraussetzung für eine Opernübertragung im Kinosaal.

Auf der Homepage der Cineplexx Kinobetriebe Gesellschaft m.b.H. wird unter der Überschrift *The Met: Live in High-Definition* mit den neuesten technischen Entwicklungen, sowie der Nähe zu den Opernstars geworben:

„Der große Erfolg geht weiter. Genießen Sie Live-Übertragungen aus der Metropolitan Opera New York in Ihrem Cineplexx Kino. In mitreißender Bild- und Tonqualität! Erleben Sie das faszinierende Gefühl, mitten in der MET zu sein. In der Pause erwartet Sie eine Sekt- und Brötchen-Bar im Kino oder Sie können einen Blick hinter die Kulissen der Metropolitan Opera werfen inkl. Interviews mit den Stars. Sichern Sie sich Ihren Platz für ein Opernfest der Extraklasse.“²³¹

Auf Anfrage im Pressebüro der Cineplexx Kino Ges.m.b.H. wurde der Verfasserin mitgeteilt, dass sich die Opernübertragungen im Rahmen der Reihe *Cineplexx Opera* großer Beliebtheit erfreuen. Die Saison 2013/2014 habe mit mehr als 40.000 verkauften Tickets alle Erwartungen übertroffen²³². Aufgrund des großen Interesses wurde für die Saison 2014/2015 um einen neunten Standort – Wiener Donau Plex – erweitert. Laut Pressebüro seien die Besucher der Übertragungen älter als der Durchschnitts-Kinobesucher; Männer und Frauen seien gleichermaßen an den außergewöhnlichen Opernerlebnissen interessiert.²³³

²³¹ Vgl. Cineplexx. *Opera & Ballett*.

http://www.cineplexx.at/Content.Node/at/events/_items/operaballet/Cineplexx_Opera_2014_15.de.php [Zugriff: 22.09.2014].

²³² Die Kosten für einen Opernabend im Kino betragen 32,- Euro. Die Tickets können auch im Abonnement zu 275,- Euro (27,50 Euro pro Oper) gekauft werden. Die Cineplexx Kino Ges.m.b.H. pflegt eine intensive Zusammenarbeit und Kooperationen mit den Freunden der Wiener Staatsoper sowie mit dem Radiosender Ö1. Mitglieder erhalten Ermäßigungen auf die Ticketpreise. Ebenso kooperiert die Cineplexx Kino Ges.m.b.H. mit der Wiener Volksoper, dem Theater an der Wien, der Grazer Oper sowie einigen Sommer-Festspielen in Österreich.

²³³ E-Mail-Verkehr vom 16.09. – 22.09.2014 mit Martin Fürsatz, Consultant für strategische Kommunikation und Medienkonzepte, Firma Loebell & Nordberg GmbH über Opernübertragungen in österreichischen Cineplexx-Kinos.

Auch bei Opernübertragungen im Kino wird auf Klassiker und Opernstars gesetzt. Im Oktober 2014 eröffnet Anna Netrebko die achte Cineplexx-Opern-Saison mit Verdis *Macbeth*. Der Opernstar ist auch ein zweites Mal in Tschaikowskys *Iolanta* zu erleben.²³⁴

Helga Dostal hat im Interview für diese Diplomarbeit angegeben, dass es neben der kostengünstigen Möglichkeit, einer Met-Inszenierung beizuwohnen, vor allem die exzellenten Sängerbesetzungen und die Art der Inszenierungen an der Metropolitan Opera in New York seien, die eine große Anziehungskraft auf das Publikum bewirke.

„Man muss auch erwähnen, dass die dort gezeigten Inszenierungen nicht immer so provokativ sind, wie manchmal in den deutschsprachigen Ländern. Es wird vielmehr im Sinne der Schöpfer des Werkes inszeniert, natürlich schon zeitgemäß aber trotzdem so, dass man jetzt zum Beispiel nicht unbedingt Menschen in kriegerischen Uniformen der jüngsten Vergangenheit auftreten lässt, wenn es sich um ein Stück handelt, das im 19. Jahrhundert spielt. Mit dieser Art zu inszenieren feiert die Metropolitan Opera große Erfolge. Den Menschen gefällt das.“²³⁵

Außerdem käme der Besuch im Kino einem Opernbesuch näher als eine Opernübertragung im Fernsehen.²³⁶ Peter Schneeberger erklärt sich den Erfolg von Opernübertragungen im Kino vor allem durch ein ausgeklügeltes Marketingkonzept. Das Gemeinschaftserlebnis in einem Kinosaal sei ebenso förderlich wie das Angebot einer Sektbar inklusive Lachsbrötchen in den Pausen, welche für zusätzliche Stimmung Sorge.²³⁷

Als *Head of Media* der Metropolitan Opera ist Brian Large mitverantwortlich für die Übertragungen aus der Metropolitan Opera in Kinosäle auf der ganzen Welt. Das folgende Kapitel widmet sich dem Leben und Wirken des Fernsehregisseurs.

²³⁴ Cineplexx. *Presseinformation. Neuer Opernstandort*.

http://www.cineplexx.at/media/at/unternehmen/presse/PM_Cineplexx_neuer_Opernstandort.pdf [Zugriff: 22.09.2014].

²³⁵ Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

²³⁶ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

²³⁷ Vgl. Interview der Verfasserin mit Peter Schneeberger, Ressortleiter Klassik in der ORF Kulturredaktion [Wien, 24. Jänner 2014]; Transkription im Anhang.

2.5 Die Arbeit des Bildregisseurs Brian Large

Brian Large gilt neben dem US-amerikanischen Fernsehregisseur Kirk Browning als Schlüsselfigur und Pionier im Bereich der Opernaufzeichnung und deren Übertragung.²³⁸ Large wurde 1939 in London geboren und an der Londoner *Royal School of Music*, der *Royal Academy of Music* und der *University of London* zum Dirigenten und Pianisten ausgebildet. Studienaufenthalte führten ihn auch nach Wien und Prag. Von 1965 bis 1980 fungierte der Brite als Chefopernregisseur für die BBC, und seit 1980 wirkt er als *Head of Media* an der New Yorker Metropolitan Opera und ist freischaffender Fernsehregisseur. Brian Large ist international tätig und hat in seiner Karriere über 200 Aufführungen von Opern, Balletten und klassischen Konzerten für den Fernsehbildschirm inszeniert. Zweimal wurde er für seine Arbeit mit einem Emmy, dem bedeutendsten Fernsehpreis der USA, ausgezeichnet.²³⁹

Brian Large sieht seine Aufgabe darin, „ein Bühnenwerk für den Bildschirm zu adaptieren.“²⁴⁰ Für ihn gäbe es dabei „keine Faustregel und kein Nachschlagewerk“²⁴¹ wie man dies umzusetzen hat, vielmehr vertraue er dabei auf seinen „musikalischen und dramatischen Instinkt“.²⁴² Die musikalische Ausbildung zum Dirigenten und Pianisten ist für ihn Grundvoraussetzung für seinen Beruf.

„Wenn Leute zu mir kommen und sagen, sie würden gerne als Fernseh-Regisseur arbeiten, dann frage ich zuerst, ob sie ein besonderes musikalisches Gespür haben und ob sie musikalisch ausgebildet sind. Die Fernstechnik kann man lernen, nicht aber den musikalischen Instinkt.“²⁴³

Laut eigenen Angaben war es Large bereits am Beginn seiner Karriere als TV-Regisseur ein Anliegen, bei Opernübertragungen auf den ständigen Wechsel zwischen Totale und Nahaufnahme zu verzichten und neue dramaturgische Mittel einzusetzen, die den

²³⁸ Wlaschin, Ken (Hg.), *Encyclopedia of Opera on Screen. A Guide to More Than 100 Years of Opera Films, Videos, and DVDs*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press: 2004, S. 372.

²³⁹ Vgl. Internet Movie Database. *Brian Large*.

http://www.imdb.com/name/nm0488108/?ref_=nmbio_bio_nm [Zugriff: 10.11.2014].

²⁴⁰ Large, Brian, „Oper fürs Fernsehen“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 78.

²⁴¹ Vgl. Large, „Oper fürs Fernsehen“, S. 78.

²⁴² Voigt, Thomas, „Touching the nerve. TV-Regisseur Brian Large im Gespräch mit Thomas Voigt“, *Opernwelt Video-Special*, 35/12, Dezember 1994, S. 5.

²⁴³ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 5.

Zuschauer „näher und intensiver am Geschehen teilhaben [lassen], ohne dabei die spezifische Theatersituation zu zerstören.“²⁴⁴ Dafür erarbeitete er sich „eine detaillierte Bild-Dramaturgie, die den Blick aufs Wesentliche lenkt, ohne sich lautstark bemerkbar zu machen“.²⁴⁵ Large hat sich zum Ziel gesetzt, dass „Live-Oper im Fernsehen mehr sein kann als bloß Aufzeichnung oder Dokumentation.“²⁴⁶

„[W]o sich die Oper in konservationsähnlichen Situationen abspielt, sei es im Duett, im Rezitativ oder im kleinen Ensemble, kommen die Vorteile des Fernsehens zur Geltung. Indem der Fernsehregisseur dramatische Situationen durch subtile Reaktionen der Charaktere akzentuiert, emotionale Szenen durch sprechende Großaufnahmen unterstreicht und komödiantische Elemente hervorhebt, kann er den Zuschauer in einer Weise in die Handlung einbeziehen, wie es im Theater nie geschieht.“²⁴⁷

Brian Large bezeichnet sich selbst als Bindeglied zwischen Oper und Publikum. Für ihn sei es wichtig, im Auge zu behalten, dass nur ein geringer Teil der Fernsehzuschauer die Oper wirklich kennt und viele die Oper durch die Fernsehübertragung zum ersten Mal zu sehen bekommen.²⁴⁸

Um einzelnen, dramatischen Situationen gerecht zu werden, kämen bei ihm Effekte nur spärlich zum Einsatz, die Opernatmosphäre soll so wenig wie möglich beeinträchtigt werden. Filmische Mittel wie etwa Nahaufnahmen verwende er zur „Intensivierung des Ausdrucks“.²⁴⁹ Dabei sei zu beachten, dass die Zuschauer vor dem Fernsehbildschirm nicht aus der Handlung gerissen und die Künstler auf der Bühne nicht unvorteilhaft abgebildet werden.

„Auch ich mag es nicht, wenn man in weit aufgerissene Münder oder auf Goldfüllungen schaut. Genauso desillusionierend ist es für den Zuschauer, wenn er sieht, wie dem Sänger der Schweiß runterläuft, wie jeder Gesichtsmuskel arbeitet. Natürlich ist Singen auch harte Arbeit,

²⁴⁴ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 1.

²⁴⁵ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 1.

²⁴⁶ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 1.

²⁴⁷ Vgl. Large, „Oper fürs Fernsehen“, S. 78.

²⁴⁸ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 4.

²⁴⁹ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 4.

aber das muß man nicht zeigen. Nahaufnahmen sind eine Frage des Geschmacks und der Sensibilität.“²⁵⁰

Brian Large ist der Meinung, dass er als Fernsehregisseur vor allem diskret zu bleiben hätte. Da das Fernsehen für ihn jedoch vor allem ein Medium der Großaufnahme sei, bestünde die Schwierigkeit bei Übertragungen darin, einen Mittelweg zu finden.²⁵¹

2.5.1 Brian Large und der ORF

Neben seiner Funktion in der Metropolitan Opera in New York wird Brian Large regelmäßig als Fernsehregisseur bei Klassik-Übertragungen für den Österreichischen Rundfunk engagiert.

1989 übernahm Large erstmals die Fernsehregie für die Übertragung des Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker. Von 1991 bis 2009 und im Jahre 2011 war Large ebenfalls für die Fernsehregie der Übertragung in mehr als 70 Länder verantwortlich.²⁵² Mit den Übertragungen des Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker werden weltweit etwa 40 Millionen Fernsehzuschauer erreicht.²⁵³

In diesem Kapitel sollen beispielhaft vor allem die Übertragung von Willy Deckers viel beachteter Neuinszenierung von Giuseppe Verdis *La Traviata* mit Anna Netrebko und Rolando Villazón bei den Salzburger Festspielen 2005 und die Übertragung von Gaetano Donizettis Oper *Anna Bolena* (Regie: Eric Génovèse) mit Anna Netrebko und Elina Garanča aus der Wiener Staatsoper erwähnt werden.

Am 7. August 2005 wurde die Verdi-Oper *La Traviata* im Hauptabendprogramm von ORF 2 live übertragen. Für die Bildregie der Premierenübertragung von den Salzburger Festspielen war Brian Large verantwortlich. Die Live-Übertragung erreichte einen Spitzenwert von 949.000 Zusehern und einen Durchschnitt von 706.000 Zusehern. Mit

²⁵⁰ Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 4.

²⁵¹ Vgl. Large, „Oper fürs Fernsehen“, S. 78.

²⁵² Vgl. Internet Movie Database. *Brian Large*.

http://www.imdb.com/name/nm0488108/?ref_=nmbio_bio_nm [Zugriff: 10.11.2014].

²⁵³ Vgl. ORF Kundendienst. *Unternehmen. News. Neujahrs- und Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker weitere fünf Jahre live im ORF*.

einem Marktanteil von 29 % gilt die Übertragung von *La Traviata* als die bis dato erfolgreichste Opernübertragung in der Geschichte des österreichischen Fernsehens.²⁵⁴ Nach der Ausstrahlung wurde eine DVD veröffentlicht, welche nach wie vor zu den Verkaufsschlagern im ORF-Shop zählt.²⁵⁵ Helga Rabl-Stadler, die Präsidentin der Salzburger Festspiele, kommentierte den Quotenerfolg wie folgt: „Der ORF und die Salzburger Festspiele haben mit ihrer Partnerschaft eine Oper zum Hype gemacht.“²⁵⁶ Peter Schneeberger, Leiter des Klassik-Ressorts in der ORF Kulturredaktion, führt den enormen Erfolg dieser Übertragung vor allem auf die Popularität der Verdi-Oper *La Traviata* zurück. Hinzu kam, laut Schneeberger, noch die Neugier auf den damals noch aufstrebenden Opernstar Anna Netrebko und ein wahrer Medienhype im Vorfeld der Übertragung.²⁵⁷

Ein weiterer Quotenerfolg war Brian Larges Live-Übertragung der Donizetti-Oper *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper am 5. April 2011 im Hauptabendprogramm auf ORF 2. Die Übertragung der Oper mit Anna Netrebko und Elina Garanča in den Hauptrollen erreichte im Schnitt 443.000 Zuseher und verzeichnete einen Marktanteil von 21 %.²⁵⁸ Laut Peter Schneeberger erstaunt hier vor allem, dass es sich bei *Anna Bolena* keineswegs um eine Repertoireoper handelt. Für den Quotenerfolg seien vor allem die Sängerbesetzung und der vorangegangene Medienhype, inklusive Vorabberichte in diversen Printmedien, verantwortlich.²⁵⁹ Auch Martin Traxl ist überzeugt davon, dass vor allem ein gelungenes Marketingkonzept zum Erfolg dieser Übertragung geführt hat.²⁶⁰

²⁵⁴ Vgl. O.N., „La Traviata“: Bis zu 949.000 ZuseherInnen, derstandard.at, 22.08.2005, <http://derstandard.at/2137184> [Zugriff: 24.10.2014].

²⁵⁵ Vgl. ORF Kundendienst. *Musik-DVDs, Konzerte*. <http://kundendienst.orf.at/service/dvd/musik.html> [Zugriff: 10.11.2014].

²⁵⁶ Vgl. O.N., „La Traviata“: Bis zu 949.000 ZuseherInnen, derstandard.at, 22.08.2005, <http://derstandard.at/2137184> [Zugriff: 24.10.2014].

²⁵⁷ Vgl. Interview der Verfasserin mit Peter Schneeberger, Ressortleiter Klassik in der ORF Kulturredaktion [Wien, 24. Jänner 2014]; Transkription im Anhang.

²⁵⁸ Vgl. Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*. <http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm> [Zugriff: 22.10.2014].

²⁵⁹ Vgl. Interview der Verfasserin mit Peter Schneeberger, Ressortleiter Klassik in der ORF Kulturredaktion [Wien, 24. Jänner 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁰ Vgl. Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

2.6 Die Arbeit der Bildregisseurin Agnes Méth

Agnes Méth ist die TV-Regisseurin der im dritten Kapitel dieser Diplomarbeit analysierten Opernübertragung von Giuseppe Verdis *Don Carlo*. Die im Rahmen der Salzburger Festspiele im Sommer 2013 aufgeführte Oper wurde im Hauptabendprogramm des ORF am 16. August 2013 live-zeitversetzt übertragen und ist anschließend auf DVD erschienen.

Agnes Méth wurde 1951 in Ungarn geboren und hat wie Brian Large eine musikalische Ausbildung genossen. In Ungarn studierte Méth Schlagzeug und absolvierte das Lehramtsstudium für Musik. Nach ihrem Abschluss zog sie nach Wien, um an der Musikakademie, heute Universität für Musik und darstellende Kunst, das Instrumentalstudium Schlaginstrumente zu studieren. Ihr erstes Engagement führte die Musikerin nach Graz, wo sie als Schlagzeugin im Orchester der Oper Graz beschäftigt war. Erste Erfahrungen mit Übertragungen von Opern sammelte Méth als Regieassistentin von Claus Viller, den sie während ihrer Zeit in Graz kennenlernte. Viller war langjähriger TV-Regisseur bei Opernübertragungen im ORF und Agnes Méth späterer Ehemann.²⁶¹

Die Zusammenarbeit mit Claus Viller führte Méth zu den Schwetzingen Festspielen. Dort begann eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk (SDR) und dem Regisseur und Intendanten der Schwetzingen Festspiele, Michael Hampe. Im Interview für diese Diplomarbeit hat Agnes Méth angegeben, dass sie von Michael Hampe viel über Opernregie und Personenführung gelernt habe. Als weiteren Lehrmeister sieht sie den Schweizer Regisseur Luc Bondy, mit dem sie für den ORF gemeinsam an der Übertragung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* von den Salzburger Festspielen im Sommer 1995 arbeitete. Von ihm habe sie laut eigenen Angaben gelernt, filmisch zu denken. Auch ihr Rhythmusgefühl als Schlagzeugin sei für die visuelle Umsetzung einer Opernübertragung von Vorteil. Neben der Musikalität zählen laut Méth

²⁶¹ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

auch ein gutes Reaktionsvermögen und hohe Flexibilität zu den Grundvoraussetzungen für den Beruf als Fernsehregisseur.²⁶²

Großen Wert legt Agnes Méth auf die enge Zusammenarbeit zwischen Bühnen- und Fernsehregisseur. Meist käme es zu einer sehr intensiven Zusammenarbeit zwischen Bühnen- und Fernsehregisseur, was die Regisseurin sehr begrüßt. Beide Seiten hätten für das jeweils andere Medium Kompromisse einzugehen, welche vor allem den Künstlern zu Gute kommen sollen.²⁶³

„Oper im Fernsehen ist nicht gleich Theater im Fernsehen. Einen Sänger bei einer Koloratur oder einem ausgehaltenen hohen Ton in Nahaufnahme zu zeigen, wird keinem Bildregisseur einfallen.“²⁶⁴

Wie Brian Large bezeichnet sich auch Agnes Méth als Vermittlerin zwischen Oper und Publikum. Ihre Hauptaufgabe bestünde vor allem darin, die Inszenierung des Bühnenregisseurs in seinem Sinne zu transportieren.²⁶⁵ Ihren Regiestil beschreibt sie folgendermaßen:

„Schnitte, wenn sie notwendig sind. Kamerabewegungen, die der Inszenierung folgen. Zufahrten und Aufzüge nur, wenn sie dramaturgisch begründet sind. Das heißt, wenn die Zufahrt oder der Aufzug etwas unterstützt oder betont, aber nicht einfach nur weil ein Protagonist ins Bild kommt oder weggeht.“²⁶⁶

Den technischen Wandel im Bereich der Opernübertragungen begrüßt die Regisseurin. Vor allem das neue Bildformat 16:9 bringe den Vorteil mit sich, dass einzelne Personen viel besser in Szene gesetzt werden können. Die hochauflösende Bildqualität durch High Definition Television (HDTV) bereite ihr jedoch manchmal Schwierigkeiten. Makel wie Hautunreinheiten, Schweißtropfen etc. werden sichtbar, was oft unvorteilhaft für die Sänger werden kann. Bei Massenszenen wäre die hochauflösende Bildqualität jedoch

²⁶² Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶³ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁴ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁵ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁶ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

wieder von Vorteil, da Reaktionen auf den einzelnen Gesichtern sichtbar gemacht werden können.²⁶⁷

„Man muss dem Zuschauer eine Geschichte erzählen und eine Geschichte kann man nur erzählen, indem man den Subtext, die Gedanken und die Reaktionen zeigt.“²⁶⁸

Agnes Méth wird vom ORF regelmäßig als Fernsehregisseurin für diverse Übertragungen im Bereich der Klassik engagiert: So übernahm sie beispielsweise 2007 die Regie bei der Übertragung des Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker. Im darauffolgenden Jahr inszenierte sie die Wiener Philharmoniker erneut für den Fernsehbildschirm, diesmal vor der Kulisse des Schloss Schönbrunn beim alljährlichen Sommernachtskonzert. Nach einer Reihe von klassischen Konzerten übernahm Méth die Regie für die live-zeitversetzte Übertragung von Giuseppe Verdis *Don Carlo* im Rahmen der Salzburger Festspiele am 16. August 2013 im Hauptabendprogramm von ORF 2. Auf einzelne Aspekte dieser Übertragung wird im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen. Im darauffolgenden Jahr führte sie erneut Regie bei einer ORF-Übertragung von den Salzburger Festspielen.²⁶⁹ Die am 15. August 2014 live-zeitversetzt übertragene, Starbesetzte Verdi-Oper *Il Trovatore* mit Anna Netrebko als Leonore und Plácido Domingo als Il Conte di Luna, erreichte im Schnitt 318.000 Fernsehzuschauer, mit einem Spitzenwert von 385.000 und einem Marktanteil von 14 %.²⁷⁰

²⁶⁷ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁸ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

²⁶⁹ Vgl. Internet Movie Database. Agnes Méth. <http://www.imdb.com/name/nm0582520/> [Zugriff: 14.11.2014].

²⁷⁰ Vgl. APA. OTS. *Bis zu 385.000 sahen umjubelten ‚Il Trovatore‘ aus Salzburg im ORF.* http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140816_OTS0012/bis-zu-385000-sahen-umjubelten-il-trovatore-aus-salzburg-im-orf [Zugriff: 14.11.2014].

3 Fallbeispiel – Giuseppe Verdis *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013 – Aspekte einer Opernübertragung

Zur Veranschaulichung der in den ersten beiden Kapiteln der vorliegenden Diplomarbeit vorgestellten Theorien und Hypothesen werden in diesem Kapitel Aspekte einer Opernübertragung anhand eines Beispiels analysiert.

Als Fallbeispiel dient die am 16. August 2013 live-zeitversetzte Übertragung von Giuseppe Verdis *Don Carlo* aus dem Großen Festspielhaus in Salzburg.²⁷¹ Die Oper wurde im Hauptabendprogramm um 20.15 Uhr auf ORF 2 übertragen. Mit der Aufzeichnung der Vorstellung wurde bereits um 17.30 Uhr begonnen.

Anhand dieses Beispiels soll ein Überblick über die Eventisierung der Opernübertragung durch den ORF ebenso gegeben wie das vom ORF produzierte Rahmenprogramm der Opernübertragung angeführt werden.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels soll auf die Inszenierung von Peter Stein eingegangen und diese mit dem Bildregie-Konzept von Agnes Méth verglichen werden. Im letzten Teil dieses Kapitels werden einzelne Aspekte der Übertragung im Hinblick auf produktionstechnische und ästhetische Entwicklungen im intermedialen Verhältnis von Oper und Fernsehen analysiert.

3.1 Information und Vermittlung im ORF

Schon im Vorfeld wurde im ORF für die Übertragung der Verdi-Oper *Don Carlo* geworben. Im Rahmen einer Pressekonferenz am Dienstag, den 25. Juni 2013 wurde das Programm des ORF-Kultursommers 2013 im Mozarthaus Vienna vor eingeladenen Journalisten vorgestellt. Der ORF-Kultursommer 2013 wurde als „Ein Event in allen ORF-Medien“²⁷² von ORF-Generaldirektor Dr. Alexander Wrabetz, ORF-

²⁷¹ Allgemeine Informationen zur Oper finden sich im Anhang der vorliegenden Diplomarbeit.

²⁷² Vgl. Pressemappe zur Programmpäsentation des ORF-Kultursommer 2013.

Fernsehdirektorin Mag. Kathrin Zechner, Hauptabteilungsleiter der ORF-Kulturredaktion Martin Traxl, ORF III-Geschäftsführer und Programmdirektor Peter Schöber, ORF-Koordinator für 3sat Dr. Reinhard Scolik und ORF-Hörfunkdirektor Mag. Karl Amon beworben. Neben Künstlergesprächen, Dokumentationen und zahlreichen Radioübertragungen in allen ORF-Medien wurde die Übertragung des *Don Carlo* von den Salzburger Festspielen als „Festspielevent der Extraklasse“²⁷³ angekündigt. Im Interview hat Martin Traxl angegeben, dass auf Vorberichterstattung in den Printmedien besonders viel Wert gelegt wird:

„Wir sind ja eine Senderfamilie und können natürlich auch hier auf der Medienorgel spielen. Das alleine reicht aber oft nicht. Man muss wirklich darüber hinaus arbeiten und das Ereignis auch in Zeitungen abbilden. Man muss es erkennbar machen als ein großes Ereignis. Gemeinsam mit dem jeweiligen Opernhaus oder mit dem jeweiligen Festival, nur dann funktioniert es. Besonders gut funktioniert es, wenn man über die Besetzung hinaus so eine Art Thema, einen Claim hat, der sich gut verkaufen lässt.“²⁷⁴

Das Hauptaugenmerk, der Claim, wie es Martin Traxl nennt, legte man bei der Vermarktung des *Don Carlo* neben dem 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi vor allem auf die Sängerbesetzung. Das Zusammentreffen der Opernstars Jonas Kaufmann und Thomas Hampson wurde medienwirksam propagiert. Den Schwerpunkt bei der Vorberichterstattung auf die Besetzung zu legen, habe sich laut Heidelinde Rudy bereits in den Vorjahren bewährt:

„Alleine durch die Besetzung lässt sich diese Übertragung sehr gut verkaufen. Bei der Auswahl muss man schon immer auch an das Publikum denken. Ich würde am liebsten alles übertragen, das ist ganz logisch, aber ich muss auch überlegen, was schaffen die Zuschauer? Was ist für das Fernsehen gerecht? Wie kann man die Übertragung promoten? Über einen Dirigenten oder über die Sänger? Leichter geht es über die Sänger und am allerleichtesten geht es, wenn Anna Netrebko singt, dann kann man wirklich alles übertragen, und es wird funktionieren.“²⁷⁵

²⁷³ Vgl. Pressemappe zur Programmpäsentation des ORF-Kultursommer 2013.

²⁷⁴ Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Hauptabteilungsleiter ORF Kultur [Wien, 5. Februar 2014]; Transkription im Anhang.

²⁷⁵ Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Ressortleitung Opern- und Theaterübertragungen [Wien, 24. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Die ORF-Berichterstattung über die Opernübertragung des *Don Carlo* im Rahmen des ORF-Kultursommers 2013, umfasste neben mehreren Radiobeiträgen auf Ö1 tagesaktuelle Beiträge in der Nachrichtensendung *Zeit im Bild*, im Mittagsmagazin *heute mittag*, im Kulturmagazin *Kulturmontag*, in der *Matinee am Sonntag*, in der ORF III-Kulturnachrichtensendung *Kultur Heute*, dem täglichen Society-Magazin *Seitenblicke* sowie in den regionalen Beiträgen des Landesstudios Salzburg.

Diese Fernsehbeiträge zur Übertragung des *Don Carlo* gilt es in der Folge näher zu beleuchten; in ihnen wurde explizit auf die Übertragung der Oper am 16. August 2013 hingewiesen.

Im Anschluss an die Pressekonferenz am 25. Juni 2013 wurde ein 50-sekündiger Fernsehbeitrag für die Ausgabe der *Zeit im Bild* um 13 Uhr unter dem Titel *Vorschau ORF-Kultursommer 2013* gestaltet. Die Übertragung des *Don Carlo* wurde darin als „Opern-Highlight“²⁷⁶ angekündigt.

Neben der aktuellen Berichterstattung zur Premiere des *Don Carlo* wurde in der *Matinee am Sonntag* am 11. August 2013 die Dokumentation *Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo*²⁷⁷ ausgestrahlt. Regisseurin Barbara Pichler-Hausegger begibt sich darin auf die Spuren der historischen Figur des spanischen Infanten Don Carlos und stellt diesem sein musikalisches Alter Ego gegenüber. Zu Wort kommen der Historiker Jesús Urrea, Kulturwissenschaftler Michael Rössner, Psychotherapeut Stephan Engelhardt, Autor Georg Markus, Dirigent Antonio Pappano und der Maler Ferdinand Melchiar. Sie alle informieren über die historischen Hintergründe der Oper.

Am Sonntag, dem 11. August 2013 gab es einen Bericht zur Vorschau auf die anstehende Premiere des *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen. Vor knapp 1 Million Fernsehzuschauern wurde werbewirksam mit folgenden Schlagworten auf

²⁷⁶ Vgl. *Vorschau ORF-Kultursommer 2013*, Redaktion: Michaela Lehner, Beitragslänge: 0‘50“, Ausstrahlung: ZIB 13, ORF 2, 25.06.2013.

²⁷⁷ *Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo*, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, AUT/E 2013.

„Sängeraufgebot der Extraklasse. Gewaltige Kulissenbauten. Detailverliebte Kostüme“²⁷⁸ hingewiesen.

Im Rahmen der Sendung *Künstlergespräche* auf ORF III, in diesem Fall als Sondersendung mit dem Sendungstitel *Festspielgespräche*, wurde am Sonntag, den 11. August 2013 ein zehnminütiges Gespräch zwischen ORF III-Moderatorin Barbara Rett und Jonas Kaufmann ausgestrahlt²⁷⁹. Im Hinblick auf die Übertragung des *Don Carlo* sprach der Startenor mit Rett über seine Rollengestaltung und über die Zusammenarbeit mit Regisseur Peter Stein. Im Anschluss an die Sendung *Festivalgespräche* wurde in der täglichen ORF III-Kulturnachrichtensendung *Kultur heute* die am Vorabend in der Zeit *im Bild* gezeigte Vorschau zur Premiere des *Don Carlo*²⁸⁰ wiederholt.

Am Montag, dem 12. August 2013 wurde ein weiteres Künstlergespräch ausgestrahlt. Im *Kulturmontag* stand Bariton Thomas Hampson Peter Schneeberger Rede und Antwort.²⁸¹ Auch Hampson sprach über seine Zusammenarbeit mit Regisseur Peter Stein, die Umsetzung der Autodafé-Szene und seine Zeit in Salzburg. Des Weiteren waren während des Interviews Probenausschnitte des *Don Carlo* zu sehen. In derselben Sendung wurde zudem noch eine gekürzte Fassung der Dokumentation *Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo* gezeigt.²⁸² Zusätzlich zu den historischen Hintergrundinformationen zur Oper wurde der Schwerpunkt auf die Salzburger Inszenierung gelegt.

Am Dienstag, dem 13. August 2013 wurde den Zuschauern der Sendung *heute mittag* ein Blick hinter die Kulissen der Produktion von *Don Carlo* gewährt. Neben einer Schneidermeisterin kommt auch einer der über 100 Statisten zu Wort.²⁸³

²⁷⁸ *Don Carlo Vorschau*, Redaktion: Peter Schneeberger, Beitragslänge: 1‘05“, Ausstrahlung: ZIB 1, ORF 2, 11.08.2013.

²⁷⁹ *Festspielgespräche: Jonas Kaufmann. Barbara Rett im Gespräch mit Jonas Kaufmann*, Redaktion: Peter Fässlacher, 10‘00“, Ausstrahlung: Künstlergespräche, ORF III, 12.08.2013.

²⁸⁰ *Don Carlo Vorschau*, Redaktion: Peter Schneeberger, 1‘05“, Ausstrahlung: ZIB 1, ORF 2, 11.08.2013.

²⁸¹ *Gespräch/Thomas Hampson*, Redaktion: Peter Schneeberger, Beitragslänge: 7‘39“, Ausstrahlung: Kulturmontag, ORF 2, 12.08.2013.

²⁸² *Verdi Don Carlo*, Redaktion: Barbara Pichler-Hausegger, Beitragslänge: 7‘26“, Ausstrahlung: Kulturmontag, ORF 2, 12.08.2013.

²⁸³ *Don Carlo/Statisten Kostüme etc.*, Redaktion: Renate Lachinger, Beitragslänge: 1‘33“, Ausstrahlung: heute mittag, ORF 2, 13.08.2013.

Im täglichen Society-Magazin *Seitenblicke* wird zweimal über das „Festspiel-Highlight“²⁸⁴ berichtet. Am Dienstag, dem 13. August 2013 wurde Jonas Kaufmann vor dem Großen Festspielhaus über seine Zeit in Salzburg befragt²⁸⁵, und am Mittwoch, dem 14. August 2013 wurde in einer *Seitenblicke*-Spezialausgabe von der Premiere des Vorabends berichtet²⁸⁶.

Am Abend der Übertragung wurden die Fernsehzuschauer in einem Bericht in der *Zeit im Bild* um 19.30 Uhr über die technischen Herausforderungen der Übertragung informiert – Wolfgang Hirschl, Chef-Kameramann des ORF, und Fernsehregisseurin Agnes Méth wurden dafür an ihren Arbeitsplätzen interviewt.²⁸⁷

3.1.1 Vorspann und Einführung

Bei der folgenden Analyse wurde auf eine Kopie des originalen ORF-Sendungsmitschnittes zurückgegriffen.²⁸⁸

Der Vorspann der Übertragung beginnt, wie üblich bei einer Übertragung von den Salzburger Festspielen, mit dem Ertönen der Festspiel-Fanfare von Joseph Messner und einer Collage von Außenaufnahmen aus Salzburg. Die Zuschauer sehen einen Schwenk von rechts nach links mit den Steinmasken von Jakob Adlhart im Entrée des Hauses für Mozart und der Festung Hohensalzburg im Hintergrund, gefolgt von einem Schwenk über die Außenfassade des Salzburger Doms von rechts nach links.

Mit weißen transparenten Großbuchstaben fließt der Schriftzug SALZBURG FESTIVAL von rechts nach links durch das Bild. Bilder vom Residenzbrunnen und der Getreidegasse

²⁸⁴ *Premiere von Don Carlo*, Redaktion: Christian Reichhold, Beitragslänge: 1'31'', Ausstrahlung: *Seitenblicke*, ORF 2, 13.08.2013.

²⁸⁵ *Premiere von Don Carlo*, Redaktion: Christian Reichhold, Beitragslänge: 1'31'', Ausstrahlung: *Seitenblicke*, ORF 2, 13.08.2013.

²⁸⁶ *Blitzlichtgewitteralarm vor dem Großen Festspielhaus*, Redaktion: Marion Benda, Beitragslänge: 1'41'', Ausstrahlung: *Seitenblicke Spezial*, ORF 2, 14.08.2014.

²⁸⁷ *Don Carlo*, Redaktion: Renate Lachinger, Beitragslänge: 1'02'', Ausstrahlung: *Zeit im Bild*, ORF 2, 16.08.2014.

²⁸⁸ *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, Länge: 259'00''.

folgen. Gleichzeitig fließt der Schriftzug FESTIVAL DE SALZBOURG in großen weißen Lettern von rechts nach links durch die Aufnahmen.

Es folgt ein Close-up der Marstallschwemme, eine Totale der Getreidegasse und eine Aufnahme der Außenfassade der Gastronomiestätte „Sternbräu“ in der Salzburger Altstadt. Des Weiteren sehen die Zuschauer die Außenfassade des Schloss Mirabell sowie die Aufnahme einer Rose aus dem sich dort befindlichen Rosengarten. Gezeigt werden anschließend das Mozart-Denkmal am Mozartplatz und der Residenzbrunnen.

In der Mitte der Aufnahme vom Residenzbrunnen erscheint das immer größer werdende Logo der Salzburger Festspiele 2013. Seine volle Größe erreicht das weiße Emblem vor dem Hintergrund einer Totalen über die Dächer von Salzburg mit der Festung Hohensalzburg. Hinzu kommt der Schriftzug in weißen Großbuchstaben AUS DEM GROSSEN FESTSPIELHAUS.

Es folgt ein Schnitt. Zu sehen ist eine Totale der Festung Hohensalzburg alleine mit Einblendung der Informationen zur Übertragung. Die erste Einblendung zeigt den Titel der übertragenen Oper DON CARLO, sowie den Zusatz OPER IN FÜNF AKTEN VON GIUSEPPE VERDI. Die nächste Einblendung gibt Informationen über das Libretto (LIBRETTO VON JOSEPH MÉRY UND CAMILLE DU LOCLE NACH FRIEDRICH SCHILLERS DRAMA *DON KARLOS, INFANT VON SPANIEN*). Es folgt ein Schwenk von der Festung Hohensalzburg auf einen Balkon der Felsenreitschule, wo die ORF-Moderatorin Barbara Rett in violetter Abendgarderobe steht. Ihre Moderation beginnt bereits aus dem Off. Sie begrüßt die Zuseher vor dem Fernsehbildschirm.²⁸⁹

Es folgt ein Umschnitt auf eine Totale auf die Bühne des Großen Festspielhauses. Der Leiter des Klassik-Ressorts in der ORF-Kulturredaktion, Peter Schneeberger, geht auf die Kamera zu, begrüßt ebenfalls die Zuseher und gibt eine kurze Einführung in den ersten Akt.²⁹⁰

²⁸⁹ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 194.

²⁹⁰ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 195.

Umschnitt auf die Seitenbühne. Zu sehen sind die bereits kostümierten Sänger Anja Harteros, Jonas Kaufmann und Thomas Hampson. Alle drei bereiten sich auf ihren Auftritt vor. Vorgestellt werden sie von Peter Schneeberger aus dem Off.

Umschnitt auf eine Totale auf der Bühne des großen Festspielhauses. Peter Schneeberger geht wieder auf die Kamera zu und weist darauf hin, dass

„im Lauf des Abends sage und schreibe 240 Solisten, Choristen und Statisten auftreten. Eine unglaubliche logistische Leistung, da dieser Don Carlo überhaupt eine der aufwendigsten Produktionen in der Geschichte der Salzburger Festspiele ist.“²⁹¹

Kameraschwenk zum Schreibtisch des Inspizienten, der für den Ablauf der Vorstellung zuständig ist. Peter Schneeberger wendet sich diesem zu, begrüßt ihn und befragt ihn zu seinen Aufgaben. Der Inspizient erklärt, dass er versucht,

„den Ablauf der Vorstellung zu organisieren. Das heißt ich rufe Künstler ein, Techniker, Statisten, wenn jemand gebraucht wird. Sehe zu, dass sie an ihren Auftritten sind, ihre Requisiten dabei haben und gebe an, wann der Vorhang fällt, wann umgebaut wird.“²⁹²

Peter Schneeberger wendet sich wieder direkt in die Kamera und leitet in wenigen Worten den zweiten Akt ein.²⁹³

Es folgt ein Umschnitt auf eine Totale mit Blick über den Zuschauerraum auf die Bühne, die Vorstellung beginnt. Antonio Pappano geht unter Applaus zum Dirigentenpult.

²⁹¹ *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 03‘54“- 04‘07“.

²⁹² *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 04‘27“- 04‘43“.

²⁹³ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 195.

3.1.2 Pausenprogramm

1. Pause:

Nach dem Ende des zweiten Aktes setzt Applaus ein und Barbara Retts Stimme ertönt aus dem Off.²⁹⁴ Die Aufzählung der Sängernamen erfolgt in der Reihenfolge der Verbeugung. Danach folgt ein Umschnitt auf das Pausenfoyer des Großen Festspielhauses. Barbara Rett ist in violetter Abendgarderobe und einem schwarzen Mikrofon in der linken Hand in einer Totalen zu sehen, sie erzählt dem Fernsehpublikum historische Fakten zur Oper.²⁹⁵

Es folgt die Einspielung eines aufwändig gestalteten Magazinbeitrages über das Leben der realen historischen Figur Don Carlos, des Infanten von Spanien.²⁹⁶ Historische Portraits und Probenausschnitte der Inszenierung des *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013 werden gezeigt. Der Beitrag stellt den historischen Fakten die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Stoff gegenüber. Im Beitrag kommen neben zwei der Stars der Salzburg-Inszenierung, Dirigent Antonio Pappano und Sopranistin Anja Harteros, auch ein Historiker (Jesús Nurrea) und ein Kulturwissenschaftler (Michael Rössner) zu Wort. Der viereinhalb-minütige Fernsehbeitrag ist eine gekürzte Fassung der Dokumentation *Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo*²⁹⁷, unter der Regie von Barbara Pichler-Hausegger, welche eine Woche vor der Übertragung in der *Matinee am Sonntag* ausgestrahlt wurde.

Nach der Einspielung folgt ein Umschnitt auf Barbara Rett, die sich nun zusammen mit Jonas Kaufmann auf der Bühne des Großen Festspielhauses befindet, und den Sänger interviewt.²⁹⁸

Nach dem Gespräch mit Jonas Kaufmann über seine Rollengestaltung leitet Barbara Rett zu Peter Schneeberger über, der sich in der Statistengarderobe befindet. Gezeigt wird ein Zusammenschnitt an Garderobenszenen. Peter Schneebergers Moderation beginnt aus

²⁹⁴ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 196.

²⁹⁵ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 196.

²⁹⁶ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 1h 45'42''.

²⁹⁷ *Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo*, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, AUT/E 2013.

²⁹⁸ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 197.

dem Off; Sekunden später ist er in einer Halbtotale in der Garderobe zu sehen. Der Moderator spricht direkt in die Kamera und leitet in wenigen Worten die Massenszene, das Autodafé ein.²⁹⁹ Im Anschluss begrüßt Peter Schneeberger einen Statisten und befragt diesen zu den Kostümen der Statisterie.

Peter Schneeberger wendet sich wieder den Fernsehzuschauern zu und wünscht diesen „eine spannende Reise ins unheimliche 16. Jahrhundert Spaniens.“³⁰⁰

Es folgt ein Umschnitt auf eine Totale mit Blick über den Zuschauerraum auf die Bühne. Die Übertragung des 3. Aktes beginnt. Antonio Pappano geht unter Applaus zum Dirigentenpult. Die Wiener Philharmoniker erheben sich, es folgt eine Verbeugung von Pappano, die Wiener Philharmoniker nehmen ihre Plätze ein und Pappano beginnt zu dirigieren.

2. Pause:

Nach dem Ende der Autodafé-Szene setzt Applaus ein; eine Totale vom Orchestergraben in den beleuchteten Zuschauerraum wird gezeigt. Es folgt ein Umschnitt auf Barbara Rett und Thomas Hampson in dessen Sängergarderobe. Es kommt zu einer Interviewsituation.³⁰¹ Im Anschluss leitet Barbara Rett zu ihrem Kollegen Peter Schneeberger über, der sich auf der Bühne des Großen Festspielhauses befindet.

Es folgt ein Umschnitt auf eine Totale auf der Bühne des Großen Festspielhauses. Peter Schneeberger geht wieder auf die Kamera zu und führt die Fernsehzuseher mit wenigen Worten in das bevorstehende Ende der Oper ein.³⁰² Im Anschluss begrüßt er Matti Salminen, den Sänger des Philipp II., und befragt ihn zu seiner Rolle.³⁰³

Nach dem Interview wird auf eine Totale mit Blick über den Zuschauerraum auf die Bühne umgeschnitten. Der letzte Teil der Übertragung beginnt. Antonio Pappano geht unter Applaus zum Dirigentenpult.

²⁹⁹ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 199.

³⁰⁰ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 1h 57'21“.

³⁰¹ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 199.

³⁰² Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 201.

³⁰³ Genauer Wortlaut im Anhang auf Seite S. 202.

3.1.3 Schlussapplaus und Abspann

Nach dem Ende des fünften Aktes schließt sich der Bühnenvorhang, Applaus setzt ein. Schon bevor sich der Vorhang für die Applausordnung öffnet, kommentiert Barbara Rett aus dem Off. Sie informiert die Fernsehzuschauer über den Regisseur Peter Stein und den Bühnenbildner Ferdinand Wögerbauer. Sobald sich der Vorhang öffnet, kommentiert Rett die Auftritte der einzelnen Sänger.³⁰⁴ Alle Sänger treten vom linken Bühnenrand auf und werden während ihres Auftrittes von einem Kameraschwenk begleitet. Umgeschnitten wird zwischen einer Totalen, seitlichen Totalen von rechts und links und Amerikanischen Einstellungen.

Es folgt ein Umschnitt auf die Seitenbühne, wo sich Barbara Rett in violetter Abendgarderobe und mit schwarzem Mikrofon in der rechten Hand, direkt in die Kamera wendet und sich vom Fernsehpublikum verabschiedet.³⁰⁵

Nach Retts Verabschiedung folgt ein Umschnitt auf eine seitliche Totale. Zu sehen ist die Bühne des Großen Festspielhauses. Während sich die Sänger verbeugen, werden in großen weißen Lettern Informationen zur Übertragung gegeben. Die erste Einblendung lautet: SALZBURGER FESTSPIELE 2013. Während sich der Vorhang schließt wird AUS DEM GROSSEN FESTSPIELHAUS, sowie DON CARLO OPER IN FÜNF AKTEN VON GIUSEPPE VERDI eingeblendet.

Es folgt ein Umschnitt auf die Decke des Auditoriums. Vor schwarzem Hintergrund mit linear angeordneten Lichtern erscheint in weißen Großbuchstaben der Abspann als Rolltitel mit den Namen der Sänger und dem Stab der Bühneninszenierung, sowie die Namen der für die Fernsehübertragung verantwortlichen Personen.³⁰⁶ Im Anschluss werden die Logos der an der Produktion beteiligten Institutionen ORF, Unitel Classica, NHK, ZDF und ARTE gezeigt. Am Ende des Abspanns werden unter den Schriftzug IN ZUSAMMENARBEIT MIT die Logos der Wiener Philharmoniker und der Salzburger Festspiele mit dem Zusatz © 2013 eingeblendet.

³⁰⁴ Genauer Wortlaut im Anhang S. 304.

³⁰⁵ Genauer Wortlaut im Anhang S. 305.

³⁰⁶ Genaue Angaben im Anhang unter Allgemeine Informationen zur Oper *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013 und Allgemeine Informationen zur Übertragung.

3.2 Analyse der Fernsehübertragung

Don Carlo wurde in Salzburg insgesamt sechs Mal aufgeführt. Laut Auskünften des Pressebüros der Salzburger Festspiele fasst das Große Festspielhaus mit 1642 Sitzplätzen und 567 Stehplätze insgesamt 2209 Zuschauer. Mit Einberechnung der Generalprobe wurde die ausverkaufte Oper somit von etwa 15.500 Menschen vor Ort gesehen. Die live-zeitversetzte Übertragung der zweiten Vorstellung am Freitag, 16. August 2013 im Hauptabendprogramm von ORF 2 erreichte zudem eine Zuschauerquote von 155.000 mit einem Marktanteil von 10 %.³⁰⁷ Im Anschluss an die Produktion wurde die Aufzeichnung auf DVD veröffentlicht.

3.2.1 Zur Inszenierung von Peter Stein

Regisseur Peter Stein erarbeitete die fünftaktige italienische Fassung zusammen mit dem Dirigenten Antonio Pappano. Mit epischer Breite und im Cinemascope-Format ordnete Stein die Wechsel von Massenszene zu Kammerspiel an. Auf das Ballett wurde allerdings verzichtet.

In die Inszenierung selbst vermag ein Kritikenspiegel Einblick zu geben. Die Kritiken zu Peter Steins Salzburg-Inszenierung des *Don Carlo* fallen gemischt aus. Für die vorliegende Diplomarbeit wurden insgesamt fünf Rezensionen in österreichischen, deutschen und schweizerischen Printmedien herangezogen. Alle Rezensionen sind in den Printversionen der Tageszeitungen erschienen und sind online verfügbar.

In der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* finden sich gleich zwei Kritiken zur Salzburg-Premiere des *Don Carlo*. Lob gab es in beiden Rezensionen für die Leistungen der Sänger, allen voran Sopranistin Anja Harteros, sowie für die Wiener Philharmoniker

³⁰⁷ Vgl. ORF-Jahresbericht 2013. *Hauptdokument Teil 1*. http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/BR/III-BR/III-BR_00519/imfname_346980.pdf [Zugriff: 04.12.2014].

unter der Leitung von Antonio Pappano.^{308/309} Der „werktreue“ Regiestil von Peter Stein wird folgendermaßen bewertet:

„Don Carlo‘ ist zum routinierten Kostümschinken geworden, bei dem die Figuren jenes Mindestmaß an szenischer Bewegtheit absolvieren, das nötig ist, um eine semikonzertante Aufführung abzuwenden. Ein tolles Werk inszeniert sich quasi ein bisschen selbst – mithilfe der Sänger.“³¹⁰

Im Hinblick auf die Leistungen der Sänger konnte Steins Minimalinszenierung auch Positives abgewonnen werden:

„Im Sinne der Angebotsbuntheit schien es denn auch nicht unlogisch, Verdis *Don Carlo* einer Theaterauffassung zu überantworten, die sich selbstlos an die Vorlage herangrübelt – quasi in Form historisch informierter Szenepaxis. Dieser von Altmeister Peter Stein gewählte Zugang sieht sich im Vorteil, so es darum geht, sängerdienlich zu wirken. Und misst man Steins Arbeit an den über weite Strecken exquisiten Vokalleistungen, ist ihm ein Meisterstück geglückt.“³¹¹

Eine durchwegs positive Rezension wurde in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* veröffentlicht.³¹² Neben Hervorhebungen der Leistungen der Sänger und des Orchesters unter der Leitung von Antonio Pappano, findet sich auch ein Hinweis auf die kommende Fernsehübertragung:

„Don Carlo‘, inszeniert von Peter Stein, dirigiert von Antonio Pappano geriet mit Jonas Kaumann in der Titelpartie zur würdigen Festspiel-Premiere. Im Fernsehen wird das heute, Freitagabend, vermutlich wunderbar wirken. Denn Steins Regiearbeit entfaltet sich vor allem in

³⁰⁸ Vgl. DerStandard.at. *Arienzauber der Macht- und Liebesnöte*.

<http://derstandard.at/1376533672367/Arienzauber-der-Macht--und-Liebesnoete> [Zugriff: 26.12.2014].

³⁰⁹ Vgl. DerStandard.at. *Tragödienfest der Stimmen*.

<http://derstandard.at/1375626491557/Tragoedienfest-der-Stimmen> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁰ DerStandard.at. *Tragödienfest der Stimmen*.

<http://derstandard.at/1375626491557/Tragoedienfest-der-Stimmen> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹¹ DerStandard.at. *Arienzauber der Macht- und Liebesnöte*.

<http://derstandard.at/1376533672367/Arienzauber-der-Macht--und-Liebesnoete> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹² Vgl. DiePresse.com. *Die Leiden des „Don Carlo“, hautnah miterlebt*.

<http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1441921/Die-Leiden-des-Don-Carlo-hautnah-miterlebt?from=suche.intern.portal> [Zugriff: 26.12.2014].

jenen Momenten vorbildlich, in denen sich, ob zärtliche Begegnung oder brisanter politischer Disput, direkte Konfrontationen zuspitzen.“³¹³

Eine kritische Rezension findet sich in der deutschen Tageszeitung *Frankfurter Allgemeine Zeitung* unter der Überschrift „Verdis ‚Don Carlo‘ in Salzburg: Wie das Glücksverlangen gnadenlos zu Staub zermahlen wurde“.³¹⁴ Lobende Worte gab es einzig für die Sängerbesetzung. Peter Steins Regiestil wurde verrissen:

„Wie Wachsfiguren wirken die Sänger. Wie Standfotos ihrer selbst. Jede Geste erstarrt zu einem Zeichen, das Zeichen verwandelt sich zur Pose, Gruppen gefrieren zu Tableaus. Da kommt nichts in Fluss, es scheint kein dramatischer Sog zugelassen. Und obgleich die Details für sich genommen vom Allerfeinsten sind und jeder Spitzenkragen exakt sitzt; sogar der Schatten, den der Baum im Orangerien von San Yuste wirft, perfekt abgezirkelt ist; selbst die Winkel der Treppen, die Endlosigkeit der Gefängnisgitter ins Surreale lappen – so passt doch nichts richtig zusammen. Vielleicht, dass diese museale Kühle, die Stein wie eine Schutzhülle über das Stück gestreift hat, zu seinem regiehandwerklichen Konzept gehört, dass sie übergroßes Pathos abwehren, Identifikation verhindern soll. Aber eine Oper von Verdi ist kein Brecht-Lehrstück. Musik verlangt Bewegung.“³¹⁵

Die deutsche Tageszeitung *Die Welt* bemängelt ebenfalls Peter Steins minimalistischen Regiestil:

„Auf der Bühne inszeniert Peter Stein in Ferdinand Wögerbauers monumentalistischen Bastelbühnenbildnern [sic!] und Annamaria Heinrichs historienschlichten Kostümen eine kalte Klosterkiste als stilisierte Haupt- und Staatsopernaktion. Niemand erwartet wohl mehr von diesem selbst ernannten Lordsiegelbewahrer der Tradition den Aufbruch in die Moderne oder auch nur einen Blick hinter die Oberfläche; aber zumindest stand Stein einmal für psychologisches Feilen. Doch davon zeigt sich so gut wie nichts mehr, es gibt nur noch pauschale Gestik, dazu in den intimen Szenen viel Händeringen und zu

³¹³ DiePresse.com. *Die Leiden des ‚Don Carlo‘, hautnah miterlebt*. <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1441921/Die-Leiden-des-Don-Carlo-hautnah-miterlebt?from=suche.intern.portal> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁴ Vgl. FAZ.net. *Verdis ‚Don Carlo‘ in Salzburg: Wie das Glücksverlangen gnadenlos zu Staub zermahlen wurde*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/verdis-don-carlo-in-salzburg-wie-das-gluecksverlangen-gnadenlos-zu-staub-zermahlen-wurde-12532101.html> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁵ FAZ.net. *Verdis ‚Don Carlo‘ in Salzburg: Wie das Glücksverlangen gnadenlos zu Staub zermahlen wurde*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/verdis-don-carlo-in-salzburg-wie-das-gluecksverlangen-gnadenlos-zu-staub-zermahlen-wurde-12532101.html> [Zugriff: 26.12.2014].

Boden Sinken. Ein Aufstand alter Opernmänner, manchmal, etwa im plakativen Autodafé, müdes Spektakel.³¹⁶

Lobeshymnen gab es hingegen für die Darbietungen der Sänger, allen voran Jonas Kaufmann und Anja Harteros, die als „Verdi-Paar de Luxe“³¹⁷ betitelt werden.

Die Schweizer Tageszeitung *Neue Zürcher Zeitung* bezeichnete Peter Steins Inszenierung als „Sternstunde der Salzburger Festspiele“³¹⁸. Neben lobenden Worten für das Bühnenbild, Orchester und den Ausdruck der Sänger wurde Peter Steins dem Werk dienlichen Regiekonzept positiv hervorgehoben:

„Der Regisseur Peter Stein ist auch nicht gerade als ein Ausbund an Altruismus und Bescheidenheit bekannt, doch die eitle Selbstverliebtheit eines Frank Castorf ist ihm fremd. Er bleibt nah an der Sache, und seine szenische Handschrift, die gern als klassizistisch bezeichnet wird, könnte man auch postmodern nennen. Und als Rückkehr verstehen – zu einem Theater, das nicht mithilfe eines emphatisch in Anspruch genommenen Akts der Deutung sich selbst herzeigen will, sondern das dem Werk dient.“³¹⁹

³¹⁶ Die Welt. *Salzburg-Festspiele. Karls kalte Klosterkiste und ein Verdi-Paar de Luxe*. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article119062557/Karls-kalte-Klosterkiste-und-ein-Verdi-Paar-de-Luxe.html> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁷ Vgl. Die Welt. *Salzburg-Festspiele. Karls kalte Klosterkiste und ein Verdi-Paar de Luxe*. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article119062557/Karls-kalte-Klosterkiste-und-ein-Verdi-Paar-de-Luxe.html> [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁸ Vgl. Neue Zürcher Zeitung. *Salzburger Festspiele. Von den wahren Werten*. http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/von-den-wahren-werten-1.18133486 [Zugriff: 26.12.2014].

³¹⁹ Neue Zürcher Zeitung. *Salzburger Festspiele. Von den wahren Werten*. http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/von-den-wahren-werten-1.18133486 [Zugriff: 26.12.2014].

3.2.2 Zum Bildregie-Konzept von Agnes Méth

Laut Agnes Méth besteht die größte Schwierigkeit einer Opernübertragung darin, dass der Blickwinkel des Publikums im Zuschauerraum der Oper ein anderer ist als jener des Fernsehpublikums. Die Aufgabe des Fernsehregisseurs besteht laut Méth darin, den Blick des Fernsehzuschauers zu führen. Besonderen Wert legt die Fernsehregisseurin dabei auf die Reaktionen der Sänger, die dem Opernpublikum im Saal aufgrund der Distanz zur Bühne zumeist verwehrt bleiben.³²⁰

„Man muss dem Zuschauer eine Geschichte erzählen und eine Geschichte kann man nur erzählen, indem man den Subtext, die Gedanken und die Reaktionen zeigt.“³²¹

Ihr Regiekonzept baut Méth auf dem Konzept des Bühnenregisseurs auf. Eine enge Zusammenarbeit sei deshalb von besonderem Wert. Beide Seiten hätten ihrem Medium gegenüber Kompromisse einzugehen, die vor allem den Künstlern zugutekämen.³²² In ihrer Bilddramaturgie hält sich Agnes Méth an folgende, von ihr selbst aufgestellte Regeln:

„Schnitte, wenn sie notwendig sind. Kamerabewegungen, die der Inszenierung folgen. Zufahrten und Aufzüge nur, wenn sie dramaturgisch begründet sind. Das heißt, wenn die Zufahrt oder der Aufzug etwas unterstützt oder betont, aber nicht einfach nur, weil ein Protagonist ins Bild kommt oder weggeht.“³²³

Im Folgenden wird ausgehend von Jürgen Kühnells Text *Oper im Fernsehen* beispielgebend auf Agnes Méths bildliche Umsetzung der Ouvertüre, dem sogenannten Freundschaftsduett zwischen Don Carlo und Rodrigo, des Autodafés und der Arie von Philipp eingegangen.

³²⁰ Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

³²¹ Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

³²² Vgl. Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

³²³ Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013 [Wien, 22. April 2014]; Transkription im Anhang.

3.2.3 Bildliche Umsetzung des Orchester-Vorspiels

Die bildliche Umsetzung einer Ouvertüre markiert den eigentlichen Beginn der Opernübertragung. Jürgen Kühnel führt diese bei der „Diskussion einiger spezifischer dramaturgischer Probleme der Oper im Fernsehen“³²⁴ an erster Stelle an. Alle gängigen Arten der Umsetzung wären seiner Meinung nach nur unbefriedigend. Dazu zählt er auch das abwechselnde Zeigen des Dirigenten, einzelner Instrumente oder mehrerer Musiker des Orchesters. Das Problem bestünde bei dieser Vorgehensweise vor allem darin, dass zumeist die falschen Instrumente ins Bild gesetzt werden und dies eine Missachtung der Musikdramaturgie impliziere. Als zweites Beispiel einer unbefriedigenden Lösung der bildlichen Umsetzung von Ouvertüren gibt Kühnel den Einsatz von „Schrifttafeln mit Inhaltsangaben“³²⁵ oder allgemeinen Informationen zur Produktion an.

Die Übertragung von *Don Carlo* bedient sich bei den einleitenden Takten einer Kombination der soeben angeführten Verfahrensweisen. Es wurde zwar darauf verzichtet, einzelne Musiker oder Instrumentengruppen zu zeigen, jedoch besteht der Großteil des Orchester-Vorspiels aus einem Close auf den Dirigenten. Des Weiteren werden dem Fernsehzuschauer vor dem Hintergrund des unbeleuchteten Bühnenvorhanges mit weißen Lettern allgemeine Informationen zur Inszenierung und deren Übertragung gegeben. Eingebildet werden die Namen des Leading Teams, die Sängerbesetzung und der Name der Bildregisseurin für die Übertragung.

³²⁴ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, in: *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Hg. Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 178.

³²⁵ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 179.

Im Folgenden sei hier das Schnittprotokoll von der bildlichen Umsetzung der Ouvertüre wiedergegeben. Angegeben werden die Time-Codes des live-zeitversetzten Übertragungschnitts des ORF sowie die Einstellungsgrößen der Kameras³²⁶:

Time-Code	Einstellungsgröße	Inhalt
06'04''	Nah	Die Kamera ist auf Dirigent Antonio Pappano gerichtet und verbleibt zunächst für eine Minute im Close.
07'00''	Totale	Für den Fernsehzuschauer ist das Orchester nur zu erahnen. Vor dem Hintergrund des unbeleuchteten Bühnenvorhanges und einem schwachen Lichtstreifen in der Mitte des Bildes, der die Position des Orchesters erkennen lässt, werden von unten nach oben mit weißen Lettern die Namen des Leading Teams der Produktion, die Sängerbesetzung sowie der Name der Bildregisseurin der Übertragung angeführt.
07'40''	Nah	Antonio Pappano;
07'50''	Totale mit Zufahrt	Auf der noch spärlich ausgeleuchteten Bühne sind zahlreiche Personen erkennbar.
08'03''	Totale	Beginn des Vorspiels. Einsatz des Chores der Holzfäller und ihrer Frauen.

³²⁶ Anm.: Eine bildliche Definition der Einstellungsgrößen findet sich im Anhang auf Seite 207.

3.2.4 Bildliche Umsetzung des Duetts von Don Carlo und Rodrigo

Gerade in der bildlichen Umsetzung des Duetts liegen laut Brian Large die Vorteile einer Opernübertragung:

„Indem der Fernsehregisseur dramatische Situationen durch subtile Reaktionen der Charaktere akzentuiert, emotionale Szenen durch sprechende Großaufnahmen unterstreicht und komödiantische Elemente hervorhebt, kann er den Zuschauer in einer Weise in die Handlung einbeziehen, wie es im Theater nie geschieht.“³²⁷

Auch Joachim Herz ist der Meinung, dass es in der bildlichen Umsetzung eines Duetts zu den geringsten dramaturgischen Problemen bei der bildlichen Umsetzung käme:

„In einer Inszenierung, die davon ausgeht, dass das lebende Wesen sein sollen, die da auf der Bühne einander gegenüberstehen, ist fast immer gleichzeitig etwas los an zwei oder auch mehr Orten – und wenn es ein Partner ist, der zuhört und reagiert. [...] Hier kann das Fernsehen mehr bieten als die Bühne: durch den Schnitt. Erst der eine, dann der andere. Wenn Spiel, wenn Aktion tatsächlich stattfindet, dann kann das Fernsehen fein säuberlich beide Pole auseinanderhalten und die dem Zuschauer am Bildschirm getrennt fasslich darbieten.“³²⁸

Im Fallbeispiel, bei der bildlichen Umsetzung des Duetts von Don Carlo und Rodrigo, dem sogenannten Freundschaftsduett, verzichtet Bildregisseurin Agnes Méth weitgehend auf totale Einstellungen. Somit wird auch das Grab von Karl V. in der Bühnenmitte kaum gezeigt. Das nahe Zusammenspiel der beiden Protagonisten erfordert zumeist Schuss-Gegenschuss-Schnitte. Agnes Méth konzentriert sich in der bildlichen Umsetzung vor allem auf die Reaktionen der beiden Sänger. Als Beispiel dient die Ankündigung Don Carlos, wenn er Rodrigo zögerlich die Liebe zu seiner Stiefmutter Elisabeth gesteht. Hier wird nicht Don Carlo gezeigt, sondern Rodrigo, der konsterniert zusammenzuckt.

Beim Einsetzen des Freundschaftsduetts setzt die Bildregisseurin auf ein Standbild und bis zum Ende des Duetts auf so wenig Kamerabewegung und Schnitte wie möglich. Der

³²⁷ Large, „Oper fürs Fernsehen“, S. 78.

³²⁸ Herz, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 160.

gegenseitige Schwur der beiden Männer zur ewigen Freundschaft wird durch eine Großaufnahme der sich umfassenden Hände der beiden hervorgehoben.

Die deutsche Untertitelung seitens des ORF weicht nicht wesentlich von der Übersetzung des Librettos ab. Wiederholungen werden wiederum ausgelassen.

Im Folgenden sei hier das Schnittprotokoll der bildlichen Umsetzung des Duets von Don Carlo und Rodrigo wiedergegeben. Angegeben werden die Time-Codes des live-zeitversetzten Übertragungsmitschnitts des ORF, die von der Verfasserin vorgenommene Durchnummerierung der Takte im Klavierauszug³²⁹ sowie die Einstellungsgrößen der Kameras³³⁰:

Time-Code	Takt	Einstellungsgröße	Inhalt
48'36''	T. 165	Totale	Zu sehen ist der Innenhof des Klosters San Yuste; in der Mitte des Innenhofes und somit der Bühne befindet sich das Grab Karls V.; vor dem Grab kniet der verzweifelte Don Carlo, im hinteren Teil der Bühne eilt Rodrigo durch die Gewölbe des Kreuzgangs von links kommend herbei, entdeckt den am Boden kauernenden Don Carlo und bleibt sogleich stehen;
48'40''	T. 166	Halbtotale	Rodrigo verlässt den Gewölbegang und geht in die Mitte des Innenhofes zu Don Carlo, er spricht den Infanten direkt an: <i>Er ist es selbst, der Infant!</i>
48'43''	T. 167	Halbtotale	Don Carlo hört Rodrigo, erhebt sich und antwortet: <i>O mein Rodrigo!</i> , wendet sich in dessen Richtung und geht direkt auf ihn zu;
48'47''	T. 169	Halbtotale	Don Carlo berührt Rodrigo an dessen Schultern, dieser geht sogleich vor dem Infanten auf die Knie, Don Carlo zieht ihn wieder hoch;
48'53''	T. 173	Nah	Don Carlo ist von vorne zu sehen, Rodrigo im Profil mit dem Rücken zur Kamera, sich in den Armen liegend, stimmen die beiden Männer das sogenannte Freundschaftsduett an: <i>Der Himmel schickt dich, Engel des Trostes!</i>

³²⁹ Giuseppe Verdi, *Don Carlos (Don Carlo)*, Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text, Edition Ricordi, Berlin 1967.

³³⁰ Anm.: Eine bildliche Definition der Einstellungsgrößen findet sich im Anhang auf Seite 207.

48'58''	T. 176	Halbnah	Rodrigo und Don Carlo im Profil, immer noch Arm in Arm;
49'00''	T. 177	Halbtotale	Rodrigo und Don Carlo im Profil zueinander gewandt, immer noch Arm in Arm, Rodrigo teilt Don Carlo mit, dass er gerade aus Flandern komme, wo er Soldat war, Don Carlo wendet sich von seinem Freund ab;
49'09''	T. 182	Halbnah	Rodrigo fasst Don Carlo von hinten auf die Schulter und bittet den Infanten, ihm dieses ihm teure Land zu überlassen, Don Carlo fasst sich mit der linken Hand auf die Brust, der Gesichtsausdruck des Infanten vermittelt Unschlüssigkeit;
49'14''	T. 182	Halbtotale	Don Carlo hat sich nun ganz von Rodrigo abgewandt;
49'19''	T. 183	Halbnah	nachdenklicher Gesichtsausdruck bei Don Carlo, Rodrigo im Anschnitt;
49'20''	T. 183	Nah	Rodrigo bittet um die Unterstützung des Infanten;
49'31''	T. 184	Halbtotale	Don Carlo wendet sich demonstrativ von Rodrigo ab, dieser versucht weiterhin die Aufmerksamkeit des Infanten für sich zu gewinnen und schildert ihm erneut die tragische Situation in Flandern;
49'41''	T. 184	Halbnah	ein Schwenk begleitet Rodrigo von links nach rechts, dieser fasst Don Carlo an der Schulter und bittet ihn direkt um Hilfe;
49'54''	T. 185	Halbtotale	Don Carlo geht auf Rodrigo zu, dieser schreckt sogleich zurück: <i>Doch was sehe ich! Welche Blässe!</i>
50'00''	T. 189	Nah	Don Carlo im Profil schlägt die Arme vor seinem Gesicht zusammen;
50'02''	T. 190	Halbnah	Rodrigo geht auf Don Carlo zu;
50'13''	T. 194	weite Halbtotale	Rodrigo geht auf Don Carlo zu und fasst ihm erneut auf die Schultern, er bittet den Infanten, ihm dessen Sorgen mitzuteilen: <i>Mein Carlo, teile dein Leid und deinen Schmerz mit mir!</i>
50'17''	T. 196	Amerikanisch	Rodrigo umarmt den Infanten von hinten, Don Carlo greift nach der Hand seines Freundes, Don Carlos Gesicht ist vom Kummer verzerrt;
50'25''	T. 199	weite Halbtotale	Don Carlo wendet sich Rodrigo zu;
50'29''	T. 201	Nah	Kamera auf Don Carlo, Rodrigo im Profil, mit dem Rücken zur Kamera, wieder Arm in Arm, Don Carlo klammert sich an seinen Freund;

50'40''	T. 210	Nah	Kamera auf Rodrigo, Don Carlo im Profil, mit dem Rücken zur Kamera, immer noch Arm in Arm;
50'48''	T. 216	Nah	Don Carlo entfernt sich von seinem Freund Rodrigo, geht jedoch sogleich wieder auf ihn zu;
50'53''	T. 218	Halbtotale	Don Carlo klagt Rodrigo sein Leid: <i>So höre mein Unglück, und welch schrecklicher Pfeil mein Herz durchdrang!</i>
50'57''	T. 220	Amerikanisch	Don Carlo fasst sich an die Brust und geht auf das Klostergewölbe am rechten Bühnenrand zu, um sich abzustützen;
51'06''	T. 223	Amerikanisch	Rodrigo schaut seinem Freund besorgt nach und geht dann in seine Richtung;
51'12''	T. 225	Amerikanisch	Don Carlo stützt sich immer noch am Gewölbegemäuer ab und versucht seinem Freund zögerlich von seiner unglücklichen Liebe zu erzählen;
51'17''	T. 226	Totale	Rodrigo wird unruhig;
51'20''	T. 228	Nah	Don Carlo stürzt auf Rodrigo zu und platzt heraus: <i>Es ist Elisabetta!</i>
51'22''	T. 228	Halbtotale	Rodrigo weicht erschrocken zurück und wendet sich gleichzeitig von Don Carlo ab: <i>Deine Mutter! Gütiger Himmel!</i>
52'07''	T. 257	Halbnah	Rodrigo schlägt Don Carlo vor, den König zu bitten ihn nach Flandern zu schicken, Don Carlo verdreht ob Rodrigos Vorschlag die Augen und wendet sich entnervt ab, Rodrigo versucht sogleich die Aufmerksamkeit des Infanten wieder für sich zu gewinnen und erklärt ihm, dass dies eine gute Möglichkeit sei, um seine Fähigkeiten als König unter Beweis zu stellen: <i>Du wirst Dinge leisten, die Deiner würdig sind! Unter Gerechten sollst du lernen, König zu sein!</i> Don Carlo hält sich eine Hand vor sein Gesicht, ballt diese zur Faust und scheint über Rodrigos Vorschlag nachzudenken;
52'22''	T. 263	Halbtotale	Don Carlo seufzt
52'27''	T. 264	Amerikanisch	Don Carlo geht auf Rodrigo zu, fasst diesem mit beiden Händen auf die Schultern und klopft ihm bestätigend auf die Brust während er antwortet: <i>Das will ich tun, mein Bruder!</i> , es ertönt eine Glocke und Rodrigo wendet sich von Don Carlo ab, um zu sehen was das Läuten der Glocke zu bedeuten hat. Rodrigo geht dabei aus dem Fernsehbild, Don Carlo sieht ihm nach und scheint von Zweifeln geplagt;

52'35	T. 267	Totale	Rodrigo wieder im Bild
52'38''	T. 268	Halbnah	Rodrigo warnt Don Carlo mit den Worten: <i>Filippo und die Königin kommen!</i>
52'40''	T. 270	Halbtotale	Don Carlo eilt in deren Richtung, Rodrigo versucht seinen Freund davon abzuhalten und hält ihn fest: <i>Festige an meiner Seite deinen zaghaften Sinn, noch glänzt dein Stern hell am Himmel!</i> Don Carlo gibt nach;
53'00''	T. 276	Halbnah	Rodrigo steht hinter Don Carlo und legt diesem seine Hände auf die Schulter, Don Carlo geht in die Knie, die Kamera bleibt auf Don Carlo;
53'06''	T. 278	Halbnah	Rodrigo rät seinem Freund: <i>Bitte den Herren um die Stärke des Tapferen!</i> und kniet sich neben Don Carlo und legt ihm eine Hand auf die Schulter, Zoom-Out in Halbtotale, Einsetzen des Freundschaftsduetts: <i>O Herr, der du in unseren Seelen Liebe und Hoffnung entfachtest, entzünde in unseren Herzen den Wunsch nach Freiheit!</i> , Kamera bewegt sich kaum wahrnehmbar, Einstellung bleibt gleich, die beiden erheben sich;
53'49''	T. 293	Halbtotale	Grab Karls V. im Bild, Rodrigo und Don Carlo: <i>Wir schwören vereint zu leben...</i>
53'54''	T. 294	Halbnah	Rodrigo reicht Don Carlo für den Schwur die rechte Hand;
53'58''	T. 296	Halbnah	Don Carlo legt seine rechte Hand sogleich auf die Rodrigos und zusammen singen sie <i>...und zu sterben!</i>
54'03''	T. 298	Detailaufnahme	Hände der beiden Sänger, <i>Im Himmel und auf Erden...</i>
54'07''	T. 301	Amerikanisch	<i>...vermag um deine Güte zu verbinden!</i> Es folgt eine Umarmung;
54'19''	T. 303	Totale	Rodrigo und Don Carlo umarmen sich neben dem Grab Karls V., im Hintergrund sind in den Gängen des Klostergewölbes schwarz gekleidete Gestalten erkennbar;
54'35''	T. 307	Halbtotale	Rodrigo und Don Carlo Arm in Arm;
54'48''	T. 312	Halbtotale	Rodrigo und Don Carlo einander zugewandt, fallen sich in die Arme;
54'51''	T. 313	Amerikanisch	Rodrigo und Don Carlo bemerken das ankommende Königspaar und lösen ihre Umarmung;
54'54''	T. 314	Totale	Rodrigo und Don Carlo verstecken sich hinter dem Gewölbegemäuer auf der rechten Bühnenseite;

3.2.5 Bildliche Umsetzung des Autodafés

Die Autodafé-Szene wurde schon im Vorfeld der ORF-Berichterstattung zur Übertragung des *Don Carlo* besonders hervorgehoben. In einer Ausgabe der *Zeit im Bild* vom Sonntag, dem 11. August 2013 um 19.30 Uhr wurde mit folgenden Worten auf die Besonderheit dieser Massenszene hingewiesen:

„Sage und schreibe 240 Statisten marschieren auf, wenn in der berühmten Autodafé-Szene am Ende des 3. Aktes die Ketzer brennen.“³³¹

Auch Jürgen Kühnel bezeichnet die großen Chor- und Ensembleszenen, also die operntypischen Massenszenen, als „dramaturgische Höhepunkte jeder Oper“³³². Um diese richtig ins Bild zu setzen, müsse man seiner Meinung durchwegs auf die Totale zurückgreifen, wofür der Fernsehbildschirm jedoch zu klein wäre. Auch Fernsehregisseur Brian Large gibt an, dass große Chorszenen für „den Bildschirm zu groß“³³³ seien. Für den Fernsehzuschauer würden die Statisten und der Chor auf der Bühne zu einem großen Ameisenhaufen verschmelzen; eine Identifikation mit einzelnen Figuren sei demnach, laut Kühnel, nicht mehr möglich.³³⁴ Die Zuschauer damit zu entschädigen, einzelne Personen in den Mittelpunkt zu rücken, sei laut Kühnel hingegen ebenso unbefriedigend:

„Auch die Möglichkeiten, abwechselnd einzelne Figuren und Figurengruppen ins Bild zu rücken, ist eine nur bedingt adäquate Lösung, da das dramaturgische Prinzip der Ensembleszene gerade das Nebeneinander ‚divergierender Seelenzustände‘ der einzelnen Figuren bzw. Figurengruppen ist – und eben nicht ihr Nacheinander.“³³⁵

Insgesamt kam es in den letzten Jahren zu einer deutlichen Verbesserung der ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten von Opernübertragungen im Fernsehen. Ästhetische Defizite, wie die bildliche Umsetzung von Chor- und Ensembleszenen, verschmälern sich zunehmend durch neue technische Entwicklungen, wie zum Beispiel höhere Bildauflösungen durch High Definition Television (HDTV). Auch für den Privatgebrauch

³³¹ *Don Carlo Vorschau*, Redaktion: Peter Schneeberger, Beitragslänge: 1‘05“, Ausstrahlung: ZIB 1, ORF 2, 11.08.2013.

³³² Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 181.

³³³ Large, Brian, „Oper fürs Fernsehen“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 78.

³³⁴ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 181.

³³⁵ Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 181.

geht der Trend zunehmend zu Großbildfernseher. Laut Helga Dostal hätten sich trotz alledem die Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Massenszenen für die Bildregisseure nicht verändert:

„Das Problem ist das gleiche wie vor sechzig Jahren. Die Übertragung von einer großen Fläche ist für den Bildregisseur auch heute noch schwierig. Der Publikumsraum in einer Oper ist ein Raum mit eigener Atmosphäre, in die der Opernbesucher völlig hineingezogen wird. Die Zuschauer der Opernübertragung in die Handlung eintauchen zu lassen, ist wesentlich schwieriger, aber genau das muss die Kamera versuchen.“³³⁶

Das Problem der bildlichen Umsetzung bei sogenannten Massenszenen wird auch im Fallbeispiel sichtbar. Wie Peter Schneeberger schon in der Einführung zur Fernsehübertragung angekündigt hat, befinden sich am Höhepunkt des Autodafés bis zu 240 Personen auf der Bühne. Der Fernsehzuschauer läuft somit Gefahr, dass er den Überblick und die Orientierung verliert. Agnes Méth konzentriert sich demnach in ihrer bildlichen Umsetzung entweder auf größere Personengruppen, wie den Chor des Volkes, den Chor der Mönche, die Verurteilten, die Palastgefolgschaft, die flandrischen Deputierten oder auf die einzelnen Hauptdarsteller. Um dem Zuschauer dabei immer wieder eine räumliche Neuorientierung zu ermöglichen, setzt die Bildregisseurin auf Totalen von vorne sowie von links und rechts.

Wie schon zuvor im Freundschaftsduett konzentriert sich Agnes Méth weniger auf die diversen Einsätze der Sänger, sondern vielmehr auf deren Reaktionen aufeinander. So wird zum Beispiel die Ablehnung Elisabeths gegenüber Philipp II. in einer Halbnahen Einstellung in Szene gesetzt, als die beiden sich am Ende des Treppenaufgangs zur Kirche treffen und er ihr die Hand reicht, sie sich jedoch gleichzeitig von ihm abwendet. Ein weiteres Beispiel einer solchen Reaktion sind die konsternierten Gesichter von Elisabeth und Philipp II. in einer Halbnahen Einstellung, als Don Carlo seinen Vater auffordert, ihm Flandern und Brabant zu überlassen. In ihrer bildlichen Umsetzung setzt Méth auf die Reaktionen, die durch das Gesungene bei den Betroffenen bzw. Angesprochenen ausgelöst werden. Dadurch unterstreicht die Bildregisseurin die emotionale Ebene der Bühnenszenierung.

³³⁶ Vgl. Interview der Verfasserin mit Helga Dostal [Wien, 18. Juni 2013]; Transkription im Anhang.

Um dem Fernsehzuschauer den Interessenskonflikt zu veranschaulichen, wird beim ins Bild setzen der beiden Gegenpole Don Carlo und Philipp II. stets darauf geachtet, dass deren Befürworter jeweils im Hintergrund des Fernsehbildes zu sehen sind. Wird Philipp II. in einer Nahen, Halbnahen oder Halbtotalen gezeigt, dann sind im Hintergrund seine Gefolgschaft und der Chor der Mönche zu sehen. Sobald Don Carlo ins Zentrum des Bildes rückt, sind die flandrischen Gesandten sowie der Chor des Volkes im Hintergrund wahrzunehmen.

Zu mehr Dynamik durch einen schnellen Bildwechsel kommt es, als Don Carlo den Degen zieht und auf seinen Vater losgehen will

Am Ende des Autodafés, während der Verbrennung der Verurteilten am Scheiterhaufen, greift Méth zu einem bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht verwendeten Stilmittel, der Überblendung einer Halbtotalen mit einer Totalen. Damit wird auch dem zu diesem Zeitpunkt wenig ausgeleuchteten Bühnenbild entgegengewirkt.

Peter Stein hält sich in seiner Inszenierung an die Regieanweisungen des Theatertextes. Die deutsche Untertitelung seitens des ORF weicht nicht wesentlich von der Übersetzung des Librettos ab.³³⁷ Wiederholungen werden wiederum ausgelassen.

³³⁷ Anm.: Am Ende des Autodafés passierte bei der Live-Übertragung ein Fehler. So wurde nach dem letzten Satz der Autodafé-Szene, während die Verurteilten am Scheiterhaufen verbrannten der erste Satz, der nach der 2. Pause folgenden Arie von Philipp II., Sie hat mich nie geliebt, eingeblendet. Dieser Fehler wurde in der Nachbearbeitung und vor der Veröffentlichung der Aufzeichnung auf DVD ausgebessert.

Im Folgenden sei hier das Schnittprotokoll der bildlichen Umsetzung des Autodafés wiedergegeben. Angegeben werden die Time-Codes des live-zeitversetzten Übertragungschnitts des ORF, die von der Verfasserin vorgenommene Durchnummerierung der Takte im Klavierauszug³³⁸ sowie die Einstellungsgrößen der Kameras³³⁹:

Time-Code	Takt	Einstellungsgröße	Inhalt
2h 16'00''		Halbnahe	Antonio Pappano gibt den Einsatz, Glocken ertönen;
2h 16'06''	T. 1	Supertotale	Der Bühnenvorhang öffnet sich, von links und rechts laufen zahlreiche Statisten auf die Bühne;
2h 16'21''	T. 6	Halbtotale	Chor des Volkes läuft wild durcheinander;
2h 16'26''	T. 9	Halbnahe	Männliche Statisten, Chor des Volkes;
2h 16'27''	T. 10	Halbnahe	Weibliche Statisten, Chor des Volkes, Kamera fährt mit;
2h 16'31''	T. 11	Halbtotale	Wirres Treiben auf der Bühne, Kamera fährt mit, Chor des Volkes stellt sich auf;
2h 16'41''	T. 13	Supertotale	Chor des Volkes beginnt zu singen;
2h 16'48''	T. 15	Halbnahe	Chor des Volkes;
2h 16'55''	T. 17	weite Halbnahe	Chor des Volkes;
2h 17'01''	T. 19	Totale	Von beiden Seiten kommen Wachen auf die Bühne und weisen den Chor des Volkes zurück, Kamera zoomt aus;
2h 17'16''	T. 25	Halbnahe	Wachmänner weisen den Chor des Volkes zurück, Kamera fährt mit;
2h 17'22''	T. 27	Halbnahe	Wachmänner weisen den Chor des Volkes zurück, Kamera fährt mit;
2h 17'29''	T. 29	Totale	Chor des Volkes weicht zurück;
2h 17'34''	T. 31	Halbnahe	Wachmänner weisen den Chor des Volkes zurück;
2h 17'37''	T. 32	Halbnahe	Chor des Volkes;
2h 17'40''	T. 32	Halbtotale	Chor des Volkes, leichter Hinzoom;
2h 17'49''	T. 33	Totale	Am linken und rechten Bühnenrand aufgestellter Chor des Volkes;
2h 17'56''	T. 35	Halbtotale	Chor der Mönche kommt vom rechten Bühnenrand in einer Reihe hintereinandergehend herein und bringt die Verurteilten mit, Kamera schwenkt mit;
2h 18'09''	T. 41	Halbnahe	Chor des Volkes, Kamera schwenkt leicht

³³⁸ Giuseppe Verdi, *Don Carlos (Don Carlo)*, Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text, Edition Ricordi, Berlin 1967.

³³⁹ Anm.: Eine bildliche Definition der Einstellungsgrößen findet sich im Anhang auf Seite 207.

			nach rechts;
2h 18'12''	T. 42	Halbtotale	Die Verurteilten werden von den Mönchen in die Bühnenmitte gebracht und auf den Boden gedrückt;
2h 18'18''	T. 44	Halbnahe	Chor der Mönche, Kamera schwenkt mit;
2h 18'31''	T. 48	Halbtotale	Chor der Mönche umkreist die Verurteilten;
2h 18'40''	T. 51	Halbnahe	Chor der Mönche, Hinzoom auf Nahe – die Verurteilten;
2h 18'53''	T. 55	Totale	Chor des Volkes am linken und rechten Bühnenrand, Chor der Mönche kreisen um die Verurteilten in der Bühnenmitte;
2h 19'05''	T. 59	Halbnahe	Chor der Mönche hält Kreuze über die Verurteilten;
2h 19'12''	T. 61	Halbnahe	Chor der Mönche hält Kreuze über die Verurteilten;
2h 19'17''	T. 63	Großaufnahme	Hände der Mönche mit den Kreuzen;
2h 19'19''	T. 64	Großaufnahme	Die Verurteilten am Boden kauern;
2h 19'28''	T. 66	Halbtotale	Die Verurteilten am Boden kauern werden vom Chor der Mönche umkreist, Auszoom auf Totale – Videowand in der Bühnenmitte wird erstmals für den Fernsehzuschauer sichtbar;
2h 19'53''	T. 71	Halbtotale	Chor des Volkes am linken Bühnenrand, Kameraschwenk hin zum rechten Bühnenrand;
2h 20'09''	T. 74	Totale	Bühne von vorne;
2h 20'16''	T. 82	Halbnahe	Chor des Volkes, Kamera schwenkt mit;
2h 20'26''	T. 85	Halbnahe	Fanfare setzt ein, Fanfarenbläser kommen vom linken Bühnenrand herein, Kamera zoomt aus;
2h 20'38''	T. 88	Nahe	Chor des Volkes;
2h 20'42''	T. 91	Halbtotale	Fanfarenbläser;
2h 21'00''	T. 96	Halbnahe	Chor des Volkes, Kamera schwenkt nach rechts;
2h 21'10''	T. 100	Großaufnahme	Fahnen und Auszoom auf hereinkommende Fahnenträger;
2h 21'24''	T. 104	Halbnahe	Chor des Volkes, Kamera schwenkt nach links, Fahnenträger kommen herein;
2h 21'44''	T. 111	Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen aufgestellt vor himmelblauer mit Wolken durchzogener Videowall, Hinzoom der Kamera;
2h 21'52''	T. 114	Halbtotale	Fahnenträger und Palastgefolgschaft kommen von der linken Bühnenseite herein (aus dem Palast);
2h 22'00''	T. 117	Totale	Bühne von vorne;
2h 22'03''	T. 120	Großaufnahme	Fahnen und Wappen, Auszoom auf Halbtotale – Palastgefolgschaft;
2h 22'09''	T. 122	Nahe	Die Verurteilten am Scheiterhaufen;

2h 22'12''	T. 123	Halbnahe	Chor des Volkes;
2h 22'16''	T. 125	Totale	Bühne von vorne;
2h 22'22''	T. 130	Nahe	Kamera begleitet vom linken Bühnenrand hereinkommende Palastgefolgschaft;
2h 22'30''	T. 134	Totale	Bühne von vorne;
2h 22'34''	T. 136	Halbtotale	Hereinkommende Palastgefolgschaft, Kamera schwenkt mit;
2h 22'47''	T. 139	Totale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen in der Bühnenmitte vor der Videowall, rechts der Chor des Volkes, links das Palastgefolge;
2h 22'56''	T. 144	Halbtotale	Palastgefolge, Abgeordnete aller Provinzen des Reiches kommen herein;
2h 23'02''	T. 147	Nahe	Chor des Volkes;
2h 23'09''	T. 151	seitliche Totale von links	Videowall in der Bühnenmitte, links Palastgefolge, rechts Chor des Volkes, Palastgefolge beginnt sich zu verneigen;
2h 23'16''	T. 154	Halbtotale	Elisabeth kommt herein und bahnt sich den Weg durch das Palastgefolge, Kamera schwenkt mit, Chor des Volkes verneigt sich, der königliche Herold bittet um das Öffnen der Kirchentür;
2h 23'53''	T. 170	seitliche Totale von links	Am rechten Bühnenrand ist der Treppenaufgang zur Kirche zu sehen;
2h 24'01''	T. 172	Nahe	Königlicher Herold;
2h 24'13''	T. 175	Totale	Bühne von vorne;
2h 24'19''	T. 177	Halbtotale	Chor des Volkes bittet ebenfalls um das Öffnen der Kirchentüre, Kamera schwenkt mit, Mönche stellen sich am Ende des Kirchenaufgangs auf;
2h 24'53''	T. 184	Totale	Bühne von vorne;
2h 24'55''	T. 185	Halbtotale	Elisabeth und ihr Page Tebaldo warten am unteren Ende des Aufgangs zur Kirche;
2h 25'06''	T. 187	Halbtotale	Gefolgschaft von Philipp II. erscheint auf den oberen Stufen des Kircheneingangs, Auszoom in Halbtotale – gesamter Treppenaufgang ist zu sehen, am unteren Ende stehen Elisabeth und Tebaldo;
2h 25'21''	T. 192	Halbtotale	Abgeordnete aller Provinzen des Reichs, Fanfarenbläser, Kamera schwenkt nach rechts über die Fahnenräger, den Chor des Volkes, die Verurteilten am Scheiterhaufen, alle knien nieder;
2h 25'39''	T. 197	Totale	Bühne von vorne, unter einem Baldachin betritt König Philipp II. die Stufen vor dem Kircheneingang;
2h 25'53''	T. 201	Halbtotale	Philipp II. unter dem Baldachin und sein Gefolge;
2h 26'15''	T. 207	Halbtotale	Der Chor des Volkes verneigt sich vor Philipp II., die Verurteilten am

			Scheiterhaufen im Hintergrund;
2h 26'21''	T. 208	Halbtotale	Philipp II. unter dem Baldachin und sein Gefolge;
2h 26'35''	T. 212	Halbtotale	Elisabeth, Tebaldo und der königliche Herold erheben sich;
2h 26' 42''	T. 214	Halbtotale	Philipp II. schreitet unter dem Baldachin die Kirchenstufen hinab, Kamera schwenkt mit, Elisabeth und Philipp II. treffen sich unter dem Baldachin;
2h 26'54''	T. 216	Halbnahe	Elisabeth reicht Philipp II. den Arm, wendet jedoch gleichzeitig den Blick von ihm ab;
2h 26'56''	T. 217	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten eilen herein, mit ihnen Don Carlo und Rodrigo;
2h 27'07''	T. 223	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten verneigen sich vor dem König, Don Carlo steht neben ihnen;
2h 27'12''	T. 225	Nahe	Don Carlo stellt dem König, seinem Vater, seine Gefolgschaft vor, Kamera schwenkt mit;
2h 27'16''	T. 226	Halbtotale	Elisabeth, Tebaldo und Philipp II., Philipp II. dreht seinen Kopf demonstrativ weg, Elisabeth beobachtet die Reaktion des Königs;
2h 27'25''	T. 228	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten verneigen sich vor dem König, Don Carlo steht neben ihnen;
2h 27'32''	T. 229	Nahe	Philipp II. zur Seite schauend;
2h 27'35''	T. 229	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten kniend, um des Königs Aufmerksamkeit buhlend, Kamera zoomt aus;
2h 27'45''	T. 231	Nahe	Philipp II. zur Seite schauend;
2h 27'49''	T. 232	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten kniend, um des Königs Aufmerksamkeit buhlend, Kamera zoomt aus;
2h 27'54''	T. 233	Halbnahe	Don Carlo richtet sich den Kragen;
2h 27'59''	T. 235	Halbtotale	Philipp II. hört sich die Anliegen der flandrischen Deputierten an;
2h 28'04''	T. 237	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten knien vor Philipp II., Don Carlo geht neben ihnen mit verschränkten Armen auf und ab, Kamera zoomt aus;
2h 28'15''	T. 240	Halbnahe	Don Carlo hat sich nachdenklich abgewendet;
2h 28'18''	T. 240	seitliche Totale von links	Don Carlo, die flandrischen Deputierten, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo und Philipp II.;
2h 28'20''	T. 241	Nahe	Elisabeth blickt zuerst in Don Carlos Richtung und wendet ihren Blick dann Philipp II. zu;
2h 28'23''	T. 241	Halbnahe	Don Carlo stellt sich hinter die flandrischen

			Deputierten;
2h 28'30''	T. 243	seitliche Totale von links	Die flandrischen Deputierten, Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo, Don Carlo kommt von links ins Bild;
2h 28'33''	T. 244	Halbnahe	Don Carlo steht hinter den flandrischen Deputierten und blickt Philipp II. fordernd an;
2h 28'36''	T. 245	Nahe	Philipp II. blickt zu Don Carlo;
2h 28'42''	T. 246	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten knien vor Philipp II., Don Carlo reicht Rodrigo die Hand, Don Carlo fasst sich an die linke Brust, senkt sein Haupt und stellt sich sogleich wieder hinter die flandrischen Deputierten;
2h 28'53''	T. 249	Nahe	Philipp II., links im Hintergrund Tebaldo, Philipp II. unterbricht die flandrischen Deputierten;
2h 29'01''	T. 252	Nahe	Don Carlo blickt erschrocken zu Philipp II. und beobachtet anschließend die Reaktionen im Chor des Volkes;
2h 29'06''	T. 254	Nahe	Philipp II., links im Hintergrund Tebaldo;
2h 29'11''	T. 255	Nahe	Don Carlo beobachtet die Reaktionen im Chor des Volkes;
2h 29'14''	T. 256	Nahe	Philipp II. ruft die Palastwache;
2h 29'16''	T. 256	seitliche Totale von links	Don Carlo in Aufruhr, Chor des Volkes mischt sich ein;
2h 29'21''	T. 258	Halbnahe	Rodrigo steht neben Elisabeth und Tebaldo, er zeigt sich überrascht ob des Königs Reaktion und bittet Philipp II. um Gnade für die flandrischen Deputierten;
2h 29'26''	T. 260	Halbnahe	Philipp II.
2h 29'30''	T. 261	Halbnahe	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 29'33''	T. 262	Halbnahe	Philipp II. und der Chor der Mönche;
2h 29'38''	T. 263	Halbnahe	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade, Kamera fährt in Halbtotale – Philipp II. mit im Bild;
2h 29'58''	T. 269	Nahe	Philipp II., links im Hintergrund Rodrigo und Elisabeth;
2h 30'03''	T. 271	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 30'07''	T. 272	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten erheben sich;
2h 30'12''	T. 274	Halbtotale	Don Carlo mit flandrischen Deputierten im Hintergrund, Philipp II. hat sich abgewandt;
2h 30'19''	T. 275	Halbnahe	Philipp II. und Chor der Mönche;

2h 30'28''	T. 277	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 30'31''	T. 278	Halbnahe	Die flandrischen Deputierten stehend, Philipp II. um Erbarmen anflehend;
2h 30'37''	T. 280	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 30'46''	T. 283	Halbnahe	Philipp II. und Chor der Mönche;
2h 30'48''	T. 283	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 30'49''	T. 284	Halbnahe	Philipp II. und Chor der Mönche;
2h 30'52''	T. 285	Totale	Bühne von vorne;
2h 30'57''	T. 286	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 31'04''	T. 288	Halbnahe	Philipp II. und Chor der Mönche, Philipp II. dreht sich in Elisabeths und Don Carlos Richtung;
2h 31'07''	T. 289	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 31'15''	T. 292	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten knien vor Philipp II., im Hintergrund der Chor des Volkes, Kameranachricht nach rechts über Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo auf Philipp II. und dem Chor der Mönche im Hintergrund, Hinzoom auf Nahe – Philipp II.;
2h 31'35''	T. 300	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade;
2h 31'37''	T. 301	Nahe	Philipp II.;
2h 31'40''	T. 302	Totale	Bühne von vorne;
2h 31'43''	T. 303	Halbnahe	Philipp II. mit dem Chor der Mönche im Hintergrund;
2h 31'46''	T. 304	Halbtotale	Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, sowie der Chor des Volkes (im Hintergrund) bitten den König um Gnade, Elisabeth fällt auf die Knie, Rodrigo und Tebaldo folgen ihr, Don Carlo bleibt stehen;
2h 31'54''	T. 306	Halbnahe	Philipp II. mit dem Chor der Mönche im Hintergrund;
2h 32'00''	T. 307	Totale	Bühne von vorne;
2h 32'02''	T. 308	Halbnahe	Don Carlo mit betendem Chor des Volkes im Hintergrund, Don Carlo wendet sich direkt an seinen Vater;
2h 32'09''	T. 311	Totale	Die flandrischen Deputierten, Don Carlo,

			Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, Philipp II, Chor des Volkes und Chor der Mönche im Hintergrund, Elisabeth, Rodrigo und Tebaldo erheben sich;
2h 32'17''	T. 317	Nahe	Don Carlo und Chor des Volkes im Hintergrund;
2h 32'26''	T. 324	Halbnahe	Philipp II. wendet sich langsam in Don Carlos Richtung;
2h 32'28''	T. 325	Nahe	Don Carlo und Chor des Volkes im Hintergrund;
2h 32'32''	T. 328	Halbnahe	Philipp II. wendet sich langsam in Don Carlos Richtung, Don Carlo fordert seinen Vater auf, ihm Flandern und Brabant anzuvertrauen, die Forderung lässt Philipp II. und Elisabeth aufhorchen;
2h 32'39''	T. 331	Halbtotale	Die flandrischen Deputierten, Don Carlo, Rodrigo, Elisabeth, Tebaldo, Philipp II, Chor des Volkes und Chor der Mönche im Hintergrund;
2h 32'42''	T. 332	Halbnahe	Philipp II. verschmäht Don Carlos Bitte;
2h 32'47''	T. 334	Halbnahe	Don Carlo mit dem Chor des Volkes im Hintergrund, Kamera schwenkt mit, Don Carlo entfernt sich vom König;
2h 32'52''	T. 337	Halbnahe	Philipp II. mit dem Chor der Mönche und dem Chor des Volkes im Hintergrund;
2h 33'00''	T. 341	Halbnahe	Don Carlo mit dem Chor des Volkes im Hintergrund;
2h 33'03''	T. 343	Halbnahe	Philipp II., neben ihm im Hintergrund Elisabeth, Tebaldo und der Chor des Volkes;
2h 33'08''	T. 345	Halbnahe	Don Carlo mit dem Chor des Volkes im Hintergrund;
2h 33'12''	T. 347	Halbnahe	Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo, im Hintergrund der Chor des Volkes;
2h 33'14''	T. 348	seitliche Totale von links	Alle Protagonisten im Bild;
2h 33'18''	T. 349	Halbnahe	Don Carlo mit den flandrischen Deputierten (angeschnitten), Chor des Volkes rechts im Hintergrund, Don Carlo zieht den Degen, der Chor des Volkes weicht erschrocken zurück;
2h 33'28''	T. 352	seitliche Totale von rechts	Alle Protagonisten im Bild;
2h 33'31''	T. 353	Halbnahe	Philipp II. ruft die Wachen, Elisabeth und der Chor des Volkes erschrocken im Hintergrund;
2h 33'36''	T. 355	Halbtotale	Wachen eilen herbei und richten ihre Speerspitzen auf Don Carlo, dieser weicht jedoch kaum zurück, Kamera fährt mit;

2h 33'40''	T. 357	Halbnahe	Philipp II;
2h 33'43''	T. 358	Halbtotale	Wachen richten ihre Speerspitzen auf Don Carlo, dieser weicht jedoch kaum zurück, Kamera fährt mit;
2h 33'45''	T. 359	Halbnahe	Philipp II;
2h 33'47''	T. 360	seitliche Totale von rechts	Alle Protagonisten im Bild;
2h 33'50''	T. 362	Halbnahe	Don Carlo richtet seinen Degen auf die Wachen;
2h 33'53''	T. 364	Nahe	Rodrigo schaut in Don Carlos Richtung und beobachtet angespannt die Vorkommnisse;
2h 33'55''	T. 365	Nahe, Kamerafahrt in Halbtotale	Philipp II. zieht das Schwert;
2h 34'02''	T. 367	Halbnahe	Don Carlo will mit dem Degen auf seinen Vater losgehen;
2h 34'03''	T. 368	Nahe	Rodrigo geht dazwischen;
2h 34'06''	T. 369	Halbtotale	Rodrigo steht zwischen Don Carlo und Philipp II., Elisabeth hat sich umgedreht, erschrockene Gesichter im Chor des Volkes, bei den flandrischen Deputierten und beim Chor der Mönche, Rodrigo fordert Don Carlo auf, ihm den Degen zu geben;
2h 34'22''	T. 373	Halbnahe	Rodrigo streckt seine Hand in Don Carlos Richtung, Kamera schwenkt nach links auf Don Carlo, er gibt Rodrigo widerwillig seinen Degen;
2h 34'32''	T. 376	Halbtotale	Rodrigo nimmt den Degen an sich, wendet sich zu Philipp II., geht vor ihm auf die Knie und übergibt ihm den Degen;
2h 34'44''	T. 378	Nahe	Rodrigo wird von Philipp II. zum Herzog geschlagen, Rodrigo zuckt zusammen;
2h 34'49''	T. 379	Halbnahe	Don Carlo dreht sich überrascht Rodrigo und seinem Vater zu;
2h 34'53''	T. 380	Halbtotale	Don Carlo links, Rodrigo kniend rechts, Philipp II. (angeschnitten);
2h 34'58''	T. 381	Nahe	Philipp II. überreicht Rodrigo den Degen, dieser richtet sich auf, weiß jedoch nicht recht wie ihm geschieht;
2h 35'01''	T. 382	Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen;
2h 35'04''	T. 383	Totale	Bühne von vorne;
2h 35'07''	T. 384	Halbtotale	Die Wachen zerren Don Carlo von der Bühne;
2h 35'11''	T. 385	Totale	Bühne von vorne;
2h 35'14''	T. 386	Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen, Auszoom auf Totale – Königspaar und Gefolgschaft gehen auf die Tribüne;
2h 35'35''	T. 393	Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen sind von Rauchschwaden umgeben;

2h 35'39''	T. 395	Halbnahe	Chor der Mönche auf der Tribüne stehend;
2h 35'45''	T. 397	Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen sind von Rauchschwaden umgeben, Auszoom in Totale;
2h 35'58''	T. 400	Überblendung in Totale	Auf der Videoleinwand beginnen die Flammen zu lodern;
2h 36'19''	T. 405	Überblendung in Halbtotale	Die Verurteilten am Scheiterhaufen sind von Rauchschwaden umgeben, Kamera zoomt aus in Totale;
2h 36'41''	T. 411	Halbnahe	Philipp II. stehend auf der Tribüne, links neben ihm sitzt Elisabeth;
2h 36'49''	T. 412	Totale	Bühne von vorne, Kamera zoomt aus, Feuer auf der Videoleinwand erlischt, Bühnenvorhang schließt sich;
2h 37'08''	T. 413	Totale	Applaus setzt ein, vollkommene Dunkelheit;

3.2.6 Bildliche Umsetzung der Arie von Philipp II.

Laut Jürgen Kühnel erweist sich die bildliche Umsetzung der Arie bei Fernsehaufzeichnungen in zwei Punkten als schwierig; zum einen, weil seiner Meinung nach der „kontemplative Charakter der Arie und der mit ihr verbundene ‚Stillstand der Handlung‘“³⁴⁰ und die nach einem ständigen Bildwechsel fordernde Ästhetik des Fernsehens einander grundsätzlich widersprechen würden. Zum anderen verlange die Arie vor allem Nah- und Großaufnahmen, die theatrale Kunstform Oper lebe jedoch von der räumlichen Distanz zwischen Bühne und Publikum. Durch die ständige Nähe der Kamera werde die „theatrale Illusion“³⁴¹ getrübt. Auch für Bildregisseur Brian Large erweisen sich Nahaufnahmen in Fernsehadaptation von Opernaufführungen als problematisch:

„wie dem Sänger der Schweiß runterläuft, wie jeder Gesichtsmuskel arbeitet. Natürlich ist Singen harte Arbeit, aber das muß man nicht zeigen. Nahaufnahmen sind eine Frage des Geschmacks und der Sensibilität.“³⁴²

Ebenso werde die Rolle des Alters der Sänger laut Kühnel bei Aufzeichnungen fürs Fernsehen oft unterschätzt. Auch hier spiele die räumliche Distanz zwischen Opernbühne und Zuschauern eine wesentliche Rolle, die durch die Nähe der Fernsehkamera nicht gegeben ist. Kühnel ist sogar der Meinung, dass hier durch die bildliche Umsetzung mit Nah- und Großaufnahmen die theatrale Illusion nicht nur stört, sondern diese regelrecht zerstört werde.

Im Fallbeispiel setzt Bildregisseurin Agnes Méth in ihrer bildlichen Umsetzung der Arie des Philipp II. auf wenige Schnitte und lange Einstellungen. Nah- und Großaufnahmen werden fast ausschließlich für Zwischenschnitte verwendet. Philipp II. wird meist in einer Halbnahen Einstellung gezeigt. An Dynamik gewinnt die bildliche Umsetzung der Arie durch den Einsatz von Kameraschwenks und Zwischenschnitten in Totalen.

³⁴⁰ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 184.

³⁴¹ Vgl. Kühnel, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, S. 183f.

³⁴² Vgl. Voigt, „Touching the nerve“, S. 4.

Peter Stein hält sich, wie schon bei der Umsetzung des Freundschaftsduetts und des Autodafés an die Inszenierungsanweisung im Theatertext. Diese besagt, dass sich Philipp II. in seinem Kabinett befindet und die Fensterscheiben durch die Morgenröte erhellt werden. Am Schreibtisch des Königs steht lediglich ein dreiarmiger Kerzenhalter. Das dadurch spärlich ausgeleuchtete Bühnenbild erweist sich somit als ungeeignet für eine Fernsehaufzeichnung. Aufgelöst wird die Lichtsituation schon während des Vorspiels der Arie. Ein Establishing Shot durch eine Totale lässt die Fernsehzuschauer erkennen, dass es sich um hereinkommendes Mondlicht bzw. laut Verdi um Morgenröte handelt, die das Kabinett des Königs spärlich erhellt. Im weiteren Verlauf wird die dunkle Bühnensituation mit einem Lichtkegel auf Philipp II. gelöst. Auch das weiße, lange Nachthemd von Philipp II. profitiert durch das zusätzliche Licht und kommt somit dem Fernsehbild zugute. Die deutsche Untertitelung seitens des ORF weicht nicht wesentlich von der Übersetzung des Librettos ab. Wiederholungen werden wiederum ausgelassen.

Im Folgenden sei hier das Schnittprotokoll der bildlichen Umsetzung von der Arie von Philipp II. wiedergegeben. Angegeben werden die Time-Codes des live-zeitversetzten Übertragungsmitschnitts des ORF, die von der Verfasserin vorgenommene Durchnummerierung der Takte im Klavierauszug³⁴³ sowie die Einstellungsgrößen der Kameras³⁴⁴:

Time-Code	Takt	Einstellungsgröße	Inhalt
2h 46'41''	T. 21	Totale	spärlich ausgeleuchtetes Kabinett Philipp II. am rechten Bühnenrand
2h 46'44''	T. 21	Nahe	Philipp II. über seinen Schreibtisch gestützt
2h 46'51''	T. 22	Totale	spärlich ausgeleuchtetes Kabinett, Philipp II. am rechten Bühnenrand, durch ein offenes Fenster strahlt das Mondlicht
2h 46'57''	T. 23	Halbnahe	Philipp II. ist über seinen Schreibtisch gestützt, rechts neben ihm steht ein Kronleuchter, vor ihm liegen Landkarten;
2h 47'35''	T. 30	Großaufnahme	geöffnetes Fenster durch welches Mondlicht ins Kabinett fällt, Kameraschwenk hinunter auf Philipp II., der immer noch über seinen Schreibtisch gestützt ist;
2h 47'54''	T. 33	Halbnahe	Philipp II. beginnt mit seiner Arie, bei Beginn des Gesangs Lichtkegel auf Philipp II.;
2h 49'04''	T. 44	Totale	spärlich ausgeleuchtetes Kabinett Philipp II., er sitzt an seinem Schreibtisch, Lichtkegel auf ihn;
2h 49'06''	T. 45	Detailaufnahme	die rechte Hand von Philipp II. am Schreibtisch liegend, Schwenk auf Nahe – Philipp II. singend, Auszoom in Halbnahe;
2h 49'37''	T. 48	Totale	Philipp II. kommt zu sich und sieht sich am Schreibtisch sitzend im Raum um;
2h 49'43''	T. 49	Halbnahe	Philipp II. erhebt sich;
2h 49'47''	T. 50	Totale	geht im Lichtkegel vom Schreibtisch weg zur Tür des Kabinetts und öffnet diese;
2h 49'58''	T. 52	Halbnahe	Philipp II. geht zurück zum Schreibtischsessel und stützt sich auf diesem ab;
2h 50'36''	T. 58	Halbtotale	bewegt sich wieder weg vom Schreibtisch;
2h 50'45''	T. 59	Halbnahe	Philipp II. an Tür gelehnt;
2h 51'42''	T. 67	Großaufnahme	Gesicht Philipp II., Kamera begleitet seinen Gang mit einem Schwenk, Auszoom in

³⁴³ Giuseppe Verdi, *Don Carlos (Don Carlo)*, Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text, Edition Ricordi, Berlin 1967.

³⁴⁴ Anm.: Eine bildliche Definition der Einstellungsgrößen findet sich im Anhang auf Seite 207.

			Halbnahe – Philipp II. an der Schreibtischkante sitzend;
2h 52'22''	T.75	Totale	Kabinett Philipp II. wird durch die aufgehende Sonne und das hereinfallende Licht mehr und mehr erhellt;
2h 52'33''	T. 77	Nahe	Philipp II. bückt sich über Schreibtisch, Kamera schwenkt mit;
2h 52'44''	T. 79	Detailaufnahme	seine rechte Hand streift über eine am Schreibtisch stehende Schatulle;
2h 52'47''	T. 80	Nahe	Philipp II. weicht zurück und muss sich an der Wand abstützen, Kamera schwenkt mit, Philipp II. nun in der Ecke seines Kabinetts mit beiden Armen an die Wand abgestützt;
2h 53'49''	T. 90	Totale	Philipp II. im Lichtkegel in der Ecke seines Arbeitszimmers stehend, Raum wird durch aufgehende Sonne und hereinfallendes Licht immer heller, Philipp II. bewegt sich zum Schreibtischsessel, Lichtkegel folgt ihm;
2h 54'16''	T. 95	Halbnahe	Philipp II. lässt sich auf dem Schreibtischsessel nieder, Kamera schwenkt mit, Philipp II. nimmt Anfangspose ein, stützt sich über seinen Schreibtisch und richtet sich im Finale seiner Arie noch ein letztes Mal auf, bevor er über den Schreibtisch gestützt in seinen Gedanken versinkt und erschöpft zusammenbricht;
2h 55'22''	T. 100	Halbnahe	Applaus setzt ein, Kamera zoomt langsam auf den über dem Schreibtisch liegenden Philipp II.
2h 55'40''		Totale	

4 Resümee

Ein Überblick über die Geschichte von Oper im Fernsehen und deren diverse Sendeformate bestätigt, dass sich das intermediale Verhältnis dieser beiden Komponenten in einem ständigen Wandel befindet. Waren es zu Beginn des Mediums Fernsehen noch zahlreiche Formate und Sendegattungen wie das Live-Verfahren, das Playback-Verfahren, das Double-Verfahren und die eigens für das Medium Fernsehen komponierte Fernsehoper, die den Hauptanteil des täglichen Fernsehprogrammes ausmachten, so finden sich heute lediglich der Opernfilm sowie die Live-Aufzeichnung und die Live-Übertragung einer Oper im Programm.

Die gegenwärtige Programmsituation spiegelt jedoch keineswegs mehr die Situation in den 1970er-Jahren. Vor allem das Überangebot an Fernsehsendern hat wesentlich zur Veränderung der Programmatik beigetragen. Mit der Einführung eines dualen Rundfunksystems Mitte der 1990er-Jahre und der damit verbundenen Gründung von neuen Fernsehprogrammen verschärfte sich der Wettbewerb um die Gunst der Zuseher und somit um die Einschaltquoten.³⁴⁵ Oper wird heute nur mehr in Ausnahmefällen übertragen. Dabei wird der Fokus verstärkt auf die mediale Vermarktung sogenannter Hochkulturevents gelegt.

Trotz Erfüllung des Bildungsauftrages, zu welchem der ORF laut ORF-Gesetz verpflichtet ist, gilt es, sich im Wettbewerb durchzusetzen, um auch für die Werbewirtschaft interessant zu bleiben. Im ORF belegen die Quotenmessungen der letzten Jahre, dass mit Opernübertragungen durchaus Quotenerfolge erzielt werden können. Oper im Fernsehen soll hier jedoch nicht bloß Informations- und Dokumentationscharakter besitzen, sondern zudem noch unterhalten, um ein breiteres Publikum dafür gewinnen zu können.

³⁴⁵ Vgl. Zimmermann, Bernhard, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, in: *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Hg. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner, Berlin, New York: de Gruyter 2001, S. 2298.

In der Kritik steht die Auswahl publikumswirksamer Werke und starbesetzter Inszenierungen, mit denen ein möglichst breites Publikum erreicht und damit eine hohe Zuschauerquote erzielt werden soll. Mit der Quote soll wiederum die Auswahl der übertragenen Opern gerechtfertigt werden.

Für einen einzelnen Fernsehsender ist die Übertragung eines Hochkulturereignisses wie etwa einer Oper jedoch ein kostspieliges Unterfangen, das ohne diverse Kooperationen – beim ORF etwa mit 3Sat, ARTE und UNITEL – nicht bewältigbar ist.

Die theoretische Auseinandersetzung mit aktuellen Opernübertragungen im Fernsehen oder im Kino und das intermediale Verhältnis von Oper und Fernsehen sind heute nur mehr Randthemen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Seit Mitte der 1990er-Jahre wurde dazu kaum mehr publiziert. Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Live-Oper als Event wäre wünschenswert.

Insgesamt kam es in den letzten Jahren zu einer deutlichen Verbesserung der ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten von Opernübertragungen im Fernsehen. Ästhetische Defizite verschmälern sich zunehmend durch neue technische Entwicklungen wie zum Beispiel High Definition Television (HDTV), Surround Sound Systemanlagen oder kleineren und handlicheren Kameras direkt auf der Bühne. Der visuelle Reiz einer Opernübertragung kommt dem Medium Fernsehen nach wie vor entgegen.

Trotz der besseren produktionstechnischen Bedingungen sehen sich Bildregisseure gegenwärtig mit denselben Problemen bei der bildlichen Umsetzung von Ouvertüre, Chor- und Ensembleszene sowie Arie konfrontiert, wie schon zu Anfangszeiten der Opernübertragung im Fernsehen.

5 Literaturverzeichnis

Selbstständige Werke

BALME, Christopher/Markus MONINGER (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: Epodium Verlag 2004.

BERTZ-DOSTAL, Helga, *Oper im Fernsehen. Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. 1. Text- und Bildteil*, Wien: Minor 1970.

BERTZ-DOSTAL, Helga, *Oper im Fernsehen. Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. 2. Registerteil*, Wien: Minor 1970.

CSOBÁDI Peter/Gernot GRUBER/Jürgen KÜHNEL (Hg.), *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001.

ECO, Umberto, *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Heidelberg: C. F. Müller Verlag ¹²2007; (Orig. „Come si fa una tesi di laurea“, Milano: Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 1977).

FABIAN Imre/Gerhard PERSCHÉ (Hg.), *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985.

FAULSTICH, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag ²2008.

GEBHARDT, Winfried/Ronald HITZLER/Michaela PFADENHAUER (Hg.), *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000.

GREISENEGGER, Wolfgang/Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.), *Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum im Theater? Spass und Betroffenheit – einst und heute*, Wien [u.a.]: Böhlau 1984.

HEPP, Andreas/Waldemar VOGELSANG (Hg.), *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Opladen: Leske + Budrich 2003.

HICKETHIER, Knut (Hg.), *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programmsituation und Marktkonkurrenz*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992.

HICKETHIER, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: J.B. Metzler Verlag ⁵2012.

KOTTE, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005.

LEMKE, Inge unter Mitarbeit von Sandra NUY (Hg.), *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998.

LEONHARD Joachim-Felix/Hans-Werner LUDWIG/Dietrich SCHWARZE/Erich STRASSNER (Hg.), *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin, New York: de Gruyter 2001.

MARCHART, Sandra, *Theater im Radio und Fernsehen. Die verschiedenen Formen von Theater in den beiden Massenmedien und ihre Wirkung. Ein Vergleich*, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1999.

MAZOLL, Manuel, *Das „Rudelglotzen“. Public Viewing als mediales Phänomen des Fernsehens im öffentlichen Raum am Beispiel der UEFA EURO 2008™*, Dipl. Universität Wien, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2009.

MÖRTH, Otto, *Theater im Fernsehen. Intertextuelle Bezüge zwischen den Medien Film, Theater und Fernsehen*, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1990.

NADERHIRN, Johannes, *Das österreichische Fernsehen – demokratiepolitischer Bildungsauftrag oder Quote? Vom Volksbegehren bis zur Gegenwart*, Diss. Universität Wien, Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft 2010.

POPP, Reinhold/Elisabeth ZECHETNER/Ulrich REINHARDT (Hg.), *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Wien: LIT Verlag 2012.

SCHANZE, Helmut (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001.

SCHMIDT-SISTERMANNS, Johannes, *Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen*, Wien: Verl. d. Verbandes d. Wiss. Ges. Österreichs (VWGÖ) 1991.

SCHRAMM, Holger (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009.

TOZZER, Kurt/Martin MAJNARIC, *Achtung Sendung. Höhepunkte, Stars und exklusive Bilder aus 50 Jahren Fernsehen*, Wien: Ueberreuter 2005.

VERDI, Giuseppe/Josèphe MÉRY, Camille DU LOCLE, *Don Carlo. Oper in fünf Akten nach Friedrich Schillers gleichnamigem Drama. Textbuch Italienisch-Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005.

VERDI, Giuseppe/Josèphe MÉRY, Camille DU LOCLE, *Don Carlos. Oper in fünf Akten nach Schillers gleichnamigem Drama von Josèphe Méry und Camille du Locle in der letzten Fassung von 1886*, Stuttgart: Reclam 2007.

Unselbstständige Werke

BALME, Christopher, „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, in: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Hg. Christopher Balme, Markus Moninger, München: Epodium Verlag 2004, S. 13-31.

BATTISTINI Nico/Jürgen KÜHNEL, „Rundgespräch zum Thema ‚Oper in Film und Fernsehen‘ mit Hannes Eichmann (ORF Salzburg), Lutz Hochstraate (Salzburger Landestheater), Heidemarie Klabacher (Salzburger Nachrichten), Georg Mielke (Berlin), Thomas Selb (Classica München)“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 26-43.

BLEICHER, Joan Kristin, „Mediengeschichte des Fernsehens“, in: *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 490-580.

BRUG, Manuel, „Schlussakkord. Hat die Opern- und Konzertindustrie noch eine Zukunft?“, *Profil* 44/14, März 2013, S. 92-96.

DUSEK, Peter, „Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Typologie und internationale Erschließung; Hindernisse bei der Benutzung und die Vision des digitalen Zugriffs am Beispiel ORF“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 92-105.

FABIAN, Imre, „Film, Fernsehen, Videoplatte. Jean-Pierre Ponnelle im Gespräch“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 75-77.

FRANZREB Julia/Anno MÜNGEN, „Musiktheater“, in: *Handbuch Musik und Medien*, Hg. Holger Schramm, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 441-470.

FRIEDRICH, Götz, „Die Oper zeigt sich in den Medien von einer neuen Seite“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 78-80.

GEBHARDT, Winfried, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 17-31.

HARB, Karl, „Des Kaisers neue Kleider“, *Salzburger Nachrichten*, 28.08.2013, S. 10.

HEPP, Andreas/Waldemar VOGELSANG, „Ansätze einer Theorie populärer Events“, in: *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Hg. Andreas Hepp, Waldemar Vogelsang, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 11-36.

HEPP, Andreas/Waldemar VOGELSANG, „Kino als Medien-Event. Dargestellt am Beispiel des Films „Titanic““, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 239-259.

HERZ, Joachim, „Von der Bühne auf den Bildschirm: Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 152-162.

KEHRMANN, Boris, „Bühnenmagier im Bildschirmformat“, *Opernwelt* 49/4, April 2008, S. 18-19.

KNOBLAUCH, Hubert, „Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 33-50.

KREUZER, Helmut, „Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium“, in: *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programmsituation und Marktkonkurrenz*, Hg. Knut Hickethier, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992, S. 145-162.

KÜHNEL, Jürgen, „Mediengeschichte des Theaters“, in: *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 316-346.

KÜHNEL, Jürgen, „Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 60-79.

KÜHNEL, Jürgen, „Oper im Fernsehen“, in: *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Hg. Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 159-188.

LARGE, Brian, „Oper fürs Fernsehen“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 78-80.

LIPP, Wolfgang, „Event Ware“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 413-438.

LUDWIG, Heinz, „Musiktheater in der veränderten Medienlandschaft“, in: *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Hg. Imre Fabian, Gerhard Persché, Zürich: Orell Füssli + Friedrich Verlag 1985, S. 70-74.

MIKOS, Lothar, „Kitzel des Unvorhergesehenen. Zum Live-Charakter des Fernsehens“, in: *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programmsituation und Marktkonkurrenz*, Hg. Knut Hickethier, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992, S. 181-192.

MONINGER, Markus, „Vom „media-match“ zum „media-crossing““, in: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, Hg. Christopher Balme, Markus Moninger, München: Epodium Verlag 2004, S. 7-12.

MÖSCH, Stephan/Albrecht THIEMANN, „Abfilmen reicht nicht. Jean Wittersheim, Leiter der Redaktion Musik, Theater, Tanz des deutsch-französischen Kultursenders ARTE, über die lustvolle Kunst, Oper im Fernsehen zu präsentieren“, *Opernwelt* 48/12, Dezember 2007, S. 26-27.

MÖSCH, Stephan, „Seid umschlungen, Millionen. Anmerkungen zu den Opernpremierern der Salzburger Festspiele 2012“, *Opernwelt* 53/9, September 2012, S. 4-9.

NUY, Sandra, „All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden“. Anmerkungen zum Fernsehen als imaginärem Theatermuseum“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 106-117.

O.N., „Auf Abruf. Theater-TV: Ein neues Internet-Portal präsentiert Videoclips zu aktuellen Operninszenierungen“, *Opernwelt* 48/5, Mai 2007, S. 32.

PERSCHÉ, Gerhard, „Am Einfaltquotendenken vorbei.... Der Fernseh- und Musikregisseur Adrian Marthaler im Gespräch mit Gerhard Persché“, *Opernwelt* 35/12, Dezember 1994, S. 7-9.

PERSCHÉ, Gerhard, „Oper in Film und Fernsehen. Kommt der Opern-Film-Sänger?“, *Opernwelt* 24/5, Mai 1983, S. 56.

PERSCHÉ, Gerhard, „Oper in Film und Fernsehen. Verdis ‚Don Carlos‘ aus der Met“, *Opernwelt* 24/5, Mai 1983, S. 58.

PERSCHÉ, Gerhard, „Samt und Seide. Die Erstaufführung von Donizettis ‚Anna Bolena‘ an der Wiener Staatsoper mit Anna Netrebko und Elina Garanca“, *Opernwelt* 52/5, Mai 2011, S. 6-7

SCHATZ, Heribert, „Die Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Einführung in die Problemstellung“, in: *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programmsituation und Marktkonkurrenz*, Hg. Knut Hickethier, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992, S. 283-288.

SCHMÖLZ, Thomas, „Opera di televisione – musica di fondo? Zur medienspezifischen Rolle der Musik bei einer im Fernsehen übertragenen Oper“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 118-132.

SEEGER, Horst, „Fernsehen und Oper“, in: *Opern-Lexikon. A-J*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1982, S. 301.

SEEGER, Horst, „Film und Oper“, in: *Opern-Lexikon. A-J*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1982, S. 308.

SHENGOLD, David, „Alles muss gezeigt werden. Der neue ‚Ring‘ von Robert Lepage und James Levine an der Metropolitan Opera bleibt auch in der ‚Walküre‘ von technischem Aufwand dominiert. Ein geistiges Konzept ist dagegen kaum auszumachen“, *Opernwelt* 52/6, Juni 2011, S. 14-15.

TRAXL, Martin, „Lebensmittel Kultur – Von der nachhaltigen Verantwortung des Staates am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“, in: *Zukunft.Kultur.Lebensqualität*, Hg. Reinhold Popp, Elisabeth Zechenter, Ulrich Reinhardt, Wien: LIT Verlag 2012, S. 111-120.

VOIGT, Thomas, „Touching the nerve. TV-Regisseur Brian Large im Gespräch mit Thomas Voigt“, *Opernwelt Video-Special*, 35/12, Dezember 1994, S. 1-6.

WALTER, Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie“, in: *Gesammelte Schriften. Bd. 1-2*, Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 474-508.

WIESMANN, Sigrid, „Die Oper im Fernsehen und ihr Publikum. Möglichkeiten ästhetischer Identifikation“, in: *Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum im Theater? Spass und Betroffenheit – einst und heute*, Hg. Wolfgang Greisenegger, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Wien [u.a.]: Böhlau 1984.

WIESMANN, Sigrid/MÜLLER Ulrich/KÜHNEL Jürgen, „Gespräch mit Brian Large über Probleme der Oper im Fernsehen“, in: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“; Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 2001, S. 44-59.

WILLEMS, Herbert, „Events: Kultur – Identität – Marketing“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 51-73.

WLASCHIN, Ken (Hg.), *Encyclopedia of Opera on Screen. A Guide to More Than 100 Years of Opera Films, Videos, and DVDs*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press: 2004.

WOLTHER, Irving, „Musikformate im Fernsehen“, in: *Handbuch Musik und Medien*, Hg. Holger Schramm, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 177-208.

ZIMMERMANN, Bernhard, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Fernsehens in ihrer Entwicklung“, in: *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Hg. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner, Berlin, New York: de Gruyter 2001, S. 2298-2308.

ZINGERLE, Arnold, „Monothematisches Kunsterlebnis im Passageraum. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele als Event“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 183-202.

Internetquellen

3sat. *Unternehmen. 3Sat auf einen Blick.*

<http://www.3sat.de/page/?source=/specials/unternehmen/138540/index.html>
[Zugriff: 29.10.2014].

3sat. *Unternehmen. 3sat – anders fernsehen.*

<http://www.3sat.de/page/?source=/specials/unternehmen/138541/index.html>
[Zugriff: 29.10.2014].

APA. OTS. *Bis zu 385.000 sahen umjubelten ‚Il Trovatore‘ aus Salzburg im ORF.*

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140816_OTS0012/bis-zu-385000-sahen-umjubelten-il-trovatore-aus-salzburg-im-orf
[Zugriff: 14.11.2014].

ARTE. *ARTE in Europa und der Welt. Die Partnersender.*

<http://www.arte.tv/de/arte-in-europa-und-der-welt/2153580,CmC=2196660.html>
[Zugriff: 30.10.2014].

Bundesgesetz über den Österreichischen Rundfunk. *Gesamte Rechtsvorschrift für ORF-Gesetz.*

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785>
[Zugriff: 28.10.2014].

Cineplexx. *Kinostandorte*

<http://www.cineplexx.at/kinos/>
[Zugriff: 22.09.2014].

Cineplexx. *Opera & Ballett*

http://www.cineplexx.at/Content.Node/at/events/_items/operaballett/Cineplexx_Opera_2014_15.de.php
[Zugriff: 22.09.2014].

Cineplexx. *Presseinformation. Neuer Opernstandort.*

http://www.cineplexx.at/media/at/unternehmen/presse/PM_Cineplexx_neuer_Opernstandort.pdf
[Zugriff: 22.09.2014].

DiePresse.com. *Die Leiden des „Don Carlo“, hautnah miterlebt.*

<http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1441921/Die-Leiden-des-Don-Carlo-hautnah-miterlebt?from=suche.intern.portal>
[Zugriff: 26.12.2014].

DiePresse.com. *„Don Carlos“: Schöne Stimmen, filmreifes Theaterspiel.*

http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1441624/Don-Carlos_Schone-Stimmen-filmreifes-Theaterspiel
[Zugriff: 26.12.2014].

- DerStandard.at. *Arienzauber der Macht- und Liebesnöte*.
<http://derstandard.at/1376533672367/Arienzauber-der-Macht--und-Liebesnoete>
[Zugriff: 26.12.2014].
- DerStandard.at. *Tragödienfest der Stimmen*.
<http://derstandard.at/1375626491557/Tragoedienfest-der-Stimmen>
[Zugriff: 26.12.2014].
- Die Welt. *Salzburg-Festspiele. Karls kalte Klosterkiste und ein Verdi-Paar de Luxe*.
<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article119062557/Karls-kalte-Klosterkiste-und-ein-Verdi-Paar-de-Luxe.html>
[Zugriff: 26.12.2014].
- FAZ.net. *Verdis „Don Carlo“ in Salzburg: Wie das Glücksverlangen gnadenlos zu Staub zermahlen wurde*.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/verdis-don-carlo-in-salzburg-wie-das-gluecksverlangen-gnadenlos-zu-staub-zermahlen-wurde-12532101.html>
[Zugriff: 26.12.2014].
- Internet Movie Database. *Agnes Méth*.
<http://www.imdb.com/name/nm0582520/>
[Zugriff: 14.11.2014].
- Internet Movie Database. *Brian Large*.
http://www.imdb.com/name/nm0488108/?ref_=nmbio_bio_nm
[Zugriff: 10.11.2014].
- Medienforschung ORF. *Die österreichische Rundfunk-Chronik. Linksammlung*.
<http://mediaresearch.orf.at/chronik.htm>
[Zugriff: 22.10.2014].
- Medienforschung ORF. *Fernsehen. Der Teletest*.
http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest.htm
[Zugriff: 31.10.2014].
- Medienforschung ORF. *Fernsehen. Der Teletest. Teletest Projektionszahlen*.
http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest_proj.htm
[Zugriff: 20.07.2014].
- Medienforschung ORF. *Fernsehen. TV-Quoten Aktuell*.
http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_teletext.htm
[Zugriff: 29.07.2014].
- Medienforschung ORF. *Startseite*.
<http://mediaresearch.orf.at/>
[Zugriff: 28.11.2014].

- Neue Zürcher Zeitung. *Salzburger Festspiele. Von den wahren Werten.*
http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/von-den-wahren-werten-1.18133486
 [Zugriff: 26.12.2014].
- O.N., „Anna Bolena erreichte 443.000 Zuschauer“, *derstandard.at*, 06.04.2011,
<http://derstandard.at/1301873974803/ORF-2-Anna-Bolena-erreichte-443000-Zuschauer>
 [Zugriff: 30.12.2013].
- O.N., „Kommentar: „Traviata“ im ORF: Seitenblicke in die Wiederabbau-Gesellschaft, *derstandard.at*, 08.08.2005,
<http://derstandard.at/2137401>
 [Zugriff: 24.10.2014].
- O.N., „La Traviata“: Bis zu 949.000 ZuseherInnen, *derstandard.at*, 22.08.2005,
<http://derstandard.at/2137184>
 [Zugriff: 24.10.2014].
- O.N., „Netrebko singt Titelrolle in Verdis „La Traviata““, *rp-online.de*, 05.08.2005,
<http://www.rp-online.de/kultur/netrebko-singt-titelrolle-in-verdis-la-traviata-aid-1.1597260>
 [Zugriff: 24.10.2014].
- ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Über ORF III.*
<http://tv.orf.at/orf3/stories/ueberorf3/>
 [Zugriff: 11.06.2014].
- ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Erlebnis Bühne Künstlerportrait.*
<http://tv.orf.at/orf3/stories/2527138/>
 [Zugriff: 11.06.2014].
- ORF III Kultur und Information. *Programminformation. Erlebnis Bühne.*
<http://tv.orf.at/orf3/stories/2523214/>
 [Zugriff: 11.06.2014].
- ORF-Jahresbericht 2013. *Hauptdokument Teil 1.*
http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/BR/III-BR/III-BR_00519/imfname_346980.pdf
 [Zugriff: 04.12.2014].
- ORF Kundendienst. *Musik-DVDs, Konzerte.*
<http://kundendienst.orf.at/service/dvd/musik.html>
 [Zugriff: 10.11.2014].
- ORF Kundendienst. *Unternehmen. Fakten. Der ORF allgemein.*
<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/fakten/einleitung.html>
 [Zugriff: 28.10.2014].

ORF Kundendienst. *Unternehmen. Fakten. Programm.*
<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/fakten/programm.html>
[Zugriff: 28.10.2014].

ORF Kundendienst. *Unternehmen. News. Neujahrs- und Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker weitere fünf Jahre live im ORF.*
<http://kundendienst.orf.at/unternehmen/news/philharmoniker.html>
[Zugriff: 28.10.2014].

Salzburger Festspiele 2013. *Programmdetail. Guiseppe Verdi. Don Carlo.*
<http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4744>
[Zugriff: 04.12.2014]

Salzburger Festspiele 2013. *Vorwort des Intendanten Alexander Pereira.*
http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/dossier-essay/Vorwort_Pereira_2013_D.pdf
[Zugriff: 04.12.2014].

UNITEL. *Company Profile.*
<http://www.unitel.de/en/profile-unitel.html>
[Zugriff: 25.01.2015]

Zeit online. Film & TV. Jugendkanal von ARD und ZDF startet nur im Netz.
<http://www.zeit.de/kultur/film/2014-10/ard-zdf-jugendkanal-start>
[Zugriff: 30.10.2014].

Notenmaterial

VERDI, Giuseppe, *Don Carlos (Don Carlo)*, Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text, Edition Ricordi, Berlin 1967.

Filme, Dokumentationen, Videos & DVD's

Amahl and the Night Visitors, Fernsehoper von Gian Carlo Menotti, Regie: Kirk Browning, Gian Carlo Menotti, USA/NBC 1951.

Anna Bolena, Éric Génovèse, Brian Large, AUT 2011.

Ausgerechnet und Verspielt, Fernsehoper von Ernst Krenek, Regie: Hermann Lanske, AUT/ORF 1962.

Der Rosenkavalier, Regie: Robert Wiene, USA 1926.

Dichtung und Wahrheit – Giuseppe Verdi und sein Don Carlo, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, AUT/E 2013.

Die Paßkontrolle, Fernsehoper von Paul Angerer, Regie: Theodor Grädler, AUT/ORF 1959.

Don Carlo. Regie: Peter Stein, Agnes Méth, AUT 2013.

Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, Länge: 259'00''.

Il Trovatore, Regie: Alvis Hermanis, Agnes Méth, AUT 2011.

La Traviata, Regie: Willy Decker, Brian Large, AUT 2005.

Peter und Susanne, Fernsehoper von Paul Kont, Regie: Hermann Lanske, AUT/ORF 1959.

Fernsehbeiträge

Blitzlichtgewitteralarm vor dem Großen Festspielhaus, Redaktion: Marion Benda, Beitragslänge: 1‘41‘‘, Ausstrahlung: Seitenblicke Spezial, ORF 2, 14.08.2014.

Don Carlo, Redaktion: Renate Lachinger, Beitragslänge: 1‘02‘‘, Ausstrahlung: Zeit im Bild, ORF 2, 16.08.2014.

Don Carlo Vorschau, Redaktion: Peter Schneeberger, Beitragslänge: 1‘05‘‘, Ausstrahlung: ZIB 1, ORF 2, 11.08.2013.

Don Carlo/Statisten Kostüme etc., Redaktion: Renate Lachinger, Beitragslänge: 1‘33‘‘, Ausstrahlung: heute mittag, ORF 2, 13.08.2013.

Festspielgespräche: Jonas Kaufmann. Barbara Rett im Gespräch mit Jonas Kaufmann, Redaktion: Peter Fässlacher, Beitragslänge: 10‘00‘‘, Ausstrahlung: Künstlergespräche, ORF III, 12.08.2013.

Gespräch/Thomas Hamson, Redaktion: Peter Schneeberger, Beitragslänge: 7‘39‘‘, Ausstrahlung: Kulturmontag, ORF 2, 12.08.2013.

Premiere von Don Carlo, Redaktion: Christian Reichhold, Beitragslänge: 1‘31‘‘, Ausstrahlung: Seitenblicke, ORF 2, 13.08.2013.

Verdi Don Carlo, Redaktion: Barbara Pichler-Hausegger, Beitragslänge: 7‘26‘‘, Ausstrahlung: Kulturmontag, ORF 2, 12.08.2013.

Vorschau ORF-Kultursommer 2013, Redaktion: Michaela Lehner, Beitragslänge: 0‘50‘‘, Ausstrahlung: ZIB 13, ORF 2, 25.06.2013.

Interviews, Gespräche und E-Mails, Pressemappe

E-Mail-Verkehr vom 16.09. – 22.09.2014 zwischen Martin Fürsatz, Consultant für strategische Kommunikation und Medienkonzepte, Firma Loebell & Nordberg GmbH über Opernübertragungen in österreichischen Cineplexx-Kinos.

Gespräch mit Sandra Marchart, Wien, 25.11.2014.

Interview der Verfasserin mit Helga Dostal, Wien, 18.06.2013.

Interview der Verfasserin mit Agnes Méth, Wien, 22.04.2014.

Interview der Verfasserin mit Heidelinde Rudy, Wien, 24.06.2013.

Interview der Verfasserin mit Peter Schneeberger, Wien, 24.01.2014.

Interview der Verfasserin mit Peter Schöber, Wien, 26.05.2014.

Interview der Verfasserin mit Martin Traxl, Wien, 05.02.2014.

Pressemappe zur Programmpräsentation des ORF-Kultursommer 2013.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: TELETEST Projektionszahlen 2014, S. 57; Medienforschung ORF, http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/glossar_teletest_proj.htm, [Zugriff: 29.07.2014].

Abbildung 2: Einstellungsgrößen bezogen auf die menschliche Gestalt, S. 207; KATZ, Steven, *Die richtige Einstellung. Shot by Shot – Zur Bildsprache des Films*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins² 1999, S. 170.

Anhang

Interviews

Interview mit Dr. Helga Dostal

Autorin des Standardwerks *Oper im Fernsehen*, Präsidentin des internationalen Theaterinstituts der UNESCO

Wien, 18. Juni 2013

Am 5. April 2011 wurde die Staatsoperproduktion *Anna Bolena* im Hauptabendprogramm des ORF live-zeitversetzt übertragen. 6 % der Österreicher haben diese dreieinhalbstündige Opernübertragung gesehen. Wie erklären Sie sich diesen Quotenerfolg?

Das ist sicherlich auf die Sensation zurückzuführen. Das war auch schon 1955 so, als der öffentliche Rundfunk in Österreich seinen Betrieb aufnahm und die Eröffnung der Staatsoper übertragen wurde. Also nicht, weil man unbedingt Fernsehen haben wollte, sondern weil man dieses Ereignis übertragen können wollte, obwohl damals fast niemand ein Fernsehgerät hatte. Damals gingen die Leute im Kaffeehaus, um sich dort die Übertragung anschauen zu können. Darunter auch viele Menschen, die noch nie eine Oper gesehen hatten. Aber das war ein Moment, der die Leute so fasziniert hat, dass sie wissen wollten wie das vor sich geht. Und ich glaube das ist noch immer so. Wenn die Leute auf etwas so intensiv, wie es ja bei manchen der heutigen Produktionen ist, hingewiesen werden, dass sie dann sagen: „Aha, jeder redet davon, dann muss ich das auch anschauen damit ich mitreden kann. Selbst wenn ich nicht an Oper interessiert bin.“ Natürlich schauen sich die, die interessiert sind und nicht bei der Live-Aufführung dabei sein können, diese Übertragung ebenfalls an. Und in gewissen Kreisen ist es sogar ein Muss, um mitreden zu können. Ich sehe das so, weil ja schon im Vorfeld medial viel darüber berichtet wird.

Sind Sie der Meinung, dass so ein Quotenerfolg auch damit zusammenhängt, weil die Medien gewisse Opernübertragungen als Event hervorheben?

Ja, das glaube ich schon. Sonst müsste es ja auch so sein, dass immer dieselben Menschen zuschauen, wenn eine Oper gesendet wird. Die Unterschiede sind aber so signifikant, dass es eigentlich die Bewertung in die Eventrichtung ausmachen muss. Anders kann ich mir das nicht erklären. Nehmen Sie als Vergleich das Neujahrskonzert. Das wird in die ganze Welt übertragen, und wenn hier etwas zumindest in den deutschsprachigen und vielfach auch in weitere Kreise hinaus geschickt wird, entsteht so eine Art Massenhysterie.

Es scheint fast so, als sei so eine Übertragung etwas Völkerverbindendes?

Ja, bis zu einem gewissen Grad sicher. Das ist die Kultur auf jeden Fall. Also die Kunst, die Kultur, die Musik. Es ist sicher auch eine Form von Stolz der Bevölkerung dabei – sieht her, wir haben das gemacht. Ich glaube auch, dass sich die Österreicher mit so einer Produktion wie dem Neujahrskonzert identifizieren, auch wenn sie eigentlich gar nicht daran beteiligt sind. Aber da es von Österreich in die ganze Welt hinausgeht, findet da glaube ich auch ein Identifikationsprozess statt.

Jürgen Kühnel hat in seinem Text *Oper im Fernsehen*, Mitte der 1990er-Jahre behauptet, dass die Sendung integraler Opern in den E-Musik-Programmen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nach wie vor eine Rolle spielt. Ist das im Jahr 2013 auch noch so?

Über die Jahrzehnte haben sich die Formen geändert. Zur Anfangszeit des Fernsehens, also wenn ich jetzt zurückgreifen darf, war Oper sicher ein Moment um Wertigkeit zu erlangen. Der Film hat versucht, in die Theater hinein zu kommen. Das heißt, er hat sich vom Jahrmarkt kommend ein Ambiente gesucht, das ihn aufwertet. Beim Fernsehen war das genauso. Das hat sich insofern geändert, als die Normalarbeit ja nicht nur live passiert. Außer bei Sportübertragungen oder dem Neujahrskonzert. Das meiste ist ja Konserve. Und das spannende ist das Live-Erlebnis. Wie beim Fußballmatch das nur spannend ist wenn es live gesendet wird, wenn es eine Aufzeichnung ist, interessiert es keinen Menschen mehr. Nur das Live-Event erzeugt Spannung. Weil man im Moment dabei ist und weil auch etwas passieren kann. Das gleiche gilt für Autorennen. Warum schauen sich die Leute zum Beispiel Formel I Rennen an? Stundenlang zuzusehen, wie die Fahrer im Kreis fahren, kann ja nicht wirklich so spannend sein, und ähnlich ist das

auch bei einer Opernübertragung. Es ist die Einmaligkeit der Veranstaltung. Auch wenn die Inszenierung dann eben hundertmal gespielt wird. Aber im Moment ist sie einmalig, und ich glaube das spielt schon auch mit für das Interesse. Über die Jahre hat sich die Programmatik des Fernsehens verändert. Oper wird heute nur mehr in Ausnahmefällen übertragen. Sie gehört nicht zum ständigen Programm, sondern sie kommt eben einmal zwischendurch und dann muss sie besonders verpackt und eben ein Event sein. Früher wurden beispielsweise von den Salzburger Festspielen sämtliche Aufführungen übertragen. In den Anfängen war das selbstverständlich. Das ist jetzt nicht mehr der Fall.

Welchen Wert hat eine Opernübertragung im Jahr 2013 für einen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender? Geht es da hauptsächlich um Prestige oder gehört das nach wie vor zum Bildungsauftrag?

Also ich würde sagen, es gehört absolut zum Bildungsauftrag. Es wird allerdings nur noch wie eine Art Prestige-Frage gehandhabt. Und es wird wie Prestige im Sinne von Selbstdarstellung gehandhabt. Also das vorhin von mir so bezeichnete *Seht her!* ist eher eine Art Selbstbeweihräucherung als ein An-die-Sache-glauben, finde ich.

Wie würden Sie das Interesse einer Opernübertragung 2013 im Vergleich zu 1970 beschreiben. Aus der Sicht der Fernsehanstalt und aus der Sicht des Publikums?

Aus der Sicht der Fernsehanstalt fehlt heute die Selbstverständlichkeit, so etwas zu machen. Früher war es ganz selbstverständlich, dass alle Produktionen der Salzburger Festspiele übertragen wurden. Heute werden einzelne Produktionen ausgesucht, die dann übertragen werden. *La Traviata* zum Beispiel – da war von vornherein klar, dass das wegen Rolando Villazon und Anna Netrebko ein Quotenerfolg werden wird. Dann kommt *Der Rosenkavalier*, wo groß darauf hingewiesen wird, weil Angelika Kirchschlager singt und weil ein Pferd auf die Bühne kommt. Aber es werden einzelne, offensichtlich nach Ansicht der Entscheidungsbefugten besonders interessante oder besonders publikumswirksame Werke ausgesucht, die dann mit dem entsprechenden Know-how beworben werden und dann auch als DVD auf den Markt gebracht werden.

Es werden also bewusst Opern ausgewählt, die generell ein breiteres Publikum interessieren? Und der Starauflauf wird dann noch extra beworben?

Es ist keine bildungspolitische Aufgabe, sondern der Event-Charakter steht im Vordergrund. Wobei man sagen muss, *La Traviata* ist wahrscheinlich höheres Allgemeingut oder einer breiteren Bevölkerung bekannt als *Der Rosenkavalier*. Auf der anderen Seite ist es auch ein publikumswirksames Werk, trotz allem. Es steht trotzdem mehr die Ware, die auf den Markt gebracht werden soll und dann entsprechend beworben wird, im Vordergrund. Eine höhere Publikumsquote soll erreicht werden und rechtfertigen, was ausgewählt wurde.

Wie sehen Sie die Gründung und Entwicklung von Spartenkanälen? Sind solche Spartenkanäle ein Gewinn für Opernübertragungen?

Das ist eine Entwicklungsfrage, wie das Programm gestaltet wird. Wenn ich sage, ich habe hier ein Schwerpunktprogramm, dann weiß ich, das wird so exzellent gemacht, dass es wirklich für Interessenten anschaulich ist. Ich meine, wenn sich die Leute dann trotzdem dem Musikantenstadl zuwenden, dann ist es halt so. Er hat ja offensichtlich immer noch die höchsten Anhängerzahlen, wie es scheint. Aber natürlich ist es eine Auslagerung, und natürlich ist es eine Verschiebung, aber genauso könnte ich sagen, im Rundfunkbereich ist Ö1 klar definiert in die eine Richtung, also nicht ausschließlich, aber doch anders definiert als Ö3, und wenn ich jetzt nicht unbedingt ständig Ö3 hören will, dann drehe ich halt Ö1 auf und weiß, dass ich mir das nicht anhören muss oder umgekehrt. Natürlich gibt es immer auch die Möglichkeit zu sagen, ich mische und wechsle bewusst zwischen den Kanälen. Also ich würde da nicht unbedingt einen Nachteil sehen für den, der interessiert ist. Für den quasi neu Hinzukommenden, der darüber stolpern könnte, der stolpert dann sicher nicht darüber, das ist schon klar.

Hat es das operninteressierte Publikum, das sich wirklich bewusst eine Oper im Fernsehen anschaut, heute einfacher als in den 1970er-Jahren? Ist das Angebot größer geworden?

Nein, es hat nicht die größere Auswahl, weil es weniger Übertragungen und weniger Sendungen gibt. Also die Anzahl der Opernübertragungen an sich hat sich sicherlich reduziert. Egal, wie viele Spartensender es gibt. Das war früher sicherlich mehr. Selbst amerikanische Sender haben früher ständig Opern ausgestrahlt. Jetzt haben sich die Übertragungen auf die Met reduziert. In den 1970er-Jahren war es selbstverständlich, einmal in der Woche eine Opernübertragung im Hauptabendprogramm zu finden. Auch Studioproduktionen gibt es heute nicht mehr. Kein Mensch käme heute auf die Idee, eine Opernstudioproduktion zu machen.

In *Oper im Fernsehen* unterscheiden Sie sehr genau zwischen Live-Verfahren, Playback-Verfahren und Double-Verfahren. Wie haben sich diese drei Sendungsarten bis heute entwickelt?

Das Double-Verfahren gibt es im Grunde höchstens noch im Film. Die Schauspieler haben gespielt, die Sänger wurden vorher aufgenommen. Das Double-Verfahren im Fernsehen hat es eigentlich nur eine Zeit lang im ZDF gegeben, sonst kaum. Das hat sich deshalb nicht durchgesetzt, weil den Zuschauern die Sänger optisch bekannt waren und sie sich vielfach daran gestört haben, dass die Optik des Fernsehens eine andere war als die Optik der Stimme es gewesen wäre. Also wenn zum Beispiel ein Publikumsliebbling wie Walter Berry gedoubelt wurde, schauspielerisch, dann hat das jeden gestört. Das Double-Verfahren hat sich im Fernsehen dann irgendwann aufgehört. Wahrscheinlich nicht zu Unrecht, man hat eher versucht die schauspielerischen Fähigkeiten der Sänger weiterzuentwickeln. Das ist auch heute noch so, vor allem bei den Damen. Es hat sich schon einiges allein aus der Optik heraus entwickelt, aber natürlich steht trotz allem immer noch die Stimme im Vordergrund. Gerade bei Anna Netrebko und Rolando Villazon beispielsweise spielt natürlich die Optik sehr viel mit. Das Publikum ist daran interessiert, wie die Frau aussieht und ob sie für Mode und dergleichen Werbung machen kann. Die Anforderungen an die Sänger sind größer geworden: Sie müssen gut aussehen, toll singen, beweglich sein und spielen sollten sie natürlich auch können. Das hat sicher einen zeitgeschichtlichen Hintergrund. Auch die Vielzahl an Filmen, die früher gedreht

wurden, werden jetzt nicht mehr produziert. Beispielsweise die Filme im Sommer am Rathausplatz, das sind alles alte Filme. Neues kommt da nicht mehr nach.

Was halten Sie von den Opernübertragungen aus der Metropolitan Opera in die Cineplexx-Kinos? Diese Übertragungen sind ja wahnsinnig erfolgreich...

Die Übertragungen aus der Metropolitan Opera in einzelne Cineplexx-Kinos sind optisch und akustisch natürlich schon sehr attraktiv. So schnell kommt man im Allgemeinen nicht an die Metropolitan Opera in New York und kann sich dort eine Karte kaufen. Wenn dann übertragen wird, und die Besetzungen sind im Allgemeinen exzellent, also warum soll ich mir das nicht anschauen? Man muss auch erwähnen, dass die dort gezeigten Inszenierungen nicht immer so provokativ sind, wie manchmal in den deutschsprachigen Ländern. Es wird vielmehr im Sinne der Schöpfer des Werkes inszeniert, natürlich schon zeitgemäß aber trotzdem so, dass man zum Beispiel nicht unbedingt Menschen in kriegerischen Uniformen der jüngsten Vergangenheit auftreten lässt, wenn es sich um ein Stück handelt, das im 19. Jahrhundert spielt. Mit dieser Art zu inszenieren feiert die Metropolitan Opera große Erfolge. Den Menschen gefällt das. Ein anderes Beispiel: Primär vom deutschsprachigen Raum ausgehend, wird versucht irgendwelche Ideologien auf irgendwelche Werke zu übertragen, die dem Werk ganz sicherlich keinen *märchenhaften* Charakter geben. Wenn ich mir dann aber die Erfolge von Science-Fiction Filmen oder der Harry Potter Verfilmungen anschau, wo die Handlung in einer völligen Kostümmärchenwelt spielt, wo also wirklich mit allem, was das Kinderherz erfreut, aber auch das Kinderherz des alten Menschen erfreut, aufgefahren wird, dann habe ich manchmal den Eindruck, dass die Theatermacher mit ihren oft sterilen Produktionen falsch liegen. Egal, ob es sich dabei um Sprechtheater oder Oper handelt. Menschen verkleiden sich ja auch manchmal ganz gerne, sonst würde es keinen Fasching und keine Bälle geben und dann gehen sie ins Theater und bekommen auf der Bühne Alltagskleidung vorgesetzt, das jeder tagtäglich auf der Straße trägt. Das ist so desillusionierend. Man will ja auch Illusionen haben.

Und Sie glauben, dass besonders die Art der Inszenierungen an der Metropolitan Opera zum Erfolg dieser Opernübertragungen beiträgt?

Dass man da ein bisschen träumen kann, ja. Sie schauen sich zum Beispiel eine große Liebesgeschichte an, das kommt ja vielfach vor in Opern, und sie wollen sich da hineinfallen lassen und aus der Realität heraustreten. Ich würde das mit einem Popkonzert vergleichen. Wenn junge Leute so ein Konzert besuchen, dann sind sie de facto ja auch nicht mehr in der Realität. Während des Konzerts geht es darum sich fallen zu lassen und die Probleme des Alltags zu vergessen und genau dasselbe passiert bei diesen Übertragungen aus der Metropolitan Opera. Durch den besonderen Inszenierungsstil wird es für die Leute einfacher, sich auf die Handlung zu konzentrieren und den Alltag auszublenden.

Wie sehen Sie die technische Entwicklung von Opernübertragungen? Durch neue technische Errungenschaften wie CatCams und HD ist ja vieles einfacher geworden...

Naja, das ist fantastisch. Erst einmal, wie klein die Kameras geworden sind und dass man keine Kabel mehr braucht, erleichtert vieles. Auch die höhere Lichtempfindlichkeit der Kameras ist dienlich für die Übertragungen. Früher musste man doppeltes Licht auf der Bühne haben um ein halbwegs anständiges Fernsehbild zu bekommen. Die Möglichkeiten eine Übertragung optisch ansprechend zu machen, haben sich in den letzten Jahren um ein Vielfaches vereinfacht und verbessert.

Welche Probleme bringt eine Opernübertragung 2013 noch mit sich? Mit welchen Problemen hat der Bildregisseur zu kämpfen?

Im Grunde genommen hat er damit zu kämpfen, dass wenn er eine Totale von einer großen Bühne zeigt, wie eben die Bühne bei den Salzburger Festspielen, dann sehen die Fernsehzuschauer lauter stecknadelgroße Punkte auf dem Bildschirm. Das heißt, er muss immer wieder die Nähe zu den Darstellern suchen. Und das so zu machen, dass es im Handlungsablauf für den Zuschauer vor dem Bildschirm logisch ist, also dass er immer die Zusammenhänge kennt, das ist eine große Herausforderung. Da hat sich nicht viel geändert.

Das war ja auch das Hauptproblem zu Anfangszeiten von Opernübertragungen. Auch durch verbesserte Bildqualität, höhere Auflösung etc. ist dieses Problem nicht in den Griff zu bekommen?

Das Problem ist das gleiche wie vor sechzig Jahren. Die Übertragung von einer großen Fläche ist für den Bildregisseur auch heute noch schwierig. Der Publikumsraum in einer Oper ist ein Raum mit eigener Atmosphäre, in die der Opernbesucher völlig hineingezogen wird. Die Zuschauer der Opernübertragung in die Handlung eintauchen zu lassen, ist wesentlich schwieriger, aber genau das muss die Kamera versuchen.

Die Ablenkung zuhause vor dem Fernseher ist auch nicht zu unterschätzen...

Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang ist das Musical *Cats* im Theater an der Wien. Im Zuschauerraum an der Logenbrüstung waren kleine Lampen installiert, die während des Stücks plötzlich wie Katzenaugen gelehrt haben, und ich war so fasziniert davon, wie die jungen Zuschauer im Alter von zwölf bis Mitte zwanzig auf diese Katzenaugen reagiert haben. Da wurde regelrecht aufgejubelt. So ein Effekt kann am Bildschirm nicht erreicht werden. Das ist einfach nicht möglich. Das Gefühl, völlig von Katzen umzingelt zu sein, kann in diesem Fall nur im Zuschauerraum des Theaters erreicht werden.

Das mediale Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen bleibt ein schwieriges?

Es bleibt sicherlich insofern ein schwieriges, weil Sie immer davon ausgehen müssen, dass der Fernsehzuschauer in seinem eigenen Umfeld Ablenkung hat. Auch bei einem Krimi oder bei einem Film, der im Fernsehen gezeigt wird. Der Fernsehzuschauer hat die Möglichkeit, in die Küche zu gehen und sich ein paar Chips zu holen oder zwischendurch mit jemandem zu reden oder zu telefonieren etc. Das heißt, es ist eine möglicherweise geteilte Aufmerksamkeit gegeben, sofern es nicht jemand ist, der sagt, ich schaue mir das jetzt bewusst an, mache mich bequem in einem Sessel vor dem Fernseher breit, keiner darf mich stören, wenn das Telefon läutet, ist mir das egal, ich mache mir eine entsprechende Beleuchtung und schaue mir das, was läuft, konzentriert an. Wenn es gut ist, wird es immer mehr Leute anziehen als wenn es schlecht ist. Egal, ob das jetzt ein Krimi oder eine Opernübertragung ist. Ich kann mich noch sehr gut an die umstrittene Heldenplatz-Aufführung im Burgtheater erinnern. Die Aufführung habe ich mir im Burgtheater angeschaut, und etwas später wurde sie auch im Fernsehen übertragen.

Obwohl ich im Burgtheater war, habe ich das Fernsehen aufgedreht, um mir einen Teil davon anzuschauen. Die Übertragung war so faszinierend für mich, dass ich es nicht geschafft habe, abzuschalten. Aber gut, eine fantastische Inszenierung, die auch im Fernsehen gut funktioniert hat. Es kommt immer darauf an, wie die Aufführung wiedergegeben wird. Ist es möglich, die Leute optisch hineinzuziehen?

Wie werden sich Opernübertragungen im Fernsehen entwickeln?

Sie müssen immer bedenken, was in der heutigen Zeit passiert. Nicht im Opernbereich, sondern generell, das ist eine wirtschaftliche Ausrichtung. Also, die Überlegung lautet: Input und Output. Sonst würde man ja auch nicht ständig von Quoten reden. Input und Output heißt auch, wie viel Geld kann ich wieder durch Werbung hereinbringen? Also man hat bei *La Traviata* mit Anna Netrebko und Rolando Villazon viel Eigenwerbung gemacht. Aber es gab auch Sponsoren, die mit Werbegrafiken während der Aufführung platziert sein wollten, wie beispielsweise auch bei Tennisturnieren oder Fußballmatches. Der Werbeaufwand ist zwar hoch, zahlt sich aber aus. Sicher auch lukrativ für den Fernsehsender. Es gibt aber nach wie vor noch sehr wertorientierte Gedankengänge gegen den heutigen Idealismus, dass man sagt das ist toll, das muss ich jetzt machen. Aber hauptsächlich wird eben gerechnet. Heute ist die Orientierung nach der ökonomischen Seite doch wesentlich stärker, als sie es früher war. Ich kann mich noch genau daran erinnern, wie ich zum ersten Mal mitbekommen habe, dass in Amerika die Sendestationen Werbung für ihre eigenen Programme machen. Das war für mich neu und undenkbar, und ich habe mir gedacht, was soll das? Warum bewirbt der eigene Sender, was er am nächsten Tag sendet? Wenn nicht gerade auf Eurovision geschaltet wurde, dann hatte man überhaupt keinen Zugang zu fremdsprachigen Programmen. Damals war der Sender im eigenen Land konkurrenzlos und musste für sich eigentlich gar keine Reklame machen. Ich bin dann darauf gekommen, dass es in Amerika, wo es das Fernsehen schon wesentlich länger gab und nicht durch den Krieg unterbrochen war wie in Europa, auch Konkurrenz vorhanden war. Es gab hunderte Sender und die Leute konnten gezielt wählen. Also machten die Sender für ihre Programme Werbung. Und das ist heute genauso. Vor vierzig Jahren musste der ORF für eine Oper mit Anna Netrebko oder für die Salzburger Festspiele keine Werbung machen. Es gab ja nur den einen Sender. Wenn es viel Ware auf dem Markt gibt, herrscht auch eine andere Konkurrenz, und wenn die Ware gut ist, wird sie bleiben, wenn nicht, dann wird sie schnell wieder

vom Markt verschwinden. Die Qualität steht im Vordergrund, und das ist auch bei einer Opernübertragung im Fernsehen so. Die Ansprüche werden auch immer höher werden.

Vielen Dank für das Interview.

Interview mit Agnes Méth

Regisseurin der Opernübertragung *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im August 2013

Wien, 22. April 2014

Können Sie mir etwas über Ihren beruflichen Werdegang erzählen? Wie sind Sie zur Regisseurin von Opernübertragungen geworden und zum ORF gekommen?

Ich bin Musikerin und habe in meiner ursprünglichen Heimat Ungarn Schlagzeug studiert und ein Lehramtsstudium für Musik absolviert. Nach meinem Abschluss bin ich nach Wien gezogen, um auf der Universität für Musik und darstellende Kunst weiter zu studieren. Nach anderthalb Jahren und einem weiteren Diplom wurde ich in der Grazer Oper engagiert. Bei der TV-Aufzeichnung eines Balletts habe ich meinen späteren Mann kennengelernt – Claus Viller. Er war der Regisseur dieser Aufzeichnung. Diese schicksalhafte Begegnung hat mein zukünftiges Leben verändert. Ich bin mit ihm nach Wien gezogen, und da ich als Schlagzeugin in Wien kein Engagement bekommen habe, wurde ich die Assistentin meines Mannes. Schon während meiner Zeit als Musikerin hat mich der Beruf Regisseurin interessiert, allerdings für das Musiktheater und nicht für das Fernsehen. Mit 16 Jahren habe ich als Praktikantin beim Fernsehen in Budapest gearbeitet und fand diese Arbeit sehr interessant. Allerdings war dieser Beruf für mich damals nicht relevant. Mein Mann und ich haben natürlich zu Hause nach den Proben gemeinsam an den Projekten weitergearbeitet und viel über Schnitte, Auflösungen, wie, wann und warum man etwas zeigt, wo die Schnitte liegen sollen etc., diskutiert. Ich bin in diesen Beruf nach und nach hineingewachsen. Mein Mann war mein erster Lehrmeister und ich habe viel von ihm gelernt. Später habe ich dann auch meine eigenen Ideen verfolgt. So bin ich schließlich meinem Assistentendasein entwachsen. Unsere gemeinsame Arbeit führte uns zu den Schwetzingen Festspielen, und es begann eine jahrelange Zusammenarbeit mit den Festspielen, dem SDR (Anm.: Süddeutscher Rundfunk) und mit dem Regisseur und Opernintendanten Michael Hampe. Hampe ist mein zweiter Lehrmeister, denn von ihm habe ich viel über Opernregie und der Personenführung von Sängern erfahren. Unsere Zusammenarbeit war immer sehr fruchtbar, auch weil die damaligen Arbeitsmöglichkeiten beinahe ideal waren. Wir hatten zwar weniger Kameras und eine ganz andere Technik, aber dafür mehr Zeit, um mit den Sängern auf der Bühne

arbeiten zu können. Man durfte sie zum Beispiel für unsere Kameras ein wenig anders hinstellen, um eine bessere Verbindung zu bekommen. Irgendwann bekam ich dann einmal die Chance, selbst Regie zu führen. Das war bei einem Schlagzeugkonzert. Apropos Schlagzeug – da ich Schlagzeugin bin, kommt mir mein Rhythmusgefühl auch in meinem zweiten Beruf zu Gute. Als Fernsehregisseurin braucht man viel Rhythmusgefühl, vor allem für die visuelle Umsetzung einer Oper oder eines Konzerts. Bilderabfolge hat sehr viel mit Rhythmusgefühl zu tun; auch wo man den Schnitt setzt ist vom Rhythmus abhängig. Nach erfolgreichen Arbeiten als Assistentin bei vielen Konzert- und Opernproduktionen für diverse TV-Anstalten hat mich Frau Dr. Tenner (Anm.: Haide Tenner war von 1999 bis 2003 Kulturchefin im ORF) angesprochen. Sie war auf der Suche nach einem Assistenten für Luc Bondy. Es ging um die Neuproduktion bei den Salzburger Festspielen 1995 – *Le nozze di Figaro*, am Pult Nikolaus Harnoncourt. Herr Bondy wollte neben der Bühnenregie auch die Fernsehregie selber übernehmen. Frau Dr. Tenner glaubte, dass das nicht funktionieren würde. Herr Bondy könne kaum gleichzeitig auf der Bühne inszenieren und sich auch als Bildregisseur um die Live-Übertragung kümmern. Ich habe natürlich gewusst, was mich erwartet und dass ich auf mich allein gestellt sein werde. Bei unserem ersten Zusammentreffen hatte ich schon hundert Schnitte eingeteilt und ich habe ihm meine Vorschläge gezeigt. Er meinte dann nur, dass ich das alles vergessen solle und sagte immer wieder: *Denk filmisch! Du musst Bewegungen übernehmen, denk an den Film*. Das war ein ganz neuer Ansatz für mich und auch für mein Team. Ich fing an, mit diesem Ansatz neu zu arbeiten, und Herr Bondy war vom Ergebnis so begeistert, dass er mich dem ORF als Co-Regisseur vorschlug. Ich arbeitete also mein Konzept aus, Bondy kam jeden Tag vorbei, wir haben unsere Ideen besprochen und ich bekam von ihm noch weitere gute Tipps. Schließlich bekam ich noch eine Assistentin, damit ich die Live-Sendung durchführen konnte. Heute bezeichne ich Luc Bondy als meinen dritten Lehrmeister. Es war eine sehr aufregende Zeit für mich. Meine erste Oper als Fernsehregisseurin und das auch noch live. Diese Übertragung war auch für meine Kameraleute nicht einfach. Sie waren es nicht gewohnt, so viele Bewegungen mitzumachen. Ich wusste damals nicht genau wie man solche komplexen Anweisungen kurz und verständlich weitergibt. Damals waren die Anweisungen für meine Schnitte ein ganzer Aufsatz, heute sind meine Anweisungen kurz und bündig und enthalten trotzdem die nötige Information. Früher hat man ja viel mehr geschnitten. Wir haben mittlerweile High Definition und ein anderes Bildformat (Anm.: früher 4:3; heute 16:9). Das ermöglicht mir, drei Protagonisten auf einem Bild festzuhalten, und durch die höhere

Bildauflösung sieht man auf einer Totalen oder einer Halbtotale auch die Mimik, die man früher nicht sah. Die Bildästhetik hat sich sehr verändert. Oper im Fernsehen ist nicht einfach Theater im Fernsehen. Einen Sänger bei einer Koloratur oder einem ausgehaltenen hohen Ton in Nahaufnahme zu zeigen, wird keinem Bildregisseur einfallen. Wenn gut inszeniert wurde, dann passiert während diesen hohen Tönen oder anstrengenden Koloraturen, also wenn die Person nicht allein auf der Bühne ist, irgendwo etwas anderes. Der Zuschauer hört ja sowieso, wie schön gesungen wird. Die Reaktion findet aber woanders statt. Ich habe erst gestern mit einer Kollegin gesprochen und habe sie gefragt, ob Frau Netrebko schwierig sei. Sie meinte, dass Anna Netrebko überhaupt nicht schwierig sei, sie wolle nur nicht ständig im Bild sein, denn die Oper besteht nicht nur aus ihrer Rolle. Da kommt sie mir natürlich sehr entgegen. Wirklich gute Künstler und nicht nur eitle Künstler, sondern die wirklich guten Künstler, die nicht unbedingt so eitel sind, dass sie immer im Bild sein müssen, die legen Wert darauf, dass das gezeigt wird, was auf der Bühne passiert. Man muss dem Zuschauer eine Geschichte erzählen, und eine Geschichte kann man nur erzählen, indem man den Subtext, die Gedanken und die Reaktionen zeigt. Wenn eine Oper gut inszeniert ist, ist es immer interessanter, einen Satz in der Reaktion zu zeigen, als bei dem, der das singt. Und das ist die Schwierigkeit, abzuwiegen – wann schneide ich weg? Wann schneide ich vorher, wann nachher? Ein Beispiel: Was zeige ich wenn jemand erschrickt? Ich muss vor der Aktion schneiden, sonst sehe ich das Erschrecken nicht. Ich höre ja was gesungen wird und sehe den Text. Ja, es ist eine Gratwanderung. Wann darf ich Groß? Wann darf ich Halbfigur? Wann muss ich die ganze Figur? Wo ist der Körper wichtig? Wann ist die ganze Bühne wichtig?

Sind Sie bei allen Proben dabei?

Wenn ich kann, ja. Unser Blickwinkel im Zuschauerraum ist weiter als im Fernsehen. Ich muss die Breite von der gesamten Bühne mit dem Bühnengeschehen auf den Guckkasten übertragen. Meine Aufgabe ist es, die Zuschauer zu führen. Der Zuschauer muss die Reaktionen in den Gesichtern sehen können. Er hat sicher gesehen, dass Filippo zurückweicht, aber warum weicht er zurück? Folgender Satz ist wichtig: *O König, möge nie die Geschichte von Euch sagen: Er war ein Nero!* Den Satz sagt Rodrigo, ich muss mit der Kamera aber schon bei Filippo sein. Seine Reaktion ist wichtig, da ihm das ja bis jetzt nicht bewusst war, und noch dazu wird er von einem Untertan darauf aufmerksam gemacht. Das grenzt an Königsbeleidigung, und darauf stünde die Todesstrafe. Filippo

aber ist bewegt und nachdenklich. Das musste ich zeigen. Das ist eben diese Gratwanderung.

Wie kann man sich die Vorbereitungen zum *Don Carlo* in Salzburg vorstellen?

Zuerst hatte ich mich intensiv mit dem Stück auseinandergesetzt. Es wurde die 5-aktige Fassung, kombiniert mit der 4-aktigen Fassung, aufgeführt. Ich konnte mir also nicht einfach einen Klavierauszug kaufen. Die Festspiele haben mir dann einen mit der Strichfassung geschickt. Mein Assistent hat dann noch die 4-aktige und die 5-aktige Fassung mit dem deutschen Text unter dem italienischen besorgt. Wir haben dann genau studiert, wie die beiden Fassungen kombiniert wurden und unseren Schnittplan erstellt. Natürlich kann man, wenn man so lange wie ich in einem Opernhaus gespielt hat, ein wenig Opernitalienisch. Aber das genügt nicht. Man muss genau wissen, was im Text steht, um die Reaktionen an den richtigen Stellen schneiden zu können. Ich richte mir meinen Klavierauszug sehr übersichtlich mit Farben ein. Allen Rollen teile ich verschiedene Farben zu. Damit markiere ich den Text. Das ist zwar eine Wahnsinnsarbeit, aber man weiß dann immer sofort wer gerade singt. Das prägt sich dann im Kopf ein wie eine Reklame. Ich höre mir die Oper natürlich auch an und dann folgt der schwierigste Teil. Es gibt einen Vorbesichtigungstermin, wo man gemeinsam mit dem Hauptkameramann die Plätze der Kameras fixiert. Leider kann man die Kameras nicht immer dort platzieren, wo es am idealsten wäre. Manchmal müsste man nämlich nicht nur die Kameraplätze, sondern aus feuerpolizeilichen Gründen die ganze Reihe absperren. Das ist natürlich nicht möglich. So beginnt man die Arbeit gleich mit einem Kompromiss. Das Wichtigste ist, dass der Bühnenregisseur mit dem Fernsehregisseur gut kommuniziert und zusammenarbeitet. Beide sollten dem jeweils anderen Medium gegenüber Kompromisse eingehen können. Das wäre der Idealzustand. 2013 waren alle Bildregisseure zu Konzeptionsgesprächen nach Salzburg eingeladen worden. Es ist für mich sehr wichtig zu wissen, wie das Konzept des Bühnenregisseurs sein wird. Außerdem möchte ich, dass er/sie mich kennenlernt, denn dann kann man auch besser zusammenarbeiten. Ich war also am 1. Juli 2013 bei diesem Gespräch dabei und konnte gleich im Anschluss der ersten Bühnenprobe beiwohnen. Vom künstlerischen Betriebsbüro habe ich einen Probenplan bekommen, und so bin ich immer nach Salzburg gefahren, wenn ganze Szenen geprobt wurden. Bei diesen Proben habe ich Videoaufzeichnungen gemacht, also mit einer Kamera eine Totale mitgefahren, um mit

diesem Material an meinem Schnittkonzept zu arbeiten. Ab den letzten Bühnenproben ist man als Fernsehregisseur dann sowieso vor Ort, und man feilt an dem schon vorgearbeiteten Konzept weiter. Bei den Proben dabei sein zu können, ist für mich das Wichtigste. Ich will hören, was da passiert, und ich will hören, was der Regisseur sagt. Also auch während des Erstellens meines Konzepts denke ich immer an den Subtext, der einem Sänger vom Regisseur mitgegeben wurde. Das ist mir sehr wichtig.

Wie ist es dann weitergegangen mit den Vorbereitungen zur Übertragung von *Don Carlo*?

Ich schreibe die Bewegungen, Gänge, Reaktionen in die Partitur und erstelle quasi ein Regiebuch. Das bedeutet, dass ich kleine Ziffern in die Partitur eintrage und mit Notizen oder Zeichnungen vermerke, was auf der Bühne bei diversen Tönen oder Phrasen passiert. Ich muss überlegen: Wo brauche ich eine Totale? Wo brauche ich eine Halbtotale? Wo brauche ich eine ganze Figur? Mit wem gehe ich mit? Wen lasse ich aus dem Bild gehen? Welche Aktionen sind für das Erfassen der Geschichte wichtig? Welche kann ich in meinem Konzept ignorieren? Das hängt vom Text und der jeweiligen dramaturgischen Situation ab.

Wie groß ist Ihr Team, zum Beispiel bei *Don Carlo* in Salzburg?

Ich bin die Regisseurin, dann habe ich einen Assistenten, von dem ich verlange, dass er das Stück in- und auswendig kennt. Sonst kann er mir ja nicht helfen, wenn der falsche Sänger im Bild ist. Er muss genau wissen, wer ist Rodrigo? Wer ist Don Carlo? Das ist sehr wichtig, weil es in der Schnelligkeit passieren kann, dass ein Sänger falsch steht, auch wenn er vielleicht in den vorigen Proben immer richtig gestanden ist. Die Sänger sind ja auch keine Maschinen. Ich habe dann auch noch einen Partiturleser, weil ich mich voll und ganz auf die Bilder konzentrieren möchte. Mein Assistent hat auch die Aufgabe, die Schnittnummern und die nächste Kamera anzusagen. Das ist wichtig, damit das Team nicht ständig alles in der Liste lesen muss. Wenn man improvisieren muss, und das kommt natürlich oft vor, denn weder Sänger noch wir sind Maschinen, kann man leicht mit den Schnittnummern wieder in das Konzept zurückfinden. Falsche Einstellungen werden von mir und auch von meinem Assistenten korrigiert. Also wenn zum Beispiel Domingo statt Netrebko gezeigt wird, das würde der, der es am frühesten merkt, dann

korrigieren. Zum Team gehören natürlich die Kameralleute, ein Bildmischer, ein Lichtmeister, der auch bei allen Proben dabei ist und sich im Idealfall auch mit dem Bühnenregisseur und seinem Lichtmeister zusammenschließt, Lichttechniker, Bildtechniker, ein MAZ-Schnitt und jemand, der mit mir die Nachbearbeitung, also Korrekturen an Ton und Bild als Zusammenschnitt von meistens zwei Aufzeichnungen macht. Dann ist auch noch ein Tonmeister und ein musikalischer Aufnahmeleiter dabei, der ein gutes Ohr haben und feinfühlig sein sollte, damit er mit den Sängern und dem Dirigenten über eventuelle Korrekturen, musikalische oder technische Unzulänglichkeiten sprechen kann, ohne jemanden zu beleidigen. Wir, die mit den Künstlern in direkten Kontakt treten, sollten gut mit den Künstlern umgehen können. Auf meinen Bildmischer muss ich mich verlassen können. Er muss wissen, wann ich schneiden will und wann ich unsicher bin. Das heißt, er muss mich spüren, und deswegen ist das eine unheimliche Vertrauensbasis, und ich denke, es ist von Vorteil, wenn man einander menschlich nahe ist und gerne miteinander arbeitet. Es sollte auch jeder im Team zugänglich für die Nöte der Anderen sein. Es müssen viele Kompromisse eingegangen werden, aber wir müssen zuallererst an die Künstler denken. Unsere Kompromisse müssen also vor allem den Künstlern zugutekommen.

Das heißt, Sie arbeiten immer mit dem gleichen Team zusammen?

Nicht immer, aber ich habe ein paar Lieblinge auf der ganzen Welt. Früher war ich sehr schwierig, weil ich furchtbar aufbrausend war. Ich habe aber gelernt ruhiger zu sein. Mein Team spürt, dass ich diesen Job aus Liebe mache und genau das muss ich auch bei meinem Team spüren. Ich kann es nicht ausstehen, wenn Leute diesen Job nur des Geldes wegen machen. Das heißt, am liebsten habe ich von mir ausgesuchte Leute, aber das geht nicht immer. Wenn ich mir die Leute aber so aussuchen kann, wie ich will, dann kommt so etwas raus wie die Übertragung des *Don Carlo*. Das ist eine der besten Produktionen von mir. Einfach, weil die Chemie im Team von vorne bis hinten gestimmt hat.

Wie würden Sie Ihre Bilddramaturgie beschreiben?

Schnitte, wenn sie notwendig sind. Kamerabewegungen, die der Inszenierung folgen. Zufahrten und Aufzüge nur wenn sie dramaturgisch begründet sind. Das heißt, wenn die Zufahrt oder der Aufzug etwas unterstützt oder betont, aber nicht einfach nur weil ein Protagonist ins Bild kommt oder weggeht. Bei einer Konzertübertragung ist das etwas

Anderes. Da verlangt es ab und zu nach einer Zufahrt oder einem Aufzug. Aber es muss immer einen dramaturgischen Hintergrund geben, warum ich so etwas mache. Ich muss versuchen, das vom Bühnenregisseur inszenierte Stück in seinem Sinne zu transportieren. Ich muss den Blick des Zuschauers führen und zwar nicht nur nach meinen Intentionen, sondern nach den Intentionen des Bühnenregisseurs. Deshalb war ich voriges Jahr für die Übertragung des *Don Carlo* bei sehr vielen Proben dabei. Ich wollte hören, was Peter Stein während den Proben sagt. Also nicht nur das, was dann wirklich zu sehen ist, sondern auch den Subtext.

Bei *Don Carlo* wurde die zweite Vorstellung übertragen? Kam es zu Problemen?

Man sollte eigentlich nie die zweite Vorstellung übertragen. Die zweite Vorstellung kann ein wenig auseinander fallen. Das weiß man, wenn man in der Oper oder im Theater engagiert war. Der Regisseur ist weg, die Luft ist aus, die Premiere hat meist gut funktioniert und die Aufregung bei den Künstlern ist weg und oft kommt es mir vor, dass auf der Bühne jeder geht, wo und wann er will. Bei der dritten Vorstellung kommt dann alles wieder zurück und läuft wie am Schnürchen. Bei *Don Carlo* haben wir die zweite Vorstellung übertragen, und deswegen mussten wir viel improvisieren. Die Künstler sind ja keine Maschinen, und wir auch nicht. Wenn man eine dritte Vorstellung überträgt, dann kann man davon ausgehen, dass das dann so aussieht wie die Generalprobe. Die Premiere dürfen wir meist nicht übertragen. Ein wenig Improvisation ist immer dabei, es macht das Ganze noch würziger. Die Kameralleute bieten ein schönes Bild an, das in das Konzept passt, oder ein Protagonist macht etwas Anderes, auf all diese Angebote sollte man reagieren.

Glauben Sie, dass Opernregisseure beeinflusst sind, im Wissen um eine Opernübertragung?

Das weiß ich nicht. Ich weiß nur von Michael Hampe, dass er das Bild manchmal für uns inszeniert hat. In manchen Szenen hat er uns geholfen. Ich habe oft zu ihm gesagt *Michael, kannst du dem Sänger sagen, er soll einen Schritt von sich aus nach rechts gehen, damit wir ihn sehen?* Ich habe schon öfters solche Kooperationen erlebt.

Sie haben beides schon erlebt? Eine enge Zusammenarbeit mit dem Bühnenregisseur sowie komplette Ablehnung?

Ja, genau. Es wird sicherlich nie nur für das Fernsehen inszeniert. Aber manche Regisseure wissen genau, wo die Kameras stehen und versuchen schon im Vorfeld auf unsere Aufnahmen einzugehen. Manchen Regisseuren ist das vollkommen egal.

Man kommt aber trotzdem auf eine Ebene mit den Bühnenregisseuren?

Je früher man den Bühnenregisseur mit dem Fernsehregisseur zusammenbringt, desto besser. Ich frage die Bühnenregisseure immer, was sie auf keinen Fall wollen. Mit mir kann man sehr gut reden.

Gibt es für die Vorbereitung weniger Zeit als früher?

Ja. Früher hatte man weniger Kameras und weniger Technik, dafür aber mehr Verständnis für die Kunst.

Die Ästhetik von Opernübertragungen im Fernsehen hat sich in den letzten Jahren gewandelt. Wie hat sich dieser Wandel auf Ihre Arbeit ausgewirkt?

Als Erstes haben wir ja jetzt ein anderes Format, nämlich 16:9. Früher gab es noch 4:3. Das neue Format hat viele Vorteile. Personen können besser in Szene gesetzt werden, es kann viel schöner quadriert werden. Ein Nachteil ist jedoch, dass wenn eine Figur weggeht, es viel länger dauert, bis die Person auch wirklich aus dem Bild gegangen ist. Bei 4:3 war die Person schon mit einem Schritt aus dem Bild, jetzt dauert es wesentlich länger und ich muss überlegen, wann ich umschneide und dann lande ich oft in einer Totalen. Eine Totale ist schön, ja, aber damit erzähle ich keine Geschichte. Ein Film besteht ja auch nicht nur aus Totalen. Die Bühnenregisseure freuen sich über viele Totalen, die wollen gern ihr tolles Bühnenbild herzeigen. Mir ist das aber zu wenig. Mit HD haben wir große Schwierigkeiten insofern, dass man alles sieht. Jeder Pickel, jeder Schweißtropfen. Beim *Don Carlo* mussten wir ein Bild, wo ein Sänger ein wenig gespuckt hat, austauschen, denn das hat natürlich nicht ästhetisch ausgesehen. Auf so etwas muss man in High Definition sehr aufpassen.

Wobei HD ja den Massenszenen zugutekommt? Solche Massenszenen haben ja früher im Fernsehen überhaupt nicht funktioniert, oder?

Man kann vieles in der Totale lassen, oder in einer Halbtotale, weil man da mehr sieht, ja. Auch Reaktionen in den Gesichtern. Beim Don Carlo habe ich mich da in der Autodafé-Szene sehr gespielt.

Was sagen Sie denn generell zu Opernübertragungen im ORF? Wie erklären Sie sich diese Quotenerfolge? In Österreich sitzen ja jetzt nicht nur opernaffine Menschen vor dem Fernseher, die darauf warten eine Opernübertragung zu sehen.

Ganz einfach, die Opernübertragungen werden aufgezogen wie Events. Warum ziehen wir eigentlich nicht alles so auf? Jedes Konzert könnte man so aufziehen.

Halten Sie diese *Eventisierung* für einen Vor- oder einen Nachteil?

Wenn es nützt, dass dann mehr Leute zuschauen und sie auch die unglaubliche Wirkung der Musik erleben können, habe ich überhaupt kein Problem damit, im Gegenteil.

Wenn zum Beispiel auch die Printmedien auf diesen Zug aufspringen, funktioniert das ja recht gut. Das Paradebeispiel ist die Übertragung von *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper mit Anna Netrebko und Elina Garanča. Da war dann schon drei Wochen davor die Rede von der Nacht der Diven und alle wollten dabei sein.

Das hat super funktioniert, ja. Und wenn das hilft Kultur hinauszutragen, dann bitte machen wir das doch so. Im Yad Vashem steht der Satz *Wer ein Menschenleben rettet, rettet die ganze Welt*. Wenn ich mein Konzert oder meine Oper, das/die ich übertrage, so interessant mache wie einen Krimi und eine Person hängen bleibt und begeistert davon ist, sich vielleicht die Aufnahme kauft oder ins Konzert geht, dann habe ich etwas erreicht. Und wenn ich mit der *Eventisierung* Menschen anziehe, die danach klassische Musik schön finden, dann hat das ganze Drumherum auch einen Sinn. Wenn Menschen berührt werden, dann ist für mich jedes Event legitim und je mehr wir solche Sachen machen, desto besser.

Vielen Dank für das Interview.

Interview mit Dr. Heidelinde Rudy

Leitende Redakteurin bei Opernübertragungen im ORF

Wien, 24. Juni 2013

Zu welchem Zeitpunkt startet die Planung für eine Opernübertragung, und wie sehen die einzelnen Arbeitsschritte aus? Wie viel Vorlauf gibt es überhaupt?

Das ist sehr unterschiedlich. Manchmal werden Projekte regelrecht aus dem Boden gestampft aber meistens beginnen wir schon ein halbes bis dreiviertel Jahr vor den Produktionen mit der Planung. Also zum Beispiel jetzt weiß ich, dass wir am 5. Oktober *La Fanciulla del West* von Giacomo Puccini aus der Staatsoper übertragen werden. Die Übertragung von *Don Carlo* von den Salzburger Festspielen planen wir jetzt schon seit einem dreiviertel Jahr. Aber manchmal passiert es eben, dass Übertragungen innerhalb von ein oder zwei Monaten geplant werden müssen. Was dann zu machen ist? Zuerst überlegen wir uns, wer die Regie übernimmt. Wir arbeiten mit verschiedenen Regisseuren und Regisseurinnen zusammen. Wir müssen überlegen, ob man es mit unseren eigenen Übertragungswägen machen kann, oder ob zusätzliche Ü-Wägen angemietet werden müssen. Das ist dann aber auch wieder eine finanzielle Herausforderung. Wie viele Kameras werden benötigt? Dann wird der PL, das ist der technische Produktionsleiter, zugeteilt. Wir überlegen mit ihm gemeinsam, wie groß der technische Aufwand ist und wie viele Kameras wir brauchen werden. Eine besondere Herausforderung bei *Don Carlo* ist zum Beispiel die Autodafé-Szene. Also wenn es eben eine Massenszene gibt, dann ist ganz klar, dass wir viel mehr Kameras brauchen als zum Beispiel bei der Übertragung von *Capriccio* aus der Staatsoper. Das wird alles von der Technik eingeteilt. Ebenso die Kameralleute und die Tonmeister. Es wird auch schon im Vorfeld vertraglich festgelegt, dass die Sänger für die Übertragung Mikroboards angelegt bekommen. Früher hatte man sogenannte Rampenmikros oder Hänger, das bessere Ergebnis erzielen wir aber durch diese Mikroboards. Aber auch Mikroboards haben ihre Tücken. So ist es zum Beispiel bei Duetten so, dass es sein kann, dass die Sänger sich gegenseitig in ihre Mikroboards singen, was dann wieder eine besondere Herausforderung für den Tonmeister ist. Zusätzlich zum Tonmeister haben wir bei allen unseren Übertragungen auch einen musikalischen Aufnahmeleiter. Egal ob es sich bei der Übertragung um ein Konzert oder um eine Oper handelt, der musikalische Aufnahmeleiter sitzt neben dem Tonmeister und

überprüft die Mischung. Er ist auch der Kontakt zwischen Technik und Künstlern. Die Künstler legen ja besonderen Wert darauf, dass die Mischung genau so ist, wie sie es sich vorstellen. Wenn die technischen Fragen geklärt sind, gibt es eine sogenannte Begehung vor Ort. Wir schauen uns ganz genau an wo die Kamerastandplätze sind, da wird dann natürlich auch schon der erste Entwurf des Bühnenbildes miteinbezogen. Es muss geklärt werden wie groß die Bühne ist, ob der Chor bis hinein in den Zuschauerraum steht oder ob sich alles ausschließlich auf der Bühne abspielt. Gehen die Sänger in den Zuschauerraum? Das alles muss in Hinsicht auf die Kamerapositionierung berücksichtigt werden. Bei der Begehung ist natürlich auch der Tonmeister dabei. Er muss im Vorfeld abklären wie die Orchester- und die Choraufstellung aussieht, und wie viele Solisten es geben wird. Oft kann die Kamerapositionierung aber nicht auf Anhieb bestimmt werden, vieles kann oft erst bei den Proben festgelegt werden. Das ist dann natürlich auch oft schwierig im Hinblick auf den Kartenverkauf. Eigentlich sollte ja drei bis vier Monate vorher bekannt gegeben werden wie viel vom Zuschauerraum für die Kameras benötigt wird. Das wird dann oft zum Problem.

Welche Arbeitsschritte passieren dann in der Redaktion?

Als erstes müssen die Rechte geklärt werden. Viele Stücke sind ja rechtlich noch nicht frei oder nur teilweise. Das heißt, es muss mit dem Verlag abgeklärt werden, wie viel die Rechte kosten. Mit dem Opernhaus muss abgeklärt werden, ob das Orchester Eigenmaterial verwendet oder ob es sich um Fremdmaterial handelt. Das ist ein großer Kostenfaktor. Wenn diese Dinge geklärt sind, fängt man an über den Sendungsablauf nachzudenken. Wird es eine Moderation geben? Wo wird diese Moderation stattfinden? Gibt es ein Pausenprogramm? Also es muss überlegt werden, wie die optische Verpackung aussehen soll, welchen Pauseninhalt es gibt und in welcher Form die Inhaltsangaben präsentiert werden. Werden die einzelnen Bilder nur in Slow-Motion aneinandergehängt, oder macht man es so wie letztes Jahr, da haben wir zusammen mit Kulturredakteur Peter Schneeberger für die Übertragung der *La Bohème* eine gestaltete Inhaltsangabe gemacht. Die Künstler haben aktiv mitgewirkt und man konnte sie so den Zuschauern auch vorstellen. Da gibt es verschiedene Möglichkeiten.

Wird der Bildregisseur in diese Fragen mit einbezogen?

Das ist Bereich der Redaktion und der Technik. Der Regisseur kann aber sicherlich mitsprechen. Da gibt es aber auch wieder Unterschiede. Brian Large ist es zum Beispiel egal, wie wir die Opernübertragung rundherum gestalten. Andere sind natürlich schon gern in solche Fragen involviert. Die Redaktion hat aber die Oberhand.

Wie sieht es mit der Untertitelung aus?

Also da haben wir auch schon verschiedene Möglichkeiten versucht. Die Rezitative untertiteln wir so genau wie möglich, bei den Arien beschränken wir uns auf das nötigste oder stellen eine Inhaltsangabe bereit. Egal wie man es macht, man kann nie alle Zuseher zufrieden stellen. Irgendwas gibt es immer zu bemängeln. Was uns aber wichtig ist, wir versuchen nicht alles zuzudecken. Jede Wiederholung wird dann einfach weg gelassen. Das braucht der Zuseher auch. Wir haben uns auch schon überlegt, dass wir die Untertitelung ausschließlich über den Teletext machen. Mehr als die Hälfte des Publikums will es jedoch untertitelt haben und viele ältere Leute haben Probleme damit, den Teletext richtig einzustellen.

Diese Informationen kommen von der hausinternen Medienforschung?

Ja. Vor vielen Jahren haben wir sogar einmal eine Umfrage gestartet. Während und nach dem ersten Akt konnten die Zuseher anrufen und abstimmen, ob im zweiten Akt die Untertitel weiter laufen sollen oder ob es keine geben soll. Über 80 % unserer Zuschauer haben entschieden, dass die Untertitelung auch im zweiten Akt bestehen bleibt. Also ein eindeutiges Ergebnis.

Welche Überlegungen und Vorbereitungen werden noch in der Redaktion getroffen?

Bei der Übertragung von *Don Carlo* handelt es sich ja um eine Gesamtübertragung, aber es besteht natürlich immer die Überlegung, dass vielleicht nur ein Querschnitt, Ausschnitte oder einzelne Szenen der Oper übertragen werden. Sobald man weiß, um welche Übertragung es sich handelt, kann die Sendezeit per Teleplan programmiert werden. Da wird zuerst eine Durchschnittszeit eingegeben. Man nimmt auf diverse

Einspielungen Rücksicht. Wird die Oper durchgespielt? Werden Striche gemacht? Bei der Übertragung von *Don Carlo* weiß ich jetzt noch nicht wo und ob es Striche geben wird. Dann gilt es natürlich die Pressetexte vorzubereiten. Danach wird die Produktion von uns betreut. Wir sind quasi die Schnittstelle zwischen den Künstlern und der Technik.

Wann wird mit den Aufzeichnungen begonnen?

Es gibt meist nur eine Aufzeichnung um zu proben. Die zweite Aufzeichnung ist meist schon die Live-Sendung. Wenn im Anschluss eine DVD geplant ist, dann gibt es oft noch eine dritte Aufzeichnung. Dann hat man später im Schnitt mehr Spielraum. Ob es eine dritte Aufnahme gibt, das entscheidet der musikalische Aufnahmeleiter mit dem Dirigenten und den einzelnen Künstlern. Bei Tonaufnahmen für eine CD kann oft geschummelt werden, die Produktion einer DVD ist natürlich eine größere Herausforderung. Man kann im Schnitt nicht so einfach zwischen verschiedenen Aufzeichnungen umsteigen, weil entweder die Sänger nicht am gleichen Fleck stehen, oder sie haben vergessen ein Kleidungsstück anzuziehen oder ähnliches. Das macht Umstiege oft unmöglich. Da müssen dann kleine Tonschnitte gemacht werden, wo man einfach einzelne Töne ausbessert. Wenn bei längeren Passagen umgestiegen werden muss, also auf eine andere Vorstellung zurückgegriffen wird, werden oft Kompromisse eingegangen. Auch beim Tempo. Das Tempo ist nicht immer gleich. Es kommt dann oft zu einer langen Wartezeit, bis die DVD wirklich erscheint. Die Aufnahmen müssen natürlich von allen Künstlern abgesegnet werden.

Ist das eigentlich ein Problem für die Sänger? Also das Wissen einer Opernübertragung?

Problem ist es keines, aber sie wollen natürlich optisch und akustisch das Beste herausholen, das ist ganz klar. Wer will schon, dass auf einer DVD eine nicht hundertprozentige Leistung verewigt ist. Aber manchmal müssen eben auch die Künstler Kompromisse eingehen.

Die Zusammenarbeit mit den Sängern stellt also keine besondere Hürde dar?

Nein, es wird alles schon im Vorhinein vertraglich abgesichert. Auch ob es die Produktion später als DVD geben wird.

Zurück zur Übertragung des *Don Carlo*. Welche Schritte kommen als nächstes?

Wir besuchen jetzt dann die Proben, um zu sehen, wie sieht das Bühnenbild aus? Wie ist die Inszenierung? Ich sammle ja auch schon Informationen für die Moderationen. Die Einführung soll ja ordentlich werden und wenn man da im Vorfeld schon viel mit dabei ist, kann man den Inhalt viel interessanter gestalten. Meistens sind wir schon bei den Klavierproben dabei.

Wie viele Personen sind bei Ihnen in der Redaktion für die Organisationsarbeit verantwortlich?

Wir sind insgesamt zwei Personen, die für die Großevents zuständig sind. Die Großevents teilen wir uns dann auf und so ist immer eine Person für eine Übertragung zuständig.

Warum wird von den Salzburger Festspielen 2013 gerade Giuseppe Verdis *Don Carlo* übertragen?

Das bietet sich heuer zum 200 Jahre Giuseppe Verdi Jubiläum sehr gut an. Oder eben eine Wagner-Oper. Aber das haben wir ja schon abgehandelt. Außerdem ist es eine tolle Besetzung: Thomas Hampson und Jonas Kaufmann. Alleine durch die Besetzung lässt sich diese Übertragung sehr gut verkaufen. Bei der Auswahl muss man schon immer auch an das Publikum denken. Ich würde am liebsten alles übertragen, das ist ganz logisch, aber ich muss auch überlegen, was schaffen die Zuschauer? Was ist für das Fernsehen gerecht? Wie kann man die Übertragung promoten? Über einen Dirigenten oder über die Sänger? Leichter geht es über die Sänger und am allerleichtesten geht es, wenn Anna Netrebko singt, dann kann man wirklich alles übertragen, und es wird funktionieren.

Der Event-Charakter einer Übertragung steht also immer im Vordergrund?

Ja, das ist ganz wichtig. Eine Oper, drei Monate nachdem sie Premiere feierte, auszustrahlen ist schwierig. Da wurde dann schon in allen Medien berichtet und alle haben schon darüber geredet. Dann interessiert eine Übertragung auch niemanden mehr. Da bekommen wir dann auch keine gute Sendezeit, sondern sind irgendwann ab 22.30 Uhr auf Sendung. Auch deshalb ist die Inszenierung und Promotion im Vorfeld so wichtig. Nehmen wir die Übertragung der *La Traviata* aus Salzburg mit Anna Netrebko und Rolando Villazon. Alle haben darüber geredet, das war eine Sternstunde. Auch damals hat dieser Hype vorher irrsinnig geholfen, solche Quoten zu erzielen. Da hat man dann auch gar keine andere Wahl als live zu senden.

Wie erklären Sie sich den Quotenerfolg, den die Übertragung der Salzburger *La Traviata* erzielt hat?

Da hilft einfach der Hype vorher. Die Leute haben vorher ständig vom Traumpaar Netrebko und Villazon gelesen. Jeden Tag wurde von den Salzburger Festspielen berichtet. Jeder war schon so gespannt auf die Inszenierung. Man muss aber auch sagen, in diesem Fall war es nicht nur der Hype, auch die Inszenierung war wirklich toll. Auch über das Fernsehbild ist die Oper toll rüber gekommen. Es ist ja lustig, manchmal wirken Opern im Fernsehen fast besser als wenn man sie vor Ort live sieht. Ab und zu helfen wir der Produktion. Manchmal verliert eine tolle Inszenierung durch das Fernsehen ihre Wirkung. Das ist so unterschiedlich, was wirklich im Fernsehen gut rüberkommt und was überhaupt nicht geht. Das kann ich aber nicht erklären, woran das genau liegt.

Ist eine Übertragung von den Salzburger Festspielen immer automatisch ein Zugpferd? Also immer auch interessant für ein Publikum das eigentlich nicht an Oper interessiert ist?

Ich glaube, dass Leute, die sich das nicht leisten können dort hinzufahren oder einfach keine Karten mehr bekommen, schon sehr froh sind, wenn sie wenigstens bei der Übertragung dabei sein können. Wir bekommen sehr viele Zusendungen, in denen uns gedankt wird, dass wir das möglich machen und die Leute wenigstens durch das Fernsehen dabei sein dürfen. Wir müssen aber trotzdem darauf achten, dass solche Live-

Übertragungen im Vorfeld sehr viel beworben werden. Wir bemühen uns auch sehr in die Printmedien hinein zu kommen, Promotion Trailer zu senden oder unsere Kulturmagazine wie den *Kulturmontag* oder die *Matinee am Sonntag* für Vorberichterstattung zu nutzen.

Sie überlegen sich auch medienwirksame Schlagworte wie zum Beispiel 2011 bei der Übertragung der *Anna Bolena* aus der Staatsoper. Da wurde im Vorfeld über Die *Nacht der Diven* berichtet...

Ja, an diesem Beispiel sieht man es sehr gut. Solche Schlagwörter muss man immer wieder finden. Bei der Übertragung des *Don Carlo* werden es die zwei Herren sein – Thomas Hampson und Jonas Kaufmann. Kaufmann funktioniert momentan. Eigentlich furchtbar wenn man so denkt, aber um das Interesse des Fernsehpublikums zu wecken, muss man so ein Zugpferd haben, oder eben einen tollen Regieeinfall.

Wird ein Opernregisseur in seiner Arbeit vom Wissen um eine Fernsehübertragung beeinflusst?

Nein, das glaube ich eigentlich nicht. Das wäre ja schön so eine Zusammenarbeit. Aber das ist nicht so. Wir, vom Fernsehen, haben ja auch immer Probleme mit dem Licht. Der Regisseur veranlasst natürlich ein Licht fürs Theater, was für uns ja oft entweder viel zu dunkel ist oder manchmal zu überstrahlt und da versuchen wir immer, seit Jahren schon, ein gemeinsames Licht zu erarbeiten. Das ist aber fast unmöglich. Die Lichtdesigner gehen da viel zu wenig auf uns ein. Meistens ist es besser nicht die Premiere zu übertragen, sondern die zweite oder dritte Vorstellung, da dürfen wir dann auch am Licht etwas ändern. Aber gerade die Premiere, die dann ja auch kritisiert wird, die dann fernsehgerecht zu machen, das ist fast ein Ding der Unmöglichkeit. Also da geht es oft hin und her. Ein Beispiel dafür ist die Übertragung von *Don Giovanni* von den Salzburger Festspielen 2006, inszeniert von Martin Kusej. Thomas Hampson sang den Don Giovanni und musste diese Arie vollkommen im Finstern singen, das war ein Regieeinfall. Zwei Minuten vollkommen finster, total schwarz. Was soll ich im Fernsehen zwei Minuten lang zeigen? Martin Kusej war das vollkommen egal. Wir haben dann einen Kompromiss gefunden und haben die Arie mit Thomas Hampson voraufgezeichnet und während der Übertragung dann einfach eingespielt.

Ist die Übertragung des *Don Carlo* live oder live-zeitversetzt?

Live-zeitversetzt. Das heißt, die Pausen werden wir kürzen. Die zweite streichen wir ganz und in der dritten wird es dann die Inhaltsangabe geben. Wir übertragen ja nicht die Premiere. Wir sind schon ab 10. August vor Ort, da findet die Orchesterhauptprobe statt. Am 11. August ist die Generalprobe, das wird unsere erste Aufzeichnung. Da werden wir auch mit Barbara Rett die Moderationen proben. Am 13. August ist dann die Premiere, aber ohne Kamera und drei Tage später, also am 16. August, findet die Live-Übertragung statt, mit ARTE gemeinsam. Am 19. August ist dann unsere dritte Aufzeichnung für die DVD. Ich als Redaktion werde auch immer vor Ort sein. Meine Arbeit beschränkt sich ja nicht nur auf das Inhaltliche, ich versuche auch immer das ganze Team zusammenzuhalten. Ich sehe mich quasi als Mädchen für alles und bin die Schnittstelle zwischen Künstlern und Technik.

Vielen Dank für das Interview.

Interview mit Mag. Peter Schneeberger

Ressortleiter Klassik in der ORF-Kulturredaktion, sendungsverantwortlicher Redakteur des wöchentlichen Kulturmagazins *Kultur.Montag*;

Wien, 24. Jänner 2014

Am 5. April 2011 wurde die Staatsoperproduktion *Anna Bolena* im Hauptabendprogramm des ORF live-zeitversetzt übertragen. 6 % der Österreicher haben diese dreieinhalbstündige Opernübertragung gesehen. Wie erklären Sie sich diesen Quotenerfolg?

Ich glaube, damit so eine Opernübertragung zu einem Erfolg wird, müssen viele Faktoren stimmen. Das Wichtigste ist in dem Fall die Sängerbesetzung. Bei *Anna Bolena* waren es Anna Netrebko und Elena Garanča, zwei der, zumindest in Österreich, bekanntesten Sängerinnen die es zurzeit gibt. Anna Netrebko ist nicht nur an der Abendkassa ein Garant dafür, dass die Vorstellungen ausverkauft sind, sondern sie ist auch für Übertragungen im Fernsehen ein Publikumsmagnet, wie es kaum eine zweite gibt. Kombiniert mit Elena Garanča ein starkes Argument für die Zuschauer dabei zu sein. Das Werk kann es kaum gewesen sein, weil die Oper *Anna Bolena* kennen wirklich nur Operninteressierte und Musikliebhaber. Das Werk selbst ist zwar spannend, aber nur deswegen einschalten würde wahrscheinlich niemand. Damit so eine Opernübertragung dann auch im Fernsehen Erfolg hat, muss die Produktion im Vorfeld richtig präsentiert werden. Dies erfordert eine gute Zusammenarbeit zwischen Promotion-Abteilung, die das ganz klassisch mit Trailern bewirbt, und der ORF-Kulturredaktion, die schon im Vorfeld und in diversen Sendungsformaten wie zum Beispiel in unserer Nachrichtensendung *Zeit im Bild*, im wöchentlichen Kulturmagazin *Kulturmontag* oder in der *Matinee am Sonntag* darüber berichtet. Besonders vielversprechend wird es dann, wenn auch in diversen Printmedien schon vor der Übertragung berichtet wird. Unsere erfolgreichste Übertragung war *La Traviata* von den Salzburger Festspielen im Sommer 2005 mit Anna Netrebko als Violetta. Ich war damals noch Journalist beim *Profil* und über diese enorme mediale Aufmerksamkeit, die diese Opernübertragung auf sich zog, konnte ich nur staunen. Anna Netrebko war tagelang auf den Titelblättern sämtlicher Zeitungen. Angefangen von *TV-Media*, über *News*, zu *Profil*, alle Tageszeitungen haben darüber berichtet und natürlich auch im Fernsehen war Anna Netrebko sehr präsent. Sie war damals neu und galt sofort

als der nächste große Opernstar, der sie zu Recht ist, weil sie tatsächlich die Qualität hat und dann ist so ein Quotenerfolg schon fast garantiert. Bei der Übertragung von *La Traviata* kam auch noch hinzu, dass das Werk selbst auch noch sehr populär ist. Der Erfolg der Übertragung von *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper im April 2011 ist deshalb so ein Phänomen, weil die Oper per se kein Repertoirestück ist und es trotzdem im Fernsehen so gut funktioniert hat.

Sind Sie der Meinung, dass so ein Quotenerfolg auch damit zusammenhängt, weil die Medien gewisse Opernübertragungen als Event hervorheben? Bei *Anna Bolena* wurde ja im Vorfeld viel von der *Nacht der Diven* gesprochen? Hat sich diese *Eventisierung* einer Opernübertragung erst in den letzten Jahren entwickelt oder war das schon immer so?

Das kann ich schwer beurteilen, weil ich selbst erst seit etwa 17 Jahren Journalist bin.

Wie sieht es mit der Entwicklung in dieser Zeitspanne aus?

Ja, das wurde immer stärker. Dieses Wort ist so negativ besetzt – *Eventisierung*. Aber ich glaube, dass man rund um ein künstlerisches Produkt oder einen Künstler einen Hype kreiert, das ist ein Phänomen. Das gibt es ja nicht nur in der Klassik. Diese Marketingstrategie hat sich seit den 1990er-Jahren ziemlich entwickelt. Um etwas zu vermarkten, wird ein Hype kreiert. Das gilt für Herrn Beckham im Fußballsport, genauso wie für die Hochkultur. Dieser Marketingmechanismus funktioniert seit vielen Jahren gut, auch in der Hochkultur. Ohne diesen Hype würde ein Nischenprodukt wie eine Oper sicher nie eine halbe Million Menschen in einem Land erreichen. Wobei Österreich da besonders prädisponiert ist, weil das Land sich über bestimmte Dinge definiert und ein wichtiger Punkt davon ist ganz sicher die Kultur. Die *Kulturnation*, das ist zwar oft nur ein Schlagwort, aber da ganz Österreich am 1. Jänner vor dem Fernseher sitzt, um sich das Neujahrskonzert anzuschauen, stimmt dieser Begriff für mich. Das Neujahrskonzert, ein Konzert mit klassischer Musik über zweieinhalb Stunden, ist eines der jährlich erfolgreichsten Produkte des ORF. Ich glaube nur der Opernball oder der Villacher Fasching haben bessere Quoten, aber das ist schon ein Beleg dafür, dass Kultur in diesem Land eine gewisse Rolle spielt. Das sieht man auch am aktuellen Burgtheaterskandal. Wenn das Schillertheater in Berlin ähnliche Probleme hätte, dann würde das die Republik Deutschland nie bundesweit und flächendeckend beschäftigen. Das spielt sicher auch eine

Rolle, dass die Opernübertragungen in Österreich zwischen ganz gut und ausgezeichnet funktionieren.

Der deutsche Theaterwissenschaftler Jürgen Kühnel hat in seinem Text *Oper im Fernsehen*, Mitte der 1990er-Jahre behauptet, dass die Sendung integraler Opern in den E-Musik-Programmen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nach wie vor eine Rolle spielt. Ist das heute auch noch so?

Wie gesagt, ich kann die Entwicklung hier nicht wirklich nachzeichnen, weil ich erst seit fünf Jahren beim Fernsehen arbeite und erst seit fünf Jahren den genauen Blick auf die Entwicklung habe. Aber was zumindest den ORF anbelangt, werden Opern nach wie vor im Fernsehen übertragen. Unsere letzte Opernübertragung fand im Oktober statt. Die Puccini-Oper *La fanciulla del West* war die erste Staatsopernpremiere der Saison 2013/2014 und wurde vom ORF live-zeitversetzt übertragen. Auch dabei handelt es sich nicht um ein Repertoirestück. Es singt zwar Jonas Kaufmann, aber Kaufmann hat nicht den Marketingwert einer Anna Netrebko und trotzdem hat der ORF die Oper im Hauptabendprogramm ausgestrahlt. Ich traue mich zu behaupten – das würde kein anderer öffentlich-rechtlicher Sender in Europa machen.

Geht es dabei um Prestige? Oder gehört so eine Opernübertragung nach wie vor zum Bildungsauftrag?

Das ist eine Mischung. Der ORF hat einen Bildungsauftrag zu erfüllen und zum Bildungsauftrag gehört es vor allem, nach österreichischem Selbstverständnis, sich um die Hochkultur zu kümmern. Dass die Eröffnung der Wiener Staatsoper nach dem Wiederaufbau 1955 mit Trompeten und Fanfaren im Fernsehen übertragen wurde, zeigt schon welche Rolle das hier spielt. Dass man eine Opernübertragung macht, hängt einerseits mit dem öffentlich-rechtlichen Auftrag zusammen, der im besonderen Fall Österreich eben auch die Hochkultur und damit auch die Oper inkludiert. Gleichzeitig bringt so eine Übertragung natürlich auch Prestige. Der ORF ist recht stolz darauf seinen Kulturauftrag in der Form und in dieser Ausführlichkeit zu erfüllen und vor allem in der Qualität, die die Übertragungen ja allesamt haben.

Die Ästhetik von Opernübertragungen im Fernsehen hat sich in den letzten Jahren gewandelt. Wie würden Sie die aktuellen Maßstäbe des ORF vor diesem Hintergrund beschreiben?

Der ORF versucht immer ein sehr umfangreiches Gesamtpaket zu liefern. Wir versuchen das Publikum im Vorfeld über diverse Magaziningeschichten oder Nachrichtenbeiträge zu informieren und auf die Oper vorzubereiten. Während der Opernvorstellung selbst versuchen wir auf eine zeitgemäße und moderne Art, eine Mischung aus Backstage-Reportagen und Inhaltsangaben anzubieten, damit der Zuschauer vorbereitet wird, oder herangeführt wird an die Oper. Es gibt Beiträge über den historischen Hintergrund; in den Pausen gibt es Künstlerportraits, Künstlerinterviews und wiederum kurze Geschichten über den Komponisten oder die Entstehung des Werkes. Wir wollen dem Zuschauer nicht nur das Werk trocken vorsetzen und ihn damit alleine lassen, sondern ihm auch einen Kontext mitgeben, damit er noch mehr von dieser Opernaufführung profitieren kann. Das ist das eine, wenn wir versuchen so einen Opernabend zu gestalten. Das andere ist die Ästhetik und da hat sich sicherlich viel verändert. Das hängt vor allem mit der HD-Technik und den immer größer werdenden Fernsehbildschirmen zusammen. Diese Entwicklungen haben die Bildsprache verändert. Während früher auf kleinen Schirmen eine Totale relativ verloren gewirkt hat und wenig Effekt gemacht hat, weil man auf den kleinen Schirmen zu wenig gesehen hat, ist der Fernsehregisseur gerne ins Close-up oder in die Halbtotale gegangen. Jetzt, und das sieht man besonders gut am *Don Carlo*, entscheiden sich die Regisseure ganz offensichtlich häufiger für die Totale, weil das dem Verhalten des Publikums eher entspricht. Der Zuschauer im Saal hat immer die Totale und muss sich selbst entscheiden wohin er schaut. Durch die großen Fernsehschirme und die hohe Informationsdichte des Bildes von HD, kann man dem Zuschauer zuhause ein ähnliches Erlebnis vermitteln. Er wird zwar immer noch gesteuert durch Kamerafahrten, Close-ups und Halbtotale, aber ich nehme an, dass der Anteil der Totalen einer Opernübertragung im Vergleich zugenommen hat.

Wenn Sie jetzt ganz konkret an die Aufführung des *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2013 denken, wie sehen Sie die technischen Entwicklungen von Opernübertragungen?

Für mich ist interessant, dass man Intensität jetzt auch mit einer Totale erzeugen kann. Grundsätzlich gilt, dass das Close-up immer intensiver ist in der Wirkung und natürlich auch den Zusatzwert bietet den eine Opernübertragung haben kann; weil ein Close-up kann zwar in der Vorstellung mit einem Operngucker erzeugt werden, aber im Prinzip ist das ein Erlebnis das nur der Fernsehzuschauer haben kann und das intensiviert eine Operaufführung ganz sicher. Vor allem kann jetzt mit dem Schnitt ein anderes Tempo erzeugt werden. Perspektiven können wechseln – auch wenn die Sänger auf der Bühne minutenlang nur stehen. Der Fernsehzuschauer kann durch verschiedene Kameraperspektiven und einem gewissen Schnittwechsel, der in der Rhythmik zur Musik passen sollte, den Eindruck von viel mehr Bewegung und Action haben, als tatsächlich auf der Bühne passiert. Das muss er auch haben, denn unsere Fernsehgewohnheiten würden das Eins-zu-eins-abfilmen mit der Kamera gar nicht zulassen.

Die Zeitabläufe in einer Oper kollidieren mit der Ästhetik des schnellen Schnitts, die heute im Fernsehen dominiert. Jede Oper hat ihren eigenen Rhythmus in der Folge der Szenen, Tableaux, Arien etc. Im Vergleich mit dem Tempo von MTV-Clips geht es um Zeitlupe, oder?

Das ist eine Entscheidung des Regisseurs und ich glaube, da hat jeder Regisseur eine andere Philosophie bzw. einen anderen Stil. Es gibt sicher Regisseure die im Verhältnis sehr schnell schneiden, damit ein hohes Tempo erzeugen und hoffen, dass der Zuschauer deshalb dran bleibt und die Übertragung dadurch als spannend empfindet. Dann gibt es Regisseure, die bewusst langsam schneiden, um der Seherfahrung des Zuschauers aus dem Saal nahe zu kommen. Das ist wahrscheinlich eine Philosophie oder eine Ästhetik-Frage, die jeder für sich beantworten muss. Es ist sicher auch werkabhängig, aber nicht nur. Was wir zum Beispiel in der aktuellen Berichterstattung machen sind Beiträge in der Ästhetik eines Videoclips. Wenn wir jetzt über Opern- und Theateraufführungen in der *Zeit im Bild* berichten, dann gibt es sicherlich alle drei oder vier Sekunden einen Schnitt. Wir gestalten Collagen und Montagen über die dann der Sprechertext kommt. Wie das Werk präsentiert wird, also schnelle Schnitte und Bewegungen, ist eine Clipästhetik und das war vor zehn Jahren nicht so. Da wurde eine Szene länger gezeigt und darüber kam

dann der Sprechertext ohne einen großen Schnitt dazwischen. Das erzeugt beim Zuschauer einen ganz anderen Eindruck des Produkts. Einerseits ist diese MTV-Ästhetik leichter konsumierbar und optisch ansprechend. Es gibt viele Bewegungen, tolle Bilder, ein sehr dichtes Produkt. Andererseits täuscht es natürlich über die eigentliche Produktion hinweg. Auch eine sehr statische Produktion kann ich in einem kurzen Bericht sehr flott präsentieren. Man könnte sich auch dafür entscheiden, dass man sehr wenig Schnitte macht und die Statik zeigt, was den Sehergewohnheiten und auch der Ästhetik unseres Teams widersprechen würde.

Wie sehen Sie die Gründung und die Entwicklung von sogenannten Spartenkanälen? Beim ORF jetzt ORF III. Sind solche Spartenkanäle ein Gewinn für Opernübertragungen?

ORF III gibt es seit zwei Jahren. Ich habe, was die Tätigkeit unserer Redaktion anbelangt, keine Veränderung wahrgenommen innerhalb dieser zwei Jahre. Ich habe nicht wahrgenommen, dass wir weniger übertragen und weniger berichten. Im Gegenteil. Ich finde, wir berichten ausführlich über sämtliche Theater- und Opernproduktionen, die auch nur annähernd von bundesweiter Relevanz sind. Wir berichten von den Landestheatern aus sämtlichen Bundesländern. Wir berichten über jede Burgtheaterpremiere, jede Staatsopernpremiere, jede Premiere im Theater an der Wien, jede Volksopernpremiere. Meistens in der *Zeit im Bild* um 19.30 Uhr, oft auch noch im *Kulturmontag* oder in der *Matinee am Sonntag*. Unsere Berichterstattung ist sehr flächendeckend, was die Hochkultur angeht. Insofern nehme ich keine Veränderung wahr aufgrund von ORF III.

Glauben Sie der Zuschauer hat jetzt mehr Auswahlmöglichkeit aufgrund von ORF III?

Natürlich, der Zuschauer hat jetzt zusätzlich zum gleichbleibenden Angebot von ORF 2 einen zusätzlichen Kultursender. Das Interessante ist, dass der Kulturbegriff von ORF III ein ganz andere, oder ein sehr viel traditionellerer ist, als der von ORF 2. ORF 2 hat einen sehr breiten Kulturbegriff und auch in seiner Präsentationsform eine sehr zeitgenössische, moderne Ästhetik, wie ich es vorher beschrieben habe, um die Inhalte zu transportieren. ORF III wiederholt viele der Lieblingssendungen von früher – Opernübertragungen, Gespräche des Herrn Löbl, des Herrn Prawy, Operaufführungen mit den alten Stars, von Christa Ludwig über Anneliese Rothenberger. Da wird ein Publikum bedient, das

vermutlich in die 40 plus Kategorie fällt. Diese Zuschauer sehen das aber immer noch gerne. Es wird etwas gesendet das der Zuschauer bereits kennt und das ist dann auch sehr leicht zu konsumieren. Prinzipiell mag der Mensch eher die Dinge die er schon kennt. Da braucht er keine Ängste überwinden und muss sich auf nichts Neues einstellen. Jedenfalls glaube ich, dass ORF 2 und ORF III anders agieren, andere Inhalte bringen und sich insofern ergänzen und es für den Zuschauer einfach die Möglichkeit gibt, sowohl das eine, als auch das andere zu konsumieren und das empfinde ich nur als Vorteil.

**Wie sehen Sie die Zusammenarbeit zwischen ORF und den Salzburger Festspielen?
Früher wurden ja sämtliche Opern der Salzburger Festspiele im ORF übertragen?**

Es sind ja in der Zwischenzeit wesentlich mehr Opern. Also vor Alexander Pereira gab es drei Opernpremierer, alles andere waren Wiederaufnahmen. Inzwischen gibt es fünf oder sechs Premierer und neue Produktionen. Der ORF ist immer noch involviert in die Aufzeichnung und Übertragung sämtlicher Opern. Diese werden nur nicht mehr alle auf ORF 2 übertragen, sondern viele auch auf 3sat. Einige werden aufgezeichnet und als DVD veröffentlicht. Der ORF beliefert auch die UNITEL (Anm.: weltweit führender Produzent und Distributor der klassischen Musik in den audiovisuellen Medien). Das ist ein sehr komplexes Kooperationssystem in das ich nicht involviert bin, sondern das macht bei uns Frau Dr. Heidelinde Rudy. Als Redaktionsmitglied der aktuellen Kultur kann ich nur sagen, dass wir im Sommer 2013 so viele Berichte über die Salzburger Festspiele hatten wie noch nie zuvor. Wir haben das Festival fast flächendeckend im Fernsehen abgebildet. Sämtliche Bühnenproduktionen, viele der großen Konzerthighlights haben wir berücksichtigt, plus der kulturpolitischen Berichterstattung rundherum. Und die Statistik weist eben aus, dass noch nie so viele Berichte über die Salzburger Festspiele gesendet worden sind wie letztes Jahr. Dieses Kulturevent wird von ORF 2 und ORF 1 in einer Art und Weise abgebildet, wie weltweit gesehen kaum ein anderer Sender ein Kulturevent abbildet.

Seit kurzem bietet die Wiener Staatsoper auch Internet-Streaming an. Der ORF hat auch darüber berichtet. Was können Sie mir darüber erzählen? Glauben Sie, dass das die Zukunft ist?

Was ich höre, ist das nicht erfolgreich. Diese Streams erreichen einige tausend Klicks und das steht in keiner Relation zum Kostenaufwand und zum Erfolg. Ich selber bin kein Konsument davon, weil ich Oper über so wahnsinnig viele Kanäle konsumiere, dass jetzt Internet nicht der Kanal meiner Wahl ist. Es soll auch technisch noch nicht so wirklich funktionieren. Auch das Marketing ist noch nicht wirklich ausgeklügelt - vielleicht auch zu wenig *eventisiert*. Man weiß nicht genau, wann sie was, warum machen. Hier ist sicher Optimierungspotenzial da, um den Erfolg zu verbessern. Zurzeit ist es ein Misserfolg.

Im Gegensatz dazu haben die Opernübertragungen aus der Metropolitan Opera in New York, in ausgewählte österreichische Cineplexx-Kinos großen Erfolg. Wie erklären Sie sich diesen Erfolg?

Das ist eben sehr gut gemacht. Hier merkt man das perfekte Marketing. Das Konzept ist relativ klar: es liegen Flyer auf in den Kinos, es gibt einen richtigen Vertriebspartner, es wurde im Vorfeld medial aufbereitet. Man hat, glaube ich, sogar als Premiere eine Oper mit Anna Netrebko übertragen. Seitdem wird auch immer wieder auf Netrebko als Zugpferd gesetzt. Also es sind die großen Namen, die breiten Werke und die Metropolitan Opera ist eben die Metropolitan Opera. Das Haus hat einfach eine hohe Strahlkraft. Die Wiener Staatsoper nutzt die Strahlkraft, die sie hat, noch nicht richtig aus. Die Wiener Staatsoper überträgt unregelmäßig auf den Vorplatz. Das ist definitiv kein Event. Das ist eine Serviceleistung die angenommen werden kann und das ist wunderbar. Wenn man allerdings darauf aus ist, einen Mehrwert für das Haus zu schaffen und an Strahlkraft zu gewinnen, dann müsste man das wahrscheinlich anders machen. Dasselbe gilt auch für die Internetpräsenz der Staatsoper. Die Metropolitan Opera hat das genau richtig gemacht. Die Übertragungen von dort wurden vor allem zu Beginn zu einer Art Event hochstilisiert. Das war neu und es hat funktioniert. Die Trademark *Met* wurde in die Welt verkauft und es hatten Menschen die Möglichkeit in diesen Aufführungen zu sitzen, die das sonst nicht konnten, und noch dazu ist es live. Unglaublich, oder live-zeitversetzt aber relativ live. Das ist schon eine tolle Möglichkeit die einem da geboten wird und ein Kino ist ein Kino. Da gibt es diese große Leinwand und das kommt natürlich der Opernästhetik viel näher als ein Fernseh- oder ein Computerbildschirm. Auch vom

Sound her ein tolles Erlebnis. Zusätzlich ist das ein Gemeinschaftserlebnis. Das Kino kommt dem Opernbesuch wesentlich näher als eine Internetübertragung.

Aber auch der Fernsehübertragung. Im Kino sitzt man konzentriert in einem abgedunkelten Raum und zuhause läutet das Handy oder man holt sich schnell was aus der Küche zu essen...

Ja genau. Bei den Cineplexx-Übertragungen der *Met* ist es ja auch so, dass die Pausen auch als Pausen ausgestrahlt werden. Das Publikum bekommt einen Film oder Interviews vorgesetzt, man hat aber auch die Möglichkeit raus zu gehen, ein Gläschen Sekt zu trinken und ein Lachsbrötchen zu essen. Das kommt einem richtigen Opernbesuch schon sehr nahe. Warum das Fernsehen besser funktioniert als das Internet ist, dass es leichter zugänglich ist. Den Fernseher muss man einschalten und sonst nichts. Es scheint kostenlos; man muss zwar Gebühren dafür bezahlen, allerdings muss man sich nicht einloggen oder für einzelne Übertragungen zahlen. Insofern ist die Hürde nicht gegeben die bei Internet-Streamings noch gegeben ist. Ob das Klischee stimmt, dass Opernzuschauer nicht so technikaffin sind, das weiß ich nicht. Das Fernsehen hat natürlich auch ein ganz anderes Instrumentarium um für eine Übertragung Werbung zu machen, um es zu einem Einzelevent hochzustilisieren und somit entsprechend viel Aufmerksamkeit zu generieren. Diese Möglichkeit hat die Staatsoper in Sachen Übertragung nicht. Und der Eventcharakter einer Internetübertragung ist auch schwer herzustellen. Das ist vielleicht in zehn Jahren so, wenn es dann zum Event wird, wenn eine Serie wie *House of Cards* wieder startet oder komplett online gestellt wird und die Community schon sehnsüchtig auf diesen Termin wartet. Ich glaube das erste Mal passiert ist das bei Psy, dem südkoreanischen Sänger und Rapper. Als der seine zweite Single online gestellt hat, war das ein weltweiter Hype. Das ist alles online passiert und es war ein Event. Vielleicht ist es zu schaffen, dass sich dieses Eventverhalten vom Fernsehen aufs Internet überträgt. Wir werden sehen.

Vielen Dank für das Interview.

Interview mit Peter Schöber

Geschäftsführer und Programmdirektor ORF III

Wien, 26. Mai 2014

Der deutsche Wissenschaftler Jürgen Kühnel hat in seinem Text *Oper im Fernsehen*, Mitte der 1990er-Jahre behauptet, dass die Sendung integraler Opern in den E-Musik-Programmen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nach wie vor eine Rolle spielt. Ist das heute auch noch so?

Ehrlich gesagt *Jein*. Ich glaube, dass es in Deutschland eigentlich keine Rolle mehr spielt. Leider.

In Deutschland oder im deutschsprachigen Raum?

In Deutschland. Der ORF in Österreich ist da eine Ausnahme, wenn ich die Situation mit Deutschland und der Schweiz vergleiche. Dort finden Opern- und Klassik-Übertragungen kaum mehr statt. Erstens, weil diese nur für ein eingeschränktes Publikum produziert werden und zweitens, kam es dort zu einigen Fehlern auf Seiten der Sender, sowie bei den Veranstaltern. Viele sind dort immer noch in den 1980er- und 1990er-Jahren gefangen, wo die öffentlich-rechtlichen Sender noch sehr großzügig Rechte- und Drittrechte-Abgeltungen gemacht haben, aber diese Zeiten sind vorbei. Sprechtheater ist de facto aus dem Fernsehen verschwunden, das macht eigentlich auch nur mehr der ORF in größerem Ausmaß und da vor allem auch ORF III. Auch für E-Musik, Oper und Operette ist eigentlich der ORF der Ansprechpartner. Auch hier ist ganz klar, dass die Entwicklung in den Vollprogrammen rückläufig, durch ORF III jedoch sprunghaft gestiegen ist. In Wahrheit produziert der ORF an Opernübertragungen mehr als je zuvor. Diese Tatsache ist auch ORF III geschuldet. Wir stehen jedoch vor folgenden Schwierigkeiten. Einerseits muss bei Vollprogrammen ein qualitativ anspruchsvolles Programm produziert werden, das aber zumindest in der Prime Time auch durchaus mehrheitsfähig sein muss. Jetzt haben wir in Österreich das Glück, dass Oper, Theater und Konzert eine breitere Basis haben als in Deutschland. In Österreich interessieren sich etwa 10-15 % der Gesamtbevölkerung für diese Sparten. Etwa so viel Prozent der Gesamtbevölkerung kaufen sich regelmäßig eine Opern-, Theater- oder Konzertkarte und etwa dieser Prozentsatz geht regelmäßig ins Kino, um sich einen anspruchsvollen Film

anzuschauen. In Deutschland liegt dieser Prozentsatz deutlich unter 10 %. Das liegt sicher auch daran, dass in Österreich die Bestellung von Staatsoperndirektoren und Chefs großer Schauspielhäuser immer noch eine Staatsangelegenheit ist. Und das ist gut so, weil das ja auch ein großes öffentliches Interesse widerspiegelt. So etwas gibt es in Deutschland nicht. Wer ist der Chef des Thalia Theaters? Oder des Schauspielhaus Bochum? Oder der Elbphilharmonie? Das beschäftigt in Deutschland die Medien nicht so wie in Österreich. Den *Spiegel* und ein bis zwei Feuilletons nehme ich jetzt aus. Aber Tatsache ist, dass die Wahrnehmung dort viel geringer ist als in Österreich. Und insofern haben wir das Glück, dass wir mit ORF III auf ein sehr spezialisiertes Publikum abzielen und diesem jeden Sonntag Oper anbieten. Das macht sonst eigentlich kein Sender. 3sat mit Einschränkungen, die machen das am Samstag, wobei da sehr viel Programmeinbringung vom ORF dabei ist. Im restlichen Europa, soweit ich jetzt den Überblick habe, also französisch- und englischsprachiger Markt, ist das de facto überhaupt nicht der Fall. ARTE ist da eine Ausnahme, die sind bei großen Klassik- und Opern-Live-Events durchaus auch immer wieder dabei, dann aber meistens als Partner des ORF.

ORF III ist ja noch ein recht junger Sender. Wenn Sie an die letzten drei Jahre zurückdenken, haben Sie dann das Gefühl, dass Opern im ORF aus dem Hauptprogramm in den Spartensender abgeschoben wurden?

Nein, überhaupt nicht. Im Gegenteil. Das ist ein Erosionsprozess der vor Jahren begonnen hat. Also lange bevor es uns gegeben hat. Das ist auch daran gelegen, dass das Publikum einfach immer segmentierter wird, zum einen, dass unser Angebot auch immer vielfältiger wird. Wenn Sie überlegen, Mitte der 1990-er Jahre hat der durchschnittliche österreichische Haushalt etwa 15 Konkurrenzsender empfangen können, mit dem Analogkabel waren es schon um die 30, jetzt sind es 100 deutschsprachige Vollprogramme. Damals konnte man als Vollprogramm durchaus etwas Schmäleres anbieten und man hat trotzdem gute Quoten erzielt. Das Zweite ist, und ich glaube der ORF hat diesen Weg konsequent verfolgt, die Hochstilisierung von Events. Das funktioniert sehr gut. Und das ist der Unterschied zu anderen Ländern, dort funktionieren ja Übertragungen die als Event aufgezogen werden auch nicht. In Österreich funktioniert das mit Grafenegg, dem Sommernachtskonzert, mit Mörbisch etc. Was aber schon oft ein Thema ist, ist die Rechteklärung. Wir können den Superstars keine Supergagen mehr hinlegen wie vielleicht noch in den 1980er- und 1990er-Jahren. Die, die ganz oben sind,

die verstehen das, weil die wissen, dass wenn sie nicht diese Öffentlichkeit erreichen, dann sind sie nicht lange ganz oben. Das sind also Systeme die sich gegenseitig bedienen. Natürlich muss man sich den Vorwurf gefallen lassen, dass da immer die gleichen Gesichter am Bildschirm zu sehen sind, wie momentan Netrebko, Garanča, Villazón, Domingo oder Kaufmann, aber gewisse Sexyness, und das beziehe ich auf beiderlei Geschlechter, braucht es in der Oper. Die Attraktivität von Oper war immer mit den Protagonisten, auch zu Zeiten wo es noch keinen Fernseher gegeben hat, verbunden.

Das kann ich bestätigen. Früher wurden ja auch Fernsehoper so besetzt, dass von Opernsängern eingesungen worden ist, aber für das Bild hat man attraktivere Schauspieler besetzt. Weil Sie ja schon die *Eventisierung* ansprechen und auch schon das Paradebeispiel Netrebko und Garanča anführen, am 5. April 2011 wurde die Staatsoperproduktion *Anna Bolena* im Hauptabendprogramm des ORF live-zeitversetzt übertragen. 6 % der Österreicher haben diese dreieinhalbstündige Opernübertragung gesehen. Wie erklären Sie sich diesen Quotenerfolg?

Das ist doch großartig oder? Also ich finde das super. Weil, wir als Spartensender, wir haben ja nicht nur Oper, wir haben Klassik, wir haben Theater, wir haben Zeitgeschichte, wir haben quasi alles was unter anspruchsvolles öffentlich-rechtliches Programm läuft, mit Ausnahme von einem breiten Spielfilm- und Serienangebot und einem Schul- und Sportangebot. Aber je mehr das in der breiten Masse auch immer wieder ankommt und es eine *Eventisierung*, wenn man das so sagen kann, gibt – na umso besser. Man muss ja zeitgemäß sein. Wir haben eine Sendung mit Barbara Rett, die heißt *KulturWerk*. Dort trifft sie, im modernen Setting des Voestalpine-Stahlwerks in Linz, zu 90 % auf Stars aus Oper, Theater und Konzert und das funktioniert fantastisch. Wenn wir in *Erlebnis Bühne* sehr *breit* spielen und zum Beispiel *Anna Bolena* mit Netrebko und Garanča zeigen, dann haben wir im Schnitt zwischen 80.000 und 100.000 Zuschauer. Wenn wir sehr *schmal* spielen, wie zum Beispiel den *Jahrhundertring*, inszeniert von Patrice Chéreau aus dem Jahre 1976 in Bayreuth, dann haben wir auch immer noch 20.000 Zuseher. Ich wurde vor kurzem von einem sportaffinen Kollegen aufgeklärt, dass das mehr Menschen sind, als in Österreich am Wochenende zu den Bundesliga Spielen gehen. Wenn sich mehr Leute auf ORF III eine wirklich schmale, intellektuell sehr fordernde Oper anschauen, als zu den Fußballspielen gehen, dann bin ich damit mehr als zufrieden. In Deutschland, möchte ich jetzt behaupten, ist es mit Sicherheit nicht so.

Was glauben Sie denn, welchen Wert hat eine Opernübertragung für einen öffentlich-rechtlichen Sender im Jahr 2014? Ist das ein Prestige-Projekt oder gehört das nach wie vor zum Bildungsauftrag?

Einerseits ist es natürlich Bildungsauftrag, das ist ja gar keine Frage. Andererseits ist es auch Prestige, im Sinne von „Wir machen das, was keiner tut“, weil den Privatsender müssen Sie mir zeigen der das macht. In Salzburg ist ein sehr ambitionierter Privatsender gestartet, der am Anfang meinte, 30 Opern im Jahr zu übertragen. Von 30 auf 0. Und jetzt im Schnitt auf 1 pro Jahr. Gerade hier sieht man deutlich, dass so ein Projekt nicht nur mit Geld zusammenhängt, sondern auch mit Know-How. Mit dem Vertrauen der Künstler, mit einem guten Zugang und mit dem Zielpublikum. Es nützt nichts einmal im Jahr eine Oper ins Programm zu heben. Wenn ich sehe, dass die Festwochen-Eröffnung im Sommer, die durchaus schön gemacht ist, aber trotzdem ein sehr anspruchsvolles Programm ist, auf ORF 2 und ORF III in Summe eine Viertelmillion Menschen erreicht, dann freut mich das ganz besonders. Wenn Lady Gaga zehn Mal das Praterstadion ausverkauft, dann käme sie auch auf diese Zuschauerzahlen. Das dürfen wir uns als Österreicherinnen und Österreicher nicht nehmen lassen. Genau das macht die Kulturnation letztlich aus. In Österreich besitzt jede größere Landeshauptstadt ein Opernhaus. Allein in Wien haben wir drei vollwertige Opernhäuser, eines in Graz, in Linz, in Salzburg und das Festspielhaus in Bregenz mit der Seebühne. Und auch wenn viele Menschen über die *Festivalitis* hierzulande schimpfen, aber das gehört natürlich auch dazu, dass man den Boden bei der breiten Bevölkerung aufbereitet. Ich wage zu behaupten, dass es in Österreich, wie nirgends sonst in Europa, in der Masse der Bevölkerung einen Konsens gibt, dass die Kultur ein nationales Selbstverständnis ist. Wenn Sie heute meine Mutter fragen, eine einfache Frau, die fünf Kinder groß gezogen hat, was in Österreich wichtig ist, dann wird Sie sicher die Staatsoper unter die ersten fünfzehn Dinge reihen. Das ist ein Grundkonsens und genau dafür brauchen wir auch unsere vielfältigen Sommerfestivals. Auch die Festivals in Mörbisch, Reichenau, Gutenstein, Korneuburg, St. Margarethen etc. bauen eine Brücke zur Hochkultur. Ich empfinde das als unverzichtbar. Ein Kulturland, das im Sommer ein derartiges Kulturangebot hat, das ist doch großartig. Mein Gott, manche sind mit ihrem Anspruch halt ein bisschen drunter, manche ein bisschen drüber, aber ist doch super, dass es das gibt.

Was hat ein Spartenkanal wie ORF III im Hinblick auf Opernübertragungen zu erfüllen?

Ich glaube, man darf es nicht zu breit und nicht zu schmal angehen. Daher ist uns bei der Programmierung von *Erlebnis Bühne*, dort übertragen wir ja nicht nur live, wichtig, dass wir einen guten Mittelbau haben. Es zählen natürlich auch große Namen und wir haben zahlreiche Gustostückerl im Programm, wie zum Beispiel Pasolinis *Medea* mit Maria Callas, über Zefirelli, Opernverfilmungen, die einfach groß, opulent und toll sind, bis hin zu Patrice Chéreau, aber auch *Die Soldaten* von Benjamin Britten. Aber auch *Anna Bolena* mit Top-Starbesetzung. Die Breite der Oper muss abgebildet werden und da kommt es auf die Mischung an. Wir haben zum Beispiel den *Da-Ponte-Zyklus*, dirigiert von Nikolaus Harnoncourt, aus dem Theater an der Wien gezeigt. In einer nicht einmal halbszenischen Inszenierung, sondern konzertant. Für dreieinhalb Stunden gab es auf der Bühne nur das Orchester und die Sänger zu sehen, in einer sehr spartanischen Umgebung. Damit wird man nicht viele Menschen erreichen, aber unser Kernpublikum liebt uns dafür. In diesem Segment liegt auch die *Styriarte*, die auch Harnoncourt macht. Im Gegensatz dazu haben wir Übertragungen der Salzburger Festspiele mit Netrebko und Konsorten. Aber auch sehr breite Produktionen wie *AIDA* im Römersteinbruch St. Margarethen, in der Inszenierung von Robert Dornhelm. Operette ist bei unserem Prime-Time-Slot sehr schmal vertreten. Da kommen wir auf etwa vier bis fünf Programmierungen pro Jahr.

Wie kann man sich den Durchschnittszuseher von ORF III vorstellen, wenn es um Opernübertragungen geht?

Der Durchschnittszuseher von ORF III im Bereich Oper ist um die 55 Jahre alt, was im Vergleich relativ jung ist. Die Zuschauer von angeblich jungen Sendern, wie beispielsweise ProSieben, haben ein Durchschnittsalter von 45 Jahren. Das Durchschnittsalter der Seher von ORF eins liegt auch bei 47 Jahren. Also insofern sind wir mit 55 Jahren im Vergleich schon sehr jung aufgestellt. Und Oper per se ist auch jung. Man kann nicht sagen, Oper ist alt. Gehen Sie in die Staatsoper und schauen Sie rauf auf die Ränge. Die sind jung besetzt. Es ist auch eine unserer Aufgaben, junge Gesichter und Stars aufzubauen, davon lebt die Oper genauso wie alle anderen Genres. Und da haben Sie jetzt eine Genia Kühmeier, das ist wirklich auch zum Teil das Verdienst vom ORF, aber im Speziellen auch von ORF III. Elisabeth Kulman, André

Schuen etc. Wir holen diese Leute vor die Kamera, in all unseren Sendungen. Etwa als Studiogäste in *Kultur Heute* oder in *Was schätzen Sie?* oder eben in *Kulturwerk*. Wir haben die Büchersendung *ErLesen*, ich sage bewusst eine Büchersendung und nicht eine Literatursendung, wo wir auch eine Angelika Kirchschrager, aber auch andere, regelmäßig zu Gast haben. Auch hier kommen wir wieder zur bereits erwähnten Sexiness. Wenn man so wie Erwin Schrott oder Ramon Vargas gutes Aussehen mit toller Stimme verbindet, umso besser für die Quote.

Glauben Sie dieser Punkt bringt die Menschen dazu, sich vor den Fernseher zu setzen und eine Opernübertragung anzuschauen?

Nein, es ist das Gesamtprodukt. Zuerst die Könnerschaft der Stimme, aber natürlich auch der Genuss. Warum zum Beispiel diese Übertragungen auch im Kino so gut laufen, ist die Bequemlichkeit. Weil man da eben, wie zuhause vor dem Fernseher, viel bequemer sitzt als in der Oper. Auch die neuen technischen Möglichkeiten kommen uns zugute. HD, Dolby Surround etc.

Auf diesem Gebiet hat sich ja einiges verändert in den letzten zwanzig Jahren. Ein Dolby Surround Home System ist heute auch für Normalverdiener leistbar.

Ja, das macht es ja auch attraktiv.

Sowie die technischen Möglichkeiten für die Produktionen selbst. Allein auf dem Gebiet HD – wenn man vor zwanzig Jahren eine Totale gezeigt hat, dann war das ja eher unattraktiv für den Zuschauer vor dem Fernseher. Heute lassen sich einzelne Reaktionen auf den Gesichtern gut erkennen.

Ja, aber auch die Produktionskosten sind enorm gestiegen. Wenn wir wirklich günstig produzieren, liegen wir immer noch zwischen 80.000 und 100.000 Euro. Das gibt ein privater Sender, der auf Gewinnmaximierung aus ist, und das ist auch legitim, nicht aus. Dann schon lieber Unterhaltungsshows à la Next-Topmodel, um dieses Geld lassen sich gleich drei Folgen davon produzieren.

In einem Artikel mit dem Titel *Musiktheater in der veränderten Medienlandschaft* in der Fachzeitschrift *Opernwelt* (1985) zitiert der Autor Heinz Ludwig den damaligen ZDF-Fernsehintendanten Dieter Stolte mit der Aussage: *Kulturprogramme im engeren Sinne, also Theater- und Kunstsendungen, Theateraufführungen und Darbietungen ernster Musik ... (befinden sich meist) ... auf den unteren Plätzen des Interesses der Zuschauer ... Im Fernsehen kann es nicht darum gehen, Elitekultur zu vermitteln, die dann keine oder nur wenige Zuschauer findet, sondern es soll Kultur in einer Weise anbieten, die Kultur als lebenswichtigen Bestandteil des individuellen gesellschaftlichen Bewusstseins ausweist. Was sagen Sie zu dieser Aussage?*

Da hat Stolte, den ich sehr schätze, teilweise recht, teilweise unrecht. Unser Anspruch, letztlich auch im Sinne der Gebührenlegitimation, muss, als gesamte Senderfamilie, immer ein mehrheitsfähiger sein. Auch hier dürfen wir nicht nur auf das Phänomen der Massenkultur schauen, es sollen nicht nur einzelne Jubiläumssendungen oder Conchita Wurst programmiert werden, nein, es darf auch einmal etwas schmaler sein. Das ist mit ein Grund warum Spartenkanäle ganz gut funktionieren. In Deutschland allerdings weniger, dort wird *ZDF Kultur* in den nächsten Monaten zugesperrt. Ich glaube auch aufgrund mangelnden Publikumsinteresses, aber dort herrscht eben eine andere Situation als in Österreich. Österreich ist eine Opernliebhabernation. Am ehesten ist die Situation in Österreich mit der in Frankreich zu vergleichen. Auch dort ist die Besetzung des Chefs der Opéra Bastille irgendwo eine Staatsangelegenheit. Das meine ich jetzt gar nicht negativ, sondern dort ist das einfach von Relevanz für die Leute. Ich habe lange in den USA gelebt und muss sagen, dort ist es jedem egal wer der Chef der Metropolitan Opera ist. Ich wage zu behaupten, dass in Österreich der Name Dominique Meyer jedem ein Begriff ist. Wenn man in New York eine Straßenbefragung machen würde, und Passanten fragen würde, wer Peter Gelb ist, dann würde man durchaus auch von gebildeteren Passanten nur groß angeschaut werden. Das hat dort einfach nicht so einen Stellenwert wie in Österreich. Daher sage ich, Stolte hat hier nicht ganz recht, aber auch nicht ganz unrecht. Wenn wir uns drauf versteifen würden, dass wir nur die breite Masse abbilden, wo ich sage da gehört die Conchita am einen Ende der Fahnenstange genauso dazu wie Benjamin Britzens *Die Soldaten* am anderen Ende der Fahnenstange, dann wäre das ein Armutszeugnis. Um diese Vielfalt abbilden zu können, brauchen wir die Gebühren. Würden wir nur das eine machen, hätten wir in einem sehr eingeschränkten Segment der Opinion Leader wahrscheinlich tausend Zurufe, die anderen würden sich aber, und das zu

Recht, beschweren, dass Gebühren eingehoben werden. Der ORF hat ja das Glück, dass er im Radiobereich mit FM4 auf der einen, und Ö1 auf der anderen Seite, sehr fokussierte und gute Nischenprogramme anbieten kann und mit Ö3 und den Regionalradios auf der anderen Seite, die breite Masse bedient. Es braucht diese Mischung, um als öffentlich-rechtlicher Sender auch in den nächsten zehn, zwanzig Jahren eine Akzeptanz in der Bevölkerung zu haben.

Eine weitere Aussage des damaligen ZDF Intendanten Dieter Stolte: *Früher berührten sich die Kulturkreise des Massengeschmacks und des Bildungsbürgertums kaum. Heute sind durch die Kommunikationsmittel beide Gruppen in einem Publikum vereint.*

Auch das würde ich nicht uneingeschränkt unterstreichen. Ein Beispiel – Jonathan Meese. Sie kennen ihn, ich kenne ihn, ihr Freundeskreis kennt ihn vielleicht auch noch, dann ist aber schon aus. Sehr viele Berührungspunkte gibt es nicht, wenn man an die Gesamtbevölkerung denkt. Tatsache ist, dass in Österreich dieser Pool sicher breiter und durchlässiger ist, als in anderen Ländern. Wenn Sie sich im Vergleich den angloamerikanischen Raum näher ansehen, dann ist das eine sehr abgehobene Seifenblase. Dort gibt es die *Tate Modern*, aber kaum Durchlässigkeit. In Österreich ist das anders, da ist eine Angelika Kirchschlager irgendwo auch ein nationaler Star. Die Salzburger Festspiele sind ein nationales Anliegen, auch das ist in Deutschland anders. Ich glaube, dass das in anderen Ländern ganz fokussiert auf Einkommen und Bildungsschichten funktioniert, das ist in Österreich weniger der Fall und auch dafür bin ich dankbar. Bei uns interessiert sich auch der qualifizierte Facharbeiter für eine Ausstellung, ein Konzert oder eine Oper. Schauen Sie sich die Besucherzahlen der Albertina, des Kunsthistorischen Museums oder der Nationalbibliothek an. Ja, ein Gutteil sind Touristen, aber ein sehr großer Teil der Besucher sind Einheimische.

Wie erleben Sie denn die Zusammenarbeit zwischen ORF, ORF III und Salzburger Festspiele?

Sehr gut.

Früher wurde jede Produktion übertragen, das ist jetzt nicht mehr so. Leistet ORF III hier Schadensbegrenzung?

Die brauchen uns und wir brauchen sie, aber auch dort merkt man, dass es langsam einen Paradigmenwechsel geben muss. Die Salzburger Festspiele sind etabliert und ein Gewinn für das Land. Sogenannte Society-Events gehören genauso dazu wie die Berichterstattung in *BUNTE*, *Gala* und anderen Gazetten, wie natürlich auch im Feuilleton, und ab und zu ein kleiner Skandal schadet auch nicht. Allein der *Jedermann* ist nationales Kulturgut. Ich liebe es, in einem Land zu leben, wo es die Besetzung des *Jedermann* auf die Titelseiten jeder Zeitung schafft. In Deutschland gibt es das nicht. Dort funktioniert so etwas vielleicht mit Fußball. Es ist eine Staatsangelegenheit, wenn einer der Fußballgötter ins Häfen geht oder ein Meistertitel geholt wird.

Nicht einmal Bayreuth schafft das?

Bayreuth war wenigstens immer für einen Skandal gut.

Vielen Dank für das Interview.

Interview mit Martin Traxl

Hauptabteilungsleiter ORF Kultur (seit Jänner 2007), Moderator des wöchentlichen Kulturmagazins *Kulturmontag* und der *Matinee am Sonntag*

Wien, 5. Februar 2014

Der deutsche Wissenschaftler Jürgen Kühnel hat in seinem Text *Oper im Fernsehen*, Mitte der 1990er-Jahre, behauptet, dass die Sendung integraler Opern in den E-Musik-Programmen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nach wie vor eine Rolle spielt. Ist das heute auch noch so?

In manchen schon, ja. Man kann nicht einmal sagen, dass sich das ganz deutlich teilt zwischen Öffentlich-rechtlichen und Privaten. Es gibt auch Privatsender, die auf diesem Gebiet große Ambitionen entwickeln, sehr zu meiner Freude muss ich sagen. Ich sehe das überhaupt nicht als Bedrohung oder Konkurrenz. Im Gegenteil; ich finde das wirklich bemerkenswert, wenn Fernsehanstalten, die eigentlich dazu da sind, Geld zu verdienen, auch Opernübertragungen machen. Damit lässt sich nämlich nicht wirklich Geld verdienen. Das ist eine aufwändige Produktion in jeder Hinsicht. Organisatorisch, personell, finanziell und bringt meist einen überschaubaren Erfolg, vor allem für die Privaten. Trotzdem werden Opernübertragungen auch von Privaten gemacht. In den Öffentlich-rechtlichen gibt es genauso Beispiele, wo man fragen muss – wieso machen die eigentlich so wenig auf diesem Gebiet? Ich denke jetzt nicht nur an den deutschsprachigen Raum. Auf Österreich bezogen spielt es eine große Rolle, wenn man sich mit dem internationalen Markt vergleicht. Ich habe Gelegenheit, immer wieder Programmessen oder Festivals zu besuchen, und da ist Österreich tatsächlich noch die vielzitierte Oase. Das Kulturinteresse bei uns, im Speziellen für Musik und Oper, ist nach wie vor überproportional gegenüber anderen Ländern. Das Erfreuliche ist, dass sich Klassik im Fernsehen eher gefestigt und sogar gestärkt hat in den letzten Jahren als dass es weniger geworden wäre. Trotz der Fragmentierung des Marktes und trotz der vielen Möglichkeiten sich mit neuen Medien zu beschäftigen, ist die Fernsehübertragung als Event erfolgreich. Es ist auch nicht so, dass wir ein deutliches Generationenproblem haben. Natürlich, und das war immer schon so, haben wir einen überwiegenden Anteil an älterem Publikum. Wir haben aber auch einen erstaunlich hohen Anteil an jungem Publikum. Bei einer klassischen Musik- oder Opernübertragung, zum Beispiel heuer beim

Neujahrskonzert, hatten wir bei den ganz Jungen, also bei den 12- bis 29-jährigen, einen Marktanteil von 15 Prozent. Ich habe meinen Augen nicht getraut. Man kann jetzt behaupten, dass das eben einfach aus Gewohnheit so ist, aber ich frage mich trotzdem – warum schauen die zu? Das macht Hoffnung.

Der Erfolg ist auch bei Opernübertragungen gegeben. Am 5. April 2011 wurde die Staatsoperproduktion *Anna Bolena* im Hauptabendprogramm des ORF live-zeitversetzt übertragen. 6 % der Österreicher haben diese dreieinhalbstündige Opernübertragung gesehen. Wie erklären Sie sich diesen Quotenerfolg?

In gewisser Weise ist es nicht zu erklären, aber das ist natürlich keine professionelle Antwort. Es ist erstaunlich, erfreulich und schlicht überwältigend, wenn man das erreicht mit Opernübertragungen. De facto versuchen wir zu diesen Erfolgen zu kommen, indem wir genau das tun, was Sie eingangs erwähnt haben. Wir versuchen die Übertragung als TV-Event aufzuziehen. Ich weiß, dass das ein furchtbar kritisch hinterfragter Begriff ist und dass es genug Menschen gibt die aufschreien, wenn man von *Eventisierung* spricht. Mir ist jedoch lieber, ich *eventisiere*, sprich ich ziehe alle Register des Marketings, ich gestalte Rahmenprogramme und tue alles um unsere Opernübertragungen publik zu machen und es schauen eine halbe Million Menschen zu, als ich sterbe in Schönheit. Es geht einfach darum, dass es gelungen ist, Oper als Ereignis zu positionieren. Das hat sich erst in den letzten Jahren entwickelt. Vielleicht war die *Traviata* damals in Salzburg so ein Markstein. Es ist uns schon vorher zum Teil sehr gut gelungen, und es ist uns auch danach sehr gut gelungen, Oper als Ereignis, bei dem man dabei sein muss, zu positionieren und bekannt zu machen. Es wäre fast ein bisschen vermessen zu sagen, dass wir in Österreich so viele Opernfreaks haben, aber es geht auch um eine erhebliche Anzahl an Menschen, die vielleicht noch nie eine Oper gesehen haben oder nur ganz selten. Es gibt sehr viele Menschen, die sagen – „Jetzt schaue ich mir das einmal an, ob das spannend ist, ob das bewegend ist, ob das langweilig ist, ob mich das irgendwie packt“ und dann bleiben eben auch erstaunlich viele Menschen dran. Das funktioniert eben nur über diese *Eventisierung*. Es war auch nicht leicht, das mit den Theater- und Opernhäusern auszumachen; aber es hat einfach keinen Sinn eine Oper aufzuzeichnen und dann Monate-, oder eineinhalb Jahre später, so wie das früher gehandhabt wurde, als Edelkonserve ins Programm zu stellen. Damit erreicht man dann nur die hartgesottenen, wirklichen Opernfreaks. Wenn ich dem TV-Publikum aber klar mache, dass diese

Opernübertragung das Ereignis der Woche ist, wo alle hinwollen, ist das etwas anderes. Wir liefern den Topevent mit den besten Sängern der Welt quasi gratis direkt nach Hause, erste Reihe fußfrei. Und dann noch live, also zum selben Zeitpunkt wie es wirklich stattfindet; das erzeugt bei den Zuschauern einfach ein anderes Feeling, einen anderen Thrill, wenn man so will. Es sind die drei E's die die Zukunft des Fernsehens ausmachen – Emotion, Ereignis und Empathie. Das heißt, zuallererst muss die Übertragung entsprechend aufbereitet sein, sodass es die Zuschauer auch gefühlsmäßig anspricht, die Übertragung muss als Ereignis erkennbar gemacht werden, und drittens gilt es ein Gefühl zu vermitteln, dass diese Übertragung die Zuschauer auch etwas angeht.

Das heißt im ORF wird auf Marketingstrategien Wert gelegt? Bei der Übertragung von *Anna Bolena* aus der Wiener Staatsoper im April 2011 war das Schlagwort *die Nacht der Diven*. Überlegt man sich zu jeder Opernübertragung so ein Konzept?

Ja und nein. Eigentlich sollte man das immer tun. In dem Fall ist es besonders gut aufgegangen. Da müssen wir auch mit unseren Kollegen aus der Promotion zusammenarbeiten und Marketingüberlegungen anstellen. Wie bewerben wir so eine Opernübertragung? Gibt es Werbeeinschaltungen in den Zeitungen? Wie transportieren wir das Ereignis in den eigenen Medien? Wir sind ja eine Senderfamilie und können natürlich auch hier auf der Medienorgel spielen. Das alleine reicht aber oft nicht. Man muss wirklich darüber hinaus arbeiten und das Ereignis auch in Zeitungen abbilden. Man muss es erkennbar machen als ein großes Ereignis. Gemeinsam mit dem jeweiligen Opernhaus oder mit dem jeweiligen Festival, nur dann funktioniert es. Besonders gut funktioniert es, wenn man über die Besetzung darüber hinaus so eine Art Thema, einen Claim hat, der sich gut verkaufen lässt. Auch wenn es hier um eine sehr hehre Sache geht, nämlich die hohe Kunst des Singens, muss man sich ganz ehrlich sein – letzten Endes versuchen wir ein Produkt zu verkaufen, und dieses Produkt ist eine Fernsehübertragung. In dem Fall ist es so, dass der Konsument gar nichts dafür bezahlen muss, weil er schon seine Rundfunkgebühr getätigt hat. Aber wir wollen ihn dazu bringen, dass er diese Trüffel, diese Edelpraline auch annimmt, die wir ihm reichen und da muss man einfach arbeiten wie an einem Produkt das man verkaufen will. Dabei ist sicher nicht jedes Mittel recht, aber man muss sehr subtil und trotzdem effizient arbeiten. Man darf sozusagen die einen nicht vergraulen, nämlich die Spezialisten und die Opernfreaks, die sowieso wissen worum es geht und die erwarten, nicht für blöd verkauft zu werden, aber wir müssen

trotzdem auch neue Publikumsschichten anzusprechen versuchen. Und *die Nacht der Diven* ist jetzt vielleicht ein sehr plakativer kurz gefasster Titel, letzten Endes natürlich in Verbindung mit diesen wunderbaren Frauen und Künstlerinnen die bei dieser Produktion tätig waren.

Welchen Wert hat eine Opernübertragung im Jahr 2014 für einen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender? Geht es dabei hauptsächlich um Prestige oder gehört das nach wie vor zum Bildungsauftrag?

Mit Sicherheit kann man von beidem sprechen. Zum einen ist es ein Imageprodukt, also ein Prestigeprodukt, weil sich der ORF damit natürlich auch positioniert als ausgewiesener Opern- und Kultursender. Zum anderen ist uns auch die Pflicht auferlegt, Kultur und Bildung zu vermitteln mit unseren Programmen. Die große Frage ist, wie tun wir das? Das ist im Gesetz nicht so genau definiert, außer dass dort regelmäßig steht und im entsprechenden Ausmaß, aber da ist der Interpretationsspielraum natürlich groß. Ich bin sehr froh, dass seit einigen Jahren derartige Kulturereignisse nicht nur sozusagen zur Pflicht des Unternehmens gezählt werden, sondern diese Kulturereignisse in großer Leidenschaft und mit großer Überzeugung angegangen werden, weil sie eben auch diesen hohen Prestigewert haben. Mittlerweile betont auch unser Geschäftsführer in jeder Gremiensitzung und bei jedem öffentlichen Auftritt, dass Kultur eine der vier Hauptsäulen dieses Unternehmens ist und das ist ein wirkliches Bekenntnis, nicht nur zu unserem Kulturauftrag, sondern auch dazu, dass wir mit solchen Hochglanzproduktionen unser Image als Qualitätssender extrem stärken, und das ist natürlich besonders erfreulich. Man macht es nicht nur, weil man muss oder weil man will, sondern weil es Glanz bringt. Glanz für das Unternehmen, Ansehen, Prestige und enorme internationale Reputation. Ich sitze in einigen internationalen Gremien und der ORF ist mit Sicherheit, ich würde sagen nicht nur europaweit, sondern weltweit, in diesen Belangen ein Topplayer. Es ist unglaublich welche Wertschätzung man erfährt zum Beispiel bei großen TV-Festivals wie der *Rose d'Or* oder bei *Golden Prague*. Nicht nur glanzvolle Sportübertragungen werden mit dem ORF assoziiert, sondern auch Kultur- und im speziellen Musikübertragungen. Das hat einfach eine unglaubliche Strahlkraft, nicht nur über das schon erwähnte Neujahrskonzert, sondern auch über unsere Opernübertragungen.

Die Ästhetik von Opernübertragungen im Fernsehen hat sich in den letzten Jahren sehr gewandelt. Wie würden Sie die aktuellen Maßstäbe des ORF vor diesem Hintergrund beschreiben?

Wir setzen die Maßstäbe sehr hoch an, weil ich in aller Unbescheidenheit sage, dass wir uns zu den Topplayern zählen und wir auch eine Verpflichtung haben, hier voran zu gehen. Qualität haben wir immer schon geliefert. Es hat Phasen gegeben, wo gesagt wurde, der ORF liefert die beste Qualität, aber die Innovativsten sind sie nicht. Das haben wir in den letzten Jahren auch wirklich versucht zu ändern. Verzeihen Sie, wenn ich jetzt wieder mit dem Beispiel Neujahrskonzert komme, auch wenn es ein anderes Feld berührt, aber jedes Jahr ein ähnliches Konzert im selben Konzertsaal anders abzubilden ist eine große Herausforderung. Dass man da noch etwas Neues findet, etwas Frisches, neue Perspektiven, Überraschungen und das ganze komponiert mit anderen Bildern und Balletten usw., ist eine große Herausforderung. Wir haben heuer dermaßen überschwängliche Reaktionen gehabt und es gab Feedback aus allen Ländern, wie toll und anders das wieder war. Das zeigt schon, dass dieser Kurs auch aufgeht. Es ändern sich nicht nur die technischen Maßstäbe, sondern es ändert sich auch die gesamte Anmutung, das Optische und das Ästhetische einer Produktion. Die Welt dreht sich weiter, es entwickelt sich Neues und auch wir sind ständig unter Zugzwang, uns immer wieder Neues einfallen zu lassen. Dasselbe gilt für Operninszenierungen. Heute schauen Operninszenierungen völlig anders aus als noch vor 10-15 Jahren, obwohl zum Teil immer noch dieselben Regisseure tätig sind. Auch die müssen mit der Zeit gehen und die neueste Technik nutzen, um eine neue Ästhetik zu entwickeln. Die Digitaltechnik, die HD-Technik, die lichtstärkeren Kameras bieten uns natürlich neue Möglichkeiten. Aber es geht nicht nur um diese technischen Möglichkeiten, es geht darum Oper so lebendig wie möglich über den Schirm zu bringen und, auch wenn das jetzt ein bisschen absurd klingt, dem Zuschauer so wenig wie möglich zu vermitteln, dass es sich hier um Oper auf der Bühne im Fernsehen handelt. Seit einigen Jahren ist unser Ziel, dass wir unsere Übertragungen so filmisch wie möglich gestalten und eine Plastizität erreichen, die weit über die normale Guckkastenoptik hinaus geht. Wir versuchen so viel wie möglich auf der Bühne zu sein, hinter der Bühne zu sein und auch auf der Seite zu sein, um ungewöhnliche Perspektiven zu liefern und fast schon Effekte wie im Kino zu erzeugen. Dabei sind wir aber sehr auf die Kooperationsfreude der Opernhäuser angewiesen, und das ist leider Gottes nicht mit jedem Veranstalter gleich, da haben wir sehr zu kämpfen.

Viele sind sehr einsichtig und sagen - „Ja, wir wollen gemeinsam etwas Neues entwickeln“. Andere sagen – „Das geht nicht, das können wir unseren Künstlern nicht zumuten“. Oft hängt es tatsächlich von der Besetzung ab, von den Künstlern, von einzelnen Menschen, vom Dirigenten, wie viel wir dann wirklich machen können. Das ist ein hochsensibles Konstrukt. Da greifen ganz viele Räder ineinander und sehr oft gehen Dinge nicht, die naheliegend sind wo sich vielleicht mancher Spezialist denkt – „Wieso haben sie das nicht so gemacht?“ und wir müssen sagen – „Na hätten wir eh gern aber es war aus dem und dem Grund nicht möglich“. Unser Ziel muss es sein, nicht nur das Ereignis zu schaffen, live dabei zu sein, sondern dieses Kunstereignis auf besondere Art und Weise in die Haushalte zu liefern, damit es einen Mehrwert gibt. Das Prickeln im Saal kann ich schwer erzeugen. Wir wollen nicht beweisen, dass es nicht der Mühe wert ist, ins Theater zu gehen, und diese Unmittelbarkeit mit den Künstlern auf der Bühne im Theatersaal ist und bleibt etwas ganz Besonderes. Filmische Illusion kann ich aber sehr wohl erzeugen.

Die Zeitabläufe in einer Oper kollidieren mit der Ästhetik des schnellen Schnitts, die heute im Fernsehen dominiert. Jede Oper hat ihren eigenen Rhythmus in der Folge der Szenen, Tableaux, Arien etc. Im Vergleich mit dem Tempo von MTV-Clips geht es um Zeitlupe oder?

Ich glaube dass ein solches Tempo für die Oper gar nicht notwendig ist. Ich glaube Modernität zeigt sich nicht an der Schnelligkeit der Schnittfolge. Modernität ist eine ungewöhnliche neue Perspektive, das Erzeugen einer überraschenden Nähe, einer Intimität, das Erzeugen von Emotion. Die schönsten Momente sind für mich die stillen in der Oper, die ganz leisen wo es einem gleichzeitig kalt und heiß über den Rücken läuft, weil man den Schmerz und die Trauer eines Menschen vielleicht teilt und das noch zu wunderbarer Musik. Es ist keine Frage des Tempos und da plädiere ich jetzt nicht für eine anachronistische Gestaltung. Natürlich kann man, wenn ich eine Burleske habe, wenn ich einen Rossini habe oder auch eine Szene in einer Mozartoper, wo es rundgeht, da kann ich diesen Rhythmus der Musik im Schnitt aufnehmen. Da kann es dann auch dazu kommen, dass die Schnittästhetik einem Popvideoclip gleicht aber das gibt die Musik vor. Es kann aber auch Momente geben, und die liebe ich ganz besonders, wenn jemand den Mut hat bis zu einer Minute ohne Schnitt auszukommen. Der Regisseur hat acht, zehn, zwölf Kameras zur Verfügung aber weil das Bild so schön ist lässt er es eine halbe oder

eine Minute lang stehen – ja warum denn nicht? Wenn es das Tempo, also der Rhythmus der Musik erlaubt oder vielleicht sogar zwingend macht, dann würde ich das auch so umsetzen. Wir brauchen uns da nicht in einen Wettstreit stellen; es ist jede Musik anders aufzulösen, aber man kann es auch auf sehr aufregende Art und Weise tun.

Wie sehen Sie die Gründung und Entwicklung von Spartenkanälen? Beim ORF jetzt ORF III? Sind solche Spartenkanäle ein Gewinn für Opernübertragungen?

Nun, wir haben ORF III jetzt schon eine Zeit lang, und wie man bisher gesehen hat, ist überhaupt nichts abgeschoben worden. Ich sehe das als fantastische Ergänzung. Ich verstehe die Ängste, dass viele auch gesagt haben – „Naja, das ist jetzt der Anfang vom Ende. Jetzt werden wir bald keine Kulturprogramme oder Übertragungen in den Hauptprogrammen haben“. Nichts davon ist der Fall, im Gegenteil. Wir hatten die letzten beiden Jahre Rekordjahre im Vergleich zu den Jahren zuvor. Natürlich gab es auch Jahre, wo wir noch viel mehr gemacht haben, aber die sind zehn, fünfzehn, zwanzig Jahre her, als der ORF keinerlei Konkurrenz hatte, als das Wort Quote noch nicht erfunden war und wir mehr oder minder machen konnten was wir wollten und auch ganz andere Budgets hatten. Natürlich hat es in diesen Jahren noch viel mehr Produktionen gegeben. Im Vergleich mit der jüngeren Vergangenheit sind wir in den letzten beiden Jahren sehr gut gefahren. Man muss sich nichts vormachen, der ORF ist mit großen Opernevents sehr erfolgreich, aber es gibt natürlich auch Produktionen, die eher für eine Minderheit attraktiv sind. Es gibt zum Beispiel fantastische Produktionen am *Theater an der Wien* und wir haben auch schon einiges gemacht, nur das *Theater an der Wien* wird mit diesen Produktionen fünf bis sechsmal gefüllt. Das heißt, diese Produktion sehen 6000 bis 7000 Leute. Wir müssen zumindest 200.000 bis 300.000 Leute vor den Schirm bringen. Das ist ein gewaltiger Unterschied und das muss den Leuten, die behaupten, dass wir viel zu wenig oder nur das Populäre machen, auch immer wieder klar gemacht werden. Genau dafür haben wir dann eben den Spartenkanal, beziehungsweise versuchen wir uns das auf ergänzende Art aufzuteilen, dass wir zum Beispiel eine Produktion von ORF III in unserer *Matinee am Sonntag* groß herausstellen. Wir machen eine halbstündige Dokumentation, ein Making-of, stellen die Produktion vor und die Integrale läuft dann im Spartenkanal. So haben wir es zum Beispiel bei den Bregenzer Festspielen mit den zeitgenössischen Opern oder den Opern des 20. Jahrhunderts gemacht. Selbst ein Kulturfestival wie die Bregenzer Festspiele kann nur ein paar tausend Karten verkaufen.

Das gehört auch gemacht, das ist wirklich wertvolle Kulturarbeit, aber natürlich für eine überschaubare Menge und dafür gibt es den Spartenkanal, der nicht unter kommerziellem Druck arbeiten muss. Man braucht sich ja nichts vormachen, wir sind zum Teil werbefinanziert. Auch als Kulturabteilung müssen wir dazu beitragen, dass die Marktanteile stimmen. Deswegen spielen wir keine zeitgenössische Oper im Hauptabend vor 50.000 Zuschauern. Für uns wäre das die totale Katastrophe, und auch für den Veranstalter und für die Autoren wäre es kontraproduktiv. Deshalb ist der Spartenkanal eine wunderbare Ergänzung, solange eben hier keine Verschiebung stattfindet und das Hauptprogramm geleert wird. Das wäre furchtbar. Diese Bewegung hat es in Deutschland gegeben, vor vielen Jahren. Mittlerweile versucht man, sage ich jetzt auch ganz unbescheiden, angestiftet durch den ORF, einiges wieder zurück ins Hauptprogramm zu holen. Wie zum Beispiel beim ZDF. Da wurde 3sat, ARTE und auch der Kulturkanal gegründet, um seine Pflicht zu erfüllen, aber es nicht im Hauptprogramm zu machen. Der ORF geht da einen anderen Weg. Für uns ist ORF III ein echtes Zusatzangebot.

Wie sehen Sie die Zusammenarbeit zwischen dem ORF, ORF III und den Salzburger Festspielen?

Wir haben 2011 ORF III gegründet und gleichzeitig gab es so viel über die Salzburger Festspiele wie schon viele Jahre nicht mehr. Es gab ein Paket, das ausgemacht wurde. Wir haben internationale Partner, vor allem die UNITEL (Anm.: weltweit führender Produzent und Distributor der klassischen Musik in den audiovisuellen Medien), mit denen wir sehr viel produzieren und die auch sehr viel Wert legen auf das Know-how des ORF. Das heißt wir produzieren während der Salzburger Festspiele sieben bis acht Produktionen hintereinander in einem Produktions-Camp. Wir produzieren mehr für das Hauptprogramm, als wir die Jahre zuvor gemacht haben, weil einfach nicht mehr finanziert werden konnte und beliefern zudem ZDF, ARTE, 3Sat und die UNITEL selbst natürlich, die diese ganzen Produktionen dann auch für andere Spartenkanäle herausbringt, wie Klassiker aber auch für DVD-Produktionen. Das wird alles vom ORF produziert. Das heißt, es wird eine Produktion nach der anderen für die Nachwelt und für verschiedenste TV-Kanäle mit dem redaktionellen, technischen und produktionswirtschaftlichen Know-how des ORF festgehalten und erledigt, weil wir eben Spezialisten auf diesem Gebiet sind. Das ist in der Öffentlichkeit vielleicht gar nicht so bekannt, dass wir hier wirklich seit Jahrzehnten ein Feld beackert haben, das uns eine

enorme Reputation gebracht hat und deswegen können wir uns auch für das eigene Programm mehr leisten, und es ist ein Großteil ins Hauptprogramm geflossen. Wir hatten 2013 zwei Opern und zwei bis drei Konzerte im Hauptprogramm und natürlich haben wir für ORF III noch extra produziert, und so fügt sich das wunderbar zusammen. Gerade die Salzburger Festspiele sind da das beste Beispiel, dass wir Attraktives ins Hauptprogramm bringen können und noch Programm liefern für ORF III und andere Kulturkanäle. Ich hoffe, dass diese Zusammenarbeit in der Intensität weitergehen kann. Bekanntlich hat auch der ORF budgetäre Probleme und wir müssen den Gürtel etwas enger schnallen, aber wir werden hoffentlich zumindest einen Teil dieses enormen Outputs weiterführen können und das ist etwas, das den ORF sicher einzigartig macht.

Wie sieht es mit anderen Kulturübertragungen aus?

Wir haben 12 bis 15 große Kulturevents pro Jahr, die wir für das Hauptabendprogramm produzieren. Da zähle ich jetzt Produktionen für ORF III noch gar nicht dazu. Vom Neujahrskonzert bis *Christmas in Vienna*, die Seefestspiele in Mörbisch, die Bregenzer Festspiele, die Salzburger Festspiele und diverse Theaterübertragungen. Hinzu kommen noch zusätzliche Konzertevents, die Wiener Festwochen-Eröffnung, Konzerte aus Grafenegg oder das Sommernachtskonzert in Schönbrunn. Aber auch einmalige Ereignisse wie heuer zum Beispiel das Konzert der Wiener Philharmoniker in Sarajevo. Das wir ausnahmsweise nicht selbst produzieren, aber übernehmen und im Hauptprogramm senden. Wenn man sich das anschaut, ist das eine beträchtliche Menge mit der wahrscheinlich kaum ein anderer europäischer Hauptkanal mitkommt. Natürlich machen Sender wie 3sat, ARTE und manche Dritten Programme der ARD mehr was Kulturprogramme betrifft, aber ich rede jetzt von den Hauptprogrammen. Wenn wir uns mit öffentlich-rechtlichen Sendern vergleichen, dann ist der ORF ein ausgewiesener Kultursender, und ja, so möge es bleiben.

Vielen Dank für das Interview.

Allgemeine Informationen zur Oper *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013

Don Carlo von Giuseppe Verdi (1813-1901) – Oper in fünf Akten

Französisches Original-Libretto von Joseph Méry (1797-1866) und Camille Du Locle (1832-1903) nach dem Drama *Don Karlos, Infant von Spanien* von Friedrich Schiller (1759-1805) und anderen Quellen.

Italienische Textfassung von Achille de Lauzières und Angelo Zanardini

Mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer der Oper: ca. 5 Stunden, 3 Pausen

Leading Team

Inszenierung:	Peter Stein
Bühne:	Ferdinand Wögerbauer
Kostüme:	Annamaria Heinrich
Licht:	Joachim Barth
Choreografie:	Lia Tsolaki
Orchester:	Wiener Philharmoniker
Musikalische Leitung:	Antonio Pappano

Besetzung

Filippo II.:	Matti Salminen
Don Carlo:	Jonas Kaufmann
Rodrigo:	Thomas Hampson
Elisabetta:	Anja Harteros
Eboli:	Ekaterina Semenchuk
Großinquisitor	Eric Halfvarson
Ein Mönch (Karl V.):	Robert Lloyd
Tebaldo:	Maria Celeng
Eine Stimme vom Himmel:	Sen Guo

Graf von Lerma:	Benjamin Bernheim
Sechs flandrische Gesandte:	Antonio di Matteo, Peter Kellner, Domen Krizaj, Roberto Lorenzi, Iurii Samoilov, Christoph Seidl
Ein Holzfäller:	Oleg Savran
Gräfin von Aremberg:	Anna-Eva Köck

Mitglieder des Young Singers Project
Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Stab

Choreinstudierung:	Jörn Hinnerk Andresen
Assistenz Choreinstudierung:	Huw Rhys James
Bühnenmusik:	Mitglieder der Angelika-Prokopp-Sommerakademie der Wiener Philharmoniker
Regieassistentz:	Jean-Romain Vesperini
Regieassistentz/Abendspielleitung:	Bettina Geyer
Bühnenbildassistentz:	Susanne Leitner
Kostümassistentz:	Sarah Rolke, Virginia Carnabuci
Inspizienz:	Daniel Pfeiffer, Gabi Priebe, Uli Ruckdeschel, Claudia Jentzen (Licht)
Technischer Direktor:	Jürgen Höfer
Technische Leitung Oper:	Michael Nussbaumer
Ausstattung:	Michael Veits
Bühnentechnik:	Peter Wiesinger
Beleuchtungstechnik:	Hein Ilsanker
Akustik:	Ulrich Katzenberger
Videotechnik:	Peter Venus
Requisite:	Walter Lager
Direktion Kostüme und Maske:	Dorothea Nicolai
Produktionsleitung Kostüm:	Karin Orell, Corinna Crome
Garderobe:	Denise Duijts

Maske:	Christa Lamberz
Künstlerischer Betriebsdirektor:	Grischa Asagaroff
Leiter Casting Office:	Toni Gradsack
Leiter Marketing und Medien:	Roland Ott

Allgemeine Informationen zur Übertragung

Aufzeichnungsdatum:	Freitag, 16. August 2013
Aufzeichnungszeit:	17.30 Uhr bis 21.50 Uhr
Aufzeichnungsort:	Großes Festspielhaus der Salzburger Festspiele
Aufzeichnungsart:	chronologisch mit vorproduzierten Einspielungen
Aufzeichnungslänge:	261 Minuten
Technik:	9 HD-Kameras (2 davon ferngesteuert) Mikrofon-Ausstattung ein zur vorhandenen Festspiel-Beleuchtung kommendes ORF-Beleuchtungsequipment 2 Übertragungswägen

Produktionsteam

Fernsehregie:	Agnes Méth
Regieassistentz:	Leopold Knötze, Rupert Grössinger
Kamera:	Wolfgang Hirschl, Erwin Chornizer, Michael Grössler, Herbert Kunst, Gabriele Kitting, Peter Penz, Gunther Pöschl, Jörg Prandler, Max Meissl, Gabriele Hanke
Bildschnitt:	Thomas König
Bildtechnik:	Nina Gaughhofer, Thomas Telker, Werner Hulka;
Server-Technik:	Karoline Cesar, Alexander Strassegger
MAZ-Technik:	Wolfgang A. Hermann
Ton:	Martin Gamperl
Tontechnik:	Gerald Tauchner, Peter Wallner
Musikalische	
Aufnahmeleitung:	Arend Prohmann
Licht:	Peter Grauer
Lichttechnik:	Wolfgang Gilschwert

Messtechnik:	Markus Feige, Michael Linhart
Technische Leitung:	Michael Cesar
Aufnahmeleitung:	Jochen Schmid, Madlene Feyrer
Grafik:	Angelika Fröhlich
Untertitel:	Veronika Hofer-Stein
Produktionsleitung:	Johannes Hoche (ORF), Wolfgang Maier (ORF), Matus Moravcik (UNITEL)
Gesamtleitung:	Martin Traxl
Produktion:	Michael Heinzl (ORF), Martin Schermann (ORF), Magdalena Herbst (UNITEL)
Redaktion:	Sandra Marchart (ORF), Heidelinde Rudy (ORF)

Die Übertragung ist eine Koproduktion von ORF, UNITEL Classica, NHK, ZDF und ARTE; in Zusammenarbeit mit den Wiener Philharmonikern und den Salzburger Festspielen.

Transkription – Vorspann und Einführung

Ad Fußnote ??? – Barbara Rett im Bild:

Guten Abend und herzlich willkommen von den Salzburger Festspielen. Giuseppe Verdis Oper Don Carlo steht heute auf dem Programm. Vor drei Tagen war die Premiere, ein unglaublicher Publikumserfolg und auch musikalisch eine Sternstunde. Giuseppe Verdi und Friedrich Schiller zeigen uns eine ganz reale historische Situation. 1556 tritt Kaiser Karl V., in dessen Reich die Sonne niemals unterging, zurück. Er zieht sich in ein Kloster in Spanien zurück und lässt sogar sein eigenes Begräbnis offiziell feiern. Sein Sohn Philipp II. übernimmt und regiert 42 Jahre lang mit eiserner Hand und mit Hilfe der Inquisition, aber in den flandrischen Niederlanden regt sich politischer und religiöser Widerstand. Diese ganz reale Situation nehmen Schiller und Verdi und intensivieren sie noch. Sie verdichten die politischen Konflikte zu persönlichen Konflikten, indem sie eine Liebesgeschichte zwischen Elisabeth von Frankreich und dem Infanten von Frankreich, Carlo, dazu erfinden. Und weil die Inszenierung von Peter Stein ganz schnörkellos ist, auf alle äußeren Effekte verzichtet, sich ganz auf das psychologisch Zwischenmenschliche fokussiert, gibt es heute auch den sogenannten Fontainebleau-Akt, der ja noch in Frankreich spielt. Die Vorgeschichte, Elisabeth und Carlos treffen sich, verlieben sich ineinander und werden sofort danach aus Gründen der Staatsräson auseinandergerissen. Und dieser Akt, der sonst selten gespielt wird, der ist eigentlich das psychologische Unterfutter für den ganzen Rest der Handlung. Auf der Bühne sehen wir als Titelheld Jonas Kaufmann, der vor zwei Tagen den Echo-Klassik-Preis als bester Sänger des Jahres bekommen hat. An seiner Seite eine ebenbürtige Besetzung mit Anja Harteros als Elisabetta, mit Kammersänger Thomas Hampson als Marquis Posa, Matti Salminen, dem großen finnischen Bass, als Philipp II., Ekaterina Semenchuk als Prinzessin Eboli und Eric Halfvarson als Großinquisitor, das ist der wahrscheinlich schwärzeste aller Verdi-Bässe. Am Dirigentenpult der Wiener Philharmoniker erwarten wir Antonio Pappano. Er ist der Musikdirektor der Covent Garden Oper in London und auf der Hinterbühne wartet schon mein Kollege Peter Schneeberger.³⁴⁶

³⁴⁶ Vgl. Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 00‘41“ - 02‘55“.

Ad Fußnote ??? – Peter Schneeberger im Bild:

*Herzlich willkommen, liebe Zuschauer, hier auf der Bühne des großen Festspielhauses. Die letzten Vorbereitungen werden getroffen. Im Hintergrund können Sie auch schon die ersten Kulissenteile erkennen. Der erste Akt spielt ja im Wald von Fontainebleau in der Nähe von Paris. Hier klagt das französische Volk sein Leid und hier lernen sich die französische Prinzessin Elisabeth und der spanische Thronfolger Don Carlo kennen. Die beiden sind das große aber unglückliche Liebespaar der Oper. Aus politischer Raison muss Elisabeth nämlich wen anderen heiraten und zwar ausgerechnet Don Carlos Vater, den spanischen König Phillip II.. Eine höchst delikate Sache also, die noch dazu am königlichen Hof spielt.*³⁴⁷

Ad Fußnote ??? – Peter Schneeberger im Bild:

*Gleich geht's los. Im zweiten Akt wechselt die Szenerie von Frankreich nach Spanien ins Kloster San Yuste. Dort liegt der legendäre spanische König Karl V. begraben und von dort nehmen in Verdis Oper jene Ränkespiele und politischen Intrigen ihren Ausgang, die das spanisch-habsburgische Weltreich im Lauf der Zeit in dessen Grundfesten erschüttern werden. Einen spannenden Abend.*³⁴⁸

³⁴⁷ Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 02'56'' - 03'35''.

³⁴⁸ Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 04'50'' - 05'12''.

Transkription – Pausenprogramm

Ad Fußnote 294 – Barbara Rett aus dem Off:

Im Verdi-Jahr 2013 – Giuseppe Verdis Oper Don Carlo aus dem Großen Festspielhaus in Salzburg. Es ist immer wieder beeindruckend, wie es Giuseppe Verdi in hundert Minuten schafft, höchste Lust, höchstes Glück in tiefstes Leid umschlagen zu lassen und das alles in einer Zeit und in einer Gesellschaft die uns ja wirklich fern und fremd ist. Don Carlo spielt 1559, also drei Jahre nachdem Philipp König wurde. Großer Jubel für die Protagonisten dieser Produktion der Salzburger Festspiele. Eine Inszenierung von Peter Stein. Sie sehen Matti Salminen, Anja Harteros, Jonas Kaufmann, Ekaterina Semenchuk, Thomas Hampson und das ist die junge Maria Celeng als Tebaldo, als Page.³⁴⁹

Ad Fußnote 295 – Barbara Rett im Bild:

Giuseppe Verdi siedelt seinen Don Carlo 1559 an, also drei Jahre nachdem Philipp die Regierung übernommen hat, und neun Jahre später werden in den Niederlanden tatsächlich schon 3 Millionen Menschen der Ketzerei, der Häresie verdächtigt und deswegen auch ermordet worden sein. Also Sie sehen, das Ganze hat einen sehr realen historischen Hintergrund, auch wenn die Szene des Autodafés, eine der größten Massenszenen, die wir überhaupt in der Operngeschichte kennen, eine Erfindung von Verdi ist, so wie Schiller, auf dem Verdi ja basiert den edlen Marquis Posa erfunden hat. Bei Schiller und bei Verdi ist diese Figur das Sprachrohr ihrer eigenen Wünsche, Sehnsüchte, Träume von Freiheit und Autonomie. Dichtung und Wahrheit eng verzahnt in dieser Oper.³⁵⁰

³⁴⁹ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 1h 43‘50“ - 1h 44‘47“.

³⁵⁰ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 1h 44‘54“ - 1h 45‘40“.

Ad Fußnote 298 – Barbara Rett und Thomas Kaufmann im Bild:

Rett: *Jonas Kaufmann ist Don Carlo bei den Salzburger Festspielen. Hat dieser Don Carlo wirklich Lust, gerettet zu werden? Sei es durch die Politik? Sei es durch einen Freund?*

Kaufmann: *Ich bin mir nicht sicher. Also zumindest schreibt Verdi so herrliche Leidensphrasen für diesen Don Carlo, sodass man sowohl als Sänger als auch als Darsteller eigentlich den Eindruck gewinnt, dieses Baden im eigenen Leid, dieses Zerfließen vor Selbstmitleid ist glaube ich Teil des Konzeptes. Also natürlich wäre es ihm recht, wenn er jetzt seine Elisabeth schnappen würde und mit ihr abhaut. Das ist aber nicht möglich und so geht er ja am Schluss der Oper, ich glaube das dürfen wir verraten, oder will zumindest in die Fremde gehen, um dort als Held doch noch irgendetwas zu reißen. Also der, der sozusagen sich aufopfert und gegen die Liebe und sein Herz entscheidet. Aber es gefällt ihm, glaube ich ganz gut.*

Rett: *Wie ist dieser allererste Auftritt des Don Carlo im allerersten Akt, wo Sie mutterseelenallein auf diese riesige Bühne rausgehen und singen? Hat man da so ein bisschen ein ungutes Gefühl im Bauch oder ein Adrenalin?*

Kaufmann: *Ja, Adrenalin hat man ein kleines bisschen immer, Gott sei Dank. Gerade diese Arie, die Sie ansprechen, am Anfang ist wahnsinnig unangenehm. Also für mich eine der schwierigsten Verdi-Arien überhaupt und gleichzeitig ist sie so wahnsinnig effektlos, dass ein Publikum da sitzt und sich fragt: War das jetzt schon eine Arie oder noch nicht? Also das ist schon ein bisschen gemein und es ist auch, nicht nur jetzt hier auf der Bühne dargestellt, sehr einsam und verlassen. Es ist auch musikalisch ein bisschen so, dass er so auf dem Präsentierteller präsentiert wird und wirklich jede Nuance, jede kleinste Verschiebung sofort deutlich wird. Aber deshalb sind wir ja da und deshalb haben wir ja auch das Ganze studiert und gelernt, um solche Chancen zu nutzen und das Positive daraus zu sehen, dass nämlich auf der großen Bühne die ganze Aufmerksamkeit des Publikums auf einem selber liegt und nicht im Hintergrund irgendwelche Arbeiter weiterhin Scheite schichten und die Konzentration sich auf andere verteilt.*

Rett: *Die Pause, eigentlich zeigen Sie ja eine wirkliche Depression. Eigentlich ist dieser Don Carlo in einer echten Depression. Die Pause ist dann die Situation wo die Frau anruft und sagt: Du musst morgen das Auto in die Werkstatt bringen. Und der Sohn ruft an und sagt: Papi, morgen wollen wir baden gehen?*

Kaufmann: *Ja, na klar. Die Pause gehört mir sozusagen, das ist Privatleben und Gott sei Dank bin ich jemand, der sehr schnell umschalten kann, also ich trage diese Problematik der Bühne nicht mit nach Hause, noch nicht einmal in die Garderobe und insofern ist die Garderobe oftmals Büro, wo ich anfangs E-Mails zu schreiben oder Telefonate zu führen oder wo man, wie Sie sagen, irgendwelche privaten Problemchen löst, den Handwerkern irgendwelche Pläne zeichnet und fotografiert und hinmalt, dass die Sachen auch richtig gemacht werden in seiner Abwesenheit. Es ist schon so, also dass man da sofort in einer ganz anderen Welt ist.*

Rett: *So habe ich mir das bei Ihnen auch vorgestellt. Trotzdem diese fünfstückige Fassung beinhaltet, dass man vom Anfang bis zum Ende einen Energiebogen halten muss.*

Kaufmann: *Schon, also fünf Akte ist grundsätzlich wahnsinnig lange, besonders für die Figur des Don Carlo, dass eben dieses Glück, diese Freude im ersten Akt zu sehen ist und nicht wie in der später üblichen vieraktigen Fassung, wo man sozusagen gleich in Mitleid und in Trauer einsteigt. Auf der anderen Seite ist es aber wirklich ein langes Stück, auch besonders in dieser Fassung die wir hier spielen, wo wir wirklich, bis auf das Ballett, praktisch alles was Verdi dafür geschrieben hat vorhanden ist. Das macht es schon lang und das macht es auch für die Energie schwierig, denn ein Wagner ist ebenso lang, aber bei einem Wagner hat man lange Phasen, in denen man auf der Bühne ist und nicht singt. Das ist auch unangenehm manchmal, weil man vielleicht zwanzig oder fünfundzwanzig Minuten auf der Bühne ist, wie bei Parsifal beispielsweise, die Konzentration halten muss und spielen und psychologisch in der richtigen Stimmung sein und gleichzeitig kein Wort sagen. Hier hat man genug zu singen, alle haben genug zu singen und es ist dazu zu sagen, dass die historischen Kostüme das Ganze nicht unbedingt leichter machen, sage ich einmal vorsichtig, also man schwitzt schon ordentlich und weiß am Ende des Tages, was man getan hat.*

Rett: *Die aber wunderschön sind. Ich bedanke mich bei Jonas Kaufmann. Alles Gute für die nächsten Akte. Der folgende Akt, der Maskenball bringt eine weitere katastrophale Wendung im Leben des Don Carlo...*

Kaufmann: *Ja, das geht auch leider nicht gut aus. Aber es ist wenigstens wieder einmal einer dieser Momente, wo man für zwei Minuten als Don Carlo in Glück schwelgen kann, weil er sich so siegessicher in einem Date, wie man so schön Neudeutsch sagt, mit seiner geliebten Mutter wähnt, aber das leider nicht lange wehrt.*

Rett: *Das sind diese unglaublichen Spiralen und Wellen, die das Ganze schlägt und hinter der Kulisse, da bereiten sich schon die Statisten für die größte Massenszene der Oper vor, für das Autodafé.*³⁵¹

Ad Fußnote 299 – Peter Schneeberger zuerst aus dem Off, dann im Bild:

*Für den jetzt folgenden dritten Akt hat Verdi ja gewaltige Massenszenen vorgesehen. Zu Beginn veranstaltet König Philipp II. einen Maskenball, den Prinzessin Eboli benutzt, um eine Intrige zu spinnen. Sie ist unglücklich in Don Carlo verliebt und will sich so an ihm rächen. Im Anschluss folgt eine der berühmtesten Szenen der Oper, das sogenannte Autodafé. Im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten werden Ketzer und Landesverräter verbrannt. Eine gruselige Szene, die von Regisseur Peter Stein mit viel Aufwand in Szene gesetzt worden ist.*³⁵²

Ad Fußnote 301 – Barbara Rett und Thomas Hampson im Bild:

Rett: *Kurzes Durchschnaufen für Thomas Hampson als Marquis Posa. Gerade noch der dicke Freund von Don Carlo, dann befreundet mit dem König. Jetzt wird der eigene Freund entwaffnet. Wer ist denn dieser Posa?*

Hampson: *Ja das ist eigentlich genau die Frage, die sich jetzt alle stellen sollen. Insbesondere Don Carlo. Das ist der Gipfel der Ambiguität von Posa, weil er ist so ein Draufgänger, er ist so zielgerecht, er scheint so ehrlich bis jetzt und dann kommt diese*

³⁵¹ Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 1h 50'10'' - 1h 55'08''.

³⁵² Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 1h 55'09'' - 1h 55'46''.

Situation, die scheinbar ein Verrat ist. Wobei er ist nicht mit dem König befreundet, er ist im Dienst des Königs. Und er nutzt diesen Dienst, um seinem Ziel näher zu kommen, nämlich Flandern zu befreien und das immer noch zusammen mit Carlos, das ist sein Ziel. Nur Carlos hat sich jetzt ein Eigentor geschossen, mit dem Autodafé. Und bevor die beiden mit Degen aufeinander losgehen würden, was eigentlich die Vernichtung des ganzen Empire wäre, das ist so unvorstellbar ein Sohn und ein Emperor, auch miteinander zu fechten, das ist unmöglich, stoppt er das. Eigentlich rettet er Spanien in diesem Moment. Und er nimmt den Don Carlo in Schutz, weil er weiß, dass er ansonsten ins Gefängnis gebracht wird.

Rett: Er ist der rationale Gegenpart zum hochemotionalen Don Carlo, zum hochemotionalen Infanten. Im nächsten folgenden Akt werden Sie jetzt sterben und das mit den wunderbarsten Melodien auf den Lippen. Wie fühlt sich das an?

Hampson: Es ist tatsächlich eine unwahrscheinliche Entwicklung. Was Verdi geschrieben hat ist ein Gottesgeschenk. Die Herausforderung ist nicht nur einen Mann mit verschiedenen Zielen, mit verschiedenen Absichten, verschiedenen Fragen und Zweifeln zu spielen. Ab dem Moment in der sogenannten Kabinettszene, wo er dann entscheidet ist ihm klar, dass er sein Ziel nur erreichen kann, wenn er der Verräter des spanischen Königreichs ist. Er opfert sich. Nicht nur Sterbeszene und Todesszene, sehr schön und sehr klug von Stein gebaut, weil eigentlich weiß der, nach der wunderschönen Arie, weiß der Posa, dass die kommen. Und er schaut hinter sich und er stellt sich zur Seite von Carlos, dass ja nichts schief geht.

Rett: Er deckt ihn.

Hampson: So ist es. Und er versteht überhaupt nicht warum. Es ist sehr dramatisch, es ist sehr bewegend.

Rett: Don Carlo ist eigentlich eine Oper die von den dunklen Stimmen dominiert wird. Also es gibt den Mönch, den Großinquisitor, den König, Posa. Der Tenor ist eigentlich mehr oder weniger allein.

Hampson: *Ja, und ich glaube, Verdi hat absichtlich eine gewisse Escorial-Atmosphäre haben wollen. Es ist eine Männerwelt, dieses 16. Jahrhundert. Der Hof von Philipp II. war durchaus dunkel. Er selbst so unfassbar fromm. Aber letzten Endes hatte er auch Angst vor der Kirche. Es gab immer wieder Freiheitsbewegungen, ich meine, wir sind in der Zeit vom 30-jährigen Krieg. Wir sind in der Zeit vom Bauernkrieg. Es ist ein Aufbruch zum Individuum im Zentrum Europas, aber es ist eine ausschließliche Männerwelt. Und da kommen wir der Tongebung Verdis schon sehr nah.*

Rett: *Der Großinquisitor ist einer der schwärzesten Verdi-Partien überhaupt und wir warten jetzt auf die große Arie des Königs. Ich bedanke mich bei Thomas Hampson und wünsche einen friedlichen Bühnentod in dieser absolut unsommerlichen Kleidung.*

Hampson: *Verkühlen werde ich mich nicht.*

Rett: *Herzlichen Dank. Die schöne große Arie des König Philipp in diesem Arbeitszimmer, das ist übrigens eine Szene, die Verdi dazu erfunden hat. Verdi hat ja an sich immer die Texte, die Dramen gekürzt, aber diese Szene hat er dazu erfunden. Gesungen wird Philipp heuer hier in Salzburg vom finnischen Bassisten Matti Salminen. Peter Schneeberger ist bei ihm.*³⁵³

Ad Fußnote 302 – Peter Schneeberger im Bild:

*Wir nähern uns dem Ende der Oper, entsprechend packend geht es weiter. Im Hintergrund wird das Arbeitszimmer Philipp II. aufgebaut. Verdi zeigt uns einen völlig vereinsamten Herrscher, der an sich und der Welt verzweifelt. Alle Handlungsstränge spitzen sich im 4. und 5. Akt zu. Der Großinquisitor nötigt Philipp II. seinen eigenen Sohn hinrichten zu lassen, Prinzessin Eboli treibt ihre Intrige auf die Spitze, und der Marquis von Posa geht für seinen besten Freund, Don Carlo, in den Tod.*³⁵⁴

³⁵³ Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 2h 37'37'' - 2h 41'57''.

³⁵⁴ Vgl. *Don Carlo*. Salzburger Festspiele 2013, 16.08.2013, ORF 2, 2h 41'58'' - 2h 42'24''.

Ad Fußnote 303 – Matti Salminen und Peter Schneeberger im Bild:

Schneeberger: *Bei mir darf ich nun Matti Salminen begrüßen, den Sänger des Philipp II.. Herzlich Willkommen.*

Salminen: *Dankeschön.*

Schneeberger: *Danke, dass Sie kurz Zeit haben.*

Salminen: *Gerne.*

Schneeberger: *Herr Salminen, worauf muss man denn achten, wenn man Verdi singt?*

Salminen: *Singen soll man. Das ist eine Frage die ich gerne so beantworte. Ich habe ja einen Wagner-Stempel auf der Stirn, aber ich habe nie verstanden, was das heißt. Singen ist Singen, ob das Verdi oder Wagner oder Bach ist.*

Schneeberger: *Der historische Philipp II. war ein relativ kompromissloser Herrscher, wie stellt ihn Verdi dar?*

Salminen: *Verdi etwas dünner als Schiller.*

Schneeberger: *Aber Philipp II. ist auch hier ein relativ harter Herrscher?*

Salminen: *Das war er ja auch. Und deshalb möchte ich auch gerne dazu sagen, dass auch der härteste Mensch der Welt fühlend sein kann, und so steht zum Beispiel in der letzten Phrase *Ella giammai m'amo*, Sie hat mich nie geliebt so heißt die Arie, diese Schlussphrase hat eine große Leere. Als ich das studiert habe zum ersten Mal in Rom 1969, das ist schon 44 Jahre her, hat der Regisseur gesagt, hier darf auch der König weinen oder soll sogar weinen. Ich meine, so eine harte Nuss gibt es ja gar nicht, die gar keine Gefühle hat. Die dann wenigstens in so einem einzigen Raum, in dem der alleine sitzt, da kann er ja auch mal die Tränen runterkommen lassen.*

Schneeberger: *Das hören wir uns jetzt an. Ihnen Toi, Toi, Toi und Ihnen, liebe Zuschauer, viel Vergnügen und ein packendes Finale mit Verdis Don Carlo.*³⁵⁵

³⁵⁵ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 2h 42‘25‘‘ - 2h 44‘16‘‘.

Transkription – Schlussapplaus und Abspann

Ad Fußnote 304 – Barbara Rett aus dem Off:

Jubel und Applaus für Giuseppe Verdis Don Carlo aus dem Großen Festspielhaus in Salzburg. Sie haben eine Inszenierung von Peter Stein gesehen. Das Bühnenbild hat Ferdinand Wögerbauer geschaffen, der immer wieder viel mit Peter Stein zusammengearbeitet hat. Stein war ja von 1992 bis 1997 Schauspielchef der Salzburger Festspiele. Der Chor, die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, hier in Salzburg traditionell vertreten, und die Statisten; das ist ja eine ungemein personenaufwändige Oper und auch Inszenierung, die diese große Gewalt, die diese Volksmassen auch darstellt. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, geleitet von Jörn Hinnerk Andresen; er ist seit 2008 Chordirektor bei den Salzburger Festspielen. Sie haben die fünfkaktige italienische Fassung gehört. Giuseppe Verdi hat insgesamt 17 Jahre an dieser Oper gearbeitet. Die Urfassung hat er 1867 auf französisch für Paris geschrieben. Er war nicht ganz zufrieden damit, hat immer wieder Teile umgearbeitet. Es gibt verschiedenste Fassungen und es gibt verschiedenste Schlüsse. Für Salzburg haben Antonio Pappano und Peter Stein diese fünfkaktige italienische Fassung erarbeitet. Jörn Hinnerk Andresen, der hier für die Choreinstudierung in Salzburg zuständig war. Oleg Savran, der Holzfäller, Solomitglied des Wiener Staatsopernchores. Die sechs Abgeordneten von Flandern und Brabant, eine ganz interessante Besetzung: sechs junge Sänger, die alle Mitglieder des Young Singer Project der heurigen Salzburger Festspiele sind und hier in dieser erlauchten Besetzung, in dieser erlauchten Umgebung ihre Bühnenerfahrungen sammeln. Das ist ein ganz tolles Projekt, um jungen Sängern Weiterbildung und erste große Bühnenerfahrung zu ermöglichen. Graf von Lerma und königlicher Herold, der junge französische Tenor Benjamin Bernheim, Ensemblemitglied in Zürich, heuer auch hier in Rienzi zu sehen gewesen. Tebaldo ist die in der Slowakei geborene ungarische junge Sängerin Maria Celeng; auch sie war 2012 Mitglied beim Young Singers Project. Sie ist sehr glücklich und aufgeregt. Karl V., oder auch der Mönch, das ist der große englische Bass Robert Lloyd; er hat hier viele Jahre bei den Salzburger Festspielen gesungen, viele Jahre in der ganzen Welt; eine imposante, charismatische Bühnenerscheinung. Eric Halfvarson, der amerikanische Bass, Großinquisitor. Die Szene zwischen den zwei Bässen, zwischen Philipp und dem Großinquisitor, zählt ja zum Spannendsten, was es in der Opernliteratur gibt. Er ist auch

ein großer Publikumsliebbling an der Wiener Staatsoper, im deutschen Fach und im italienischen Fach. Prinzessin Eboli, die russische Mezzosopranistin Ekaterina Semenchuk. Eine wahnsinnig schwierige Partie; großer Erfolg für Frau Semenchuk. Sie muss von den Koloraturen im Schleierlied bis zu diesen dramatischen Attacken des Trema per te und des O don fatale alles beherrschen und neben großer Tiefe eine große Ausdruckspalette haben. Eboli ist eine äußerst schwierige Partie, und die Persönlichkeit muss man natürlich auch noch mitbringen. Großer Jubel für Matti Salminen, den großen finnischen Bass, der viele Jahre auch in Bayreuth gesungen hat. Immer wieder auch in Salzburg und an der Wiener Staatsoper. Er hat übrigens als Philipp II. von Spanien mit 24 Jahren debütiert. Damals noch als Einspringer; eine Rolle, die ihn wirklich seit Jahrzehnten begleitet. Diesen tosenden Applaus hören Sie selber. Er gilt Kammersänger Thomas Hampson und er gilt denke ich doch auch seiner Rückkehr zu den Salzburger Festspielen, seiner Rückkehr nach Österreich. Er hat diese Rolle hier schon 2001 in der Wernicke-Inszenierung unter Lorin Maazel gesungen. Und er hat bei den Salzburger Festspielen viele weitere wichtige Partien gesungen. Anja Harteros, eine deutsch-griechische Sängerin, eine ganz noble Sängerin und noble Gestalterin, eine wahrhaft königliche Elisabetta, wie man sie sich besser nicht vorstellen kann. Sie ist eine berühmte Marschallin, eine berühmte Figaro-Gräfin. Zusammen mit Jonas Kaufmann hat sie in München einen sehr interessanten Lohengrin gemacht. Und das ist er, der Titelheld des heutigen Abends, Jonas Kaufmann. Mit dieser fünftaktigen, ungemein schwierigen Fassung, die dem Tenor wirklich alles abverlangt, aber er gibt auch immer alles. Vor zwei Tagen ist bekannt geworden, dass er den Echo Klassik Preis als bester Sänger des Jahres bekommt. Vergangenes Jahr hat er bei den Salzburger Festspielen Bacchus in Ariadne auf Naxos gesungen und ist auch noch für Piotr Beczala in La Bohème eingesprungen; auch das ein Trapezakt den ihm so leicht niemand auf der Welt nachmacht. Überhaupt diese Kombination aus italienischem und deutschem Fach, Wagner und Verdi, das ist bei Tenören doch sehr rar. Da ist er in einer Liga für sich selbst. Antonio Pappano, Musikchef des Royal Opera Houses in London, im Covent Garden. Er hat schon in einer Zwischenpause ein Viktoria! aus dem Publikum gehabt. Am Pult der Wiener Philharmoniker, die samtig gespielt haben, aber immer wieder auch diese dramatischen Attacken herausgearbeitet haben. Wunderbar, wie das Orchester und

*der Dirigent keinen Sänger übertönt, sondern alle getragen haben, ihnen allen eine ideale Plattform bereitet haben.*³⁵⁶

Ad Fußnote 305 – Barbara Rett im Bild:

*Meine sehr geehrten Damen und Herren, das war der Don Carlo der Salzburger Festspiele. Wir hoffen, Sie haben es genossen. Wir hoffen, Sie haben mitgeföhlt. Ich verabschiede mich von Ihnen sehr herzlich im Namen meines gesamten Teams und im Namen des ORF. Gute Nacht.*³⁵⁷

³⁵⁶ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 4h 10‘43‘‘ - 4h 18‘07‘‘.

³⁵⁷ Vgl. *Don Carlo. Salzburger Festspiele 2013*, 16.08.2013, ORF 2, 4h 18‘13‘‘ - 4h 18‘27‘‘.

Definition Einstellungsgrößen

Die für das Schnittprotokoll angegebenen Einstellungsgrößen orientieren sich an der menschlichen Gestalt und werden wie in der folgenden Abbildung dargestellt definiert.

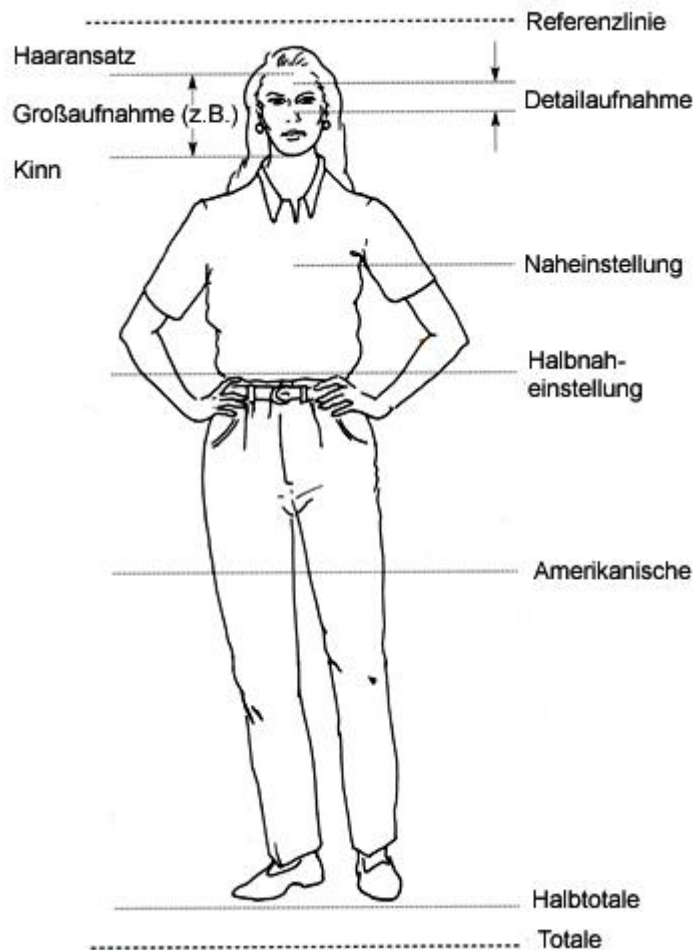


Abbildung 2: Einstellungsgrößen bezogen auf die menschliche Gestalt

Abstract Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit gibt einen Überblick über die aktuelle Programmsituation integraler Opern im Allgemeinen und speziell im österreichischen öffentlich-rechtlichen Rundfunk (ORF). Auf Basis praxisbezogener Literatur werden Geschichte und Entwicklung von Oper im Fernsehen mit Schwerpunkt auf Opernübertragungen im ORF skizziert, sowie das intermediale Verhältnis zwischen Oper und Fernsehen untersucht.

Zur Veranschaulichung wurde als aktuelles und praktisches Beispiel die Übertragung von Giuseppe Verdis Oper *Don Carlo* bei den Salzburger Festspielen 2013 ausgewählt. Anhand einer Beispielanalyse geht die Verfasserin näher auf produktionstechnische und ästhetische Entwicklungen der Opernübertragungen im Fernsehen ein. Die Analyse konzentriert sich dabei auf die bildliche Umsetzung des Orchestervorspiels, des Duetts, der Chor- und Ensembleszene sowie der Arie.

Abschließend gibt die Diplomarbeit einen Überblick über die Möglichkeiten und Grenzen der Präsentation einer integralen Oper auf dem Fernsehbildschirm.

Abstract English

The present thesis provides an overview of the current situation of opera at large with a focus on its role within the Austrian national public service broadcaster (ORF). Based on literature research, the history as well as the development of opera on television, especially the ORF, will be outlined in the following. Moreover, the thesis will comprise an examination of the intermedial relationship between opera and television.

As an illustration, Giuseppe Verdis opera *Don Carlo*, performed at the Salzburger Festspiele 2013, was chosen to serve as a practical example. By means of an example analysis, the author of this thesis further elaborates on production-technical as well as aesthetic developments of opera broadcastings on television. The analysis concentrates on the visual realization of the prelude, the duet, the choir- and the ensemble scenes as well as the aria.

In conclusion the thesis will provide an overview of the opportunities and limitations of the presentation of an integral opera on television.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Désirée Walter, geboren am 06.09.1987, in Zams/Tirol.

Ausbildung:

- | | |
|-------------|---|
| 2007 – 2014 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Bildungswissenschaft an der Universität Wien |
| 2002 – 2007 | HBLA-West, Höhere Bundeslehranstalt für Wirtschaftliche Berufe, Technikerstraße 7a, 6020 Innsbruck
Abschluss: Matura |

Berufserfahrung:

- | | |
|-------------------|--|
| seit 11/2011 | freie Mitarbeiterin in der ORF-Kulturredaktion |
| 10/2011 – 11/2011 | 2. Redaktionspraktikum in der ORF-Kulturredaktion |
| 06/2011 – 07/2011 | 1. Redaktionspraktikum in der ORF Kulturredaktion |
| 02/2011 – 03/2011 | Projektmitarbeit und Ausführung <i>Die Kunst der Stunde 2011</i> , Wiener Kammeroper |
| 05/2010 – 07/2010 | Regieassistenz <i>Ein Sommernachtstraum</i> von William Shakespeare im Theater im Hof in Enns/Oberösterreich, Regie: Christian Himmelbauer |
| 02/2010 – 03/2010 | Projektmitarbeit und Ausführung <i>Die Kunst der Stunde 2010</i> , Wiener Kammeroper |
| 05/2009 – 07/2009 | Regiehospitantz <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i> von Ödön von Horvath im Theater im Hof in Enns/Oberösterreich, Regie: Christian Himmelbauer |

Sprachkenntnisse:

- | | |
|-------------|------------------------------|
| Deutsch | Muttersprache |
| Englisch | sehr gut in Wort und Schrift |
| Französisch | Matura-Niveau (B2) |
| Italienisch | Matura-Niveau (B2) |
| Spanisch | Grundkenntnisse (A1) |