

Regie im Musiktheater

Prof. Dr. David Roesner
SoSe 2018

“Regie für das Musiktheater gibt es seit etwa 100 Jahren. In der Oper beschränkte sich Regie bis dahin auf das Arrangement, die Organisation einer Aufführung, und natürlich auf die entsprechende Bühnengestaltung. Die Regisseure der ersten 300 Opernjahre waren Architekten, Maler, Librettisten, Komponisten, Choreographen und Baumeister. Viel später erst hat Walter Felsenstein der Versuch einer Deutung der Regie in der Oper unternommen: ‘Regie ist im Musiktheater, wenn eine musikalische Handlung mit singenden Menschen zur theatralischen Realität und vorbehaltlosen Glaubwürdigkeit wird’.” (Ely/Jaeger 1984, 8)

Kontext

Eine sehr kurze Geschichte der Musiktheater-Regie

1820 die Einführung des comité de mise-en-scène an der Pariser Oper

1876 Eröffnung der Bayreuther Festspiele: Richard Wagner ist Komponist, Textdichter und Regisseur in Personalunion

1899 Adolphe Appias einflussreiche Schrift „Die Musik und die Inszenierung“ erscheint

Nach dem Zweiten Weltkrieg revolutionieren Walter Felsenstein und Wieland Wagner die Opernregie in Deutschland

Empfehlungen zum Weiterlesen

Williams, Simon (2012). „Opera and Modes of Theatrical Production“. Cambridge Companion to Opera Studies. Hrsg. von Nicholas Till. Cambridge: 139-158.

Müller, Ulrich (2014). „Regietheater / Director's Theater“. The Oxford Handbook of Opera. Hrsg. von Helen M. Greenwald. Oxford: 582-605.

Mozart:
Don Giovanni
I. Akt

Act I.
No 1. Introduction.
Scene — A Garden, Night.
Leporello, in a cloak, discovered watching before the house of Donna Anna; then Donna Anna and Don Giovanni, afterwards the Commandant.

Molto allegro.

Piano.

Strings & Org.

Vcllo

(wrapt in a dark mantle, impatiently pacing to and fro before the steps
Leporello. to the palace.)

Not-tee gior-no fa-ti-car, per chi nul-la sa gra-dir, pio-vae
Rest I've none by night or day, Scant-y fare and doubtful pay, Ev-ry

ven-to sop-por-tar, mangiar ma-le, mal dor-mir!
whim I must ful-fill; Take my place who-ev-er will!

Was wird inszeniert?

Zu Grunde liegt bereits ein plurimedialer Text: die Partitur, die unterschiedliche Musik- und Textsorten enthält:

gesprochener und gesungener Haupttext,

Nebentexte wie Regieanweisungen, Spielanweisungen, Bühnenanweisungen

Musik: vokal, orchestral.

Musik aus dem Graben (meist non-diegetisch) oder von der Bühne (diegetisch)

Musik als Teil der Szene oder davon unabhängig (Ouverture)

Zeitebenen

Walter Felsenstein spricht von drei Zeitebenen, mit denen ein Werk und seine Aufführung spielen:

Entstehungszeit

imaginierte Zeit der Spielhandlung

und die Zeit der jeweiligen Aufführung

Werktreue?

Der Begriff der Werktreue – kam so oft herbeizitiert wie im Kontext von Opernregie – führt m.E. in die Irre:

“das Werk” gibt es so meist nicht (meist existieren mehrere, oft signifikant unterschiedliche Versionen) (siehe u.a. Müller 2014, 592)

es bleibt somit unklar, was “Treue” eigentlich heißen würde (siehe Ely 1984)

selbst wenn man Aufführungsbedingungen, Konventionen und Ästhetiken transportieren bzw. konservieren könnte, ist dies in Bezug auf den alles bestimmenden Kontext der Aufführung unmöglich.

Vier Tendenzen

“Realistisches Musiktheater”: Natürlichkeit, Verständlichkeit, Partiturtreue als Ziel -> Felsenstein, Berghaus, etc.

Stilisierung: Symbolische, allegorische Lesarten, stilisierte Bühne, Gesten, Bewegungen -> Appia, Freyer, Wilson, etc.

Regieoper: Visualisierung von Subtexten, radikale Aktualisierung, assoziative Transformation -> Konwitschny, Neuenfels, Bieito, etc. (siehe auch: Müller 2014)

Grenzüberschreitungen: Komponieren als Regie, Regie als Komposition -> Goebbels, Tsangaris, Schnebel, etc.

Einige Unterschiede zur traditionellen Theaterregie

Konzept und szenische Figurenführung sind häufig vor Prozessbeginn in noch höherem Maße festgelegt

Arbeit mit Mehrfachbesetzungen

Laufzeit: Ruth Berghaus' Inszenierung vom Barbier von Sevilla von 1968 (Staatsoper unter den Linden) läuft bis heute!

Die Besetzung hängt stark von den etablierten Stimmfächern ab.

Die künstlerische Verantwortung liegt bei RegisseurIn und DirigentIn.

Beispiele

Adolphe Appia (1862-1928): Inszenierungsprinzipien 1

Die Konvention der gemalten Bühnenprospekte muss einem neuen visuellen Konzept weichen: rhythmische Räume und musikalisches Licht: "Light is to production what music is to the score: the expressive element as opposed to external signs; and as in the case of music, light can express only that which belongs to 'the inner essence' of all vision... The two elements have an analogous existence. Each of them needs some external object if their activity is to be put into effect: the poet, in the case of music, and the actor (by means of the spatial layout) for lighting" (Appia 1993, 51)

Adolphe Appia (1862-1928): Inszenierungsprinzipien 3

Ziel ist es, das "innere Wesen" des Werks zu transportieren und "lebendige Kunst" aufzuführen: "If poetic-musical expression and visual expression, functioning in isolation, vary in their effectiveness according to the sensibility of each individual in the audience, their union, organically determined by the music, creates an independent life superior to each individual's limitations. For this life is based on 'the inner essence of the phenomenon', and when, on that foundation, the total expression embraces all our faculties, personal limitation will be transcended" (Appia 1993, 52)

Adolphe Appia (1862-1928): Inszenierungsprinzipien 2

Der Darsteller/Sänger muss durch eine musikalisch-präzise Regie 'diszipliniert' werden: "Gerade die Musik bringt den Darsteller und die beweglichen und handhabbaren Inszenierungselemente einander näher, indem sie ersterem jede persönlich-willkürliche Lebensäußerung versagt, und letztere zu einem solchen Grade von Ausdrucksfähigkeit zwingt, daß sie nun in engste Beziehung zur menschlichen Gestalt zu treten vermögen." (Appia 1899: 35)

Appia: Rolle des Regisseurs

Der Regisseur "presides over the elementary preparation for the staging" (41) and "enforces the synthesis of the representative elements" (Appia in: Beacham 1993, 41)

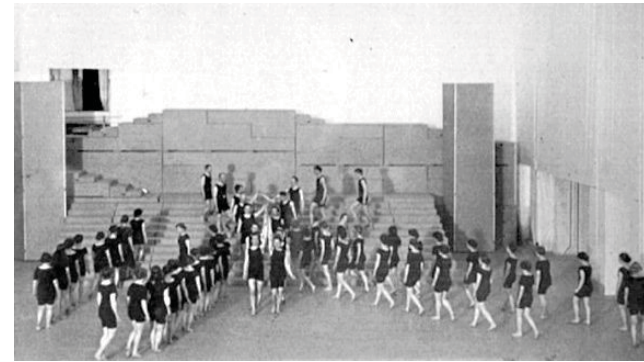
Metapher des Dirigenten: "His influence must be magnetic, rather like that of a genial conductor" (41)

Dalcroze's and Appia's Orpheus and Eurydice, 1912-13

Fürst Wolkonski, der Dalcrozes and Appias *Orpheus and Eurydice* Produktion von 1912-13 sah, beschreibt seinen Eindruck so:

Through all three acts one never had the feeling that one was at a presentation: we had before us real life, translated into music, magnificent music, which became living. It could not be otherwise, since all the performers were possessed by music; it possesses them both physically and emotionally; the music was for them a principle of life like the act of breathing... the radiating inner beauty was indescribable. Most impressive of all was the naturalness – one forgot that it was an opera – the most conventional and unbelievable of all arts.

Siehe auch: Analyse von [Tamara Levitz](#), McGill University



Dalcroze's and Appia's Orpheus and Eurydice, 1912-13

Offener Raum, kein Bühnenportal, kein künstliches Licht

That evening, the young gymnasts would first display exercises, and then give exterior form to the emotions and ideas contained in the rhythms of Gluck's music by translating these rhythms into corporeal movement (Levitz 2001).

an attempt [...] to create a dramatic stage work by visualizing music through bodily movement (Levitz 2001).

Jaques-Dalcroze concerned himself little with the authenticity or historical accuracy of his production of Gluck's *Orpheus in Hellerau*, much to the disappointment of his critics. Departing from the standard Peters edition of the opera available at the time, he modified form, instrumentation, and performance practice at will, even further downplaying the importance of Gluck's music by concentrating almost exclusively on its staging, to the detriment of the actual musical performance (Levitz 2001).





© 1983 Société suisse du théâtre

Robert Wilsons „Orpheus und Eurydike“ (Gardiner, Paris, 1999)



„Robert Wilson [...] wurde von einem Teil des Publikums lautstark ausgebuht - zu Unrecht: Sein Hang zum Minimalismus ist in vielen Opern fehl am Platze, nicht jedoch bei Gluck, dessen noble Monumentalität er in Bilder von karger Schönheit übersetzt.“
(Jörn von Uthmann, Tagesspiegel, 11.10.1999).

Dalcroze's and Appia's Orpheus and Eurydice, 1912-13

Jaques-Dalcroze's mourning nymphs do not walk naturally on stage to Gluck's music; rather, they tremble with the music's emotional essence as expressed through multiple, trained, harmonized movements executed by their entire bodies. Their actions resemble that of a conductor, whose gestural visualizations of music allow an orchestra to understand corporeally the emotional meaning of a piece of music (Jaques-Dalcroze, *Le Rythme* 42)

Die Inszenierung interpretiert die Oper auch – im Sinne Nietzsches – als Widerstreit zwischen der dionysischen Energie der Musik (Orpheus) und der appollinischen Grazie tänzerischer Bewegung (Eurydike).

Durch abruptes Weglassen des "lieto fine" hebt die Inszenierung Nietzsches Vorstellung eines „elegischen Schmerzes ewigen Verlusts“ als zentrale musikalische Idee der Oper hervor. (siehe: Levitz 2001).

Don Giovanni Felsenstein vs. Bieito – oder was heißt hier Realismus?



Don Giovanni – Felsenstein (Komische Oper, 1966, Dir. Zdeněk Košler)



Calixto Bieito, *1963

Umstrittener Katalanischer Regisseur, dessen Inszenierungen regelmäßig für Skandale sorgen.

Betont Aspekte der Gewalt und der Sexualität in seinen Deutungen der großen Repertoireoper des 19. Jahrhunderts.



Auf "Tamino Klassikforum" heißt es: "Regisseure des Grauens: Calixto Bieito: „Diese neue Reihe Regisseure des Grauens sei ins Leben gerufen, um die Vertreter des sog. "Regietheaters" (= Verunstaltungstheater, vulgo: Schrott) öffentlich an den Pranger zu stellen."

Don Giovanni – Felsenstein Komische Oper, 1966, Dir. Zdeněk Košler

Inszenierung in deutscher Übersetzung: Verständlichkeit als oberstes Ziel

Entlarfung Don Giovannis als Klischee und Archetypus

Giovanni als „Prinzip der nie zu befriedigenden Liebe Sehnsucht“ (Komische Oper)

Sein Hedonismus stellt eine Gefahr für die gesellschaftliche Gemeinschaft dar und muss deshalb vernichtet werden.

Versuch psychologischer Durchdringung, Suche nach "Wahrhaftigkeit"

„Opernregie als analytisches Fest“ (Joachim Kaiser)

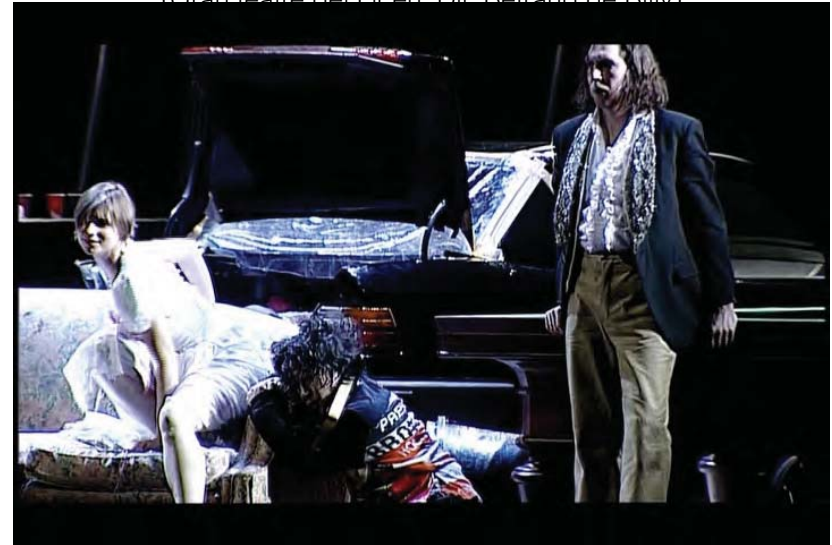
Don Giovanni – Bieito Staatsoper Hannover, 2002, Dir. David Parry (Gran teatre del Liceu, Dir. Betrand de Billy)



Don Giovanni – Bieito
Staatsoper Hannover, 2002, Dir. David Parry

„Tausend Sachen müsste man erzählen - von Oralsex, Einkaufstaschen und Dosenbier, von Pulverdampf, Spiegeleiern und Kartoffelchips, von fliegenden Barhockern, Kokain und Pistolen, von Baseballschläger, Billardqueue und Frotteeslip, von Barbiepuppen, Einkaufswagen und einem alten Citroën, von Kneipentheke, Kühlschrank und Stofftier, von Fleisch, Fummelfingern und billigem Mobiliar, von Sperma, Urin und Theaterblut. [...] Natürlich wäre hier das göttliche Gericht des Komturs, das Don Giovanni mit der Gewalt der Metaphysik in die Hölle zerrt, eine unzulässig verfrühte Spannungslösung für Bieitos Realismus, den es nach dem großen Finalhammer verlangt. Also stellt er die Story auf den Kopf. Der Komtur ist am Ende aus dem Koma erwacht oder eine Halluzination zweier Betrunkener, das weiß keiner genau, jedenfalls wird er noch mal abgestochen. Don Giovanni überlebt, denn er muss bei Bieito Opfer eines Ritualmords werden, wie ihn die Opernbühne kaum je gesehen hat.“ (Wolfram Goertz, DIE ZEIT)

Don Giovanni – Bieito
Staatsoper Hannover, 2002, Dir. David Parry
(Gran teatre del Liceu, Dir. Betrand de Billy)



Don Giovanni – Bieito
Staatsoper Hannover, 2002, Dir. David Parry
(Gran teatre del Liceu, Dir. Betrand de Billy)



Don Giovanni – Bieito
Staatsoper Hannover, 2002, Dir. David Parry
(Gran teatre del Liceu, Dir. Betrand de Billy)



Verwendete Literatur

- Appia, Adolphe (1899). Die Musik und die Inszenierung. München.
- Appia, Adolphe (1993). „Music and the Art of the Theatre (1899) [Excerpts]“. Texts on Theatre. Hrsg. von Richard C. Beacham. London/New York: 29-58.
- Beacham, Richard C. (ed.) (1993), Appia – Texts on Theatre. London/New York: Routledge.
- Ely, Norbert / Jaeger, Stefan (1984), Regie heute – Musiktheater in unserer Zeit. Berlin, Quadriga-Verl., Severin.
- Felsenstein, Erbgemeinschaft Walter (2008). Walter Felsenstein Edition. Halle (Saale).
- Garaventa, Alexandra (2006), Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring der Nibelungen, München.
- Komische Oper Berlin, <http://www.komische-oper-blog.de/vom-lust-prinzip-zum-kastrierten-grenzgaenger/>, [02.03.15]
- Kühn, Georg-Friedrich (1996), <http://www.gf-kuehn.de/oper/bergh/berghess.htm> [02.03.15]
- Levitz, Tamara (2001), "In the Footsteps of Eurydice. Gluck's "Orpheus and Eurydice" in Hellerau 1913". Echo III/2, 2001 [Online], <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/index.html>.
- Müller, Ulrich (2014). „Regietheater / Director's Theater“. The Oxford Handbook of Opera. Hrsg. von Helen M. Greenwald. Oxford: Oxford University Press, 582-605.
- Neef, Sigrid (1989), Das Theater der Ruth Berghaus, Frankfurt am Main.
- Williams, Simon (2012). „Opera and Modes of Theatrical Production“. Cambridge Companion to Opera Studies. Hrsg. von Nicholas Till. Cambridge: 139-158.