



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

RAUM-, FARB- UND LICHTGESTALTUNG AUSGEWÄHLTER INSZENIERUNGEN VON VERDIS AIDA

Verfasser

Ahmed Abdelaziz Mohamed AWAD

angestrebter akademischer Grad

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

Eingereicht an

der Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Dr.-Studium der Philosophie Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Diese Arbeit widme ich meiner geliebten
Familie, meinen Eltern und Brüdern sowie
meiner Frau und meinen Kindern

Inhailverzeichnis

| | |
|------------------------|----------|
| Einführung..... | 7 |
|------------------------|----------|

I. Vorgeschichte (AIDA)

| | |
|---|----|
| 1.1. Die Vorgeschichte..... | 10 |
| 1.1.1. Die Entstehungsgeschichte des ersten Operngebäudes..... | 11 |
| 1.1.2. Entstehung des Librettos zu AIDA..... | 12 |
| 1.1.3. Entstehungsgeschichte..... | 13 |
| 1.1.3.1. AIDA..... | 13 |
| 1.1.3.2. Der Briefwechsel Verdis..... | 14 |
| 1.1.3.3. Das Ende der Belagerung von Paris..... | 20 |
| 1.1.3.4. Die Hintergrundgeschichte zur Oper Aida..... | 21 |
| 1.2. AIDA | 23 |
| 1.2.1. Die Handlung..... | 23 |
| 1.2.2. Einleitende Szenerie entsprechend Libretto..... | 24 |
| 1.2.3. Zusammenfassung der Handlung..... | 24 |
| 1.2.4. Die Personen..... | 28 |
| 1.2.5. Die Szenen..... | 32 |
| 1.3. Die analytische Form..... | 36 |
| 1.3.1. Die Perspektive des Vorhangs..... | 38 |
| 1.3.2. Zusammenfassung..... | 41 |
| 1.3.3. Die Analytische Beschreibung..... | 48 |
| 1.3.4. Die Beurteilung..... | 56 |
| 1.3.5. Die räumlichen Gegebenheiten: AIDA 1871..... | 57 |
| 1.4. Die Lichtgestaltung: AIDA 1871..... | 58 |
| 1.4.1. Das flexible Licht..... | 58 |
| 1.4.2. Bühnentechnik..... | 58 |

| | |
|--|------------|
| 1.4.3. Arten der Lichtgestaltung..... | 58 |
| 1.4.4. Ältere Formen der Lichtgestaltungen..... | 58 |
| 1.4.5. Die Vorteile dieser Lichtgestaltung..... | 59 |
| 1.6. Schlussfolgerungen..... | 60 |
| 1.6.1. And directories of the analytical lines and style and color..... | 60 |
| 1.6.2. Beweislage..... | 63 |
| 1.7. Die Farben und Kostüme in Aida..... | 67 |
| 1.7.1. Formen der Kostüme Montants:..... | 67 |
| 1.7.2. Die Designs von Mariette Bey..... | 81 |
| 1.8. AIDA,PARIS 1880..... | 101 |
| 1.8.1.Die Szenen..... | 102 |
| 1.8.2. Lichttechnik..... | 110 |
| 1.8.3. Kostüme | 110 |
| | |
| • Die Wirkungen | 124 |
| | |
| 2.1. Gizah Pyramiden, 12-10- 1999..... | 124 |
| 2.1.1. Team..... | 124 |
| 2.1.2. Bühnenbeschreibung..... | 124 |
| 2.1.3. Bühnenbild..... | 125 |
| 2.1.4. Farbe..... | 131 |
| 2.1.4.1.konstanteFarbe..... | 131 |
| 2.1.4.2. Variable Farben | 131 |
| 2.1.4.3.Kostüme..... | 134 |
| 2.2. Neunszenierung Gizah Pyramiden, 10-10- 2002: | 146 |
| 2.2.1. Team..... | 146 |
| 2.2.2. Änderungen im Bühnenbild 2002: | 147 |

| | |
|--|-----|
| 2.3. Die Oper AIDA im Opernhaus Kairo,22.-28.. Jänner 2009 ... | 151 |
| 2.3.1. Team..... | 151 |
| 2.3.2. Bühnenbild..... | 151 |
| 2.3.3. Lichtgestaltung..... | 163 |
| 2.3.4. Kostüme..... | 163 |
| 2.4. Aida im Römersteinbruch im Jahre 2004 | |
| “The Open Air Event from the Festival St.Margarethen” | |
| | 164 |
| 2.4.1. Team..... | 164 |
| 2.4.2. Geographische Lage: Gebirgiges Gebiet, gepflasterter Zuschauerbereich..... | 165 |
| 2.4.3. Szenenbeschreibung..... | 166 |
| 2.4.4. Bühnenbild | 167 |
| 2.4.5. Farbgebung..... | 176 |
| 2.4.5.1. Konstante Farben..... | 176 |
| 2.4.5.2. Veränderliche Farben (Lichttechnik) | 177 |
| 2.4.5.3. Beweglich genutzte Farben (Kostüme)..... | 180 |
| 2.5. AIDA IN GRAZ, Österreich im Jahre 2008..... | 198 |
| 2.5.1. Team..... | 198 |
| 2.5.2. Einleitung..... | 199 |
| 2.5.3. Bühnenbild..... | 200 |
| 2.5.4. Lichtgestaltung..... | 209 |
| 2.5.5. Kostüme..... | 211 |
| 2.6. Bregenzer Festspiele, Österreich. Juli 2009..... | 225 |
| 2.6.1. Team..... | 225 |
| 2.6.2. Einleitung..... | 226 |
| 2.6.3. Bühnenbild..... | 233 |
| 2.6.4. Kostüme..... | 243 |

| | |
|--|-----|
| 2.7. AIDA in der ARENA DI VERONA im Jahre 1992..... | 256 |
| 2.7.1. Team..... | 256 |
| 2.7.2. Einleitung..... | 257 |
| 2.7.3. Bühnenbild..... | 258 |
| 2.7.4. Lichtgestaltung..... | 266 |
| 2.7.5. Kostüme..... | 268 |
| 2.6.6. Gesamteindruck..... | 285 |
| 2.8. AIDA in der ARENA DI VERONA 1982 & AIDA vor dem Hatschepsutempel im Jahre 1994 | 286 |
| 2.8.1. TEAM (ARENA DI VERONA..... | 286 |
| 2.8.2. TEAM Hatschepsutempel..... | 286 |
| 2.8.3. Einleitung..... | 287 |
| 2.8.4. Bühnenbild..... | 288 |
| 2.8.4.1. Arena di Verona..... | 288 |
| 2.8.4.2. Hatschepsutempel | 290 |
| 2.8.5. Lichtgestaltung..... | 306 |
| 2.8.6. Kostüme..... | 308 |
| 2.9. AIDA im VERDI Theater(Busseto, Italy) im Jahre 2001..... | 329 |
| 2.9.1. Team..... | 329 |
| 2.9.2. Einleitung..... | 330 |
| 2.9.3. Bühnenbild..... | 332 |
| 2.9.4. Lichtgestaltung..... | 339 |
| 2.9.5. Kostüme..... | 340 |
| 2.10.AIDA SCHWEIZ 2003..... | 350 |
| 2.10.1. Team..... | 350 |
| 2.10.2. Einleitung..... | 351 |
| 2.10.3. Bühnenbild..... | 352 |

| | |
|---|-----|
| 2.10.4. Lichtgestaltung | 363 |
| 2.10.5. Kostüme | 364 |
| 2.11. AIDA aufgeführt in OPERNHAUS ZÜRICH, im Jahr 2006..... | 371 |
| 2.11.1. Team..... | 371 |
| 2.11.2 Bühne und Bühnenbild | 372 |
| 2.11.3. Lichtgestaltung | 380 |
| 2.11.4. Kostüm..... | 381 |
| | |
| • Abbildungn und Tabellen-Copyright der Bilder | 391 |
| • Bücher und Dissertationen | 396 |
| • Zeitungen und Zeitschriften | 396 |
| • World Wide Web | 396 |
| • Zusammenfassung | 399 |
| • Lebenslauf | 406 |

Einführung

Für mich als Ägypter ist die lyrische Oper AIDA nicht zuletzt aus ihrem geschichtlichen Kontext zu sehen und daher von hoher Bedeutung.

AIDA ist wichtig angesichts der historischen Verbindung zu Ägypten, hinsichtlich der Art, in der in Ägypten Opernwerke auf die Bühne gebracht werden, in Bezug auf die Aufführungen, die weltweit stattfinden und auch angesichts der Entwicklung der hervorragenden Inszenierungen von der Uraufführung bis zur Gegenwart.

Für mich als ägyptischen Bühnenbildner hat die lyrische Oper AIDA von Giuseppe Verdi besondere Bedeutung, da einerseits mit der Uraufführung dieses Auftragswerkes in Kairo am 24. Dezember 1871 der eigentliche Beginn des Musiktheaters angesetzt werden kann.

Als zweiter wichtiger Aspekt zu betrachten ist der Umstand, dass sich die Thematik aus pharaonischer Zeit seit der Uraufführung im Musiktheater der Welt behauptet und Regisseure und Ausstatter immer neu herausfordert, sich mit der ägyptischen Kultur auseinanderzusetzen, zu ihr Stellung zu beziehen.

Die Oper entstand am Höhepunkt einer europäischen Kulturbewegung, in der sowohl in der Literatur, wie auch in der Malerei der Orient schöpferische Produktivität in hohem Maß anregte. Noch bedeutsamer war jedoch, dass das Interesse für die ägyptische Geschichte groß war und intensiv blieb. Das heißt, das Publikum war bereit, sich nicht nur in eine ferne Zeit versetzen zu lassen, sondern brachte Verständnis und Wissen ins Theater mit.

Der Ort der Uraufführung, Kairo, und der Umstand, dass sowohl für das neu errichtete Theatergebäude, für Libretto, Komposition, Kostüme und Dekorationen Europäer verantwortlich waren, brachte es mit sich, dass bald in Europa die neue Oper Verdis nachgespielt wurde und das Vorbild der Uraufführung prägend für Europa blieb.

Es ist deshalb nicht nur legitim zu überlegen, welches Verständnis Bühnen- und Kostümbildner seither für „ägyptische“ Stilmerkmale aufbrachten, warum und mit welcher Konsequenz sie sich gegen historistische Tendenzen wandten.

Nähe oder Ferne zu stilistischer Konsequenz sagt wenig über die Qualität einer Inszenierung aus, andererseits erlaubt die Beobachtung der Art der Verwendung der Mittel Qualitätsurteile zu untermauern. Es wurde versucht, eine Fülle von Bildzeugnissen bereitzustellen, die es dem Leser erlauben sollen sich ein eigenes Urteil zu bilden.

Es wurden sehr verschiedenartige Inszenierungen einander gegenübergestellt, auf die verschiedenen Regiekonzepte wurde nur andeutungsweise, soweit sie für die Ausstattung prägend waren, eingegangen.

Das Libretto wurde bereits in den ersten zehn Jahren nach der Uraufführung in 10 europäische Sprachen übersetzt, woran erkennbar ist, dass die bis dahin fast unbekannte Kultur auch durch AIDA einen hohen Bekanntheitsgrad auf der ganzen Welt erlangte.

Sie wurde seit ihrer Uraufführung an einer Vielzahl von Spielstätten präsentiert. Einen interessanten Aspekt bilden die Unterschiede zwischen den Präsentationen.

Diese Oper ist eng verbunden mit ägyptischer Geschichte: eine lyrische Oper mit umfangreichen Bühnenbildern und vielen Kostümen, die der Gestaltung viel Raum lässt.

Alles Genannte weckte das Interesse des Autors für AIDA und wie für jeden ägyptischen Bühnenbildner ist es ein Ziel, AIDA zu präsentieren. In diesem Zusammenhang betrachte ich die Umsetzung als Aufgabenstellung unter unterschiedlichsten Rahmenbedingungen durch andere Bühnenbildner.

So bietet eine Studie über AIDA Einsichten in:

- Den historischen Hintergrund zu den Anfängen der Bühnengeschichte von AIDA
- Informationen über die erste Inszenierung
- Vorgeschichte der Uraufführung AIDA

- Uraufentstehungsgeschichte
- Analyse des Librettos
- Inhalt
- Personen
- Szenen

Die Verbindung der drei Elemente Raum, Farbe und Lichtgestaltung öffnen dem Zuseher den szenischen Raum.

Der Raum wird auf Basis einer oder mehrerer Spielzone (n) errichtet.

Die Farbe wird durch die fixen Farbflächen in Form des Bühnenbildes, die beweglichen Farbflächen in Form der Kostüme und die veränderlichen Farbakzente mittels der Lichtgestaltung präsentiert.

Durch die Verbindung all dieser Elemente entsteht die Ästhetik der Szenerie, der Ort, die Zeit und die Atmosphäre, die miteinander verwoben einander ergänzen und wo jedes der Elemente dem anderen dient, um schließlich ein vollständiges Bild zu ergeben.

Durch die Analyse einiger Präsentationen von AIDA in mehreren Ländern zu unterschiedlichen Zeiten, kann man sehen, wie die Oper inszeniert wurde und welche Entwicklung sie von Mal zu Mal durchlief.

I. Die Vorgeschichte (AIDA)

1.1. Die Vorgeschichte

Voraussetzung der Analyse eines musiktheatralen Werkes ist die Kenntnis von Partitur, Libretto und der Aufführungsgeschichte.

„Der Khalif Mohamad Ali Pasha (4. März 1769 – 2. August 1849), der Vizekönig, sandte ab dem Jahr Schüler nach Europa, damit sie das Theater in Theorie und Praxis studieren können und lud Musiker und Gelehrte ein, die das Theater im Lande weiterentwickeln sollten und verpflichtete Militärmusikanten aus Europa (dadurch entstand ein erstes Konservatorium für Militärmusikanten, der Direktor dieser Hochschule war der Franzose Carrje, der gemeinsam mit 4 seiner Assistenten den Lehrbetrieb begann)“¹

Der Beginn des neuzeitlichen Theaters in Kairo fand in Form von Privataufführungen in den Häusern von französischen Familien in Alexandria statt.

Das erste Theatergebäude, das im Zuge der Entwicklung der neuen kulturellen Initiativen in Ägypten entstand (die mit der französischen Machtübernahme von Europa nach Ägypten kam), wurde in der Region El Asbakejah erbaut und als Komödientheater bezeichnet.

Mitte des 19. Jahrhundert berichtete der französische Reisende Jerarde Terval, dass er in Kairo unterwegs war und plötzlich sei er vor einem Theater mit italienischen Namen (Das Kairo Theater) gestanden. Auf einem Plakat war zu lesen, dass eine neue Saison für Italienische Oper stattfinden werde.

Das ist der Grund ,warum der Autor folgert:., dass vor Aufführungen der Oper AIDA es bereits öffentliche Opernaufführungen gegeben habe.

¹Vgl: Abdum, Saleh: Das Buch Die Gemeinsame Bewegung (Teil 3 Abd el Rahman el Rafei)(Das Buch AIDA und 100 Kerzen- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974)

1.1.1. Die Entstehungsgeschichte des ersten Operngebäudes

Der Khalif Ismail Basha hatte die Absicht, zur Eröffnung des Suez Kanals die Herrscher Europas einzuladen, um sie mit Geschenken beeindrucken zu können, damit sie ihn als Einen der Ihren ansehen und akzeptieren würden. Damit hoffte er seinen Thron zu festigen und sie zu bewegen, ihn bei seinem Machterhalt zu unterstützen.

„Er verpflichtete den Baumeister und Architekt Pietro Avoskani in Ägypten(□ unbekannt †1891).“²

„Ali Pascha erteilte Pietro Avoskani Mitte April 1869 die Weisung, ein zeitgenössisches Theater zu bauen und den Bau binnen 4 Monaten fertigzustellen.“³

Der überwiegende Teil der Konstruktion des Opernhauses wurde aus Holz ausgeführt, dadurch, dass keinerlei Wartezeiten für z.B. Trocknungsvorgänge wie bei andere Materialien notwendig waren, konnten, die Bauschritte unmittelbar aufeinanderfolgen und damit schnell durchgeführt werden. Leider hat die Verwendung von so viel Holz das Haus einer starken Brandgefahr ausgesetzt. Tatsächlich brannte das Gebäude schon am 28.Oktober 1971 wieder ab.

„Die Eröffnung dieser Oper erfolgte Anfang November 1869.“⁴

Infolge der kurzen Bauzeit war der hintere, an das Hauptgebäude der Oper anschliessende Teil, zum Zeitpunkt der Eröffnung nicht vollständig aufgebaut. Der Wunsch, das Theatergebäude zu vollenden, kam vom Pietro Avoskani, doch die Fertigstellung des Baues wurde Juvani Salomom übertragen.

²Ebenda, S 48

³Ebenda, S 49

⁴Ebenda, S 50

1.1.2. Entstehung des Librettos zu AIDA:

Einleitung

Der Khalif Ismail Basha gab Marriette Bey den Auftrag, einen Text basierend auf der ägyptischen Geschichte zu erstellen, um daraus eine erste spezifisch ägyptische Oper zu entwerfen.

„Marriette Bey hatte in der Stadt Manf auf einem Stück Papyrus eine Geschichte entdeckt, die er als Grundlage für die Idee der neuen Oper verwendete.“⁵

Das Szenario, das Mariette Bey entwarf, umfasste nur vier Seiten in Prosa, die Camille du Locle schließlich überarbeitete. Das Szenario wurde an Verdi gesendet, der mit dem Text einverstanden war, da er eine szenische Umsetzung als möglich ansah, Verdi reichte das Szenario an Antonio Ghislazoni, der daraus ein Libretto schaffen sollte, weiter. Verdi blieb mit seinem Librettisten in ständigem Briefkontakt und griff mit Vorschlägen und Forderungen intensiv in den Entstehungsprozess des Librettos ein. Er versuchte nicht nur, die Charaktere der handelnden Personen möglichst genau zu bestimmen, sondern für die Sängerdarsteller die getreue Umsetzung der Charaktere sicherzustellen. (Zitate aus mehreren Briefen) Er zeigte es Camille du Locle, welcher es überarbeitete. Nach der Bearbeitung durch de Locle schickte Mariette Bey dieses Szenario an Verdi weiter. Er könne sich eine Aufführung vorstellen, als eine an die Umsetzung dieses speziellen Textes angepasste neue Version.

Dieses, in allen Bereichen dramaturgischer und musikalischer Umsetzung an die Dramatik der Situation angepasste, neue Musik Drama enthält 2 bis 3 zusätzliche, neuartig gestaltete Szenen.

Verdi gefiel das Szenario und er leitete es an den Dichter Antonio Ghislanzoni weiter, der darauf basierend das Libretto verfassen sollte.

Bei der Betrachtung des Briefkontaktes zwischen Verdi und Antonio Ghislanzoni fällt auf, dass Verdi jeden einzelnen Schritt bedacht und mit genauer Vorsicht mitverfolgt hatte. Wir bemerken auch, dass er am 12. August

⁵ Ebenda, S 61

1870, 2 Wochen, „nachdem der Vertrag erfolgreich unterschrieben war, eine Nachricht an Antonio Ghislazoni geschickt hatte, in der er über die 2. Szene in dem Stück schrieb:“Ich habe eure Nachricht bekommen, aber die Libretti bezüglich der 2. Szene noch nicht erhalten).“⁶

„Nach 2 Tagen schickte Verdi noch ein Nachricht, worin er schrieb:“Ich muss meine Meinung sagen, dass die Gebete und das Glück von dem Gott nicht viel in der Dichtung enthalten sind, dass die Personen nicht das sagen, was sie normalerweise sagen sollten,...“⁷

Daraus können wir ersehen, dass Verdi sich fast täglich über die Entwicklung des Librettos auf dem Laufenden hielt und sich sehr intensiv darum kümmerte.

Dies zeigt uns, dass Verdi nicht nur auf die musikalische Ebene achtete, sondern auf alle Aspekte der Dramatik und ihrer Umsetzung im Stück. Er wollte, dass alles im Stück lebendiger aussieht, exakt zu der dargestellten Situation passt und eine genaue Zielsetzung hat, dass jeder Schauspieler seinen Text genau in der beschriebenen Szene deklamieren solle, sodass alle Charaktere gleichermaßen mehr an Glaubhaftigkeit ausstrahlen konnten.

1.1.3. Entstehungsgeschichte

1.1.3.1. AIDA

Man wollte den Abschluss der ägyptischen Theatersaison nutzen, um eine Oper, die in einer neuen Art zu schreiben wäre, zu entwickeln und sie in dem Opernhaus zur Uraufführung zu bringen, dessen Neubau man angeordnet hatte. Ihr Inhalt sollte in unmittelbarem Zusammenhang mit den Geschichten Ägyptens stehen.

Der Khalif **Ismail Pasha**, Khedive von Ägypten ⁸hat dem französischen Gelehrten

⁶ Ebenda, S 69

⁷ Ebenda, S 70

⁸ Ismail Pascha, Khedive von Ägypten, wurde in Kairo am 31. Dezember 1830 geboren. Nach seiner Ausbildung in Paris an der École d'état-major, kehrte er nach Hause zurück, wo er nach dem Tod seines älteren Bruders Erbe seines Onkels, Said Mohammed, Wali von Ägypten, wurde. Said, der offenbar begriffen seine eigene Sicherheit zu befreien sich so viel wie möglich von der Anwesenheit seines Neffen liegen, beschäftigte ihn in den nächsten Jahren bei Missionen im Ausland, insbesondere an den Papst, den Kaiser Napoleon III und der Sultan der Türkei. Im Jahr 1861 wurde er an der Spitze einer Armee von 14.000 entsandt, um einen Aufstand in den Sudan zu unterdrücken, und diese er erfolgreich durchgeführt.

„**Mariette Bey** (Direktor des Ägyptischen Museum)⁹, den Befehl erteilt, dass er ein Libretto schreiben solle über die Anfänge der Geschichte Ägyptens. Dieses Libretto sollte er dem Sekretär der Pariser Oper, **Camille du Locle**¹⁰, schicken. Er bat ihn auch, die musikalischen Elemente Jono (Frankreich) oder Wagner (Deutsche) weiterzugeben, sollte Verdi absagen.

1.1.3.2. Der Briefwechsel Verdis

- **Der Vertragsabschluss:**

Am 29 Juli 1870 wurde der Vertrag zwischen Mariette Bey und Verdi unterschrieben. CAMILLE DU LOCLE sandte den Vertrag an VERDI nach Santa Agatha, damit er ihn unterzeichnen konnte. Verdi schickte den unterschriebenen Vertrag zurück nach Paris, den er um zwei Klauseln ergänzt hatte. Verdi ergänzte den Vertrag um zwei Klauseln: 1) die Bezahlung solle in Goldmünzen erfolgen und 2) sollte die Partitur nicht rechtzeitig – ohne Schuld Verdis – übersandt werden können, dann könne Verdi über das Werk verfügen und es jederzeit (nach einer Stillhaltefrist von 6 Monaten) überall, ausgenommen in Ägypten, zur Aufführung bringen. Verdi fügte dem Vertrag eine Bestätigung bei, dass er 50000 Goldene Lire von dem Gesamtbetrag von 150000 Goldenen Lire abgehoben habe.

- **Juni 1870**

„Eine Nachricht von Verdi an den italienischen Dichter Antonio Ghislanzoni“.¹¹

(Die Probleme für die Verspätung der Uraufführung der Oper:

⁹ François Auguste Ferdinand Mariette (February 11, 1821 – January 19, 1881) was a French scholar, archaeologist and Egyptologist, the founder of the Egyptian Museum in Cairo.(,,) In 1869, at the request of the Khedive, he wrote a brief plot for an opera. The following year this concept, worked into a scenario by Camille du Locle, was proposed to Giuseppe Verdi, who accepted it as a subject for *Aida*.^[3] For *Aida*, Mariette and Du Locle oversaw the scenery and costumes, which were inspired by the art of Ancient Egypt⁹

¹⁰ Camille du Locle (16 July 1832 to 9 October 1903) was a French theatre director and a librettist. He was born in Orange, France. From 1862 he served as assistant to his father-in-law, Émile Perrin at the Paris Opéra, moving in 1870 to the Opéra-Comique.

He is best remembered for mounting the original production of Bizet's *Carmen* in 1875. His friendship with Ernest Reyer led to him providing libretti for *Sigurd* and *Salammbô*. Du Locle was responsible for completing the libretto of *Don Carlos* after the death of Joseph Mery. ^[1] He also played a key role in the genesis of *Aida* in 1869-70¹⁰

¹¹ Antonio Ghislanzoni (* 25. November 1824 in Lecce; † 16. Juli 1893 in Caprino Bergamasco, Provinz Bergamo, Italien) war ein italienischer Schriftsteller und Librettist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ghislanzoni

Im November 1870 führte Frankreich Krieg mit Russland. Zur gleichen Zeit arbeiteten Verdi und Ghislanzoni in hohem Tempo, um bis zur Vorstellung der Oper im Juni 1871 fertig zu werden. Doch die Angst Verdis, dass der Krieg eine Verspätung begründen könnte war sehr gross. Darum schickte er am 18 November 1870 eine Nachricht an Marriette Bey wo er ihm deutlich macht:

E sei beinahe fertig mit seiner Arbeit und er ist bereit, die Arbeit an dem vereinbarten Tag abzugeben. Aufgrund der Umstände und wegen des Krieges kann er die Arbeit nicht pünktlich abgeben oder Geld von der Bank abheben. Darum entscheide er, die Arbeit in einem anderen Land abzugeben , und eine andere Bank aufzusuchen, wo er das Geld abheben kann, so wie es im Vertrag vereinbart wurde. Er werde einen Angestellten in Kairo aufsuchen , dem er auch anvertrauen kann, sich um das Libretto zu kümmern. Doch Verdi wusste nicht, dass Mariette Bey in Paris wegen des Krieges festsaß.

Verdi dachte, dass der Krieg schnell vorbei ginge, darum telefonierte er mit dem Chef des Orchesters EMANUEL MONSEO, damit er sich mit dem Libretto in Kairo auseinandersetze und sich weiter um es kümmern sollte. In der gleichen Zeit telefonierte er auch mit dem Theater (LA SCALA), in Mailand, wo die Oper zum ersten mal ausserhalb Ägyptens in Szene gesetzt werden sollte.

- **DRANEHET Bey antwortete mit einer Nachricht an VERDI.**

Zusammenfassung der Nachricht: Ismail Basha ist verärgert, dass sie mit dem Theater in Milano (LA SCALA) einen Vertrag abgeschlossen haben, im Februar 1871 , da sie eine Vorführung der Oper AIDA machen sollten. Zur gleichen Zeit gab es die Vermutung, dass sich die Vorführung in Ägypten wegen des Krieges zwischen Frankreich und Russland verspäten würde und dass Mariette Bey mit dem Bühnenbild und den Kostüme in Paris feststecken würde.

Als sie den Vertrag unterzeichnet hatten, wussten sie nichts vom kommenden Krieg, und dass die für Jänner 1871 geplante Vorführung der Oper sich verspäten würde, sowie dass die Uraufführung nicht in Ägypten stattfinden sollte.

Wir erkennen den Charakter des Künstlers VERDI in einer Nachricht, mit der er am 5 Jänner 1871 antwortet.

„Mein Freund, ich habe den Maestro MOTSIIO damit beauftragt, nach Kairo zu fahren,

um sich mit den Proben auseinander zu setzen. Ich habe geglaubt, dass ich mit der Unterzeichnung des Vertrags die Oper am Theater (LA SCALA) aufführen kann. Doch ich habe nicht gewusst, dass der Marriette Bey in Paris mit dem Bühnenbild und den Kostümen feststeckt..... usw. Nachdem ich das gehört habe, rief ich in dem Theater (LA SCALA) an und stoppte die Arbeit für die Oper AIDA....Ich befinde mich zurzeit in Genua und der Vertrag, den ich unterzeichnet habe, ist mit Marriette Bey geschlossen, doch ich kann mich genau erinnern, dass im Vertrag steht, dass ich das Libretto im Jänner 1871 abgeben muss und es auch zur Aufführung bereit wäre und wenn irgendwelche Umstände dazwischen kommen sollten , an denen ich keine Schuld trage, dann könnte ich die Partitur in einem anderen Land nach einem Zeitraum von 6 Monaten einem Theater überlassen. Das ist der Grund, warum ich auch schreibe, weil ich längst mit der Partitur fertig bin und sie im Dezember verschicken werde, und sie die Aufführung Anfang Jänner machen können, deswegen habe ich wie vereinbart den Vertrag eingehalten,..... , aber jetzt , durch die schweren Umständen, da Frankreich als einziges Land in Europa belagert ist, bin ich nicht der Mann, der über seine Rechte sprechen sollte (Wenn ich auch Rechte haben sollte), und auch wenn ich sehr traurig über diese Nachricht bin, kann die Vorführung in Kairo und im Theater (LA SCALA), in diesem Jahr nicht stattfinden.

Zur gleichen Zeit muss ich euch mitteilen, dass das Theater (LA SCALA) die Vorführung der Oper in der Saison 1871 und 1872 unbedingt möchte. Ich wünsche mir von Ihnen, dass sie mir Ihre Vorstellungen mitteilen wann und wo ich Ihnen das Skript schicken, und wann die Aufführung in Kairo stattfinden soll.“

Die Antwort aus Ägypten von Ismail Basha, dass er sich sehr bedankt für die schnellen Antwort und seine Einsatzbereitschaft und dass Ägypten alle Maßnahmen setzen würde, dass die Vorstellung Anfang Dezember 1871 zur Aufführung bereit wäre, man könne mit dem Theater (LA SCALA) die Termine abstimmen)¹².

¹² Vgl : Busch, Hans :Verdi's Aida (The History of an Opera in Letters and Documents); Canada 1979, 2nd printing,

- Der Vertragsabschluss

52
Theatre des Français de Caïre
Dans le contrat d. d. de Jambes
mille huit cents soixante et onze.
Les Vns Etats se sont réservés par un
procte écrit par M^r G. Verdi
M^r Verdi ne sera pas obligé de se
rendre au Caïre pour les répétitions
de cet ouvrage. il pourra y envoyer
s'il le juge utile une personne de
son choix pour y diriger l'exécution
de l'ouvrage selon ses intentions.
Aussitôt que l'opéra d'Otello
aura été représenté au Caïre M^r
G. Verdi sera libre de le faire représenter
en Europe sur le théâtre ou les
théâtres qu'il choisira.

Abb. 1.1

M^r Verdi missiva. Dans la troupe
 du Théâtre Italien de Caïre les
 artistes qui exécuteront sa partition.
 Le libretto et la partition d'Aida
 sont par L'Egypte la propriété
 absolue de S. M. le Khédive
 M^r G. Verdi se réserve la propriété
 du libretto et de sa partition pour
 les autres parties du monde.

M^r Verdi envoie en Egypte, ou
 remettra à Paris, au mandataire
 de S. M. et ce, au temps opportun
 une copie authentique de sa
 partition d'Aida

M^r Verdi reçoit pour ce travail

54
La somme de cent cinquante mille
Francs.

Cette somme sera payée en deux
termes. Cinquante mille francs
le jour de la signature du
présent traité, cent mille francs
le jour où ledit Verdi recevra ou
aura reçue de S. M. les partitions
d'Orfeo.

Fait double à Paris le 29 Juillet
1870.

Approuvé l'écriture

Amylmarite

J'accepte le présent traité avec les
modifications suivantes:

- 1.° Les paiements seront faits en or.
- 2.° Si par un cas imprévu quelconque, indépendamment
de moi, c'est à dire, non par ma faute, on ne représenterait
pas l'opéra au théâtre du Caire dans le courant de Janvier
1871, j'aurai la faculté de le faire représenter ailleurs, six mois
après. — Giuseppe Verdi.

Abb. 1.3

1.1.3.3. Das Ende der Belagerung von Paris

Ende Jänner war Paris nicht mehr belagert. Eine Nachricht von VERDI an DRANEHET Bey:

„Ich sehe, dass die Belagerung von Paris zu Ende geht, doch ich glaube nicht, dass wir in dieser Saison AIDA aufführen können. Darum hoffe ich, dass Sie Maßnahmen setzen, damit wir dieses Werk in der nächste Saison aufführen können. Nach sehr vielen Briefen von DRANEHET Bey und VERDI einigt man sich über die Besetzung und auch wer das Orchester leiten sollte.“¹³

VERDI berichtet, dass er RECORDI beauftragte, die Stimmen für das Orchester, die Partitur für den Chor und für die Solisten fertigzustellen. Er beauftragte auch ein Geschäft namens „Belliti“, lange und gerade Trompeten herzustellen, die wie pharaonische Trompeten aussehen sollten. Er beauftragte ebenfalls, diese so schnell wie möglich herzustellen, denn dergleichen Instrumente existierten nicht. Heute nennt man dieses Instrument AIDA-Trompete, man verwendet seither bis heute in der Oper.

„Als man 1926 die Grabstätte von Tut Anch Amun entdeckte, war man überrascht, Instrumente mit der Form der AIDA Trompete vorzufinden.“¹⁴

Am 21. September 1871 unterschrieb VERDI den Vertrag, dadurch erhielt er seine komplette Gage, wie vereinbart.

„Ich habe eine Summe von 100000 Golden Lira erhalten. Der ausstehende Teil, der mir versprochen wurde, weil ich meinen Vertrag eingehalten habe, für die Vervollständigung der gesamten Oper Aida, das ich persönlich geschrieben habe. Weil ich diesen Vertrag mit Marriette Bey abgeschlossen habe, am 29 Juli 1870 in Paris“.¹⁵

¹³ Ebenda, S(letter 164)

¹⁴ Abdum, Saleh S 112

¹⁵ Ebenda S 118

1.1.3.4. Die Hintergrundgeschichte zur Oper Aida:

„Mariette Bey flog nach Paris zum Vertragsabschluss mit Verdi. Nach Unterzeichnung des Vertrages machte sich Mariette über weitere Belange hinsichtlich der Oper weitere Gedanken. Ihm fehlten noch das Bühnenbild, die Kostüme und die Accessoires.“¹⁶

Er hatte einen Zeitplan gemacht, bei dem er die Bühnenbilder der 1. und 4. Szene zwei Künstlern gemeinsam zur Bearbeitung gegeben hatte, und die 2. und 3. Szene wurden von zwei weiteren Künstlern bearbeitet. Die Bearbeitung der 1. und 4. Szene wurde von CHAPERON und ROBE fertig gestellt, während DISBLESHEN und LA FASTRA an der 2. und 3. Szene arbeiteten. Alle Künstler konnten nur mittels des von Mariette Bey bereitgestellten Librettos die Szenen erstellen, z.B.: Die Ideen für die Bilder wurden den altägyptischen Originalen nachgebildet, wie in Tempeln und Grabstätten zu finden. Die meisten Fotos vom Kunststil der Pharaonen wurden auf der Insel Fejalah (3. Akt) gemacht. Mariette verwendete die Gestaltung der Innenausstattung von manchen ägyptischen Grabstätten und mancher Grabschätze des Museums BOLAK . In dem Stück verwendete der Künstler auch einige Originalstücke aus dem Bestand ägyptischer Grabschätze. Zu diesem Zweck war Mariette Bey der Hauptverantwortliche für alle im Theater benötigten Gegenstände oder Bühnenbilder. Er war auch für weitere Belange des Theaters verantwortlich.

Am 23 Oktober stellten CHAPERON und ROBE das Bühnenbild für die 1. und 4. Szene fertig.

Die Kostüme wurden von Mariette Bey ausgesucht, weil er, talentiert im Zeichnen und auch als Direktor des ägyptischen Museums, den Einblick in diese Dinge hatte. Der Künstler wählte das Design der meisten Accessoires und Waffen auf Grundlage von Zeichnungen archäologischer Denkmäler, Tempeln, Grabstätten und von den Grabschätzen des Museum BOLAK aus. Er fertigte Kopien an, und berücksichtigte auch den Kostümstil . Madam Delvin Baron fertigte die Kostüme (Näharbeiten). Halje und Loblan Grandje wurden mit der Anfertigung der Accessoires und Waffen beauftragt.

¹⁶ ¹⁶Ebenda S 142

Exemplarisch sei hier die Beschreibung des Bühnenbildes in der 1. Szene des 1. Aktes mitgeteilt.

„Einige Kostüme und Bühnenbilder waren wunderschön gestaltet.“¹⁷

Man verwendete zum Teil Originalstücke der ägyptischen Ausgrabungen, beispielsweise einige Schmuckstücke, für die Herstellung der Accessoires. Die Krone der Prinzessin AMNERIS war aus reinem Gold, und die Edelsteine, die in die Krone eingearbeitet wurden, entstammten den Grabbeigaben der Ägypter .

Der Kriegshelm und der Schild des RADAMIS waren aus reinem Silber.

„Der Stoff, der auf dem Thron im Bühnenbild zu sehen war, befindet sich heute noch im gleichen Muster im Museum Louvre. Die Kleidung des PHARAO war in Blau gehalten und hatte einen weißen Umhang aus Baumwolle auf dem auch Diamanten und Goldstücke der Ausgrabungen eingenäht waren.“¹⁸

Am 8. Dezember 1871 fand die erste Probe für die Oper AIDA statt, am 23. Dezember 1871 die letzte.

¹⁷Ebenda, S 115

¹⁸Ebenda S 117

1.1. AIDA

1.2.1. Die Handlung

Oper in vier Akten

Uraufführung: Kairo, Am 24. Dezember 1871

Libretto von Antonio Ghislanzoni, nach einem Szenarium des Ägyptologen Auguste Mariette Bey

Darsteller

- Amneris, Tochter des Königs von Ägypten (Mezzosopran): Eleonora Grossi
- Aida, äthiopische Sklavin, Dienerin der Amneris (Sopran): Antonietta Anastasi Pozzoni
- Amunasro, König von Äthiopien, Aidas Vater (Bariton): Francesco Steller
- Radamis, der ägyptische General (Tenor) Pietro Mongini
- Ramphis, ägyptischer Hohepriester (Bass) Paolo Medini
- Der König von Ägypten (Bass): Tommaso Costa
- Ein Bote (Tenor) Luigi Stecchi-Bottard
- Priester und Priesterinnen, Minister, Hauptleute, Soldaten, Diener, Sklaven und gefangene Äthiopier, ägyptisches Volk (Chor)
- Orchester und Chor des italienischen Theater in Kairo
- Direktor Dirigent: Giovanni Bottesini
- Chor: G Devasini
- Regie: Carlo D'Ormeville
- Bühnenbildner: Philip Hood, Edward Desplechin, Jean Baptiste Auguste und Lavastre Rubé
- Kostüme: Henry Montaud auf Skizzen von Auguste Mariette¹⁹

¹⁹ <http://wapedia.mobi/fr/Aida>

1.2.2. Einleitende Szenerie entsprechend dem Libretto

Wenn der Hauptvorhang aufgeht, sieht man einen Zwischenvorhang, der durchscheinend wird. Auf diesem Vorhang sieht man Zeichnungen alter pharaonischer Kunstwerke. Er ist dafür gedacht, sich auf die Vorstellung vorzubereiten. Beim Heben des Vorhanges hört man die dazu gewählte ruhige Musik, die stärker und härter wird. Diese Musik unterstützt die dramatischen Kurzfassung in dieser Oper als ein Teil von ihr.

1.2.3. Zusammenfassung der Handlung

- **(Vorgeschichte:**

Der Schauplatz: ein Saal im Palast in der Stadt Manf.

Der König AMONASRO befahl seinem Militär, Ägypten anzugreifen, weil man der Forderung, die gefangenen Sklaven freizusetzen, unter denen sich seine Tochter AIDA befand, nicht nachkam.

- **1. Akt**

- **1. Szene**

Der Hohepriester bespricht mit dem General RADAMIS, dass Äthiopien nochmals Ägypten angreifen würde. RADAMIS wünscht sich, Führer des ägyptischen Militärs zu werden, damit er die Äthiopier mit einem Angriff überraschen könne. RADAMIS singt ein Liebeslied für AIDA, darüber wie sehr er sie verehrt und liebt. Er hofft, dass er den Krieg gewinnen würde, damit er den König überreden könnte, ihm Sklavin AIDA zur Frau zu gebe. Dann erfolgt der erste Auftritt des Königs mit seinen Wächtern und seiner Entourage. Als nächstes kommt der Bote des Königs und bringt die Nachricht, dass die Äthiopier bereits nach Ägypten vorgedrungen und auf dem Weg zum Palast sind.

RADAMIS wird offiziell zum Führer der ägyptischen Armee ernannt. RADAMIS erhält die Insignien von AMNERIS, umringt vom Volk, das den Krieg und das Heldentum besingt (Komm zurück mit Erfolg). AIDA bleibt allein zurück im Zwiespalt zwischen ihrer Liebe zu RADAMIS und der Kindesliebe zu ihrem Vater.

2. Szene

Der Tempel der Isis in der Stadt Manf

In dieser Szene werden mehrere religiöse Gesänge von einem Frauenchor vorgetragen. RADAMIS tritt inmitten ihrer Gesänge unbewaffnet, umgeben von pharaonischen Sängerinnen und Tänzerinnen, auf die Bühne. Die Hohepriester übergeweben RADAMIS eine von den Göttern gesegnete Waffe. Diese Szene endet damit, dass RADAMIS, RAMPHIS und die Hohepriester den Gott Betah anbeten.

- **2. Akt**

1. Szene

Raum von AMNERIS

AMNERIS liegt auf einer Chaiselounge, umgeben von ihren Dienerinnen und Sklavinnen, welche zu ihrer Aufheiterung singen. Zur der gleichen Zeit denkt AMNERIS über ihre Liebe zu RADAMIS nach, und vermutet, dass RADAMIS und die Sklavin AIDA einander lieben.

Nach dem Ende des Liedes betritt AIDA die Bühne. AMNERIS schickt alle anderen aus dem Raum, um in Ruhe mit AIDA reden zu können. Sie will überprüfen, ob AIDA RADAMIS wirklich liebt. Die Prinzessin erzählte AIDA, dass RADAMIS im Krieg gefallen sei. AIDA ist geschockt und traurig. Daran erkennt AMNERIS, dass die Sklavin den Offizier liebt. AMNERIS befiehlt AIDA zuzugeben, dass sie RADAMIS liebt, weil man die Liebe in ihrem Gesicht sehe. AIDA gibt zu, den Offizier zu lieben, nachdem sie hört, dass RADAMIS noch am Leben ist. Die Dramatik des Geschehens nimmt hier ihren Anfang und wird zum ersten Mal richtig sichtbar. Nachdem AMNERIS selbst ihre Liebe zu RADAMIS eingesteht und meint, dass die Sklavin (AIDA) keine Chance bei RADAMIS hätte, da sie nur eine niedere Sklavin sei, sie selbst jedoch die Tochter des Königs sei. Die Szene endet mit einem Triumphmarsch.

2. Szene (SIEGESSZENE)

Das Haupttor außerhalb der Stadt Theben

Diese Szene ist eine der aufwendigsten und eindrucksvollsten Szenen dieser Oper, ja der Operngeschichte.

Auf der Bühne befindet sich ein enormes Aufgebot an Darstellern mit Marschkolonnen mit Armeemusik und Gesang. Nach Beendigung des Gesangs wird RADAMIS auf

einem Stuhl auf die Bühne getragen, wo er vom PHARAO, den Priestern, Fürsten, AMNERIS, den Dienern des Königs, dem Volk sowie Tänzern und Tänzerinnen als siegreicher Feldherr empfangen wird.

RADAMIS zeigt dem PHARAO die Schätze, Sklaven und Geschenke, die er aus dem Krieg mitgebracht hat. Zur Überraschung von AIDA bringt RADAMIS auch den König von Äthiopien, AMONASRO zu ihm, den er im Krieg gefangen genommen hatte, ohne seine Identität zu kennen. AIDA läuft zu ihrem Vater, aber dieser sagt mit leiser Stimme zu ihr, dass sie ihm nicht näherkommen solle, um geheim zu halten, dass er der König von Äthiopien sei. AIDA bittet den PHARAO, ihr Volk zu verschonen. RAMPHIS und die Hohepriester verlangen vom PHARAO den Tod der gefangenen Äthiopier.

Der PHARAO verschont die Gefangenen, nachdem auch RADAMIS den PHARAO darum bitten. Der König möchte RADAMIS als Belohnung für den Sieg seine Tochter AMNERIS zur Frau geben, damit die beiden die Herrschaft in Ägypten übernehmen können.

Es ist erkennbar, dass RADAMIS AIDA liebt, nachdem er die Herrschaft über Ägypten aus Liebe zu ihr ablehnt. Die Szene endet mit einem Gesang über Ägypten und der Göttin ISIS.

- **3. Akt**

Am Nilufer

Auf der Bühne stehen Palmen, und auf einen steilen Berg ist ein großer Isistempel sichtbar.

Es ist Abend, und man das Licht des Vollmond reflektiert am Nil. Das Zusammenspiel des Nils mit dem Mondlicht bildet eine sehr romantische Szenerie.

AMNERIS geht vom Nilufer mit ihren Dienerinnen Richtung Tempel, damit sie sich auf die Hochzeit mit RADAMIS vorbereiten kann. Man hört den Gesang der Dienerinnen, die sich im Tempel befinden, und sie singen über die geplante Vermählung von AMNERIS mit RADAMIS. AMNERIS und ihre Dienerinnen gehen von der Bühne, AIDA tritt auf. Sie trifft sich mit RADAMIS am Nil. AIDA singt die berühmte Arie ``oh meine Heimat``. Die Arie handelt von ihrer Verzweiflung und der Liebe zu ihrem Land, das sie sehr vermisst und von dem sie nicht weiß, ob sie es jemals wiedersehen

wird. Der Vater von AIDA überrascht sie, und macht ihr Mut, dass sie in ihr Land gemeinsam mit ihrer Liebe zurückkehren können werde. Dafür müsse sie herausfinden, welchen Weg die Ägypter nehmen würden, sollten sie Äthiopien erneut angreifen. Aus der Ablehnung AIDAS, der Forderung ihres Vaters nachzukommen, entwickelt sich eine Situation hoher Dramatik in der Bühnenszene zwischen Vater und Tochter. Der Vater meint darüber hinaus, dass das Schicksal ihres gesamten Landes und ihres Volkes in ihrer Hand läge, sie müsse nur den voraussichtlichen Weg des ägyptischen Armees herausfinden. Der Vater entfernt sich von der Bühne, daraufhin erscheint RADAMIS. AIDA versucht, RADAMIS zu überreden, mit ihr aus dem Land zu flüchten. AIDA überzeugt den Offizier und sie bittet ihn, ihr den Weg zu nennen, den das ägyptische Armee benutzen werde. RADAMIS sagt der Sklavin, welchen Fluchtweg sie nehmen solle. Nachdem RADAMIS dies verraten hat, tritt AMONASRO auf und stellt sich selbst als König von Äthiopien vor. Er kündigt an, dass sein Land Rache nehmen würde. RADAMIS ist geschockt, nachdem er die Identität des Königs der Äthiopier erfahren hat. Im gleichen Augenblick erkennt der Offizier, dass er sein Land verraten habe. RADAMIS stellt sich den Priestern und gibt das Heilige Schwert, das er erhalten hatte wegen des Verrates an seinem Land zurück. Gleichzeitig bittet er AIDA, mit ihrem Vater zu flüchten. AMONASRO wird auf der Flucht getötet, doch AIDA gelingt es, zu flüchten ohne gefunden zu werden.

- **4. Akt**

- 1. Szene**

Ein Raum im Palast des Königs, auf der rechten Seite ist ein grosses Tor, das zum Gerichtsraum führt . Auf der linken Seite das Gefängnis, in dem RADAMIS gefangen gehalten wird.

AMNERIS befindet sich auf der Bühne, sie ist sehr traurig über die Todesstrafe, die über RADAMIS verhängt würde. In einer Unterhaltung zwischen RADAMIS und AMNERIS bittet diese ihn, AIDA zu vergessen und stattdessen sie zu lieben um ihn so vor dem Tod zu bewahren. Doch der Offizier bedauert seinen Verrat und meint, dass er AIDA nie vergessen könne, wie auch seinen Ladesverrat. RADAMIS ist sich seiner Schuld bewusst und mit der Strafe einverstanden. Er wünscht sich den Tod, weil er sein Land verraten und dadurch seine Würde verloren habe.

- **Die Gerichtsverhandlung:**

RAMPHIS und die Priester erachten RADAMIS als schuldig, sein Land verraten zu haben und verlangen, dass er sich verteidige. RADAMIS schweigt und denkt nur an AIDA, und ob sie es geschafft hat, in ihr Land zurückzukehen. RADAMIS wird zum Tode verurteilt. Er soll im Tempel des Vulkans lebendig begraben werden,.

2. Szene (DAS ENDE)

Das Bühnenbild besteht aus zwei Bereichen. Im oberen Teil befindet sich das Innere des Vulkantempels, und im unteren Teil sieht man RADAMIS in einem verschlossenen Raum. AMNERIS befindet sich im oberen Teil und wehklagt vor Traurigkeit. Sie hört, wie RADAMIS in dem Raum gebracht wird und ein Chor von Männern zum das Begräbnis singt. Der Gesang wird immer lauter. RADAMIS wird vom Wiedersehen mit AIDA überrascht. Nachdem AIDA gehört hatte, das er zum Tode verurteilt worden ist, lief sie zu ihm, um mit ihm auch im Tode vereint zu bleiben. Der Offizier und AIDA singen über das traurige Leben, und sie wünschen sich, dass ihre Seelen gemeinsam und für immer in dem kommenden Leben vereint bleiben)²⁰

1.2.4. Die Personen

AIDA : Sie ist die Heldin des Stücks, weil sie den Fortgang der Handlung bestimmt. Sie ist eine äthiopische Prinzessin, die Tochter AMONASROS. Sie wurde von den Ägyptern als Kriegsbeute gefangen genommen und als Sklavin nach Ägypten in den Palast des PHARAOS gebracht. AIDA hat ihre Identität geheimgehalten, damit die Ägypter ihren Vater nicht erpressen können. Sie ist auch ausschlaggebend dafür, dass die Äthiopier gegen die Ägypter in den Krieg zogen, nachdem der PHARAO die gefangenen Äthiopier nicht freilassen wollte.

AIDA hat sich in den ägyptischen Offizier RADAMIS verliebt, der zum zum Führer des ägyptischen Heeres ernannt wurde und der auch den Angriff gegen die Äthiopier leitete. Die Äthiopier erklären den Ägyptern den Krieg, um die Prinzessin AIDA befreien zu können.

²⁰ Vgl: .(Zusammenfassung) Ghislazoni, Antonio AIDA, Taschen-Bibliothek, Globus Verlag, Wien, 1957

- **AIDA: Komm erfolgreich Zurück**

1. Akt, 1. Szene

Die zweite Problemstellung in diesem Stück ist , das AMNERIS (die Tochter des Ägyptischen Königs), und AIDA um die Liebe des Offizieres RADAMIS kämpfen. AIDA zweifelt sehr an ihren Chancen, zu gewinnen, da sie lediglich eine Sklavin Ägyptens ist.

Die dritte Problematik ist, dass nach der erfolgreichen Rückkehr von RADAMIS aus dem Krieg AIDA ihren Vater (König von Äthiopien), als Gefangenen im Palast sieht, der mit den anderen Gefangenen zum Tode verurteilt wird .Hier sieht man bei AIDA die Liebe zu.

Den vierten Konflikt stellt der Streit zwischen AIDA und ihrem Vater AMONASRO dar. Ihr Vater verlangt von AIDA ihren Geliebten zu hintergehen, indem sie ihn über die Routen des ägyptischen Armees befragt. Die Prinzessin AIDA lehnt anfangs ab, sodass ihr Vater sie als Sklavin der Ägypter bezeichnet. Daraus ergibt sich eine doppelte Problematik für sie, ob sie sich wie eine äthiopische Prinzessin, ihrer Heimat verpflichtet, verhalten soll, oder andererseits wegen der Liebe zu RADAMIS wie eine Sklavin der Ägypter.

Das fünfte Problem sind die Gewissensbisse von AIDA. Weil sie die Schuld trägt, dass ihr Liebhaber sein Gesicht vor dem ägyptischen Volk verloren hat, da RADAMIS ihr die geheimen Wege des ägyptischen Armees verraten hat. Dadurch betrachtet sich RADAMIS als Verräter.

Das Thema ist hier deutlich der Widerstreit der Gefühle von Pflicht und Neigung.

Das letzte Problem ist die Frage der Entscheidung zwischen dem Leben ohne und dem Tod mit der Liebe. Wir sehen, dass die Liebe zuletzt siegt und die Hoffnung auf einer schöneren Welt aufrecht bleibt.

AIDA ist ein dramatischer Charakter, die mit vielen Konflikten und widerstreitenden Gefühlen beladen ihr Leben meistern muss . Das macht sie zur Heldin dieses Stücks, wobei sie Ausgangspunkt aller Ereignisse ist.

AMNERIS: Sie ist die Tochter des ägyptischen Königs, eine junge Prinzessin. Anfangs hegte sie große Hoffnung in Liebesdingen. Im Fortgang der Handlung wird sie von Eifersucht erfasst, um sich später doch wieder sicher zu sein, dass sich ihre Hoffnung durch die Hochzeit mit dem Offizier verwirklichen würde. Sie glaubt, die Auseinandersetzung gewonnen zu haben, und bittet schlussendlich den Offizier um seine Zuneigung. Dies schlägt nochmals in Misstrauen um, und sie verzweifelt letztlich an ihren Gefühlen.

Sie ist ein dramatischer Charakter, der von vielen Gefühlen bestimmt wird. Es wird oft gesagt, dass sie die zentrale Figur in dieses Stückes ist. Doch da sie keine Macht hat, die Geschehnisse zu ändern, trifft das nicht zu. AIDA die Heldin, weil sie die Geschehnisse ändern konnte.

Doch AMNERIS ist das eigentliche Opfer des Geschehens. Durch die Geschehnisse beginnt sie eine harmlose Liebe zur RADAMIS aufzubauen. Da RADAMIS die Sklavin AIDA liebt, wandeln sich ihre Gefühle in Eifersucht und sie begibt sich in eine Auseinandersetzung mit Aida um ihre Liebe, wobei AMNERIS AIDA als Sklavin verhöhnt. Die Prinzessin gewinnt wieder Hoffnung auf ihre Liebe, nachdem ihr Vater die Hochzeit mit dem Offiziere plant. Diese Hoffnung wird immer stärker und grösser, nachdem die Vorbereitungen für die Hochzeit schon feststehen.

Sie hatte auf Grund des Selbstverständnisses, dass ihre Position als Königstochter ihr alle Macht und Ansehen gibt, erwartet, dass ihr Wunsch auf die Liebe von RADAMIS erfüllt würde. Auch ihre Umgebung war davon ausgegangen, dass der Feldherr das Geschenk von Macht und des Status als ihr Mann annehmen erfreut annehmen würde. Weder der PHARAO noch seine Tochter haben hinterfragt, welche Wünsche RADAMIS tatsächlich hat. RADAMIS erkennt seine Liebe als das, was sie ist. Das Vorurteil des PHARAOS und seiner Tochter verwandelt all dies in eine Tragödie.

Doch sie wird davon überrascht, als sie hört, dass RADAMIS als Verräter angesehen wird, und einzig für ihm die Todesstrafe in Frage kommt. Die Prinzessin wird traurig, als sie gehört hatte, dass RADAMIS sich nicht gegen seine Strafe wehren wolle und auf der Liebe zu AIDA besteht. Das Geschehen endet damit, dass AMNERIS in Verzweiflung gerät, weil ihre Liebe begraben wird.

RADAMIS : Offizier der Ägypter. Lebt in der Hoffnung, Führer der ägyptischen Armee zu werden, um den Krieg gegen die Äthiopier anzuführen.

Die Götter wählen ihn zum Führer des ägyptischen Heeres. Seine Hauptmotivation ist nicht, im Krieg gegen die Äthiopier zu siegen, sondern dass er nach dem Krieg um die Hand AIDAS beim PHARAO anhalten kann. Der Offizier hat seine Aufgabe erfüllt, indem er den Krieg gewonnen hat, und er ist geschockt, als er hört, dass er AMNERIS, die Tochter des Königs heiraten soll, und dadurch die Liebe von AIDA verlieren soll. Dadurch entsteht erste Konflikt, sich zu entscheiden zwischen dem Thron Ägyptens und der Liebe zu AIDA.

RADAMIS: „Der glorreiche Thron kann nicht dein Herz ersetzen, AIDA“

Die Äthiopier erklären den Ägyptern den Krieg, um Prinzessin AMNERIS zu befreien. Der Widerstand AIDAS – ihre Liebe zu ihrem Land, ihrer Familie und zu RADAMIS kennzeichnen die tragische Situation.

RADAMIS verrät Armeegeheimnisse, ohne es zu wollen. Er erkennt seine Schuld und weiß, dass er diese mit dem Tod büßen muss. Er hat sich auch nicht vor dem Gericht verteidigt, weil er sein Stolz vor dem ägyptischen Armee verloren hat. Seine Gedanken gelten AIDA, und ob sie wieder in ihr Land zurückgekehrt ist.

AMONASRO: Der König von Äthiopien, der Vater AIDAS. Er will AIDA von den Ägyptern zurückholen und den Krieg gegen sie gewinnen, um sein Land wieder an die Macht zu bringen. Er zieht in den Krieg gegen Ägypten, um seine Tochter aus der Sklaverei zu befreien.

RAMPHIS: Er ist Hohepriester und Stimme der Götter und hat RADAMIS zum Führer des ägyptischen Armees ernannt. Später hat er auch das Todesurteil über RADAMIS gefällt.

PHARAO: Entsprechen der alten Traditionen der Ägypter galt er als Halbgott, und ist der Vater von AMNERIS. Er hat den Wunsch geäußert, dass AMNERIS den Offizier heiraten soll, nachdem RADAMIS erfolgreich von dem Siegeszug zurückkehrte.

DER BOTE: Er meldet das Herannahen des ägyptischen Heeres.

1.2.5. Die Szenen

1. Akt , 1. Szene

Saal im Königspalast zu Memphis

„Rechts und links Säulengänge mit Statuen und blühenden Sträuchern. Im Hintergrund ein großes Tor, durch das man die Tempel und Paläste von Memphis und die Pyramiden sieht.“²¹

Der Garten des Palastes in der Stadt Manf. Der Garten wurde mit Blumen und kleinen Bäume geschmückt, auf der rechten Seite des Bühnenbildes sieht man die Villa des Königs. Teile der Decke sind auf zwei Holzbalken befestigt, die mit Gravuren im pharaonischen Stil verziert sind. In dieser Szene sind die Pyramiden und die große Sphinx Abu el Hol sichtbar. Die Sphinx war immer als Schutzsymbol vorgesehen.

2. Szene

Tempel des Vulkan in Memphis

„Geheimnisvolles Licht von oben.-Eine lange Säulenhalle verliert sich im Dunkel. Statuen verschiedener Gottheiten. In der Mitte erhebt sich ein Altar, mit Teppichen bedeckt und mit heiligen Emblemen verziert. Aus goldenen Dreifüßen steigt Weihrauch empor.“²²

Wir sehen den Tempel des Vulkan, die Gestaltung entspricht tatsächlich bestehenden Tempeln (Gestaltung von Kunstwerken der Zeit von 19 Familien, die Ägypten in der Stadt Theben beherrscht haben). Der Stil wurde von einem Tempel in der Stadt Theben mit grossem Bedacht und hoher Professionalität kopiert. Im Hintergrund befindet sich ein Halbkreis, der aus Steinblöcken aufgebaut wurde .Dahinter sieht man den Nil. In der Mitte der Szene befindet sich eine Tafel, auf der man die Geschenke oder das Essen den Göttern darbrachte. Auf ihr steht die Skulptur eines Gottes, in die Tafel ist auch eine Landkarte von Ober- und Unterägypten eingraviert. An den Wänden sind genaue Darstellungen von Hieroglyphen und religiösen Symbolen zu sehen. Auf der Bühne sind auch große Rauchfässer aufgestellt, ebenso äthiopische Schalen mit 3 Standbeinen, auf deren Griffen Zeichnungen von Tieren zu sehen sind. Diese Darstellungen wurden ausgewählt, um den erfolgreichen Kriegszug der Ägypter gegen die Äthiopier anhand der Kriegsschätze zu zeigen.

²¹ Ebenda, S.13

²² Ebenda, S.18

2. Akt , 1. Szene

„Saal in Amneris Wohnung“²³

Ein Raum in einer privaten Villa der Prinzessin AMNERIS

2. Szene

Vor einem Tore Thebens

„Links unter Palmen der Tempel des Ammon, rechts ein Thron unter einem Baldachin von Purpur.“²⁴

Man erkennt einige Haupttore der Stadt Theben, in der folgenden Szene sind auch Palmen und Bäume zu sehen. Auf der rechten Seite die Götter Hathor und Afrodita (Isis,) die eine weiße und rote Flagge tragen. Der Thron befindet sich auf einer Erhöhung auf der linken Seite. Dieser Bereich konnte nur vom PHARAO betreten werden. Hinter und über den Thron war ein großes rotes Tuch aufgehängt. Im Hintergrund des Bühnenbildes befanden sich viele Sphinxstatuen und weit hinten sieht man das Panorama einer Stadt.

Die erste Gruppe von Soldaten trug gelb – blaue, die zweite Gruppe rot – weiße Uniformen. Diesen Bekleidungsstil fand man in der Grabstätte von Ramses des Dritten. In dieser Szene sieht man, wie RADAMIS der auf einen Stuhl getragen wird. Dieser Stuhl wird von 8 Soldaten auf ihren Schultern getragen und entspricht den pharaonischen Darstellungen. Dieser spezielle Stuhl wurde nach Vorlagen aus dem Museum Bulag gebaut.

3. Akt

Am Ufer des Nils

„Granitfelsen, zwischen denen sich Palmbäume erheben. Rechts auf dem Rücken des Felsens der Isistempel, zur Hälfte im Laub verborgen. Nacht, Mondschein und Sternenglanz.“²⁵

Am Nilufer. Man sieht Granitblöcke, wie sie auch zu pharaonischer Zeit vorhanden waren, sie werden genutzt, um das Bühnenbild realistischer darzustellen.

²³ Ebenda, S.20

²⁴ Ebenda, S.23

²⁵ Ebenda, S.2

Die Szenerie ist von Palmen umgeben, auf einer Anhöhe befand sich ein großer Isistempel. Dies war eine Bildkopie von dem Tempel Fejalah (Mariette Bey flog extra zu diesem Tempel um Fotos von dem Tempel anzufertigen, damit er ihn als Teil des Bühnenbildes präsentieren konnte).

Es ist Abend, und man sieht den Vollmond, dessen Licht von der Niloberfläche reflektiert wird, eine sehr romantische Darstellung.

4. Akt , 1. Szene

Saal im Königspalast

„Links ein Eingang. In der Mitte eine große Tür, die in den unterirdischen Gerichtssaal führt.-Rechts der Eingang zu RADAMIS' Gefängnis.“²⁶

Ein Raum im Palast des PHARAOS, auf der rechten Seite ist eine große Tür, die zum Gerichtsraum führt. Auf der linken Seite befindet sich das Gefängnis, in dem RADAMIS gefangen gehalten wird. Im Hintergrund ist eine große Statue als Nachbildung einer Statue aus der Stadt Habu in Luxor zu sehen.

2. Szene (DAS ENDE)

Der Tempel des Vulkan und ein Gewölbe darunter

„Die obere Etage der Bühne stellt das Innere des Vulkantempels in Gold und Lichtglanz dar, die unter ein kellerartiges Gewölbe. Lange Bogengänge, die sich im Dunkel verlieren. Kolossalstatuen des Osiris mit nach oben gekreuzten Händen stützen die Säulen der Wölbung.“²⁷

Das Bühnenbild besteht aus zwei Bereichen. Im oberen Teil sieht man das Innere des Vulkantempels und eine Säule mit pharaonischer Schrift und Zeichnungen . Bei genauer Betrachtung ist die Darstellung des siegreichen Krieges von RADAMIS zu erkennen. Die Säule hat die Gestalt eines offenen Lotus (Blume). In dem unteren Teil sieht man RADAMIS in einem geschlossenen Raum lebendig liegen. Neben dieser Grabstätte stehen zwei große Steine, die zum Verschliessen des Grabes dienen sollen.

²⁶ Ebenda, S.35

²⁷ Ebenda, S.39

Darin erkennen wir den französischen Stil mit seinen groß angelegten und reichen Bühnenbildern. Es wurden sehr viele Stile mehrerer Tempel verwendet. In Summe sieht man das dies alles ein schönes Pharaonischen Bühnenbild ergeben hatte.

Wir sehen auch, dass der Stil in das Bühnenbild wirklich so übernommen wurde, wie es der Verwendung und dem Aufbau der damaligen Zeit entspricht.

1.3. Die analytische Form

Einleitung



Abb. 1.4

Der durchscheinende Vorhang

Man begann AIDA mit einem kurzen Musikstück. Vor der Bühne befand sich ein durchscheinender bemalter Vorhang, der eine Abbildung eines pharaonischen Tempels trug. Vor diesem Tempel waren ein gigantisches Monument und eine Sphinxstatue hinter einem großen Garten voller ägyptischer Pflanzen dargestellt. In dem Garten befinden sich mehrere unterschiedlich gekleidete Personen. Weiters konnte man auf dem Vorhang im Hintergrund eine Silhouette von Kairo erkennen.

Diese Gestaltungsform des Vorhangs bildet einen guten Anfang, um dem Zuseher die Möglichkeit zu geben, einen Überblick von Ägypten zu gewinnen. Dies war eine Präsentation für die Zuschauer und Gäste, die zur Eröffnung des Suezkanals kamen.

Das Monument und die Sphinx befanden sich im Vordergrund, um besser zu sehen zu sein.

Die Kompositionsweise des Bildes mit dem Tempel in seiner Detaillierung und ornamentalen Dichte entsprach dem Barockstil, da dieser in den Bühnenbildern der zeitgenössischen Opern allgegenwärtig war.

Im Hintergrund sieht man auf einer Seite die Pyramiden und auf der anderen Seite das Schloss von MOHAMMED ALI.

Tatsächlich war das Schloss von MOHAMMED ALI²⁸ erst in der Neuzeit errichtet worden, die Oper hingegen spielte zur Zeit der Pharaonen. Das heißt, aus der Darstellung auf dem Vorhang konnte man nicht schließen, in welcher Zeit das Geschehen der Oper stattfindet, sondern es war ein Panorama ägyptischer Kunst, das die berühmtesten Elemente Kairoer Kunst enthielt, um dem Zuschauer einen Einblick in die lokale Architektur zu geben.

Für den Fall, dass der Zuseher die architektonischen Elemente in ihrer Gesamtheit der Oper zuordnen würde, wären der Stil und die Zeit falsch zusammengesetzt. Dieser Vorhang wurde eigentlich nur ornamentalisch (als Verzierung) gestaltet und nicht als Bühnenbild für AIDA.

Die in dem Garten dargestellten Personen tragen Kleidung, die nicht der Zeit entspricht, in der die Geschichte von AIDA stattfindet, sondern ist ein Portfolio unterschiedlicher Kleidungsstile.

Üblicherweise muss der Bühnenbildner über die architektonischen, stilistischen (Kleidung, Accessoires etc.) und landschaftlichen Gegebenheiten der Zeit ausreichendes Hintergrundwissen besitzen. Bei der Erstellung eines Bühnenbildes werden nicht alle Gedanken, die mit z.B. Ägypten verbunden sind, verwendet. Der Bühnenbildner muss jeden einzelnen Stil genau kennen.

So wie es den Barockstil gegeben hat und danach den Rokokostil, gibt es in der ägyptischen Geschichte den altpharaonischen Stil, den mittleren pharaonischen Stil, den neupharaonischen Stil, den pharaonisch / römischen Stil, den pharaonisch / gotischen Stil.

Die Zeit, in der AIDA spielt, ist die Zeit von RAMSES dem Dritten. Er führte damals einen Krieg mit Äthiopien. Der Tempel auf dem Vorhang entspricht dieser Zeit, da die Säulen des Tempels geschlossene Palmen und Lotusblüten darstellten und dieses Stilmittel in dieser

²⁸ Vor dem Ende des dritten Jahrzehnts des fünften Jahrhunderts AH, speziell in der 439-532 H, entsprechend 1045-1138, als er Sultan Abdullah bin Mohammed Suleihi Bruder König kam - Gründer - Burg Kairo und von ihr genehmigt Mukarram Ahmed bin Ali Suleihi, als er die Festung nahm und dann kam sein Bruder Abul-Fotouh bin Neugeborene Humairi die Führung der Festung als eine sehr wichtige Position zu stellen.

sehr beliebt war, vor allem zur Zeit von RAMSES dem III., welcher während der Mittleren pharaonischen Zeit regierte.

1.3.1. Die Perspektive des Vorhangs:

Der Bühnenbildner verwendete beim Zeichnen des Vorhangs Ölfarben und gestaltete ihn, als würde er eine normale Wand auf Bodenhöhe bemalen, wohingegen ein Bühnenbild aufgrund der erhöhten Position gegenüber dem sitzenden Zuseher üblicherweise eine abgesenkte Horizontlinie hat. Der Horizont des Vorhangs war auf der Ebene einer stehenden Person, auf allen anderen Bühnenbildern ist der Horizont auf der Ebene eines Sitzenden zu sehen.

- **Beurteilung**

Die Vorteile der gewählten Gestaltung des Vorhangs:

Der Zuschauer konnte sich darauf einstellen, wie Ägypten ausgesehen hat.

Der Vorhang hat für eine orientalische Stimmung gesorgt.

Man konnte die unterschiedlichen Sehenswürdigkeiten des Landes auf einen Blick sehen.

- **Anmerkung:**

Die Wahl des Baustils entspricht nicht dem Zeitraum, in dem die Oper spielt

Es besteht keine gefühlsmässige Verbindung zur Oper AIDA

Als normales Bühnenbild gedacht, hätte der Vorhang eine andere Horizontlinie

1. Szene

Anfang

Damit das Bühnenbild für die Oper vollständig ist, sind gewisse Elemente nötig.

Die Bühnenbild für diese Oper verbindet in Übereinstimmung mit der zu dieser Zeit üblichen Gestaltungweise zwei Arten von Sichtweise, die zweidimensionale mit der dreidimensionalen.

Man benutzte einen zweidimensionalen Gegenstand, der mit einer dreidimensional scheinenden Bemalung, der auf die Tiefe des Bühnenraumes verteilt oder gestaffelt positioniert war.

1. Szene , 1. Akt

Man sieht links und rechts die gemalten Seitenteile eines zusammengebundenen Vorhanges, wie sie oft in Opern verwendet wird.



Abb. 1.5

Der schöne Aspekt dieser Gestaltungsweise ist, dass er dem Zuseher das Gefühl gibt, dass er eine Zeitreise macht. Jedoch ist zu anzumerken, dass die Darstellung der Machart der Vorhänge nicht dem damaligen pharaonischen Stil entspricht.

Der Aufbau der Bühnenbildes hatte eine Symmetrie um eine Mittelachse, auf der auch das perspektivischen Zentrum lag. Daher war die identische Gestaltung der Seiten sehr wichtig. Diese Symmetrie wurde von den Künstlern der Zeit der Pharaonen übernommen, wobei anzumerken ist, dass sie sehr genau gearbeitet hatten. Es war daher notwendig, beiden Seiten der Schichten des Bühnenbildes identisch zu gestalten und zu bemalen.

Der Bühnenbildner verwendete viele und schwer wirkende Elemente des pharaonischen Stils in seinem Bühnenbild. Er übernahm auch Zeichnungen für die Darstellung von Wänden. Darum schien es, als wäre der Raum 3-dimensional. Durch dieses pharaonische Bühnenbild taucht man gedanklich für kurze Zeit in das Geschehen ein, als ob man in der Zeit und in dem Land der Pharaonen leben würde.

Er zeigt uns in seinem Bühnenbild den Innenraum des pharaonischen Tempels und die Stilvielfalt der gezeichneten Säulen, die hintereinander, mit Verbindungsbögen verknüpft, stehen. Am Ende dieser Säulenreihe sieht man ein pharaonisches Tor. Dies entspricht den Säulenreihen vom Tempel El KARNAK und dem Tor des Tempels KOMUMBO.

Durch die perspektivische Darstellung mit den Säulenreihen erlangt er einen ansprechenden Eindruck. Die szenische Gestaltung des Bühnenbildes im Wechselspiel mit der Musik:

Die Gleichheit der beiden Seiten des Bühnenbildes mit den gestaffelten Säulen weist einen bestimmenden Rhythmus auf. Dieser Rhythmus lässt eine gewisse Ruhe verspüren.

Beim Genuss einer bestimmten Musik erwartet der Zuhörer einen harmonischen Weiterverlauf der Musik, was ihm ein Wohlgefühl und auch Ruhe vermittelt. Bei einem plötzlichen, unerwarteten Wechsel in der Musik und dem Auftauchen des Wechsels von Rhythmus und Tonalität kann er erschrecken und eine Abneigung gegen die Töne entwickeln.

Ebenso verleiht die Symmetrie dem Bühnenbild Schönheit, die den Zuseher in eine angenehme Stimmung bringt und ihn auf die Aufführung vorbereitet. Darüberhinaus kann er zu den auftretenden Fragestellungen einen optischen Bezug herstellen, das dadurch erwirkte Verständnis für das Kunstwerk erhöht den Genuss an dem gezeigten Stück. ²⁹

Wir sehen aus den Malereien des Bühnenbildes, dass die Szene in sich einen optisch harmonischen Ablauf hat. Die Harmonie des Bühnenbildes ist ein wesentliches Element der Szene.

²⁹ Vgl: Riad, Abd el Fatah :(El Takwen fel Fenun el Tashkilejah) Kairo 1990 5.drucken- Das Haus von der arabischen Entwicklung S. 167

1.3.2. Zusammenfassung

Die Vorteile der gewählten Gestaltung

CHAPERON zeigte uns ein intensives Anfangsbild, das auch sehr gut zu AIDA passte.

Die Musik fügte sich sehr gut diesem starken Auftakt des Stückes zu einer Gesamtheit.

Hinter einem gemalten Vorhang zeigte er eine links und rechts perspektivisch in den Bühnenhintergrund laufende Säulenreihe, deren Ende nicht sichtbar war. Dies vermittelte uns ein imponierendes Gefühl und liess die Bühne sehr groß erscheinen.

Die vorderen vier Säulen mit ihrem Tragwerk gaben der Bühne den Eindruck großer Tiefe.

Die Symmetrie der Seiten und der Aufbau des Bühnenbildes in Schichten erreichten, dass der Zuseher in einem ruhigeren Gefühlszustand gelangte, was dem Anfang des Stückes gut entsprach.

Ganz hinten sahen wir ein großes Tor. Da es verschlossen war, lässt es die Frage offen, was sich dahinter befindet.

Durch die Schichtung der Teile des Bühnenbildes(Layers) erhielt die Bühne eine eigene Stimmung.

Diese Szene vermittelte uns den Eindruck überwältigender Schönheit und Monumentalität der ägyptischen Architektur und Kunst.

Anmerkungen:

Das Bild war geradezu überfüllt mit Elementen.

Es gab viele Tiefenschichten des illusionistischen Bühnenbildes, die szenisch nicht genutzt werden konnten.

In der Zeit, in der das Stück entstand, verwendete man Öllampen, Leinwände und viele andere Stoffe, die sehr brandgefährlich waren.

Die Richtung, in der das Licht auf die Leinwand strahlte, und die daraus resultierenden Lichtreflexe, die zum Teil in Widerspruch zu dem gemalten Licht und Schatten standen, verwirren den Zuschauer und bringen ihn aus dem Konzept.

Ein Halbrelied oder eine 3- dimensional Anfertigung eines Elements des Bühnenbildes hätte mittels Bühnenbeleuchtung einen wechselnden und gleichzeitig zu einem bestimmten Zeitpunkt im Geschehen eindeutigen Eindruck vermitteln können.

Die Symmetrie der Bühnenbild mit fast zentralem Fokus war sehr einfach gestaltet und hätte mit geringen Änderungen an Schönheit gewinnen können.

Ursprünglich sollte gemäß dem Libretto die Szene im Pharaonenpalast stattfinden. Das Bühnenbild stellte hingegen eher einen Tempel dar.

2. Szene

2. Akt



Abb. 1.6

PROZESSIONSSTRASSE gesäumt an beiden Seiten von SPHINXEN

Bühnenbild erstellt von DESPLECHIN

DESPLECHIN erstellte für den zweiten Akt in der zweiten Szene ein eindrucksvolles Bühnenbild. Wir sehen von Anfang an bis zum Ende der Szene im Hintergrund die Eingangstore der Stadt TIBA ; sie sehen genauso aus wie die Tore des Tempels FEJALAH. Links und rechts sind mehrere Sphinxskulpturen zu sehen und in der Mitte einen Gehweg. Dieser Gehweg wurde als genaue Kopie des Gehwegs des LUXOR-Tempels kreiert. Rechts befinden sich pharaonische Säulen, die ein Dach tragen und vor denen große sitzende Skulpturen dargestellt sind. Der linke Bereich ist gleich aufgebaut, allerdings gibt es statt den Skulpturen der rechten Seite ein Podest, auf dem der Thron des Pharaos steht.

Im Deckenbereich des Bildes sieht man die gemalte Version eines Stoffes, der die Szene feierlich gestaltete.

Er vermittelt eine orientalische Stimmung und dass der dargestellte Raum sich an einem Ort mit heissem Klima befindet

Das zweite hier gezeigte Bild hat einen fast identischen Aufbau wie die bereits gezeigte Szene DESPLECHIN. In der Bibliothek des OPERNHAUSES KAIRO konnte der Autor Zeichnungen auffinden, die der Bühnenbildner als Grundlage seiner Entwürfe verwendet hatte.

- **Die erste Schicht (Layer)**

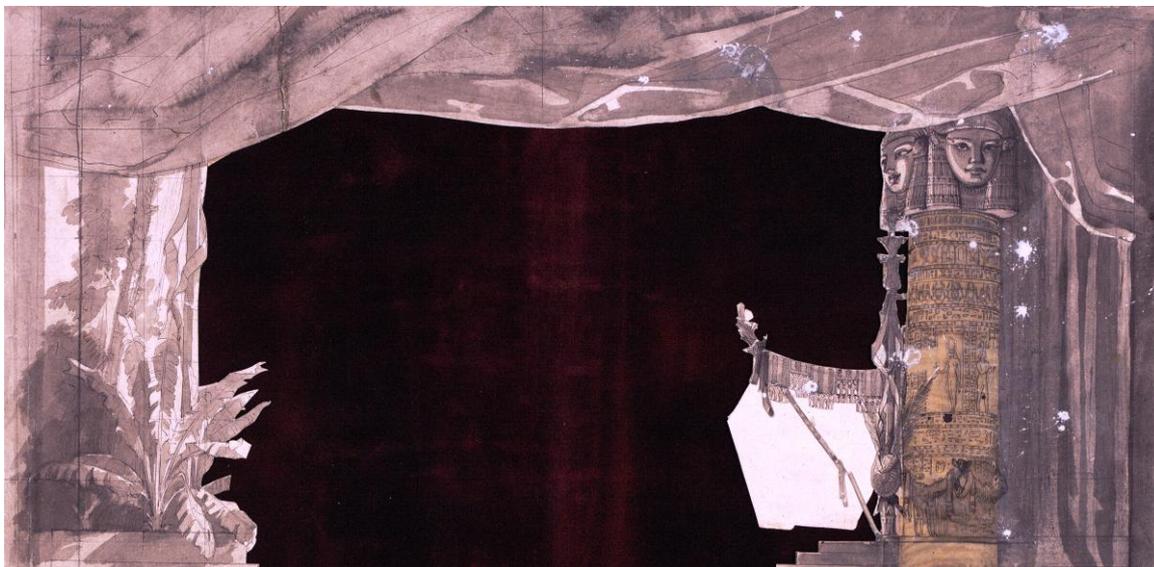


Abb. 1.7

Hier sieht man auf der rechten Seite eine HATHURI Säule mit Gravuren und Bemalung, deren oberes Ende nicht erkennbar ist.

Auf der linken Seite, befindet sich eine Palme und seitlich sowie oben umgibt die Bühne die Darstellung eines gerafften Vorhangs.

- **Die zweite Schicht**

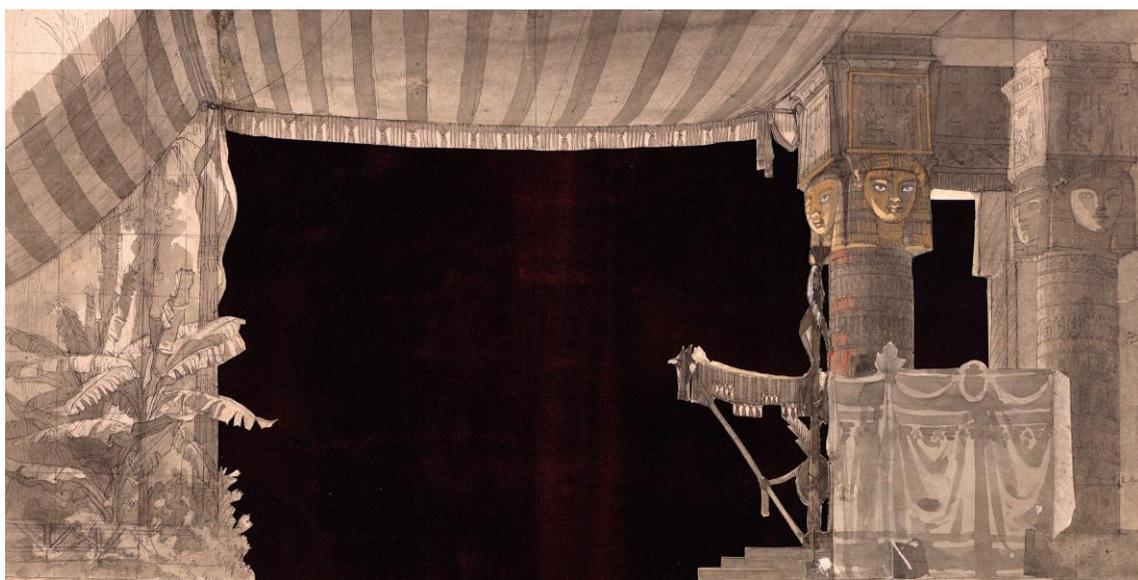


Abb. 1.8

Sie sieht der ersten Schicht sehr ähnlich, enthält rechts HATHURI Säulen. Auf der linken Seite sehen wir mehrere Blumenarten. An der gemalten Decke findet sich die Darstellung einer gestreiften Stoffbahn in orientalischem Stil. Diese Schicht zeigt eine sehr schöne Gestaltung, da sie dem Bühnenbild in einer einzigen Schicht Tiefe verleiht. Abgesehen von der Tiefenwirkung gab ist hervorzuheben, dass die Szene in das Freie verlegt wurde und die Flächen im oberen Bereich genutzt werden, um die Elemente der Beleuchtungstechnik dahinter zu verdecken.

- **Die dritte Schicht**



Abb. 1.9

Sie weist ebenfalls Ähnlichkeiten mit der vorigen Schicht auf. Sie beweist uns das hohe Maß an Kreativität, das der Bühnenbildner, der sie gemalt hat, an den Tag legt. Auf der rechten Seite befanden sich pharaonische Säulen mit geringer Bemalung und auf der anderen Seite des Bildes sehen wir mehrere Palmenarten. An der gemalten Decke erkennen wir einen hängenden Stoff, der an zwei Säulen befestigt ist. Die Säulen sind mit Blumengirlanden umwickelt und ruhen auf sitzenden Löwenskulpturen.

Diese Schicht findet der Autor durch die Zusammensetzung der Elemente sehr erfolgreich und auch aufgrund der der malerisch abgebildeten Material- und Formenvielfalt der Bühnengestaltung, wie z.B.: die Steinsäulen und die Pflanzenarten auf der rechten Seite des Bildes, und den Stoffvorhang im oberen Bereich.

Die vierte Schicht



Abb. 1.10

Eine wunderschöne Szene, in der wir einen langen Gehweg sehen und auf dessen rechter und linker Seite sich mehrere Palmen befinden. Im Hintergrund sieht man im linken Bereich einen Tempel. Wenn wir die Fülle an harmonisch miteinander verknüpften Gestaltungselemente des Bildes betrachten, so ist zu sagen, dass das Bild sehr gelungen war. Auch hier zeigt das Bild eine gewisse Tiefe und eine stimmige Zusammensetzung. Der Weg vermittelt uns ein Gefühl der Harmonie ebenso wie die Tiefenwirkung. Einzig herauszustreichen ist, dass es auf diesem Bild keine Darstellung von Personen gibt, die diesen Gehweg benutzen. Dadurch wäre eine Zusammenführung mit der fünften Schicht problemlos möglich. Durch zusammenhängende Malerei im unteren Bereich wäre ein Durchgehen von der fünften zur vierten Schicht ohnehin ausgeschlossen. Selbst ein Aufenthalt von Personen zwischen der vierten und fünften Schicht ist nicht sinnvoll, da die Skalierung der Sphinxen im Vergleich zur Größe der Darsteller zu einem Verlust des Verständnisses von Perspektive führen würde.

- **Die fünfte Schicht**



Abb. 1.11

Ein Panorama der Stadt TIBA. Auf dem Bild sehen wir das Tor der Stadt im pharaonischen Stil.

- **Die Beurteilung:**



Abb. 1.11 a

- **Die Vorteile:**

Der Bühnenbildner verwendete sehr viele Elemente in seinen Bildern und man erkennt viele unterschiedliche Materialien wie Steine, Pflanzen, Stoffe und Metalle. Dies verleiht dem Bild eine gewisse Fülle.

Es gibt in den Schichten keine einfache Symmetrie mehr und die Bühnenbilder stellen Freiräume dar. Damit unterscheiden sie sich auch von den Bildern von SHAPIRON, die er dem pharaonischem Stil entsprechend symmetrisch aufgebaut hatte und Innenräume zeigten.

Nur rund dreißig Prozent der Bildfläche sind mit pharaonische Zeichnungen bedeckt, die restliche Fläche stellt offenen Himmel, und organische Strukturen, wie Pflanzen, dar. Daher wirkt das Bild auch nicht so überfüllt wie die Bühnenbilder der ersten und letzten Szene.

- **Anmerkungen:**

Die auf den Prospekten und Kulissen gezeigten Pflanzen waren nicht in Ägypten beheimatet. Als Bühnenbildner muss man über eine gewisse Kenntnis dieser Sachverhalte verfügen, damit man die eigentliche Zielsetzung, die Harmonie der Gestaltung, erreicht. Auch historisches Wissen ist hierbei wichtig, damit das Bühnenbild korrekt erstellt werden kann und stimmig.

Es kommt bei der Gestaltung von Bühnenbildern für Stücke mit Stoffen aus der pharaonischen Zeit häufiger vor, dass diesem Anspruch nicht genug Augenmerk geschenkt wird.

Der Bühnenbildner hat mehr Schichten verwendet als szenisch notwendig gewesen wäre. Beispielsweise hätte man die vierte mit der fünften Schicht vereinen können ohne in Optik und Ablauf einen Unterschied zu bewirken. Die zusätzliche Schicht erfordert eine Mehrarbeit beim Aufbau der Kulissen, die bei Zusammenführung dieser Schichten Anstrengungen für die Mitarbeiter und Zeitaufwand hätte ersparen können.

Wenn man an der Decke eine Stoffbahn darstellt, dann ist es verwirrend, dass am Boden kein Schattenwurf erkennbar ist.

- **Letzte Szene**



Abb. 1.12

Es gibt 2 verschiedene Szenenbilder für AIDA. Das erste Gemälde stammt von SHAPIRON und ist eher eine künstlerische Darstellung als Gemälde gedacht. Das zweite ist eine bünnenspezifische Zeichnung für die 4. Szene. Der Autor fand im Opernhaus in KAIRO viele Zeichnungen, die unterschiedliche Versionen desselben Bildes AIDA in der 4. Szene zeigen.

Das Gemälde von CHAPIRON

1.3.3. Die Analytische Beschreibung:

CHAREL SHAPIRON gestaltete für die 4. Szene 2. Akt von AIDA ein gewaltiges Bühnenbild. Er teilte die Szene in 2 Hälften, in eine obere und eine untere. In der oberen Hälfte des Raumes sind große Säulen zu sehen, die sich in einem Tempel befinden. Dieser besitzt, untypisch für pharaonische Tempel, ein Dach. Es gibt 2 Säulenreihen in Form offener Lotusblüten. An den Seitenwänden des Tempels sind HATHURISCHE

Säulen abgebildet und an den Wänden zwischen ihnen befinden sich pharaonische Zeichnungen.

Im Vordergrund des oberen Teiles befinden sich zwei Statuen von Königen, die auf dem Thron sitzen und im Hintergrund befindet sich eine Statue des Gottes AMUN. Die obere Hälfte wurde symmetrisch aufgebaut, um das Bild regelmäßig aussehen zu lassen.

Um die Bühne noch interessanter zu gestalten, hat der Bühnenbildner den Blickwinkel des Zusehers verändert, sodass er nicht mehr von der Mitte aus, sondern von einer Position weiter rechts auf das Geschehen blickte. Dies verlieh der gesamten Bühnenbild einen anderen Charakter und mehr Spannung. Auch den Schichten des Bühnenbild erhielten dadurch eine bessere Wirkung.

In der unteren Hälfte sah man viele zerbrochene Steinblöcke, die auf eine Grabstätte hinweisen sollen. Allerdings entsprach ihre Gestaltung nicht der von pharaonischen Gräbern, welche stilistisch erheblich aufwendiger waren als heutige Grabstätten, so wie sie in dem Bild angedeutet waren.

Der Bühnenbildner zeigte uns eine Bildkomposition mit vielen Gegenständen, die genaue Kopien der historischen Elemente waren, und die im Einklang mit einem so großen Opernwerk wie AIDA stand. Allerdings waren das Bild dadurch überladen.

Weiters zeigte er uns auch schöne Kulturgüter und Stimmungen. Die Zusammensetzung der Szene war sehr gelungen, weil sie im Einklang mit dem musikalischen Anspruch der Oper stand. Durch den geänderten Blickwinkel der Zuschauer traten die Schichten der Szene mehr in den Vordergrund.

Der Bühnenbildner benutzte drei Linienführungen im Deckenbereich, die miteinander verbunden sind. Sie sollten einen Bezug zu den 3 Persönlichkeiten AIDA, AMNERIS und RADAMIS herstellen, die in dieser Szene die Hauptpersonen sind.

Manche bereits in einer vorhergehenden Szene verwendeten Gestaltungselemente wurden für das Bühnenbild der letzten Szene wieder aufgegriffen, die auch auf die Beziehung zwischen den Hauptpersonen deuten. Diese Bilder sind Schablonen, die durch weitere Bearbeitung zum fertigen Bühnenbild vervollständigt werden. Diese Schablonen wurden auf die sechs verschiedenen Ebenen aufgeteilt.

- **Die Erste Schicht**

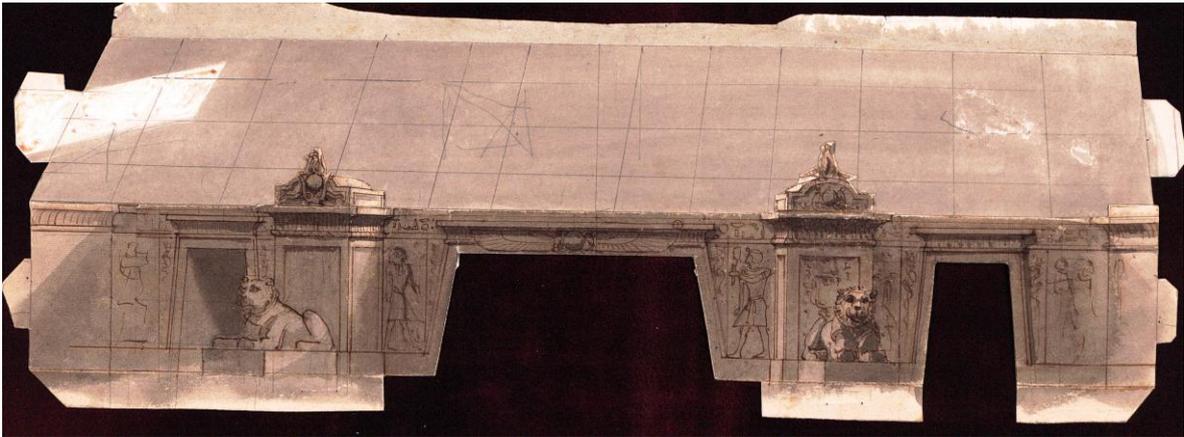


Abb. 1.13

Sie zeigt uns die Grabstätte von RADAMIS im unteren Teil der der aufgespaltenen Szene, wo auch ein Eingang zur Grabstätte ist und befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Zuschauer. Oberhalb des Durchgangs sind pharaonische Zeichnungen abgebildet, die uns eine geflügelte Sonne zeigen. An den Seiten sind Zeichnungen von pharaonischen Göttern und 2 Löwenstatuen positioniert.

Am äußeren rechten und linken Rand sehen wir 2 Durchgänge, die jedoch geschlossen sind.

In diesem Teil hat CHAPERON das Bild der 4. Szene nicht exakt so gezeichnet, wie es für ein Bühnenbild vorgesehen sein müsste. Der Autor vermutet, dass die Skizzen, die er gefunden hat, damals als Grundlage zur Erstellung des Bühnenbildes verwendet wurden. Sie würden zur Oper und zu der Zeit, in der das Stück aufgeführt worden ist, besser passen. Die Bilder, die im KAIRO OPERN HAUS gefunden wurden, stimmen mit denen hier gezeigten überein. Dies gibt uns einen besseren und genaueren Eindruck, wie die Bühnenbild in der 4. Szene aussah.

- **Die zweite Schicht:**

Sie zeigt den sitzenden Gott AMUN als Statue. Die Statue wurde in einer perspektivischen Form gezeichnet und passt zu der thematischen und räumlichen Aufstellung im Bühnenbild. Die Position der Statue spielt eine wichtige Rolle im Stück. Nachdem sie im Gemälde im Hintergrund zu sehen war, wurde für das Bühnenbild ihre Position verändert, da sich eine Szene in ihrer unmittelbaren Nähe abspielt. (AMNERIS weint neben der Statue des AMUN).

Dies zeigt uns auch, dass nicht jedes Element, das auf den Gemälden entsprechend ihrem tatsächlichen Vorkommen in der Realität abgebildet war, direkt in das Bühnenbild übernommen wurde. Die Gestaltung des Bühnenbildes muss mit der Dramatik im Theater übereinstimmen.

Alle Elemente, die in die Bühnenbilder im Theater einfließen, dienen der Dramatik im Stück und sind nicht primär dafür vorgesehen, möglichst schön und echt auszusehen.

Wir können jedoch nicht bestreiten, dass sich zu viele Elemente in diesem Bühnenbild befinden und die Szene überfüllt wirkt. Für die damalige Zeit war es erwünscht, möglichst viele Elemente im Bühnenbild zu verwenden.

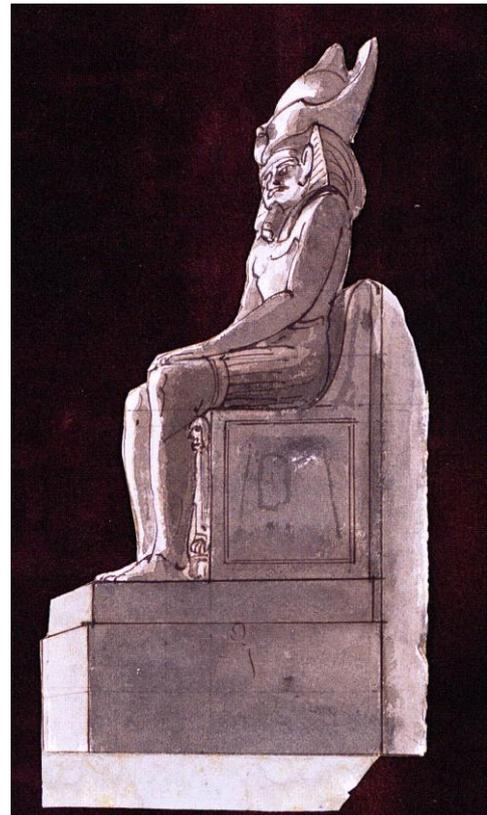


Abb. 1.14

- **Die dritte Schicht:**

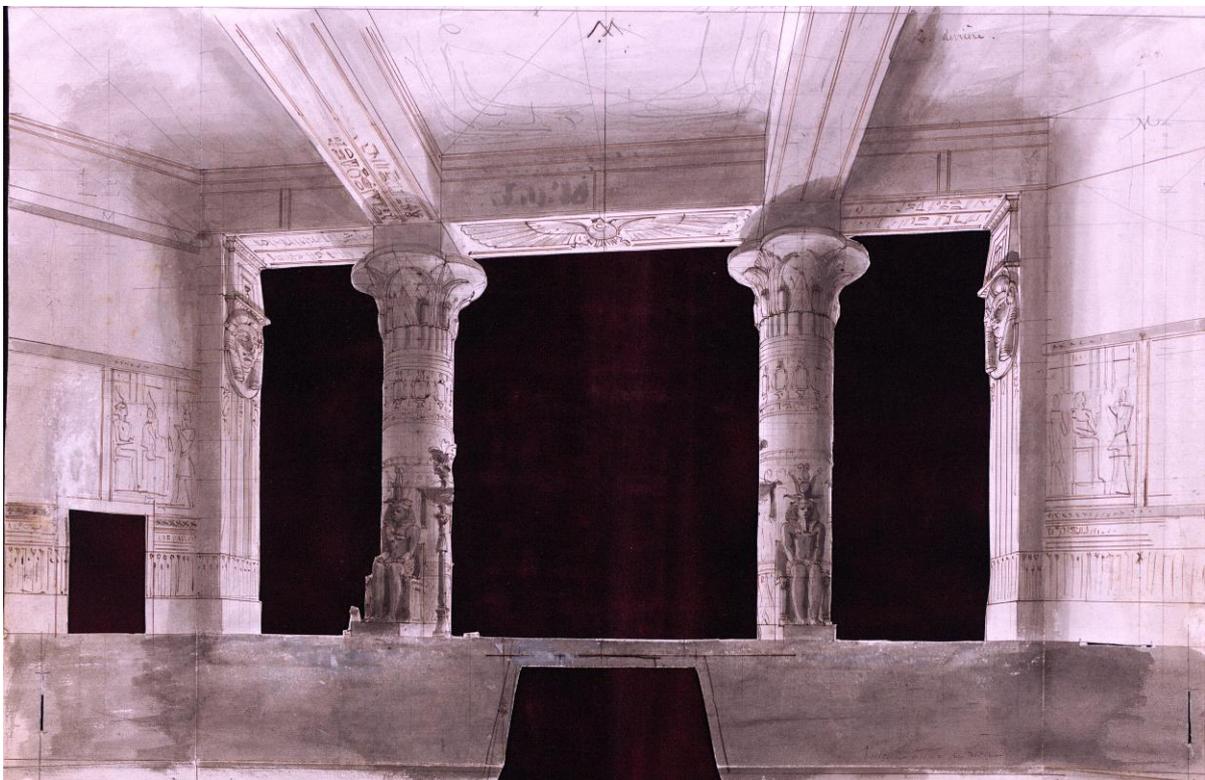


Abb. 1.15

Hier sehen wird die Darstellung von zwei Säulen mit Kapitelen in Form offener Lotosblüten. Auf den Säulen sind Zeichnungen im BATLAMISCHEN Stil zu sehen. Vor ihnen befinden sich zwei Statuen sitzender Götter. Die Säulen tragen einen Teil des Tempeldaches. Vorausgesetzt, dass AIDA in der Zeit von RAMSIS III. spielt, müsste man zwei Säulen aus dem Bühnenbild entfernen, da dieser Stil noch nicht entstanden war.

Dies kann jedoch nur ein Spezialist für pharaonischen Stil und dessen Geschichte herausfinden. Wir können über diesen Punkt hinwegsehen. Was hingegen stark auffällt, sind die zwei seitlichen Statuen, die einen Teil eines Daches tragen. Sie sind zwar erst im Hathuristil entstanden, wie die HATHURI Statuen, die im zweiten Akt zu sehen waren, passen aber auch zu diesen nicht.

Diese Ungereimtheit ist darauf zurückzuführen, dass der erste und vierte Akt von einer Künstlergruppe und der zweite und dritte Akt von einer anderen Gruppe von Bühnenbildnern gestaltet wurde.

(Aufgrund solcher Inkonsistenzen hält der Autor es für vorteilhaft, dass die Erstellung des Bühnenbildes einem einzigen Künstler für eine Opernaufführung als Leiter überantwortet werden sollte.) Weiters sollte sich die Gruppe der eingebundenen Bühnenbildner mit den zu verwendenden Stilen, Materialien und weiteren Vorgaben gut auskennen. Dadurch wird gewährleistet, dass die Gestaltung des Bühnenbildes einheitlich erfolgen kann. Dies ist auch dem harmonischen Gesamtbild im Stück dienlich und ein wichtiger Aspekt, damit für der Zuseher beim Betrachten der Oper ein klarer Gesamteindruck entsteht. Für manche Opernaufführungen werden zwei Bühnenbildner benötigt, vor allem, wenn ein Bühnenbild im Verlauf der Aufführung eine Umwandlung von einer Epoche in eine andere Epoche oder Örtlichkeit erfährt.

Auf der linken Seite des Zusehers sehen wir einen Durchgang, der sowohl als Eingang als auch als Ausgang diente. Auch in diesem Bild sehen wir sehr viele Malereien und Elemente, die für die Darstellung des Daches und die Bemalung der Wände genutzt wurden.

- **Die vierte Schicht:**

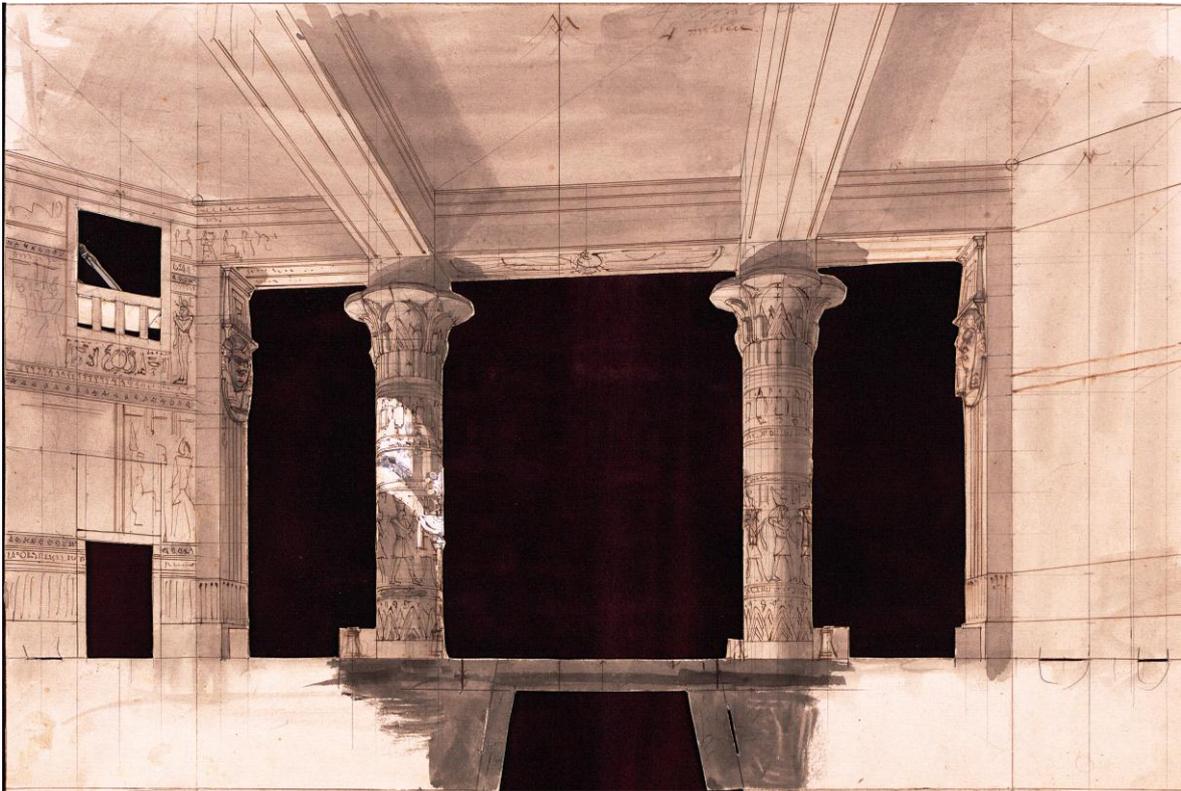


Abb. 1.16

Ist ein Ebenbild des Bildes der dritten Schicht, aber ohne die Statuen, die vor den Säulen standen. Dazu kommt, dass sich auf der linken Seite des Zusehers ein offenes Fenster befindet. Der einzige Grund für seine Platzierung ist die Notwendigkeit, Beleuchtungsöffnungen in Richtung der Säulen zu haben.

Tatsächlich besaßen die meisten Tempel zwei, an entgegengesetzten Wänden befindliche Fenster, um Tageslicht in den Raum zu bringen, und auch, um ihn lüften zu können. Hier in diesem Bühnenbild sehen wir nur eine Fenster, also war das offene Fenster auch wirklich nur zur Beleuchtung der Säulen vorgesehen.

- **Die fünfte Schicht:**

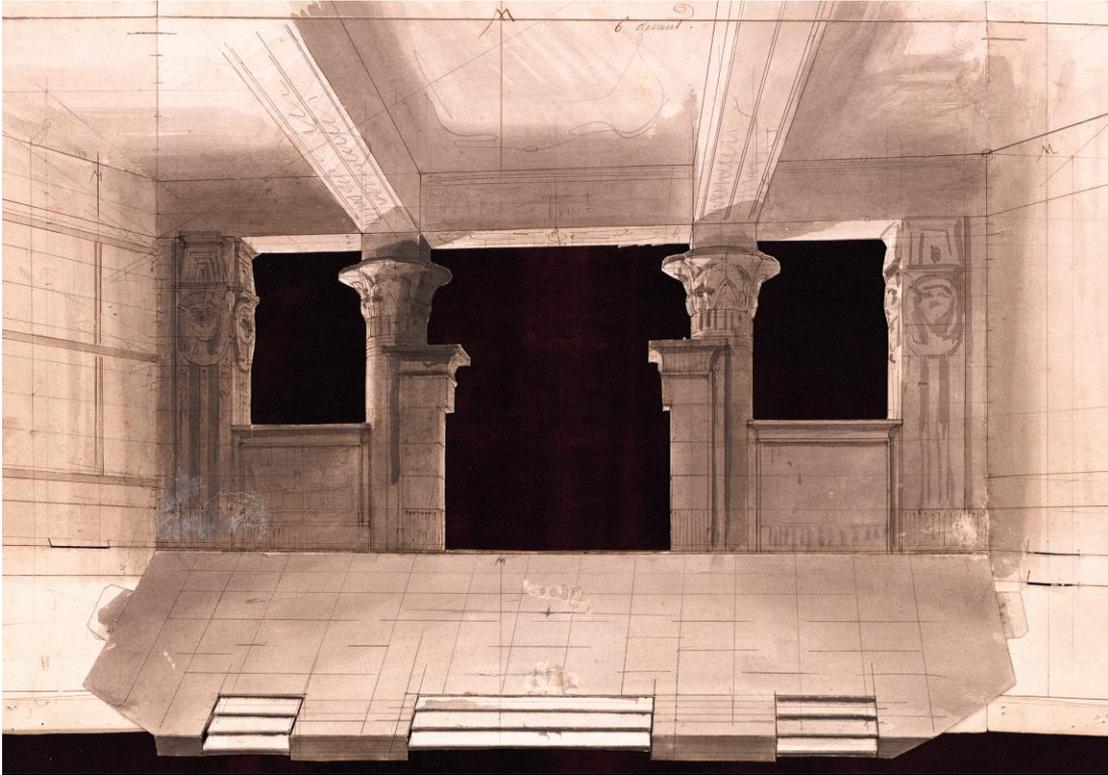
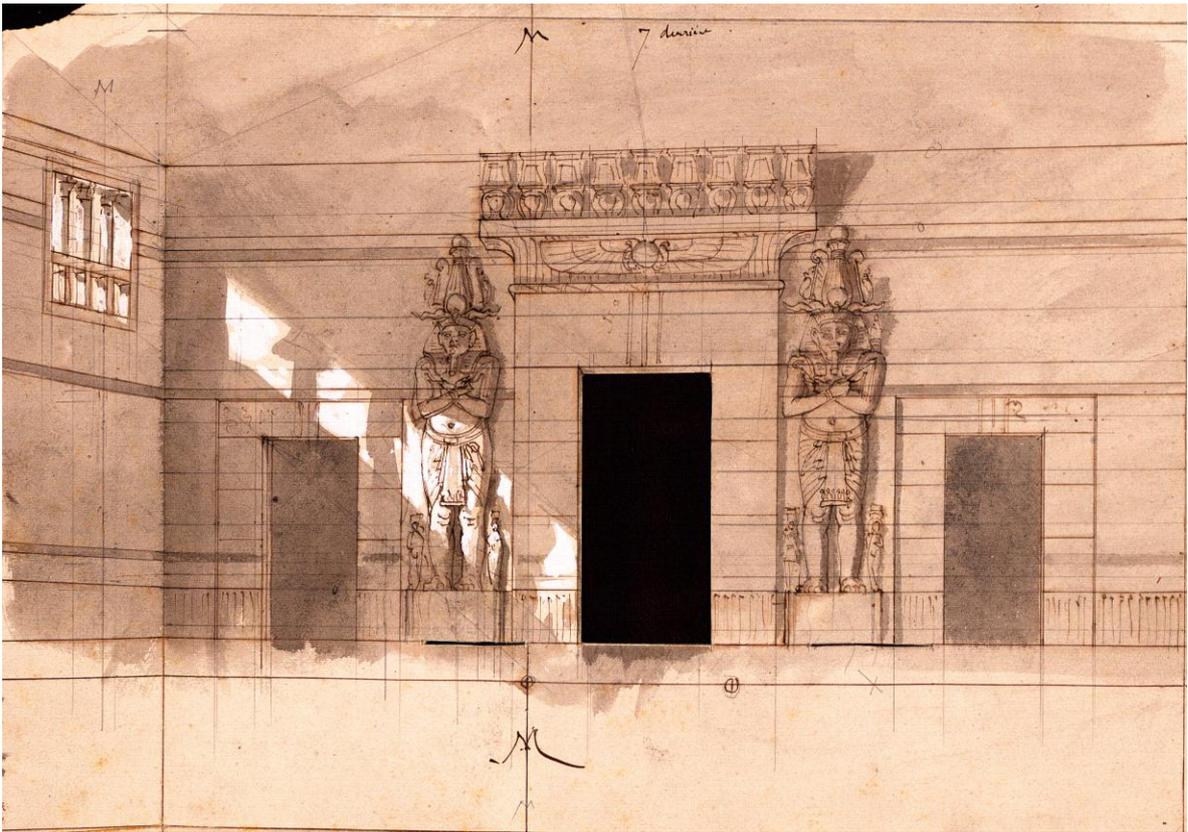


Abb. 1.17

Ist ebenfalls fast das Ebenbild der vierten Ebene, jedoch wurde zwischen den beiden Säulen eine Art Durchgang und links und rechts jeweils eine Mauer eingefügt.

- **Die sechste Schicht**



bb. 1.18

die hinteren Wände sind geschlossen, darin befinden sich drei große Durchgänge. Der mittlere Durchgang, ähnelt dem Eingang eines Tempels und daneben stehen zwei große Statuen von AMUN.

Es stellt sich die Frage, warum die anderen beiden Türen eingefügt wurden. Sie passen nicht zum Tempel, außer vielleicht als Ein- und Ausgang der Gläubigen verwendet wurden. Aber sie erfüllen keinen Zweck im Bühnenbild.

Dieses Bild zeigt uns nur den Innenraum eines Tempels. Auf der linken Seite finden wir wieder ein Fenster, allerdings vergittert, das man zur Beleuchtung der Säulen verwendet hatte. Durch das Gitter an dem Fenster, hatte die Beleuchtung einen anderen Effekt.

1.3.4. Die Beurteilung

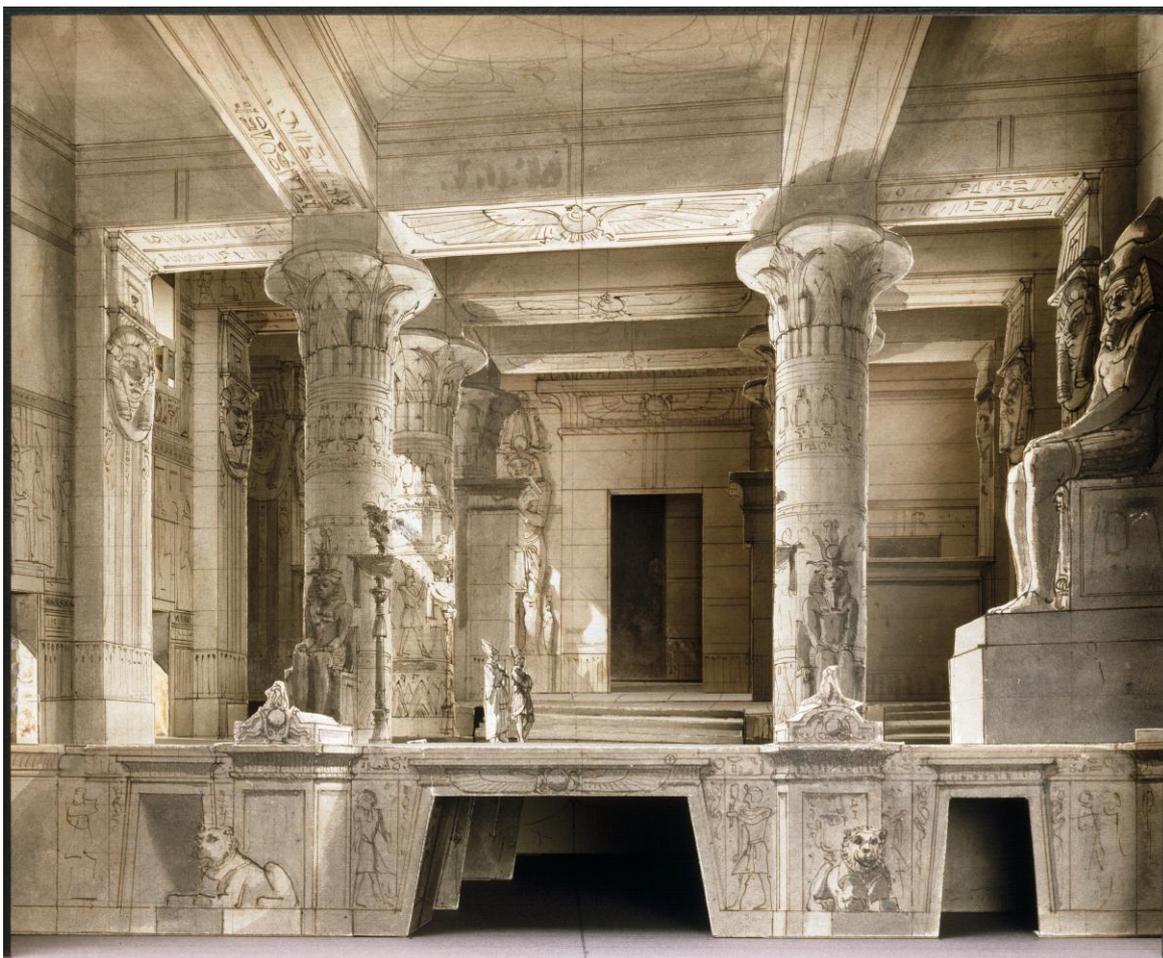


Abb. 1.19

- **Die Vorteile:**

Der Bühnenbildner ist der Symmetrie im Bild ausgewichen, indem er den Blick des Zusehers nicht zentral sondern rechts vom Zusehers lenkte. Dadurch hat er die Langeweile der Symmetrie im Bild aufgehoben, und gab der Lichtgestaltung viele unterschiedliche Möglichkeiten. Er stellte auch eine Statue des AMUN, rechts vom Zuseher aus gesehen, auf.

Die Ein- und Ausgänge und die oberen sowie die unteren Teile der Bühnenbildes sind so aufgestellt, wie es im Libretto vorgeschrieben ist.

- **Anmerkungen:**

Die Elemente und Zeichnungen wurden vielseitig angewendet und exakt, wie man es in den pharaonischen Tempeln sehen würde, gezeichnet und verwendet. Dies hinterließ einen beengten und überfüllten Eindruck, und verlangt vom Zuseher, sich sowohl auf das Stück als auch auf diese Elemente konzentrieren.

Die ungenaue Kenntnis der geschichtlichen Hintergründe des pharaonischen Stils lässt das Bühnenbild unklar aussehen, da viele Elemente aus dem alten und gleichzeitig aus dem neuen pharaonischen Stil verwendet wurden.

Es gibt manchen Szenen Elemente, die nicht mit dem historischen Stil übereinstimmen (z.B. die HATHUR SÄULEN).

- **Die Beurteilung**

Im Jahre 1871 wurde AIDA zum ersten Mal aufgeführt nach künstlerischen Richtlinien aus Europa. Daher verwendete man sehr viele einzelne Elemente im Bühnenbild. Dies sieht dem Barockstil ähnlich, aber man hat auch vieles aus dem pharaonischen Stil übernommen.

Die Verwendung unterschiedlicher Perspektiven und Schichten im Bühnenbild, die einem Rahmen ähneln, half den Bühnengestaltern, die Beleuchtung zu verstecken.

Die Verwendung dieser Zeichnungen konnte uns auch mehrere Durchgänge auf der Bühne geben.

1.3.5. Die räumlichen Gegebenheiten: AIDA 1871

Der erste Raum, in dem man AIDA aufgeführt hatte, enthielt eine Portalbühne. Diese befand sich im ALTEN OPERNHAUS KAIRO, die Oper AIDA war nicht die erste Vorstellung in dem neuen OPERNHAUS.

Die Räumlichkeiten waren gemäß der früher in europäischen Opernhäusern gängigen Art, sie mit Darstellungen der Bühnenbilder zu schmücken, ausgestaltet.

Laut Raumplänen waren die Maße des Bühnenraumes wie folgt:

die Länge 11 m., die Tiefe 24 m., und die Höhe 8 m.

Diese Angaben stammen aus der Analyse eines Raumplans, den der Autor im Opernhaus aufgefunden hat.

1.4. Die Lichtgestaltung: AIDA 1871

Es gab zwei verschiedene Arten der Beleuchtung jeder Szene.

1.4.1. Das flexible Licht

Eine Beleuchtungsart, die man zu dieser Zeit auf der ganzen Welt verwendete und mit der man die Räume hell und dunkel gestalten konnte. Es war auch möglich, die einzelnen Figuren oder Elemente auf der Bühne gesondert zu beleuchten, z.B. in speziellen Momenten.

1.4.2. Bühnentechnik

Die Bühnenbilder wurden durch manuelles Anheben der einzelnen Bühnenelemente in den Bereich des Seilbodens oberhalb der für den Zuschauer sichtbaren Bühne geändert, Diese Technik wurde wiederholt für unterschiedliche Elemente der Schichten angewandt.

Man konnte den Praktikabel auf die Bühne verschieben, dies wurde in der letzten Szene von AIDA verwendet.

Heute erfolgen diese Änderungen maschinell durchgeführt und per Computer oder Fernsteuerung kontrolliert.

Diese Techniken sind ein sehr großer Gewinn für das Theater gewesen, weil damit viele Effekte schneller gestaltet werden können. Es war allerdings sehr viel Übung und Können notwendig, damit das Stück perfekt abläuft. Nachteilig ist, dass man für die Verwendung dieses Mechanismus mehrere Mitarbeiter auf der Bühne braucht, was sich in der Beengtheit der Kulisse schwierig gestaltet.

1.4.3. Arten der Lichtgestaltung

Man verwendete damals Kalklicht als wichtigen Bestandteil der Lichtgestaltung und die Lichtquellen befanden sich meistens an den Seiten und an der Decke.

1.4.4. Ältere Formen der Lichtgestaltungen

Darstellung von Licht und Schatten als Malerei direkt auf dem Bühnenbild

1.4.5. Die Vorteile dieser Lichtgestaltung:

Sie ist zweckmäßig, indem sie die Bühne, Elemente, Figuren oder Bühnenbilder beleuchtet.

Bei den gemalten Bühnenbildern mit Licht- und Schattenwirkung erzielt man eine schöne Wirkung. Für den Zuseher ändert sich auch die Ansicht von einem zweidimensionalen auf ein dreidimensionales Bild.

- **Anmerkung**

Die Verwendung von Kalklicht ist von einem eigenartigen Geruch und dem raschen Anstieg der Temperatur im Theaterraum begleitet.

Die Sicherheit im Theater war beeinträchtigt bei der Verwendung der Gaslampe als Beleuchtungsmethode.

- **Einleitung**

Auf Basis dessen, was bereits verfügbar ist, können wir sehen, daß es drei Szenen gibt (erster Akt, erste Szene, sowie zweite Szene des zweiten Aktes und Finale des vierten Aktes), die der Zuseher bereits kennt.

1.6. Schlussfolgerungen

Der Autor fand ein Dokument im Ägyptischen Opernhaus, das mit AIDA benannt war. Nach Herunterladen des Dokuments, konnten vier Einzeldokumente identifiziert werden, von denen drei der Dokumente, die einen Bezug zu Szenen von Aida haben, bereits bekannt waren und veröffentlicht wurden.

Jedoch fand sich darin eine Sammlung von Bildern von Modellen, die bisher nicht bekannt waren .

Daraus ergaben sich dem Autor Fragen warum diese Bilder gemeinsam mit den Unterlagen zu Aida abgespeichert wurden und was sie darstellten.

Durch weitere Forschung wurde geklärt, dass diese vier Skizzen Teile eines Modelles zu AIDA waren. Diese vier Skizzen fügen sich in die bislang bekannten Bilddokumente zur Uraufführung von AIDA ein und sind ein Modell von Landschaftselementen für die Bühne, deren Zusammenstellung zu einem Bild in den vorher genannten drei Szenen nicht spezifiziert war

Durch die analytische Methode und theoretische wie auch praktische Forschung entdeckte man eine Verbindung zwischen diesen Skizzen und der zweiten Szene im ersten Akt. Sie sind mit hoher Wahrscheinlichkeit CHAPERON zuzuschreiben.

1.6.1. And directories of the analytical lines and style and color

Durch vergleichende Analyse der Linien, Farben und individuellen Stils des Malers fand der Autor heraus, dass eine der Techniken, mit der die Kapitele der Säulen gezeichnet wurden, die gleiche Herangehensweise aufweist wie bei CHAPERON.

Alaski_ which was discovered

Characters (Chaperon) the first chapter
the first scene



Abb. 1.20



Abb. 1.21



Abb. 1.22



Abb. 1.23

Das gleiche gilt für die Verwendung des Vorhangs im Vordergrund der Szene und die Anwendung der gleichen Farbpalette.

Alaski_ which was discovered

Characters (Chaperon) the first chapter



Abb. 1.24



Abb. 1.25

Zu bemerken ist, dass in dieser Hinsicht auch Stil, Idee, Format dem Stil von Chaperon entsprechen.

Alaski_ which was discovered

Characters (Chaperon) the first chapter



Abb. 1.26



Abb. 1.27

Dadurch bestätigt sich, daß die Person, die das Bühnenbild erstellt hat, die erste ist, die ein solches Bühnenbild gestaltet hat.

Daraus ist zu schliessen, daß CHAPERON derjenige ist, der die Bühnenbilder der Szenen des ersten Aktes erstellt hat, für den Fall, daß es sich bei diesem Bühnenbild um das der zweiten Szene des ersten Aktes handelt.

1.6.2. Beweislage

Der in der wiedergefundenen Szene verwendete Massstab entspricht dem der restlichen Szenen.

Die Beschreibungen der Szene im Skript und die Anweisungen des Librettos fügen sich perfekt in die fertige Gestaltung des Bühnenbildes ein

- **Die erste Schicht**

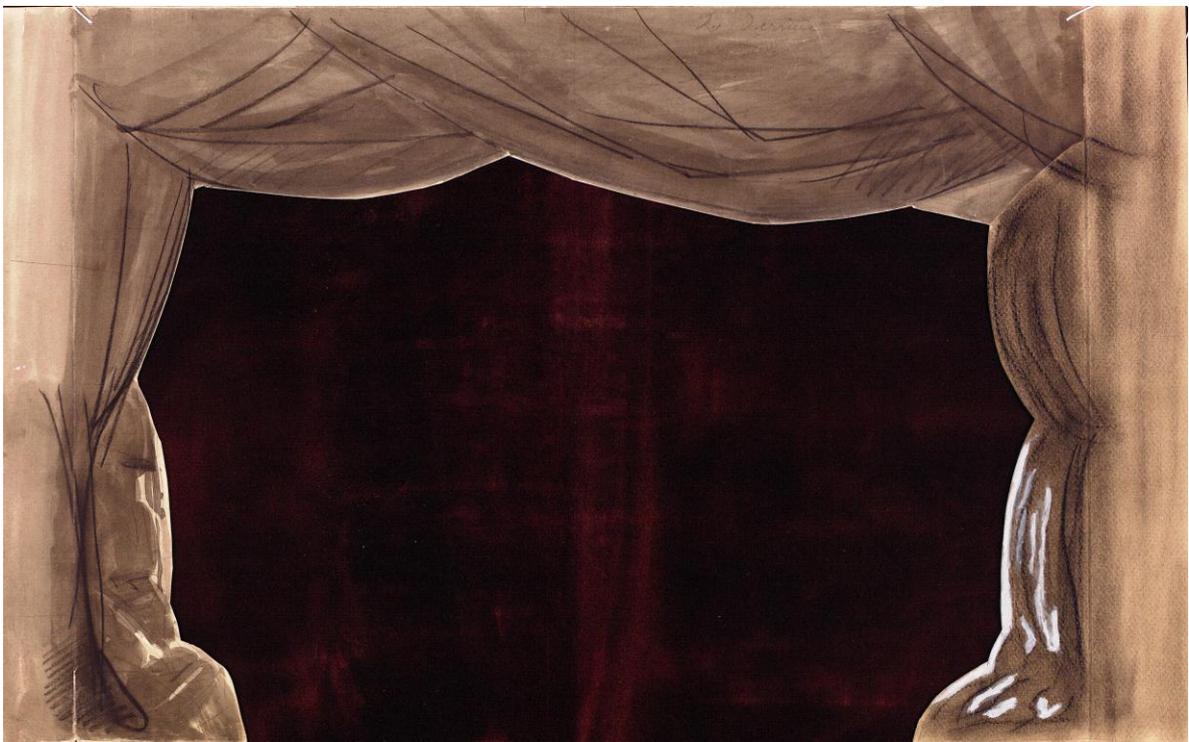


Abb. 1.28

Die Malerei des Vorhangs umgab die Szene auf beiden Seiten und an der Bühnendecke. Es handelt sich um die gleiche Technik, die von CHAPERON in der ersten Szene verwendet wurde, wobei das obere Viertel des felsigen Bereichs, das den optischen Übergang zu den in der zweiten Schicht dargestellten Felsen bildet, von dem Vorhang scheinbar überdeckt wird.

- **Die zweite Schicht**



Abb. 1.29

Sie enthält zwei Säulen, deren Kapitele die Form von offenem Lotus zeigen, und einen Deckenbereich des Tempels stützen. Der untere Teil des Tempels ist von Sand halb bedeckt.

Aus der Darstellung der Felsen in der ersten Schicht ist klar ersichtlich, dass es sich dabei nur um einen unmittelbaren Zusammenhang mit den Felsen der zweiten Schicht handeln kann.

Daraus folgt die Frage: Waren die Säulen des Tempels bereits in pharaonischer Zeit beinahe vergraben?

Dies kann man mit einem klaren Nein beantworten, da es sich bei der Zeit, zu der die Ereignisse stattfinden, um eine Epoche (Ramses III) handelt, die eine der aufstrebendsten und fruchtbarsten der pharaonischen Kultur war. Einer der häufigsten Fehler bei der Verwendung pharaonischer Stilelemente war die Gestaltung wie von Bildern der Antike im 18. Jahrhundert.

- **Dritte Schicht**



Abb. 1.30

Die zu den Statuen des Gottes Amun gehörigen Säulen, die die Krone von Ober- und Unterägypten trägt, stützen einen weiteren Teil des Tempels. Der untere Teil des Tempels ist mit Sand bedeckt und auch die an der Seite befindlichen Säulen mit den Kapitelen in Form eines offenen Lotus, weisen dieselbe Gestaltungsweise auf wie die der vorherigen Ebene.

- **Vierte Schicht**

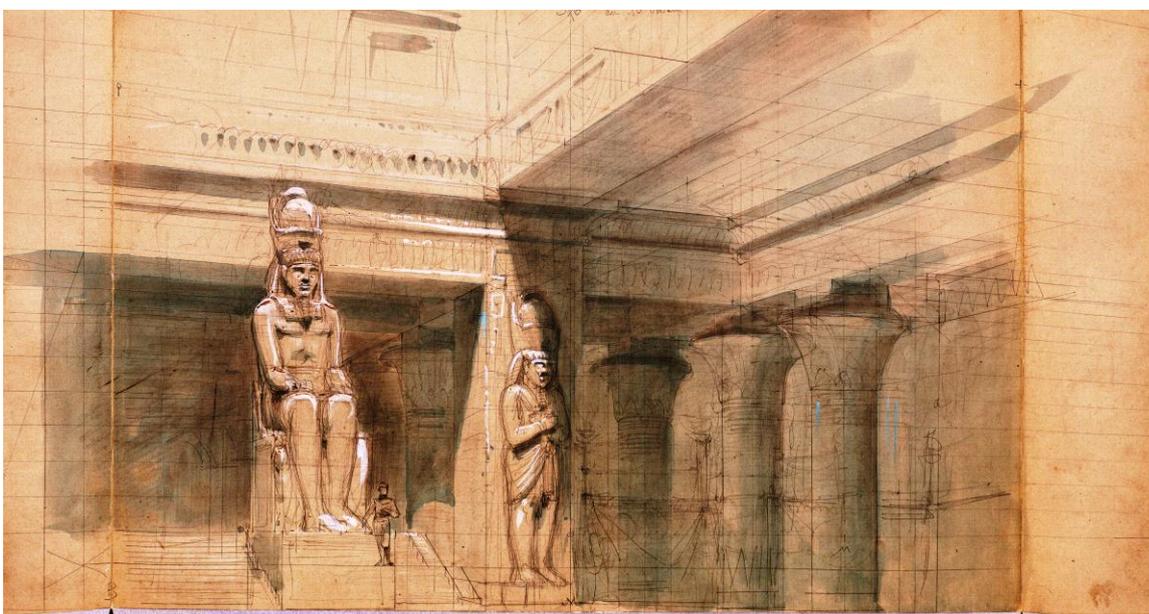


Abb. 1.31

Hier handelt sich um das Element, durch das klargestellt wird, dass es sich um den Tempel des Gottes Amun handelt. Mit der vierten Schicht wird der Tempel vollständig dargestellt, was durch die sitzende Statue des Gottes Amun bestätigt wird.

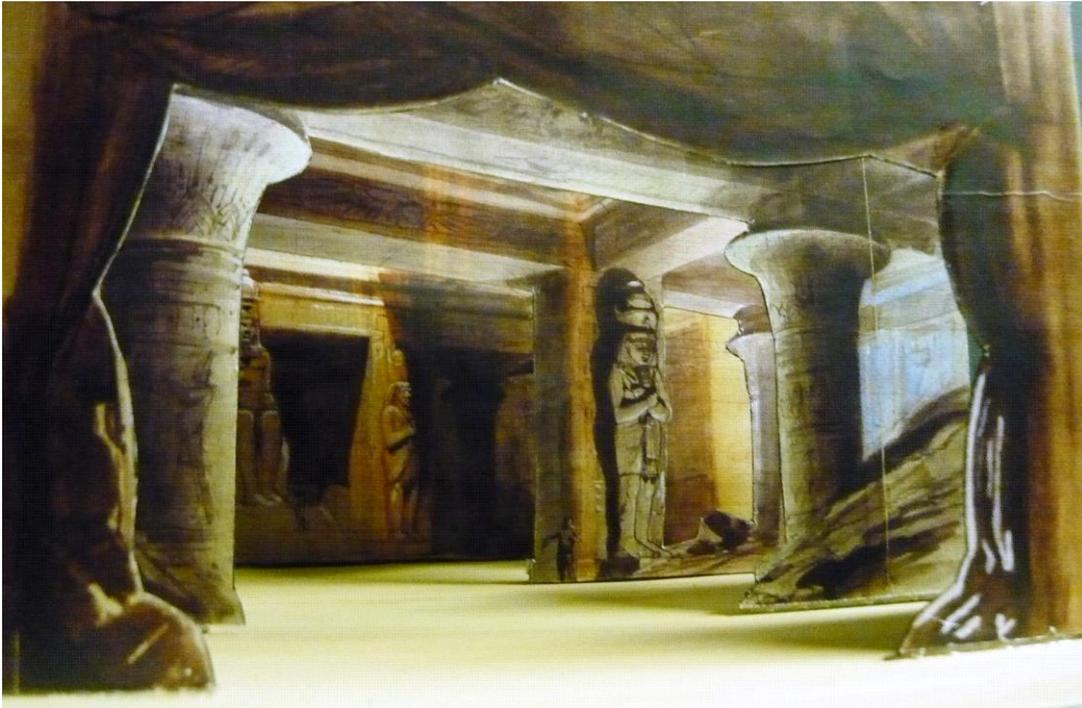


Abb. 1.32

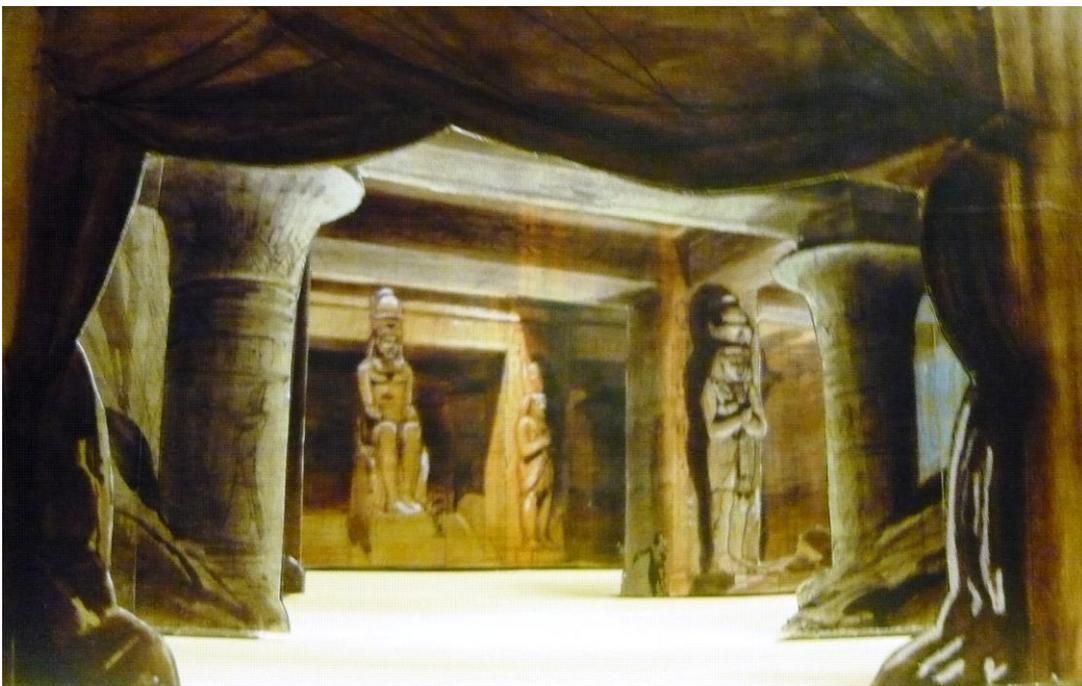


Abb. 1.33

1.7. Die Farben und Kostüme in Aida

1.7.1. Formen der Kostüme de Montants:

Es gibt einige Unterschiede zwischen seinen Designs und denen von Mariette Bey. Er verwendete eine größere Anzahl europäischer Stile. Die Bekleidung der Frauen waren immer weite Kleider mit einem Gürtel und einem Umhang, der den Rücken bedeckte sowie einige Accessoires. Diesen Stil verwendete er bei AMNERIS, AIDA und sogar bei dem HOHEPRIESTER.

Für den PHARAO und für RADAMIS verwendete er einen kurzen Rock, ein Trikot, darüber einen Gürtel sowie eine typisch pharaonische Halsbedeckung. Zusätzlich gab es auch hier Accessoires.

- **AMNERIS:**
- **Erstes Kostüm:**

Form:

Der dominante Stil dieses Kostüms war europäisch, obwohl der Kostümbildner versuchte, den Eindruck eines pharaonischen Stils anzustreben.

Das Kleid ist so weit gestaltet, dass es für jeden Träger geeignet ist



Abb. 1.34

Der Umhang, der den Rücken bedeckte, ist mehrschichtig und mit königlichen Mustern bedruckt. Diesen Umhang hat der Kostümbildner selbst entworfen, im europäischen Stil, ebenso wie das Korsett, das eine Wespentaille formen soll. Ein solcher Umhang ist für das heiße ägyptische Klima ungeeignet, da er zu einem Aufheizen des Körpers führen würde.



Abb. 1.35

Die Accessoires waren sehr gelungen, dem pharaonischen Stil ähnlich, wie das Armband und die Fußkette, der Fächer und der Spiegel (die passend zum ersten Kostüm, das sie im Stück trägt, gestaltet waren). Die Krone hingegen war von der des Königs MINA ³⁰ inspiriert. Auf den Schultern von AMNERIS waren zwei Schmetterlinge abgebildet. Auch dies war eines der Kostümelemente, die nicht den original pharaonischen Designs entsprachen, ebenso wie der auf dem Gürtel dargestellte, typisch europäische, Geier.

- **Textur der Materialien:**

Glatt, weit, betont den Körper nicht, halbdurchsichtig.

Durch die Bewegung der Schauspieler bewegt sich auch das Kostüm harmonisch mit. Da es halbdurchsichtig ist, ergibt sich daraus ein sehr angenehmer Anblick.

Der Bühnenbildner zeigte AMNERIS in einer Weise, die nicht zu erwarten ist, für eine Frau, die betrogen wird, anstatt sie in einem leidenden Zustand darzustellen, als Frau, die nicht auf ihre



Abb. 1. 136

³⁰ König MINA hat den nördlichen Teil mit dem Südlichen Teil Ägyptens vereint, in der Zeit zwischen 3200 – 2780), zur Zeit der ersten und zweiten Dynastie

Schönheit achtet. Stattdessen betont er ihre Schönheit noch durch dieses durchsichtige Kleid, das sie begehrenswert zeigt.

Die typische pharaonische Frau war fast nackt, jedoch wird sie in den orientalischen Ländern auf der Bühne heutzutage nicht so dargestellt.

Der Schals war aus einem teuren Material und für die Rolle passend obwohl sich das Design von der damaligen Kultur und dem pharaonischen Stil unterschied.

Die Textur der Accessoires war glatt und seidig und zur Prinzessin passend.

- **Farben:**

Die hauptsächlich verwendete Farbe der Kleidung ist weiß. Sie war die am häufigsten verwendete Farbe im pharaonischen Ägypten, den Charakteren wurde somit damit ein einheitliches Aussehen gegeben. Der Umhang war mit einer Lotusblüte verziert und in den Farben golden, hellblau und grün gehalten. Die Accessoires und die Sandalen waren meistens auch gold. Diese Farbe war eine königliche Farbe und zeigte die Bedeutung der Prinzessin auf. Das helle Blau ist eine kalte Farbe und soll die Ruhe signalisieren, die die vorherrschende Stimmung von AMNERIS in den ersten Szenen ist. Grün ist ein Symbol für die Friedlichkeit der Figur.

Die Accessoires, die verwendet wurden, waren alle aus echtem Gold und mit Edelsteinen versehen, der Spiegel, der Fächer, das Armband, die Fußkette und die Krone sind alle goldglänzend und teilweise mit anderen Farben ergänzt.

- **Zweites Kostüm:**

- **Form:**

War ähnlich dem ersten Kostüm, aber ist dem original pharaonischen Stil näher gekommen.

Der Gürtel und die Perücke waren pharaonisch, jedoch der Fächer in der Hand AMNERAS war ein Stilbruch, denn diesen Fächer mit langem Stiel wurden nur von Sklaven verwendet.



Abb. 1.37

- **Textur der Materialien:**

Entspricht der des ersten Kostüms und zeigt wieder den Status der Prinzessin.

- **Farbe:**

Es sind hier die selben Farben zu finden. Eine Ausnahme bildet der Umhang, der hier nicht mehr in grün und blau mit goldenen Verzierungen gehalten ist, sondern ein starkes, mattes Rot zeigt, was sowohl eine königliche Farbe ist, als auch eine emotionale Bedeutung als warme Farbe, die Gefühle zeigt, trägt.

- **AIDA**

Das Kostüm der AIDA wurde von H. de Montant in gleicher Weise wie das der AMNERIS gestaltet, jedoch mit dem Unterschied, dass der Umhang beigefarben war und von einer Spange in Form eines Skarabäus zusammengehalten wurde.

In einigen Publikationen wird dieses Kostüm mit einem der Kostüme von AMNERIS verwechselt, obwohl klar ersichtlich ist, dass es sich eines von AIDA handeln muss.

Das ist erkennbar an der dunklen Hautfarbe der dargestellten Person, und daran dass der Kopfschmuck keine Krone ist. Ausserdem ist in den Notizen auf dem Blatt festgehalten, dass es sich tatsächlich um das Kostüm von AIDA handelt.



Abb. 1.38

- **Form**

Die Ähnlichkeit zum Kostüm der AMNERIS ist augenfällig. Sie ist sehr stark an die Form des Kostüms von AMNERIS angelehnt, allerdings ist die Gestaltung weniger pharaonisch, ausser in einzelnen Elementen, wie dem Stirnband, der Armspange, den Schuhen und der Lotusbordüre. Das Kleid ist sehr weit und wird mit einem Gürtel gerafft und zusammengehalten. Da AIDA eine Sklavin der AMNERIS ist, können sich die Kleider der beiden nicht zu sehr ähneln, sondern müssen klare Standesunterschiede aufweisen, vor allem beim Umhang.

- **Textur und Material**

Grundlegend war das Material für das Klima in Ägypten ausgewählt, weich, weit und mit glatter Oberfläche, aus Baumwolle. Der Umhang jedoch war aus einem Material, das nicht dem Status einer Sklavin entsprach. Allerdings kann man das Kostüm auch als Ausdruck der Persönlichkeit von AIDA sehen, die in dieser Hinsicht auf einer Ebene mit AMNERIS konkurriert.

- **Farbe**

Alle Kostüme von AIDA sind eine Mischung der Farben weiß und beige. Das ergibt eine romantische Ausstrahlung, im Gegensatz zur aggressiven Hervorhebung der Persönlichkeit bei einer intensiven Farbwahl, wie das bei AMNERIS der Fall ist.

- **RADAMIS**

H. de Montant präsentiert uns dieses Kostüm als das von RADAMIS, jedoch war es von pharaonischer Kleidung so weit entfernt wie nur irgend vorstellbar, sowohl in Form, als auch in Material.

- **FORM**

Er trägt einen festen, plissierten Rock, was eine mißverstandene Interpretation von pharaonischen Stauen darstellt.

In der Frontalansicht sieht die Vorderkante aus, als würde sie ein V bilden, tatsächlich sollte die Kleidung von vorne gesehen eine gerade Unterkante zeigen. Außerdem ist der Rock viel zu kurz, da die pharaonische Bekleidung üblicherweise zumindest bis zu den Knien reichte.

Der Oberkörper ist von einem engen Oberteil, ähnlich einem Body bedeckt, dessen untere zwei Drittel wie bei römischen Soldaten mit Lederstreifen bedeckt sind.

Der Hut ist stilistisch weder pharaonisch noch irgendeiner anderen Herkunft zuordenbar, es handelt sich um eine Mischung von Elementen unterschiedlichster Stile, die schon damals lächerlich gewirkt haben müssen.

Das Oberarmband ist indianisch.

Die Kopfbedeckung in der kleinen Skizze in Profildarstellung ist römisch inspiriert.

Die einzigen pharaonischen Elemente sind Kragen und Schuhe, auch wenn sie sich dem Original nur annähern.

Das Makeup und die Haar- sowie die Barttracht weisen darauf hin, dass der Kostümbildner diese Figur nicht so ernst darstellen wollte, was auch aus der sonstigen Gestaltung des optischen Auftretens ersichtlich ist.



Abb. 1.39

Das kurze Schwert würde sicher nicht in dieser Form im Gürtel getragen und ist im Gegensatz zu dem tatsächlich für diese Zwecke verwendete Messing bei dem Kostüm in Gold gehalten.

• **Textur, Material und Farbe**

Es wurden für die Accessoires viel Gold und für die Kleidung primär weiße Baumwolle verwendet, diese Farb- und Materialwahl alleine macht jedoch noch kein pharaonisches Kostüm aus, es muss auch der Stil und die Formgebung korrekt sein, was man bei diesem Kostüm keinesfalls als gelungen bezeichnen kann.

Beispielsweise wurde der Schulter- und Brustbereich des Hemdes aus weißem Material mit blauen Sternen gemacht. Dieses Muster findet man auch als Deckenbemalung in den Grabstätten, allerdings in gold auf blauem Grund, wodurch man sieht, dass zwar historische Versatzstücke in der Gestaltung verwendet wurde, jedoch weder in korrekter Zuordnung noch originalgetreu übernommen.

- **PHARAO**

Das Kostüm ist reichhaltig und mit sehr vielen Details gestaltet, was der Figur des PHARAO gut entspricht.

- **Form**

Das Oberteil trägt ein pharaonisches Motiv, die Biene.

Der Rock ist in der Gestaltung ebenso historisch fehlerhaft wie bei dem Kostüm von RADAMIS.

Der Umhang trägt eine Bordüre mit dem Symbol des AMUN: Schlangen mit Sonnenscheiben auf ihren Köpfen.



Abb. 1.40

Die sandalenartigen Schuhe bestehen aus vielen Teilen und passen zu einem königlichen Gewand.

- **Accessoires**

Die Krone ist eine der berühmtesten in der ägyptischen Geschichte und für das Kostüm des PHARAO passend. Die zepterartigen Insignien und die Halbcorsage mit dem ägyptischen Adler darauf sind typisch ägyptisch. Im Gegensatz dazu ist der für die Kleidung von AMNERIS verwendete Adler kein ägyptisches Design. In der linken Hand hält er einen Stock mit einem Handstück in Form des Kopfes von Wild. Der Kragen ist ebenfalls pharaonisch, die originalen Krägen reichten jedoch nicht über die Schultern hinaus wie bei diesem Kostüm. Die darüberliegende Halskette mit den Bienenanhängern ist die gleiche wie bei AMNERIS.

- **Textur und Material**

Die Textur war sehr reichhaltig mit ihrer Mischung aus Baumwolle, Samt und glänzenden Metallen und kann als realitätsnah bezeichnet werden.

- **Farbe**

De Montant verwendete die königlichen Farben Gold, Rot, Dunkelrot und Blau in korrekter Art, um den königlichen Stand der Figur hervorzuheben.

Das Kostüm ist als Gesamtes gelungen und in seinen Elementen historisch stimmig mit Ausnahme des geflochtenen Kinnbartes, der Totenmasken vorbehalten war.

- **RAMPHIS**

Der Hohepriester ist in ein weites Gewand gehüllt, das von einem Gürtel zusammengehalten wird und trägt einen Umhang.

Die Sandalen sind pharaonisch und in der linken Hand hält er eine Art Pfeife.

- **Form**

Die Haartracht entspricht der der Statue von HARPOCRATE (Horus), dem Sohn von ISIS und OSIRIS. Sie entspricht dem pharaonischen Stil, ist allerdings falsch verwendet, wie auch der Bart, der nur Toten zusteht.

Die Pfeife ist in den Notizen als Instrument zur Opfertgabe bezeichnet, allerdings wurde sie erst bei den Indianern lang nach pharaonischer Zeit entdeckt.

Der Gürtel mit der ornamentierten Stoffbahn an der Vorderseite des Kostüms ist ebenso wie die Sandalen pharaonisch.



Abb. 1.41

- **Textur und Material**

Wie üblich und für Ägypten angemessen wird hauptsächlich Baumwolle verwendet. Der Umhang ist passend für die Position des Hohepriesters aus wertvollem Material gestaltet.

- **Farben**

Weiß und einzelne goldene Verzierungen sind der Persönlichkeit und dem Status des Hohepriesters angemessen gewählt.

- **AMUNASRO**

Das Kostüm spiegelt die Persönlichkeit des Königs von Äthiopien sehr deutlich wider. Es findet stilistisch keinesfalls seinesgleichen im Stück und ist klar als fremd erkennbar.

- **Form**

Als Kopfschmuck wird ein Löwenkopf verwendet, der mit dem Umhang verbunden ist, der aus dem Fell desselben Löwen besteht. Es soll den Eindruck vermitteln, dass es sich um eine Figur aus Afrika handelt, allerdings kann man nicht daraus schliessen, dass es sich um jemanden handelt, der aus einem Krieg kommt, da diese Kleidung denkbar ungeeignet für Kampfhandlungen ist. Der Löwenkopf sollte eigentlich ein Zeichen für Herakles sein. Andererseits ist klar ersichtlich, dass es sich um den König oder Feldherren eines afrikanischen Landes handelt. Der Oberkörper ist mit einem Schutz aus Metallplatten bedeckt. Die Schuhe hingegen sind eher pharaonisch und nicht afrikanisch.



Abb. 1.42

- **Textur und Material**

Das Metall und das Fell sowie die Baumwolle der Hose mit den goldenen Accessoires sind passend für die geographische Lage. Die hinteren Pranken und der Schwanz des Löwen mögen realitätsnah sein, jedoch für Kampfhandlungen nicht geeignet. Aus den Notizen geht hervor, dass einzelne Kostümelemente wie beispielsweise bei dem Schwert und seiner Fixierung eine Mischung aus Metall, rotem Krokodilleder und Elfenbein verwendet wurde.

- **Farbe**

Metalle in mehreren Farben, rot, weiß und blau sowie das beige des Fells geben einen originalgetreuen, dem königlichen Status angemessenen Eindruck wider. Die starke Verwendung von Naturfarben wie dem beige des Fells vermittelt, dass die Figur aus einer natürlichen, wilden Umgebung kommt.

- **BALLERINA**

Die grundlegende Gestaltung durch H. de Montant war ebenfalls in weiß mit weiten leichtem Material ausgeführt, sehr feminin, aber nicht pharaonisch.

- **Form**

Weite Arme, ein V-förmiger Rock, was völlig atypisch für pharaonisches Design ist und seitlich angebrachte Stoffbahnen zeigen eindeutig türkische Gestaltungselemente.

Das Kostüm soll Kriegerinnen kleiden, die Schilde und Speere tragen.



Abb. 1.43

Die asymmetrische Oberbekleidung mit den Goldapplikationen ist eher römisch inspiriert.

Einzig die silberne Krone mit den Goldelementen ist pharaonisch, jedoch als königliches Element für die Person der Tänzerin nicht angemessen, vor allem mit dem Schlangemotiv.

Die Schuhe sind zeitgenössisch europäisch, für das Ballett nicht geeignet. Auch die Bleistiftskizze rechts unten zeigt, dass es sich eher um Cancan und nicht um Ballett handelt.

- **Textur und Material**

Die Accessoires und die Korsage sind glänzend, das Kleid ist aus transparenter Seide, passend für eine Tänzerin.

- **Farbe**

Silber, gold und hellblau passen zum Ballett und haben keine dramatische Funktion.

- **PIESTER IM VULKANTEMPEL**

Der Gesamteindruck ist pharaonischer.

- **Form**

Eine pharaonische Krone fast identisch mit der von AMNERIS, eine gekreuzte Halskette mit einem tempelartigen Motiv zeigt möglicherweise den Vulkantempel. Der Gürtel ist sehr pharaonisch, der kurze, angeschrägte Rock hingegen überhaupt nicht ebenso wie die Schuhe mit hohen Absätzen, was laut der Notizen auf eine Gestaltung entsprechend dem Kostüm einer Tänzerin zurückzuführen ist. Das hautenge Oberteil entspricht dem körperbetonten pharaonischen Stil sehr gut.



Abb. 1.44

Sie hält in ihrer linken Hand einen Stock mit Krume, der dem Hohepriester oder dem König vorbehalten ist.

- **Textur und Materiel**

Seide, rotes Leder der Schuhe, Gold und die Emaillierung der Armeifen sind sehr auffällig und glänzend und passend zum Tanz, haben aber keine dramaturgische Bedeutung.

- **Farbe**

Gold, weiß rot und schwarz sind passend für den Vulkantempel.

- **BOGENSCHÜTZE**

Das Gesamtkostüm ist pharaonisch mit Ausnahme des zu kurz geratenen Rocks. Es ist nicht auffällig und aufwendig und für die Rolle gut geeignet, ohne optisch in den Vordergrund zu treten.

- **Form**

Er trägt einen Bronzehelm und einen Bronzepanzer im Bauchbereich. Er trägt die Accessoires eines Kriegers mit sich, den Bogen und den Köcher aus Tierfell.



Abb. 1.45

Für die Figur des Kriegers im Kampf ist das Fehlen von bewegungseinschränkenden Schuhen ebenso wie die vorhandenen Accessoires angemessen.

Das einfach gestaltete Kostüm ist passend für einen Komparsen.

- **Textur und Material**

Die Materialwahl mit dem Baumwollrock, Metall, Leder und Fell ist für diese Figur gut geeignet.

- **Farbe**

Beige, weiß, bronze sind als neutrale Farben für die Figur passend.

1.7.2. Die Designs von Mariette Bey

Die Gestaltung seiner Kostüme ist völlig anders als die von de Montant . Er verwendete im Gegensatz zu dem Weiß von Montant sehr viele Farben, viele Schichten und die Gestaltung hatte einen eigenen Geist mit einem sehr starken orientalischen Grundgedanken und einem pharaonischen Touch.

- **RADAMIS**

- **Erste Version**

- **Form**

Der Kopfschmuck, der Kragen, die Perücke, der Armschmuck, die Schuhe und der Gürtel sind pharaonisch, das Grundkostüm ist beduinisch. Er verwendet bunte Stoffbahnen mit goldenen Fransen an allen Unterkanten. Eine der Stoffbahnen wird von einer Schulter ausgehend nach unten gewickelt.



Abb. 1.46

- **Textur und Material**

Er mischte Leder und

schwere Baumwollstoffe, Fransen aus Seide oder Satin, die nicht dem pharaonischen Stil entsprechen.

- **Farbe**

Psychologische Interpretation: Braun, beige, dunkelgrün, das Grau des Schildes mit Gold vermitteln den Eindruck eines Enttäuschten, der zwischen den bunten Gewändern der anderen Darsteller optisch verschwindet. Das beige-grün gestreifte Material ist eher als beduinisch einzuordnen.

- **Zweite Version**

Der Stil ist fast identisch.

- **Form**

Die abgeschrägte Form der oberen Gewandlage mit den Fransen an der Kante ist orientalischeduinisch.

- **Textur und Material**

Identisch mit der ersten Version. Die Materialien sind zu schwer für das ägyptische Klima.



Abb. 1.47

- **Farbe**

Zu den vorher verwendeten Farben fügte er lediglich das Weiß der oberen Stoffbahn und etwas hellblau, rot sowie gelb hinzu, was aber auch keinen korrekten Eindruck der Rolle von RADAMIS im Stück vermittelt. Die Verwendung von horizontalen Blockstreifen ist eindeutig orientalischeduinisch.

- **PHARAO**

Dieser PHARAO unterscheidet sich stark von dem von de Montant .

- **Form**

Er verwendete die gleiche Krone wie de Montant , allerdings mit anderer Bemalung. Der Brustkorb ist mit goldfarbenem Leder bedeckt. Der Gürtel ist sehr dünn und hat einen sehr breiten Vorderteil. Der Rock ist dreilagig und vom pharaonischen Stil sehr weit entfernt und eher arabisch. Der Umhang ist europäisch. Die Armبänder sind griechisch ebenso wie der Beinschmuck. Die Schuhe sind pharaonisch, aber für allgemeine Verwendung gestaltet. Die Halterung für das Schwert ist nicht geeignet, sie zu benutzen.



Abb. 1.48

- **Textur und Material**

Das goldfarbene Leder, der Samt, die schwere Baumwolle und die goldene Bordüre passt zu der Figur aber nicht zu dem ägyptischen Klima.

- **Farbe**

Blau, gold und hellblau geben einen realitätsnahen Eindruck der Würde des Herrschers. Die Gestaltung des Kostümes mit den vielen Lagen könnte man als passend zu dem eleganten, getragenen Auftreten des PHARAO ansehen, allerdings steht sie im völligen Gegensatz zu den klimatischen Bedingungen in Ägypten.

- **AMUNASRO**

(im 3. Akt)

Das Kostüm unterscheidet sich stark vom AMUNASRO des de Montant , es ist jedoch missverständlich.

Die Form ist pharaonisch/ arabisch und zeigt in keiner Weise, dass es sich um einen Äthiopier handeln könnte.

Die Notiz besagt, dass es sich um das Kostüm im dritten Akt handelt. Der umfangreiche Goldschmuck passt nicht zu der Rolle eines Sklaven.



Abb. 1.49

- **Form**

Die Kopfbedeckung, der Halsschmuck, der Arm- und der Fusschmuck ist pharaonisch. Der Stock und die Abaya (Mantel) sind arabisch. Der Gürtel kann stilistisch nicht eingeordnet werden. Der Gesamteindruck vermittelt eher ein Bild des biblischen Moses.

- **Textur und Material**

Die Accessoires sind glänzend und die Baumwolle spiegelt das heiße Klima in Ägypten wider.

- **Farbe**

Weiß und braun sowie gold passen weder zu Äthiopien noch zu jemandem, der gerade aus dem Krieg kommt. Das Weiß zeigt keine Persönlichkeit, was seinem Auftreten im Stück völlig widerspricht.

- **ÄTHIOPIER**

(3 Stück identische Kostüme)

- **Form**

Mit dieser umfangreichen Körperbedeckung hat man den Eindruck, dass es sich nicht um einen Krieger, sondern um einen fahrenden Händler oder um einen Boten handelt. Einzig das Schwert ist ein kriegerisches Element.

- **Textur und Material**

Die Hose ist aus Baumwolle, die Umhänge sind aus Fell und Leder, was vermuten lässt, dass er aus einer sehr kalten Gegend kommt, nicht aus einer heißen wie Äthiopien.



Abb. 1.50

- **Farbe**

Weiß und grau mit etwas braun und beige werfen die Frage auf, welche äthiopischen Tiere solch gefärbte Felle haben.

Das Kostüm wird den Figuren nicht gerecht, weder in Bezug auf ihre Herkunft noch auf die kriegerische Situation

- **ÄTHIOPISCHE GEFANGENE**



Abb. 1.51



Abb. 1.52

Das Kostüm passt zu Äthiopien, jedoch ist unklar, warum ein versklavter Äthiopier es in Ägypten trägt. Es unterscheidet es sich als Bekleidung von Sklaven zu sehr zu dem der AIDA und ist der Bekleidung der freien Ägypter hingegen zu ähnlich.

- **Form**

Tendenziell afrikanische Linienführung, man müsste lediglich die Frisur und die Farben ändern. Es könnte von westafrikanischer Kleidung abgeleitet sein, allerdings nicht in bewaldetem Gebiet.

- **Textur und Material**

Laut Notiz vornehmlich schwere Baumwolle oder Leinen, passend als Gruppenkostüm, aber relativ wirkungslos und nicht reflektierend.

- **Farbe**

Naturweiß und beige. Es wurden mehrere Kostüme unterschiedlicher Farbvarianten hergestellt, u.a. rot mit gelb und braun mit hellblau, die Farbgebung passt zu der Figur der Komparsen.

- **KRIEGSGEFANGENE**

Die beiden Kostüme sind sehr passend für Gefangene aus Äthiopien



Abb. 1.53



Abb. 1.54

- **Form**

Halbnackt, der Oberkörper ist nicht bedeckt und vermittelt den Eindruck, dass die Personen von einem heissen Ort kommen. Etwas Fell zeigt die geographische Lage und dass es sich um Jäger handelt. Auch die Röcke passen zu den Figuren. Die Aufteilung in zwei Designs geben einen vielfältigeren optischen Eindruck.

- **Textur und Material**

Die Baumwolle und das Fell spiegeln das Klima und den geographischen Ursprung wider. Das Fellstück der ersten Variante ist jedoch mit zu langen Haaren bedeckt, die ausschliesslich bei Tieren aus sehr kalten Gegenden zu finden wären.

- **Farben**

Weiß und blau für die Baumwolle sowie grau und braun für die Felle sind nicht effektheischend aber passend für die Rollen.

- **KOMPARSEN (PRIESTER)**

Es handelt sich um drei ähnliche Kostüme, alle für Komparsen, um einen Eindruck des pharaonischen Stils zu geben.

- **Form**

Der Kopf ist mit einer Art Kappe bedeckt, die den Eindruck einer Glatze vermitteln soll. Der Kragen, die breiten Bordüren, die als Gürtel, Mittelteil und Unterkante gestaltet sind, sowie der Armschmuck passen zur historischen Situation und zu der Würde des Amtes.



Abb. 1.55

- **Textur und Material**

Baumwolle, Lederbänder und hautfarbene Ärmel.

- **Farbe**

Weiß, hellblau, hautfarben, braun passen zu der Rolle ohne dramatische Aufgabe.

Die Priester trugen eigentlich keine natürlichen Haare, auch keine Bärte, da die Haare in der pharaonischen Religion als unrein angesehen wurden.



Abb. 1.56

Abb. 1.57

• DIENER DES PHARAO

In einigen Büchern³¹ wird behauptet, dass dieses Kostüm für die Figur des RADAMIS entworfen wurde. Diese Schlussfolgerung kam vermutlich dadurch zustande, dass die Figur den Entwürfen von Mariette Bey sehr ähnelt. Bei Beachtung der Notizen ist jedoch klar ersichtlich, dass es sich um einen DIENER DES PHARAO handelt.

• Form

Die Kleidung ist zu ca. 80 % beduinisch, was an der Vielzahl von Schichten und an der



Abb. 1.58

³¹ L.S.B.N. 10354/94, I.S.B.N. 977-09-0248-9 Printed in Egypt by "SHOROUK PRESS"

Bordüre des Rocks zu erkennen ist. Sowohl die Linienführung des Gesamtkostüms als auch die Form der Ärmel ist eindeutig beduinisch.

Es enthält einige pharaonische Elemente, wie die Armbänder, den Gürtel, die Haartracht sowie das Haarband. Dies ist jedoch nicht ausreichend, um den Eindruck eines Kostüms im pharaonischen Stil zu vermitteln.

- **Textur und Material**

Die verwendete Baumwolle ist schwer und hat eine matte Oberfläche, was zwar geeignet ist, den Blick des Zusehers optisch nicht von der Handlung auf der Bühne abzulenken, allerdings ist auch in diesem Fall die Eignung für das ägyptische Klima nicht gegeben.

- **Farbe**

Weiß, beige, braun, hellbraun und rotbraun kommunizieren für die Figur keine herausragende Persönlichkeit im dramatischen Ablauf und sind für die Rolle eines Komparsen damit gut geeignet. Die Farben und die Blockstreifen vermitteln einen hauptsächlich orientalisches-beduinischen Gesamteindruck, haben jedoch keinen Bezug zum pharaonischen Stil.

- **MUSIKER (TROMPETENSPIELER)**

- **Erste Version**

Sieht man sich dieses Kostüm zum ersten Mal, so wird man unmittelbar an ein türkisches Kostüm bzw. an eine Mischung mit byzantinischen Stil erinnert.

Ersetzte man die Trompete durch ein Schwert, so würde die Figur sofort den Eindruck eines Soldaten vermitteln. Der Figur fehlt weitgehend Persönlichkeit.



- **Form**

Die Kopfbedeckung aus Metall mit den Stoffbahnen, die davon herunterhängen ist türkisch.

Der Kragen, die Oberarmbänder und Handgelenksbänder sowie der Fuss Schmuck und die Schuhe sind pharaonisch.

Die schürzenähnliche Oberbekleidung ist römisch und gehört zur Ausstattung eines Soldaten. Da die Musiker in Kairo vor Ort auf die rückkehrenden Truppen warteten, macht dies keinen Sinn. Der Rock ist stilistisch nicht zuordenbar, die plissierte Bordüre erinnert an einen Vorhang.

- **Textur und Material**

Es wurden Leder, schwere Baumwolle, Metall für die Armbänder und die schalenähnliche Kopfbedeckung verwendet.

- **Farbe**

Weiß, gold und das rot des Plissees ebenso wie das braun der Schuhe und das patinierte Messing der Knöpfe der Oberbekleidung passt nicht zu der Rolle oder dem Libretto. Einzig die messingfarbenen Knöpfe passen farblich zu der Trompete, obwohl sie sonst keinen Sinn ergeben.

- **Zweite Version (MILITÄRMUSIKER)**

Bei diesem Kostüm stellt sich dasselbe Problem. Im Unterschied zu der ersten Kostümversion hat er einen Kragen und einen Brustschmuck mit pharaonischen Symbolen hinzugefügt.



Abb. 1.60

- **Form**

Hier hat er weite Ärmel hinzugefügt, was wiederum einen Stilmix ergibt, jedoch mit einem arabischen Einschlag.

- **Textur und Material**

Weiche Baumwolle und weichfließende weite Ärmel werfen die Frage auf, warum Mariette die Figur als Militärmusiker bezeichnet.

- **Farbe**

Grosse Flächen weißen Materials werden auf der Bühne hell leuchtend und auffällig sein, was zu der Rolle als Komparse nicht passt.

- **WACHE**

Der erste Eindruck, den das Kostüm vermittelt ist keinesfalls pharaonisch oder sonst zuzuordnen. Am ehesten erinnert seine Form an den byzantinischen Stil.

- **Form**

Schild und Speer sind afrikanisch. Die Kopfbedeckung, die das gleiche Muster trägt wie die Schulterbedeckung ist tendenziell christlich wie im Mittelalter. Einzig der Kragen, die Armbänder, der Beinschmuck und die Schuhe sind pharaonisch. Die kurze Bekleidung unter dem Mantel ist beduinisch, allerdings müsste der Wächter, um korrekt beduinisch gekleidet zu sein, noch eine Lage Kleidung darunter tragen, da die Beine komplett bedeckt sein sollten.

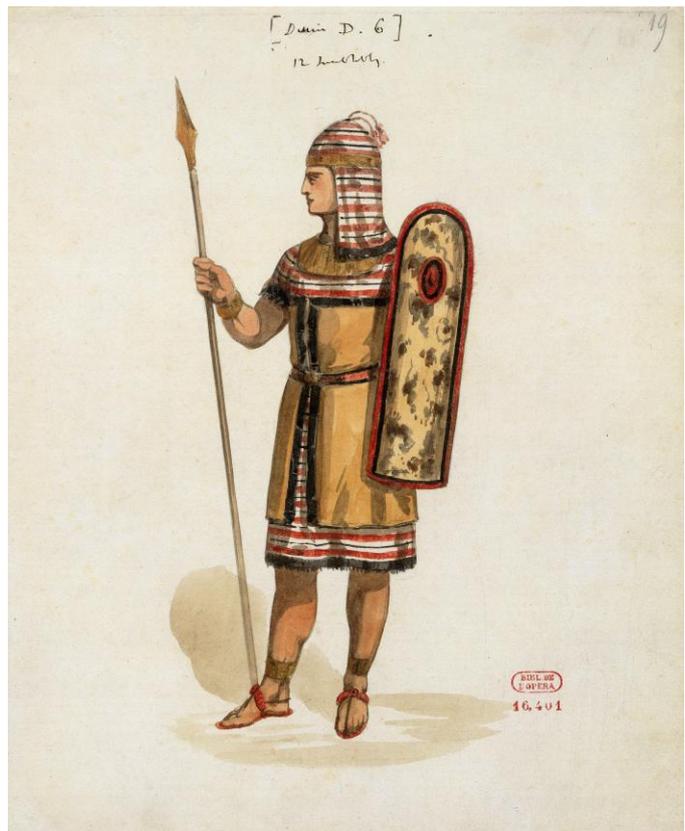


Abb. 1.61

Der Mantel ist nicht zuordenbar, wirkt aber auch mittelalterlich europäisch.

- **Textur und Material**

Die Kleidung ist aus matter, schwerer Baumwolle gefertigt. Der Schild ist mit Fell bezogen. Das Material trifft weder eine Aussage über die Persönlichkeit noch über die geographische Zuordnung.

- **Farbe**

Die Kopfbedeckung und die Unterbekleidung ist weiß, schwarz und rot gestreift und eher als beduinisch-orientalisch einzuordnen. Das restliche Kostüm ist beige und braun und damit frei von Persönlichkeit.

- **WACHE**

Die Problematik mit diesem Kostüm entspricht der des vorhergehenden. Unterschiede gibt es lediglich bei der Haartracht und dem Stirnband, die eindeutig pharaonisch sind.



Abb. 1.62

- **CHOR (Diener)**

Es sollten vier identische Kostüme für die Diener der Priester hergestellt werden, jedoch ist dieses Kostüm sehr ähnlich dem des PHARAO gestaltet.

Es ist aus den Notizen ersichtlich, dass es für dieses Kostüm ursprünglich eine andere Planung gab, Teile der Notizen wurden jedoch gelöscht und durchgestrichen.



Abb. 1.63

- **Form**

Sehr ähnlich dem des PHARAO, es hat keine Übereinstimmung mit dem pharaonischen Stil mit Ausnahme von Stirnband, Haartracht und Schuhen.

Das restliche Kostüm ist tendenziell beduinisch und arabisch.

- **Textur und Material**

Grösstenteils wird matte Baumwolle verwendet, lediglich einige Details sind mattgold. Die schwere Baumwolle und die vielfältigen Schichten spiegeln wiederum die klimatischen Bedingungen in Ägypten in keiner Weise wider.

- **Farbe**

Weiß, beige, gold für die Unterbekleidung, zusätzlich blau bei dem Umhang ist geeignet für die Rolle, jedoch nicht in Zusammenhang mit dieser Formgebung, da sowohl die Farbe als auch die Form gemeinsam die Persönlichkeit widerspiegeln müssen.

- **CHORUS (PRIESTER)**

Sollte jemand die Figur eines pharaonischen Priesters entwerfen wollen, so sollte ihm weder eine solche Form, noch Farbgebung noch Textur in den Sinn kommen.

Form

Die äussere Form ist vollständig römisch, was besonders an der asymmetrischen Fixierung an der Schulter erkennbar ist. Die Unterbekleidung ist arabisch. Lediglich die Haartracht, die Armbänder und der Halsschmuck sind annähernd pharaonisch. Es ist auch nicht ersichtlich, warum er keine Schuhe oder Sandalen trägt, seine Helfer jedoch schon.



Abb. 1.64

Auf der fertigen Zeichnung ist noch einmal eine neue Linienführung skizziert, was nahelegt, dass das Design nachträglich geändert wurde, woraus aber kein erkennbarer optischer Gewinn erreichbar scheint.

- **Textur und Materia**

Die Unterbekleidung ist matte Baumwolle, das darüber gewickelte Tuch scheint aus glänzendem Satin oder Seide zu bestehen. Das qualitätsvolle glänzende Material könnte für den Status als Priester geeignet sein, steht aber im Widerspruch zu den nicht vorhandenen Schuhen.

- **Farbe**

Rotbraun wird gemeinsam mit weiß und schwarz verwendet. Weiß und schwarz könnte der Persönlichkeit entsprechen, das rotbraun passt jedoch nicht zu der Figur des Priesters.

- **TEMPELWACHE**

Dieses Kostüm kann als gelungen bezeichnet werden.

- **Form**

Die Kopfbedeckung und das Gesamtbild ist klar pharaonisch und im Gegensatz zu einigen vorher besprochenen kein Stückwerk unterschiedlichster Stile.

Die einzige Ausnahme bilden die Schuhe, die aussehen wie die von Balletttänzern getragenen. In den

Notizen gibt es jedoch keinerlei Hinweis darauf, dass es sich um Tänzer handelt. Daher sind die Schuhe sowohl für die Rolle als auch für die Persönlichkeit als ungeeignet zu erachten.

Durch die Verwendung der Accessoires wie beispielsweise der Kartusche, wird der Stil klar erkennbar dargestellt.



Abb. 1.65

- **Textur und Material**

Nicht zu schwere matte Baumwolle wird für ein nicht ganz körperbedeckendes Kostüm verwendet, was dem Klima in Ägypten entspricht. Jedoch ist keine Übereinstimmung mit einem vorher gezeigten Kostüm ersichtlich.

- **Farbe**

Weiß, braun und für die Kopfbedeckung hellblau sind Farben, die einen Zusammenhang zum Tempel herstellen und für die Rolle passend sind.

- **CHOR (VOLK)**

- **Form**

Die Form wurde dem typisch pharaonischen Stil angelehnt, die einzige Ausnahme bilden die Schuhe, die für ägyptische Verhältnisse bei weitem zu eng sind.

- **Farbe**

Das Gewand selbst ist weiß, der Kopfschmuck, der Kragen, die Rockbordüre und der Gürtel mit dem schürzenartigen Teil sind in der Zeichnung weiß, beige und hellrot dargestellt.



Abb. 1.66

Die Notizen jedoch legen dar, dass die Farben geändert wurden. Für die Kopfbedeckung waren demnach die Farben weiß und blau vorgesehen. Die Rockbordüre sollte hellblau sein.

- **Textur und Material**

Die matte, leichte Baumwolle passt sehr gut zu der Rolle und den klimatischen Bedingungen.

Weiters ist am unteren Rand des Blattes eine Notiz zu finden, die von 18 Bekleidungssteilen spricht, jedoch sollten laut der ursprünglichen Beschreibung 17 identische Kostüme hergestellt werden.

- **FRAU AUS DEM VOLK**

Betrachtet man dieses Kostüm gemeinsam mit dem für die männlichen Darsteller, so ist erkennbar, dass die beiden Designs in vielen Aspekten stilistisch nicht übereinstimmen.

- **Form**

Die Kostümteile passen bereits hinsichtlich des Kopfschmucks nicht zusammen. Weiters ist die Linienführung des Gesamtkostüms mit türkischen und beduinischen Elementen nicht passend für die Kleidung der Männer. Auch der Gürtel ist in einem anderen Stil gestaltet.



Abb. 1.67

In Hinblick auf die Theatralik auf der Bühne und als Kostüm für eine Sängerin wäre es sehr gut geeignet, es müsste sich jedoch in das Gesamtbild mit den anderen Kostümen einfügen, was hier stilistisch problematisch bleibt.

- **Textur und Material**

Schwere, matte Baumwolle wird in vielen Lagen verarbeitet. Die Bluse, deren Ärmel unter der schweren Oberbekleidung sichtbar wird, ist aus einem halbtransparenten Material hergestellt.

Für die Rolle einer Komparsin ist das Kostüm grundsätzlich gut geeignet.

- **Farbe**

Hier werden viele unterschiedliche Farben gemischt. Einerseits wird hellblau verwendet, eine kalte Farbe, die wenig hervorsteht, gemeinsam mit gelb und schwarz, die den gleichen Effekt haben. Das Rot mit dem Orange ist geeignet für eine Dame, aber diese beiden Farben wurden zu sparsam verwendet, um eine ausreichende optische Wirkung zu erzielen.

- **DIENERINNEN VON AMNERIS**

Dieses Kostüm ist insgesamt sehr eigenartig. Es gibt keinerlei Bezug zu ägyptischem Stil mit Ausnahme der Kopfbedeckung.

- **Form**

Das Kostüm ist zu 90 Prozent beduinisch. Mit dieser Abaya, dem Gürtel, dem Mantel vermittelt es einen befremdlichen Eindruck. Der Gürtel hat zwei Schichten, einen zum Mantel gehörigen und einen für die Abaya. Die Schuhe sind entweder als balletartig zu bezeichnen oder als beduinisch. Ausserdem sind die beiden Schuhe offenbar zur Auswahl unterschiedlich gestaltet, der eine ist eine Sandale, der zweite ist halbgeschlossen.



Abb. 1.68

- **Textur und Material**

Es wird schwere, matte Baumwolle verwendet. Die schwere Baumwolle ist wie bereits erwähnt für Ägypten atypisch, da die Baumwolle, die in Ägypten verwendet wurde, eher leicht gewebt war. Diese Art von Baumwolle ist eher für beduinische Bekleidung üblich.

- **Farben**

Die Farbgebung in beige, hellbraun, grau ist typisch beduinisch ebenso wie die bunten Muster an der Unterkante des Rockes und bei dem Gürtel.

In den Notizen ist angemerkt, dass man dem Kostüm ein kostbares Aussehen verleihen könne, indem man einen weißen transparenten Stoff mit goldenen Streifen hinzufüge.

1.8. AIDA, PARIS 1880

Eine der herausragendsten Aufführungen dieses Jahres fand am französischen Festland statt.

„Sie wurde in Paris in französischer Sprache am zweiten und zwanzigsten März gezeigt, unter der Schirmherrschaft des Komponisten Verdi im Pariser Opernhaus.“³²

Das macht sie besonders, sondern weil die Aufführung durch Verdi überwacht wurde, weiters da es sich um die erstmalige Aufführung in Frankreich und in französischer Sprache handelte.

„Für diese Inszenierung wurde der französischen Oper grosses Interesse zuteil, nicht minder den Aufführungen in der Kairoer Oper, da die meisten technischen Arbeiten (der ersten Aufführung) vor Ort in Frankreich ausgeführt wurden.“³³

Es ist zu bemerken, daß eine starke Verbindung zwischen den Inszenierungen in Frankreich und in Ägypten bestand, an ihnen kann man im Vergleich die Veränderung und Entwicklung der Sichtweise und des szenischen Aufbaus analysieren, die im Zeitraum von 1871 bis 1880 stattfand.

„Alle Szenen sind Implementierungen des Bühnenbildes in Paris, die Anzahl der beteiligten Künstler erreichte die Zahl von bis zu sieben Landschaftsmalern, im Gegensatz von nur vier für die erste Aufführung in Kairo.“³⁴

„Der Maler DESPLEICHAN, der gemeinsam mit LAVASTRE die Umsetzung der Akte zwei und drei durchführte, war unmittelbar nach der Aufführung in Kairo gestorben.“³⁵

Die Gruppe der Maler, die für die Aufführung in Frankreich eingesetzt wurde, vermittelt uns ein deutliches Bild, welche Erfahrungen die Franzosen während ihrer Anwesenheit in Ägypten (1798-1801) gewonnen hatten. Nachdem die Veröffentlichung des Buches

³² Vgl: Abdum, Saleh: Das Buch Die Gemeinsame Bewegung 1974 S.

³³ Ebenda, S200

³⁴ Ebenda, S200

³⁵ Ebenda, S201

„Beschreibung von Ägypten“ in Frankreich Aufsehen erregt hatte, wuchs in Europa, vor allem in Frankreich sowohl Interesse als auch Wissen um Belange der archäologischen Fakten. Für sie war es wie die Entdeckung einer neuen Welt. Der Bekanntheitsgrad von AIDA war auch auf die Teilnahme einer nicht unerheblichen Zahl begabter Künstler an der Produktion zurückzuführen.

1.8.1. Die Szenen

- **Erster Akt, erste Szene**



Abb. 1.69

Die Technik, die Malerei auszuführen war übereinstimmend mit der, wie man sie in der Aufführung von Kairo im ersten Akt, erste Szene findet. Der Aufbau des Bühnenbildes in Schichten sowie die Darstellung der Decke erzeugen auch hier gekonnt den Eindruck eines Innenraumes.

Die Dekoratin in Paris ist der der Uraufführung sehr ähnlich, die Sehachse ist allerdings geschwenkt.

Dieser Szenenaufbau unterscheidet sich von dem in Kairo jedoch wesentlich in der Art der Räumlichkeit. Wurde in Kairo stellte eher ein Tempel dargestellt, so zeigt man hier einen Palast.

Es handelt sich bei diesem Bild zwar lediglich um einen Schwarzweißaufnahme, sodaß er die Bemalung der Wände und Skulpturen nicht erkennbar ist, dennoch ist hier klar ein Innenraum ersichtlich.

Da im Gegensatz zu den bisherigen Bühnenbildern nicht ersichtlich ist, ob vor den dargestellten Schichten des Bühnenbildes noch zusätzlich das eines umgebenden Vorhanges genutzt wurde, kann man nicht feststellen, wo die Bühnenbeleuchtung positioniert wurde. Für den Fall, dass die Darstellung des Vorhanges ursprünglich vorhanden war, wurde die Beleuchtung zwischen dieser Schicht und der dahinterliegenden direkt auf der Bühne positioniert.

War diese Möglichkeit nicht gegeben, dann wurden die Beleuchtungskörper links und rechts zwischen Bühne und Zuschauerraum angebracht, das heißt, es wurde schräg vom Zuschauerraum auf die Bühne ausgeleuchtet. Zusätzlich besteht die Möglichkeit, dass sich Beleuchtungseinrichtungen an der Vorderkante der Bühne befanden.

In Kairo kamen acht Schichten zum Einsatz, hier wurden, um einen dreidimensionalen Eindruck zu erreichen und zur Vervollständigung des Bühnenbildes wurden diagonale, kurze Seitenwände (CHASSE) angebracht, die mit der ersten Schicht verbunden sind. Weiters war es stimmiger, wenn die Darsteller durch in den Seitenwänden angebrachte Durchgänge die Bühne betreten.

Trotz der Implementation neuer Technik wurde ein Teil des ursprünglichen Bühnenaufbaus beibehalten, doch lediglich drei anstelle der acht Schichten. Um einen symmetrischen Aufbau zu vermeiden, nutzte man die Änderung des Blickwinkels und perspektivische Darstellung.

- **Erster Akt, zweite Szene**



Abb. 1.70

Im direkten Vergleich zum ersten und letzten Bühnenbild der Uraufführung von AIDA in Kairo, so ist hier der Einfluß von CHAPIRON, der in die Arbeit der sieben mit dem Bühnenbild betrauten Künstlern eingebunden war, deutlich erkennbar.

Erkennbar ist dies an der Darstellung des Lichteinfalls, der Statuen, und der tragenden Säulen und an der grundlegenden Ausführung der verwendeten Elemente. Man kann mit ausreichender Sicherheit sagen, dass diese Gestaltung von SHAPIRON durchgeführt wurde.

Es werden hier keine Elemente wie beschädigte Säulen oder Schutt verwendet, was uns die früher gestellte Frage beantwortet, ob man tatsächlich davon ausging, die Tempel und Paläste wären zur Zeit ihrer Nutzung nicht intakt und teilweise von Sand bedeckt gewesen. Hier werden die Bauten unbeschädigt und sauber dargestellt und man entführt uns in die Zeit der Pharaonen mit Gebäuden, wie sie zu ihrer Zeit bestanden.

Hier werden fünf Schichten gemeinsam mit den PERIAKTEN verwendet, die Symmetrie wurde durch die Darstellung eines Fensters auf der rechten Seite und durch unterschiedliche Formgebung der Statuen gebrochen unter gleichzeitiger Nutzung einer symmetrisch perspektivischen Darstellung des mittleren Bühnenbereiches.

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 1.71

Es wurden bislang keine Skizzen oder Aufzeichnungen zu dieser Szene hinsichtlich der Uraufführung in Kairo gefunden. Dieses Bühnenbild weist keine Ähnlichkeit mit den Entwürfen von SHAPIRON oder den anderen für Kairo eingesetzten Künstlern auf.

Vermutlich handelt es sich um einen eigenständigen Entwurf eines französischen Künstlers.

Mit den drei Schichten und den seitlichen PERIAKTEN wurde der Eindruck eines Innenraums vermittelt.

Die Ausgestaltung mit orientalischen Ornamenten kann man als überreich bezeichnen. Die Szenerie wirkt einerseits überladen, andererseits ist sie auch ungeeignet hinsichtlich des Raumbedarfs für die in dieser Szene auftretenden Tänzerinnen.

Ohne die erste Schicht wäre mehr Platz für die Tänzer und sonstigen Darsteller bereitgestanden und der überladene Eindruck wäre vermieden worden.

Die Symmetrie des Bühnenbildes wurde durch die Änderung des perspektivischen Winkels und durch die Verwendungsweise der PERIAKTEN ausgesetzt.

Links im Vordergrund erkennt man die Darstellung von zwei Sphinxen was im Gegensatz zum pharaonischen Stil steht. Weiters sind kleinere Ungenauigkeiten in der perspektivischen Darstellung zu erkennen, beispielsweise sind die Unterkanten der Blöcke, auf denen die Säulen stehen, nicht perspektivisch dargestellt, was leicht zu beheben gewesen wäre, indem man die Farbe der Böden auch für die perspektivische Abschrägung verwendet.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 1.72

„Der für den Entwurf des zweiten Akts, zweite Szene verantwortliche Bühnenbildner hieß Jean Baptiste Lavastre.“³⁶

Der Aufbau dieses Bühnenbildes lehnt sich sehr stark an den des ursprünglichen in Kairo gezeigten an. Die Verwendung einer geringeren Anzahl von Schichten und dass die Angleichung der Vegetation an die lokal ägyptischen ist jedoch deutlich erkennbar.

³⁶ Egypt, Cairo, Shorouk Press, 1994, ISBN 977-09-0248-9, Seite 50

Die verfügbare Bodenfläche erscheint in Bezug auf die Bedeutung des Bühnenbildes als Rahmen der Triumphszene jedoch sehr gering. Weiters wirkt der Deckenbehang niedrig angebracht, wodurch der Eindruck eines Innenraumes vermittelt wird, als befände man sich in einem luxuriös ausgestatteten Zelt.

In der Tiefe des Raumes ist eine Reihe von Sphinxen zu erkennen, wobei hinter der ersten Sphinx räumlich versetzt noch eine weitere Sphinx in anderer Form zu sehen ist, was keinen Sinn ergibt.

Direkt hinter den Sphinxen befindet sich die Darstellung von sitzenden Statuen, die den Tempeleingang markieren. Die Reihe der Sphinxen müsste eigentlich zu dem Tempeleingang führen, statt von links nach rechts davor positioniert zu werden, wodurch der Zugang zum Tempel blockiert würde.

- **Dritter Akt**



Abb. 1.73

Folgt man den Notizen im Libretto und betrachtet man die vorhergehende Szene mit der Vegetation, so ist ersichtlich, dass die Szenen von derselben Person gestaltet wurden. Weiters kann man vermuten, dass die hier gezeigte Darstellung sich sehr nahe an die Originalszene der Kairoer Uraufführung anlehnt.

Es finden hier zusätzlich zu den Schichten sogenannte ARMATURA, auf Gestellen befestigte zweidimensionale Einzelemente, beispielsweise als Pflanzen bemalt. Sie haben eine dramatische Funktion, entsprechend dem Libretto versteckte sich vermutlich AMUNASRO dahinter.

Dieses Bühnenbild ist mit seinen vier Schichten, dem asymmetrischen beidseitigen Aufbau und dem Versatzstück sehr gut gelungen. Allerdings ist der Vulkantempel, versteckt hinter den Palmen, kaum sichtbar.

Möglicherweise wollte der Künstler einen Schwerpunkt auf die Romantik der Szene legen, allerdings enthält sie einige Bewegung, beispielsweise, dass sich AMNERIS zum Tempel begibt, wo sich AIDA und RADAMIS befinden.

- **Vierter Akt, erste Szene**

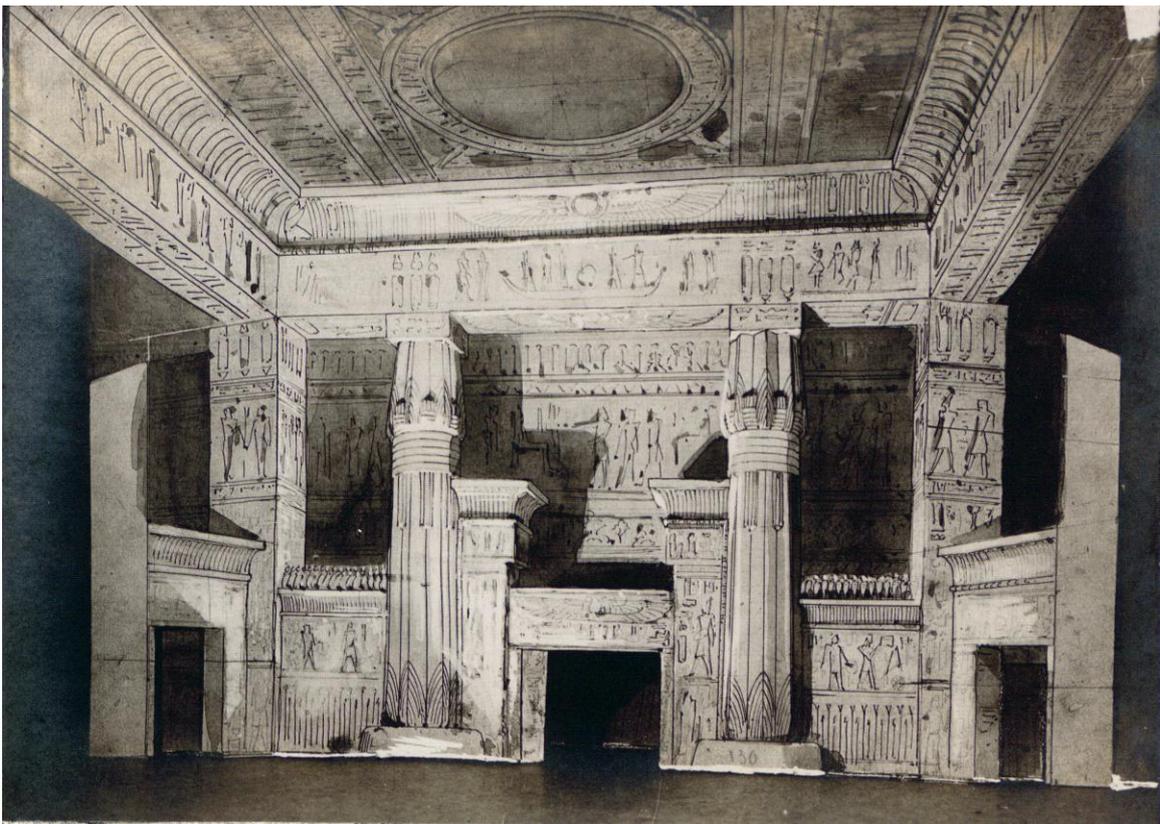


Abb. 1.74

Das Gerüst wurde in Bezug auf die Konstruktion des Gebäudes und hinsichtlich der Verwendung der Elemente sehr gelungen gestaltet. Der Raum ist grundsätzlich

symmetrisch aufgebaut, jedoch unter Verwendung von Perspektive. Zusätzlich zeigt sich ein auffälliger Schattenwurf, der auf eine Lichtquelle an der Basis der linken hinteren tragenden Säule hinweist. Gleichzeitig ist ein starker Schatten rechts der anderen tragenden Säule erkennbar, sodaß es noch eine zweite Lichtquelle links oben im hinteren Bühnenbereich geben musste.

Diese Art der Lichtgestaltung vermittelt einen starken Eindruck über den Ernst der Szene, indem die Beleuchtung von unten auch auf den Gesichtern der Darsteller harte Schatten wirft.

Möglicherweise wurde auch hier die Beleuchtung in eine Fußrampe eingesetzt, um die starke Kontrastwirkung, die für die Gerichtsszene notwendig war, zu erreichen.

Zwei von der linken zur rechten Bühnenwand reichende Schichten umgeben den Raum zur Gänze

Trotz der klaren Gestaltung ist jedes Element mit Reliefs bedeckt, deren harte, kontrastreiche Linienführung, die Grundstimmung der Szene gut vermittelt.

Im Deckenbereich ist ein Kreis zu sehen, was man als Symbol für die Verwirrung von RADAMIS, in einer Problemstellung ohne Beginn und Ende, deuten kann.

- **Vierter Akt, zweite Szene**

Die Entwürfe der Schlusszene waren nicht auffindbar.

1.8.2. Lichttechnik

Es wurden eindeutig drei unterschiedliche Arten von Beleuchtung verwendet.

Erstens die gemalte Darstellung von Lichteinfall und die Verstärkung von Perspektive und Raumtiefe durch gemaltes Licht und Schatten. Im Vierten Akt, erste Szene wird deutlich, dass der gemalte Lichteinfall in Übereinstimmung mit der tatsächlichen Positionierung der Beleuchtung in der Fußrampe gebracht wurde, um die Dramatik der Szene unterstützen.

Die zweite Beleuchtung ist auf der Bühne angebracht, wobei wir von Gasbeleuchtung, Kalklicht oder Bogenlicht sprechen. Diese drei Arten von Beleuchtung waren die zu dieser Zeit verfügbaren Beleuchtungsarten.

Die dritte Beleuchtungsform war die Beleuchtung des Zuschauerraumes, da er zu dieser Zeit nicht so dunkel war, wie in heutiger Zeit, sodass auch diese Beleuchtung für die Bühne genutzt werden konnte.

1.8.3. Kostüme

Die Kostüme für diese Aufführung waren außergewöhnlich in ihrer Gestaltung, die so originalgetreu wie möglich war. Vermutlich wurden Darstellungen von Papyri verwendet, und doch sind sie überaus theatralisch ausgeführt. Die Entwürfe wurden von Eugene LACOSTE größtenteils im Jahr 1879, teils im Jahr 1880 erstellt. Daraus kann man ablesen, dass er sich ausreichend Zeit für die Studien der Stile und der Details genommen hatte.

Es handelt sich um einen Zeitraum von zwei Jahren, in denen jedoch ein einziger Designer intensiv an den Entwürfen gearbeitet hat, sodaß er so genaue Kenntnis der Materie hatte, und stilistischen Fehler vermied.

- **AMNERIS**

- **Erstes Kostüm**

Es handelt sich um einen der besten Entwürfe für diese Figur. Das Kostüm ist königlich, theatralisch und ist stilistisch passend.

- **Form**

Der Gürtel, der Kragen, die Accessoires und die gesamte Form sind „pharaonisch“, keines der Elemente, ist stilistisch nicht stimmig.

Dadurch, dass die Accessoires in einer Art verwendet wurden, in der die Kostüme nicht überladen wirken, und durch den sinnvollen Einsatz der Gewandschichten bestimmt ist, wird die Rolle der Prinzessin AMNERIS gut sichtbar gemacht.

Vermutlich wurde dieses Kostüm für die ersten Szene, erster Akt und in der zweiten Szene, zweiter Akt entworfen.

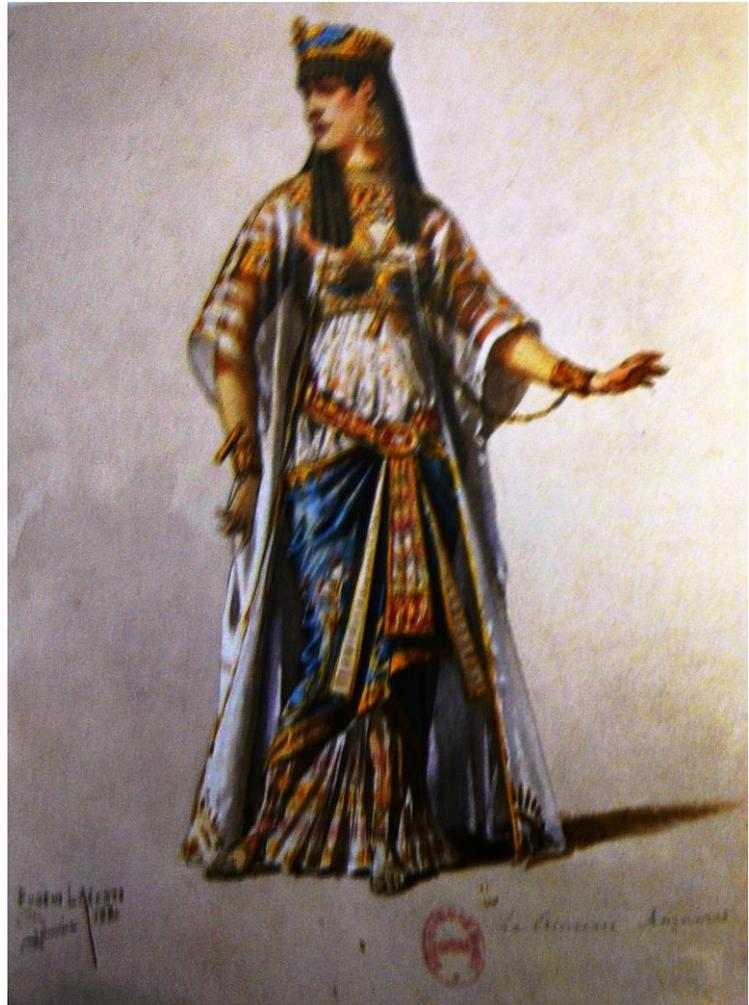


Abb. 1.75

- **Textur und Material**

Glänzenden Materialien, wie Seide für die Kleidung und die Accessoires, sowie Baumwolle für den Rock und die Bluse ergeben ein Kostüm, das aus einer Mischung unterschiedlichster Materialien erstellt, dennoch einen zusammenpassenden Gesamteindruck vermittelt und als Gewand der Prinzessin gut geeignet ist.

- **Farbe**

Weiß, blau, gold, rot sind in undurchsichtigen und transparenten Materialien in angenehmer Optik verarbeitet. Diese Farben sind üblich für königliche Gewänder.

- **Zweites Kostüm**

Bei dem Wechsel vom ersten zum zweiten Kostüm kann man keinen Fehler entdecken, auch dieses ist stilistisch gut und passend für die Rolle der Prinzessin gestaltet.

- **Form**

Es wird der Eindruck einer Dame vermittelt, die sich in einem Innenraum aufhält, ihr Rang wird durch die Krone hervorgehoben.

Gleichzeitig hat der Kostümbildner den pharaonischen Stil auch in der Linienführung beibehalten. Allerdings ist die Kragenform für den pharaonischen Stil unüblich, fügt sich jedoch harmonisch in das Gesamtbild.



Abb. 1.76

Der über die Schulter geschlungene Schal signalisiert einerseits ihren Rang, andererseits ist die bequeme, leichte Ausführung des Kostüms ein Zeichen für seine Nutzung in einem Innenraum.

- **Textur, Material und Farbe**

Die Ausführung ist ähnlich der des ersten Kostüms, allerdings in anderer Anordnung.

- **AIDA**

Selbst wenn wir keinerlei Hinweis auf die Zuordnung der Persönlichkeit in der Skizze haben, wissen wir, dass es sich um AIDA handelt, da es das einzige Kostüm mit einer Person dunkler Hautfarbe ist. Weiters ist die Textur der Haare ungewöhnlich für Ägypten.

- **Form**

Der Kostümbildner übernahm die Gestaltung dieses Kostüms originalgetreu von Papyri. Er fügt einige Accessoires hinzu, die sie in den Händen trägt, um ihre Stellung als Sklavin zu zeigen.

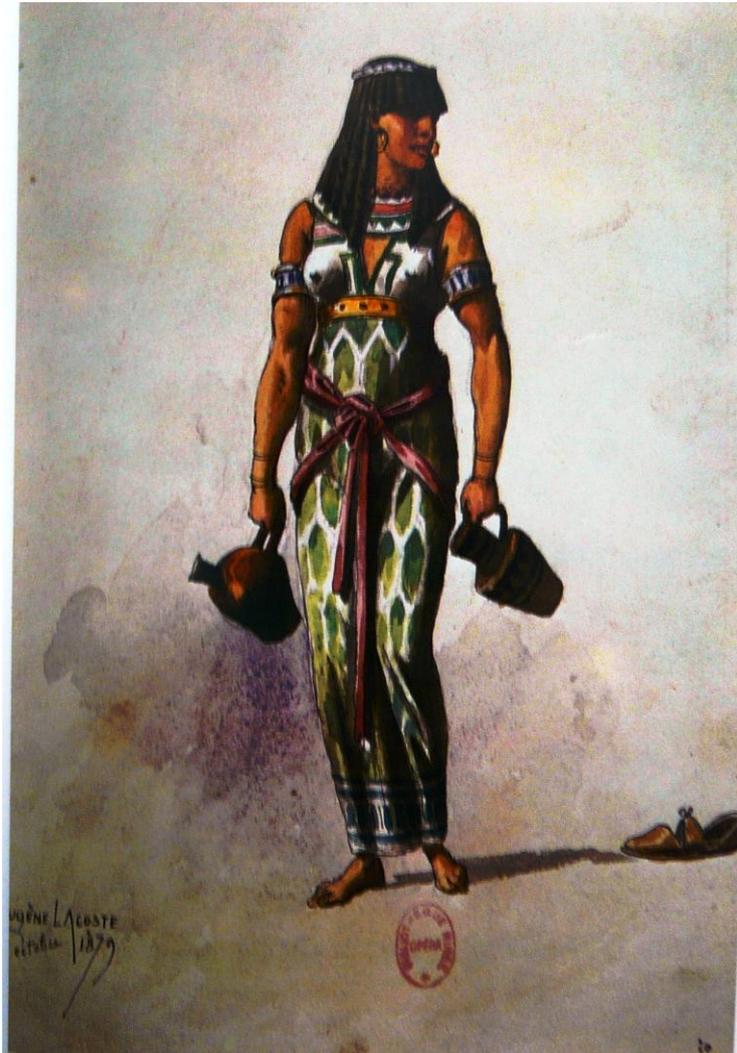


Abb. 1.77

Die Verwendung des kompliziert geknoteten Bandes anstelle eines Gürtels könnte als Hinweis auf die Problematik ihrer Situation gedeutet werden..

- **Textur und Material**

Glatte, glanzlose Baumwolle ist an die Rolle der Sklavin gebunden. Einige Accessoires an den Händen und die Schuhe stellen die Position der Figur klar.

- **Farbe**

Die Verwendung von weiß und grün bedeutet ihren ausgeglichenen Charakter.

- **RADAMIS**

Laut einem der über AIDA Bücher soll es sich bei diesem Entwurf um den für einen Soldaten des PHARAO handeln.³⁷

Zusätzlich zu dem Entwurf des Gesamtkostüms wurde besonderer Wert auf die Gestaltung der Kopfbedeckung gelegt. Die gesamte Erscheinung ist hell, glänzend und majestätisch, zeigt jedoch keinen Soldaten aus dem Volk.

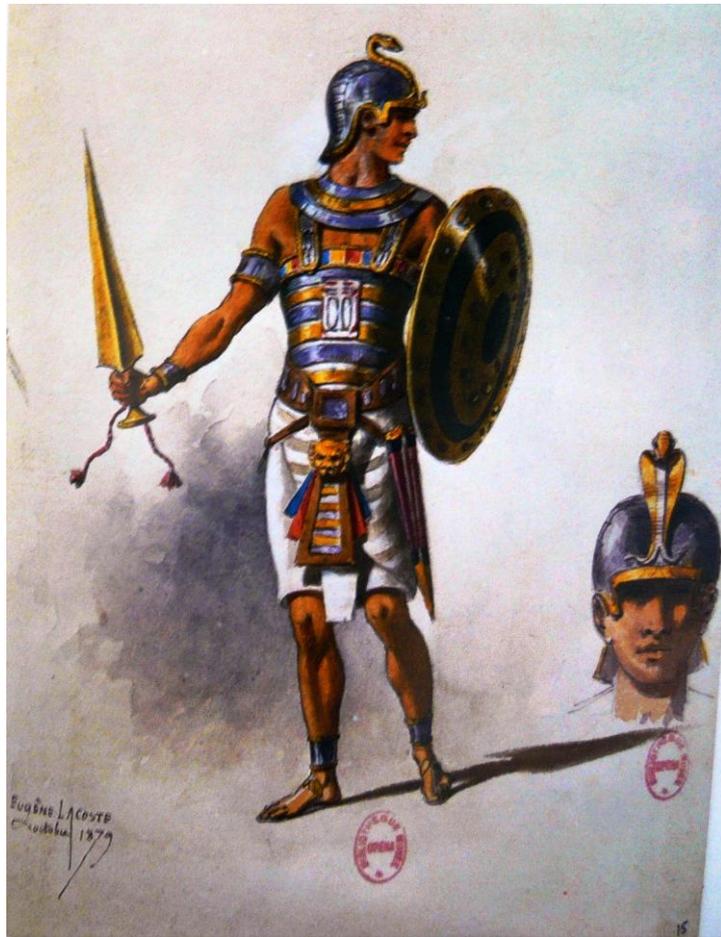


Abb. 1.78

- **Form**

Durch die Art der Verwendung der Kopfbedeckung, des Schildes und der Waffe ist der Stil als eindeutig pharaonisch zu klassifizieren.

- **Textur und Material**

Mit den glänzenden und den nicht glänzenden Teilen und den metallischen Accessoires erhält man einen Eindruck von einem hohen Status in der Armee.

- **Farbe**

Die Verwendung von gold, blau und weiß ist eine einfache, unaufdringliche und wirkungsvolle Art, den hohen Rang auf der Bühne deutlich zu machen.

³⁷ Egypt, Cairo, Shorouk Press, 1994, ISBN 977-09-0248-9, Seite 36

- **PHARAO**

Das Kostüm des Pharaos demonstriert seine absolute Machtfülle.

- **Form**

Durch die Verwendung der gleichen Linienführung wie bei AMNERIS, allerdings in einer für einen Mann adaptierten Ausführung, (durch das Anheben des Gürtels und die Änderung der Kopfbedeckung sowie einiger Details im Brustbereich), erhält man einen klaren Hinweis auf die Verbindung zwischen dem PHARAO und seiner Tochter.

In seiner rechten Hand befindet sich eine Art Messer unbekannter Verwendung, das nicht in Einklang damit steht, dass er im Gürtel eine weitere Waffe trägt. Der Gürtel besteht aus mehreren Teilen, einer davon ist ein Löwengesicht.



Abb. 1.79

- **Textur und Material**

Transparent und goldfarben mit Baumwolle und Seide zeigt man uns die Persönlichkeit des Pharaos. Es wird eine Eindruck über den Luxus und die hohe Qualität der Ausführung vermittelt, in der die Kostüme auf die Bühne gebracht wurden.

- **Farbe**

Der Mantel, das Untergewand, der Gürtel und der Kragen sind in den Farben rot, blau, gold, grau und weiß gehalten. Dadurch wirkt das Gewand mit seinen leuchtenden Farben königlich und erhaben.

- **SOLDAT**

- **Form**

Durch die Verwendung einer einfachen Gestaltung, mit einer ähnlichen Kopfbedeckung wie bei RADAMIS, allerdings ohne die Schlange auf der Scheitellinie und mit dem metallischen Kragen, der auch dem aufwendigeren Kostüm angelehnt ist, bringt es die Persönlichkeit des Soldaten gut zur Geltung.

Gleichzeitig vermittelt es ein gutes Bild des pharaonischen Stils.

- **Textur und Material**

Das Gewebe ist grösstenteils glanzlos. Ausnahmen sind die Kopfbedeckung, der Kragen, der Schild und die Armbänder sowie die Applikationen im Oberkörperbereich. In der Gesamtheit der auf der Bühne auftretenden Soldaten ergeben die glänzenden Teile jedoch ein eindrucksvolles, stimmiges Bild.

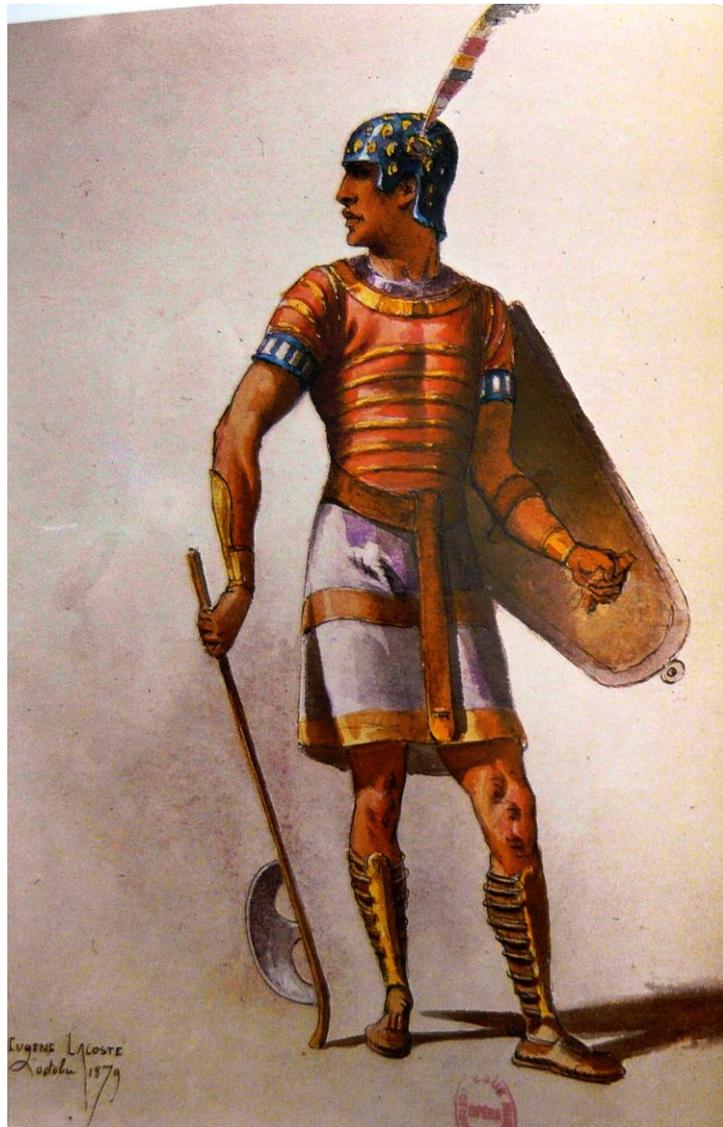


Abb. 1.80

- **Farbe**

Braun und weiß sowie glänzendes Stahlblau sind nicht sehr auffällig, was für die Rolle passend ist. Zugleich bringt es Helligkeit in das Bild der Gruppe.

- **SOLDAT (Version zwei)**

- **Form**

Die Gestaltung dieses Kostüms unterscheidet sich von der der ersten Variante. Die Elemente wie Helm, Armschutz und Beinschutz sind nicht als völlig pharaonisch anzusehen, fügen sich jedoch in die Formenvielfalt der Kostüme ein. Einzig die Armbänder und Sandalen sind streng im pharaonischen Stil gehalten.

- **Textur und Material**

Baumwolle mit etwas weißem Leder, beides glanzlos, passt zu der Rolle.

- **Farbe**

Größtenteils weiß gestaltet, bilden diese Kostüme einen guten Hintergrund für die weiteren, farbenfrohen Kostüme.



Abb. 1.81

- **WACHE DES PHARAO**

Ein Wächter: ohne den Schild, jedoch mit einem Speer in der Hand.

- **Form**

Durch die Verwendung einer Art Schulterträger und durch die kunstvolle Art, den Gürtel zu binden und die Kopfbedeckung zu gestalten, wird der pharaonische Stil deutlich. Der Kragen, die Armbänder, der Fusschmuck und die Sandalen, sowie das Motiv des fliegenden Adlers im Brustbereich sollen stilistische Details klar darlegen.

- **Textur und Material**

Grösstenteils ist das Material glanzlos, mit Ausnahme einiger Detail in den Accessoires, die goldglänzend sind, in Übereinstimmung mit der Rolle.



Abb. 1.82

- **Farbe**

Die Grundfarbe ist weiß, die Accessoires reichen von rot in allen Teilen des Kostüms zu einem leuchtenden Blau, wie für die Kopfbedeckung des PHARAO verwendet.

- **BOGENSCHÜTZE**

- **Form**

Die Figur trägt einen Schild und einen Stock, als Hinweis darauf, dass es sich trotz des vorhandenen Bogens und Köchers um einen Krieger handelt.

Allgemein gesehen, ist es im pharaonischen Stil entworfen, was am leichtesten an der Kopfbedeckung, dem Kragen, dem Armschmuck und den Sandalen zu erkennen ist.

- **Textur und Material**

Die Verwendung von Baumwolle für den Rock und der groben Materialien im Bereich des Oberkörpers, wird die Persönlichkeit der Figur gut zur Geltung gebracht.

- **Farbe**

Die Mischung der Farben weiß und braun ist eine angenehme Kombination, nicht verwirrend für das Auge des Zusehers und in guter Entsprechung mit der Rolle. Die Farben weisen auf einen einfachen Menschen hin.



Abb. 1.83

- **TÄNZERIN**

- **Form**

Durch die Verwendung von Accessoires wie die Kopfbedeckung, den Kragen, die Armbänder, und den Fusschmuck ist gesichert, dass der Entwurf auf Basis pharaonischer Quellen erstellt wurde.

Selbst wenn nicht den normalen pharaonischen Gürtel verwendet wurde, so hat ist doch den Stil mit den gekreuzten pharaonischen Flügeln eingebracht, gut geeignet für die Rolle der Tänzerin.

- **Textur und Material**

Baumwolle wird gemeinsam mit metallischen Elementen verwendet. Metallische Materialien sind bei den Accessoires zu finden, ebenso wie bei den Applikationen im Bereich des Torso, in der Darstellung gekreuzter Flügel.



Abb. 1.84

Die Grundfarbe ist weiß, einige Accessoires sind in rot und blau gehalten. Üblicherweise könnte es sich farblich von den anderen Kostümen abheben, beziehungsweise mit den Kostümen der Sänger abgestimmt sein in eigenständiger Farbgestaltung. Hier jedoch hat man mit den Farben, die bereits verwendet wurden, eine stimmige Lösung gefunden.

- **HARFINISTIN**

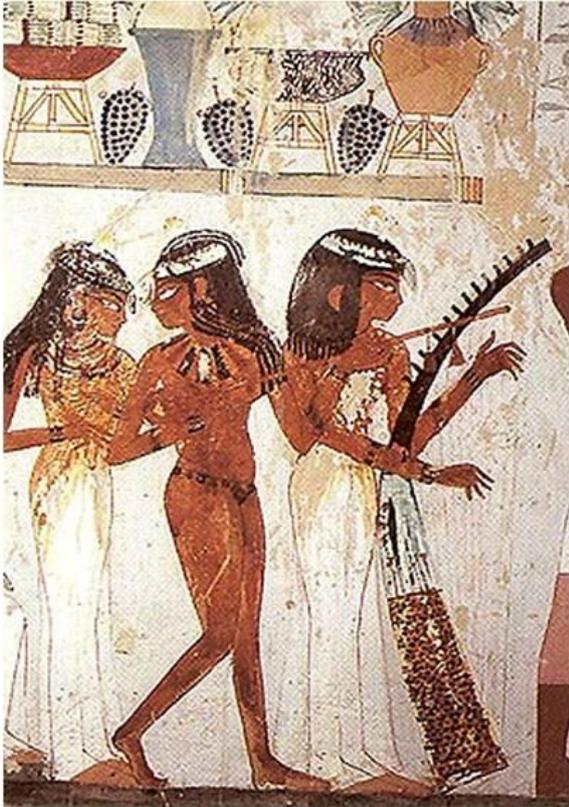


Abb. 1.85



Abb. 1.86

Es ist offensichtlich, dass dieser Entwurf an das berühmte Bild mit den drei Musikerinnen (Abb. 1.85) angelehnt ist.

- **Form**

Der nackte Körper mit dem durchscheinenden Material ist sehr eng mit dem original pharaonischen Stil verknüpft, so wie man ihn in den Malereien und Papyri findet.

- **Textur und Material**

Transparent und weit, entsprechend dem pharaonischen Stil.

- **Farbe**

Weiß transparent mit einigen blauen Farbakzenten bei dem Fußschmuck, dem Armschmuck, dem Gürtel und der Kopfbedeckung.

Es ist hervorzuheben, dass das Muster der Kopfbedeckung und des Harfenkörpers harmonisch übereinstimmend gestaltet ist.

- **AMUNASRO**

Dieses Kostüm unterscheidet sich grundsätzlich von dem der sonstigen Figuren, was zeigt, dass es sich um eine Figur aus einem anderen Land stammt.

- **Form**

Hier wurden zwei Bekleidungssteile verwendet. Einerseits gibt es eine Art Unterbekleidung, andererseits einen Gewandteil, der darüber und um die Schulter geschlungen werden kann.

Um seinen Hals befindet sich ein Kragen bzw. eine breite Halskette, die ebenso wie die Armbänder in einem völlig anderen Stil als bei den übrigen Kostümen gehalten sind, um die unterschiedliche Herkunft zu deutlich zu machen.



Abb. 1.87

Die in Ketten gebundenen Hände sollen zeigen, dass es sich bei dieser Person um jemanden handelt, der aus dem Krieg als Gefangener zurückkehrt. Die Krone signalisiert seinen Status.

- **Textur und Material**

Die Textur des Kostüms bringt die härteren klimatischen Bedingungen seines Herkunftsortes zur Geltung. Einige glänzende Details wie bei den Armبändern, dem Fußschmuck und bei dem Halsschmuck geben einen Hinweis auf die königliche Herkunft.

- **Farbe**

Durch die Verwendung von Messing, beige und blau sowie einiger brauner Accessoires wird gezeigt, dass die Person aus einem anderen Land stammt, sie sind bei keinem der sonstigen Kostüm zu finden.

- **ÄTHIOPISCHER SOLDAT**

Bezüglich dieses Kostümes sind einige Kommentare notwendig.

- **Form**

Die gesamte Linienführung entspricht dem pharaonischen Stil. Der erste Eindruck ist, dass es sich um einen Krieger der pharaonischen Armee handelt. Dieser Entwurf stimmt auch nicht mit den individuellen Merkmalen des Kostüm von AMUNASRO überein.

Auch die Änderung der Ornamente des Gürtels und des Kopfschmucks hätte nicht zu einem Erscheinungsbild einer Figur im äthiopischen Stil geführt.



Abb. 1.89

- **Textur und Material**

Nicht glänzende Baumwolle und ebenfalls nicht glänzendes Material für den Gürtel. Gemeinsam mit metallischen Elementen im Brustbereich ebenso wie bei dem Arm- und Fußschmuck ist keine gelungene Auswahl für diese Rolle getroffen worden.

Das Kostüm ist nicht gelungen.

- **Farbe**

Rot und weiß, sowie die schwarzen Punkte des Gürtels passen ebensowenig wie die leuchtend goldglänzenden, typisch pharaonischen Elemente des Brustschmuckes zur dieser Figur.

II. Die Wirkungen

2.1. Gizah Pyramiden 12-10-1999

Diese Inszenierung wurde 3 Jahre später, im Jahr 2002 am gleichen Ort und der gleichen Bühne nochmals gezeigt.

2.1.1. Team

Sculptures : Fayssal S. Ahmed

Statues : Dr. Atef Abo El Shafy

Stage Constructions: The Armed Forces

Conductor : Patrick Fournillier

Internal Banda Master : Ivan Filev

Choir Master : Aldo Magnato

Technical Director : Badr El Zakaziki

Assistants Director : Gihan Morsi , Abd Allah Saad , Adel Afifi

Sound & Light : Macchitella

Costumes Design : Piero Ripe

Stage Design & Theatrical Objects : Mahmoud Haggag

T.V. Director : khaled Shabana

Director: Dr. Abd Elmonheim Kamel



Abb. 2.1



Abb. 2.2

In unmittelbarer Nähe der Bühne befindet sich eine der berühmtesten Sehenswürdigkeiten und Touristenattraktionen Ägyptens. Der Aufführungsort ausgewählt, um eine gute Infrastruktur mit Parkplätzen und Sicherheitsleistungen zu gewährleisten.

Die Wahl fiel auf die Chephrempyramide als Hintergrund für diese Inszenierung. Der Bühnenaufbau befand sich in einer gewissen Entfernung zu den Pyramiden aufgebaut, um eine gute Sicht auf sie zu ermöglichen und sie auf diese Weise in die Theatergestaltung einzubinden.

Als Eingang in das Theater wurde ein Nebeneingang des Geländes der Pyramiden gewählt anstatt des von den Touristen üblicherweise benutzten Haupteinganges

2.1.2.

Bühnenbeschreibung

Die Bühne war als Kreis mit einem Durchmesser von 60 Metern und mit der Darstellung eines Skarabäus und einer Sonnenscheibe gestaltet



Abb. 2.3

2.1.3. Bühnenbild

Der Bühnenbildner verwendete unterschiedlichste stiiistische Elemente wie gekrümmte und kreisförmige Formen, die dem Bühnenbild eine romantische Erscheinung gaben, sodass es dem historischen Ort, den damit verbundenen Gefühlen entsprach und den angemessenen Respekt zollte.



Abb. 2.4



Abb. 2.5



Abb. 2.6

Die Gerichtsszene wurde in einem Bereich ausserhalb der Hauptbühne gezeigt.

In der Mitte der Bühne wurde eine geschlossenen Kugel präsentiert, die sich allmählich öffnet.

Auf der Hinterbühne sehen wir 14 Säulen und 14 Statuen des König Ramses des Dritten.

Musikalisches Intro

- **Die Szenen**
- **Erster Akt, erste Szene**

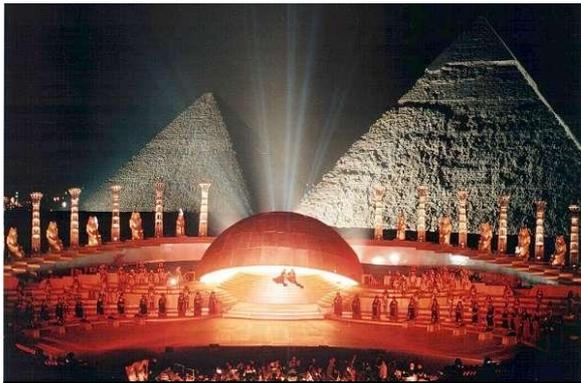


Abb. 2.7



Abb. 2.8

Nach dem musikalischen Ouvertüre, das von einem Balletteil begleitet wurde, hatten die Schauspieler auf der 4. Ebene der Bühne ihren Auftritt.

Der Auftritt der Schauspieler erfolgte von der Mitte der Bühne ausgehend. Die Nebendarsteller kamen in Gruppen von der Seite auf die Bühne. Dadurch formten alle Darsteller schlussendlich einen Kreis in der Mitte der Bühne.

- **Erster Akt, zweite Szene**

Der Übergang von der ersten Szene in die zweite erfolgte durch ein Ausblenden der Beleuchtung und darauffolgende vollständige Ausleuchtung der Bühne

Der Bühnenbildner nutzte die Darsteller als Elemente, die die Komposition des optischen Eindrucks seiner Bühne vervollständigen.



Abb. 2.9



Abb. 2.10



Abb. 2.11

Eine Balletttänzerin stand in der Mitte der Bühne, eine Sonnenscheibe in der Hand haltend und bewegte sich dabei rhythmisch in Übereinstimmung mit der Handlung. Er verwendete das gleiche Motiv für die Aufführung von Aida in Kairo 2009, allerdings in Form einer stehenden Statue

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.12



Abb. 2.13



Abb. 2.14

Der Übergang zu dieser Szene erfolgte durch hydraulischen Anlagen, die verschiedene Muster steuern.

Einige Accessoires, die den Lebensraum der AMNERIS repräsentieren.

- **Zweiter Akt, zweite Szene:**



Abb. 2.15

Diese Szene begann mit dem Auftritt des Königs. In dieser Szene wurde der Sieg über Äthiopien gefeiert. Man sah die Sonne hoch über der Mitte der Bühne und es wurden die Häftlinge aus einer Öffnung im Boden auf die Bühne geführt.

- **Dritter Akt , erste Szene:**

Die Handlung ist auf die Hauptbühne konzentriert. Es gelingt nur bedingt, die romantische Stimmung dieser Szene sichtbar zu machen.



Abb. 2.16

- **Der dritte Akt , die zweite Szene:**



Abb. 2.17



Abb. 2.18

Die Gerichtsszene wurde seitlich neben der Bühne aufgeführt. In dieser Szene war eine Pyramide deutlich dargestellt, deren Außenkanten mit Lichtern begrenzt waren und die sich sehr gut in die Szene eingefügt hat.

- **Vierter Akt, zweite Szene (Epilog)**



Abb. 2.19



Abb. 2.20

Als zentralen Ort des Geschehens bestimmte der Bühnenbildner eine goldene Kugel mitten auf der Bühne, die den Friedhof darstellen sollte. Sie war anfangs jedoch geschlossen. Mittels Beleuchtung war auf ihrer Oberfläche der Schlüssel des Lebens dargestellt (ein berühmtes pharaonisches Zeichen). Dieser sollte das Ende der Szene anzeigen und zur selben Zeit auch den Übergang von Diesseits ins Jenseits.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Der Aufführungsort der Oper war vor den Pyramiden gewählt, was dieser Operaufführung einen besonderen Charakter gab.

Teilweise wurden Pyramiden auch in der Szenengestaltung verwendet, was der Inszenierung einen zusätzlichen besonderen Charakter gab.

Weiters positiv zu bemerken war die Beleuchtung der Pyramiden, die sich im Verlauf der Aufführung änderte.

Der Übergang von Szene zu Szene nahm nicht viel Zeit in Anspruch und die Teile des Bühnenbildes, die dabei geändert werden mussten, waren einfach, trugen aber sehr viel zu dem Eindruck der Aufführung bei.

Die große Bühnenfläche mit den vielen horizontalen Ebenen gab den Darstellern die Möglichkeit, sich frei zu bewegen.

- **Anmerkungen:**

Die Inszenierung verursachte hohe Kosten

Konzentration des Geschehens auf einen Ort auf der Bühnenfläche, mangelnde Raumnutzung eventuell nicht vom Bühnenbildner, sondern durch den Regisseur festgelegt.

Räumliche Konnotation in den Schlüsselszenen waren nicht klar.

Es gibt zwischen der ersten Szene, erster Akt und der ersten Szene, dritter Akt, sowie im vierten Akt teilweise die selben Gestaltungselemente auf der Bühne

2.1.4. Farbe

2.1.4.1. konstante Farbe

Gold war die dominierende Farbe in dieser Inszenierung. Das betraf den Boden, die Ebenen und die zentrale Kugel.

Andere Farben gab es nur im Zimmer von AMNERIS, wobei auch in ihrem Zimmer die Farbe Gold dominierend war. Die zusätzlichen Farben dienten lediglich der Ausschmückung. Gold war immer ein Zeichen für Reichtum und eine wichtige Farbe im pharaonischen Zeitalter.

Farben, die in Kombination mit AMNERIS immer verwendet wurden, waren rot und blau.

2.1.4.2. Variable Farben

- Umsetzung primär mittels Bühnenbeleuchtung



Abb. 2.21



Abb. 2.22

Die Oper begann mit einem Feuerwerk, das die Pyramiden als Zeichen des Respekts für den historischen Ort feiern sollte.

Der Bühnenbildner verwendete drei Arten von Lichtquellen.

- **Außenbereich: Beleuchtung der Pyramiden und die fackeltragenden Säulen**

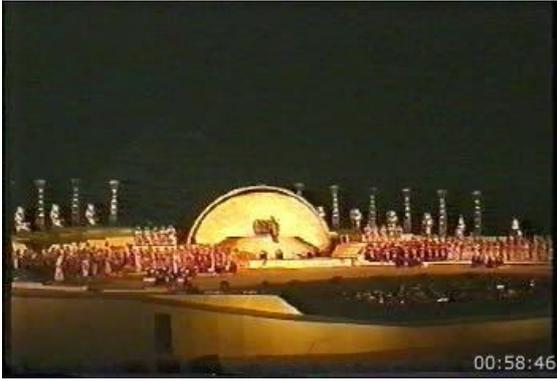


Abb. 2.23



Abb. 2.24

Seitlich und im Vordergrund positionierte schmale Säulen mit Fackeln waren neben der Beleuchtung der Pyramiden maßgebend für die Lichtgestaltung. Die Pyramiden sollte nur in besonderen, dramatischen Momenten durch ihre Beleuchtung zum Vorschein kommen, wie z.B. in der Triumphszene oder bei Übergängen zwischen Szenen. So war die Pyramide nicht immer sichtbar, was der Aufführung Vielfalt verlieh.

- **Innenbereich – Bühnenbeleuchtung**



Abb. 2.25



Abb. 2.26

Sie kam, wie der Name bereits sagt, von der Bühne selbst und wurde zur Beleuchtung der dort aufgebauten Statuen und Säulen verwendet. Sie wurde allgemein für die Grundbeleuchtung und die Beleuchtung der Hauptdarsteller verwendet. Je nach Szene wurden unterschiedliche Farbtöne verwendet.



Abb. 2.27



Abb. 2.28

Die Bühnenbildner und Lichttechniker entschieden in Absprache mit dem Regisseur nach umfangreichen Proben, zu Beginn des Werkes und für dramatische Momente blaue Beleuchtung, für festliche Szenen goldene Beleuchtung einzusetzen. Rot war emotionalen Szenen, wie auch der letzten Szene, vorbehalten.

- **Fackeltragende Säulen:**

In der Gerichtsszene waren die Fackeln dominante Gestaltungselemente. Hier hatte die Beleuchtung eine wichtige Funktion, indem sie scharfe Begrenzungslinien setzte, die der Szene eine strenge Grundstimmung gaben.



Abb. 2.29

- **Beurteilung:**

Die Beleuchtung erfüllte ihre Funktion sehr gut

Sie schuf eine dramatische Atmosphäre, die Stimmung wurde durch die Farbwahl, Intensität und Akzentsetzung der Beleuchtung in Richtung dramatischer Ereignisse gelenkt.

Eine weitere Aufgabe Betonung des Ortes, an dem das wichtigste Geschehen im Bühnenbereich stattfindet.

Sie war ein wichtiges visuelles Element.

Die Lichttechniker nutzten nicht wie üblich einen normalen Spot (PHOLOSpot), um die Aufmerksamkeit der Zuseher auf die Protagonisten zu lenken.

Stattdessen wurden die Darsteller als eine in sich geschlossene Einheit gesehen, der eine Farbe zugewiesen wurde, und die sich in seiner dramatischen Funktion über die Bühne bewegt.

2.1.4.3. Kostüme

- **AMNERIS**



Abb. 2.30



Abb. 2.31



Abb. 2.32

- **Form**

Die pharaonischen Merkmale des Designs wurden klar dargestellt, um den Reichtum der Person sichtbar zu machen. (durch die Accessoires wie die Krone)

Trotz der Verwendung der Entwürfe pharaonischer Symbole war der pharaonische Stil nicht dominant., da im Gegensatz zur historischen Bekleidung die Kostüme sehr eng waren.

Es wurden einige formgebende Linienführungen hinzugefügt, die persönliche Merkmale des Prinzessin darstellten.

- **Material und Textur**

- **Das erste und das zweite Kostüm:**

Die Textur deutet auf Reichtum hin.

Auch das Material aus dem Kragen, Umhang, Gürtel, sowie die Tasche entsprechen der Persönlichkeit von AMNERIS angefertigt waren, zeigten den Rang der Trägerin.

Das dritte Kostüm:

Der körperbedeckende Teil des Kostümes hat eine nicht glänzende Textur und ist aus dem gleichen Material gemacht wie der Mantel und der Umhang, aus Baumwolle, das am besten für die klimatischen Bedingungen und die heiße Atmosphäre Ägyptens geeignet ist.

Der Gürtel ist ebenfalls nicht glänzend, aber mit Elementen in Gold versehen.

Trotz der Trauer waren immer alle Elemente des Reichtums sichtbar.

- **Farben**

Die Grundfarbe des ersten Kostüms war weiß mit goldenen Anteilen, um Macht und Reichtum hervorzuheben.

Der weitaus größte Anteil des Kostüms war in Gold gehalten, in so übertriebener Weise, sodass die Einzelheiten des Kostüms nicht gut sichtbar werden konnten.

Die goldene Farbe in diesem Ausmaß wurde erstmals in der Triumphszene verwendet und die Hauptfarbe des Kostüms wandelte sich danach zu schwarz, um die Entwicklung des Dramas zu zeigen.

- **Aida**



Abb. 2.33



Abb. 2.34



Abb. 2.35

- **Form**

Die Formgebung des Kostüms war in seinem Kerngedanken nicht pharaonisch. Die grundlegenden Linien waren vertikal und auch im Gewand wurden keine horizontalen Linien verwendet.

Die Gewänder waren den ganzen Körper bedeckende Kleider, über denen noch ein Umhang getragen wurde.

- **Material und Textur**

Die Textur des unteren Bereichs des Gewandes ist glänzend und glatt ebenso wie das Oberteil des halbtransparenten Kleides, das sowohl für das erste als auch für das zweite Kostüm mit jeweils anderen Rockteilen verwendet wird. In der letzten Szene findet das dritte Kostüm Verwendung, dunkel gehalten entsprechend der dramatischen Situation.

- **Farbe:**

- **Erstes Kostüm:**

Rote und blaue Farbe wurden verwendet, um den dramatischen Charakter einer jungen Frau darzustellen, die vor Liebe glüht. Das Hellblau wurde als Komplement zu der im Vordergrund stehenden roten Farbe verwendet.

- **Zweites Kostüm:**

Der untere Teil war goldglänzend, passend zu den Szenen, aber nicht in Übereinstimmung mit der Rolle von AIDA, da sie sich in einer Situation befand, die man keinesfalls als blendend bezeichnen konnte, hin- und hergeworfen zwischen der Loyalität zu ihrem Liebhaber und ihrer Heimat

Dieses Kostüm passte nicht zu ihrer Konfliktsituation, denn AIDA wurde nicht als Siegerin angesehen.

Das dritte Kleid war schwarz und undurchsichtig passend zu den Umständen.

- **RADAMIS**



Abb. 2.36



Abb. 2.37



Abb. 2.38

- **Form**

Pharaonische Eigenschaften sind im Design gut zu erkennen

Der Kostümbildner entwarf auch eine Reihe von spezifischen Zeichen, um den pharaonischen Stil noch zu betonen.

Er fügte auch einige Linien hinzu, um der Uniform persönliche Eigenschaften des Soldaten zu verleihen.

Die Muster sind stark und geradlinig, geeignet für eine Führungskraft, die er als Kommandant darstellt.

Die Schultern trugen Merkmale griechischer Ringer, um des Kostüm theatralischer zu gestalten, aber sie hatten keinen signifikanten Einfluss auf das Gesamtkonzept eines pharaonischen Stils.

- **Material und Textur**

- **Das erste Kostüm:**

Nicht glänzende Textur des Oberteils, geeignet für den geographischen Standort Ägypten, aus Baumwolle hergestellt.

Der Kragen, der Umhang und der Gürtel sind seidig weich

Das zweite und dritte Kostüm:

Glänzende Textur der Oberteile, die aus dem selben Material hergestellt wurden wie der Kragen. Der Umhang und der Gürtel sind ebenfalls glänzend.

- **Farben:**

Das erste Kostüm ist schwarz und weiß mit Gold geschmückt. Das Weiß ist mit der Reinheit und Ehre verbunden und war somit äußeres Zeichen der Persönlichkeit. Der Übergang zum Gold in der Triumphszene folgt der Entwicklung des Dramas.

- **PHARAO**

- **Form**

Pharaonische Merkmale und

Zeichen des Reichtums sind sehr gut erkennbar im Design des Kostüms.

Trotz der Verwendung der für ihn entworfenen pharaonischen

Symbole war der pharaonische Stil nicht dominant., da auch hier die Kostüme sehr eng geschnitten waren.

Dies wurde um einige Accessoires ergänzt, die individuellen Insignien des Königs wie Krone und Zepter.



Abb. 2.39



Abb. 2.40

- **Material und Textur:**

Die Textur deutet auch hier auf Reichtum hin. Kragen, Umhang und Gürtel entsprechen der Rolle des Königs.

Im Verlauf der Handlung ändert sich nicht viel am Kostüm des Königs. Sowohl die Zeichen für Standfestigkeit, wie für Stabilität bleiben erhalten. Individuelle Merkmale fehlen.

- **Farbe:**

Im ersten Kostüm war die Grundfarbe weiß mit goldenen Anteilen, um die Macht und den Reichtum zu zeigen.

Aber der weitaus größte Anteil des Kostüms bestand aus goldenem Material in übertriebener Weise, sodass die Einzelheiten des Kostüms nicht gut sichtbar sind.

- **RAMPHIS**

- **Form**

Pharaonische Eigenschaften im sind Design gut zu erkennen, wie an der typischen Kopfbedeckung.

Der Kostümbildner entwarf auch eine Reihe von Symbolen, um den pharaonischen Stil zu hervorzuheben.

Er fügte auch einige Linien hinzu, um dem Kostüm persönliche Eigenschaften des Priesters zu verleihen.

Es wurden einige Gegenstände hinzugefügt, die auf den Rang des Priesters hinweisen, wie der Stil.



Abb. 2.41

- **Material und Textur**

Kragen, Umhang und Gürtel haben eine wertvolle Textur passend zu seiner Position als Priester.

Diese Kleidungsstücke sind aus Baumwolle gemacht, da dies als Naturmaterial immer ein Element der Priesterschaft war, geeignet für die Atmosphäre Ägyptens, andererseits gab es goldene Elemente, um die Klasse wiederzugeben.

- **Farbe**

Grundfarbe war weiß (drückte im Altägyptischen Glauben Reinheit aus). Auf dem Großteil des restlichen Kostüms befanden sich einige schwarze Streifen, um der Persönlichkeit eine neutrale Eigenschaft zu verleihen. Sonst, wie bei Gürtel und Kopfbedeckung, ist die goldene Farbe dominant, um die erhobene Ebene des Hohepriesters anzudeuten

- **BOTE**

- **Form**

Pharaonische Merkmale sind erkennbar.

Es wurden einige Streifen hinzugefügt, die dem Kostüm das Persönlichkeitsprofil eines Soldaten geben.

- **Material und Textur:**

Die Oberkörperbedeckung ist matt und aus Baumwolle gemacht geeignet für das ägyptische Klima.

Die Halsbedeckung und der Gürtel sind nicht vollständig glänzend und tragen goldene Streifen passend zum üblichen Gewand eines Kriegers

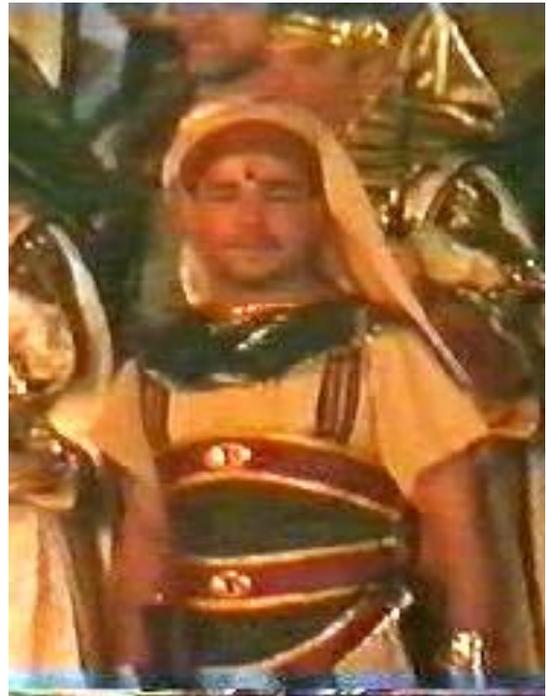


Abb. 2.42

- **Farbe**

Das erste Kostüm ist weiß (→ Neutralität: passend zur Person) und schwarz dekoriert mit Gold .

- **AMUNASRO:**

- **Form:**

Das Kostüm bedeckt den Körpers und einen Teil des Kopfes.

Es wurden hier wiederum Streifen hinzugefügt, die dem Schauspieler die Merkmale eines afrikanischen Soldaten verleihen sollen.

Die Streifen sind neben der sonstigen Kostümgestaltung ausreichend um seiner Persönlichkeit Form zu verleihen



Abb. 2.43

- **Material und Textur:**

Die Textur des körperbedeckenden Kostüms ist grob und aus Baumwolle. Für diese Persönlichkeit wurden Elemente angefertigt, die die ländlichen Gebiete Afrikas widerspiegeln, wie Gepardenfell, das sein Kostüm schmückt, und auf seine äthiopische Herkunft deutet.

- **Farbe**

Über dem schwarzen Kostümteil trägt er ein rubinrotes Gewand, zusätzlich Armbänder und das Gepardenfell, das teilweise braun überbemalt wurde.

- **Tänzer und Komparsen**

- **Tänzer**



Abb. 2.44



Abb. 2.45



Abb. 2.46

Die Aufführung beginnt mit einer Zusammenfassung des Stückes mittels einer kurzen musikalischen Darbietung und einer Fassung des Inhalts in getanzter Form. Die Bedeutung wird durch die drei Tänzer vermittelt, wobei die Konnotation der Kostüme das Dreiecksdrama verständlich macht.



Abb. 2.47

- **Form**

Pharaonischer Stil in vereinfachter Form, damit die Kostüme für den Balletttanz geeignet sind.

- **Material und Textur**

Glatt und weich, wie es die Bewegungsabläufe verlangen.

- **Farbgebung:**

Die Uniform in neutral weißer Farbe repräsentiert den Helden des Stücks.

Die beiden anderen Kostüme sind einerseits weiß und andererseits schwarz und repräsentieren die beiden restlichen Teile des dreigestaltigen Konflikts in dem Werk.

Die Tänzerin im schwarze Gewand ist ein Symbol für Aida und die zweite für Amneris, sodaß die Farben den Kontrast zwischen Aida und Amneris ausdrücken sollten, weiters auch den Konflikt um das Gleiche. Der Autor befindet, daß die Auseinandersetzung des Trios durch die Bewegungen klar vermittelt wird.

Die sonstigen Kostüme der Tänzer variierten zwischen pharaonischem und afrikanischem Stil. Die pharaonisch gestalteten Kostüme waren stilistisch klar gehalten, die afrikanisch



Abb. 2.48



Abb. 2.49



Abb. 2.50



Abb. 2.51

gestalteten zeigten eine Mischung aus den Stilen von schwarz und weiß mit einem Schwerpunkt auf der animistischen afrikanischen Geisteshaltung.

- **Komparsen**



Abb. 2.52

Abb. 2.53

Abb. 2.54

Abb. 2.55

Abb. 2.56

- **Form**

Das Volk und die Soldaten trugen Kostüme mit dominierender pharaonischer Linienführung, was vor allem durch die Kopfbedeckungen und den Gürtel klar erkennbar ist.

Die Kostüme der Priester waren unter Zuhilfenahme von Symbolen gestaltet, um den pharonischen Stil zu betonen. Außerdem verwendete man geometrische Elemente auf der Bekleidung und Accessoires um ihrer Stellung als Priester Profil zu verleihen, so wie den Stab.

- **Material und Textur**

Die Kostüme des Volkes, die zugehörigen Krägen, Gürtel und Kopfbedeckungen waren entsprechend der Stellung der Personen aus einfachen Materialien gefertigt.

Die glanzlose Textur der körperbedeckenden Bekleidungsteile waren passend zu der heißen klimatischen Atmosphäre Ägyptens aus Baumwolle.

Bei der Priesterschaft wurden einige wertvolle glänzende Stoffe hinzugefügt, um die Wichtigkeit der Kostüme für die Priester hervorzuheben, allerdings wurde die Kopfbedeckung weggelassen.

Die körperbedeckende Kleidung der Soldaten war aus glanzloser Baumwolle und wurde mit Lederstreifen versehen, darüber eine schwarze Panzerung mit einem goldenen Falken (Horus).

- **Farbe**

Grundfarbe zwischen gedecktem weiß und hellbeige (Flachs), die bekannteste Textile dieser Zeit.

Angemessen dem ägyptischen Klima und für das Volk tragbar waren die Kostüme aus hellroten und dunkelroten Bekleidungssteilen zusammengesetzt, einige waren einfarbig rot. Auch hier wurden einfache Materialien verwendet, um den Status widerzuspiegeln. Die Priester trugen Gewänder mit baumwollähnlicher Oberfläche, an manchen Stellen des Oberkörpers waren blaue und goldene Materialien eingearbeitet, um die persönliche Stellung als Priester darzustellen.

- **Allgemeine Gestaltung**

Dominant in der gesamten Aufführung war der atmosphärische Zustand pharaonischer Zeit, erwirkt durch die Wahl des Kleidungsstils und der zugehörigen Accessoires. Wir wurden dadurch in eine eigene Stimmung eingetaucht.

Durch die künstlerische Umsetzung des Themas auf allen Ebenen (Bühnenbild, Kostümbildung,...) gelang es, den Stil und die Epoche deutlich hervorzuheben.

Allerdings war es nicht leicht möglich, festzustellen, auf welchen speziellwen Ort eine einzelne Begebenheit Bezug nahm, so wie es eigentlich vom Libretto verlangt würde. Sei es der Tempel, der Palast oder der Eintrittsbereich nach Theben, die Orte waren aus Sicht des Zusehers vermischt und physisch nicht wirklich zuzuordnen.

Die räumliche Distanz zwischen Zuseher und den großen, entsprechend der damaligen Kunst dekorierten Elementen gab keine Möglichkeit, die Genauigkeit der dargestellten Details nachzuvollziehen, sondern vermittelte für ihn einen einheitlichen Eindruck.

Die Unterschiede in Farbe, Textur und Material lieferten einen Hinweis auf verschiedenen sozialen Status

Dadurch, dass die Pyramide in ihrer physischen Präsenz hervorgehoben wurde, konnte man, unabhängig von rein bildlicher Darstellung der Altertümer wie für die sonstigen

Aufführungen üblich, das reale Kunstwerk einbinden. Damit gestaltete man eine Präsentation, deren künstlerischer Wert durch den Respekt, den man dem historischen Ort zollte, auf einer anderen Ebene anzusetzen ist.

- **Raumnutzung auf der Bühne**

Die Auftritte der Hauptpersonen fanden fokussiert auf das Zentrum der Bühne statt, obwohl eine sehr große Fläche zur Verfügung stand, die hauptsächlich von dem Rest der Darsteller (Komparsen) genutzt wurde .

Vor- und Nachteile, die Gerichtsszene außerhalb der Hauptbühne aufzuführen:

Nachteile: Schwächung des einheitlichen Eindruckes, den die Bühne bei klarem Fokus vermitteln würde, daraus folgend eine Fragmentierung, die das Bühnenbild beeinträchtigt, da der Zuseher sich auf einen abgespalteten Bereich konzentrieren muss.

Vorteile: Die dominante Linienführung wird durch die Verlagerung der Szene in einen eigenen Bereich aufgebrochen und weicher

2.1. Neunszenierung Gizah Pyramiden 10-10- 2002:

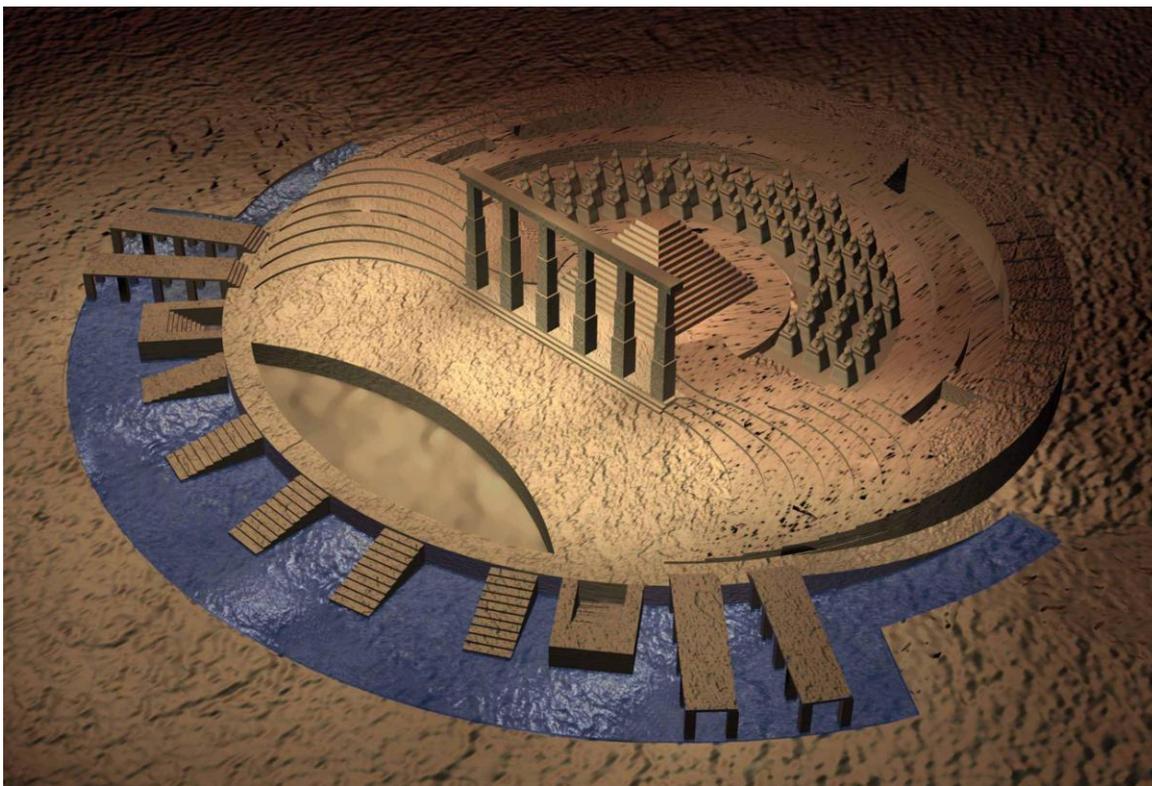


Abb. 2.57

2.2.1. Team

Sculptures : Fayssal S. Ahmed,

Mhamed Amen

Statues : Dr. Atef Abo El Shafy

Stage Constructions: The Armed Forces

Ton : Mahmoud Abd Ellatef ,Ashraf Abd Elmohsen

Leighting Design : Allak Elden Mostaffa , Ramy Binyamin Biskles

Costumes Design : Piero Ripe

Stage Design & Theatrical Objects : Mahmoud Haggag

Director: Dr. Abd Elmonheim Kamel

Im Jahr 2002 wurde eine Inszenierung in gleicher Form durchgeführt, allerdings erfolgten einige Änderungen in Details.



Abb. 2.58



Abb. 2.59

2.2.2. Änderungen im Bühnenbild 2002:

Die goldene Kugel in der Bühnenmitte wurde durch eine hydraulisch betriebene Pyramide ersetzt, die im Verlauf des Geschehens durch das Anheben von einzelnen, stufenförmig angeordneten Elementen, beginnend mit der äußersten Stufe, an Größe zunimmt. Dadurch ist anfangs nur ein Plateau erkennbar, aus dem die weiteren Stufen schienbar „herauswachsen“, bis die Pyramide in ihrer Gesamtheit sichtbar ist.

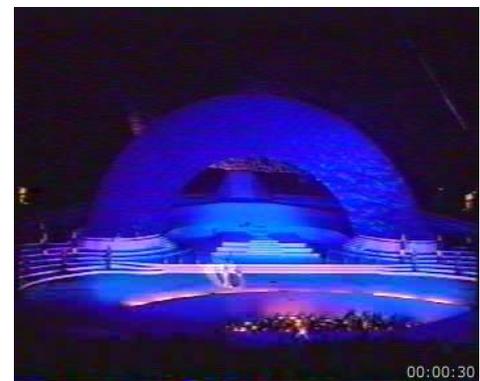


Abb. 2.60

In den ursprünglich vorgesehenen Szenen nicht umgesetzte Entwürfe:

- hydraulisch angetriebene Säulen, die auf der Bühne platziert werden sollten
- zusätzliche Stiegen
- bewegliche Statuen im hinteren Bühnenbereich
- ein künstlich anzulegender See wurde auf Grund der hohen Außentemperaturen und der Instabilität des Untergrundes nicht.

Tatsächliche Umsetzung der Entwürfe:

Die Änderungen in der Neuinszenierung waren nicht sehr umfangreich:



Abb. 2.61

- **Der erste Akt**

Erste und zweite Szene wurden hinsichtlich Positionierung und Bewegung der Darsteller auf der Bühne und sowie in Bezug auf die Lichttechnik nahezu identisch inszeniert, die Änderungen wurden beginnend mit dem zweiten Akt erkennbar.

Um Unterschiede in der Gestaltung der Szenen zu bewirken, verwendete man Accessoires, entgegen der ursprünglichen Änderungen im Bühnenbild mittels Beleuchtung des im Hintergrund befindlichen Bogens.



Abb. 2.62

- **2. Szene:**

Hier fand die grundlegende Änderung statt, der anfangs liegende Bogen bewegte sich in eine aufrechte Position. Vom Boden zur Innenkante des Bogens waren jetzt radial Bahnen goldenen Materials gespannt, um die berausende Optik der aufgehenden Sonne wiederzugeben.



Abb. 2.63

- **Akt:**

Durch die Lichtgestaltung in Form einer Projektion auf den Bogen, die den Eindruck von Wasser vermitteln soll, und die gezielte Beleuchtung von Statuen (ägyptische Kobra) brachte man das Geschehen an das Nilufer.



Abb. 2.64

- **4. Akt:**

Prozeß

Die Gerichtsszene wurde vom Außenbereich in den hinteren mittleren Bereich hinter die Pyramide auf eine Plattform verlegt, die abgesenkt und angehoben werden konnte, um die Szene verstärkt in das Blickfeld zu bringen.



Abb. 2.65

- **Abschluß:**

Aida und Radamis klettern auf die Spitze der Pyramide, die daraufhin wieder in ihre ursprüngliche Form heruntersank.

- **Anmerkung:**

Durch die Verwendung einer Pyramide anstelle der Kreise und geschwungenen Linien geht ein Teil des ursprünglichen Entwurfs und des romantischen Bühnenbildes verloren, und machen harten und kantigen Linien Platz. Der Autor vermisst den Entwurf als wichtige Konnotation des Dramas.

Die Übereinstimmung zwischen der tatsächlichen Pyramide und dem Modell auf der Bühne gereicht dem Bühnenbild nicht zum Vorteil.

Eine besondere Szene ist die Gerichtsszene im Hintergrund, was das Bild weit vom Zuseher entfernt, und die Sicht erschwert.

Die Projektion der Flusszene war nicht überzeugend und war nahe der Absurdität.

Die Gestaltung der Szene im Zimmer von AMNERIS war optisch uninteressant, um nicht zu sagen kontraproduktiv, da sie nicht den Ansprüchen, die an die Räumlichkeiten der Prinzessin gestellt würden, gerecht wurde.

Schliesslich vermittelt die Szene, in der der Aufstieg an die Spitze der Pyramide erfolgt mit dem Absenken der Pyramide keine ausreichende Dramatik, es handelte sich allerdings um eine klare Darstellung möglichen Aufstiegs und Falls.

Positiv hervorzuheben ist die Nutzung der Möglichkeiten, die das Theater hinsichtlich Bühnenbild, Lichttechnik und Bewegung auf der Bühne bietet, inclusive der guten Anpassung an die Anforderungen der Szene

Die Lichtgestaltung wurde eingesetzt, um einen guten Eindruck der Dramatik der Szenen zu geben.

Die Beleuchtung folgte der Dramatik des Werkes in einfacher und logischer Form.

Die künstliche Pyramide hatte keinen signifikanten Einfluß auf die Zuseher, da die originale Pyramide im Hintergrund sichtbar war, und die künstliche Pyramide im Vergleich wie ein Spielzeug wirkte.

2.3. Die Oper AIDA wurde von 22.- 28. Jänner 2009 im Opernhaus Kairo täglich aufgeführt.

2.3.1. Team

Sculptures : Yehya Ahmed Yehya

Conductor : Patrick Fournillier

Internal Banda Master : Aldo Manyato & Maya Gveynyra

Choir Master : Nader Abass

Thchnical Director : Badr El Z akaziki

Assistants Director : Gihan Morsi , Abd Allah Saad

Sound : Khaled Darweysh

Photography : Sheryf Sounbol

Light : Jaser Shallan

Accessories : Mona Ashower

Costumes Design : Piero Ripa

Stage Design &Theaterical Objects : Mahmoud Haggag

2.3.2. Bühnenbild

- **Einführung**

Im Bühnenbild sieht man zwei Säulen, auf denen Zeichnungen von dem pharaonischen Stil gezeigt wurden. In der Mitte zwischen den Säulen hängt ein pharaonisches Symbol, der Schlüssel des Lebens. In dieser Szene wird die Geschichte vom Leben und Tod nähergebracht. Das Bühnenbild ist einfach aufgebaut mit reduzierten historistischen (pharaonischen) Elementen.

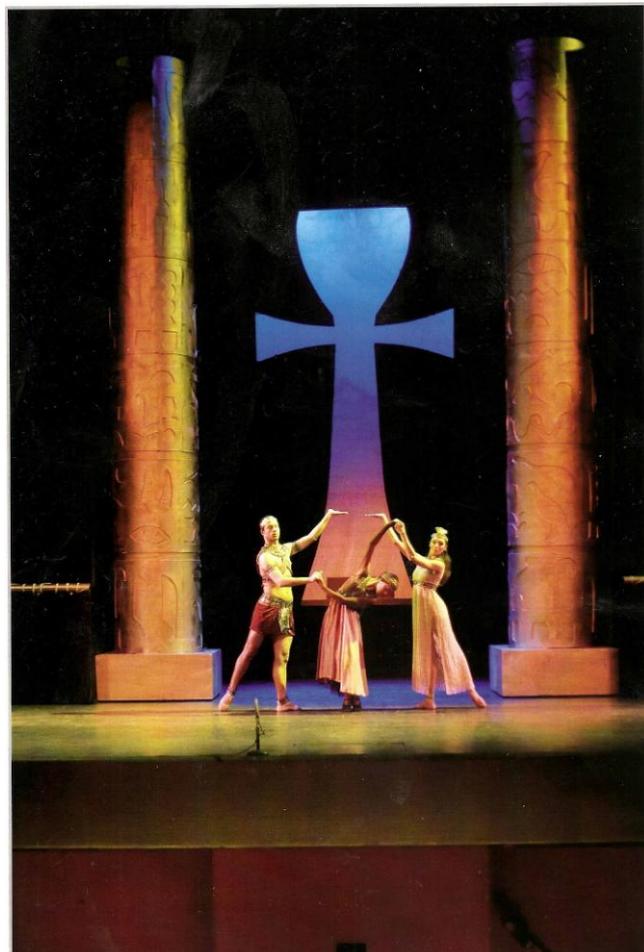


Abb. 2.66

- **Erster Akt, erste Szene**

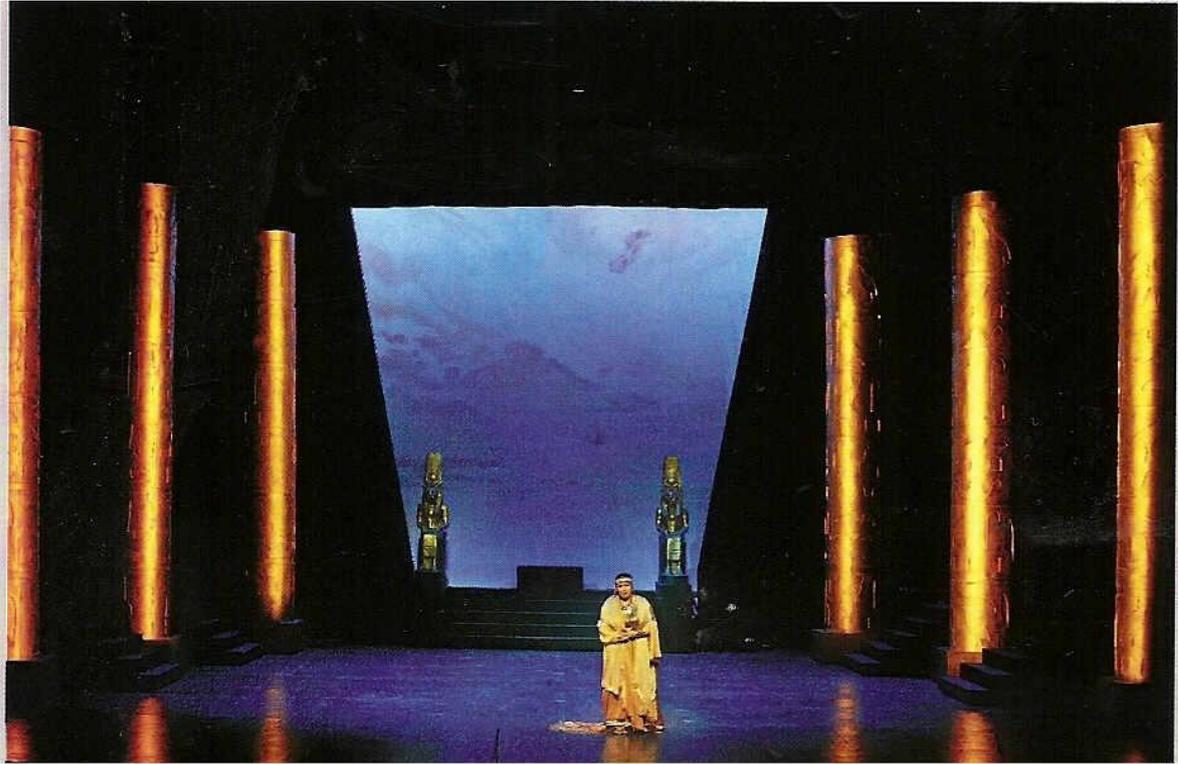


Abb. 2.67

Links und rechts befinden sich je drei Säulen, im Hintergrund sehen wir beiderseits Götterstatuen, in der Mitte eine kleine Treppe.

Die drei Säulen stehen für die drei wichtigsten Charaktere in der Oper. Der Bühnenbildner verwendete nicht viele Elemente. Die Säulen sind mit großen Hieroglyphenreliefs bedeckt. Er konnte dadurch das Auge des Zusehers auf das Geschehen der Oper konzentrieren. Durch die goldenen Bemalung der Säulen betont er den Innenraum eines Palastes befinden. Der Bühnenbildner verwendete eine Projektionswand im Hintergrund. Der Rest der Bühne ist schwarz ausgeschlagen.

- **Beurteilung des Bühnenbildes:**

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Das Bühnenbild ist klar strukturiert und kommt mit wenigen Elementen aus.

Diese Reduktion der plastischen Elemente auf je drei goldene Säulen links und rechts in Kombination mit den Projektionen ist von starker Wirkung.

Diese Säulen waren dünn und hoch, und gaben dem Raum damit Höhe und Eleganz.

Der Bühnenbildner verband die Säulen nicht miteinander, sodass der Raum nach oben offen bleibt.

Problematisch blieb in diesem Bühnenbild die starke Reflexion der vergoldeten Flächen.

- **Erster Akt, zweite Szene (Im Tempel der Göttin ISIS).**

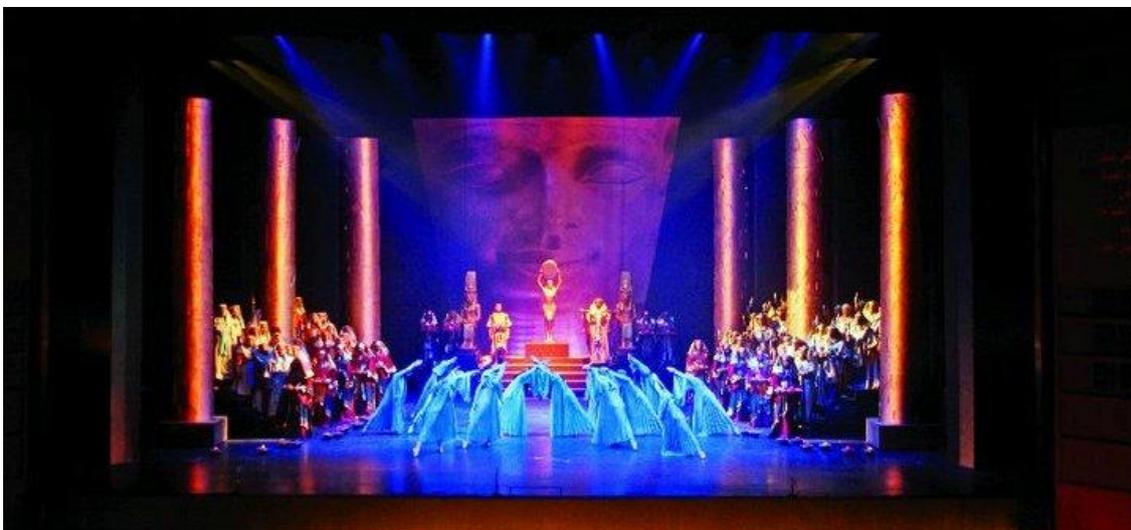


Abb. 2.68

Das Bühnenbild entspricht dem der ersten Szene, aber der Bühnenbildner verwendete hier zusätzlich die Skulptur einer Frau, die eine Sonne in der Höhe hält. Im Hintergrundbild wurde das Gesicht von RAMSES projiziert, ein Bild, das vom Tempel ABUSIMBEL übernommen wurde.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Die Vorteile sind die selben wie in der ersten Szene, zusätzlich erlaubt diese Gestaltung auch einen einfachen Übergang von einer Szene zur nächsten ohne jegliche Schwierigkeiten.

- **Anmerkungen in Übereinstimmung mit der ersten Szene:**

Die Statue, die man in die Mitte stellte, war in einem völlig anderen, sehr modernen, Stil gestaltet als die seitlich davon positionierten

Die Szene spielt im Tempel der ISIS, aber der Bühnenbildner verwendete im Hintergrund das projizierte Abbild von RAMSES.

Der Bühnenbildner hätte ein anderes Bild im Hintergrund darstellen oder einen anderen Hintergrund verwenden können, passend zum Tempel der ISIS.

Die Statue in der Mitte war vom Grössenverhältnis her zu klein, im Gegensatz zu den beiden sitzenden Götterstatuen, die viel grösser und prächtiger waren.

- **Zweiter Akt, erste Szene**

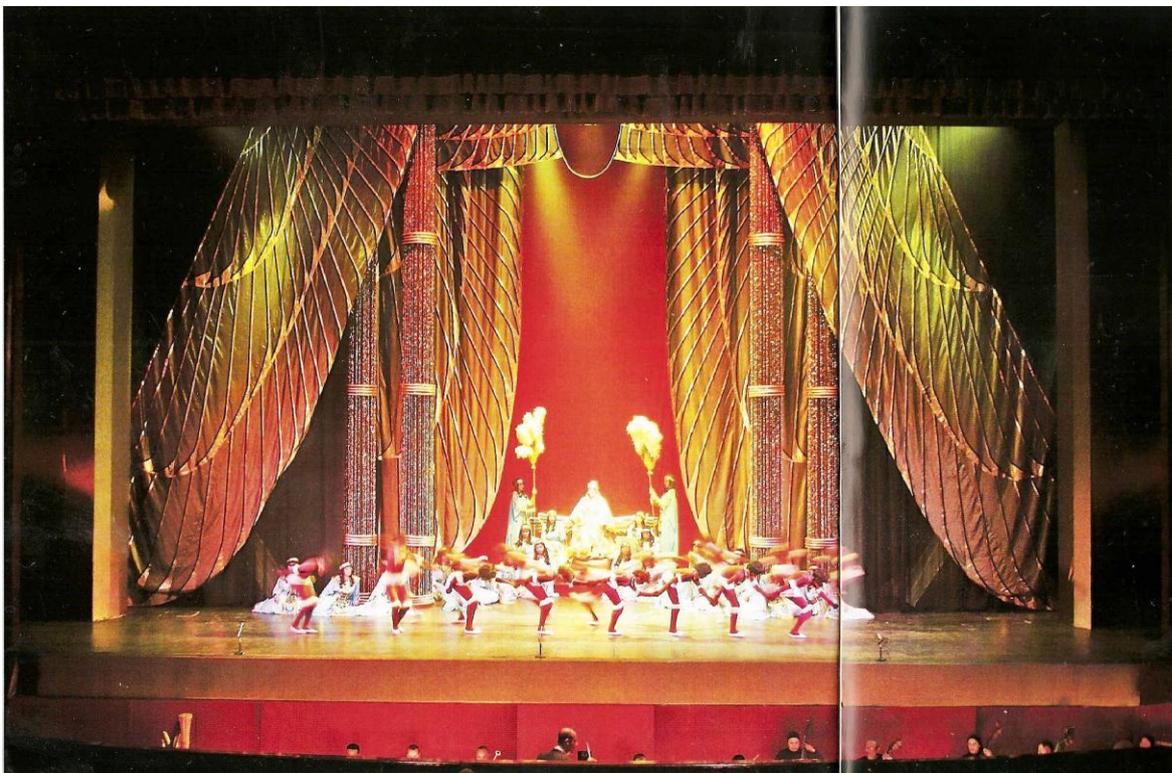


Abb. 2.69

Das Zimmer von AMNERIS.

Der Bühnenbildner zeigte uns eine komplett andere Art von pharaonischen Säulen und Stilelementen. Er wählte Motive aus, vergrößerte sie und verwendete sie als Element, aus dem er das Bühnenbild zusammensetzte. Er verwendete das Motiv einer Sonne mit Flügeln an den Seiten und veränderte dieses, indem er anstatt der runden Sonnenscheibe eine eiförmige Gestalt abbildete, die er im oberen Bereich des Bühnenbildes positionierte.

Ganz im Vordergrund links und rechts positionierte er zwei Säulen. Sie sind innen schwarz, außen jedoch mit Perlenketten verziert. Jede Säule ist in vier Abschnitte geteilt, die jeweils mit einem goldenen Reifen markiert sind. Vor diesen Säulen stellte er links und rechts Flügel, die den Raum beschützen sollen. In der Mitte des Bühnenbildes befindet sich eine Sitzbank, die auf ihrer Lehne eine eiförmige, beflügelte Sonne trägt. Der Bühnenbildner entnahm ein Motiv von den Pharaonen in veränderter Form.

Alles in allem ist das Bühnenbild dem Bühnenbildner sehr gut gelungen, und gibt dem Zuschauer das Gefühl, dass er sich wirklich im Raum der Prinzessin AMNERIS, der Tochter des Pharaos, befindet.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Der Bühnenbildner verwendet die Farben Rot und Gold in seinem Bühnenbild, was sehr gut zur Szene passte ebenso wie zur Beschreibung des Zimmers der Prinzessin AMNERIS. Die Säulen, die mit Perlenketten verziert waren, gaben uns das Gefühl, in einem pharaonischen Palast zu sein.

Das Gesamtbild des Bühnenbildes ist sehr gut und interessant gelungen, mit vielen dynamischen Linienführungen auf mehreren Ebenen, obwohl es gleichseitig (symmetrisch) aufgebaut war.

Der Bühnenbildner verwendete keine festen Elemente, dafür aber viele Stoffarten und bewegliche Gegenstände. Dadurch bekam man das Gefühl, dass das Bühnenbild beweglich, harmonisch erschien.

- **Anmerkungen:**

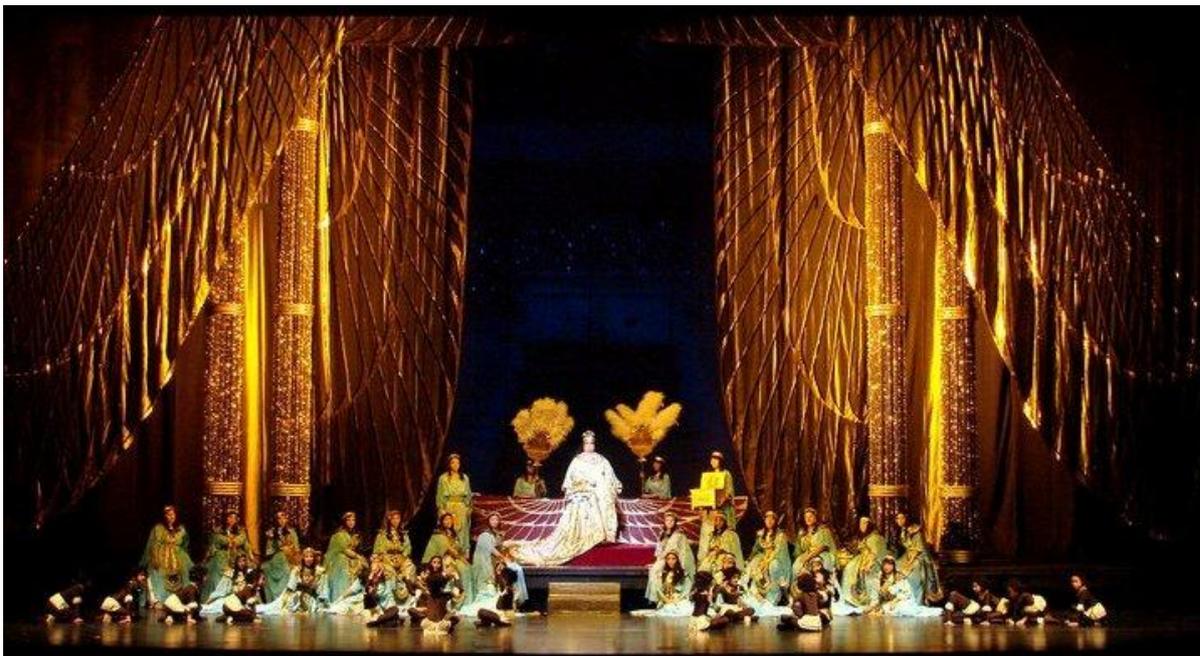


Abb. 2.70

Das Bühnenbild enthält sehr viele Elemente, wodurch die Bühne eng wirkt und die Flügel enthalten sehr viele Streifen, die für den Zuseher sicher verwirrend sind.

Rot wurde sehr oft verwendet, diese Farbe in Kombination mit Gold dieses Libellenflügels lässt die dominante Farbe noch mehr hervortreten. Das hatte zur Folge, dass der Bühnenbildner die Farbgebung des Hintergrundes nach fünf Aufführungstagen von rot zu blau änderte.

Es wäre vorteilhafter, die Farbe des Hintergrundes mit der Lichtgestaltung zu verändern, anstatt das Material auszutauschen.

Es fällt auf, dass der Bühnenbildner hier mehr Wert auf die Schönheit der Gestaltung legte, er lässt einen kostbaren, aber auch weiblichen Raum entstehen. Schafft einen feierlich dynastischen Raum, dem trotzdem eine gewisse Intimität nicht abzusprechen ist

- **Zweiter Akt, zweite Szene**

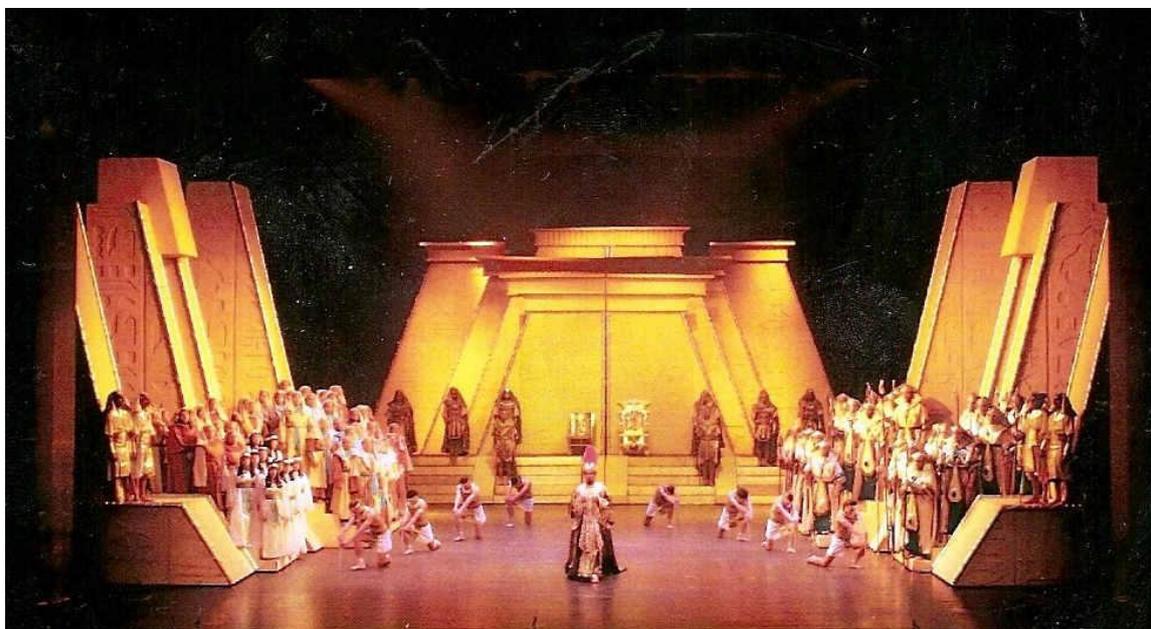


Abb. 2.71

Der Bühnenbildner zeigte uns ein Bühnenbild, in dem ein Tempel zentral positioniert steht. Er war in vier Schichten aufgebaut und mit pharaonischen Zeichnungen verziert. Links und rechts stellte man die jeweils vier hintereinanderstehenden Teile eines Tempels dar, beige bemalt für die Darstellung von Sandstein. Diese wurden sehr häufig im Bühnenbild verwendet. Er nutzt Gold in allen Elementen. Im Hintergrund befinden sich kleine Stufen, die zum Tor des Tempels führen. Dahinter gibt es Stufen, die mit dem hinteren Teil des Tempels verbunden sind.

In dieser Szene öffnet sich der zentral gelegene Tempel, teilt sich in zwei Hälften und man sieht dann ein hohes Praktikabel (kleine erhöhte Bühne) mit fahrbaren Stufen. Auf

ihm befindet sich eine Sonne. Im Hintergrund gibt es runde Metallstäbe, die mit einem hellgrauen Stoff umhüllt sind.



Abb. 2.72

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Diese Gestaltung der Bühnenszene passt sehr gut zur Architektur wie sie in Realität vorzufinden ist.

Der Bühnenbildner erstellte bewegliche Bühnenbilder, die einwandfrei funktionierten.

Die Stufen seitlich und vor dem Tempel erlaubten den Schauspielern eine gewisse Beweglichkeit auf der Bühne.

Das Bühnenbild ist eindrucksvoll, passend zum pharaonischen Stil.

In der Szene, in der RADAMIS den Saal betritt, strahlt im Hintergrund die Sonne. Auch die funkelnden Sterne auf dem Himmel im Hintergrund geben ein gutes Bild für die Stellung und Bedeutung von RADAMIS.

- **Anmerkungen:**

Das Bühnenbild ist symmetrisch und nicht konsequent aufgebaut. Der Bühnenbildner verwendete die Symmetrie des original pharaonischen Stils.

Es gibt keine Aufzeichnungen, die belegen, dass zur pharaonischen Zeit ein Tempel mit Gold verziert war.

Das Gesamtbild wirkt übertrieben, eng und schwer.

Die Metallstäbe, die mit Stoff umwickelt sind und uns einen Sonnenstrahl zeigen sollen, passen ebensowenig zum Gesamteindruck des Bühnenbildes, wie die beiden Götterstatuen links und rechts zu den anderen Elementen.

Es war ein Nachteil, dass es mehrere Stile auf der Bühne gab.

- **Dritter Akt**



Abb. 2.73

Alles fängt mit einem sehr schönen Bühnenbild aus Sicht des Nils an. Der Bühnenbildner verwendete zwei Säulen des ersten Akts, ausserdem aus dem zweiten Akt Teile eines Tempels mit Stufen, die links und rechts standen.

Auf der linken Seite des Zusehers stand HORUS. Es sind auch vier große Kobras abgebildet. Hinten sehen wir den Nil, der durch einen zerknitterten Stoff dargestellt war. Unter dem Stoff war eine Beleuchtung angebracht, die den Fluss zum Scheinen bringt. Auf der anderen Seite des Nils sehen wir zwei große Statuen von MEMNON und seitlich davon mehrere Palmen, um das Land Ägypten zu symbolisieren. Hinter diesen Statuen ist ein kleiner Abschnitt der Sahara und der Mond im Himmel erkennbar. In der Szene sehen wir das Schiff von AMNERIS bei der Überquerung des Flusses.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Der Bühnenbildner verwendete gut überlegt manche Elemente der vorhergehenden Akte.

Er zeigte uns keine Symmetrie, indem er auf der linken Seite die Statue von HORUS positionierte und im Hintergrund auf eine Seite zwei große Götterstatuen, auf die andere Seite Palmen stellte.

Das Material, aus dem er den Fluss formte, war sehr schön, da der Organza in Falten gelegt zwischen zwei Halterungen aufgespannt war, darunter das Licht, das durchschien und reflektierte. Diese Art, den Fluss darzustellen, wurde in bisherigen Aufführungen nicht oft verwendet und nicht mit demselben Gedanken. Damit erhielt das Bühnenbild eine eigene Bedeutung.

Der Bühnenbildner hat sehr viel Wissen von altägyptischer Philosophie, was daran zu erkennen ist, dass er keine Gebäude oder Gebetstempel an der westlichen Seite des Nils zeigte. Zur damaligen Zeit waren auf der westlichen Seite des Nils nur Grabstätten zu finden. Garsflächen waren nur östlich des Nils anzutreffen.

Die Verwendung der vier Kobras passt sehr gut zu der Dramatik der Szene.

Durch das Klima bedingt wird in Ägypten Gold für Außenräume nicht verwendet.

- **Anmerkungen:**

Die Horus-Statue hatte keine dramatische Bedeutung in der Szene, sie war nur als Behübschung gedacht.

Die beiden großen MEMNON Statuen im Hintergrund, die beschädigt waren. Der Bühnenbildner vergaß, dass das Erdbeben erst im Jahre 27 v.Chr. aufgetreten ist. Dieser Fehler sollte einem ägyptischen Bühnenbildner normalerweise nicht passieren.

- **Vierter Akt, erste Szene**

Die Gerichtsszene



Abb. 2.74

Der Bühnenbildner zeigte uns eine sehr interessante Szene. Im Hintergrund ist ein Fenster mit Gittern zu sehen. Man sieht, dass es sich um ein Gefängnis handelt, von diesem Fenster ausgehend sieht man Lichtstrahlen die auf den Bühnenboden fallen. Links und rechts davor sind Stufen, auf denen die Priester stehen. Der Bühnenbildner positionierte links und rechts der Spielfläche je drei Statuen des Gottes Anubis, den Schützenden der Mumien. Wir bemerken, dass die Säulen, die in den anderen Szenen spielten, in das Bühnenbild dieser Szene mit geänderter Bedeutung übernommen wurden.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Das Bühnenbild ist einfach gestaltet in guter Übereinstimmung mit der Dramatik und den Gefühlen der Szene.

Die Szenengestaltung passt sehr gut zu der Bewegung der Schauspieler auf der Bühne und dem Gesang.

Der Bühnenbildner deutete uns den pharaonischen Stil lediglich mit sechs kleinen Statuen des Gott ANUBIS an. Die sonst häufig vorkommenden Elemente des pharaonischen Stils wurden nicht verwendet, sie waren nicht mehr das Wichtigste. Der Bühnenbildner zeigte uns ein Bühnenbild mit einfachen und kleinen Statuen.

- **Anmerkungen:**

Die Bühnenbild wirkt statisch.

Die Linienführung ist geradlinig, passend zur Szene, denn im Gerichtssaal würden gekrümmten Linien als Lügen zu interpretieren sein.

Das macht die Szene sehr bestimmt. In manchen Teilen der Szene ist musikalische Begleitung enthalten, die etwas im Widerspruch zum relativ „trockenen“ Bühnenbild steht.

Drei oder zwei anstelle der sechs dargestellten Statuen wären ausreichend gewesen.

- **Vierter Akt, zweite Szene (Das Finale)**

Der Bühnenbildner schafft einen Raum dessen Charakter an den der Ouvertüre anschließt. Wir sehen ein großes pharaonisches Symbol, den Schlüssel des Lebens, links und rechts davon befinden sich zwei Säulen, auf ihnen pharaonische Zeichnungen abgebildet. Im Hintergrund zu sehen ist der Schatten eines Tempels. Das Licht, von dem das Symbol beleuchtet wird, scheint aus dem Jenseits zu kommen. In der Szene beschreiten RADAMIS und AIDA diesen Weg über eine Treppe in den Hintergrund, bis man sie nicht mehr sieht.

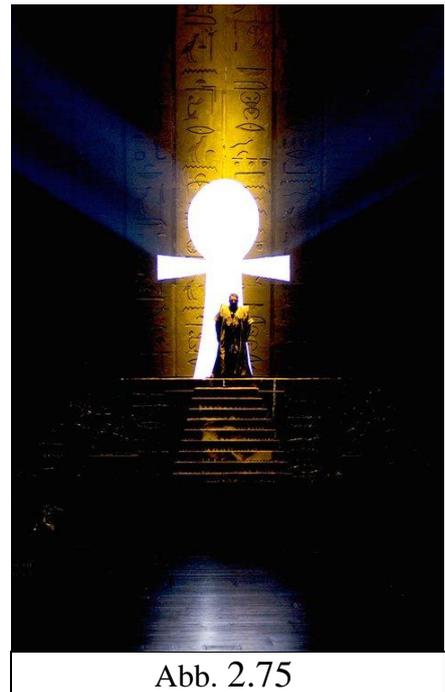


Abb. 2.75

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Das Bühnenbild ist einfach gestaltet und für jeden Zuschauer verständlich.

Die Verwendung des Symbols des Lebens gab uns ein ambivalentes Gefühl. In der Szene verlässt AIDA mit RADAMIS das Diesseits und wandert in Richtung Jenseits, sie haben ihr Ziel erreicht, für immer zusammen zu bleiben.

Die Verwendung des Lichtes in der Szene zeigte uns das Symbols als Reflex auf dem Bühnenboden. Diesseits und Jenseits sind miteinander verbunden. Dazwischen sehen wir Stufen, die den Übergang der zwei Welten beschreiben.

In dieser Szene passte die Symmetrie sehr gut zum Bühnenbild, da uns eine gewisse Ruhe vermittelt wurde, was sehr gut mit der Atmosphäre und Melodieführung harmonierte.

Der Bühnenbildner verwendete links und rechts Lichter, die uns die Form der Pyramide verdeutlichen und das Gefühl gaben, sich in einer Grabstätte zu befinden.

- **Anmerkungen:**

Der Bühnenbildner verwendete in der Lichtgestaltung die Farbe Rot. Es wäre besser gewesen, eine ruhigere Farbe zu verwenden, wie z.B. blau oder grün, um uns das Gefühl zu geben, dass die beiden in Ruhe und Frieden zusammen leben werden.

Die Zeichnung des Symbols hätte der Bühnenbildner schöner gestalten können.

Der Bühnenbildner hätte den Hintergrund besser gestalten können, z.B., hätte er anstelle des Rauches, der dem Symbol entstieg, eine Pyramide auf den Hintergrund projizieren können, um das Gefühl des Übergangs in das andere Leben noch besser darzustellen.

2.3.3. Lichtgestaltung

Diese Inszenierung ist stark von unterschiedlichen Arten der Lichtgestaltung dominiert.

Erstens wird das Bühnenbild in farbiges Licht getaucht, die Lichtfarben werden zur Veränderung der Stimmung genutzt, beispielsweise blau für die romantischen Szenen, rot für das Finale, in dem die goldenen Säulen wie rot bemalt wirken.

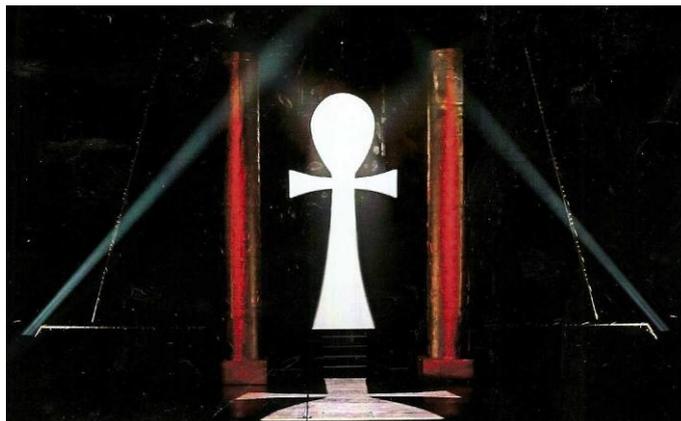


Abb. 2.76

Zweites wurde im zweiten Akt, zweite Szene, in den Hintergrund ein Himmel voller Sterne projiziert. Hier wurde auch goldene Gelatinefolien als Farbfilter verwendet, um die Kostüme und die Bühnenelemente stärker zur Geltung zu bringen.



Abb. 2.77

Drittens wird eine auf der Bühne befindliche Stoffbahn hinterleuchtet, sodass deren Struktur deutlich wird und dem Zuseher der Eindruck vermittelt wird, es handle sich um eine Wasseroberfläche, um den Nil.

Im vierten Akt wird mittels zweier Strahler, die nach oben zielen, das Bild des Umrisses einer Pyramide erstellt. Zum Ende hin wirkt das Bild damit wie die wohlbekannten Grabstätten.

Die nächste Art der Lichtgestaltung ist, eine Fotografie in den Hintergrund zu projizieren, wie im ersten Akt, zweite Szene ersichtlich. Durch die Veränderung der Beleuchtungsrichtung wurde ein sich ständig änderndes Bild vermittelt, wie bei der unterschiedlichen Ausleuchtung der Reliefs erkennbar ist.

Im vierten Akt wurden die Sänger mittels Verfolger hervorgehoben.

2.3.4. Kostüme

Da das Opernhaus in Kairo über ein großes Kostümlager verfügt, konnten die Kostüme verwendet werden, die man für die Aufführungen im Jahr 2002 nutzte.

2.4. Aida 2004 im Römersteinbruch

Opernfestspiele Sankt Margarethen(July/August)2004

The Open Air Event from the Festival St.Margarethen

2.4.1. Team

Regie für TV : Rudi Dolezal & Hannes Rossacher

Regie für Bühne : Robert Herzl

Inszenierung : Robert Franceschini

Technische Leitung Bühne : Helmut Süß

Künstlerische Leitung (Ensemble) : Bernadetta Edelhofer

Künstlerische Bühnengestaltung : Atelier Brighella , Paul Zündel ,
Wiener Neustadt

Künstlerische Bildprojektionen : Sepp Laubner

Tonmeister & Sound-Design : Martin Mayer

Licht-& Tonanlage , Projektion : Memphis Multisound & Light, Wien

Lichtmeister : Ernst Hainisch

Lichtprogrammierung : Franz Weilguni

Artwork ,Bühnenbild : Bernhard H. Kratzig

Bühnenbau : Hans Vorreither

Bühnenbild : Manfred Waba

Requisite : Nina Schmid , Annemarie Seidel

Kostümauswahl / Garderobe : Waltraut Engelberg , Doris Lackner

Kostüme : Casa d'Arte Fiore ,Mailand

Maske : Willibald Galli

Chorleitung : Teresa Franceschini

Inspizient : Attila Galacs

Koordination : Bernadetta Heczko

Intendant : Wolfgang Werner

2.4.2. Geographische Lage: Gebirgiges Gebiet, gepflasterter Zuschauerbereich



Sühenbild: Manfred Waba
Artwork: Bernhard H. Kretzig

Abb. 2.78

Örtliche Gegebenheiten: Die gebirgige geographische Lage verbindet sich gut mit der Natur der Operszenen.

Man konnte das Terrain für die Inszenierung nutzen, da es unterschiedliche Ebenen bot.

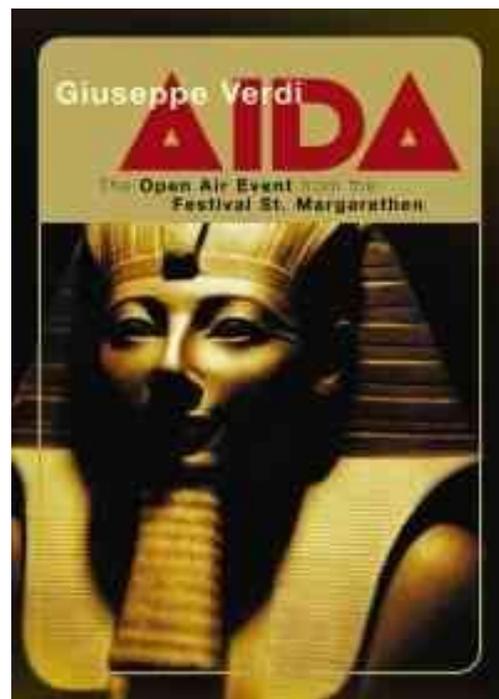


Abb. 2.79

2.4.3. Szenenbeschreibung



Abb. 2.80

Auf der Bühne stehend, mit Blickrichtung zum Zuseher ist das Bühnenbild wie folgt aufgebaut. Da es sich um eine Freiluftbühne handelt, bleibt der Aufbau im Verlauf der Aufführung gleich. Von rechts beginnend nach links befinden sich auf der Bühne ein pharaonischer Tempel, gefolgt von einer Säule im Hathorstil, die den Zuschauern näher ist. Daneben ein erhöhter Bereich, darauf eine sehr große dreidimensionale pharaonische Grabmaske, die teilbar ist. Links und rechts davon befinden sich Durchgänge mit einer Sphinx vor jedem Tor. Die Bühne umfasst zwei Ebenen.

Die teilbare Statue gibt während der Aufführung den Thron des Pharaos preis. Ein riesiger Pharaonenkopf ist teilbar und gibt den Thron des Pharaos preis. Verbunden ist diese Ebene mit der darunterliegenden über eine doppelte Treppe an beiden Seiten.

An der Vorderseite des Podestes befindet sich mittig eine Tür, sowie zwei links und rechts davon, zwischen den Türen und den Außenkanten des Aufbaus je eine Isisstatue. An den Seiten des mittleren Tors findet man pharaonische Katzenstatuen.

Dies ist gefolgt von einer einzelnen Statue des Gottes Horus, eine ungewöhnliche Darstellung (hinsichtlich der Art der Flügel). Links davon ein pharaonischer Tempel, zu dem breit angelegte Stufen führen, die vorne und an den Seiten von insgesamt vier Statuen des Gottes Anubis flankiert sind.

Hinter dem Tempel befindet sich eine Pyramide, deren obere Hälfte um 180 Grad nach vorne gedreht werden konnte. An ihrer rechten Seite ein pharaonisches Tor, an seinen Seiten zwei Statuen des sitzenden Königs Ramses.

Im Hintergrund des hier dargestellten monumentalen Raumes findet man auf dem Hügel eine Gruppe von unten beleuchteter Obelisken.

Insgesamt sehen wir, dass alle Flächen mit pharaonischen Zeichnungen und Schriften bedeckt sind.

2.4.4. Bühnenbild

- Erster Akt, erste Szene

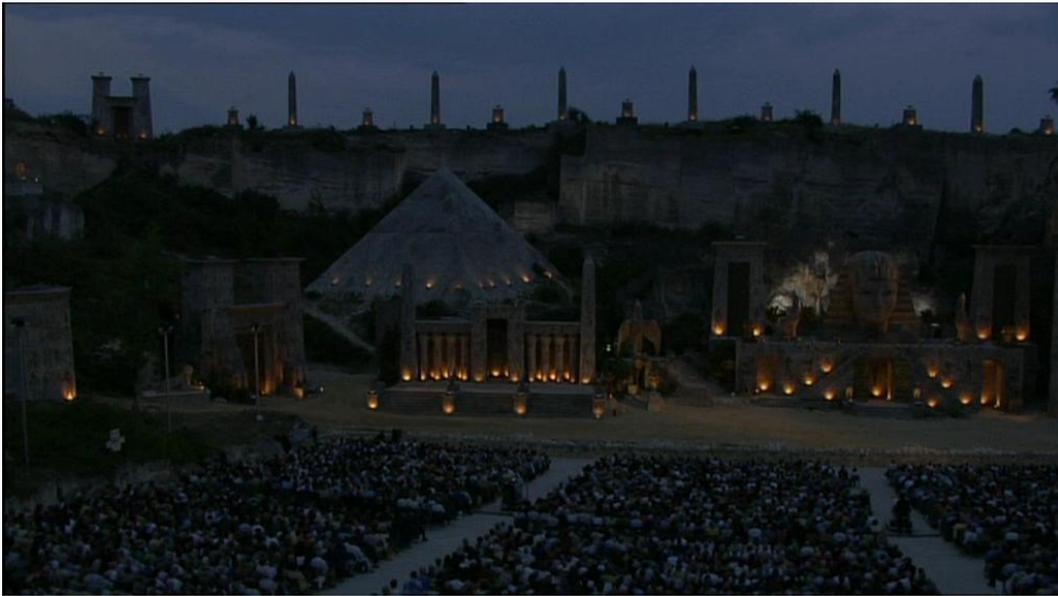


Abb. 2.81

Zu Beginn der ersten Szene wird die Beleuchtung vermindert. Durch die allgemeine Beleuchtung im Bereich rechts vom Zuseher wird die Aufmerksamkeit dorthin gelenkt. Der Priester RAMPHIS betritt die Bühne über einen Eingang im Bereich der Götterstatue des Horus. Der Tempel links ist der Eingang für RADAMIS.



Abb. 2.82

- **Positiv hervorzuheben ist:**



Abb. 2.83

Der leichte Zugang zu der dramatischen Funktion hinsichtlich räumlicher und zeitlicher Konnotation.

Einfacher Zugang zu ästhetischer Funktionalität in Fragen der Relation zwischen Linien und räumlichen Bereichen. Die Verbindung zwischen den Umrißlinien der Pyramide und der Totenmaske verleihen der Szene ihre Ästhetik.



Abb. 2.84

- **Anmerkungen**

Es gibt keine erkennbare Unterscheidung zwischen Innen- und Außenbereichen und es ist auch nicht erkennbar, ob eine Szene in einem Raum oder im Freien stattfinden soll.

Es gab eine Vielzahl von Zeichnungen und Inschriften, auch wenn sie zur Feststellung der dargestellten Zeitperiode hilfreich sein könnte, war ihre Verwendung in dieser Form übertrieben und die Epochen ist aus den Elementen des Bühnenbildes selbst schon zu erkennen.



Abb. 2.85



Abb. 2.86

Zwei Katzenstatuen beim Eingang stellen die Götter dar, die in der Stadt angebetet wurden. Jede Stadt hatte ihren Schutzgott, sodass es keinen Sinn macht, mehrere unterschiedliche Götterstatuen in einem Bild zu zeigen.

Die Verwendung der Statue des Gottes Anubis ist verbunden mit dem Grab, er ist der Gott der die Gräber bewacht und weder Tempelwächter, noch Wächter über irgendwelches irdische Leben. Daher ist er im irdischen Bereich, vor allem vor dem Tempel in Wirklichkeit nicht zu finden und falsch zitiert.



Abb. 2.87

Dies zeigt, wie wichtig es ist, die Elemente in ihrem Gesamtkontext und aus historischer Sicht zu betrachten.

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.88

Die Verwendung von Accessoires, Dialog, Bewegung und Tanz legt den Ort des Geschehens fest. Ebenso dient hierfür eine Reihe stehender Soldaten, die als Wachen agieren und den Zuseher eine Wand imaginieren lassen, sodass ein räumlicher Eindruck des Zimmers der Prinzessin entsteht.



Abb. 2.89

Durch das hohe Augenmerk, das der Regisseur auf die Bewegung legt, wird noch deutlicher, dass die Ereignisse im Raum von AMNERIS stattfinden.

Die Accessoires und die Bewegung erklären den Raum. Allerdings ist auffällig, dass der Bühnenbildner eine Chaiselongue im pharaonischen und einen Tisch im islamischen Stil verwendete. Dies ist eine Schwierigkeit, mit der der Bühnenbildner konfrontiert ist, wenn er sich nicht auf eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Stil eingelassen hat, wiewohl die Verwendung einiger Elemente, beispielsweise der Harfe, sehr gelungen ist.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.90



Abb. 2.91



Abb. 2.92



Abb. 2.93

Man nutzt die Teilung der Totenmaske, um den Thron erscheinen zu lassen.

Der obere Bereich der Pyramide ist beweglich und wird von einem Motor angetrieben, um der Szene Dynamik und Vitalität zu verleihen.

Die Beleuchtung der Säulen wurde als Effekt für die Triumphszene eingesetzt.

Auf der Bühne wurden auch lebende, trainierte Tiere gezeigt, wie Elefanten und Pferde, die die Aufführung signifikant an Dramatik gewinnen ließen. Die Elefanten gaben auch einen Hinweis auf den Ort des kriegerischen Geschehens, Äthiopien, bereicherten die Szene und wurden als Effekt eingesetzt.

Weiters gab es eine Konnotation zur Siegeszene, indem man ein pharaonisches Zeichen in Form einer Pyramide mit einem Auge an der Vorderseite im Bereich der umgebenden Anhöhe angehoben wurde.

- **Positiv hervorzuheben ist:**

Der Bühnenbildner zeigte keine Hemmungen, sein Können und Wissen unmittelbar und in großem Umfang für das Publikum auf die Bühne zu bringen.

- **Anmerkungen:**

Es ist erkennbar, dass der Thron nicht dem pharaonischen Stil entspricht, da die Beine dem assyrischen Stil entsprechen, obwohl der Bühnenbildner Originalquellen für die pharaonischen Darstellungen verwendete. Die Scheibe zwischen den Flügeln am Eingang des Tempels war stilistisch nicht korrekt.

Lebende Tiere, vor allem Wildtiere wie Elefanten auf die Bühne zu bringen, ist problematisch, insbesondere hinsichtlich möglicher Irritationen durch Beleuchtung, Lärm und Nebelmaschinen, bringt aber einen Zirkuseffekt, der das Schaubedürfnis befriedigt.

Das Element, auf dem das Auge dargestellt ist, erinnert an ein Motiv auf dem Dollarschein und ist verwirrend in Bezug auf die Aussage, die damit vermittelt werden soll.

- **Dritter Akt**



Abb. 2.94

Die Szene wurde vor den Tempel verlagert, anstatt sie, wie ursprünglich, neben dem Nil stattfinden zu lassen. Der Grundgedanke der Szene war romantischer und emotionaler Natur, aber hier finden wir die Protagonisten neben dem Tempel wieder, noch dazu in unmittelbarer Nähe des Gottes Anubis, einem Gott der pharonischen Zeit, der zwar eine Affinität zum Tod hatte, jedoch nicht so sehr zum Leben.



Abb. 2.94

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.95



Abb. 2.96

In dieser Szene wird der Tempel als Kulisse benutzt, die Maske als dekoratives Beiwerk.

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.97

Rechts von Zuseher war eine pharaonische Säule, die der Bühnenbildner als Friedhof darstellen wollte. Im Inneren der Säule gibt es drei Geschosse, die die Hauptdarsteller repräsentieren, unten RADAMIS, darüber AIDA und zuletzt AMNERIS, am Schluss der Oper wird die Säule geschlossen.

Aus der Sicht des Autors ist eine kleine Ungereimtheit in der Anordnung der Figuren zu erkennen, da der Grund des Konfliktes zwischen AMNERIS und AIDA RADAMIS ist. Aus diesem Grund wäre es besser gewesen, RADAMIS zwischen AIDA und AMNERIS zu positionieren.

Der Regisseur hat sich im musikalischen Bereich an die Reihenfolge der Auftritte der Personen gehalten.

Weiters ist unklar, was mit AMNERIS am Ende geschieht, da sich die Türsegmente der Säule zuerst vor RADAMIS und AIDA als Zeichen ihres Todes, bzw. Überganges in ein neues gemeinsames Leben, schließen, gefolgt von dem Schließen der dritten Türe, hinter der sich dann AMNERIS befindet. Will der Regisseur damit sagen, dass AMNERIS auch stirbt, und wenn ja, begleitet sie die beiden in das neue Leben?



Abb. 2.98



Abb. 2.99



Abb. 2.100



Abb. 2.101

2.4.5. Farbgebung

Die Farbgestaltung kann in zwei Hauptthemen aufgeteilt werden:

2.4.5.1. . Konstante Farben

Die beige Farbe, die den Sandstein darstellen soll, ist auf der Bühne dominant, ebenso wie auf dem Bühnenboden und für Elemente des Bühnenbildes. Sie hat sich gut in die natürliche Umgebung eingefügt.

Um weitere Farben einzubringen, nutzt man die Bemalung der Wandreliefs und einige Accessoires im Bereich von AMNERIS, was dem Stil einen originalgetreuen Anstrich gab und eine Verbindung zu der Farbgebung des pharaonischen Stils und der ägyptischen Naturlandschaft schuf.

2.4.5.2. Veränderliche Farben (Lichttechnik)

Der Lichttechniker verwendete drei unterschiedliche Beleuchtungsformen.

Außenbeleuchtung

Er verwendete Metalltürme, auf denen die Lichttechnik angebracht war, um einzelne Szenen hervorzuheben und den Szenen Vielfalt zu verleihen.

Die Beleuchtung der Pyramide wurde benutzt, um den Übergang zwischen Szenen zu gestalten.



Abb. 2.102

Ein Projektor wurde für einige besondere Momente genutzt, was angemessen war für die Dramatik und wurde ein wichtiger und integraler Teil der Aufführung.



Abb. 2.103

- **Besondere Beleuchtung**

Sie stand in Zusammenhang zu zeremoniellen Szenen, vor allem mit der Triumphszene.



Abb. 2.104

Der Lichttechniker konnte viele Effekte wie Laser und Projektoren verwenden, was das sichtbare Bild bereicherte und ihm Diversität verlieh.

- **Innenbeleuchtung**

Dabei handelt es sich um die Beleuchtung der Bühne selbst und wurde verwendet, um die Statuen und Säulen zu beleuchten. Die Innenbeleuchtung wird verwendet, um besondere Orte hervorzuheben und Unterschiede zu der Hauptfarbe zu ermöglichen, die den dramatischen Erfordernissen entspricht.

Der Bühnenbildner verwendet die Farbe blau am Anfang. Und während dramatischer Momente auf der Bühne. Die Farbe Gold wird für das Zeremoniell verwendet und die Farbe Rot während der emotionalen Stellen und am Ende. Die Lichttechnik hatte die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Zusehers auf das Geschehen zu lenken, wie auch im dritten Akt (Szene am Nilufer, die hier neben dem Tempel stattfindet)

- **Einzelne Beleuchtungskörper**

Die Verwendung von Fackeln in den Szenen war wichtig und funktional für die Dramatik.

- **Beurteilung**

Die Lichttechnik und ihre funktionelle Anwendung ist gelungen.

Es wurde eine dramatische Atmosphäre geschaffen, die geeignet ist, die Entwicklung der Ereignisse zu demonstrieren. Die Bühnenbauten wurden mit Farben „bemalt“, um der jeweiligen Szene den entsprechenden Farbton zu geben, die Beleuchtungsstärke war angemessen für dramatische Ereignisse.

Festlegung des Ortes des Geschehens

Weiters fungieren sie zur Ergänzung und die Wegnahme von Elementen in den Szenen.

Die Verwendung des Spotlights (Follow Spot), hatte eine wichtige Rolle für die Betonung der Ereignisse und für die Leichtigkeit, mit der der Zuseher dem Geschehen folgen kann.

2.4.5.3. Bewegliche Farben (Kostüme)

Die Kostüme basieren auf zwei Grundideen, die einerseits auf den Entwurf der Kostüme der Hauptdarsteller und andererseits derer der Nebendarsteller (Gruppenkostüme u.ä.) angewandt werden. Die Kostüme der Hauptdarsteller sind sehr individuell und lebendig gestaltet.

Die Gruppenkostüme, wie z.B. die Kostüme der Wachen mit ihren Halbmasken, geben den Darstellern lediglich einen Umriss, so dass sie in ihrer Gesamtheit wirken, als wären sie Figuren auf einem Schachbrett, wie leblose Marionetten ohne eigene Persönlichkeit.

Die Kostüme als sich auf der Bühne bewegenden Farben tragen zum optischen Eindruck wesentlich bei und sind gleichzeitig Ausdruck des persönlichen Geschehens, der psychologischen Situation der einzelnen Figuren.

- **AMNERIS**
- **Erstes Kostüm**
- **Form**

Die Form des ersten Kostüms ist genau an den pharaonischen Stil angeglichen, wie er in den Zeichnungen der Tempel und auf den Papyri zu finden ist.

Der Originalentwurf sieht vor, dass das Kleid unterhalb des Busens beginnt, hier ist er jedoch bedeckt. Die Zeichnung zeigte eine sehr schlanke Frau, für die Darstellerin dieser Inszenierung wäre ein kurvenbetonteres Kostüm besser geeignet. Man hat sich hier also Rücksicht auf Vorgaben der Originalentwürfe genommen, jedoch nicht auf die Anforderungen der Sänger.

Ausserdem ist anzumerken, dass diese Linienführung für das Kostüm der Sklavin AIDA in der Inszenierung in Paris 1880 verwendet wurde.



Abb. 2.105

Um die Position der Figur besser zur Geltung zu bringen, wäre es von Vorteil gewesen, dem Kostüm eine Krone hinzuzufügen.

- **Material und Textur**

Elegantes, helles, glänzendes seidiges Material, mit einem Netzmuster darüber gelegt, ergänzt durch glänzende, goldfarbige Teile im oberen Bereich und an der Unterkante.

- **Farbe**

Offwhite, das durch die Ergänzung mit goldglänzendem Material den hohen Status der Person signalisiert.

- **Zweites Kostüm von AMNERIS und Kostüm der persönlichen Dienerin**

- **Form**

Einfacher gestaltet, aber mit Ausnahme der Haartracht (Perücke) und einiger Accessoires wenig pharaonisch. Gleichzeitig ist diese Linienführung bequem und zeigt, dass es sich um die Bekleidung für Innenräume handelt.

Die Schnittführung ist beinahe dieselbe wie die der Dienerin, jedoch verfügt das Kostüm der Dienerin um weniger Accessoires.

- **Textur und Material**

Leicht transparente, glanzlose Seide mit einem Unterkleid aus einem anderen Material. Es ist gut an die Situation in einem Innenraum angepasst, die er mehrfach hervorstreicht, einerseits durch die Seide, andererseits durch die Transparenz zusätzlich zur bequemen Linienführung.

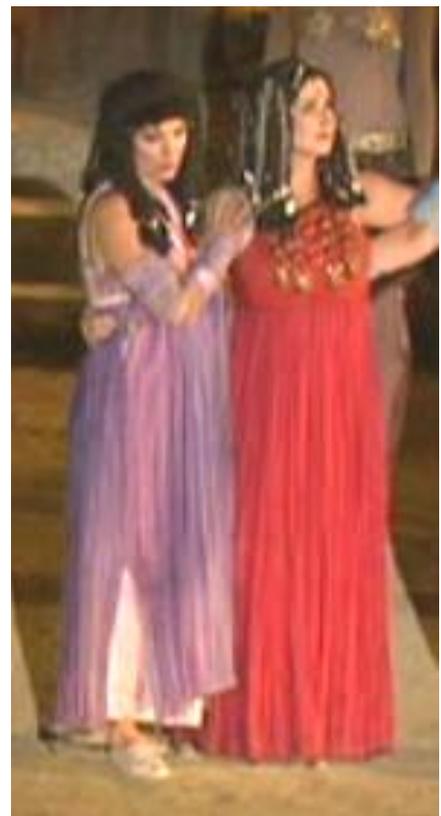


Abb. 2.106

- **Farbe**

AMNERIS trägt ein rotes Kleid, die DIENERIN ein violettes. Durch den Einsatz einer so grossen roten Fläche auf der Bühne zeigt man ihre zentrale Rolle, was auch auf der offenen Bühne noch gut zur Geltung kommt.

Das violette Kleid der DIENERIN unterstützt die optische Erscheinung von AMNERIS auf der Bühne.

- **Form**

Das zweite Kostüm kommt nochmals zum Einsatz, allerdings unter Hinzufügung eines Brustpanzers wie für die Soldaten.

Dies kann einen Hinweis auf die Situation geben, dass es sich neben dem Bezug zu ihrer im Kriegsgeschehen befindlichen Liebe auch um ein Zeichen für die Auseinandersetzung mit AIDA handeln könnte.

Sie ist bereit, ihm beizustehen, will mit ihm gleich sein und fühlen wie er und zeigt das mit dem Kostüm.

Die Teilnahme von Frauen an kriegerischen Handlungen ist für die damalige Zeit jedenfalls nicht belegt.

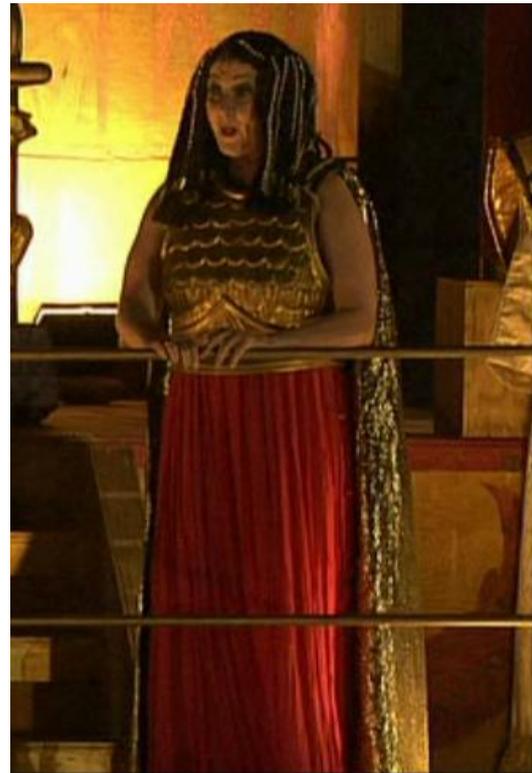


Abb. 2.107

- **Textur und Material**

Durch die Verwendung dieses Brustpanzers mit dem goldgefärbten Leder wird ihre Position als Prinzessin gezeigt.

- **Farbe**

Die Verknüpfung des Gold mit dem Blutrot verleiht der Figur einen aggressiveren, emotionaleren Ausdruck.

- **Viertes Kostüm**
- **Form**

Es lässt sie wie eine trauernde Witwe erscheinen, die Linienführung entspricht den Gewändern, die im arabischen Raum getragen werden, wenn jemand einen Verlust erlitten hat.

Das Kleid ist weit, nach unten leicht ausgestellt geschnitten, mit langen Ärmeln, die Linienführung weist insgesamt nach unten, um die Niedergeschlagenheit zu zeigen.



Abb. 2.108

Bei dem Verlust des Gatten im mittleren Osten wird üblicherweise ein Tuch auf dem Kopf getragen, um die Krone der Frau, ihre Haare, zu verbergen und damit ihre Schönheit.

- **Textur, Material und Farbe**

Weit, wenig glänzend, dunkelbraun, ocker und schwarz mit etwas altgold. Man versucht einerseits die Persönlichkeit der Prinzessin zur Geltung zu bringen, andererseits ihre Situation mit dem Verlust des Geliebten und ihrer Liebe darzustellen.

- **AIDA**
- **Erstes Kostüm**

Es ist einfach, fast beduinisch, ohne Muster.

- **Form**

Einfach gehalten, körperbedeckend mit kurzen Ärmeln, ohne eigenen, festgelegten Stil. Gleichzeitig sieht es beinahe wie die Hausbekleidung in beduinischen Regionen aus.

Die Linienführung ist vertikal, es gibt nichts Kompliziertes daran, man sieht lediglich die Form (einer arabischen Frau), die sich über die Bühne bewegt.



Abb. 2.109

- **Textur und Material**

Nicht glänzendes, rauhes und einfaches Material zeigt ihren Status als Sklavin.

- **Farbe**

Schmutzigbraun vermittelt beinahe den Eindruck eines Baumstammes, der auf einer leeren Fläche steht. Einerseits handelt es sich um eine Naturfarbe und andererseits wirkt die Kleidung wie etwas stabiles, das zu der Persönlichkeit in diesem Teil des Dramas passt.

- **Zweites Kostüm**

Innerhalb einer Szene wird das Kostüm durch Ablegen eines Mantels verändert.

- **Form**

Anfangs verbirgt sie ihren Körper in einer eher arabisch gestalteten Abaya, dann bekommt man ein Kleid zu sehen, bei dem ihre Schultern fast nackt sind. Es ist lediglich ein Schal über ihre rechte Schulter geschlungen und in der linken Taille geknotet. Durch diese optische Teilung des Körpers mit dem Knoten wird ihre problematische Situation angezeigt.



Abb. 2.110



Abb. 2.111

Da sie ihre Schultern entblößt, während sie versucht, RADAMIS zu überzeugen, mit ihr zu fliehen, kann man das als eher sexy interpretieren, passend zur Szene.

- **Textur und Material**

Ähnlich dem ersten Kostüm.

- **Farbe**

Grau, grün, dunkelgrün und weiss passen zur Rolle als Sklavin.

- **Drittes Kostüm**

- **Form**

Griechisch inspiriert mit dem Überwurf mit geteilten Ärmeln.

- **Textur und Material**

Leicht glänzend, mit glänzenden Teilen im Brustbereich und an den Säumen.

- **Farbe**

Blutrot als eindrucksvolle Farbe.



Abb. 2.112

- **RADAMIS**

- **Form**

Der Kostümbildner verwendet die Linienführung des pharaonischen Stils. Der Umhang ist eine Mischung aus römischen und griechischem Stil.

- **Textur und Material**

Durch die Verwendung glänzender Materialien und durch den Einsatz von Leder und goldfarbigem Stoff zeigt es den hohen Status der Figur.



Abb. 2.113

Farbe

Braun, gold, dunkel metallisch vermittelt ebenfalls die hochrangige Persönlichkeit als Anführer der Armee.

- **Zweites Kostüm**
- **Form**

Man hielt sich an den pharaonischen Stil durch die Verwendung der Kopfbedeckung und des Gürtels, allerdings ist die Position des Gürtels von der Mitte zur Seite verschoben.

- **Textur und Material**

Größtenteils nicht glänzend, baumwollähnlich, passend zum pharaonischen Stil. Lediglich ein Teil der Kopfbedeckung und der Gürtel sind goldglänzend.



Abb. 2.114

- **Farbe**

Offwhite, als Hinweis auf die ägyptische Baumwolle. Gold zeigt uns die Position als hochrangiger Offizier.

- **Drittes Kostüm**

Dieses Kostüm unterscheidet sich von den anderen durch einen arabischen Einschlag.

- **Form**

Die Kopfbedeckung ist nahe dem arabischen und am beduinischen Stil. Er trägt eine Abaya und eine Unterbekleidung, was zu seinen anderen Kostümen nicht passt, allerdings zu dem von AIDA in dieser Szene



Abb. 2.115

- **Textur und Material**

Nicht glänzend, Baumwolle, aber unpassend für die Figur des RADAMIS, da er eine hohe Position einnimmt, vor allem nachdem er stolz und siegreich zu seiner Geliebten zurückgekehrt, was elegantere und luxuriösere Materialien erfordern würde..

- **Farbe**

Weiss und grau, in Übereinstimmung mit dem Kostüm von AIDA.

- **Viertes Kostüm**

- **Form**

Es handelt sich um dasselbe Kostüm wie am Anfang, jedoch ohne den Umhang.



○ Abb. 2.116

- **Textur und Material**

Nicht glänzend, passend zu der Traurigkeit der Szene mit dem Schuldspruch und dem Todesurteil.

- **Farbe**

Schwarz, als Zeichen für seine Selbstvorwürfe als Landesverräter.

- **WACHE und SOLDAT**

- **Form**

Bezüglich der Linienführung kann man sagen, dass sie beinahe ägyptisch ist, insbesondere was den Gürtel die Kopfbedeckung sowie den Krangen betrifft. Die Schuhe sind eine stilistische Mischung.



Abb. 2.117

Die vielen Lagen der Kleidung vermitteln den Eindruck, dass es sich um beduinischen Stil handelt, ähnlich den Originalentwürfen von Mariette Bey.

Wie oben angemerkt, wirken SOLDATEN und WÄCHTER wie Schachfiguren.

Für das Kostüm des SOLDATEN hat man den Unterrock weggelassen, einen Brustpanzer hinzugefügt und die Farbe der Halbmaske zu Gold geändert.

- **Textur und Material**

Nicht glänzend, viel Baumwolle, ergänzt durch einige Akzente in Gold an den Handgelenken, am Gürtel und am Kragen.

- **Farbe**

Grösstenteils weiss mit rotbraun, ocker und etwas gold. Die horizontalen rotbraunen und ockerfarbenen Streifen am unteren Rand der Kleidung verschieben die Wirkung etwas vom beduinischen zum orientalischen Stil.



Abb. 2.118

- **BOTE und WACHE DES PHARAO**

- **Form**

Einfache Gestaltung im pharaonischen Stil. Jedoch wird dieses Kostüm auch für die Wachen des Königs verwendet, ist demnach stärker an das Kostüm des PHARAO angelehnt und hat kaum Gemeinsamkeiten mit den Kostümen der Soldaten.

Bei Betrachtung dieses Kostümes werden wir einerseits an AIDA in Verona 1982 und an AIDA vor dem Hatschepsutempel 1997 erinnert (Seite Nr. 314, Abb. 2.312 & Seite Nr. 315, Abb. 2.314)

Für das Kostüm der WACHE DES PHARAO hat man lediglich die Krone und die Halbmaske hinzugefügt.



Abb. 2.119

- **Textur und Material**

Glänzend, mit nicht glänzendem Material darunter, damit sehr auffällig und gänzlich ungeeignet für die Figur des BOTEN, der in einem Kriegsgeschehen als Reisender unterwegs ist, bei der die vielen den Körper bedeckenden Lagen und die dadurch eingeschränkte Beweglichkeit hinderlich sind.

- **Farbe**

Gold, ocker und weiss, wobei der Kragen wie die Sonnenscheibe, von der aus die Sonnenstrahlen auf das Gewand reichen, gestaltet ist. Im Vergleich zu der Inszenierung vor dem Hatschepsutempel fällt auf, dass das Kostüm einem Element des Bühnenbildes entspricht.



Abb. 2.120

- **TÄNZERIN**

- **Form**

Der Kostümbildner versuchte, eine einfache Linienführung aus dem pharaonischen Stil zu übernehmen und gleichzeitig einen femininen Anklang zu zeigen. Überdies sollten die Kostüme für die Tänzer angenehm zu tragen sein.



Abb. 2.121



Abb. 2.122

Der erste Entwurf zeigt allerdings einen Rock, dessen Linienführung arabisch ist, aus der Zeit von Sheherazade.

Das zweite ist hinsichtlich Oberteil und Rock identisch, die Tänzerin trägt als Anführerin der Gruppe jedoch eine andere Krone.

Das dritte Kostüm bedient sich wieder der Halbmaske und eines Kragens, erinnert mit dem abgeschrägten Gürtelteil, dem transparenten Rock und dem BH-artigen Oberteil am ehesten an ein Bauchtanzkostüm.

Das vierte Kostüm vermittelt den Eindruck, als wäre es von einem anderen Ort, der Entwurf kann stilistisch nicht eingeordnet werden, er stammt vom Kostümbildner.



Abb. 2.123

- **Textur und Material**

Glanzlose Materialien mit glänzenden Teilen im Oberkörperbereich und bei dem Gürtel weisen eindeutig auf ein Bauchtanzkostüm hin.

Bei dem vierten Kostüm ist die Textur völlig glanzlos und sehr dehnbar.



Abb. 2.124

- **Farbe**

Zweites Kostüm: es wurde etwas hautfarbenes Material hinzugefügt, um auf die Herkunft aus Afrika hinzuweisen.

Drittes Kostüm: Weiß für das Ballett, mit etwas Gold

Viertes Kostüm: zwischen den schwarzen Bereichen sieht man dunkle Haut, die Herkunft ist nicht als ägyptisch einzuordnen.

- **RAMPHIS und PRIESTER**

Bei diesem Kostüm versetzt uns der Kostümbildner wieder in das vermeintliche Schachspiel zurück. Seine

Maske besteht lediglich aus der Gesichtsbemalung, so erhält man den Eindruck, dass er das fehlende Bindeglied ist zwischen dem Urteilsspruch gegen RADAMIS und dem Krieg.

Die anderen PRIESTER sind ähnlich gekleidet.



Abb. 2.125

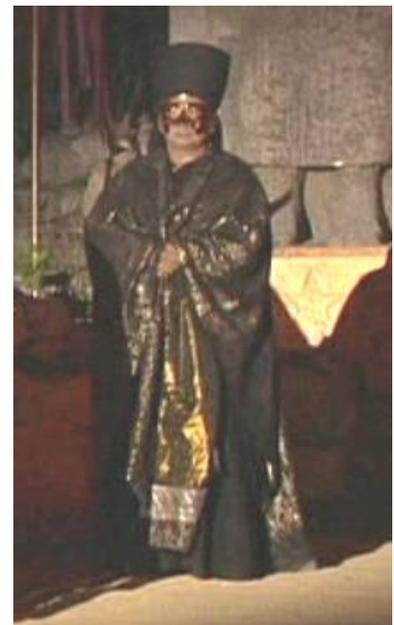


Abb. 2.126

- **Form**

Ein wallendes Gewand, das den Eindruck vermittelt, dass es viel zu verbergen hat, die Reaktionen, die aus seinen Bewegungen kommen, in einem Kostüm das aus vielen Lagen besteht, sind nicht vorherzusehen.

Gleichzeitig übt er eine gewaltige Macht aus.

Die Linienführung ist vornehmlich arabisch und weniger pharaonisch.

RAMPHIS trägt den Stab als Zeichen seiner Führerschaft in dieser Gruppe, die er kontrolliert und in der er Entscheidungsgewalt innehat.

- **Textur und Material**

Leicht glänzend, luxuriöses Material, so wie es der Rolle entspricht.

- **Farbe**

Bei RAMPHIS sind Dunkelbraun und Schwarz als Zeichen seiner Macht, die helle Unterkante, die seine Füße versteckt, vermittelt den Eindruck, als würde er schweben.

Das Zusammenspiel von Form, Material und Farbe läßt ihn eher als Geist erscheinen, denn als reale Person.

Die PRIESTER tragen ähnliche Farben, ihre Gewänder haben jedoch keine helle Unterkante und folgen insgesamt der Erscheinung des Anführers.

- PHARAO



Abb. 2.127

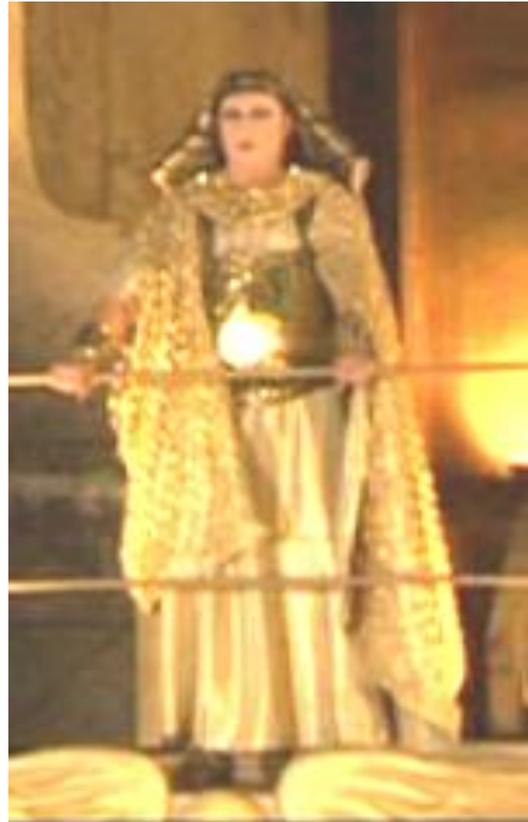


Abb. 2.128

- **Form**

Lässt man den Umhang unbeachtet, so handelt es sich um Bekleidungsstücke im pharaonischen Stil. Die Kopfbedeckung ist zu klein geraten. Der Umhang sieht eher nach einer arabischen Abaya aus. Bei dem zweiten Kostüm sieht man, dass die Position des Gürtelbanges zum Kragen hinauf verschoben wurde, in Anlehnung an AIDA in Verona 1982 und vor dem Hatschepsuttempel 1997.

- **Textur, Material und Farbe**

Die leuchtenden, goldfarbenen und luxuriösen Materialien fügen sich gut zu der Rolle. Das zweite Kostüm ist schwarz statt weiss und leuchtend dunkelblau statt den grossen goldenen Flächen. Die Verwendung von schwarz bei einem Kostüm des PHARAO bedarf der Erläuterung, da es sich um keine realitätskonforme Farbgebung handelt. Das Kostüm wird dadurch eleganter, jedoch handelt es sich um keine königliche Farbe. Zusätzlich wird der goldene Bereich durch den schwarzen Hintergrund stärker hervorgehoben.

- **AMUNASRO**



Abb. 2.129



Abb. 2.130

- **Form**

Sie unterscheidet sich von denen aller anderen Kostüme, vermittelt aber nicht den Eindruck einer Figur, die aus Afrika stammt, insbesondere hinsichtlich der Stiefel. Die Kopfbedeckung ist wie die meisten Elemente des Kostüms arabischer Herkunft.

Die zahlreichen Lagen an Gewand, mit der Kopfbedeckung vermitteln den Eindruck eines Reisenden, nicht den von jemandem, der von einem so warmen Ort wie Äthiopien stammt.

- **Textur und Material**

Glanzlose, grobe Stoffe, die zu der Figur eines Kriegsherren passen, der von einem schwierigen Orte kommt. Dies entspricht nicht der Aussage von AIDA, dass ihre Heimat wunderschön wäre mit Feldern und reichlich Grün. Tatsächlich ist Äthiopien gebirgig und steinig, was für den inhaltlichen Zusammenhang im Stück jedoch hier weniger eine Rolle spielt.

- **Farbe**

Grau, dunkelgrün und weitere dunkle Farben werfen die Frage auf, ob solche Bekleidung geeignet sein soll, sich in einem Kriegsgebiet mit Vegetation zu verstecken.

- **KRIEGER**

- **Form**

Er sieht aus wie ein Gladiator aus römischer Zeit. Der Helm ist fast identisch mit dem Helm aus dem Film Gladiator, wo es passend war, im Gegensatz zu der Inszenierung von AIDA. Lediglich der Gürtel ist pharaonisch.

- **Textur, Material und Farbe**

Leuchtendes Metall mit viel Leder, jedoch ist der Helm gold, im Gegensatz dazu ist der Schild silber, das wie Eisen in pharaonischer Zeit kaum bekannt war. Selbst wenn es sich um Eisen gehandelt hätte, so würden Schilde aus reinem Eisen starke Rostspuren aufweisen.



Abb. 2.130

- **ÄTHIOPIER**

- **Form**

Größtenteils arabischer Stil, vor allem mit den langen Gewändern, stellt in keiner Weise einen Bezug zu Äthiopien mit seinem Klima her. Außerdem handelt es sich um die Kleidung gewöhnlicher Leute, im Gegensatz dazu steht im Libretto, dass die Äthiopier ausziehen, um Ägypten anzugreifen. Hier wird gewöhnliches Volk gezeigt, ganze Familien, wie sie als Bevölkerung einer Stadt zu finden wären.



Abb. 2.132

- **Textur und Material**

Glanzlos, einfachste Materialien, das heißt es handelt sich dabei um die Armen Äthopiens, was nicht in Übereinstimmung mit dem Libretto steht, denn laut Libretto handelt es sich um Krieger, nicht um gewöhnliche Leute.

- **Farbe**

Jedem Darstellern ist eine eigene Farbe zugeordnet, entsprechend der jeweiligen Position. Daraus folgt, dass die Ägypter eine Stadt in Äthiopien angegriffen haben, von wo sie die örtliche Bevölkerung als Kriegsgefangene Sklaven mitbrachten.

- **TROMPETER**
- **Erste Variante**
- **Form**

Der Kostümbildner legte großen Wert darauf, bei beiden Kostümvarianten die Linienführung des pharaonischen Stils umzusetzen.

- **Textur und Material**

Glanzlose Baumwolle.



Abb. 2.133

- **Farbe**

Die Verwendung von weiss als Grundfarbe, braun für die Oberkörperbekleidung und schwarz für die Kopfbedeckung sticht nicht so sehr hervor, dass es den Zuseher optisch verwirren könnte. Die Trompete mit ihrem Goldglanz ist hingegen sehr auffällig und kann als Markenzeichen für AIDA gesehen werden.

- **Zweite Variante**

Anstelle der dunklen Farben wird mehr weiss für die Kopfbedeckung und ein intensives Rot verwendet.



Abb. 2.134

2.5. AIDA IN GARS, 2008

Opern Festspiele GARS am Kamp 2008 .

TV/ VIDEO / PRODUKTION :

www.landsmann-video.at

”Die schönsten Arien und der weltberühmte Triumphmarsch, werden in einer der faszinierendsten Opern von Giuseppe Verdi das Publikum im Sommer 2008 in Gars am Kamp begeistern. Die spannende Inszenierung, die hervorragende musikalische Qualität und die stimmungsvollste Freiluftbühne Österreichs sind die Markenzeichen des Opern Air Gars und machen dieses Opernevent zu einem der Höhepunkte des Theatersommers in Niederösterreich.

Die malerische Burgruine mit ihren mystischen Gemäuern ist ein idealer Spielort für die Neuinszenierung über Liebe, Leidenschaft und Eifersucht. „³⁸

2.5.1. Team

Inszenierung und Bühnenbild : Karel Drgac

Musikalische Leitung : Dejan Savic

Kostüme : Josef Jelinek

Chorleiter : Tvrtke Karlovic

Choreographie : Vladimir Necas

Brünner Symphoniker

Festspielchor Gars am Kamp

³⁸URL:[http://www.google.de/imgres?imgurl=http://content.eventim.com/static/uploaded/at/images/events/large/8099.jpg&imgrefurl=http://ticketline.libro.at/libro/de/tickets/opernfestspiele-gars-am-kamp-2008-babenberger-burgruine-garsthunau-28613/event.html&usg=__L-pGL2UIMJL0OeWdn8z1LLKU3xQ=&h=130&w=200&sz=7&hl=de&start=0&zoom=0&tbnid=x3hUr4qb-YXhyM:&tbnh=68&tbnw=104&ei=ttsBTsnLLInHsga87bG5DQ&prev=/search%3Fq%3DOpernfestspiel+e%2BGARS%2Bam%2BKamp%2B2008%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26rlz%3D1T4TSE_A_deAT416AT416%26biw%3D1259%26bih%3D596%26tbn%3Dsch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=150&vpy=189&dur=1629&hovh=68&hovw=104&tx=113&ty=40&page=1&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0&biw=1259&bih=596-\(22-06-2011\)](http://www.google.de/imgres?imgurl=http://content.eventim.com/static/uploaded/at/images/events/large/8099.jpg&imgrefurl=http://ticketline.libro.at/libro/de/tickets/opernfestspiele-gars-am-kamp-2008-babenberger-burgruine-garsthunau-28613/event.html&usg=__L-pGL2UIMJL0OeWdn8z1LLKU3xQ=&h=130&w=200&sz=7&hl=de&start=0&zoom=0&tbnid=x3hUr4qb-YXhyM:&tbnh=68&tbnw=104&ei=ttsBTsnLLInHsga87bG5DQ&prev=/search%3Fq%3DOpernfestspiel+e%2BGARS%2Bam%2BKamp%2B2008%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26rlz%3D1T4TSE_A_deAT416AT416%26biw%3D1259%26bih%3D596%26tbn%3Dsch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=150&vpy=189&dur=1629&hovh=68&hovw=104&tx=113&ty=40&page=1&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0&biw=1259&bih=596-(22-06-2011))

2.5.2. Einleitung

Diese Inszenierung ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. Einerseits handelt es sich um eine Freilichtaufführung auf einer vergleichsweise kleinen Bühne. Es ist als schwierig zu erachten, eine Grand Opera wie AIDA erfolgreich auf einer Bühne mit derartigen Einschränkungen zur Aufführung zu bringen.

Die räumliche Enge konnte zum Teil aufgebrochen werden, indem man man den Bereich oberhalb des Hintergrundbildes nutzte, um die Gruppen wie auf einer Brücke zu positionieren. Die Tiere der Triumphszene wurden durch den Bereich zwischen Bühne und Zuschauerplätzen geführt.

Der Beweggrund, diese Inszenierung in meine Arbeit aufzunehmen liegt darin, dass es sich um ein Bühnenbild mit fixierten Elementen handelt, die zu einem Durchgang führen. An dieser Stelle öffnen sich die bemalten Paneele, aus denen der Hintergrund, besteht, nach links und rechts. Am Ende des Stücks teilen sich die Stiegen in der Mitte, um einen weiteren Eingang, den zum Grab, zugänglich zu machen.

- **Lichtgestaltung**

Zu Beginn wurde normale Beleuchtung verwendet, erst später kam spezielle Beleuchtung (Verfolger, Farbeffekte u.ä.) zum Einsatz, gefolgt von Projektionen, um die Szenerie klarer darzustellen.

- **Kostüme**

Es wurden zwei unterschiedliche Qualitäten von Kostümen und Accessoires verwendet, einerseits gute Entwürfe in guter Qualität umgesetzt, andererseits relativ einfach gestaltete und ausgeführte Kostüme, hauptsächlich für die Gruppen.

2.5.3. Bühnenbild

- Erster Akt, erste Szene



Abb. 2.135

Für diese Szene wurden die Darsteller der Priester auf der Brücke aufgestellt. Der Tempel fungierte als Eingang des Palastes. Im Laufe der Aufführung konnte man sehen, dass der gesamte Bereich der Bühne genutzt wurde.

Durch den Aufführungsbeginn bei Tageslicht wurde in dieser Szene keine Scheinwerfer eingesetzt.

Die Darsteller der Gruppen wurden als Teil der Szenerie zu deren Vervollständigung eingesetzt. Die Beleuchtung setzte einen Akzent auf den Palasteingang.

- **Erster Akt, zweite Szene**



Abb. 2.136

Die Darsteller werden bei einsetzender Dunkelheit wie in der ersten Szene eingesetzt, jedoch mit den Armen in die Höhe gehoben. Während der Dämmerung beginnt man die Beleuchtung und die Projektion einzusetzen. Im Hintergrund befindet sich immer dieselbe Abbildung, um den Eindruck zu vermitteln, dass man sich weiterhin in Ägypten befindet. Allerdings ist die Nase der Sphinx bereits als beschädigt erkennbar und auch die Fassadensteine der Pyramiden fehlen ebenso wie die goldenen Abdeckungen der Pyramidenspitzen, was nicht der zeitlichen Einordnung von AIDA entspricht.

Es wäre besser gewesen, eine Darstellung zu wählen, die zeitgemäß ist.

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.137

Das Geschehen konzentriert sich auf den Tempel und den im Hintergrund geöffneten Durchgang. Oberhalb der Stiegen befindet sich der Thronessel von AMNERIS.

Die Beleuchtung ist auf diesen Bereich gelenkt, damit werden sowohl der Obelisk und die Pyramiden optisch aus dem Geschehen herausgenommen.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.138

Für die Triumphszene wird das Bühnenbild stark verändert, um durch das Verschieben der Paneele an die Seiten den Blick auf die natürliche Umgebung und das Gebäude freizugeben.

Es ist erkennbar, dass die Fassadenbeschaffenheit der Gebäudewand mit den Durchbrüchen in starkem Kontrast zu dem künstlichen Tempel steht.

Die Durchbrüche wurden zwar für die Darsteller der Triumphszene genutzt, jedoch lediglich, um in ihnen die Trompetenspieler unterzubringen.

Im Bereich zwischen der Bühne und den Zuschauern wurden mehrere Kamele mit Reitern durchgeleitet, Da die Wahl auf Kamele fiel, erhält die Szene eine stärker orientalische Optik.

- **Dritter Akt**



Abb. 2.139

Wie bereits zu einem früheren Zeitpunkt, wurden die Priester an der Oberkante des Gebäudes als Zeichen für den Tempel aufgestellt. Der Hintergrund wurde mittels einer Fotoprojektion auf metallischen Paneelen gestaltet, um die Landschaft am Nilufer zu zeigen.

Man sieht, dass die Tänzer Stöcke verwendeten, wie man sie für die Fortbewegung der Boote am Nil kannte und führten auch die zugehörigen Bewegungen aus. Damit wurde verdeutlicht, dass sie sich auf einem Boot befanden.



Abb. 2.140

Das für die Projektion verwendete Bild ist eine der Zeichnungen, die von einem Franzosen erstellt wurde, während er Ägypten bereiste.



Abb. 2.141

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.142

Das Bühnenbild wurde durch die Projektion eines anderen Bildes verändert, das den Kopf einer ägyptischen Statue zeigt.

Durch die Akzentsetzung auf den Tempel mittels Lichttechnik und durch die Flammen, die aus den Säulen züngeln, kann man erkennen, dass es sich um die Gerichtsszene handeln muss, in der RADAMIS verurteilt wird, lebendig begraben zu werden.



Abb. 2.143



Abb. 2.144

In der Gerichtsszene wurde der Blick völlig auf den Tempel gelenkt. Im Vordergrund bewegt sich die Gruppe von Priestern auf den Tempel zu, der Hintergrund zeigt keine Projektion. Damit wird die Aufmerksamkeit auf das Urteil von RAMPHIS gelenkt.



Abb. 2.145

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.146

Hier wird das Bühnenbild durch die Projektion eines Gesichts in den rechten Bereich geändert. Weiters wird der Blick des Zusehers mittels Lichttechnik auf den unteren Teil des Tempels gelenkt.



Abb. 2.147

In dieser Szene begeht AIDA mittels einer Schlange Selbstmord, ebenso wie RADAMIS. Der berühmte Korb der Kleopatra ist zu sehen. Das Gesicht wirkt als würde es in die Weite, in ein anderes Leben hinüberblicken.

Das dramatische Geschehen zeigt primär die Trauer der Protagonisten.

2.5.5. Lichtgestaltung

Hier hat die Form der Lichtgestaltung einen großen Anteil in zweierlei Hinsicht:

- 1) Um den Ort des Geschehens hervorzuheben, was üblich ist, jedoch ist es in dieser Inszenierung verstärkt der Fall.
- 2) Sie spielt eine große Rolle in der Kommentierung des Geschehens durch die Projektionen. Im Verlauf der Aufführung zeigt sich jedoch ein Problem durch die starke Reflexion der metallischen Beschichtung der Projektionsflächen, die Wahl einer gedeckt weissen Oberfläche wäre zu bevorzugen gewesen.

Art der Lichtgestaltung

Anfangs wurde das Tageslicht genutzt, mit einem Übergang vom verschwindenden natürlichen Licht zum Kunstlicht.

Mittels Projektoren beiderseits außerhalb der Bühne um die Darsteller hervorzuheben und um durch die Verwendung blauer Filter die Dramatik der Situation zu verstärken.



Abb. 2.148

Follow Spots wurden eingesetzt, um die Position der Sänger verstärkt auszuleuchten.

Die Projektoren wurden weiters genutzt, um die Bilder in den Hintergrund zu projizieren.

Die Flammen der Gerichtsszene wurden zu stark von den glänzenden Projektionsflächen reflektiert.



Abb. 2.149



Abb. 2.150

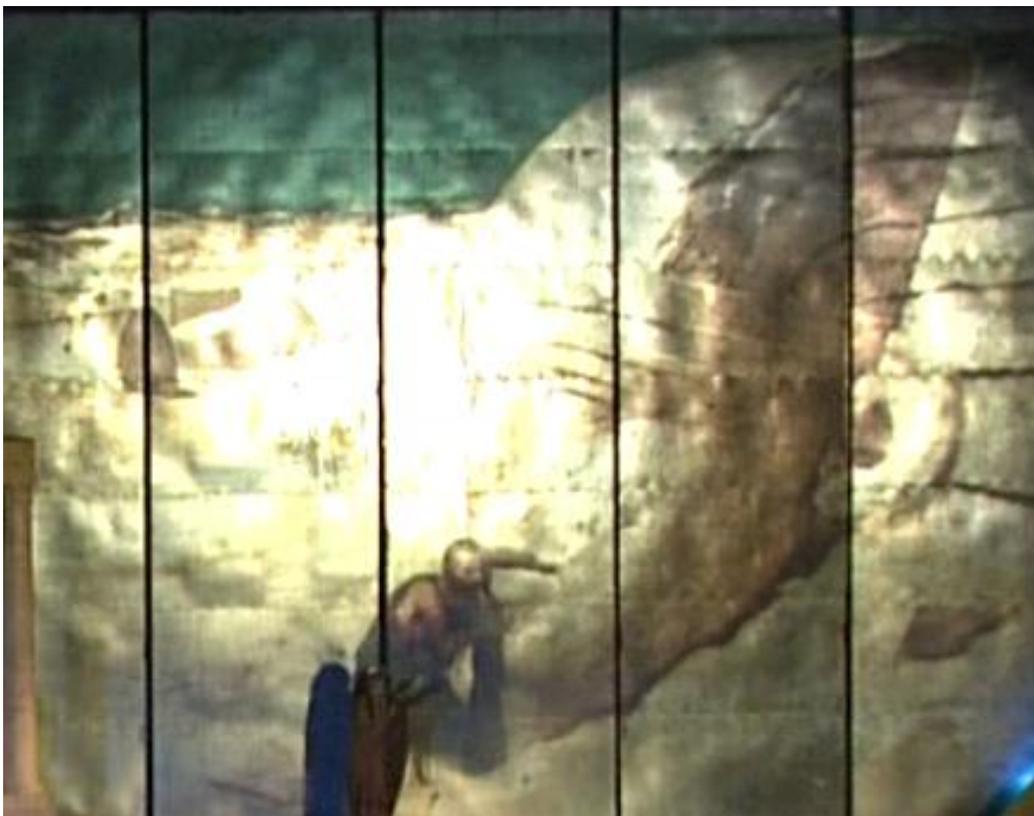


Abb. 2.151

2.5.6. Kostüme

Die Kostüme dieser Inszenierung sind einerseits qualitativ gut ausgeführt, wie die der Helden, AMNERIS, RADAMIS, AIDA, andererseits sind sie low budget wie beispielsweise die der Priester. Dasselbe gilt für die Accessoires, die der Priester und einige der Tänzer wurden sie offensichtlich aus Karton hergestellt. Die hochwertigen Accessoires waren hochglänzend, im Gegensatz dazu waren die Kartongegenstände glanzlos. Die Kopfbedeckungen waren teilweise goldglänzend, innen konnte man die weiße Oberfläche des Papiers jedoch klar erkennen.

- **AMNERIS**

Ein gut gearbeitetes, elegantes, theatralisches Kostüm mit einer speziellen Linienführung.

- **Form**

Der Umriß zeigt den Ruhm und die hohe Position, erkennbar auch im Schulterbereich und am Umhang.

Das Kleid wird von einem Gürtel im pharaonischen Stil umfassen. Obwohl die Schuhe dem nicht entsprechen, so ist dies bei dem Gürtel und der Krone sehr wohl der Fall. Der Kragen ist zwar nicht völlig im pharaonischen Stil ausgeführt, die Gesamtheit der Details lässt jedoch keinen Zweifel darüber, dass das Kostüm im pharaonischen Stil gehalten ist.



Abb. 2.152

- **Textur und Material**

Die Grundtextur ist glanzlos und luxuriös. Über dem Kleid werden glänzende Materialien verwendet, wie im Umhang, der Krone, dem Gürtel und den Schuhen.

- **Farbe**

Das Kleid ist in einer Mischung aus violett und grau gehalten, was weder realitätsnah noch sehr feminin ist. Jedoch ist diese Farbe sehr naturnah, so wie sie in den Tempeln der pharaonischen Zeit verwendet wurde. Die Grundfarbe gibt einen Hinweis auf den

Ort und die goldenen Teile ergänzen das Kostüm um die Wirkung, die für die Prinzessin notwendig ist.

- **Zweites Kostüm**

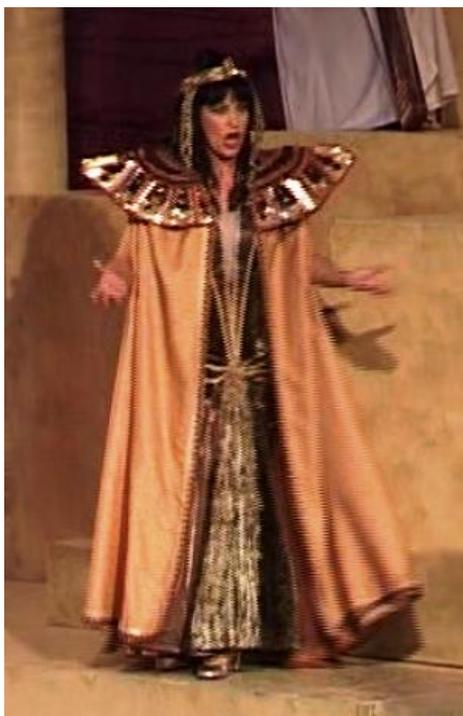


Abb. 2.153

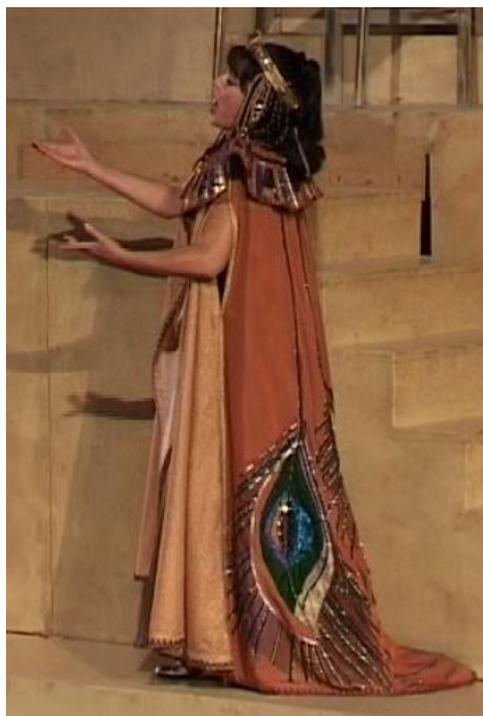


Abb. 2.154

Der Schnitt wurde im Vergleich zu dem ersten Kostüm nicht geändert, lediglich der Schulterbereich ist ausladender gestaltet, als Zeichen ihres angewachsenen Stolzes und als Unterstützung für die Aussage der Szene.

- **Textur, Material und Farbe**

Der Umhang wurde aus glanzlosem Material gestaltet und mit einem Motiv von Pfauenfedern ergänzt, passend zur Szene. Die Grundfarbe ist schwarz, mit hellbraunen Teilen. Der unter dem Umhang hervorscheinende schwarze Teil ergibt mit dem Kragen das Bild einer starken geöffneten Lotosblüte. Dies entspricht dem Stolz und ihrer Zuversicht, sie werde ihre Liebe erhalten, wie im Libretto vorgegeben.

- **Drittes Kostüm**

- **Form**

Die Form ist körperbedeckend gehalten, selbst die Haare sind von der berühmten Krone der Nofretete bedeckt. Der Schulterbereich läßt sie größer erscheinen,
Insgesamt wirkt sie wie eine Königin.

- **Textur und Material**

Luxuriöse und glänzende Stoffe, entsprechend der Rolle der Prinzessin.



Abb. 2.155

- **Farbe**

Zwischen messingfarben und metallischbraun, mit einem eleganten, wenig femininen Ausdruck.

- **Viertes Kostüm**

- **Form**

Der Kostümbildner kehrt zu der Form des ersten Kostüms zurück. Es ist die Linienführung des Gewandes einer Dame, die auf ihren Hochzeitstag wartet, in Übereinstimmung mit dem Libretto.

Der Schulterbereich ist nicht so ausladend wie bei dem vorhergehenden Kostüm.



Abb. 2.156

- **Textur, Material und Farbe**

Wie auch bei den vorhergehenden Kostümen luxuriöse, elegante Materialien. Der Umhang ist in glanzlosem Gold gehalten, das Kleid in mehreren Schattierungen von Blau bis silbermetallisch, sowohl glanzlos als auch glänzend. Diese Farbzusammenstellung zeigt eine positiv gestimmte Figur, weder aggressiv noch beunruhigt.

- **Fünftes Kostüm**

- **Form**

Dieselbe Formgebung wie bei dem ersten Kostüm.

- **Textur, Material und Farbe**

Luxuriöse Materialien mit einem großen Anteil an glanzlosen Bereichen und ein wenig Glanz bei den Accessoires.

Der Umhang ist hier transparent, um ihre Schwäche und Trauer zu zeigen.

Dunkelblau und schwarz werden als sehr traurige Farben verwendet, das dunkelblau zeigt Persönlichkeit, durch die Transparenz des Stoffes, erhält man eine Mischung der beiden Farben mit Schattierungen.



Abb. 2.157

- **AIDA**

Das Kostüm von AIDA ist mit den in weiten Lagen leichten Stoffen sehr romantisch gestaltet, so als wäre sie ein Schmetterling, der auf der Bühne hin und her schwebt.

Die Linienführung ist arabisch.

- **Form**

Weit, so dass ihr Körper nicht gezeigt wird, als würde es sich lediglich um Flügel handeln, mit denen sie sich im Wind bewegt.

Der Kopfschmuck vermittelt ein Gefühl von Unschuld.



Abb. 2.158



Abb. 2.159

- **Textur und Material**

Bei dem ersten und zweiten Kostüm bewegt sich das Material zwischen glanzlos und glänzend, sehr leicht, dass es sich mit der Luft bewegt.

Bei dem dritten handelt es sich um ein glanzloses Material, einzig in der Farbe weiss, aus dem das gesamte Kostüm gefertigt ist, als Zeichen dafür, dass sie in ein anderes Leben übertritt.

- **Farbe**

Das erste Kostüm ist rot mit pink gemischt und enthält wenige goldene Teile, was das Gefühl eines verliebten Schmetterlings vermittelt.

Das zweite Kostüm ist lila und rot, was ihren inneren Kampf zwischen den zwei Positionen, der Liebe und der Pflicht, ihrer Liebe und ihrem Land widerspiegelt.

Das dritte Kostüm ist ganz in weiss gehalten, da sie mit ihrem Übertritt in ein anderes Leben, völlig rein, beginnt.



Abb. 2.160

- **RADAMIS**

- **Form**

Die breiten Schultern liegen auf einem Mantel, darunter ein Gewand, das von einem breiten Gürtel zusammengehalten wird, an den Handgelenken breite Armteile.

Es vermittelt den Eindruck, es könnte sich um ein pharaonisches Kostüm handeln, jedoch lediglich im Kontext der umgebenen Szenerie. Der Gürtel läßt den Zuseher pharaonischen Stil annehmen. Man verwendet also einige einfache Elemente dieses Stils, der Hauptanteil des Kostüms ist rein theatralisch.



Abb. 2.161

- **Textur und Material**

Die Unterbekleidung ist glanzlos und aus nicht besonders teurem Material gefertigt, der Mantel mit der Schulterpartie jedoch wirkt elegant.

- **Farbe**

Olivgrün für die Unterbekleidung, Schulterpartie in grau gehalten, der Mantel ist beige, leicht metallisch glänzend wie Perlmutter. Das Olivgrün als gedeckte Farbe zeigt die friedliche Situation. Das Grau, frei von Persönlichkeit, passt zu verschiedensten Farben. Das Perlmutter zeigt den Status.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Der Mantel und die Schulterbedeckung wurden weggelassen. Der Kragen ist nicht geschlossen und mit dem Kostüm nicht verbunden, wodurch diese in einer Art Accessoire gestalteten Elemente leicht zu tauschen waren. Das gesamte Kostüm ist im pharaonischen Stil gehalten, mit applizierten Motiven, weiters wurden lose Armbänder hinzugefügt.

Der Kostümbildner wollte dieses Kostüm optisch ansprechend gestalten, was jedoch im Widerspruch zu der Situation der Figur, die soeben aus einem kriegerischen Geschehen zurückkehrt, steht und verlangt demnach nach Accessoires wie einer Waffe.

Er hat auf den Stil Wert gelegt, es scheint jedoch, als wären zusätzliche Accessoires für einen Krieger notwendig gewesen.



Abb. 2.162

- **Textur, Material und Farbe**

Der Umhang ist glänzend gold und damit elegant und luxuriös, in Übereinstimmung mit der Triumphszene.

- **Drittes Kostüm**

- **Form, Textur und Material**

Es handelt sich in Bezug auf Form und Textur um die gleiche Gestaltung wie bei dem ersten Kostüm.

- **Farbe**

Die Farben wurden verändert, das Perlmutter wurde weggelassen zugunsten von grau. Mit Ausnahme der Schulterpartie und der Armeile ist das gesamte Kostüm dunkel. Die dunklen Bereiche bilden den Hintergrund für die deutlich hervortretende Schulterpartie als Zeichen seines Stolzes.



Abb. 2.163

- **Viertes Kostüm**

- **Form**

Hier sieht man, dass der Mantel des vorherigen Kostüms weggelassen und durch eine ärmellose Variante ersetzt wurde. Er zeigt eine Position, der der Ruhm und die Ehre fehlt. Dem Häftling wurde die Uniform weggenommen.

Textur und Material

Die gesamte Textur ist baumwollartig, glanzlos und aus einfachem Material.



Abb. 2.164

- **Farbe**

Sehr zurückgenommene Farbgebung, die seine Hoffnungslosigkeit zeigen, wie für die Szene vorgegeben.

- **PHARAO**

- **Form**

Der Kostümbildner hat die Schulterpartie hier geschlossen, um einen zusammenhängenden Kragen zu erhalten. Der Kragen und die Krone zeigt die stilistische Ausrichtung als pharaonisch an.

Der Mantel und der Gürtel vermitteln eher den Eindruck, als würde es sich um arabische Bekleidung handeln.

- **Textur und Material**

Das Grundmaterial ist glanzlos, die Accessoires wie der Gürtel, der Kragen und die Krone sind glänzend gold.



Abb. 2.165

- **Farbe**

Weiss, grün und gold. Dies ist vermutlich das erste Kostüm, bei dem der König grün trägt. Das Grün gibt den Zusehern keinen Hinweis auf seine Macht.

- **RAMPHIS**

- **Form**

In diesem Kostüm sind Elemente des pharaonischen Stils wie die Kopfbedeckung und der Gürtel enthalten.

In dieser Inszenierung entspricht das Kostüm des Priesters dem pharaonischen Stil in hohem Masse, jedoch ist es in den Elementen nicht maßstabsgetreu und somit an den Stil bloß angelehnt, was für eine dramaturgische Umsetzung des Stoffes durchaus angebracht ist.

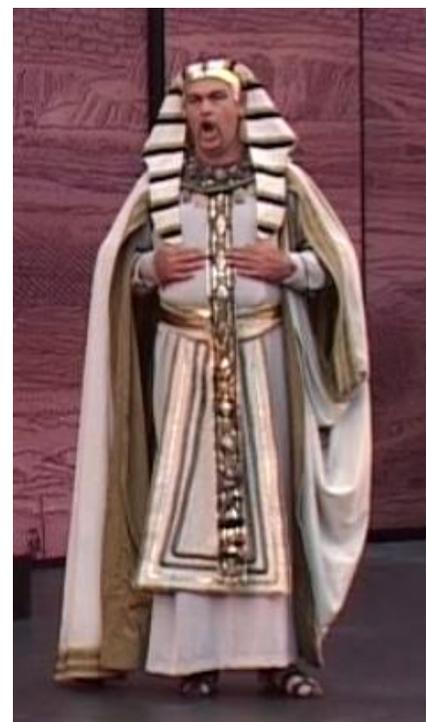


Abb. 2.166

- **Textur, Material und Farbe**

Glanzlose, weiss, baumwollartig, einige Accessoires in Gold, um die Persönlichkeit und Position deutlich zu machen.

Die Kopfbedeckung hat zu wenig Streifen und die weißen Bereiche sind zu flächig.

- **AMUNASRO**

- **Form**

Es handelt sich um eine Mischung aus arabischem und pharaonischem Stil. Die Abaya ist arabisch, die Armteile und der Gürtel sind pharaonisch.

Das Kostüm wird lediglich durch die Accessoires wie beispielsweise die Krone wieder zu einer Gesamtheit.

- **Textur und Material**

Das Untergewand ist glanzlos, die Abaya ist leicht glänzend.

- **Farbe**

Das gesamte Kostüm ist in rot gehalten, gemeinsam mit dem Makeup wirkt AMUNASRO aggressiv, beinahe teuflisch, als wäre er der böse Bube. Das

Libretto jedoch besagt, dass seine Motivation edel ist, er will Befreier seiner Tochter sein, nicht Angreifer.

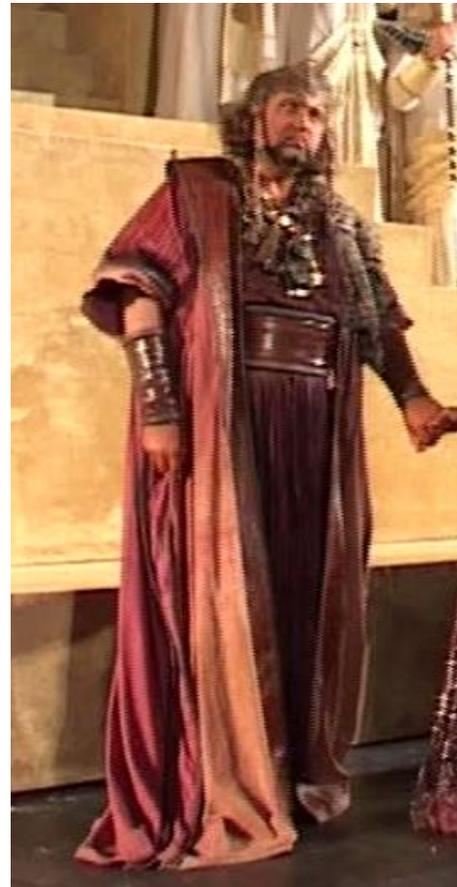


Abb. 2.167

- **ÄTHIOPIER**

- **Form**

Die Gestaltung entspricht eher dem mittleren Osten, mit langen Ärmeln, nicht äthiopisch. Die Darsteller sehen aus wie Leute aus dem Volk und nicht wie Soldaten.



Abb. 2.168

- **Textur, Material und Farbe**

Baumwollstoffe, glanzlos in Pastelltönen mit einigen Accessoires in gold. Sie stimmen nicht mit dem Kostüm von Amunasro überein, was im Gegensatz zu den Vorgaben des Libretto steht, laut dem AMUNASRO als einer der Äthiopier erscheint und nicht als König erkennbar ist.

- **TÄNZERIN**

- **Form**

Der Kostümbildner hat die Linienführung gänzlich entsprechend dem pharaonischen Stil gestaltet.

Textur und Material

Schweres, glanzloses Material in Übereinstimmung mit der Rolle und den Anforderungen an das Kostüm einer Tänzerin bezüglich Bequemlichkeit.



Abb. 2.169

Farbe

Weiss bei dem ersten Kostüm mit einigen goldenen Accessoires. Unglücklicherweise wurden die Accessoires aus kostengünstigem Material gefertigt.

Im Farbverlauf von hellblau nach dunkelblau bei dem Rock des zweiten Kostüms. Der Brustbereich wird von einem goldenen Top bedeckt, um etwas Abwechslung bei den Kostümen der Tänzerinnen zu haben.



Abb. 2.170

- **PRIESTER**

- **Form**

Man hat bei diesem Kostüm wenig Wert auf die Formgebung gelegt. Der Gürtel ist an dem Kleid angenäht und damit nutzlos hinsichtlich seiner üblichen Bestimmung, die Bekleidung zusammenzuhalten.

Die Kopfbedeckung ist aus schlechtem Material gefertigt, aus Karton, außen mit Goldfolie bedeckt, bei den Verbeugungen kann man innen sehen, dass es sich um Karton handelt.

Gleichzeitig passt dieses Kostüm nicht RAMPHIS.

- **Textur, Material und Farbe**

Billiges Material, Baumwolle in Weiss mit etwas Gold bei der Kopfbedeckung.



Abb. 2.171

- **TÄNZER**

Dieser Tänzer war der einzige in der Inszenierung, der sowohl in den Tanzszenen als auch in der Handlung zum Einsatz kam, da er AIDA den Schlangenkorb überreichte.

- **Form**

Da er eine spezielle Funktion in der gesamten Oper hatte, war auch die Form seines Kostüms aussergewöhnlich.

Im Brustbereich hat er eine Art Brustpanzer an der Vorderseite, der Rücken bleibt nackt. Der Rock ist stilistisch beinahe pharaonisch.

Es ist ersichtlich, dass es sich um eine wilde Mischung unterschiedlicher Stile handelt. Es ist unklar, zu wem er während der Aufführung gehört. Seine Hautfarbe legt nahe, dass er zu AIDA zuzurechnen ist.



Abb. 2.172

- **Textur, Material und Farbe**

Hellbraun, gold mit etwas Leder entspricht seiner Rolle, da man keine Übereinstimmung zu den sonstigen Kostümen findet. Am Ende stellt sich heraus, dass er AIDA den Tod zum Geschenk macht.

- **BALLETTÄNZER / SOLDATEN**

Dieses Kostüm ist so gestaltet, dass darin bequem getanzt werden kann und ein Showeffekt bewirkt wird.

- **Form**

Der Kragen, der Gürtel und der Rock sind tendenziell pharaonisch, die Kopfbedeckung ist klar römisch. Insgesamt sieht man keinen Zusammenhang zu dem Kostüm von RADAMIS, obwohl sie die Rolle von Soldaten haben.

Die Schuhe bemühen sich nicht rollengemäß zu sein.

- **Textur, Material und Farbe**

Leicht glänzendes, braunes Material für den Rock und den Gürtel.



Abb. 2.173

- **WACHE DES PHARAO**

- **Form**

Man versuchte die Schulterpartie in Übereinstimmung mit dem Kostüm des PHARAO zu bringen, insgesamt ist das Kostüm weder historisch getreu, noch rollengemäß, bloß billig.

Textur, Material und Farbe

Die Schulterpartie ist wiederum aus Karton mit Aufklebern oder Applikationen gefertigt.

Insgesamt billige Materialien mit künstlich wirkenden, glänzenden Teilen.



Abb. 2.174

2.6. Bregenzer Festspiele, Bregenz / Österreich. Juli 2009

Aida Premiere

Mittwoch den 22. Juli 2009, 21: Bregenzer Festspiele, Bregenz / Österreich

2.6.1. Team

- **Bühnenmusik** : Kooperation mit dem Vorarlberger Landeskonservatorium
- **Einstudierung** : Herbert Walser-Breuss
- **Inszenierung** : Graham Vick
- **Choreographie** : Ron Howell
- **Bühne und Kostüme** : Paul Brown
- **Bühnenlicht** : Wolfgang Göbbel
- **Chorleitung** : Anna Szostak

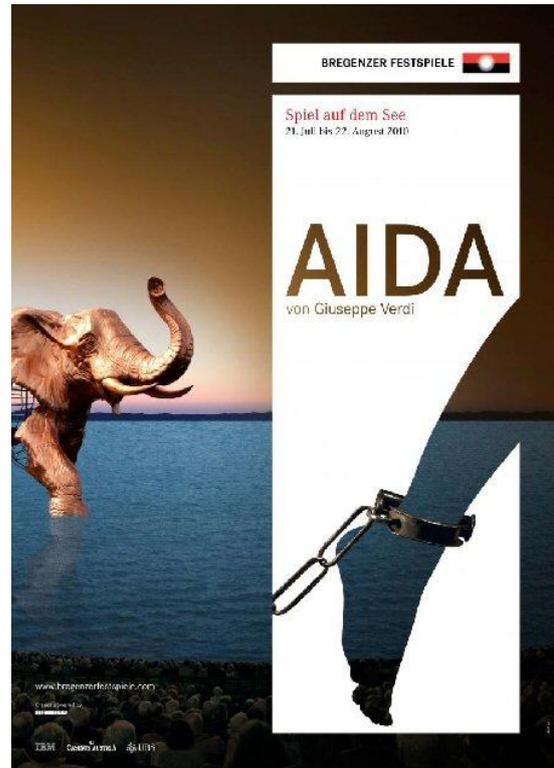


Abb. 2.175



Abb. 2.176

2.6.2. Einleitung

Im Verlauf der Nachforschungen zu den Aufführungen von AIDA hat der Autor eine interessante Inszenierung gefunden, die zwei Jahre lang auf der Seebühne Bregenz aufgeführt wurde.

In der Folge sind auf mehreren Fotografien Momentaufnahmen der Szenenraumgestaltung zu sehen.



Abb. 2.177

„Die Bühnenbilder in Bregenz sind immer spektakulär. Keine Ausnahme war da Giuseppe Verdis monumentale Oper "Aida", die heuer im zweiten Jahr als Spiel auf dem See aufgeführt wurde.“³⁹

Das besondere an diesem Spielort sind die Elemente, die an anderen Orten gar nicht verfügbar wären. Einerseits handelt es sich um eine Freilichtbühne, andererseits bietet die Bühne auf der Wasserfläche mit ihren umfangreichen technischen Möglichkeiten, Raum für die Umsetzung von neuen Ausstattungsideen. Außerdem kommen hier neu

³⁹URL: http://diepresse.com/home/kultur/news/473301/Bregenz-Festspiele_Spektakulaere-Buehnenbilder-gal=473301&index=3&direct=583108&_v1_backlink=/home/kultur/news/583108/index.do&popup
(05-05—2011)

entwickelte Technologien des Bereiches Bühnenbild zum Einsatz. Dies trifft nicht ausschließlich für das Bühnenbild, sondern auch für die Lichttechnik zu, die die Reflektion des Lichtes an der Wasseroberfläche in die Lichtgestaltung miteinbezieht, zu.



Abb. 2.178

„Die „Kulisse“ wurde mit Hilfe von zwei Baukränen erst während der Aufführung und vor den Augen der Zuschauer allabendlich zusammengebaut.“⁴⁰

Üblicherweise ist die „Kulisse“ ein Aufbau, hinter dem etwas verborgen ist, so wie die Bühneneingänge. In diesem Fall handelt es sich um eine Art Maschine, nicht bloss eine bemalte Wand, die eine eigene Bedeutung hat und anders genutzt werden kann, um das Bühnenbild auch in dreidimensionaler Form zu verändern.

„Auch der Bodensee wurde in das Spiel integriert und mimt gewissermaßen das jährliche Nil-Hochwasser; in knöcheltiefem Nass feierte etwa das Ballett den Sieg der Ägypter über die Äthiopier.“⁴¹

Anhand dieser Bühne sieht man, wie man die Möglichkeiten, die sich durch die Umgebungsbedingungen bieten, nicht als eventuell sogar einschränkend betrachtet,

⁴⁰ Ebenda

sondern für die eigenen Ideen nutzt. Man hat sich den natürlichen Bedingungen nicht einfach angepasst, indem man eine Bühnenfläche starr auf das Wasser gesetzt hat, sondern ist mit den Elementen in Verbindung getreten und aus ihnen Möglichkeiten gewonnen, die Inszenierung noch gewinnender zu gestalten.

Das Bühnenbild ist auf diese Weise mit der Natur verschmolzen, und es gehört zum Wasser, es ist in keinem künstlichen Gegensatz dazu. Auch die Schönheit des Ortes wird miteinbezogen, so dass diese Herangehensweise zwei sehr positive Aspekte hervorbringt.

„In zwei Jahren sahen insgesamt 348.212 Besucher "Aida", sie wurde damit zur bestbesuchten Oper auf der Seebühne.“⁴²

Man kann an den ungewöhnlich hohen Besucherzahlen ersehen, wie erfolgreich diese Inszenierung war, was nicht nur auf die Beliebtheit der Oper AIDA selbst zurückzuführen ist, sondern auch auf die außergewöhnliche Gestaltung. Es ist wert, genauer zu analysieren, worauf dieser große Erfolg zurückzuführen ist.



Abb. 2.179

⁴² Ebenda

„Zum Bühnenbild der "Wüstenoper", deren Handlung in Ägypten angesiedelt ist, gehörte auch ein überdimensional großer, rotgoldener Elefant. Das 2,5 Tonnen schwere Rüsseltier ist elf Meter lang und 7,5 Meter hoch.“⁴³

Hier können wir ersehen, dass die Bühnenbildner auf ungewöhnliche Arbeit auch hinsichtlich der Perfektion der Ausführung legten. Wir erhalten dadurch sehr gut ausgeführte Elemente des Bühnenbildes, deren Größe ungewöhnlich ist, so dass die Zuseher sogar die Details erkennen können. Gleichzeitig konnte man dadurch von der Benutzung lebender Tiere auf der Bühne endgültig absehen. Bei der Präsentation des Elefanten zeigt sich nicht um ein komplett fertiggestelltes Element handelt, dessen hinterer Teil nicht bedeckt ist, ebenso wie dies bei einem andern Element auf der Bühne der Fall ist. Durch diese Übereinstimmung ergibt sich eine Harmonie zwischen den Elementen, die sich zu einem zusammenpassenden Bild zusammenfügen.

„Für die Mitwirkenden war eine Aufführung auf der monumentalen Bühne eine Herausforderung: Nach Festspiele-Berechnungen muss ein Sänger auf der Seebühne viermal so viel laufen wie auf anderen Bühnen. Viel Ausdauer und eine gute Kondition sind gefragt.“⁴⁴

„Einzelne Mitwirkende schwebten in einem Bühnenteil in der Luft, andere sangen "mit einem Teil der Beine im Wasser".⁴⁵

In dieser Aufführung wird ein sehr bekanntes Motiv verwendet. Es handelt sich um die Freiheitsstatue, die in einem historischen Zusammenhang zu AIDA steht. Sie sollte ursprünglich in Ägypten neben dem Suezkanal errichtet werden, wurde aber aus Kostengründen nach den hohen Ausgaben für den Kanal und die Oper nicht aufgestellt. Der zweite Zusammenhang besteht in der Sichtbarmachung sozialer Differenzen zwischen Freien und Sklaven. Auf der einen Seite die Herrscher, andererseits die Sklaven. Es wird das liberale Denken hervorgehoben, und die prinzipielle Idee ist klar sichtbar. Es handelt sich nicht vornehmlich um eine Liebesgeschichte, sondern die Inszenierung zeigt auch den philosophischen Ansatz des liberalen Gedankens.

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Ebenda

⁴⁵ Ebenda

Jede Geschichte, jede Oper kann von verschiedenen Punkten aus betrachtet werden, hier haben wir den Schwerpunkt auf die belastete Situation im emotionalen Zusammenhang der Personen gesetzt.

Es ist notwendig, den mehrgestaltigen Blick auf die äthiopischen Sklaven einerseits und die Situation der Arbeiter andererseits, zu kommentieren.



Abb. 2.180

Dieses Bühnenbild zeigt eine Verbindung von modernem mit originalgetreuen Entwürfen. Diese Verknüpfung wurde noch dadurch verstärkt, dass den modernen Elementen Details aus altertümlichem in transformierter Weise beigefügt wurde und umgekehrt den altertümlichen Entwürfen modernes in dazu passender Form.

„Die Bregenzer Festspiele 2009 erlebten ein ganz besonderes Highlight, als Graham Vick seine Interpretation des zeitgenössischen Werkes von Verdis(Aida) präsentierte. Dabei traten vor allem die Hauptdarsteller Tatiana Serjan und Rubens Pelizzari heraus, die dem ohnehin schon anmutigen Stück, einen neuen Glanz verliehen“⁴⁶

⁴⁶URL: http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-Premiere-auf-Bregenzer-Seebuehne_bid_46510.html (22-05-2011)

Die Idee für diese Inszenierung entstammt der Auseinandersetzung zwischen Amerika und dem Irak. Man hat sie mittels der über Abu Ghraib bekannt gewordenen Untaten in die Aufführung eingebracht. Als Vorlage wurde das Originalfoto aus dem Gefängnis Abu Ghraib genommen, das das Fehlverhalten der amerikanischen Soldaten dokumentierte.

Auch im ersten Akt, zweite Szene, im Raum von AMNERIS, bekommt man eine Anspielung auf diese Geschehnisse zu sehen, in der Menschen in Unterwäsche mit Säcken auf dem Kopf zu sehen waren.

Man transferierte den Krieg zwischen Amerika und dem Irak auf die Situation des Angriffs von Äthiopien auf Ägypten. Der kolportierte Angriff des Irak auf Amerika war tatsächlich ein Angriff auf Kuwait, was die Frage der Rolle von Kuwait für Amerika aufwirft. Wird Kuwait tatsächlich als Teil Amerikas gesehen oder lediglich als Öllieferanten?

Im Verlauf der Aufführung ist das dadurch belegt, dass die Eisenkarkassen an die Konstrukte auf den Ölfeldern erinnern. Auch die Sklaven sind wie Arbeiter gekleidet, die auf den Ölfeldern arbeiten.

Gleichzeitig läuft ein Vergleich über den Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, gespiegelt in dem Konflikt zwischen Wirtschaftstätigkeit und Freiheit. Amerika agiert, um die Freiheit des irakischen Volkes zu erhalten und dabei auch die weitere Versorgung mit Öl sicherzustellen. Es ist durchaus gerechtfertigt, Ägypten mit dem Anspruch auf die Rettung des eigenen Landes mit dem amerikanischen Anspruch, über die wertvollen Ressourcen zu verfügen, als ähnlich gelagert zu betrachten. Die Ägypter verteidigen ihr Land, wogegen die Amerikaner den Irak angegriffen habe. Der Bruch in dieser Situation ist durch die fragmentarisch vorhandene Freiheitsstatue symbolisiert.

„...Der Kostümmix aus moderner Kleidung, ägyptischen Accessoires, katholischen Kardinalsroben für die Isis-Priester (Hinweis auf Verdis antiklerikale Einstellung) und Fantasieuniformen deutet auf eine futuristische Diktatur. Eine martialisch ausgerüstete Polizeigarde ist stets präsent, knüppelt Aufstände nieder und drangsaliert die von der Oberschicht wie Hunde an Leinen gehaltenen Arbeitssklaven, die mit Plastiktüten à la Abu Ghraib über den Köpfen auf allen Vieren kriechen müssen und von feinen Damen auch mal zu perversen Sexspielen missbraucht werden. Leider verpuffen derlei

Ansätze zu gesellschaftskritischer Lesart des Stücks meist unentschlossen in harmlos-pittoresker Politfolklore. ...⁴⁷



Abb. 2.181

⁴⁷URL : http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html am 2-4-2011

2.6.3. Bühnenbild

- Erste Szene, erstere Akt



Abb. 2.182

Im ersten Moment sieht man lediglich zwei Füße, die nicht vollständig in Beine übergehen, man kann ein wenig Struktur erkennen. Sie stehen auf einer erhöhten Fläche.

Die Kulisse besteht aus mehreren Teilbereichen, die sich erst im Verlauf der Aufführung beginnend mit den Füßen zu einem Gesamten zusammensetzt.



Abb. 2.183

Aus diesem Blickwinkel kann man erkennen, dass der Bühnenbildner den Bereich zwischen den beiden Füßen für den Aufgang der Sänger nutzt. In der Szenerie sind Sklaven zu sehen, die auf gesamten Bühnenbereich verteilt Geschirr im Seewasser waschen. Damit unterscheidet sich diese Inszenierung bereits von anderen, es kommen neben den Sängern auch weitere Darsteller zum Einsatz, die Leben auf die Bühne bringen.

- **Erster Akt, zweite Szene**

Durch die Verwendung der Stiegen und der um sie positionierten Sänger, wurde der Übergang zu der nächsten Szene ohne harte Schnitte bewerkstelligt.



Abb. 2.184

Durch die Einbeziehung des Sees und durch die Verwendung eines auf ihm treibenden großen goldenen Kastens, von dem aus RADAMIS den Befehl zum Angriff auf Äthiopien gibt, wird sein Status als Armeeführer dargestellt. Der PHARAO befindet sich auf der Brücke, mit der man vom hinteren Bühnenbereich auf den vorderen gelangen kann. Damit sind drei unterschiedliche Positionen auf der Bühne aktiv verwendet, zwischen denen der Blick des Zusehers unbeschwert wandern kann. Der gesamte Bühnenbereich wird damit gleichzeitig genutzt.



Abb. 2.185



Abb. 2.186

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.187

Der Fokus wird auf den Bereich zwischen den beiden Füßen gelenkt, wo die Tänzerinnen in einer Art Babydoll ihren Auftritt hatten. Anhand der Bekleidung wird klargestellt, dass die Szene nicht in einem Aussenbereich spielen kann.



Abb. 2.188

Zwischen den drei Säulen Lichttechnik, Bühnenbild und Kostüm spannt der Bühnenraumgestalter im Blick des Zusehers einen Raum auf, der die Stimmung eines Innenraumes wiedergibt, einen bequemen, angenehmen Ort für die beteiligten Frauen, man denkt unmittelbar an ein Schlafzimmer.

Der Bühnenbildner nutzt nicht bloß den Bereich zwischen den Füßen, er verwendet auch die Stiegen, einen Bereich des Sees und damit einen relativ großen Bereich der gesamten Bühne.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**

In dieser Szene gibt es drei Bewegungen, erstens eine Klappbewegung der Fackel aus dem liegenden Zustand in den aufgerichteten, zweitens bewegen sich die beiden Teile des Gesichts in der Luft scheinbar schwebend von links und rechts aufeinander zu, drittens gibt es eine horizontale Bewegung, die des Elefanten auf dem Wasser



Abb. 2.189

„... Häufig waten Sänger oder andere Akteure auf einer absenkbaren Plattform knöcheltief durch die Fluten. Tänzer führen dort als Sklaven ein sensationelles Wasserballett auf, während die "ägyptischen" Herrenmenschen in glamouröser Abendgarderobe von den Treppenstufen aus zuschauen und violettes Licht über die Bühne flackert (Wolfgang Göbbel). ...“⁴⁸



Abb. 2.190

⁴⁸ URL : http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html am(02-04-2011)

Die zweite Bewegung erklärt die Existenz der Füße auf der Bühne, wir erkennen jetzt die Freiheitsstatue. Die erste Bewegung der Fackel steht in starker Übereinstimmung mit der Triumphszene und dem Ruhm des Siegers. Die zweite Bewegung vervollständigt die Idee von Ruhm und Freiheit, die damit begonnen worden war. Wir erreichen damit den Sinn der Statue selbst.

Die dritte Bewegung zeigt die Herkunft an. Der goldene Elefant deutet einerseits auf Afrika hin, andererseits auf Reichtum.



Abb. 2.191

Durch das Anheben der Fackel sollten die Balletttänzer umfangreicheren Raum für ihren Auftritt erhalten. Die gemeinsame Verwendung der Konstruktionselemente ermöglichte es, die vorgesehene Aussage zu vermitteln, war doch die Maske deutlich Symbol der Freiheit und die Fackel Symbol von Glorie.

„In schwindelnder Höhe schweben aus dunkler Nacht Teile des strahlenbekränzten Kopfes von den Seiten herbei und vereinigen sich über den Füßen zu einem Gesicht, durch das freilich – Symbol für gebrochenes Freiheitsversprechen – ein Riss geht.“⁴⁹

Wir sollten nicht vergessen, dass der Bühnenbildner Fehler in Fragen des Maßstabes geschickt umgangen hat.

- **Dritter Akt**

⁴⁹ Ebenda

Es ist leicht zu sehen, dass der See genutzt wird, um das Bild des Nilufers zu vermitteln. Durch die Art, wie die Lichtgestaltung einsetzte, wurde der Fokus auf einen Punkt gesetzt, an dem man

die Boote sieht, die an den Stiegen anlegen, die in Richtung Vulkantempel führen.

Dadurch, dass das Licht dann auf den Bereich seitlich vom See gelenkt wird, wird deutlich, dass wir uns jetzt im Landbereich des Nilufers befinden.



Abb. 2.192

- **Vierter Akt, erste Szene**

Durch den Auftritt der Komparsen in den Kostümen der Priester wird gezeigt, dass wir uns jetzt im Bereich des Tempels aufhalten.



Abb. 2.193

Hier kommt eine neue Idee zum Vorschein. RADAMIS nimmt die Schuld für sein Verhalten auf sich, indem er sich in eine Art Käfig aus Seilen begibt.

Während dieser Szene beschuldigen Richter RADAMIS seines Fehlverhaltens, die Richter sind über die gesamte Bühne verteilt, allerdings in einer geordneten Form.

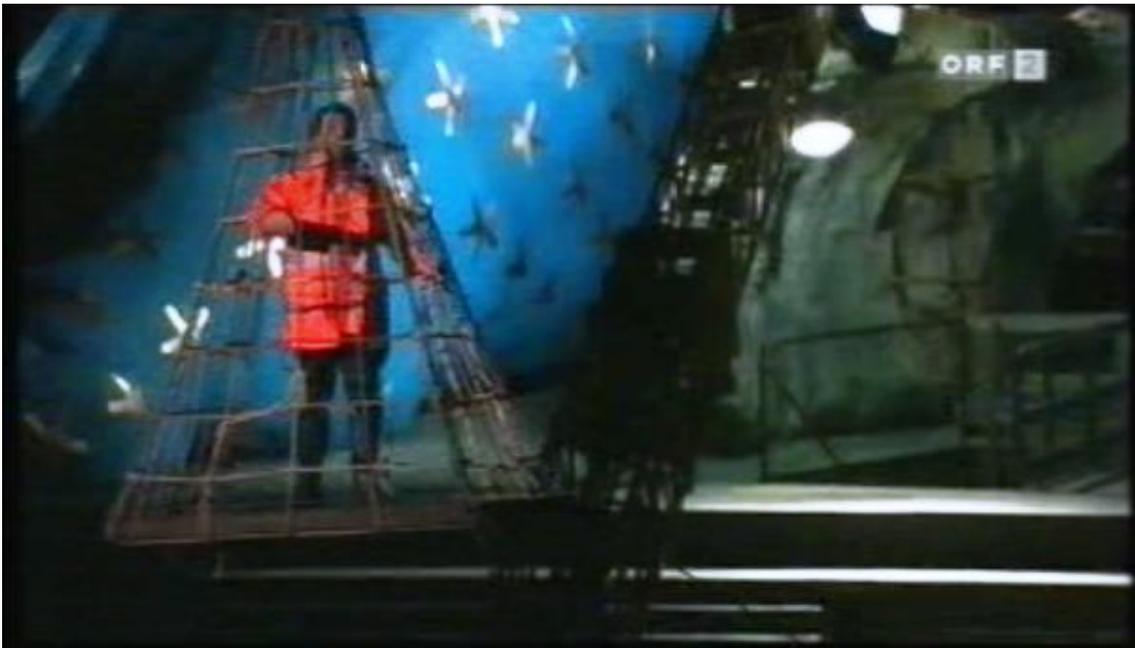


Abb. 2.194

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.195

Diese Inszenierung unterscheidet sich insgesamt sehr stark von den bisherigen. Auch in der Schlusszene zeigt sich etwas neues. RADAMIS und AIDA befinden sich in einem Boot..

Die Schönheit der Szene ergibt sich daraus, dass er mit dem Boot an einen unbekanntem Ort, in ein anderes Leben steuert.

Das Ende von AIDA und RADAMIS ist nicht tragisch: im Gegensatz zum Libretto, das das Paar in einer Gruft einmauert, wird die Überfahrt des Seelenbootes zu einem hoffnungsvollen Zeichen.

Die in dieser Inszenierung verwendete Technik, mit der das Bühnenbild verwandelt wurde bestehend aus den Kränen, die die Maskenteile bewegen, die Hydraulik für das Aufrichten der Fackel, mehrere Boote wie das, das den Elefanten trägt, macht die Bühnentechnik zu etwas außergewöhnlichem. Sie hat insbesondere durch den Einsatz der Boote für die Änderungen im Bühnenbild einen eigenen Charakter.



Abb. 2.196

Es wird mit Farben in unterschiedlicher Weise gearbeitet. Einerseits verwendet man eine unveränderliche Farbgebung, dabei handelt es sich um die Farben Blau und Gold für die grundlegenden Elemente des Bühnenbildes.

Andererseits brachte man veränderliche Farben zum Einsatz, mittels der Lichttechnik, die anfangs traditionell angewandt werden. Die Lichtquelle befand sich außerhalb der Bühne, mit blauen Filtern versehen, um die Bemalung der Bühnenelemente und die dramatische Atmosphäre hervorzuheben.

Im weiteren Verlauf wird in besonderen Szenen mehr rot verwendet, wie in den romantischen Szenen und am Ende.

Besondere Lichtquellen befanden sich einerseits innerhalb der Bühne um den Ort des Geschehens auf der riesigen Bühne hervozuheben. Ein Beispiel ist der zweite Akt, erste Szene, der Raum von Amneris wird mit einem blinkenden Licht beleuchtet. Um die Sänger optisch in den Vordergrund zu bringen und um mit der Beleuchtung sich auf der Bühne bewegenden Elementen zu folgen, wurde der Verfolger verwendet.

In der Gerichtsszene wurde bei der Urteilssprechung ein Flammenwerfer gezündet.

2.6.4. Kostüme

Die Farben der Kostüme bestimmen den Farbeindruck der Inszenierung wesentlich mit und sorgen durch Bewegung für einen ständigen Wechsel. Sie sind für die gesamte Inszenierung sehr modern gestaltet. Es wurden einige Accessoires von dem pharaonischen Stil übernommen und in eine zeitgenössische Form übersetzt.

Masken spielten, wie an diesen Bildern erkennbar, eine sehr große Rolle in der Aufführung.

- **AMNERIS**

Alle Kostüme von Amneris waren modern und in der Art von Abendkleidern entworfen.

- **Erstes Kostüm**

Es kommt zu Beginn und am Ende zum Einsatz.

- **Form**

Der Kostümbildner bediente sich eines modernen Stils mit einem asymmetrischen Ausschnitt mit einem Schulterträger, einem eng geschnittenen korsagenähnlichen Teil und einem sehr weiten und bauschigen Rockteil.

Der Entwurf ist für diese Rolle gut geeignet, durch seine Ähnlichkeit zu höfischen Kleidern, die zu getragener, vornehmer Bewegung zwingen.



Abb. 2.197

Die einseitige Anordnung des Schulterträgers ist ein Symbol dafür, dass sie immer ihrem Herzen folgt, was ihre einzige Hoffnung ist.

- **Textur und Material**

Luxuriöser, leicht glänzender Stoff zeigt den hohen Status an.

- **Farbe**

Schwarz mit goldenen Sternen ist einerseits elegant durch die Grundfarbe, das Muster stellt eine Verbindung zum Bühnenbild her. Es stellt sich die Frage, ob sie ein Symbol für die Freiheit darstellen soll durch die Übereinstimmung mit der Bemalung der Freiheitsstatue, oder ob es sich lediglich um einen optischen Effekt handelt.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Der Haarschnitt und die Linienführung des Kleides deutet auf einen Innenraum hin, es sieht beinahe wie ein Nachthemd in einer Form von Reizwäsche auf. Sie wirkt wie ein Teenager, selbstbewusst auch hinsichtlich ihres Körpers. Sie sieht sich hier als Frau, nicht als Prinzessin.

- **Textur und Material**

Weiche Textur, transparentes Material vermitteln den Eindruck von Bequemlichkeit und vom Aufenthalt innerhalb ihrer privaten Räume.



Abb. 2.198

- **Farbe**

Orange Materialfarbe mit der Farbe der Haare, beides warme, fast feurige, sehr helle Farben, bringen ihre Jugend und ihr Temperament in dieser Szene zur Geltung.

- **Drittes Kostüm**

- **Form**

In diesem Kostüm wirkt AMNERIS selbstbewusst und stolz. Sie zeigt sich als Frau und als Prinzessin, und die Linienführung des Kleides zeigt ihr positives Körperbewusstsein und ihre Selbstsicherheit in Bezug auf die Verwirklichung ihrer Liebe.

Die Maske bedeckt ihre Augen. Es handelt sich um einen pharaonisch dargestellten Pfau und soll das Vertrauen, das sie in sich selbst setzt, zeigen.



Abb. 2.199

- **Textur und Material**

Sowohl das Kleid als auch die Maske sind glänzend und sehr hell. Dies spiegelt ihre Rolle als Prinzessin und ihr Selbstbild als vermeintlicher Star des Geschehens, mit der damit einhergehenden Macht, wider.

- **Farbe**

Leuchtendes pink der Kleides und das Gold der Maske sind Zeichen für die Intensität ihrer Liebe und für ihr Statusbewusstsein. Das Gold soll das Pink ausserdem noch stärker hervorheben.

- **Viertes Kostüm**

- **Form**

Es sind sowohl die Arme als auch der Körper bis zum Boden bedeckt. Dies ist eine Respektsbezeugung für den Gang zum Tempel. Die Oberfläche besteht aus überlappenden, wie gewickelt aussehenden Bandagen, durch die eine wenig ebene Oberfläche entsteht, als Bild für den drohenden Zusammenbruch ihrer Lebensumstände und ihre innere Unsicherheit.



Abb. 2.200

- **Textur und Material**

Es handelt sich um eine nicht glänzende Art von Material, ähnlich Baumwolle, angelehnt an ägyptische Materialien. Die Überlappungen der Stoffbahnen vermitteln einen Eindruck in Richtung Mumie.

- **Farbe**

Das Kostüm ist ganz in weiss gehalten und es stellt sich die Frage, ob sie sich auf das Begräbnis in Form einer Mumie oder auf eine Hochzeit vorbereitet.

- **AIDA**

In dieser Inszenierung hat AIDA keine dunkle Hautfarbe.

- **Form**

Hier stellt man AIDA nicht als Sklavin dar, sondern als Bedienstete. Durch die vielen Lagen ihrer Kleidung kann man ihre Sittlichkeit erkennen. Sie präsentiert sich selbst und ihren Körper nicht. Die Gedanken werden auf ihr Herz gelenkt und darauf, dass sie hübsch ist, im Gegensatz zur Darstellung von Sexyness. Sie ist in der Art ganz normaler Leute dargestellt. Sie kümmert sich weniger um ihr Aussehen als um ihre inneren Wert, im Gegensatz zu AMNERIS, deren Verhalten und Persönlichkeit als unschön dargestellt wurde, wobei sie grossen Wert auf ihr optisches Erscheinungsbild, auf äussere Schönheit legt. Man sehen, dass die Sympathien eindeutig auf der Seite AIDAS sind.



Abb. 2.201

- **Textur und Material**

Nicht glänzende Oberflächen und kostengünstige Materialien passen zur Rolle.

- **Farbe**

Blau wird in Übereinstimmung mit dem Bühnenbild verwendet. Vergleicht man das pink bei AIDA mit dem leuchtenden, sexy pink von AMNERIS, so sieht man dass das pink hier in Verbindung mit dem Grau Freundlichkeit signalisiert.

- **RADAMIS**

- **Erstes Kostüm**

- **Form**

In Übereinstimmung mit der Verwendung von modernen Kostümen handelt es sich um einen Anzug, über dem noch ein Brustpanzer getragen wird, als Zeichen des Armeeführers. Der Brustpanzer ist stilistisch nicht zuordenbar, sondern eine Mischung von römischem und Renaissance und weiteren Elementen.

- **Textur und Material**

Der Anzug ist aus elegantem, nicht glänzendem Material, im Kontrast dazu der Brustschild, wie die meisten Accessoires dieser Inszenierung, goldglänzend.

- **Farbe**

Die Grundfarbe ist schwarz, der Brustschild ist gold. Dadurch tritt der Brustschild stark in den Vordergrund und betont seine Rolle als hochrangiger Soldat.

- **Zweites Kostüm**

Wie das vorhergehende Kostüm handelt es sich um einen modernen Anzug, allerdings ohne den Brustschild, in eleganter Linienführung

- **Textur und Material**

Nicht glänzend, es galt eine respektable und zurückhaltende Persönlichkeit darzustellen.



Abb. 2.202



Abb. 2.203

- **Farbe**

Weiss und schwarz, der Kontrast zeigt ohne eigenen Charakter das Selbstbewusstsein des Trägers. Es stellt sich die Frage, ob das seiner Position entspricht, oder ob es seine Verwirrung zeigen soll, inwieweit er seiner Liebe in deren Heimatland folgen soll.

- **Drittes Kostüm**

Er trägt hier dasselbe Kostüm wie auch AMONASRO und die Äthiopier. Es sieht aus wie die Bekleidung von Arbeitern, wie bei Arbeitern im Strassenbau üblich.

Der Kopf ist mit einer Art Beutel wie die, die in Abu Ghraib benutzt wurden oder wie bei einem zu Tode verurteilten. Es wäre auch möglich, dass man ihn nach seiner Verurteilung als Fremden ansieht, der spioniert hat.

- **Textur und Material**

Teilweise nicht glänzendes Material mit Reflexionsstreifen wie die Straßenarbeiter, damit ist er in der Rolle der Arbeiter gelandet.



Abb. 2.204

- **Farbe**

Intensives Orange der Jacke mit dem leuchtenden weiss der Reflexionsstreifen stehen in Kontrast zu dem dunklen Anzug. Sein Körper ist jetzt mit Farbe bedeckt, man kann sein Gesicht nicht mehr sehen, als Zeichen des Schuldspruches.

- **RAMPHIS**

Bei diesem Kostüm ist die Mischung aus Modernem, den Symbolen der Priesterschaft und wiederum den modernen Accessoires sehr offensichtlich.

- **Form**

Man zeigt die modernen Aspekte mit dem Hemd und der Hose. Der Mantel zeigt eine kontrastierende Position.

Textur und Material

Alle verwendeten Materialien sind nicht glänzend, der Mantel ist aus sehr schwerem Material, was mit der daraus resultierenden, getragene Bewegung die Position als Priester unterstreicht.

- **Farbe**

Das Kostüm besteht aus mehreren Schichten. Es beginnt mit einem schwarzen Mantel, während der Aufführung wechselt er nach violett, um mit weiss zu enden. Das Schwarz zeigt seine Macht, das Violett stellt die Freude wie in der Triumphszene dar. Der Abschluss mit weiss korrespondiert mit der Gerichtsszene. Da liturgische Farben beinhaltet sind, kann die Farbgebung kann auch als religiös angesehen werden.



Abb. 2.205

Der Priester trägt dieselbe Form und die selben Farben während der gesamten Aufführung, mit Ausnahme der wechselnden Mantelfarben. Damit folgt man den Kostümen der Führer und ihren Accessoires.



Abb. 2.206



Abb. 2.207

- **PHARAO**

Der Idee, moderne Kostüme zu verwenden, wurde man auch hier mit einem eleganten Anzug gerecht.

Man kann seine dunkle Haut erkennen. Daran ersieht man, dass der Regisseur keinen Wert auf die Hautfarbe gelegt hat, sondern nur auf den Status.

- **Form**

Die Accessoires sind eindeutig pharaonisch, so wie die Halbmaske, die an Tut Anch Amun erinnert.



Abb. 2.208

- **Material und Textur**

Es werden sowohl glänzende als auch nicht glänzende Materialien verwendet. Unter dem Anzug trägt er eine Weste aus Satin, was den hohen Status vermitteln soll.

- **Farbe**

Schwarz, das Weiss des Hemdes, die dunkle Krawatte und das Gold der Maske sind ebenfalls ein Hinweis auf seinen hohen Rang.

- **BOTE**

- **Form**

Normale, moderne Kleidung bestehend aus einem Hemd und einer Anzughose in der Linienführung einer Reithose.

- **Textur und Material**

Beide Kleidungsstücke sind nicht glänzend, weich, damit ist die Gestaltung übereinstimmend mit den sonstigen Kostümen.



Abb. 2.209

- **Farbe**

Weiss und schwarz mit Farbe wie Schmutzflecken darauf.

- **AMUNASRO**

Auch er trägt das Gewand, das an einen Arbeiter im Strassendienst erinnert, als hätten die Äthiopier ihre gemeinsame Uniform und als Unterscheidung zwischen gehobener Klasse und dem normalen Volk.

- **Form**

Kleidung eines Arbeiters, er ist in den Krieg gezogen und ist in der Bekleidung genauso wie die sonstigen Äthiopier zurückgekehrt. Damit ist er nicht als König der Äthiopier erkennbar.

- **Material, Textur und Farbe**

Sie entsprechen denen des letzten Kostüms von RADAMIS, lediglich die Kopfbedeckung unterscheidet sie.



Abb. 2.210

- **ENTOURAGE DES PHARAO**

Sowohl die Männer als auch die Frauen sind sehr elegant und vornehm gekleidet.

- **Form**

Die Männer tragen einen Anzug und die Halbmaske des PHARAO, die Frauen tragen zu einem Kostüm die berühmte Kopfbedeckung der Nofretete.

- **Material und Textur**

Beide Kostüme sind aus nicht glänzenden Materialien, mit einer glänzenden Kopfbedeckung und in Übereinstimmung mit dem Kostüm des PHARAO.



Abb. 2.211



Abb. 2.212

- **Farbe**

Schwarz für die Männer wie bei dem PHARAO und pink für die Frauen, so dass die Frauen zu AMNERIS in der selben Szene passen, so als würden sie jeweils den beiden Hoheiten folgen.

Damit entsteht ein ästhetischer Reiz.

- **DIENERINNEN VON AMNERIS**

Im zweiten Akt, erste Szene, im Zimmer von AMNERIS tragen sie Kleider in der Art von Hausbekleidung oder Nachtgewand.

- **Form**

Es handelt sich um mindestens drei unterschiedliche Schnitte, kurze und lange Kleider und Hose mit Top.

Die gelockten hellblonden Haare lassen sie wie Waldelfen aussehen.



Abb. 2.213

- **Textur und Material**

Es handelt sich hierbei um Satin oder hochglänzenden Polyester, der eindeutig Kleidung für den Innenraum beziehungsweise Schlafräume indiziert.

- **Farbe**

Größtenteils leuchtendes pink, manche Darstellerinnen tragen Jäckchen in hellrot, die Ränder sind zusätzlich teilweise violett verbrämt. Insgesamt ergibt sich trotz des glänzenden, möglicherweise teuren Materials ein eher billiger Eindruck.



Abb. 2.214



Abb. 2.215

- **DAS VOLK**

Auch hier kommen moderne Kostüme zum Einsatz.

- **Form**

Modern, wie überall auf der Strasse zu finden. Es gibt keine einheitliche Linie, sondern sie sind so gemischt wie bei normalen Leuten üblicherweise zu finden. Es handelt sich nicht um Personen, die einen hohen Status zum Ausdruck bringen, so wie es beispielsweise durch die Verwendung von Abendkleidern der Fall wäre.



Abb. 2.216

- **Material und Textur**

Grösstenteils nicht glänzend, es gibt nichts besonderes an irgendeinem der Kostüme, es bewegt sich alles um eine mittlere Qualität.

- **Farbe**

Sanfte Farben, die überall angetroffen werden können, passend zu den Figuren. Damit folgt man der selbst aufgestellten Regel, die normalen Leute des Volkes auch als solche darzustellen.

- **TÄNZER**

Moderne Kostüme werden ebenfalls von den Balletttänzern getragen.

Der Grundgedanke bei der Auswahl der Kostüme war eher Rock oder Discostil. Einer der Gründe dafür war, dass sie im Wasser getanzt haben, was Ansprüche an die Kleidung stellt.

Durch die Wellen, die das Wasser während des Tanzens macht, entfernt man sich sehr weit vom Balletttanz.

- **Form, Textur und Material**

Strassenkleidung.

- **Farbe**

Im Unterschied zu der Strassenkleidung sind hier leuchtende Farben zu finden, was für die Rolle der Tänzer auch geeignet ist.



Abb. 2.217

- **SOLDATEN UND ARMEE**

Sie sind alle in gleicher Art zeitgenössisch gekleidet.

- **Form**

Moderner Anzug, in Übereinstimmung mit dem Kostüm des BOTEN. Manche von ihnen tragen transparente Schilde, das heisst sie sind gleichzeitig moderne Krieger.

- **Textur und Material**

Nicht glänzend, baumwollartig ohne jegliche helle Elemente. Einzige Ausnahme sind glänzende Knöpfe. Damit wird ihr niedriger Status signalisiert.

- **Farbe**

Schwarz, als Zeichen dafür, dass sie ihrem Anführer, RADAMIS, folgen.



Abb. 2.218

Zusammenfassung

AIDA erlebt ihre Uraufführung am Höhepunkt des europäischen Historismus.

Seit der Uraufführung hat sich eine Ausstattungsweise erhalten, die den historischen Bezug betont. Es lohnt sich deshalb zu beobachten, wie in der Bühnenraumgestaltung und im Kostüm an dieser Tradition festgehalten wird beziehungsweise bewusst gegen sie gehandelt wird.

Dazu kommt die Notwendigkeit Material zu verwenden, das dieser Konzeption entspricht.

2.7. AIDA in der ARENA DI VERONA 1992

2.7.1. Team

Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of The Arena di Verona

Chorus master : Aldo Danieli

Director of photography : Armando Madaffari

Choreography by Susanna Egri

Conducted by : Nello Santi

Stage director : Gianfranco De Bosio

Produced by Mariano Volani **for**
Multigram by Hitron

Sets by Rinaldo Olivieri **from** Ettore
Fagioli's design of 1913

Sound engineer : Carlos Bonaudo

Lighting : Arnaldo Campolmi

Costumes by Auguste Mariette

Video Director : Gianni Seyta-Casal

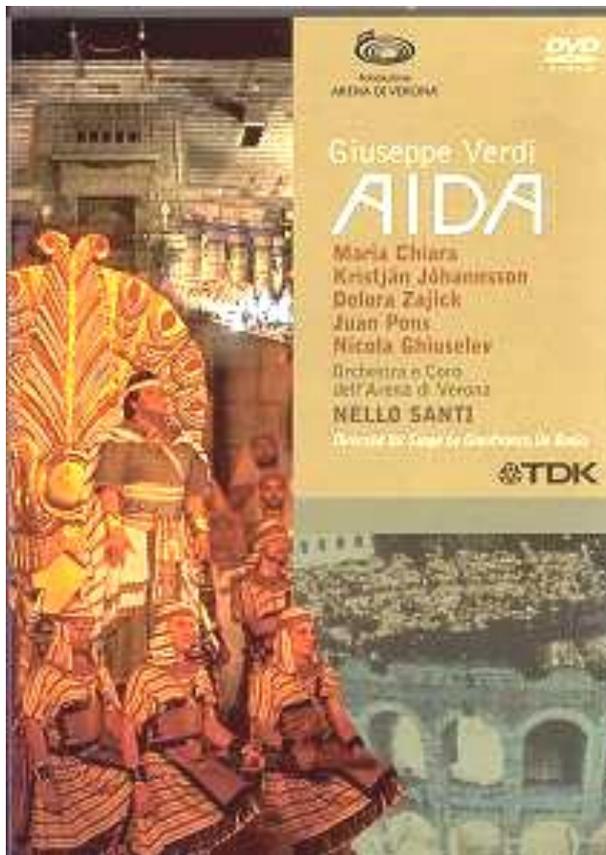


Abb. 2.219

A MULTIGRAM by HITRON PRODUCTION -1992

ALL RIGHTS RESERVED

2.7.2. Einleitung

Die Inszenierung in der Arena di Verona ist für den Autor von außergewöhnlichem Interesse, da hier die Originalentwürfe der Kostüme von Camille de Locle aus dem Jahr 1871, die er für die Aufführung von Cairo erstellte, verwendet wurden. Das Bühnenbild wurde in den fast kreisförmigen Stufenbau der Arena di Verona eingesetzt. In der Mitte wurde eine Bühne aufgebaut, ergänzt durch Teile, die in den dahinterliegenden Bereich der Stufen hineinreichen. Weiters befinden sich links und rechts der Bühne zwei Aufbauten, deren Elemente auf die Stufen aufgesetzt sind.

Das gesamte Bühnenbild ist symmetrisch gestaltet. Ausgenommen davon ist der Bereich, der AMNERIS und der dem PHARAO vorbehaltenen, komplementär zu dem, in dem sich das Volk aufhält.

In der Mitte des Bühnenbildes befindet sich ein Durchgang, der vor einer bemalten Wand endet. Auf den beiden Seiten steht je ein Obelisk, flankiert von auf die Stufen gesetzten Podesten mit Sphinxen.

Einige Elemente wurden auf dem stufigen Aufbau positioniert, um die Bewegung der Darsteller zu unterstreichen.

Auf der Bühne findet man vier bewegliche Teile, die verschoben und zu einem Gesamten zusammengefügt werden können.

Zwischen je zwei ihren Säulen befindet sich ein bewegliches Podest im pharaonischen Stil.

Diese vier Teile wurden verwendet, um mehrere Orte darzustellen durch die Veränderung zu unterschiedlichen Positionen.

Es ist offensichtlich, dass die Malereien und Statuen an altägyptische Originale erinnern sollen.

Durch die Verwendung der beiden Sphinxen und der Obelisken, wurde die Szene größer und gewaltiger gestaltet.

Die Grundfarbe war in der gesamten Szenerie beige, was dem ägyptischen Vorbild gut entspricht, sowohl in den Bauten als auch für die Statuen.

2.7.3. Bühnenbild

- **Erster Akt, erste Szene**



Abb. 2.220

Die Position der vier Elemente war ursprünglich in einer Linie gehalten, wobei je zwei Elemente zusammengefügt wurden und eine Wand bildeten.

Der Haupteingang war in der hinteren Mitte der Bühne. Damit entsteht der Eindruck, dass die Darsteller von aussen in den Raum kommen, ein zweiter Eingang wurde als Symbol für den Eingang von einem Aussenbereich aus verwendet, womit der Bühnenbildner dem Libretto folgt.

Die Darsteller haben die enorme Fläche der Bühne als Teil der Szenerie genutzt. Er konzentrierte sich auf die Teile, die auf der Bühne bewegt wurden, auch wenn sich lediglich drei Personen auf der Bühne befinden.

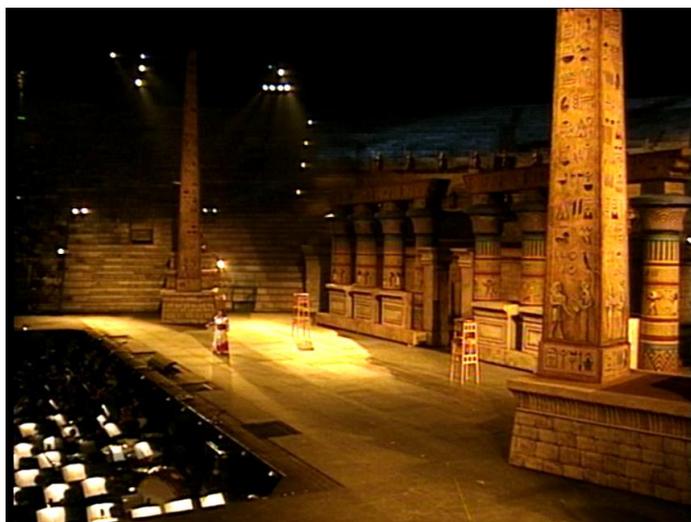


Abb. 2.221

- **Erster Akt, zweite Szene**



Abb. 2.222

Die vier Elemente wurden links und rechts bereitgestellt und geben in ihrer Mitte eine pharaonische Statue des frei.

Die Form der Statue vermittelt im ersten Moment den Eindruck einer pharaonischen Statue. Üblicherweise sind die sitzenden Götterstatuen mit auf den Oberschenkeln liegenden Händen dargestellt, wenn sie etwas darin halten, dann nur mit der gekrümmten Handfläche nach oben gerichtet. Die Beine stehen dabei eng nebeneinander und sind nicht bedeckt, hier trägt die Statue jedoch einen bodenlangen Rock mit einer Bemalung wie die Flosse einer Meerjungfrau, deren Muster zwar kopiert wurde, doch auch nicht völlig originalgetreu.

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.223

Der Bühnenbildner veränderte die Position der vier Teile, sodass in der Mitte zwei Teile miteinander verbunden den Bühnenhintergrund verdeckten und links und rechts je ein Teil diagonal nach vorne aufgestellt war. Von dem Mittelteil wurde noch ein bemalter Vorhang abgehängt.

Die Beleuchtung wurde auf den mittleren Bereich eingengt. Mit den im Dunkel gelegenen umliegenden Bühnenbereichen ergibt sich somit das Bild des Innenraums von AMNERIS Zimmer.

Durch das Hinzufügen einer Praktikabel vor dem Mittelteil konnte die Chaiselongue von AMNERIS erhöht aufgestellt werden. Die Podeste der Säulenteile wurden hier nicht verwendet.



Abb. 2.224

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.225

Die vier beweglichen Elemente wurden in Paaren links und rechts diagonal nach vorne aufgestellt. Der dadurch freigegebene Durchgang in der Rückwand wurde von einem Vorhang verdeckt, und als Haupteingang für den Bühnenauftritt der Darsteller genutzt.

Für jeden neuen Auftritt bewegte man den Vorhang zur Seite. Über diesen Weg wurde auch der Thron mit RADAMIS auf die Bühne gebracht. Selbst die Pferde ritten über ihn ein und teilten sich nach links und recht auf. Weiters waren die gesamten Stiegenbereiche hinter der Bühne von Komparsen wie den Soldaten bevölkert.



Abb. 2.226

Durch die Nutzung der gesamten Bühne mit all den Darstellern und vollständiger Ausleuchtung aller Bereiche wurde dem Zuseher ein fantastisches Schauspiel dargeboten.

Für den Auftritt von RADAMIS wird ein Teppich ausgerollt, auf dem dann die Träger seiner Sänfte mit dem Thron darauf in Richtung Publikum schreiten. Der Rückenteil ist gänzlich aus stilisierten Pfauenfedern geformt, in der Mitte das Bild der berühmten pharaonischen Krone, sodass er aussieht, als würde er in Form eines Pfaus aufmarschieren.

- **Dritter Akt**



Abb. 2.227

Für diese Szenerie positionierte er die vier Teile in Paaren in zwei Schichten hintereinander. Davor wurden Stiegen aufgestellt. Links und rechts befanden sich Palmen, hinter den rechten Palmen wurde das Boot von AMNERIS sichtbar, und bewegte sich zwischen den Palmen und den Säulen nach vorne, so dass es vor den zum Vulkantempel führenden Stiegen anlandete.

Durch die Positionierung der insgesamt acht Säulen in zwei Schichten wurde das Gefühl von Tiefe erzeugt. Dazu beigetragen hat auch die frontale Beleuchtung und der Einsatz von Accessoires auf der Bühne.



Abb. 2.228

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.229

Die vier Elemente wurden hier leicht diagonal V-förmig nach hinten aufgehend aufgestellt. Die sonst zwischen den Säulen positionierten Podeste bildeten die tragenden Elemente einer Tafel in der Mitte der Elemente.

Die vier Elemente umgeben damit den im hinteren Bereich sichtbaren Durchgang.

Das Bühnenbild wird in dieser Szene von den Obeliskens links und rechts und dem mittels der vier Podeste gebildeten Aufbau dominiert.

Der Aufbau ist jetzt größer gestaltet, wobei man einen oberen und unteren Bereich unterscheiden kann. Der untere Bereich mit den dunklen Zwischenräumen stellt das Grab dar, in dem sich RADAMIS mit AIDA befindet. In dem Bereich oberhalb der Abdeckplatte halten sich die Priester auf.



Abb. 2.230

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.231



Abb. 2.232



Abb. 2.233

Allgemein gesehen war das Bühnenbild symmetrisch, in diesem Fall kann man das als akzeptabel erachten, da die Bühne so groß und mit den Elementen nicht überladen ist. Es war wie ein altertümlicher Bau, in dem sich die Darsteller bewegen. Da die Elemente des Bühnenbildes so groß waren, stimmte es mit dem Erhabenheit und Monumentalität des pharaonischen Stils überein. Da die natürlichen Teile der Bühne gemeinsam mit den Elementen ein so stimmiges Bild ergaben, ist dasselbe gut gelungen. Manche Elemente des Bühnenbildes waren fast genau von dem ursprünglichen Bühnenbild von Shapiron (Seite Nr.) übernommen.



Abb. 2.234

2.7.4. Lichtgestaltung

In dieser Inszenierung ist durch die enorme Größe der Bühne eine eigene Art, die Lichttechnik einzusetzen, gefragt.

Einerseits gelingt das durch die Verwendung der Lichtfarbe.

In der ersten Szene wird ein goldfarbener Filter verwendet, um die Farben auf der Bühne heller und in leuchtendem Gold hervorzubringen. Die Positionen der Lichtquellen sind auf der gesamten Bühne verteilt. Je eine Lichtquelle befinden sich links und rechts vorne, links und rechts seitlich hinter den Elementen und eine mittig hinter ihnen.

Die beiden Lichtquellen vorne befanden sich weit ausserhalb der Bühne und wurden von oben schräg nach unten gerichtet, in mehreren Farbqualitäten. Gold im ersten Akt, erste Szene, weiss im zweiten Akt, zweite Szene und blau im dritten und vierten Akt.

Die hinteren beiden Lichtquellen wurden als Auflicht und nach unten gerichtet verwendet, im ersten Akt, zweite Szene wurden sie mit blauen Filtern verwendet, um dem Geschehen einen Rahmen zu geben, um im weiteren Verlauf in Gold überzugehen und für den Angriff auf Äthiopien zu rot zu wechseln.

Die Lichtquelle der Mitte der Bühnentiefe wurde genutzt, um die Darsteller hervorzuheben und um die Härte der durch die vorderen Beleuchtungseinrichtungen hervorgerufenen Schatten zu mildern.

Direkt hinter den Elementen waren Lichtquellen angebracht, die den Säulen eine klare Umrißlinie geben sollten und die den Vorhang von hinten beleuchteten.

An der Basis der Obeliskten waren weitere Lichtquellen als dimmbares Auflicht für kräftige und sanfte Szenen angebracht. Manchmal war es gewünscht, dass die Szenerie nicht ganz klar ausgeleuchtet wird. Weiters waren seitlich von den Obeliskten Lichtquellen zu ihrer Beleuchtung von oben angebracht.

Um die Darsteller hervorzuheben, brachte man mehrere“ Follow Spots“ (Verfolger) zum Einsatz.

Um die gesamte Bühne befand sich eine Reihe von Projektoren, die in Form eines Halbkreises angebracht wurden, um je nach Bedarf in der Szene mit Projektionen auf die Bühne zum Einsatz zu kommen.

Durch den Einsatz von Änderungen der Lichtgestaltung konnte man einige Elemente hervorheben und andere Elemente verstecken, was beispielsweise bei dem Übergang vom ersten zum zweiten Akt hilfreich war.

Durch die Verwendung der Farben, wie die vollständige Ausleuchtung in der Triumphszene, oder das rote Licht im Raum von AMNERIS mit dem von hinten beleuchteten Vorhang, um den Innenraum darzustellen, konnten unterschiedliche Effekte erzielt werden.

Im ersten Akt, zweite Szene wurde dimmbares Licht für den Amuntempel und das Auflicht der Obeliskten verwendet. Dadurch wurde der dramatische respektseinflößende Effekt für das Innere des Tempels erreicht und die Entwicklung der Handlung begleitet.

Im dritten Akt kam in der gesamten Szene lediglich blaues Licht zum Einsatz, gegen Ende wurde rotes Licht hinzugefügt, um die Dramatik der Szene hervorstreichen.

In der Schlusszene wurde von dem intensiven Licht ausgehend, die Beleuchtungsstärke nach und nach zurückgenommen, um zur Szene des Todes von RADAMIS und AIDA hinzuführen.

Hier können wir sehen, dass die Lichtgestaltung als Element des Bühnenbildes und der Regie genutzt wurde und die Bewegung und emotionale Wandlung der Darsteller unterstützte.

Ausserdem wurde die Lichtgestaltung auch hinsichtlich der Farbe in symmetrischer Form angewandt.

2.7.5. Kostüme

Die Kostüme dieser Inszenierung sind aussergewöhnlich, da sie entsprechend der ursprünglichen Entwürfe von Mariette Bey und H. de Montant erstellt wurden. Obwohl auch Entwürfe von H. de Montant hier Verwendung fanden, wurde lediglich Mariette Bey als Kostümbildner im Begleitheft genannt.

- **AMNERIS**

- **Form**

Die Linienführung wurde von H. de Montant übernommen. Im Originalentwurf war das Kostüm sehr weit, jedoch körpernah in Falten gelegt mit weichen fließenden Ärmeln. Das hier gezeigte Kostüm ist weit, mit einer taillierten Schnittführung.

Im Original (Sehe Abb. 1.34) ist die Kopfbedeckung eine Krone, hier verwendet man eine hellblonde Perrücke.

Der Gürtel war im Original wesentlich breiter gehalten und anders gestaltet mit einem kleinen Vogel auf Höhe des Magens. Der Originalgürtel war breit, um die Taille klar zum Vorschein zu bringen.



Abb. 2.235

Bei dem Umhang hat man allerdings Wert auf eine Ausführung entsprechend der ursprünglichen Vorgaben gelegt.

- **Textur und Material und Farbe**

Identisch wie auf Seite Nr. angemerkt, unter Hinzufügung eines Unterkleides aus weißer Futterseide.

Gesamt ist erkennbar, dass man sich am Originalentwurf orientieren wollte, allerdings ist dies schon aufgrund der Verwendung eines unterschiedlichen Kleidermodells nicht gelungen, darüber hinausgehend wurden Elemente hinzugefügt.

- **Zweites Kostüm**

Man verwendete dieselben Elemente wie bei dem ersten Kostüm hinsichtlich des Kleides.

Eine vollständige Krone in Form eines Vogels wurde hinzugefügt.

Vormals bedeckte der Umhang das Kleid völlig, was uns vor das gleiche Problem wie vorhin angemerkt stellt.

- **Textur, Form und Material**

Ebenso wie auf (Sehe Abb. 1.37) beschrieben.

- **Drittes Kostüm**

Identisch mit dem ersten Kostüm unter Verwendung einer goldenen Pfauenkrone.

Diese Form und dieser Vogel waren im alten Ägypten jedoch nicht bekannt. Da für die Zeit, in der die Handlung spielt, mehrer unterschiedliche Formen von Kronen bekannt sind, ist nicht verständlich, warum man diese Krone verwendete. Es wäre zeitgemäßer gewesen, den Entwurf den Ornamenten zu entnehmen.

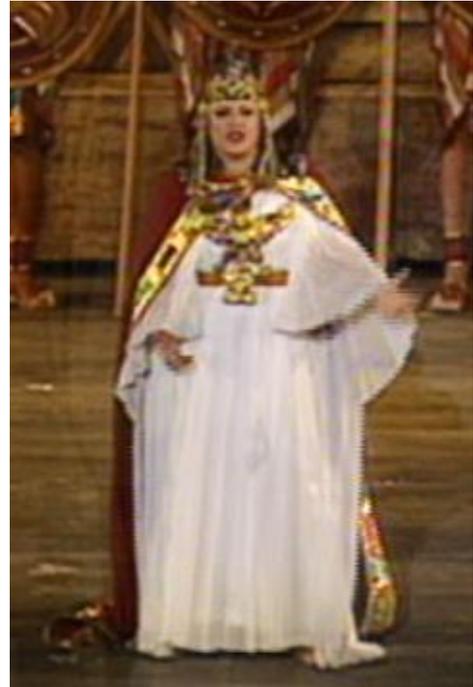


Abb. 2.236



Abb. 2.237

- **Viertes Kostüm**

Dieses Kostüm entstammt nicht den Originalentwürfen, es ist zu vermuten, dass es für diese Inszenierung entworfen wurde.

- **Form**

Man versuchte der grundlegende Linienführung des vorhergehenden Kostüms zu folgen. Es wurden jedoch eine Krone und einige Accessoires verwendet, um einen pharaonischen Eindruck zu vermitteln.

Da es sich um die Szene handelt, in der AMNERIS darauf wartet, RADAMIS zu heiraten, sollte es sich um luxuriöseres Material und Design handeln.



Abb. 2.238

- **Textur, Material, Farbe**

Durch die Verwendung von weichem, dunkelblauem Material verstärkt durch blaue Beleuchtung wirkt alles lediglich blau und dunkel, so dass man nichts genau erkennen kann, sowohl hinsichtlich der Lichtgestaltung als auch der Elemente auf der Bühne.

Es ist sehr bekannt, dass dunkelblau auf der Bühne als Farbe der Traurigkeit wirkt, was im Gegensatz zu der Stimmung von AMNERIS zu Beginn der Szene steht.

- **Fünftes Kostüm**

Es wurde ebenso wie das erste nicht entsprechend der Originalentwürfe gestaltet.

- **Form**

Der Kostümbildner gestaltete die grundlegende Linienführung ohne jegliche Details, es handelt sich lediglich um eine große Stofffläche.



Abb. 2.239

Die Krone und die Armbänder wurden hinzugefügt, um einen Hinweis auf den pharaonischen Stil zu geben.

In dieser Szene trägt AMNERIS erstmals den Kragen, der jedoch nicht dem von de Montant für dieses Stück verwendeten Stil entspricht.

Mit diesem Umhang wirkt es wie eine orientalische Abaya, nicht fern dem Stil, der im mittleren Osten zu finden ist, jedoch fern dem pharaonischen Stil.

- **Textur, Material und Farbe**

Weich, glanzlos, Grundfarbe schwarz vermittelt die Emotion der Figur zu diesem Zeitpunkt im Stück.

- **AIDA**

- **Form**

Der erste Eindruck ist, dass es sich um den Originalentwurf von H. de Montant (Sehe Abb. 1.38) handelt. Dies gilt für den Umhang, das Kleid jedoch ist davon abweichend gestaltet, wie wir bereits bei AMNERIS angemerkt haben.

- **Textur, Material und Farbe**

Der Unterschied ist im Kleid zu finden, sowohl im Material, als auch in der größeren Weite und glatteren Machart des Originals. Hinsichtlich der Farbe wurde eine goldene Kante hinzugefügt, die im Original nicht vorhanden war. Es ist unklar, warum er dies gemacht hat, es wirkt jedoch wie die Linie des Lebens und die des Todes auf der Handinnenfläche, die bei dem Herz zusammengefügt werden.



Abb. 2.240

Der Anfang der Linie befindet sich im Bereich des Herzens.

- **Zweites Kostüm**

Sie legt den Umhang ab und verbleibt mit dem Kostüm in weisser Farbe mit wenigen Elementen.

Es ist hier sichtbar, dass sie mit RADAMIS in der letzten Szene übereinstimm.

Sie trägt dieses Kostüm, in Blickrichtung auf den gemeinsamen Tod mit ihrem Geliebten, in ihrer reinen, unschuldigen Liebe.

Der Stil wirkt eher griechisch.



Abb. 2.241

- **RADAMIS**

Während des gesamten Stücks mit Ausnahme des letzten Akts wurden die Kostümentwürfe den Originalentwürfen entnommen, wie auf (Sehe Abb. 1.46) besprochen.

- **Erstes und zweites Kostüm**

Es ist hier ersichtlich, dass es sich klar um den beduinischen Stil handelt.

Bei dem ersten Kostüm wurde das beige des Oberteil gegen weiss ersetzt und auf kurze Ärmel erweitert.

Im Vergleich mit dem Libretto, laut dem er hinter AMNERIS oder dem PHARAO steht, kann man den Unterschied zu dem pharaonischen Stil erkennen.



Abb. 2.242

Der Kostümbildner war in beiden Fällen Mariette Bey. Das zweite Kostüm war eine Mischung aus der Linienführung des CHORUS mit einigen Änderungen bei dem Gürtel, in Übereinstimmung mit einem beduinischen Kostüm, aber nicht passend für jemanden, der von einer kriegerischen Handlung kommt.

Selbst wenn wir kein Bild des Originalkostüms haben, kann man sehen, dass die Form ohne den Umhang und die Lagen des Kleides beinahe pharaonisch ist.



Abb. 2.243

- **Textur, Material und Farbe**

Graustichiges grün mit weiss und einigen goldenen Accessories vermittelt den Eindruck seiner Sanftheit. Als Heimkehrer aus dem Krieg bedürfte er intensiverer Farben oder einer Farbe mit mehr Persönlichkeit.

- **Drittes Kostüm**

Dieses Kostüm ist offensichtlich ein Neuentwurf, für das Ende des Stücks.

- **Form**

Hier wurde keinerlei Linienführung zur Darstellung des pharaonischen Stils eingesetzt. Jedoch wurde ein Umhang verwendet, um seine Position hervorzuheben.

Betrachtet man den Schulterbereich, so erkennt man einen stufenförmigen Schnitt in drei Schichten, als Darstellung seiner gebrochenen Situation. Es zeigt den Verlust seiner Ehre, seiner Liebe und seines Lebens.



Abb. 2.244

- **Textur, Material und Farbe**

Leicht, glanzlos und gänzlich weiss, körperbedeckend mit Ausnahme der Arme, in Übereinstimmung mit seiner Seele, dem Geist des reinen Todes, jedoch nicht mit der Situation.

Er hat jemandem von dem größten Geheimnis der Armee erzählt. Eigentlich würde man davon ausgehen, dass der Soldat in seiner Uniform dem Tod entgegensieht.

- **PHARAO**

- **Form - Erstes Kostüm**

Der Umhang und der Gürtel wurde von dem Entwurf von H. de Montant (Sehe Abb. 1.40), weitere Elemente von Mariette Bey (Sehe Abb. 1.48) übernommen. Das Kleid wurde hier jedoch verlängert.



Abb. 2.245

- **Form - Zweites Kostüm**

Identisch mit dem ersten, unter Hinzufügung des Brustschildes, des Gürtels und des Umhangs. Der Entwurf wurde dem Original von Mariette Bey entnommen. Der Umhang wurde neu entworfen. In beiden Fällen änderte er die Krone in Abweichung vom Originalentwurf.

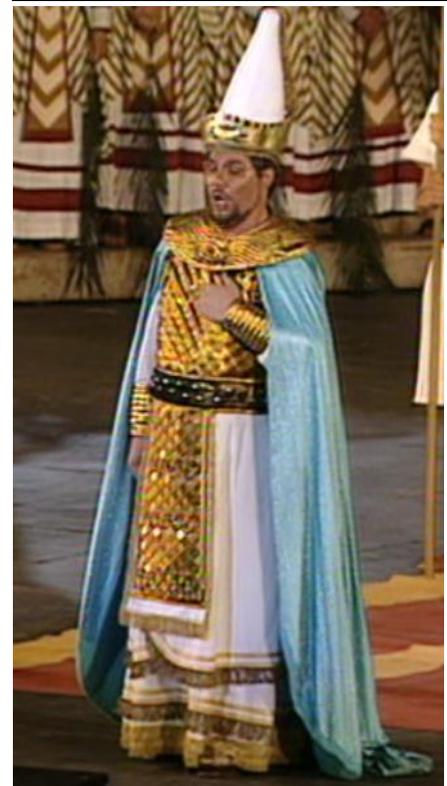


Abb. 2.246

- **Textur, Material und Farbe**

Glanzloses weiss und gold.

Der erste Umhang ist rot mit weiss und dem Entwurf von Mariette Bey entnommen, der zweite ist hellblau im Gegensatz zu dem dunkelblauen von Mariette Bey.

- **AMUNASRO**

Die Linienführung sieht ähnlich wie der Entwurf von Mariette Bey aus (Sehe Abb. 1.49) , die Arme waren im Original jedoch nicht bedeckt. Die Kopfbedeckung des Originals wurde nicht verwendet und auf dem Kleid wurde Fell hinzugefügt ebenso wie ein Motiv im Brustbereich.

- **Textur, Material und Farbe**

Farbgleich wie das Original, einzig der Kragen in rot mit den goldenen Kanten wurde hinzugefügt.

Durch das Hinzufügen des Fell erhält man den Eindruck, dass er aus einer unwirtlichen Gegend kommt.



Abb. 2.247

- **BOTE**

- **Form**

Die Gestaltung folgt klar der Art, in der Mariette Bey entworfen hat, sowohl mit den geblockten Farben, der Linienführung und der Kopfbedeckung.

Ohne die Kopfbedeckung und den Umhang sieht er einem pharaonischen Krieger ähnlich.

- **Textur, Material und Farbe**

Weiss, braun, beige, durch den weissen Umhang wird seine hohe Position in der Armee dargelegt.



Abb. 2.248

Da die Materialien hauptsächlich glanzlos sind, handelt es sich um keine königliche Bekleidung.

Die Farbstreifen des Kleides und der Kopfbedeckung zeigen, dass die Gestaltung eher bedouinisch als pharaonisch ist.

- **RAMPHIS und PRIESTER**

Bei RAMPHIS wurden Form, Textur, Material und Farbe von dem Originaldesign von H.de Montant (Sehe Abb. 1.141) übernommen. Jedoch wurde der Grundschnitt des Gewandes geändert, wie bei den Kostümen von AMNERIS und AIDA.

Gegenüber dem Originalentwurf wurde es männlicher gestaltet. Im Gegensatz zu der ursprünglich vorgesehenen Haartracht der Horusstatuen wurde eine priesterliche Kopfbedeckung wie bei Mariette Bey hinzugefügt.

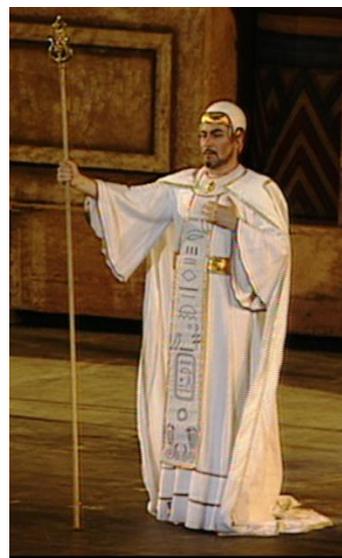


Abb. 2.249

Die Kostüme der Priester wurden genau entsprechend der Entwürfe von Mariette Bey erstellt (Sehe Abb. 1.55-1.57).



Abb. 2.250

- **WACHE**

Es handelt sich um den Originalentwurf von Mariette Bey (Sehe Abb. 1.161), lediglich die Oberbekleidung wurde von symmetrisch auf einseitig geändert.



Abb. 2.251

TROMPETENSPIELER

- **Erste Variante**

Entspricht dem Original von Mariette Bey (Sehe Abb. 1.159 -1.160), jedoch wurde die Kopfbedeckung geändert, so dass der Stil eher pharaonisch ist, die Farbe des Rocks ist geändert und er trägt eine kurzärmelige Oberbekleidung unter dem schürzenähnlichen Teil.



Abb. 2.252



Abb. 2.253

- **Zweite Variante**

Das Kostüm entspricht dem Originalentwurf, lediglich der Unterrock wurde stark gekürzt und der Überrock erhielt eine breite Linie an der Unterkante.

- **CHOR**

Originalentwürfe von Mariette Bey

- **Erstes Kostüm**

Es wurde genau vom Originalentwurf entnommen, es wurden lediglich einige Farben geändert, wie die Änderung von gold zu blau. (Sehe Abb. 1.163)

- **Zweites Kostüm**

Genau von Originalentwurf übernommen, unter Hinzunahme einer Kopfbedeckung und eines Kragens, um einen stärker pharaonischen Eindruck zu vermitteln. (Sehe Abb. 1.164)



Abb. 2.254



Abb. 2.255

In der Originalskizze ist zu sehen, dass einige Linien zur Änderung des Entwurfs hinzugefügt wurden, der Kostümbildner dieser Inszenierung übernahm jedoch den ursprünglichen Entwurf.

- **Drittes Kostüm (VOLK)**

Entspricht dem Originalkostüm, der Gürtel ist geändert und der Rock auf eine etwas befremdliche Länge gekürzt. (Sehe Abb. 1.166)



Abb. 2.256

- **ÄTHIOPIER**



Abb. 2.257

In den Originalunterlagen von Mariette Bey ist ein anderer Entwurf zu finden. Hier wurde das Kostüm eindeutig von dem Kostümbildner der Inszenierung entworfen.

- **Form**

Es ist stilistisch nicht klar zuordenbar, wirkt jedoch arabisch. Obwohl man breite Armbänder hinzufügte, insgesamt sieht die Kleidung wie eine Abaya aus. Die langen Kleider sind in Übereinstimmung mit AMUNASRO, sind jedoch ungeeignet für eine heiße Gegend wie Äthiopien.

Sie traten nicht als Krieger auf, sondern als einfaches Volk und waren alle in der gleichen Form gekleidet.

- **Textur, Material und Farbe**

Glanzloses offwhite, schlichtes Material, vermittelt den Eindruck einer armen Gegend, aber nicht den von Menschen, die aus einem Krieg kommen.

- **PRIESTERIN des Amuntempels**

Dieses Kostüm stammt weder von Mariette Bey noch fügt es sich in das Bild mit den sonstigen Kostümen ein.

Wenn ein Kostüm als Eigenentwurf gemeinsam mit den Kostümen von Mariette Bey verwendet wird, so wäre es zumindestens angebracht, dass sich ein stimmiges Bild ergibt. Dies ist vor allem bei einer Darstellerin, die mit vielen anderen gemeinsam auf der Bühne auftritt, eine notwendige Anforderung.



Abb. 2.258

- **Form**

Die pharaonischen Kleider waren zumeist enganliegend, was bei diesem Kostüm keineswegs der Fall ist.

Es besteht aus zwei Lagen metallisierten Stoffes.

Obwohl die Form nicht pharaonisch ist, kann man das Kostüm als für sich unabhängig von der Inszenierung gelungen bezeichnen, als es mit der Bewegung einen magischen, fast verzaubernden Eindruck erzeugt.

- **Textur, Material und Farbe**

Hochglänzendes, luxuriöses Material, die untere Lage silber und die obere golden. Gold war sehr häufig verwendet in pharaonischer Zeit, allerdings für Kleidung nicht in solchem Ausmass.

- **DIENERIN von AMNERIS**

- **Erste Variante**

- **Form**

Die Linienführung wurde teilweise von dem Entwurf übernommen, den Mariette Bey für das VOLK anfertigte.

(Sehe Abb. 1.167)

- **Textur, Material und Farbe**

Die Baumwolle wurde entgegen dem beigefarbenen Material auf weiss geändert und und einige Farbakzente hinzugefügt.



Abb. 2.259

- **Zweite Variante**

Dieses Kostüm wurde in dem zweiten Akt, erste Szene und im dritten Akt verwendet.

- **Form**

Dieser Entwurf kommt in den Unterlagen von Mariette Bey nicht vor und wurde vermutlich für diese Inszenierung gestaltet.

Die Grundform des Kostüms entspricht der von AMNERIS unter Weglassung des Gürtels.

Dieser Kragen wurde dem Kostüm als Ornament im pharaonischen Stil hinzugefügt, das gleiche gilt für das Band um die Perrücke.



Abb. 2.260

- **Textur, Material und Farbe**

Weiss, weitfliessend, qualitativ besseres, bequemeres Material, um die Bewegung zu erleichtern.

Das Material ist transparent, im dritten Akt wird der Kragen auf einen goldenen umgeändert.



Abb. 2.261

- **PRIESTERIN im VULKANTEMPEL**

Die Kostümidée wurde von de Montant übernommen.

(Sehe Abb. 1.144)

- **Form**

Sie wurde verändert im Vergleich zum Originalentwurf in mehrerer Hinsicht. Anstelle der Krone verwendete man ein Band um die Perücke, die auch wesentlich kürzer war als im Original. Dasselbe gilt für den Gürtel.

Die breite Halskette wurde im Original unter die Brust geführt, hier wird sie als schmales Band in einen BH übergehend gestaltet. Dieses Band war ursprünglich weiss mit goldenen Kanten, in ihrem Kreuzungspunkt befand sich das Symbol eines Tempels. In der vorliegenden Version geht ein goldenes gekreuztes Band in die BH-Teile in Form von Lotosblüten über.



Abb. 2.262

- **Textur, Material und Farbe**

Man bemühte sich, die Textur in Übereinstimmung mit dem Original zu bringen, jedoch nicht die Farben.

Im Originalentwurf ist der Body aus rotbraunem Material, hier wird eine helle Hautfarbe angenommen.

- **WACHE**

- **Form**

Bezüglich der Accessoires wurde der Kragen und der Gürtel vom Originalentwurf entnommen.

Auf dem Schild wurde ein pharaonisches Motiv angebracht, was in der Gesamtheit der in einer Linie stehenden Darsteller einen interessantes Bild ergibt.

Der Schild würde eigentlich eher auf einen Soldaten hinweisen.

In Kombination mit dem Helm dürften sie eher sich selbst beschützen als ihre Schutzbefohlenen.



Abb. 2.263

- **Textur, Material und Farbe**

Leder mit etwas gold. Das Obergewand hat als Grundfarbe weiss, der Rock ist braun, passend zur Rolle.

- **WACHE des PHARAO**

Dieser Entwurf wurde von Mariette Bey übernommen.

- **Form**

Es ist offensichtlich, dass sie von dem ersten Kostüm von RADAMIS stammt. Es handelt sich um die gleiche Linienführung, es ist jedoch kürzer.



Abb. 2.264

Textur, Material und Farbe

Glanzloses Leder mit einigen goldenen Linien im Oberteil und bei dem Kragen.

Auch die Farben entsprechen denen des Kostüms von RADAMIS.

- **SÄNFTENTRÄGER**

Auch dieser Entwurf stammt von Mariette Bey.

- **Form**

Die Kopfbedeckung, der Kragen und der Gürtel sind pharaonisch.

Es ergibt jedoch keinen Sinn, bei dieser Tätigkeit einen beengenden Teil im Bereich des Brustkorbs zu tragen, der ihn lediglich schwitzen lässt. Es wäre sinnvoll, den Oberkörper nicht zu bedecken.

Ausserdem handelte es sich bei diesen Trägern meist um Sklaven und nicht um ägyptische Soldaten.



Abb. 2.265

- **Textur, Material und Farbe**

Die Farben vermitteln alle den Eindruck, als gehörten sie zu RADAMIS. Der Rock ist beduinisch.

- **BALLETTÄNZERIN**

- **Form**

Die Linienführung wurde von dem Entwurf der Vulkanpriester übernommen, jedoch mit geänderter Farbe.

- **Textur, Material und Farbe**

Schwarz ist die Grundfarbe, auch das Make-up macht die Hautfarbe dunkler, um klarzustellen, dass es sich um äthiopische Tänzerinnen handelt. Zusätzlich wurden einige goldene Accessoires verwendet.



Abb. 2.266

2.7.6. Gesamteindruck

Die grundlegende Gestaltung für die Kostüme sollte laut dem Begleitheft der Inszenierung den Originalkostümen von Mariette Bey entsprechen. Im Verlauf der Aufführung wird klar, dass auch Entwürfe von de Montant verwendet wurden und dass die Entwürfe von Mariette Bey nicht völlig originalgetreu umgesetzt wurden. Einige Kostüme wurden miteinander vermischt, und auch die Farben wurden geändert.

Weiters wurden einige Entwürfe neu erstellt und hinzugefügt.

Es stellt sich die Frage, um wen es sich bei dem Kostümbildner handelt.

2.8. AIDA in der ARENA DI VERONA 1982 & AIDA vor dem Hatschepsuttempel im Jahre 1994 verbunden.

2.8.1. TEAM (ARENA DI VERONA)

CHORUS and ORCHESTRA : Arena di Verona

Conductor : Anton Guadagno

Chorus Master : Corrado Mirandola

Choreographer : Roberto Fascilla

Designer and Costumes : Vittorio Rossi

Production Staged : Giancarlo Sbragia

Lighting : Davide Altschueler & Mohammed Soudani

Cameraman : Giorgio De Luigi

Video Engineer : Dieter Grohmann

Vidiotape Editor : Franco Guerini

Co-ordinating : Production Manager : Manuella Crivelli

Audio Director : Jay David Saks

Television Director : Brian Large

RADIOTELEVISIONE ITALIANA AND POLIVIDEO 1981

2.8.2. TEAM Hatschepsuttempel

From November 26 to December 1st 1994

„AIDA AT THE TEMPLE QUEEN HATCHEPSUTT

To celebrate the 125th. Anniversary of the inauguration of the old Cairo Opera House 1869⁵⁰

CHORUS and ORCHESTRA : Citta di Verona

Director , scene and Costume designer : Vittorio Rossi

Conductors : Enrico di Mori , Youssef El Sisi , Mostafa Nagui

Production's Direction : Orlando Montes de Oca

Choreographer : Pieter Van der Sloot

⁵⁰ L.S .B. N . 10354/94 , I. S . B . N . 977 – 09 -0248 – 9 Printed in Egypt by “SHOROUK PRESS “

2.8.3. Einleitung

Diese Inszenierung ist mit der Aufführung der AIDA vor dem Hatschepsuttempel im Jahre 1994 verbunden.

Es handelt sich bei beiden Inszenierungen um denselben Kostümbildner, Regisseur und Bühnenbildner.

Wie ersichtlich sein wird, hat der Kostümbildner die Kostüme aus dem Jahr 1982 weiterverwendet, ähnliches gilt für das Bühnenbild mit geringen Anpassungen für den Spielort ebenso wie die Übergänge von einem Bühnenbild zum nächsten.

Damit erhalten wir die Gelegenheit, zu analysieren, wie die Anpassung an einen neuen Spielort durchgeführt wurde und wie man die Elemente von einer Inszenierung zur nächsten weiterentwickelte.

- **Arena di Verona**

Die halbkreisförmigen Stiegen im hinteren Bereich der Bühne wurden vom Bühnenbildner genutzt, um das Bühnenbild zu vervollständigen und ihm insgesamt eine Form zu geben, so als würde die eigentliche Spielzone umarmt, oberhalb der grenzenlose Himmel.

Die Zusehersitze wurden in Form eines U aufgestellt, was einen Bereich direkt vor der Bühne freibleiben liess.

Die Arena di Verona ist römischer Herkunft und wurde zu ihrer Zeit für die Gladiatorenkämpfe genutzt. Das Publikum konnte Aufführungen unterschiedlichster Art betrachten, die Arena geniesst somit als Bühne einen hohen Bekanntheitsgrad.

- **Hatschepsuttempel**

Die Spielstätte ist von einem Tal umgeben, im Hintergrund der Hatschepsuttempel, vor dem die Bühne aufgebaut ist. Hinter dem Hatschepsuttempel sieht man Teile der Hügel, wodurch erkennbar ist, dass der Tempel in die natürliche Hügellandschaft eingefügt wurde.

Der hintere Bereich besteht aus fensterähnlichen Öffnungen und Stiegen.

Im Kontrast zur Arena di Verona ist der Hatschepsuttempel von den natürlichen Felsen umgeben, sein geschichtlicher Hintergrund ist die pharaonische Zeit.

Der Bühnenbau wurde für AIDA neu errichtet, nach der Aufführung wurde er wieder abgebaut und hinterliess einen freien Platz. Der Tempel war bislang nicht als Bühne

verwendet worden, wodurch diese Inszenierung einen zusätzlichen interessanten Aspekt gewinnt.

2.8.4. Bühnenbild

2.8.4.1. Arena di Verona

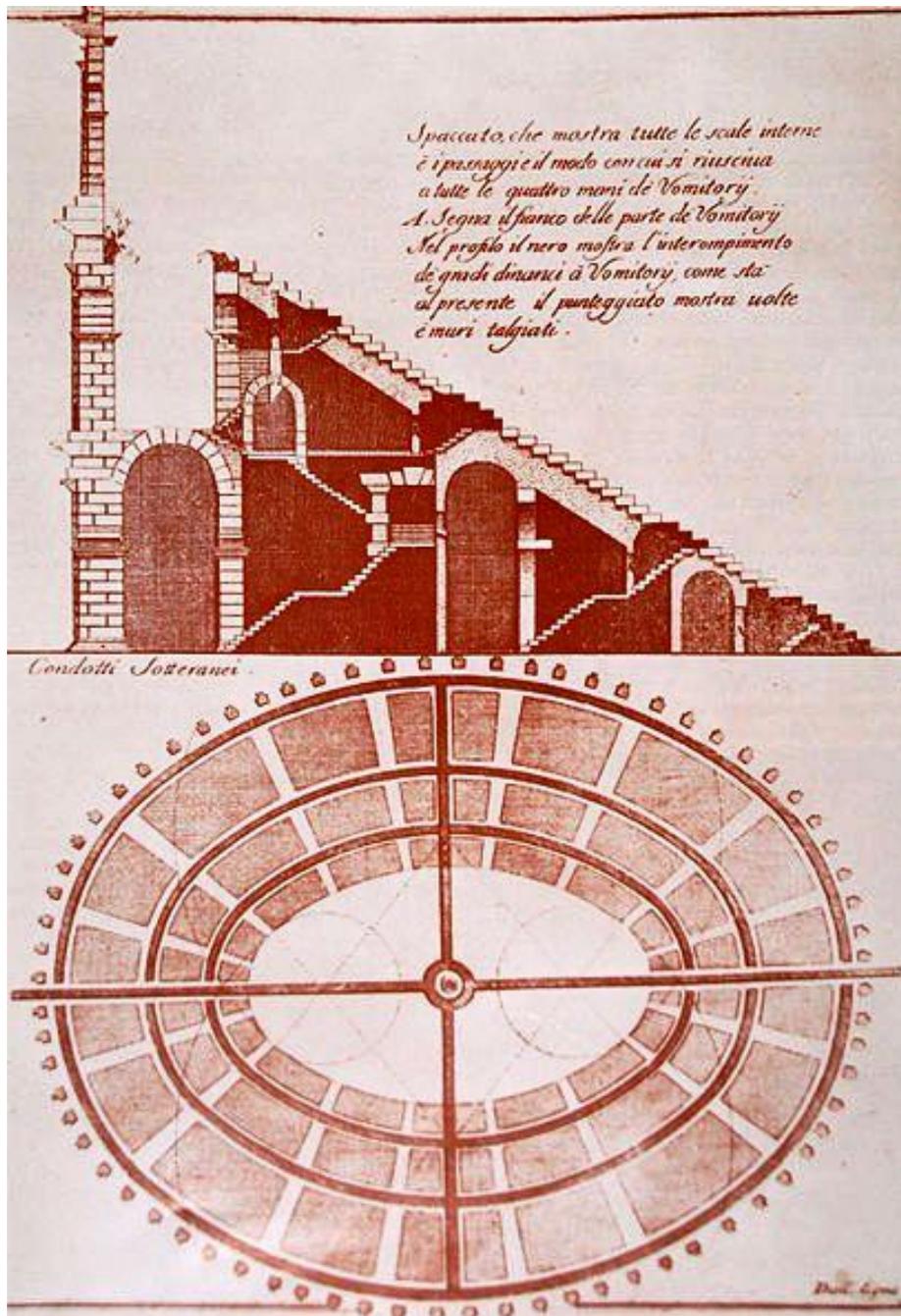


Abb. 2.267

Der Hauptgedanke war eine zweigeteilte Stiege, die man trennen konnte, um sie zu öffnen und zu schliessen. Sie konnte auch aufgestellt werden, um eine dachförmige Struktur zu bilden.

Der eine Teil konnte auf ein höheres Niveau gebracht werden, als würde er eine erhöhte Bühne bilden.

In der gleichen Linie wurden fixe Stiegen in Richtung des hinteren Bühnenbereichs aufgestellt, um nebeneinandergestellt anfangs den Eindruck einer Gesamtheit zu bilden.

An den beiden Seiten befinden sich zwei Obelisken, zwischen ihnen führen zwei Rampen geschwungen zur Mitte. Davor befinden sich noch zwei in Frontalebene verlaufende Rampen, die sich in der Mitte auf geringerer Höhe als die dahinterliegenden und als bei dem Hatschepsutempel treffen.

2.8.4.2. Hatschepsuttempel

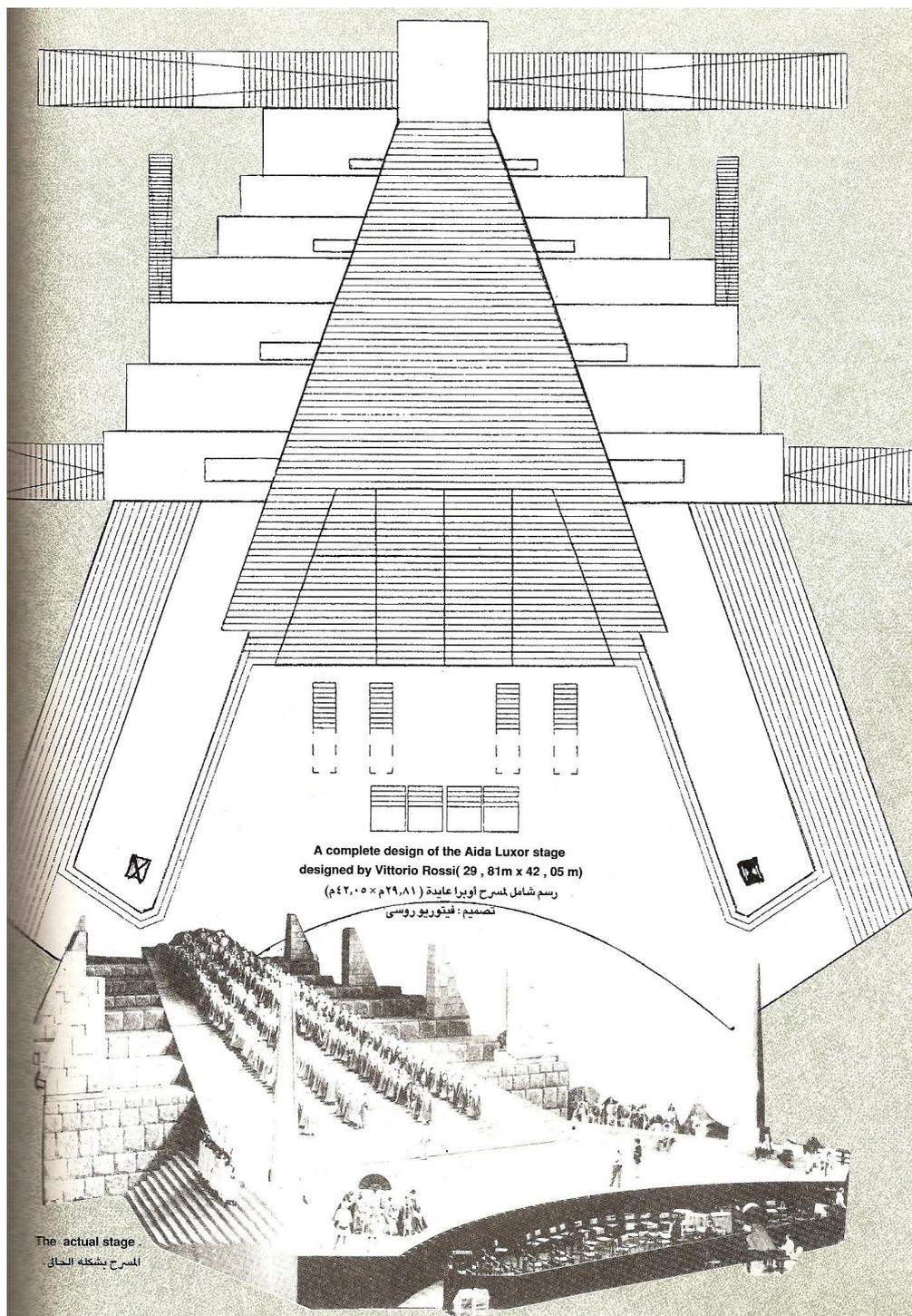


Abb. 2.268

Es gibt die gleiche Form der Stiegen, mit Obelisken an den beiden Seiten. An jeder Seite befindet sich die Hälfte eines Tempels, in vier Schichten aufgestellt.

Die im Vordergrund befindlichen Stiegen, die aus insgesamt vier Teilen bestehen, und die statt der Rampe eingesetzt werden, können um 90 Grad gedreht werden, sodass sie

nach hinten zwischen die seitlich befindlichen Stiegenteile verschoben werden können und mit ihnen eine einheitliche Fläche bilden.

Das Bühnenbild ist streckenweise mit der natürlichen Umgebung verbunden, was die Nutzung des Ortes klarstellt.

Im Originallibretto handelt es sich um den Amuntempel, das Sonnensymbol als Zeichen für den Gott Aton, der die Sonne sein sollte, steht dazu im Widerspruch. Die Religion vom Polytheismus mit den Göttern wie Amun sollte zu der monotheistischen Religion des Aton in der Ära des Echnaton gewandelt werden, was bei den Anhängern der alten Religion zu heftigem Widerstand führte, der in der Ermordung Echnatons gipfelte.

Als Hinweis auf die ägyptische Geschichte und Religion ist die korrekte Darstellung des Sonnen-Symbols an sich jedoch akzeptabel.

- **Erster Akt, erste Szene**
- **Arena di Verona**



Abb. 2.269

Die Rampen im Vordergrund nehmen die nach oben zusammenlaufenden Linien im Bereich der Stiegen thematisch auf. Sie sehen einer sehr flachen Pyramide ähnlich und sollen gleichzeitig ein Symbol für den Tempel sein, da sich direkt dahinter die Struktur mit dem Relief der Sonne, dem Zeichen für den Gott Amun, befindet. Von dem Sonnensymbol kommend sieht man eine Anzahl gebender Hände. Es scheint, als würde der Gott von oben schenken und als würden sich die Personen von unten über die Rampe diesen Händen annähern, daher die Ähnlichkeit mit dem Tempel.

Das Sonnensymbol bestimmt den Bühnenaufbau. Alle sonstigen Linien sind scharfkantig, und wirken als Illustration der ersten beiden Akte zu scharfkantig.

(Die Steigung der Rampe darf maximal 10 % betragen, sonst ist es schwierig, auf die Rampe hinauf oder von ihr hinunter zu gelangen, ohne zu fallen)

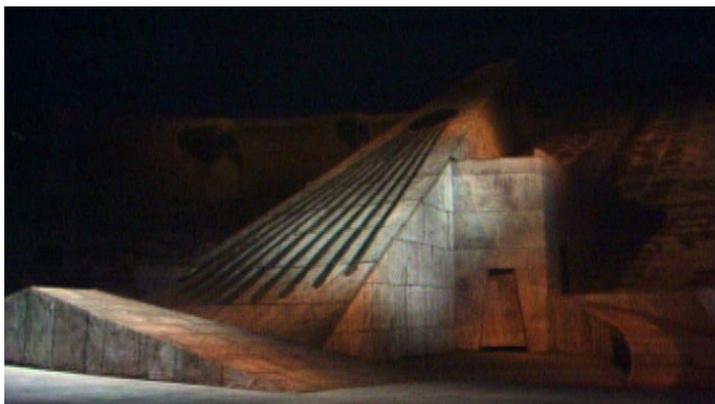


Abb. 2.270

- **Hatschepsuttempel**



Abb. 2.271

Die vordere Rampe wurde durch Stiegen in der gleichen Form, jedoch höher reichend, ersetzt. Bei den Stufen der Stiegen gibt es standardmässig einen Spielraum der Höhe von 15 bis 20 cm und die minimale Tiefe beträgt 13 cm. Weicht man davon ab, müssten die Darsteller sich primär auf die Stiegen konzentrieren und könnten sich nicht um den Gesang kümmern.

Dahinter befindet sich ein trapezförmiger, teilbarer Aufbau, dessen Flügel zusammengefügt die Fläche für die Projektion des Symbolen von Amun bilden.

In dieser Szenerie bezog der Bühnenbildner den Hintergrund des Hatschepsuttempels nicht ein, was zwar kein Fehler an sich ist, jedoch dem Publikum einen besseren Gesamteindruck des Geschehens vermittelt hätte.

Auch hier finden sich die scharfen Kanten und Linien der Originalinszenierung der Arena di Verona.

Um trotz der tatsächlich völlig aufrecht verlaufenden Fläche, auf die projiziert wird, anstatt ein Relief zu tragen, den optischen Eindruck einer Pyramide zu erzeugen, wurden die Flügel seitlich angeschragt und in den Verlauf der links und rechts davon aufsteigenden Rampe einbezogen. Man ergänzt das Bild damit entgegen dem tatsächlichen Flächenverlauf im Geist auf eine schräg nach hinten verlaufende Fläche. Im Original der Arena di Verona handelte es sich tatsächlich um eine Schräge.

- **Erster Akt, zweite Szene**
- **Arena di Verona**



Abb. 2.272

Der erste Schritt die Szenerie zu ändern war die Teilung der schrägen Fläche, um in ihrer Mitte Platz zu machen für den Amuntempel.

Zwischen den beiden Teilen befindet sich nun der Tempel in Form einer goldenen Wand, auf der in dunklerer, goldbrauner Farbe die Form von Pyramiden aufgemalt ist. Auf der kurzen Treppe davor befinden sich betende Priester, ebenso wie auf den hinten befindlichen geschwungenen Rampen.

Auch hier finden sich lediglich harte, kantige Linien, wiewohl der Bühnenbildner die Möglichkeit gehabt hätte, den pharaonischen Kunststil zu präsentieren, beispielsweise durch Statuen.

- **Hatschepsuttempel**



Abb. 2.273

Im Hatschepsuttempel wurden die Seitenteile, die den Tempel formen, näher zueinander gestellt, dazwischen ein dünnere Block, mit einem Ausschnitt in Form einer Silhouette. Dahinter geben die restlichen drei Schichten der Tempelbauteile der Szenerie Tiefe.



Abb. 2.274

Wir können hier erkennen, dass der Bühnenbildner die Gefahr, die davon ausgegangen wäre, eine künstliche Götterstatue neben die Originalstatuen zu stellen, dadurch umging, dass er den Ort des religiösen Geschehens lediglich durch die Negativform eines Gottes andeutete.

Auf den zu dem Tempel führenden Stiegen, von deren vier Teilen lediglich zwei verwendet wurden, liegt ein metallisches Symbol der Sonne mit ihren Strahlen.

Vergleicht man es mit der Originalinszenierung, so kann man feststellen, dass das Bühnenbild durch die Verwendung der vier Schichten an Tiefe gewann und nicht mehr so fixiert aufgestellt war in drei Teilen, wie es bei dem Aufbau mit den beiden schweren Teilen an den Seiten und der goldenen Tempelwand der Fall war.

- **Zweiter Akt, erste Szene**
- **Arena di Verona**



Abb. 2.275

Raum von AMNERIS, gebildet aus dem geöffneten, aufgeklappten Element, das das Relief trägt und zwischen dessen Teilen nun ein Zwischenraum entstanden ist, der von dem um 180 Grad gewendeten Amuntempel ausgefüllt wird. Sein hohles Inneres ist mit einer Bemalung, als handelte es sich um eine

Wand aus Steinblöcken, versehen. Das daraus gebildete Zimmer sieht eher nach einem Gefängnis aus als ein Gemach einer Prinzessin.

Auch in diesem Fall hätte der Bühnenbildner die Möglichkeit gehabt, Gestaltungselemente eines königlichen Innenraumes zu zeigen, sei es durch Textilien, Malereien oder Reliefs. Stattdessen hat er sich für die Gestaltung des Innenraums mit der Oberfläche eines Aussenbereichs entschieden, was nicht die optimale Wahl ist.



Abb. 2.276

- **Hatschepsutempel**



Abb. 2.277

Der mittlere Stiege teil ist zusammengestellt, jedoch sind die Teile in sich halbiert und die jeweils unteren Hälften sind links und rechts flankierend als Einfassung des davor befindlichen Bereichs im 90 ° Winkel aufgestellt. Damit ist, obwohl ein Innenraum signalisiert wird, der Raum offener genutzt als bei der Originalinszenierung.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**

- **Arena di Verona**



Abb. 2.278

Am oberen Ende der Stiegen ist eine Sonne zu erkennen. Die Stiegen sind nun in der Mitte geöffnet und geben den Blick auf drei vertikale Linien frei, links und rechts schwarzes Textil und in der Mitte ein metallisch glänzender Streifen.

Unterhalb dieses Bereiches befindet sich der Eingang von Theben, an seiner Oberkante die goldfarbige Sonnenscheibe mit den Flügeln, jedoch in falscher Anordnung.

Durch dieses Tor kommt RADAMIS auf die Bühne, auf einem goldenen Sessel, der von Sklaven hereingetragen wird.



Abb. 2.279

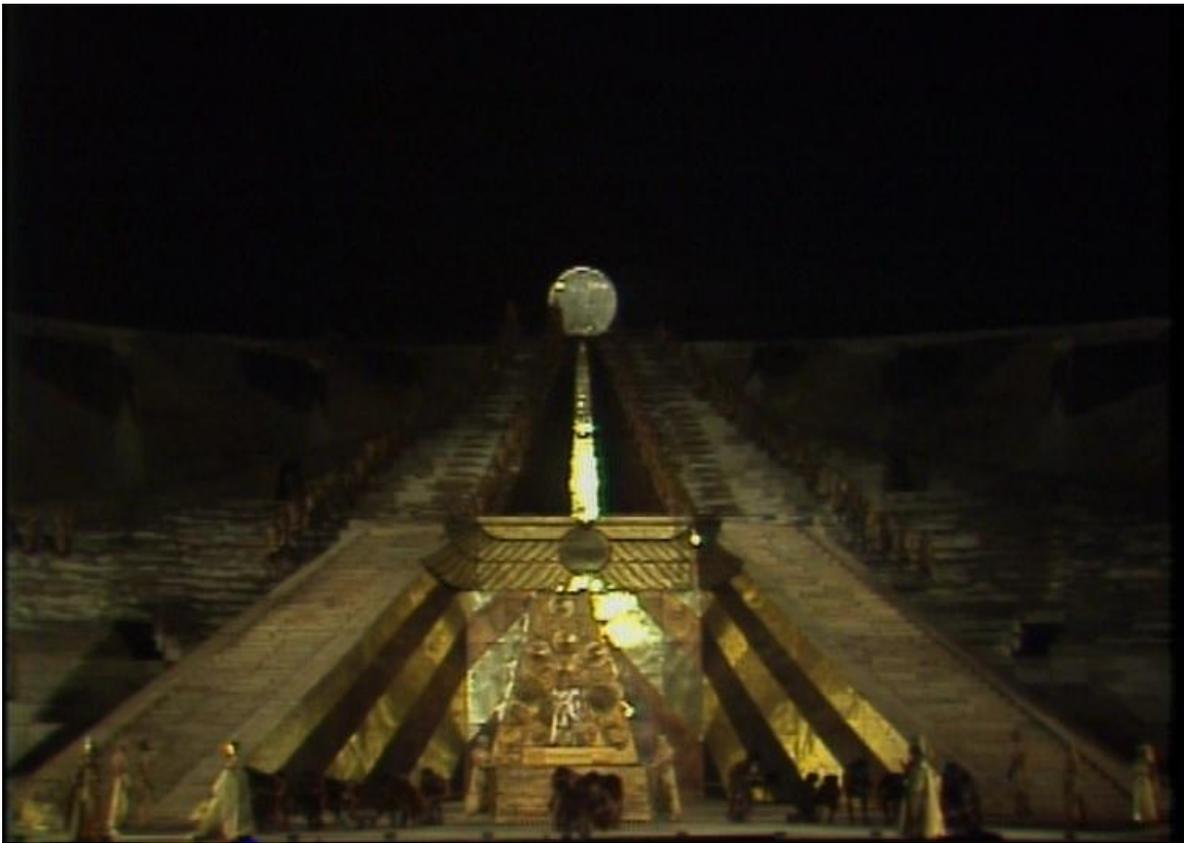


Abb. 2.280

In dieser Inszenierung wird der Thronstuhl des RADAMIS von Sklaven auf die Bühne gezogen.

Danach ist vor den zu einer Pyramidenform zusammengestellten Stiegen eine weitere Struktur in Form einer gekappten Pyramide zu sehen. Hintereinander gestaffelt ergibt sich beinahe das Bild des Eiffelturms. Die goldene Linie teilt das Bild in der Mitte, was störend wirkt. Es wäre besser, mehrere Linien zu zeigen, um eine Aussage zu treffen, anstatt das Bühnenbild durch diese optisch sehr scharfe Kante zu zerschneiden. Die leuchtende Linie sticht auch aus den dunklen Stoffbahnen hervor und kommt damit dem Zuseher vermeintlich näher.



Abb. 2.281



Abb. 2.282

- Hatschepsuttempel



Abb. 2.283

An der Oberkante der zu einer Pyramidenform zusammengeführten Stiegen ist die Sonnenscheibe zu sehen.



Abb. 2.284



Abb. 2.285

Von der Sonnenscheibe ausgehend werden von oben nach unten sechs Stoffbahnen geführt, die wie die Arme der Sonne wirken.

Die Anzahl der Linien führt dazu, dass sich hier nicht das gleiche Problem ergibt, da keine

scharfe Mittellinie das Bild zerschneidet.

RADAMIS schritt von oben nach unten, was diese Szene sehr aussergewöhnlich und berühmt werden liess, da der Bühnenbildner die Szenerie mit sehr einfachen Mitteln veränderte.

In den Bühnenboden eingelassen befindet sich eine Art Klappe, die nach oben geöffnet einen Käfig preisgibt, in dem sich die äthiopischen Sklaven befinden.

- **Dritter Akt**
- **Arena di Verona**



Abb. 2.286

Die beiden Teile der Stiegen werden nochmals in je zwei unterschiedlich lange Segmente aufgeteilt, von denen je eines mit der Seitenfläche frontal stehenbleibt, der untere Teil wird normal dazu gestellt, zwischen den beiden höheren Teile befindet sich ein goldenes Ankh-Zeichen, um den Tempel darzustellen. Gold wurde in pharaonischer Zeit üblicherweise für Innenräume verwendet.

Oberhalb sieht man ein pharaonisches Schiff umgeben von Rauch als Zeichen des Nils.

Im Libretto sind in dieser Szene viele romantische Momente enthalten, die mit diesen harten, scharfen Linien und der Gestaltung fast völlig aus Stein nicht in Übereinstimmung zu bringen sind.

- **Hatschepsuttempel**



Abb. 2.287

Erst jetzt wird der antike Tempel das erste Mal der in das Bühnenbild mit einbezogen, aber nicht in es integriert.

Die links und rechts aufgestellten Teile des Tempels werden näher zueinander gebracht. Die vorderste Schicht wird geschlossen, um darauf ein Ankh zu projizieren. Oberhalb davon wird ein zweites Ankh auf die Felsen projiziert. Unterhalb befindet sich ein weiteres Ankh in Form eines Reliefs.

Der Hatschepsutempel ist als beleuchtete Fensterfront sichtbar, jedoch nicht in seiner ursprünglichen Form als Tempel. Dies macht wenig Sinn, da man den Tempel für die Aufführung ausgewählt hat, jedoch ohne ihn in richtiger Art zur Geltung zu bringen. In dieser Szene wird entgegen den Vorgaben des Librettos der Nil nicht sichtbar.

- **Vierter Akt, erste Szene**

- **Arena di Verona**



Abb. 2.288

Die beweglichen Stiegen werden so nahe zueinander bewegt, dass sich zwischen ihnen nur mehr ein schmaler Durchgang befindet, der zu dem Ort des Gerichts führt.

Damit wird der Moment, der im Libretto vorgegeben ist, erfolgreich in Szene gesetzt, die Nähe des Todes, die Umgebung aus Stein.

- **Hatschepsuttempel**



Abb. 2.289

Es wurde die gleiche Idee nochmals verwendet, indem ein Teil der Stiegen zu einem schmalen Durchgang geformt wurde, durch den RADAMIS das Grab betritt.

- **Vierter Akt, zweite Szene**
- **Arena di Verona**



Abb. 2.290

Die beiden Rampen wurden nun miteinander verbunden, um die Form einer schwarzen Pyramide zu ergeben. Die Bühne dahinter ist leer, RADAMIS erscheint vor den

Rampen. Während der Szene erscheinen Darsteller mit Fackeln im Hintergrund hinter der Pyramide. In Verbindung mit dem dunklen schmalen Durchgang der vorhergehenden Szene ist offensichtlich, dass es sich nun um den Innenraum handelt.

AMNERIS erscheint im oberen Bereich, weinend, und beendet ihren Gesang.

- **Hatschepsuttempel**



Abb. 2.291

Es kommt dieselbe Idee wie für die Arena zur Anwendung, jedoch wurde der hintere Bereich stärker ausgeleuchtet, der vordere Bereich war dunkler.

Vergleicht man die beiden Inszenierungen, so ist erkennbar, dass der Bühnenbildner bei der zweiten Inszenierung im Hatschepsuttempel einige Fehler der ersten Inszenierung vermied. Er hat sich allerdings so sehr an der Inszenierung in der Arena orientiert, dass er es verabsäumt hat, den Tempel in geeigneter Form einzusetzen und den Charme des Ortes zur Geltung zu bringen. So gesehen war es unnötig, die Oper an diesem Ort zur Aufführung zu bringen.

Die Art der Entwicklung der Bühne von der ersten zur zweiten Inszenierung ist gelungen.

Einige Teile des Bühnenbildes wurden verwendet, um eine andere Richtung, Nutzung, optische Erscheinung zu erhalten, was als sehr gute Idee anzusehen ist.

Der Bühnenbildner war bei der Inszenierung vor dem Hatschepsutempel gut beraten, keine künstlich hergestellten Ornamente zu verwenden, die dem Vergleich mit den Originalen nicht standhalten hätten können. In der Arena di Verona hingegen war es durchaus angebracht, künstliche Elemente zu zeigen.

2.8.5. Lichtgestaltung

Es wäre nicht gerecht, die beiden Inszenierungen direkt zu vergleichen, da zwischen ihnen 12 Jahre technischer Entwicklung liegen, umso mehr als es sich um Freilichtaufführungen handelt. Bemerkenswert ist jedoch die Verwendung der Projektoren.

- **Arena di Verona**

Der grösste Teil der Beleuchtung erfolgte ohne Verwendung von Farben, mit Ausnahme der Situationen, in denen Blaufilter eingesetzt wurde. Die Silhouettenbildung wurde lediglich einmal, gegen Ende gezeigt, als sich die grossen Bühnenelemente bewegten.

Während der gesamten Aufführung fand die normale Art der Lichttechnik Verwendung, es wäre besser gewesen, beispielsweise bei den Szenen mit den goldenen Elementen, farbiges Licht zum Einsatz zu bringen.

Der Lichteinfallswinkel brachte die Reliefs besser zum Vorschein.

Im zweiten Akt, zweite Szene erschien die Sonnenscheibe durch das weisse Licht eher wie der Mond, es wäre angebracht gewesen, Rot- und Gelbfilter zu verwenden.

In der letzten Szene sah man auch Fackeln, die von seitlich stehenden Komparsen getragen wurden.

- **Hatschepsuttempel**

Der Lichttechniker bediente sich zu Beginn des Tricks, das Licht zum Einfärben des Bühnenbildes zu verwenden, insbesondere mittels Blaufiltern. Zusätzlich wurde die seitliche Beleuchtung für die Präsentation des Hatschepsuttempels eingesetzt. Der Hatschepsuttempel wurde allerdings nicht mittels Beleuchtung in die Szenerie mit eingebunden.

Durch die Einbeziehung der Projektoren wurde zu Anfang die Sonnenscheibe des Amun präsentiert und ebenfalls der Schlüssel des Lebens, das Ankh.

In der Triumphszene wurden mittels orange und rot das gold in Feuerfarben eingetaucht.

Bezüglich der Lichttechnik ergibt sich das Problem, dass Projektoren im hinteren, oberen Bereich der Bühne angebracht waren, die den Zuschauern zugewandt waren, und ihnen als störende Lichtpunkte ständig entgegenleuchteten.



Abb. 2.292

2.8.6. Kostüme

Die Kostüme dieser Inszenierung waren insofern aussergewöhnlich, als dass der Kostümbildner nicht die pharaonischen Vorbilder verwendete, sondern die Linienführung des pharaonischen Stils, beispielsweise die Krägen, übernahm, und neue Kostüme daraus kreierte.

Einige Kostüme, die für die Arena di Verona entworfen wurden, übertrug der Kostümbildner für die Inszenierung vor dem Hatschepsutempel, einige wurden verändert.

Weiters ist ersichtlich, dass die Grössenverhältnisse der Ornamente verändert wurden, so dass sie durch ihre Grösse auf der Bühne besser sichtbar waren.

Es wurde die Form von Krägen und Gürtel dahingehend abgeändert, dass sie grundlegend dem Original der pharaonischen Zeit entsprachen, jedoch der Kragen durch einen breiten Teil erweitert mit dem Gürtel verbunden wurde.

- **AMNERIS**
- **Arena di Verona**
- **Erstes Kostüm**
- **Form**

Es ist weit gestaltet und erhält die Zuordnung zum pharaonischen Stil und zur Zeit des Geschehens durch die Form des Krägen und die Haartracht.

Der Kostümbildner hielt sich damit jedoch nicht an die eigenen Vorgaben, sondern kreierte für sie einen eigenen Stil.



Abb. 2.293

- **Textur, Material und Farbe**

Weiss, weitgeschnitten, kostbares Material kennzeichnen das Kostüm der AMNERIS, einer verliebten Frau, die ihren Willen durchzusetzen weiss.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Die berühmte Krone der Nofretete wurde hier hinzugefügt, was das Kostüm königlicher und eleganter werden liess.

Der Kragen und der Gürtel wurden jetzt in einem Stück gearbeitet.

- **Textur, Material und Farbe**

Goldenes Material und goldenene Accessoires verleihen der Person mehr Luxus. Der grössere Maßstab, in dem die Accessoires gearbeitet sind, macht sie für das Publikum leichter sichtbar.



Abb. 2.294

- **Drittes und viertes Kostüm**

- **Form**

Der Kostümbildner kehrt zur ersten Gestaltungsform zurück, das übliche Kostüm für die Prinzessin, das nicht für aussergewöhnliche Anlässe genutzt wird.

- **Textur, Material und Farbe**

Dunkelblau für das Grundkostüm, lediglich ein Teil ist weiss. Sie trägt eine „traurige“ Farbe ab dem Zeitpunkt, als ihr klar wird, dass sie Radames nicht heiraten kann. Der Kostümbildner schlägt in dieser Szene ein dunkles Kleid vor, dadurch vergibt er die Chance, den Fortgang der Handlung sichtbar zu machen. Es wäre besser, ihr Kostüm in einer fröhlichen Farbe zu gestalten.



Abb. 2.295

Das vierte Kostüm wechselt in der Farbgebung völlig zu schwarz.

Erstaunlicherweise ist die bestimmende Farbe des Kleides dunkelblau – also eine eher düstere Farbe, die nicht zum Inhalt der Szene passt. Der weiße Umhang kann durch die Beleuchtung zudem eingefärbt werden.

- **Hatschepsutempel**
- **Erstes und Zweites Kostüm**
- **Form**

Hier ändert der Kostümbildner den Schnitt völlig, um es seinem neuen Entwurf anzugleichen, ist es schmaler, der Gürtel und der Kragen sind aus einem Stück gearbeitet, und er fügt einen langen Schal hinzu.

Anstelle der Krone als Kopfbedeckung verwendet er eine Perrücke mit einem Kopfschmuck.



Abb. 2.296

- **Textur, Material und Farbe**
- **Erstes Kostüm**

Das weiße Kleid wurde beibehalten, unter Hinzufügung einiger silberner Accessoires, um der Rolle gerecht zu werden.

- **Zweites Kostüm**

Die Gestaltung des Kostüms wurde beibehalten, jedoch wurde statt Silber Gold verwendet und anstelle von weissem goldenen Chiffon. Ausserdem stimmt das Kostüm mit dem des PHARAO überein.



Abb. 2.297

- **Drittes und viertes Kostüm**

Der Kostümbildner kehrte zum dritten und vierten Kostüm der Arena di Verona zurück.



Abb. 2.298



Abb. 2.299

- **AIDA**
- **Arena di Verona**

- **Form**

Der Kragen wurde gemeinsam mit einem langen, körperbedeckenden Kleid verwendet.

Das Kleid bestand aus zwei Lagen, einer undurchsichtigen und einer transparenten, was zwei Persönlichkeitsaspekte zeigen soll, den der Prinzessin und den der Sklavin und ebenso den Umstand, dass sie etwas verbirgt.

Die transparente Schicht ist weit und bewegt sich mit ihr, was dem Kostüm einen romantischen Aspekt verleiht.



Abb. 2.300

- **Textur, Material und Farbe**

Das dunkle Graublau des Kostüms demonstriert eine Stimmung von Trauer und Hoffnungslosigkeit, die AIDA umgibt.

Es zeigt die Liebe zu RADAMIS nicht und wäre erst für den zweiten Akt, zweite Szene geeignet. Anfangs müsste sie ein Kostüm tragen, das ihre Gefühle widerspiegelt.

- **Zweites Kostüm**

Die Form ist identisch, jedoch trägt sie eine Art blickdichtem Schleier über dem Kleid.

Das Kostüm ist insgesamt schwarz und spiegelt nun die triste Situation wider.

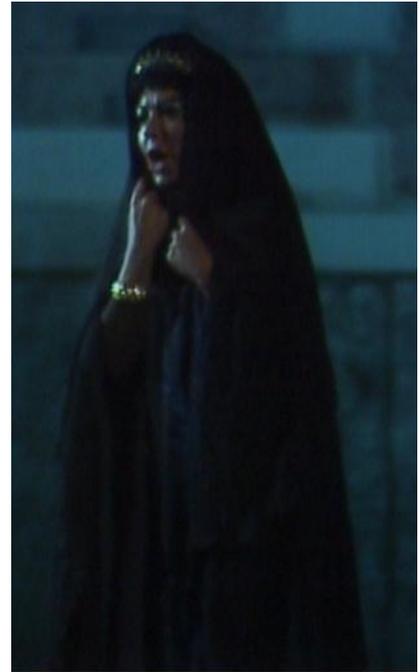


Abb. 2.301

- **Hatschepsuttempel**

- **Form**

Vittorio Rossi verwendete dasselbe Kostüm mit einer Abaya und fügte einen Gürtel hinzu, um dem Kostüm eine femininere Form zu verleihen.



- **Textur, Material und Farbe**

Das Kostüm wurde luxuriöser durch den hellblauen Samt und Chiffon, so dass es mit den Accessoires und einige Änderungen in der Linienführung einen höheren Status widerspiegelte. Auch hier wurde der Kragen unverändert in gold übernommen, was nicht mit der Persönlichkeit übereinstimmt.



Abb. 2.302

Für das zweite Kostüm verwendete man für den Umhang schwarzen Chiffon, für die Szene, in der AIDA sich auf den Übergang zu einem neuen Leben vorbereitet.

Das dritte Kostüm für den vierten Akt, zweite Szene ist völlig schwarz, lediglich der Kragen enthält ein wenig gold, was dem Libretto widerspricht, da sie von der Hoffnung, in ein neues Leben überzutreten, spricht.

- **RADAMIS**

- **Arena di Verona**



Abb. 2.303



Abb. 2.304



Abb. 2.305

- **Erstes, zweites, drittes Kostüm**

- **Form**

Das Kostüm wurde entsprechend des Kostümkonzepts gestaltet, lehnte sich jedoch an den pharaonischen Stil an.

Der Rock ist beinahe ein Minirock, was den Originalkleidern nicht entspricht, die zumindest knielang waren.

- **Textur, Material**

Die Ausführung war luxuriös mit dem Gold und den Juwelen auf dem Kragen.

- **Farbe**

Die Grundfarbe des ersten Kostüms ist weiss mit gold und Juwelen, das zweite ist weiss und gold mit weiss, das dritte war goldglänzend, jedoch ohne Juwelen, was seinen Ruhm widerspiegeln soll.

- **Viertes Kostüm**

- **Form**

Der Kragen und der Gürtel sind nun getrennt und es ist nicht ersichtlich, warum er die Formgebung des Kostüms hier aufgibt, es wäre möglich, dass die geteilte Form seine geänderte Situation darstellen soll.

- **Farbe**

Das Kostüm war fast vollständig grau.



Abb. 2.306

- **Hatschepsuttempel**

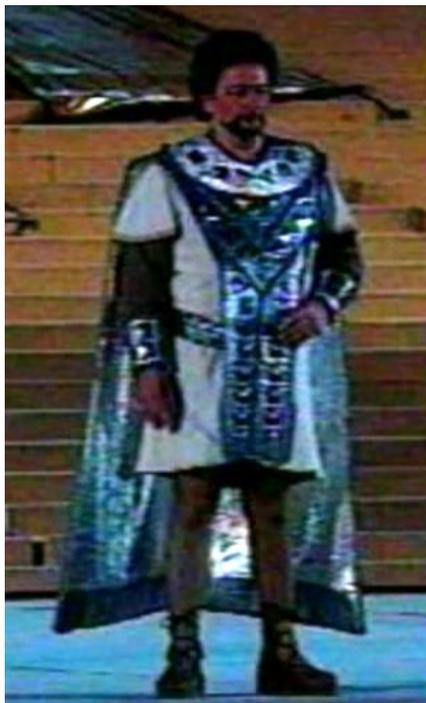


Abb. 2.307



Abb. 2.308

- **Erstes Kostüm**

Es wird dasselbe Kostüm wie in Veronaverwendet, jedoch ist von gold zu silber gewechselt worden.

Der Rock ist noch immer zu kurz und sollte zumindest bis zum Knie gehen.

Das vierte Kostüm ist dasselbe wie in der Arena di Verona, wobei anzumerken ist, dass hier lediglich das erste und vierte Kostüm überhaupt zum Einsatz kommen.

- **RAMPHIS**

- **Arena di Verona**

Es ist hier ersichtlich, dass der Bühnenbildner Kreativität zeigen wollte, indem er einige Elemente des Kostüms selbst gestaltete. Die Kopfbedeckung mit der weißen Farbe und dem Vollbart erscheint eher christlich, als ägyptisch.

Der Kragen und das Gürtелеlement tragen auch zu diesem Eindruck bei, auch wenn sich die Form von Kostüm zu Kostüm etwas ändert.

Es ist grundsätzlich begrüßenswert, von dem Originalentwurf ausgehend eigene Ideen zu entwickeln, jedoch besteht, wie man an diesen Beispielen sehen kann, die Gefahr, lediglich einen weiteren vorhandenen Stil zu kopieren, anstatt erfolgreich etwas Eigenes zu generieren.



Abb. 2.309

- **Textur, Material und Farbe**

Weiss in elegantem Material, wenig glänzend, um den respektablen Priester zu zeigen, gleichzeitig erinnert es jedoch an einen Priester in einer Kirche.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Die Kopfbedeckung wurde beibehalten, jedoch wurde der Kragen mit dem Gürtelteil verschmolzen und man sieht ein Muster wie vom Hals ausgehende Sonnenstrahlen.



Abb. 2.310

- **Textur, Material und Farbe**

Es wird dem weissen Grundgewand silber hinzugefügt, was der Rolle des Priester entgegenkommt, jedoch wäre die originalgetreue Farbwahl Gold.

- **Drittes Kostüm**

Der Kragen mit dem Gürtel wird hier aus Leopardenfell gefertigt. Dies gibt ihm ein aggressiveres Auftreten als bei dem Kostüm im christlichen Stil.



Abb. 2.311

- **PRIESTER**

- **Form**

Es wurde vom zweiten Kostüm des RAMPHIS übernommen, jedoch wurde das Silber durch Gold ersetzt. Die Kopfbedeckung war stilistisch näher am pharaonischen Stil, wodurch dieses Kostüm gelungener gestaltet war. Der Entwurf wurde auch für St. Margareten (Seite Nr.188,Abb.2.120) übernommen.



Abb. 2.312

- **Hatschepsutempel**
- **Form**

Der Kostümbildner hat die gesamte Form geändert, die des Kragens wurde von dem ersten Entwurf übernommen, jedoch die Farbe auf Gold geändert.

Mit dem Mantel versuchte er die Fehler der ersten Inszenierung zu überspielen.

- **Textur und Material**

Weiss und glänzend goldenes Material. Die flächige Verwendung des glänzenden Materials sowohl für die Kostüme als auch für das Bühnenbild ist jedoch problematisch.

- **Farbe**

Das Gold zeigt den Status des Priesters.

Das Kostüm wurde mit dieser Linienführung sowohl hier als auch in den anderen beiden genannten Inszenierungen genutzt. Man verwendete den ersten Entwurf des Hohepriesters, um darauf basierend die sonstigen Kostüme zu gestalten, wobei sie alle dem Originalentwurf der Arena di Verona folgen und damit auch die der Priester jeweils dem des Hohepriesters.

Die Form wurde vom pharaonischen Stil übernommen und war in der Arena di Verona derselbe wie bei dem Hatschepsutempel.

- **Textur, Material und Farbe**

Glänzendes, luxuriöses Material, völlig goldglänzend hell und dunkel, darunter weiss.

Der Entwurf sieht wie Sonnenstrahlen aus, jedoch ist es auch hier fraglich, ob die Idee, ihn ebenfalls für das Bühnenbild zu benutzen, wirklich so gut ist.



Abb. 2.313



Abb. 2.314

- **PRIESTER AMUNTEMPEL**

- **Arena di Verona**

Diese Darsteller wurden sowohl als Wachen mit Peitschen ausgestattet während der Triumphszene eingesetzt, als auch als Priester.

Damit waren dieselben Personen, die die Sklaven misshandelten auch Diener der Götter, irgendwie ein Widerspruch in sich.

- **Form**

Die Kopfbedeckung der Priester wurde üblicherweise verwendet, um ihre Unschuld zu signalieren. Die hier verwendete Kopfbedeckung ist jedoch größer und ähnelt einem römischen Kriegshelm.

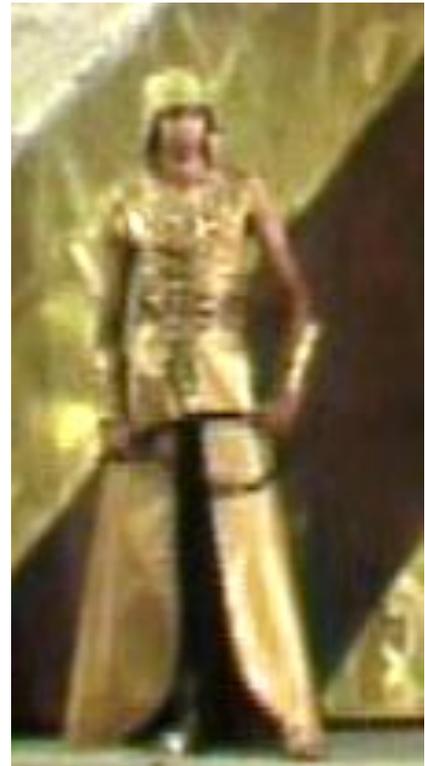


Abb. 2.315

Der Kostümbildner hat die Kopfbedeckung der Priester damit in solcher Weise transformiert, dass sich ein neuer Stil für einen neuen Kontext ergibt.

Das Oberteil ist an den pharaonischen Stil angelehnt, der Rock widerspricht dem jedoch völlig. Es kommt zu keiner einheitlichen Wirkung!

- **Textur, Material und Farbe**

Luxuriöses, vollständig goldenes Material ist unüblich für Priester oder Soldaten der pharaonischen Zeit.

- **Hatschepsutempel**

Hier wurde dieselbe Bekleidung verwendet, allerdings lediglich für die Priester.



Abb. 2.316

- **WACHEN des PHARAO**

- **Arena di Verona**

- **Form**

Die Kostüme der Wachen des Pharaos sind eher an den Kostümen der Priester angelehnt als am Kostüm des Pharaos.

- **Textur, Material und Farbe**

Weites, weisses, leicht glänzendes Material. Luxuriöses weisses Material entspricht eher dem Kostüm der Priester als dem der Wachen.



Abb. 2.317

- **Hatschepsutempel**

- **Form**

Der Kostümbildner übernahm die Linienführung des pharaonischen Stils und folgte der Machart der Kostüme der Wache, allerdings fügte er eine Königskrone hinzu, was für die Wachen unpassend ist.

- **Textur, Material und Farbe**

Schwarzes, luxuriöses Material zeigt den hohen Status der Wachen, die sich im Nahebereich des Pharaos aufhalten. Manche Teile waren glänzende Lederpartien.



Abb. 2.318

- **AMUNASRO**

- **Form**

Ein ausladendes Kostüm mit Accessoires zeigt AMUNASRO als eine Person, die von einem anderen Ort stammt. Um den Hals trägt er eine Kette aus Tierzähnen, um den Oberkörper ist ein Ledergurt geschlungen.

- **Textur, Material und Farbe**

Überwiegend braun mit einigen glänzenden Accessoires, in Übereinstimmung mit den natürlichen Gegebenheiten.



Abb. 2.319

- **Hatschepsuttempel**

Das Kostüm war beinahe identisch, in gleicher Linienführung, jedoch wurden die Accessoires geändert, so fehlt die Halskette mit den Zähnen, die nicht unwichtig war.

- **Textur, Material und Farbe**

Die Farbgebung wurde übernommen, jedoch fügte man einen roten Unterrock hinzu, an dessen Unterkante eine goldene Borte angefügt war, um einen Hinweis auf den höheren Status zu geben.



Abb. 2.320

- **BOTE**

- **Arena di Verona**

- **Form**

Der Kostümbildner versuchte, die pharaonische Form zu erreichen mittels der Gestaltung der Kopfbedeckung und des Kragens.

Ein Mantel bedeckte den gesamten Körper, was nicht sehr geeignet scheint für einen Reiter in einem Kriegsgebiet.



Abb. 2.321

- **Textur, Material und Farbe**

Die Kopfbedeckung wurde aus glänzendem Kunststoff hergestellt, was für das Klima keinesfalls geeignet ist und unpassend für das Kostüm. Die Farbe ocker erschien eigenartig innerhalb der Aufführung. Es könnte ihn auffälliger machen, aber war ungünstig für die Bühne und damit inakzeptabel. Die Kombination von beige mit ocker kommt von derselben Farbpalette, durch die Gelbstichigkeit des Ocker erscheint es jedoch unharmonisch.

- **Hatschepsutempel**

Das Kostüm des Boten wurde vollständig geändert mit einer anderen Linienführung und stimmte nun mit den sonstigen Kostümen in der Aufführung besser überein.

- **Form**

Er verwendete denselben Stil für den Mantel, den Kragen und die Kopfbedeckung. Durch die geänderte Form der Kopfbedeckung ist dieses Kostüm näher am pharaonischen Stil und nicht so eigenwillig wie das aus der Arena di Verona.



Abb. 2.322

Der Kostümbildner hat es auf Basis der Erfahrungen der Fehler, die er bei dem ersten Kostüm gemacht hatte, verbessert und fest im pharaonischen Stil und in Übereinstimmung mit den umgebenden Kostümen verankert.

- **Textur, Material und Farbe**

Glanzlose Baumwolle in beige, auch die Kopfbedeckung ist aus demselben Material, wodurch der Fehler der Arena di Verona vermieden wurde. Der Zusammenhang mit dem Ort, von dem er kommt, ergibt nun mehr Sinn.

- **PHARAO**

- **Arena di Verona**

- **Erstes Kostüm**

- **Form**

Das erste Kostüm machte es für die Zuseher schwierig, festzustellen, wer in dieser Szene der PHARAO und wer RAMPHIS ist, da die Kostüme qualitativ ähnlich sind. Es ist dem assyrischen, babylonischen Stil zuzuschreiben, sonst kann man es eher wie das Kostüm eines Priesters in der Kirche bezeichnen.

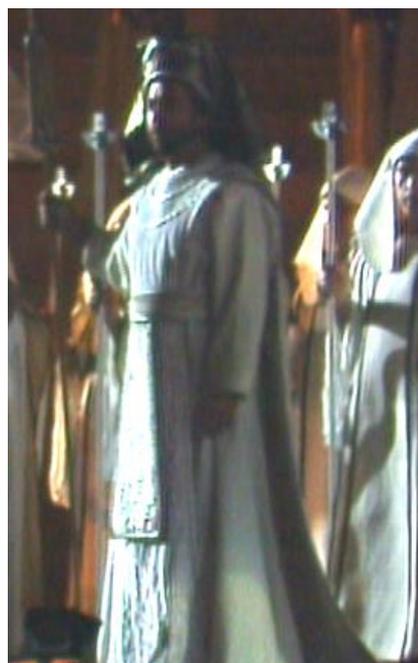


Abb. 2.323

- **Textur, Material und Farbe**

Üblicherweise kann man als bekannt voraussetzen, dass der PHARAO als der Nachkomme der Götter angesehen wird, woraufhin er auch entsprechend luxuriös gekleidet war, was hier nicht der Fall ist.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Man kann einen grossen Unterschied zu dem ersten Kostüm erkennen. Der Kostümbildner lehnte sich am Entwurf des ersten Kostüms an, indem er den Kragen und den Gürtel in einem Stück gestaltete.

Die Krone ist in ihrer Form pharaonisch, es wurden jedoch einige Elemente geändert.

Als Accessoires wurden Elemente aus Metall und Plexiglas verwendet. Die Accessoires waren sehr gelungen geformt, da sie nicht originalgetreu gestaltet waren, sondern Teile der Originale in einem grösseren Massstab dargestellt wurden, um für die Zuseher besser sichtbar zu sein.



Abb. 2.324

- **Textur, Material und Farbe**

Das goldene Kostüm mit den farbigen Juwelen hebt den PHARAO auf der Bühne als hervor, entsprechend seiner königlichen Rolle.

- **Hatschepsutempel**

- **Erstes Kostüm**

- **Form**

Es wurde entgegen dem früheren Kostüm völlig verändert und folgt vollständig dem pharaonischen Stil. Allerdings tritt auch hier das Problem auf, dass es schwerfällt, zwischen dem PHARAO und RAMPHIS zu unterscheiden.



Abb. 2.325

- **Textur, Material und Farbe**

Mehr Silber wurde mit dem Weiss kombiniert, was seinen höheren Status zeigt, jedoch nicht hoch genug für den PHARAO.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Lediglich die Krone wurde gegenüber der früheren Aufführung kleiner gestaltet, was eine falsche Entscheidung war, da es das Kostüm näher dem assyrischen und babylonischen Stil brachte.

- **Textur, Material und Farbe**

Entspricht in allen Aspekten dem der Arena di Verona.

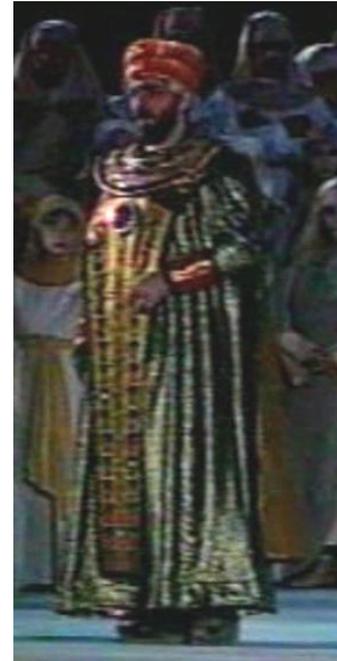


Abb. 2.326

- **TROMPETER**

- **Arena di Verona**

- **Form**

Hier kann man sehen, dass der Kostümbildner versuchte, einige Elemente der Linienführung der Uraufführung aus 1871 zu verwenden. Dies ist bei den Teilen aus Leder und der Kopfbedeckung (siehe Seite Nr. 87) klar ersichtlich.



Abb. 2.327

- **Hatschepsuttempel**

- **Form**

Der Kostümbildner hat für die Triumphszene durch die Verwendung der Kopfbedeckung, des Kragens und des Gürtels das Kostüm neu gestaltet und damit stärker dem pharaonischen Stil angeglichen.

- **Textur, Material und Farbe**

Weiss mit etwas Silber für die Accessoires ohne dabei aufdringlich zu wirken. Gleichzeitig wurde das Silber mit Gold umrandet, um besser zu den Trompeten zu passen.



Abb. 2.328

- **BALLETTÄNZER**

- **Arena di Verona**

- **Form**

Die Form entspricht bei den Tänzerinnen dem pharaonischen Stil, die Tänzer tragen Kopfbedeckung und Kragen im pharaonischen Stil, was gemeinsam mit dem Stretchoverall mit der Rolle als Balletttänzer übereinstimmt.



Abb. 2.329

Die Verwendung eines Gürtels und eines Rockes wäre harmonischer in Bezug auf die Tänzerinnen.

- **Textur, Material und Farbe**

Luxuriöse, glänzende Materialien. Der Unterschied zwischen dem Mann und der Frau wird durch das helle und das gelbliche Gold hervorgehoben. Die Tänzer haben immer eine eigene Rolle und sie verleihen der Szenerie Eleganz.

- **Hatschepsuttempel**

- **Form**

- Die Tänzerin wurde von der Arena di Verona übernommen. Das Kostüm des Tänzer wurde hier jedoch an das der Tänzerin angeglichen.

Er vermied einen Unterschied in der Form wie in der Arena di Verona, indem er die Linienführung für beide in jeweils femininer und maskuliner Art gleich gestaltete.

- **Textur, Material und Farbe**

Für die Frauen behält er die Textur und das Material in der gleichen Farbe bei und passt das Kostüm der Männer an das der Frauen an. Obwohl es keinen Kontrast mehr gibt, wie bei dem früheren Kostüm, kann man die neuen Kostüme als gelungener in der Farbgestaltung bezeichnen.



Abb. 2.330

- **PRIESTERIN**

- **Arena di Verona**

- **Form**

Um zu der Rolle der Tänzerin gerecht zu werden, ist das Kostüm weit, der Kragen weist auf den pharaonischen Stil hin.

Durch die Weite des Kostüms wirkt die Balletttänzerin wie ein Schmetterling.



Abb. 2.331

- **Textur, Material und Farbe**

Transparentes weisses Material, durch das man die Einzelheiten des Körpers erkennen kann, nicht nur den Umriss, wodurch die Ballettbewegungen schöner und eleganter wirken.

- **Hatschepsutempel**

- **Form**

Die Form wurde nicht verändert, es wurde eine Kopfbedeckung hinzugefügt, die am Kopf festgebunden wurde. Der Kragen wurde weggelassen, wodurch das Kostüm sehr weit entfernt war vom pharaonischen Stil.

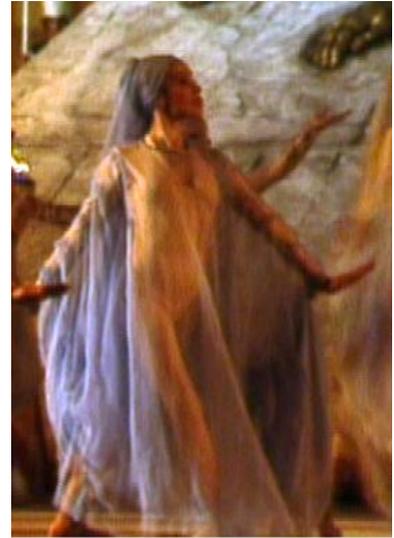


Abb. 2.332

- **Textur, Material und Farbe**

Das transparente Material wurde erneut eingesetzt, wie bereits in der Arena di Verona. Der Overall war goldfarben, um dem Kostüm einen höheren Kontrast zu verleihen.

- **TÄNZER im zweiten Akt, erste Szene**

- **Arena di Verona**

Dieser Tanz wurde als Unterhaltung für AMNERIS präsentiert.

Hier ist ersichtlich, dass kleine Kinder als Tänzer auftreten, um diesen Tanz aufzuführen.

- **Form**

Man versuchte, eine afrikanische Form zu verwenden mit einigen Elementen im pharaonischen Stil wie den Kragen, der jedoch in mit Afrika assoziierten Farben gestaltet war.



Abb. 2.333

- **Textur, Material und Farbe**

Ein körperbedeckendes, schwarzes Stretchkostüm, mit „wilden“ Materialien um den Hals und an den Armen.

- **Hatschepsutempel**

Es handelt sich um dasselbe Kostüm wie früher, es widersprach jedoch den Kostümen der Äthiopier und denen der ägyptischen Soldaten.

- **Form**

Die Äthiopier erhielten dasselbe Kostüm wie in der Arena di Verona, jedoch wurde der Kragen einfacher gestaltet und an den Armen wurden keine Stoffteile angebracht.



Die Soldaten wurden in der gleichen Art eingekleidet, jedoch in geringerem Masstab.

Abb. 2.334

- **Textur, Material und Farbe**

Die Farben wurden bei den Kostümen der Äthiopier übernommen, die Soldaten waren silber gekleidet.

Im Verlauf der Aufführung ergab sich ein optisch ansprechender Kontrast zwischen dem silber und dem Schwarz.



Abb. 2.335



Abb. 2.336

2.9. AIDA im VERDI Theater (Busseto, Italy) im Jahre 2001

2.9.1. Team

Herausgeber: Franco Gilli

Fotografie: Mark Fiata

Erzähler: Franco Zeffirelli

Tontechnik : Mirco De Vito

Produktion : Virginia S.R.L

Realisierung: Arimvideo

Programm von: Luca Verdone

Busseto Theater G. Verdi 4. Januar

2001



Abb. 2.337



Abb. 2.338

2.9.2. Einleitung

Ein interessanter Aspekt an dieser Inszenierung ist die Übereinstimmung des Namensgebers des Theaters mit dem Komponisten der Oper, sie sollte demnach speziell an den Spielort angepasst sein.

- **Raum im VERDI Theater**

Es handelt sich um eine vergleichsweise kleine Portalbühne, wenn man andere Spielstätten von AIDA betrachtet, was angesichts einer Grand Opera mit ihren vielen Komparsen und den Tieren als Herausforderung erscheint.

- **Bühnenbild**

Während der Aufführung wird ersichtlich, dass man großen Wert darauf legte, die pharaonischen Ornamente gemäß dem Libretto zu erstellen.

Man bemühte sich, die pharaonischen Elemente an die Anforderungen der Bühne anzupassen, sie tiefer und größer zu gestalten, um sie besser sehen zu können.

Es wurde ein vertikal und horizontal beweglicher Mechanismus eingebaut, um das Bühnenbild von Akt zu Akt zu verändern.

Die Accessoires wurden nach Vorlage der bekanntesten Gegenstände wie der Tut Anch Amun Schätze angefertigt.

Der Bühnenbildner nutzt den Trick der Perspektive, um die Tiefe der Bühne zu erhöhen. Gleichzeitig wurden im selben Bühnenbild drei Methoden verwendet, dreidimensionale Bühnenelemente gemeinsam mit Reliefs und perspektivischer Malerei.

- **Kostüme**

Auch bei den Kostümen wurden die Ornamente und Entwürfe aus den Originalstätten wie Gräbern verwendet. Auch einige Statuen des Grabes von Tut Anch Amun wurden als Inspiration verwendet. Er fügte des weiteren einige Linienführungen und Details hinzu, um die Theatralik zu verstärken.

- **Farben**

Durch den Einsatz der Lichtgestaltung veränderte er die Atmosphäre jeder Szenerie beruhend auf der dramatischen Situation.

Die Kostümfarben sind vielfältig, interessant für die Zuseher und unter Weglassung irgendwelcher spezifischer Farbgebung des Grabes von Tut Ankh Amun.

Mittels all dieser Elemente versetzt man die Zuseher in die pharaonische Zeit und nach Ägypten.

Während der Aufführung wurde die kleine Bühne durch die Summe der Elemente wie die Kostüme, Bühnenelemente und all die Details beinahe überladen.

Man versuchte die Oper AIDA im VERDI Theater zu zelebrieren, für die Zuseher war es jedoch ein Übermaß an Eindrücken.

Regie

Regie führte Franco Zeffirelli, ein bekannter und talentierter Regisseur, der auf eine herausragende Inszenierung hoffen ließ.

2.9.3. Bühnenbild

- Erster Akt, erste Szene



Abb. 2.339

Im Hintergrund befindet sich eine Wand mit einem Durchgang, zu dem Stiegen führen.

An der Rückwand befindet sich an beiden Seiten des Durchgangs je ein Relief eines Gottes.

Links und rechts an der Seite befinden sich je zwei Säulen, davor je eine pharaonische Statue.

Die Säulen sind nicht gänzlich sichtbar, es ist jedoch erkennbar, dass der Stil ebenfalls pharaonisch ist.

Die Statuen sind nicht fix positioniert, sondern werden während der Aufführung immer wieder verschoben, beispielsweise um in der rechten Seitenwand einen Ausgang freizugeben.

Die beiden Statuen stellen den Gott der Toten auf der rechten Seite und den Gott des Lebens auf der linken Seite dar.

Es ist am Bühnenbild erkennbar, dass viele Elemente im orientalischen und pharaonischen Stil gestaltet sind.

- **Erster Akt, zweite Szene**



Abb. 2.340

Hier wird die Rückwand angehoben, um eine Statue und eine perspektivische Malerei in Form eines Tempels freizugeben.

Die Säulen bleiben auf der Bühne erhalten, die Gesamtheit aus den Säulen, der Statue und der Malerei zeigt das Innere des Tempels.

Die Farbgebung der Malerei ist gegenüber den vorher vorherrschenden Farben braun und beige beinahe vollständig blau.

Der Kontrast zwischen dem Blau des Hintergrundes und dem Beige der Säulen gibt einerseits eine Tiefenwirkung. Andererseits wäre eine farbliche Abstufung von vorne nach hinten sinnvoll.

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.341

In dieser Szene sieht man berühmte Relief des Fischers am Rande des Nils im Zimmer von AMNERIS. In der Mitte des Reliefs ist ein schmaler Bereich freigehalten, der von Stoff bedeckt und von hinten beleuchtet ist. Dadurch werden die Kanten des Reliefs stärker hervorgehoben.

Die Statuen und die Säulen werden hinter die Kulisse verschoben.

Die Accessoires spielten hier eine interessante Rolle, da Zeffirelli sie auf Grundlage der berühmten Schätze des Tut Anch Amun gestaltete.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.342

Im Hintergrund des Bühnenbildes ist weit entfernt ein Teil einer Pyramide sichtbar. Näher sieht man einen Tempel, der die Basis der Pyramide verdeckt. Von den Seitenwänden ausgehend sind Balken ähnlich Torbögen angebracht, der bei der Rückwand befindliche erscheint wie der Ausgang zu einer Terrasse, durch den auch die Spitze einer Pyramide verdeckt ist.

Um die Tiefenwirkung bei diesem Bühnenbild zu erzielen, hätte man die Pyramide mit mehr Blautönen gestalten müssen, da das beige den Vordergrund hervorhebt.

- **Dritter Akt**



Abb. 2.343

Im dritten Akt wurden auf der rechten Seite die zwei Statuen nebeneinandergestellt, um zwischen ihnen den Eingang zum Vulkantempel zu positionieren.

Links sieht man eine Säule und einige dreidimensionale Steine, die dem Bühnenbild Balance geben sollen.

Dazwischen befinden sich Stiegen (Praktikabel) die aussehen als wären sie aus Stein gehauen, um den Eindruck zu vermitteln, dass es sich um einen natürlichen Ort handelt.

Im Hintergrund befindet sich ein gemaltes Panorama mit dem großen Kopf einer pharaonischen Statue. Davor sieht man eine Wasserfläche. Umgeben ist der Kopf von einer Ansammlung von Palmen. Der gesamte Bereich ist überwiegend in blau gehalten.

Der Nil ist das Zeichen für das Leben, die Sahara ist der Konterpunkt als Zeichen für den Tod.

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.344

In dieser Szene kehrt man in den Tempel des ersten Akts, zweite Szene zurück. Allerdings wurde ein großer Sarkophag hinzugefügt, der mit pharaonischen Motiven verziert war. Der Sarkophag ist aus pharaonischer Zeit bekannt, geschachtelt aufgebaut, aus drei vergoldeten Innensärgen, wie in der Schatzkammer des Tut Anch Amun gefunden.

Dadurch erhält man ein zusätzliche Ebene des Geschehens auf der Bühne, die in der nächsten Szene zum Einsatz kommt.

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.345

Im Verlauf wird der Sarkophag in den Grabraum umgewandelt, indem er sich mittig öffnet und das Innere freigibt. In seiner Umgebung wurden auch noch Steine positioniert, ergänzend zu denen im Grabraum.

Das Ende ist in Übereinstimmung mit dem Libretto gestaltet. Oberhalb des Grabraumes befindet sich die weinende AMNERIS, im Grabraum RADAMIS mit AIDA. Fast die gesamte Bühne ist in schwarz gehalten. Das Licht wird langsam gedimmt, es verbleibt ein Spot für AMNERIS, abschließend verschwindet die Bühne in Dunkelheit.

2.9.4. Lichtgestaltung

Die Lichtgestaltung spielte in dieser Inszenierung eine herausragende Rolle, sowohl für die Emotionen und als auch für die Atmosphäre. Sie wurde auch verwendet, um die Aussage der Kleidung zu verändern, was vor allem für AMNERIS gilt, die während der gesamten Aufführung bloss schwarz und weiss trug.

Blau spielte eine romantische Rolle in dramatischen Momenten, wie für die abschliessende Szene.

Rot wurde für emotionale Momente wie die Szene am Nil und für das Ende genutzt.

Gold wurde beispielweise für die Triumphszene verwendet.

Das Spotlicht hob einzelne Bereiche und Szenen hervor.

Das dimmbare Licht wurde sehr hell oder sehr zurückgenommen genutzt, so wie in dem zweiten Akt, erste Szene für AIDA.

Hintergrundbeleuchtung sollte einerseits der Bühne mehr Tiefe verleihen, andererseits Silhouetten hervorheben wie im Zimmer von AMNERIS.

2.9.5. Kostüme

In dieser Inszenierung kam den Kostümen besondere Bedeutung zu, da man sich, auch für Nebenrollen an die archäologischen Schätze des Grabes von Tut Ankh Amun hielt.

- **AMNERIS**



Abb. 2.346



Abb. 2.347



Abb. 2.348

Im Verlauf der Aufführung wechselte AMNERIS zwischen drei Grundkostümen, die durch Accessoires immer wieder verändert wurden. Zeffirelli stellte AMNERIS als unschuldigen Teenager dar, der mehr seinem Herz folgt, als der Position als Prinzessin.

- **Form**

Die Linienführung wurde überwiegend von Originalquellen übernommen. Der Kostümbildner fügte einige Elemente hinzu, um die Kostüme Bühnentauglich zu gestalten.

Es ist erkennbar, dass AMNERIS im Lauf der Aufführung keine große Krone erhält, ihre Kronen sind romantisch wie für ein kleines Mädchen, nicht wie für eine Dame.



Abb. 2.349

Die Linienführung ihrer Kleider war einfach und die Elemente zart und weich.

Damit unterstützte er AMNERIS bei der Darstellung des Teenagers.

Dem vierten Kostüm wurde ein Schleier hinzugefügt, als Symbol für die erwartete Hochzeit.

Das letzte Kostüm ist völlig in schwarz gehalten mit etwas gold. Dieser Kontrast stellt den Wechsel zu der neuen Situation dar.

- **Textur und Material**

Seide mit glänzenden Materialien, weich, weit, fließend. Sie bewegt sich wie ein Schmetterling, der schlussendlich verbrennt.

Einige glänzende Accessoires, um ihre Position zu betonen von den sonstigen Figuren auf der Bühne zu unterscheiden.

- **Farbe**

Die ersten drei Kostüme waren beinahe völlig weiss mit etwas Gold und betonen also die Unschuld der jugendlichen AMNERIS. Das folgt der Idee, dass sie unschuldig ist. Ausserdem kann man das Weiss im Lauf der Aufführung mit der Lichtgestaltung färben, so dass ihr Kleid Pastellfarben annahm.

Das vierte Kostüm war schwarz, um ihre Gefühle zu zeigen, ihre Trauer darüber, dass ihre Liebe sterben werde.



Abb. 2.350

- **AIDA**



Abb. 2.351



Abb. 2.352



Abb. 2.353

In dieser Aufführung wurde das Kostüm von AIDA anhand von afrikanischen, vor allem traditionellen sudanesischen Kleidungsstücken gestaltet.

- **Form**

Dieses Kostüm war eine Stoffbahn, die vom Hals herunterhängt und um den Körper gewickelt jedesmal eine neue Form ergibt.

Während der Aufführung wurde das Kostüm verändert um zu der Szene zu passen.

In der ersten Szene beispielsweise bedeckt sie ihren Körper und ihren Kopf, wie jemand, der sich ängstigt und sich vor etwas versteckt.

Im dritten Akt zeigt sie ihren Körper um mit RADAMIS zu flirten und ihn dazu zu bewegen, ihr in ihr Land zu folgen.

Während AIDA eine ägyptische Sklavin ist, so behält sie doch gleichzeitig immer ihr Land in Gedanken bei sich, was man auch an der Kleidung ersieht, die sudanesisch ist.

Bei AMNERIS ist sichtbar, dass sie ihrer Liebe folgt, während AIDA auch noch in dem Moment, in dem sie mit RADAMIS in den Tod geht, das Gewand ihres ursprünglichen Landes trägt.

- **Textur und Material**

Es war deutlich, dass der Originalstoff aus dem Sudan verwendet wurde. Weich, glanzlos, so wie er für diese Gegend bekannt ist und heute noch immer getragen wird.

- **Farbe**

Das erste Kostüm ist vornehmlich pink und ist mit einem Motiv bedruckt, das nach Versace aussieht. Die Farbe ist gut gewählt.

Das zweite Kostüm war hellblau, es wurde in der Szene Ufer des Nil getragen und ist mit Blättern verziert, passend für die Atmosphäre.

Das dritte war rosafarben, für eine Frau, die verliebt ist. Am Ende des Librettos wird AIDA jedoch in ein anderes Leben übergehen, sie wird sterben, was durch diese Farbgebung nicht kommuniziert wird.

- **RADAMIS**



Abb. 2.354



Abb. 2.355



Abb. 2.356

In dieser Inszenierung wurden die ersten drei Kostüme pharaonisch gestaltet, und der Umhang immer wieder geändert um die Theatralik der Rolle zu begleiten.

Von Beginn des dritten Akts an trägt er ein Kostüm, das im arabischen Stil gehalten ist. Es stimmt jedoch nicht mit den Kostümen überein, die im arabischen Stil für das Volk verwendet wurde und bei denen man sich sehr genau an die Originalstile gehalten hat. Diese Wahl eines scheinbar unpassenden Kostüms wirft die Frage auf, ob es die

Motivation, AIDA im Geheimen zu treffen, widerspiegelt, oder um seine Identität vor den Soldaten zu verstecken. In diesem Fall wäre es jedenfalls auch unsinnig, ein unpassendes Kostüm mit einer vielfältigen eher beduinischen Linienführung zu verwenden.

Die ersten drei Kostüme folgen streng Vorbildern aus der Zeit von Tut Ankh Amun. Die letzten drei Kostüme zeigen den Privatmann, statt des Soldaten.

- **Textur und Material**

In den ersten zwei Akten wurden aus qualitativ hochwertigem Leder und Baumwollstoff mit einigen goldenen Accessoires für das erste und das dritte Kostüm verwendet. Das zweite bestand aus einem seidigen Material mit etwas Leder.



Abb. 2.357



Abb. 2.358



Abb. 2.359

Beginnend mit dem dritten Akt wurden die Kleidungsstücke aus eher „armseligen“ Materialien gefertigt, was seine Heimatlosigkeit zeigen kann. Er hätte seine Heimat verloren, also seine Liebe, dadurch, dass er AMNERIS heiraten soll.

- **Farbe**

Die ersten drei Kostüme sind in weiss, offwhite und braunem Leder gehalten. Die Farbgebung der Kostüme ist ab dem dritten Aktes bis zum Ende zu grau gewechselt, was die Farbgebung durch die Lichttechnik erleichtert, je nachdem, ob es eher blau oder in einem Moment doch rötlich wirken soll. Er konnte sich hinsichtlich der Gemütsänderung auf die Lichttechnik verlassen.

- **RAMPHIS**



Abb. 2.360

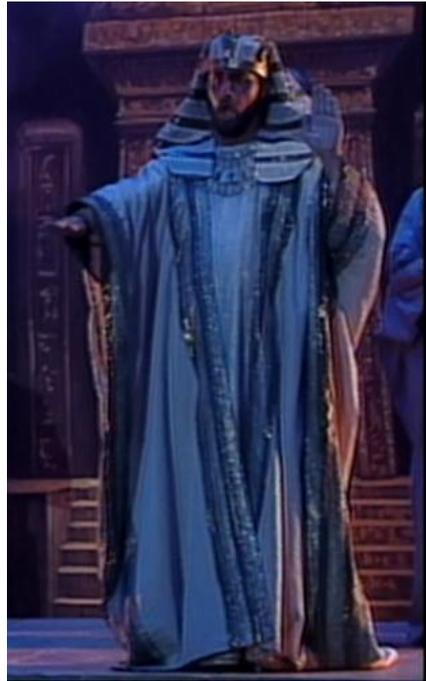


Abb. 2.361

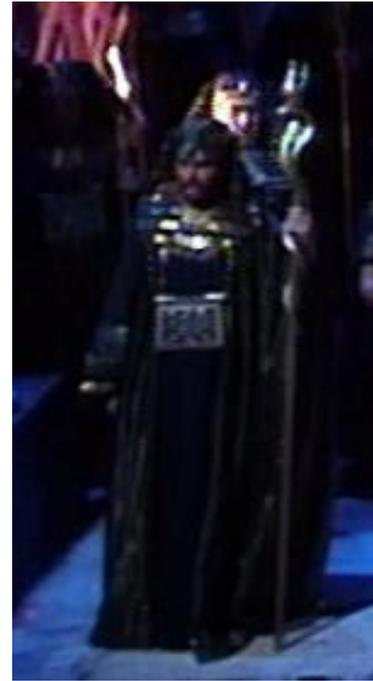


Abb. 2.362

- **Form**

In dieser Inszenierung verbleibt er im gleichen Kostüm, lediglich die Farben ändern sich. Das Grunkostüm ist in pharaonischer Form gehalten, die Abaya ist arabisch, hebt jedoch seinen Status als Priester hervor.

(Es ist hier ersichtlich, dass der Priester einen Bart trägt, was in pharaonischer Zeit nicht erlaubt war, da die Haare als unrein betrachtet wurden und die Priester als Zeichen der Reinheit und Unschuld rasiert sein mussten.)

Der Stock, den er immer bei sich trägt, erinnert an Moses.



Abb. 2.363

- **Texur und Material**

Während der Aufführung trug er luxuriöse Materialien mit glänzenden Accessoires, in Übereinstimmung mit der Rolle.

- **Farbe**

In dieser Inszenierung durchläuft RAMPHIS farblich vier Stufen, die abwechselnd weiss und schwarz gehalten sind. Er beginnt mit einem hellen Untergewand und einer dunklen Abaya. Dann trägt er ein helles Kostüm mit einer hellen Abaya und einigen Goldakzenten. Im genauen Kontrast zum ersten und zweiten Akt sind im dritten Akt das Untergewand schwarz und die Abaya hell, im vierten beide schwarz.

Im Vergleich zu RADAMIS zeigt er anfangs seine Persönlichkeit, um dann farblich mit RADAMIS übereinzustimmen, später stehen sie sich nicht nur stilistisch, sondern auch farblich konträr gegenüber.

- **PRIESTER**



Abb. 2.364



Abb. 2.365



Abb. 2.366

Form

Die Entwürfe wurden auf Basis von den Originalzeichnungen aus den Gräbern erstellt. Einerseits wurden die Gewänder an das Kostüm von RAMPHIS angelehnt, für die Priester, die ihm folgen, und in zweierlei Variationen ausgeführt. Die Kostüme der Priester, die sich im Amuntempel aufhalten, erhielten eine eigene Gestaltung, passend zu ihrer Position in der Aufführung.

- **PHARAO**

- **Form**

An diesem Kostüm wird klar, dass der Grossteil der Informationen, die der Kostümbildner über die stilistischen Einzelheiten besitzt, die sich auf die archäologische Kenntnis aus der Zeit von Tut Anch Amun beziehen.

Das Grundkostüm entspricht der Statue von Tut Anch Amun und es wurde zwecks Theatralik ein Umhang hinzugefügt.



Abb. 2.367



Abb. 2.368

- **Textur, Material und Farbe**

Das erste Kostüm war perlmuttglänzend weiss mit gold, das zweite vollständig gold, aus sehr hell leuchtendem, teurem, luxuriösem Material, übereinstimmend mit der Status, die der PHARAO innehaben möchte.

- **AMUNASRO**

- **Form**

Ähnlich der altertümlichen Kleider aus Äthiopien mit der starken Linieführung, wird AMUNASRO hier als Krieger präsentiert. Durch Hinzufügen von Accessoires und durch das Makeup wird deutlich gemacht, dass er aus einem anderen Land, als Fremder, kommt.



Abb. 2.369

- **Textur, Material und Farbe**

Kräftige, robuste Materialien, die den Ort seiner Herkunft widerspiegeln. Gleichwohl als AIDA ihr Land als voll von Feldern und grüner Gegenden beschreibt, passt dieses Kostüm besser zu dem real bekannten Äthiopien.

Der Kostümbildner verwendete zwei unterschiedliche Farbkonzepte. Das eine war für Ägypter gedacht, das zweite für Äthiopier, AMUNASRO und AIDA. Das Kostüm von AMUNASRO war entsprechend dieses Farbkonzeptes in mehreren Schattierungen von pink gehalten.

- **SONSTIGE KOSTÜME**

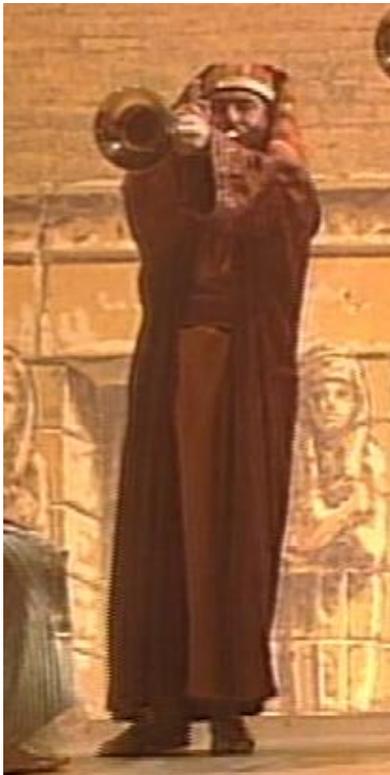


Abb. 2.370

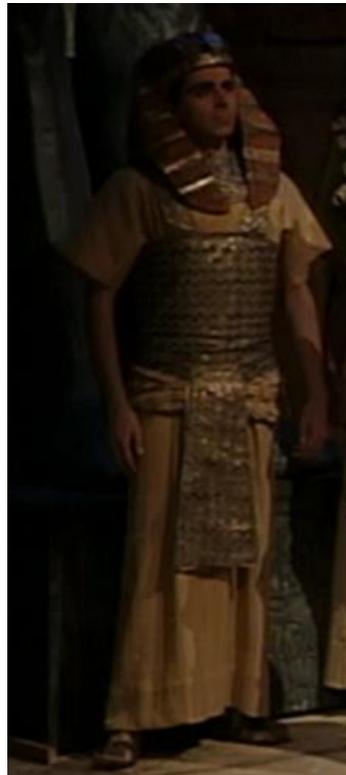


Abb. 2.371



Abb. 2.372

Form

Die meisten Kostüme wurden anhand von Originalquellen erstellt, vor allem auf Basis der Funde zu Tut Anch Amun.

- **Textur, Material und Farbe**

Die Textur wurde jeweils der Position der Rolle angepasst.

- **Farbe**

Die Farbwahl wurde mit Rücksicht auf das Gesamtbild auf der Bühne und die zu erzielende Farbharmonie getroffen.



Abb. 2.373

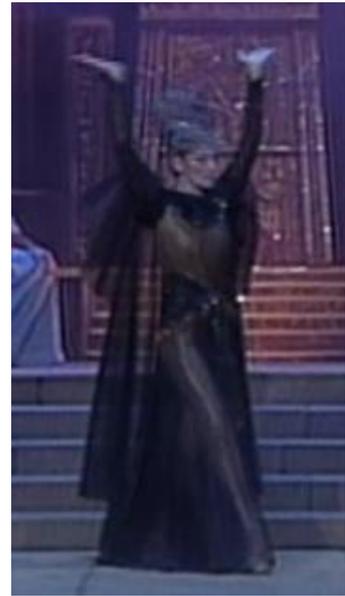


Abb. 2.374

2.9. AIDA – SCHWEIZ, MARCIA TRIONFALE – ST. JAKOB-PARK STADIUM - BASEL – 2003

2.10.1. Team

Direction: Petrika Ionesco

Performance director: Gemma van Zeverter

Scenery/costumes : Bernard Arnould

Choreography : Krzysztof Pastor

Performance choreographer: Maryline Liabeuf

Sound : Stggepro / Stan Taal

Light: Marc Heinz

AIDA
GIUSEPPE VERDI

Live recording
St. Jakob-Park, Basel, Switzerland,
June 17th & 19th, 2003

| | |
|--|--|
| Aida Radamès Amneris Amonasro Ramfis Re Messagero Grande Sacerdotesse | <i>Ines Salazar</i> <i>Keith Olsen</i> <i>Hermine May</i> <i>Johannes von Duisburg</i> <i>Ivan Urbas</i> <i>Stefano Rinaldi-Miliani</i> <i>Alessandro Cosentino</i> <i>Sonia Dorigo</i> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| Conductor Orchestra Chorus Chorus conductor Ballet group Extras | Marko Leronja Sinfonieorchester Basel Aida-Chor des Basler Musik Konvents Walter Riehm / Henryk Polus Ust Nad Labem Zirkusschule & Ballettschule Theater Basel Basler Aida Extras |
|--|---|

| | |
|--|--|
| Direction Performance director Scenery / costumes Choreography Performance choreographer Sound Light | Petrika Ionesco Gemma van Zeverter Bernard Arnould Krzysztof Pastor Maryline Liabeuf Stagepro / Stan Taal Marc Heinz |
|--|--|

| | |
|---|--|
| 1000 Persons 18 Horses 1 Eagle 2 Camels 8500 m2 of acting space 350 Square meter of Egyptian scenery | 20 meters bridges 100 pyro sockets Over 20 x trucks for set, costumes, props, light & sound 180 Moving Heads, various types 8 Follow spots 220-meter truss |
|---|--|

| | |
|--|---|
| 600 Cubic meter of sand, the equivalent of 60 truckloads 100.000 liters water 1700 Square meter of ponds 1100 Square meter plants and gardening 900 Square meter filter files | 56 motors 700 Costumes 60 Walkie talkies 30 receivers/transmitters 15 vision monitors 1000 batteries |
|--|---|

Promotor: André Béchir, Good News Productions
Producer: Peter Kroome, Companions Opera
© Pictures: André Springer, Rahel Herzog and Companions Opera

Abb. 2.375

2.10.2. Einleitung

Im Jahr 2003 wurde AIDA an einem ungewöhnlichen Ort präsentiert, auf einem Fussballplatz.

Bühne

„8500 m² of acting space“⁵¹

Man bedeckte den gesamten Rasen mit Sand und baute darauf die Elemente der Spielorte auf.

Bühnenbild

„350 Square meter of Egyptian scenery .

600 Cubic meter of sand, the equivalent of 60 truckloads, 100.000 liters water, 1700 Square meter of ponds , 1100 Square meter plants and gardening , 900 Square meter filter flies

56 motors“⁵²

Der Boden des Fussballplatzes wurde in einzelne Spielorte aufgeteilt mit dem Hauptspielort in der Mitte. Der Bühnenbildner trug Sorge, keine hohen und großen Teile zu verwenden, so dass die Bühne rundum eingesehen werden konnte, von allen Seiten aus.

Der Bühnenbildner übernahm einige historische Elemente in das Bühnenbild, wie einen Tempel, zwei hohe Bühnen, zwei Obelisken, die als Eingangstor von Theben fungierten und die auf einem hohen Stab getragene goldene Büste eines Gottes. Das Grab war eine flache, auf einer Bühne fixierte Struktur, die sich über Verschieben eines Teiles wie eine Schachtel öffnete und schloss.

Die höchste Bühne wurde teils für den Vulkantempel genutzt, teils für den Palast. Durch die erhöhte Bühne und den Einsatz der Lichttechnik wurde die Aufmerksamkeit auf den Dialog der Darsteller gelenkt, beispielsweise auf den zwischen AMUNASRO und AIDA.

Auf einer Seite wurden zwei künstliche Seen angelegt, als Symbol für den Nils, und um die althergebrachte Nutzung des Nils zum Waschen des Geschirrs zu zeigen.

Die Seen umgebend waren Pflanzen aufgestellt.

⁵¹ Auf dem C.D. Cover : Producer Peter Kroone, Companions Opera.

⁵² Ebenda

Kostüme

„700 Kostüme“⁵³

In dieser Inszenierung wurden die Kostüme unter Verwendung einiger Elemente des original pharaonischen Stils gestaltet, einige Kostüme entwarf der Kostümbildner selbst.

Lichtgestaltung

„8180 Moving Heads, various types, 8 Follow spots, 220 – meter truss“⁵⁴

In dieser Aufführung wurden zwei Arten von Beleuchtung verwendet, einerseits natürliches Tageslicht, andererseits die spezifische Bühnenbeleuchtung. Ein Teil der Aufführung fand untertags statt, ein weiterer Teil unter Zuhilfenahme der Lichttechnik.

2.10.3. Bühnenbild

- **Erster Akt, erste Szene**

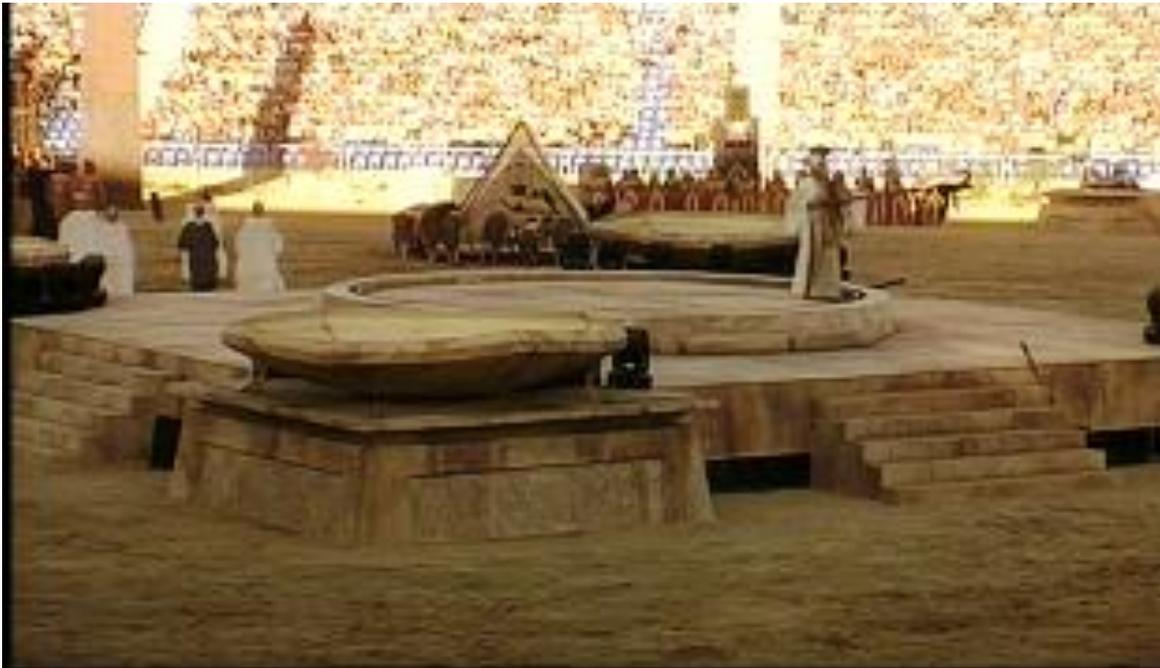


Abb. 2.376

Während des Tageslichts wurde die Aufführung dadurch eingeleitet, dass die Pyramide von Sklaven auf die Bühne gebracht wurde.

Das Volk befand sich auf der Bühne verteilt, und ging sehr gemächlich alltäglichen Tätigkeiten nach, als der PHARAO auf einer Sänfte hereingetragen wird.

⁵³ Ebenda

⁵⁴ Ebenda

Ein kreisförmiger Bereich ist von einer quadratischen Struktur umgeben, um sie sind mehrere erhöhte quadratische Podeste, auf denen sich wiederum Kreise befinden, angeordnet. Sie sind von einer felsenartigen Struktur bedeckt, auf die Stiegen führen, was den Palast als solchen jedoch noch nicht deutlich sichtbar macht. Der Innenraum des Palastes wird letztlich dadurch angedeutet, dass man einige typisch pharaonische Symbole um ihn herum positioniert, ebenso wie hydraulisch angehobene Säulen. Weiters befinden sich Wachen im Umfeld des Ortes.

- **Erster Akt, zweite Szene**



Abb. 2.377

Durch die Nutzung kunstvoller Bewegungsabläufe und den Einsatz der Dialoge wird der Ort abgegrenzt. Der Raum wurde bestimmt durch die Bewegungsabläufe der Darsteller des Chores.



Abb. 2.378

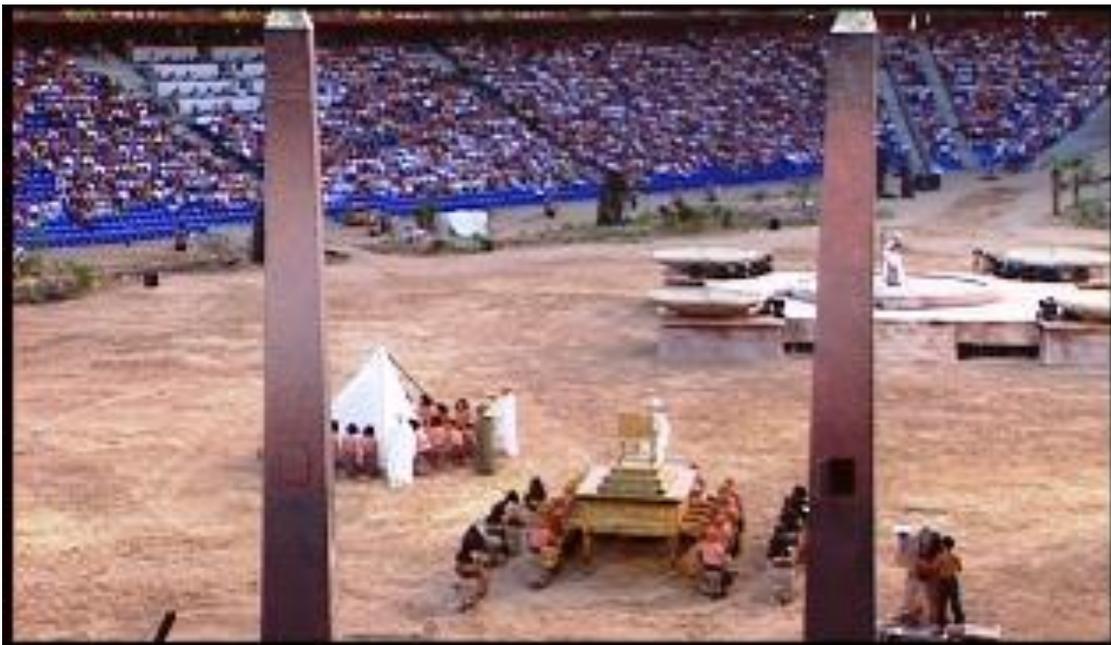


Abb. 2.379

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.380

Die Szene wurde noch während des Tageslichts aufgeführt

Der Raum von AMNERIS wird durch eine um einen Meter erhöhte Bühne dargestellt, die an ihren vier Ecken um zusätzliche Podeste mit den Statuen von Anubis erweitert ist. In ihrer Mitte befindet sich eine kreisförmige Erhöhung, mit einer nicht näher zuordenbaren Metallstruktur.

Durch das Auftreten der Tänzer wird ersichtlich, dass es sich um den Raum von AMNERIS handeln soll.

Durch die vier Anubisstatuen, die den Raum umgeben, werden falsche Signale gesendet, da Anubis der Gott des Todes ist.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.381

Diese Szene ist dafür verantwortlich, dass es sich um eine der herausragendsten Opern handelt. Der Bühnenbildner wollte dem Rechnung tragen, indem er mehrere spektakuläre



Abb. 2.382



Abb. 2.383

Effekte in die Szene einbaute.

Zuerst verwendete der Bühnenbildner die beiden Obelisken, um den Eingang nach Theben zu bilden. Dann wurden die Versatzstücke genutzt, um mit einer Kutsche auf die Bühne zu gelangen. All dies spielte sich während des Sonnenuntergangs ab. Die Kutsche war jedoch eher eine Mischung aus Streitwagen und Rammbock der Wikinger, mit dem Kopf eines Steinbocks an der Vorderseite.

Während des Einzugs von RADAMIS geht das Tageslicht in die künstliche Beleuchtung über.



Abb. 2.384



Abb. 2.385



Abb. 2.386



Abb. 2.387

Dann wurde das Feuerwerk gezündet, das den gesamten Platz umgab. Es war eine intelligente Wahl des Zeitpunktes, das Feuerwerk genau zu Beginn der Dunkelheit zu



zünden, um den Triumph von RADAMIS zu feiern.

Abb. 2.388



Abb. 2.389

Rund um das grösste Podest wurden Stoffbahnen angeordnet, die in der Mitte bei einer Stange zusammenlaufen. Durch Anheben der Stange bildet sich aus den strahlenförmig angeordneten



Abb. 2.390



Abb. 2.91

Stoffbahnen eine Art Zelt.

Durch diese drei Kunstgriffe wird die Szene in dieser Aufführung wahrlich aussergewöhnlich.



Abb. 2.392

- **Dritter Akt**



Abb. 2.393

Der Bühnenbildner verwendet nun die beiden Obelisken und verändert das Bild, indem er den Anubiskopf auf der Stange dazwischen positioniert, als Zeichen für den Vulkantempel.

Dies war das erste Symbol, um einen Hinweis auf den Ort zu geben. Der künstliche See wurde genutzt, um das Nilufer darzustellen.

Um den Dialog zwischen AIDA und AMUNASRO in den Vordergrund zu rücken, wurde jener Ort gewählt, der im ersten Akt als Palast des PHARAO und als Amuntempel fungierte. Es ist nicht einzusehen, warum dieser Spielort doppelt belegt wurde, obwohl in der Arena genügend freier Raum zu Verfügung gestanden wäre.



Abb. 2.394



Abb. 2.395

Die Zuseher hatten als letzte Information, dass es sich bei dem verwendeten Ort um einen Innenraum handelt, jetzt soll dort ein Aussenbereich dargestellt werden.

- Vierter Akt, erste Szene



Abb. 2.396

In dieser Szene wird ersichtlich, warum auf der quadratischen Bühne der ersten Szene die kreisförmige Struktur aufgebaut ist.

Sie bildet nun einen Ring aus Feuer um den verurteilten RADAMIS.

Die Verwendung der Form eines Kreises ist gelungen, da er keinen Anfang und kein Ende hat und die Ausweglosigkeit und auch die Verwirrung von RADAMIS sichtbar macht.

Wiewohl durch das Libretto der Schauplatz als Innenraum des Vulkantempels angegeben ist, war es nicht notwendig, zur Abgrenzung des Innenbereichs Accessoires einzubringen, da die erhöhten Orte bereits als Innenräume codiert waren.

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.397

Die Verwendung dieses Elements, das genau einem Grabeingang wie im Tal der Könige in Ägypten entspricht, vermittelt den Eindruck, dass wir uns tatsächlich vor dem Eingang zu einem Grab befinden.

Es ist hervorstreichend, dass der Aufbau dieses Elements so hoch war, dass der Eingang lediglich von drei Seiten einzusehen war, für die Zuseher auf der vierten Seite war er nicht sichtbar.

Im Bühnenbild war es als grosser Felsen erkennbar, in den RADAMIS und AIDA eintreten, wodurch die Szene überaus realistisch gestaltet wurde.

In dieser Aufführung wollte uns der Bühnenbildner ein Symbol des ägyptischen Lebens in kleinem Massstab bereitstellen, jedoch ist seine Form dies zu tun, verwirrend. Ausserdem gibt es eine unverständliche Situation bezüglich der Frage des Innen- und Aussenbereichs bei der Szene am Nil. Weiters stellen sich Fragen der Skalierung in Bezug auf den Tempel und den Eingang nach Theben.

Selbst wenn man die Fläche des Fussballfeldes als gut geeignet für die Triumphszene ansieht, stellt sich das Problem der zu grossen Distanz zwischen Sängern und Publikum. In einigen Szenen kann man die Inszenierung als gut gelungen betrachten, in einigen war sie durchaus überladen.



Abb. 2.398

2.10.4. Lichtgestaltung

Die Hauptidee bei der künstlerischen Umsetzung der Lichtgestaltung war bei dieser Inszenierung der Übergang von Tageslicht zu künstlichem Licht. Die Wahl der Triumphszene als Zeitpunkt für diesen Übergang ist gelungen. Die Inszenierung ist daher schon aufgrund der Lichtgestaltung aussergewöhnlich.



Abb. 2.399

Der Lichttechniker verwendete die normalen Lichtquellen des Fussballfeldes, jedoch in veränderter Weise. So wurden beispielsweise die Scheinwerfer zeitlich gestaffelt eingesetzt und auch die Lichtfarbe verändert.

Der Lichttechniker positionierte Projektoren über den gesamten Bereich verteilt, um die Bühne in die Farben blau und rot zu tauchen. Am interessantesten dabei ist, dass der Sand, der den Boden bedeckte, da er das Licht reflektierte, dabei von großem Nutzen war.



Abb. 2.400

Beginnend mit dem zweiten Akt, zweite Szene, der Triumphszene, bis zum Ende hin können auf diese Weise gemäß dem Libretto die emotionalen Momente auf diese Weise zur Geltung gebracht werden.

Die Verwendung von Spezialeffekten in den Bereichen, in denen sich die Sänger aufhalten, zieht die Aufmerksamkeit der Zuseher auf diese. Das Publikum kann sich somit auf die dramatischen Momente konzentrieren und dem Geschehen auf der Fläche gut folgen.



Abb. 2.401

Hinter der Projektortechnik findet man das Feuerwerk, das die Triumphszene sehr eindrucksvoll herausstreicht.

Während der Gerichtsszene war der Kreis aus Feuer hilfreich, um die Situation deutlich zu machen, was durch die Projektoren und die Lichtgestaltung noch verstärkt wurde.

2.10.5. Kostüme

In einer Spielstätte wie dieser, wo ein grosser Abstand zwischen Darstellern und Publikum besteht, ist die Form der Kostüme wichtiger als deren Einzelheiten, ebenso wie der farbliche Eindruck wichtiger ist als Details der Farbgestaltung, da die Darsteller wie bewegte Punkte wirken.



Abb. 2.402

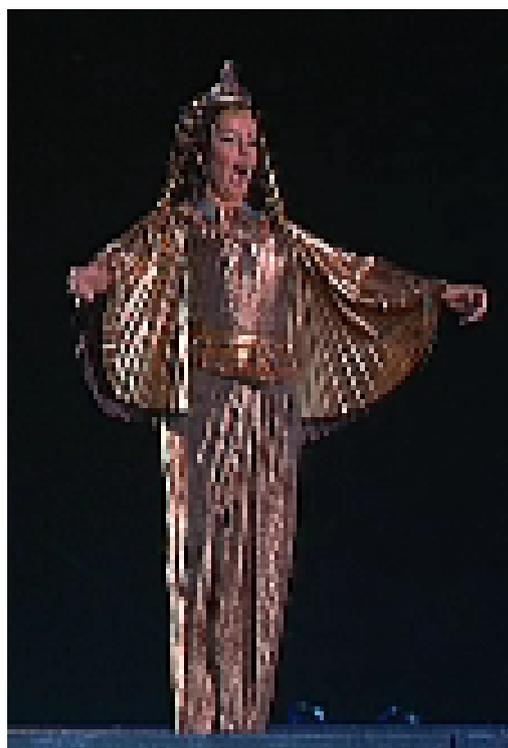


Abb. 2.403

- **Form**

Der Kostümbildner bemühte sich, die Linienführung der Originalkleidung umzusetzen.

- **Textur, Material und Farbe**

Leuchtend, luxuriös, dunkles Gold entsprechend ihrer Rolle als Prinzessin. Es war zu pharaonischer Zeit nicht möglich, eine goldene Bekleidung herzustellen, jedoch kann man aus heutiger Sicht durchaus Kunstfasern verwenden, und das Material ist für die Position gut geeignet. Weiters ist es eine gute Grundlage, um in unterschiedliche Lichtfarben getaucht zu werden.

- **Zweites Kostüm**

Der Kostümbildner fügt lediglich einen Umhang in einer ähnlichen Farbe für die Triumphszene hinzu.

- **Drittes Kostüm**

Die Linienführung ist die gleiche, die Farbgestaltung ist eine Mischung von grünen und goldenen Linien.

Alle ihre Kostüme sind seitlich geschlitzt, um die Bewegung zu erleichtern, da die Darsteller auf dem Fussballfeld weite Strecken zurücklegen mussten.

- **Viertes Kostüm**

Die Arme sind mit Goldplissee bedeckt, der Körper mit grünem Material, was es für den Zuseher leicht macht, sie von weitem zu sehen ebenso wie ihre Bewegung.

- **AIDA**

- **Form**

Ein historisch nicht belegter Entwurf wurde dem Publikum als AIDA präsentiert. Das Oberteil ist körpernahe, an der Hüfte ist eine Blume befestigt, die von der Ferne lediglich als roter Punkt gesehen werden kann, und scheint nutzlos. Der lange Rock ist ausgestellt.



Abb. 2.404



Abb. 2.405

- **Textur, Material und Farbe**

Elegantes, weisses Material lässt sie als weisse Fläche erscheinen, die sich auf der Bühne bewegt, als reine Person. Die Dienerinnen von AMNERIS jedoch wurden ähnlich gekleidet wie AIDA mit Ausnahme der Rose, was sie in die Rolle der Sklavin drängt. Die Dienerinnen von AMNERIS folgten somit in ihrer Kleidung AIDA und nicht ihrer Herrin, was eines Kommentars bedarf.



Abb. 2.407

- **Zweites Kostüm**

Hier wird ihrem Kostüm ein pinkfarbener Schal hinzugefügt, um ihren Körper zu verhüllen, als sie RADAMIS treffen wird.

- **RADAMIS**

Eigenartigerweise ist der RADAMIS dieser Inszenierung gelbblond, was etwas verwirrend wirkt bei einem pharaonischen Soldaten.

- **Form**

- **Erstes Kostüm**

Es ist annähernd pharaonisch gestaltet durch Verwendung des Kragens und des Rockes, gleichzeitig ist der Gürtel mit seiner Breite eigenartig, da dies im Gegensatz zu dem realen pharaonischen Stil steht. Das gesamte Kostüm ist jedoch eng an den pharaonischen Stil angelehnt.



Abb. 2.408

- **Textur, Material und Farbe**



Abb. 2.409



Abb. 2.410



Abb. 2.411

Gold und hautfarben im Brustbereich, um ein entblösstes Bild zu zeigen, was dem pharaonischen Stil nahekommt. Der Kostümbildner versuchte durch Verwendung von Gold für Gürtel und Kragen die hohe Position darzustellen. Es handelt sich um helles, reines Gold, was bei der grossen Distanz zum Publikum nicht so leuchtend wirkt, wie an einem normalen Spielort.

- **Zweites Kostüm**

Durch die Veränderung des Gürtels kam man dem pharaonischen Stil näher, sonst war es identisch mit dem ersten kostüm.

- **Textur, Material und Farbe.**

Wie bei dem ersten Kostüm, lediglich das Gold nimmt einen grösseren Raum ein und es wurden einige Akzente in Rot und Blau hinzugefügt, um die Form des Kostüms besser erkennbar zu machen.

- **Drittes Kostüm**

Er kehrte zurück zum ersten Kostüm, jedoch unter Hinzufügung einer breiten Halskette, die auf seine Ehre hindeutete. Sie war ein Zeichen seines Sieges, das er am Ende verlor. Dieses Kostüm in Gold mit den blonden Haaren wirkte gänzlich gelb, ein gelb-ockerfarbener Punkt, der sich auf der Bühne bewegt.

- **PHARAO**

- **Form**

Die Kopfbedeckung und die Accessoires wie der Stab zeigen, dass es sich um den PHARAO handelt, jedoch ist seine Kleidung nicht ausreichend luxuriös.

Er trägt eine Abaya über seiner Kleidung, was tendenziell arabisch ist. Man findet keine Übereinstimmung seines Kostüms mit dem von AMNERIS hinsichtlich der Form.



. Abb. 2.412

- **Textur, Material und Farbe**

Das Kleid war Gold, die Abaya weiss und die Kopfbedeckung weiss-gold, was ihn als goldenen Punkt mit einer weissen Umrahmung erscheinen lässt. Dieses Kostüm wäre eher für RAMPHIS geeignet, anhand des Librettos findet man jedoch heraus, dass er der PHARAO ist.

- **RAMPHIS**

- **Form**

Hierbei handelt es sich um eines der gelungenen Kostüme dieser Inszenierung.

Sein Kopf war bedeckt, auf seiner Schulter lag ein Leopardenfell. Diese Form ist für ägyptische Priester belegt. Der Steinwildkopf als Knauf war als göttliches Symbol in pharaonischer Zeit jedoch nicht bekannt.

Er trägt unter dem Leopardenfell eine Abaya, das Gesamtkostüm kann jedoch als gelungen bezeichnet werden.



Abb. 2.413

- **Textur, Material und Farbe**

Bei diesem Kostüm sieht man zwei Teile, einerseits der wilde, von einem Tier stammende, der andere der eines Menschen, von weicher, weisser Kleidung bedeckt. Man kann dies als die beiden Seiten, die RADAMIS einerseits unterstützen, um sich dann gegen ihn zu wenden, interpretieren.

- **AMUNASRO**

- **Form**

Ein Kleid und darüber ein weiter Mantel zeigen den hohen Status des äthiopischen Königs an. Auch einige Accessoires und die Haartracht machen deutlich, dass er nicht aus Ägypten stammt. Es ist jedoch nicht ersichtlich, dass es sich um einen Soldaten handelt. Da er laut Libretto nicht sofort als der äthiopische König erkennbar sein soll, ist das Kostüm für diese Rolle jedoch überladen.

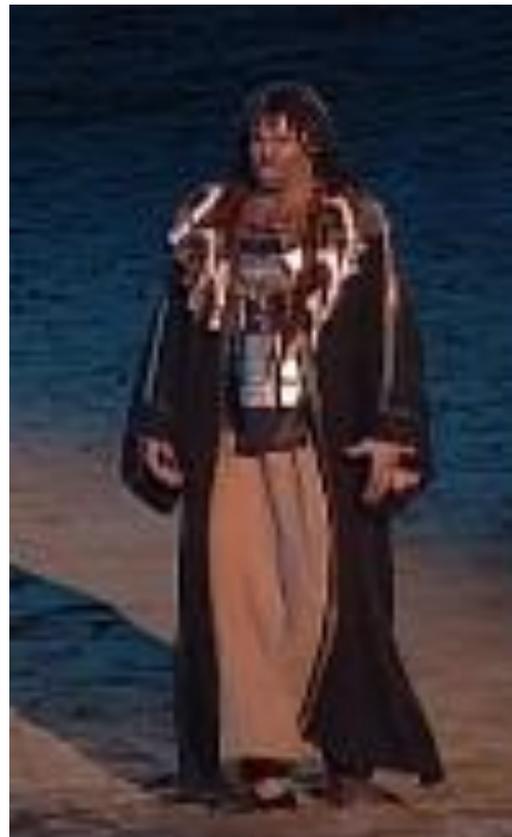


Abb. 2.414

- **Textur, Material und Farbe**

Das Kostüm scheint einem sehr kalten Ort zu entstammen und ist offensichtlich nicht äthiopisch. Die Verwendung von braun, rot und im unteren Bereich beige, gemeinsam mit goldenen Accessoires, zeigt seine königliche Position, jedoch nicht die örtliche Zuordnung. Auch die goldenen Accessoires sind entgegen dem Libretto ein klarer Hinweis auf seinen Status.

- **VOLK, TÄNZER und SOLDATEN**

- **Form**

Einfach, in der Linienführung entsprechend dem pharaonischen Stil, was völlig ausreichend war, da sie sich als Punkt oder als Gruppen von Punkte bewegen.



Abb. 2.415

- **Textur, Material und Farbe**

Rot, braun, beige, grau, in einfachen Materialien für die meisten Kostüme. Dies fügt sich zum sandigen Untergrund und lässt sie gut von den Kostümen der Hauptdarsteller unterscheiden. Gleichzeitig ist die Kleidung dunkel genug, um auf der Fläche gut sichtbar zu sein.

2.11. AIDA aufgeführt in OPERNHAUS ZÜRICH, im Jahr 2006

2.11.1. Team

ORCHESTER : OPER ZÜRICH

MUSIKALISCHE LEITUNG : ADAM FISCHER

INSZENIERUNG : NICOLAS JOEL

BÜHNENBILD : EZIO FRIGERIO

KOSTÜME : FRANCA SQUARICAPINO

LICHT : HANS-RUDOLF KUNZ

CHORLEITER : ERNST RAFFELSBERGER

CHOREOGRAPHIE : STEFANO GIANNETTI

KAMERA : CECILE TRELLEYER

SCHNITT : BERNARD EMPRIN

TV REGIE : ANDY SOMMER

2.11.2. Bühne und Bühnenbild

Die Handlung wurde in eine Zeit weitab der pharaonischen Zeit verlegt.

- **Bühne**

Die Oper wurde auf einer Portalbühne zur Aufführung gebracht.

Im Lauf der Aufführung wurden alle Elemente der Bühne eingesetzt, einerseits Teile, die in den Seilboden gezogen wurden, andererseits Elemente, die hydraulisch auf die Höhe des Bühnenbodens gehoben wurden, weiters einige Elemente, die von den Seiten auf die Bühne geschoben wurden.

- **Bühnenbild**

Das Bühnenbild wurde im 18. Jahrhundert angesiedelt, in der Zeit der Osmanen.

Das gesamte Bühnenbild wurde wie ein gemaltes Bild weitgehend im Stil einer Epoche gestaltet. Wie zur Erinnerung wurden auch pharaonische Gestaltungsmomente eingefügt. Der Spielort des Stückes war England.

- **Erster Akt, erste Szene**



Abb. 2.416

Es handelt sich um einen Innenraum im Stil des ausgehenden 19. Jahrhunderts, professionell erstellt, sehr detailreich und elegant vervollständigt, so dass es als Bild für den Palast des Pharaos geeignet ist. Am Boden war ein Symbol im arabischen Stil aufgemalt, ergänzt von einigen weißen Linien, was den Darstellern die Bewegung auf

der Fläche erleichterte. Gleichzeitig verbargen diese Linien die absenkbaren und anhebbaren Bodenelemente.

Im Hintergrund befindet sich ein Panorama mit hohen Fenstern, durch die man auf einen Ausblick auf einen Garten hat, so dass es sich eindeutig um den Palast des PHARAO handelt. Die Fenster eröffnen dem Zuseher auch eine weitere Ebene der Tiefe.

- **Erster Akt, zweite Szene**

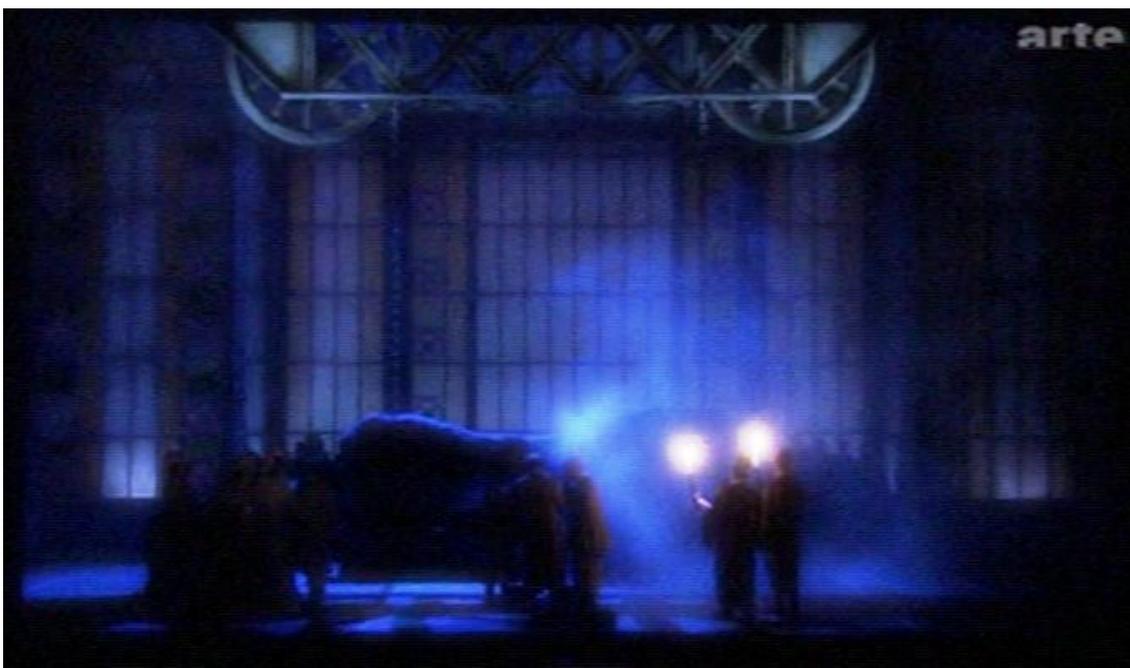


Abb. 2.417

Ursprünglich in den Boden eingesenkt, wird ein pharaonisches Symbol mittels eines Mechanismus aus dem Schnürboden auf Bühnenebene gehoben.

Im hinteren Bereich, hinter den Panoramafenstern, verschwanden die Pflanzen, was der Szenerie Romantik nahm und das Bühnenbild strenger gestaltete, um den Zusehern eine andere Szenerie zu zeigen.

In dieser Szenerie kann man den Mangel an thematischer Kontinuität sehen. Im Tempel von Amun wird das Symbol des Horusauges verwendet, gemeinsam mit dem Hintergrund im europäischen Stil und den zugehörigen Kostümen.

Dies ist eher eine Collage, denn ein gemäß dem Libretto erstellter Amuntempel.

Diese Bühnenbilder wurden erstellt, um der äußeren Schönheit willen, mehr als den Tempel optisch auferstehen zu lassen.

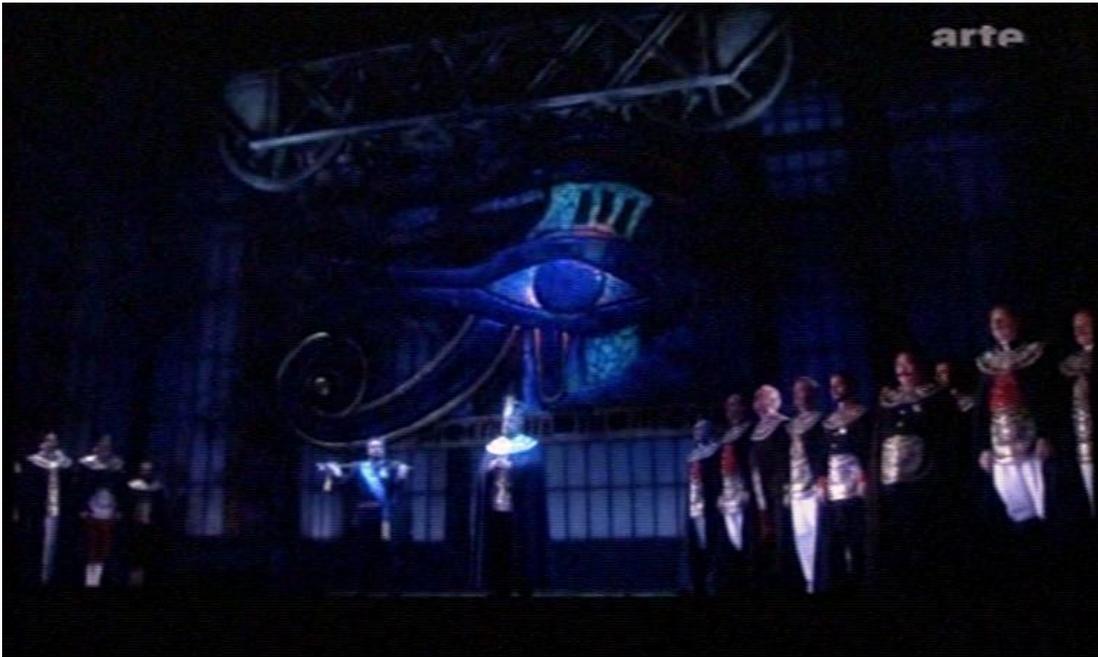


Abb. 2.418

- **Zweiter Akt, erste Szene**



Abb. 2.419

In dieser Szenerie führte man den Wechsel mittels einer großen, gut bemalten Stoffbahn durch.

Während der Aufführung wird mit den Kostümen dieser Szene und der Bewegung der Darsteller ein sich ständig veränderndes Bild aus den im Bühnenbild befindlichen Personen gemalt.

Mit den im Hintergrund befindlichen Fenstern, die Stabilität signalisieren, entsteht der Eindruck eines Innenraumes.

- **Lichtgestaltung und Accessoires**

An diesem Bild ist so ungewöhnlich, dass es als Gesamtheit aller Elemente voller Schönheit ist.

- **Zweiter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.420

Der Hintergrund ist nun klar sichtbar, hinter den Fenstern befindet sich ein Kriegsschiff. Während der Aufführung wurde der hintere Teil, der Mittelteil der Fenster, angehoben, sodass man das komplette Schiff sieht.

Zu Beginn der Triumphszene öffnet sich an dessen Front eine Türe, aus der RADAMIS hervortritt.

Der Bühnenbildner war auch um die optische Annehmlichkeit bei dem Bild besorgt.

Wenn die Zuseher die Accessoires betrachten, erkennen sie, dass es sich um England handelt, da England eine Halbinsel sein würde, was dem Libretto völlig widerspricht.

Es stellt sich die Frage, warum der Bühnenbildner eine dem Libretto entgegenlaufende Bühnengestaltung gewählt hat. Eine Weglassung der Accessoires wäre vorzuziehen.

Im Garten durch den sich gleichzeitig ein Kriegsschiff bewegt, befindet sich eine Palme, was die Nähe einer Küstenlinie voraussetzen würde. Die für das Kriegsschiff notwendige Tiefe des Kanals könnte neben der Palme im Palastgarten wohl kaum zu erwirken sein.



Abb. 2.421

Im Lauf des Stückes präsentiert man die Tänzer in einem Käfig wie wilde Tiere. Rundherum schrien die umstehenden Leute die Tänzer an, was sehr befremdlich wirkte. Die Art, in der sie aus dem Schiff kamen und wieder in es zurück verfrachtet wurden, lässt vermuten, dass es sich um die kriegsgefangenen Sklaven handelt.



Abb. 2.422

Am Schluss werden die Tänzer am Boden liegend zu dem hinteren Bereich der Bühne gezerrt und über den Bühnenboden geschliffen, wo sie verschwinden.

Im Libretto werden die Feierlichkeiten zum Anlass des Sieges dargestellt. In dieser Aufführung werden die Tänzer aus einer Art Gefängniszelle wider ihren Willen auf die

Bühne geschoben, dort gezwungen zu tanzen, um danach gewaltsam von der Bühne gebracht zu werden.

Dieser Teil mit dem Tanz war eine Präsentation vor dem Eintritt von RADAMIS. Es ist fraglich, ob es sich um eine Darstellung der Ereignisse während des Krieges handelt, oder ob der Regisseur damit etwas anderes zum Ausdruck bringen wollte.



Abb. 2.423

- **Dritter Akt**



Abb. 2.424

Der Bühnenbildner fügt eine Markise hinzu, gestützt von Säulen. Die Markise ist mit einer Darstellung der Pyramiden bemalt, in metallischen Farben. Im Hintergrund sieht man durch die Öffnung in der Fensterfassade einen Garten bar jedes Wassers.

Die beiden Seitenteile der Fenster wurden auf der Bühne belassen.

Die Markise ist eher ein Eingang für einen Innenraum, als würde man eine Terrasse betreten, jedoch befindet sich dort der Garten. Es ist unklar, ob es sich um einen Eingang in einen Aussenbereich handelt, ob man sich innen oder aussen befindet, es ist die Frage was die Aussage des Bildes ist.

Allgemein gesehen handelt es sich um ein hübsches Bild, das der Bühnenbildner auch unter Einhaltung der Forderungen des Librettos erhalten hätte. Es ist wichtig, dass das Bühnenbild Sinn macht, der Sinn fehlt in diesem Fall, es wird fast ausnahmslos Gewicht auf die Schönheit gelegt, man findet sich allerdings nicht zurecht.

- **Vierter Akt, erste Szene**



Abb. 2.425

Der Bühnenbildner bringt den Mittelteil der Fensterfront wieder auf die Bühne, davor stehen die zwei Hälften einer Pyramide.

Der Blick wird auf den mittleren Bereich zwischen den Pyramiden gelenkt, der jetzt beinahe quadratisch ist durch die seitliche Begrenzung und die Fensterfront im Hintergrund. AMNERIS scheint damit zwischen den beiden diagonal aufstrebenden Blöcken von Traurigkeit umgeben zu sein.

- **Vierter Akt, zweite Szene**



Abb. 2.426

Während der Szene schliessen die beiden Teile zu einer Gesamtheit und man sieht jetzt eine gewaltige Pyramide in Schwarz.

In der Front der Pyramide ist eine Tür zu sehen, im Inneren der Pyramide befindet sich eine Lichtquelle, wo der Zuseher doch Dunkelheit und Schrecken erwarten würde.

In Übereinstimmung mit dem Libretto, das auf den Übergang zu einem neuen Leben abzielt, befinden sich die beiden jedoch an einem Ort, der Hoffnung signalisiert.

Nachdem sich die Türe schliesst, beendet AMNERIS außerhalb der Pyramide ihre Arie, obwohl dies nicht völlig den Vorgaben des Librettos mit den geforderten zwei Ebenen entspricht.

Die Pyramide ist mit einer goldenen, mit Hieroglyphen beschrifteten Linie versehen.

Der Bühnenbildner wollte uns eine Art Collage zeigen, zusammengesetzt aus mehreren Stilen, wie bei der Gestaltung des Bodens, bei der Pyramide, bei dem Horusauge und bei der Markise ersichtlich, die alle etwas abweichend von den Originalen bemalt wurden. Er zeigte Mut, eine solche Gestaltung, entgegen der üblichen Aufgabe des Bühnenbildners, den Ort des Geschehens deutlich zu machen, auf die Bühne zu bringen. Einzig die englische Flagge signalisiert, dass das Stück an einen anderen Ort verlagert wurde, im Widerspruch zu dem Libretto.

Er legte Wert darauf, ein ansprechendes Bild auf die Bühne zu bringen, wesentlich mehr sogar als darauf, Aussen- und Innenbereiche klar sichtbar zu machen.

2.11.3. Lichtgestaltung

Die Lichttechnik in dieser Inszenierung entsprach ihrer Aufgabenstellung, einerseits, was die Ausleuchtung der Bühne selbst betrifft, zweitens, um die Stimmung jeder Szene zur Geltung zu bringen.

Blaues Licht wurde in emotionalen, traurigen Momenten verwendet, das Rot während romantischer Szenen, wie bei der Arie von RADAMNIS und AIDA.

Der Lichttechniker verwendete die Beleuchtungstechnik auch in künstlerischer Art, er malte geradezu einen Sonnenuntergang mit dem Licht.

Er verwendete den Effekt der Silhouette zur Änderung der Stimmung, indem er einen Übergang von dem malerischen Sonnenuntergang zu einem Bild mit harten, dunklen Silhouetten erwirkte.

Durch die Einschränkung der Beleuchtung auf den mittleren Bühnenbereich, lenkt er den Blick des Zusehers auf eine relativ kleine Fläche, die im Dunkeln befindlichen Bereiche scheinen nicht zu existieren, was der Forderung der Situation entspricht.

Die Mischung von zwei Farben auf der Bühne, die der in Abstufungen von blau sichtbaren Silhouetten, mit der goldenen Beleuchtung der Darsteller, vermied Schwierigkeiten bei der Farbgebung der Kostüme.

2.11.4. Kostüm

So wie der Bühnenbildner präsentierte der Kostümbildner eine Zusammenstellung unterschiedlicher Stile.

- **AMNERIS**



Abb. 2.427



Abb. 2.428



Abb. 2.429

- **Form**

Das Kostüm war im europäischen Stil gestaltet, hatte einen Cul de Paris und war mit einer kleinen Kappe mit Schleier ergänzt. Es zeigte ihren hohen gesellschaftlichen Status.

- **Textur und Material**

Ornamentreiches, luxuriöses Material, gemäß der Figur von AMNERIS als Prinzessin, qualitativ hochwertig, als wäre es aus der damaligen Zeit auf die Bühne geholt worden.



Abb. 2.430

- **Farbe**

Das erste Kostüm war goldfarbig, als Zeichen der Hoffnung, das zweite stahlblau, als Kontrast, der die aufkommenden Zweifel darstellt. Das dritte ist eine Mischung der beiden, und macht sichtbar sowie signalisiert die gemischten Gefühle in der ungelösten Situation.



Abb. 2.431

- **DIENERINNEN VON AMNERIS**



Abb. 2.432

Die Dienerinnen, die hier zu sehen sind, sind eher als die Freundinnen von AMNERIS zu bezeichnen.

- **Form**

Die Kostüme wurden an das von AMNERIS angelehnt, so wie er auf den Malereien dieser Zeit zu sehen ist.

Die Gastgeberin AMNERIS sitzt auf einem Sessel in der Mitte, umgeben von den Dienerinnen.

Dadurch wurden die Kostüme als Bestandteil des Gesamtbildes verwendet und nicht um die Rolle der Dienerinnen darzulegen. Als Diener fungierten zwei Männer, die auf diesem Bild nicht zu sehen sind.

- **Textur, Material und Farbe**

Es gab keinen Unterschied zu dem Kostüm von AMNERIS, wiegleich innerhalb desselben Bildes mit mehreren Farben gearbeitet wurde, entsprach ihr gesellschaftliches Niveau dem der Prinzessin.

- **AIDA**



Abb. 2.433

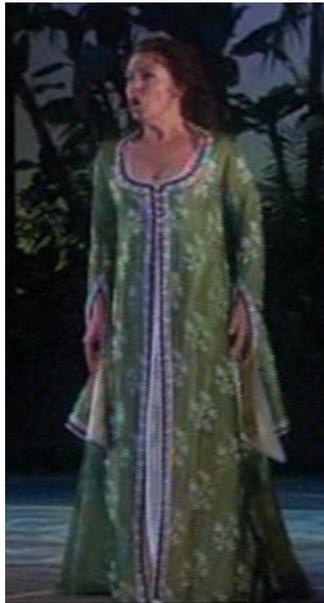


Abb. 2.434



Abb. 2.435

- **Form**

Als der Kostümbildner die Auswahl für den grundlegenden Stil traf, entschied er sich für eine klare, romantische Linienführung, die Richtung Erde gerichtet ist.

- **Textur, Farbe und Material**

Textur und Material entsprechend dem bei AMNERIS verwendeten, dadurch dass kein Unterschied hinsichtlich des Status gemacht wird, deutet nichts darauf hin, dass AIDA eine Sklavin ist.

Die Farbgebung beginnt mit lila mit gold, geht über in grün und schliesst mit weiss wie bei einem Hochzeitskleid ab.

- **RADAMIS**



Abb. 2.436



Abb. 2.437

Er trägt einen eleganten Anzug aus der gleichen Zeit, dem 19. Jhd., mit Schulterpatten.

Dies zeigte seine Position als Mitglied der Armee. Umgeben ist er von Soldaten in türkischem Stil. Der Kostümbildner wollte eine Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten auf die Bühne bringen, in der RADAMIS auch optisch herausragend ist.

- **Textur, Material und Farbe**

Elegant in schwarz mit Goldknöpfen und den Schulterpatten vom ersten Kostüm beginnend.

Das zweite Kostüm wurde mit Epauletten ergänzt, sowie einer leuchtend blauen Schärpe, um seinen Ruhm zu visualisieren. Das dritte Kostüm bestand abschliessend lediglich aus einem schwarzen Hemd und schwarzer Hose als Ausdruck seiner Trauer.



Abb. 2.438

- **PHARAO**

- **Form**

Sowohl die Bestickung im Brustbereich, als auch der Fes sind türkischer Herkunft. Diese Bekleidung war bekannt als die von Ismail Pasha und die der gesamten königlichen Familie.

- **Textur, Material und Farbe**

Der schwarze Anzug ist mit gold verziert, der Fes ist rot. Dieses elegante Material stimmt mit der historischen Linienführung überein.



Abb. 2.439

- **AMUNASRO**

- **Form**

Er trägt einen Anzug mit hohen Schaftstiefeln, darüber eine Abaya und einen Turban zu Beginn seines Auftritts. Das zweite Kostüm bestand lediglich aus dem Anzug mit den Stiefeln.

Aus diesem Kostüm und der verwendeten Flagge kann man schliessen, dass die Auseinandersetzung zwischen den Türken und den Engländern um Ägypten thematisiert werden soll.

Vergleicht man die Kostüme von PHARAO und AMUNASRO, lokalisiert sich der Konflikt im mittleren Osten.



Abb. 2.440

- **Textur, Material und Farbe**

Beiges, nicht sehr luxuriöses Material begleitet den Auftritt von AMUNASRO, was nicht auf die Figur eines Königs hindeutet.

Die Mischung von beige und weiss ist keine Farbgebung für Könige, sondern für das Volk. Da es sich um das einzige Kostüm in beige handelt, zeigt es ihn als Fremden.

Bei dem ersten Kostüm ist anzumerken, dass es nicht wirklich geeignet ist für jemanden, der aus dem Krieg kommt, da man sich mit der Abaya, die ausserdem noch unpraktische weite Ärmel aufweist, wohl kaum schnell fortbewegen kann. Man würde damit wohl eher irgendwo festhängen bleiben. Obwohl er ein Gefangener ist, behält er die Persönlichkeit des Soldaten bei.

- **RAMPHIS und PRIESTER**

- **Erstes Kostüm**

Durch Anwendung der gleichen Linienführung und des gleichen Stils entsteht ein Kostüm, das ähnlich dem des PHARAO ist, jedoch einen geringeren Status zeigt.

Die Verzierungen auf der Jacke sind kleinflächiger ausgeführt, als die auf der des PHARAO.

Die PRIESTER trugen Kostüme wie RAMPHIS, aber in anderen Farbstellungen und ohne die Bestickung, was sie als seine Untergebenen auch in der Wahl der Kleidung erkennbar macht.

- **Zweites Kostüm**

- **Form**

Durch Hinzunahme eines Kragens und einer Kopfbedeckung wirkt er eher wie ein Priester in einer christlichen Kirche. Nachdem das Kostüm zuerst im türkischen Stil, also ausgehend vom moslemischen Kulturbereich, gehalten war, stellt sich die Frage, ob es sich um eine Änderung zum Christentum handelt.

Manche Priester tragen einen Kragen und dafür keine Kopfbedeckung, um ein unterschiedliches Kostüm zu gestalten.



Abb. 2.441



Abb. 2.442

- **Textur, Material und Farbe**

Schwarz mit etwas Gold in luxuriöser Ausführung versichert uns des Umstandes, dass es sich um einen Priester handelt, was im Gegensatz zum Libretto steht, das den Tempel von AMUN als Ort angibt. Das Kostüm weist auf eine Kirche hin, das Bühnenbild auf einen Tempel. Hier sieht man die Verbindung von drei Religionen, der moslemischen, der christlichen und der Amunverehrung.



Abb. 2.443



Abb. 2.444

- **BOTE**

- **Form.**

Das Kostüm des Boten wurde im türkischen Stil entworfen und er trug einen Kopfverband. Sowohl seine Bekleidung als auch die Accessoires stellten seine Rolle als Bote klar. Die Tasche, deren Henkel diagonal über den Oberkörper geschlungen ist, stimmt mit seiner Rolle überein.

- **Textur, Farbe und Material**

Die Farben weiss und schwarz folgen dem gesamten Farbkonzept für die Kostüme der Männer.



Abb. 2.445

- **SOLDATEN**

Das erste Kostüm, links beginnend, entstammt dem türkischen Stil, das zweite ebenfalls, jedoch dem einer anderen Epoche und das dritte ist albanischer Herkunft.



Abb. 2.446



Abb. 2.447



Abb. 2.448

Gleichzeitig orientierte sich das erste Kostüm an dem des Volkes, das zweite an dem von RAMPHIS und das dritte an dem des PHARAO. Damit wird der Eindruck vermittelt, dass es sich, wiewohl sie einzeln nichts miteinander zu tun haben, um einen Collage handelt.

- **Textur, Farbe und Material**

Die Wache lehnt sich an der Originalfarbgestaltung in weiss und blau an, was sie eher in die Nähe des Volkes rückt denn in die der Rolle einer Wache.

Das zweite Kostüm ähnelt dem Kostüm von RADAMIS in Form, die Farbe der Hose ist jedoch weiss.

Das dritte Kostüm entsprach dem des PHARAO hinsichtlich der Bestickung im Brustbereich, die Kopfbedeckung ist jedoch albanischer Stil.

- **VOLK**

Eine Vielfalt traditioneller türkischer Männerbekleidung mit Abaya und Kopfbedeckung, was der von den Damen getragenen englischen Flagge widerspricht ebenso wie der Kleidung der Damen in europäischem Rokokostil.

- **Material, Textur und Farbe**

Das Kostüm trägt historische Elemente, in einer Vielfalt von Farben und Stilen, was nicht in jedem Fall gut ist, wenn man den Zuschauern einen Eindruck von Ort und Zeit der Handlung näherbringen will.



Abb. 2.449

- **TROMPETER**

Der Regisseur stellte die Trompetenspieler auf einen Balkon anstatt auf eine Bühne, und bringt sie damit in die Nähe der Musiker, allerdings an einem exponierten Platz, so dass sie gut zu sehen sind.

- **Material, Textur, Farbe**

Eine elegante Formgebung, die an keinen Stil angelehnt ist, der Brustbereich rot, so dass sie eine eigene Persönlichkeit zeigen.

Durch die Positionierung weit entfernt von der Bühne widerspricht er Verdi, der eine eigene Trompete extra für Aida anfertigen liess.

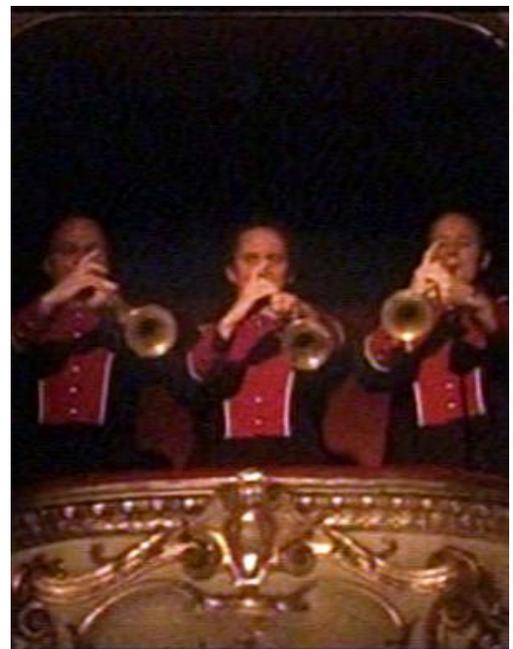


Abb. 2.450

- **ÄTHIOPIER**

Sie wurden eher als Gefangene, Heimatlose, denn als Menschen, die aus einem anderen Land kommen, dargestellt. Die schmutzigweisse Kleidung zeigt, dass sie von einem weit entfernten Ort kommen, sie ist ähnlich der arabischen Kleidung, ist aber nicht angelehnt an das Kostüm von AMUNASRO, was keinen Sinn ergibt.

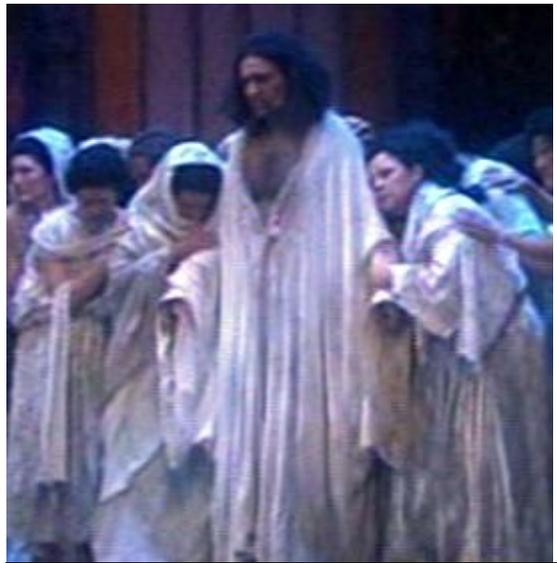


Abb. 2.451

- **TÄNZER**

- **Form**

Die Form entspricht der von Maya-Kriegern, mit seiner Kopfbedeckung und seinem Rock. Selbst wenn man berücksichtigt, dass die Kostüme mehrheitlich türkisch und europäisch sind, ist nicht verständlich, dass hier ein Kostüm aus einer gänzlich anderen Umgebung und Zeit in die Aufführung eingebracht wird.

Ausserdem war diese Kleidung im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts nicht sehr bekannt.

- **Textur, Material und Farbe**

Hellblau, dunkelblau und gold bringen uns die Zeit der Maya näher. Insbesondere das Gold der Kopfbedeckung versetzt den Zuseher nach Südamerika, es handelt sich also um ein Showkostüm, das in keinem Zusammenhang mit dem Stück steht.

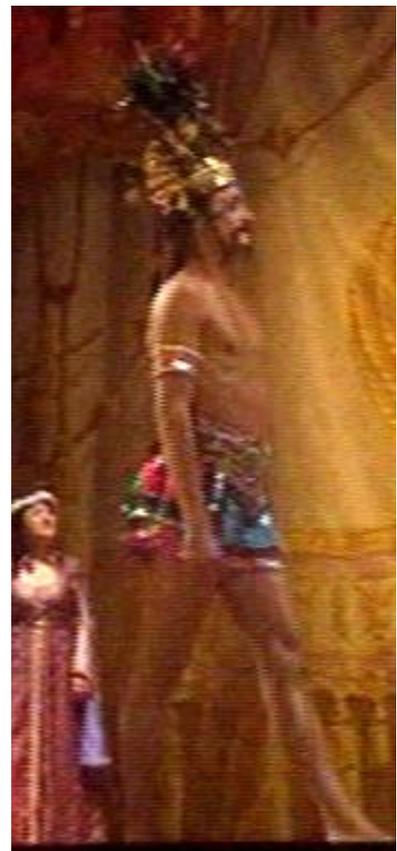


Abb. 2.452

Gesamt betrachtet präsentiert uns der Kostümbildner eine Vielfalt an unterschiedlichen Kostümen, was ein interessantes Bild ergibt, er zeigt jedoch nicht, die Zeit, den Ort und den Status im Stück, ist also nicht in Übereinstimmung mit dem Libretto.

• **Abbildung und Tabellen-Copyright der Bilder**

| | | |
|------------|-----------|---|
| Abb. 1.1 | Abb. 1.3 | Bibliothek der Oper Kairo |
| Abb. 1.4 | | Abdum, Saleh: Das Buch Die Gemeinsame Bewegung (Teil 3 Abd el Rahman el Rafei)(Das Buch AIDA und 100 Kerzen- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974) |
| Abb. 1.5 | | Verlag, Chronik: Die Chronik der Oper- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974) ISBN 3-611-00128-7 S. 196 |
| Abb. 1.6 | Abb. 1.11 | Bibliothek der Oper Kairo. |
| Abb. 1.11a | | Modell vom Autor entworfen und fotografiert. |
| Abb. 1.12 | | Abdum, Saleh: Das Buch Die Gemeinsame Bewegung (Teil 3 Abd el Rahman el Rafei)(Das Buch AIDA und 100 Kerzen- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974) |
| Abb. 1.13 | Abb. 1.31 | Bibliothek der Oper Kairo. |
| Abb. 1.32 | Abb. 1.33 | Modell vom Autor entworfen und fotografiert. |
| Abb. 1.34 | Abb. 1.35 | Bibliothek der Oper Kairo. |
| Abb. 1.36 | | http://www.google.de/images?um=1&hl=de&rlz=1T4TSEA_deAT416AT416&biw=1280&bih=685&tbm=isch&sa=3&q=%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%AC+%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%AD%D8%AF+%D9%84%D9%8%D9%85%D9%84%D9%83+%D9%85%D9%8A%D9%86%D8%A7&btnG=Bilder+suchen |
| Abb. 1.37 | Abb. 1.74 | Bibliothek der Oper Kairo. |
| Abb. 1.75 | Abb. 1.84 | Verlag, Chronik: Die Chronik der Oper- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974) ISBN 3-611-00128-7 S. 196 |
| Abb. 1.85 | | http://www.bibalex.org/egyptology/images/images/Image/famme%20de%27ncee%27.jpg |
| Abb. 1.86 | Abb. 1.89 | Stefano Rassail/ Stemps Gratica Palombi : Immagini per Aida – ISTITUTO DI STUDI VERDIANI. |
| Abb. 2.1 | Abb. 2.4 | Privatarchiv des Autors. |
| Abb. 2.5 | Abb. 2.14 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.15 | | http://www.google.de/imgres?imgurl=http://kintospace.com/bitmaps/blog_aida_kultur-eisen_info.jpg&imgrefurl=http://kintospace.com/rasxlog/%3Fca%3D14&usg=__RZQITacUC3F6nMqANo9uAnE5b7M=&h=106&w=300&sz=17&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=ftzN9kB9Zx2VSM:&tbnh=121&tbnw=163&ei=lv5jTr3VHlrOswbyjbHC |

| | | |
|-----------|-----------|--|
| | | g&prev=/search%3Fq%3DAida%2Bpyramids%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D646%26tbn%3Disch&um=1&itb=1&iact=hc&vpx=180&vpy=248&dur=102&hovh=156&hovw=240&tx=126&ty=108&page=1&ndsp=19&ved=1t:429,r:7,s:0&biw=1280&bih=646 |
| Abb. 2.16 | Abb. 2.56 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.57 | Abb. 2.59 | Privatarchiv des Autors. |
| Abb. 2.60 | Abb. 2.65 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.66 | Abb. 2.69 | National Cultural Center, CAIRO OPERA HOUSE 2009 |
| Abb. 2.70 | | http://www.prestoclassical.co.uk/r/EuroArts/2054059 |
| Abb. 2.71 | Abb. 2.77 | National Cultural Center, CAIRO OPERA HOUSE 2009 |
| Abb. 2.78 | | http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.ofs.at/iddb/archiv9293/14_archiv9293_56619.jpg&imgrefurl=http://www.ofs.at/m-468.html&usg=__AhvaoXiybJp7EH7qbO01KC_xkgc=&h=270&w=600&sz=151&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=eMkr6P2FvzpsnM:&tbnh=77&tbnw=171&ei=rPVjTteCCMzTsgbHr7mDg&prev=/search%3Fq%3DAida%2B2004%2Bim%2BR%25C%25B6mersteinbruch%2BOpernfestspiele%2BSankt%2BMargarethen%2BSt.Margarethen%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DGDG%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D646%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=349&page=1&ndsp=20&ved=1t:429,r:8,s:0&tx=119&ty=42&biw=1280&bih=646 |
| Abb. 2.79 | | http://www.prestoclassical.co.uk/r/EuroArts/2054059 |
| Abb. 2.80 | | http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.ofs.at/iddb/archiv9293/14_archiv9293_56619.jpg&imgrefurl=http://www.ofs.at/m-468.html&usg=__AhvaoXiybJp7EH7qbO01KC_xkgc=&h=270&w=600&sz=151&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=eMkr6P2FvzpsnM:&tbnh=77&tbnw=171&ei=rPVjTteCCMzTsgbHr7mDg&prev=/search%3Fq%3DAida%2B2004%2Bim%2BR%25C%25B6mersteinbruch%2BOpernfestspiele%2BSankt%2BMargarethen%2BSt.Margarethen%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DGDG%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D646%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur |

| | | |
|------------|------------|---|
| | | 349&page=1&ndsp=20&ved=1t:429,r:8,s:0&tx=119&ty=42&bw=1280&bih=646 |
| Abb. 2.81 | Abb. 2.97 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.98 | Abb. 2.104 | http://images.google.com/images?hl=de&q=OPER+AIDA&btnG=Bilder-Suche&gbv=2&biw=1276&bih=505 |
| Abb. 2.105 | Abb. 2.134 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.135 | Abb. 2.174 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.175 | | Poster |
| Abb. 2.176 | | http://www.bergknappenkapelle.at/aktuelles/aida.jpg |
| Abb. 2.177 | Abb. 2.179 | http://diepresse.com/home/kultur/news/473301/Bregenzer-Festspiele_Spektakulaere-Buehnenbilder-gal=473301&index=3&direct=583108&_vl_backlink=/home/kultur/news/583108/index.do&popup |
| Abb. 2.180 | | http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-Premiere-auf-Bregenzer-Seebuehne_bid_46510.html |
| Abb. 2.181 | | JRL : http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html am 2-4-2011 |
| Abb. 2.182 | Abb. 2.190 | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert (ORF am juli 2009) |
| Abb. 2.191 | | http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html |
| Abb. 2.192 | Abb. 2.195 | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert (ORF am juli 2009) |
| Abb. 2.196 | | http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-Premiere-auf-Bregenzer-Seebuehne_bid_46510.html |
| Abb. 2.197 | Abb. 2.218 | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert (ORF am juli 2009) |
| Abb. 2.219 | | Auf dem C.D. Cover |
| Abb. 2.220 | Abb. 2.266 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.267 | | http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.wstickets.com/_venues/italy/arena_di_verona.gif&imgrefurl=http://www.wstickets.com/theatre/events/arena_di_verona_tickets.html&usg=__rP3FMZ1sWEkoiG68NOwUAUw-8=&h=400&w=494&sz=121&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=W2blfZaX1Mj9RM:&tbnh=134&tbnw=164&ei=R90JTpBqkMyBtWctdgO&prev=/search%3Fq%3Darena%2Bdi%2Bverona%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4TSEA |

| | | |
|------------|------------|---|
| | | deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D600%26tbm%3Dimage&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=983&vpy=130&dur=1290&hovh=202&hovw=250&tx=179&ty=123&page=1&ndsp=18&red=1t:429,r:5,s:0&biw=1280&bih=600 |
| Abb. 2.268 | | L.S .B. N . 10354/94 , I. S . B . N . 977 – 09 -0248 – 9 Printed in Egypt by “SHOROUK PRESS “ ,S 85 |
| Abb. 2.269 | Abb. 2.270 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.271 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.272 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.273 | Abb. 2.274 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.275 | Abb. 2.276 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.277 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.278 | Abb. 2.282 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.283 | Abb. 2.285 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.286 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.287 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.288 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.289 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.290 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.291 | Abb. 2.292 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.293 | Abb. 2.295 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.296 | Abb. 2.299 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.300 | Abb. 2.301 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.302 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.303 | Abb. 2.306 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.307 | Abb. 2.308 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.309 | Abb. 2.312 | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.313 | Abb. 2.314 | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.315 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.316 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.317 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.318 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.319 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.320 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.321 | | screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.322 | | screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |

| | | |
|------------|------------|---|
| Abb. 2.323 | Abb. 2.324 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.325 | Abb. 2.326 | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.327 | | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.328 | | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.329 | | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.330 | | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.331 | | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.332 | | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.333 | | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.334 | Abb. 2.336 | Screenshot von VIDIO als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.337 | Abb. 2.338 | http://www.classical-composers.org/place/646 |
| Abb. 2.339 | Abb. 2.374 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.33 | Abb. 2.374 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.375 | | Auf dem C.D. Cover |
| Abb. 2.376 | Abb. 2.415 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |
| Abb. 2.416 | Abb. 2.452 | Screenshot von DVD als Foto umformatiert. |

- **Bücher und Dissertationen**

- Abdum, Saleh: Das Buch Die Gemeinsame Bewegung (Teil 3 Abd el Rahman el Rafei)(Das Buch AIDA und 100 Kerzen- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974)
- Busch, Hans :Verdi's Aida (The History of an Opera in Letters and Documents); Canada 1979, 2nd printing,
- .(Zusammenfassung) Ghislazoni, Antonio AĪDA, Taschen-Bibliothek, Globus Verlag, Wien, 1957
- Riad, Abd el Fatah :(El Takwen fel Fenun el Tashkilejah) Kairo 1990 5.drucken- Das Haus von der arabischen Entwicklung S. 167
- Verlag, Chronik: Die Chronik der Oper- - Das Gesamt Wesen für das Buch 1974) ISBN 3-611-00128-7
- Krzeszowiak, Tadeusz: Licht am Theater; in Greisenegger, Wolfgang / Krzeszowiak, Tadeusz Wien 2008

- **Zeitungen und Zeitschriften**

- L.S .B. N . 10354/94 , I. S . B . N . 977 – 09 -0248 – 9 Printed in Egypt by “SHOROUK PRESS “
- Auf dem C.D. Cover : Producer Peter Kroone, Companions Opera.
- National Cultural Center, CAIRO OPERA HOUSE 2009

- **World Wide Web**

- <http://wapedia.mobi/fr/Aida>
- http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ghislanzoni
- <http://images.google.com/images?hl=de&q=OPER+AIDA&btnG=Bilder-Suche&gbv=2&biw=1276&bih=505>
- http://www.google.de/images?um=1&hl=de&rlz=1T4TSEA_deAT416AT416&biw=1280&bih=685&tbm=isch&sa=3&q=%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%AC+%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%AD%D8%AF+%D9%84%D9%84%D9%85%D9%84%D9%83+%D9%85%D9%8A%D9%86%D8%A7&btnG=Bilder+suchen

- <http://www.bibalex.org/egyptology/images/images/Image/famme%20de%27ncee%27.jpg>
- http://www.google.de/imgres?imgurl=http://kintespace.com/bitmaps/blog_aida_kultur-
- <http://www.prestoclassical.co.uk/r/EuroArts/2054059>
- http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.offs.at/iddb/archiv9293/14_archiv9293_56619.jpg&imgrefurl=http://www.offs.at/m-5468.html&usg=__AhvaoXiybJp7EH7qbO01KC_xkgc=&h=270&w=600&sz=151&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=eMkr6P2FwzpsnM:&tbnh=77&tbnw=171&ei=rPVjTteCCMzTsgbHr7mDCg&prev=/search%3Fq%3DAida%2B2004%2Bim%2BR%25C3%25B6mersteinbruch%2BOpernfestspiele%2BSankt%2BMargarethen%2BSt.Margarethen%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D646%26tm%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=349&page=1&ndsp=20&ved=1t:429,r:8,s:0&tx=119&ty=42&biw=1280&bih=646
- http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-Premiere-auf-Bregenzer-Seebuehne_bid_46510.html
- http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html
- <http://www.classical-composers.org/place/646>
- http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.wstickets.com/_venues/italy/arena_di_verona.gif&imgrefurl=http://www.wstickets.com/theatre/events/arena_di_verona_tickets.html&usg=__rP8FMZ1sWEkoiG68NOwUAUw-18=&h=400&w=494&sz=121&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=W2blfZaX1Mj9RM:&tbnh=134&tbnw=164&ei=R90JTpBqkMyyBtWctdgo&prev=/search%3Fq%3Darena%2Bdi%2Bverona%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1280%26bih%3D600%26tm%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=983&vpy=130&dur=1290&hovh=202&h

ovw=250&tx=179&ty=123&page=1&ndsp=18&ved=1t:429,r:5,s:0&biw=1280
&bih=600

- <http://wapedia.mobi/fr/Aida>
- [:http://www.google.de/imgres?imgurl=http://content.eventim.com/static/uploaded/at/images/events/large/8099.jpg&imgrefurl=http://ticketline.libro.at/libro/de/tickets/opernfestspiele-gars-am-kamp-2008-babenberger-burgruine-garsthunau-28613/event.html&usg=__L-pGL2UIMJL0OeWdn8z1LLKU3xQ=&h=130&w=200&sz=7&hl=de&start=0&zoom=0&tbnid=x3hUr4qb-YXhyM:&tbnh=68&tbnw=104&ei=ttsBTsnLLInHsga87bG5DQ&prev=/search%3Fq%3DOpernfestspiele%2BGARS%2Bam%2BKamp%2B2008%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1259%26bih%3D596%26tbnid%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=150&vpy=189&dur=1629&hovh=68&hovw=104&tx=113&ty=40&page=1&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0&biw=1259&bih=596](http://www.google.de/imgres?imgurl=http://content.eventim.com/static/uploaded/at/images/events/large/8099.jpg&imgrefurl=http://ticketline.libro.at/libro/de/tickets/opernfestspiele-gars-am-kamp-2008-babenberger-burgruine-garsthunau-28613/event.html&usg=__L-pGL2UIMJL0OeWdn8z1LLKU3xQ=&h=130&w=200&sz=7&hl=de&start=0&zoom=0&tbnid=x3hUr4qb-YXhyM:&tbnh=68&tbnw=104&ei=ttsBTsnLLInHsga87bG5DQ&prev=/search%3Fq%3DOpernfestspiele%2BGARS%2Bam%2BKamp%2B2008%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26rlz%3D1T4TSEA_deAT416AT416%26biw%3D1259%26bih%3D596%26tbnid%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=150&vpy=189&dur=1629&hovh=68&hovw=104&tx=113&ty=40&page=1&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0&biw=1259&bih=596)
- http://diepresse.com/home/kultur/news/473301/Bregenzer-Festspiele_Spektakulaere-Buehnenbilder-?gal=473301&index=3&direct=583108&_vl_backlink=/home/kultur/news/583108/index.do&popup
- http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-Premiere-auf-Bregenzer-Seebuehne_bid_46510.html

- **Zusammenfassung**

AIDA, eine der meistgespielten Opern im Repertoire- und Festspielbetrieb weltweit, erlaubt es, einen guten Überblick über die Inszenierungsgeschichte zu gewinnen, das heißt über das Verständnis eines Kunstwerkes auf den Bühnen der Welt. Trotz kühner Interpretationen, die sich weit von Intention und Gestalt der Uraufführung entfernen, die Verdi stark beeinflusste, ist zu beobachten, dass einige Wege der Interpretation häufig begangen werden.

Die Motivation für die Gestaltung der Inszenierungen der Uraufführung findet sich nicht ausschliesslich in künstlerischen Aspekten, sondern vor allem in politischen Absichten. Bereits die Uraufführung folgte dem Ansinnen, Khalif Ismail durch die Hilfe der Europäer in seiner Position zu halten.

AIDA ist nicht lediglich eine Idee aus der ägyptischen Geschichte, sie war ein Teil nationaler Überlegungen.

Die „Stilgeschichte“ der Oper Verdis ist wesentlich dadurch mitbestimmt, dass die Uraufführung in Ägypten stattfand, als Manifestation von Autonomiebestrebungen, und dass man darauf Wert legte, das historische Erbe so getreu wie möglich zur Wirkung zu bringen. Bei den nachfolgenden Aufführungen in Paris und Mailand war man bestrebt, der szenischen Qualität der Uraufführung möglichst nahe zu kommen, das heißt, authentisch zu sein.

AIDA wurde oftmals aufgeführt, an vielen Orten der Welt und in unterschiedlichsten Sprachen.

Wie alles in der ägyptischen Geschichte, enthält sie Verborgenes, das im Laufe der Forschung zu dieser Dissertation in den Belegen zu der Gestaltung der Kostüme und der Zusammenstellung der Szenerie offenbar wurde.

Weiters sind im Zuge der Forschung hinsichtlich der Skizzen für die Bühnenbildgestaltung bislang unbekannte Elemente aufgetaucht.

Ein häufiger Irrtum ist, die Oper AIDA als die erste Oper zu betrachten, die auf der Bühne des eigens für sie errichteten Opernhauses gezeigt wurde.

AIDA wurde durch europäische Hände mittels aus Ägypten stammenden Ideen, Stilen und Finanzierung erschaffen. Was AIDA so besonders macht, ist die Mischung aus pharaonischem Stil, ägyptischer Geschichte und europäischer Musik, eine Verbindung von Elementen beider Kulturen, der ägyptischen und der europäischen.

Sie ist damit ein Teil von Weltkultur geworden.

Die drei Elemente Farbe, Raum und Lichtgestaltung wurden genutzt als miteinander verwobene Protagonisten, um das Werk in Szene zu setzen.

Da es sich bei der Aufführung in Ägypten um die Uraufführung handelte, war sie ein Beginn, wenn auch nicht das Bestmögliche, und animierte dazu, sie zu verbessern und in anderer Form zu präsentieren.

Nach neun Jahren wurde AIDA in Paris gezeigt, mit der gleichen Besetzung wie bei der Uraufführung, was eine gute Gelegenheit bot, die Entwicklung während dieser neun Jahre zu betrachten und in einigen Bereichen einen Vergleich darüber anzustellen.

Sowohl das Bühnenbild als auch die Kostüme waren einer großen Änderung unterworfen.

Es kann festgestellt werden, dass eine Vielzahl der Inszenierungen auf pharaonische Vorbilder in der Szenenraumgestaltung zurückgreifen, im Kostüm aber weniger ambitioniert vorgehen. Oft werden pharaonische, beduinische (orientalische) und moderne europäische Schnitte miteinander gemischt. Bei der Wahl des Materials ist man weniger um Echtheit bemüht. Man begnügt sich oft mit assoziativen Partikeln, Fragmenten von Orts- und Epochenangaben, die nicht selten die Informationsqualität von Ansichtskarten haben. Mit Licht und Farbe wird mit leichter Hand umgegangen, das heißt, es wird der szenischen Phantasie breiterer Raum gegeben.

Wie wir in Bregenz durch die Inszenierung im Jahr 2009 sehen können, erfolgte die Präsentation außerhalb des pharaonischen Stils, wie auch in Genf 2001, wobei überall

pharaonische Elemente integriert bleiben, auch wenn sie nicht zu der Gesamtinszenierung letztlich nicht passen.

Der Hintergrund ist für die Zuseher fast immer mit dem pharaonischen Stil verbunden. Das Publikum hat eine Erwartungshaltung hinsichtlich der Anwendung und Miteinbeziehung pharaonischen Stilelemente, die sie zu sehen erwarten, ungeachtet des in der Präsentation verwendeten Stils. Dies bringt die Bühnenbildner dazu, sich ständig mit den Elementen des pharaonischen Stils zu beschäftigen.

Fast alle Inszenierungen sind bestrebt, in der Szenenraumgestaltung und / oder dem Kostüm das ägyptische Kolorit mehr oder minder zu erhalten.

Eine historische Handlung zu präsentieren, verlangt dem Kostümbildner und dem Bühnenbildner eine genaue Kenntnis der Stile ab.

Im Film müssen alle Details originalgetreu gezeigt werden, wohingegen auf der Bühne ein Freiraum gegeben ist. Jedoch müssen die Elemente mit Bedacht gewählt werden.

AIDA in einer historischen Interpretation zu präsentieren, gelang im Jahre 2001 Zeffirelli, der sich sowohl für die Kostüme als auch für das Bühnenbild der Elemente des Grabraumes von Tut Ankh Amun bediente, die durch ihre weltweite Bekanntheit und ihre zusammenhängende Gestaltung beim Publikum sofort ein Gefühl der Vertrautheit hervorruft.

Es ist verständlich, dass nach einiger Zeit einige Elemente erneuert werden würden, wie bei den Präsentationen in der Arena di Verona und 13 Jahre später vor dem Hatschepsutempel erkennbar ist. Die Entwicklung wird im Vergleich der beiden Inszenierungen deutlich.

Die angepassten Kopien der Originalkostüme erneut zu präsentieren war eine interessante, für meine Forschung sehr hilfreiche Idee, da ich die Kostüme in ihrer Bühnenwirkung direkt vergleichen konnte.

Das Kostüm aus dem Jahr 1871 erhielt seine Gestalt im Zusammenspiel mit dem dazugehörigen Bühnenbild. Es mit einem anderen Bühnenbild zu kombinieren, ergibt ein gänzlich unterschiedliches Ergebnis.

Der Hatschepsutempel hat, ebenso wie die Pyramiden, einen unmittelbaren geschichtlichen Bezug, der das Geschehen auf der Bühne in einem weitreichenden Umfang erklärend ergänzt.

Die Oper auf einer so großen Fläche wie dem Fußballfeld in Basel 2003 zu inszenieren war gefährlich, da viele Dialoge zwischen zwei Protagonisten stattfinden.

In Sankt Margareten nutzte der Bühnenbildner eine hervorragende Umgebung, mit der gesamten Szenerie an einem Ort auf der Bühne, eine Harmonie in der Form einer Stadt. Interessant hervorzuheben ist auch die Art, in der die Innenräume präsentiert wurden, indem er die Schauspieler als Elemente des Bühnenbildes verwendete, wie im zweiten Akt, erste Szene bei dem Raum von Amneres ersichtlich.

Sowohl in Sankt Margareten als auch in Basel bestand die Möglichkeit, die Lichtgestaltung in umfangreichem Maß in die Inszenierung miteinzubeziehen.

AIDA an einem festgelegten Ort mit geringem Raumangebot und niedrigem Budget wird am Beispiel von Gars gezeigt.

Auch die Präsentation von AIDA auf einer Portalbühne wie durch Zeffirelli im Verdi Theater in Busseto oder bei der Inszenierung im Kairoer Theater 2009 gibt der Oper eine elegante Note mit einer ansprechenden, mit dem Aufführungsort übereinstimmenden Form. Durch die Verwendung des Projektors wurde an beiden Orten das Bühnenbild vervollständigt.

Im Verlauf von 10 Jahren nach der Uraufführung wurde AIDA in ganz Europa gezeigt und ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt.

Nach annähernd 130 Jahren war sie auf der gesamten Welt gezeigt worden und ist damit eine der meistgespielten Opern weltweit.

AIDA war nicht nur eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang, sondern kann auch politisch interpretiert werden, so wie in Bregenz.

- **Summary**

AIDA, one of the most repeatedly performed works in the repertory of all opera houses and festive activities around the world. With a constant series of performances, this opera get a long history of production. AIDA is often mentioned in many places in the world and in different languages. Although there are some productions that attempted to copy the premiere, there are many versions whose artists, including directors and scenic designers, have taken new and creative approaches. Apart from some extremely deviated productions that contradict the original from and intentions, many performances involved profound interpretations that have great influence on the accumulated legacy of AIDA. The uniqueness of AIDA relies on its blend of Pharaonic style, Egyptian history, and European music. This combination of elements of both cultures, the Egyptian and European, is exactly the secret to its virtue as a part of world culture. There is a common mistake is to regard AIDA the first performed opera on the stage of the opera house that was built especially for it.

It is important to mention that, on the course of research, new documents, namely sketches for the stage design of the premiere, have been discovered, which were previously unknown.

The motivation for the stage design of AIDA should consider not only artistic aspects, but also political intentions. Already the world premiere was preceded by Khedive Ismail's getting help from Europeans countries in order to stay in his position. For Egyptians, AIDA is not merely an idea from Egyptian history; it is a significant part of national awareness.

The "history of style" of Verdi's opera is much influenced by the fact that its first performance took place in Egypt. As a manifestation of nationalism, the first production of AIDA placed great value in bringing the historic heritage as faithfully as possible. The three elements of color, space, and lighting design were used as interactive protagonists that together shaped the scene.

The subsequent performances, in Paris and Milan, were keen to achieve the scenic quality of the premiere as close as possible to be authentic. However, some later

productions combined Pharaonic, Bedouin (Oriental), and modern European styles by mixing them together in both scenic and costume design.

After nine years, AIDA was shown in Paris, with the same cast of the premiere, which was a good opportunity to look at the evolution during these nine years and in some areas about to make a comparison. Actually, both the scenery and the costumes were subjected to a large change.

A precise knowledge of pharaonic style, in its different eras, is required to enable the costume and set designers to produce the appropriate context of the historical action. On the other hand, some performances neglected the pharaonic style as we can see in BREGENZ's in 2009. Later, in Geneva in 2001, some pharaonic elements were used as long as the dominant modern style. Although these marginally added pharaonic elements did not fit the overall modern presentation, they were accepted by audience who always predicts to watch such pharaonic a style in AIDA, even it is just a little hint compared to the main style of the production. Therefore, all productions that adopt modern style impose some Egyptian motifs whether in terms of the scene or the costume.

A new interpretation of AIDA was introduced by in ZEFFIRELLI 2001. Although he did not commit the style to the specific period of historical actions, the production got a sort of unity of style by using the elements of the grave chamber of Tut Ankh AMUN in both the costumes and the stage set. Because of their worldwide recognition and their related design with the audience, an immediate sense of familiarity instantly emerged.

It is understandable that would be renewed after some time, some elements, such as during the presentations at the (Arena di Verona) and 13 years later before Queen HATSHEPSUT's temple is recognized. The development is in comparing the two (Arena di Verona) and HATSHEPSUT's significantly.

The different cases of complete or compromised loyalty for the original production in terms of both scene and costume designs give this research the opportunity to compare among them and to analyze their variant stage effect.

The costume from the year 1871 was his form in conjunction with the corresponding stage. To combine it with another stage, gives a completely different result.

The HATSCHEPSUTTEMPEL has, like the pyramids, a direct historical reference that complements the action on stage in a far-reaching explanatory scope.

Presenting the opera on such a large area like a football field in Basel in 2003 was dangerous, because many dialogues held between the two protagonists.

In St. Margaret took the stage an excellent environment, with the entire scene in one place on the stage, a harmony in the form of a city, an interesting note is the manner in which the interiors were presented by the actors who were utilized as elements of stage design, as in the second act, first scene in the space of AMNERES apparent.

Both in St. MARGARET and in BASEL, there was a possibility, the lighting design in an extensive degree in the staging involve.

AIDA is a designated location with limited space and low budget shows an example of Gars.

The presentation of AIDA on stage like a portal by ZEFFIRELLI in the Verdi Theater in BUSSETO or in the staging of the opera theater in 2009 is an elegant touch with an attractive, matching form with the venue. By using the projector in both places, the stage has been completed.

- In the course of 10 years after the premiere, AIDA has been shown throughout Europe and translated into German, English and French.

-After nearly 130 years they had been shown to the entire world and it is one of the most performed operas worldwide.

- AIDA is not only a love story with a tragic ending, but can also be interpreted politically, as in BREGENZ.

Lebenslauf

- **Persönliche Daten**

Name: Ahmed Abd Elazez mohamed Awad

Anschrift: Hütteldorfer Strasse 206, 1150 Wien

Telefonnummer: 00430699/19460406 – 0020122808703

E-Mail: ahmedm.azez@yahoo.com

Geburtsdatum: 02.10.1973 in Alexandria, Ägypten

Familienstand: Verheiratet

Staatsbürgerschaft: Ägypten

- **Schul- und Berufsausbildung**

1978 / 79 – 1984 /85 Volksschule in Alexandria

1984/5 – 1987(Gymnasium in Alexandria

1990 /91 Abschluss mit Matura

1991 – 1996 Studium an der Hochschule für Wirtschaft Alexandria

1996/7 – 2000 Studium am Hochschulinstitut für Theaterkünste,
Abteilung für Bühnenbild, Kunstakademie in Kairo

2000 Abschluss mit Bakkalaureat für Theaterkünste,
Beurteilung: „Sehr gut“

2003 – 2005 Postgraduales Diplomstudium, Abteilung für
Bühnenbild am Hochschulinstitut für Theaterkünste,
Kunstakademie Kairo

2005 Abschluss mit Diplom, Beurteilung: „Sehr gut“

2007 Beginn des Doktoratsstudiums der Philosophie am
Institut
für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der
Universität
Wien

- **Berufspraxis**

- 1995 – 1996** Verantwortlich für die Requisite im Hotel Hilton Fairouz, Neama Bay, Sharm el Sheik
- 1998 – 1999** Verkaufsmanagement Einrichtungshaus Mitaliniou
- 1999 – 2000** Leitung des Bereiches Innendekoration und Requisite für alle Restaurants und Häuser der Hotelkette (TRAVELERS TOURISTS)
- 2000 – 2004** Gründung und Leitung einer eigenen Gesellschaft zur Landschaftsgestaltung
- 1996 – 2007** Einrichtungsgestaltung in einer Vielzahl von Hotels in Sharm el Sheik, Alexandria, St. Katrin und Kairo
- Inneneinrichtung und Fassadengestaltung für Geschäfte und Restaurants
- Innendekoration in mehreren Privatvillen
- Bühnenbilder und Dekoration bei aussergewöhnlichen Ereignissen in Kairo , Alexandria und Ismailea

BÜHNENARBEIT

Bühnenbildgestaltung und handwerkliche Umsetzung für mehrere nichtstaatliche Bühnen Ägyptens

Bühnenbildgestaltung und handwerkliche Umsetzung für mehrere Staatsbühnen Ägyptens und in Qatar

Kostümbilder an mehreren Aufführungsorten Ägyptens

Einige private Arbeiten im Bereich Innendekoration
wie Statuen und Malerei

2007 – 2010

Bühnenbildner im Kabinett Theater

Puppen für das Marionettentheater Salzburg

Raumgestaltung für die Erstellung einer
professionellen Fotoserie