

Opernsommer in Italien: Verdis „Aida“ als Spektakel mit hohem Schauwert in der Arena di Verona

geschrieben von Werner Häußner | 28. August 2019



Der Sieger: Carlo Ventre als Radamès
am 25. August in der Arena von
Verona. ©Foto: Ennevi/Fondazione
Arena di Verona.

Ein privates Leben ohne politische Karriere kann sich Radamès nicht vorstellen: Den Sieg im Krieg setzt er in seiner Fantasie voraus, um mit Aida glücklich zu werden: Rückkehr mit Lorbeerkranz und dann einen Thron nahe an der Sonne. Das ist er, der ägyptische Ehrgeizling, der seine Flucht in die Wüste nicht durchzieht, der für sein politisches Versagen aber konsequent einsteht: Die Ehre ist gerettet um den Preis des Lebens.

Dass beiden sich dann im Grab ein jenseitiger Himmel der Liebe erschließt, ist Aidas Verdienst. Die andere starke Frau dieser Geschichte, Amneris, bleibt einsam zurück, ist das eigentliche Opfer der verderblichen Konstellation. Ihr bleiben die Trauer und der Blick auf den Tod: Frieden erbittet sie – und ihr letztes Wort „pace“ schwebt über dem Pianissimo-Schluss der Oper.

Giuseppe Verdi hat in „Aida“ das Erbe Meyerbeers und seiner früheren Opern „I Vespri Siciliani“ und „Don Carlo“ weitergeführt: Der Kontrast intimer, kammerspielartiger privater Szenen und der gewaltigen Tableaus verschränkt das Politische und das Private szenisch und musikalisch. Für die Regie eine schwer zu lösende Aufgabe, die zu ungewöhnlichen Lösungen geführt hat, beginnend mit Hans Neuenfels' Aufsehen erregender Frankfurt Inszenierung in der Ära Michael Gielen vor fast 40 Jahren.

Seit 1913 über 700 Vorstellungen von „Aida“



Vor der Vorstellung: Arena-
Besucher stärken sich in der
Bars und Restaurants der
Piazza Brá. Foto: Häußner

Für die [Arena di Verona](#) gehört Verdis Meisterwerk zum Gründungsmythos: 1913 war „Aida“ die erste dort inszenierte Oper mit inzwischen über 700 Vorstellungen. Ein Grund dafür ist der Schauwert vor allem des Tempel- und des Triumphbildes im ersten und zweiten Akts mit ihrer riesigen Chor- und Statistenparade. Seit 1980 gab es nur eine einzige Saison ohne dieses Zugpferd. In diesem Jahr zeigt man wieder die Rekonstruktion der ersten „Aida“ des Jahres 1913 – ein Höhepunkt des kulinarisch orientierten Historismus, eine ungebrochen der Bewunderung preisgegebene bunte Ägypten-Welt der Belle Époque.

Hier schreiten die Scharen des Pharaos über die riesige Bühne, flankiert von den monumentalen bemalten Säulen, die an Abu Simbel oder Luxor erinnern. Aida ist nicht die mit dem Putzeimer bewehrte Dienstbotin im vornehmen Großbürgerhaushalt wie weiland bei Neuenfels, sondern steckt im ägyptisierenden Modellkleid. Auf dem Höhepunkt ziehen weiße Pferde ein und Radamès, der Sieger, rollt auf einem voluminösen Thron heran. Selbst die äthiopischen Gefangenen sind sauber und ästhetisch gewandet; ihr unerkannter König Amonasro trägt ein farbenfrohes Kostüm, wie man es damals einem „Neger“-Fürsten für angemessen hielt.

Nur als das Ballett im attraktiven Kontrast von Gold und Schokoladenfarbe über die Bühne hüpfte, regte sich leichte Heiterkeit im Publikum, wiewohl Susanna Egri in ihrer Choreografie wohl nicht die Absicht hatte, die Naivität von 1913 ironisch zu brechen. Und als aufklärungswilliger Mitteleuropäer von heute fragt man sich, wann wohl die erste Dekolonialisierungsgruppe ein Verbot dieser fröhlich-unbekümmerten Reprise vergangener Zeiten fordert.

Die Sänger müssen die Szenen mit Spannung erfüllen



Soia Hernández (Aida) und Mario Cassi (Amonasro) am 25. August in der Arena di Verona. Foto: Ennevi/Fondazione Arena di Verona.

Da sich Gianfranco de Bosio in seiner Regie auf erhabenes Schreiten, Zeitlupenbewegungen der Körper und das – gekonnte – Arrangement der Chor- und Statistenmassen beschränkt, liegt es an den Sängern, die Szenen mit Spannung zu erfüllen. Punktuell gelingt das, etwa wenn sich im dritten Akt Aida und ihr Vater Amonasro treffen und der König seine Tochter zur Spionage einsetzen will. In diesem Moment bricht bei Soia Hernández die seelische Erregung und der ausweglose innere Konflikt in der Interaktion durch, und der hervorragend disponierte Mario Cassi – ein Sänger, dessen Namen man sich merken sollte – weckt den ambivalenten Charakter seiner Rolle aus den Schemata der Arena-Gestik auf zu unmittelbarem, packendem Leben.

Cassi war der eindrucksvollste stimmliche Gestalter in der Solistentruppe dieses nur mäßig besuchten Arena-Abends: ein klarer, unverkrampft timbrierter Bariton, dramatisch ohne tour de force oder heftiges Vibrato, fähig zu dynamisch beweglichem Agieren und zu sorgfältig abgeschatteten Farben. Einen günstigen Eindruck hinterließ auch Carlo Ventre als Radamès, der noch in seiner Einstandsarie schwerfällig

artikulierte und das fette Forte kaum verließ: Hauptsache, das b am Schluss sitzt und strahlt. Im Lauf des Abends jedoch sang er zunehmend flexibel und glänzte im Finale mit einem leuchtenden Mezzoforte, das die visionäre Entrückung der Musik im Klang der Stimme einholt. Seine Partnerin Saïoa Hernández tat es ihm gleich und brillierte mit schimmernd lasiertem Sopran, nachdem sie sich in „Ritorna vincitor“ noch allein auf eine sicher positionierte, bisweilen stark vibratogesättigte und somit intonationsunscharfe Stimme gestützt hatte. Auch in „Qui Radamès verrà ... O patria mia ...“ vermisste man einen locker geführten Ton; die Höhe erreicht Hernández jedoch ohne spürbare Mühe.

Seelenzustände in flammenden Tönen

Judit Kutasi, die viel an der Deutschen Oper in Berlin singt, hatte als Amneris nach unerfreulichem Beginn ihren Höhepunkt im vierten Akt, als die verwöhnte Pharaonentochter erkennen muss, dass sie dem Entschluss von Radamès, den sicheren Tod in Kauf zu nehmen, aber auch der finster starren Macht der Priester ohnmächtig gegenübersteht. In diesen Momenten explosiver Wut und glühender Verzweiflung überwindet die Sängerin den eindimensional auf Größe und Wucht getrimmten, heftig vibrierenden, psychologisch kaum gestaltungsfähigen Ton ihrer ersten Auftritte und drückt den Seelenzustand ihrer Figur in frischen, flammenden Farben aus.



Die monumentale Szenerie, der Bühne von 1913 nachgebaut, entspricht dem Bild des antiken Ägypten in der Belle Époque. ©Foto Ennevi/Fondazione Arena di Verona.

Bemerkenswert markant und sicher ist Carlo Bosi in den wenigen Sätzen des Boten. Gianluca Breda setzt als Ramfis auf einen bronzen dröhnenden Klang, Krzysztof Bączyk gibt einen noblen König. Der Chor Vito Lombardis bewältigt die Probleme, die sich aus den Distanzen der Bühne ergeben, mit gewohnter Selbstsicherheit; in der zweiten Szene des ersten Akts, im Tempel, gelangen dem Herrenchor leuchtende Pianissimi, berückender als alle Chorgewalt der Tableaus.

Francesco Ivan Ciampa will das Orchester davor bewahren, vordergründig und plakativ zu spielen, was an den meisten Stellen gelingt, an denen statt des Geschmetters des Triumphbildes die Feinheiten in der Balance und der Bildung des Klangs entscheidend sind. Hin und wieder setzt die schiere Größe der Arena solchem Streben Grenzen: Die Einleitung zum Nilakt mit ihren zarten Streichern verweht, die tiefen Streicher haben im Duett Aida-Amonasro zu wenig Gewicht; auch die Holzbläser haben es bisweilen schwer, sich durchzusetzen.

Ciampa sollte auf einen „sonoren“ Ton auch im Piano achten.

Das 98. Festival beginnt am 13. Juni 2020 und bringt nach 14 Jahren wieder einmal die beiden unverwüstlichen Zwillinge „Cavalleria rusticana“ und „I Pagliacci“ auf die Arena-Bühne, dazu Puccinis „Turandot“ sowie die Verdi-Klassiker „Aida“, „Nabucco“ und „La Traviata“.

Festspiel-Passagen VI: Opernromantik unterm Sternenzelt – Verona feiert 100 Jahre Oper in der Arena

geschrieben von Werner Häußner | 28. August 2019

Der Inbegriff der Opernromantik: Ein samtblauer, sternübersäter Himmel spannt sich aus, ein sanfter, linder Wind erfrischt die Wärme des Abends, ein ägyptischer Tempel hebt sich aus dem Dunkel, warm beleuchtet, als würden ihn Tausende Kerzen illuminieren. Und eine Frau singt sehnsüchtig zur weichen, leisen Riesenharfe eines Orchesters: „Ah, komm, mein Geliebter, berausche mich, beglücke mein Herz!“



Vor der Vorstellung: Arena-Besucher stärken sich in der Bars und Restaurants der Piazza Brá. Foto: Häußner

Für solche Momente bezaubernder Stimmung ist die [Arena von Verona](#) weltberühmt. Wenn sich Amneris in Giuseppe Verdis Oper „Aida“ mit einem schmeichelnden Melodiebogen nach dem fernen Radamès sehnt, der die ägyptischen Heerscharen an der Grenze zu Äthiopien zum Siege führt, bleibt den Zuschauern der Atem stehen. Ganz still wird es dann unter den Fünftehntausend, die das Rund der römischen Arena füllen. Nur aus weiter Ferne wehen ein paar Stimmfetzen von der Piazza Brá bis zu den „gradinate“ des Monumentalbaus – den narbigen Steinstufen, auf denen vor 2000 Jahren die römischen Veroneser Gladiatoren und Tierhetzer anfeuerten.

So still ist es nicht immer: Italien trägt ein temperamentvolles Volk auf seiner Erde, und auch die zahllosen Touristen, von denen die Opern-Festspiele in der Arena di Verona leben, lassen sich zu gerne vom südlichen Feuer entzünden. „Brava Violeta“ schreit ein stimmungsgewaltiger Mann von oben, kaum dass der letzte Ton verklungen ist: ein Claqueur oder jemand, der sein eigenes Organ ebenso gerne hört wie das der Sängerin. Aber er steckt an: Menschen jubeln, klatschen, schreien. Die Oper, das alte „Kraftwerk der Gefühle“, drängt die innere Bewegung zum äußeren Ausdruck.

Am Beifall spürt der langjährige Operngänger in Italien aber

den Unterschied zum früheren Publikum: Da haben die „tifosi“ nicht geklatscht, sondern getobt. Da war auf der Bühne der Wettkampf der Stimmen zu erleben – eine Arena der vokalen Exhibition, die nicht selten um des Effektes willen die Grenzen des Geschmacks und des stilistisch sauberen Singens hinter sich ließ. Haudegen wie Mario del Monaco oder Franco Bonisolli haben mit elektrisierenden Spitzentönen den kollektiven Aufschrei provoziert wie ein Siegestreffer in der Arena von Schalke 04. Und die Schlachtrösser des Sopranfachs – erinnert sei zum Beispiel an Ghena Dimitrova – haben in „Turandot“ oder „La Gioconda“ Expression und Opulenz auf die Spitze getrieben.



Blick in die Arena: 15 000
Zuschauer erwarten den
Beginn der Oper. Ennevi
Foto, per gentile
concessione della Fondazione
Arena di Verona

Daneben gab es Sänger, die mit den riesigen Dimensionen der Arena „gespielt“ haben, ohne die Musik an die Show zu verraten: Mit Wehmut ist an Fiorenza Cossotto zu denken, eine bestrickende Amneris in zahllosen „Aida“-Aufführungen. Gelingen ihnen die „Schlager“ ihrer Rolle, werden die Protagonisten auch heute hin und wieder noch mit „bis“-Rufen aufgefordert, ihre Arie zu wiederholen – und stellen sich, wenn der Maestro am Pult mitspielt, nur zu gerne der Ehre, ein vokales Schaustück noch einmal zum Besten zu geben. Auf der

anderen Seite waren auch schmäbliche Schiffbrüche zu erleben: Wer seine schönen Stellen versiebt, durfte nur mit Gnade rechnen, wenn das Rund gerade mehrheitlich mit angereisten Deutschen oder Amerikanern besetzt war. Ansonsten gab es schmerzliches Zischen, hämische Bemerkungen oder Rufe wie „vai a casa“ („Geh‘ nach Hause“).

Das Publikum – ein Raubtier

In solchen Momenten blitzt das antike Erbe der Arena auf: der Wettkampf, die emotionale Erregung, der mörderische Sport. Dann sind nicht nur die Akustik und die immensen Entfernungen zwischen Dirigent, Orchester, Chor und Solisten der Feind des Sängers, sondern auch die lauernden Raubtiere auf den Rängen: bereit, nach jedem glücklichen Spitzenton zu schnappen, bereit auch, jede Unaufmerksamkeit mit Angriff zu vergelten. Mit dem gesitteten Publikum unserer Stadttheater ist diese Atmosphäre nicht zu vergleichen. Aber mit dem Verlust des Maßstabs für gutes Singen, der in Italien noch schmerzlicher als anderswo zu spüren ist, versinken solche Konfrontationen in Vergangenheit: Heute genügt zum Jubel, dass die Partie irgendwie geschafft wird. Maßstäbe für gutes Singen werden für subjektiv gehalten, offene Kritik oder gar Unmut sind dann nicht mehr angebracht.

Oper in Verona – das hat wenig mit dem zu tun, was über die Kunstform reflektierend gesagt und geschrieben wird. Oper in Verona bedeutet Spektakel, Befriedigung der Schaulust, Ergötzen an der monumentalen Dimension, Unterhaltung und, ja, Romantik, im sentimentalen Sinne des Wortes: eine warme Sommernacht, die blitzenden Sterne, die tausend kleinen Flämmchen der „candelini“ zu Beginn der Vorstellung, das lustvolle Auskosten der schönen Melodie, die unmittelbare Freude am faszinierenden Klang, an der Monumentalfilm-Kulisse, an den Klischees großer Gefühle.



Rekonstruiert: „Aida“ in
Kulissen und Kostümen von
1913. Foto Ennevi, per
gentile concessione della
Fondazione Arena di Verona

Wer sich der Oper mit dem scharfen Messer des Verstands, mit dem Skalpell der Analyse nähert, wird sein Instrument auf dem Stein der „gradinate“ schnell abstumpfen. Verona ist nichts fürs Konzept- oder Regietheater. Hier hat die Dekoration das Sagen. Es gab Versuche, auch in der Arena Oper anders zu machen als 1913. Sie sind resonanzlos gescheitert. Nicht umsonst hat man 1982 die „Aida“-Aufführung von vor 100 Jahren rekonstruiert. Sie gehört zu den beliebten Schaustücken – und in diesem Jahr, zum Arena-Jubiläum konnte der Besucher sogar wählen: zwischen einem bunten Alt-Ägypten, wie man es sich zu Verdis Zeit vorgestellt hat und dem postmodernen Schnickschnack, wie ihn das spanische Dekorations-Großunternehmen La Fura dels Baus derzeit über die Opernzentren der Welt ausbreitet. Gewonnen hat, so war auch aus den Kritiken zu entnehmen, die Postkarten-Belle-Époque der historisierenden Inszenierung Gianfranco de Bosios.



Alt-Ägypten in der Fantasie der Belle Époque: Violella Urmana als Amneris. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Und da schreiten sie, die ägyptischen Scharen, von hinten nach vorne, von links nach rechts über die riesige Bühne, zwischen bunt bemalten Säulen durch, die in ihrer Massivität mit Luxor oder Abu Simbel konkurrieren können. Erhaben gewandet, luxuriös geschmückt. Amneris und der König in Gold und Weiß, Aida im ägyptisierenden Modellkleid, alles andere als eine „ria schiava“, eine anonyme kriegsgefangene Sklavin. Gut, Elefanten sind nicht von der Partie, aber beim Triumphmarsch, dem Höhepunkt der spektakulären Aufzüge, reiten Pferde ein. Radamès, der Sieger, wird auf einem riesigen Thron hereingefahren. Kostbare Stoffe, edle Metalle, Federn: Vor diesem Altägypten verlöre jede Mode-Boutique im Paris der Belle Époque vor Neid und Scham ihre Farbe.



Dekorative Ästhetik von

heute in der „Aida“ von La Fura dels Baus. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Dagegen kann das stilisierte Sonnenkraftwerk von La Fura dels Baus nicht punkten. Ebenso wenig überzeugt das Planschbecken mit echtem Wasser und Plastik-Krokodil-Masken für plätschernde Statisten im Nilakt. Die „alte“ Inszenierung setzt dagegen auf stimmungsvolle Lichtregie, wenn die Säulen eines Tempels im dunstigen Mondlicht am Fluss sich gewaltig und düster über kleine Menschen erheben. Solche Momente wären durchaus in einer spannungsvollen, glaubhaften Regie mit dramatischem Leben zu erfüllen, wäre da nicht eine grenzenlos banalisierende Personenregie am Werk. Zwischen Rampengesang und Ausfallschritt, zeremoniellem Schreiten und vorhersehbaren Arrangements könnte ein Hauch von Psychologie, von wahrhaftigem menschlichem Verhalten Wunder wirken.

Das ist bei einem Tenor wie Marco Berti nicht zu erwarten, der mit robustem Ton durch seine Partie pflügt und es offenbar dem Zufall überlässt, ob eine Phrase mal stimmig ausgesungen, mal einfach nur mit Kraft geschmettert wird. Der Mann hat die vokalen Fertigkeiten für einen überzeugenden Radamès, aber weder das stilistische Bewusstsein noch das psychologische Feingefühl. Die Aida von Fiorenza Cedolins tut sich bei der Gestaltung von Angst, Ausweglosigkeit, Resignation, aber auch im Moment des Aufbegehrens gegen Amneris und im abgeklärten Einverständnis mit dem Sterben im Finale leichter. Aber ihr Timbre klingt ölig, ihr Vibrato verbraucht – da hilft auch nicht, dass sie die Höhe in der Nil-Arie sicher erreicht.



Der Tenor Marco Berti als Radamès. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Violeta Urmana war als Amneris die überzeugendste Sängerin des Ensembles: In der Szene, in der Radamès von den Priestern verhört und verurteilt wird, breitet sie das Psychogramm einer stolzen, starken Frau aus, die an die Grenzen ihrer seelischen Leidenschaftsfähigkeit geführt wird. Überzeugend auch ihre stimmlich beglaubigte Doppelzüngigkeit am Anfang, in der Konfrontation mit Aida, als sich der Verdacht erhärtet, die Sklavin könne ihre erfolgreiche Konkurrentin um die Liebe Radamès' sein. Nur die schmeichlerischen Legati in der ersten Szene des zweiten Aktes gelangen ihr nicht ganz: Der Stimme fehlen Samt und schwärmerischer Ton.

Die männlichen Protagonisten bleiben auf mittlerem Niveau: Anbrogio Maestri imponiert in Statur und Stimmgewalt, singt den Amonasro aber wenig differenziert und mit vielen engen Tönen. Orlin Anastassov bleibt als Ramfis ebenso rau und stilistisch grob wie Carlo Gigni als König. Daniel Oren liefert ein routiniertes Dirigat ab, ohne auf die Feinheiten der Partitur intensivere Blicke zu richten.

Über 600 „Aida“-Vorstellungen in 100 Jahren

Arena und Aida – das sind beinahe schon Synonyme geworden: Mit über 600 Vorstellungen steht die Oper Verdis an der Spitze der Aufführungsstatistik. Vor 100 Jahren verwirklichte der Tenor

Giovanni Zenatello zusammen mit dem Impresario Ottone Rovato die Idee, zu Ehren des Komponisten im damals frisch restaurierten römischen Monument „Aida“ aufzuführen. Das Experiment von 1913 – damals noch ohne elektrisches Licht! – gelang, die Arena etablierte sich als sommerliche Spielstätte. 1914 folgte Bizets „Carmen“, dann unterbrach der Erste Weltkrieg bis die junge Tradition, die aber bereits 1919 wiederbelebt wurde. Und zwar, was heute undenkbar ist, mit einer relativ neuen Oper Amilcare Ponchiellis, „Il Figliuolo Prodigo“ („Der verlorene Sohn“) von 1880. In den Folgejahren gab es zwar wieder „Aida“, aber auch modernere Stücke: „Il piccolo Marat“ von Pietro Mascagni (1921), „Nerone“ von Arrigo Boito (1926) oder die erst drei Jahre zuvor uraufgeführte „Turandot“ Giacomo Puccinis 1928.



Gab den Anstoß für
die Arena-
Opernfestspiele: Der
Tenor Giovanni
Zenatello.
Archivfoto Bain
Collection

Ein letztes solches Experiment wagte die Arena 1952 mit Italo Montemezzis „L'Incantesimo“ („Der Zauber“). In den zwanziger

Jahren spielte man sogar Wagner in der Arena – nicht einmal das traut sich das Opernunternehmen in seinem und Wagners Jubiläumsjahr: „Lohengrin“ erklang 1922, noch einmal in den Jahren 1933 und 1949 und zum letzten Mal 1963 – eine kluge Wahl für die szenischen Möglichkeiten der Arena. Selbst „Parsifal“ (1924) und „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1931) standen je einmal auf dem Spielplan.

Die Gründer der Operntradition in der Arena hatten ein treffendes Gespür für die Auswahl der Werke. Camille Saint-Saëns' „Samson et Dalila“, 1921 gezeigt, erfüllt die Bedingungen ideal: große Tableaus und Chorszenen, monumentale Schauplätze, historisierender Stoff, wirksame Musik. Man fragt sich, warum dieses Stück 1974 zum letzten Mal in der Arena zu erleben war. Eine Erklärung: Die Aufführungen in Verona müssen massenkompatibel sein. Abend für Abend zwischen Juni und September sind 15 000 Plätze zu verkaufen. Und in Zeiten, in denen italienische Politiker die Oper nicht mehr für finanzierungswürdig halten, weil sie den Staat nicht in der Pflicht sehen, „Musikshows“ zu unterstützen, gibt es wohl keinen Spielraum für künstlerische Entscheidungen. So kristallisiert sich seit den neunziger Jahren ein Kern von einem Dutzend Opern heraus, die immer wieder aufgeführt werden, unterbrochen von nur wenigen „Ausreißern“ wie „La Gioconda“ (2005) oder dem ersten Mozart in der Arena, „Don Giovanni“ (2012).

Doch diese Entwicklung ist nicht nur ein Indiz finanzieller Risikovermeidung, sondern auch ein Zeichen für die sterile Erstarrung der Oper als Kunstform: Verona schwimmt an der Spitze des internationalen Mainstreams. Ideen wie etwa die Inszenierung einer Meyerbeer-Oper – wie sie in den dreißiger Jahren stattgefunden haben, weil sich die Grand Opéra hervorragend für den Raum eignen würde – sind daher selbst im 150. Todesjahr Meyerbeers 2014 utopisch. Der Spielplan für das nächste Jahr beinhaltet also wieder beide „Aida“-Inszenierungen, dazu Verdis „Maskenball“ sowie „Madama

Butterfly“ und „Turandot“ von Giacomo Puccini, ergänzt durch „Carmen“ und Charles Gounods „Roméo et Juliette“ – eine Konzession an Veronas zweiten Touristen-Mythos.