

Eine TV-Dramaturgie für die Oper? LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF und AIDA AM RHEIN¹

Delphine Vincent (Freiburg i. Ü.)

Im Laufe der letzten Jahre wurden im Fernsehen viele Live-Opern gezeigt. Neben gefilmten Live-Aufführungen findet man in den Fernsehprogrammen manchmal Opern, die explizit für das Fernsehen verfilmt wurden. In diesem Fall sitzt der Zuseher direkt in den Logenplätzen. Manche dieser Projekte versuchen mit Hilfe der technischen Mittel mehr Genauigkeit in Bezug auf das Opernlibretto zu schaffen, wie zum Beispiel bei *TOSCA* (1992) in Rom. Diese Oper ist so verfilmt, dass die im Libretto angegebenen Orts- und Zeitanweisungen genau befolgt werden. Andere Projekte finden auf der Straße mit den Passanten statt. Diese Unternehmungen stellen einen Versuch dar, das Bild der Oper aufzufrischen und sie mit einem neuen Publikum in Verbindung zu bringen. Die Oper wird sozusagen in den Alltag eingeführt.

In diesem Artikel werden zwei TV-Produktionen dieses Typus untersucht: *LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF* (2008) in Zürich und *AIDA AM RHEIN* (2010) in Basel, beides Produktionen des Schweizer Fernsehens. Wie wird eine Oper im Rahmen solcher Produktionen musikalisch angepasst? Welcher Adaptationsprozess findet statt, insbesondere in Bezug auf die Streichungen? Die Stellen der Streichungen und ihre Funktionen ermöglichen Überlegungen zur Art und Weise, in der die Operndramaturgie für eine Fernsehinszenierung geändert wird: Sie sind der Schlüssel um herauszufinden, ob eine TV-Dramaturgie existiert. Der Vergleich mit Filmen, in denen die zugrunde liegenden Opernwerke auch erheblich

¹ Besonderen Dank an Anna Windisch für die Hilfe bei der sprachlichen Übertragung dieses Artikels ins Deutsche.

gekürzt wurden (Zeffirellis TRAVIATA, 1982, und Fracassis AIDA, 1953), wird nachträglich erlauben, unterschiedliche Popularisierungsstrategien zwischen Kino und Fernsehen auszuloten.

Die Produktion AIDA AM RHEIN enthält wenige Streichungen, die jedoch hauptsächlich das Ballett betreffen: der Anfang der *scena seconda* des ersten Aktes mit der *Danza Sacra delle Sacerdotesse*, die *Danza di piccoli schiavi mori* im zweiten Akt und der *Ballabile* des *Gran Finale secondo* sind gestrichen. Außerdem finden sich noch zwei Streichungen in dieser Version: Vor *Ritorna vincitor* (1. Akt), sowie bei *nel tempio* am Anfang des dritten Aktes (*O tu che sei d'Osiride*) ist der Chor gekürzt.

Der Grund für diese Ballett-Streichungen ist leicht nachvollziehbar: Auch im Theater werden Opern oft mit Ballett-Streichungen aufgeführt. Dies geschieht zumeist darum, weil manche Aspekte der Dramaturgie der *grand opéra* ein zeitgenössisches Opernpublikum nicht mehr ansprechen. So eine Dramaturgie ist für ein generell nicht an Oper gewöhntes Publikum noch schwerer zu verstehen. Im Aida-Film von Fracassi hingegen werden alle Ballette beibehalten, auch wenn sich im Kinopublikum wahrscheinlich wenige regelmäßige Opernbesucher fanden. In diesem Film liegt der Schwerpunkt jedoch auf dem Spektakulären und dem Exotischen, wie in vielen Hollywood-Filmen. Diese Tatsache ist nicht überraschend: Beide Elemente sind wesentlich für eine Kino-Ästhetik, die Filme für das breite Publikum produziert. Das Gegenteil ist der Fall beim Fernsehen. Der TV-Bildschirm ist bedeutend kleiner als die Kinoleinwand, darum ist es äußerst schwierig, in einer Gesamtaufnahme im Fernsehen Details zu erkennen. Wäre aber das Ganze nur in Nahaufnahmen gedreht, würde es die Wahrnehmung des Gesamtblickes beeinträchtigen. Aus diesem Grund sind Balletteinlagen im Fernsehen mitunter problematisch. Möglicherweise war

es in diesem Fall auch von Produktionsseite schwierig, Passagen ohne Gesang und nur mit Tanz in diesem spezifischen Raum zu konzipieren. Das Projekt befasst sich allerdings auch mit der Nähe zum Publikum: Die Passanten auf der Straße stehen weniger als drei Meter von den Sängern entfernt, während Tänzer generell mehr Raum brauchen um zu tanzen. Die Sänger segeln in diesem Projekt auf dem Rhein (zum Beispiel in der zweiten Szene des vierten Akts), jedoch waren in diesem Fall die Passanten, auch wenn sie nichts sahen, durch den Gesang emotional in die Geschichte verwickelt. Andererseits werden die Chor-Streichungen eingesetzt, um musikalische und textliche Wiederholungen zu vermeiden. Der Chor *Su! del cor prorompa il grido – Su! del Nilo sacro lido* im ersten Akt fällt auch in Fracassis Film dem Schnitt zum Opfer, obwohl die Streichungen anders positioniert sind.

Es ist verwunderlich, dass AIDA AM RHEIN so wenige Streichungen enthält, denn die Oper stammt aus Verdis letzter Phase, welche musikalisch sehr anspruchsvoll ist. Das Projekt unterscheidet sich deutlich von Fracassis Film: Hier geht es darum, die Oper dem Publikum näher zu bringen. Man versucht nicht – wie in Fracassis AIDA – alle Opernkonventionen zu vermeiden. Wichtig ist, es anders zu machen: auf der Straße und mit dem Mikrofon. Es geht nicht darum, die Hälfte des Werkes zu kürzen, denn Dauer ist kein Problem im Gegensatz zu den meisten Opernfilmen. Darüber hinaus wird auch nicht unterlassen, den Zuschauer in seinen filmischen Gewohnheiten zu stören. Das Projekt behält alle *a parte*-Teile bei, die im Vergleich zu Fracassis Film sehr oft ausgelassen sind, wohl weil sie unrealistisch wirken würden. Die *a parte*-Teile in AIDA AM RHEIN werden durch Untertitel unterstützt: So versteht das Publikum alle Zeilen des Texts. Zusätzlich fasst ein Kommentator die Geschichte vor und nach den Akten zusammen.

Diese Haltung bringt auch die Unterschiede zwischen Film- und TV-Dramaturgie hervor. In Fracassis Film sind viele *da sè*-Passagen ausgelassen; das heißt, dass die Opernkonvention der inneren Rede ausradiert ist. Man versucht zu vermeiden, dass die Darsteller verschiedene Texte singen, ohne einander zu hören. In diesem Film wird auf viele musikalische und textliche Wiederholungen verzichtet, zum Beispiel in der berühmten Arie *O patria mia*. Hier zeugen die musikalischen Streichungen von einem Bestreben nach mehr Realismus: Die Version soll so wenig statische Momente, Wiederholungen und *da sè*-Gesänge wie möglich aufweisen. Realismus ist das Stichwort in Fracassis AIDA, und deshalb sehen wir Sophia Loren und nicht Renata Tebaldi, die eigentlich die Partie singt, auf dem Bildschirm. Die Sänger werden von Schauspielern gedoubelt, um mehr Glaubwürdigkeit im Schauspiel zu erzielen. In AIDA AM RHEIN finden wir im Gegensatz dazu wenige Streichungen, womit die Operndramaturgie gewahrt bleibt. Zusätzlich sind die Sänger auch die Schauspieler; es gibt keine Doubles.

Am Ende dieses Vergleiches lässt sich feststellen, dass der Adaptationsprozess zwischen Fernsehen und Kino reichlich differiert. Der Film privilegiert exotische und spektakuläre Komponenten einer Hollywoodästhetik und versteckt die Konventionen der Oper mit gezielten Kürzungen, im Gegensatz dazu aktualisiert das Fernsehen die Handlung und behält die ursprüngliche Form des Werkes fast gänzlich bei.

Die Untersuchung eines weiteren Beispiels wird Unterschiede zwischen TV-Produktionen desselben Werkes aufzeigen. Mit TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF verhält es sich tatsächlich ganz anders. Die Adaption enthält viele Streichungen, was erstaunlich ist, da die Oper *La Traviata* ungefähr eine Stunde kürzer ist als *Aida*. Mit einem Großteil der Kürzungen

wird die Absicht verfolgt, musikalische Wiederholungen zu vermeiden. *La Traviata* stammt aus dem Jahr 1853, einer Zeit also, als Verdi noch den klassischen Formen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts nahe stand. Die *solita forma* effektiert ein Hin und Her zwischen dynamischen und statischen Passagen. In den statischen Teilen – *adagio* und *cabaletta* – gibt es traditionell musikalische Wiederholungen, die in LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF ausgelassen sind (zum Beispiel sind in Violettas Arie im ersten Akt die Wiederholungen im *adagio Ah fors'è lui* und in der *cabaletta Sempre libera* gestrichen). Das ist jedoch nicht neu, denn derselbe Adaptationsprozess wurde bereits in Zeffirellis Film LA TRAVIATA angewandt. Außerdem besteht eine lange Tradition in der Musiktheater-Aufführungspraxis, die italienische Oper des 19. Jahrhunderts zu kürzen. Beispielsweise enthielt die Aufführung aus dem Zürcher Opernhaus, die 2005 abgefilmt wurde, drei Streichungen: Die Wiederholung der *cabaletta Oh mio rimorso!*, gesungen von Alfredo am Anfang des zweiten Akts, die Wiederholungen im *Duetto* von Violetta und Alfredo im dritten Akt, das *adagio Parigi, o cara* und die *cabaletta Ah! Gran Dio! Morir sì giovane*.

Es wundert darum kaum, dass man diese Dramaturgie auszugleichen versucht, da sie mit diesem ›stop-and-go‹-Aufbau extrem unrealistische Zeitstrukturen erfordert. Obwohl diese Werke auch im Theater oft mit vielen Streichungen aufgeführt werden, stellt die Operndramaturgie immer eine Herausforderung für Filmregisseure dar, die ein realistisches Milieu anbieten wollen. Diese Herausforderung wird im Fernsehen, welches auch das Format des Reality-TV hervorgebracht hat, tatsächlich zu einem Problem. Der Begriff Reality-TV begründet sich nämlich auf Echtzeit, auf die Möglichkeit, eine Handlung fortlaufend und ohne Schnitte zu sehen.

In den Live-Oper-Experimenten, die spezifisch für das Fernsehen gedreht werden, sind die Zeitstrukturen wesentlich. Wie bereits erwähnt, wurde TOSCA in Rom an den exakt im Libretto beschriebenen Zeiten und Orten gedreht. Vor kurzem wurde RIGOLETTO A MANTOVA (2010) mit demselben Verfahren verfilmt. Wichtig und auffallend ist in diesen Produktionen die Reality-TV-Komponente, auch wenn sie einige Schwierigkeiten mit sich bringt: Zum Beispiel sang Plácido Domingo um sechs Uhr abends *E lucevan le stelle* (›Und es leuchten die Sterne‹)! Solche Projekte stellen jedoch eine Übertragung dieses Reality-TV-Begriffs auf die Oper dar. Dieser Aspekt wohnt auch anderen Live-Oper-Experimenten inne, obwohl dies in anderer Form zu Tage tritt. In LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF versucht man, die *stop-and-go*-Struktur abzuflachen, um sich der Echtzeit zu nähern.

Darüber hinaus kommentierte Alexander Pereira, damals Intendant des Opernhauses Zürich, in einem Trailer zu LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF:

Die Geschichten, die ich da im Fernsehen sehe, sind eigentlich nicht viel anders als die, die wir in der Oper spielen.²

Er hob die Ähnlichkeiten im Plot hervor, die man bei LA TRAVIATA auf den ersten Blick sieht. Jedoch mussten die Zeitstrukturen arrangiert werden, und hierin nicht nur die musikalischen und textlichen Wiederholungen, sondern auch das Tempo der Geschichte. Der signifikanteste Eingriff ist die Streichung beinahe des gesamten *Finale ultimo*, das heißt der Eintritt von Giorgio Germont und *Prendi; quest'è l'immagine*. Man geht direkt vom Duett *Parigi, o cara* zum *parlando*-Ende *Cessarono gli spasmi* über. Nach Violettas letztem Wort *Oh gioia!* hört man nur das Orchester – wie oft im

² LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF, TV-Dokumentation 2008, Schweizer Fernsehen SF 1, Regie/ Redaktion: Felix Breisach, TC: 0:17:00.

Theater – so auch in Zeffirellis Film. Die Kürzung vermeidet eine altmodische Konvention, die in unserer heutigen Gesellschaft kaum nachvollziehbar wäre: Violetta erlaubt Alfredo, eine Jungfrau zu heiraten («Se una pudica vergine, degli anni suoi nel fiore, a te donasse il core sposa ti sia lo vo'«). Die Kürzung ermöglicht einen Spannungsbogen, der besser zu unserer zeitgenössischen Sensibilität passt: ein direkter Übergang von der Hoffnung (*Parigi, o cara*) und der Feststellung, dass die Krankheit unheilbar ist (*Gran Dio! Morir si giovane!*), hin zum Tod. Die Streichung der Reaktionen der anderen Figuren auf Violettas Tod betont das tragische Schicksal. Diese Umarbeitung des Finales der Oper vermeidet ein Stoppen der Erzählzeit: Das Tempo der Handlung wird beschleunigt.

Im Fall von LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF finden sich mehr Schnittpunkte zwischen TV- und Kino-Adaptationsprozess. Dieses Beispiel unterstreicht, dass die Oper im Theater – so wie im Kino oder im Fernsehen – umgearbeitet wurde. Somit wird auch ersichtlich, dass das Ausmaß des Adaptationsprozesses auch abhängig ist von den individuellen Merkmalen des Werkes.

Am Ende dieser Studie kann festgehalten werden, dass sich die TV-Dramaturgie und die Kino-Dramaturgie zwar unterscheiden, jedoch auch einige ihrer Adaptationsstrategien teilen. Der Film nutzt oft das Spektakuläre, zum Beispiel verlängert Zeffirelli den *Coro di Matadori Spagnuoli* (2. Akt) und die *Baccanale* (3. Akt), während das Fernsehen diesen Aspekt ausradiert. Jedoch kommt der Schwerpunkt der Adaption durch unterschiedliche Ansichten in Bezug auf den Realismus, den jedes Medium auf seine Art stellt, anders zur Geltung. Das Fernsehen privilegiert die Direkt-Sendung, während das Kino die Wahrscheinlichkeit privilegiert. Infolgedessen entfalten die beiden Medien eine unterschiedliche Beziehung

zur Zeit: Die Direktübertragung impliziert die Idee von Echtzeit, die jedoch für eine Kinoästhetik nicht wesentlich ist. In Spielfilmen sind filmische Verfahren üblich, die die Kontinuität der Handlung unterbrechen. Dazu gehören zum Beispiel Rückblenden, Vorausblenden oder Ellipsen, was heißt, dass die Dauer der filmischen Handlung nicht mit der Dauer der vorgeführten Handlung übereinstimmt.

Trotz der Unterschiede im Adaptionprozess zwischen *Aida am Rhein* und *LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF* kann festgehalten werden, dass eine spezifische TV-Dramaturgie für Operninszenierungen existiert. Beide TV-Projekte versuchen, Oper neuartig darzustellen. Sie nutzen eine aktualisierte Inszenierung, was keine Neuheit ist, da Regietheater-Inszenierungen im Theater sehr üblich sind. Die Novität bezieht sich jedoch auf eine neue Art von Interaktion mit dem Publikum, und somit tritt die Oper in das alltägliche Leben ein. Die Sendung ist wie eine Fernsehreportage konzipiert: Echtzeit ist so nicht nur zentral für die Musik, sondern für die ganze Sendung. Der Sprecher spielt die Rolle des Sonderkorrespondenten und interviewt die Schauspieler und das Publikum. Die Interviews und das ›making of‹ lenken vom Thema ab; es gibt mehr Pausen als im Theater. Dieses ›hinter die Kulissen blicken‹ ist typisch für eine bestimmte Art von Musikrezeption: Zum Beispiel findet sich dieselbe Strategie bei Live-Übertragungen aus der Metropolitan Opera in New York. Zudem wird das Publikum durch den Reality-TV-Ansatz stärker integriert, zum Beispiel mit Abstimmungen per SMS. Weiters charakteristisch für Reality-TV ist eine Art ›Vorbereitung der Realität‹. In diesen Fernsehshows wird als ›direkt eingefangene Realität‹ bezeichnet, was in Wirklichkeit teilweise geprobt ist. In den studierten Opernproduktionen bezieht man sich auf ein Live-Experiment, das jedoch vorbereitet wurde und dessen Verlauf gegebenenfalls auch von Sicherheitskräften beaufsichtigt wird. Diese

Spannung zwischen Realität und Vorbereitung ist typisch für Reality-TV. Solche Projekte, speziell für das Fernsehen realisiert, übernehmen auch die Codes des Fernsehens. Schließlich führen unterschiedliche Ziele – und die Mittel, diese zu erreichen – sowie das Publikum zu unterschiedlichen Dramaturgien von Film und Fernsehen. In den beiden hier behandelten TV-Produktionen wird durch eine spezifisch der Fernseh-Ästhetik zugeschriebenen Reality-TV-Strategie Aufsehen erregt, die den musikalischen Adaptationsprozess beeinflusst.

Anhang

AIDA AM RHEIN

Tabelle der Streichungen (Nummern und Seiten nach Dover-Ausgabe)

1. Akt, <i>Su! Del cor prorompa il grido – Su! del Nilo al sacro lido</i>	Von 48/1/1 auf dem dritten Takt bis 53/1/1 auf dem dritten Takt. Chor abgekürzt.
1. Akt, <i>Possente Fthà</i>	Von S. 73 bis S. 81. Anfang der <i>scena seconda</i> und <i>Danza Sacra delle Sacerdotesse</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Chi mai fra gl'inni e i plausi – Ah! vieni</i>	Von 104/1/4 auf dem zweiten Takt bis S. 117 »E« auf dem zweiten Takt. <i>Danza di piccoli schiavi mori</i> geschnitten.

2. Akt, <i>Ballabile</i>	Von 163/1/1 auf dem zweiten Takt bis S. 193. <i>Ballabile</i> geschnitten.
3. Akt, <i>O tu che sei d'Osiride</i>	Von 260/1/1 nach dem ersten Achtel (der Chor fängt nicht an) bis S. 264 »B«. Chor geschnitten

LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF

Tabelle der Streichungen und Änderungen (Nummern und Seiten nach Dover-Ausgabe)

1. Akt, <i>Ebben? che diamin fate?</i>	Von 64/3/6 auf dem zweiten Takt bis S. 65. Orchester-Schluss geschnitten.
1. Akt, <i>È strano – Ah fors'è lui – Follie! Follie! – Sempre libera</i>	Von 85/2/1 bis 89/1/2. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
1. Akt, <i>È strano – Ah fors'è lui – Follie! Follie! – Sempre libera</i>	Von 96/1/5 bis 102/1/5. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Annina, donde vieni? – Oh mio rimorso!</i>	Von 123/1/2 bis 130/1/2. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 159/2/1 nach dem ersten Achtel bis 162/1/4 auf dem zweiten Achtel. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.

2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 170/2/2 (auf Violettas Eintritt) bis 172/1/2 (auf Violettas Eintritt). Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 179/1/4 bis 179/2/6. Letzte Wiederholung geschnitten.
2. Akt, <i>Nè rispondi d'un padre all'affetto? – No, non udrai rimproveri</i>	Von S. 209 bis 222/1/4 auf dem dritten Takt. <i>Cabaletta</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Annina? Comandate?</i>	350/1/1-2 »Or fate cor«: Annina singt nicht.
3. Akt, <i>Addio del passato</i>	356/1/6 bis 359/2/5. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Parigi, o cara</i>	381/1/2 bis 385/1/3. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Ah non più... a un tempio – Gran dio! Morir si giovane</i>	396/1/1 auf dem zweiten Takt (ohne Violetta) bis 399/2/5 auf dem zweiten Takt. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Ah non più... a un tempio – Gran dio! Morir si giovane</i>	403/1/4-6: Keine instrumentale <i>coda</i> .

3. Akt, <i>Ah Violetta! – Prendi; quest'è l'immagine – Se una pudica vergine</i>	Von 404 bis 421/1/5 (ohne »che!«). <i>Finale ultimo</i> fast ganz geschnitten.
3. Akt, <i>Ah Violetta! – Prendi; quest'è l'immagine – Se una pudica vergine</i>	Von 422/1/9 bis Ende: Nur Orchester, ohne Gesang.

Literatur

- Citron, Marcia J. (2000) *Opera on screen*. New Haven-London: Yale University Press.
- Leopold, Silke (2013) *Verdi. La Traviata*. Kassel-Leipzig: Bärenreiter-Verlag-Henschel.
- Vincent, Delphine (2012) *Musique classique à l'écran et perception culturelle*. Paris: L'Harmattan.
- Vincent, Delphine (2013) »*Questa poi la conosco pur troppo.*« *Pratiques d'adaptation et public implicite du »film opéra«* [Actes de la journée d'études *Opéra et cinéma. Citations, scènes, imaginaires, affinités électives*, Université Rennes 2, 11 février 2013].

Primärquellen

- DVD, *Aida* [1953] Giuseppe Verdi, Giuseppe Morelli (Dirigent), Clemente Fracassi (Filmregisseur), Renata Tebaldi/Sophia Loren (Aida), Giuseppe Campora/Luciano Della Marra (Radames), Ebe Stignani/Lois Maxwell (Amneris), Gino Bechi/Afro Poli (Amonasro), Orchester und Chor der RAI (Rom), Immortal. IMM 960022.
- DVD, *Aida am Rhein* [2010] Giuseppe Verdi, Gabriel Feltz (Dirigent), Georges Delnon (Regisseur), Nadja Zonsorowa (Filmregisseur), Angeles Blancas (Aida), Sergej Khomov (Radames), Michelle De Young (Amneris), Alfred Walker (Amonasro), Sinfonieorchester Basel, Chor und Extrachor des Theater Basel, Basel, Schweizer Fernsehen, Radio Télévision Suisse, Radiotelevisione svizzera, 3sat, ZDF theaterkanal.

- DVD, *La Traviata* [1982] Giuseppe Verdi, James Levine (Dirigent), Franco Zeffirelli (Filmregisseur), Teresa Stratas (Violetta), Plácido Domingo (Alfredo), Cornell MacNeil (Giorgio), Axelle Gall (Flora), Geraldine Decker/Pina Cei (Annina), Allan Monk (Douphol), Orchester und Chor der Metropolitan Opera, Deutsche Grammophon. 00440 073 4364.
- DVD, *La Traviata* [2005] Giuseppe Verdi, Franz Welser-Möst (Dirigent), Jürgen Flimm (Regisseur), Felix Breisach (Filmregisseur), Eva Mei (Violetta), Piotr Beczala (Alfredo), Thomas Hampson (Giorgio), Katharina Peetz (Flora), Irène Friedli (Annina), Valeriy Murga (Douphol), Orchester und Chor der Oper Zürich, Opernhaus Zürich, Arthaus Musik. 101 247.
- DVD, *La Traviata im Hauptbahnhof* [2008] Giuseppe Verdi, Paolo Carignani (Dirigent), Adrian Marthaler (Regisseur), Felix Breisach (Filmregisseur), Eva Mei (Violetta), Vittorio Grigòlo (Alfredo), Angelo Veccia (Giorgio), Katharina Peetz (Flora), Liuba Chuchrova (Annina), Gabriel Bermudez (Douphol), Orchester und Chor der Oper Zürich, Zürich, Schweizer Fernsehen – Arte.
- VHS, *Tosca* [1992] Giacomo Puccini, Zubin Mehta (Dirigent), Giuseppe Patroni Griffi (Regisseur), Brian Large (Filmregisseur), Plácido Domingo (Mario Cavaradossi), Catherine Malfitano (Flora Tosca), Ruggero Raimondi (Scarpia), Orchester und Chor der RAI, Rom, Teldec Video. 6302779715.

Empfohlene Zitierweise

Vincent, Delphine: Eine TV-Dramaturgie für die Oper? LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF und AIDA AM RHEIN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 235–248.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Vincent.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Delphine Vincent.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.