

AIDA

GIUSEPPE VERDI



Semperoper
Dresden

»

Eine Oper für Kairo schreiben!!!

Puh!

Ich gehe nicht hin, sie zu inszenieren,

weil ich fürchten müsste,

dort mumifiziert zu werden.

«

Giuseppe Verdi an Giuseppe Piroli, 16. Juli 1870

GIUSEPPE VERDI

AIDA

OPERA LIRICA IN VIER AKTEN

Libretto von Antonio Ghislanzoni

Uraufführung am 24. Dezember 1871, Khedivial-Opernhaus, Kairo

Erstaufführung in Dresden am 08. Dezember 1876
in der Interimsspielstätte des Königlichen Hoftheaters, der „Bretterbude“

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Semperoper – Förderstiftung



Semperoper
Dresden





HANDLUNG

ERSTER AKT

Der Oberpriester Ramfis, ein enger Vertrauter der ägyptischen Königsfamilie, berichtet dem jungen Offizier Radamès, dass ein neuer Krieg gegen die Äthiopier bevorsteht und der Name des Truppenführers bald bekannt gegeben wird. Radamès hofft, als Feldherr der Ägypter in den Krieg ziehen zu dürfen. Er träumt von Sieg und Ruhm und seiner heimlichen Liebe zur äthiopischen Königstochter Aida, die unerkannt als Sklavin am Königshof lebt. Amneris, die Tochter des ägyptischen Königs, liebt Radamès und hat die Hoffnung, ihn für sich zu gewinnen. Als sie ihn in euphorischer Stimmung antrifft und Aida hinzukommt, ahnt sie die Liebe zwischen Aida und Radamès. Der König schwört sein Volk auf den Krieg gegen Äthiopien ein, nachdem ein Bote vom Einmarsch der äthiopischen Truppen berichtet hat. Radamès wird zum Feldherrn ausgerufen. Kriegsbegeisterung bricht aus, in die auch Aida mit einstimmt. Aida erschrickt darüber, dass sie dem Mann den Sieg wünscht, der gegen ihr Volk in den Krieg zieht. In der Not, sich zwischen ihrem Geliebten und dem Vaterland entscheiden zu müssen, wünscht sie sich den Tod. Radamès wird in einer feierlichen Zeremonie auf den Krieg vorbereitet und mit den heiligen Waffen ausgestattet.

ZWEITER AKT

Die Frauen warten auf die Rückkehr der siegreichen Krieger. Amneris träumt von einer gemeinsamen Zukunft mit Radamès. Um herauszufinden, ob Aida Radamès ebenfalls liebt, gibt sie vor, dass dieser gefallen sei. Aida verrät sich durch ihr Entsetzen ... Da gibt sich Amneris siegessicher als Rivalin zu erkennen – Radamès kehrt triumphal aus dem Krieg zurück. Zum Dank für seinen Sieg verspricht der König, ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Radamès bittet um die Freilassung der äthiopischen Gefangenen. Unter den Gefangenen erscheint als einfacher Kämpfer verkleidet Amonasro, der äthiopische König und Vater Aidas. Die Priester fordern den Tod der Äthiopier. Das Volk bittet um Gnade für sie. Ramfis schlägt einen Kompromiss vor: Nur Aida und ihr Vater bleiben in der Hand der Ägypter. Als Belohnung für seinen Sieg gibt der König seine Tochter Amneris Radamès zur Frau. Amneris triumphiert.

DRITTER AKT

In der Nacht vor der Hochzeit bitten Amneris und Ramfis um die Gunst der Götter. Ohne jede Zukunftshoffnung wartet Aida auf Radamès. Sie erinnert sich an die Schönheiten ihrer Heimat. Anstatt ihres Geliebten erscheint zunächst Amonasro. Der appelliert an seine Tochter, ihr Vaterland nicht im Stich zu lassen und verlangt von ihr, ihrem Geliebten die geheimen ägyptischen Kriegspläne zu entlocken. Radamès kommt zu Aida. Er gesteht ihr seine Liebe, die sie zwar erwidert aber für vollkommen hoffnungslos hält. Sie überredet ihn zur gemeinsamen Flucht und fragt ihn im letzten Augenblick, auf welchem Weg das ägyptische Heer unterwegs ist. Radamès gibt das Staatsgeheimnis preis. Amonasro hat ihn belauscht und gibt sich zu erkennen. Amneris und Ramfis entdecken, vom nahen Isis-Tempel kommend, das geheime Treffen. Radamès erkennt seinen Geheimnisverrat und ergibt sich dem Oberpriester.

VIERTER AKT

Radamès ist des Verrates angeklagt. Amneris versucht verzweifelt, ihn von seinem Geständnis abzubringen und ihn für sich zu gewinnen. Er lehnt ab. Die Priester sitzen über Radamès zu Gericht und fällen das Urteil: Lebendig wird der Verräter begraben. Amneris verflucht die Priester und ihre Urteile. Eingemauert erwartet Radamès den Tod und entdeckt plötzlich Aida. Sie hat sich in der Gruft versteckt, um gemeinsam mit ihm zu sterben. Aida und Radamès entsagen dem Leben und sehen, wie sich ihnen der Himmel öffnet und ihre Seelen ins Licht der Ewigkeit fliegen. Amneris bittet um Frieden für das Paar.

SYNOPSIS

ACT ONE

The high priest Ramfis, a close confidante of the Egyptian royal family, reports to the young officer Radamès that a new war against the Ethiopians is imminent and that the name of the commander will soon be announced. Radamès hopes to go to war as the Egyptian general. He dreams of victory and glory and of his secret love for the daughter of the Ethiopian king, Aida, who lives as a slave at the royal court. Amneris, the daughter of the Egyptian king, loves Radamès and hopes to win his affections. When she meets him in a euphoric mood and Aida appears, she suspects the love between Aida and Radamès.

The king declares war against Ethiopia after a messenger reports of the invasion of the Ethiopian troops. Radamès is proclaimed general. War fever breaks out, and Aida joins in as well. Aida is appalled that she is wishing victory for the man who is going to war against her people. In the distress of having to choose between her lover and her fatherland, she wishes for death. In a solemn ceremony, Radamès is prepared for war and given holy weapons.

ACT TWO

The women are waiting for the victorious warriors to return. Amneris dreams of a future together with Radamès. And in order to find out whether Aida loves Radamès too, she falsely tells her that he has died. Through her horror, Aida gives herself away ... Amneris confidently reveals herself as her rival. Radamès returns from the war. In gratitude for his victory, the king promises to grant anything he wishes. Radamès asks for the release of the Ethiopian prisoners. Amonasro, the Ethiopian king and Aida's father, appears among the prisoners disguised as a simple soldier. The priests demand the death of the Ethiopians. The people ask for mercy for them. Ramfis proposes a compromise: only Aida and her father are to remain in the hands of the Egyptians. As a reward for his victory, the king gives Radamès his daughter Amneris's hand in marriage. Amneris triumphs.

ACT THREE

The night before the wedding, Amneris and Ramfis ask for the favor of the gods. Without any hope for the future, Aida is waiting for Radamès. She remembers the beauties of her homeland. Instead of her lover, Amonasro first appears. He appeals to his daughter not to abandon her fatherland and asks her to coax out the secret Egyptian war plans from her lover. Radamès meets Aida. He confesses his love to her, which she reciprocates but considers to be completely hopeless. She persuades him to flee together and asks him at the last moment which route the Egyptian army is taking. Radamès reveals the state secret. Amonasro has overheard him and reveals himself. Amneris and Ramfis join them. Radamès realizes his betrayal of the secret and surrenders himself to the high priest.

ACT FOUR

Radamès is charged with treason. Amneris tries desperately to dissuade him from his admission and to win his affections. He refuses. The priests hold the trial for Radamès and pass judgement: the traitor is to be buried alive. Amneris curses the priests and their judgement. Walled up, Radamès awaits death and suddenly discovers Aida. She has come in order to die with him. Aida and Radamès renounce life and see how the sky opens up above them and their souls soar up to the light of eternity. Amneris prays for peace for the couple.



»

*Wenn mir jemand vor zwei Jahren
gesagt hätte, ›du wirst für Kairo
schreiben‹, hätte ich ihn für einen
Verrückten gehalten, aber jetzt sehe
ich, dass ich der Verrückte bin. Was
wollt Ihr? Es ist abgemacht! Werden
wir Krieg haben? Gott verhüte ihn!
Ich kann jetzt keine französischen
Zeitungen lesen! O, wie vermessen
die sind!*

«

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON VERDIS »AIDA«

VON WOLFGANG MARGGRAF

Gegen Ende des Jahres 1869 suchten der Pariser Verleger Escudier und Camille du Locle, der Direktor der Pariser Opéra, Verdi zu bewegen, einen neuen Vertrag mit der Opéra abzuschließen. Aber Verdi hatte mit dem französischen Theater zu trübe Erfahrungen gemacht, als dass er sich nun leichten Herzens dazu hätte verstehen können, seine gereiften künstlerischen Überzeugungen so weit zu verleugnen, wie es ein Werk, das in der Opéra Erfolg haben sollte, nun einmal erforderte. Gegenüber du Locle sprach er es deshalb unumwunden aus: »Ich bin für Paris nicht der richtige Komponist. Ich weiß nicht, ob ich Talent dazu habe, ich weiß nur, dass sich meine künstlerischen Ideen stark von den euren unterscheiden. Ich glaube an die Inspiration, ihr glaubt nur an die Faktur... Dazu ist noch zu sagen, dass auch mein Rückgrat nicht so biegsam ist wie das vieler anderer. Ich kann nicht von meinen Grundsätzen ablassen oder meine Überzeugung verleugnen, die sehr tief verankert und wohlbegründet ist.«

Das »ägyptische« Opernbuch überzeugt

Auch als du Locle im Januar 1870 in Genua mit dem Maestro zusammentraf, gelang es ihm nicht, dessen Bedenken zu zerstreuen. Immerhin scheint aber Verdi in diesen Januartagen zumindest seine grundsätzliche Ablehnung aufgegeben zu haben, denn Ende März reiste er mit seiner Frau für drei Wochen nach Paris, um, wie er scherzhaft-entschuldigend an Piroli schrieb, nachzusehen, »ob sie dort nicht noch närrischer sind als gewöhnlich«, in Wahrheit, um mit Emanuele Muzio zusammenzutreffen, der in Kairo während der Eröffnungsspielzeit des Königlichen Theaters »Rigoletto« und »Troubadour« dirigiert hatte und nun dem Maestro von seinen Erlebnissen berichtete. Offenbar hat du Locle während des Pariser Aufenthalts des Maestro nicht weiter wegen eines Werkes für die Opéra in ihn gedrungen, weil sich inzwischen der Khedive von Ägypten, Ismael Pascha,

an ihn gewandt und ihn gebeten hatte, Verdi für das Projekt einer großen Festoper zu interessieren, mit der das anlässlich der Einweihung des Suezkanals erbaute große Opernhaus in Kairo eröffnet werden sollte. Neben Verdi waren noch Richard Wagner und Charles Gounod in Erwägung gezogen worden, doch hatte man sich schließlich entschlossen, den Auftrag zunächst dem größten Repräsentanten der italienischen Oper anzutragen. Als Verdi aus Paris abreiste, gab ihm du Locle deshalb den Grundriss eines »ägyptischen« Opernbuches mit, den er selbst nach einer Vorlage aus der Feder Mariette-Beys, des berühmten, an den Ausgrabungen in Memphis und Theben beteiligten Archäologen, entworfen hatte. Verdi war von diesem Entwurf sofort gepackt, er fand ihn, wie er am 26. Mai an du Locle schrieb, »sehr gut, den Aufbau glänzend. Es finden sich zwei, drei Situationen, die, wenn auch nicht vollständig neu, so doch sehr schön sind.« Und ohne lange zu zögern, ist er bereit, den Auftrag für Kairo zu übernehmen. Freilich stellt er sehr hohe Forderungen: Während er sich die Besitzrechte für alle übrigen Länder vorbehält, verlangt er hundertfünfzigtausend Franken allein für die Überlassung der Aufführungsrechte an Ägypten. Außerdem bedingt er sich das Recht aus, einen Dirigenten zur Vorbereitung der Uraufführung nach Kairo zu schicken. Der Khedive, von du Locle über Verdis Bedingungen unterrichtet, geht auf alle Forderungen ein und verlangt als einzige Verpflichtung des Komponisten, dass die Partitur im Dezember 1870 vorliegt, damit die Aufführung im Januar des folgenden Jahres stattfinden kann.

In Eile und mit großem Eifer

Mit großem Eifer macht sich Verdi sogleich an die Arbeit. Er weiß, dass dieser Auftrag nicht nur eine Ehre für ihn persönlich ist, sondern dass es hier um den Ruhm und die Weltgeltung der italienischen Oper schlechthin geht, die zu erweisen sich kaum eine günstigere Gelegenheit denken lässt als diese repräsentative Uraufführung an einem Ort, auf den die Welt blickt. Dass ihm für die Vollendung der Partitur nur etwa ein halbes Jahr zur Verfügung steht, schreckt ihn nicht zurück, treibt ihn aber zu höchster Eile an. Über Giulio Ricordi setzt er sich mit Antonio Ghislanzoni in Verbindung, der ihm schon bei der Neufassung der »Macht des Schicksals« geholfen hatte, und lässt ihn bitten, die Versifizierung des vorliegenden Entwurfs zu übernehmen. Anfang Juli ist Ghislanzoni Gast in Sant' Agata und bespricht mit dem Maestro alle Einzelheiten. An diesen Besuch schließt sich ein außergewöhnlich umfangreicher und intensiver Briefwechsel über die verschiedensten

dramaturgischen Fragen an, aus dem sich ein ganzes Kompendium der Verdi'schen Opernästhetik herauslesen lässt. Während Ghislanzoni mit Feuereifer am Text arbeitet, vertieft sich Verdi in geschichtliche, archäologische und religionswissenschaftliche Studien, sucht er sich einzuleben in die fremde, ihm unvertraute Welt des alten Ägypten. Als die ersten fertigen Teile des Textes von Ghislanzoni eintreffen, beginnt er sofort mit der Komposition, die im Sommer und Frühherbst des Jahres 1870 rasch voranschreitet. Überschattet wurde diese Zeit intensiven und Verdi zweifellos hochstimmenden Schaffens durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges, der den Maestro äußerst beunruhigte, zumal als sich nach der Schlacht bei Sedan der Sieg Preußens abzuzeichnen begann, dessen Aufstieg zur imperialistischen Großmacht Verdi mit wachsendem Unbehagen beobachtete. Auch auf die Vorbereitung der »Aida«-Uraufführung wirkten sich die Kriegereignisse lähmend aus, denn die Kostüme und Dekorationen dafür wurden in Paris angefertigt, von wo sie, da die preußischen Truppen im November die Stadt belagerten, vorläufig nicht nach Kairo gebracht werden konnten, so dass an eine Uraufführung im Januar nicht mehr zu denken war. Das aber brachte Verdi in Schwierigkeiten, weil er die italienische Erstaufführung für den Februar an die Mailänder Scala vergeben hatte und diese nun ebenfalls verschoben werden musste, um Kairo nicht um das Recht der Uraufführung zu bringen. Und obwohl die Partitur Ende November im Wesentlichen vollendet vorlag, blieb der Termin der Uraufführung zunächst noch ungewiss.

Uraufführung ungewiss

Ende März 1871 begann sich der Maestro erneut mit den Uraufführungsvorbereitungen für »Aida« zu beschäftigen. Zunächst war die Frage zu klären, wer die Aufführung leiten sollte. Da Emanuele Muzio, den Verdi am liebsten als Dirigenten in Kairo gesehen hätte, wegen seiner Verpflichtungen in Paris ablehnen musste, und auch Angelo Mariani nicht bereit war, nach Kairo zu gehen, stimmte Verdi schließlich dem Vorschlag von Draneth Bey zu, die Leitung der Uraufführung in die Hände des Florentiner Dirigenten und ehemaligen Kontrabassisten Giovanni Bottesini zu legen. Im Mai kam Draneth Bey eigens nach Sant' Agata, um mit dem Maestro alle noch offenen Fragen zu besprechen und sich mit ihm über die Besetzung der Hauptpartien zu einigen. Auch an der Mailänder Scala begannen nun erneut die Vorbereitungen zur ersten italienischen Aufführung, für die Verdi sehr detaillierte Bedingungen stellte, um eine seinen Vorstellungen entsprechende

»

Ich glaube, dass ich keine historischen und geographischen Auskünfte mehr über Ägypten brauchen werde. Gebt die Oper für Kairo ruhig bekannt ... Ach dieser Krieg erschreckt mich! Ich habe lang genug in Frankreich gelebt, um die französische Aufschneiderei und Unverschämtheit zu verabscheuen; aber ich erinnere mich andererseits sehr wohl, dass Preußen einmal erklärte, das Meer von Triest und Venedig sollte Deutschland gehören!! Wenn ein siegreiches Preußen ein festgegründetes deutsches Reich bedeuten sollte, Österreich in die Ecke geschoben und die Adria ein Teil dieses Reiches würde, dann wären unsere Rufe »Tod dem einen« und »hoch lebe der andere« höchst verkehrt. Ach wenn wir (Frankreich und Italien) uns nur mal verstehen könnten, statt uns voneinander abzuwenden, und wenn wir uns gerade in die Augen sähen, unsere Kräfte mäßen, fest auf unseren Beinen stünden und voran marschierten, marschierten, marschierten ... Aber nein; wir tun nichts als Reden.

«

GIUSEPPE VERDI AN GIULIO RICORDI, 12. AUGUST 1870

Wiedergabe des Werkes zu sichern. So verlangte er vor allem eine für italienische Verhältnisse ungewöhnliche Orchesterstärke mit je vierzehn ersten und zweiten Violinen, je zwölf Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen, der üblichen doppelten Bläserbesetzung und zwei Harfen; insgesamt ein Orchester von fast neunzig Musikern. Auch für den Chor der Scala wünschte er eine beträchtliche Verstärkung. Gern hätte es Verdi auch gesehen, wenn die Zuschauerlogen unmittelbar neben der Bühne, die in der Scala den szenischen Eindruck arg beeinträchtigten, abgeschafft und außerdem der Orchesterraum entsprechend Wagners in Bayreuth verwirklichten Vorstellungen versenkt worden wäre; aber dies, darüber war er sich im Klaren, konnte in Italien allenfalls als eine Aufgabe für die Zukunft gelten. Immerhin vermochte er wenigstens zu erreichen, dass das Parkett etwas erhöht wurde, da der Fußboden der Scala ohnehin erneuert werden musste. Die durch den Deutsch-Französischen Krieg erzwungene Verzögerung der Uraufführung hat Verdi dazu benutzt, noch einmal Verbesserungen und Ergänzungen an seiner Partitur vorzunehmen. Noch im August 1871 bat er Ghislanzoni um Änderung einzelner Textstellen. Einen Priesterchor im dritten Akt, der ursprünglich im feierlich-sakralen Palestrinastil und in Form eines vierstimmigen Kanons gehalten war, ersetzte er durch einen psalmodierenden Unisono-Chor in »ägyptischer« Manier. Launig kommentierte er die Änderung in einem Brief an Ricordi: »Ich hätte da beinahe ein Bravo der Perücken verdient, hätte hoffen dürfen, eine Stelle als Kontrapunkt-lehrer an irgendeinem Konservatorium zu erhalten. Aber dann kamen mir doch Skrupel wegen des Palestrinastils, wegen der Harmonik, wegen der ägyptischen Musik.« Und schließlich komponierte er jetzt erst die berühmte Romanze der Aida zu Beginn des Nil-Aktes, über deren Wirksamkeit er sich lange im Unklaren gewesen war, die er aber nun doch als notwendig erkannte.

Es geht los

Anfang Dezember 1871 konnten dann endlich die Vorbereitungen der Uraufführung in Kairo beginnen. Sie wurden sehr intensiv betrieben, konzentrierten sich jedoch nicht nur auf die interpretatorische Arbeit am Werk, sondern schlossen auch eine gewaltige Reklame ein, die den Erfolg der Oper von vornherein garantieren sollte, indem die Aufführungen zu einem säkularen Ereignis, zu einer Sensation ersten Ranges erklärt und eine große Zahl Prominenter aus aller Herren Länder dazu eingeladen wurde. Verdi stand wie stets in seiner Laufbahn auch diesmal solchen Auswüchsen eines kapitalistischen Theaterbetriebes ganz ablehnend gegenüber:

Er hielt es für würdelos, das Urteil des Publikums im Vorhinein beeinflussen zu wollen. Um einem Kult seiner Person keinerlei Nahrung zu geben, verzichtete er auch auf eine persönliche Teilnahme an der Uraufführung. Und als ihm der namhafte italienische Musikkritiker Filippo Filippi, der im Begriff stand, nach Kairo zu reisen, seine Dienste für die publizistische Vorbereitung der Aufführung anbot, schrieb ihm der Maestro einen Brief, in dem er seine Abscheu vor dergleichen entwürdigender Reklame überaus klar aussprach: »Sie in Kairo? – Das ist eine Reklame für »Aida«, wie sie sich wirksamer kaum denken lässt! Aber mir kommt es so vor, als wäre, wenn es so weitergeht, die Kunst nicht mehr Kunst, sondern Handwerk, Vergnügungsreise, Jagd, irgendetwas, hinter dem man herläuft, dem man, wenn schon nicht Erfolg, so doch um jeden Preis Publizität geben möchte. Was ich dabei fühle, ist Ekel, Erniedrigung! Ich erinnere mich immer mit Freude der Zeit meiner Anfänge, als ich fast ohne Freunde, ohne einen Menschen, der von mir gesprochen hätte, vor das Publikum trat, bereit, alle Kugeln aufzufangen, überglücklich, wenn es mir gelang, einen günstigen Eindruck hervorzurufen. Und nun – Welch ein Apparat für solch eine Oper?

À la grâce de Dieu

Journalisten, Solisten, Choristen, Direktoren, Professoren usw.: sie alle müssen ihr Steinchen zum Gebäude der Reklame herbeitragen. Da muss ein Rahmen hergerichtet werden aus lauter Nichtigkeiten – die Oper selbst bekommt dadurch nicht im Mindesten mehr Wert, ja, ihr wahres Verdienst wird sogar verdunkelt. Das ist beklagenswert, tief, tief beklagenswert! Ich danke Ihnen für Ihr lebenswürdiges Angebot für Kairo. Vorgestern schrieb ich an Bottesini über alles, was die »Aida« angeht. Ich wünsche dieser Oper nur eine gute und besonders verständnisvolle gute Aufführung, sowohl was Gesang wie Orchester und Regie anlangt. Sonst – à la grâce de Dieu: so habe ich meine Laufbahn begonnen und so will ich sie zu Ende gehen.« Am 24. Dezember 1871 ging »Aida« in Kairo zum ersten Mal in Szene, begeistert begrüßt von einem internationalen Publikum, das fast jede Nummer bejubelte und besonders dem Finale des zweiten Aktes einen triumphalen Erfolg bereitet. Auch die professionelle Kritik erkannte zumindest in ihrer überwiegenden Mehrheit die große Bedeutung des Werkes für Verdis Entwicklung und für die italienische Kunst an. Der Kritiker der »Perseveranza«, Filippo Filippi, hob besonders die Kontinuität in des Meistros künstlerischem Werdegang hervor, als er schrieb: »Verdi setzt seine künstlerische Entwicklung auf demselben

Wege fort, den er bereits mit seinem »Don Carlos« einschlug, doch ohne die Vergangenheit aufzugeben... Der alte und der neue Verdi verschmelzen auf wunderbare Weise miteinander.« Solch verständnisvollen Kritiken, die der Urteilsfähigkeit ihres Verfassers angesichts der fehlenden zeitlichen Distanz, die er zum Werke hatte, alle Ehre machen, standen freilich auch Äußerungen gegenüber, die Verdi gerade das vorwarfen, wogegen er sich stets mit größtem Nachdruck wandte: die Überbetonung des Orchesters vor den Singstimmen. So meinte der Kritiker des französischen »Journal des débats«, der Komponist Louis Etienne Ernest Reyer: »Wie es Grètry von Mozart sagte, errichtete auch Verdi die Statue im Orchester und stellte den Sockel auf die Bühne« – eine Beurteilung, über deren Fragwürdigkeit man heute kein Wort mehr zu verlieren braucht.





AIDA – ENDE ALLER UTOPIE

VON ATTILA CSAMPAI

Während die meisten anderen Opern, die uns heute noch etwas zu sagen haben, dies ihrem antizipatorischen Gehalt, ihrem historisch überschießenden Potential, ihren utopisch-vorausschauenden Kräften verdanken, die meist erst im Laufe ihrer Geschichte heraus zu reifen begannen, liegt die überzeitliche Bedeutung der »Aida«, Verdis spektakulärster Oper, in ihrer unbedingten und unverrückbar fixierten Zeitlichkeit, die von ihrer Verwicklung mit Tagespolitik, dem Suez-Kanal, dem deutsch-französischen Krieg, herrührt und auch durch ihre opportune Nähe zu den aktuellen kulturellen Tendenzen und Moden, zu Kolonialismus, technischer Revolution, Archäologie und europäisch-imperialem Entdeckergeist bedingt ist. Dies bedeutet aber den fast vollständigen Verlust von Transzendenz und Utopie. Verdis rücksichtslose Zugeständnisse an den Zeitgeschmack verhinderten es dann vollends, dass die transzendierenden Momente, die in der Musik enthalten sind, auf der mit ägyptischen Requisiten vollgestopften Bühne sich noch entfalten konnten, so dass diese Oper als autonomes musikalisch-dramatisches Gefüge, als geistige Wirklichkeit, sich nicht etablieren konnte. Andererseits ist es gerade die spektakuläre, zeitgebundene Modernität der »Aida«, die heute ihr wirkliches Alter so deutlich hervortreten lässt und sie für uns zu einem der authentischsten Dokumente des späten 19. Jahrhunderts gemacht hat. Verdi erreicht mit dieser Oper nicht nur den Höhepunkt seiner 30jährigen Opernentwicklung (»Othello« und »Falstaff« gehen andere Wege), sondern – und das ist genial – er erschafft damit auch ein singuläres Musterbeispiel einer Oper, die alle Wesenseigenheiten der »bürgerlichen Oper« in ihrer Endphase, wie sie etwa Adorno in seinem berühmten Essay aufgezählt hat, geradezu idealtypisch realisiert, und damit zugleich auch alle ideologischen und ästhetischen Einwände gegen sich selbst in krasser Selbstbestätigung mitliefert. »Aida« ist womöglich das affirmativste Zeugnis der spätromantischen Oper, sieht man einmal von Wagners Musikdramen ab, eine Oper, die unentwegt nur sich selbst meint, nur ihrem eigenen handgreiflich sinnlichen Ausdruck frönt, in der es wirklich nur um das geht, was man sieht und hört (also mit den Sinnen betasten kann), in der hinter all dem naturalistischen Schein, dem Monumentalismus der Ausstattung und der leidenschaftlichen musikalischen Expression kein zollbreit Raum mehr bleibt für ein Dahinter, für Bedeutung, Absicht, Hintersinn. Eine Oper also, in der die dargestellten

Leidenschaften sich so völlig von jeglicher Zielgerichtetheit, von der Möglichkeit, in Aktion umzuschlagen, gelöst haben, dass es tatsächlich schwierig wird, einen dahinterliegenden, tieferen Sinn zu entdecken, herauszulesen oder herauszuhören. Deshalb haben wir es noch lange nicht mit bloßer »Wirkung ohne Ursache« zu tun, wie Wagner heuchlerisch urteilte, aber doch mit einer Konzeption von Musiktheater, bei der das oberste Ziel die glaubwürdige Darstellung selbst ist der Leidenschaften und Passionen der Beteiligten, und nicht die Handlungen und Motive, die sie auslösen. Darum hat Verdi hier auf der Ebene des Theaters auf eine über das Szenische hinausgehende Dramaturgie der logisch-dynamischen Handlungsführung weitgehend verzichtet und völlig konsequent sein eher statisches Konzept geschlossener Tableaux verwirklicht.

Extensive Ausstellung von Gefühlszuständen

Man kann fast sagen, dass Theater im strengen Sinne nicht stattfindet, – das voraussetzt, dass Menschen auf der Bühne agieren, und uns als Handelnde gegenüber treten, sondern wir sehen eine Abfolge von Szenen, die in erster Linie der extensiven Ausstellung von Gefühlszuständen oder -verläufen dienen. Und je weniger eine Figur agiert, wie etwa die Titelfigur, desto mehr darf sie ihr Innenleben, das die Musik ausdrückt, ausbreiten. Die weitgehende Abwesenheit echter dramaturgischer Motivation, ebenso teleologischer Ausrichtung, macht es eigentlich unmöglich, diese Oper zu interpretieren, zu deuten, von der einen oder anderen Richtung aufzufassen, zumal auch die hier auftretenden Figuren selbst keine ganzheitlichen leiblichen Gestalten mehr sind, um die man herumgehen könnte, um sie von verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, sondern sie sind bereits Charakterisierungen, die eher der Vorstellung des Autors, wie sie sein sollten, entsprechen, als selbst Charaktere zu sein. Der Mangel an transzendierender Substanz hängt auch mit dem entfesselten Ausstattungsnaturalismus der »Aida« zusammen: Verdi wollte hier mit allen Mitteln den naturgetreuen Schein einer vergangenen Wirklichkeit, die perfekte Illusion antiker Atmosphäre auf der Bühne erzeugen, was ja auch gelang. Damit aber förderte er nicht nur nachhaltig die seit Beginn des 19. Jahrhunderts herrschende Tendenz der Entzauberung und Versachlichung des einst ästhetisch-homogenen Mediums Oper, sondern richtete sich bereits gegen ihr ästhetisches Prinzip, den singenden Menschen, dessen stilisiert-ästhetische Äußerung in zunehmend naturgetreuer Dekoration künstlich und sinnlos erscheinen musste. Verdi entzog hier also seiner eigenen streng

ästhetischen Konzeption musikalisch charakterisierter Figuren tendenziell den Aktionsraum und somit die reale Existenzbasis. Obwohl er seine eigene Musik von naturalistischen Einflüssen wie Folklorismen und dergleichen weitgehend bewahrte – Ausnahme: die berühmt-berüchtigte einventilige Aida-Trompete –, trug seine hier betriebene Entästhetisierung der Bühne zweifellos zum schnelleren Untergang der Gattung bei. Andererseits tritt in keiner anderen Oper die heimliche Beziehung der romantischen Oper zum Hollywood-Monumental-Farb-Film so offen zutage wie in »Aida«, sie belegt geradezu exemplarisch Adornos These, wonach die Oper des 19. Jahrhunderts zum »Platzhalter des noch ungeborenen Kinos« wurde.

Oper der Grenzüberschreitung

In »Aida« bereitet die Oper tatsächlich schon ihre eigene Grenzüberschreitung vor; denn die Massenhaftigkeit der Mittel und der Monumentalisierung der Dekoration gefährden bereits die konstitutive Einheit des Theaterraums, und drängen ins Freie, nach draußen, zum Originalschauplatz, wo die Trennung von Bühne und Zuschauer-raum, von Schein und Wirklichkeit aufgehoben ist, die perfekte Illusion regiert. Trotz aller Gigantomanie, aller übertriebenen Detailtütfelei, in die Verdi und seine Mitarbeiter bei dieser Oper verfielen, um eine möglichst echt wirkende ägyptische Atmosphäre zu erzeugen: alles Ägyptische bleibt im Bezug auf die musikalische und dramatische Diktion des Werkes äußerliches Beiwerk, reiner Mummenschanz, also ein im Grunde zufälliges Kostüm, in das Mariette, du Locle, Ghislanzoni und Verdi diese einfache romantische Allerwelts Geschichte gekleidet haben. Damit aber blieb ihre europäisch-kolonialistische Aneignung fremden Kulturgutes lediglich auf Kulissen, Schauplätze und Kostüme beschränkt, also auf Äußerliches, was aber völlig ausreichte, um den unstillbaren Kulturhunger des sinnlich ausgedörrten europäischen Opernpublikums nach neuen, fremden, exotischen Stoffen zu stillen. Etwas anderes hatte die Oper des 19. Jahrhunderts ohnehin nicht betrieben, als bürgerliche Sozialproblematik in finstere, vorübergehende Zeiten zurückzuverlegen. In »Aida« hüllt Verdi die bürgerliche Oper lediglich in ein neues exotisches Gewand, da sie die eigene europäische Kultur- und Kunstgeschichte schon restlos ausgeschlachtet hatte. Die Geschichte, die uns im ägyptischen Dekor präsentiert wird, könnte im Prinzip überall angesiedelt sein, denn weder sie selbst noch die Musik enthalten oder gehen ein auf irgendwelche spezifisch ägyptischen Probleme. Verdi hätte das Ganze auch ohne weiteres, also ohne entscheidend in Dramaturgie und Musik eingreifen zu müssen, zu den Inkas, den Sumerern, den

»

Seit ihrer Abreise habe ich sehr wenig gearbeitet, nur noch den Marsch gemacht, der sehr lang ist und starke Gliederung aufweist: Sie müssen mir aber helfen und es so einrichten, dass der Chor ein bisschen das Lob Ägyptens und des Königs, ein bisschen auch das des Radamès singt. Und dann sollen auch noch die Priester dazukommen: ›Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben. Gott helfe nun weiter.‹ (Siehe die Telegramme des Königs Wilhelm!) Ich werde es Ihnen deutlicher sagen können, wenn ich die Szene heretze: Volk: ›Heil Dir, Ägypter usw.‹

«

GIUSEPPE VERDI AN ANTONIO GHISLANZONI, 8. SEPTEMBER 1870

Babyloniern oder nach Kreta verlegen können – damals ebenfalls recht beliebte Schauplätze. Denn weder Musik noch Text bringen etwas hervor, das Auskunft geben könnte über die Menschen und die Verhältnisse im alten Ägypten. Hätte nicht Mariette Bey, der bedeutende Archäologe und Ägyptologe, den Vorwurf verfasst, dann hätten seither bestimmt nicht so viele ernstgemeinte Untersuchungen sich mit dem vermeintlich ägyptischen Gehalt dieser Oper beschäftigt. Dass selbst der Khedive, der ägyptische Vizekönig Ismail Pascha, also ein Einheimischer, von der echten ägyptischen Atmosphäre der »Aida« so begeistert war, scheint mir weniger für die Authentizität des Stoffes zu sprechen, als vielmehr für den nachhaltigen Erfolg europäischer Politik in den Kolonien, die diesen auch die eigene Kultur aufoktroyierte. Dagegen hat Verdi nie ein Hehl daraus gemacht, dass er nur eine italienische Oper verfasst habe, worin das meiste seiner eigenen Fantasie entsprang. Als er einmal gefragt wurde, woher denn die vielen ägyptischen Ideen in seiner Oper kämen, soll er geantwortet haben: »Ich habe mir vorgestellt, es müsse so sein.« Dass aber die Figuren der »Aida« trotz ihrer dekorativen Aufmachung so seltsam blass und kraftlos wirken, so sehr ihren Leidenschaften ausgeliefert sind, hängt mit der tragisch-fatalistischen Tendenz des ganzen Stückes zusammen; d. h., dass die Unüberwindlichkeit und Unveränderbarkeit der Situation, in die die Beteiligten von ihrem Schicksal geworfen sind, die Voraussetzung und zugleich das Ziel ihres emotionalen Ausdrucks bilden.

Tragischer Fatalismus

Die auftretenden Konflikte dienen nur noch als dramaturgische Vorwände für die Passions-Entladung der Figuren, ja man kann sogar sagen, dass das Wissen darum, dass man ohnehin nichts verändern kann, das totale Sich-Ausleben der Gefühle erst ermöglicht. Zwar begreift Verdi in allen seinen Opern (mit Ausnahme des »Falstaff«) den Menschen primär als leidenschaftlich-reagierende Instanz und nur in zweiter Linie als tätiges Wesen, aber in »Aida« führt die Schicksals-ergebenheit und die Todessehnsucht des tragischen Liebespaares zu dessen völliger Handlungsunfähigkeit. In den meisten früheren Opern Verdis versuchen die Betroffenen wenigstens solange gegen ihr Schicksal zu kämpfen, bis sie der von außen an sie herantretende Tod eines besseren belehrt; in »Aida« dagegen ist die Titelgestalt schon am Ende des ersten Bildes zu sterben bereit. Und sie behält recht. Denn schon beim ersten Zusammentreffen der drei Hauptfiguren (im Terzett des ersten Aktes) wird uns ihr Konflikt in seinem ganzen Ausmaß vorgeführt

– als unlösbarer Zustand; und alle weiteren Auseinandersetzungen im Verlauf der Oper sind nur effektvolle Variationen desselben tragischen Grundkonflikts. Selbst der spektakuläre Opfertod Aidas und Radamès' (der bezeichnenderweise erst nach seiner »Entehrung« nicht mehr leben will) lösen den Konflikt nicht, sondern entziehen ihm nur die reale Grundlage. Deshalb darf man die eindrucksvolle »Pace, pace«-Schlussgeste Amneris' nicht als dessen Aufhebung verstehen, sondern nur als Absichtserklärung, als Selbstbeschwichtigung der schuldig Gewordenen, die allein mit ihrem Gewissen in der Welt zurückbleibt.

Die einzige aktive Figur der Oper

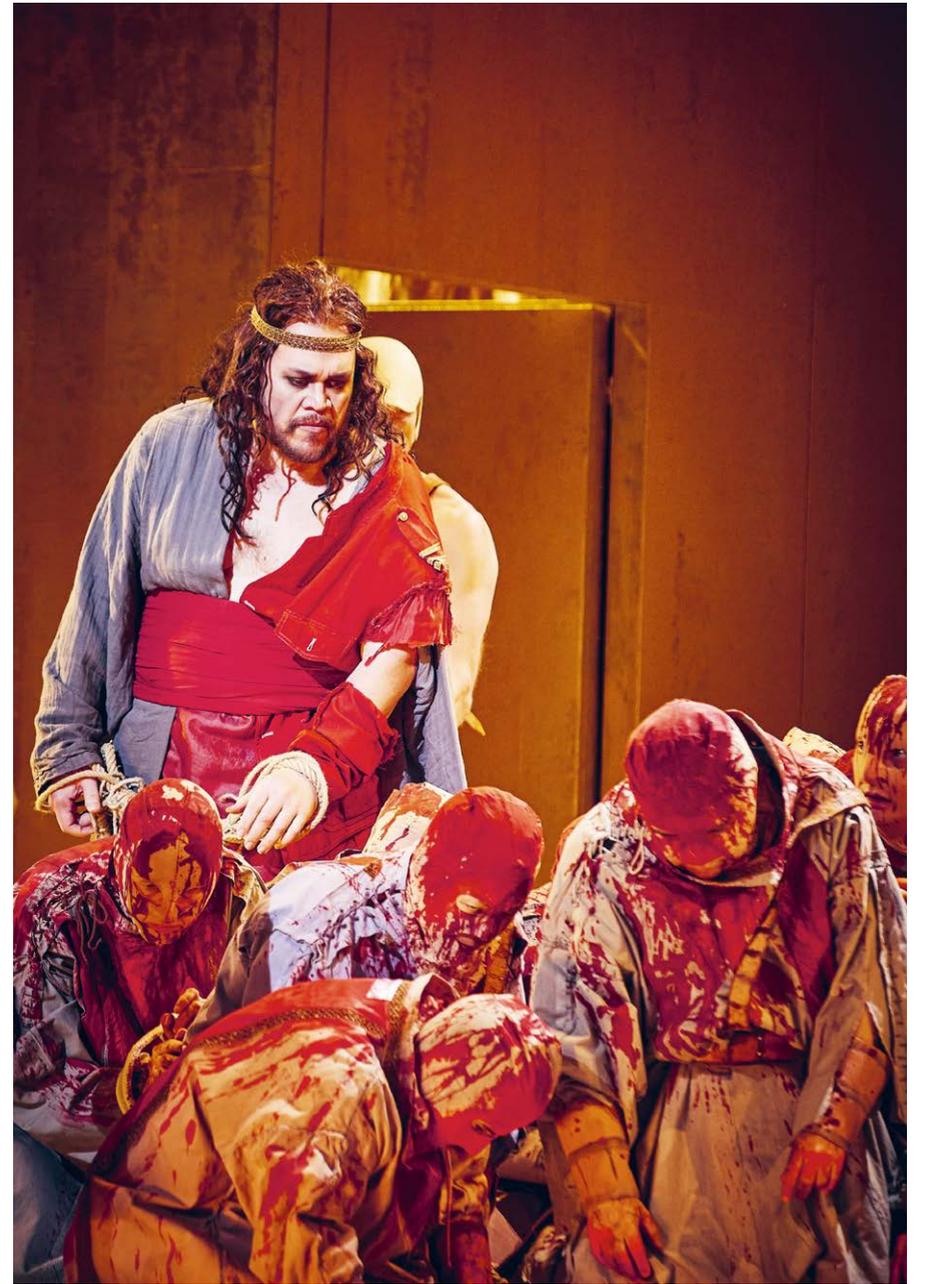
Aidas Vater Amonasro ist die einzige aktive Gestalt der Oper, die von sich aus Entscheidungen fällt und Veränderungen herbeiführt. Sein unerwarteter Auftritt im Finale des zweiten Aktes und seine Lauschaktion im Nil-Akt (mit der ebenfalls überraschenden Schlusswendung) sind die beiden einzigen, wirklichen Ereignisse in dieser Oper. Die Darstellung seines Innenlebens nimmt darum bei ihm, dieser klaren, entschlossenen und auch im Unrecht verantwortlichen Persönlichkeit, auch geringeren Raum ein, denn er setzt seine Interessen ja durch und ist nicht so sehr seinen Passionen ausgeliefert wie die anderen Hauptfiguren. Dass er, ohne zu zögern, das Glück seiner Tochter aufs Spiel setzt, um sein Volk zu retten, spricht eher für seine moralische Integrität als gegen sie. Durch seine Lauschaktion zerbricht er die brüchige Balance des Dreieckskonflikts, der bis dahin mit dem falschen Schein der Unentschiedenheit behaftet war, und er zerstört damit auch alle falschen Hoffnungen auf ein gutes Ende. Unfreiwillig wird auch er mitschuldig am Schicksal Aidas, da all sein Handeln nur Amneris' Interessen unterstützt, die aus eigener Kraft ihr Ziel, das Glück des Liebespaars zu zerstören, wohl nicht erreichen würde.

Die stolze Pharaonentochter löst zwar durch ihre Eifersucht den unheilvollen Konflikt erst aus, aber sie ist dennoch nicht so stark, so initiativ, wie sie sich gebärdet. Das beweist Radamès' Schicksal. Zwar ruft sie uns die furiosen Frauengestalten der Opera seria ins Gedächtnis, Mozarts Elettra aus »Idomeneo« etwa, der es ähnlich ergeht, doch Amneris' Zorn ist nicht gerecht, ihr Ausdruck hat die Grenzen des klassisch-modifizierten Affekts längst überwunden. Sie ist zwar ähnlich von ihren Leidenschaften beherrscht wie die verschmähten Liebhaberinnen des 18. Jahrhunderts, aber sie hat die Harmlosigkeit der barocken Damen verloren. Ihre Wut ist krank, bössartig, neurotisch, tödlich. Sie ist unberechenbar, herrisch und – auch

in ihrer Liebe – grausam. Und schließlich zieht sie es sogar vor, Radamès in den Tod zu schicken, als ihn der verhassten Rivalin zu überlassen.

Radamès ist einer der schwächsten Helden Verdis. Als erfolgreicher Feldherr gehört er zwar zu den Mächtigsten Ägyptens, aber er bringt den noch nicht den Mut auf, öffentlich zu seiner Liebe zu Aida, der Sklavin, zu stehen. Zu sehr hat er die rigiden Standesregeln der Herrschenden verinnerlicht. Andererseits reizt ihn, dem die Pharaonentochter zu Füßen liegen würde, gerade das Fremde, das Verbotene an Aida, die, solange sie als äthiopische Sklavin gilt, durch eine besonders große soziale Kluft von ihm getrennt ist und deshalb für ihn das Unerreichbare, die Freiheit, bedeutet. Schließlich aber bleibt es nur beim »Ritual des versuchten Ausbruchs«, wie Adorno es treffend nannte, denn bereits die erste Prüfung seiner Liebe kann Radamès nicht bestehen. Für seine Ehre, für die Wahrung seiner sozialen Integrität, die Einhaltung seiner moralischen Grundsätze ist ihm kein Preis zu hoch, und er ist bereit, alles dafür zu opfern: seine Liebe, sein Leben und all seine Utopien von einer besseren Welt.

Aida dagegen liebt ohne Einschränkung. An ihr machen sich alle anderen schuldig. Sie steht für die soziale Unterdrückung des Menschen und zugleich ist sie die Allegorie intakter Menschlichkeit, die Verkörperung der unbeschädigten menschlichen Natur, die an der Inhumanität, der Entfremdung, den brutalen Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft zerbricht. Aida steht am Ende einer langen Reihe unschuldig-reiner Frauengestalten in Verdis Opern, die alle dafür sterben müssen, dass ihre Liebe, also ihre humanisierenden Kräfte die sozialen Schranken aufzuheben trachteten. Doch während die meisten Vorgängerinnen Aidas noch integraler Bestandteil ihrer Gesellschaft waren, also die unbeschädigte Natur sich noch selbst durchsetzen konnte, so etwa bei Gilda, Leonora oder Violetta, muss in »Aida« die Titelgestalt von außen in eine Gesellschaft eingeführt werden, die anscheinend nicht mehr in der Lage ist, aus sich heraus einen unbeschädigten Menschen hervorzubringen. Durch ihren Opfertod ermöglicht sie Radamès, seinen Traum von der Freiheit ins Jenseits hinüberzuretten, während sie im vollen klaren Bewusstsein ihres Handelns freiwillig eine Welt verlässt, in der zu leben nicht mehr lohnt.





»

Diese Katastrophe Frankreichs bringt auch mich so gut wie Sie zur Verzweiflung! Und wenn es fällt, so fällt, machen wir uns nichts vor, mit ihm jede Freiheit für uns alle, fällt auch unsere Zivilisation. (...) Und dieser König, der immer von der göttlichen Vorsehung redet, mit deren Hilfe er das beste Stück Europas zerstört! Er glaubt sich ausersehen, die Sitten zu bessern und die Laster der heutigen Welt zu bestrafen!! Welch ein Typ von einem Sendboten Gottes! Armes Paris! Ich habe so heiter, strahlend schön noch im vergangenen April gesehen ... Was nun? ... Dem europäischen Krieg werden wir nicht entgehen und er wird uns verschlingen. Es wird nicht morgen dazukommen, aber er kommt.

«

GIUSEPPE VERDI AN CLARINA MAFFEI, 30. SEPTEMBER 1870

DIE SIEGENDE IDEALITÄT DER MUSIK

AUSSCHNITT AUS DEM KAPITEL »FÜLLE DES WOHL-
LAUTS« AUS »DER ZAUBERBERG« VON THOMAS MANN

»Fülle des Wohllauts«, so nennt Thomas Mann ein Kapitel seines Romans »Der Zauberberg« von 1924, der am Vorabend des Ersten Weltkriegs in dem Schweizer Sanatorium Berghof spielt. Zur Unterhaltung der Gäste wurde ein Grammophon angeschafft, und Hans Castorp – die Hauptfigur des Romans – übernimmt sofort die Verwaltung des musikalischen Schatzes ...

Eine kleine Gruppe von Platten bot die Schlusszenen des pompösen, von melodischem Genie überquellenden Opernwerks, das ein großer Landsmann des Herrn Settembrini, der Altmeister der dramatischen Musik des Südens, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus solennem Anlass, bei Gelegenheit der Übergabe eines Werkes der völkerverbindenden Technik an die Menschheit, im Auftrage eines orientalischen Fürsten geschaffen hatte. Hans Castorp wusste bildungsweise ungefähr Bescheid damit, er kannte in großen Zügen das Schicksal des Radamès, der Amneris und der Aida, die ihm auf Italienisch aus dem Kasten sangen, und so verstand er so ziemlich, was sie ihm sangen, verstand nicht jedes Wort, aber doch eines hie und da mit Hilfe seiner Kenntnis der Situationen und seiner Sympathie für diese Situationen, einer vertraulichen Anteilnahme, die wuchs, je öfter er die vier oder fünf Platten laufen ließ, und schon zur wirklichen Verliebtheit geworden war.

Zuerst setzten Radamès und Amneris sich auseinander: Die Königstochter ließ den Gefesselten vor sich führen, ihn, den sie liebte und sehnhlich für sich zu retten wünschte, obgleich er um der barbarischen Sklavin willen Vaterland und Ehre hingeben hatte, – während allerdings, wie er sagte, »im Herzensgrunde die Ehre unverletzt geblieben« war. Diese Intaktheit seines Innersten bei aller Schuldbeladenheit jedoch half ihm wenig, denn durch sein klar zutage liegendes Verbrechen war er dem geistlichen Gerichte verfallen, dem alles Menschliche fremd war und das bestimmt kein Federlesen machen würde, wenn er sich nicht im letzten Augenblick dahin besann, der Sklavin abzuschwören und sich dem königlichen Alt mit dem Stimmbruch in die Arme zu werfen, der dies, rein akustisch genommen, so vollkommen verdiente. Amneris gab sich die inbrünstigste Mühe

mit dem wohllautenden, aber tragisch verblendeten und dem Leben abgewandten Tenor, der immer nur »Ich kann nicht!« und »Vergebens!« sang, wenn sie ihm mit verzweifelten Bitten anlag, der Sklavin zu entsagen, es gelte sein Leben. »Ich kann nicht!« – »Höre noch einmal, entsage ihr!« – »Vergebens!« Todwillige Verblendung und wärmster Liebeskummer vereinigten sich zu einem Zwiegesang, der außerordentlich schön war, aber keine Hoffnung ließ. Und dann begleitete Amneris mit ihren Schmerzensrufen die schauerlich-formelhaften Repliken des geistlichen Gerichtes, die dumpf aus der Tiefe schollen und an denen der unselige Radamès sich überhaupt nicht beteiligte. »Radamès, Radamès«, sang dringlich der Oberpriester und führte ihm in zugespitzter Form sein Verbrechen des Verrates vor Augen. »Rechtfertige dich!« forderten im Chore alle Priester. Und da der Oberste darauf hinweisen konnte, dass Radamès schwieg, erkannten alle in Einstimmigkeit auf Felonie. »Radamès, Radamès!« fing der Vorsitzende wieder an. »Du hast das Lager vor der Schlacht verlassen.« »Rechtfertige dich!« hieß es abermals. »Seht, er schweigt«, durfte der stark voreingenommene Verhandlungsleiter zum zweiten Mal feststellen, und so vereinigten auch diesmal alle Richterstimmen sich mit der seinen in dem Wahlspruch: »Felonie!« »Radamès, Radamès!« hörte man den unerbittlichen Ankläger zum dritten Mal. »Dem Vaterlande, der Ehre und dem Könige brachst du deinen Eid.« – »Rechtfertige dich!« scholl es aufs Neue. Und: »Felonie!« erkannte endgültig und mit Schauer die Priesterschaft, nachdem sie aufmerksam gemacht worden, dass Radamès absolut stillschwieg. So konnte denn das Unausbleibliche nicht ausbleiben, dass der Chor, der stimmlich gleich beieinander geblieben war, dem Missetäter für Recht verkündete, sein Los sei erfüllt, er sterbe den Tod der Verfluchten, unter dem Tempel der zürnenden Gottheit habe er lebend ins Grab einzugehen.

Die Entrüstung der Amneris über diese pfäffische Härte musste man sich nach Kräften selber einbilden, denn hier brach die Wiedergabe ab, Hans Castorp musste die Platte wechseln, was er mit stillen und knappen Bewegungen, gleichsam mit niedergeschlagenen Augen, tat, und wenn er sich wieder zum Lauschen niedergelassen hatte, war es schon des Melodramas letzte Szene, die er vernahm: das Schlussduett des Radamès und der Aida, gesungen auf dem Grunde ihres Kellergrabes, während über ihren Köpfen bigotte und grausame Priester im Tempel ihren Kult feierten, die Hände spreizten, sich in dumpfem Gemurmel ergingen ... »Tu – in questa tomba?!« schmetterte die unbeschreiblich ansprechende, zugleich süße und heldenhafte Stimme des Radamès entsetzt und entzückt ... Ja, sie hatte sich zu ihm gefunden, die Geliebte, um derentwillen er Ehre und Leben verwirkt, sie hatte ihn hier erwartet, sich mit ihm einschließen lassen, um mit ihm zu sterben,

und die Gesänge, die sie in dieser Sache, zuweilen unterbrochen von dem dumpfen Getön des Zeremoniells im oberen Stockwerk, miteinander tauschten, oder zu denen sie sich vereinigten, – sie waren es eigentlich, die es dem einsam-nächtlichen Zuhörer in tiefster Seele angetan hatten: in Hinsicht auf die Umstände sowohl wie auf ihren musikalischen Ausdruck. Es war vom Himmel die Rede in diesen Gesängen, aber sie selbst waren himmlisch, und sie wurden himmlisch vorgetragen. (...) Doch wäre er in das Lautliche weniger verliebt gewesen ohne die zugrunde liegende Situation, die sein Gemüt für die daraus erwachsende Süße erst recht empfänglich machte. Es war so schön, dass Aida sich zu dem verlorenen Radamès gefunden hatte, um sein Grabesschicksal mit ihm zu teilen in Ewigkeit! Mit Recht protestierte der Verurteilte gegen das Opfer so lieblichen Lebens, aber seinem zärtlich verzweifelten »No, no! troppo sei bella« war doch das Entzücken endgültiger Vereinigung mit derjenigen anzumerken, die er nie wiederzusehen gemeint hatte, und dieses Entzücken, diese Dankbarkeit ihm deutlich nachzufühlen, bedurfte es für Hans Castorp keines Aufgebotes an Einbildungskraft. Was er aber letztlich empfand, verstand und genoss, während er mit gefalteten Händen auf die schwarze kleine Jalousie blickte, zwischen deren Leisten dies alles hervorblühte, das war die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Grässlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ. Man musste sich nur vor Augen führen, was hier, nüchtern genommen, geschah! Zwei lebendig Begrabene würden, die Lungen voll Grubengas, hier miteinander, oder, noch schlimmer, einer nach dem anderen, an Hungerkrämpfen verenden, und dann würde an ihren Körpern die Verwesung ihr unaussprechliches Werk tun, bis zwei Gerippe unterm Gewölbe lagerten, deren jedem es völlig gleichgültig und unempfindlich sein würde, ob es allein oder zu zweien lagerte. Das war die reale und sachliche Seite der Dinge – eine Seite und Sache für sich, die vor dem Idealismus des Herzens überhaupt nicht in Betracht kam, vom Geiste der Schönheit und der Musik aufs triumphalste in den Schatten gestellt wurde. Für Radamès' und Aidas Operngemüter gab es das sachlich Bevorstehende nicht. Ihre Stimmen schwangen sich unisono zum seligen Oktavenvorhalt auf, versichernd, nun öffne sich der Himmel und ihrem Sehen erstrahle das Licht der Ewigkeit. Die tröstliche Kraft dieser Beschönigung tat dem Zuhörer außerordentlich wohl und trug nicht wenig dazu bei, dass diese Nummer seines Leibprogramms ihm so besonders am Herzen lag.



»... DANN WIRD DIE DRESDNER STAATSOPER DIE VERDIBÜHNE PAR EXCELLENCE ...«

FRITZ BUSCH UND DIE DEUTSCHE VERDI-RENAISSANCE

VON HENDRIKJE MAUTNER-OBST

Im Dezember 1931 stand eine Neuinszenierung von Giuseppe Verdis »Don Carlos« auf dem Spielplan der Dresdner Staatsoper. Nach »Othello«, »Falstaff«, »Amelia« (»Ein Maskenball«), »Die Macht des Schicksals« und »Der Troubadour« hatte Generalmusikdirektor Fritz Busch erneut eine Verdi-Oper auf den Spielplan gesetzt, deren musikalische Leitung er selbst übernahm. Anlässlich der Premiere dieser Inszenierung konstatierte Karl Schönewolf, Feuilletonchef bei den Dresdner Neuesten Nachrichten: »Von Fritz Busch geht ja ein gut Teil der aufblühenden Verdi-Renaissance in Deutschland aus. Mit den Verdi-Aufführungen unter Busch wurde die Dresdner Staatsoper maßgebend über die Grenzen des Reiches hinaus.«

Mit Fritz Busch hatte die Dresdner Staatsoper 1922 einen Generalmusikdirektor gewonnen, dessen Auseinandersetzung mit Werken des Musiktheaters sich mit höchsten Ansprüchen an die Umsetzung seiner künstlerischen Ideen verband. In seinen Erinnerungen hielt er später fest: »In jahrelangen Erfahrungen überzeugte ich mich davon, dass über den Begriff ›Oper‹ ein weit verbreiteter Irrtum besteht. Man neigt dazu, sie für eine leicht zuzubereitende, dem Verderben kaum ausgesetzte Volksnahrung zu halten. Das Gegenteil ist richtig. Das ›Oper‹ benannte Gesamtkunstwerk ist das anspruchsvollste und heikelste Erzeugnis, das menschlicher Kunsttrieb überhaupt hervorgebracht hat.«

Dass Buschs Respekt der Gattung Oper gegenüber zu herausragenden künstlerischen Ergebnissen führte, lässt sich aus begeisterten Kritiken über die Dresdner Aufführungen in der regionalen und überregionalen Presse herauslesen. Wie sehr diese Erfolge mit der Künstlerpersönlichkeit Fritz Busch verbunden waren, wurde 1931 anlässlich der Wiedereinstudierung einer älteren Inszenierung von Verdis »Troubadour« unter der Leitung von Kurt Striegler deutlich, wie die Dresdner Neuesten Nachrichten im Mai 1931 feststellten: »Es gelang damals unter Busch eine

musikalisch glänzende Aufführung. Aber was ist nun daraus geworden? Gewiss: es kann nicht jeden Tag Gold vergeben werden, doch es braucht auch nicht dieser Leierkastenton so rasch wieder einzureißen, der den ›Troubadour‹ in Misskredit gebracht hatte, es braucht nicht so knallig, roh und schmetternd zu klingen, wie es jetzt bereits geschieht. Kapellmeister Striegler, zweifellos ein handfester, musikalischer Praktikus, indessen ohne jeden zarteren Klangsinn, hat das Erneuerungswerk bereits wieder zerstört. Verflogen sind all die Feinheiten, die Busch aus der Partitur hervorzauberte und die sogar diesem Werke Kostbarkeit und Verve gaben.«

Frühe künstlerische Ideale

Fritz Busch hatte schon als junger Dirigent nach geeigneten Arbeitsbedingungen gesucht, um seine künstlerischen Ideale verwirklichen zu können. Daher hatte er zunächst gezögert, seine Position als Württembergischer Generalmusikdirektor an der Oper Stuttgart aufzugeben und nach Dresden zu wechseln. Um künstlerisch erfolgreich arbeiten zu können, schwebte ihm ein Leitungsteam aus einem Generalintendanten und einem Generalmusikdirektor vor. Dies, so Buschs Vorstellung, würde ihm konzentrierte und erfolgreiche künstlerische Arbeit ebenso erlauben wie den sorgfältigen und langfristigen Aufbau eines exzellenten Sängersensembles. Erst nachdem Alfred Reucker in Dresden die Position des Intendanten angenommen hatte, entschied sich Busch zum Wechsel und übernahm 1922 als Nachfolger von Fritz Reiner, mit Anfang 30, die Position des Generalmusikdirektors an der Semperoper. Busch baute bis zum Ende seiner Tätigkeit in Dresden 1933 nach seinen Vorstellungen ein Ensemble auf, in das er neben erfahrenere Sängerringen und Sängern auch junge Künstler aufnahm. So verpflichtete er beispielsweise Meta Seinemeyer, die Interpretin seiner Leonore in »Die Macht des Schicksals«, oder Anne Rosetti, die die Titelpartie von »Turandot« übernahm.

In seinen 11 Dresdner Jahren präsentierte Fritz Busch dem Publikum ein vielseitiges Repertoire. Er dirigierte eine Vielzahl von Werken Richard Wagners und Richard Strauss', setzte Akzente beispielsweise mit einem Mozart-Zyklus (1928) oder der europaweit beachteten deutschen Erstaufführung von Giacomo Puccinis »Turandot«, und er erschloss dem Dresdner Publikum mit neuen Inszenierungen eine Reihe von Giuseppe Verdis Werken. Busch erinnerte sich später an eine Spielzeit, in der in Dresden gar zehn verschiedene Verdi-Opern auf dem Spielplan standen.

Dass Musikkritiker wie Karl Schönewolf Anfang der 1930er Jahre von einer »Verdi-Renaissance« sprachen, als deren musikalischen Protagonisten sie Fritz



Fritz Busch, Fotografie von Ursula Richter

Busch betrachteten, ist keine Selbstverständlichkeit. Noch keine 20 Jahre zuvor, 1913, hatte die Musikwelt zwei Komponisten gefeiert, die in jenem Jahr 100 Jahre alt geworden wären: Richard Wagner und Giuseppe Verdi. Die auflagenstarke Illustrierte Zeitung Leipzig widmete Richard Wagner aus diesem Anlass eine Sonderausgabe, bedachte Giuseppe Verdi jedoch einige Monate später lediglich mit einem einzelnen Artikel. Damit deutet sich an, wie unterschiedlich beide Komponisten im frühen 20. Jahrhundert von der breiten Öffentlichkeit in Deutschland wahrgenommen wurden: »Rigoletto«, »La traviata«, »Il trovatore« oder »Un ballo in maschera« hatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar ihren Platz im Repertoire deutscher Bühnen, doch hatte Verdi zu jener Zeit mit dem Image eines »Leierkastenkomponisten« zu kämpfen, der zwar mit schönen Melodien zu erfreuen vermochte, den ästhetischen Rang Wagners letztlich jedoch nicht erreichte. Obwohl die Gedenkfeierlichkeiten anlässlich der Zentenarfeier 1913 auch in Deutschland dazu beitrugen, Verdi im öffentlichen Bewusstsein präsent zu halten und seine Werke vermehrt in die Spielpläne aufgenommen wurden, gelang es zu diesem Zeitpunkt noch nicht, Verdi gänzlich vom Vorurteil des Trivialen zu befreien und eine Neubewertung anzustoßen.

Fritz Busch und Franz Werfel

Erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurde unter dem Schlagwort »Verdi-Renaissance« in der zeitgenössischen Musikpublizistik eine veränderte Einschätzung des Komponisten diskutiert. Eine der Hauptfiguren dieser Verdi-Renaissance war neben Fritz Busch und seinen Dresdner Verdi-Interpretationen der Dichter Franz Werfel. Als Kenner und Liebhaber der italienischen Oper hatte Werfel schon im Umkreis der Gedenkfeierlichkeiten aus Anlass von Verdis 10. Todestag 1911 und der Zentenarfeier 1913 erste Ideen zu einem Roman über Giuseppe Verdi entwickelt. Als dieser Roman schließlich 1924 unter dem Titel »Verdi. Roman der Oper« erschien, wurde er schnell zu einem Bestseller, der wesentlich zur Vermittlung eines neuen Verdi-Bildes beitragen sollte. Franz Werfel gestaltet aus der Gegenüberstellung von Verdi und Wagner als Repräsentanten zweier unterschiedlicher Kunstauffassungen, wie sie ihm aus der Musikpublizistik seiner Zeit vertraut war, den Grundkonflikt seines Romans. Er entwirft einen fiktiven gleichzeitigen Venedig-Aufenthalt von Verdi und Wagner um die Jahreswende 1882/83. In dieser Zeit kreuzen sich mehrmals die Wege der beiden Komponisten, ohne dass es zu einer persönlichen Begegnung kommt. Die gedankliche Auseinandersetzung

mit Wagner und dessen Werk belastet die Romanfigur Verdi: Zwischen den Uraufführungen von »Aida« (1871) und »Otello« (1887) hatte er keine neue Oper herausgebracht, die Arbeit an seiner Oper »König« Lear stagniert, die Presse wirft ihm vor, Wagner nachzuahmen, und Wagners Erfolg in Italien lähmt ihn. Ausführlich denkt Verdi über die Unterschiede zwischen seinen eigenen und Wagners Werken nach, und damit verbunden über die Unterschiede zwischen deutscher und italienischer Musik, Musikdrama und Oper, Instrumental- und Vokalmusik sowie Harmonie und Melodie. Schließlich versteht er, dass sowohl seine als auch Wagners ästhetische Position ihre je eigene Berechtigung haben und dass er Wagner nicht als Rivalen wahrnehmen muss. Als er sich daraufhin entschließt, ihm einen Besuch abzustatten, ist Wagner gerade verstorben.

Vom Zauber der menschlichen Stimme

Werfel macht in seinem Roman deutlich, dass es sich bei der italienischen Oper – insbesondere bei den Werken Verdis – keineswegs um »Leierkastenmusik« handelt, sondern um eine Kunstform mit eigener Ästhetik. Dabei wird zugleich seine eigene Begeisterung für die italienische Oper, für die Melodie und den Zauber der menschlichen Stimme deutlich erkennbar. Im Medium eines Bestseller-Romans verbreitete sich Werfels Begeisterung weit, unter Musikliebhabern wie unter Literaturfreunden, und trug zu einer Neueinschätzung des Komponisten bei. Parallel zu seinen Tätigkeiten als Schriftsteller, Publizist und Herausgeber setzte sich Franz Werfel mit deutschen Nachdichtungen für das bis dahin im deutschsprachigen Raum unbekanntere Verdi-Repertoire ein. Er erarbeitet deutschsprachige Fassungen der Libretti von »La forza del destino« (1926), »Simon Boccanegra« (1929) und, gemeinsam mit dem Oberspielleiter der Wiener Staatsoper Lothar Wallerstein, »Don Carlos« (1932).

Die Idee, deutsche Fassungen von Verdi-Opern zu erstellen, war zu jener Zeit nicht außergewöhnlich, sondern entsprach der gängigen Praxis, fremdsprachige Opern in deutscher Sprache aufzuführen. Bereits vor Werfel hatte Georg Göhler anlässlich des 100. Geburtstags von Giuseppe Verdi eine deutsche Übersetzung von »La forza del destino« für die Hamburger Oper gemacht. Während sich Göhler dabei so nah wie möglich am Original orientierte, erlaubte sich Werfel jedoch größere dichterische, dramaturgische und interpretatorische Freiheiten: Seine Fassung läuft weniger auf eine Übersetzung als vielmehr auf eine poetische Nachdichtung hinaus, was auch die Umstellung von Szenenkomplexen einschließt.



Irma Tervani als Amneris. In der Busch-Ära erlebte »Aida« nach der Dresdner Erstaufführung 1876 ihre erste Neuproduktion unter der Musikalischen Leitung des Ersten Kapellmeisters Hermann Kutzschbach. Premiere war am 14. Juni 1923.

Das Dresdner Publikum lernte Verdis »La forza del destino« in Werfels Nachdichtung kennen. Die Premiere – zugleich die Dresdner Erstaufführung des Werkes – fand am 20. März 1926 unter der Leitung von Fritz Busch und in der Regie von Alois Mora statt. Busch hatte eine erstklassige Sängerbesetzung gewählt, mit der Sopranistin Meta Seinemeyer als Leonore, der Mezzosopranistin Grete Nikisch als Preziosilla, dem Tenor Tino Pattiera als Alvaro und dem Bariton Robert Burg als Don Carlo di Vargas. Anlässlich der Dresdner Vorbereitungen von »Die Macht des Schicksals« reiste auch Franz Werfel nach Dresden und nahm an Proben teil.

Sowohl in der regionalen als auch in der überregionalen Presse wurde über die Dresdner Aufführung berichtet. Während die musikalische und szenische Leistung fast durchgehend positiv besprochen wurden, waren die Kritiker über Werfels Textfassung geteilter Meinung: Einigen erschien sie als poetische Aufwertung eines sprachlich dürren Libretto-Textes, andere empfanden sie als überladen und schwülstig. Wie auch immer die Kritiker im Einzelnen zur Textfassung Werfels standen: fast durchgehend lobten sie, dass mit seiner Fassung eine weitere, bis dahin unbekannte Verdi-Oper für das Repertoire an deutschen Bühnen erschlossen wurde.

Presseecho und Aufzeichnungen

So urteilte beispielsweise das Berliner Tageblatt anlässlich der Dresdner Aufführungen: »Den Anlass zur Einstudierung hat Franz Werfel gegeben, der seit seinem bekannten Verdi-Roman ein reges Interesse für den großen Italiener bekundet und nichts weniger als eine Renaissance seiner älteren Werke auf den deutschen Bühnen im Auge hat. Seine Bearbeitung der »Macht des Geschickes« ist der erste Schritt auf diesem Wege, begrüßenswert um der zu rettenden Musik willen.«

Nur wenige Monate nach der Premiere von »Die Macht des Schicksals« dirigierte Busch in Dresden die deutsche Erstaufführung von Giacomo Puccinis »Turandot«. Damit zog er nochmals mit einer italienischen Oper die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf das Dresdner Opernhaus. Anlässlich der Erfolge dieser beiden Neuinszenierungen machte die Dresdner Staatskapelle im September 1926 Tonaufzeichnungen, um Ausschnitte dieser beiden großen Dresdner Premieren einem internationalen Publikum als Schallplatte zugänglich zu machen.

Bereits anlässlich der Premiere von »Die Macht des Schicksals« diskutierten einzelne Musikkritiker, ob mit der Dresdner Aufführung der »Macht des Schicksals« der Beginn einer Verdi-Renaissance eingeläutet sei. Nur wenige Jahre später bestand

darüber kaum noch ein Zweifel: Anlässlich der Dresdner Neuinszenierung von »Don Carlos« 1931 betonte Richard Engländer in der österreichischen Musikzeitschrift Anbruch: »Ist hier erst einmal die Erneuerung des populären neben der Wiedererweckung des unbekannteren Verdi voll durchgeführt, dann wird die Dresdner Staatsoper die Verdibühne par excellence zum mindesten Deutschlands sein.«

Zu Beginn der 1930er Jahre weitete Fritz Busch sein Engagement für Verdi über Dresdens Grenzen hinaus aus. 1932 hatte er in Berlin eine Aufführung von Mozarts »Entführung aus dem Serail« besucht, für deren Regiearbeit der Intendant der Berliner Städtischen Oper Carl Ebert verantwortlich zeichnete. Ebenso wie Busch von Eberts Arbeit fasziniert war, begeisterte sich umgekehrt Ebert so sehr für die musikalische Arbeit Buschs, dass er ihm eine Stelle als Generalmusikdirektor in Berlin anbot. Busch lehnte ab, dirigierte aber 1932 bei den Salzburger Festspielen die »Entführung aus dem Serail«, auf seinen Wunsch inszeniert von Carl Ebert. Danach folgte Busch Eberts Einladung nach Berlin für eine Neuproduktion von Verdis »Maskenball«, die ein fulminanter Erfolg wurde.

Neben all seinen künstlerischen Erfolgen der frühen 1930er Jahre hatte Fritz Busch jedoch auch mit Schwierigkeiten zu kämpfen: Vorgaben der nationalsozialistischen Kulturpolitik sahen vor, jüdische Komponisten und Musiker aus dem Kulturleben auszuschließen. Busch empfand dies als Bevormundung, die er nicht hinzunehmen bereit war. Zunehmend geriet seine Haltung auch im eigenen Haus in Kritik, die sich schließlich in einem öffentlichen Brief manifestierte. Im März 1933 eskalierte die Situation: Nachdem die Theaterfachgruppe der NSDAP am 7. März 1933 bereits am Nachmittag die Hakenkreuzfahne auf den Staatstheatern gehisst hatte, besetzte ihr Führungsmitglied Alexis Posse, seit 1921 Schauspieler am Dresdner Staatsschauspiel, mit einem SA-Trupp die Bühne der Semperoper und erklärte sich zum neuen Intendanten sowie Busch und die Theaterleitung für abgesetzt.

Als Busch zur Abendvorstellung ans Pult trat, um „Rigoletto“ zu dirigieren, wurde er von den zahlreichen im Zuschauerraum befindlichen NSDAP-Mitgliedern niedergeschrien. Statt seiner dirigierte der schon bereitstehende und in die Aktion eingeweihte Kapellmeister Kurt Striegler. Versuche, Fritz Busch zum Bleiben in Deutschland zu bewegen, blieben erfolglos: Noch 1933 verließ er mit seiner Familie das Land.



IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Staatsbetrieb Sächsische Staatstheater –
Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2 | 01067 Dresden

GESCHÄFTSFÜHRUNG

PETER THEILER

Intendant der Staatsoper

WOLFGANG ROTHE

Kaufmännischer Geschäftsführer

Die Staatsoper und das Staatsschauspiel Dresden
bilden gemeinsam die Sächsischen Staatstheater.

PREMIERE am 05. März 2022

SPIELZEIT 2021/2022

MUSIKALISCHE LEITUNG

Christian Thielemann

INSZENIERUNG Katharina Thalbach

BÜHNENBILD UND KOSTÜME

Ezio Toffolutti

CHOREOGRAFIE Christopher Tölle

LICHT Fabio Antoci

CHOR André Kellinghaus

DRAMATURGIE Johann Casimir Eule

REDAKTION Johann Casimir Eule

GESTALTUNG Fabian Glass

DRUCK Union Druckerei Dresden GmbH

TEXTNACHWEIS

Csampaï, Attilai: »Aida – Ende aller Utopie.«

In: Giuseppe Verdi: Aida, Programmheft der
Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1978/79;
Mann, Thomas: »Der Zauberberg«, Frankfurt
a. Main 1975;

Mautner-Obst, Hendrikje: »... dann wird
die Dresdner Staatsoper die Verdibühne par
excellence ...« Fritz Busch und die deutsche
Verdi-Renaissance, Originalbeitrag für dieses
Programmheft

Markggraf, Wolfgang: »Giuseppe Verdi«,
Leipzig 1982;

Verdi, Giuseppe: »Briefe«, Hrsg. v. Hans
Busch. Frankfurt a. Main 1979

Übersetzung der Handlung: Aaron Epstein

Urheber, die nicht rechtzeitig erreicht werden konnten, werden wegen
nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten. Bei älteren
Texten wurde die Rechtschreibung in der Regel einer modernen Schreib-
weise behutsam angepasst. Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit
wird in dieser Publikation auf eine geschlechtsneutrale Differenzierung
z. B. Besucher*innen an einigen Stellen verzichtet. Entsprechende
Nennungen gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für
alle Menschen.

BILDLEGENDE

Fotos der Klavierhauptprobe am 22. Februar 2022

© Semperoper Dresden, Fotograf: Ludwig Olah

S. 2–3 Krassimira Stoyanova

S. 4–5 Krassimira Stoyanova, Francesco Meli,
Oksana Volkova

S. 10 Georg Zeppenfeld, Andreas Bauer Kanabas,
Oksana Volkova, Komparserie

S. 19 Georg Zeppenfeld, Francesco Meli,
Tänzerinnen

S. 20 Oksana Volkova, Krassimira Stoyanova

S. 28 Georg Zeppenfeld, Andreas Bauer Kanabas,
Oksana Volkova, Herren des Staatsopernchores,
Tänzer

S. 29 Quinn Kelsey, Sinfoniechor Dresden

S. 30–31 Krassimira Stoyanova

S. 36 Oksana Volkova, Francesco Meli

S. 37 Krassimira Stoyanova, Francesco Meli

S. 40 Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater

S. 43 Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater

S. 46–47 Oksana Volkova

A

