

AIDA

Oper in 4 Akten · Musik von Giuseppe Verdi

GESPRÄCH UM VERDIS AIDA

WIELAND WAGNER - HORST GOERGES

Dr. Goerges: Es scheint zunächst ungewöhnlich, daß Sie sich eine große repräsentative Oper Verdis als Regieaufgabe gewählt haben. War es vielleicht der Wunsch, einmal etwas ganz anderes zu inszenieren als Wagner?

Wieland Wagner: Das war es zunächst: die Beschäftigung mit einer ungewohnten Materie, einer andersartigen Welt, zu der der Weg von Wagner aus sehr weit ist — und doch auch wieder sehr nah, wie sich bald herausstellte: denn was beide Musikdramatiker verbindet, ist der fanatische Theatersinn, ihr Instinkt für die dramatische Szene. Wagner und Verdi sind Urtheatraliker. Auch Verdi kann nur komponieren, wenn die psychologische Situation „stimmt“, wenn die Affekte echt sind.

Dr. Goerges: Er hat ja oft genug über die *sincerità* und den *effetto* geschrieben in seinen Briefen . . .

Wieland Wagner: Es ist auch bezeichnend, daß Verdi bei der „Aida“ — gelegentlich auch bei anderen Werken — große Textpassagen selbst geschrieben und komponiert hat, und sie erst nachträglich von seinem Librettisten in Verse gießen ließ. Er wollte weg von der Konvention und war auf die innere Glaubwürdigkeit der psychologischen Situation aus. Und aus dem Psychologischen kam ja die ganze Musik des 19. Jahrhunderts.

Dr. Goerges: Und welche psychologische Konstellation empfinden Sie als die zentrale in „Aida“?

Wieland Wagner: Es geht um die Liebe, die sich nicht erfüllen kann infolge der Feindschaft zweier Völker. Das Grundthema ist gar nicht so verschieden von dem des „Tristan“ oder „Romeo und Julia“. Das klingt verwegen. — Aber bedenken Sie: eine Liebe zerbricht am Gegensatz zweier Welten — zweier Familien — zweier Völker — vor allem aber: das Wesen der Liebe wird exemplifiziert an der Todessituation. Der Tod wird im Sinne der romantischen Ideologie als

Premiere:
29. September 1961

Dirigent: Karl Böhm

Regie und Inszenierung:
Wieland Wagner

Chordirektor:
Walter Hagen-Groll

ordnung — wie gesagt —: bei allen Romantikern ist es im Grunde so.

Dr. Goerges: Die Spannung Liebe—Tod ist wohl das Hauptthema, aber nicht das einzige Thema der „Aida“.

Wieland Wagner: Natürlich nicht. Es gibt richtige menschliche Grundsituationen mit den Konflikten Vaterlandsliebe, Verrat, Ehrgeiz, Haß, Eifersucht, Todesbereitschaft. In diesem Sinn ist „Aida“ ein zeitloses Stück, und deshalb hat Verdi mit Begeisterung dieses Thema ergriffen. Die psychologische Wahrheit steht im Vordergrund, die Tragödie entwickelt sich logisch aus den gegebenen, ganz klar gezeichneten Charakteren: die Sklavin Aida ist das selbstlos liebende Mädchen, Amneris ist die leidenschaftlich, aber hoffnungslos liebende Frau, für die Aida ein wirkliches Verhängnis ist, ein Schicksal, denn realiter könnte sie die Sklavin ja schon im ersten Bild wegwischen. Amnasro ist der Politiker und der typische „negative“ Vater. Aida zerbricht an dem Konflikt Vater—Vaterlandsliebe und Liebe zu Radames, dem feindlichen Feldherrn.

— Entgrenzung des Irdischen, als Befreiung und Verklärung empfunden, und die „Aida“ zielt ja vom Vorspiel an bis zum letzten Todesgesang auf diese Liebesverklärung hin. Der Tod ist der Durchbruch zur Transzendenz. Und dadurch, daß Radames bei seinem persönlichen Konflikt sich für Aida, für die Liebe also, entscheidet, tut er damit den Schritt in die höhere Freiheit. Das ist auch — mit anderen Mitteln verwirklicht — wieder wie bei Richard Wagner. Für ihn ist Tod auch Durchgang zu einer höheren Daseins-



Foto: Saeger

AIDA 4. Bild ▶



Foto: Ilse Buhs

2. Bild ▲

Dr. Goerges: Zwischen all diesen Gestalten wirkt Radames hinsichtlich seiner seelischen Kraft und Intensität beinahe als der unsicherste, unpersönlichste.

Wieland Wagner: Das möchte ich nicht sagen. Er ist in seiner Liebesentscheidung doch eindeutig. Sicher: er träumt von Ruhm und Hochzeit — nicht unähnlich einem anderen träumenden Helden der Literatur. Radames entscheidet sich nicht leicht für die Liebe gegen seinen Auftrag als Vaterlandsverteidiger. Deshalb ist auch der Nilakt der zentralste und nicht das populäre 4. Bild. Dort kommt der Konfliktstoff zu einer unwahrscheinlichen Steigerung: zuerst Aida allein, dann Aida und Vater, Aida und Radames, Radames und Priester bzw. Amneris. Aber das Grundthema ist schon in der Ouvertüre gegeben: dem Liebesthema steht ein anderes gegenüber . . . dabei geht es gar nicht um Priestertum oder dergleichen. Die Liebe steht einem fremden, starren Ordnungsprinzip gegenüber.

Dr. Goerges: Es ist wohl selbstverständlich, daß Sie bei dieser Konzeption des „Aida“-Stoffes, also in dem Bestreben, die menschlichen Grundsituationen und Grundspannungen herauszuarbeiten, auf das übliche ägyptische Dekor weitgehend verzichten können.

Wieland Wagner: Mir ging es darum, der „Aida“ den farbigen Duft zu geben, den sie hat — nicht vom ägyptischen Museum

her, sondern aus der Gesamtstimmung heraus. Dieser Versuch ist, glaube ich, noch nicht gemacht worden. Weg vom ägyptischen Kunstgewerbe und der falschen Opernmonumentalität, weg von der Historienmalerei der Hollywood-Filme, zurück ins Archaische — wenn Sie wollen ägyptologisch gesprochen —: ins Præ-Dynastische.

Weg von der repräsentativen großen Oper — große Oper hat immer den Beiklang von hohlem Pathos und falschem Pomp. Im Grunde hat „Aida“ mit dem Suez-Kanal und dem musikhungrigen Khediven so wenig zu tun wie „Tristan“ mit dem Kaiser von Brasilien, jenem Don Pedro, der bekanntlich eine Oper im leichten italienischen Stil bei Wagner bestellte. Von der Gesamtstimmung her gesehen, schwebt mir eher so etwas wie ein „afrikanisches Mysterium“ vor, wenn Ihnen dieser Begriff nicht zu gewagt erscheint.

Dr. Goerges: Verdi hat sicher nicht soweit gedacht, aber in seinem Bestreben, den Affekt, die großen menschlichen Leidenschaften — wie er es nennt — gewissermaßen an der Wurzel zu fassen, greift er sehr weit ins Elementare, Urtümliche zurück. Das gibt ja dem Verdischen Werk den überzeitlichen Aspekt, das macht auch so merkwürdige Werke wie „T troubadour“ so liebenswert, daß es ihm weniger um dramaturgische Logik und psycho-

AIDA

▼ 3. Bild

Foto: Saeger



logische Entwicklung geht als vielmehr um den Ausdruck des elementaren Affektes — Liebe, Haß, Rache etc. — in einer bestimmten, psychologisch richtigen Situation. Die Affekte werden beinahe abstrahiert, erscheinen als Liebe, Haß, Eifersucht schlechthin.

Wieland Wagner: Verdi hat sich ja um diese Zeit, also als fast Sechzigjähriger, von der „Großen Oper“ und ihrem musikalisch-dekorativen Ballast innerlich entfernt. Er war auch schon auf dem Wege, von der alten italienischen Gesangsoper wegzukommen.

Dr. Goerges: Für ihn war das Melodische ja nie Endzweck — wie bei Bellini —

Wieland Wagner: Bedeutsam ist, finde ich, daß er zur Erstaufführung an der Mailänder Scala zwei deutsche Sänger für die Hauptpartien verlangte. Es ging ihm also weniger um den traditionellen italienischen Belcanto als um das echte musikalische Drama.

Dr. Goerges: Sehen Sie darin eine indirekte Beeinflussung durch das Werk Richard Wagners?

Wieland Wagner: Ich möchte eher sagen, daß diese Entwicklung von der Mitte des 19. Jahrhunderts an gewissermaßen in der Luft lag. Wagner hat sie auf seine Weise aufgegriffen und gestaltet, Verdi mit seinen Mitteln. Beide sind legitim. Und hier liegt über allen nationalen, geistigen und künstlerischen Eigenarten das geistesgeschichtlich Gemeinsame: die verbesserte Liebe zum musikalischen Drama.

ZUR ENTSTEHUNG DER AIDA Aus Verdis Briefen

An Camille Du Locle

S. Agatà, 20. Juni 1870

... Es ist vor allem nötig, daß Sie mir Zeit geben, die Oper zu komponieren, denn es handelt sich um eine Arbeit von größten Ausmaßen — genau so, als wäre es für die Grande Boutique. Es ist auch nötig, daß der italienische Dichter zuerst den Sinn der Reden finde, die er den handelnden Personen in den Mund legen will und dann daraus die Dichtung forme...

An Antonio Ghislanzoni

8. Oktober (1870)

Lieber Ghislanzoni, ein für allemal sei's gesagt: ich will nie von Ihren Versen sprechen — die sind immer gut —, sondern nur meine Meinung über den Effekt auf der Bühne sagen. Das Duett zwischen Radames und Aida ist meiner Ansicht nach weitaus weniger glücklich als das zwischen Vater und Tochter. Vielleicht kommt das von der Situation, vielleicht von der Gestaltung, die gewöhnlicher ist als die in dem früheren Duett. Sicherlich sind die eingeschobenen Gesangsstellen mit den acht Versen, von einem gesprochen, vom anderen wiederholt, nicht darnach angetan, den Dialog im Fluß zu halten. Und dann sind die Stücke zwischen diesen Gesangsstellen auch noch einigermaßen kalt.

Zu Beginn des Duetts sind mir noch die ersten Verse zum Teil lieber als dann das Rezitativ, das zu trocken ist... Dann sind die Verse

Der Zorn der Amneris wird schrecklich
[sein,

mit dem Vater stürb auch ich...

nicht bühhngemäß, das heißt, sie geben dem Sänger keine Möglichkeit zu einer Aktion; das Publikum wird nicht aufmerksam und die Situation geht verloren.

Es wäre mehr Entfaltung nötig und man müßte ungefähr das Folgende ausdrücken:

Aida: Und Du fürchtest nicht den Zorn der Amneris? Weißt Du nicht, daß ihre Rache wie ein Blitz auf mich niedersausen würde, auf meinen Vater, auf alle?

Radames: Ich schütze Euch.

Aida: Umsonst... Du vermöchtest es nicht! Aber wenn Du mich liebst, bleibt ein Ausweg noch für uns.

Radames: Welcher?

Aida: Wir fliehn.

Sie werden sagen: Aber das sind doch Tüfteleien; meine Verse sagen das gleiche.

Sehr wahr: Tüfteleien, wenn Sie so wollen. Aber ganz bestimmt lenken Wendungen wie: fällt auf mich, auf den Vater, auf alle... Umsonst... Du vermagst es nicht... und dergleichen, wenn sie nur entsprechend gefaßt werden, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Szene, und es kann schon sein, daß es zu einer großen Wirkung kommt.

Dann muß das Zwischenstück größere Bedeutung erhalten:

Aida: Geh!... Du liebst mich nicht.

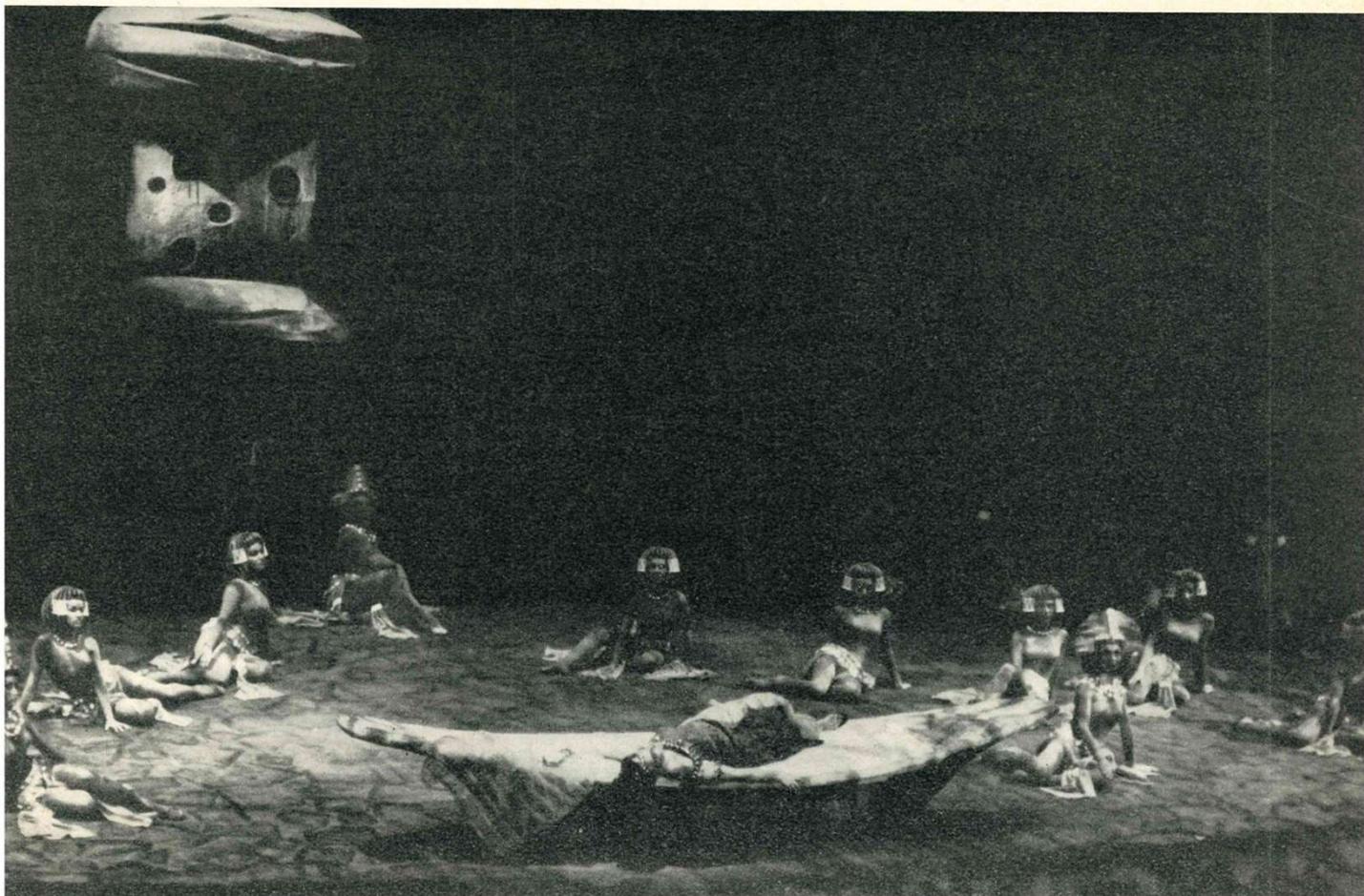
Radames: Ich Dich nicht lieben?! Nie haben die Menschen auf Erden, niemals Götter heißer geliebt.

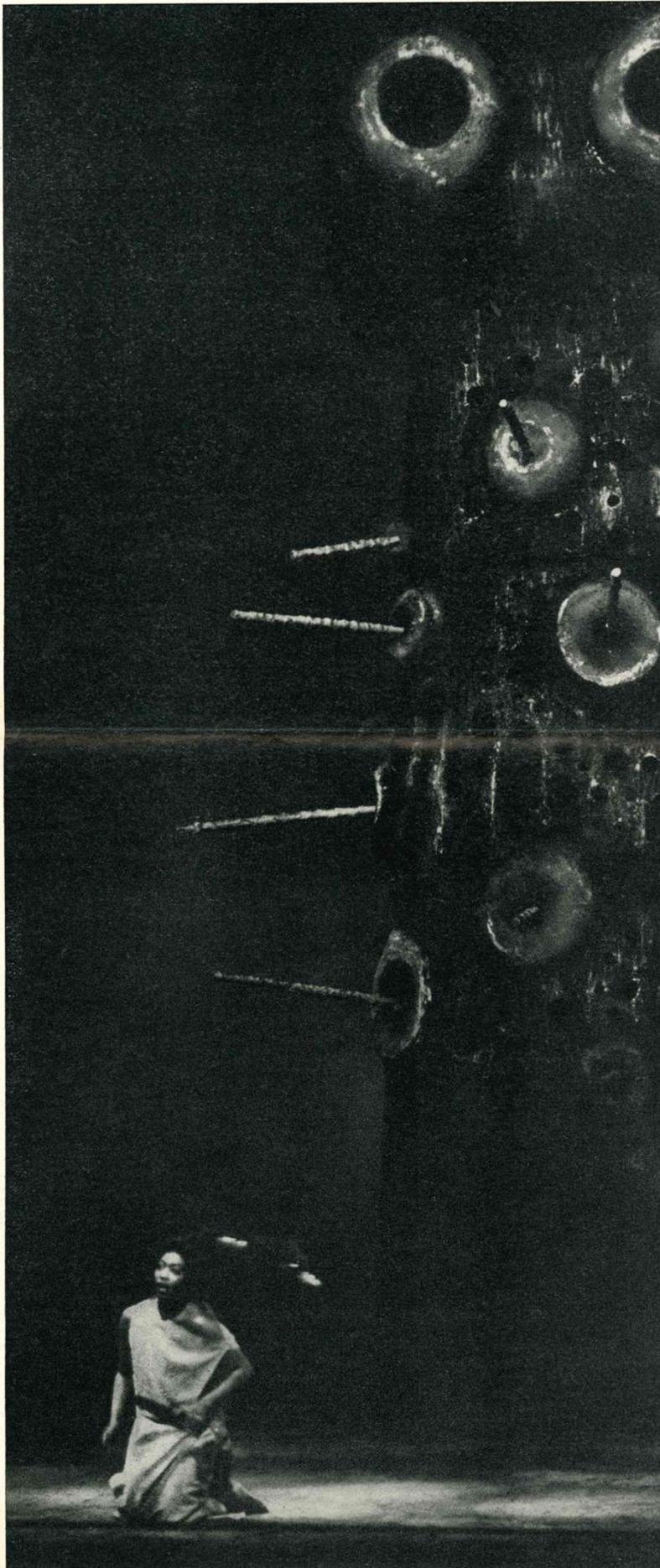
(Ob es diese oder andere Worte sind, darauf kommt es nicht an; aber es muß eine Wendung sein, die erschüttert! Theater... Theater!)

An Antonio Ghislanzoni

(Samstag)

Lieber Ghislanzoni, herrlich ist der Ausbruch der Amneris! Auch dieses Stück ist jetzt beendet. Ich gehe nicht nach Genua, ehe die Oper völlig fertig ist. Noch fehlt das letzte Stück, das noch in Partitur zu schreiben ist, der vierte Akt, und dann muß die Oper von Anfang an instrumentiert werden. Arbeit für einen Monat zum mindesten! Haben Sie also Geduld und teilen Sie sichs derart ein, daß Sie ohne allzuviel Hast nach S. Agatà kom-





◀ AIDA 1. Bild

men können, denn wir müssen das ganze Buch recht in Ordnung bringen. Nun halten wir bei der letzten Szene und da möchte ich folgende Änderungen erbitten des Inhalts:

Du sollst sterben! Du, ohne Schuld und so schön, so jung! Und ich kann Dich nicht retten...

O Schmerz! Das Schicksal dieser Liebe hat Dir Vernichtung gebracht...

Zuletzt möchte ich den hergebrachten Todeskampf vermeiden und nicht Worte haben wie diese: „Mir schwinden die Sinne. Ich geh Dir voran. Erwarte mich! Sie ist tot! Ich lebe noch!“ usw. Ich möchte etwas Süßes, Leidenschaftliches, einen ganz kurzen Gesang zu zweit, ein Addio an das Leben. Aida müßte sanft in die Arme des Radames sinken. Inzwischen hätte Amneris, auf dem Stein des Gewölbes kniend, ein Requiescat zu singen. Ich will die Szene hersetzen, um mich besser verständlich zu machen.

Letzte Szene

Der Stein verschließt mein Grab auf immerdar. Das Licht des Tages, ich sehe es nie mehr. Nie mehr Aida.

Aida, wo bist Du? Vermöchtest Du glücklich zu leben! Mein entsetzliches Geschick sei nie Dir kund!... Ein Seufzer... hier?

Ein Schatten! Ein Gespenst! Nein, dies ist ein Mensch!

Himmel! Aida!

(Das sind natürlich nur so Worte, wie ich sie hingestümpert habe. Sie müssen daraus erst schöne Verse machen; das gilt auch für das Folgende.)

Aida: Ich bin's.

Radames: Du hier? Sag — wie?

Aida: Mein Herz wußte Dein Urteil.

Seit drei Tagen warte ich hier.

Und nun — fern aller Menschen Blick Will hier bei Dir ich sterben.

(Noch ein Vers.)

Radames: Sterben! Du ohne alle Schuld?

Sterben! (Acht schöne Siebensilber zum Singen!)

Aida: Sieh dort den Todesengel.

Gesang und Tanz der Priester und Priesterinnen im Innern des Tempels.

Aida: Welch düstere Gesänge!

Radames: Es ist der Triumph der Priester.

Aida: Hymne zu unserem Tod.

Radames: Selbst meine starken Arme werden dich nicht wegwälzen, Stein an diesem Grabe.

Aida: Umsonst! Mit uns ist es zu Ende. Hoffnung glänzt nicht mehr. Wir müssen sterben!

Radames: Wahr! Zu wahr!

Zu zweit: O Leben, fahr dahin, dahin, irdische Liebe, dahin, Schmerzen und Freuden, schon umfängt mich der Hauch der Ewigkeit, unlösbar ist unser Bund im Himmel!

(Vier schöne Efsilber!) Aber damit sie zum Gesang taugen, muß der Akzent auf die vierte und achte Silbe fallen!)

Aida veratmet in den Armen des Radames. Amneris in tiefer Trauer vom Innern des Tempels her. Sie kniet auf dem Stein, der das Gewölbe abschließt.

Ruhe in Frieden Du geliebte Seele.

Verehrter Ghislanzoni, ich habe Ihre Verse erhalten, sie sind schön, aber sie sagen mir gar nicht zu. Da Sie mir sie so spät schickten, hatte ich, um keine Zeit zu verlieren, das Stück nach den entsetzlichen Versen komponiert, die Sie von mir erhielten.

Kommen Sie rasch, gleich, sofort! Wir richten dann alles ein. Haben Sie keine Angst vor der letzten Szene! Nur — sie erschüttert noch nicht. Das ist kaltes Eisen! ...

Aus „Giuseppe Verdi-Briefe“ herausgegeben von Franz Werfel im Paul Zsolnay-Verlag.