

Mysteriöse Babuschkas

Philipp Harnoncourt

Die Veränderung von Bühnenstoffen durch die Inszenierung hat auch für mich etwas Beunruhigendes, nicht nur für das Publikum. Man meint, eigentlich sei eine Aussage getroffen, ein Paket aus Text und Musik geschnürt worden, so oder so, eindeutig oder auch mehrdeutig schillernd, im besten Fall ein Meisterwerk ... seltsamerweise scheint eine Geschichte, die man weiter erzählt, nicht fest, nicht haltbar, sie verändert sich, sie löst sich auf ... oft schneller als man hinterherkommt ...

Natürlich habe ich ein Konzept, eine Vorstellung, was mir „Aida“ erzählt, was Hand in Hand mit der Vorstellung geht, wie ich diese Geschichte lebendig und aufregend erzählen will und kann: dass da drei interessante, sympathische junge Menschen sind, Aida, Radamès, Amneris, die voll sind von ihren jugendlichen Träumen, Träumen von der Freiheit, vom großartigen Erfolg, von der unmöglichen großen Liebe, und dass die Welt der Erwachsenen, der Politik, der Macht diese Träume unerbittlich zerstört. Das ist das grobe Konzept, aus dem heraus die szenischen Ideen entstehen, vom Anfang mit den drei Kindern über die Sandkiste des Triumphakts, in der die Kriege geführt werden bis zur visionären Szene der Wiedervereinigung der drei Freunde im Tod ...

Erzählen heißt für mich sich auf ein Abenteuer einzulassen, sich auf unbekanntes Terrain zu begeben, auch wenn die Geschichte schon oft erzählt worden ist. Der Plan ist vorgegeben, es gibt eine rote Markierung auf der Landkarte, der man folgen will ... lohnt es, mein persönliches Abenteuer mit dem Publikum zu teilen, oder sollte man ihm empfehlen, sich auf einen professionelleren, sichereren Führer zu verlassen?

Gibt es Sicherheit im Reich der Geschichten? Man kann, man soll sich vielleicht auf den Plan des Autors verlassen, aber sein geistiges Kind hat ein Eigenleben, ob es dem Vater gefällt oder nicht. Die Inszenierung, auf sicheren oder weniger sicheren Wegen sich bewegend, bezeichnet man gerne als Interpretation, aber das trifft die Sache nicht so gut. Viele Künstler und Denker hassten und hassen diesen Begriff – Susan Sonntag schrieb einen Text „against interpretation“, Strawinsky drückte ebenso seine Verachtung für die Interpretation aus, für die Reduktion eines Werks auf die geistige Kapazität des Interpreten.

Die biblischen Propheten wiederholten nicht einfach bloß wortgetreu das Wort Gottes, das sie in den heiligen Büchern fanden – sie sahen mit ihrem Glauben, mit ihren Augen auf das göttliche Wort, sie sahen sehr klar, aber was sie sahen, war ihre eigene Vorstellung, die sie durchaus bescheiden für den Willen Gottes ansahen. Ich würde sagen, beides trifft zu, Gott war in ihnen. Für die Vision ist Gott zuständig, den Weg, der einzuschlagen ist, benennt der Prophet. Martin Luther King war ein höchst politischer Mensch mit einer klaren Vision, der Befreiung der Schwarzen, aber er argumentierte aus seiner religiösen Überzeugung heraus, er war Pastor und er war ein helllichtiger Prophet. Mein Vater argumentierte aus seinem Glauben an die Großen der Musik, er war ein Prophet, er hatte seine Götter, in ihrem Namen entfaltete er sein Genie.

Gott braucht seine Propheten. Die großen Worte wollen wiederholt werden, es reicht nicht, wenn sie einmal gesagt werden um dann für die nächsten fünftausend Jahre Gültigkeit zu haben. Es braucht die prophetische Interpretation – falls es irgendetwas Göttliches an den Menschen zu finden gibt. Natürlich gibt es das: alles, was interessant und besonders ist, unsere Liebe, unsere seltsame Leidenschaft, unsere Phantasie, unsere Schwächen ... das, woraus die menschlichen Geschichten gemacht sind.

Man könnte sagen, dass eine Geschichte jedem Zuhörer etwas anderes erzählt, dass er ihr unvermeidlich etwas Persönliches beifügt – was im Grunde ja der Sinn der Sache ist. Literatur, Oper, Kunst sind persönlich, sie zeigen uns das Leben immer wieder anders, verschieden, neu. Mag sein dass sich die höheren Wahrheiten nicht ändern, aber die Geschichten unter ihrem Himmel ändern sich, die Worte, die Bilder, die Inhalte ändern sich, die Werte ändern sich ... zumindest fühlt es sich für uns lebendige Menschen so an.

Ein Beispiel: das Märchen „Dornröschen“ gibt es in vielen Fassungen; die Fassung von Perrault hat Tschaikowsky zu einem Ballett geformt, das in vielem der Vorlage folgt, das sie aber auch stark verändert und erweitert. Bei Tschaikowsky gibt es eine beleidigte Fee, Carabosse, die, weil sie zur Tauffeier nicht eingeladen war, das Kind verflucht und den fatalen Stich mit der Spindel verursacht. Man sagt, dass Kinder Märchen wie dieses intuitiv verstehen, ohne sich belehrt oder übermäßig bedroht zu fühlen. Sie mögen geborene Glückskinder sein, aber ihnen werden bittere, langdauernde Prüfungen abverlangt.

Die Choreografie von Christian Spuck an der Zürcher Oper 2022 bringt eine Idee hinein, die die Geschichte verändert. Die Feen holen am Anfang alle Kinder sozusagen von der himmlischen Babystation ab, nur das Kind von Carabosse wird vom kinderlosen Königspaar höchstpersönlich entwendet, weil es kein eigenes bekommen kann. Carabosse ist verzweifelt und sucht nach ihrem Kind, das sie liebt, das seine unbekannte Feenherkunft in sich trägt ... Diese Idee greift viele Fragen auf, die im Stoff schlummern, die Frage der Herkunft der kindlichen Seele, die Frage von der Verteilung des Glücks, die Frage von den Guten und den Bösen, von denen da oben und denen da unten ... sie dreht alle möglichen Rollen in diesem Spiel um, auch die gute Fliederfee ist plötzlich gar nicht mehr so gut. Der Choreograph verändert die alte, schon allzu bekannte, schon leicht verstaubte Idee ... durch ihn finde ich sie jetzt verstaubt, ich will die alte Handlung gar nicht mehr zurückhaben. Plötzlich funkelt die Geschichte in einem neuen Glanz. Eigentlich ist es jetzt eine andere Geschichte. Soll man das verurteilen? Beschädigt es etwa Tschaikowsky oder seinen Librettisten? Beunruhigt es uns, dass neue Ideen in gewisser Weise die alten Bestandteile der Welt auflösen? Dass die neuen Ideen plötzlich stärker erscheinen als die, aus denen sie entstanden sind? Ist da irgendein Aberglaube im Spiel, der zu gebieten scheint, dass die alten Worte für immer gültig sind und für immer hinter den neuen Worten stehen, wie ein Schicksal, wie ein Fluch, dem man nicht entkommt? Ein Aberglauben als Gegengewicht zum Fortschrittsglauben ...

Die Vorlage zu Verdis Komposition ist ein Entwurf des bedeutenden französischen Ägyptologen Auguste Mariette. Detailgenau beschrieb er die Handlung der Oper. Die Akteinteilung ist geplant, die Auftritte sind vorgezeichnet, die Figuren und ihre Namen, der komplette Handlungsablauf ... die Geschichte von Aida ist Mariettes Werk. Verdi hat, ganz im Gegensatz zu anderen Stoffen, die man ihm vorgeschlagen hat, sofort Feuer gefangen. Er spürte das Stück, die Skulptur im Stein, das klingende Werk im Textentwurf, er wusste sofort, dass es der perfekte Stoff für ihn war, für seine Art der Arbeit. Er hat, zuerst in der Prosafassung von Du Locle, die ihm zur Vertiefung der Charaktere und ihrer Motive diente, dann in Ghislanzonis versifizierter Textfassung, wichtige Akzente der Geschichte verändert, zum Teil sogar ins Gegenteil verkehrt. Vereinfacht gesagt: die drei Hauptfiguren wurden positiver, sympathischer. Radamès ist kein echter Verräter mehr, der bei Mariette zu den Äthiopiern überläuft, der „Aida mehr liebte als seine Ehre und sein Leben“. Amneris will Aida auch nicht mehr töten – eigentlich tut sie nichts wirklich Böses in der gesamten Opernhandlung, sie ist nur sehr egoistisch, sehr eifersüchtig. Auf der anderen Seite werden die ägyptischen Machthaber mitsamt der Priester von Verdi deutlich negativer gezeichnet. Dem ägyptischen Vizekönig, der die Produktion der Oper angeregt hatte, hat das vielleicht gar nicht so gepasst. Eigentlich sind sie es, die Machthaber, die das Unglück der Menschen verursachen.

Verdi gab Ghislanzoni sehr genaue Anweisungen für die Verse, über Wochen und Monate, bis sie ihm musikalisch und inhaltlich passend erschienen. Er verstand Mariettes Vorlage in seinem eigenen Sinn, er deutete sie aufklärerisch als Plädoyer für Frieden, Freiheit und Toleranz um, kritisch gegen das Freund-Feind-Denken, gegen den in ihr angelegten Chauvinismus, der ihm als italienischen Nationalisten gar nicht so fern lag. Die Ägypter sehen die dunkelhäutigen Äthiopier als wilde, bössartige Rasse und ebenso sind die Ägypter für den Äthiopierkönig eine „razza infame“, eine widerliche Rasse, die sein Volk unterdrückt und versklavt. Verdi erzählt Mariettes Geschichte, aber sie bekommt einen neuen Klang ... die alte Geschichte lebt im Untergrund weiter ... es gibt viele Schichten, widersprüchliche, kontrastierende, irritierende ... ein spannender und durchaus unheimlicher Vorgang, der noch lange nicht abgeschlossen ist, der sich nicht abschließen lässt.

Eine Geschichte besteht aus widersprüchlichen, widerstreitenden Elementen, aus Fiktion und aus echtem Leben, aus wohlüberlegter Planung und aus intuitiver Abweichung, aus Worten, Tönen und Schallwellen ... sie ist ein labiles Wesen, das man nicht ein für alle Mal festlegen, festzurren kann, auch wenn man sie aufschreibt, wenn man sie druckt und abfilmt und im Archiv speichert ...

Weil eine Geschichte und erst recht ein Kunstwerk ein labiles, ephemeres Wesen ist, sollte es, so scheint mir, als solches behandelt und vor die Menschen gebracht werden. Man sollte aus einem Stück Kunst kein Gesetzesbuch machen, kein Götzenbild, kein Monument der Kultur und auch kein Wertstück im Tresor ... wenn man ein Theaterstück oder eine Oper immer wieder aufführen will, wofür es verschiedene gute Gründe gibt, sollte das auf eine der Kunst gemäße Weise geschehen, als offene Veranstaltung, als leidenschaftliche Verlautbarung, als künstlerische These, als kühnes Spiel in einer fragwürdigen Wirklichkeit. Man kann es vielleicht Interpretation nennen, aber der Begriff macht das, was in unseren Theatern und Konzertsälen geschieht, ziemlich klein und diese Orte ebenso.

Ich interpretiere Aida nicht, ich sage nicht, wie sie gemeint war oder wie sie da und dort falsch verstanden wird. Ich erzähle diese Geschichte, wie es mir möglich ist, wie ich es erzählen kann und will in der Burgruine, unter dem freien Himmel. Ich erzähle sie sicher etwas anders als es Verdi gemacht hat, als Ghislanzoni meinte und Du Locle und ziemlich anders als Mariette. Das Eigenartige ist – das alles steckt in diesem ephemeren Ding drinnen. In der europäisch-ägyptischen, kolonialen Konstellation von 1870 steckte Mariettes Idee, in Mariettes etwas holzschnittartiger, inspirierter, aber auch in seiner Moral überkommenen Idee steckten, es ist wirklich seltsam, die humanistischen Ideen von Verdi drinnen und in Verdis Werk stecken meine Gedanken und Träume drinnen ... meine Träume vom utopischen Freistaat der kindlichen Seelen inmitten des Tals der Tränen, das unsere Zivilisation ist ...

Aida und Radamès erleben ihre Liebe am eigenen Leib, sie ist nicht bloß Utopie, nicht bloß eine literarische Idee. Als ich in ihrem Alter war, träumte ich von dieser großartige Freude und Lust, von der „immenso gaudio“, von der in der Oper die Rede ist – ein sehnsüchtiger Traum, eine trotzige Forderung, keineswegs meine Wirklichkeit ... ganz ähnlich, wie es bei Amneris der Fall ist. Amneris war mein Ausgangspunkt. Ich sehe sie als reiches und armes, zu kurz gekommenes Kind, das die Utopie spürt, den Liebesträum ... dem sie verzweifelt, mit viel Energie und viel Egoismus hinterherläuft ...

Amneris findet am Ende zu sich, sie versteht ihren Irrweg, den persönlichen und den politischen. Die Machthaber mauern, gemeinsam mit dem Volk, die Liebenden ein, aber eigentlich mauern sie sich selbst aus aus dem großen, kindlichen Traum der Glückskinder.

Darum muss Ägypten untergehen, im Sand versinken.