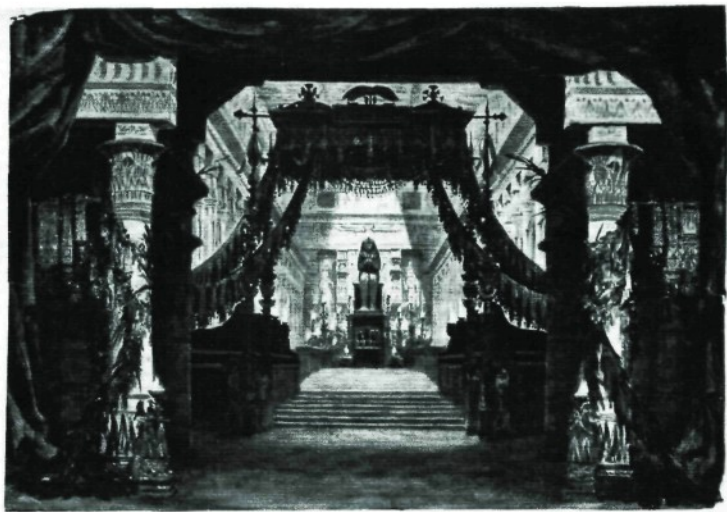


Giuseppe Verdis „Aida“ mag in den Aufführungsstatistiken nicht unbedingt die Spitze halten. Wo immer es aber gilt, ein festliches Werk zu finden, in dem sich die Großzügigkeit einer Bühne bewahren soll, wird diese Oper im Vordergrund stehen. Das Verdi-Jahr 1963 hat dafür genügend Beispiele gegeben. . . Die Beliebtheit des Werkes spiegelt sich auch durchaus im Schallplattenrepertoire: Nicht weniger als sechs Aufnahmen stehen gegenwärtig zur Verfügung (eine siebente, die älteste, mit Alberto Erede, wurde vor kurzem aus den Katalogen gestrichen). Die Aufnahme mit Alberto Erede erschien 1952. Drei Jahre später kam eine zweite, mit Jonel Perlea, dem gebürtigen Rumänen, der seit langem in Amerika lebt, den aber auch das römische Opernpublikum als Gast-dirigenten sehr gut kennt. Und dann erschien fast jedes Jahr eine neue Aufnahme: zuerst die Einspielung mit Tullio Serafin, dem Altmeister der italienischen Operndirigenten, eine Aufnahme der Mailänder Scala, nach ihm die Aufnahme mit Arturo Toscanini, die 1949 in den NBC-Studios entstand und erst nach dem Tode des Dirigenten veröffentlicht wurde, dann die „Aida“ Angelo Questas, eine Aufnahme des italienischen Radios (RAI), schließlich (1959) die Aufnahme mit Herbert von Karajan in Wien, mit allen Mitteln einer modernen Aufnahmetechnik, mit fernsehverbundenen Nebendirigenten und raffiniert zusammengeführten Aufnahmeebenen realisiert. Danach gab es drei Jahre Pause, bis 1962 Georg Solti mit seiner römischen Aufnahme erschien.

Diese sechs Gesamtaufnahmen ließen sich auf zweierlei Weise sinnvoll gruppieren: Man könnte einmal „italienische“ von „nicht-italienischen“ Aufnahmen scheiden; man könnte zum anderen die reinen Studioaufnahmen von jenen Aufnahmen zu trennen versuchen, die Aufführungen der Bühne ganz direkt zu spiegeln scheinen. Das erste Verfahren wäre für die früheren Aufnahmen noch durchaus zweckmäßig; die neueren aber fallen schon in eine Zeit, in der man für große Schallplattenaufnahmen die berühmtesten Interpreten aus der ganzen musikalischen Welt zusammenrief, das italienische Element darum nicht mehr unbedingt vorherrschte (wenn es auch weiterhin die Aufnahmen bestimmte). Aber auch das zweite Verfahren hat durchaus seine Tücken, unterscheiden sich doch ältere und jüngere Studioaufnahmen durch einen gewaltigen Unterschied an technischem Aufwand. Wo wird sich denn ein empirisches Verfahren aufdrängen, das nicht allzu streng die Scheidung versucht, sich vor allem ihrer Fragwürdigkeit stets bewußt bleibt.

Es gibt eine Aufnahme, die, so scheint mir, das Prinzip der „Opern“-aufnahme ziemlich rein verkörpert: es ist Tullio Serafins „Aida“, die sich als eine Aufnahme der Mailänder Scala charakterisieren läßt. Sie könnte direkt aus einer lebendigen szenischen Aufführung übernommen sein: Sie wirkt dramatisch, zeigt spannungsvolle Bögen über großen Szenen (unvergleichlich der ganze Nilakt!), vernachlässigt aber mitunter ein wenig die Pflege des Details. Das Musizieren Tullio Serafins vereinigt temperamentvolles Auspielen und weise Ruhe. Aber auch in der Aufnahme mit Jonel Perlea scheint Bühnenwirklichkeit noch mitzuschwingen. Es sind hier gleichsam in eine Aufführung der römischen Oper Kräfte von der New Yorker Metropolitan Opera getreten — Sänger freilich, die in New York die „Aida“ auch auf italienische Manier sangen, weil das einmal die Tradition des Hauses ist, weil sie zum anderen natürlich italienisch geschult sind. Der Dirigent, mit Italien und seiner Aufführungstradition zwar eng verbunden, aber doch seinem Herkommen nach kein Italiener, hält etwas Distanz. Sein Musizieren ist objektiver, kühler als das Musizieren Tullio



An den Ufern des Nils

Sechsmal „Aida“

— eine vergleichende Diskografie

Von Gerold Fierz

Serafins, fällt aber nie ins Trockene. Sorgsam pflegt Jonel Perlea das Einzelne — vielleicht ein wenig auf Kosten der großen Geste.

Reine Studioaufnahmen haben Arturo Toscanini, Angelo Questa und Herbert von Karajan gemacht. Und doch: welcher Unterschied! Es ist nicht bloß der Unterschied in der Entstehungszeit — es sind Unterschiede des musikalischen Charakters, des dramatischen Temperaments.

Arturo Toscanini musizierte wohl in seinem berühmten Studio H 8 der National Broadcasting Corporation, einem Saal mit extrem trockener Akustik, denn er suchte immer, wo er auch musizierte, was er auch musizierte, absolute Klarheit, größte Durchsichtigkeit. Wer immer die Partitur der „Aida“ durchhören will, wird zu dieser Aufnahme greifen. Er findet auf ihr Einzelheiten, die ihm keine andere Aufnahme bieten kann. Er findet, mit anderen Worten, höchste, raffinierteste Partiturtreue. Doch findet er weit mehr als das: ein explosives Temperament, das sich mit einem fast schon fanatisch zu nennenden Willen zur Exaktheit vollkommen verbindet und — Vollkommenes, auf seine Art Unüberbietbares schafft. Eigentlich liegt hier die älteste „Aida“-Aufnahme vor (sie entstand, wie gesagt, schon 1949, wurde aber erst 1957 veröffentlicht). Das merkt man ihr aber kaum an, denn sie ist von ungeheurer innerer Spannung erfüllt, und ihrem dramatischen Effekt kann man sich nicht entziehen. Arturo Toscanini hat nicht mit den berühmtesten Sängerinnen und Sängern musiziert; er pflegte sie nach ihrer künstlerischen Intelligenz auszuwählen, nach ihrem Vermögen, sich seinem strengen und unerbittlichen Willen unterzuordnen. Das Ergebnis: eine Aufnahme von vollendeter Geschlossenheit, streng gewiß, doch von starker Intensität. Sie verkörpert eine Art absoluter, von allen Schlacken gereinigter „italianità“. Angelo Questa vertritt, so möchte man es formulieren, die italienischen Maestri aller Zeiten und aller Gegenden Italiens: sein Dirigieren ist durch handwerk-

liche Güte, Routine, wenn man will, Sicherheit, vollkommene Anpassung an Eigenart und künstlerische Individualität der Solisten ausgezeichnet. Und dies, ohne den Zusammenhalt der Aufführung in Frage zu stellen! Geheimnis natürlichen Musizierens. . . Er stützt sich vorwiegend auf jüngere Kräfte, und das Ergebnis ist eine Aufführung, die zwar der großen, großartigen Geste ein wenig entbehrt, die aber das erstaunliche Vermögen italienischer Sängerinnen und Sänger dokumentiert, sich sofort und ohne Vorbehalt zu einem Ensemble zusammenzufügen.

Mit Herbert von Karajan treten wir ganz und gar in unser technisches Zeitalter ein: Der äußere Aufwand, der für diese Aufnahme getrieben wurde, erreichte höchste Gipfel. Nicht nur, daß man für die große Triumphszene des zweiten Aktes gleich scharenweise Bläser einsetzte, die mit Kraft und Schwung die Fanfaren blasen, daß man eine imponierende „banda“, ein Blasorchester stattlichen Ausmaßes, als Bühnenmusik aufstellte — man beschwor auch (wir deuteten es an) die raffiniertesten Möglichkeiten moderner Aufnahmetechnik, koordinierte verschiedene Räume mit Hilfe von Fernseh- und Unterdirigenten. Kurz: Man versuchte, das Technische dem Musikalischen zu integrieren, aus der Technik heraus, indem man ihre Eigengesetzlichkeiten nutzbar machte, eine Konzeption zu finden, mit Hilfe der Technik eine Art neuer „szenischer“ Wirklichkeit zu schaffen, die nicht Nachahmung der dreidimensionalen Bühne sein sollte, sondern eigenständige Schöpfung. Das Verfahren hat seither Schule gemacht, hat sich verfeinert. Bei dieser „Aida“-Aufnahme scheint die Integration noch nicht vollkommen gelungen zu sein — es deutet sich eine Art Hybris der Technik an, vor allem in der Stereo-Fassung. Freilich sind es Andeutungen nur; Herbert von Karajans souveräne künstlerische Persönlichkeit bannt die Gefahr. Er zeigt sich als ein echter Musiker, der zwar den Effekt liebt, aber ihn nicht um seiner selbst willen pflegt. Die Technik ist ihm Mittel, nicht Zweck. Im Vor-

dergrund bleibt das Musikalische. Herbert von Karajan ist zwar kein italienischer Musiker; aber er kann sich weitgehend in italienisches Wesen einfühlen. Es resultiert, wie bei Arturo Toscanini, eine Art objektiver „italianità“, eine „italianità“ freilich, die weniger natürlich als vielmehr durchdacht, als raffiniert gestaltet erscheint. Die Wirkung ist jedenfalls faszinierend, ja hinreißend.

Zwischen Oper und Studio, kann man sagen, steht die jüngste Aufnahme, die „Aida“ mit Georg Solti am Pult. Sein Musizieren wirkt äußerst präzise; er ist explosiven Temperaments wie Arturo Toscanini. Doch ist er kein Italiener, und italienische Eigenart bleibt ihm im tiefsten fremd. Er musiziert sehr effektiv, sehr vital auch. Aber es fehlt ihm jenes gewisse Etwas, das Musik Verdis immer haben muß, will sie ganze, volle Wirkung tun. Etwas — Menschliches. Und dennoch fesselt er. Man spürt sein dramatisches Naturell, eine ungeheuer starke Spannung, Sinn für die theatralische Geste. Und ein feines Gespür für musikalische Stimmung. (Die Einleitungsmusik zum Nilakt, um ein Beispiel zu nennen, ist von unvergleichlichem Zauber, weil das Instrumentale atmosphärisch so ungemein verdichtet erscheint.)

Die Rolle der Aida ist eine sehr anspruchsvolle Partie — eine der anspruchsvollsten

noch die volle Kraft, ihren leuchtenden Glanz (freilich auch bereits eine unüberhörbare Schärfe in extremen Lagen). Auch sie liebt vor allem die pathetische Geste, das Dramatische ihrer Rolle. Hier erreicht sie Hineinreichendes. Das Lyrische aber gelang ihr schon damals nicht ganz so überzeugend. Gewiß spürt man erstaunliches Können, starken Willen. Aber eben: Man spürt auch Anstrengung. Leise Schwankungen, kaum hörbare, aber doch hörbare Unsicherheiten, Unebenheiten verraten, daß sie sich die Rolle vor allem in den lyrischen Episoden regelrecht hatte erzwingen müssen. Eine ideale Aida ist, für mich wenigstens, und nicht zu vergessen: im Rahmen einer Schallplattenaufnahme, Renata Tebaldi. Sie hatte schon unter Alberto Erede gesungen; in der Aufnahme mit Herbert von Karajan ist ihre Stimme zu voller Schönheit aufgeblüht, faßt sie die große Geste des Dramatischen mit der gleichen sicheren Souveränität, mit der sie das Lyrische zauberhaft wiedergibt.

Dankbar ist, nicht zuletzt gesanglich, auch die Partie der Amneris. Sie erlaubt gewaltige stimmliche Expansion, durchläuft viele Stimmungen und fordert starken Ausdruck. Fedora Barbieri fesselt (in zwei Aufnahmen) vor allem durch ihre voluminöse Stimme, die in tiefer Lage von überwältigender Durchschlagkraft ist, aber auch die gefährlichen Höhen der schwierigen Partie souverän

in kraftstrotzender Wildheit Vorbild sein können! Tito Gobbi setzt vor allem ungeheure dramatische Energien ein, läßt sich von ihnen aber das Singen ein wenig gefährden. Recht eindrucksvoll sind Giuseppe Valdengo und Gian Giacomo Guelfi. Im übrigen gibt es auch nichtitalienische Sänger, die höchst Bemerkenswertes, vor allem in der psychologischen Durchdringung und Differenzierung der interessanten Gestalt Faszinierendes vollbringen: Leonard Warren, Cornell Mac Neil und Robert Merrill.

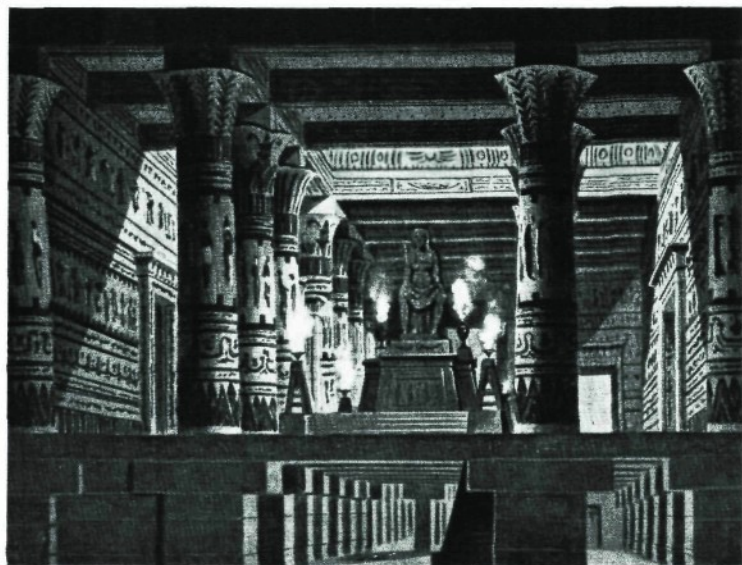
In summa:

Tullio Serafin und Angelo Questa verkörpern, jeder auf seine persönliche Weise, die „italianità“, Arturo Toscanini, dessen Aufnahme unter allen sechs ja am weitest ältesten ist, bleibt ein einzigartiges, faszinierendes Phänomen; auch neue und neueste Aufnahmen tun der spezifischen Eigenart dieser Interpretation in keiner Weise Abbruch. Herbert von Karajan fesselt durch eine Art (wenn mir das Wort erlaubt ist) eleganter Dramatik — gar nicht zu reden von der Großzügigkeit und der akkuraten Sorgfalt seiner Aufnahme! Georg Solti verkörpert das zeitgemäße Streben nach einer Synthese von Exaktheit und Inspiration.

Aufnahmetechnisch ist nicht viel Besonderes und Auffallendes zu berichten. Selbstver-

DISKOGRAPHIE:

1. RCA LM 6122-1/3-C;
Milanov, Barbieri, Björling, Warren, Christoff u. a.; Chor und Orchester des Opernhauses Rom; Jonel Perlea
2. Columbia C 90 475/77;
Callas, Tucker, Barbieri, Modesti, Gobbi u. a.; Chor und Orchester der Mailänder Scala; Tullio Serafin
3. RCA LM 616 132-1/3-C;
Nelli, Gustavsen, Tucker, Harbauer, Valdengo u. a.; NBC-Sinfonie-Orchester; Arturo Toscanini
4. Ariola 11 819 X;
Verna, Corelli, Pirazzini, Guelfi, Neri u. a.; Chor und Orchester des italienischen Rundfunks Turin; Angelo Questa
5. Decca SXL 2167/69-B, LXT 5539/41-C;
Tebaldi, Simonato, Bergonzi, MacNeil, van Mill u. a.; Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Wiener Philharmoniker; Herbert von Karajan
6. RCA LSC 6158-B, LM 6158-C;
Price, Gorr, Vickers, Clabassi, Merrill u. a.; Chor und Orchester des Opernhauses Rom; Georg Solti



Bühnenbild aus der Erstaufführung der „Aida“ 1872 an der Mailänder Scala. — Vorige Seite: Bühnenbild aus „Aida“ in der Wiener Erstaufführung von 1874

nicht nur bei Verdi, sondern in der musikalischen Dramatik überhaupt. Eine Sängerin, die sie darstellt, muß das Dramatische beherrschen und muß über den Zauber des Lyrischen gebieten. Aida kennt flammende Empörung und überströmende Liebe, verzweifelte Auflehnung und Resignation im Sterben. Eine reiche Skala der Gefühle muß sich in ihrem Singen spiegeln. Der Anspruch ist hoch — manchmal zu hoch selbst für namhafte, große, berühmte Sängerinnen. Ein sprechendes Beispiel ist Leontyne Price: Sie gilt als eine der attraktivsten, dramatischsten Darstellerinnen der Rolle. Die Schallplattenaufnahme zeigt wohl eine starke dramatische Potenz, enthüllt aber, vor allem im Lyrischen, kleine Unebenheiten der Stimme, kleine Unsicherheiten der Gestaltung. Zinka Milanov ist eine jener pathetischen Sängerinnen, wie eine ältere Zeit sie geliebt hat; uns will ihre ganz auf die große Geste gestellte Interpretation nicht mehr so ganz überzeugen. Und dann Maria Callas: Damals, 1956, stand sie schon in hellem Licht; ihre Stimme hatte

meistert. Giulietta Simonato steht ihr, was Stimmfülle anbelangt, kaum nach, gestaltet überdies noch sorgfältiger, noch sinnfälliger. Und nun Radamès, Ritter des hohen C, bezeichnend darum, weil er sein berühmtes „Celeste Aida“ schmettern darf... Wir haben italienische Radamès: Franco Corelli und Carlo Bergonzi, jugendlich-temperamentvoll beide, glanzvolle Belkanten von echt italienischem Wesen. Wir haben die ägyptischen Feldherren englischer Zunge (freilich, wie es sich gehört, italienisch singend): Richard Tucker (in zwei Aufnahmen) und Jon Vickers, beide eher lyrischen Naturells, mit Eleganz und Raffinement zwingend, was Kraft nicht schaffen will. Doch den schönsten, strahlendsten Radamès singt ein Schwede: Jussi Björling — „italianità“ in reinsten Verkörperung...

Schließlich als letzte der größeren Rollen: Amonasro, düsterer, wilder König der Aethiopier. Leider singt Aldo Protti, Amonasro der ersten „Aida“-Aufnahme (Alberto Erede), auf keiner der neueren Aufnahmen. Er hätte

ständig merkt man den Aufnahmen ihr unterschiedliches Alter an, wirken die jüngeren Aufnahmen dynamisch frischer, weitgespannter (erstaunlich, immerhin, gerade in dynamischer Hinsicht, die alte Aufnahme mit Arturo Toscanini). Auch nimmt das aufnahmetechnische Raffinement spürbar zu, bis es in der Aufnahme mit Herbert von Karajan einen Höhepunkt erreicht, differenzieren sich die Methoden etwa der Aufstellung von Solisten, wird ein immer sichereres Gleichgewicht zwischen Solisten, Chor und Orchester angestrebt. Doch merkwürdig: Vitalität und Dramatik, die lyrische Schönheit und die effektvolle Größe des Werkes tun auch in den technisch minder raffinierten Gesamtaufnahmen der früheren Zeit ausgezeichnete Wirkung. Mit anderen Worten: Die sechs Aufnahmen von Verdis „Aida“ zeigen dem aufmerksamen Hörer einmal mehr die (von vielen freilich angefochtene) Wahrheit, daß es doch immer in allererster Linie auf das Werk, in zweiter oder gar dritter Linie erst auf die technischen Aspekte ankommt.