

DETLEF GIESE

Verdi

Aida

Weitere Bände der Reihe **OPERNFÜHRER KOMPAKT:**

Robert Maschka ■ Beethoven ■ Fidelio

Clemens Prokop ■ Mozart ■ Don Giovanni

Olaf Matthias Roth ■ Puccini ■ La Bohème

Detlef Giese ist Dramaturg für Oper und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Neben seiner Monografie *Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation* veröffentlichte er Aufsätze sowie zahlreiche Programmheftbeiträge. Mehrere Jahre war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Er gestaltet Rundfunksendungen, hält Opern- und Konzerteinführungen und moderiert musikalische Veranstaltungen.

OPERNFÜHRER KOMPAKT

DETLEF GIESE

Verdi
Aida

Bärenreiter
HENSCHEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und
Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig
Umschlaggestaltung: Carmen Klauke, Berlin, unter Verwendung eines Fotos
von Marion Schöne / Stiftung Stadtmuseum Berlin (»Aida«, Staatsoper Unter den
Linden, Berlin 1995)
Lektorat: Ilka Sührig
Innengestaltung: Dorothea Willerding
Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
ISBN 978-3-7618-2226-5 (Bärenreiter) ■ ISBN 978-3-89487-903-7 (Henschel)
www.baerenreiter.com ■ www.henschel-verlag.de

Inhalt

»Aida« – Monumentalität und Innerlichkeit	7
Verdis Leben und Werk im Spiegel seiner Zeit	11
Vorgänger und Wegbereiter 13 ■ Von den Galeerenjahren bis zum Spätwerk 16 ■ Opernkunst und Zeitgeschichte 18 ■ Historische, biografische und werkspezifische Daten 21	
Entstehung und Sujet	25
Entstehungsgeschichte 25 ■ Die Handlung 33 ■ Die Figurenkonstellation 35	
Die musikalische und dramaturgische Gestaltung	38
Die einzelnen musikalischen Nummern im Werkzusammenhang 38 ■ Essay: »Aida« – Zwei Seiten eines Werkes 81	
Theaterwelten: Inszenierungs- und Aufführungsgeschichte	87
Von Kairo in die Welt: Uraufführung und zeitgenössische Produktionen 87 ■ Das alte Ägypten und andere Szenerien: »Aida« auf der Bühne 95 ■ Orchester, Chor, Solisten: Aspekte der Aufführungspraxis 105 ■ Schöne Stimmen, große Emotionen: Sängerinnen und Sänger 113	
Jenseits der Bühne	120
Der gefrorene Klang: »Aida« auf der Schallplatte 120 ■ Rezeption und Resonanz 128	
Anhang	133
Glossar 133 ■ Zitierte und empfohlene Literatur 134 ■ Abbildungsnachweis 135	

Entstehung und Sujet

Entstehungsgeschichte

Eine ungewöhnliche Anfrage war es schon, die im Frühjahr des Jahres 1870 an Verdi erging: Für das Opernhaus in Kairo, das erst im Jahr zuvor, am 6. November 1869, mit einer Aufführung seines Erfolgsstücks *Rigoletto* eröffnet worden war, sollte er ein neues Bühnenwerk komponieren. Durch die Eröffnung des Sueskanals, der nach rund zehnjähriger Bauzeit fertiggestellt worden war, rückte die ägyptische Kapitale verstärkt in das Blickfeld der Europäer. Die pulsierende Stadt am Nil befand sich plötzlich in unmittelbarer Nähe einer international extrem wichtigen Verkehrsader und war auf dem Weg, in die Moderne aufzubrechen.

Ein eigenes Opernhaus nach dem Vorbild mittel-, west- und südeuropäischer Theaterbauten sollte hierbei eine neue Weltoffenheit demonstrieren und Kairo einen bislang unbekanntem Glanz verleihen. Zwar war das im Stil des Klassizismus (außen) bzw. Rokoko (innen) gehaltene und 1971 durch Brand zerstörte Gebäude mit seinen 850 Plätzen eher klein, für Ägypten bedeutete die Errichtung eines solchen Opernhauses – des ersten auf afrikanischem Boden – indes einen deutlichen Schritt in Richtung der Annäherung an eine besonders prestigeträchtige Kunstform.

Dass sich die Verantwortlichen der Kairoer Oper um europäische Künstler von Rang bemühten, um das Haus und die neu ins Leben gerufene Institution entsprechend wirkungsvoll in Szene zu setzen, verwundert nicht. Große Namen wurden in Umlauf gebracht, unter ihnen mit Charles Gounod, Giuseppe Verdi und Richard Wagner drei Hauptrepräsentanten der französischen, italienischen und deutschen Oper.

Zu Verdi suchte man beizeiten Kontakt – offenbar war er der Favorit der maßgeblichen Stellen und Personen. Paul Draneth Bey (1815–1894),

der frisch ins Amt berufene erste Generaldirektor des Kairoer Opernhauses, bemühte sich um den prominenten Komponisten. Im Sommer 1869, im Blick auf die anstehende Eröffnung des Sueskanals, ließ er bei Verdi anfragen, ob dieser nicht bereit wäre, zu diesem Anlass eine festliche Hymne zu schreiben. Erwartungsgemäß lehnte dieser ab, da er derartigen Angeboten, die im Komponieren von ungeliebten »Gelegenheitsstücken« bestanden, prinzipiell nicht nachkam.

Für ein anderes, einige Monate später ins Spiel gebrachte Projekt konnte sich Verdi jedoch begeistern. Im Mai 1870 war Camille Du Locle (1832–1903), Sekretär der Direktion der Pariser Opéra und baldiger Intendant der Opéra-Comique, mit einem konkreten Vorschlag an Verdi herangetreten. Nachdem es dem ebenso kenntnisreichen wie umtriebigen Opernmanager zuvor nicht gelungen war, nach dem Abschluss von Verdis letzter Arbeit – Ende Februar des Vorjahres war die überarbeitete Fassung von *La forza del destino* an der Mailänder Scala in Szene gegangen – zur Komposition eines neuen Werkes (in erster Linie natürlich für Paris) zu bewegen, zeigte Verdi, schon ein wenig überraschend, Interesse an einem Stoff, der gegenüber den gängigen Opernsujets über ein sehr spezielles Kolorit verfügte und an einem ungewöhnlichen Spielort angesiedelt war.

Du Locle, den Verdi durch die gemeinsame Arbeit an der französischen Erstfassung des *Don Carlos* gut kannte, hatte den Komponisten mit dem Entwurf für ein Libretto bekannt gemacht, dessen Handlung im alten Ägypten spielte. Verdi fand das Ganze zwar nicht unbedingt spektakulär, da die Geschichte eher konventionelle Züge trug, hinsichtlich der szenischen Disposition aber zeigte er sich spürbar angetan: Da alles ausgesprochen gut gemacht sei, mit einem untrüglichen Sinn für theatralische Wirkungen und zudem mit einer logischen Folgerichtigkeit im Ablauf des Geschehens, könnte er es sich durchaus vorstellen, dieses Sujet als Grundlage einer neuen Oper zu wählen.

Auf Verdis Frage, von wem die ihm vorgelegte Librettoskizze denn nun stamme, teilte ihm Du Locle mit, dass diese eine Gemeinschaftsarbeit zweier bedeutender Persönlichkeiten sei: des ägyptischen Vizekönigs sowie des »berühmten Archäologen« Auguste Mariette Bey. Schon damals hatte Verdi offenbar Zweifel an der Autorschaft des osmanischen Khediven Ismail Pascha (1830–1895), die sich später bestätigen sollten – dass der Name des Vizekönigs überhaupt auftauchte, war entweder der Unwissenheit oder aber dem Kalkül Du Locles geschuldet, um das gesamte Vorhaben in den Augen Verdis noch attraktiver erscheinen zu lassen.

Fest steht indes, dass Ismail Pascha ein großes, auch persönliches Interesse daran hatte, Verdi für die Komposition einer Oper für Kairo zu

gewinnen. Die Verpflichtung des gefeierten italienischen Künstlers, der mit seinem Namen und Wirken für erstrebenswerte Ideale wie »Hochkultur«, »Fortschritt« und »Zivilisation« einstand, war ganz im Sinne seiner energisch betriebenen Modernisierungsstrategie, die in so ambitionierten Unternehmungen wie dem Bau von Eisenbahnlinien und eines Telegrafennetzes Gestalt gewann.

Ausgangspunkt für Verdis Beschäftigung mit dem ägyptischen Sujet war ein 23 Seiten langer, recht detaillierter Prosawurf in französischer Sprache, als dessen alleiniger Verfasser wohl Auguste Mariette gelten kann. 1870 hatte er den Text in einer Kleinstauflage von lediglich zehn Exemplaren drucken lassen und eine dieser Broschüren Du Locle übergeben, damit dieser Verdi darauf aufmerksam mache. Mariette, der sich abseits seiner wissenschaftlichen Studien wiederholt auch den schönen Künsten widmete, dürfte sich allein durch die Tatsache, dass sich ein derart berühmter Komponist wie Verdi einer von ihm erfundenen und als Szenenfolge ausgearbeiteten Geschichte zuwandte, sehr geehrt gefühlt haben.

Die ägyptische Historie und Kultur kannte Mariette wie kaum ein anderer Europäer. Bereits 1850 war er im Auftrag des Louvre an den Nil gereist, um dort nach alten Manuskripten zu suchen und diese für den französischen Staat anzukaufen. Aus dem Unterhändler wurde in den folgenden Jahren ein wahrer Entdecker: Mariette unternahm eine Reihe von Ausgrabungen, bei denen er wertvolle Objekte sicherstellte, die dann größtenteils (und nicht selten illegal) nach Frankreich verschifft wurden. Mit dem Khediven Ismail Pascha stand er auf gutem Fuß – immerhin wurde er mit der Oberleitung der Ausgrabungen betraut, die er überaus engagiert, wenngleich auch ohne sonderliche Rücksicht auf die architektonischen Hinterlassenschaften der alten Ägypter und die Befindlichkeiten der Einheimischen vorantrieb. Respekt vor den kulturellen Traditionen war ihm keineswegs fremd, deutlich trat in seiner Haltung und seinen Aktivitäten jedoch auch der Geist des europäischen Kolonialismus hervor, dem im 19. Jahrhundert viele Forscher und Intellektuelle verfallen waren.



Die Bronzestatuette des Ägyptologen und Hobbyliteraten Auguste Ferdinand François Mariette, aufgestellt im Museum in Boulogne-sur-Mer.

Als ein Mann mit vielfältigen Talenten plante Mariette zudem, auch die Kostüme, Dekorationen und Requisiten der Oper zu entwerfen. Und in der Tat zeichnete er, als eine Aufführung von *Aida* keine bloße Idee mehr war, sondern in greifbare Nähe zu rücken begann, für die gesamte Bühnenausstattung verantwortlich, indem er nicht nur die kreative Arbeit leistete, sondern auch die Herstellung der Materialien überwachte. Wenn schon eine Oper im alten Ägypten spielte, so sollte sie nach Mariettes Überzeugung auch in dieser Weise szenisch umgesetzt werden.

Von Anfang an hat gerade dieses dekorative Moment eine entscheidende Rolle bei der Konzeption von *Aida* gespielt. Die maßgeblichen Handlungsstränge (bzw. einzelne Details daraus) hätten sich im

Ein Pionier der Ägyptologie

François Auguste Ferdinand Mariette (1821–1881) gehört zu den Pionieren und prägenden Gestalten der Ägyptologie. Eine spürbare Affinität zu Kunst und Theater besaß er seit seiner Jugend: Als Zeichenlehrer betätigte er sich ebenso wie als Bühnenbildner, Ausstatter und Regisseur. Auch als Autor trat er hervor – ob nun von Theaterstücken, Erzählungen oder Essays. Was ihn aber vor allem in Bann zog, war die Geschichte und Kultur des alten Ägypten, die in Frankreich durch den Feldzug Napoleon Bonapartes 1798/1799 sowie verdienstvolle Forschungsarbeiten des frühen 19. Jahrhunderts viel Aufmerksamkeit fanden.

1850 reiste Mariette erstmals an den Nil. Im Auftrag des Pariser Louvre sollte er für eine Summe von 8.000 Franc Manuskripte koptisch-christlicher Provenienz erwerben. Er war jedoch der Ansicht, dass die ihm zur Verfügung gestellten Mittel besser in Ausgrabungen zu investieren seien. In der Wüste von Sakkara startete er auf eigene Faust eine archäologische Expedition – und fand tatsächlich eine Reihe von legendären Gräbern und Tempeln. Gemeinsam mit einheimischen Helfern legte er wertvollste Kunstwerke frei, die z. T. mehr als 4.000 Jahre alt waren. 1858 ernannte man Mariette zum Direktor der ägyptischen Altertümer, 1859 gründete er das spätere Ägyptische Museum, 1862 wurde ihm der Ehrentitel »Bey« verliehen, zehn Jahre darauf durfte er sich gar »Pascha« nennen. Für die Pariser Weltausstellung 1867, bei der dem staunenden Publikum zahlreiche Fundstücke präsentiert wurden, hatte Mariette den ägyptischen Pavillon entworfen, womit er großes Interesse auf sich zog. Wenige Jahre später sollte er mit seinem Szenarium zu *Aida* die Entstehung eines der bedeutendsten Opernwerke des 19. Jahrhunderts in die Wege leiten.

Laufe des Entstehungsprozesses der Oper nach Mariettes Auffassung noch durchaus verändern können, die Grundausrichtung im Szenischen war indes von vornherein vorgegeben und stand nicht zur Diskussion. Verdi ließ sich voll und ganz auf diese Leitlinie ein, die im Übrigen auch dem Wunsch des einflussreichen ägyptischen Vizekönigs entsprach. Aber auch am Prosatext selbst, von Mariette als Vorlage für ein Opernlibretto in vier Akten und sechs Bildern gedacht, hatte Verdi offenbar nicht viel auszusetzen. Die Handlung als Ganzes, aber auch der Zuschnitt der meisten Szenen fand er gelungen und wirkungsvoll, sodass ein Großteil der szenischen Gliederung und der eigentlichen »Story« in die spätere Oper aufgenommen wurde.

Worauf Mariette hingegen verzichtet hatte, war eine konkrete historische Verortung der Geschichte. Seine umfassenden ägyptologischen Kenntnisse ermöglichten ihm zwar, der Handlung zumindest den Anschein von Authentizität zu geben, indem er die Schauplätze und kulturellen Kontexte so genau wie möglich zu kennzeichnen suchte, den Kern seiner Intentionen bildeten diese Bemühungen gleichwohl nicht. Eine in sich stimmige Geschichte sollte erzählt und auf die Bühne gebracht werden, jedoch keine nach wissenschaftlichen Standards vorgenommene Schilderung historischer Begebenheiten. Und so wurde *Aida* als eine Tragödie konzipiert, die prinzipiell auch zu anderen Zeiten und in vollkommen anderen geschichtlichen Zusammenhängen spielen könnte, da hier Konflikte aufscheinen, die nicht unbedingt mit der Kultur des alten Ägypten in Verbindung stehen.

Es spricht für Verdi, dass er sich im Vorfeld der Komposition sehr intensiv mit dem Stoff auseinandergesetzt hat, um beizeiten für sich Klarheit über die musikalische Ausformung zu gewinnen. Da ihn die Vorstellung reizte, eine Oper mit derart plakativ ausgestelltem ägyptischem Dekor auch auf der Ebene des Klanglichen mit entsprechenden Elementen anzureichern, vertiefte er sich mit großem Interesse in die Geschichte und Kultur der alten Ägypter. Insbesondere waren natürlich musikethnologische Erkenntnisse für ihn von Wert: So bat er Mariette und andere Experten um Auskunft über Bauart und Klang traditioneller



Unter dem ägyptischen Vizekönig Ismail Pascha drangen westliche Einflüsse zunehmend in den Alltag und das kulturelle Leben Ägyptens ein.

ägyptischer Instrumente oder um Informationen über sakrale Tänze. Auch wollte er so viel als möglich über den Ablauf von religiösen Zeremonien erfahren, um die für *Aida* so wichtigen Tempelszenen möglichst eindrucksvoll und überzeugend ausgestalten zu können. Eine wirkliche Rekonstruktion im Sinn des Erreichens von historischer Treue war dabei weder das Ziel noch überhaupt denkbar – dazu war die wissenschaftliche Basis dann doch zu schmal und Verdis Vermögen als Musikdramatiker zu ausgeprägt.

Suchte Verdi eher instinktiv nach Anknüpfungen an die antike, über Jahrhunderte verschüttete und erst im 19. Jahrhundert Schritt für Schritt wiederentdeckte Kultur, so konnte Mariette auf einen reichhaltigen Wissens- und Erfahrungsschatz zurückgreifen, den er sich in jahrelanger Arbeit angeeignet hatte. Mit der Attitüde eines ausgewiesenen Spezialisten, der sehr genau den Stand der Forschung kannte und der um 1870 kaum ernsthafte Konkurrenz auf dem Gebiet der Ägyptologie zu fürchten hatte, entnahm er verschiedenen historischen Epochen gerade das, was er zur Formung seiner Geschichte benötigte. So ist der behauptete Konflikt zwischen den Ägyptern und den Äthiopiern, der zu einem wesentlichen Motiv des Dramas ausgebaut wurde, mehr oder weniger konstruiert. Und ob der in der Oper zutage tretende Status der Priesterschaft – der männlichen wie der weiblichen – auch der historischen Wahrheit entspricht, lässt sich wohl kaum mit Sicherheit feststellen.

Für die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft der Handlung spielen derartige Dinge ohnehin eine untergeordnete, fast zu vernachlässigende Rolle. Entscheidend war, dass Verdi sich von dem Sujet angesprochen fühlte und damit begann, sich näher mit ihm zu beschäftigen. Dass er Gefallen an dem »ägyptischen Szenarium« gefunden habe, teilte er Ende Mai 1870 in einem Brief an Du Locle mit, jedoch auch, dass er nur dann einwilligen könne, eine Oper auf diesen Stoff zu schreiben, wenn man ihn großzügig dafür entlohne. Der Wunsch, Verdi offiziell für Kairo zu verpflichten, muss geradezu gewaltig gewesen sein, anders ist die Bewilligung eines Honorars von 150.000 Franc – was immerhin dem Dreifachen der Summe entsprach, die er für *Don Carlos* von der renommierten Pariser Opéra erhalten hatte – nicht zu werten. Gewinner gab es aber auf beiden Seiten: Nicht nur Verdi hatte ein glänzendes Geschäft gemacht, sondern auch der ägyptische Vizekönig, der sich auf die Fahnen schreiben konnte, einen der berühmtesten europäischen Komponisten mit einem Originalwerk, zudem noch auf ein ägyptisches Thema, für sein neues, noch in keiner Weise etabliertes Opernhaus gewonnen zu haben.

Die Rahmenbedingungen gestalteten sich für Verdi so günstig wie nie zuvor. Die vereinbarte Summe sollte er allein für die Bereitstellung

der Partitur und die Aufführungen in Kairo erhalten; sämtliche Rechte an seinem Werk verblieben weiter bei ihm, zudem war er nicht gezwungen, vor Ort die Oper einzustudieren bzw. die Probenarbeit zu kontrollieren. Stattdessen konnte er einen Dirigenten seiner Wahl bestimmen, dem die Leitung aller Proben und Aufführungen oblag. Und in der Tat: Verdi zeigte sich nicht daran interessiert, eine Reise an den Nil zu unternehmen; das Opernhaus in Kairo hat er weder zur Uraufführung noch später jemals betreten.

Das Projekt *Aida* – denn so sollte die Oper analog zum Szenarium *Mariettes* heißen – nahm sehr schnell konkrete Gestalt an. Ein erster Schritt war die Übersetzung des französischen Prosaentwurfs ins Italienische, die Verdi gemeinsam mit seiner Frau Giuseppina während des Frühsommers 1870 im beschaulichen Sant’Agata realisierte. Im direkten Anschluss entstand in Kooperation mit Du Locle, der die Verdis im Juni auf ihrem Landgut besuchte, eine vorläufige Librettofassung, die zu einem Teil bereits aus fertigen Dialogen bestand.

Die genaue Ausformulierung der Verse, gewissermaßen die Feinarbeit, überließ Verdi indes einem erfahrenen Autor, der ihm bereits bei der Mailänder Neufassung von *La forza del destino* zur Seite gestanden hatte: Antonio Ghislanzoni (1824–1893).

Der vielfältig begabte Ghislanzoni, der u. a. auch als ausgezeichnete Sänger und Musikkritiker hervortrat, genoss das Vertrauen Verdis. In enger wechselseitiger Abstimmung zwischen Librettist und Komponist – im Juli 1870 zunächst persönlich in Sant’Agata, in den kommenden Wochen und Monaten dann mittels einer umfangreichen brieflichen Korrespondenz – wurde der Text Punkt für Punkt ausgearbeitet, wobei Ghislanzoni die Vorschläge Verdis in der Regel wohlwollend und mit bemerkenswerter Sensibilität berücksichtigte. Die wiederholten Bitten Verdis, noch das eine oder andere zu ändern, waren keineswegs als Kritik zu verstehen, sondern dienten allein dem Zweck, die jeweils herrschende Situation und Stimmungslage möglichst prägnant zu umreißen. Eine fruchtbare Zusammenarbeit konnte sich auch deshalb entwickeln, da sich hier zwei Künstler auf Augenhöhe begegneten, sich gegenseitig schätzten und respektierten. Ghislanzoni vermochte auch deshalb so gut auf Verdis Anregungen einzugehen,



Antonio Ghislanzoni verfasste in intensiver Zusammenarbeit mit Verdi das Libretto zu »Aida«.

weil der Komponist ungemein detailliert seine Librettowünsche äußerte: Die Form der Verse schien ihm dabei eher sekundär zu sein, weit wichtiger war ihm der Aufbau der Szenen im Blick auf eine jederzeit stimmige und theaterpraktisch überzeugende Dramaturgie. Der »parola scenica«, einem Wort, das blitzlichthhaft das momentane Denken und Fühlen einer Figur zum Ausdruck brachte, galt seine besondere Aufmerksamkeit – immer wieder hat er Ghislanzoni (wie zuvor schon andere seiner Librettisten) dazu angehalten, derartige Begriffe zu finden.

Parallel zur etappenweisen Textlieferung und seinen fortgesetzten ägyptologischen Studien widmete sich Verdi ab dem Sommer 1870 auch bereits der Komposition. Bis zum Jahresende bewältigte er ein enormes Arbeitspensum, vergewärtigt man sich nur, dass es ihm binnen weniger Monate gelang, nahezu die komplette Partitur des umfangreichen Werkes im Manuskript zu erstellen. Verdis Eile war nicht unbegründet, hatte die Operndirektion in Kairo doch für Ende Januar 1871 einen möglichen Uraufführungstermin avisiert.

Die große Politik verhinderte dies jedoch: Der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges im Sommer 1870 zog auch die Vorbereitungen der geplanten *Aida*-Premiere in Mitleidenschaft. Verdi beobachtete die Geschehnisse mit wachsender Sorge; trotz seines eher gespaltenen Verhältnisses zu Frankreich schlug er sich unmissverständlich auf die Seite der Franzosen, deren Niederlage er aber schon bald zu ahnen schien. Die Furcht vor einem allzu großen und allzu starken Deutschen Reich bedrückte ihn ebenso. Etwas davon floss sogar in die Gestaltung des Librettos ein, als er Ghislanzoni bat, die Verse im Finale des 2. Aktes, mitten im Triumphmarsch, folgendermaßen abzuändern: »Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben.« Dass Verdi hier, im Grunde wörtlich, aus dem Telegramm des preußischen Königs Wilhelm I. (der nur wenig später zum Kaiser des Deutschen Reiches gekrönt werden sollte) zitierte, das dieser nach der Schlacht von Sedan Anfang September 1870 an seine Gemahlin geschickt hatte, kann als deutlicher Reflex auf das Zeitgeschehen begriffen werden.

Die große Politik verhinderte dies jedoch: Der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges im Sommer 1870 zog auch die Vorbereitungen der geplanten *Aida*-Premiere in Mitleidenschaft. Verdi beobachtete die Geschehnisse mit wachsender Sorge; trotz seines eher gespaltenen Verhältnisses zu Frankreich schlug er sich unmissverständlich auf die Seite der Franzosen, deren Niederlage er aber schon bald zu ahnen schien. Die Furcht vor einem allzu großen und allzu starken Deutschen Reich bedrückte ihn ebenso. Etwas davon floss sogar in die Gestaltung des Librettos ein, als er Ghislanzoni bat, die Verse im Finale des 2. Aktes, mitten im Triumphmarsch, folgendermaßen abzuändern: »Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben.« Dass Verdi hier, im Grunde wörtlich, aus dem Telegramm des preußischen Königs Wilhelm I. (der nur wenig später zum Kaiser des Deutschen Reiches gekrönt werden sollte) zitierte, das dieser nach der Schlacht von Sedan Anfang September 1870 an seine Gemahlin geschickt hatte, kann als deutlicher Reflex auf das Zeitgeschehen begriffen werden.



Titelblatt der gedruckten Librettoausgabe von »Aida«.

Der Krieg wirkte sich darüber hinaus noch auf andere Weise auf *Aida* aus: Die in Paris produzierten Bühnenbilder und Kostüme konnten nicht rechtzeitig fertiggestellt werden, zudem war an einen Transport per Schiff nach Ägypten durch die deutsche Belagerung nicht zu denken. Das vorgesehene Datum der Premiere ließ sich nicht halten, es musste neu geplant werden. Die Verschiebung gab Verdi die willkommene Gelegenheit, sich noch einmal Text und Musik zuzuwenden. Wiederholt wurde dabei auch Ghislanzoni zurate gezogen: Einige Passagen bekamen eine neue Gestalt, u. a. auch der Beginn des 3. Aktes, der zu den am meisten bewunderten Stellen in Verdis gesamtem Œuvre zählt. Rein organisatorisch musste auch noch manches geklärt werden: Um Kairo die versprochene Uraufführung zu sichern, war es notwendig, die ursprünglich für Februar 1871 an der Mailänder Scala vorgesehene italienische Premiere zu verlegen – die militärischen Ereignisse, die zu einer erheblichen politischen Neuordnung Mittel- und Westeuropas geführt hatten, schlugen sich ganz unmittelbar auf das Operngeschäft nieder.

Dass Verdi die unverhofft ihm gegebene Zeit effektiv für sein Werk genutzt hat, wird man zweifellos behaupten können. Im Gegensatz zu anderen, ähnlich ambitionierten Opern wie *Don Carlos*, *La forza del destino* oder *Simon Boccanegra* verzichtete er im Falle von *Aida* später aber auf grundlegende Umarbeitungen – was sicher auch als Zeichen der Zufriedenheit mit der künstlerischen Qualität des Werkes zu werten ist.

Der Erfolg sollte Verdi jedenfalls recht geben: Die Uraufführung, die schließlich am 24. Dezember 1871 im Kairoer Opernhaus über die Bühne ging, gestaltete sich zu einem wahren Triumph. *Aida* hatte sich als ein Werk erwiesen, das Beifallsstürme auslöste und das versammelte internationale Publikum restlos begeisterte. Die eingängige Handlung und die ansprechende szenische Umsetzung hatten dazu ebenso beigetragen wie die eindringliche Musik, mit der Verdi wieder einmal zeigte, wie fokussiert und auf welchem hohen Niveau er doch zu komponieren vermochte.

Die Handlung

Text und Stoffquelle Basis des Librettos ist ein Handlungsentwurf in französischer Prosa von Auguste Mariette, den Camille Du Locle redaktionell bearbeitete und an Giuseppe Verdi übergab. Als Librettist im eigentlichen Sinne fungierte Antonio Ghislanzoni, der in enger Abstimmung mit Verdi das Szenarium in italienische Verse brachte

Uraufführung 24. Dezember 1871, Opernhaus Kairo

Personen Der König von Ägypten (Seriöser Bass, auch Charakterbass, *As-e'*); Amneris, seine Tochter (Dramatischer Mezzosopran, *a-b²*); Aida, eine äthiopische Sklavin (Dra-



Yanyo Guo als Amneris und Yamina Maamar als Aida in der Darmstädter Inszenierung von Michael Heinicke 2009.



Oben: »Aida« als grandioses Spektakel in der Arena di Verona 2003. ■ Unten: Arbeit mit überdimensionalen Bruchstücken: Paul Browns Bodensee-Bühnenbild für die Bregenser Festspiele 2009 (Regie: Graham Vick).

