Markus Engelhardt Verdis „Aida“

Musikalische Kompositionen als memoriale Zeugnisse sind für die Musikwissenschaft kein wirklich neues Thema, zumal es etwa mit Lamento und Requiem alte, weit in frühere Jahrhunderte zurückreichende und wissenschaftlich vielfach gewürdigte Gattungen zu Musik geronnenen Gedenkens gibt. Die wegweisenden Studien Jan Assmanns zum „kulturellen Gedächtnis“ sind freilich auch in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht ohne Nachhall geblieben, neue Fragestellungen wie die der Memoria als Funktion der Bildung von musikalischen Eliten und Institutionen haben sich ergeben.

Opern auf memoriale Bezüge hin zu analysieren, mag einem fast wie das sprichwörtliche Tragen von Eulen nach Athen vorkommen, gehört es doch geradezu zur Typologie der Gattung, dass sie historische Bilder entwirft und transportiert und hierbei so authentisch zu wirken vermag, dass die Illusion, die sie erzeugt, als geradezu real empfunden wird, ja, wie das Beispiel der Brüsseler Aufführung 1830 von Aubers „großer historischer Oper“ „Muette de Portici“ (1828) zeigt, Geschichte in Bewegung zu setzen vermag. Zur Festigung von nationalem Selbstbewusstsein wie in Brüssel, wo die „Muette de Portici“ den Aufstand gegen die niederländische Oberherrschaft auslöste, hat Oper zumal im Zeitalter der sich formierenden europäischen Nationen allenthalben beigetragen: durch die historische Perspektivierung ihrer Stoffe, durch eine entsprechende Aufbereitung in der Dichtung sowie auf der Ebene des Visuellen, wobei den Chören, als Analogon realer Gemeinschaften und des „Volkes“ stets eine vorrangige Position zukam.

Welche Elemente verraten uns die memoriale Bestimmung einer Oper, wo wäre eine solche zu verorten angesichts der Komplexität dieser komplexesten aller Musikgattungen, deren ideelle Aussage oft gar nicht so ohne weiteres zu fassen ist, auch verdeckt, wenn nicht konterkariert wird von externen Einflüssen? Ist es überhaupt möglich und sinnvoll, eine Oper wie Verdis „Aida“ mit dem Attribut „memorial“ zu versehen? Welchen Zweck – über einen lang anhaltenden und finanziell einträglichen Erfolg hinaus – hätte ein Opernkomponist des *Ottocento* mit seiner Oper verfolgen, welchen tieferen Sinn hätte er ihr geben wollen, wenn nicht den, den Ehrgeiz der Interpretinnen und Interpreten zu befriedigen und sie zu künstlerischer Höchstleistung zu führen, die Zuhörerinnen und Zuhörer über die Stunden der Aufführung bei der Stange zu halten, sie in den Bann eines Bühnengeschehens und einer Musik zu ziehen, an Gewohnheit geschulte Erwartungen nicht zu enttäuschen, freilich immer auch etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu bieten?

Italienische Oper im 19. Jahrhundert, das war in erster Linie ein Geschäft, ein Riesengeschäft. Verdi wollte sich zur Summe nicht äußern, für die er schließlich eine neue Oper für Kairo (1871) zugesagt hatte, doch es waren 150 000 Franken, das Fünffache der Gage für „Rigoletto“ (1851). Wie ernst sind Momente des Gedenkens in einem derart materiell definierten Kontext zu nehmen, wenn sie sich denn überhaupt dingfest machen lassen? Wie hätte sich ein vom Komponisten vorgeblich intendierter memorialer Werkcharakter dem zeitgenössischen Publikum mitteilen sollen? Über musikalische Zitate vielleicht, die es, wie oben erwähnt, auch in der Oper gibt. Sie nun freilich sind Verdis Sache überhaupt nicht, wir finden solche in seinen Werken nicht. Seine „Effekte“ sind anderer Art. Warum auch sollte „Aida“ eine „memoriale“ Oper sein, in signifikanter Weise als andere seiner Opern, in signifikanter Weise als andere Ausstattungsopern mit vergleichbarer Akzentuierung der *couleur locale*?

Nun tritt uns allerdings gerade in der Schaffensphase, zu der „Aida“ gehört, ein Giuseppe Verdi gegenüber, dem das öffentliche Gedenken in Form von Musik zu einem neuen und

seine Produktivität bestimmenden Anliegen wird. Der Agnostiker Verdi hatte persönliche Götter – wenn nicht Götter, dann zumindest Idole.

Als Sakrileg empfunden hätte er gewiss Zweifel an einem Camillo Cavour. Das Vorbild des ebenso zielstrebigem wie moderaten Wegbereiters der nationalen Einigung Italiens veranlasste Verdi schließlich, das Amt eines Abgeordneten im ersten italienischen Parlament zu bekleiden; als „Prometheus“ und „Vater unseres Landes“ apostrophierte er den ersten Ministerpräsidenten des geeinten Italien und erachtete dessen frühen Tod als nationale Tragödie. Dann ist da Gioachino Rossini, dessen Bedeutung als historische Referenz der italienischen Musik er vorbehaltlos anerkannte. Schließlich die nationale Ikone der italienischen Literatur, Alessandro Manzoni, Autor von „I promessi sposi“, den Verdi bereits als Jugendlicher abgöttisch verehrte und dem er 1868 erstmals persönlich begegnen durfte, wobei sich diese Begegnung wie die mit Cavour 1859 tief in seine Erinnerung eingegraben hat.

Als Rossini 1868 bei Paris starb, war er schon seit langem ein Mythos. Bereits 1836 hatte ihn Giuseppe Mazzinis „Filosofia della musica“ zum „Titano di potenza e di audacia“, zum „Napoleone d'un'epoca musicale“ erhoben und damit den gerade einmal Vierundvierzigjährigen zu einer (musik-)geschichtlichen Größe erklärt. Um den „Koloss“ Rossini entstanden nach dessen physischem Ableben zahlreiche Aktivitäten, die Überführung des Leichnams nach Italien wurde geplant, Gedächtnisfeiern angesetzt, und auch Verdi ergriff die Initiative. Er schlug seinem Verleger Giulio Ricordi in Mailand vor, die berühmtesten Komponisten Italiens sollten, um das Andenken Rossinis zu ehren, eingeladen werden, gemeinsam ein Requiem auf ihn zu schreiben. Die unter dreizehn Komponisten, darunter Verdi selbst, aufgeteilten Sätze wurden tatsächlich alle fertig gestellt, doch es kam nicht zur geplanten Aufführung zum Jahrestag von Rossinis Tod.

Dieses gescheiterte Projekt war für Verdi der Ausgangspunkt für ein zweites memoriales Werk. Ende April 1873 nahm er sich seinen zur Rossini-Messe beigesteuerten Satz, den Schlusssatz „Libera me“, erneut vor und entschloss sich zur Vertonung des gesamten Requiem-Textes. Als am 22. Mai Alessandro Manzoni starb, fand Verdi nicht die Kraft, an den öffentlichen Beisetzungsfeierlichkeiten in Mailand teilzunehmen; am 1. Juni besuchte er das Grab des von ihm als Mensch und Schriftsteller hoch verehrten Mannes. Dann, am 28. Juni, nahm er die Komposition der „Messa da Requiem“ auf, die er dem Andenken Manzonis widmete und deren Uraufführung er an dessen erstem Todestag 1874 in der Basilika von San Marco zu Mailand selbst leitete.

Das Projekt der Rossini-Messe wie das Requiem für Manzoni sind Verarbeitungen eines durchaus persönlichen Verlusts, aber sie intendieren mehr. Sie wollen, so ist unsere Hypothese, musikalische Zeichen einer nationalen Trauer setzen, wenn nicht überhaupt zu einer Art Welt-, einer Menschheitstrauer aufrufen. Nachdem sein Land zu nationaler Einheit und Selbständigkeit gelangt war, scheint Verdi in vielerlei Hinsicht bestrebt gewesen zu sein, gewissermaßen eine kulturelle Summe zu ziehen, das kulturelle Vermächtnis Italiens zu sichern und dessen neuer Zukunft zu übergeben.

Wodurch ist dieses Bestreben motiviert? Mit Umbruch ist Verdi wie jedermann in diesen Jahren konfrontiert. Europa formiert sich neu als Europa der Nationen. Italien ist ein geeinter und souveräner Staat, der diese seine neue Identität zu behaupten haben wird – politisch, aber auch und vor allem kulturell. Vielleicht entspringt Verdis Bestreben zur Sicherung des kulturellen Erbes aber eher dem Gefühl, dass dieses Erbe bedroht ist und von anderen Nationen am Ende „geschluckt“ werden könnte.

Zur gleichen Zeit nämlich wurde Verdi zum Zeugen einer Art musikalischer Eroberung seines Landes, und zwar auf Italiens ureigenstem Gebiet, der Oper, durch das Werk Richard Wagners. Verdi setzte sich damit auseinander, las sich über Übersetzungen, die er sich aus Paris kommen ließ, in Wagners musikdramatische Dichtungen ein, wohnte 1871 einer der

überhaupt ersten Aufführungen einer Wagner-Oper in Italien bei, befasste sich mit Wagners Lösung des verdeckten, die Bühnenillusion nicht mehr störenden Orchesters. Letztlich aber dürfte das Phänomen Wagner Verdis Sorge um die Zukunft Italiens als Musiknation verstärkt haben.

„Aida“ entstand 1870/71, in genau der durch Memoria geprägten Schaffensperiode Verdis zwischen dem Rossini-Requiem und seiner „Messa de Requiem“ für Manzoni. Innerhalb von fünf Monaten war die Arbeit an „Aida“ abgeschlossen, im Januar 1871 auch die Instrumentierung – übrigens wenige Tage vor der Ausrufung Roms zur Hauptstadt des geeinten Königreichs Italien. Gehört auch „Aida“ in den hier erläuterten Kontext der Bemühungen Verdis um Sicherung des kulturellen Erbes seines Landes, der Sichtbarmachung dieses Erbes als nationale Leistung und geschichtliches Vermächtnis?

Wie „Aida“, fraglos Verdis populärste Oper, entstanden ist, das ist gut dokumentiert und allgemein bekannt. Die Hintergründe des zunächst reichlich geheimnisvollen Auftrags müssen sich Verdi erst allmählich erschlossen haben, denn um ihn für Kairo zu gewinnen, bediente man sich eines seiner aktuellen Mitarbeiter, Camille du Locle, Librettist des soeben in Paris über die Bühne gegangenen „Don Carlos“. Obwohl von du Locle bereits zum zweiten Mal wegen einer Oper „in einem sehr fernen Land“ („paese molto lontano“) angefragt und diesmal mit einer ungewöhnlich hohen Summe gereizt, blieb Verdi bei seiner ursprünglichen Absage, befasste sich dann aber doch mit einem gedruckten Szenarium für besagte Oper, als dessen Autor ihm ein einflussreicher Mann („personaggio potente“) bezeichnet worden war. Für den Fall einer endgültigen Absage wären die potenten Auftraggeber im fernen Kairo übrigens gerüstet gewesen, hätten Richard Wagner oder Charles Gounod zu gewinnen versucht.

Verdi war in seiner gesamten bisherigen Karriere auf der Suche nach geeigneten Sujets, und obwohl er häufig von literarisch sehr gebildeten Freunden beraten wurde – einer unter diesen war der Schiller-Übersetzer Andrea Maffei –, bewegte er sich bei dieser Suche immer sehr selbständig, war stets nicht nur auf neue Sujets aus, sondern auf ungewöhnliche theatralische Wirkungen, wobei er auch immer wieder zu seinen literarischen Hausgöttern zurückfand, zumal zu Schiller und Shakespeare. Bei der Kairoer Offerte war der international renommierte Opernkomponist mit seiner dreißigjährigen Erfahrung an eine definierte Vorgabe gebunden, was den Charakter des auszuführenden Werks anbelangt. Ein Szenarium, das üblicherweise gemeinsam mit dem Librettisten erarbeitet wird, gab es bereits, und es entstammte nicht der Feder eines Experten für musikalische Dramaturgie, also der eines erfahrenen Librettisten, sondern ein Wissenschaftler hatte es konzipiert, der aus Boulogne-sur-Mer gebürtige Ägyptologe, Gründer und Direktor des Ägyptischen Museums in Kairo Auguste-Édouard Mariette. Auch im Fall der „Aida“ freilich nahm Verdi maßgeblichen Einfluss auf die dramaturgische Konzeption, er überarbeitete den Handlungsentwurf gemeinsam mit du Locle, gab ihm durch zusätzliche Episoden und besondere szenische Konzeptionen eine wiederum ganz neue und eigene, in die Einzelheiten und Formulierungen hinein derart präzise Gestalt, dass, so sah es jedenfalls der Komponist, für den von ihm selbst empfohlenen Librettisten Antonio Ghislanzoni schließlich nichts mehr blieb, als das Ganze in Verse zu setzen.

Zu den ersten Veranlassungen, die Verdi vor der Ausarbeitung des Librettos traf, gehörte die Sicherung der für die Handlung der Oper relevanten historischen Daten. Darum bat er seinen Verleger Ricordi, der für ihn neben verschiedenen geographischen und zeitlichen Angaben auch eruieren sollte, „ob der Götterkult im antiken Ägypten ausschließlich den Männern vorbehalten war; ob in vergangenen Zeiten der Name Äthiopien dem heutigen Abessinien entspricht; welcher große König mit dem Namen Ramses zu identifizieren sei; wo man die Mysterien der Isis gefeiert habe“. Von Mariette ließ er sich bestätigen, dass er im

zweiten Finale – das ist das Bild mit dem berühmten Triumphzug – so viele Priesterinnen vorsehen könne, wie er wolle.

Bereits der Verdi des „Attila“, der „frühe“ Verdi der 1840er Jahre, sah die Erfordernis einer möglichst getreuen Wiedergabe von Geschichte, und er suchte dieser Erfordernis verantwortungsvoll und auf eine sehr persönliche Weise gerecht zu werden, obwohl er dies eigentlich den Ausstattern seiner Oper hätte überlassen können, um sich selbst allein der Musik zu widmen.. Er informierte sich über Sekundärquellen, in denen die Hauptfigur seiner Oper aufschien und denen er Verlässlichkeit zugestand. Die Illusion, die sein Kunstwerk erzeugen würde, durfte nicht, wenn sie funktionieren sollte, dem Beliebigen anheim fallen. Der Komponist war Nachschöpfer und auch Schöpfer von Geschichte, er wollte dem, was er als Geschichte begriff und kommunizierte, möglichst nahe kommen und es verantwortlich tradieren. Denselben Ehrgeiz finden wir beim Verdi der „Aida“.

Bürge für historische Verlässlichkeit war ein Pariser Ägyptologe, Sachwalter des kulturellen Erbes aus dem Reich der Pharaonen, der auch in Kairo höchste wissenschaftliche Reputation genoss. Der Ehrgeiz Verdis, dem Ägyptischen möglichst nahe zu kommen, war vor allem auf die Gesänge und Riten der Priesterinnen und Priester gerichtet. Dabei zeigen jedoch Instruktionen, die der Komponist seinem Librettisten etwa für die Weiheszene des ersten Finales aufgab, dass hier schlichtweg die Erfahrungen der eigenen Kultur, zumal des kirchlichen Ritus, auf die fremde Kultur und Religion projiziert werden. So sprach Verdi etwa von einer von den Priesterinnen intonierten Litanei, die von einem „ora pro nobis“ beschlossen werden sollte. Der Charakter der ganzen Szene sollte sich von den Gesängen am Ende der Introduktion und im zweiten Finale absetzen, die ein wenig an die Marseillaise erinnerten. In der Gerichtsszene des vierten Aktes wünschte er sich für den Chor hinter der Bühne einen langen Vers, den „Vers Dantes“. Andererseits befürchtete er, es könne in der Romanze Aidas zu Beginn des dritten Aktes den Duft Ägyptens stören, wenn Worte wie Waisenkind und Wendungen wie „bitterer Kelch der Schicksalsschläge“ gebraucht würden. Als nach der Kairoer Uraufführung und nach der auch für ihn sehr viel wichtigeren italienischen Erstaufführung in Mailand „Aida“ in der piemontesischen Hauptstadt Turin bevorstand, wollte Verdi einen Chorgesang vor der Romanze der Aida am Beginn des dritten Aktes mit einem vierstimmigen Chor ersetzen. Er habe einen Chor im Stil Palestrinas geschrieben, für den ihm jede Musikhochschule eine Kontrapunktprofessur verleihen würde, schrieb er scherzend an seinen Verleger. Am Ende habe er das Stück aber wieder verworfen, denn es seien ihm Skrupel daran gekommen, Palestrina zu imitieren, Skrupel an den Harmonien, Skrupel schließlich auch, ägyptische Musik zu produzieren. „Ich werde nie ein *savant* in der Musik sein, sondern immer ein *Pfuscher*“. So schließt dieser bemerkenswerte Brief vom 12. November 1871, und auch er zeigt nur allzu deutlich die Grenzen, die Verdi in seinem investigativen Bemühen um eine auch klanglich authentische Rekonstruktion des zeitlichen und kulturellen Handlungsrahmens seiner neuen Oper gesetzt waren.

Blicken wir über die Briefe in die Werkstatt des Komponisten, dann stellen wir fest, dass auch und gerade im Fall von „Aida“ ganz andere Probleme im Vordergrund standen: Fragen der Bühnenwirksamkeit und der musikalischen Umsetzbarkeit bestimmter Einfälle, der richtigen Wort- und Verswahl, der richtigen Strophenform und vieles andere mehr. Nirgends wird Verdi so konkret wie gerade gegenüber dem Librettisten der „Aida“, was eine der Leitideen seines gesamten musikdramatischen Schaffens anbelangt, nämlich die Idee der *parola scenica*, die Idee von einem bestimmten Wort wie *patria*, *vendetta* usw., in dem die ganze Essenz der betreffenden Szene gebannt wird und über das sie sich den Zuhörern schlaglichtartig mitteilt.

Insofern verweist uns auch eine auf mögliche memoriale Aspekte gerichtete Interpretation der „Aida“ immer wieder und vor allem auf Verdi als den Musikdramatiker, dessen Grund-

Abbildung 1: Verdi dirigiert *Aida* an der Opéra zu Paris (3. April 1880), aus: *Le monde illustré*, Paris

anliegen es ist, mit seinem Werk ein Publikum zu erreichen, es zu fesseln, zu begeistern. Dass Hemmnisse dieser Wirkung entgegenstehen könnten, auf die er keinen Einfluss hatte, wusste Verdi aus langer schmerzlicher Erfahrung. Die berühmte Mailänder Scala hatte er auch und vor allem deshalb lange Jahre gemieden, und erst mit „Aida“ ist er an dieses Haus zurückgekehrt. Auch und vor allem deshalb lag ihm so sehr an den von Ricordi gedruckten *disposizioni sceniche*, Pariser Vorbildern nachempfundenen, gewissermaßen offiziellen Regiebüchern. Wo immer er konnte, hat er dafür gesorgt, dass für Aufführungen seiner Werke nicht nur geeignete Interpretinnen und Interpreten, sondern auch verlässliche musikalische Leiter verpflichtet wurden. Bei „Aida“ in Kairo, wo die Oper am 24. Dezember 1871 uraufgeführt wurde, war das der Kontrabassist und Komponist Giovanni Bottesini.

War Verdi um „Aida“ mehr besorgt als um das Schicksal anderer seiner Opern? Von der Grundkonstellation wie vom dramatischen Aufbau und auch bezüglich der musikalischen Formen hatte er hier kein wirkliches Neuland betreten und durfte darauf vertrauen, dass alles seine Wirkung haben werde. Dennoch sehen wir ihn selbst noch nach dem triumphalen Erfolg in Kairo äußerst besorgt. Seine Sorgen betrafen vor allem die Frage, ob seine Lösungen für die Erzeugung des ungewöhnlichen Kolorits am Ende tatsächlich funktionierten und den erwarteten theatralischen Effekt hatten. Um hier sicher zu gehen, engagierte er sich in den kommenden Jahren auf eine Weise, die den langen Reisen gegenüber eher zurückhaltenden Komponisten bislang nicht gerade auszeichnete. An der Inszenierung in Mailand (8. Februar 1872) – die musikalische Leitung war hier Franco Faccio anvertraut – war er aktiv beteiligt. Selbst einstudiert und geleitet hat er die Aufführungen in Parma (20. April 1872) und Neapel (30. März 1873). In der Folge kam es zu mehreren Aufführungen unter seiner Leitung außerhalb Italiens, an der Wiener Hofoper (19. Juni 1875), am Théâtre Italien in Paris (22. April 1876), an der Opéra (22. März 1880). Nicht nur „Aida“ dirigierte Verdi selbst, sondern

auch das „Requiem“ zum Andenken an Alessandro Manzoni. Hier schließt sich der Kreis für unsere Suche nach einer memorialen Ausrichtung dieses besonderen und populärsten Werks Verdis. „Aida“ steht der Verdischen „Messa da requiem“ nicht nur klanglich sehr nahe, beide Werke folgen der Intention Verdis, kulturelles Erbe zusammenzufassen und einer neuen Zeit zu übergeben; sie sind Monumente einer kulturellen Identität, die Verdi den sich formierenden internationalen Kontexten gegenüber zu bewahren und diesen zu vermitteln sucht, selbst das künstlerische Resultat steuernd und mit der eigenen Person *coram publico* für die Güte des Erbes der Musikknation Italien eintretend.

„Aida“ als Identifikationspunkt, als Beleg einer ungebrochenen Tradition und umfassenden Kompetenz Italiens in Sachen Oper sowie als ein für sich selbst sprechender Beweis für die Gültigkeit des Qualitätssiegels *Made in Italy*: diese vom Komponisten nachdrücklich intendierte Position hat das Werk bis heute behalten. Es ist unbestreitbar eine der populärsten Opern überhaupt, nicht zuletzt durch ihre Verbindung mit der Arena in Verona. Mit „Aida“ wurde das römische Amphitheater 1913 zum 100. Geburtstag Verdis seiner neuen „Bestimmung“ als größter Spielstätte für Opernaufführungen unter freiem Himmel übergeben, und seither war sie dort in 51 Spielzeiten vertreten, alle anderen Opern weit hinter sich lassend. Davor bereits gab es Freiluftaufführungen der Oper, so 1901 in Verdis Todesjahr in der Arena von Bayonne, 1912 vor den Pyramiden von Giseh, an „Originalschauplätzen“ auch Ende des 20. Jahrhunderts. In faschistischer Zeit wurde *Aida* als Hauptwerk der römischen Freiluft-Sommerstagnone in den Caracalla-Thermen etabliert. Es sind diese Open-air-Formate, die die Inszenierungstradition der Oper als monumentales mystisch-mythisches Ägypten-Spektakel europaweit wesentlich mit geprägt haben. „Aida“ schöpft aber nicht nur aus den wohl kalkulierten Wirkungen des „ägyptischen“ Kolorits und der szenischen Opulenz etwa des Triumphmarsches (auch wenn Lucy in Marcel Prawys deutscher Bearbeitung [1968] von Gian Carlos Menottis „The Telephone or L'Amour à Trois“ [1947] ihrer Freundin erzählt: „Du weißt, ich war in der Oper, am Sonntag bei ‚Aida‘. Sie spielt in Ägypten und hat den beliebten Marsch und sonst absolut nichts.“). Und so wundert es nicht, dass die solistischen Partien mit ihren hohen Anforderungen untrennbar mit gleich mehreren herausragenden Sängerinnen und Sängern verbunden sind, angefangen bei den von Verdi so geschätzten Interpretinnen der Mailänder Erstaufführung Teresa Stolz und Maria Waldmann, auf die er auch in Parma, Neapel und Wien setzte, über Adelina Patti, Elisabeth Rethberg, Gina Cigna, Maria Callas, bis Leontyne Price und Montserrat Caballé, während Jean de Reszke, Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Aureliano Pertile, Richard Tucker, Luciano Pavarotti und Plácido Domingo in der Rolle des Radames gegläntzt haben. Nach Bottesini, Faccio, Verdi selbst, seinem einzigen Schüler Emmanuele Muzio, der das Werk in einer Tournee der Jahre 1873 bis 1875 in den Vereinigten Staaten einführte, schrieb sich Arturo Toscanini in die Liste großer „Aida“-Dirigenten ein und ist dank zahlreicher Aufführungen vor allem an der Mailänder Scala und an der Met in New York mit der Wirkungsgeschichte auch und besonders dieser Verdi-Oper aufs engste verbunden. Der geniale Musikdramatiker Verdi, das zeigen seine „Werkstattbriefe“, wollte die von den individuellen Schicksalen ausgehende Dramatik und deren Vergegenwärtigung zu keinem Moment aus den Augen verlieren, für ihn bildeten, was gerade in der jüngeren Inszenierungsgeschichte der „Aida“ auseinanderdividiert wird, das „ägyptische“ Kolorit und die Konturierung der individuellen Schicksale zwei Seiten ein und derselben Medaille. Dennoch sahen sich spätestens seit Wieland Wagners Inszenierung 1961 an der Deutschen Oper in Berlin einige Regisseure herausgefordert, das Werk aus seiner Fixierung durch visuelle Erwartungen des Publikums zu lösen, eine Tendenz, die 1994 in Graz in Peter Konwitschnys antitraditionalistischer und ironisierender Regie gipfelt, die etwa die Triumphszene den Blicken der Zuschauerinnen und Zuschauer vollkommen entzieht. In diametralem Widerspruch zur ungebrochenen Popularität der Oper steht die Kritik

an dem Bild von Geschichte und Kultur, das in „Aida“ transportiert und für das auf eine militärische, imperial gefärbte Symbolik und Sprache rekurriert wird. Eine solche Kritik freilich negiert die Zeitbedingtheit eines jeden Kunstwerkes generell, hier im Speziellen diejenige der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts.

Vieles spricht dafür, dass Verdi dieses Werk als Identifikationspunkt der italienischen Oper seiner Zeit etabliert sehen wollte, sonst hätte er sich gerade mit ihm nicht so oft und auch außerhalb Italiens präsentiert. Dem „kommunikativen Gedächtnis“ hat er jedenfalls ein einzigartiges musikdramatisches Werk übergeben, das wie kein zweites das Bild vom „alten Ägypten“ prägen sollte und das seine Faszination für ein breites Publikum bis heute nicht verloren hat.

Literaturhinweise

Eva BAKER, Verdi, „Aida“, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hrsg. von Carl DAHLHAUS und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart DÖHRING, Bd. 6. München 1991, S. 478–484.

Anselm GERHARD/Uwe SCHWEIKERT (Hrsg.), Verdi-Handbuch. Stuttgart/ Weimar 2001.