Zur Entstehungsgeschichte von Verdis «Aida» – Die Zusammenarbeit mit dem Textdichtr Antoni Ghislanzoni (1824–1993)

Opernwerkstatt, Ägyptologie und Zeitgeschichte

Zu den Werken, die über alles spezifische Interesse hinaus im allgemeinen Bewusstsein die Gattung Oper überhaupt repräsentieren, gehört Verdis «Aida», das Ägypten-Drama, das Zehntausende fast Jahr für Jahr in die Veroneser Arena zieht. An die Monumentalität der Tempelszene, an das Spektakuläre der Triumphszene, an die Faszination des Exotischen und Archaischen

Von Herbert Büttiker

wird dabei wohl meist zuerst gedacht, aber nachklingend als kathartische Wirkung bleibt zuletzt das Versinken all dessen im weltentrückten Liebes- und Grabgesang haften.

Die «Aida» ist ein Triumph der Musik, die den Szenenbau in weitgespannten, aber letztlich schlanken Proportionen mit ihren Grundkräften versorgt, mit leidenschaftlichem Melos, wuchtigen dramatischen Gebärden und suggestivem Kolorismus. Das menschlich Allgemeine und die spezifische Färbung des ägyptischen Themas durchdringen sich in dieser Musik so sehr, Handlung und Dialog gehen in ihr so bruchlos auf, dass sich das Werk bei aller Vielschichtigkeit und Höhe des künstlerischen Anspruchs als etwas Einfaches präsentiert, und das macht – der anderen Ägypten-Oper, der «Zauberflöte» vergleichbar – ihre Wirkung auf das grosse Publikum aus, ihren einzigartigen Ruhm.

An diesem Ruhm hat Antonio Ghislanzoni, der Textdichter der «Aida», kaum Anteil. Obwohl stets mitgenannt, gehört er zu den Namenlosen im Rampenlicht. Am 16. Juli 1893, vor hundert Jahren also, ist er gestorben: eine Gelegenheit, nach dem Geburtshelfer jenes Werkes zu fragen, das die naive Begeisterung für die Oper ebenso zu entzünden vermag wie die tiefe Bewunderung für ein unabsehbares künstlerisches Gelingen. Die «Aida» rückt dabei ins Zentrum des Interesses, weil Ghislanzonis Name überhaupt nur noch an dieses Werk geknüpft erscheint.

Weitläufige Korrespondenz

Die Entstehung der «Aida» ist ein komplexes Ereignis; auch hat kein anderes Werk Giuseppe Verdis bis zu seiner Uraufführung und darüber hinaus eine ähnlich weitläufige Korrespondenz hervorgebracht. Hans Busch, einer der hervorragenden Verdi-Forscher, hat alle Briefe und Dokumente, soweit erreichbar, ins Englische übersetzt und publiziert. Der 690seitige Band, der 1978 erschienen ist, enthält auf 430 Seiten knapp 730 Briefe von und an Verdi sowie am Projekt Beteiligter untereinander, einen umfangreichen Dokumententeil, einführende Texte und biographische Notizen zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Korrespondenz. Dazu gehören als Hauptbeteiligte neben Ghislanzoni vor allem Paul Drahnet, Direktor der Oper in Kairo, der Ägyptologe Auguste Mariette, Camille Du Locle, Direktor der Opéra comique, und der Verleger Giulio Ricordi.

Antonio Ghislanzoni, den Verdi schon für die Überarbeitung von «La forza del destino» zur Mitarbeit zugezogen hatte, stand nur in der kurzen Zeit der eigentlichen Komposition, rund vier Monate, in engem Kontakt mit Verdi. Nicht die Oper, sondern das Unternehmen «Aida» und äussere Umstände brachten es mit sich, dass zwischen den ersten Kontakten nit Kairo und der Uraufführung über zweieinhalb Jahre verstrichen. Dass der Abstand zwischen den Uraufführungen immer grösser wurde, hatte nichts mit Verdis Arbeitstempo[2] zu tun, sondern allenfalls mit aufwendigeren Partituren, vor allem aber mit der Umsicht, die er walten liess, bevor er sich in ein neues Abenteuer stürzte. Hinzu kam der Anspruch des «Autors», der alle Fäden bis zur Uraufführung in der Hand halten wollte. Die «Aida»-Korrespondenz liefert dutzendweise Beispiele für zähes Verhandeln um optimale Bedingungen bis zu baulichen Veränderungen in den Theatern, für hartnäckiges Kämpfen um eine ideale Besetzung bis zu einzelnen Orchesterstellen: «Schreibe ich eine Oper, so ist es nicht die Kompositionsarbeit, die mich belastet; die Schwierigkeit, ein Sujet zu finden, das mir passt, Einen Dichter, der mir passt, und eine Aufführung, die mir passt, hält mich zurück.» (an Ricordi, 3. Febr. 1870)

Der Landbote Nr. 168 Samstag, 24. Juli 1993 ZEICHEN UND WERTE 19

Zur Entstehungsgeschichte von Verdis «Aida» – die Zusammenarbeit mit dem Textdichter Antonio Ghislanzoni (1824–1893)

Opernwerkstatt, Ägyptologie und Zeitgeschichte

Zu den Werken, die über alles spezifische Interesse hinaus im allgemeinen Bewusstsein die Gattung Oper überhaupt repräsentieren, gehört Verdis «Aida», das Ägypten-Drama, das Zehntausende fast Jahr für Jahr in die Veroneser Arena zieht. An die Monumentalität der Tempelszene, an das Spektakuläre der Triumphszene, an die Faszination des Exotischen und Archaischen

Von Herbert Büttiker

Die «Aida» ist ein Triumph der Musik, die den Szenenbau in weitgespannten, aber letztlich schlanken Proportionen mit ihren Grundkräften versorgt, mit leidenschaftlichem Melos, wuchtigen dramatischen Gebärden und suggestivem Kolorismus. Das menschlich Allgemeine und die spezifische Färbung des ägyptischen Themas durchdringen sich in dieser Musik so sehr, Handlung und Dialog gehen in ihr so bruchlos auf, dass sich das Werk bei aller Vielschichtigkeit und Höhe des künstlerischen Anspruchs als etwas Einfaches präsentiert, und das macht – der anderen Ägypten-Oper, der «Zauberflöte» vergleichbar – ihre Wirkung auf das grosse Publikum aus, ihren einzigartigen Ruhm.

An diesem Ruhm hat Antonio Ghislanzoni, der Textdichter der «Aida», kaum Anteil. Obwohl stets mitgenannt, gehört er zu den Namenlosen im Rampenlicht. Am 16. Juli 1893, vor hundert Jahren also, ist er gestorben: eine Gelegenheit, nach dem Geburtshelfer jenes Werkes zu fragen, das die naive Begeisterung für die Oper ebenso zu entzünden vermag wie die tiefe Bewunderung für ein unabsehbares künstlerisches Gelingen. Die «Aida» rückt dabei ins Zentrum des Interesses, weil Ghislanzonis Name überhaupt nur noch an dieses Werk geknüpft erscheint.

Weitläufige Korrespondenz

Die Entstehung der «Aida» ist ein komplexes Ereignis; auch hat kein anderes Werk Giuseppe Verdis bis zu seiner Uraufführung und darüber hinaus eine ähnlich weitläufige Korrespondenz hervorgebracht. Hans Busch, einer der hervorragenden Verdi-Forscher, hat alle Briefe und Dokumente, soweit erreichbar, ins Englische übersetzt und publiziert. Der 690seitige Band, der 1978 erschienen ist, enthält auf 430 Seiten knapp 730 Briefe von und an Verdi sowie am Projekt Beteiligter untereinander, einen umfangreichen Dokumententeil, einführende Texte und biographische Notizen zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Korrespondenz. Dazu gehören als Hauptbeteiligte neben Ghislanzoni vor allem Paul Drahnet, Direktor der Oper in Kairo, der Ägyptologe Auguste Mariette, Camille Du Locle, Direktor der Opéra comique, und der Verleger Giulio Ricordi.

Antonio Ghislanzoni, den Verdi schon für die Überarbeitung von «La forza del destino» zur Mitarbeit zugezogen hatte, stand nur in der kurzen Zeit der eigentlichen Komposition, rund vier Monate, in engem Kontakt mit Verdi. Nicht die Oper, sondern das Unternehmen «Aida» und äussere Umstände brachten es mit sich, dass zwischen den ersten Kontakten nit Kairo und der Uraufführung über zweieinhalb Jahre verstrichen. Dass der Abstand zwischen den Uraufführungen immer grösser wurde, hatte nichts

Bild von der ersten «Aida»-Inszenierung in der Arena von Verona im Jahr 1913. 1982 wurde sie zum Jubiläum wieder rekonstruiert.

Oper, sondern das *Unternehmen* «Aida» und äussere Umstände brachten es mit sich, dass zwischen den ersten Kontakten mit Kairo und der Uraufführung über zweieinhalb Jahre verstrichen. Dass der Abstand zwischen den Uraufführungen immer grösser wurde, hatte nichts mit Verdis Arbeitstempo[2] zu tun, sondern allenfalls mit aufwendigeren Partituren, vor allem aber mit der Umsicht, die er walten liess, bevor er sich in ein neues Abenteuer stürzte, und mit dem Anspruch des «Autors», der alle Fäden bis zur Uraufführung in der Hand halten wollte. Die «Aida»-Korrespondenz liefert dutzendweise Beispiele für zähes Verhandeln um optimale Bedingungen bis zu baulichen Veränderungen in den Theatern, für hartnäckiges Kämpfen um eine ideale Besetzung bis zu einzelnen Orchesterstellen: «Schreibe ich eine Oper, so ist es nicht die Kompositionsarbeit, die mich belastet; die Schwierigkeit, ein Sujet zu finden, das mir passt, Einen Dichter, der mir passt, und eine Aufführung, die mir passt, hält mich zurück.» (an Ricordi, 3. Febr. 1870)

Wiederverwecktte Pharaonen

Der Ausgangspunkt des Projekts war auch seltsam genug: Den Anstoss zur «Aida» lieferte die eigentlich «illettantische» Idee eines bedeutenden französischen Ägyptologen, Auguste Mariette, und eines wichtigen Staatsmannes, Ismail Pascha, Vizekönig von Ägypten. Man wollte eine «ägyptologische» Oper, die nach den aktuellen archäologischen Erkenntnissen das Pharaonenreich möglichst naturgetreu auf der Bühne wieder aufleben lassen sollte. Mit diesem Anliegen und einer Erzählskizze von Auguste Mariette gelangten sie (vermittelt durch Camille Du Locle) – ausgerechnet an einen Mann, der sich immer empfindlich zeigte, wenn Kunst und Gelehrsamkeit, scheinbar ideal und bildend, Anstoss verwechselt wurden. Er hatte es zwar meist mit biederschönen Stoffen zu tun, aber nie mit Historismus. Doch vom Entwurf der Handlung angezogen, willigte er ein – und begann bei der Ägyptologie. Er suchte sich das Wissen zusammen, bei Gelehrten, Kulturgeschichtsforschern im Tempel, über Instrumente uns Informanten. Er las über ägyptische Musik, wie er schreibt, ohne Gewinn. Fétis' Musikgeschichte über die alten Ägypter betrachtete er als unverschämte Schwindelanzeige. Mit dem Bau der gestreckten ägyptischen Trompeten (auch mit ergänzenden Zeichnungen) stellten sich Fehlerquellen ein. Er ist enttäuscht, ein Fliten in A für die Trompetenepoche experimentierte er), mit klangfreier, melodischer und harmonischer Orient-Färbung verfand sich Verdi die archaischen Tonbilder.

Aber dann fiel die Arbeit mit politischen Ereignissen zusammen, die nicht nur zur bekannten Verzögerung der Uraufführung führten, sondern auch schlagartig hervorkehrten, was Verdi im Exotischen Fernen an Zeitlich-Aktuellem gesucht hatte. Wenige Tage nach der Schlacht von Sedan verwies er Ghislanzoni als Modell für den Chor der Priester in der Triumphszene auf den Wortlaut der Siegesmeldung des Preussenkönigs, und nur wenige Tage nach dem Kapitulationsschreiben Napoleons (»Navyaro pas pu mourir au milieu de mes troupes ...«) skizzierte Verdi Aïnnamaïras »Vincerete!. Morte ... non trovai«, aus dem Ghislanzoni Amnaseros Satz »Vinti non fummo e morto invan cercai« formte. Verdis Ärger war dem Hegemonisten Deutschlands, dem Ungeist der »neuen Goten« (vgl. Brief an Claretta Maffei am 30. Sept. 1870) weckte die guten Geister früherer Tage, nur dass das »O mia patria« diesmal nicht in babylonischer, sondern in ägyptischer Gefangenschaft, nicht vom Chor, sondern von der Sklavin Aida gesungen wurde.

Zwischen Ägyptologie und Zeitgeschichte steht der Briefwechsel mit Ghislanzoni für die Opernwerkstatt. Er bietet einen faszinierenden Einblick in die dramatisch-musikalische Arbeit an der «Aida». Die Rollenverteilung zwischen Komponist und Dichter war, der vorweg, vom alten Opernsystem entfernt, mit dem es Verdi am Anfang seiner Karriere noch zu tun hatte, wenn er ein fertig vorliegendes Textbuch, beispielsweise «Nabucco» vertonte; andererseits handelte esssch auch nicht um eine kongeniale Zusammenarbeit wie im Falle Arrigo Boitos für «Otello» und «Falstaff». «Aida» ist weitgehend eine musikalische und poetische Eigenschöpfung Verdis. Ghislanzonis Aufgabe war es hauptsächlich, ihm zur Bearbeitung unterbreitete Textskizzen' auszuarbeiten. Verdi wollte darüber von Anfang an Klarheit; an Ricordi, der den Kontakt zu Ghislanzoni herstellte, schrieb er am 25. Juni 1870: «Es ist keine Original-Arbeit, erklärt ihm das genau; es geht lediglich darum, die Verse zu machen.»

Nicht nur schöne Verse

Das war natürlich auch nichts Geringes, und Verdi zeihte dem Kosnsten eines Ghislanzoni, wie die Briefe zeigen, immer wieder Respekt. Aber mit seiner Hartnäckigkeit, mit der er Vorschläge verwarf, bis sie seinen Vorstellungen vom theatralisch Notwendigen entsprachen, schonte er seinen Partner nicht. Kompromisslos direkt suchte er zu bekennen, was er brauchte: «Ich habe Ihre Verse erhalten, sie sind schön, aber sie sagen mir gar nicht zu.» Aber der Takt vor dem Selbstwertgefühl des anderen dikktete ihm auch folgenden Briefanfang: «Lieber Ghislanzoni, ein für allemal sei's gesagt: ich will nie von Eueren Versen sprechen – die sind immer gut – sondern nur meine Meinung über den Effekt auf der Bühne sagen.» (8. Okt. 1870)

Die wenigen von Ghislanzoni erhaltenen Briefe und Antwortbriefe von Verdi lassen vermuten, dass der Textautor an der konzeptionellen Gestaltung des Dramas wenig Anteil hatte. Umgekehrt gibt es aber viele prägnante Beispiele dafür, wie Verdi von der Konzeption der Handlung bis zur präzisen Fassung szenischer Momente die Dramaturgie des Werks entwickelte. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür stellt die Soloszene der Amneris nach dem Duett mit Radames im vierten Akt dar. Ghislanzoni hat ihm an dieser Stelle den Text für eine Arie geschrieben, wie sie Verdis Skizze vorsah. Ein kurzer Auftritt des Königs – von Ghislanzoni als problematisch empfunden – hätte den Abschluss der Szene bilden sollen; Amneris bittet den Vater, Radames zu retten; er lehnt ab, sie bricht zusammen. Verdi verwirft diese Arie als «unmöglich». Er spricht von einer neuen Idee und entwirft die Szene, wie man sie kennt: Nach der unterdrückten Gerichtssszene erscheinen die Priester wieder auf der Bühne, und bei ihrem Anblick verwandelt sich die ohnmächtige Verzweiflung der Amneris in Zorn, der sich im Fluch auf die Priesterkaste in einem Anfall von Wahnsinn entlädt. Den Ausruf «Sacerdote crudel! Maledetta in eterno sia la tua razza infame» schreibt Verdi hin, «Empia razza! Anatema! so vol La vendetta del ciel scenderà!» macht Ghislanzoni daraus.

Verdi schreibt die ganze Szene in flüchtiger Prosa hin und merkt an, Ghislanzoni möge davon brauchen, was gut und revidierenn, was schlecht sei. Seine Worte seien sehr schwach, aber er, Ghislanzoni, wende die kraftvollen ja finden. (4. Nov. 1870) Meist verhält es sich umgekehrt. Verdi ist mit seinem poetisch direkten Zugriff stärker als der Poet, und manches geht in den endgültigen Text mehr oder weniger wörtlich ein. Beide arbeiten mit Leerzeilen: Verdi gibt oft ein (musikalisch vorbestimmtes) Versmass vor, das Ghislanzoni auszufüllen hat, und Ghislanzoni füllt Verdi gelegentlich darum (31. Okt. 1870), Lücken zuzeit mit seinen Prosa-Vorschlägen auszufüllen. Insgesamt zeigt sich, dass Verdi hier weniger zu diktieren als diktieren gelen als dramatische Passagen.

Die «parola scenica»

In einem der ersten Briefe (17. August 1870) erklärt Verdi unter dem Stichwort «parola scenica» grundsätzlich, was dies bedeutet: das Wort zu finden, «das die Situation unreisst und sie klar und einleuchtend wiedergibt»; und an anderer Stelle (30. Sept. und 8. Okt. 1870), das dem Akteur «Gelegenheit für einen guten Moment der Aktion» gibt und das Publikum «fesselt». Unter «dem Gesichtspunkt der theatralischen Wirkung verteidigt Verdi gegebenenfalls (d.h. wenn damit die Sache auf den Punkt zu bringen ist) auch Konventionelles (zum Beispiel die Cabaletta). Den eingeflochtenen Opernlibrettisten Ghislanzoni muss er aber immer wieder dazu auffordern, sich von jenem Opernmanierismus zu lösen: in der formalen Gestaltung von musikalischen Szenen und in der Gestaltung der Verse, an denen er rügt, dass sie «das dramatische Wort begraben» (an Ghislanzoni, 14. Aug. 1870) «ich weiss gut, was ihr mir sagen werdet», heisst es dazu im Brief vom 17. August: «Und der Vers, der Reim,

Eile mit Weile – Daten zur Entstehung der «Aida»

Verdis «Aida» entstand im Auftrag des Vizekönigs von Ägypten. Ursprünglich hatte man vor, das Werk zur Eröffnung des Suezkanals, der am 17. November 1869 eröffnet wurde, zu Ehren des Vizekönigs Ismail Pascha zu komponieren. Die Idee, das Werk zur Eröffnung des Suezkanals, der am 17. November 1869 eröffnet wurde, zu Ehren des Vizekönigs Ismail Pascha zu komponieren, stammte von Auguste Mariette, dem Direktor des Museums für ägyptische Altertümer in Kairo. Mariette hatte die Idee, das Werk zur Eröffnung des Suezkanals, der am 17. November 1869 eröffnet wurde, zu Ehren des Vizekönigs Ismail Pascha zu komponieren, bereits im Dezember 1871 und zur Premiere am 8. Februar 1872 hingegen über zweieinhalb Jahre. Die erste Anfrage zur Komposition einer Hymne für die Feierlichkeiten zur Eröffnung des Suezkanals beziehungsweise des neuen Opernhauses in Kairo, das bei dieser Gelegenheit ebenfalls neu errichtet wurde, beantwortete Verdi am 9. August 1869 abschlägig: «Bei mir der Begeisterung, er schreibe keine Gelegenheitsstücke. Am 1. November, 16 Tage vor der Einweihung des Suezkanals, wurde das Haus mit «Rigoletto» eröffnet.

Die «Aida» stand, anders als häufig kolportiert, mit diesen Feierlichkeiten also nie in direktem Zusammenhang. Erst im Dezember wird der Wunsch des Vizekönigs nach einer neuen Oper für Kairo an Verdi herangetragen. Du Locle wird von Auguste Mariette, den er von einer gemeinsamen Ägyptenreise her kennt, dazu gedrängt, auf Verdi Einfluss zu nehmen. Das bleibt so lange vergeblich, bis dieser den «Aida»-Entwurf kennenlernt, den er (Brief vom 26. Mai 1870) positiv beurteilt: «gut gemacht, glänzende Inszenierungsmöglichkeiten, zwei drei Situationen die zwar nicht sehr neu, aber sicher schön sind».

Am 2. Juni formuliert Verdi die Bedingungen. Ende Juni wird Ghislanzoni angeflogt. Anfang Juli kommt es zum ersten Zusammentreffen zwischen Verdi und Ghislanzoni. An Du Locle schreibt Verdi am 15. Juli, man habe sich über alles geeinigt, und am selben Tag erhält er von Ghislanzoni die ersten Akte, so dass die Arbeit begonnen kann. Schon am 15. November teilt er seinem Verleger mit, er habe die Komposition praktisch beendet. In diesen vier Monaten weilt Ghislanzoni mehr zwischen Kairo und Mailand

einzustudieren, sr fürchte, dort mumifiziert zu werden. (An Giuseppe Piroli, 16. Juli 1870).

Wiedererweckte Pharaonen

Der Ausgangspunkt des Projekts war auch seltsam genug: Den Anstoss zur «Aida» lieferte die eigenartig «dilettantische» Idee eines bedeutenden französischen Ägyptologen, Auguste Mariette, und eines wichtigen Staatsmannes, Ismail Pascha, Vizekönig von Ägypten. Man wollte eine «ägyptologische» Oper, die nach den aktuellen archäologischen Erkenntnissen das Pharaonenreich möglichst naturgetreu auf der Bühne wieder aufleben lassen sollte. Mit diesem Anlegen und einer Erzählskizze von Auguste Mariette gelangten sie (vermittelt durch Camille Du Lode) ausgerechnet an einen Mann, der sich immer empfindlich zeigte, wenn Kunst und Gelehrsamkeit, schöpferische Kraft und Bildung verwechselt wurden. Er hatte es zwar meist mit historischen Stoffen zu tun, aber nie mit Historismus. Doch vom Entwurf der Handlung angezogen, willigte er ein – und begann bei der Ägyptologie. Er suchte sich das Wissen zusammen, liess sich über Kultfragen (Priesterinnen im Tempel?), über Instrumente usw. informieren. Er las über ägyptische Musik, wie er schreibt, ohne Gewinn: Fétis' Musikgeschichte über die alten Ägypter betrachtete er als unverschämte Scharlatanerie. Mit dem Bau der gestreckten «ägyptische» Trompeten [auch mit eigens hergestellten tiefen Flöten in A für die Tempelszene experimentierte er), mit klanglicher, melodischer und harmonischer Orient-Färbung «erfand» sich Verdi die archaischen Tonbilder.

Aber, dann fiel die Arbeit mit politischen Ereignissen, zusammen, die nicht nur zur bekannten Verzögerung der Uraufführung führten, sondern auch schlagartig hervorkehrten, was Verdi im Exotisch-Fernen an Zeitlos-Aktuellem gesehen hatte. Wenige Tage nach der Schlacht von Sedan verwies er Ghislanzoni als Modell für den Chor der Priester in der Triumphszene auf den Wortlaut der Siegesmeldung des Preussenkönigs, und nur wenige Tage nach dem Kapituationsschreiben Napoleons («N'ayant pas pu mourir au milieu de mes troupes ..») skizzierte Verdi Amonasros «Vin- ceste! ... Morte ... non trovai», aus dem Ghislanzoni Amonasros Satz «Vinti noi fummo e morto invan cercai» formte. Verdis Angst vor dem Hegemoniestreben Deutschlands, dem Ungeist der «neuen Goten» (vgl. Brief an Clarina Maffei am 30. Sept. 1870) weckte die guten Geister früher Tage, nur dass das «O mia patria» diesmal nicht in babylonischer, sondern ägyptischer Gefangenschaft, nicht vom Chor, sondern von der Sklavin Aida gesungen wurde.

Zwischen Ägyptologie und Zeitgeschichte steht der Briefwechsel mit Ghislanzoni für die Opernwerkstatt. Er bietet einen faszinierenden Einblick in die dramatisch-musikalische Arbeit an der «Aida». Die Rollenverteilung zwischen Komponist und Dichter war, das vorweg, vom alten Opernsystem entfernt, mit dem es Verdi am Anfang seiner Karriere noch zu tun hatte, wenn er ein fertig vorliegendes Textbuch, beispielsweise «Nabucco» vertonte; andererseits handelte es sich auch nicht um eine kongeniale Zusammenarbeit wie im Falle Arrigo Boitos für «Otello» und «Falstaff». «Aida» ist weitgehend eine musikalische und poetische Eigenschöpfung Verdis. Ghislanzonis Aufgabe war es hauptsächlich, ihm zur Bearbeitung unterbreitete Textskizzen[3] auszuarbeiten. Verdi wollte darüber von Anfang an Klarheit; an Ricordi, der den Kontakt zu Ghislanzoni herstellte, schrieb er am 23. Juni 1870: «Es ist keine Original-Arbeit, erklärt ihm das genau; es geht lediglich darum, die Verse zu machen.»

Nicht nur schöne Verse

Das war natürlich auch nichts Geringes, und Verdi zollte dem Können eines Ghislanzoni, wie die Briefe zeigen, immer wieder Respekt. Aber mit seiner Hartnäckigkeit, mit der er Vorschläge solange verwarf, bis sie seinen Vorstellungen vom theatralisch Notwendigen entsprachen, schonte er seinen Partner nicht. Kompromisslos direkt suchte er zu bekommen, was er brauchte: «Ich habe Ihre Verse erhalten, sie sind schön, aber sie sagen mir gar nicht zu.» Aber der Takt vor dem Selbstwertgefühl des anderen diktierte ihm auch folgenden Briefanfang: «Lieber Ghislanzoni, ein für allemal sei's gesagt: ich will nie von Euren Versen sprechen – die sind immer gut – sondern nur meine Meinung über den Effekt auf der Bühne sagen.» (8. Okt. 1870)

Die wenigen von Ghislanzoni erhaltenen Briefe und Bemerkungen von Verdi lassen vermuten, dass der Textautor an der konzeptionellen Gestaltung des Dramas wenig Anteil hatte. Umgekehrt gibt es aber viele prägnante Beispiele dafür, wie Verdi von der Konzeption der Handlung bis zur präzisen Fassung szenischer Momente die Dramaturgie des Werks entwickelte. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür stellt die Soloszene der Amneris nach dem Duett mit Radames im vierten Akt dar. Ghislanzoni hat ihm an dieser Stelle den Text für eine Arie geschrieben, wie sie Verdis Skizze vorsah. Ein kurzer Auftritt des Königs – von Ghislanzoni als problematisch empfunden – hätte den Abschluss der Szene bilden sollen: Amneris bittet den Vater, Radames zu retten; er lehnt ab, sie bricht zusammen. Verdi verwirft diese Arie als «unmöglich». Er spricht von einer neuen Idee und entwirft die Szene, wie man sie kennt: Nach der unterirdischen Gerichtsszene erscheinen die Priester wieder auf der Bühne, und bei ihrem Anblick verwandelt sich die ohnmächtige Verzweiflung der Amneris in Zorn, der sich im Fluch auf die Priesterkaste in einem Anflug von Wahnsinn entlädt. Den Ausruf «Sacerdote crudel! Maledetta in eterno sia la tua razza infame» schreibt Verdi hin, «Empia razza! Anatèma! su voi/ La vendetta del ciel scenderà!» macht Ghislanzoni daraus.

Verdi schreibt die ganze Szene in flüchtiger Prosa hin und merkt an, Ghislanzoni möge

Sänger, Journalist und Literat

Antonio Ghislanzoni, dessen Todestag sich am 16. Juli zum hundersten Mal jährte, wurde am 23. November 1824 in Lecco geboren. Obwohl ein gefragter Librettist – an die 83 Textbücher hat er verfasst –, begegnet man ihm in keinem repertoiregängigen Werk ausser der «Aida». Ironie des Schicksals: Für «Aida» schrieb er zwar die Verse, aber sein Buch war sie nicht.

Seine Karriere nahm einen bewegten. Verlauf. Neben seinem Medizinstudium in Pavia schrieb er Erzählungen und Gedichte. 1831 betrat er als Bariton (Carlos in «Ernani» gehörte zu seinen Rollen) die Opernbühne. Er gründete ein Opernunternehmen, das in Frankreich arbeitete. Als ihn seine angeschlagene Gesundheit zwang, sich von der Bühne zurückzuziehen, wandte er sich neben seiner Arbeit als Librettist auch dem Journalismus und der Kritik zu. Er gründete verschiedene Zeitungen. In der Zeit seiner Zusammenarbeit mit Verdi war er Redaktor der «Gazzetta Musiale», die der Verleger Ricordi herausgab. 1836 erschien seine erste und erfolgreichste Novelle «Gli artisti da teatro»; seine Erinnerungen veröffentlichte er im Buch «Reminiscenze artistiche».

davon brauchen, was gut, und revidieren, was schlecht sei. Seine Worte seien sehr schwach, aber er, Ghislanzoni, werde die kraftvollen ja finden. (4. Nov. 1870) Meist verhält es sich umgekehrt. Verdi ist mit seinem prosaisch direkten Zugriff stärker als der Poet, und manches geht in den endgültigen Text mehr oder weniger wörtlich ein. Beide arbeiten mit Leerstellen: Verdi gibt oft ein (musikalisch vorbestimmtes) Versmass vor, das Ghislanzoni auszufüllen hat, und Ghislanzoni bittet Verdi gelegentlich darum (31. Okt. 1870), Lücken zuerst mit seinen Prosa-Vorschlägen auszufüllen. Insgesamt zeigt sich, dass strophische Formen weniger zu diskutieren geben als dramatische Passagen.

Die «parola scenica»

In einem der ersten Briefe (17. August 1870) erklärt Verdi unter dem Stichwort «parola scenica» grundsätzlich, was ihm vorschwebt: das Wort zu finden, «das die Situation umreisst und sie klar und \ einleuchtend wiedergibt»; und an anderer Stelle (30. Sept. und 8. Okt. 1870), das dem Akteur «Gelegenheit für einen guten Moment der Aktion» gibt und das Publikum «fesselt». Unter dem Gesichtspunkt der theatralischen Wirkung verteidigt Verdi gegebenenfalls (d.h. wenn damit die Sache auf den Punkt zu bringen ist) auch Konventionelles (zum Beispiel die Caballetta). Den eingefleischten Opernlibrettisten Ghislanzoni muss er aber immer wieder dazu auffordern, sich vom gängigen Opernschematismus zu lösen: in der formalen Gestaltung von musikalischen Szenen und in der Gestaltung der Verse, an denen er rügt, dass sie das «theatralische Wort begraben» (an Ghislanzoni, 14. Aug. 1870). «Ich weiss gut, was ihr mir sagen werdet», heisst es dazu im Brief vom 17. August: «Und der Vers, der Reim, die Strophe? Ich weiss nicht, was ich sagen soll; aber was mich angeht, so würde ich Rhythmus, Reim, Strophe sofort aufgeben, wenn es die Handlung verlangt; ich würde die Verse auflösen, um klar und deutlich sagen zu können, was die Aktion verlangt. Für das Theater ist es manchmal nur allzu nötig, dass Dichter und Komponisten das Talent haben, weder Dichtung noch Musik zu machen.»

1) Verdi's Aida, The History of an Opera in Letters and Documents. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1978.

2) Die Verschiebung der Uraufführung in Kairo nutzt Verdi aber für Umarbeitungen. Auf den Moment, in dem Aida ihren Vater unter den Gefangenen erkennt, kommt er im Dezember und Januar zurück. Im Brief vom 7. Januar schreibt er, er habe die Stelle nun schon zum 8. Mal neu geschrieben. Im August 1871 komponiert er die Romanze der Aida im III. Akt, und noch einmal bereitet die prägnante Fassung einer Situation Probleme: Amonasros Auftritt nach der grossen Duettszene im selben Akt wird umgeschrieben. Noch Anfang Dezember komponiert Verdi einen neuen Schluss für das Duett Aida/ Amneris im 2. Akt.

3) Neben den Skizzen in den Briefen ein «programma», vermutlich eine ausführliche Librettoskizze von Verdi, das auf Du Locles Szenario basierte. Dieses hatte Du Locle zusammen mit Auguste Mariette auf einer Ägyptenreise entworfen und basierte auf einer Prosaskizze von Mariette. Mariette war es auch, der den Vizekönig von Ägypten veranlasste, eine Oper zu diesem Thema in Auftrag zu geben. Mariette äusserte sich später (Brief vom 19. Juli 1871) unzufrieden darüber, dass sein Verdienst an dieser Oper nicht voll gewürdigt werde. «Aida, in einem Wort, ist die Schöpfung meines Gehirns», schrieb er an Paul Draneht. Sein Text ist in der Übersetzung von Verdi und seiner Frau ins Italienische überliefert.

Eile mit Weile – Daten zur Enstehung der «Aida»

Verdis «Aida» entstand im wesentlichen in nur vier Monaten des Jahres 1870. Das ganze Ägypten-Unternehmen dauerte vom ersten Kontakt bis zur Uraufführung in Kairo am 24. Dezember 1871 und zur Premiere an der Scala am 8. Februar 1872 hingegen über zweieinhalb Jahre. Die erste Anfrage zur Komposition einer Hymne für die Feierlichkeiten zur Eröffnung des Suezkanals beziehungsweise des neuen Opernhauses in Kairo, das bei dieser Gelegenheit ebenfalls neu errichtet wurde, beantwortete Verdi am 9. August 1869 abschlägig; dies mit der Begründung, er schreibe keine Gelegenheitsstücke. Am 1. November, 16 Tage vor der Einweihung des Suezkanals, wurde das Haus mit «Rigoletto» eröffnet.

Die «Aida» stand, anders als häufig kolportiert, mit diesen Feierlichkeiten also nie in direktem Zusammenhang. Erst im Dezember wird der Wunsch des Vizekönigs nach einer neuen Oper für Kairo an Verdi herangetragen. Du Locle wird von Auguste Mariette, den er von einer gemeinsamen Ägyptenreise her kennt, dazu gedrängt, auf Verdi Einfluss zu nehmen. Das bleibt so lange vergeblich, bis dieser den «Aida»-Entwurf kennenlernt, den er (Brief vom 26. Mai 1870) positiv beurteilt: «gut gemacht, glänzende Inszenierungsmöglichkeiten, zwei drei Situationen, die zwar nicht sehr neu, aber sicher sehr schön sind»).

Am 2. Juni formuliert Verdi die Bedingungen. Ende Juni wird Ghislanzoni angefragt. Anfang Juli kommt es zum ersten Zusammentreffen zwischen Verdi und Ghislanzoni. An Du Locle schreibt Verdi am 13. Juli, man habe sich über alles geeinigt, und am selben Tag erhält er von Ghislanzoni den Text des ersten Aktes, so dass die Arbeit beginnen kann. Schon am 13. November teilt er seinem Verleger mit, er habe die Komposition praktisch beendet. In diesen vier Monaten weilt Ghislanzoni noch zweimal bei Verdi. Vom intensiven Arbeitskontakt legen 33 Briefe unterschiedlichster Länge von Verdi und 5 von Ghislanzoni (das meiste ist verschollen) Zeugnis ab. In allen geht es fast ausschliesslich um Einzelfragen zur laufenden Arbeit.

Der Kontakt zwischen Verdi und Ghislanzoni lockert sich nach der «Aida»-Zeit bis auf seltene, aber in freundschaftlichem Ton gehalten Briefgrüsse (wiederum sind nur Verdis Antwortschreiben erhalten). Während der Arbeit an der Oper standen die direkten sachlichen Probleme so im Vordergrund, dass für anderes nur wenig Raum blieb. Typisch Verdis Schreiben vom 16. Oktober 1870: «Es tut mir sehr leid, dass du so krank gewesen bist. Triff alle erdenklichen Vorsichtsmassnahmen, und ich hoffe im nächsten Brief hören zu können, dass Du wieder ganz hergestellt bist.» Nach längeren Ausführungen zur Sache schliesst der Brief: «Trag Sorge zu deiner Gesundheit, und versuche so viel zu arbeiten, dass Du ‹Aida› fertig machen kannst. Wir haben keine Zeit mehr zu verlieren.»

Die Eile war begründet, Ursprünglich war die Uraufführung in Kairo auf Januar 1871 festgelegt. Kostüme und Bühnenbilder wurden in Paris hergestellt. Der Deutsch-Französische Krieg brachte diese Arbeit ins Stocken, die Belagerung von Paris blockierte die Lieferung nach Kairo Nachdem sich der erste Uraufführungstermin endgültig erübrigt hatte, konnte, sich Verdi für die Instrumentation, Revision und sogar für eingreifende Änderungen Zeit lassen. Am 21. September 1871 übergab er in Mailand eine Kopie der Partitur dem Direktor der Kairoer Oper und nahm dafür die noch ausstehenden zwei Drittel des Honorars. 100‘000 Lire in Gold, in Empfang.