

BADISCHE **STAATS**
THEATER KARLSRUHE

AIDA



14+



AIDA

Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi

Libretto von Antonio Ghislanzoni

In italienischer Sprache mit deutschen & englischen Übertiteln

DER KÖNIG	Nathanaël Tavernier / Yang Xu
AMNERIS	Cristina Melis a. G. / Dorothea Spilger
AIDA	Karina Flores a. G. / Oksana Kramareva a. G.
RADAMÈS	Andrea Shin a. G. / Azer Zada a. G.
RAMFIS	Vazgen Gazaryan / Ks. Konstantin Gorny
AMONASRO	Seung-Gi Jung / Lucian Petrean a. G.
EIN BOTE	Merlin Wagner
PRIESTERIN	Nikka Lopez * a. G.

TANZSTATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS

BADISCHER STAATSOPERNCHOR UND EXTRACHOR DES BADISCHEN STAATSTHEATERS

BADISCHE STAATSKAPELLE

*Stipendiatin der Gesellschaft der Freunde des Badischen Staatstheaters

MUSIKALISCHE LEITUNG	Johannes Willig
NACHDIRIGAT	Yura Yang
REGIE	Jasmina Hadžiahmetović
BÜHNE UND KOSTÜME	Christian Robert Müller
CHOREOGRAFIE	Marcel Leemann
CHOR	Ulrich Wagner
LICHT	Rico Gerstner
DRAMATURGIE	Stephan Steinmetz

Premiere 26.6.22 GROSSES HAUS

Dauer ca. 3 Stunden, Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte Verlag G. Ricordi & Co., Mailand

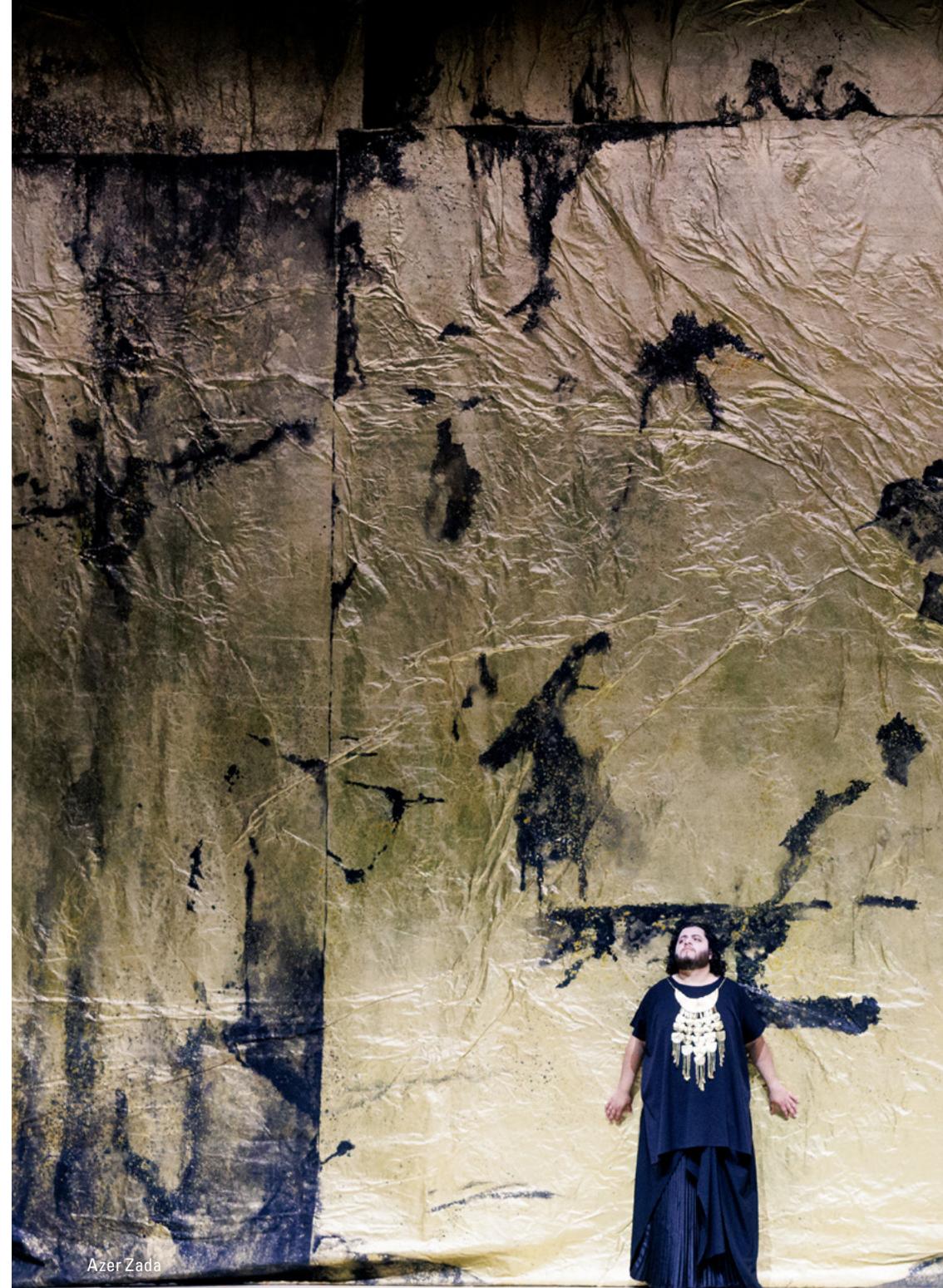
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Patrizia Lea Weger, Cleo Röhlig
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Alessandro Praticò, Alison Luz **MITARBEIT CHOREIN-
STUDIERUNG** Marius Zachmann **STUDIENLEITUNG** Irene-Cordelia Huberti **BÜHNEN-
BILDASSISTENZ** Alex Gahr, Chris Koch, Sarah Kirsch **KOSTÜMASSISTENZ** Stefanie
Gaissert **SOUFFLAGE** Dr. Ruxandra Voda-van der Plas **INSPIZIENZ** Gabriella Muraro
LEITUNG STATISTERIE Oliver Reichenbacher

KOSTÜMDIREKTORIN Elisabeth Richter **GEWANDMEISTERINNEN DAMEN** Tatjana
Graf, Karin Wörner **GEWANDMEISTER*INNEN HERREN** Petra Annette Schreiber,
Robert Harter **GARDEROBE DAMEN SOLO** Christine Dunke, Rebekka Haisch, Gina
Nau **GARDEROBE HERREN SOLO** Ursula Legeland, Elias Meiser, Simone Waßmuth
GARDEROBE DAMENCHOR Gisela Dollt, Isabelle Knoch **GARDEROBE HERRENCOR**
Christian Förderer, Elke Hussong **GARDEROBE STATISTERIE** Kübra Ataman-Demir,
Iris Rittmann **WÄSCHEREI** Judit Arnold **WAFFENMEISTER** Michael Paolone, Harald
Heusinger **SCHUHMACHER*INNEN** Thomas Mahler, Nicole Eyssele, Benjamin Bigot
KOSTÜMBEARBEITUNG Andrea Meinköhn **MODISTINNEN** Diana Ferrara, Jeannette
Hardy **FUNDUS** Friederike Hildenbrand

CHEFMASKENBILDNERIN Caroline Steinhage **MASKENBILDNER*INNEN** Petra Müller,
Sabine Bott, Jasmin Müller, Jutta Krantz, Mike Ognjenovic, Monika Schneider, Freia
Kaufmann, Lilly Mathis, Marion Kleinbub, Hannah Heckl, Sotirios Noutsos, Kristin
Wiltschko, Clara Schaefer, Vanessa Göhringer, Karin Grün

TECHNISCHER DIREKTOR Ivica Fulir **BÜHNENINSPEKTOR** Stephan Ullrich **BÜHNEN-
MEISTER** Thomas Braun, Mario Moser **LEITER DER BELEUCHTUNGSABTEILUNG** Stefan
Woinke **LEITER DER TONABTEILUNG** Stefan Raebel **VIDEO** Johannes Kulz **LEITER
DER REQUISITE** Tilo Steffens **REQUISITE** Horst Baumgärtner, Michael Düring **WERK-
STÄTTENLEITERIN** Almut Reitz **PRODUKTIONSLEITER** Maik Fröhlich **MALVORSTAND**
Giuseppe Viva **LEITER DER THEATERPLASTIKER** Wladimir Reischwich **SCHREINEREI**
Rouven Bitsch **SCHLOSSEREI** Mario Weimar **POLSTER- & DEKOABTEILUNG** Ute Wienberg

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer
Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.



Azer Zada

DIE HANDLUNG

1. AKT, Erstes Bild Ägypten führt Krieg mit Äthiopien. Noch ist nicht verkündet, wer Anführer des nächsten Feldzuges werden soll, doch der junge Feldherr Radamès hofft, dass er dafür auserwählt wird. Er liebt die Äthiopierin Aida, die als Sklavin bei der ägyptischen Prinzessin Amneris lebt, und glaubt, sie durch einen glanzvollen Sieg befreien und ihr die Heimat wiederschenken zu können. Doch fürchten beide die Entdeckung ihrer geheimen Liebe durch die eifersüchtige Amneris. Auch Amneris liebt Radamès, kann ihn jedoch nicht für sich gewinnen und erkennt in Aida eine Rivalin. Niemand weiß, dass Aida ebenfalls eine Prinzessin ist: die Tochter des äthiopischen Herrschers Amonasro. Ein Bote berichtet von einem neuen Überfall der Äthiopier. Nun ruft der König Radamès zum Anführer des Vergeltungsschlages aus. Mit dem Wunsch zum Sieg wird Radamès in den Kampf verabschiedet. Aida erkennt den unauflösbaren Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Radamès und dem schrecklichen Schicksal ihrer Heimat.

Zweites Bild Vom Oberpriester Ramfis wird Radamès in einer Zeremonie für den Kampf vorbereitet. Radamès bittet um den Beistand der Götter und empfängt von Ramfis die Waffen.

2. Akt, Erstes Bild Radamès hat für Ägypten den Sieg errungen. Am selben Tag soll er in einem Triumphzug empfangen werden. Amneris will sich Gewissheit über die Beziehung von Aida zu Radamès verschaffen. Gegenüber Aida behauptet sie erst, er sei im Kampf gefallen, um Aida zur Preisgabe ihrer Gefühle zu zwingen. Beide Frauen erkennen sich als Rivalinnen. Amneris droht mit bitterer Rache und befiehlt Aida, sie zur Siegesfeier für Radamès zu begleiten.

Zweites Bild Radamès wird nach seinem Sieg triumphal von König, Volk und Priestern empfangen. Er bittet darum, Gefangene vor den König führen zu dürfen. Aida erkennt ihren Vater, König Amonasro. Dieser jedoch will unerkannt bleiben. Er gibt an, Amonasro sei gefallen und bittet um Gnade für alle äthiopischen Gefangenen. Während Ramfis darauf besteht, keine Gnade zu gewähren, bittet Radamès um deren Freilassung. Trotz der Warnung, die Äthiopier könnten dann erneut angreifen, beschließt der König, den Gefangenen die Freiheit zu schenken. Nur Aida und ihr Vater sollen als Garantie in Ägypten zurückbleiben. Radamès erhält als Lohn für seine Taten die Hand von Amneris.

3. AKT In der Nacht geleitet Ramfis Amneris zum Tempel. Dort will sie um Radamès' Liebe beten. Währenddessen wartet Aida auf ihren Geliebten. Sie träumt vom Zauber ihrer Heimat, die sie wohl nie wieder sehen wird. Amonasro lauert Aida auf. Er weiht sie in seinen Plan ein: äthiopische Truppen stünden in der Nähe zum Überfall bereit, nur der Marschweg der ägyptischen Armee sei ihnen noch unbekannt. Aida solle Radamès das Geheimnis entlocken – und dann mit ihm nach Äthiopien fliehen. Doch Radamès, der sich aus dem nahen Lager unbemerkt entfernt hat, will sich von Aida nicht zur Flucht verleiten lassen, er will als Sieger um Aidas Hand bitten. Aida sieht sich zum Verrat am Geliebten gezwungen. Er gibt ihr das Geheimnis preis. Ramfis und Amneris entdecken den Verrat. Radamès stellt sich Ramfis.

4. AKT, Erstes Bild Amneris versucht verzweifelt, Radamès vor dem Todesurteil der Priester zu bewahren. Sie verlangt, er solle Aida abschwören und sich zu ihr bekennen, dann wolle sie ihn retten. Radamès aber weigert sich und hält an seiner Liebe zu Aida fest. Allein und machtlos wird Amneris Zeugin des Prozesses. Radamès verteidigt sich nicht und wird zum Tode durch Einmauern verurteilt. Amneris verflucht die Priester.

Zweites Bild Aida ist Radamès heimlich gefolgt. Hinter beiden hat sich der letzte Stein der Grabkammer geschlossen. Gemeinsam nehmen sie Abschied von der Welt, um einer besseren Existenz entgegenzugehen. Sie werden von Amneris' Bitten um Frieden begleitet.

0 Heimat, wieviel du mich kostest!



Karina Flores, Dorothea Spilger

VERDIS ÄGYPTISCHES GESCHÄFT

Giuseppe Verdi auf dem Weg zu **Aida**

Als Giuseppe Verdi die Oper **Aida** schrieb, da war er der berühmteste und erfolgreichste Komponist des europäischen Theaters. Berühmt für seine musikalischen Dramen über große geschichtliche und literarische Stoffe, für zeitgenössische Zugriffe auf gesellschaftliche Themen, für seine feine musikalische Psychologisierungskunst, für seinen formalen Anspruch, die Prägnanz seiner Figurencharakteristik und Konflikte musikalisch zum Leben zu erwecken. Verdi war der Komponist von **La Traviata**, **Un ballo in maschera** oder **Don Carlos**. Und nun schrieb Verdi eine Oper, deren Handlung im alten Ägypten spielt – ungeschichtlich, weil zu unbestimmter Vorzeit; unliterarisch, weil zusammenfantasiert von einem französischen Ägyptologen und uraufzuführen im fernen Kairo? Was interessierte Verdi an dieser pseudo-pharaonischen Angelegenheit?

Zwei wichtige Faktoren treffen bei **Aida** zusammen. Der eine: Verdi hatte genug vom Opernalltag, so wie er ihn wieder und wieder erleben musste. Unter den Bedingungen, unter denen er **Don Carlos** in Paris auf die Bühne brachte, wollte er nicht wieder arbeiten müssen. Über die Opéra spricht er

nur noch als „Grande Boutique“, den „großen Laden“. Verdi formuliert im Dezember 1869 an Camille du Locle, den Direktionsmitarbeiter von Intendant Perin, die Idee eines autonomen Kunstwerkes aus einer Hand: der des Autors. „Ein einziger Wille müsste alles beherrschen: der meine. Das wird euch etwas tyrannisch vorkommen! ... vielleicht stimmt das; aber wenn die Oper aus einem Guss ist, gibt es nur EINE Idee, und alles muss bestrebt sein, dieses EINE zu formen.“ Verdi wirft du Locle vor, die Opéra führe nur „Mosaik“ auf, das System verlange zuviele Kompromisse und Anpassungen. Verdi entwickelt die Vorstellung, eine fertige Partitur – ein Werk – abzugeben, die dann so und nicht anders aufzuführen sei. An der Opéra unvorstellbar, weshalb Verdi die Anfrage nach einer neuen Oper ablehnt. Wenn eine neue Oper, dann nur nach seinen eigenen Bedingungen, als integrales Werk.

Der zweite Faktor: Ein exakt solches Angebot trifft im Frühjahr 1870 ein. Ismail Pascha, der Vizekönig Ägyptens, wünscht eine große Oper eines bedeutenden Komponisten, am besten von Verdi, für sein prachtvolles, gerade erst zur Eröffnung des

Suezkanals gebautes Opernhaus. Thema und Handlung sind vorgegeben, sie stehen in einem Szenenentwurf, den der Leiter der ägyptischen Altertümerverwaltung Auguste Mariette am 27. April 1870 an du Locle sendet. Dort taucht zum ersten Mal der Name **Aida** auf. Es bedarf jedoch des wiederholten Drängens von Mariette und du Locle, bis der Meister die einzigartige Chance erkennt. Es gibt nur zwei Bedingungen aus Kairo: 1. Es muss **Aida** sein, 2. Sie muss in Kairo in Italienisch uraufgeführt werden, und zwar im Januar 1871. Alles Übrige darf Verdi selbst bestimmen: Honorar, Dimension, Textfassung, Künstler*innen. Wie hätte Verdi dieses Angebot je ablehnen können?

Verdi verlangt am 2. Juni 1870 fast das Dreifache seines **Don Carlos**-Honorars, 150 000 Francs, zahlbar bei Abgabe der Partitur, sowie sämtliche Verwertungsrechte außerhalb Ägyptens. Am 10. Juni werden seine Bedingungen akzeptiert. Bevor Antonio Ghislanzoni, der später als einziger Textautor genannt werden wird, an die Arbeit geht, wandert das detaillierte **Aida**-Szenario durch verschiedene Hände. Mariette sagt, es sei in „vollkommener Übereinstimmung“ mit dem Vizekönig verfasst worden, du Locle und Verdi bearbeiten es, so dass Ghislanzoni die Aufgabe zukommt, nach Verdis Anweisungen Verse zu formulieren. Verdi ist streng mit seinem Verseschmied und schwer zufriedenzustellen. Er sucht jeweils nach dem treffenden Ausdruck für eine bestimmte Situation, nach einem Wort oder einer Wendung. „Parola Scenica“ nennt das Verdi. „Mit Parola Scenica meine ich jene Worte, die eine Situation oder einen Charakter prägen. Worte, die auch das Publikum immer sehr stark berühren.“

Mitten in die Arbeit an der **Aida** stößt der deutsch-französische Krieg 1870/1871 und er hinterlässt tiefe Spuren im Werk. Verdi ist entsetzt über die Vorstellung, dass die beiden ebenso kultivierten wie hochgerüsteten Nationen Frankreich und Preußen Europa in einen verheerenden Krieg ziehen, macht sich aber auch keine Illusionen darüber. Ab August 1870 taucht der Kriegsverlauf nahezu täglich in der Korrespondenz auf. Preußen an der Adria und in Paris? Verdi und seine Zeitgenossen wagen sich nicht vorzustellen, was das für Europa bedeuten könnte. Auch wenn Verdi in Preußen die Hauptbedrohung sieht, so hegt er doch keinerlei Sympathien für das Empire von Napoleon III. Verdi steht auf keiner Seite, er verabscheut den Krieg und dessen Wurzeln und Folgen. Am 26. August 1870 ist es ihm mit dem Kompositionsvertrag, den er noch gar nicht unterschrieben hat, plötzlich sehr eilig. Er verlangt die Zahlung jetzt in Gold. Außerdem behält er sich das Recht vor, falls bis Januar 1871 in Kairo keine Uraufführung stattgefunden hat, **Aida** nach sechs Monaten beliebig zu vergeben.

Niemand weiß, was der Kriegsausbruch für **Aida** bedeuten wird. Als Paris ab dem 19. September 1870 von deutschen Truppen belagert wird, ist keine Kommunikation mit den Eingeschlossenen mehr möglich und an eine termingerechte Auslieferung der in Pariser Ateliers gefertigten Dekorationen und Kostüme nach Ägypten nicht zu denken. Die Uraufführung in Kairo muss um fast ein Jahr verschoben werden. Sie findet schließlich am 24. Dezember 1871 statt. Kurz danach erfolgt die von Verdi seit langem anvisierte und vorbereitete Premiere an der Scala am 8. Februar 1872.



Ks. Konstantin Gorny, Azer Zada



Azer Zada, Dorothea Spilger, Yang Xu, Ks. Konstantin Gorny, Herren des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES und EXTRACHORES



Dorothea Spilger, Tänzerinnen

MACHT BLEIBT VERGÄNGLICH

Ägypten in Giuseppe Verdis *Aida*

Schon immer war das Ägypten der Pharaonen ein Mythos und voller Faszination auf die Menschen aller Zeiten. Es lag schon für die römische Antike jenseits aller Vorstellungskraft in einer fernen Urzeit. Seine monumentalen Bauwerke im Wüstensand zeugten von kultureller Größe, Wissenschaft, Weisheit und vor allem von Macht und militärischer Stärke, aber auch von Vergänglichkeit. Als Cäsar zu den Pyramiden von Giseh kam, standen sie bereits seit rund 2000 Jahren. Schon die Römer faszinierten die Reste dieses rätselhaften, alten Imperiums und schon sie begannen mit dem Abtransport ägyptischer Artefakte nach Mitteleuropa. Ob Alexander der Große oder Napoleon – wer die Welt beherrschen wollte, der kam ohne den Abglanz der Pharaonen nicht aus.

Seit napoleonischer Zeit kamen die selbsternannten Archäologen aus Europa und gruben im Sand nach der verlorenen Herrlichkeit. Sie legten Tempel frei, brachen Grabkammern auf, entzifferten Hieroglyphen, förderten unglaubliche Zeichen von Macht und Größe wieder zutage und schafften alles, was ihnen möglich war, nach Europa, um Obelisken auf Verkehrs-

inseln aufzustellen, Standbilder und Sarkophage in Museen aufzuhäufen. Das Pharaonische Reich sollte Urbild aller Zivilisation sein und gleichzeitig in den Errungenschaften der modernen europäischen Industriestaaten aufgehen. Die archetypische und ganz natürlich erscheinende Einheit von Politik, Religion und Volk des alten Ägypten, von göttlichem Schutz und Auftrag, von Krieg, Herrschaft und Mystik, das gefiel den aufstrebenden und imperial gesinnten Nationalstaaten recht gut.

Ägypten als Urbild des imperialen Staates – dies in einem modernen Kunstwerk erster Güte darzustellen, in Form einer repräsentativen Oper, das war 1870 die Idee des ägyptischen Herrschers Ismail Pascha (1830–1895). Eine neue, spektakuläre ägyptische Oper, komponiert vom größten Meister der europäischen Bühnen (Giuseppe Verdi), ausgestattet mit den erlesensten Dekorationen und Kostümen, sollte der Welt nicht nur den Anspruch, sondern auch die grenzenlosen Möglichkeiten und Perspektiven des Reiches am Nil zeigen.

Ismail Pascha regierte 1863–1879 als Vizekönig über Ägypten. In Paris erzogen, war

er vom Kaiserreich Napoleons III. nicht weniger fasziniert als vom Erbe der Pharaonen. Sein Ägypten sollte größer und schöner werden, als es je zuvor gewesen war. Ismail Pascha wollte am Sultan des Osmanischen Reiches vorbei zu den europäischen Großmächten aufschließen. Das geschah mit Waffengewalt und mit Unmengen von Geld. Schon den Titel „Vizekönig“ (Khedive) hatte er teuer vom Sultan erkauft. Er modernisierte Armee, Verwaltung und Infrastruktur, schaffte eine Flotte von Panzerschiffen an, baute in Kairo zwischen arabischer Altstadt und Nil ein neues Stadtzentrum nach europäischem Vorbild. Noch heute trägt Kairo das Gesicht, das ihm von Ismail Pascha gegeben wurde. Der Khedive führte Kriege in Sudan und Abessinien, eröffnete den Suezkanal und nahm enorme Schulden auf um sein Reich in Pracht und Herrlichkeit erstrahlen zu lassen. Im Stadtzentrum entstand ein Opernhaus, genauso wie in Paris oder Mailand, das 1869 mit Verdis **Rigoletto** eröffnet wurde. Hier fand am 24. Dezember 1871 die glanzvolle Uraufführung von **Aida** statt. Doch auch Ismail Pascha verlor den Kampf gegen die Ewigkeit. Die Staatsschulden wuchsen unter seiner Herrschaft von 3 Millionen auf 100 Millionen Pfund an, sämtliche Anteile am Suezkanal gingen in britische Hände über, 1879 übernahmen Frankreich und England das Ruder in Ägypten, Ismail hatte Ägypten in pharaonischem Größenwahn den europäischen Großmächten ausgeliefert.

Das detaillierte **Aida**-Szenario des französischen Ägyptologen Auguste Mariette (1821–1881), das Verdi im Mai 1870 im Auftrag des Vizekönigs vorgelegt wurde, war in Geist und Gestalt eine Verherrlichung

des Imperialismus: Ägypten, ein expandierendes Land im Krieg, stark und mächtig, seinen Nachbarn in Kultur und militärischer Stärke weit überlegen. Ein Reich in Einheit von Göttern, Herrschaft, Priesterschaft und Volk. Ein Land mit Feinden – allerdings besiegt. Eine herausgehobene Stellung nehmen Religion und Priesterschaft ein. Von Anfang (Ankündigung des Heerführers) bis Ende (Vollzug der Todesstrafe an Radamès) zieht sich die unbeugsame Macht der Priesterschaft durch die Handlung. Militärische Zeichen, Wendungen, Rituale und Ränge sind ausführlich beschrieben und dominieren die Atmosphäre. Stark ist das Sendungsbewusstsein der Figuren und stark sind die Worte, die für den Kampf benutzt werden. Gewaltig ist aber auch schon im Entwurf ist eine Leidenschaft der Protagonisten: die Liebe, und alles was sie nach sich zieht.

Verdi fand, wohl für alle Beteiligten überraschend, Gefallen am **Aida**-Szenario. Es gab ihm genügend Inspiration und ließ gleichzeitig genügend Freiraum, um seinen musikalischen Vorstellungen gerecht zu werden. Verdi übernahm aus dem Szenario die groß ausgebreitete Schilderung des ägyptischen Imperiums mit Weihe-szene im Tempel und Triumphmarsch. Er behielt auch den Grundkonflikt und die Figuren bei und komponierte einige Szenen sogar genau so, wie er sie dort vorfand.

Bezeichnend sind jedoch die Änderungen, die er vornahm. Die chauvinistischen Formulierungen des Szenarios tauchen in Verdis Oper nicht mehr auf. Dafür erscheint das Imperium, das ganz und gar in der Macht der Priesterschaft zu stehen scheint, in zweifelhaftem Licht. Verdi zeigt

Sieger und Besiegte. Verdi ist es, der den Opfern eine Stimme gibt. Mitten im Finale des 2. Aktes, dem Zentrum des Werkes, lässt er äthiopische Gefangene ihr Schicksal darlegen. Wundersam genug, lässt Verdi dies auf ausdrücklichen Wunsch des siegreichen Feldherrn Radamès geschehen. Radamès verfolgt einen zu Beginn schon formulierten Friedensplan (zu siegen und Aida die Heimat wiederzuschicken). Ausgerechnet der hinterlistige König Amonasro darf an dieser Stelle einen der Kernsätze des Werkes formulieren, und das mit der vielleicht schönsten und eingängigsten Kantilene der gesamten Oper: „Du, mächtiger König, wende dich gnädig zu diesen Menschen. Heute sind wir vom Unglück heimgesucht, doch morgen kann euch dasselbe Schicksal treffen.“ Es kommt daraufhin zu einem ernsten innerägyptischen Streit um das Schicksal der Kriegsgefangenen, deren Tod Ramfis unmissverständlich fordert. Verdi entwirft eine imposante Szene, um einen Appell an die Menschlichkeit und die Utopie der Versöhnung in Szene zu setzen. Doch die Dynamik der Macht und der Rache erweist sich als stärker. Die Priester beherrschen die Gesetze Ägyptens weiterhin, der Krieg geht weiter – ob mit Radamès, Aida, Amonasro und all den anderen, oder ohne sie.

So konzentriert sich Verdi am Ende auf die Kraft der Liebe, wobei er für die leer ausgehende Prinzessin Amneris die wohl ungewöhnlichste Wendung findet. Den Hass der Amneris auf die Rivalin Aida – fast schon Opernklischee – verwandelt Verdi in etwas anderes: in eine hasserfüllte Anklage gegen die Willkür der Priesterschaft um Ramfis und deren Todesurteil

über Radamès. Amneris ist diejenige, die nicht nur klagt, sondern Kritik und Anklage am Bestehenden formuliert. Erst dadurch wird sie zur tragischen Figur. Allein, machtlos und ungeliebt schreit Amneris gegen das gnadenlose „System“ an, gipfelnd im Ausruf an die höchsten geistlichen Würdenträger: „Anatema su voi!“, „Fluch über euch!“ Derlei Ungeheuerlichkeiten von Maestro Verdi sah das Szenario aus dem Vizekönigreich vom Nil freilich nicht vor.

Was aber sehr wohl dort steht, ist das ebenso unerhörte Ende des Liebespaares. Während von oben die Gesänge der Priester erklingen, gehen unten Aida und Radamès dem langsamen Erstickungstod entgegen: „Die beiden Liebenden sterben, sie sehen den Himmel sich öffnen, und ein ewiges Glück beginnt für sie.“ Wer sich etwa das Ende von **Un ballo in maschera**, von **Simon Boccanegra** oder **La forza del destino** vergegenwärtigt, der muss feststellen, dass Verdi zu einer neuen Form von Apotheose gefunden hat. Seit Wagners **Tristan und Isolde** hat sicher niemand Macht und Triumph der Liebe als Opernfinale so knapp, so zwingend, so unvermeidlich und so tiefgreifend geschildert wie Giuseppe Verdi an dieser Stelle. „O terra addio“, der Gesang der beiden Sterbenden, ist als ekstatischer Aufbruch in eine neue Existenz komponiert und verschiedene Räume wurden klanglich zu einem einzigen vereinigt: Auch Amneris hat die Liebe kennengelernt und muss das größte Opfer bringen.

Das Opernhaus in Kairo hat seinen Erbauer erstaunlich lange überdauert, es hätte sogar fast das 100-jährige Jubiläum der **Aida**-Uraufführung erlebt. In den frü-

hen Morgenstunden des 28. Oktober 1971 brannte das Holzgebäude jedoch vollständig nieder. Es war nur noch nutzlose Kulisse. Die nahegelegene Feuerwehration hatte den Brand nicht zur Kenntnis genommen. Heute steht am „Midan Opera“ die Betonkonstruktion des „Opera Office Building and Garage“.



Der Opernplatz in Kairo, einst und jetzt

Ein zentraler Begriff in Verdis Opern, spielt auch in **Aida** eine tragende Rolle: „Patria“, die Heimat, das Vaterland. War die Heimat in früheren Werken etwas ganz Gegenständliches, so gilt für **Aida**, dass weder Ägypten noch Äthiopien diese Rolle mehr erfüllen. Verdi lässt keinen Zweifel daran, dass beide Länder – Sieger und Besiegte – kein Platz für ein glückliches Leben sind. Die Charaktere sind im Grunde allesamt heimatlos, was früher einmal „Patria“

gewesen war, ist zu einem reinen Machtmittel geworden. „Patria“, in Verdis empathischem Sinne, ist in **Aida** ein Traum, eine Vision, eine Glücksvorstellung in Gesang und Musik, aber in der realen Welt unerreichbar. Deshalb ist **Aida** auf der einen Seite das affektgeladene Kammerstück großer Charaktere, auf der anderen Seite Repräsentation und Ausstattungstheater mit über 100 Mitwirkenden auf der Bühne. Seit der Uraufführung gehören die prächtige Kulisse, das Kostüm und die Menschenmassen zu **Aida**. Die Dimension des Finales im 2. Akt sucht bis heute seinesgleichen im Opernalltag. Doch Giuseppe Verdis Ägypten bleibt Kulisse, ein Fantasie-Reich, das sich an den Relikten der Pharaonen inspiriert. So wie die „Sandalen-Filme“ eine völlig fiktive Antike erstehen lassen, so baut sich Verdi ein eigenes altes Ägypten aus Versatzstücken. Praktisch alle Antiken- und Bibelfilme werden seit Jahrzehnten in den Atlas-Filmstudios im marrokanischen Ouarzazate gedreht, wo man eindrucksvolle Sphinx-Alleen und Tempel besichtigen kann – alles Kulisse! Die Kulissenhaftigkeit seines Ägypten betont Verdi auch dadurch, dass es im Verlauf der Handlung immer abstrakter und unsichtbarer wird. Wohnen wir im Finale des 2. Aktes noch einer Siegesfeier und einer zeremoniellen Staatsaktion des Königshauses teil, verschwindet aller Pomp im 3. und 4. Akt von der Bühne und ist nur noch akustisch von draußen zu hören, bis Aida und Radamès ihre innere Befreiung in einem vollkommen von der Welt und von der Dekoration losgelösten, geistigen Raum erleben. Ein unerhörtes Opernfinale, wie man es in einer italienischen Oper bis dahin noch nie erlebt hatte.



Azer Zada

VERDI AUF DEM WEG ZUR GROSSEN OPER

Julian Budden

Auf die Frage Ferdinand Hillers, welche der beiden Opern, **Don Carlos** oder **Aida**, Verdi selbst bevorzuge, antwortete dieser: „Im **Don Carlos** gibt es wohl hier eine Stelle, dort ein Stückchen, das wertvoller ist als alles in **Aida**; aber **Aida** hat mehr Biss und (verzeihen Sie den Ausdruck!) mehr Theatralik.“ Akzeptiert man jedoch erst einmal die dramatischen Voraussetzungen, so ist **Aida** sicherlich das vollkommeneren der beiden Werke. Hier sind die Probleme von Länge und Proportion, mit denen Verdi in den beiden vorausgehenden Opern nicht fertig geworden war, in triumphaler Weise gelöst. Alles Gepränge der Großen Oper findet sich auch hier, aber es erdrückt die Oper nicht. Man hat behauptet, **Aida** sei die einzige Große Oper im Sinne Meyerbeers, aus der man keine Note streichen könne.

Die Handlung ist von klassischer Einfachheit, ja Vertrautheit. Eine Geschichte in der sich Liebe und Patriotismus mischen; mit einer Heldin, die zwischen der Treue zu

ihrem Vater und ihrem Geliebten hin- und hergerissen ist. Die musikalischen Formen zeigen mehr Symmetrie als im **Don Carlos**; Wiederholungen werden mit fast mathematischer Regelmäßigkeit eingesetzt. Erstmals seit **I due Foscari** verwendet Verdi wieder etikettenhafte Themen im Unterschied zu thematischer Reminiszenz: Schmach tend, voll unbestimmter Sehnsucht für Aida, stolz und hoheitsvoll für ihre Rivalin Amneris, streng und mit einer Tendenz zu kontrapunktischer Erweiterung für die Isispriester.

Es ist unvermeidlich, dass die Hauptfiguren von **Aida** zum Universaltypischen hin tendieren. Sie verschmelzen mit dem Hintergrund jenes öffentlichen, streng geregelten Lebens, dessen Teil sie sind. Radamès begegnet uns in seinem Rezitativ als Patriot und als Liebhaber in seiner Arie „Celeste Aida“ – das typische Beispiel einer dreigliedrigen Verdi'schen Melodie, die einer französischen dreiteiligen Struk-

tur verpflichtet ist. Die beiden Rollen geraten jedoch nicht miteinander in Konflikt. Der Liebende vermag sich in der reinsten klassischen Poesie auszudrücken, und ebenso selbstverständlich stimmen Amneris und er in den Schlachtgesang („Sul del Nilo“) ein – ein weit akzeptableres Stück öffentlicher Musik als die ganze Autodafé-Szene in **Don Carlos**, mit einem genuin kräftigen Bass, ohne kontrapunktische Zutaten, stets im Einklang mit dem Charakter des Ganzen. Die abschließenden Worte „Ritorna vincitor!“, zunächst im Munde der Amneris, dann vom Chor als Echo wiederholt, schließlich von Aida aufgenommen (zu beachten ist das mathematische Dreierverfahren) – all das schafft den sanftesten Übergang zu Aidas eigenem Solo, einem Kristallisationspunkt kurzer kontrastierender Episoden, in denen ihr innerer Konflikt zutage tritt. Am Ende steht ein Gebet, tiefempfunden in seiner Einfachheit.

Zwei Rituale heben sich heraus, in denen Radamès und der Hohepriester Ramfis dominieren. Das eine betrifft die weihevollere Verpflichtung des Radamès als Führer des ägyptischen Heeres. Auf ein Sopransolo antwortet dreimal ein feierlicher Männerchor. Es folgt ein Tanz der Priesterinnen. Wie im Sopransolo setzt Verdi auch hier seinen persönlichen „ägyptischen“ Stil ein, der durch eine große Sekunde gekennzeichnet ist.

Das die Szene abschließende Ensemble („Numi, custode e vindice“) wird zunächst von Ramfis, dann von Radamès zu einer Spannung geführt, in der bereits etwas von der Feierlichkeit des „Oro supplex“ im **Requiem** zu spüren ist.

Das Thema entwickelt sich, sendet kontrapunktische Pfeile aus und wird schließlich in einer Reihe dynamischer Kontraste verbunden. Seltsamerweise findet sich Verdis erster wirklich gelungener Ausdruck religiöser Ehrfurcht in seiner Darstellung der Isisverehrung. Verglichen damit hinterlassen selbst die großartigsten Chöre in **La forza del destino** einen rein äußerlichen Eindruck.

Während der Gerichtsszene mit Radamès macht sich die eiserne Dreierregel-Symbol der Staatsmacht in all ihrer erbarungslosen Autorität geltend. Dreimal werden die Götter angerufen, dreimal wird Radamès namentlich aufgerufen. Drei Anklagen werden gegen ihn vorgebracht, jede in die Form einer dantesken Terzine gekleidet. Auf sein Schweigen vernehmen wir drei Reaktionen: Ramfis' „Egli tace“, das „Traditor!“ der Priester und Amneris' verzweifelter „Ah, pietà, egli è innocente!“ Der Prozess wird unterhalb der Bühne geführt, wodurch ihm die bedrohliche Macht eines mittelalterlichen Femegerichts zuwächst. Während Radamès zur Einmauerung abgeführt wird, brechen sich die rasenden Vorwürfe der Amneris an den davonziehenden Priestern wie die Wogen an einer Felsenküste.

Der architektonische Höhepunkt der **Aida** ist selbstverständlich die Triumphszene. Wenn sie uns weniger anrührt als die intimen Augenblicke, so ist daran zu erinnern, dass öffentliche Musik in der Oper des 19. Jahrhunderts selten eine bezwingende Kraft entfaltet, es sei denn, sie ist nationalistisch inspiriert. Dass diese Szene ihr Gegenstück im **Don Carlos** weit übertrifft, verdankt sie der Tatsache, dass bei



Ks. Konstantin Gorny, Yang Xu, Dorothea Spilger, Karina Flores, BADISCHER STAATSOPERNCHOR,
EXTRACHOR, Tänzerinnen, Musiker*innen der BADISCHEN STAATSKAPELLE

ihr die Einzelteile zusammengehören und ganz natürlich aufeinanderfolgen. Die abschließende Kadenz des großen Chores, der mit „Gloria all’Egitto“ begann, bereitet uns eindeutig auf den Trompetenmarsch vor – eines jener Stücke, die auf Anhieb im Gedächtnis haften, weil hier einige wenige Noten genial kombiniert sind. Der Marsch seinerseits lässt das Ballett hervorschnellen wie der Bogen den Pfeil – ein Kaleidoskop brillant instrumentierter Themen, von denen jedes einzelne jenes exotische Flair bewahrt, das durch Meyerbeers **L’Africaine** in Mode gekommen war. Ein geschultes Ohr wird die Stelle erkennen, an der Verdi 1880 zwei neue Gedanken einführte; sie klingen geistreicher und melodisch komplizierter als die übrigen; mittels einer Reprise (wobei das Anfangsthema ans Ende rückte) vermochte Verdi das Ballett doppelt so lang, wie ursprünglich vorgesehen, auszudehnen. So weit ist alles hohler Pomp. Mit dem Erscheinen Amonasros kehrt die dramatische Spannung zurück. Dieser ist kein Schurke, wie manche behaupten, sondern ein unendlich listenreicher Mensch, dessen Charakter durch zwei gegensätzliche Themen beschrieben wird: das erste schreckenerregend, mit der Andeutung gezügelter Brutalität, das zweite beschwichtigend – der Sänger bittet um Milde, die er nur zu seinem eigenen Vorteil zu nutzen gewillt ist. Die idealistischere Seite seines Wesens enthüllt sich dann freilich im nächsten Akt.

Wird in der zweiten Szene des zweiten Aktes der Höhepunkt der Oper in klanglicher Hinsicht erreicht, so ist der gesamte dritte Akt ihr poetisches Herzstück: Verdi wünschte, dass er ohne jede Unterteilung

gedruckt werde. Von der strahlenden Helle eines hohen Festtages werden wir in den Zauber einer subtropischen Nacht versetzt. Das Gewebe pulsierender Streicher, das kreisende Flötenmotiv, der Gesang der Priester in der Ferne – all das bildet den Hintergrund für Aidas Romanze „O patria mia, mai più ti rivedrò!“ Jeder Strophe geht eine jeweils anders modulierte Oboenmelodie voraus, die sich anhört, als sei sie der musikalischen Welt des Impressionismus entsprungen.

Zu Beginn des vierten Aktes nehmen Amneris und Radamès – wie in einer klassischen Tragödie – ihre gleichgewichtigen, unverrückbaren Positionen ein. Deshalb ist ein ganz und gar Rossinisches Schema (Cantabile und Cabaletta) durchaus nicht fehl am Platz. Der Anfang ist einfach und streng. Trompete und Bassklarinette geben ein etwas unbehagliches Kolorit dazu. Bald jedoch durchbricht Leidenschaft die eisige Oberfläche in Gestalt von Amneris’ hinreißender Cantilene „Morire! ... ah! tu dei vivere“, in Radamès’ Anrede an Aida („Gli dei l’adducano salva alle patrie mura“) und seiner Antwort an Amneris in der Cabaletta „È la morte un ben supremo“. Amneris’ Thema („Chi ti salva, sciagurato“) zeigt schon jene alles verschlingende Verzweiflung, die sie bis zum Ende nicht verlassen wird. Im ganzen Stück gelingt es ihr jedoch, sich unsere Sympathie zu bewahren, ohne ein Quentchen ihrer Würde zu opfern.

Die Schlusszene hat etwas von einem Epilog an sich: aus einem kalten, fast stummen Beginn entwickelt sie sich über eine Folge lyrischer Gedanken, von denen ein jeder den vorhergehenden an Einfachheit und Durchsichtigkeit der Instrumen-

tierung übertrifft, hin zu einem idyllischen Schluss. Der Abschied der Liebenden vom Leben („O terra, addio“) ist ein Wunder an Eingebung; der ungebrochene Elfsilber spannt sich über weite melodische Bögen.

Die Melodie wird in Form einer ständig wiederholten Cabaletta wieder aufgenommen, von der es nur kurze Abschweifungen (Tempelmusik, Gebet der Amneris) gibt. Darüber hinaus sind drei der fünf Melodieglieder identisch. Nicht einmal Bellini,

der eine schöne Melodie stets bis zum Äußersten auskostete, hat es gewagt, eine einzelne Phrase zwölfmal ablaufen zu lassen. Und doch: hat je eine Oper zauberhafter geendet als diese?

Für Verdi bedeutete **Aida** den Schlusspunkt der Großen Oper. Der alte Rossini hatte sicher recht, als er in einem Brief an Tito Ricordi bemerkte: „Meine Kollegen mögen mir vergeben, aber der einzige, der Große Opern schreiben kann, ist er (Verdi).“

**Lebe wohl, Erde, du Tal
der Tränen. Traum von Freude,
der in Schmerz verging.**



Seung-Gi Jung, Ks. Konstantin Gorny, Yang Xu, BADISCHER STAATSOPERNCHOR, EXTRACHOR,
Musiker*innen der BADISCHEN STAATSKAPELLE

EINE PYRAMIDE ALS PRÄMIE?

Aus Briefen zu **Aida**

„Wir werden dem europäischen Krieg nicht entgehen, und er wird uns verschlingen. Er wird nicht morgen kommen, aber er kommt.“

Verdi, 30.09.1870

1870 nimmt der französische Ägyptologe Auguste Mariette, im Dienste des Vizekönigs von Ägypten, Ismail Pascha, über den Librettisten Camille du Locle mit Giuseppe Verdi Kontakt auf. Das Projekt: eine ägyptische Oper, uraufzuführen im nagelneuen Opernhaus von Kairo. Wird sich der Meister der italienischen Oper darauf einlassen? Im Sommer 1870 fährt auch noch der Deutsch-Französische Krieg dazwischen.

Auguste Mariette an Camille du Locle, 27. April 1870 Ich erwartete M. Verdis Ablehnung, die den Vizekönig (Ismail Pascha) verärgern wird. Aber verstehen Sie bitte unseren Standpunkt. Ich wiederhole nochmals: was der Vizekönig möchte, ist eine rein altertümliche und ägyptische Oper. Die Dekorationen werden auf historischen Darstellungen beruhen, die Kostüme auf den Bas-Reliefs in Oberägypten. Keine Mühen werden in dieser Hinsicht gescheut werden, die Inszenierung wird so großartig, wie man sich nur vorstellen kann. Sie wissen, der Vizekönig tut alles in großem Stil. (...) Ich vergaß noch zu sagen, dass der Vizekönig den Entwurf gelesen hat, ihm voll und ganz zustimmt und ich ihn auf seinen Befehl hin an Sie sende. Erschrecken Sie nicht beim Titel. Aida ist ein ägyptischer Name. Normalerweise hieße es „Aita“, aber das wäre wohl zu hart und die Sänger würden es sowieso zu „Aida“ erweichen. Mir sind beide recht. Für die zweite Szene des zweiten Aktes und den Gesang der Priester gibt es im Ritual eine Sonnenhymne, die Poesie verströmt und Atmosphäre. Vielleicht inspiriert Sie das.

Mariette an du Locle, 28. April 1870 Ich möchte Ihnen nicht verschweigen, dass Seine Hoheit außerordentlich verärgert und betrübt über die Aussicht des Fehlschlags einer Zusammenarbeit mit M. Verdi ist, dessen Talent er in höchster Wertschätzung hält. Unter diesen Umständen bietet er an, dass die Proben in Paris oder Mailand abgehalten werden, frei nach Wahl des Maestro. Die Künstler des Kairoer Theaters würden dann die Aufforderung erhalten, sich dorthin zu begeben. Versuchen Sie, ob das Zustimmung findet. PS: Ein letztes Wort. Falls Maestro Verdi ablehnen sollte, bittet Seine Hoheit, an einer anderen Türe zu klopfen. Wir denken an Gounod und sogar an Wagner. Falls letzterer zustimmt, könnte er etwas wirklich Grandioses schaffen.

Du Locle an Verdi, 7. Mai 1870 Ich erhalte Brief nach Brief aus Ägypten. Der Vizekönig kann sich einfach nicht von dem Gedanken verabschieden, ein Werk von Ihnen zu bekommen. Sie brauchen gar nicht nach Ägypten zu gehen. Er wird jede Probe veranlassen, die Sie wünschen und wo immer Sie wünschen – in Mailand, in Genua, in Paris, in Busseto, wie Sie wollen. Er stellt die Sänger zur Verfügung, die Sie möchten. Die Bedingungen stellen Sie. Ich konnte nicht ablehnen, Ihnen das zu schreiben. Überlegen und urteilen Sie selbst. Müssen Sie denn unbedingt Nein sagen !!?? Wenn Sie im Herbst nach Paris kommen, können Sie dann zu dieser Zeit nicht ein Werk einstudieren lassen – eines, das ohne Sie in Kairo gegeben wird, unter der Leitung einer von Ihnen benannten Person? Es gibt ein Libretto, das dem Vizekönig, so scheint es, sehr gut bekannt ist. Es ist keineswegs absurd – und enthält sogar einige wunderbare dramatische Situationen. Möchten Sie, dass ich es Ihnen sende? Sind Sie neugierig, es zu lesen? Libretto ist nicht das richtige Wort, ich sollte sagen: Szenario. Überlegen und entscheiden Sie. Ich meine es ernst!!!

Du Locle an Verdi, 10. Mai 1870 Ich erwarte Ihre Antwort zu den ägyptischen Vorschlägen, um Ihr letztes Wort an den Besitzer der Pyramiden zu übermitteln. Wenn Sie eine als Prämie verlangen (die größte, natürlich), wird man nicht abgeneigt sein, sie Ihnen zu geben.

Mariette an du Locle, 19. Mai 1870 Der Vizekönig brennt darauf, dass die Dinge Gestalt annehmen. Lassen Sie uns also voranmachen. Wenn es Verdi nicht machen kann, holen Sie Gounod, oder, wenn notwendig, Wagner. Wir haben volle Autorität. Aber ich muss dem Vizekönig bald mitteilen können, dass die Oper in Arbeit ist. Bis jetzt haben wir leider nur einen Briefwechsel, wo doch der Komponist schon lange an der Arbeit sein müsste. In anderen Worten: wählen Sie so schnell wie möglich einen Komponisten, einigen Sie sich mit ihm auf die Bedingungen, informieren Sie mich telegrafisch und ich übermittele Ihnen sofort den Auftrag des Vizekönigs und die Annahme Ihrer Bedingungen. Der Vizekönig ist zu jeder Ausgabe bereit, aber er wird nicht zu lange warten wollen. Er spricht über eine Aufführung im Februar nächsten Jahres. Wird das möglich sein? Ich brauche nicht hinzuzufügen, dass der Vizekönig mehr als stolz wäre, wenn seine Oper nach der Aufführung in Kairo auch in Paris gegeben würde. Also: voran jetzt. Gounod wird es gut machen, Verdi besser.

Du Locle an Verdi, 26. Mai 1870 Ich werde mit Briefen und Telegrammen bombardiert, ob es eine Chance gibt, dass Sie diese ägyptische Angelegenheit annehmen. Mir wurde versichert, dass alle Ihre Forderungen erfüllt werden,

egal welche. Falls Sie sich also dazu hinreißen lassen und das Libretto des Vizekönigs Ihnen nicht unmöglich einzurichten und zu komponieren erscheint, dann sagen Sie, was geschehen soll und nennen Sie eine Summe.

Verdi an Du Locle, 26. Mai 1870 Ich habe den ägyptischen Entwurf gelesen. – Er ist gut gemacht, hervorragend für die Inszenierung, und es gibt zwei, drei gewiss schöne, wenn auch nicht gänzlich neue Situationen darin. Aber wer hat das gemacht? – es steckt eine erfahrene Hand darin. (...) Hören wir erst über die Verhältnisse in Ägypten und dann entscheiden wir. Wer würde das italienische Libretto machen? Natürlich müsste ich es selber machen lassen.

Verdi an du Locle, 2. Juni 1870 Lieber Du Locle, nun also zur ägyptischen Sache. Da ist es vor allem nötig, dass Sie mir Zeit geben, denn es handelt sich um eine Arbeit von größten Ausmaßen – genauso als wäre es für die „Grande Boutique“ (die Pariser Oper). Außerdem muss der italienische Dichter zuerst die Gedanken der handelnden Figuren entwickeln, die er ihnen in den Mund legt, und dann die Verse schreiben. Vorausgesetzt ich bin in der Lage, alles zu Zeiten zu erfüllen, dann sind dies meine Bedingungen:

- Ich lasse das Libretto auf meine Kosten schreiben.
- Ich werde jemanden auf meine Kosten nach Kairo entsenden, der die musikalische und szenische Leitung übernimmt.
- Ich übersende die Partitur für den alleinigen Gebrauch im Königreich Ägypten. Für den Rest der Welt bleiben die Rechte an Musik und Libretto bei mir.

Als Honorar wird die Summe von 150.000 Francs fällig, zahlbar an die Rothschild Bank in Paris, zum Zeitpunkt der Übergabe der Partitur.

Verdi an Giulio Ricordi, 2. Juni 1870 Ich habe ein reichlich ausgearbeitetes Opernszenario mit Personen, Chören, Szenenanweisungen, Akteinteilungen, usw., usw. Es fehlen Dialog und Gesangstexte. Wenn ich eine Oper daraus mache, könnte Ghislanzoni das Libretto schreiben? Bedenken Sie bitte, dass ich das Drama erst vollständig in Prosa ausgearbeitet sehen möchte, bevor es an die Verse geht.

Mariette an du Locle, 10. Juni 1870 [Telegramm] AUTORISIERT, IHNEN MITZUTEILEN, DASS 150 000 FRANCS AKZEPTIERT SIND. EINZIGE BEDINGUNG: MUSS ENDE JANUAR BEREIT SEIN.



Karina Flores, Dorothea Spilger

Verdi an du Locle, 23. Juli 1870 Euer Schweigen fängt an, mich fast befürchten zu lassen, das Delirium des Krieges habe selbst die Direktoren der Opéra Comique dazu gebracht, an die Grenze zu eilen! Ach, dieser Krieg ist ein großes Unheil für alle. Obwohl er seit langem vorauszusehen war, hätte ich nicht geglaubt, dass er so plötzlich wie ein Blitz aus heiterem Himmel ausbrechen könnte. Was sagt Ihr dazu, lieber Du Locle? Ich habe nichts mehr von unserem Vertrag gehört. Vielleicht verdreht der Krieg auch unseren Orientalen den Kopf, oder lässt sie vielmehr theatralische Ideen vergessen. Mir ist das gleich: wenn wir es jetzt nicht machen, dann später, oder sehr viel später. Nur sollten wir an das Libretto denken, von dem mehr oder weniger die Hälfte steht. Schreibt mir also: zuerst von Euch, dann von Euren Theatern, dann vom Krieg und dann vom ägyptischen Vertrag.

Du Locle an Verdi, 26. Juli 1870 Verehrter und Illustrierter Maestro, halten Sie mich bitte nicht für tot oder nach Berlin geflüchtet, und beschuldigen Sie mich nicht, Sie vergessen zu haben. Wir durchlitten zehn Tage des Wahnsinns, und wir haben alle unsere Köpfe verloren. Unsere Brüder, unsere Freunde brechen zur Grenze auf; die Marseillaise ertönt in allen Straßen und wird in den Theatern von der aufgeputschten Menge gesungen. Ich hätte Ihnen den Vertrag schon längst geschickt, wenn nicht Monsieur Mariette, im Zuge des Krieges, sich zu den Soldaten in seiner Heimatregion begeben hätte.

Giulio Ricordi an Verdi, 16. August 1870 Wir warten voller Angst auf den Ausgang der nächsten schrecklichen Schlacht, von der Frankreichs Schicksal abhängt. Möge Gott es fügen, dass Italiens Schicksal nicht hineingezogen wird. Sie haben Recht, wenn die Deutschen (ich sage nicht: Preußen) siegen sollten, wer weiß, wohin sie ihr Stolz noch treibt?

Du Locle an Verdi, Paris, 2. September 1870 Verehrter und Illustrierter Maestro, Mariette hat ihre beiden kleinen Vertragszusätze bestätigt und ich habe Ihre 50 000 Francs in Empfang genommen. Meinen Börsenmakler habe ich sofort beauftragt, Ihnen für 48 000 italienische Staatsanleihen zu kaufen. Sobald ich die Sicherheiten habe, werde ich sie an sicherem Ort verwahren bis Sie nach Frankreich kommen oder ich nach Italien. Ich habe übrigens heute Morgen im „Figaro“ gelesen, Sie hätten mir 2000 Francs überwiesen für die Verwundeten. Ich bin zwar nicht derjenige, der es dort platziert hat, aber schlimm ist es auch nicht. 1000 Francs habe ich in Ihrem Namen bei der Sammlung der „Gaulois“ gespendet, bei der wir alle unseren Beitrag geleistet haben. Ich behalte 1000

Francs zurück für das Feldlazarett, das wir im neuen Opernhaus einrichten werden, falls Paris belagert werden sollte. Die Abonnenten der Opéra sind die ersten, die die Einrichtung und den Betrieb dieses Lazaretts gewährleisten werden, aber es kommt nur im Belagerungsfall. Wenn nicht, gehen diese 1000 Francs ebenfalls an den erstgenannten Zweck. Ich, oder besser meine Frau, hätten Sie darum gebeten, wenn Sie uns nicht durch Ihr Angebot zuvorgekommen wären. Alle an der Opéra gespielten Komponisten leisten einen Beitrag dazu. Ich denke trotz der Mängel und Ärgernissen an der „Grande Boutique“, werden sie nicht böse sein, wenn Sie zwei Betten in einem Lazarett besitzen, wo Ihr Name eingraviert und Ihre Büste aufgestellt wurden.

Verdi an Clarina Maffei, 30. September 1870 Liebe Clarina, Dieses Unheil Frankreichs bringt auch mein Herz, wie das Eure, zur Verzweiflung! – Es ist wahr, die blague, die Unverschämtheit, die Anmaßung der Franzosen war und ist trotz all ihres Unglücks unerträglich. Aber schließlich hat Frankreich der heutigen Welt die Freiheit und die Kultur gegeben. Und wenn es fällt, machen wir uns nichts vor, dann fällt auch alle unsere Freiheit und Kultur. Mögen unsere Literaten und unsere Politiker ruhig die Bildung, die Wissenschaften und selbst (Gott verzeihe es ihnen) die Künste dieser Sieger rühmen; aber wenn sie etwas ins Innere blickten, würden sie sehen, dass in ihren Adern noch immer das alte Gotenblut fließt, dass sie von maßlosem Stolz, hart, unduldsam gegen alles sind, was nicht germanisch ist, und von einer Gier, die keine Grenzen hat. Menschen mit Kopf, aber ohne Herz; eine starke, aber nicht gesittete Rasse. – Und jener König, der immer den lieben Gott und die Vorsehung im Munde hat und mit ihrer Hilfe den besten Teil Europas zerstört. Er glaubt sich ausersehen, die Sitten zu verändern und die moderne Welt von ihren Lastern zu säubern!! Was für ein Missionar! ... Der antike Attila (ein anderer, ebensolcher Missionar) machte halt vor der Majestät der Hauptstadt der antiken Welt; aber dieser steht im Begriff, die Hauptstadt der modernen Welt zu beschießen; und jetzt, wo Bismarck behauptet, dass Paris verschont wird, fürchte ich mehr denn je, dass es wenigstens teilweise zerstört wird. Warum? ... ich wüsste es nicht zu sagen. Vielleicht, weil es keine Hauptstadt mehr von solcher Schönheit gibt und es ihnen nie gelingen wird, eine gleiche zu bauen. Armes Paris, das ich so vergnügt, so schön und so strahlend im letzten April sah! – Und wir? ... (...) Wir werden dem europäischen Krieg nicht entgehen, und er wird uns verschlingen. Er wird nicht morgen kommen, aber er kommt.



Karina Flores, Azer Zada, Seung-Gi Jung

DER IDEALISMUS DES HERZENS

Thomas Mann: Der Zauberberg

Hans Castorp musste die Platte wechseln, was er mit stillen und knappen Bewegungen, gleichsam mit niedergeschlagenen Augen, tat, und wenn er sich wieder zum Lauschen niedergelassen hatte, war es schon des Melodramas letzte Szene, die er vernahm: das Schlussduett des Radamès und der Aida, gesungen auf dem Grunde ihres Kellergrabes, während über ihren Köpfen bigotte und grausame Priester im Tempel ihren Kult feierten, die Hände spreizten, sich in dumpfem Gemurmel ergingen ... „Tu – in questa tomba?!“ schmetterte die unbeschreiblich ansprechende, zugleich süße und heldenhafte Stimme des Radamès entsetzt und entzückt ... Ja, sie hatte sich zu ihm gefunden, die Geliebte, um derentwillen er Ehre und Leben verwirkt, sie hatte ihn hier erwartet, sich mit ihm einschließen lassen, um mit ihm zu sterben, und die Gesänge, die sie in dieser Sache, zuweilen unterbrochen von dem dumpfen Getöse des Zeremoniells im oberen Stockwerk, miteinander tauschten, oder zu

denen sie sich vereinigten, – sie waren es eigentlich, die es dem einsamnächtlichen Zuhörer in tiefster Seele angetan hatten: in Hinsicht auf die Umstände sowohl wie auf ihren musikalischen Ausdruck. Es war vom Himmel die Rede in diesen Gesängen, aber sie selbst waren himmlisch, und sie wurden himmlisch vorgetragen. Die melodische Linie, die Radamès' und Aida's [sic!] Stimmen einzeln und dann in Vereinigung unersättlich nachzogen, diese einfache und selige, um Tonika und Dominante spielende Kurve, die vom Grundton zu lang betontem Vorhalt, einen halben Ton vor der Oktave, aufstieg und nach flüchtiger Berührung mit dieser sich zur Quinte wandte, erschien dem Lauscher als das Verklärteste, Bewunderungswürdigste, was ihm je untergekommen. Doch wäre er in das Lautliche weniger verliebt gewesen ohne die zugrunde liegende Situation, die sein Gemüt für die daraus erwachsende Süße erst recht empfänglich machte. Es war so schön, dass Aida sich zu dem verlorenen

Radamès gefunden hatte, um sein Grabeschicksal mit ihm zu teilen in Ewigkeit! Mit Recht protestierte der Verurteilte gegen das Opfer so lieblichen Lebens, aber seinem zärtlich verzweifelten „No, no! troppo sei bella“ war doch das Entzücken endgültiger Vereinigung mit derjenigen anzumerken, die er nie wiederzusehen gemeint hatte, und dieses Entzücken, diese Dankbarkeit ihm deutlich nachzufühlen, bedurfte es für Hans Castorp keines Aufgebotes an Einbildungskraft. Was er aber letztlich empfand, verstand und genoss, während er mit gefalteten Händen auf die schwarze kleine Jalousie blickte, zwischen deren Leisten dies alles hervorblühte, das war die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ. Man musste sich nur vor Augen führen, was hier, nüchtern genommen, geschah! Zwei lebendig Begrabene würden, die Lungen voll Grubengas, hier miteinander,

oder, oder, noch schlimmer, einer nach dem anderen, an Hungerkrämpfen verenden, und dann würde an ihren Körpern die Verwesung ihr unaussprechliches Werk tun, bis zwei Gerippe unterm Gewölbe lagerten, deren jedem es völlig gleichgültig und unempfindlich sein würde, ob es allein oder zu zweien lagerte. Das war die reale und sachliche Seite der Dinge – eine Seite und Sache für sich, die vor dem Idealismus des Herzens überhaupt nicht in Betracht kam, vom Geiste der Schönheit und der Musik aufs triumphalste in den Schatten gestellt wurde. Für Radamès' und Aida's Operngemüter gab es das sachlich Bevorstehende nicht. Ihre Stimmen schwangen sich unisono zum seligen Oktavenvorhalt auf, versichernd, nun öffne sich der Himmel und ihrem Sehnen erstrahle das Licht der Ewigkeit. Die tröstliche Kraft dieser Beschönigung tat dem Zuhörer außerordentlich wohl und trug nicht wenig dazu bei, dass diese Nummer seines Leibprogramms ihm so besonders am Herzen lag.



Merlin Wagner, Azer Zada, Dorothea Spilger, Ks. Konstantin Gorny, Yang Xu, Karina Flores,
Herren des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES und EXTRACHORES



JOHANNES WILLIG
Musikalische Leitung

Johannes Willig studierte an der Freiburger Musikhochschule Klavier, Dirigieren und Korrepetition sowie Orchesterleitung an der Hochschule für Musik Wien. 2000 wechselte er als 2. Kapellmeister und Assistent des GMD an das STAATSTHEATER KARLSRUHE. 2003/04 war er 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD an der Oper Kiel. Weitere Engagements führten ihn u. a. an das Teatro Comunale di Bologna, Staatstheater Wiesbaden, Theater St. Gallen, Theater Freiburg sowie an die Deutsche Oper Berlin und die Opéra de Lyon. Seit 2011/12 ist er 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier leitete er u. a. zahlreiche Mozart-, Verdi- und Puccini-Premieren sowie **Don Giovanni** und **Spotlight Don Giovanni**, **La Traviata** und **Turandot**. In der Spielzeit 21/22 dirigiert er u. a. die Premieren von **Don Pasquale** und **Aida**.



YURA YANG
Nachdirigat

Im Anschluss an ihr Studium an der Hochschule für Musik in Detmold war Yura Yang am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen von 2013 bis 2018 als Solorepetitorin mit Dirigiervpflichtung engagiert. Dort übernahm sie die musikalische Leitung von **Die Zauberflöte**, **Don Giovanni** und **L'elisir d'amore**. In der Spielzeit 2018/19 engagierte sie das Theater Kiel als Kapellmeisterin und musikalische Assistentin des GMD Georg Fritsch. Dort übernahm sie u. a. das Dirigat für **Cavalleria Rusticana**, **Pagliacci**, **Schwanensee**, sowie **Die Frau ohne Schatten**. 2019/20 war Yura Yang 1. Kapellmeisterin sowie Stellvertreterin des Generalmusikdirektors am Theater Aachen. Seit der Spielzeit 2020/21 ist sie 2. Kapellmeisterin und Assistentin des Generalmusikdirektors am STAATSTHEATER und dirigiert hier u. a. **Die Gärtnerin aus Liebe**, **Gräfin Mariza** und **Salome**.



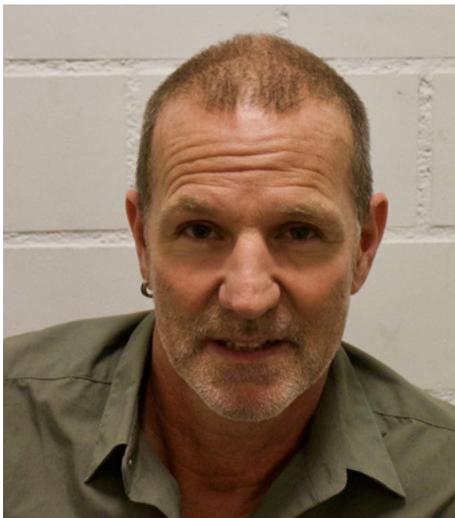
JASMINA HADŽIAHMETOVIĆ
Regie

Jasmina Hadžiahmetović wurde in Sarajevo geboren und lebt seit 1992 in Deutschland. Hadžiahmetović inszenierte Opern und Schauspiele am Stadttheater Konstanz, am Opernhaus Halle, am Theater Trier, am Meininger Theater, am Staatstheater Cottbus, an der Komischen Oper Berlin, an der Opéra Comique Paris, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg und am Opernhaus Zürich. Zu ihren Inszenierungen gehören unter anderen Alban Bergs **Lulu**, Hans Zenders **Schuberts Winterreise**, Bertolt Brechts **Mutter Courage und ihre Kinder**, Jean-Paul Sartres **Die schmutzigen Hände**, Leos Janáčeks **Die Ausflüge des Herrn Brouček**, Giuseppe Verdis **Ernani** und **Otello**, W. A. Mozarts **Idomeneo** und **Le nozze di Figaro**, Georges Bizets **Carmen** und Richard Wagners **Der fliegende Holländer**.



CHRISTIAN ROBERT MÜLLER
Bühne und Kostüme

Christian Robert Müller arbeitete u. a. am Theater Bremen, Theater Erfurt, an der Oper Frankfurt, am Staatstheater Cottbus, an den Wuppertaler Bühnen, am Staatstheater Meiningen und am Michailowski-Theater St. Petersburg. Er schuf Bühnen- und Kostümbilder für Werke wie Verdis **Otello**, Bizets **Carmen**, Orffs **Die Kluge**, Falls **Madame Pompadour**, **Die Wahlverwandtschaften** nach Goethe, Bergmanns **Szenen einer Ehe**, Anouilhs **Antigone**, Ibsens **Peer Gynt** sowie **Einakter** von Tschewow. An der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig war er als Dozent für Bühnenbild tätig. Christian Robert Müller studierte an der Kunstakademie Düsseldorf Bühnen- und Kostümbild bei Karl Kneidl, als dessen Assistent er mit Peter Zadek und Christof Nel u. a. am Burgtheater Wien und der Staatsoper Stuttgart arbeitete.



MARCEL LEEMANN

Choreografie

Marcel Leemann wurde in Zürich geboren. Nach seiner Berufslehre als Zimmermann absolvierte er eine Ausbildung zum Tänzer in Zürich, Stuttgart und Budapest. Als Tänzer war er an der Semperoper Dresden, am Luzerner Theater und am Konzert Theater Bern engagiert. Seit 2003 arbeitet er als freischaffender Choreograf, Regisseur und Tänzer, wie auch als Tanz- und Theaterpädagoge. Er schuf zahlreiche Choreografien und führte Regie bei Produktionen aus den Bereichen Musical, Oper, Operette und Schauspiel an verschiedensten Theatern und Institutionen. So führte ihn sein Weg an das Luzerner Theater, Konzert Theater Bern, Theater St. Gallen, Oldenburgisches Staatstheater, die Deutsche Oper Berlin, Theater Magdeburg, Vereinigten Bühnen Bozen und ans BADISCHE STAATSTHEATER KARLSRUHE.



ULRICH WAGNER

Chor

Ulrich Wagner studierte an der Musikhochschule Köln Komposition bei Krzysztof Meyer und Mauricio Kagel sowie Dirigieren bei Volker Wangerheim. 1995 wurde er als Solorepetitor, später Studienleiter und Kapellmeister ans Theater Krefeld-Mönchengladbach engagiert. 2003 wechselte er ans STAATSTHEATER und war dort zunächst als Studienleiter, Kapellmeister und Leiter des Opernstudios tätig. Seit Herbst 2009 ist er neben seinen dirigentischen Aufgaben Leiter des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES und des Extrachores. Seit 2003 leitet er hier die **Kinderkonzerte** und die Konzertreihe **Nachtklänge**. Als Gastdirigent stand er u. a. am Pult des Beethoven-Orchesters Bonn, der Deutschen Händel-Solisten, des WDR Rundfunkchors und des Ensemble Modern. 2021/22 dirigiert er u. a. **Auf den Flügeln des Gesanges** und **Viva la Diva / Steuermann, lass die Wacht**.



RICO GERSTNER

Licht

Rico Gerstner ist seit 2010 als Beleuchtungsmeister am STAATSTHEATER KARLSRUHE tätig, wo er bisher Opern-, Musical- und Schauspielproduktionen wie **Die lustigen Nibelungen**, **My fair Lady**, **L'elisir d'amore** und **Roberto Devereux** beleuchtete. Daneben gehört die lichttechnische Betreuung von Gastspielen zu seinen Aufgaben. Nach seiner Ausbildung zum Energieelektroniker wechselte er 1998 ans Theater. Dort absolvierte er eine Weiterbildung zum Beleuchtungsmeister. Nach Anstellungen im Festspielhaus Baden-Baden, der Landesbühne Bruchsal und dem Stadttheater Freiburg arbeitete er zunächst als technischer Zeichner im Bereich der Veranstaltungstechnik, bevor er ans STAATSTHEATER KARLSRUHE kam. Außerdem arbeitet er freiberuflich im Bereich Fotografie.

**NATHANAËL TAVERNIER** Der König

Der Bassist studierte in Genf und war Preisträger des ADAMI Classique. Zu seinen Partien zählen u. a. Osmin in **Die Entführung aus dem Serail**, und Frère Laurent in **Roméo et Juliette**. Gastspiele führten ihn nach Amsterdam, Genf und an die Pariser Opéra-Comique. Seit 2020/21 ist er am STAATSTHEATER und singt hier u. a. Komtur in **Don Giovanni**.

**YANG XU** Der König

Der chinesische Bassbariton kam über sein Studium in Karlsruhe 2013 ins Opernstudio und 2016 ins Ensemble des STAATSTHEATERS, wo er Partien wie Fasolt im **Rheingold** und Somnus in **Semele** sang. 2019 brillierte er als Elviro in Max Emanuel Cencics **Serse** und war seitdem auch als Wagner in **Faust** und Timur in **Turandot** zu sehen.

**CRISTINA MELIS** Amneris

Die Mezzosopranistin gewann zahlreiche Gesangswettbewerbe. Zu ihren Rollen, die sie in ganz Italien und Europa singt, gehören u. a. Ulrica in **Un ballo in maschera**, Azucena in **Il Trovatore**, Sara in **Roberto Devereux**, Angelina in **La Cenerentola**, Fenena in **Nabucco**, Carmen, Santuzza in **Cavalleria rusticana**, Fricka in **Rheingold** und **Walküre**.

**DOROTHEA SPILGER** Amneris

Gastengagements führten die Mezzosopranistin u. a. an die Oper in Lyon, an die Theater in Erfurt (Nerone in **Poppea**) und Braunschweig (Fenena in **Nabucco**), als Maddalena in **Rigoletto** und als Amneris an die Danish National Opera sowie als Hänsel an die Mailänder Scala. Sie ist Ensemblemitglied des BADISCHEN STAATSTHEATERS.

**KARINA FLORES** Aida

Die Sopranistin begann an der Helikon-Oper Moskau, sang Lisa in **Pique Dame** in Tel Aviv, Norma unter Kent Nagano in Kanada sowie Aida in St. Petersburg. Zu ihrem Repertoire, das sie an Bühnen in ganz Europa singt, gehören heute die Titelrollen in **Tosca**, **Madama Butterfly**, **Adriana Lecouvreur**, **Suor Angelica**, Elisabeth in **Don Carlo**, Leonora in **Il Trovatore**.

**OKSANA KRAMAREVA** Aida

Die Sopranistin war Mitglied im Solistenensemble der Nationaloper in Kiew. Zu ihren Rollen zählen u. a. die Titelrollen in **Aida**, **Norma**, **Tosca** und **Turandot**, Abigaile in **Nabucco**, mit Auftritten am Mariinsky Theater St. Petersburg, in Malmö, Kassel, Essen, beim Ravenna-Festival, in Mexiko, in den Niederlanden und beim Festival in St. Margrethen.

**ANDREA SHIN** Radamès

Der Tenor singt alle großen Partien seines Fachs wie Pinkerton, Don José, Duca di Mantova, Gustavo III. Engagements führten ihn an das Teatro Comunale Bologna, an das Landestheater Linz, an das Théâtre National du Luxembourg, an die Staatstheater Mainz und Hannover. 2011 bis 2015 war er Ensemblemitglied des STAATSTHEATERS.

**AZER ZADA** Radamès

Azer Zada singt die großen italienischen Tenorrollen auf allen Bühnen Italiens, u. a. den Radamès in der Arena di Verona, Alfredo in Bari, Ismaele beim Ravenna-Festival, Cavaradossi und Pinkerton am Teatro La Fenice Venedig, Pollione in Catania sowie die Tenorpartie in **La Wally** in Lissabon. Häufiger Gast war er am Bolshoi-Theater Moskau.

**VAZGEN GAZARYAN** Ramfis

Der armenische Bass gastierte als Orovoso in **Norma** an der New Yorker Met, sang Mephisto an der Ungarischen Staatsoper, Hunding unter Kent Nagano sowie in Genua, Lissabon, Mannheim und der Londoner Barbican Hall. 2018 wechselte er aus Erfurt ins Ensemble des STAATSTHEATERS, wo er 2021/22 u. a. **Don Pasquale** und Ramphis in **Aida** singt.

**Ks. KONSTANTIN GORNY** Ramfis

Mit seinem Debüt bei den Bregenzer Festspielen 1993 startete der russische Bass eine Weltkarriere, die ihn u. a. an die Wiener Staatsoper, nach Tokio, Sydney und Paris führte. Seit 1997 ist er Mitglied des STAATSTHEATERS, seit 2006 Kammersänger. Hier brillierte er zuletzt als Hagen in **Götterdämmerung** und **Hoffmann-Bösewichter**.

**SEUNG-GI JUNG** Amonasro

Der Koreaner studierte in Seoul und Karlsruhe. 2011 debütierte er als Marcello und Germont am Teatro La Fenice in Venedig und kam fest ans STAATSTHEATER, wo er Belcore, Macbeth, Simon Boccanegra, Kurwenal, Donner, Scarpia, Nottingham sang. 2019 debütierte er beim Opernfestival in Macerata und in Neapel. 2020 Debüt in Bari.

**LUCIAN PETREAN** Amonasro

Der rumänische Bariton gab 2017 sein Deutschland-Debüt am Theater Regensburg als Renato in **Un ballo in maschera**. Sein Repertoire umfasst u. a. Scarpia in **Tosca**, die Titelpartie in **Rigoletto**, Amonasro in **Aida**, Luna in **Il Trovatore**. Zuletzt sang er Jago in **Otello** in Bukarest und Alfio in **Cavalleria rusticana** in Catania.



MERLIN WAGNER Ein Bote

Der Tenor studierte in Würzburg und Karlsruhe und debütierte 2019/20 als Hermann und Schlemil in **Hoffmanns Erzählungen** am STAATSTHEATER. Ab der Spielzeit 2020/21 gehört er zum Ensemble und ist hier u. a. als St. Brioche in der **Lustigen Witwe**, Knirps in **Das Wundertheater** und Kolomán Zsupán in **Gräfin Mariza** zu erleben.



NIKKA LOPEZ Priesterin

Die philippinische Sopranistin schloss ihr Masterstudium im Operngesang an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Maria Venuti ab. 2016 wurde sie Stipendiatin des DAAD. Sie sang u. a. Anna Reich in **Die lustigen Weiber** von Windsor, Konstanze in Mozarts **Entführung**, Musetta in **La Bohème** (Puccini) und **La voix humaine** (Poulenc).

**Frieden erbitte ich
für dich! Frieden!**



BILDNACHWEISE

UMSCHLAG Felix Grünschoß
PROBENFOTOS Felix Grünschoß
PORTRÄTS Marie-Luise Calvero,
Felix Grünschoß, Marie Liebig, Mark
Noormann, privat

U1 & U3 Kostümentwurf von Christian
Robert Müller

TEXTNACHWEISE

Die Handlung sowie die Texte auf den
Seiten 7–8 und 13–16 sind Original-
beiträge von Stephan Steinmetz.

S. 18–23 Julian Budden: Verdi. Leben und
Werk. Reclam Verlag Stuttgart 2000.

S. 26–33 Hans Busch: Verdi's Aida. The
History of an Opera in Letters and
Documents. University of Minnesota
Press 1978.

Ausgewählte Briefe wurden übersetzt
für dieses Heft von Stephan Steinmetz,
sofern nicht bereits in Deutsch in:
Guiseppe Verdi, Aida. Texte, Materialien,
Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai
und Dietmar Holland. Rowohlt Verlag
Reinbek 1985.

S. 36–37 Thomas Mann: Der Zauberberg.
S. Fischer Verlag Frankfurt/M. 2003.

Sollten wir Rechteinhaber*innen übersehen
haben, bitten wir um Nachricht.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

INTENDANT
Dr. Ulrich Peters

GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN
Johannes Graf-Hauber

KÜNSTLERISCHE BETRIEBSRIN
Uta-Christine Deppermann

OPERNDIREKTORIN
Nicole Braunger

CHEFDRAMATURGIN
Sonja Walter

REDAKTION
Stephan Steinmetz

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS Berlin

GESTALTUNG
Caroline Kleeberger

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**
Spielzeit 2021/22
Programmheft Nr. 672
Stand 21.6.22

www.staatstheater.karlsruhe.de



**HIMMLISCHE AIDA,
GÖTTLICHES GESCHÖPF!
KÖNIGIN MEINER
GEDANKEN, GLANZ
MEINES LEBENS.**

**BADISCHES
STAATS KARLSRUHE
THEATER**