

## Aida von Giuseppe Verdi

Vortrag von Erhart Graefe am 1.11.2007 in Münster, update 2014

Giuseppe Verdis Oper Aida gehört zu den erfolgreichsten der großen Opern des 19. Jhdts. und zu den wenigen noch heute bekannten der zahlreichen Opern, die in Ägypten spielen bzw. in ägyptisierender Dekoration aufgeführt wurden oder werden. Eine weitere Oper dieses Genres, aber von einer ganz anderen Art von der Handlung her, ist Mozarts Zauberflöte. Naturgemäß interessieren sich außer den Musikwissenschaftlern auch Ägyptologen für solche Sujets. Jan Assmann hat zum Beispiel über den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Zauberflöte ein Buch geschrieben und im Jahre 2006 in der Münsteraner Oper darüber einen Vortrag gehalten.

Die Handlung von Verdis Aida geht nicht in die esoterischen Tiefen der Freimaurerei wie die Zauberflöte. Sie ist einerseits ein Effektstück im Sinne der französischen Grand Opéra nach Vorbild der Opern von Giacomo Meyerbeer und anderen, aber andererseits geht sie darüber hinaus und beendet dieses Genre. Die Grand Opéra behandelte meist historische Ereignisse der Vergangenheit wie z.B. die Bartholomäusnacht in Paris von 1572 in Meyerbeers Hugenotten mit großem Aufwand und Pathos. Auch Verdis Aida enthält die großen Massenszenen, z.B. mit dem Triumphmarsch. Aber die Handlung ist nicht historisch, sondern fiktiv und verwoben in das große Spektakel ist die Erzählung menschlicher Konflikte, die in vielen Opern Verdis das Wichtigste sind, immer ohne happy end. Aida endet nicht mit einem bombastischen fortissimo Finale, sondern verhaucht in einem vierfachen pianissimo. Das zentrale Thema ist das eines Mannes zwischen zwei Frauen – der aufwendige Rahmen ist der Wunsch des Auftraggebers. Bevor ich zur Handlung selbst komme, sind einige Worte zur Entstehung der Oper am Platze.

Wir befinden uns in Kairo, Ende der sechziger Jahre des 19. Jhdts. n. Chr. Theoretisch war Ägypten noch Teil des osmanischen Reiches, aber es wurde von einem Vizekönig mit dem Titel „Khedive“ regiert und war bis zum Einmarsch der Engländer zwanzig Jahre später de facto unabhängig. Diese quasi-Unabhängigkeit hatte Mohammed Ali erreicht in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts. Für einige Jahre war Ägypten eine mittelmeerische Mittelmacht gewesen, bis die vereinigten Engländer, Russen, Österreicher und Preußen durch das Ultimatum von London vom 15.7. 1840 Mohammed Ali wieder auf Ägypten beschränkten. Das schwache türkische Reich künstlich am Leben zu erhalten, war dieser europäischen Allianz das Wichtigste. Mohammed Alis Nachfolger waren nicht imstande, ihr Reich zu stabilisieren. Der Khedive Ismail, europäisch, also französisch, erzogen, fand es notwendig, auch in Kairo ein Opernhaus zu haben. Fast gleichzeitig war der Suezkanal fertiggestellt worden und man wollte beides pompös feiern, 1869. Dazu sollte Verdi, der berühmteste Komponist der Zeit, doch bitte eine Hymne schreiben. Aber er lehnte ab,

aus Zeitgründen, wie er sagte, und weil es nicht seine Gewohnheit sei, Gelegenheitsstücke zu komponieren. **(Folien 1-5)** So wurde dann das Opernhaus am 6.11.1869 mit Verdis *Rigoletto* eröffnet, elf Tage vor der ersten Fahrt durch den Suezkanal in Anwesenheit des Kaisers von Österreich und der Kaiserin von Frankreich. Dieses Haus war ein ziemlich kleines Theater, aus Holz erbaut für 850 Zuschauer. Zum Vergleich: Die Mailänder Scala hat 3600 Plätze. Es brannte am 28.10. 1971 nieder, pikanterweise gerade gegenüber der Kairener Hauptfeuerwache. Aber die Hydranten lieferten kein Wasser. Da anschließend dort ein Auto-Parkhaus errichtet wurde, kann man schon auf die Idee kommen, es habe sich um einen Fall von sog. „warmen“ Abbruch gehandelt. Einige Jahre später spendierte Japan einen modernen Neubau, der dann auf der Insel Zamalek errichtet wurde. **(Folie 4)** Aber zurück zum Khediven Ismail. Sein Operndirektor Draneth Bey ließ nicht locker. Mehrfach lehnte Verdi ab. Aber Auguste Mariette, der Gründer der ägyptischen Antikenverwaltung, hatte 1869 das Libretto für eine im Alten Ägypten spielende Oper *Aida* verfasst und in vier Exemplaren drucken lassen. Ein Exemplar wurde listigerweise nicht direkt an Verdi geschickt, sondern an Camille du Locle, Sekretär der Pariser Oper. Dieser, Verfasser von Verdis erstem Libretto von *Don Carlos*, war 1868 in Kairo gewesen und erschien daher wohl als der geeignete Übermittler. Er übergab die Handlungsskizze an Verdi nicht ohne die Bemerkung, man denke in Kairo auch an Gounod oder Wagner als Komponisten. Mariette hatte sich allerdings verbeten, als Autor genannt zu werden. Verdi bezeichnet diesen Entwurf in einem Brief vom 26.5. 1870 für gut gemacht, der von jemandem zeuge, der etwas vom Theater verstehe. Danach kam es nun zu Verhandlungen über das Honorar. Verdi verlangte 150000 Goldfranken nur für die ägyptische Aufführung; vielleicht das höchste Honorar, das je ein Komponist erhielt. Die Ausstattung erforderte 250000 Ffrs, am Ende wurde ein Nachschlag von 70000 Ffrs erforderlich, noch 20000 Ffrs über das hinaus, was eigentlich als oberste Grenze gesetzt worden war. Mariette investierte sechs Monate seiner Zeit, um die Entwürfe für die Bühnendekoration und die Kostüme anzufertigen. Der Vizekönig wünschte größte historische Genauigkeit, es sollte „die“ ägyptische Oper werden und dafür musste Mariette erst einmal teure ägyptologische Foliopublikationen wie Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, kaufen, und anschließend nach Paris reisen, um den Bühnenarchitekten und Kostümschneidern alles besser erklären zu können. Damit ist also schon gesagt, dass die eigentliche Produktion der Oper in Paris erfolgte und geplant war, das fertige Material nach Kairo zu verschiffen. Die Kostümentwürfe (bunte Aquarelle) Mariettes sind fast alle erhalten und befinden sich in der Bibliothèque Nationale in Paris. Sie wurden 1925 von einem Sohn Mariettes der Bibliothèque Nationale übergeben. Leider fehlten dabei die für die weiblichen Hauptpersonen *Aida* und *Amneris*, vielleicht sind sie von der Familie einmal als Erinnerungsstücke verschenkt worden.

Für die Komposition der Oper blieb nur ganz wenig Zeit, Verdi hatte sich zur Ablieferung per Ende Januar 1871 verpflichtet. Daraus wurde nichts, denn während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 war Paris blockiert und die Ausstattung konnte nicht nach Kairo verschifft werden. So fand die Uraufführung erst am 24.12.1871 in Kairo in dem muslimischen Land als Weihnachtsvorstellung statt. Das sagt etwas über das erwartete Publikum.

Verdi hat durchaus nicht das geschrieben, was später aus Geldeinspielungsgründen für die open-air Massenaufführungen daraus gemacht wurde und oft noch gemacht wird. Er sah nämlich nur maximal 82 Chorsänger vor. Man soll nicht sagen, Verdi hätte eben für ein kleines Theater komponiert. Es verhielt sich andersherum, die Theater verschoben den Schwerpunkt von der von Verdi komponierten Tragödie von Individuen zu einer pompösen Ägypten-Revue. Es gibt heutzutage natürlich auch ganz andere Inszenierungen als die aufwendigen pseudo-ägyptischen, solche, die notfalls überhaupt kein ägyptisches Lokalkolorit mehr aufweisen und/oder in ganz andere Zeiten verlegt werden. Letzteres ist, wie jeder weiß, ganz große Mode und fällt in die Rubrik „verhunzen“, d.h. der Regisseur nimmt sich wichtiger als der Autor des Stücks und sieht sich ermächtigt, dem Publikum mit dem Holzhammer beizubringen, was es zu denken habe. Ich bringe gleich ein Aida-Beispiel.

Zunächst sollte ich aber jetzt einen Überblick über die Handlung geben. Ich werde anschließend schwarz-weiße und/oder farbige Abbildungen der Aquarell-Entwürfe zeigen, die Mariette für die Uraufführung gemacht hat. Leider sind, wie gesagt, die für Aida und Amneris nicht mehr vorhanden. **(Folie 5)**

Ein Bote kommt an den Königshof und berichtet von einem Aufstand der „Äthiopier“ (falsche Bezeichnung der frühen Ägyptologie für „Nubier“). Radames hofft, der Feldherr des ägyptischen Gegenschlags zu werden. Danach wird ihm sicher der König die Heirat mit seiner heimlichen Geliebten Aida, einer nubischen Sklavin der Königstochter Amneris, erlauben. Aber auch Amneris liebt Radames und argwöhnt dessen Beziehung zu Aida. Die Priester empfehlen dem König tatsächlich, Radames zu senden. Das Volk bricht aus in Kriegseuphorie und auch Aida lässt sich mitreißen und erschauert sofort darüber, dass sie ihm Sieg gegen ihr eigenes Volk gewünscht hat. Am Vorabend der Schlacht findet im Tempel des Ptah (Version des 19. Jhdts. für den Namen ist Phta) eine Schwertleite statt.

Als die Siegesnachricht eingetroffen ist, entlockt Amneris der Aida mit List ihr Geheimnis und befiehlt ihr, um sie zu demütigen, als Sklavin an der Siegesfeier teilzunehmen.

Aida entdeckt ihren Vater als Gefangenen im Triumphzug und ruft es heraus. Er kann ihr gerade noch zuzischen, nicht seine Identität zu verraten. Als der König ihn anspricht, sagt er, der König der Äthiopier sei im Kampf gefallen und bittet um Gnade für die Gefangenen. Der Pharaon hatte

Radames versprochen, ihm im Falle des Sieges jeden Wunsch zu erfüllen, und zwar in der Erwartung, dieser werde um die Hand seiner Tochter Amneris bitten. Jedoch Radames bittet um Leben und Freiheit für die Nubier. Damit würde auch Aida frei sein. Der Oberpriester ist dagegen, kann aber vom König nur einen Kompromiss erreichen. Die Gefangenen werden freigelassen bis auf Aida und ihren Vater, die Geiseln bleiben sollen. Der König verkündet nun: Amneris und Radames werden heiraten und Radames wird eines Tage als König herrschen.

Sprung: Nilakt. In der Nacht vor der Hochzeit wacht Amneris im Tempel der Isis zusammen mit dem Oberpriester Ramphis. Aber auch Aida wartet in der Nähe auf Radames. Sie wird von ihrem Vater überrascht. Er zwingt sie durch Appell an ihre Vaterlandsliebe, Radames zur Desertion mit ihr zu überreden. Dabei entlockt sie ihm den Namen der bis zum Beginn der neuerlichen Kampfhandlungen zwischen Ägyptien und Nubien unbesetzten Grenzabschnitte. Amonasro gibt sich triumphierend als Nubierkönig zu erkennen. Aber auch Amneris kommt dazu und schreit Verrat. Amonasro und Aida entweichen, Radames gibt sich dem Oberpriester gefangen.

Vor der Gerichtsverhandlung im Tempel lässt Amneris Radames vorführen und verspricht, ihn zu retten, wenn er auf Aida verzichtet. Das will er nicht. Während der Verhandlung verweigert er dreimal eine Antwort zu den Anklagen. Er wird vom Chor der Priester verdammt, lebendig begraben zu werden. Die verzweifelte Amneris bereut ihre Eifersucht und verflucht die unbeugsamen Priester. Aida hat sich unbemerkt zu dem Grab unter dem Tempel geschlichen, in das Radames gebracht wurde, um zusammen mit ihm zu sterben. Amneris wünscht ihm ewigen Frieden.

### **(Folien 6-11)**

Die Namen der Hauptpersonen stammen auch von Mariette. Er orientierte sich an altägyptischen Namen in der Form wie man sie sich zu seiner Zeit ausgesprochen dachte. Allerdings veränderte er sie teilweise noch zusätzlich, wenn er das für leichter aussprechbar bzw. singbar oder metrisch passender hielt, z.B. Aida statt Aita und R(h)adames statt Ramses. Die Namen gehören nicht alle in die gleiche Zeit und inkonsequenter Weise trägt die Nubierin Aida einen echt ägyptischen Namen und die Pharaonentochter Amneris den einer nubischen Prinzessin einer anderen Epoche. Sehr unstimmig ist auch, dass in der Nilszene, in der Radames seiner Aida den Feldzugsplan des nächsten Tages verrät, 700km vom Ort (Napata) dieser Schlacht entfernt ist. Amonasro war ein nubischer König, der im 3. Jhdt. v.Chr. während der Ptolemäerzeit lebte und nie gegen Ägypten gekämpft hat.

Die vom Khediven verlangte historische Genauigkeit erstreckte sich für Mariette also nicht auf die Details der Handlung, sondern auf die äußere Form, das Kolorit dessen, was man damals für altägyptisch hielt, insbesondere für Bühnenarchitektur und Kostüme. So wurde für den Tempel der Isis im 3. Akt der Tempel der Isis von Philae und für den Tempel des Vulkan im 4. Akt das

Ramesseum, der thebanische Totentempel Ramses II., als Vorbild genommen. Dass es nicht darauf ankam, ein bestimmtes historische Ereignis vorauszusetzen, sieht man auch daran, dass Mariette dem Pharaos keinen bestimmten Namen gab, was ihm ein Leichtes gewesen wäre, sondern ihn nur als „König“ auftreten lässt. Die Zeitangabe auf dem Titelblatt lautete deswegen auch nur „Ägypten zur Zeit der Herrschaft der Pharaonen“. Mariette wird bewusst gewesen sein, dass die Nachwelt ihn wegen des Verzichts auf Historizität u.U. schelten würde, deswegen, glaube ich, wollte er nicht als Autor genannt werden. Das Todesurteil des Lebendig-eingemauert-Werdens durch Priesterspruch ist auch etwas Unhistorisches, was Mariette der theatralischen Wirkung wegen so konzipiert hat.

Das Thema, das den eigentlichen Inhalt der Oper ausmacht, ist also das der unglücklichen Liebe verbunden mit unverdienten Schicksalsschlägen, einer Liebe, die zu ungewollter Schuld und den Tod führt. Verdi hat das auch in vielen anderen Opern wie Don Carlos, Die Macht des Schicksals, Die sizilianische Vesper, La Traviata, Troubadour in unterschiedlicher Weise vorgeführt.

Der glamouröse Rahmen, der durch den Wunsch des Auftraggebers geschaffen wurde, ist besonders nach dem Zweiten Weltkrieg vielen Regisseuren als anstößig erschienen. Daher gab es Versuche, das, was Verdi schrieb oder wollte, um- oder neu zu interpretieren bzw. seine angeblich wahren Intentionen freizulegen. Daneben wird gerne mit solchen Vokabeln wie „Entstauben“ oder so argumentiert. Wenn vom Kern der Oper, den menschlichen Konflikten, abweichend, zugunsten eines pompösen Spektakels inszeniert wird, ist das aber genauso falsch. Jedoch finde ich es am schlimmsten, wenn die Handlung in andere Zeiten und Räume verlegt wird, angeblich, um neue Schichten von Bedeutung freizulegen.

Ein ganz furchtbares Beispiel habe ich 1981 in Freiburg erlebt. Der Regisseur, Siegfried Schönbohm, verlegte die Oper in die Zeit Mussolinis und tatsächlich trat der Pharaos in dessen Gestalt auf, aber das hatte nicht mehr Bedeutung, als den Zuschauern zu signalisieren, in welcher Zeit die Handlung spielen sollte, denn der Pharaos spielt ja in der Oper gar keine negative Rolle, die man mit dem Diktator würde assoziieren können. Die ägyptischen Soldaten trugen italienische Uniformen der 1930er Jahre und hatten natürlich Gewehre statt Bögen. Der Triumphmarsch fand nicht statt. Stattdessen war die Bühne ein Kinosaal mit den Stuhlreihen quer zum Opernpublikum, d.h. für das imaginäre Kinopublikum auf der Bühne wäre die Leinwand dem realen Opernpublikum unsichtbar seitlich außerhalb der Bühne gewesen. Nun kam aber eine echte Leinwand anstelle eines Vorhangs für das Opernpublikum herunter und das Orchester hörte auf zu spielen. Ich dachte, es sollte aus der Opernhandlung ausgeblendet werden und das war auch irgendwie der Fall. Es wurde ein Wochenschau-Querschnitt aus dem Afrikafeldzug der Italiener mit Kamelreitern und dem späteren Panzeraufmarsch Rommels gezeigt, was allenfalls anfangs als eine Art von

Triumphmarsch hätte bezeichnet werden können. Nun wurde der Triumphmarsch der Oper von einem quäkenden krächzenden Grammophon abgespielt. Die Zuschauer verließen den Raum in Scharen und knallten die Türen, es gab ein Buhkonzert, wobei aber Hartgesottene anfangen, begeistert zu klatschen, eine absurde Situation, dass eine Nazi-Wochenschau beklatscht zu werden schien. Ich bin natürlich eine Woche später zu einer Diskussionsveranstaltung gegangen. Da wurde offenbar, (was aber auch schon im Programmheft zur Aufführung bekannt worden war), dass der Dirigent Adam Fischer sich über die Konzeption der Inszenierung mit dem Regisseur nicht hatte einigen können und sich geweigert hatte, an dieser Stelle das Orchester zu dirigieren. Dass aber der Triumphmarsch so schlecht wiedergegeben worden sei, sei eine ungewollte technische Panne gewesen. Der Dramaturg, Dieter Neuhaus, besaß die Unverfrorenheit zu sagen, die Tatsache, dass die Filmsequenzen und Verdis Musik so gut zueinander gepasst hätten, beweise, dass Verdi der erste Antifaschist gewesen sei. Dabei hatte er doch als Dramaturg das Wochenschaumaterial zur Musik passend gemacht durch entsprechend Schnitte. Er wollte also dem Publikum weismachen, es gäbe in dieser Musik eine entlarvende, spürbare anti-militärische Grundstimmung. Schönbohm sagte andererseits bei der Diskussion, Verdi habe sich durch die Aufnahme der Balletteinlage als Bourgeois gezeigt, weil er der Vorliebe der Männerwelt des 19. Jhdts. für Ballettszenen nachgegeben habe, ohne wirklichen Zusammenhang mit dem Fortgang der Handlung. Was aber tat Schönbohm: Er hielt, im Unterschied zum Beispiel zur aktuellen (2007) Münsteraner Inszenierung, das gescholtene Ballett bei und ließ die Mädchen nackt tanzen. Wird durch so etwas der heutige Zuschauer denken „Verdi war aber ein verdammter Bourgeois“? oder wird man nicht vielmehr sagen, „Schönbohm will auch nur in die Boulevardblätter kommen“ ?

Im Programmheft zur Aufführung wurden Ausschnitte aus der Korrespondenz von Verdi mit dem Verleger, dem Librettisten etc. aus der Entstehungszeit der Aida zitiert. Verdi nahm während des Deutsch-Französischen Krieges Partei für die Franzosen und regte sich über die Reden des späteren Kaisers Wilhelms I. von Gott und Vorsehung, die mit ihm gewesen seien, auf, aber, dass er deswegen den Triumphmarsch als eine Art von Parodie auf Militarismus angelegt habe, ist eine kolossale Übertreibung und nicht aus der Korrespondenz zu belegen, obwohl das der russische Komponist Dimitri Schostakowitsch, von dem Texte im Freiburger Programmheft zitiert werden, versucht hat. In dem Programmheft wird das russische Original in Übersetzung als Zitat aus einem Brief Verdis zitiert, was aber nach der englischen Übersetzung des Briefs bei Hans Busch, Verdi's Aida. The History of the Opera in Letters and Documents, Minneapolis 1978, nicht ganz korrekt ist. Und weiter zitiert das Programmheft Schostakowitsch: „Zur selben Zeit rät er [Verdi] seinen Librettisten in die Triumphszene, im Finale des 2. Aktes, als Vorbild für die Charakteristik der Priester jene [und nun als Zitat im Zitat markiert] „typische Mischung von Heuchelei und

Chauvinismus“ zu nehmen, die Kaiser Wilhelm in dem Telegramm zum Ausdruck brachte, das er nach dem Sieg der deutschen Truppen bei Sedan sandte: „Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben. Gott helfe nun weiter.“ So wurde die Oper „Aida“, die dem Vorhaben der Besteller nach die Macht Ägyptens verherrlichen sollte, zum Werk, das das Joch der Unterdrücker entlarvt und Mitleid mit den Opfern wachruft.“ Das vermeintliche Zitat „typische Mischung von Heuchelei und Chauvinismus“ habe ich in der Edition von Verdis Briefen nicht gefunden; es handelt sich vielleicht nur um eine Paraphrasierung des Inhalts des wilhelminischen Telegramms durch Schostakowitsch. Der Originaltext von Verdi in seinem Brief an den Librettisten Antonio Ghislanzoni vom 8.9.1870 lautet in der englischen Übersetzung von Hans Busch so: „You must help me, however, by having the chorus sing a little something about the glories of Egypt and of the King, and about those of Radames. So the first eight lines must be modified; the next eight for the women are fine, and eight more must be added for the priests: “We have triumphed with the help of divine providence. The enemy has surrendered. May God help us in the future. Look at King Wilhelms telegrams.” Verdi hat sich also hier bei einem Detail der Triumphszene von einem zeitgenössischen Ereignis zu einem Texteintrag anregen lassen. In Verse umgesetzt wurde daraus:

II,4

**(Folie 12)**

SACERDOTI.

Della vittoria agli arbitri  
 Supremi il guardo ergete;  
 Grazie agli Dei rendete  
 Nel fortunato dì.  
 Così per noi di gloria  
 Sia l'avvenir segnato,  
 Né mai ci colga il fato  
 Che i barbari colpi.

PRIESTER.

Empor den Blick zu denen auf,  
 Die krönen und zerschmettern,  
 Bringet Dank den Göttern  
 An eurem Siegestag.  
 So sei für uns von Ruhm  
 Bestimmt die Zukunft,  
 Niemals erfasse uns das Schicksal,  
 Das die Barbaren schlug..

Das macht aus der Oper keineswegs das, was linke Ideologie in sie hineinprojiziert: Die Überschrift zu der Textpassage von Schostakowitsch wurde in dem Freiburger Programmheft wieder als Zitat markiert mit „Tötet unsere Unterdrücker durch die Wahrheit“ überschrieben. Verdi machte aus dem Priestergesang kein Instrument politischer Agitation, er drückte aus, wie er sich die Begründung von Krieg und Herrschaft in der antiken Gesellschaft als stimmig vorstellte. Die Priester werden als erkonservative, finstere Gesellen dargestellt, die bestimmender sind als der König. Verdi gibt in

seiner Triumphszene wider, was immer wieder in der Geschichte vorkam, nämlich dass Kriegsbegeisterung gegen alle Vernunft universal sein kann. Zu Beginn des ersten Weltkrieges gab es Jubel in allen Hauptstädten Europas. Genauso hatte es Vincenzo Bellini in seiner Oper Norma mit den Guerra, guerra Rufen der Kelten komponiert, ein mitreißendes Stück wie die Marseillaise. Das unter „Tötet unsere Unterdrücker durch die Wahrheit“ zusammenzufassen, ist eine gewaltige Irreführung, Verdi schrieb kein Agitationsstück. Seine Betroffenheit über den Deutsch-Französischen Krieg kommt im Triumphmarsch musikalisch nicht zum Ausdruck. Es ist eine Jubelmusik, wie sie zu einer Siegesfeier passt, ganz wertfrei. Sie fügt sich in die Handlung sinnvoll ein. Wenn Verdi dazu einen Text haben wollte, der Chauvinismus und Heuchelei ausdrücken wollte, so hat er es, wie oben gezeigt, nur sehr gemäßigt getan. Er wollte die zu allen Zeiten üblichen Siegesfeiern damit wirklichkeitsgetreu darstellen lassen, meinetwegen „denunzieren“. Das macht daraus kein Antikriegsstück ganz allgemein, das etwa die traurigen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts vorwegnehmen könnte.

Übrigens wurden für die deutschen Übersetzungen und / oder Bearbeitungen wie sie z.B. in den Textbüchern des Reclam-Verlages vorliegen, die letzten vier Verse gestrichen. Das ist auch der Fall in den aktuellen italienischen Fassungen, sie sind in einer Aufnahme der MET von 1981 sowie einer der Mailänder Scala von 1985 oder der Oper Zürich 2006 nicht enthalten. Deswegen habe ich mir die Originalpartitur von Ricordi angesehen. Sie ist bezeichnet als „nuova edizione riveduta e corretta“, trägt aber kein Datum. Tatsächlich sind die letzten vier Verse nicht mehr vorhanden. Jetzt wären weitere Nachforschungen nötig, um herausfinden, wann, warum und vielleicht durch wen, die Hälfte des Textes gestrichen wurde. Die Partituren und Klavierauszüge pflegen nicht datiert zu sein. Eine entscheidende Textrevision scheint von Kurt Soldan vorgenommen worden zu sein. Wenn man nach diesem Namen im Internet sucht, kommt man als früheste Angabe für diese Revision auf ca. 1910. Diese Beobachtung schwächt sehr stark die Position derer, die eine ganz deutliche Antikriegshaltung aus der Triumphszene herauslesen wollen. Diejenigen, die aus den entsprechenden Programmheften wie z.B. dem von Freiburg 1981 oder der kommentierenden Literatur zur Entstehung der Oper die Beeinflussung Verdis durch die Kriegssituation der Entstehungszeit als entscheidend ansehen, werden gar nicht gemerkt haben, dass der Text seit rund 100 Jahren halbiert worden und im übrigen nicht einmal erkennbar anti-preußisch ist. Der Dank an Gott für Sieg ist universal und bei allen Völkern gebräuchlich. Was sich in der Oper dagegen ganz deutlich zeigt, ist Verdis antiklerikale Haltung, worauf ich gleich noch zurückkommen werde. Die überzogene Interpretation setzte sich in dem Freiburger Programmheft fort, indem das Pyramidengedicht von Jewgeni Jewtuschenko abgedruckt wurde, das dem Geist von Karl Marx entspricht, der Ägypten zu unrecht als Musterbeispiel einer orientalischen Despotie denunziert hat,

entstanden aus der angeblichen Notwendigkeit, alle Arbeitskräfte zum Bau von Wasserversorgungsanlagen zu versklaven.

**(Folien 13-15)**

Monolog einer ägyptischen Pyramide

Ich bin eine ägyptische Pyramide.

Bin sagenumwoben.

Und Schreiberlinge besehen sorgfältig mich,  
und Museen plündern mich aus,  
und Gelehrte kommen, mit Lupen bewaffnet, gefahren,  
und heben den Staub mit Pinzetten ganz vorsichtig von mir,  
Touristen, schwitzend drängen sie sich zusammen,  
um sich auf unsterblichem Hintergrund zu knipsen.

Hör' mir, der Pyramide, einmal zu.

Habe dir' was zu erzählen.

Ich, eine ägyptische Pyramide,  
will dir, wie einer Schwester mein Herz eröffnen.

Zwar wuschen Sandströme mich ab,  
doch reinigten sie mich nicht von Blut.

Ich bin unsterblich, doch in den Gedanken ist Unglauben,  
und in mir weint und schreit es immerzu.

Ich verfluche jede Unsterblichkeit,  
wenn der Tod ihr Fundament!

Ich erinnere mich, wie Sklaven unter Stöhnen,  
angetrieben von Peitschen und Knuten,  
einen hunderttonnengewichtigen Block  
durch den Sand zogen auf Palmenkufen.

Der Block richtete sich auf...

Doch auf der Suche nach einem Ausweg  
befahl man ihnen, ohne jeglichen Aufschub  
Höhlungen für die Kufen zu graben  
und sich da hineinzulegen.

Und die Sklaven leisten sich in Demut  
 unter die Kufen: Es war der Wille der Gottheit ...  
 Gleich kam der Block in Bewegung,  
 gleitend auf ihren zerquetschen Leibern.

Der Priester erschien, mit einem gemeinen Grinsen  
 das Werk der Sklaven sich betrachtend,  
 ein Härchen aus dem nach Ölen duftenden Bart zog er.  
 Eigenhändig strafte er mit der Peitsche  
 und kreischte: 'Noch einmal gemacht, ihr Unrat!'  
 wenn das Härchen zwischen den Blöcken  
 der Pyramiden etwa Platz hatte.  
 Und, schräg über Schläfe oder Stirn eine Falte ziehend:  
 'Ein Stündlein ausruhen?  
 Ein Stückchen Brot wenigstens?  
 Fresst Erde!  
 Dass ja kein Härchen durchgeht!'  
 Die Aufseher aber fraßen, wurden fett,  
 und die Peitschen sangen dazu ihr Lied.  
 Aber dann erhoben sich die Sklaven,  
 zahlten den Pharaonen für alles heim.  
 schleuderten sie vor die Füße der Massen ...

Jewgeni Jewtuschenko

(Exlibris von Gombos Laszlo)

Das entspricht der kommunistischen Lehre vom orientalischen Sklavenhalterstaat, einer Vorstellung, die von der Forschung längst abgelehnt wird. Man kann sich den Pyramidenbau unmöglich als Ergebnis von 20jähriger Sklavenarbeit einer Masse von 100000 Mann vorstellen. Der Regisseur Schönbohm hat also in Freiburg seine ganz persönlichen Vorurteile: Ägypten als orientalische Despotie vergleichbar mit der von Mussolini in Italien oder Hitler in Deutschland in Verdis Aida hineingelegt als habe der Komponist dies vorhergesehen. Darüber hinaus sollte dem Zuschauer ausgetrieben werden, so etwas wie Musikgenuss oder Vergnügen zu empfinden: Aida wurde in einen Kartoffelsack gesteckt und Radames musste sich auf dem Boden wälzen während er sein „Celest' Aida“ sang.

Was Verdi in Wirklichkeit musikalisch wie dramatisch deutlich ausgedrückt hat, ist, dass hinter dem Unglück der Liebenden und hinter dem Thron als treibende Kräfte die Priester stehen. Nicht der König ist der wahre Machtträger, sondern der Oberpriester. An allen wichtigen Wendepunkten trifft der Oberpriester Ramphis die Entscheidungen. Das letzte Gespräch zwischen Amneris und Radames und die anschließende Gerichtsszene des vierten Aktes, die mit einem feierlichen Triumphgesang der Priester und gleichzeitig mit deren Verfluchung durch Amneris endet, sind an emotionaler Dramatik kaum zu übertreffen. Von Verdi wird gesagt, er habe die Kleriker gehasst und dies kommt hier zum Vorschein.

Die Wirkung der Oper steht und fällt mit der ägyptischen bzw. ägyptisierenden Ausstattung, weil sie von Anfang von Mariette und Verdi so konzipiert war. Historische Genauigkeit der Handlung war nicht angestrebt, dagegen aber sehr wohl historische Genauigkeit in der Ausstattung. Das Antiquarische wurde ästhetisches Prinzip. Verdi hat sogar versucht, für die Aufführung in Mailand 1872 jedweden Versuch einer Änderung der Entwürfe zu verbieten. Auch die Musik sollte ägyptisch klingen, aber über ihren Originalklang war und ist nichts in Erfahrung zu bringen; der Klang der altägyptischen Musik ist mit ihrem letzten Erklären vor 2000 Jahren verschwunden. Wenn uns die liturgischen Gesänge der Oper trotzdem als mit der Zeit der Oper stimmig erscheinen, liegt das an der Harfenbegleitung, der Chromatik der Melodik und dem monodischen und antiphonischen Gesang der Priester in der Art des Kirchengesangs von Palaestrina. Die Tänze sind im alla Turca Stil geschrieben, den z.B. auch Mozart für die Andeutung von „Orient“ benutzte. Besonders „ägyptisch“ klingt das Vorspiel zum dritten Akt, das uns in eine tropische Sommernacht versetzt. Zirpende Violinen, Flöten imitieren Vogelstimmen. Dann sind natürlich nicht die Hymnen mit ihrem vollen Blechbläserinsatz zu vergessen. Sie sind nicht ägyptisierend, aber sie verwenden die musikalischen Mittel des Europas des 18. und 19. Jhdts. n. Chr., um dem alten Ägypten den Status einer Nation zuzuweisen. Es ist in der Vergangenheit von Historikern abgelehnt worden, antike Völker als Nationen zu bezeichnen. Dieser Begriff sei eine europäische Erfindung der Neuzeit. Wie immer, kommt es auf die Definition an. Ich sage mit Barry Kemp, eine Nation sei eine vom Volk imaginierte politische Einheit. Dann bildeten auch die Alten Ägypter eine Nation. Die von Verdi vorgestellte ägyptische Nation brauchte die Fanfaren für öffentliche Auftritte. Es gibt Leute wie Schönbohm, die in dem Triumph eine Karrikatur des Militärischen sehen wollen. Das geht aber weit daneben. Das Gloria des zweiten Aktes ist das gleiche Gloria wie das des Risorgimento, der Einigungsbewegung des politischen Italien der Verdi-Zeit und man darf darin erinnern, dass der Name VERDI als Akronym benutzt wurde für die Kampfparole „Vittorio Emmanuele Re d'Italia“.

Ich sagte schon anfangs, dass sich Aida als großes Spektakel inszeniert besonders für Openair Aufführungen und Messehallen eignet. Das ist das eine Ende der Spannbreite von Aida-Inszenierungen, so wie die von Schönbohm das andere Extrem repräsentiert. **(Folien 16-21)** Wahrscheinlich ist die Uraufführung in Kairo die einzige Inszenierung gewesen, bei der auch heute noch ein Ägyptologe in bezug auf die vom Auftraggeber angestrebte historische Stimmigkeit des Designs im großen und ganzen hätte zufrieden sein können, eben weil Auguste Mariette dahinterstand. Wenn heute noch historisierend inszeniert wird, so ist das Ergebnis für unsereinen meistens grauenhaft, weil nur total verballhornte Klischees auf die Bühne gebracht werden. Zum Beispiel erwähne ich eine DVD der Mailänder Scala, Aufnahme mit Luciano Pavarotti, Gheza Dimitrova, Maria Chiara unter Lorin Mazel, Regie Luca Ronconi, Bühnenbild Mauro Pagano von 1985. Zu Anfang der Triumphszene werden offensichtlich von Sklaven riesige Architekturteile, Säulenfragmente und Köpfe von Kolossalstatuen über die Bühne gezogen. Ein Zusammenhang mit der Handlung ist nicht ersichtlich und die Köpfe sind ausgesucht scheußlich, man erkennt nur, das soll ägyptisch sein. Auch die Kostüme sind nicht mehr im Entferntesten authentisch, so hätte man es auch lassen können mit dem pseudoägyptischen Anstrich. Für diese Inszenierung hat der Regisseur **(Folie 22)** vielleicht den zu seiner Zeit in ganz Europa verbreiteten Reisebericht von Giovanni Belzoni von 1820, genauer gesagt seine Illustration vom Abtransport der Kolossalstatue von Ramses II. gedacht. An dieser Stelle sieht man sonst den Aufzug des Heeres mit Streitwagen, exotischen Tieren und Beutestücken (wie zum Beispiel in einer Aufführung der MET unter James Levine 1981). Auf der anderen Seite spürt man immer wieder den Einfluss ägyptischer Bilderbücher, indem in einigen Szenen Nachbildungen von Objekten aus dem Grabschatz des Tutanchamun gezeigt werden. Ich zeige auch gleich noch die Vorbilder für die Bühnenprospekte aus Uralt-Publikationen des 19. Jhdts. bei der Besprechung der Aida Münster 2007. Die Foliopublikationen dieser Zeit üben offenbar bis heute ihren Einfluss aus. Es mag aber auch sein, dass sie einfach deswegen übernommen werden, weil kein Copyright mehr besteht. **(Folie 23)** Die Szene vor dem Triumph, von der Verdi sagte, sie spiele in einem Raum des Palastes der Amneris, wurde in Mailand 1985 ganz dumm in einen aus Stein erbauten Tempel verlegt. Die meisten Frauen außer der Hauptperson Amneris sind oberhalb der Hüften nackt und scheinen einem Harimgemälde der Orientalistenmaler des 19. Jhdts. entsprungen. Das könnte theoretisch als altägyptisch-afrikanisch durchgehen, ist aber wohl doch nur als zeitgenössisch voyeuristisch zu klassifizieren. Allenfalls könnte man es als einen Reflex eines uralten Gesetzes des europäischen Theaters sehen: Die Herrschaften der Handlung gehören zur vornehmen Gesellschaft, die Dienerschaft zur niederen, daher entsprechende, in diesem Fall, fehlende, Bekleidung. Das hat man, wie Kostümentwürfe für Tänzerinnen Paris 1880 zeigen, auch schon sehr bald nach der

Uraufführung gemacht, aber damals immerhin sozusagen durch ägyptische Tracht legitimiert. In der Mailänder Aufführung von 1985 tanzten im sogenannten Tanz der Mohrenklaven in dieser Szene sogar kleine Jungen nur mit kleinem Lendenschurz bekleidet, etwas, was in Deutschland bald tabuisiert werden könnte.

Ich zeige gleich einige Bilder aus der Münsteraner Inszenierung 2007. Dazu ist vorweg zu sagen, dass die Aufnahmen, die bei einer Aufführung gemacht werden, immer nur einen unvollkommenen Eindruck geben können, da die Bühne nicht für die Aufnahme ausreichend erhellt werden kann, Scheinwerfer oder Blitz. Daher sind im Grunde Photos der Entwürfe auf Papier besser und die sind es, die man in Büchern finden kann, abgesehen für Zeiten, in denen es so wie so noch keine solche Photographie gab. Bei Produktionen, die auf DVD verkauft werden, kann man allerdings screenshots erzeugen und diese nachher durch Bearbeitung etwas aufhellen.

**(Folien 25-36)**

Der Regisseur der Münsteraner Inszenierung, Fred Berndt, hat sich etwas ganz Neues ausgedacht: Er lässt die Oper als Geschichte in der Geschichte aufführen, d.h. er bringt sozusagen die Entstehungsgeschichte der Oper, die ich gerade referiert habe, auf die Bühne; sie wird sogar als Text für das Publikum projiziert. Der erste Akt entwickelt sich aus der Studierstube Verdis in Italien; Verdi wird herumspazierend dargestellt und die tatsächlich gespielte und gesungene Handlung wird dem Publikum, wenn es das Programmheft gelesen hat, als gerade den Gedanken Verdis entsprungen verständlich. Als Requisiten sind zu sehen ein Hintergrundbild, in dem der Garten der Villa Verdis von Sta Agatha und ein Bild aus der Description de l'Égypte mit Sphinx und Chefrenpyramide miteinander verschmelzen. Rechts auf der Bühne steht das Titelpuffer der Description de l'Égypte als Gartentor, links außen bleibt während der ganzen Aufführung eine große Reproduktion eines der beiden Memnonskolosse aus der Description de l'Égypte. Auf der Bühne links steht ein ägyptischer Sarkophag mit osirisgestaltigem Deckel, rechts liegt das Fragment einer Faust von einer ägyptischen Kolossalstatue, die einen zylindrischen auf beiden Seiten nur ganz wenig hervorragenden Gegenstand hält. Das entspricht der Realität bei ägyptischen Statuen. Der Regisseur nimmt es nach einem Text im Programmheft als abgebrochenen Speer mit der Bedeutung „... für mich ein Bild für den Krieg bzw. die Vergeblichkeit aller kriegerischer Auseinandersetzungen.“ **(Folien 29-30)** Damit liegt der Regisseur aber kolossal daneben, denn was er für einen abgebrochenen Speer hält, ist der von Ägyptologen so genannte „Schattenstab“. Die Ägypter haben bei einer Faust aus Stein das Loch in der Mitte nicht ausgebohrt, sondern als Steinkern stehen lassen und die Enden schwarz angemalt. Das bedeutete „nicht existent“; eine Umschreibung für „das Innere der zur Faust geballten Hand ist hohl.“ (Beispiel Halbrelief des Mykerinos aus der 4. Dyn.). Später wurde dieser Kunstgriff von den Ägyptern selbst umgedeutet

und der Zylinder als Gerät mit dem Namen Mekes angesehen. Was genau es ist, wissen wir nicht, aber es bedeutet „Herrschaftsurkunde“, d.h. der König hält den Beweis seiner göttlichen Investitur in der Hand. Deswegen ist bei dem Beispiel Ramses II. aus dem Luxortempel jetzt auch der Königsname auf die sichtbare Stirnfläche des Mekes geschrieben.

Bei der anschließenden Schwertleite erscheinen die Priester außer dem Hohepriester als europäisch gekleidete Honoratioren mit Schärpe und Orden. Das soll sicher auf das zielen, was Schostakowitsch „Heuchelei und Chauvinismus“ nannte. **(Folie 32)** Weil im Text von Feuer die Rede ist, hat der Regisseur ein kleines Ritual rund um eine Feuerstelle erfunden, bei der mit richtigen Fackeln und Feuerbecken gearbeitet wird – ohne Tänzerinnen. Das wirkt stimmig. Von nun an wird die zunächst verhinderte Uraufführung ausgespielt. Der Regisseur lässt uns die möglicherweise 1871 auch ohne ägyptisierende Kulissen und Kostüme bereits in Kairo geproben Szenen bis einschließlich des zweiten Aktes sehen.

Die Szene in Amneris' Palast kann so vor einem neutralen Vorhang gespielt werden, der Tanz der Mohrenklaven fällt weg, natürlich nicht die Musik – die Zeit wird überbrückt durch die Einführung eines nach der Zeit von 1871 gekleideten Regisseurs, der mit italienischem Temperament einen Umbau auf offener Bühne verlangt; daraufhin wird der Sessel der Amneris von der rechten auf die linke Seite der Bühne verschoben, ein etwas magerer Gag.

Die Triumphszene findet, diese Idee weiterführend, auf einer Bühne statt, die nur aus einem Gewirr von Holzlatten besteht, Gerippen von nicht fertiggestellten Dekorationen. Männer und Frauen tragen Kleider der Aufführungszeit, europäisch oder ein bisschen türkisch (d.h. Männer mit Fez), ägyptisierende Requisiten sind ganz sparsam vorhanden. Kamele werden durch Gesten und /oder Plakate mit Aufschrift angedeutet, ein Elefant durch ein fahrbares Gestell mit großen angeklebten Ohren, ein Leopard durch seinen leeren Käfig mit Schild etc. Wieder greift ein Regisseur ein und mokiert sich über einen Fehler im Lauf des Zuges. **(Folie 34)** Der dritte und vierte Akt spielen nun wirklich in Ägypten. Der dritte führt uns an das Ufer des Nils und so zeigt das Bühnenbild als Prospekt eine Mondnacht mit Wasserfläche, Palmen und zwei Kolossalstatuen, vorn am Bühnenrand eine steinerne Quaimauer, von der sich dann Aida in den Nil zu stürzen droht. Ein ähnliches Bild gab es im 19. Jhdt. von Schinkel für die Zauberflöte.

**(Folien 35-36)** Das erste Bild des letzten Aktes lässt uns perspektivisch tief in einen Tempelraum blicken, eine Säulenhalle, in der mit Radames kurzer Prozess gemacht wird und dort findet auch vorher das letzte Gespräch zwischen Amneris und Radames statt.

Das Schlussbild muss eine überzeugende Lösung dafür bieten, dass Radames zum Lebendig- eingemauert-Werden unter dem Tempel verurteilt wird. Ägyptische Tempel konnten Krypten haben, die durch Boden- oder Wandplatten verschlossen wurden. Eine solche sehen wir hier.

Radames wird von oben einige Stufen hinuntergestoßen und der Deckstein mit rauem Stein-auf-Stein - Schleifgeräusch eingeschoben. Aida hatte sich schon vorher eingeschlichen. Der Text schreibt vor, dass Radames versuchen muss, den Stein zu lupfen. Der Sänger der Premiere in Münster tat es ein bisschen zu forsich. Der Deckstein hob sich. Aber im Publikum lachte glücklicherweise niemand. Es folgt nun das Todesduett, bei dem die beiden Liebenden musikalisch ihr Leben aushauchen, Verdi schrieb ein vierfaches pianissimo vor. Als Verdi dies komponierte, war Wagners Tristan mit Isolde schon in der Welt. Der Italiener lässt Radames und Aida ihr Leben verklärt aushauchen, der Deutsche treibt mit dem unendlichen Tristan-Akkord Isolda in ekstatische Todessehnsucht.

**(Folie 37)** Die Münsteraner Aufführung ist nicht die einzige, in der Verdi selbst auf die Bühne gebracht wurde. Dies geschah auch in der Aida der Berliner Staatsoper Unter den Linden 1995. Dort war das Eröffnungsbild ein Blick in eine Halle eines imaginären Ägyptischen Museums in Kairo. Man sieht ein ägyptisierendes Intérieur mit Vitrinen, in denen Statuen stehen, eine freistehende Ptah-Statue in der Mitte. Eine große Uhr im Zentrum zeigt auf 17.00 Uhr. Die Beleuchtung ist dunkles Lapislazuli-Blau, erzeugt durch einen Portalschleier. Die große Türe öffnet sich, es wird hell. Verdi spaziert herein mit der Partitur unter dem Arm. Unter den Besuchern sind Touristen und Einheimische. Einer von mehreren Soldaten reißt sich von seinem Begleiter los, sein Tropenhelm fällt zu Boden. Man sieht, dass seine Augen von einer Binde verdeckt sind. Die Besucher verschwinden. Zurück bleiben nur der blinde Soldat und eine Bettlerin. Nun kommt aus dem Hintergrund ein schakalköpfiges Wesen, der Totengott Anubis. Er nimmt dem Soldaten die Binde von den Augen. Gleichzeitig hebt sich der blaue Portalschleier, der Soldat kann wieder sehen: Es ist Radames. Die Uhr läuft nun rückwärts. Die weitere Handlung soll damit als Traum des Radames ablaufen. Die Bettlerin wird zu Aida. Eine der Statuen in einer Vitrine erwacht und wird zu Amneris. **(Folie 38)** Am Ende öffnet der Totengott die Ptahstatue in der Mitte. Sie ist ein Sarkophag, in den Radames und Aida eingeschlossen werden. Amneris kehrt in die Vitrine zurück und Verdi in die Halle. Das Schlussbild ist wieder das Eröffnungsbild.

Was ist der tiefere Sinn einer solchen Aida-Variante? Wahrscheinlich sucht man einen solchen vergeblich. Vermutlich sind die Regisseure, die sich so etwas ausdenken, der Meinung, die seit 130 Jahren immer wieder gespielte Aida müsse eben immer wieder anders geboten werden.

Letztenendes steckt dahinter das Hauptproblem unserer Zeit mit Klassischer Musik. Sie gilt als kanonisch, wird nicht mehr weiterentwickelt. Während sie in ihrer Entstehungszeit zeitgenössische neue Musik war, ist sie es jetzt nicht mehr. Die Musik neuzeitlicher Komponisten des 20. Jhdts. kommt beim großen Publikum nicht an – wer geht in eine Oper von Henze? Die Musik, die junge Leute schätzen, ist meist nur laut und trash und gleichförmig repetiertes Dröhnen, Schläge auf die

Ohren. Sehr bedauerlich ist, dass es fast keinen Musikunterricht mehr in den Schulen gibt. So bleibt die Liebe für die Musik der Vergangenheit etwas Elitäres.

**(Folie 39-43)** 2006 hat es in Zürich wiederum eine andersartige Inszenierung gegeben. Dort ist nun Adam Fischer der Chefdirigent, der sich 1981 in Freiburg gegen den Regisseur nicht durchsetzen konnte und sich deswegen weigerte, die Triumphszene zu dirigieren. Jetzt wird die ganze Opernhandlung selbst von dem Regisseur Nicolas Joel in die Zeit 1871 verlegt. Der Vizekönig Ismail, der Auftraggeber für die Oper, ist der König der Oper. Ausstattung und Kostüme sind die dieser Zeit. Begründung: Der verwestlichte Khedive Ismail habe etwas schaffen lassen, was mit dem von ihm regierten muslimischen Land nichts zu tun habe und deswegen sei es nur folgerichtig, die Oper quasi unter den aus Europa angereisten Teilnehmern der Uraufführung Weihnachten 1871 spielen zu lassen. **(Folie 42)** Radames ist ein Admiral, der zur Triumphszene aus einem großen Kanonenboot mit überdimensional gezeigten Geschützen heraustritt. Zum gesungenen Text passt das natürlich auch nicht. Man hat auch den Eindruck, dass der, der dieses Kriegsschiff baute, noch nie ein solches gesehen hatte. **(Folie 40)** Aus dessen später aufgeklappten Bug werden die in Käfige gesperrten Gefangenen herausgeschoben. Kein Zuschauer und Zuhörer kann sich einen Reim darauf machen, warum Zeitgenossen von 1871 einen Hymnus auf den Gott Ptah hätten singen sollen. Also soll auch in dieser Inszenierung dem dummen Zuschauer nach dem Geschmack unserer Zeit beigebracht werden, dass die Bilderwelt die entscheidenden Informationen liefert und nicht Wort und Musik, Stichwort: Medien-Bilderflut ist wichtiger als eigenes Nachdenken. **(Folien 44-53)**. Opernliebhabern dürfte bekannt sein, dass Franco Zeffirelli ein Regisseur ist, der immer die konservative Richtung vertreten hat und entsprechend von den Modernisierern geschmäht wurde. Ich zeige jetzt noch ein paar Bilder von seiner Aida an der Mailänder Scala 2006. Sie ist ein Musterbeispiel für die von Verdi und dem Khediven gewünschte Art der in-Szene-Setzung des Alt-Ägyptischen. Sie werden deutlich sehen, dass quasi Repliken aus der Grabausstattung des Tutanchamun auf der Bühne stehen. **(Folie 54)** 2010 hat Hans-Peter Lehmann in Hildesheim eine Aida inszeniert, von der er ausdrücklich im Programmheft sagt, er habe die Sänger nicht im „heutigen Gewande“ auftreten lassen wollen, sondern er habe eine „Gefühlspartitur“ erarbeiten wollen, „die die inneren Werte und Regungen der Menschen einst und jetzt widerspiegelt“. Er behauptet daneben, er habe in Hildesheim zum ersten Mal überhaupt die Anforderung realisiert, die Verdi in seinem Brief vom 10.7. 1871 an den Verleger Giulio Ricordi ausgesprochen hatte, nämlich, dass das Orchester für das Publikum unsichtbar sein müsste (wie das auch Richard Wagner wollte). Verdi hatte in dem besagten Brief betont, wie unpassend es sei, dass das Publikum die Köpfe der Harfen, die Häuse der Kontrabässe und den Stab des Dirigenten sehen könne. Der Regisseur Noel der Züricher Inszenierung von 2006 hat, wie ich vorhin referierte, Aida in die Zeit

von 1871 verlegt mit der Begründung die vom Khediven gewünschte Nationaloper habe mehr mit dem Geist der Kolonialmächte England und Frankreich zu tun und natürlich überhaupt nichts mit dem muslimischen Land Ägypten von 1871. Die Einheimischen hätten sich damals überhaupt nicht für die ägyptische Antike interessiert. Es mag sein, dass auch die Ägypter unserer Tage hauptsächlich diese Vergangenheit nur deswegen schätzen, weil sie Devisen bringt. Jedoch gibt es auf der DVD aus Zürich einen Zusatzfilm, in dem Interviews mit ägyptischen Intellektuellen, aber auch mit Leuten von der Straße, vorkommen. In ihnen kommt klar zum Ausdruck, dass die Ägypter Kairos die Aida im Sinne des Khediven als „die“ Oper des Alten Ägypten schätzen und sich gar nicht vorstellen könnten, sie anders als „ägyptisch“ inszeniert zu sehen. Die Suggestion der glorreichen Vergangenheit überspielt die Bedenken, es handele sich um westliche Ideenwelt und ein Ägyptenbild des Okzidents. Wenn man die homepage der Kairener Oper aufruft, wird automatisch der Triumphmarsch der Aida gespielt ... **(Folie 55)** Zur Hundertjahrfeier der Oper in Kairo 1969, zur Hundertjahrfeier der Oper Aida selbst 1971 und zur Aufführung der Oper bei den Pyramiden 1987 sowie im Tempel der Hatschepsut 1994 gab der ägyptische Staat Sonderbriefmarken heraus. **(Folie 57-57)** Ich habe von Aufführungen in Ägypten nur zwei kleine Bildchen, die von einer Freiluftaufführung bei den Pyramiden stammen und wahrscheinlich ganz furchtbar kitschige Inszenierungen zum Abkassieren von Touristen waren. Damit sind wir bei den modernen Auswüchsen anderer Art als damals in Freiburg.

Dazu will ich noch etwas zu einem Aida-Spektakel von einer Ticket - homepage zitieren, ein furchtbares Werbegeschwafel, wie man es von den Reklamesendern im Fernsehen kennt: Hier wird versucht, Klassik nach Art von Musikhallen-Massenabfertigung anzubieten als Sensation. Zitat:

„AIDA in der Olympiahalle in München

AIDA - das Opern-Event der Superlative

AIDA - das Opern-Event der Superlative kommt nach München

15.4.2006 (weiter Zitat)

Dies ist die Kulisse für eine Inszenierung, die trotz aller optischer Superlative mehr ist als eine reine Bilderflut – die beeindruckenden Szenarien in Kombination mit imposanten Massenauftritten machen Aida zu einem besonderen, sinnlichen Erlebnis, ohne jedoch die Oper in den Hintergrund zu drängen. Die donnernden Galopp-Jagden zweispänniger Kriegswägen sollen nicht bloßer Augenschmaus, sondern mitreißende Klanggerüste sein, die die Solo-Stimmen und Chorpässagen unterstützen und erweitern. In dieser Atmosphäre bietet die Inszenierung ein perfektes Zusammenspiel von Größe und Intimität und schafft eine synergetische Verbindung zwischen musikalischem Hochgenuss und opulentem visuellen Schauspiel.“

Dann gibt es noch einen Neu-Aufguss als Musical mit leicht veränderter Handlung:

„Musical - Aida

Das Erfolgs-Musical von Elton John & Tim Rice

Eines verbindet viele Musicals miteinander: Die Liebe steht als großes Thema im Mittelpunkt. So ist es auch beim Musical Aida, das mit der Musik von Elton John und Tim Rice für Besucher zu einem Erlebnis der besonderen Art wird.

Aida - Die Geschichte einer tragischen Liebe“

Ägypten gilt als eine der ältesten Kulturen der Welt, noch heute beeindruckenden die Pyramiden und andere historische Bauten aus einer Zeit weit vor unserer Zeitrechnung jedes Jahr die Besucher. Das Musical „Aida“ spielt etwa im Jahre 1550 vor Christus und erzählt die Geschichte einer tragischen Liebe. Sie ist eine der wohl ältesten überlieferten Liebesgeschichten überhaupt.

[Kommentar EG: Quatsch, sie ist ja eine Erfindung von Mariette von 1869].

In Ägypten herrscht unter der Führung der Pharaonen ein eisernes Regiment, das alle umliegenden Völker [EG: gemeint „Länder“] unterdrückt und versklavt. So geschieht es auch den Nubiern. So wird die nubische Prinzessin Aida gegen ihren Willen nach Ägypten verschleppt. Sie begegnet dort dem ägyptischen Kommandanten Radames, der maßgeblich für die Unterdrückung verantwortlich und dessen Verlobte die Tochter des Pharaos, Amneris, ist.

Radames ist von Aidas Mut und Charakterstärke so begeistert, dass er sich schließlich in sie verliebt. Beide wissen um die Unvernunft ihrer Liebe. Dennoch ergeben sie sich in ihr Schicksal, obwohl sie im Grunde in verfeindeten Völkern wichtige Rollen spielen.

Um Aida vor dem sicheren Tod in den ägyptischen Kupferminen zu retten, macht Radames sie seiner Verlobten zum Geschenk. Mit der Zeit entwickelt sich zwischen den beiden Frauen in Radames Leben eine innige Freundschaft und bedingungsloses Vertrauen.

Die aufkeimende Liebe zwischen der nubischen Prinzessin und dem ägyptischen Kommandanten führt zu dramatischen Entwicklungen, die ihren Höhepunkt darin finden, dass Aida ihren ebenfalls gefangenen Vater am Tag der Hochzeit zwischen Radames und Amneris zur Flucht verhilft. Der liebende Radames wird Zeuge dieser versuchten Befreiungsaktion.

In dieser zwiespältigen Situation gewinnt sein Herz Überhand, er lässt seine heimliche Liebe Aida gewähren. Als dies dem Pharaos zu Ohren kommt, endet die Liebesgeschichte in der Verurteilung zum Tode. Dass beide gemeinsam den Tod finden sollen, entscheidet Radames Verlobte Amneris höchst selbst. Eine tragisch-schöne Liebesgeschichte.“

Literaturangaben: [http://www4.ivv1.uni-muenster.de/litw3/Aegyptologie/index\\_l\\_0.htm](http://www4.ivv1.uni-muenster.de/litw3/Aegyptologie/index_l_0.htm) : unter „Schlagworte“ „AIDA“ eingeben (derzeit (2014) 36 Titel).