

GIUSEPPE VERDI

AIDA

Oper in vier Akten (1871)

Text von Antonio Ghislanzoni

nach einem Szenario von Pascha François Auguste Ferdinand Mariette

Uraufführung am 24. Dezember 1871 im Opernhaus Kairo

Mit freundlicher Unterstützung

NORD/LB
kulturstiftung



SUNWAY PYRAMID SHOPPING CENTER IN SUBANG JAYA, MALAYSIA

**ES GIBT KEIN
RICHTIGES LEBEN
IM FALSCHEN.**

THEODOR W. ADORNO

DIE HANDLUNG

1. Akt

Die Rollen werden verteilt. Aida, eine Sklavin, und Amneris, die ägyptische Königstochter, lieben beide denselben Mann: Radames, der vom Oberpriester Ramphis und dem König als Heerführer beim bevorstehenden Feldzug gegen Äthiopien ausersehen ist. Radames träumt davon, als Sieger zurückzukehren und mit Aida vereint zu sein. Amneris ahnt, dass Aida ihre Rivalin ist.

Die Propagandamaschine läuft an. Ein Bote berichtet von einer Invasion und angeblichen Gräueltaten der Äthiopier. Der König erklärt den Krieg. Nach der allgemeinen Kriegsbegeisterung wird sich Aida ihres Konflikts bewusst: Ihre Liebe zu Radames steht im Widerspruch zur Liebe zu ihrem Vater Amonasro, dem äthiopischen König und damit dem Feind des Radames.

Mit religiösem Segen beginnt der Feldzug.

2. Akt

Auch an der Heimatfront wird gekämpft. Amneris versucht Aidas Vertrauen zu gewinnen und entlockt ihr das Geheimnis ihrer Liebe. Die Rivalität zwischen den beiden Frauen bricht offen aus.

Ein Triumphmarsch krönt den Sieg der Ägypter. Radames wird als Held bejubelt. Unter den äthiopischen Gefangenen ist unerkannt Amonasro. Gegen den Widerstand der Priesterschaft bittet Radames den König um die Freilassung der Gefangenen. Man schließt einen Kompromiss: Aida und ihr Vater werden als Geiseln festgehalten, alle anderen kommen frei. Der König bietet Radames als Belohnung für den Sieg die Hand seiner Tochter Amneris.

3. Akt

Am Nil schnappt die Falle zu. Während Amneris den göttlichen Beistand für ihre Verbindung mit Radames sucht, wartet Aida auf diesen. Von ihrem Vater Amonasro unter Druck gesetzt, treibt Aida Radames ungewollt zum Landesverrat.

Amonasro, der die beiden belauscht hat, gibt sich als äthiopischer König zu erkennen. Er flüchtet mit seiner Tochter. Radames stellt sich.

4. Akt

Der Angeklagte schweigt. Amneris möchte Radames vor dem Todesurteil retten, wenn er endgültig auf Aida verzichtet. Aber Radames bekennt sich zu Aida und lehnt Amneris' Hilfe ab. Vor Gericht verweigert er jede Rechtfertigung und wird zum Tode verurteilt.

Endstation: Aida ist Radames heimlich gefolgt. Gemeinsam verlassen sie das falsche Leben.

**Mein Leben?!: ist kein Kontinuum!
(nicht bloß durch Tag und Nacht in
weiß und schwarze Stücke zerbrochen!
Denn auch am Tage ist bei mir der ein
Anderer, der zur Bahn geht; im Amt sitzt;
büchert; durch Haine stelzt; begattet;
schwätzt; schreibt; Tausendsdenker;
auseinanderfallender Fächer; der rennt;
raucht; kotet; radiohört; 'Herr Landrat' sagt:
that's me!); ein Tablett voll glitzernder
snapshots.**

ENSEMBLE



Wir wissen alle, dass Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt, wenigstens die Wahrheit, die wir als Menschen begreifen können.

Der Künstler muss wissen, auf welche Art er die anderen von der Wahrhaftigkeit seiner Lügen überzeugen kann.

PABLO PICASSO

Das Material, aus dem der Faschismus seine Monumente, die er für ehern hält, aufführt, ist vor allem das sogenannte Menschenmaterial. Die Elite verewigt ihre Herrschaft in diesen Monumenten. Und diese Monumente sind es allein, dank deren das Menschenmaterial seine Gestaltung findet. Vor dem Blick der faschistischen Herren, der, wie wir sahen, über Jahrtausende schweift, ist der Unterschied der Sklaven, die aus Blöcken die Pyramiden errichtet haben, und der Massen von Proletariern, die auf den Plätzen und Übungsfeldern vor dem Führer selbst Blöcke bilden, ein verschwindender.

WALTER BENJAMIN, *PARISER BRIEF* (1936)

CHRISTIAN E. LOEBEN

ÄGYPTOLOGISCHE REALITÄTEN UND ›ALTERNATIVE FAKTEN‹ IN VERDIS *AIDA*

Das alte Ägypten bot schon immer einen beliebten Rahmen für Operngeschehen. Das in diesen Werken präsentierte Ägypten-Bild war jedoch immer ein sekundäres. Es beruhte auf klassischen, in Griechisch oder Latein verfassten Quellen, wie z.B. alle die beliebten Opern über Cäsar und Kleopatra, oder auf der Bibel, wie z.B. Rossinis *Mosè in Egitto* von 1818. Erst Verdi am 24. Dezember 1871 in Kairo uraufgeführte *Aida* ist eine Oper, die direkt auf altägyptische Quellen zurückgreift. Dies wurde durch eine seit Napoleons Ägypten-Feldzug (1798-1802) bestehende Landeskenntnis aus erster Hand ermöglicht und die direkt daraus resultierende »Erfindung« der Ägyptologie mit der Entzifferung der Hieroglyphen 1822. »Geburtshelfer« der *Aida* war deshalb auch ein Ägyptologe: der Franzose François Auguste Ferdinand Mariette (1821-1881).

1870 schrieb Auguste Mariette an seinen Bruder Edouard, dass er gerade das Szenario einer Oper beendet habe. Seit 1976 in der Bibliothek der Pariser Oper eines von den zehn in Alexandria gedruckten Exemplaren des verschollen geglaubten Textes identifiziert werden konnte, ist die Urheberschaft des Ägyptologen unumstritten. Obwohl er großen Anteil auch am weiteren Werdegang der Oper hatte, wie er selbst schrieb (»*Aida* ist ein Produkt meiner Arbeit; ich hatte beschlossen, dass der Vizekönig davon eine Aufführung anordnet; *Aida* – in einem Wort – ist aus meinem Hirn entsprungen.«), war es jedoch sein unbedingter Wille, anonym zu bleiben: »Was das Szenarium des Werkes betrifft, wünsche ich, dass mein Name nicht einmal ausgesprochen wird.« Wie später beim Entwurf und bei der Überwachung der Ausstattung für *Aida* suchte Mariette bereits für sein Szenario authentisches ägyptisches Lokalkolorit auf allen Ebenen.

Für den historisch militärischen Rahmen der Handlung kam ihm dabei eine seiner eigenen Entdeckungen zu Hilfe, die er 1859 in den Ruinen des großen Amun-Tempels von Karnak (Theben) machte: die große Siegesinschrift des Königs Merenptah (1213-1203 v.Chr., Sohn von Ramses II.). Darin wird berichtet, wie dem ägyptischen König durch einen Boten gemeldet wird, dass Libyer die Grenze nach Ägypten überschritten hätten und

dort bereits plünderten. Der hierüber erzürnte König schwört sofortige Rache. Im Traum erscheint ihm der Gott Ptah (Fthà bei Verdi), der dem König ein Schwert überreicht, mit dem er erfolgreich gegen die Feinde auszieht. Während der Schlacht flieht der feige Libyer-König und kann nur sich allein in die Heimat retten. Mit Beute schwer beladen und im Gefolge viele Gefangene, darunter auch die Familie des Libyer-Königs, kommen die ägyptischen Truppen vom Feldzug siegreich zurück und werden beim Vorführen der Kriegstrophen vor dem König vom Volk bejubelt.

Die Parallelen zur *Aida*-Geschichte sind unübersehbar. In diesem historisch-authentischen Rahmen spielt sich nun in der Oper eine private Tragödie ab, die universeller nicht sein könnte: Ein Mann wird von zwei Frauen geliebt, von denen die eine Macht hat, die andere nicht. Nun liebt der Mann jedoch die Machtlose der beiden Frauen und kann dadurch leicht Opfer einer Intrige werden, eine Kriegsspionage, die er mit dem Leben büßen muss. Die Geliebte folgt ihm freiwillig in den Tod und stirbt glücklich in seinen Armen. Die andere Frau, die aufgrund ihrer Macht das tragische Schicksal Aller hätte wenden können, lebt unglücklich fort.

Diese persönliche Tragödie kann natürlich überall und zu jeder Zeit spielen, nichts an ihr ist typisch für das Ägypten »zur Zeit der Herrschaft der Pharaonen«, wie es im Libretto heißt. Mariette versuchte nun, den Personen seines Szenarios ägyptischen Charakter zu verleihen. Wesentlich war hierbei die Auswahl ihrer Eigennamen. Der Name *Aida* lässt sich auf einen beliebten altägyptischen Frauennamen zurückführen: *Jetet* oder *Jet(j)e*. Da die ägyptische Schrift keine Vokale wiedergeben konnte, müssen diese modern ergänzt werden. Dem damaligen Wissensstand entsprechend, entschloss sich Mariette, den nur mit dem Konsonantengerüst *JTJ/T* überlieferten Frauennamen folgendermaßen zu lesen: *A(j)ita(t)* = *Aïta* (das zweite *t* am Wortende wurde – wie im Französischen heute auch – nicht ausgesprochen). Er erklärte sich selbst: »Erschrecken sie nicht vor dem Titel (des Opernszenarios). *Aida* ist ein ägyptischer Name. Von rechts wegen sollte er *Aïta* heißen, doch wäre seine Aussprache zu hart, und die Sänger würden ihn unvermeidlich in *Aida* verwandeln.« (Brief Mariettes an den Direktor der Pariser Oper Camille du Locle vom 27.4.1870).

Ein altägyptischer Vorläufer für die griechische Form des Oberpriesternamens *Ramfis* ist nicht belegt, aber einem bekannten Schema nachempfunden: *Ra-em-jepet* »(Gott) *Ra* ist im Heiligtum« (vgl. z.B. den bekannten Königsamen *Amenophis*, dessen griechische Form aus *Amun-em-jepet* »*Amun* ist im Heiligtum« bzw. aus *Amun-hetep* »*Amun* ist zufrieden« hergeleitet ist). Die Ironie des Schicksals wollte es, dass Mariette 1871, also ein Jahr nach Vollendung des Szenarios und im Uraufführungsjahr der *Aida*, sowohl das Grab einer *Jetet* als auch eines *Ra-hetep* finden sollte, aus denen berühmte Meisterwerke der ägyptischen Kunst der frühen vierten Dynastie (um 2500 v.Chr.) in das Museum von Kairo gelangten.



KARINE BABAJANYAN

ATHANASIA ZÖHRER, RAFAEL ROJAS,
HERRENCHOR



Der Name Radamès ist vom wohlbekannteren Ramses (eigentlich Ra-mes-su »Ra hat ihn hervorgebracht«) abgeleitet, wobei die zusätzliche Silbe »da« einfach einen besser singbaren, dreisilbigen Namen ergeben sollte. Vielleicht hat sie Mariette auch ganz bewusst hinzugefügt, da er bereits in einem anderen Namen eine D/T-Silbe unterschlagen hatte: altägyptisch Amen-ir-di-s, von Mariette noch fälschlich »Amnéritis« gelesen, ist nämlich das Vorbild für den Namen der Pharaonentochter Amneris. Mit ihr begegnet uns nun eine reale historische Persönlichkeit: Amenirdis (ca. 740–720 v.Chr.) war die Tochter des kuschitischen Herrschers Kaschta (760–747 v.Chr.), der von seiner Hauptstadt Napata (in Obernubien am 4. Nilkatarakt gelegen, heute: Gebel Barkal) sein Herrschaftsgebiet über Südägypten ausdehnen konnte. Seine Tochter nahm daraufhin den ägyptischen Namen Amenirdis (»Amun ist es, der sie gegeben/geboren hat«) an und wurde mystisch mit dem Gott Amun vermählt, um im ägyptischen Theben die religiösen und politischen Interessen der ausländischen Herrscher zu festigen. In den Tempeln von Theben hatte Mariette 1858 eine knapp unterlebensgroße Alabasterstatue dieser »Gottesgemahlin« entdeckt, auf die er sehr stolz war und die bis heute eines der Glanzstücke des Museums von Kairo ist. Mit großem Augenzwinkern machte Mariette also ausgerechnet eine Nubierin zur ägyptischen Pharaonentochter, was nur dadurch nicht ganz falsch ist, weil ihr Vater König von sowohl Nubien als auch von einem Teil Ägyptens war.

Die einzige in Namen und Funktion korrekte historische Gestalt der Oper ist der König der Äthiopier, Amonasro. Mariette kannte ihn von einer Inschrift her, die sich auf einer lebensgroßen Löwenkulptur aus Granit befindet. Sie stammt aus Gebel Barkal (Napata) im Sudan und wird seit 1835 im Londoner British Museum gezeigt. Dieser heute korrekt Amanislo gelesene König regierte von ca. 260–250 v.Chr. das nubische Königreich von Kusch (im 19. Jahrhundert meist als »Äthiopien« bezeichnet) und wurde bei der Hauptstadt Meroe in einer Pyramide bestattet. Er hatte sich jedoch niemals in kriegerischer Absicht nach Ägypten gewagt, wo inzwischen die griechischstämmigen Ptolemäer fest auf dem Pharaonenthron saßen (zeitgleich: Ptolemäus II. Philadelphos, 283–246 v.Chr.). Allein bei diesen beiden historisch korrekten Personen der Oper, Amneris und Amonasro alias Amenirdis und Amanislo, fällt ein Anachronismus von rund 400 Jahren auf – die anderen genannten ägyptischen Namen sind sogar um die 1000 Jahre vorher in Mode gewesen! Selbst wenn Mariette am Beginn der ägyptologischen Forschung mit der ägyptischen und erst recht mit der bis heute unsicheren nubischen Chronologie nicht so vertraut war, fallen nicht nur diese, sondern besonders die schon genannten Unstimmigkeiten umso stärker auf: Während er die äthiopische Sklavin mit einem gut dokumentierten, rein ägyptischen Namen bedachte, erhielt die Tochter des ägyptischen Pharaos den Namen einer illustren Nubierin, deren Familie sogar einst über Ägypten herrschte! Andere Ungereimtheiten finden sich in den geographischen Situationsangaben der Oper. So sol-

len sich in der Nilszene (3. Akt) die gegnerischen Feldherren am Vorabend der Entscheidungsschlacht an einem Ort begegnet sein, der 700 km (!!!) von den kampfbereiten Truppen entfernt liegt. Aus diesen Gründen wird Mariette in der vielfältigen Literatur zur *Aida* häufig Nachlässigkeit, sogar Desinteresse an der weiteren Genese der Oper vorgeworfen. Als anerkanntem Ägyptologen hätte es Mariette ein Leichtes gewesen sein müssen, hier korrigierend einzuwirken. Jedoch war es offenbar sein Anliegen, ein allgemeingültiges Bild vom alten Ägypten zu malen. Er wusste genau, dass es unmöglich gewesen wäre, einen bestimmten Punkt aus der dreitausendjährigen Geschichte Altägyptens herauszugreifen und diesen historisch korrekt »bühnenfähig« zu machen. Der Gefahr, sich in der jungen, rasch wandelnden Wissenschaft vor Kollegen und zukünftigen Ägyptologengenerationen lächerlich zu machen, war sich Mariette bewusst. Diese in der Literatur bisher übersehene Möglichkeit, Mariettes angebliche »Fehler« im Lichte eines von ihm gewünschten Universalbildes Altägyptens zu erklären, lässt sich meines Erachtens an einem Punkt eindeutig belegen. Ägyptische Geschichtsforschung war lange Zeit reine Herrschergeschichte. Ausgerechnet diejenige Figur, die zu Mariettes Zeiten von allen ägyptischen Persönlichkeiten am besten erforscht war, trägt in der *Aida* keinen Eigennamen: Il Re d'Egitto, der König Ägyptens! Für den Ägyptologen Mariette wäre es natürlich ein Leichtes gewesen, einen konkreten Pharaon beim Namen zu nennen, in dessen Regierungszeit es Kriege zwischen Ägyptern und Nubiern gab. Aber genau dadurch, dass der König im Libretto anonym, geradezu virtuell bleibt und die Handlung ganz allgemein im Ägypten »zur Zeit der Herrschaft der Pharaonen« spielt, ist es ihm meisterlich gelungen, durch »alternative Fakten« ein universelles Bild vom alten Ägypten auf die Bühne zu bringen, das bis heute seine Gültigkeit besitzt und über das kein Ägyptologe die Nase rümpfen muss!

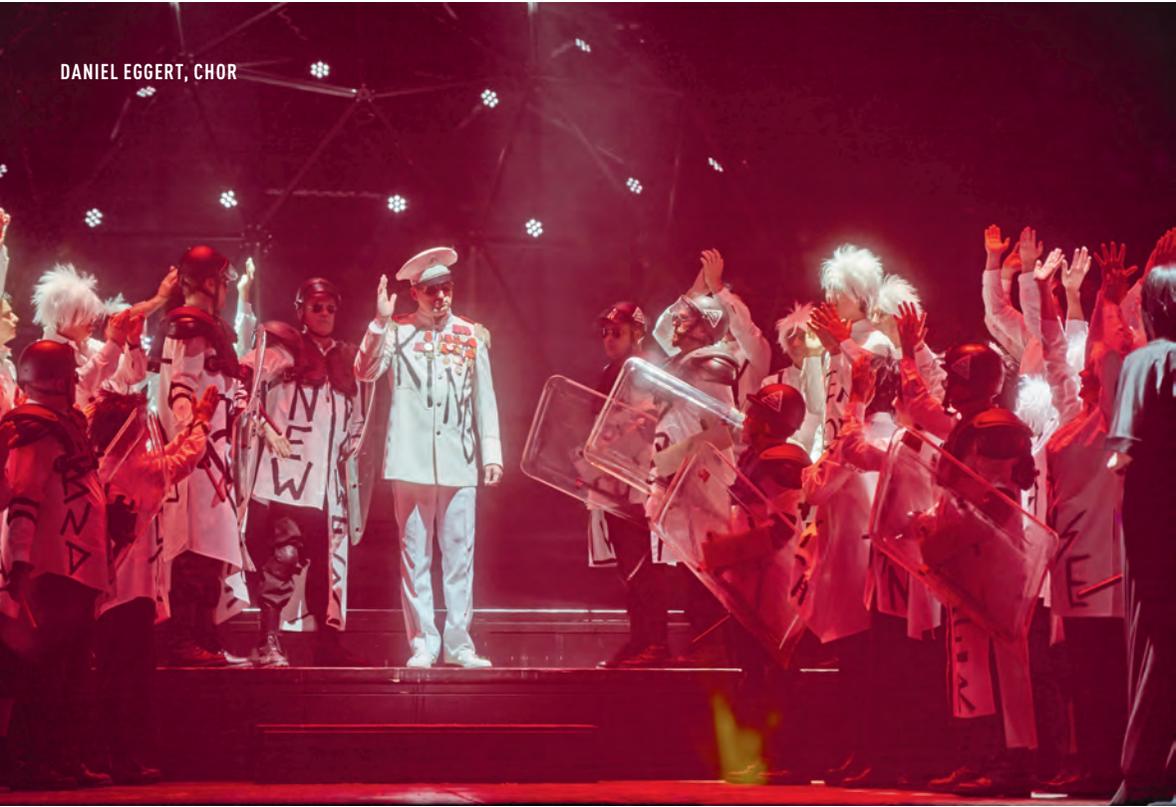
FREMD IST DER
FREMDE NUR IN
DER FREMDE.

KARL VALENTIN



KHATUNA MIKABERIDZE, RAFAEL ROJAS, MARTIN RAINER LEIPOLDT, DANIEL EGGERT, SHAVLEG ARMASI, KARINE BABAJANYAN

DANIEL EGGERT, CHOR



KHATUNA MIKABERIDZE,
DAMENCHOR, STATISIERIE



SHAVLEG ARMASI, KHATUNA MIKABERIDZE



SCHÖNHEIT UND LÜGE

Der Regisseur Kay Voges im Gespräch mit Dramaturg Klaus Angermann

Klaus Angermann: Wie kaum eine andere Oper Verdis wird *Aida* bis heute kontrovers diskutiert. Einerseits sind ihre musikalischen Qualitäten unbestritten, und manche empfinden sie sogar als Verdis »schönste« Oper. Andererseits wurde sie oft als kriegerische Monumentaloper kritisiert, in der individuelles Drama und repräsentative Massentableaux in einem merkwürdigen und unaufgelösten Widerspruch stehen. Wie positioniert man sich als Regisseur angesichts von Klischees zwischen Elefanten und Sphinx, zwischen Verona und Pyramiden?

Kay Voges: Man fragt sich, was eigentlich »echt« an diesem Stück ist und was daran jemals echt war. Verdi selbst hat ja keinen Hehl daraus gemacht, dass das alte Ägypten, das er hier zeigt, eher ein Wunschbild ist. Aber das Publikum liebt diese Oper mitsamt den Klischees, die Sänger lieben die Musik sowieso zu Recht. Und trotzdem wirft die genauere Beschäftigung mit dem Werk doch immer wieder kritische Fragen auf, die sich auf die dramaturgische Konstruktion, aber auch auf das Libretto beziehen, das nicht selten fremdenfeindliche und kriegstreiberische Töne anschlägt, was gerade heute zu einer Stellungnahme herausfordert. Der spannende Aspekt dabei ist die Tatsache, dass die Protagonisten des Stücks in einer Zwickmühle gefangen sind zwischen der öffentlichen Propaganda mit ihrer Staatsreligion und der eigenen privaten Existenz. Aus diesem Konflikt gibt es offenbar keinen Ausweg, was zu der allgemeinen Frage führt: Wie lässt sich Privates und Gesellschaftliches heute in Einklang bringen? Und im Zusammenhang mit der Oper *Aida* kommt dann noch ein historischer Aspekt dazu, nämlich: Wie verhalten wir uns heute zu einem romantischen Werk aus dem 19. Jahrhundert, und was hat das mit unserer Gegenwart zu tun? Diese zwei Fragestellungen habe ich übereinandergelegt und strebe damit weniger eine »Interpretation« des Stücks an, die die Figuren und Themen des Stücks gleichsetzen würde mit aktueller Politik und heutigen Persönlichkeiten, was ja mühelos möglich wäre. Nur erscheint mir das eine zu einfache Verkürzung. Ich versuche

deshalb nicht, eine neue Lesart des Stücks zu präsentieren, sondern ich will dem Publikum die Möglichkeit eröffnen, selbst eine neue Lesart zu finden, indem ich Assoziationsräume schaffe, in denen die Oper eine Resonanz in unserer Gegenwart finden kann.

Wie lässt sich eine solche Öffnung der Oper mit der Tatsache vereinbaren, dass *Aida* ein durchkomponiertes Werk ist, dessen Geschlossenheit sich gegen jede Dekonstruktion behauptet?

Ich will das Stück ja gar nicht dekonstruieren. Die Musik und die Erzählung bleiben unangetastet. Gleichzeitig hat diese Arbeit Versuchscharakter. Unter dem Anfangsmotto »Trying Aida« sehen wir die Sängerinnen und Sänger, wie sie versuchen, diese *Aida* darzustellen, und zwar in dem Bewusstsein, dass wir im Hier und Heute leben. Wir sind ja keine Pharaonen und keine Ägypter, sondern wir sind im Jahr 2018 in einem Opernhaus in Hannover, wo wir diesen alten romantischen Stoff untersuchen. Vielleicht werden bei diesen Versuchen verschiedene Möglichkeiten der Interpretation jenseits des Musealen sichtbar.

Und trotzdem stellen sich bei dem Titel *Aida* bei fast jedem von uns (ungewollte) Bilder oder Erwartungshaltungen ein, die die Klischees bestätigen. Wie geht man mit diesem Reflex um?

Ich habe mir im Vorfeld etliche inzwischen historische Inszenierungen angesehen und war oft amüsiert über Menschen in merkwürdigen Kostümen vor ägyptischen Pappmaché-Kulissen. Solche Inszenierungen erschienen mir oft wie gigantomanische Weihnachtsmärchen. In Verdis Zeit hatte die Geschichts- und Altertumsforschung sicher eine etwas andere Ausrichtung als heute gehabt. Da waren solche Bilder noch einigermaßen frisch. Aber heute wirkt so etwas klischeehaft und lächerlich und erinnert eher an die alten Cleopatra-Filme oder die Asterix-Comics. Natürlich erscheinen bei dieser Oper Pyramiden und Elefanten vor dem inneren Auge. Wir wollen diese Klischees sehen. Mich interessiert dabei aber, warum wir sie sehen wollen. Wollen wir belogen werden, wo es doch eigentlich um Wahrhaftigkeit gehen sollte? In dem Zusammenhang fiel mir Thomas Bernhard ein, mit dem ich mich gerade in Dortmund beschäftigt habe, und der sinngemäß sagt: Das Theater ist verlogen, die Schreiber sind verlogen, die Spieler sind verlogen, und das Publikum auch. Das Absurde ist, dass wir in unsere eigene Verlogenheit so vernarrt sind. Deswegen lieben wir das Theater. Aber wenn das so ist, dann müssen wir uns schon den daraus entstehenden Widersprüchen stellen. Können wir z.B. heute über Integration reden und uns gleichzeitig an einem Mohrentanz erfreuen? Oder ergötzen uns Gesänge, in denen es um die Vertreibung der Fremdlinge aus dem Land geht? Kann man das naiv verlogen auf die Bühne stellen? Vor diesen Fragen stehen nicht nur wir, sondern

auch die Personen der Oper. Radames z.B. möchte zum einen ein Kriegsheld sein, zum anderen ein liebender Mann. Er weiß, dass das eine nicht mit dem anderen zusammengeht. Und dennoch macht er sich vor, es könnte vielleicht doch funktionieren. Damit lügt er sich etwas vor.

Das was Bernhard Lüge nennt, nennen andere etwas wohlwollender die Scheinhaf-tigkeit des Theaters, mit der die Illusion einer anderen Realität erzeugt wird. In deiner Inszenierung brichst du die Illusion immer wieder auf, indem die Sänge-rinnen und Sänger ständig die Ebenen wechseln.

Ja, denn es geht mir um den Zusammenhang von Herstellung und Wirkung. Ich möchte zeigen, wie der Überwältigungsmechanismus der Oper zustande kommt, d.h. welche zum Teil sehr trivialen Prozeduren nötig sind, damit eine überwältigende Wirkung und Magie entstehen kann. Deshalb erscheinen die Sänger auf der Bühne zunächst mal als Privatpersonen, die bei der Beschäftigung mit dem Stück *Aida* allmählich mit ihren Rollenfiguren zusammenfließen, aber auch immer wieder aus der Rolle heraustreten. Denn das einzige, was wirklich echt ist in dieser Situation, ist doch der konkrete Ort und die Maschinerie Theater. Ich sehe in solchem Ebenenwechsel, der dem Brecht'schen epischen Theater nahe steht, ein Mittel, um einer Gefahr zu entgehen, die in dieser Oper steckt: Die Präsentation der Macht und der Gewalt verbindet sich mit einer grandiosen und überwältigenden Musik, mit der sich auch das Kriegsgeschrei sehr gut anhört und geradezu zum Mitsingen einlädt. Diese Macht der Musik möchte ich erlebbar machen und gleichzeitig bewusst werden lassen und hinterfragen. Auf diese Weise wird die Schönheit des Werkes bewahrt, und trotzdem werden seine Mechanismen offengelegt.

Nun erzähle die Oper ja auch eine Geschichte. Welche Themen stehen da für dich im Zentrum und wie definieren sich die einzelnen Figuren?

Auch da findet sich wieder das Spannungsverhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit. Da gibt es zunächst sehr archaische Figuren, die lediglich bestimmte Funktionen verkörpern: Könige, Religionsführer wie Ramphis, Boten, Tempelsängerinnen usw. Daneben sind die Hauptprotagonisten in ihren Konflikten sehr genau charakterisiert und arbeiten sich an der Frage nach ihren Wurzeln ab. Da ist Aida, die eine Fremde ist und sich zum einen nach ihrer alten Heimat sehnt, zum anderen aber auch eine neue Heimat mit Radames sucht, in der sie ihre Liebe leben kann. Bei Radames ist es ähnlich; er sehnt sich einerseits nach gesellschaftlicher Anerkennung und Aufstieg, andererseits nach etwas Neuem, nach privater Geborgenheit und der Erfüllung seines Traums von Liebe. Der Kampf zwischen diesen Polen ist das Zentrum der Oper und macht sie spannend. Am interessantesten aber ist vielleicht die Figur der Amneris, die am Schluss von einer Versöhnung der

Gegensätze, von Frieden träumt. Sie merkt aber auch erst im Laufe des Stücks, dass auch sie in diese Polaritäten eingespannt ist. Bis dahin ist sie die Prinzessin, die allein durch ihre gesellschaftliche Stellung eins mit sich zu sein scheint. Die Erkenntnis, dass sie sich mitschuldig macht, solange sie in ihrer Gesellschaft die Rolle spielt, die ihr zugedacht ist, erreicht sie erst gegen Schluss. Sie merkt, dass die Einheit von Gesellschaft und Privatheit, an die sie lange glaubt, eine Lüge ist, und dieser Riss macht die Figur so spannend.

Der tragische Schluss von Verdis Opern ist immer zugleich auch eine Utopie, zu der hin sich das Stück öffnet, und die tragischen Figuren sich ihrem von der Oper vorbestimmten Schicksal in gewisser Weise zu entziehen scheinen. Ihr Sterben ist auch ein Verschwinden. Inwiefern gibt deine Inszenierung dieser Utopie Raum?

Indem die Figuren in den Widerspruch von Privatheit und Öffentlichkeit eingespannt sind, können sie nicht wahrhaftig leben, weil sie von der gesellschaftlichen und persönlichen Lüge bestimmt sind. Privatheit und Öffentlichkeit verhalten sich unversöhnlich wie These und Antithese zueinander. Das Sterben bei Verdi ist aber die Auflösung des Widerspruchs, also eine Art Synthese. Es ist nicht nur der Tod oder das Ende, sondern ein Fluchtpunkt, eine Befreiung, die den Widerspruch hinter sich lässt und eine Metamorphose der Figuren hin zu einer Schönheit auf einer neuen Ebene ermöglicht. Trotz oder gerade wegen seines utopischen Charakters ist dies der wahrste und echtste Moment, wo man nicht mehr versucht, jemand zu sein, sondern nur noch ist. Ich fühle mich da ganz nah bei Verdi.

Wie in vielen deiner Arbeiten spielt die Videotechnik eine große Rolle, die die Opernkonvention aufbricht und den Zuschauer mit ihrer Bilderflut womöglich auch irritiert. Ist das bewusster Fremdkörper oder Störfaktor?

Ich will diese Oper keinesfalls zerstören, sondern sie von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachten und sie in verschiedenen Versuchen immer wieder neu zusammensetzen. Das Medium Video steht in Analogie zur Spielweise in meiner Inszenierung. Auch hier wird die Herstellung der Bilder offen gezeigt, wenn z.B. die Sänger in manchen Momenten für die Kamera spielen, was für den Zuschauer zunächst befremdlich anmutet, aber man danach sieht, welches spektakuläre Ergebnis dabei herausgekommen ist. Und zum Thema Störfaktor: Ich bin des öfteren mit dem Einwand konfrontiert, ob denn die Bilder nicht die Musik stören. Ich finde die Frage überraschend. Denn erstens würde sie sich bei Musiktheater, so es denn Theater ist, eigentlich immer stellen, und zweitens sind die beiden Sinne Ohren und Augen nicht separat, sondern haben als gemeinsamen Ort den Kopf. Macht es die Musik wirklich stärker, wenn ich die Augen schließe? Oder kann

umgekehrt das Bild die Wirkung der Musik verstärken? Ich weiß es nicht. Ich glaube aber nicht, dass ein Bild die Musik »zerstören« kann. Vielmehr kann es den Betrachter dazu bringen sich klar zu machen, was das Bild mit seiner Wahrnehmung von Musik macht.

Von manchen Zuschauern wird dies aber manchmal als Überforderung und als unbequem empfunden.

Das mag sein. Aber das Theater fordert auch immer die Mitwirkung des Publikums, ob das nun als unbequem empfunden wird oder nicht. Ich versuche in allen meinen Arbeiten, das Theater als gegenwärtige Kunst erfahrbar zu machen, wo auch alte Stoffe im Licht der Gegenwart befragt werden. Hat uns das Werk heute irgendetwas zu sagen? Wenn nicht, bräuchten wir es ja nicht zu machen. Ich halte es sogar für gefährlich, in Zeiten neu erwachter Nationaltümelei solche Geschichten wie die von *Aida* naiv nacherzählend auf die Bühne zu bringen. Denn wie können diese alten diktatorischen und monarchischen Verhältnisse der Oper unsere vielstimmige Gegenwart abbilden? Wollen wir etwa zurück zum gleichgestimmten Wohlklang der Masse, oder wollen wir dafür kämpfen, dass unsere Gesellschaft vielstimmig bleibt? Die der Obrigkeit beipflichtenden Chormassen, die hier die Bühne füllen, sind faszinierend und erschreckend zugleich. Wenn es gelingt, das Publikum zu faszinieren und es zugleich zum Blick auf die Herstellung dieser Faszination herauszufordern, die Methoden ihrer Herstellung offenzulegen, dann kann es ein aufregender Opernabend werden.

KARINE BABAJANYAN, BRIAN DAVIS



KHATUNA MIKABERIDZE, JAN ISAAK VOGES, STATISTERIE



ICH BIN FÜR EINE
KUNST, DIE ETWAS
ANDERES TUT ALS
IN EINEM MUSEUM
AUF IHREM ARSCH
ZU SITZEN.

CLAES OLDENBURG



STIFTUNG STAATSOPER HANNOVER

OPER FÖRDERN



www.stiftung-staatsoper-hannover.de



Die erste Adresse für Ihre Gesundheit am Opernplatz. Bei uns stehen Sie im Mittelpunkt. Mit individueller Beratung und kompetenter Betreuung helfen wir Ihnen gern!

Georgstraße 46
www.leibnizapotheke.de

LEIBNIZ
APOTHEKE beraten
betreuen
helfen

MAGDALENE LINZ



Lassen Sie sich verwöhnen über den Dächern von Hannover. Umfassende Typ-Analyse und persönliche Behandlung. Gesunde Schönheit in exklusivem Ambiente!

Georgstraße 46
www.leibnizbeauty.de

LEIBNIZ
Beauty

GVH

Unterwegs
im Leben

GVH



Jetzt mit der
GVH App
volle Mobilität
genießen!

App jetzt noch besser informiert

Mobiler ist jetzt noch flexibler

Mit der GVH App nutzen Sie ab jetzt nicht nur die neuen Angebote im Mobilitätsshop, sondern profitieren auch von der neuen Fahrtauskunft.



gvh.de



ENTDECKEN SIE NEUSEELAND WIE DIE EINHEIMISCHEN

Unsere lokale Kenntnis macht den Unterschied

Vereinbaren Sie Ihren persönlichen
Beratungstermin in unserem Hannover-Büro:
0511 261 780 25 | www.travelescence.de

TRAVELESSENCE
Neuseeland • Australien

Textnachweise

Der Beitrag von Dr. Christian E. Loeben (Ägyptologe am Museum August Kestner in Hannover) sowie das Gespräch mit Kay Voges und die Handlung sind Originalbeiträge . Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/Main 1969 . Arno Schmidt, *Aus dem Leben eines Fauns*, Frankfurt/Main 1987 . Claudio Casini, *Verdi*, Bodenheim 1989 . Richard Strauss zit. nach: *Über Verdi*, hg. von Günter Engler, Stuttgart 2000 . Pablo Picasso, Jean Baudrillard und Claes Oldenburg zit. nach: *Aisthesis*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig 1990 . Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Frankfurt/Main 1966 . Thomas Bernhard, *Stücke 4*, Frankfurt/Main 1988 . Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, Berlin 2011 . Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main 1980 . Lena Gorelik, *Heimat ist ein Gefühl*, Zeit online – Freitext, 31. Mai 2017 . Attila Csampai in: *Musik-Konzepte 10 Giuseppe Verdi*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979 .

Bildnachweise

S. 2 und 34: Wikimedia Commons . Thomas M. Jauk fotografierte die Klavierhauptprobe am 5. April 2018.

Giuseppe Verdi

AIDA

Premiere am 14. April 2018

Oper in vier Akten (1871)

Text von Antonio Ghislanzoni

nach einem Szenario von Pascha François Auguste Ferdinand Mariette

Musikalische Leitung Ivan Repušić **Inszenierung** Kay Voges **Bühne** Daniel Roskamp **Kostüme** Mona Ulrich **Licht** Elana Siberski **Video** Voxi Bärenklau **Video Operator** Mario Simon **Live-Kamera** Jan Isaak Voges **Choreinstudierung** Lorenzo Da Rio **Dramaturgie** Klaus Angermann

Aida Karine Babajanyan **Amneris** Khatuna Mikaberidze / Monika Walerowicz **Radames** Rafael Rojas **Amonasro** Brian Davis **Ramphis** Shavleg Armasi / Tobias Schabel **König** Daniel Eggert **Bote** Martin Rainer Leipoldt **Tempelsängerin** Ylva Stenberg / Athanasia Zöhner

Chor und Extrachor der Staatsoper Hannover

Statisterie der Staatsoper Hannover

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

IMPRESSUM Herausgeber Niedersächsisches Staatstheater Hannover GmbH, Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover. Spielzeit 2017/2018 . **Intendant** Dr. Michael Klügl . **Redaktion** Dr. Klaus Angermann . **Konzeption** Maria José Aquilanti, Birgit Schmidt . **Umsetzung** Dr. Klaus Angermann, Meike Lux . **Druck** Steppat Druck . **Nr. 144**