

A



A

GIUSEPPE VERDI



»Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen. Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden.«

Karl Marx

AIDA

OPER IN VIER AKTEN

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Antonio Ghislanzoni

nach einem Szenario von François Auguste Ferdinand Mariette

URAUFFÜHRUNG 24. Dezember 1871

OPERNHAUS KAIRO

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 20. April 1874

HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 3. Oktober 2023

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



INHALT

HANDLUNG	8
Blicke ins Archiv des Menschseins	
von Bettina Auer und Christoph Lang	14
Religion und Gewalt	
von Stephan Schlenz	20
Ägypten in Verdis Garten	
»Aida« als Vexierbild eines paradoxen »Orientalismus«	
von Anselm Gerhard	24
Blick in die Werkstatt	
ausgewählte Briefe aus dem Entstehungskontext von »Aida«	34
Kultur und Imperialismus – Verdis »Aida«	
von Edward Said	40
Zeittafel	50
Synopsis	86
Egypt in Verdi's Garden	
»Aida« as riddle of a paradoxical »Orientalism«	
by Anselm Gerhard	90
Culture and Imperialism – Verdi's »Aida«	
by Edward Said	99

Produktionsteam und Premierenbesetzung 108

Impressum 109

HANDLUNG

1. AKT

Vor dem Krieg: Ägypten wird von den Äthiopiern bedroht.

Der junge Hauptmann Radamès hofft, der neue Befehlshaber des ägyptischen Heeres zu werden. Heimlich liebt er die äthiopische Sklavin Aida, die ihre königliche Herkunft bisher geheim gehalten hat. Im Falle eines Sieges möchte Radamès Aida zur Frau nehmen. Doch auch Amneris, die Tochter des ägyptischen Königs, liebt Radamès und vermutet in Aida ihre Rivalin.

Nachdem ein Bote die Invasion der Äthiopier verkündet hat, erklärt der König – flankiert von Ramphis, dem religiösen Oberhaupt des Landes – den Krieg gegen den Feind und ernennt Radamès zum obersten Feldherrn. In der allgemeinen Kriegsbegeisterung bleibt Aida allein zurück. Für sie scheint es nur einen Ausweg zu geben aus ihrem furchtbaren Konflikt zwischen der Liebe zu ihrem Vater Amonasro und ihrer äthiopischen Heimat einerseits sowie zu dem Ägypter Radamès andererseits: den Tod.

In einer Zeremonie bittet Ramphis um Beistand für den Krieg. Radamès wird auf seine neue Aufgabe vorbereitet.

2. AKT

Nach dem Krieg: Die Ägypter haben die Äthiopier besiegt.

Amneris, die auf Radamès' Liebe hofft, will sich vor dessen Rückkehr Klarheit verschaffen: Mit geheucheltem Mitleid und einer Lüge entlockt sie Aida das Geheimnis ihrer Liebe zu Radamès. Nun gibt sich Amneris ihr gegenüber als Rivalin zu erkennen. Schwankend zwischen Ver-

zweiflung und Wut will Amneris die Sklavin bei der bevorstehenden Triumphfeier demütigen.

Die Gesellschaft ist versammelt, um den Sieg der Ägypter zu feiern. Auch wenn Radamès völlig gebrochen aus dem Krieg zurückkehrt, wird er als Sieger bejubelt. Unter den äthiopischen Gefangenen entdeckt Aida ihren Vater, König Amonasro, der seine wahre Identität jedoch verbirgt. Er bittet um Gnade für die Äthiopier, aber Ramphis fordert den Tod der Gefangenen. Da ersucht Radamès den König um die Freilassung aller Kriegsgefangenen, doch Ramphis überzeugt den König, Aida und ihren Vater als Geiseln festzuhalten. Der König gibt Radamès seine Tochter zur Frau und verspricht ihm den Thron. Radamès ist insgeheim bereit, für Aida auf die Macht zu verzichten.

3. AKT

Die Äthiopier sind erneut auf ägyptisches Gebiet eingedrungen.

Am Abend vor ihrer Hochzeit begibt sich Amneris in den Tempel, um für die Liebe von Radamès zu beten. Aida wartet in unmittelbarer Nähe auf Radamès. Da taucht unvermutet ihr Vater auf und verlangt von ihr, Radamès zum Verrat der ägyptischen Kriegspläne anzustiften. Als sich Aida weigert, setzt Amonasro seine Tochter massiv unter Druck. Da Radamès kommt, versteckt sich Amonasro.

Aida provoziert Radamès, um ihn von seiner Liebe abzubringen. Als er sich jedoch leidenschaftlich zu ihr bekennt, schlägt ihm Aida als einzigen Ausweg die gemeinsame Flucht vor. Radamès willigt ein. Nun fragt ihn Aida auftragsgemäß nach dem Standort der ägyptischen Truppen, denen sie ausweichen müssten, sodass Radamès unabsichtlich den Kriegsplan enthüllt. Triumphierend tritt Amonasro hervor und gibt sich als König der Äthiopier zu erkennen. In diesem Moment kommen Amneris und Ram-

phis aus dem Tempel und entdecken »den Verräter«. Amonasro will sie sofort töten, was Ramphis jedoch verhindern kann. Aida und Amonasro gelingt die Flucht, während Radamès sich freiwillig stellt.

4. AKT

10 Amneris will Radamès trotz seines Verrats retten, wenn er auf Aida verzichte, was Radamès jedoch ablehnt.

Radamès wird von Ramphis und den Priestern hinter verschlossenen Türen der Prozess gemacht. Da Radamès zu allen Anklagepunkten schweigt, wird er zum Tode verurteilt, was Amneris mit wachsendem Entsetzen verfolgt. Endlich durchschaut sie das blutrünstige System und verflucht die Priester.

Radamès sieht dem Tod entgegen. Er träumt von Aida, die gemeinsam mit ihm sterben will. Amneris bleibt allein.

»Die Liebe ist ihrem Wesen nach nicht nur weltlos, sondern sogar weltzerstörend und daher nicht nur apolitisch, sondern sogar antipolitisch – vermutlich die mächtigste aller antipolitischen Kräfte.«



BLICKE INS ARCHIV DES MENSCHSEINS

14

TEXT VON Bettina Auer und Christoph Lang

Kairo, 24. Dezember 1871. Giuseppe Verdis »Aida« erlebt ihre Uraufführung auf dem Höhepunkt des europäischen Imperialismus und zu einer Zeit, die den Nährboden der großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts bildete. Dies spiegelt sich hörbar in der Monumentalität der Musik und den damit verknüpften Emotionen, die für diese Zeit prägend sind, vornehmlich das Gefühl der Überlegenheit der eigenen Nation gegenüber anderen.

Ägyptens Vizekönig Ismail Pascha, auf dessen Bestreben die Entstehung von »Aida« zurückgeht, verfolgte eine Strategie der Emanzipation vom Osmanischen Reich und der Expansion seiner Macht, als er sein Land in atemberaubendem Tempo modernisieren ließ. Bis an die Grenze des Staatsbankrotts wurde in Eisenbahnlinien, Staudämme und ein Telegrafennetz investiert; Kairo sollte zum »Paris am Nil« werden – inklusive Opernhaus für die kleine (und zu beträchtlichen Teilen aus europäischen Immigrant:innen bestehende) Oberschicht. Wie passend sind in diesem Zusammenhang die großen Chor-Tableaus in Verdis Oper. Schwerlich kann man sich ihrer Energie und Verführungskraft entziehen. Eine gewisse Nähe zur französischen Grand Opéra, deren Größe sich nicht zuletzt auf den eigenen Anspruch bezieht, kann man »Aida« jedenfalls nicht absprechen.

Neben all dem Pomp stehen auch kammer Spielhafte Momente, eindringliche Unterredungen zwischen zwei Figuren und Momente der Reflektion. Es existieren

vielschichtige Zusammenhänge zwischen dem psychologisch feinsinnigen Gefüge der Figuren und den mit breitem Pinsel gezeichneten Massenszenen – ganz wie in der Realität. Ereignisse von großer Tragweite wurzeln im Privaten. Oft sind es Befindlichkeiten Einzelner, die den Fortlauf der Geschichte prägend beeinflussen. Gefühle wie Eifersucht führen zu radikalen Entscheidungen: Ein Diktator stellt eigene Gefolgsleute an den Pranger, weil er Angst hat, die Kontrolle zu verlieren oder weil er sich von Nervosität oder Schwäche leiten lässt.

Die Emotionen, die unser Handeln leiten, sind noch immer die gleichen wie vor Tausenden von Jahren, so absurd sie auch sein mögen. In der Oper liebt Radamès einerseits Aida und wünscht sich andererseits, die Ägypter im Krieg gegen Aidas Volk anführen zu dürfen. Bei Menschen mit Macht haben solche emotionalen Widersprüche häufig schreckliche Auswirkungen, die bisweilen genügen, um einen Krieg ausbrechen zu lassen. Und Krieg ist omnipräsent, sowohl in der Oper »Aida« als auch in der Realität.

Ein Krieg, in dem Fall zwischen Ägypten und Äthiopien, bildet die Folie, auf der die Handlung von »Aida« spielt. Über die Umstände und Ursachen dieses Krieges erfahren wir jedoch nichts – weil es nicht relevant ist und auch Verdi nicht interessiert hat. Wie in vielen seiner Opern bildet Krieg im Allgemeinen den Hintergrund der Geschichte, ohne dass ein konkreter Krieg gemeint ist. Wir sehen dabei deutlich die Auswirkungen, die der Krieg auf die Menschen hat. Wenn Radamès im Finale des zweiten Aktes siegreich aus dem Krieg zurückkehrt, ist er kein strahlender Held, sondern ein gebrochener Mensch, traumatisiert und emotional schwer gezeichnet.

Neben den weltlichen Machtstrukturen spielt in »Aida« auch die Sphäre des Religiösen, vertreten durch die Priesterinnen und Priester, eine bedeutende Rolle. Verdi hatte zeitlebens ein schwieriges Verhältnis zur Kirche als

15

Institution und zum Gesellschaftsbild, das sie propagierte. Dass Verdi mit seiner zweiten Frau Giuseppina jahrelang unverheiratet zusammenlebte, führte in Verdis Lebensmittelpunkt, der katholisch geprägten Kleinstadt Busseto, zu offener Feindseligkeit. Umgekehrt verstärkte die reaktionäre Rolle der Kirche bei der italienischen Einigungsbewegung Verdis negatives Bild der Institution. In »Aida« ist das Machtgefüge eindeutig: Das Oberhaupt der Priester, Ramphis, steht zu jeder Zeit über dem weltlichen König. Zusammen bilden sie eine Art Machtkartell, das eine fanatisierte Gesellschaft hervorbringt.

In der gesamten »westlichen Welt« etablierten sich zur Entstehungszeit von »Aida« Imperien, deren Reichtum nicht selten auf der Ausbeutung neu erschlossener Teile der Erde beruhte. Man denke nur an den belgischen König Leopold II., der den Kongo als Privatbesitz erwarb und jahrzehntelang grausam beherrschte. Der Begriff »Imperium« ist aber keineswegs nur auf Staaten oder Herrscher zu beziehen. Zahlreiche bis heute existierende Konzerne mit weltumspannenden Lieferketten entstanden ebenfalls zu dieser Zeit. Es war die Zeit des Protofaschismus, des Kolonialismus und des globalen Kapitalismus. Man könnte zahlreiche Beispiele internationaler Vernetzungen anführen, die im späten 19. Jahrhundert ihren Ursprung hatten. In der jüngeren Rezeptionsgeschichte von »Aida« wird verstärktes Augenmerk auf die Verknüpfungen zwischen diesen Entwicklungen und der Entstehung der Oper gelegt.

In der Inszenierung von Calixto Bieito durchdringen sich mehrere Zeitebenen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, sodass sich der Bogen von der Entstehungszeit des Werkes bis zur Aufführungszeit heute spannt. Verschiedene Konstellationen von Unterdrückern und Unterdrückten begegnen uns in der Oper wie auch in unserer Gegenwart permanent. Solche Strukturen scheinen von Beginn an in der Menschheitsgeschichte verankert zu sein, egal wie lange wir

in der Historie zurückblicken. Wie in einer Collage prallen in unserer Aufführung verschiedene Zeiten, Perspektiven und Erinnerungsmomente aufeinander. Immer wird uns dabei die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen vor Augen geführt. Die Bühne von Rebecca Ringst könnte ein Palast sein, in dem zwei reiche Familien um die Macht kämpfen, aber auch ein Archiv oder Museum, in dem das Geschehen unter die Lupe kommt. Es ist kein Kunstmuseum, das zum Ziel hat, »Schönheit« darzustellen. Es ist ein Museum der Erinnerungen. Hier wird gezeigt, was wirklich passiert ist und noch immer passiert – ein Ort des Nachdenkens darüber, wie man zu dem wurde, was man ist.

Ägypten war im späten 19. Jahrhundert in jeder Hinsicht in Mode – in der Kunst als exotischer Sehnsuchtsort, aber aufgrund seiner strategischen Lage auch in politischer Hinsicht. Für eine heutige Lesart bildet es eine Fassade, hinter der sich jedoch mehrere Narrative, mehrere Realitäten ausmachen lassen, die im Archiv der Erinnerungen sichtbar werden.



»Einmal mehr muss davon ausgegangen werden, dass die Welt in Besitzende und ›Habenichtse‹, in besitzende und nicht-besitzende Nationen geteilt ist. Es genügt nicht, die Kluft zu verringern, einen Aspekt des Kampfes gegen strukturelle Gewalt aufzugreifen, eine Umverteilung vorzunehmen, indem man den Besitzenden etwas wegnimmt und es den Armen gibt: Es muss die Struktur verändert werden.«

RELIGION UND GEWALT

TEXT VON Stephan Schlensog

20

Kaum ein Tag vergeht, an dem die Medien nicht von Gewalt, Konflikten oder gar Kriegen berichten, in die »Religion« in irgendeiner Weise involviert ist. Konkurrierende Wahrheitsansprüche, rivalisierende Glaubensgemeinschaften, fanatische Religionsvertreter: Sie prägten und prägen das Bild, das viele Menschen mit dem Wort »Religion« oder »Religionen« verbinden. Und für viele sind die Religionen denn auch die großen »Brandstifter« der Weltgeschichte, ohne die unsere Welt erheblich friedlicher wäre. Andere hingegen betonen gerade das große Friedenspotential, mit dem die Religionen die Menschheit – oft gegen den Widerstand der Herrschenden – zu allen Zeiten auch zum Besseren verändert haben: im Einsatz für Humanität und Menschenrechte, als Friedensvermittler bei Konflikten und Kriegen. Insofern sind Religionen ambivalent, so wie etwa auch Kunst oder Musik ambivalent sind: Sie sind zu allen Zeiten zum Guten gebraucht und zum Schlechten missbraucht worden. Aber anders als Kunst oder Musik sind Religionen – soziologisch gesehen – auch Machtsysteme, deren Vertreter und Anhänger ihre jeweilige Religion zur Ausübung von politischer oder geistiger Macht gebrauchen und nicht selten auch missbrauchen: gegen ihren ureigenen religiösen Auftrag, gegen geltendes Recht oder schlicht gegen Prinzipien allgemeiner Menschlichkeit.

»Dieses Volk, dem man immer gesagt hat, dass es nur die Sprache der Gewalt verstehe, beschließt, sich durch Gewalt auszudrücken. Im Grunde hat der Kolonialherr ihm seit jeher den Weg gezeigt, den es wählen muss, wenn es sich befreien will.«



ÄGYPTEN IN VERDIS GARTEN

»AIDA« ALS VEXIERBILD EINES PARADOXEN »ORIENTALISMUS«

24

TEXT VON Anselm Gerhard

Musiktheater und Fußball: Es gibt wohl nur eine Melodie aus der Operngeschichte, die es zur (zweifelhaften) Ehre gebracht hat, regelmäßig bei Sportanlässen gesungen zu werden. Der berühmte Triumphmarsch aus dem zweiten Akt von Verdis »Aida« gehört zu den »hits«, die jedem im Ohr haften bleiben. Und es scheint ja so klar: Die Trompeten (oder Vuvuzelas) schmettern zur höheren Ehre des ägyptischen Vaterlandes (oder des bevorzugten Fußballklubs). Diese Indienstnahme von Verdis Musik ist freilich nicht neu. Im April 1953 betrat Konrad Adenauer während des CDU-Bundesparteitags zu den Klängen dieses Marschs eine Kongresshalle in Hamburg. Um sich dann – ein bemerkenswerter Lapsus! – als »Bundeskanzler des Deutschen Reichs« einzuführen. Ob ihm bewusst war, dass Mussolini seinen Einzug in Bologna am 29. Oktober 1923, am ersten Jahrestag seiner »Machtergreifung«, in gleicher Weise inszeniert hatte? Aber auch über den Triumphmarsch hinaus wurde diese Oper im faschistischen Italien propagandistisch aufgeladen. Nach dem (offiziellen) Abschluss des unvorstellbar brutalen Abessinien-Kriegs (mit Senfgas-Angriffen auf die Zivilbevölkerung) ließ sich der italienische König Viktor Emanuel III. am 9. Mai 1936 als Kaiser von Abessinien proklamieren. In der Folge wurde an vielen Theatern die damals als angestaubt geltende »Aida« aus dem Fundus geholt – nicht zuletzt von der Arena in Verona, in der die Oper erstmals zur Eröffnung im Jahre 1913 gespielt worden war, aber auch im Mai 1938 während Hitlers Staatsbesuch in Neapel.

Diese Wahl galt nicht nur dem Lobpreis des Suezkanals, zu dessen Eröffnung die Oper nach einer unausrottbaren Legende komponiert worden sein soll – in Wahrheit hatte es 1869 in Kairo eine Gala-Aufführung von »Rigoletto« gegeben. Die Wasserstraße war unverzichtbar, um Kolonisten und Besatzungstruppen nach Äthiopien zu transportieren. Mehr noch wurde die Oper zum Fanal der faschistischen Rassenpolitik gegen »minderwertige« Afrikaner umgedeutet. Die Ägypter der Oper standen für die siegreichen Italiener, deren Gegner für die »barbarischen Äthiopier«, von denen im Text gesungen wird.

Dass man damit Verdis Intentionen in ihr Gegenteil verkehrte, hätte man wissen können. Denn bereits 1913 waren Briefe publiziert worden, in denen der Komponist das pharaonische Ägypten mit dem militaristischen Preußen von 1870 gleichgesetzt hatte. Als er für die Triumphszene des zweiten Aktes Worte suchte, die er den ägyptischen Führern in den Mund legen konnte, schickte er seinem Verseschmied Antonio Ghislanzoni am 8. September 1870 einen eigenen Prosa-Entwurf: »Wir haben mit der Hilfe der göttlichen Vorsehung gesiegt. Der Feind hat sich ergeben. Gott möge uns auch für die Zukunft helfen.« Dabei beschrieb er die gewünschte Tonlage knapp und präzise: »Schau auf die Telegramme von König Wilhelm!«

Die Telegramme des späteren ersten Deutschen Kaisers waren in der italienischen Presse als besonders unappetitliche Belege für das selbstgerechte Auftreten der Sieger über Frankreich nachgedruckt worden. Am 30. August 1870 hatte König Wilhelm von Preußen seiner Ehefrau nach Berlin telegraphiert: »Wir hatten gestern ein siegreiches Gefecht [...]. Möge Gott uns gnädig helfen, wie bisher!« Es ist also nicht verfehlt, in der Übertragung der Aktualität des späten 19. Jahrhunderts auf einen kriegerischen Konflikt aus dem 19. Jahrhundert vor Christi Geburt eine offene Parteinahme gegen die Arroganz der ägyptischen Sieger in

25

dieser historisierenden Oper zu sehen. Denn Verdi ließ nie einen Zweifel an seiner Abscheu vor dem preußischen Militarismus.

Am 30. September 1870, also gut vier Wochen nach der verheerenden Niederlage Frankreichs bei Sedan, schrieb er seiner vertrauten Freundin Clara Maffei: »Dieser Zusammenbruch Frankreichs treibt auch mir, wie Ihnen, Verzweiflung ins Herz!... Es ist wahr, dass die [...] Anmaßung der Franzosen [...] unerträglich war und ist [...]. Wenn unsere Schriftsteller und unsere Politiker ein wenig genauer hinschauen würden, würden sie sehen, dass in den Adern jener [deutschen] Sieger immer noch das alte Gotenblut fließt, dass sie maßlos stolz, hart, intolerant sind, voller Verachtung für alles, was nicht germanisch ist, und von einer Raublust, die keine Grenzen kennt. [...] Und dieser König, der immerzu Gott und die Vorsehung im Munde führt, und mit deren Hilfe zerstört er das Beste an Europa.« Der sogenannte »Triumphmarsch« im zweiten Akt soll also ganz gewiss nicht dem Bedürfnis nach Glanz und Gloria prächtigen Ausdruck verleihen. Nein, der waffenklirrende Militarismus eines arroganten Siegevölker stellt für den Komponisten – im pharaonischen Afrika wie im Europa seiner Zeit – eine ekelerregende Verirrung dar.

ÜBERSCHREIBUNGEN

Nur ist Musik noch geduldiger als Papier. In Mussolinis Italien konnte »Aida« der »Anspruch« eines italienischen Herrenvolks auf seine Kolonialherrschaft in Äthiopien eingeschrieben werden. Und in der kulturwissenschaftlichen Forschung unserer Tage hat Edward Said, der 2003 verstorbene charismatische Literaturtheoretiker palästinensischen Ursprungs, sein einflussreiches Konzept von »Orientalism« auch auf diese Oper angewendet: »Als visuelles, musikalisches und theatrales Schauspiel [charakterisiert] »Aida«

[...] den Orient als eine exotische, entlegene und antike Region, in der die Europäer ihre Kraftakte vorführen können.«

Dabei geht es in der populären Oper mitnichten um einen Konflikt zwischen europäischen Invasoren und einer außereuropäischen Stammesgesellschaft. Dennoch scheint die Diskussion der Frage, inwiefern in Verdis Oper, so Said, das »Imperium am Werk« sei, unerschöpflich. Auch wenn es aus dieser Perspektive nicht mehr viel Neues zu sagen gibt, ist es offenbar möglich, diese Oper mit immer wieder anders fokussierten »post-kolonialen« Beobachtungen zu überschreiben – vermutlich aus einem ganz banalen Grund, der längst noch nicht ausreichend reflektiert worden ist: Im Gegensatz zu anderen exotischen Opern haben wir es in »Aida« nicht mit einer zweiseitigen, sondern mit einer dreiseitigen Inszenierung zu tun: Der europäische Komponist stellt zusammen mit seinem Librettisten nicht nur gleichzeitig das Eigene (Europäische) und das Andere (Exotische) dar, die europäischen Produzenten inszenieren vielmehr einen Konflikt zwischen zwei antagonistischen Konkretisierungen des (exotischen) Anderen – überdies im Wissen darum, dass diese Inszenierung für Kairo, also die Selbstrepräsentation der »Anderen« bestimmt ist, die wiederum europäische Standards nachahmen wollen.

Um es am Beispiel zu illustrieren: Wenn wir Verdi (mit Said) eine kolonialistische Sichtweise auf sein Sujet unterstellen wollen, können wir dort entweder in der Art und Weise, wie er und sein Publikum sowohl Ägypter wie Äthiopier als »Andere« markieren, »imperialistische Strukturen von Verhaltensweisen und Bezugsrahmen« erkennen. Oder aber wir betrachten Ägypten als Stellvertreter des (europäischen) Empire und (nur) Äthiopien als das »Andere«. Ein guter Teil der Verwirrungen in der inzwischen uferlosen Debatte scheint genau darin begründet, dass Said und seine Adepten auf ebenso verführerische wie unscharfe Weise zwischen diesen beiden Konkretisierungen hin- und

hergesprungen sind, ohne das Problem der Interferenzen und Widersprüche zwischen einer zwei- und einer dreiseitigen Konstellation zu reflektieren.

MEHRDEUTIGKEITEN

28

Einig sind sich die meisten »Aida«-Exegeten nur darin, dass – so Ralph Peter Locke, ein nordamerikanischer Musikwissenschaftler in Saids Fahrwasser – das Bewusstsein »der Verbindung zwischen Rassismus und Imperialismus mit Musik und Kultur« eine eindeutige Rollenverteilung zwischen Unterdrückern und Opfern erlaube. In der Anwendung auf »Aida« kann also die Ausübung von Gewalt im ägyptisch-äthiopischen Konflikt anscheinend nur in eine Richtung gedacht werden.

Dabei steht die Brutalität der Äthiopier derjenigen der Ägypter in nichts nach – spätestens dann, wenn das Kriegsglück auf Amonasros Seite stehen sollte. Überdeutlich ist in »Aida« auch dessen Herrschaft mit unverhohlener Antipathie gezeichnet. Die unter Verdis direkter Beteiligung ausgeklügelte Intrige zeigt, dass es dem notorischen Geschichtspessimisten keineswegs um Angebote für die Identifikation mit den Unterlegenen zu tun war. Zwar wird der Verweis auf die Gräueltaten der Äthiopier im Libretto einem ägyptischen Boten in den Mund gelegt und könnte insofern nicht mehr bedeuten als reine Kriegspropaganda. Wer aber auch nur eine flüchtige Vorstellung von Kriegsführung in vormodernen Gesellschaften (und nicht nur in diesen) hat, wird diesen Verweis für eine völlig angemessene Beschreibung einer imaginierten historischen Wirklichkeit halten.

Vor allem aber wird Amonasro, der Führer der geschlagenen Äthiopier, in flagranter Abweichung von jeder Operntradition als gewissenloser Machtpolitiker gezeichnet. Im dritten Akt untersagt er seiner Tochter nicht etwa – wie es Tausende von Opernvätern vor ihm getan hat-

ten – die Liebe zum Feind. Auch ist er nicht im Mindesten um das besorgt, was dem Publikum des 19. Jahrhunderts als Inbegriff der Familienehre galt: keusche Jungfräulichkeit. Nein, der König von Äthiopien setzt seine eigene Tochter im Sinne alter und neuer Geheimdienst-Techniken ohne jeden Skrupel als sexuellen »Lockvogel« ein, um eine entscheidende militärische Information zu erhalten.

Mit dem Hinweis auf Verdis Briefe aus dem Herbst 1870 soll nun mitnichten einer Interpretation der Oper im Zeichen des Deutsch-Französischen Kriegs das Wort geredet werden. Eine solche Deutung würde nicht einmal für die Triumphszene in Memphis widerspruchsfrei aufgehen, in der ein klingender Bezug zum französischen Kaiser Napoleon aufscheint, wie wir gleich noch sehen werden. Vielmehr ist jeder Versuch einer eindeutigen Zuordnung der Opernintrige zu historischen Situationen zum Scheitern verurteilt – sei es die Gründung des (in Adenauers Unterbewusstsein weiterlebenden) Deutschen Reichs von 1871, sei es das italienische Risorgimento, sei es die Expansionspolitik des pharaonischen Ägyptens oder die Kolonialpolitik des faschistischen Italiens. Vieles spricht vielmehr dafür, dass es Verdi um mehrdeutige Machtverhältnisse zu tun war, um Machtverhältnisse, die verschwimmen hinter einer synkretistischen Montage, die bewusst keine Eindeutigkeit anstrebt.

29

LOKALFARBEN

Aber es gibt doch ägyptische Musik in »Aida«! Verdi war zwar nie in Ägypten gewesen, doch ließ er sich für seine Oper spezielle Trompeten bauen, um eine charakteristische »couleur locale« zum Klingen zu bringen. Dabei handelte es sich freilich um die Nachbildung der »trompettes romaines«, die Fromental Halévy 1840 in seinem Trauermarsch für die Überführung von Napoleons Leichnam in den Invali-

dendom eingesetzt hatte. Verdi lernte diese bizarren Instrumente kennen, als er 1847 an der Pariser Opéra sein Bühnenwerk »Jérusalem« einstudierte, denn genau in jenen Wochen wurde dort mit »La reine de Chypre« eine Oper gespielt, in die Halévy 1841 diese imperialen Fanfaren verpflanzt hatte. Doch über solche vermeintlich antiken Instrumente hinaus forderte Verdi in einem Brief an Ghislanzoni am 16. Oktober 1870, die idyllische Szene am Nil »müsste nach Ägypten riechen«. Diese Bemühung um Lokalfarbe scheint in krassem Gegensatz zur intimen Dramaturgie eines Eifersuchtsdramas zu stehen, das auf allgemein menschliche Eigenschaften zielt und deshalb gar keiner präzisen Lokalisierung bedürfte. Bei genauerem Hinsehen wird überdies deutlich, dass in Verdis »Aida« entgegen verbreiteter Behauptungen Ägypten und Äthiopier durchaus nicht »durchgängig als ›Andere‹ dargestellt werden«. Vielmehr bedient sich der Komponist vorzugsweise einer Methode der Negation. Er versucht sich gerade nicht an dem, was Said als »Othering« bezeichnet hat, sondern an der Vermeidung des (musikalisch) Eigenen.

Entscheidend für die musikalische Einfärbung der Partitur sind archaisierende Verfahren wie modale Wendungen mit phrygischer Kadenz oder das Pendeln zwischen Dur und Moll. Dies gilt auch für den 1871 bei einer letzten Überarbeitung neu komponierten Chor der Priesterinnen am Beginn des dritten Aktes, dessen Melodie am gregorianischen Choral orientiert scheint. Nach der Erinnerung eines Zeitgenossen war er jedoch dem Gesang eines Verkäufers gekochter Birnen in den Straßen von Parma abgelauscht. Für die Titelfigur setzt Verdi am Beginn desselben Aktes mit der erotisierenden Klangfarbe von Querflöten, oft in tiefer Lage, einen weiteren auffälligen Akzent. Dasselbe »Parfum« wird jedoch nicht nur an den Ufern des Nils, sondern schon im ersten Akt eingesetzt: in Radamès' Romanze »Celeste Aida – forma divina«, mit der sich der ägyptische Heerführer als selbstvergessener Trautentänzer einführt.

Immerhin scheinen die erwähnten modalen Anklänge auf die ägyptischen Figuren beschränkt. Aber auch dies trifft nicht zu, wie Aidas sogenannte »Nil-Arie« zeigt. In dieser zweistrophigen »canzone«, die Verdi ebenfalls im Sommer 1871 nachkomponiert hatte, pendelt die Harmonik wiederum zwischen Dur und Moll, übrigens als Resultat hartnäckigen Feilens am Detail. Für keine andere Nummer haben sich in den seit 2019 zugänglichen »Aida«-Skizzen so zahlreiche Entwürfe erhalten. Die Singstimme wird vorzugsweise von leeren Quinten gerahmt, was wiederum einen motivischen Rückverweis sowohl auf Aidas »Numi, pietà« wie auf Radamès' Romanze bedeutet.

Vor Claude Debussys Griff zu Elementen javanischer Musik war die bewusste Vermeidung selbstverständlicher Standards europäischer Kunstmusik das bevorzugte Mittel, um ein Exotisches zu evozieren. Dass dieses Verfahren am Ende zu ziemlich beliebigen Resultaten führen musste, hatten hellsichtige Journalisten schon am Beginn der neuen Exotismus-Mode in der europäischen Oper erkannt. 1863 lesen wir in einer Uraufführungskritik von Georges Bizets »Les pêcheurs de perles«: »[Léila] erkennt Nadir, den sie liebt, weil er Tenor ist; sie liebt Zurga nicht, weil er Bariton ist. Das ist in Indien genauso die Regel wie in Europa.« Noch schärfer ein anderer Pariser Journalist: »Nach [so vielen] exotischen Opern [...] ist es dem Publikum gleichgültig, ob die Handlung in Timbuktu spielt, in Chile oder in Quimper-Corentin [in der Bretagne].«

Wie sehr auch noch 25 Jahre später exotische Opern im Bewusstsein eines »Eigenen« konzipiert wurden, wird in einer Erzählung Ghislanzonis aus dem Jahre 1886 deutlich. In einem fiktiven Dialog besteht ein angehender Komponist auf dem »eigentümlichen Kolorit« Skandinaviens für das Libretto seiner ersten Oper, worauf der Autor der Verse zu »Aida« entgegnet: »Es ist nicht das Land, das das Kolorit zur Verfügung stellen muss, sondern vielmehr der Künstler, der es dem Land

zur Verfügung stellen muss. Glauben Sie, Verdi habe jenes melancholische Geflüster am Beginn des dritten Aktes der »Aida« vom Nil abgezeichnet? In einer schönen Sommernacht, bei schönem Mondschein kann sich der große Komponist die Farben eines ägyptischen Flusses am Ufer des Weihers seines Landguts in Sant'Agata ausgedacht haben.«

Dennoch nehmen wir »Aida« vor allem als waffenklirrende Prunkoper und als Musterbeispiel einer exotischen Oper wahr. Die leiseren Töne der beiden letzten Akte scheinen zu verblassen vor dem Pomp der Triumphszene, in der alle Wirkungsmittel zeitgenössischen Musiktheaters gebündelt werden. Dabei entwickelt Verdi in allen vier Akten anrührende Musik für die Träume, die Utopien und die Ängste an sich selbst zweifelnder Menschen. Wie in allen seinen Partituren hat er mit feinsten musikalischen Nuancen seine Figuren zu charakterisieren versucht.

So ist Amonasro neben Ramfis der einzige, der genau weiß, was er will, und deshalb auch in musikalischer Hinsicht am meisten geerdet. Das auffälligste Charakteristikum von Aidas Partie ist hingegen das ständige Pendeln zwischen »süßem« Moll (für »soave ebbrezza«) und »grausamem« Dur (für »ansia crudel«). Und so sehr Amneris im Drama als aktive, gar als treibende Figur erscheint, so genau zeigt die Musik, in welchem Maße sie selbst eine getriebene Seele ist. In ihrem allerersten Auftritt, unmittelbar nach Radamès' Romanze, markiert sie mit weit ausgreifenden, nachgerade herrschsüchtigen Intervallsprüngen und scheinbar in sich ruhenden Dreiklangsbrechungen Selbstsicherheit. Doch diese Sicherheit ist nur gespielt. Die Harmonien des Orchesters stützen die Melodie ausschließlich auf den schwachen Zählzeiten, das erste Viertel bleibt grundsätzlich unbegleitet. Ihrer Musik fehlt das in sich ruhende Fundament, noch ihr

Flehen nach Frieden in den letzten Takten der Oper – ja, sie wird das letzte Wort behalten! – deklamiert sie auf der Quinte, nicht auf dem Grundton.

Am Ende spielt freilich Amonasro ebenso wenig eine Rolle wie die wiederholten Kriege zwischen Ägypten und Äthiopien. Verdis Finaltableau fokussiert allein auf die intimen Gefühle dreier Figuren, deren Träume an der Realität zerbrochen sind. Emblematisch für »Aida« ist das chromatische »Amore«-Motiv, mit dem bereits das Orchestervorspiel eingesetzt hatte und das noch im anrührenden Sterbegesang »O terra, addio; addio valle di pianti...« nachzuklingen scheint: eine ebenso zarte wie begehrende Geste, die unerwidert bleibt. Andererseits hat Verdi chromatische »Störungen« und das Nebeneinander von Dur und Moll sogar einem so eindimensional scheinenden Moment wie dem Triumphchor »Gloria all'Egitto, ad Iside« eingeschrieben. Bereits in dessen zweitem Takt stört der Chor-Tenor mit der Moll-Sexte ces die Öffnung vom heroischen Es-Dur zur Dominanttonart, im sechsten Takt setzt Verdi statt des zu erwartenden As-Dur die Moll-Variante der Subdominante.

Die Oper, mit der sich der fast Sechzigjährige 1871 aus dem Theaterleben zurückziehen wollte, bleibt in ihrem widersprüchlichen Ineinander von Kammerspiel, Prunkoper und Exotismus ein Vexierbild aus einer Epoche, die gleichzeitig von technischem Fortschritt, offenem Rassismus und der Sehnsucht nach »reinen« Gefühlen geprägt war. Diese paradox scheinende Mischung sollte als Herausforderung jeder Interpretation nicht unterschätzt werden.

Anselm Gerhard, geboren 1958 in Heidelberg, lehrte von 1994 bis 2021 als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Die Oper des 19. Jahrhunderts gehört zu seinen Forschungsschwerpunkten. Gemeinsam mit Uwe Schweikert gab er das Verdi-Handbuch heraus und verfasste 2012 zudem eine kompakte Biografie über Giuseppe Verdi.

BLICK IN DIE WERKSTATT

AUSGEWÄHLTE BRIEFE AUS DEM ENTSTEHUNGSKONTEXT VON »AIDA«

VERDI AN CAMILLE DU LOCLE *

Genua, 19. Februar 1868

Ich bin sehr froh, gerade Ihren Brief aus Theben erhalten zu haben und zu wissen, dass Sie gesund und munter sind und mit Ihrer Reise zufrieden. [...] Wenn wir uns sehen, müssen Sie alle Ereignisse Ihrer Reise schildern, die Wunder, die Sie gesehen haben, die Schönheit und die Hässlichkeit eines Landes, das einst eine Größe und eine Zivilisation besaß, die ich nie zu bewundern vermochte.

VERDI AN SEINEN VERLEGER GIULIO RICORDI

St. Agata, 25. Juni 1870

Letztes Jahr wurde ich eingeladen, eine Oper in einem sehr weit entfernten Land zu schreiben. Ich habe abgelehnt. Als ich in Paris war, wurde Du Locle beauftragt, mit mir erneut darüber zu sprechen und mir eine hohe Summe anzubieten. Wieder habe ich abgelehnt. Einen Monat später schickte er mir einen gedruckten Entwurf, in dem er mir mitteilte, dass er von einer einflussreichen Person geschrieben worden sei (was ich nicht glaube), dass er ihm gut erscheine und dass ich ihn lesen solle. Ich fand ihn sehr gut und antwortete, dass ich ihn unter gewissen Bedingungen vertonen würde. Drei Tage nachdem ich mein Telegramm abgeschickt hatte, antwortete er mir: Angenommen.

VERDI AN CAMILLE DU LOCLE

St. Agata, 15. Juli 1870

Ich danke Ihnen für die Anweisungen, die Sie mir über ägyptische Musikinstrumente gegeben haben, die an verschiedenen Stellen nützlich sein können. Ich würde sie auch gerne für die Fanfare im Finale des dritten Aktes verwenden [Verdi meint vermutlich das Finale des zweiten Aktes, Anm. d. Red.], aber ich fürchte, die Wirkung wird nicht groß sein. Ich versichere Ihnen, dass mich der Gedanke, die Instrumente von Sax zu verwenden, furchtbar anwidert. In einer moderneren Handlung ist das noch tolerierbar ... aber bei den Pharaonen?

AUGUSTE MARIETTE AN DEN INTENDANTEN
DES KAIROER OPERNHAUSES PAUL DRAHNET

Paris, 15. Juli 1870

Es ist nicht schwer, imaginäre Ägypter zu kreieren, wie man sie normalerweise im Theater sieht, und wenn nichts anderes nötig wäre, würde ich mich nicht engagieren. Aber die antiken Kostüme, die in den Tempeln gezeigt werden, und die Anforderungen der modernen Bühne in angemessenem Maße zu vereinen, ist eine heikle Aufgabe. Aber wenn es darum geht, einen aus Fleisch und Blut zu kleiden und ihn laufen und singen zu lassen ... dann wird das peinlich und, so ist zu befürchten, bringt die Leute zum Lachen. Außerdem ist das konsequenteste Prinzip der ägyptischen Tracht das Fehlen von Bärten – ein Grundsatz, der umso mehr beachtet wird, als er von der Religion auferlegt wurde. Fühlen Sie sich in der Lage, alle Ihre Leute zu zwingen, ihre Bärte abzuschneiden?

* Der Opernlibrettist und Theaterdirektor Camille du Locle stellte den Kontakt zwischen Verdi und Auguste Mariette her, auf dessen Szenario »Aida« fußt.

St. Agata, 8. September 1870

Seit Ihrer Abreise habe ich sehr wenig gearbeitet, nur noch den Marsch gemacht, der sehr lang ist und starke Gliederung aufweist: Einzug des Königs mit seinem Hofstaat, Amneris, die Priester, Gesang des Volkes, der Frauen, noch ein Priesterchor (den ich nachzutragen habe), Einzug des Heeres mit allen Kriegsbeutestücken; Tänzerinnen, die heilige Gefäße, Schätze und dergleichen zu tragen haben; Tanz der Haremsklavinnen; zuletzt Radamès mit dem ganzen Bataclan – und alles das wird ein einziges Stück, eben der Marsch.

Sie müssen mir aber helfen und es so einrichten, dass der Chor Ägypten und dem König Lob singt, ein bisschen aber auch Radamès. Man muss also die ersten acht Verse einigermaßen ändern; die zweiten acht, die der Frauen, sind recht und es sollen noch acht für die Priester hinzukommen: »Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben.« (Siehe die Telegramme König Wilhelms!) Ich werde es Ihnen deutlicher sagen können, wenn ich die Szene heretze.

Volk: Heil Dir, Ägypter usw.

Frauen: Den Lotos wind zum Lorbeer...

Sorgen Sie für den Sinn und für den Reim, im Chor der Priester und des Volkes die Zäsur etwa beim vierten Vers!

St. Agata, 30. September 1870

Diese Katastrophe Frankreichs [Gemeint ist die Niederlage Frankreichs gegen die deutschen Truppen in der Schlacht bei Sedan.] bringt auch mich so gut wie Sie zur Verzweiflung! Ja, die blague, die Unverschämtheit, die Anmaßung der Franzosen war und ist (trotz allem Unglück) unerträglich, aber schließlich hat Frankreich der modernen Welt ihre Freiheit und Zivilisation gegeben. Und wenn alles fällt, so fällt, machen wir uns nichts vor, mit ihm jedwede Freiheit für uns alle, fällt auch unsere Zivilisation. Mögen unsere Literaten und Politiker ruhig die Bildung, die Wissenschaften und selbst (Gott vergebe 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. Es sind Verstandesmenschen ohne Herz, es ist ein kräftiges Volk, aber es hat keinen Schliiff. Und dieser König, der immer von der göttlichen Vorsehung redet, mit deren Hilfe er das beste Stück Europa zerstört! Er glaubt sich ausersehen, die Sitten zu bessern und die Laster der heutigen Welt zu bestrafen!! Welch ein Typ von einem Sendboten Gottes!

Der alte Attila machte Halt vor der Majestät jener Hauptstadt der alten Welt. Dieser hier lässt die Hauptstadt der neuen beschießen! Und jetzt, da Bismarck glauben machen will, Paris werde geschont werden, fürchte ich mehr als je, dass man es wenigstens zu einem Teil in Trümmer legen wird. Warum tut man das? Ich wüsste es nicht zu sagen. Vielleicht, damit es keine so schöne Weltstadt mehr gebe, da sie selber eine gleich schöne niemals haben werden. Armes Paris! Und ich habe es so heiter, so strahlend schön noch im vergangenen April gesehen...

Wir werden dem europäischen Krieg nicht entgehen, und er wird uns verschlingen. Er wird nicht morgen kommen, aber er kommt. Ein Vorwand ist schnell gefunden, etwa Rom, das Mittelmeer. Und ist da nicht die Adria, die sie schon zum Deutschen Meer proklamiert haben? Was sich in Rom begibt, ist ein großes Ereignis, aber es lässt mich kalt. [Verdi bezieht sich auf die Angliederung Roms zum Königreich Italien.] Vielleicht, weil ich merke, dass es schuld an vielem Unheil im Innern

wie nach außen werden kann: Weil ich mir keine Versöhnung denken kann zwischen Parlament und Kardinalskollegium, Pressefreiheit und Inquisition, bürgerlichem Gesetzbuch und Syllabus, und weil es mich erschreckt, dass unsere Regierung auf gut Glück losgeht und hofft, alles das werde sich mit der Zeit schon machen lassen. Wenn wir morgen einen geschickten, schlauen Papst bekommen, einen richtig argen, wie Rom ihrer viele gehabt hat, so bringt der uns um. Papst und König von Italien – ich kann mir das nicht einmal in diesem Brief zusammenreimen. Das Papier geht mir aus. Verzeihen Sie dieses Geschreibsel! Es ist mir Befreiung. Ich sehe so schwarz, und dabei habe ich Ihnen nicht einmal die Hälfte von dem gesagt, was ich denke, befürchte. Addio.



KULTUR UND IMPERIALISMUS – VERDIS »AIDA«

40

TEXT VON Edward Said

Als visuelles, musikalisches und theatralisches Schauspiel leistet »Aida« Großes für die europäische Kultur, darunter die Charakterisierung des Orients als einer exotischen, entlegenen und antiken Region, in der die Europäer ihre Kraftakte vorführen können. Zeitgleich mit der Komposition von »Aida« präsentierten die europäischen »Welt«-Ausstellungen routinemäßig Modelle von Kolonialdörfern, -städten, -höfen usw.: Exempel der Durchlässigkeit und Instabilität zweitklassiger oder minderer Kulturen. Diese subalternen Kulturen wurden dem westlichen Publikum als Mikrokosmos des imperialen Dominiums vorgestellt. Die nicht-europäische Welt hatte wenig, wenn überhaupt irgendwelchen Freiraum, es sei denn in diesem Rahmen. [...]

Verdis »Aida« ruft sehr genau die Begleitumstände ihrer Kommissionierung und Komposition in Erinnerung und entspricht den Aspekten des zeitgenössischen Kontexts, den auszuschließen sie so angestrengt bemüht ist, wie ein Echo den ursprünglichen Klang. Als höchst spezialisierte Gestalt ästhetischen Gedenkens verkörpert »Aida«, wie sie es der Intention der Autoren nach sollte, die Autorität der europäischen Version von Ägypten zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Geschichte im 19. Jahrhundert, einer Geschichte, für die Kairo in den Jahren 1869-1871 einen überaus geeigneten Schauplatz bot. Eine erschöpfende kontrapunktische Würdigung von »Aida« enthüllt eine Struktur der Einstellung und Referenz, ein Gewebe von Verbindungen, Ent-

scheidungen und Kollaborationsversuchen, von denen gesagt werden kann, dass sie eine Vielzahl geisterhafter Spuren im visuellen und musikalischen Text des Werkes hinterlassen haben. Man vergegenwärtige sich die Handlung: Eine ägyptische Armee schlägt eine äthiopische Streitmacht, aber der junge ägyptische Held der Schlacht wird später zum Verräter, zum Tode verurteilt und lebendig begraben. Diese Episode aus der Geschichte einer alten innerafrikanischen Rivalität gewinnt jedoch beträchtliche Resonanz, wenn man sie im Zeichen der englisch-französischen Rivalität in Ostafrika liest, die seit den vierziger Jahren und bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts währte. Die Briten fassten die Ziele von Khedive Ismail [Vizekönig und de facto Herrscher Ägyptens, Anm. d. Red.], der auf eine Expansion nach Süden brannte, als Bedrohung ihrer Hegemonie am Roten Meer und der Sicherheit ihrer Indien-Route auf; dennoch ermutigten sie Ismails Vorstöße nach Ostafrika als Mittel zur Blockade französischer und italienischer Ambitionen in Somalia und Äthiopien. Zu Beginn der siebziger Jahre war dieser Wandel abgeschlossen, und 1882 befand sich ganz Ägypten in britischer Hand. Vom französischen Standpunkt aus, den auch Mariette vertrat, dramatisierte »Aida« die Gefahren einer erfolgreichen ägyptischen Politik der Stärke in Äthiopien, insbesondere weil Ismail selbst – als osmanischer Vizekönig – an solchen Abenteuern als Mitteln zur Erlangung größerer Unabhängigkeit von Istanbul interessiert war.

In der Einfachheit und Strenge von »Aida« ist jedoch noch mehr verborgen, insbesondere deshalb, weil ein Großteil der Oper – und das Opernhaus, das eigens für Verdis Werk erbaut wurde – Ismail selbst und seine Regentschaft (1863-1879) betrifft. In jüngster Zeit ist viel Forschungsarbeit zur ökonomischen und politischen Geschichte des europäischen Engagements in Ägypten während der achtzig Jahre nach Napoleons Militärexpedition geleistet worden. Vieles davon stimmt mit der Position nationalistischer Historiker darin

41

überein, dass die Erben des Vizekönigs, die die Dynastie Mohammad Alis bildeten, in absteigender Größenordnung ihrer Verdienste Ägypten immer tiefer in das verstrickten, was »Weltwirtschaft« genannt worden ist, im Grunde jedoch ein lockerer Zusammenschluss europäischer Finanziers, Handelsbankiers, Kreditanstalten und Wirtschaftsabenteurer war. Das führte unausweichlich zur britischen Besetzung von 1882 und ebenso unausweichlich zur Rückforderung des Suezkanals durch Gamal Abd el Nasser im Juli 1956.

In den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts war das auffallendste Merkmal der ägyptischen Wirtschaft der Boom in Baumwollexporten, zu dem es kam, als der amerikanische Bürgerkrieg den amerikanischen Nachschub für die europäischen Baumwollspinnereien aussperrte; das beschleunigte jedoch nur die Verzerrungen in der lokalen Wirtschaft (in den siebziger Jahren war, laut dem Wirtschaftshistoriker Richard Owen, »das gesamte Delta in einen Exportsektor verwandelt worden, der sich der Produktion, Verarbeitung und dem Export zweier oder dreier Ernten widmete«), die Teil einer erheblichen ökonomischen Depression waren. Ägypten öffnete sich Projekten aller Art, manche verrückt, manche sinnvoll und nützlich (wie der Eisenbahn- und Straßenbau), alle kostspielig, insbesondere der Kanalbau. Die Entwicklung wurde finanziert durch die Ausgabe von Schatzanleihen, Gelddruck und die Vergrößerung des Haushaltsdefizits; das Wachstum der Staatsverschuldung trug fraglos zur ägyptischen Auslandsverschuldung, zu den Kosten der Kreditverzinsung und der Preisgabe des Landes an ausländische Investoren und ihre lokalen Agenten bei. [...]

Die Vermögenskonzentration in der Familie des Vizekönigs und denen seiner Gefolgsleute beförderten eine Struktur des im Grunde feudalen Großgrundbesitzes und urbaner Privilegien, die ihrerseits die Entzündung nationalen Widerstandsbewusstseins beschleunigten. Die öffentliche Meinung scheint sich Ismail ebenso stark widersetzt zu haben,

weil er Ägypten den Ausländern auszuliefern schien, wie deshalb, weil diese Ausländer die Schwäche Ägyptens für selbstverständlich hielten. Mit Zorn wurde vermerkt, schreibt der ägyptische Historiker Sabry, dass Napoleon III. in seiner Rede zur Kanaleröffnung Frankreich und »seinen« Kanal, aber an keiner Stelle Ägypten erwähnte. Andererseits wurde Ismail öffentlich von pro-osmanischen Journalisten angegriffen: wegen seiner außerordentlich kostspieligen Europareisen, wegen seines Anspruchs auf Unabhängigkeit von der Pforte [»Hohe Pforte«, gemeint ist die Regierung des Osmanischen Reiches], der übermäßigen Besteuerung seiner Untertanen und seiner großzügigen Einladungen europäischer Berühmtheiten zur Kanaleröffnung. Je unabhängiger Khedive Ismail erscheinen wollte, umso teurer kam seine Impertinenz Ägypten zu stehen, umso mehr verabscheuten die Osmanen die Kraftakte seines Selbständigkeitsstrebens, umso entschlossener agierten seine europäischen Gläubiger, um ihn fest in die Hand zu bekommen. Ismails Ehrgeiz und Phantasie verblüfften seine Zuhörer. Im heißen, bedrückenden Sommer 1864 dachte er nicht nur an Kanäle und Eisenbahnen, sondern auch an ein Paris-am-Nil und an Ismail als Kaiser von Afrika. Kairo sollte seine »grands boulevards«, eine Börse, eine Oper und viele Theater bekommen; Ägypten sollte eine große Armee, eine mächtige Flotte haben. Warum? fragte der französische Konsul. Er hätte auch fragen können, wie?

»Wie« sollte mit der Renovierung Kairos verfahren werden, die die Beteiligung vieler Europäer (darunter Drahnat [Intendant des Kairoer Opernhauses]) und die Entwicklung einer neuen Klasse von Stadtbewohnern erforderte, deren Geschmack und Ansprüche wiederum auf die Expansion eines lokalen, auf teure Importgüter eingestellten Marktes angewiesen waren? Richard Owen drückt das so aus: »Das, wofür ausländische Importe wichtig waren [...], war die Versorgung eines völlig verschiedenen Konsumverhaltens der großen ausländischen Population und der Kreise

von ägyptischen Großgrundbesitzern und Offiziellen, die in Häusern europäischen Stils in den europäisierten Vierteln von Kairo und Alexandria zu leben begonnen hatten, wo nahezu alles Wichtige von außerhalb herangeschafft wurde – sogar Baumaterial.« Und, wie wir hinzufügen könnten, Opern, Komponisten, Sänger, Dirigenten, Bühnenbilder und Kostüme. Ein zusätzlicher Nutzen solcher Projekte war, dass sie ausländische Geldgeber mit sichtbaren Beweisen davon überzeugten, dass ihr Geld gut angelegt war.

Anders als Alexandria war Kairo jedoch eine arabishe und islamische Stadt, sogar zur Glanzzeit von Ismail. Abseits des Zaubers der archäologischen Stätten von Giseh kommunizierte Kairos Vergangenheit nicht leicht mit Europa; hier gab es keine hellenistischen oder levantinischen Assoziationen, keine sanften Brisen vom Meer, kein geschäftiges mediterranes Hafentreiben. Kairos kompakte Mittelpunktstellung in Bezug zu Afrika, zum Islam, zur arabischen und osmanischen Welt wirkte auf europäische Investoren als unüberschreitbare Schranke, und die Hoffnung, es für sie anziehender zu machen, bewog Ismail, die Modernisierung der Stadt zu unterstützen. Er tat das im wesentlichen dadurch, dass er Kairo teilte. [...] Das Opernhaus, das von Ismail für Verdi erbaut wurde, stand genau im Zentrum der Nord-Süd-Achse, in der Mitte eines weitläufigen Platzes mit Blick auf das Europäerviertel, das sich westwärts zum Nilufer hin erstreckte. In Richtung Norden lagen der Hauptbahnhof, Shepherds Hotel und der Ezbekije-Garten. In Richtung Süden lag der Abdin-Palast, der 1874 von Ismail zu seiner Hauptresidenz umgestaltet wurde. Hinter dem Opernhaus öffneten sich die wimmelnden Viertel Muski, Sayida Zeinab und Ataba al-Khadra, die von der imponierenden Silhouette des Opernhauses und der europäischen Obrigkeit beherrscht wurden.

Kairo begann das intellektuelle Ferment der Reform zu registrieren, wovon manches, wenn auch keineswegs alles, sich europäischem Zufluss und Einfluss verdankte, und

das, wie Jacques Berque es ausdrückt, in eine Wirrnis der Produktion mündete. Wunderbar vergegenwärtigt das der wohl schönste Bericht über das Kairo Ismails, der »Khittat Tawfikiya« von Ali Pasha Mobarak, dem Minister für Erziehung und öffentliche Arbeiten, einem Ingenieur, Nationalisten, Stadterneuerer, unermüdlichen Historiker und Sohn eines niedrigen faqih [Rechtsgelehrter], einem Mann, der ebenso vom Westen fasziniert wie von den Traditionen und der Religion des islamischen Ostens gebannt war. Ali erwähnt die Oper nicht, obwohl er ausführlich und in allen Einzelheiten von Ismails verschwenderischen Ausgaben für seine Paläste, seine Gärten und Zoos und seine Pompzeremonien für durchreisende Würdenträger berichtet. Spätere ägyptische Autoren (etwa Anwar Abdel-Malek) verweisen wie Ali auf diese Phase der Gärung, kommen aber auch auf das Opernhaus und »Aida« zu sprechen: als antinomischen [widersprüchlichen] Symbolen des künstlerischen Lebens des Landes und seiner imperialistischen Unterwerfung. Im Jahre 1971 brannte das hölzerne Opernhaus nieder; es wurde nicht wieder an seinem ursprünglichen Ort aufgebaut, und das Grundstück wurde zunächst als Parkplatz, dann für ein mehrstöckiges Parkhaus genutzt. Im Jahre 1988 wurde auf der Nil-Insel El-Gesireh mit japanischem Geld ein Kulturzentrum errichtet; dieses Zentrum schließt auch ein Opernhaus ein.

Offensichtlich haben wir daraus zu schließen, dass Kairo »Aida« als Oper, die für einen Anlass und einen Ort geschrieben war, die sie zu überleben schien, nicht lange ertragen mochte, obwohl sie viele Jahrzehnte auf westlichen Bühnen triumphierte. »Aidas« ägyptische Identität war ein Teil der europäischen Fassade der Stadt, ihre Einfachheit und Strenge waren jenen imaginären Mauern eingepreßt, die die Altstadt von den imperialen Vierteln trennte. »Aida« markiert eine Ästhetik der Trennung, und wir vermögen darin keine ähnliche Kongruenz zwischen ihr und Kairo wahrzunehmen, wie sie Keats am Fries der griechischen Urne und dem entdeckte, was ihm entsprach: die Stadt und Zitadelle,

»geleert von diesem Volk, an diesem frommen Morgen«. »Aida« war für viele Ägypter ein »article de luxe«, auf Kredit gekauft für eine winzig kleine Klientel, deren Amüsement angesichts ihrer wirklichen Ziele Nebensache war. Verdi erblickte in »Aida« ein Monument seiner Kunst; Ismail und Mariette verausgabten dafür, wenn auch zu verschiedenen Zwecken, ihre überschüssige Energie und ihren rastlosen Willen. Trotz ihrer Mängel kann »Aida« als eine Art Kuratoriumskunst genossen und interpretiert werden, deren Strenge und steifer Rahmen mit erbarmungslos todesbesessener Logik an einen genauen historischen Zeitpunkt und eine spezifisch datierbare ästhetische Form erinnern, ein imperiales Schauspiel mit der Absicht, ein beinahe ausschließlich europäisches Publikum zu befremden und zu beeindrucken.

Das alles liegt natürlich sehr weit ab von der Position »Aidas« im heutigen Kulturbetrieb. Und es ist sicherlich richtig, dass viele große ästhetische Gegenstände des imperialen Zeitalters ohne die Bürde der Herrschaft erinnert und bewundert werden, die sie von der Reifung bis zur Aufführung trugen. Dennoch bleibt das Imperium, in Wendungen und Spuren, lesbar, sichtbar und hörbar. Und sofern wir die imperialistischen Strukturen der Einstellung und Referenz, die sich sogar in Werken wie »Aida« zu erkennen geben und die keinerlei Beziehung zum Kampf um Territorien und Kontrolle zu haben scheinen, nicht zur Kenntnis nehmen, reduzieren wir diese Werke auf Karikaturen, hochgestochene Karikaturen vielleicht, aber gewisslich Karikaturen.

Edward Said war ein US-amerikanischer Literaturhistoriker palästinensischer Herkunft. Seine 1978 erschienene Monographie »Orientalismus«, in der er den eurozentrischen Blick des Westens auf den Nahen Osten aufzeigt, zählt zu den meistrezipierten Sachbüchern. 1999 gründete er mit Daniel Barenboim das West-Eastern Divan Orchestra und ist Namensgeber der Barenboim-Said-Akademie. 2003 starb er in New York.

O terra, addio;
addio, valli di pianti.

Leb wohl, Welt;
leb wohl, Tal der Tränen.



GIUSEPPE VERDI

ZEITTADEL

50

1813

Giuseppe Verdi wird am 9. Oktober in Le Roncole bei Parma geboren.

Die Völkerschlacht bei Leipzig endet mit der Niederlage Napoleon Bonapartes. Auf dem Wiener Kongress im darauffolgenden Jahr wird die Neuordnung Europas verhandelt.

1830

Julirevolution in Paris: Der »Bürgerkönig« Louis-Philippe kommt an die Macht.

1839

Uraufführung von Verdis erster Oper »Oberto, conte di S. Bonifacio« am 17. November am Teatro alla Scala in Mailand.

Beginn des Ersten Opiumkrieges, an dessen Ende China fünf Häfen für den Handel öffnen sowie Hongkong an Großbritannien abtreten muss.

1840

Die Uraufführung der Komödie »Un giorno di regno« am Teatro alla Scala wird ein Fiasko und bringt Verdi kurzzeitig zum Entschluss, das Komponieren einzustellen.

Orientkrise: Konflikt europäischer Mächte um die Vorherrschaft über das strategisch bedeutende Ägypten, an dessen Ende Muhammad Ali Pascha als Gouverneur die Herrschaft über Ägypten behält, das Land aber der europäischen Wirtschaft öffnen muss.

Rheinkrise zwischen Frankreich und Deutschland. Forderungen der französischen Öffentlichkeit nach der Rheingrenze sowie Truppenbewegungen lassen Kriegsängste aufkommen. Die Krise kann jedoch diplomatisch beigelegt werden.

Mit Alessandro Manzonis Roman »I promessi sposi« erscheint das prägende Werk der italienischen Romantik.

1842

Mit dem ursprünglich Otto Nicolai zur Vertonung zugeordneten »Nabucco« überwindet Verdi seine Krise und begründet mit der Mailänder Uraufführung seinen Ruf als »Meister des Melodramma«.

1843

Uraufführung von »I Lombardi alla prima crociata« in Mailand.

1844

Uraufführungen von »Ernani« in Venedig und »I due Foscari« in Rom.

1845

Uraufführungen von »Giovanna d'Arco« in Mailand und »Alzira« in Neapel.

1847

Gleich drei Bühnenwerke Verdis erleben ihre Uraufführungen: »Macbeth«, »I masnadieri« sowie »Jérusalem«.

1848

Während Verdi an der Pariser Oper Verhandlungen über neue Werke führt, erlebt Paris die Februar-Revolution und die damit einhergehende Abdankung König Louis-Philippes sowie die Proklamation der Zweiten Französischen Republik.

Weitere Aufstände in ganz Europa, u. a. in Deutschland sowie in Italien, wo die Unruhen den Beginn des Ersten Unabhängigkeitskrieges markieren.

1849

Uraufführungen von »La battaglia di Legnano« in Rom und »Luisa Miller« in Neapel.

Rom wird kurzzeitig Republik, aber die Intervention Frankreichs stellt die Herrschaft des Papstes wieder her.

David Livingstone beginnt mit der Erforschung des südlichen Afrikas. Er ist einer von zahlreichen Forschern, die in den folgenden Jahren zur kartographischen Erschließung des Kontinents beitragen.

1851

Uraufführung von »Rigoletto« in Venedig.

Ein Staatsstreich beendet die Zweite Französische Republik und läutet das Zweite Kaiserreich ein.

In London findet die erste Weltausstellung statt.

51

1853

Uraufführungen von »Il trovatore« in Rom und »La traviata« in Venedig.

Mit dem Grafen von Cavour wird eine der führenden Persönlichkeiten der italienischen Einigungsbewegung (»Risorgimento«) Ministerpräsident des Königreichs Sardinien-Piemont.

1854

Muhammad Said, der Sohn Muhammad Alis, wird Gouverneur von Ägypten. Seine liberale Politik führt zu mehr Investitionen, aber auch zu größerem Einfluss Europas auf die ägyptische Wirtschaft.

1856

Beginn des Zweiten Opiumkriegs zwischen England, Frankreich und China.

Eröffnung der ersten Eisenbahnlinie Afrikas zwischen Kairo und Alexandria.

1858

Nach 16 Jahren und 21 geschriebenen Opern empfindet Verdi wachsende Erschöpfung. Am 12. Mai schreibt er an Clarina Maffei: »Seit »Nabucco« habe ich, kann man sagen, nicht eine Stunde Ruhe gehabt. Sechzehn Galeerenjahre!«.

Indien wird als Vizekönigtum unmittelbar der britischen Krone unterstellt.

1859

Verdi heiratet Giuseppina Strepponi, die er seit 1842 kannte, als sie in der Uraufführung von »Nabucco« die Abigaille sang.

Zweiter italienischer Unabhängigkeitskrieg.

In Neapel taucht erstmals das Akrostichon »Viva V.E.R.D.I.« auf, wobei V.E.R.D.I. für Vittorio Emanuele, Re d'Italia steht und eine rasch verbreitete politische Willensbekundung darstellt.

Die Arbeiten am Suezkanal beginnen und werden durch ein ägyptisch-europäisches Konsortium durchgeführt.

1861

Verdi nimmt an der konstituierenden Sitzung des neuen italienischen Parlaments als Abgeordneter teil. Vittorio Emanuele II. wird zum König von Italien ausgerufen, Cavour wird erster Ministerpräsident.

Beginn des Amerikanischen Bürgerkriegs.

1862

Uraufführung von »La forza del destino« am Kaiserlichen Theater von St. Petersburg.

Eröffnung der Weltausstellung in London am 1. Mai. Der italienische Beitrag stammt von Verdi in Form des Auftragswerks »Inno delle nazioni«.

Der erste Staudamm am Nil wird errichtet.

1863

Muhammad Sais Neffe Ismail Pascha wird Gouverneur Ägyptens. Wie sein Onkel strebt er die Emanzipation Ägyptens vom osmanischen Reich an und reformiert das Land grundlegend durch große Infrastrukturprojekte und die Etablierung einer exportorientierten Wirtschaft, von der in Ägypten aber nur eine kleine Elite profitiert.

1867

Eröffnung der Weltausstellung in Paris am 1. April. Im Sommer erfolgt daraufhin die Uraufführung von »Don Carlos« an der Pariser Oper.

Ismail Pascha wird zum Khediven (Vizekönig) von Ägypten ernannt.

1868

Auftrag an Verdi seitens des Kairoer Opernintendanten Paul Drahnert, eine Festmusik zur Eröffnung des Opernhauses ein Jahr später zu schreiben, Verdi lehnt ab.

1869

Eröffnung des Suezkanals, der bald die wichtigste Verbindung der Staaten Europas zu ihren Kolonien in Asien und Ostafrika werden sollte. In Kairo wird das neue Opernhaus mit Verdis »Rigoletto« eingeweiht.

1870

Verdi beginnt mit der Arbeit an »Aida«, nachdem Ismail Pascha ihm durch Paul Drahnert bereits im Vorjahr den Auftrag erteilen ließ.

Ausbruch des Deutsch-Französischen Kriegs, Belagerung von Paris nur wenige Wochen nachdem sich Verdi dort aufgehalten hatte. Gefangennahme des französischen

Kaisers nach der Schlacht bei Sedan und Ausrufung der Dritten Französischen Republik in Paris.

Frankreich zieht seine Truppen aus dem Kirchenstaat ab. Die italienische Armee nimmt Rom kampflos ein. Nach einer Volksabstimmung werden Rom und Latium ins Italienische Königreich eingegliedert.

Henry Morton Stanley beginnt seine erste Afrikaexpedition auf der Suche nach David Livingstone. Seine Erkenntnisse wecken Bestrebungen des belgischen Königs Leopold II., der schließlich die heutige Demokratische Republik Kongo als Privatbesitz erwerben sollte.

1871

Die Uraufführung von »Aida« findet am 24. Dezember im Khedivial-Opernhaus in Kairo statt.

In Versailles wird das Deutsche Kaiserreich proklamiert. Der Aufstand der Pariser Kommune wird niedergeschlagen.

1872

Die italienische Erstaufführung von »Aida« am Teatro alla Scala in Mailand ist ein glänzender Erfolg.

1874

Uraufführung von Verdis »Messa da Requiem«, das dem Gedenken an Alessandro Manzoni gewidmet ist.

Verdi wird zum Senator des Königreiches Italiens ernannt.

Beginn des Ägyptisch-Äthiopischen Kriegs: Unter Ismail Pascha bringen ägyptische Truppen den heutigen Sudan und Teile Nord-Äthiopiens unter ihre Herrschaft. Die Eroberung Äthiopiens scheitert jedoch.

1875

Khedive Ismail Pascha muss den ägyptischen Anteil an den Suezkanal-Aktien aufgrund der Verschuldung seines Landes an England abtreten. Frankreich und England übernehmen fortan die Kontrolle über die Staatsfinanzen.

1882

Beginn des Anglo-Ägyptischen Krieges, der die britische Herrschaft in Ägypten einleitet, wobei das Land zunächst formal Teil des osmanischen Reiches bleibt.

1884

Beginn der Berliner Konferenz (auch »Kongokonferenz«), auf der die europäischen Großmächte Grundsätze der Kolonialisierung Afrikas festlegen. Der »Wettlauf um Afrika« nimmt infolgedessen Fahrt auf.

Das heutige Namibia wird als »Deutsch-Südwestafrika« erste deutsche Kolonie auf dem Kontinent. Es folgt die Kolonialisierung Togos, Kameruns und Tansanias.

1887

Uraufführung von »Otello« an der Mailänder Scala.

Allianz des Deutschen Reiches mit Italien und Großbritannien.

1890

Ausrufung der Kolonie Italienisch-Ostafrika auf dem Gebiet des heutigen Eritrea sowie Teilen Äthiopiens.

1893

Verdi feiert einen großen Erfolg mit der Uraufführung von »Falstaff«, es ist seine letzte Oper.

1901

Am 27. Januar stirbt Giuseppe Verdi im Alter von 87 Jahren in Mailand.































SYNOPSIS

ACT ONE

Before the war: Egypt is threatened by the Ethiopians.

86

The young officer Radamès hopes to become the new commander of the Egyptian army. He is secretly in love with the Ethiopian slave Aida, who until now has concealed her royal background. In case of victory, Radamès would like to take Aida as his wife. But Amneris, the daughter of the Egyptian king, also loves Radamès and suspects Aida to be her rival.

When a messenger announces the Ethiopian invasion, the king, flanked by Ramphis, the country's religious leader, declares war against the enemy and appoints Radamès supreme commander. In the general enthusiasm for the war effort, Aida is left alone. For her, there seems to be only one way out of the horrible conflict between her love for her father Amonasro and her Ethiopian homeland on the one hand and the Egyptian Radamès on the other: death.

In a ceremony, Ramphis prays for support in the war. Radamès is prepared for his new role.

ACT TWO

After the war: the Egyptians have defeated the Ethiopians.

Amneris, who hopes for Radamès' love, wants to achieve clarity before his return. With feigned pity and a lie, she gets Aida to admit her love for Radamès. Now Amneris reveals herself as Aida's rival. Caught between despair and rage, Amneris wants to humiliate the slave at the imminent victory celebrations.

All of society has gathered to celebrate the Egyptians' victory over the Ethiopians. Although Radamès returns from

the war a broken man, he is celebrated as a victor. Among the Ethiopian prisoners, Aida discovers her father, King Amonasro, who conceals his real identity. He asks for pity on the Ethiopians, but Ramphis demands the death of all the prisoners. Then Radamès pleads the king to release all the prisoners of war, but Ramphis convinces the king to keep Aida and her father as hostages. The king gives Radamès his daughter as his bride and promises him the throne. Radamès is secretly ready to renounce power for Aida.

87

ACT THREE

The Ethiopians have once again encroached upon Egyptian territory.

On the evening before her wedding, Amneris goes to the temple to pray for Radamès' love. Aida is nearby waiting for Radamès. Her father suddenly appears and demands that she convince Radamès to betray the Egyptian battle plans. When Aida refuses to do so, Amonasro puts her daughter under pressure. When Radamès arrived, Amonasro hides.

Aida provokes Radamès in an attempt to make him stop loving her. But when he passionately declares his love, Aida suggests as their only option a secret escape. Radamès agrees. Now Aida requests from him the location of the Egyptian troops that they need to avoid, so that Radamès unintentionally reveals the battle plan. Triumphant, Amonasro presents himself and reveals his identity as the Ethiopian king. In that very moment, Amneris and Ramphis emerge from the temple and discover the "traitor." Amonasro wants to kill them immediately, but Ramphis can stop him. Aida and Amonasro are able to escape, while Radamès voluntarily surrenders.

ACT FOUR

Amneris wants to save Radamès despite his disloyalty if he would renounce Aida, but Radamès refuses.

88 Radamès is put on trial behind closed doors by Ramphis and the priests. Since Radamès remains silent on all charges, he is condemned to death, which Amneris follows with growing horror. She finally understands the bloodthirsty nature of the system and curses the priests.

Radamès longs for death. He dreams of Aida, who wants to die together with him. Amneris is left alone.

“Men make their own history, but they do not make it as they please; they do not make it under self-selected circumstances, but under circumstances existing already, given and transmitted from the past. The tradition of all dead generations weighs like a nightmare on the brains of living.”

EGYPT IN VERDI'S GARDEN

"AIDA" AS RIDDLE OF A PARADOXICAL "ORIENTALISM"

TEXT BY Anselm Gerhard

90

Opera and soccer: there is certainly only one melody from the history of opera that has the (dubious) honor or being sung regularly at sport events. The famous Triumphal March from the second act of Verdi's "Aida" is one of those "hits" that remains stuck in our head. And it seems so clear: the trumpets (or vuvuzelas) blare to the greater honor of the Egyptian fatherland (or the favored soccer team). Of course, this use of Verdi's music is nothing new. In April 1953, Konrad Adenauer took the stage at a CDU federal party conference accompanied by the sound of this march, where he then, in a notable lapse, introduced himself as the "Federal Chancellor of the German Reich." Was he aware that Mussolini staged his entrance to Bologna on October 29, 1923, the first anniversary of his seizure of power, in just the same way? But this opera was loaded in terms of propaganda in Fascist Italy beyond the Triumphal March. After the (official) end of the unimaginably brutal Abyssinian War (with mustard gas attacks against the civilian population) the Italian King Victor Emmanuel III had himself proclaimed Emperor of Abyssinia on May 9, 1936. The opera "Aida", which was considered old fashioned at the time, was then brought back to the stage, with performances at the Arena in Verona, where the opera had been performed for the first time in 1913 for its opening, but also in May 1938 during Hitler's state visit in Naples.

This choice was not only intended to praise the Suez Canal—according to an indestructible legend the op-

era was supposed to have been composed for its opening. In reality, there was a gala performance of "Rigoletto" in Cairo to mark the canal's opening in 1869. This water route was essential for transporting colonists and occupying troops to Ethiopia. Even more than that, the opera was reinterpreted as presaging the fascist racial policies against "inferior" Africans. The Egyptians in the opera stood for the victorious Italians, their enemies for the "barbarian Ethiopians," of which the libretto sings.

It should have been obvious that this turned Verdi's intentions into their very opposite. For already in 1913, letters were published in which the composer equated Pharaonic Egypt with the militaristic Prussia of 1870. When looking for words for the Egyptian leader for the Triumphal Scene of the second act, he sent his librettist his own prose version on September 8, 1870. "With the help of divine providence, we have emerged victorious. The enemy has surrendered. That God will also help us in future." He summed up the tone he was looking for succinctly and precisely: "Just look at the telegrams of King Wilhelm!"

The telegrams from the man who would become the first German emperor were reprinted in the Italian press as an especially unpleasant example of the self-congratulatory attitude of the victors over France. On August 30, 1870, King Wilhelm of Prussia telegraphed the following to his wife in Berlin: "We had a victorious battle yesterday... May God graciously help us, as he has until now!" It is thus no mistake to see an expression of open partisanship against the arrogance of the Egyptian victors in this historicizing opera, mapping current events from the late nineteenth century onto a war from the nineteenth century BCE. For Verdi never made a secret of his disgust for Prussian militarism. On September 30, 1870, a good four weeks after the France's devastating defeat near Sedan, he wrote to his trusted friend Clara Maffei: "The disaster of France fills my

91

heart, as well as yours, with despair...Yes, the...impertinence of the French was and is...unbearable...Let our literati and our politicians praise the knowledge and science and even (God forgive them) the art of these victors. But if they would only look a little below the surface, they would see that the old blood of the Goths still flows in their veins, that they are monstrously proud, hard, intolerant, rapacious beyond measure and scornful of everything that is not German . . . and that King who is always talking about God and Divine Providence, with whose help he is destroying the best part of Europe!" The so-called "Triumphal March" in the second act was most certainly not intended to express a need for splendor and glory. On the contrary: for the composer, the weapon-brandishing militarism of an arrogant victorious people represented—in Pharaonic Africa and in Europe of his own time—a repulsive aberration.

ATTRIBUTIONS

But music is more tolerant than paper. In Mussolini's Italy, the claim of an Italian master race to colonial rule over Ethiopia could be inscribed onto "Aida". And in recent cultural studies, Edward Said, the charismatic Palestinian literary theorist who died in 2003, applied his influential concept of "orientalism" on this opera: "As a visual, musical, and theatrical spectacle, Aida . . . confirms the orient as an essentially exotic, distant, and antique place in which Europeans can mount certain shows of force."

And yet, the popular opera is not at all about a conflict between European invaders and a non-European tribal society. All the same, the debate over the question to what extent the "empire is at work" in Verdi's opera, as Said put it, is inexhaustible. Even if there is nothing much new to be said from this perspective, it is clearly possible to continue overwriting this opera with renewed focused "post-

colonial" observations, probably for a quite banal reason that has not yet been given sufficient attention. In contrast to other exotic operas, "Aida" involves not two sides, but three. The European composer and his librettist not only represent the European and the exotic, the European producers of the opera also stage a conflict between two antagonistic interpretations of the (exotic) other—aware that this staging was intended for Cairo, the self-representation of the "other," who in turn sought to imitate European standards.

To illustrate this using an example: if we (like Said) want to accuse Verdi of a colonialist perspective on the subject of the opera, we could recognize imperialist structures of behaviors and frames of reference in the way he marks Egyptians and Ethiopians as "others." Or, we would have to read Egypt as a stand-in for the (European) empire and (only) Ethiopia as the "other." Part of the confusion in the now endless debate seems to result from the fact that Said and his followers spring back-and-forth between these two constellations in an equally seductive and unclear way without reflecting on the problem of interferences and contradictions between a binary and ternary constellation.

AMBIVALENCES

The one thing most of these "Aida" interpreters agree upon, according to Ralph Peter Locke, an American musicologist in Said's lines, is that an awareness of the link between racism and imperialism to music and culture allows for a clear distribution of roles between the oppressors and the oppressed. When applied to "Aida", the use of violence in the Egyptian-Ethiopian conflict seems to only be thought in one direction.

And yet the brutality of the Ethiopians is depicted as no less than that of the Egyptians, at the latest when the fortune of war is on Amonasro's side. His rule is also

clearly characterized with blatant antipathy. The intrigue that Verdi was directly involved in devising shows that the notorious historical pessimist was by no means seeking to promote identification with the underdogs. The libretto places the reference to the brutality of the Ethiopians in the mouth of an Egyptian messenger, meaning that it could be nothing more than war propaganda. But whoever has but a vague notion of warfare in premodern societies (and not only these) would consider this reference as a fully apt description of an imagined historical reality. Most of all, however, in a flagrant deviation from all operatic traditions, Amonasro, the leader of the defeated Ethiopians, is depicted as a ruthless power politician. In the third act, he does not forbid his daughter her love for the enemy, like thousands of opera fathers before him. He is also not at all concerned with chaste virginity, which the nineteenth century public considered the epitome of family honor. Instead, the King of Ethiopia uses his own daughter unscrupulously as a sexual decoy to obtain crucial military information.

My reference to Verdi's letters from the fall of 1870 is by no means intended to support an interpretation of the opera in the shadow of the Franco-Prussian War. Such an interpretation would not even work free of contradiction for the triumph scene in Memphis, in which a resonant reference to the French emperor Napoleon appears, as we will see briefly. Instead, any attempt at a clear mapping of the opera's intrigues onto actual historical situations is doomed to fail, be it the founding of the German Empire in 1871, the Italian Risorgimento, the expansion policies of Pharaonic Egypt, or the colonial policy of Fascist Italy. Instead, a great deal indicates that Verdi was interested in ambivalent power relations that blur behind a syncretistic montage that certainly does not aspire to any clarity.

LOCAL COLOR

But there is Egyptian music in "Aida"! While Verdi himself never travelled to Egypt, he had special trumpets built for his opera to allow a characteristic *couleur locale* to sound. But these are replica of the *trompettes romaines* that Fromental Halévy used in 1840 in his funeral march for the transfer of Napoleon's corpse to the *Dôme des Invalides*. Verdi became familiar with this bizarre instrument while rehearsing his opera "Jérusalem" at the Paris Opera, for in that very period Halévy's "La reine de Chypre" was performed, an opera in which he implanted his imperial fanfares from 1841. But beyond the use of such supposedly ancient instruments, Verdi wrote in a letter to Ghislanzoni on October 16, 1870 that the idyllic scene on the Nile "needs to smell like Egypt." This effort to achieve local color seems a stark contrast to the intimate dramaturgy of a drama about jealousy, which focuses on general human traits and thus requires no precise localization. If we look more closely, it also becomes clear that in Verdi's "Aida", contrary to widespread claims, Egyptians and Ethiopians are not depicted consistently as "others". Instead, the composer prefers to use a method of negation. He precisely does not attempt what Said calls "othering," but the avoidance of what is musically his own.

Archaicizing techniques such as modal passages with Phrygian cadences or moving back and forth between major and minor are decisive for the musical coloring of the score. This is true for the chorus of priests and priestesses at the start of the third act, which was recomposed in 1871 in final revisions and has a melody that seems based in Gregorian chant. But according to the memory of a contemporary, he picked it up from the singing of a seller of cooked pears on the streets of Parma.

For the title character, Verdi sets another striking accent at the beginning of the same act with the eroti-

cizing timbre of the flutes, often in a low register. The same scent is used once again not only on the shores of the Nile, but already in the first act: in Radamès' romanza "Celeste Aida, forma divina," with which the Egyptian military commander is introduced as an oblivious dreamer.

These modal touches seem at first limited to the Egyptian figures. But this is also not the case, as Aida's so-called Nile aria shows. In this two-strophe canzone, which Verdi also composed during his revisions in the summer of 1871, the harmony sways back and forth between major and minor, incidentally due to a persistent focus on detail. For no other part of the opera are there as many drafts in the "Aida" sketches, available since 2019, as for this one. The vocal line is framed preferably by open fifths, which in turn is a motivic reference back both the Aida's "Numi, pietà" and to Radamès' romance.

Before Claude Debussy's use of elements of Javanese music, the conscious avoidance of self-evident standards of European art music was the preferred means of evoking the exotic. That this technique ultimately could only lead to rather random results was already recognized by insightful journalists at the very start of the new exoticism fashion in European opera. An 1863 review of the premiere of Georges Bizet's "Les pêcheurs de perles" reads as follows: »[Léila] recognizes Nadir, whom she loves, because he is a tenor; she doesn't love Zurga, because he is a baritone. That's the same in India as it is in Europe." Another Paris journalist was even harsher: "After [so many] exotic operas . . . the audience could not care less whether the plot is set in Timbuktu, in Chile, or in Quimper-Corentin [a town in Brittany]."

The extent to which exotic operas were conceived with an awareness of one's "own" 25 years later becomes clear in a story about Ghislanzoni from 1886. In a fictional dialogue, an emerging composer insists on the

"idiosyncratic color" of Scandinavia for the libretto for his first opera, in response to which the author of the verses to Aida responded: "It is not the country that has to provide the color, but the artist that has to provide it for the country. Do you think Verdi got the melancholic whispers at the start of 'Aida's Third Act from the Nile? In a lovely summer night with beautiful moonshine, the great composer could have conceived the colors of an Egyptian river on the shores of the pond at his land house in Sant'Agata."

CHALLENGE

All the same, we still see "Aida" primarily as a grand opera filled with brandished weapons and as a paradigmatic example of an exotic opera. The quieter sounds of the two last acts seem to pale before the pomp of the Triumph Scene, which pulls all the stops of late nineteenth-century opera. But in all four acts Verdi develops touching music to express the dreams, utopias, and fears of people doubting themselves. As in all of his scores, he tried to characterize his figures with the finest of musical nuances.

For example, beside Ramfis, Amonasro is the only one who knows exactly what he wants, and is thus also the most musically grounded. The striking aspect of Aida's part, in contrast, is the constant swaying back and forth between a "sweet" minor (soave ebbrezza) and a cruel major (ansia crudel). And although Amneris appears in the drama as an active, driving figure, the music shows precisely the extent to which she herself is driven by forces beyond her control. In her very first appearance, immediately after Radamès' romanza, is marked by broad, almost imperious interval leaps and an apparently solid self-confidence expressed by broken triads. But this confidence is only for show. The harmonies only support the melody on the weak beats: the first quarter note of each measure remains unac-

accompanied by the harmonic support throughout. Her music lacks a solid foundation: even her pleading for peace in the final measures of the opera—indeed, she will have the last word!—she declaims on the fifth, not the tonic.

But ultimately, both Amonasro and the repeated wars between Egypt and Ethiopia play hardly a role at all. Verdi's final tableau is focused solely on the intimate feelings of three figures, whose dreams have been shattered by reality. The chromatic *amore* motif with which the overture already began is emblematic for *Aida*, and seems to resonate again in the touching death aria "O terra, addio; addio valle di pianti...": a gesture that is equally tender as it is desiring and remains unrequited. On the other hand, Verdi even inserts chromatic "disturbances" and the juxtaposition of major and minor into the otherwise unidimensional seeming moments like the triumphant chorus "Gloria all'Egitto, ad Iside." Already in the second measure, the chorus tenor unsettles the opening's movement from the heroic E-flat major to the dominant with a minor sixth C-flat, and in the sixth measure Verdi uses a minor variant of the subdominant instead of the expected A flat major.

A contradictory combination of chamber play, grand opera, and exoticism, the opera, with which the then 60-year-old composer wanted to retire from the stage in 1891, remains a puzzling image of an era that was shaped by technological progress, open racism, and the longing for "pure" feelings. The challenge of this paradoxical mixture should not be underestimated in terms of interpretation.

Anselm Gerhard, born 1958 in Heidelberg, taught as a professor of musicology at the University of Bern from 1994 to 2021. 19th century opera is one of his main areas of research. Together with Uwe Schweikert, he edited the *Verdi Handbook* and also wrote a compact biography of Giuseppe Verdi in 2012.

CULTURE AND IMPERIALISM – VERDI'S "AIDA"

TEXT BY Edward Said

"Aida", in short, quite precisely recalls the enabling circumstances of its commission and composition and, an echo to an original sound, conforms to aspects of contemporary context it appears so determinedly to exclude. Studied as a highly specialized form of aesthetic memory then, "Aida" embodies, as it was intended to do, the authority of Europe's vision of Egypt at a particular moment in its nineteenth-century history, a history for which Cairo in the years 1869-71 was an extraordinarily suitable site. My contention quite simply is that appreciation of "Aida" will reveal a web of affiliations, connections, decisions and collaborations which, paradoxically, can be read negatively as leaving only reminders in the opera's text, visual and musical presentation, and its production.

Consider the story – an Egyptian army defeats an Ethiopian force, but the young Egyptian hero of the campaign is impugned as a traitor, is sentenced to death, dies by asphyxiation. This episode of antiquarian African rivalry acquires considerable nineteenth-century resonance against the background of Anglo-Egyptian rivalry in East Africa, from the 1840s till the 1860s. British regarded the Egyptian objectives there as a threat to their Red Sea and hence route-to-India hegemony; nevertheless, because the French and Italians also had ambitions in Somalia and

Ethiopia, a prudent shift in British policy occurred, encouraging Ismail's moves in Africa as a way of blocking Franco-Italian incursions. By the early 1870s the change was completed, and in any event in 1882 Britain occupied Egypt entirely. From the French point of view incorporated by Mariette, "Aida" dramatized the dangers of too successful an Egyptian policy of force in Ethiopia, especially since Ismail himself – as Ottoman viceroy – was interested in such ventures as a way of achieving more independence from Istanbul.

There is more than that in "Aida"'s simplicity and severity, particularly as so much about the opera, and the House, which was built in a sense with Verdi expressly in mind, concerns Ismail himself. There has been a fair amount of recent work done in the economic and political history of European involvement in Egypt during the eighty years after Napoleon's expedition. Much of this work concurs with early twentieth-century Egyptian nationalist historians (Sabry, Rafi, Ghorbal) that with the exception of the intransigent Abbas, all the viceregal heirs who comprised Mohammad Ali's dynasty, in a descending order of merit, involved Egypt more and more irreversibly in what Roger Owen has called "the world economy", a euphemism for European financiers, merchant bankers, loan corporations and commercial adventures. This led ineluctably to the British occupation of 1882 and just as ineluctably to the reclamation of the Suez Canal by Gamal Abdul Nasser in July 1956.

By the 1860s and 1870s the features of the Egyptian economy that stand out are as follows. A boom in Egyptian cotton sales at a time when the American Civil War closed that supply to European mills accelerated distortions in the local economy, so that by the 1870s, according to Owen, "the entire Delta had been converted into an export sector devoted to the production, processing and export of

two or three crops." This vulnerability was only a small corner of a much larger, more depressing situation. Egypt was opened to schemes of every sort, some crazy, some (like the constructions of railroads and roads) beneficial, all of them – especially the Canal – extremely costly. Development was financed by the growth of the public debt, the issuing of treasury bonds, printing of money, increasing the budgetary deficit; these measures added a good deal to Egypt's foreign debt, the cost of servicing it and the added penetration of the country by foreign investors and their local agents. The general cost for foreign loans seems to have been somewhere between 30 and 40 percent of their face value.

The concentration of wealth in the viceregal family and its retainers in turn bred a pattern of almost feudal landholding and urban privilege, which in its turn hastened the development of a nationalistic consciousness of resistance. Public opinion seems to have opposed Ismail as much because he was perceived to be handing Egypt over to foreigners as because those foreigners for their part appeared to take Egypt's quiescence and weakness for granted. Thus it was noted, says the Egyptian historian M. Sabry with anger, that when, at the Canal's opening, Napoleon III made his speech, he mentioned France and its Canal but never Egypt. Moreover, Ismail was publicly attacked by pro-Ottoman journalists for the folly of his exorbitantly expensive European trips, his pretense of independence from the Porte, his overtaxing of his subjects, his lavish invitations to European celebrities for the Canal opening. The more Khedive Ismail wished to appear independent the more his effrontery cost Egypt, the more the Ottomans resented his shows of independence, and the more his European creditors resolved to keep a closer hand on him. But, as David Landes has written in "Bankers and Pashas", "ambition and imagination startled his listeners. In the hot, straitened summer of 1864, he was thinking not only of ca-

nals and railroads, but of Paris-on-the-Nile and of Ismail, Emperor of Africa. Cairo would have its grands boulevards, Bourse, theatres, opera; Egypt would have a large army, a powerful fleet. Why? asked the French consul. He might also have asked, How?"

"How" was to proceed with the renovation of Cairo, which required the employment of many Europeans (among them Draneht) and the development of a new class of urban dwellers whose tastes and requirements portended the expansion of a local market geared to expensive imported goods. As Owen says, "where foreign imports were important was in catering to the completely different consumption pattern of a large foreign population and those among the local Egyptian landowners and officials who had begun to live in European types of houses in the Europeanized section of Cairo and Alexandria where almost everything of importance was purchased from abroad – even building materials." And, we might add, operas, composers, singers, conductors, sets and costumes. An important added benefit to such projects was to convince foreign creditors with visible evidence that their money was being put to good use.

Unlike Alexandria, however, Cairo was an Arab and Islamic city, even in Ismail's heyday. Aside from the romance of the Giza sites, Cairo's past did not communicate easily or well with Europe; here were no Hellenistic or Levantine associations, no gentle sea breezes, no bustling Mediterranean port life. Cairo's massive centrality to Africa, to Islam, to the Arab and Ottoman worlds seemed like an intransigent barrier to European investors, and this fact surely prompted Ismail to go about the city's modernization, which was to make it more accessible and attractive to European investors. This he did essentially by dividing Cairo.

The Opera House built by Ismail for Verdi sat right at the center of the north-south axis, in the middle of a

spacious square, facing the European city which stretched westward to the banks of the Nile. To the north there were the railroad station, Shepherd's Hotel, the Azbakiyah Gardens for which, Abu-Lughod adds, "Ismail imported the French landscape architect whose work he admired in the Bois de Boulogne and Champs de Mars and commissioned him to redesign Azbakiyah as a Parc Monceau, complete with the free-form pool, grotto, bridges, and belvederes which instituted the inevitable clichés of a nineteenth century French garden." To the south lay Abdin Palace, redesigned by Ismail as his principal residence in 1874. Behind the Opera House lay the teeming native quarters of Muski, Sayida Zeinab, 'Ataba al-Khadra, held back by the Opera's imposing size and European authority.

It is perhaps worth noting quickly that Cairo was also beginning to register the intellectual ferment of reform, some but by no means all of it under the influence of the European penetration which resulted, according to Jacques Berque, in a confusion of production. Perhaps the finest account of Ismailian Cairo is to be found in the *Khit-tah Tawfikiya* of Ali Pasha Mobarak, the prodigiously energetic minister of public works and education, an engineer, nationalist, modernizer, tireless historian, village son of a humble faqir, a man as fascinated by the West as he was compelled by the traditions and religion of the Islamic East. Ali does not mention the Opera, although he speaks in detail of Ismail's lavish expenditure on his palaces, on his gardens and zoos, on his displays for visiting European dignitaries. One has the impression that Cairo's changes in this period force Ali Pasha to record the city's life in recognition that the dynamics of Cairo now required a new, modern attention to detail, detail that stimulated unprecedented discriminations and observations on the part of the native Cairene. Later Egyptian writers will, like Ali, note the ferment of this period, but will also note (e.g. Anwar Abdel

Malek) the Opera House and “Aida” as antinomian symbols of the country’s artistic life and its imperialist subjugation. In 1971 the Opera House burned, its wooden structure providing no resistance to the flames; it was never rebuilt, although its site was first occupied by a parking lot, later (and until today) by a multistoried parking structure.

Clearly we should conclude that Cairo could not long sustain “Aida” as an opera written for an occasion and a place it seemed to outlive, even as it triumphed on Western stages for many decades. “Aida”’s Egyptian identity was part of the city’s European facade, its implicit and rigor inscribed on those imaginary walls dividing the colonial city’s native from its imperialist quarters. “Aida”’s is an aesthetic of separation, for we cannot see in “Aida” quite the congruence between it and Cairo that Keats saw in the frieze of the Grecian urn on the one hand, which corresponded, on the other, with the town and citadel “emptied of this folk, this pious morn.” “Aida”, for Egypt, was an imperial “article de luxe” purchased by credit for a tiny clientele whose entertainment was incidental to their real purposes in Cairo. Verdi saw in it a monument to his separate art; Ismail and Mariette, for diverse purposes, lavished on the work’s preparation their surplus energy and restless will.

Despite its shortcomings, “Aida” can be enjoyed and interpreted as a species of rigid curatorial art, whose rigor and unbending frame recall, with a relentlessly mortuary logic, a precise historical moment and a specifically dated aesthetic form, the imperial spectacle designed to alienate and impress. This of course is not exactly “Aida”’s position in the cultural repertory today. Certainly it is the case that many of the great aesthetic objects of empire are remembered and admired without the baggage of domination that they carried through the process from gestation to production. Yet the empire remains, in inflection and traces, to be read, seen and heard. By not taking account of the

imperialist heritage that is inscribed in works like “Aida” we reduce them to caricatures, elaborate ones perhaps, but caricatures nonetheless.

Edward Said was an American literary historian of Palestinian origin. His monography "Orientalism", published in 1978, in which he exposes the West's Eurocentric view of the Middle East, is one of the most widely received non-fiction books. In 1999, he founded the West-Eastern Divan Orchestra with Daniel Barenboim. The Barenboim-Said Academy is named after him. Said died in New York in 2003.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Nicola Luisotti
INSZENIERUNG..... Calixto Bieito
BÜHNENBILD..... Rebecca Ringst
KOSTÜME..... Ingo Krügler
LICHT..... Michael Bauer
VIDEODESIGN..... Adrià Reixach
EINSTUDIERUNG CHOR..... Dani Juris
DRAMATURGIE..... Bettina Auer, Christoph Lang

PREMIERENBESETZUNG

DER KÖNIG..... Grigory Shkarupa
AMNERIS,
seine Tochter..... Elina Garanča
AIDA,
äthiopische Sklavin..... Marina Rebeka
RADAMÈS,
Hauptmann der ägyptischen Truppen..... Yusif Eyvazov
RAMPHIS,
Oberhaupt der Priester..... René Pape
AMONASRO,
König von Äthiopien, Aidas Vater..... Gabriele Viviani
PRIESTERIN..... Victoria Randem
EIN BOTE..... Gonzalo Quinchahual*

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz
REDAKTION Bettina Auer, Christoph Lang
MITARBEIT Hannah Reynolds Bezuijen

TEXTNACHWEISE Die Handlung, der Essay von Bettina Auer und Christoph Lang und die Zeittafel sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Essay von Anselm Gerhard ist eine überarbeitete Fassung eines Programmheftbeitrags zur Neuinszenierung »Aida« bei den Salzburger Festspielen 2017. Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid. Die weiteren verwendeten Auszüge und Zitate sind folgenden Quellen entlehnt: Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Berlin 1972; Edward Said: Kultur und Imperialismus. übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt/Main 1994; Giuseppe Verdi: Briefe. übers. v. Egon Wiszniewsky, hrsg. v. Werner Otto, Berlin 1983; Dieter Senghaas: Imperialismus und strukturelle Gewalt. Frankfurt/Main 1972; Frantz Fanon Die Verdammten dieser Erde. übers. v. Traugott König, Frankfurt/Main 1969; Stephan Schlenz: Politik und Gewalt. hrsg. v. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2012; Johan Galtung: Eine strukturelle Theorie des Imperialismus. In: Imperialismus und strukturelle Gewalt. hrsg. v. Dieter Senghaas, Frankfurt/Main 1972; Hannah Arendt: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960; Edward Said: The Imperial Spectacle. In: Grand Street. hrsg. v. Ben Sonenberg, New York 1987. Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

* Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

BILDNACHWEISE**S.3: Thomas Hoepker/magnum Photos/Agentur Focus****S.6: Martha Rosler, The Gray Drape (Detail) / Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, new series, 2004/2008****S.12/13: Martha Rosler, Photo-Op (Detail) / Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, new series, 2004/2008****S.18: Martha Rosler, First Lady (Pat Nixon) / Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, ca. 1967–72****S.22/23: Martha Rosler, Invasion (Detail)/ Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, new series, 2004/2008****S.39: Martha Rosler, Lounging Woman / Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, new series, 2004/2008****S.48/49: Martha Rosler, Cleaning the Drapes (Detail)****Aus der Serie: House Beautiful: Bringing the War Home, ca. 1967–72****S.106/107: Martha Rosler, Point and Shoot (Detail) / Aus der Serie:****House Beautiful: Bringing the War Home, new series, 2004/2008****©Martha Rosler, Courtesy: Künstlerin und Galerie Nagel Draxler,****Berlin/Köln/München****PRODUKTIONSFOTOS** Fotos von der Klavierhauptprobe
am 20. September 2023 von Herwig Prammer.**REDAKTIONSSCHLUSS** 20. September 2023**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München**HERSTELLUNG** Katalogdruck Berlin**DRUCK** Druckhaus Sportflieger, Berlin**UMSCHLAGVEREDELUNG** Köpp Druckveredelung OHG, Berlin

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN