

Ägypten in Verdis *Aida*

JAN ASSMANN

Verdis Oper *Aida* entstand im Rahmen einer Verkettung von Umständen, die ihrerseits geradezu opernhafte Züge aufweist, so daß es sich hier um so etwas wie eine Oper in der Oper handelt. Die Begleitumstände der Oper, der Kontext ihrer Entstehung, der Auftrag und sein historisches und ideologisches Umfeld scheinen die Eigenschaften eines ›Stoffs‹ aufzuweisen – nicht notwendigerweise für eine Oper, sondern heutzutage vielleicht eher für einen Film; auf jeden Fall aber haben diese sogenannten äußeren Umstände die Kohärenz, die Struktur, die Konturen, das Interesse, die Komplexität und die Außeralltäglichkeit einer ›story‹, die geradezu nach ›emplotment‹, nach Verkörperung in irgendeinem Medium, Roman, Film, Oper, verlangen und die, das ist vielleicht das Entscheidende, dem Werk selbst nicht ganz und gar äußerlich sind. Diese Oper ist in einem entscheidenden, die Gestalt des Werkes und die Bedingungen seiner Realisierung tiefgreifend mitbestimmenden Sinne eine Auftragsarbeit, mehr und anders als alle anderen Opern Verdis. Wenn irgendwo Aby Warburgs Forderung, das historische, kulturelle, ökonomische, politische und intellektuelle Umfeld in die Analyse eines Werkes einzubeziehen, ihr Recht hat, dann hier. Ägypten ist dieser ›Rahmenhandlung‹ alles andere als äußerlich, im Gegenteil. Ägypten bildet nicht nur das Thema oder den Schauplatz der Oper, sondern den Ausgangspunkt, den Ursprung und Anlaß ihres Zustandekommens.

Werfen wir einen Blick auf die »Dramatis Personae« der Rahmenhandlung. Da ist zunächst der Khedive oder Vizekönig von Ägypten, das damals zum osmanischen Reich gehörte, aber im Zuge eines »nationalen Erwachens« nach Autonomie strebte. Ismail Pascha (1830-95, Vizekönig 1863, Khedive 1867, zur Abdankung gezwungen 1879), in Paris erzogen, frankophil, wollte Ägypten so schnell wie möglich im westlichen Sinne modernisieren: Eisenbahnlinien und Telefonnetze werden gelegt, Straßenbeleuchtung eingeführt, das Projekt des Suez-Kanals realisiert und ein Opernhaus nach französischem Vorbild errichtet. Für die Einweihung des Suez-Kanals wünschte er sich eine Oper oder zumindest eine szenische Hymne von Verdi. Er war ein Kind seiner Zeit und verwestlicht genug, um dieses Projekt im Rahmen eines historistischen Nationalismus zu konzipieren, also mit pharaonischem Pomp. »Pharaonismus«, die Instrumentalisierung der altägyptischen Vergangenheit im Rahmen des modernen politischen Imaginaire, war noch zu Zeiten Gamal Abd el-Nassers ein Zeichen ägyptischen Autonomiestrebens im Rahmen des arabisch-islamischen Verbands.

Zweiter Protagonist dieser ›Rahmenhandlung‹ ist Auguste Mariette-Bey,

geb. 11. 2. 1821, Zeichenlehrer, daneben Bühnenbildner, Regisseur, gelegentlich Autor für private Theateraufführungen und Journalist in Boulogne-sur-Mer.¹ Der junge Mariette schrieb Essays, Erzählungen, Feuilletons, war also, was das Projekt »Aida« angeht, ein Mann vom Fach, für den die Ägyptologie zunächst eine Nebensache darstellte, ihm aber dann eine Anstellung am Louvre verschaffte. Bevor der Ägyptologe zum Bühnenautor wurde, wurde also zunächst einmal der Bühnenautor Ägyptologe. 1850 wurde Mariette mit dem Auftrag, für 8000,- Fr koptische Manuskripte zu kaufen, nach Ägypten geschickt. Statt Manuskripte zu kaufen, startete er Ausgrabungen in Saqqara, suchte und fand das Serapeum (ein System unterirdischer Gänge und Krypten, in denen die Apis-Stiere bestattet wurden), sowie Hunderte von Gräbern voller Statuen und Wandbilder, baute ein großes Nationalmuseum auf, verband also von Anfang an Archäologie mit Präsentation und Inszenierung, auch Selbstinszenierung in einem großartigen Grabungszelt, das noch heute als Tee-Pavillon touristisch genutzt wird. 1858 wurde Mariette Leiter der Ausgrabungen und Altertümer in Ägypten und Bey (Baron) des osmanischen Reiches. Seinen Sinn für archäologische Inszenierungen konnte er 1867 als Generalbevollmächtigter für die Ägyptenrepräsentation bei der Pariser Weltausstellung voll zum Tragen bringen. Natürlich wurde der Ägypten-Pavillon als ägyptischer Tempel gestaltet im Sinne einer visuellen Repräsentation der pharaonischen Vergangenheit. Schon hier ging es um eine szenische Rekonstruktion mit allen Mitteln historistischer Detailtreue. In diesem Kontext entstand vermutlich die Idee einer ägyptischen Oper, gewissermaßen als die Fortsetzung der Weltausstellung mit anderen Mitteln. Was lag näher, als die pharaonische Kulisse des ägyptischen Pavillons mit einer Handlung zu füllen? In Ismail Pascha fand Mariette den idealen Sponsor. Er selbst konstatierte später: »Aida ist ein Produkt meiner Arbeit; ich hatte beschlossen, daß der Vizekönig davon eine Aufführung anordnet; Aida – in einem Wort – ist aus meinem Hirn entsprungen.«

Die Allianz zwischen einem orientalischen Herrscher, der Ägypten zugleich modernisieren, d. h. verwestlichen, und aus der osmanischen Oberhoheit zu mehr Selbständigkeit herausführen will, und einem Europäer, der das Ziel verfolgt, unter dem glanzlosen Schleier der osmanischen Gegenwart die spektakulären Überreste der glanzvollen pharaonischen Vergangenheit freizulegen, die Allianz also zwischen Verwestlichung und Ägyptologie, zwischen der ägyptischen Moderne, die sich nach Westen orientiert, und der pharaonischen Vergangenheit, deren Erforschung eine rein westliche Angelegenheit ist, hat eine hohe symbolische Bedeutung. Das zeitgenössische, islamische Ägypten stand (und steht immer noch) der pharaonischen Vergangenheit und der europäisierten (bzw. amerikanisierten) Zukunft gleich

¹ Ausstellungskatalog Mariette Pacha, Musée Municipal Boulogne-sur-Mer 1971/72.

fremd bis feindlich gegenüber. Nirgends tritt dieser Konflikt so klar zutage wie in der Oper *Aida*. Der Opernauftrag an Verdi ist Teil des europa-orientierten Modernisierungsprogramms, und das Publikum der Uraufführung soll sich zeitgenössischen Berichten zufolge ausschließlich aus Europäern zusammengesetzt haben, die sich der Khedive als neue städtische Mittel- und Oberschicht ins Land geholt hatte; Thema der Oper ist aber, als Ausdruck des importierten Nationalgefühls, das pharaonische und nicht das zeitgenössische Ägypten.² *Aida* ist somit Ausdruck dieser Umklammerung durch die fremde pharaonische Vergangenheit und die gleichermaßen fremde europäisierte Zukunft, der sich das damalige zeitgenössische Ägypten ausgesetzt fühlen mußte.

Auch der Suez-Kanal darf in der Rahmenhandlung der Oper nicht fehlen, ein Jahrhundert-Projekt im Geiste des Saint-Simonismus, einer Erlösungsreligion des technischen Fortschritts, der Erdteile verknüpfen, den Handel befördern und die Menschheit beglücken sollte. Der Suez-Kanal sollte das Tor zum Orient hin öffnen, von dem diese sozialistisch-utopistische Bewegung das Heil erwartete, in Gestalt eines weiblichen Messias, einer »femme d'Orient«, die sich als geistige Führerin an die Spitze dieser streng hierarchisch organisierten religiösen Gemeinschaft stellen sollte.³ Schon in den 30er Jahren versuchten die Saint-Simonisten, den damaligen Vizekönig Mohammed Ali für den Plan eines Schifffahrtsweges zwischen dem Mittelmeer und dem Roten Meer zu gewinnen, der allerdings erst dreißig Jahre später Ferdinand de Lesseps, einem Sympathisanten der Bewegung, gelang. Ismail Pascha wollte 1869 den Suez-Kanal mit besonderem Pomp einweihen, und es ist möglicherweise kein Zufall, daß Mariette eine »femme d'Orient«, die äthiopische Königstochter Aida, in den Mittelpunkt der von ihm für diesen Anlaß entworfenen Opernhandlung gestellt hatte. Auch wenn es dann nicht dazu kam, bleibt das Libretto und damit die Oper von diesen Rahmenbedingungen mitbestimmt. Die Kanal-Einweihung fand am 11. November 1869 statt, als Kaiserin Eugénie auf der »Aigle« an der Spitze einer internationalen Flotte in die neue Wasserstraße einfuhr. Zehn Tage vorher war das Opernhaus mit *Rigoletto* eröffnet worden. Verdi mußte es nun einmal sein.

So tritt Giuseppe Verdi auf der Höhe seines Ruhms als dritter Protagonist in diese Rahmenhandlung ein. Eigentlich hätte er schon zur Einweihung des Suez-Kanals *Aida* komponieren sollen. Aus einem Brief Mariettes an seinen Bruder Édouard vom Juni 1869 geht hervor, daß nicht nur das Szenario zu *Aida* schon zu diesem frühen Zeitpunkt vorlag, sondern daß bereits Verdi als Komponist ins Auge gefaßt worden war.⁴ Dazu kam es dann nicht, weil Verdi

2 Vgl. für eine ähnliche Deutung Edward Said, *Culture and Imperialism*, London 1993, S. 133-158.

3 Karl Heinz Kohl, *Cherchez la femme d'Orient*, in: *Europa und der Orient 800-1900*, Ausstellungskatalog Berliner Festspiele 1989, S. 356-367, bes. S. 360 f.

4 Paul Frandsen, *Aida and Edward Said: attitudes and images of Ancient Egypt and Egyptology*, Ms., 34 S., S. 2

zu spät kontaktiert wurde. So blieb nur Zeit für eine Hymne, die Verdi zur Einweihung des Kanals schreiben sollte. Er lehnte das Ansinnen mit der ebenso deutlichen wie souveränen Bemerkung ab: »Es ist nicht meine Gewohnheit, Gelegenheitsstücke zu schreiben.«⁵ Verdi machte also einen scharfen Unterschied zwischen Gelegenheits-Kunst, die sich im Anlaß der Ausführung erfüllt, und Kunst, die auf überzeitliche Wiederholbarkeit angelegt ist, und hatte sich ausschließlich der letzteren verschrieben. Dieser Punkt ist wichtig, denn er zeigt, daß Verdi seine Oper bei aller Bemühung um ein auftragsgemäßes Lokalkolorit doch als zeitloses Kunstwerk und nicht als anlaßbezogene Auftragsarbeit verstand und verstanden wissen wollte.⁶

Als ihn der Auftrag erreichte, war er 56 Jahre alt. Er hatte in seinen sechzehn (wie er selbst es nannte) »Galeerenjahren« härtester Arbeit zwischen 1842-1858 achtzehn Opern geschrieben, von denen einige – *Nabucco*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Les Vêpres Siciliennes*, *Simon Boccanegra* – bald und noch heute auf allen Bühnen der Welt gespielt wurden und werden. Er war nicht nur als Komponist weltberühmt, sondern auch zu einer Symbolfigur, ja geradezu zum Repräsentanten des neuen, geeinten Italiens geworden. Nun suchte er vor allem Ruhe auf seinem Landgut Sant' Agata, suchte sich seine Stoffe aus und ließ sich viel Zeit dabei. In den Jahren zwischen 1858 und 1870 waren nur drei Opern entstanden: *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862) und *Don Carlos* (1867). Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß Verdi weder von einer Hymne noch zunächst auch von einer Oper für Kairo etwas wissen wollte.

Aber Mariette und der Khedive lassen nicht locker und machen über Camille Du Locle, den Sekretär der Pariser Oper, die ungewöhnlichsten Zugeständnisse und geradezu horrenden finanziellen Angebote⁷, um Verdi für die Komposition von *Aida* zu gewinnen, deren immerhin 23 Seiten starken Entwurf Mariette bereits anonym in 10 Exemplaren hatte drucken lassen. Verdi sagte nein und wieder nein, und erst als Du Locle ihm diesen Entwurf schickte, fing er Feuer. Er fand den Entwurf »gut gemacht, hervorragend vom szenischen Standpunkt, mit zwei, drei wenn auch nicht ganz neuen, so doch gut gemachten Stellen« und fragte: »aber von wem stammt

mit Verweis auf Elisabeth David, *Mariette Pacha 1821-1881*, 1994, S. 193 und Hans Busch, *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, 1978, S. 437-439.

5 Brief an Draneht Bey vom 9. August 69, in: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.), *Aida. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1985, S. 128 f.

6 Aber immerhin hatte er, wenn auch äußerst widerstrebend, zur Londoner Weltausstellung 1862 als Vertreter Italiens die Kantate *L'Inno delle nazioni* beige-steuert, nachdem er vorher zwei ähnliche Aufträge (Hymnen auf Napoleon III. und König Vittorio Emanuele) abgelehnt hatte. Vgl. Julian Budden, *Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart 2000 (engl. 1993), S. 91 u. 97. In einem Brief an Tito Ricordi schrieb er, es sei ein Glück für jeden Komponisten, wenn keine Gelegenheitsstücke von ihm aufgeführt würden. »Sie haben keinerlei Wirkung und können auch keine haben« (a. a. O.); gemeint ist: anlaßüberdauernde Langzeitwirkung.

7 150 000 Francs in Gold, auf die man sich schließlich einigte, sind das höchste Honorar, das jemals für eine Oper gezahlt wurde.

er? Eine sehr erfahrene Hand spricht daraus, jemand, der das Schreiben gewöhnt ist und jemand, der das Theater gut kennt«. ⁸ Du Locle antwortet: »Das ägyptische Libretto ist die Arbeit des Vizekönigs und des berühmten Archäologen Mariette-Bey«. Von dem Szenario angeregt, nimmt Verdi an und läßt sich auf das historistisch-nationalistische Projekt einer Ägyptenoper ein, die er, noch ganz vom Schwung der Einigung Italiens erfüllt, mit regelrechten Nationalhymnen und nationaler Triumphmusik füllt. Vor allem aber beflügelt offenbar auch ihn die Idee einer historistischen Rekonstruktion des alten Ägypten.

Camille Du Locle (1832-1903), Verdis Verführer und Hauptgewährsmann, müssen wir als weiteren Hauptdarsteller einstufen, zusammen mit der Pariser Oper, die er vertritt und die man als Institution nur mit Hollywood vergleichen kann, eine Traumfabrik für gewaltige Ausstattungstücke mit vorzugsweise antikisierender und orientalisierender Tendenz. ⁹ »In keiner anderen Oper«, schreibt Attila Csampai, »tritt die heimliche Beziehung der romantischen Oper zum Hollywood-Monumentalfilm so offen zutage wie in *Aida*, sie belegt geradezu exemplarisch Adornos These, wonach die Oper des 19. Jahrhunderts zum Platzhalter des noch ungeborenen Kinos wurde«. ¹⁰ Mehr im Hintergrund wirkende Nebendarsteller sind Antonio Ghislanzoni, der Librettist, der Musikverleger Giulio Ricordi (1840-1912), Draneht Bey alias Pavlos Pavlidis, der Direktor der Kairoer Oper, Giovanni Bottesini, der Dirigent der Kairoer Uraufführung und vor allem die verschiedenen Bühnenbildner und Kostümbildner, die in Paris die Vorlagen Mariettes, die dieser auf einer halbjährigen, nur zu diesem Zweck unternommenen Forschungsreise in Ägypten gesammelt hatte, in Kulissen, Kostüme und Requisiten umzusetzen hatten.

Und als sei es mit all dem nicht genug, spielt dann auch noch die unmittelbare Zeitgeschichte in die Entstehung der Oper hinein, nicht nur in Gestalt des Suez-Kanals, nicht nur in Gestalt der Einigung Italiens, die sich während der Niederschrift der Partitur mit der Einnahme Roms und der Eingliederung des Kirchenstaats gerade vollendete, sondern vor allem in Gestalt des Deutsch-Französischen Krieges, der während ihrer Fertigstellung ausbrach und ihre Produktion arg behinderte, weil der aus Ägypten angereiste Mariette mit allen von ihm entworfenen und mitentworfenen Bühnenbildern, Kostümen, Requisiten usw. in dem von den Deutschen besetzten Paris festsaß. Die Oper ist dann mit einjähriger Verspätung am Weihnachtsabend des Jahres 1871 in Kairo aufgeführt worden und war ein Triumph, wie er ja auch in der Oper selbst (und wie in keiner anderen Oper) strahlend, spektakulär und

⁸ Brief an Du Locle vom 26. Mai 1870, in: Csampai/Holland, *Aida* (Anm. 5), S. 129.

⁹ Zur Pariser Oper im 19. Jahrhundert vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

¹⁰ Csampai/Holland, *Aida* (Anm. 5), S. 239.

pompös auskomponiert worden war. Man kann also, was die Triumphszene angeht, von einer verkleinerten Selbstabbildung der Oper, einer »mise en abîme«, sprechen. Die Oper ist von ihren Auftraggebern Mariette und Ismail Pascha als ein nationaler Triumph gedacht. Sie soll die Größe Ägyptens aller Welt in Gestalt der pharaonischen Vergangenheit möglichst triumphal vor Augen stellen. Daher bildet logischerweise eine Triumphszene ihren Mittelpunkt, in der nun die Idee des nationalen und militärischen Triumphes ganz allgemein, wie sie den Nationalismus des 19. Jahrhunderts bestimmt und bewegt hat, ihren entsprechend allgemeingültigen, also nicht nur ägyptischen, sondern italienischen, französischen, deutschen usw. Ausdruck findet. Geradezu unvermeidlich wird dann auch ihrerseits die Oper zu einem Triumph, zum Triumph Verdis natürlich, aber auch Mariettes und der Ägyptologie sowie des Khediven, der noch in der Nacht der Generalprobe ein Glückwunschtelegramm an Verdi aufgibt.

Die Oper verdankt ihr Zustandekommen der Allianz von Modernismus und Antiquarianismus, von Europamanie auf seiten des Khediven und Ägyptomanie auf seiten der Franzosen. Sie ist nicht nur eine ägyptische, sondern auch eine ägyptologische Auftragsarbeit. Daher steht und fällt Verdis Oper *Aida* mit Ägypten und mit der Ägyptologie, und jede Inszenierung, die glaubt, sich über dieses Element ihrer fundierenden Semantik hinwegsetzen zu können bzw. »Verdis herrliche Musik« vor dem »ganzen Ägypten-Kitsch« retten zu müssen, verfehlt den Geist des Werkes. Der Ägyptologe Auguste Mariette ist der eigentliche Protagonist der opernhaften Rahmenhandlung, der die Oper ihr Zustandekommen verdankt. Seinem Hirn, er sagte es selbst, ist *Aida* entsprungen. Er ist der eigentliche Erfinder und Drahtzieher dieser Affäre, alle anderen tanzen nach seiner Pfeife. Er begeisterte den Khediven für sein Projekt, konnte über Du Locle Verdi gewinnen und bestimmte bis in alle Einzelheiten hinein die Inszenierung. In diesem Projekt konnte er all seine Talente, als Zeichner, Bühnenautor, Bühnenbildner und Ägyptologe zum Tragen bringen. »J'ai dessiné moi même les coutumes«, schreibt Mariette. »On n'a jamais vu rien de pareil sur la scène ... Non seulement les coutumes sont elegants et riches, mais ils sont exacts et les hommes de goût les apprécieront beaucoup.«¹¹ Um solcher antiquarischer Details willen ist Mariette monatelang in Ägypten herumgereist und hat Vorlagen für seine Kostüme gesammelt. *Aida* ist der Versuch, das Antiquarische zum ästhetischen Prinzip zu erheben. Wenn jemals der liebe Gott im Detail wohnte, dann hier. Denn das war es, was die Welt noch nie gesehen hatte: Bauten, Möbel, Kostüme, Geräte, exakt kopiert nach historischen Originalen und nach allen Regeln der Kunst antiquarischer Wissenschaft. Nicht »historia«,

¹¹ Brief vom 30. August 1871, zit. nach: *Immagini per Aida*, Mostra a cura di Riccardo de Sanctis e Pierluigi Petrobelli, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1983, S. 60.

sondern »antiquitates Aegyptiorum« sollten auf die Bühne kommen: ein Palast, ein Tempel, eine Sphinxallee und die Krypten des Serapeums. Jeder Archäologe ist ein »Rekonstruktivist«, jeder träumt sich aus den Resten, die er ausgräbt, eine lebendige Wirklichkeit zusammen. *Aida* ist der Tagtraum eines Archäologen, der seine Ruinen mit erfundenen Figuren bevölkert und ihnen das Leben einer erfundenen Geschichte einhaucht, um sie zu einer lebendigen Wirklichkeit zu ergänzen.

Verdi übernimmt vollkommen den antiquarisch-historistischen Ansatz Mariettes. Offenbar ist es genau dieser antiquarische Exotismus, der Verdi an dem Projekt fasziniert. Er möchte auch seinerseits alles historisch möglichst richtig machen und fordert bei Du Locle, den er (zu Unrecht) für einen Kenner altägyptischer Antiquitäten hält, entsprechend präzise Informationen ein. Du Locle antwortet ihm mit vollkommen frei erfundenen Spekulationen: »Dieser Tanz wurde in langen Roben und langsamen, feierlichen Rhythmen ausgeführt. Die Musik, die ihn begleitete, war wahrscheinlich eine Art Kirchengesang, sehr tief gesungen, mit einem sehr hohen Gesang von jungen Soprani (männlich) darüber. Die Instrumente, die die Tänze begleiteten, waren 24-saitige Harfen, doppelte Flöten, Trompeten, Hackbrett oder kleine Trommeln, riesige Kastagnetten (Schellen) und Schallbecken.«¹² Gott weiß, woher er das so genau wissen wollte. Vor allem beschäftigte Verdi die Frage, ob der Götterkult im alten Ägypten reine Männersache war, oder ob er auch Frauen in seinen Chören einplanen könnte und, wenn ja, wie viele. Am 15. Juli schreibt er an Du Locle: »Sagt mir auch, gab es Priesterinnen der Isis oder einer anderen Gottheit? In den Büchern, die ich durchgeblättert habe, finde ich vielmehr, daß dieser Gottesdienst den Männern vorbehalten war.«¹³ Zwei Wochen später teilt er Giulio Ricordi mit: »Auch ich habe bei Herodot gesehen, daß der Götterkult streng den Männern vorbehalten war; nur in Persien gab es Priesterinnen oder Dodonen. Aber wenn andere Autoren sie zulassen, können auch wir sie ohne weiteres zulassen.«¹⁴ Verdi hatte recht: in diesem Punkt hatte Herodot sich geirrt. Natürlich gab es Priesterinnen in Ägypten, nicht nur für weibliche Gottheiten, und am Kult großer Götter wie Amun von Theben und Ptah von Memphis waren die Damen der vornehmen Gesellschaft als Sängerinnen beteiligt. Auch um historische Instrumente bemühte sich Verdi, las zu diesem Zweck den ersten Band der *Histoire Générale de la Musique* von François-Joseph Fétis, fand dort eine ägyptische Flöte im Museum von Florenz erwähnt, nahm diese Flöte selbst in Augenschein, war davon jedoch enttäuscht und entschied sich für die be-

¹² Brief Du Locles an Verdi vom 9. Juli 1870, in: Jean Humbert, *Aida zwischen Ägyptologie und Ägyptomanie*, in: Csampai/Holland, *Aida* (Anm. 5), S. 112.

¹³ Brief Verdis an Du Locle vom 15. Juli 1870, in: Csampai/Holland, *Aida* (Anm. 5), S. 135 f.

¹⁴ Brief vom 31. Juli, in: a. a. O., S. 138. Vgl. im Brief vom 12. August an Ricordi: »Ich habe Ghislanzoni geschrieben, daß er die Priesterinnen trotz Herodot hereinnehmen kann« (a. a. O., S. 139).

rühmten Trompeten, die er nach ägyptischen Wandbildern von Giuseppe Pelitti nachbauen ließ.¹⁵ Verdis Bemühungen um historische Treue gingen so weit, daß er die Ausstattung der Mailänder Aufführung von 1872 für alle Zeiten kanonisieren wollte: »Il direttore di scena non permetterà che in alcun modo, né per qualsiasi pretesto, qualcuno . . . alteri menomamente i costumi, le acconciature, i gioielli, i quali tutti saranno scrupolosamente eseguiti a norma dei figurini, che furono studiati con ogni cura ed eseguiti da celebri artisti con scrupolosa esattezza storica.«¹⁶ Daraus geht ziemlich eindeutig hervor, daß für Verdi die historische Treue und wissenschaftliche Basis des ägyptischen Kolorits der Oper allererste Priorität besaßen. Das war keine Frage von »Ägyptomanie«, denn für das alte Ägypten hat sich Verdi ansonsten nicht weiter interessiert, sondern eine Frage der künstlerischen Form. In Verdis Augen stand und fiel die Wirkung der Oper offenbar mit der wissenschaftlichen Genauigkeit der Inszenierung.

Bei diesen intensiven Bemühungen um historische Authentizität überrascht die Feststellung nun um so mehr, daß die Handlung nicht nur auf keiner von irgendwelchen Quellen bekundeten Begebenheit der ägyptischen Geschichte beruht, sondern sich auch als frei erfundene Geschichte wenig um historische Glaubwürdigkeit kümmert. So große Mühe sich Mariette mit den Kostümen und dem Szenario gegeben hatte, so wenig hat überraschenderweise sein Handlungsentwurf mit Ägyptischem zu tun. Die Szene spielt bald in Memphis, bald in Theben, als handelte es sich um Stadtteile derselben Residenz, dabei liegt eine Distanz von 622 km zwischen diesen Orten, deren Überbrückung unter historischen Bedingungen Wochen erfordert hätte. Verdi ist selbst mißtrauisch und schreibt an Giulio Ricordi: »Fragt euren Freund noch einmal, ob es wirklich nur 115 Meilen von Memphis bis Theben sind. Ich dachte, es wäre weiter, aber ich muß mich beim Rechnen geirrt haben.«¹⁷ Den krassesten Fall stellt in dieser Hinsicht Napata mit seinen »Schluchten« (gole) dar, wo, von Theben aus gesehen, am nächsten Morgen eine Schlacht stattfinden soll. Napata liegt im Zentralsudan, am 4. Katarakt. Über diese Details setzte sich Mariette souverän hinweg, übrigens wider besseres Wissen. Er hatte nämlich einige Jahre zuvor die gewaltige Siegestele des Piye, Königs von Äthiopien, nach Ägypten bringen lassen, die ein sudanesischer Offizier auf Heimaturlaub im Jahre 1862 in Napata (Gebel Barkal) gefunden hatte. In diesem Text, mit dem sich Mariette intensiv beschäftigt hatte, wird die Strecke Theben–Napata mehrfach zurückgelegt und auf drei Monate veranschlagt. Jedenfalls erklärt sich daraus, wie Mariette

¹⁵ Für die Pariser Aufführung 1880 fertigte Adolphe Sax die Aida-Trompeten an.

¹⁶ *Disposizione scenica per l'opera Aida* . . . compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala [1872], zit. n. *Immagini per Aida* (Anm. 10), S. 57.

¹⁷ 31. August 1870, in: Csampai/Holland, *Aida* (Anm. 5), S. 138.

auf Napata verfiel. Auf die historische Authentizität der Handlung kam es ihm nicht an.

Von einem Ritual der Feldherrnweihe erfahren wir aus ägyptischen Quellen ebensowenig wie von einer Bestimmung des Feldherrn durch das Orakel. Das Orakel der Isis spielt nur in griechischen Quellen eine Rolle. Lebendig Begrabenwerden ist als Todesstrafe im Alten Ägypten unbekannt. Mariette verfiel auf diesen Gedanken vermutlich, um seine Serapeum-Krypten ins Spiel bringen und Radames und Aida einen gemeinsamen Liebestod sterben lassen zu können. Durch diesen Liebestod soll das schreckliche Ende zu einem erhabenen Scheitern verklärt werden. Nach allen vorausgegangenen Qualen soll das Publikum diesen Liebestod à la Tristan und Isolde geradezu als ein glückliches, versöhnliches Ende empfinden.

Ebensowenig authentisch sind fast alle Namen der Protagonisten. Nach Mariettes eigener Auskunft soll »Aida« ägyptisch sein: »Aida ist ein ägyptischer Name. Von rechts wegen sollte er Aita heißen, doch wäre seine Aussprache zu hart und die Sänger würden ihn unvermeidlich in Aida verwandeln«¹⁸ Was Mariette hier im Sinn hat, kann man nur vermuten. Vielleicht meint er den Namen Jt.jt, den er A(j)ita(t) vokalisiert?¹⁹ Das ist jedenfalls kein Name, der sich aufdrängt. Áida (mit Ayin, wie der Name auch auf den arabischen Programmzetteln wiedergegeben wird) ist ein arabischer Name. Vermutlich hieß eine Favoritin des Khediven so, und Mariette glaubte den Namen im altägyptischen Namenrepertoire wiederfinden zu können.²⁰

Der Name RAMPHIS ist die (als solche nicht belegte, aber nach dem Vorbild *Mn-nfr* = Memphis korrekt gebildete) gräzisierte Form des im Alten Reich (im 3. Jt. v. Chr.) häufigen Namens *Ra-nfr*, »Re (der Sonnengott) ist vollkommen«. RADAMÈS ist wohl eine freie Variante des Namens Ramses und ägyptisch ebensowenig belegbar wie AMNERIS als Kurzform des von Mariette »Amneritis« gelesenen Namens Amenirdis²¹; so hieß z. B. die Tochter des Königs Kaschta von Napata, deren in Theben gefundene Alabasterstatue eines der Glanzstücke in Mariettes Museum darstellte. In Mariettes Entwurf ist Amneris als Tochter Pharaos zugleich First Lady und Erbin des Reiches; es tauchen in der Handlung weder eine Königin, noch Prinzen auf.

AMOUNASRO ist der einzige authentische Name (heute Amanislo gelesen): so heißt ein König von Meroe (260-250 v. Chr.), der etwas südlicher

¹⁸ Brief an Du Locle, 27. April 1870.

¹⁹ Leo Depuydt, *The >Etymology< of the Name >Aida<*, in: *Orientalia Lovanensia Periodica* 27, 1996, S. 177-179, vertritt die Auffassung, daß hinter Aida das Element j.t.j (»sie ist gekommen«) steht, das in dem Namen der Gemahlin Echnatons, Nofret-ete (»die Schöne ist gekommen«), steckt, aber kaum als selbständiger Name belegt ist.

²⁰ John A. Wilson, *Signs and Wonders upon Pharaoh*, Chicago 1964; Dieter Arnold, *Moses und Aida. Das alte Ägypten in der Oper, Dauer und Wandel*, in: *Sonderschriften des Deutschen Archäologischen Instituts* Abt. Kairo 18, 1985, S. 173-180, S. 175 n.7. Eine Lieblingsfrau des Khediven hieß Áida.

²¹ Vgl. Claudia Dolzani, *Elementi egittologici nell'azione dell'opera Aida*, in: Saleh Abdoun (Hg.), *Genesi dell' Aida*, Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 4, 1971, S. 152-155, bes. S. 155.

gelegenen Nachfolgerin von Napata als Residenz des Nubierlandes »Äthiopien«. ²² Amonasro wird in seiner wilden äußeren Erscheinung von Mariette als Kontrast zu den prunkvoll-zivilisierten Ägyptern angelegt. Interessanterweise trägt der Pharaon (»Il Re«) keinen Namen. Auch damit wird klargestellt, daß die Handlung keinen Anspruch auf historische Authentizität erhebt.

*

Die Handlung der Oper soll hier nicht nacherzählt und Verdis musikalische Umsetzung des Stoffes nicht im einzelnen analysiert werden. Für beides verweise ich auf das ausgezeichnete *Aida*-Kapitel im Verdi-Handbuch aus der Feder von Uwe Schweikert. ²³ Nur im Sinne einer kurzen Erinnerung will ich mit wenigen Worten hervorheben, in welcher Weise Verdi das Alte Ägypten in dieser Oper musikalisch auf die Bühne bringt. Über die in *Aida* zu höchster Vollendung gereifte Formensprache seiner musikalischen Dramaturgie hinaus setzt Verdi in dieser Oper sehr bewußt drei musikalische Stile, Sprachen oder Dialekte ein, um spezifische Situationen oder Gruppen zu charakterisieren. Die auffallendste dieser zitierten Sprachen ist die »Ägyptische Musik«. Sie erklingt nur in einzelnen, herausgehobenen Nummern und bildet kein durchgehendes Element der musikalischen Dramaturgie. Das sind einmal die liturgischen Gesänge: im zweiten Bild des ersten Aktes, als Radames im Ptah-Tempel zu Memphis die heiligen Waffen empfängt und zu Beginn des dritten Aktes, als Ramphis und Amneris im Isis-Tempel am Nilufer zu Theben (bzw. eher Philae) vor der Hochzeit die Gottheit um Segen bitten; das »Ägyptische« daran ist die Harfenbegleitung, der Chromatismus der Melodik und der Verzierungen, sowie der monodische Gesang. Hierhin gehören ferner die drei Ballett-Szenen: der heilige Tanz der Priesterinnen im Ptah-Tempel, der Tanz der kleinen Mohrensklaven im Frauengemach (Harem) der Amneris und der Tanz im Rahmen des großen Triumphmarschs im zweiten Bild des zweiten Akts. In den Tänzen (mit Ausnahme des »heiligen Tanzes«) wird das Ägyptische mit den konventionellen Mitteln der »alla turca«-Tradition angedeutet. Ägyptisch oder zumindest exotisch ist auch das berühmte Vorspiel zum dritten Akt, das »den Duft Ägyptens« ²⁴ und den Zauber einer tropischen Sommernacht einfangen soll. Zirpende Violinen bewegen sich auf *g* in 3 Oktavschritten. Darüber ahmen Flöten in Quart-, Quint- und Oktavsprüngen Vogelstimmen nach.

Das zweite musikalische Idiom, das Verdi in dieser Oper einsetzt, ist, was ich »Nationalästhetik« nennen möchte, das musikalische Äquivalent zu der sich in Fahnen, Feldzeichen, Denkmälern, Nationalfeiertagen, Pa-

²² Ein von ihm usurpierter Granit-Löwe aus Gebel Barkal, ursprünglich von Tutanchamun, steht im Britischen Museum.

²³ Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2001, S. 461-474.

²⁴ Brief an Ghislanzoni vom 16. Oktober 1870, in: Gaetano Cesari/Alessandro Luzio (Hg.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Mailand 1913, S. 654.

raden usw. im 19. Jahrhundert entfaltenden Repräsentation der Nation und ihres ›Imaginaire‹ als einer neuen Form sozio-politischer Einheit. Hierhin gehören die beiden Hymnen »im Stil der Marseillaise«²⁵, die Kriegshymne »Su! Del Nilo al sacro lido« und die Triumphhymne »Gloria all'Egitto, ad Iside«, der berühmte Triumphmarsch und die militärischen Fanfaren, die Radames' Romanze im ersten Akt skandieren und die Auftritte des Königs einleiten.

Das dritte Idiom, das Verdi selbst in seinen Briefen als Palestrina-Stil kennzeichnet, wird zur Charakterisierung der Priester eingesetzt. Es tritt bereits im Vorspiel auf, anders übrigens als die anderen beiden Idiome, das exotische und das nationale, an die man doch bei *Aida* vor allem anderen denkt und für die diese Oper berühmt ist. Das Vorspiel beruht auf dem Kontrast zwischen einem »leidend-zarten« und einem »ehern daherschreitenden« Motiv.²⁶ Das erste Motiv begleitet die Auftritte Aidas, das zweite, im Vorspiel in strengem Kontrapunkt als vierstimmige Fuge durchgeführt, die Auftritte der Priester. Gleich die allererste Szene der Oper, das Zwiegespräch zwischen Ramfis und Radames, wird vom dreigeteilten Bass der Celli als frei durchgeführter Kanon begleitet; nicht nur das »Priestertema« als solches, sondern das allgemeine Prinzip der streng kontrapunktischen Satzweise soll die starre Gesetzgebundenheit des Priestertums charakterisieren, an der Radames und Aida schließlich scheitern werden.

Alle drei musikalischen Sondersprachen, die Verdi in dieser Oper einführt, stehen im Dienst einer Charakterisierung Ägyptens. Das versteht sich für das exotisch-orientalisierende Idiom mit seinen Varianten der monodischen Gesänge und der Tänze »alla turca« von selbst, es gilt aber auch für die staatlich-militärische »Nationalästhetik« und den gelehrten Kirchenstil der Priester. Damit wird Ägypten in seiner Staatlichkeit, seiner Exotik und seiner theokratischen Verfassung beschworen.

Das Ägypten der Oper ist eine strikte Theokratie, eine Art »Kirchenstaat«. Diesen Zug kehrt die Oper gegenüber Mariettes Vorlage noch wesentlich schärfer heraus. Ramphis ist als Hohepriester der Isis der eigentliche Machthaber, der König und das Heer Marionetten in den Händen der Priesterschaft, die alle Fäden spinnt und Drähte zieht. Das Priestertum wird schon im Vorspiel als die eigentliche Gegenmacht der Liebe herausgestellt.

Dadurch werden die unhistorischen Züge des Handlungsentwurfs noch verstärkt. Eine derartige Theokratie hat es im historischen Ägypten nie gegeben. Allenfalls könnte man an die Zeit der 21. Dynastie (1070-945) denken, als sich Oberägypten in der Form eines »Gottesstaats« selbständig gemacht hatte, der mit Hilfe des thebanischen Orakels des Gottes Amun regiert

²⁵ Brief an Ghislanzoni vom 22. August 1871, in: Gerhard/Schweikert, *Handbuch* (Anm. 23), S. 469.

²⁶ Mit diesen Worten charakterisiert Ivan Nagel Glucks Vorspiel zu Iphigenie in Aulis (*Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München 1988, S. 10).

wurde. Zu dieser Zeit aber saß der König im fernen Tanis, und der Hohepriester des Amun nahm in Theben selbst den Königstitel an und regierte im Namen des Gottes vollkommen souverän. Freilich stand dahinter weniger die politische Machtergreifung des thebanischen Priestertums, als umgekehrt die Übernahme des Hohepriesteramts durch das Militär, das seine Diktatur durch die religiöse Rahmung geschickt legitimieren und maskieren wollte. Mariette und Verdi haben aber an keine bestimmte Epoche gedacht. Die Handlung spielt »zur Zeit der Pharaonen«. Das Bild des von Zeremonialvorschriften und Gesetzen bis ins Kleinste gebundenen und gelenkten Königtums geht vielmehr auf Diodor zurück, der seinerseits auf Hekataios von Abdera basiert. Dieser griechische Intellektuelle hat sich gleich zu Beginn der Ptolemäerherrschaft um 320 v. Chr. nach Ägypten begeben, um sich dem neugegründeten Diadochenstaat Ägypten als Historiker zur Verfügung zu stellen und Ptolemaios I. eine geschichtliche Vergangenheit zu verschaffen, auf deren Basis er sein Projekt eines hellenistisch-ägyptischen Pharaontums stellen konnte. Sein vierbändiges Werk war zugleich als ein Fürstenspiegel gedacht, der Ptolemaios I. das Modell einer aufgeklärten Monarchie liefern sollte. Für einen Griechen waren die Begriffe »Monarchie« und »Gesetz« normalerweise Gegensätze: so entwarf er wie vor ihm schon Platon und Isokrates ein Ägypten- und Herrscherbild, das diese beiden Gegensätze miteinander verband.

Überraschenderweise geht das Ägyptenbild der *Zauberflöte* bei allen sonstigen Gegensätzen auf dieselbe Quelle zurück. Den beiden wichtigsten Vorlagen für die Priesterherrschaft des Sarastro, dem Roman *Séthos* des Abbé Jean Terrasson und dem Traktat *Die Mysterien der Aegyptier* des Freimaurers Ignaz von Born, liegt in erster Linie die Darstellung Diodors zugrunde. In der *Zauberflöte* bildet jedoch die Idee der Mysterien der Isis die Legitimationsgrundlage der Priesterherrschaft; hinter der von Sarastro ausgeübten Macht steht das Geheimnis einer Wahrheit, die sich einmal als allgemeine Liebe, Bruderschaft und Gerechtigkeit auf Erden durchsetzen wird. »Dann wird die Erd ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich«, und es wird weder Herrschaft noch Geheimnis mehr geben. In *Aida* herrschen die Priester ohne Mysterium, und das von ihnen verwaltete Orakel der Isis bildet das kaum verhüllte Zwangsmittel blanker Machtpolitik.

»La sacra Iside gia consultasti?« lauten die ersten Worte des Radames, dem Ramfis das Gerücht vom Einfall der Äthiopier berichtet. Die Frage scheint harmlos genug; in Wirklichkeit geht es aber um die Frage der Souveränität. »Souverän ist«, nach der berühmten Definition Carl Schmitts, »wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«²⁷ Ausnahmezustand heißt Kriegszustand. Indem die Göttin Isis den Feldherrn bestimmt, hat sie die weitergehende

27 Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie*, Berlin 1922, S. II.

Entscheidung zwischen Krieg und Frieden bereits gefällt. Pharaos hat nichts zu sagen: die Göttin Isis trifft die Entscheidungen, sie ist also der eigentliche Souverän.

Das Äthiopien der Oper entspricht in seiner geographischen Lage nicht dem heutigen Staat Äthiopien, sondern dem Sudan oder dem antiken Nubien, das die Griechen »Äthiopien« nannten und das in den ägyptischen Quellen als »Kusch« erscheint. In seiner politischen Form, als Königreich mit Napata als Hauptstadt, läßt es sich zeitlich wesentlich enger eingrenzen als das »Ägypten zur Zeit der Pharaonen«. Hierfür kommt nur die Spätzeit ab ca. 750 v. Chr. in Betracht. Kaschta, der Vater der als Amneris in der Oper selbst vorkommenden Amenirdis, hatte in der Tat Ägypten angegriffen, den Süden unter seine Gewalt gebracht und seine Tochter als »Gottesgemahlin des Amun« und Regentin in Theben eingesetzt. Allerdings gab es zu dieser Zeit keinen Pharaos im eigentlichen Sinne, der ihm als Monarch eines zentral regierten Staates hätte entgetreten können, sondern nur Lokalfürsten, die sich die Herrschaft des Landes teilten. In der Folgezeit übernahmen die Äthiopen dann selbst die Zentralregierung und bestiegen als 25. Dynastie den pharaonischen Thron. Erst mit der 26. Dynastie, die mit Hilfe der Assyrer die Äthiopen vertrieb, sich in Ägypten durchsetzte und sich dann auch von Assyrien freimachen konnte, ergab sich zwischen Ägypten und Äthiopen eine politische Konstellation, wie sie der Opernhandlung zugrunde liegt. In der Tat unternahm Psammetich II (595-589), der vierte König dieser Dynastie, einen Feldzug gegen den äthiopischen König Aspelta (593-568) und stieß dabei bis gegen die Hauptstadt Napata vor. In der Folge dieses Angriffs verlegten die Äthiopen ihre Hauptstadt weiter südlich nach Meroe oberhalb der Mündung des Atbara und verschwanden für immer aus dem Gesichtskreis der Ägypter. Über dieses Reich von Meroe herrschte im 3. Jh. v. Chr. der König Amananislo, dessen Name von Mariette »Amunasro« gelesen wurde.

Trotz all dieser historischen Unstimmigkeiten der Handlung ist *Aida* jedoch eine historische Oper und ist die Geschichte in Gestalt des alten Ägypten die Hauptsache. Man muß doch fragen: Was bleibt von der Geschichte, wenn die Handlung, also das eigentliche Geschehen erfunden ist? Wie paßt das zusammen? Kann da von Geschichte überhaupt noch die Rede sein?

Was von der Geschichte bleibt, ist Mikrohistorie, Alltagsgeschichte, das antiquarische Detail. Nicht (mit Nietzsche zu reden) die »monumentalische«, nicht die »kritische«, sondern die »antiquarische« Geschichte ist, worum es hier geht. Geschichte hat diese beiden Formen: die erzählende Geschichte, die von den großen Taten, den staunenswerten Unternehmungen, den schicksalswendenden Ereignissen erzählt, die geistige Form, wie Huizingas berühmte Definition lautet, in der eine Gesellschaft sich Rechen-

schaft ablegt über ihre Vergangenheit²⁸, und jene andere Form, die archäologisch-antiquarische Rekonstruktion der Rahmenbedingungen, des Alltagslebens, des »entourage matériel« vom Tempel bis zum Wassernapf, vom Palast bis zur Gürtelspange. Dieser Art sind die Details, die Mariette so besessen gesammelt hat.

Ägypten ist weniger eine Sache der Semantik, als vielmehr der ästhetischen Präsenz. Werfen wir von hier aus noch einmal einen Blick zurück zu unseren Überlegungen über *Aida* als Oper in der Oper. Selber eingebettet in geradezu opernhafte Umstände ihres Zustandekommens behandelt sie einen Stoff, der seinerseits viel Opernhafes mitbringt. Und das ist nicht die Handlung, sondern das alte Ägypten in der grandiosen Kulissenhaftigkeit seiner archäologischen Monumente. Das Opernhafte der altägyptischen Kultur ist eben ihre überwältigende visuelle Präsenz. Die Oper als künstlerische Gattung ist, wie Hans-Ulrich Gumbrecht einmal formulierte, eher ein Phänomen der Präsenz-Kultur als der Sinn-Kultur.²⁹ Diese Eigenschaft hat die Oper mit der altägyptischen Kultur, ihrer Ritualistik und Monumentalität gemeinsam. In der Oper *Aida*, so wie sie Mariette vorschwebte, wird die visuelle Präsenz der ägyptischen Monumente und Antiquitäten zur ästhetischen Präsenz des Kunstwerks transformiert und soll entsprechend gewaltige Wirkungen entfalten, hinter denen alle hermeneutischen Fragen nach Sinn und Bedeutung der Handlung zurücktreten. Diesen Plan hat Verdi über alle Maßen erfolgreich umgesetzt.

Das Element des Pompös-Pharaonischen, das bei Mariette den großen Rahmen bildet – der erste und der zweite Akt beginnen mit solchen Szenen –, tritt zwar in der Oper etwas in den Hintergrund, weil hier beide Akte mit eher intimen Szenen beginnen, kommt dann aber mit einem Pathos heraus, das ganz aus dem Geist des Nationalismus des 19. Jahrhunderts heraus empfunden ist. Verdi komponiert in diesem Zusammenhang eine unverkennbar politische Musik. Wir dürfen nicht vergessen, daß Verdi selbst als italienischer Komponist zu einer politischen Institution geworden war. Die Buchstaben seines Namens, »V.E.R.d'I.« wurden als Abkürzung für Vittorio Emanuele Re d'Italia und als Parole des Risorgimento auf die Hauswände geschrieben. Die Parole des nationalistischen Engagements heißt »Gloria«, und »gloria« bildet die zentrale *parola scenica* des II. Akts. Wieweit Verdi die lärmende Nationalästhetik in ihrem militärischen Fanfarengeschmetter und ihren großen Orchestertuschs karikiert oder zumindest leicht ironisiert oder ob er mit vollem Ernst dahintersteht, ist nicht leicht zu entscheiden. Auf diese

²⁸ »History is the intellectual form, in which a civilization renders account to itself of its past« (Johan Huizinga, *A Definition of the Concept of History*, in: *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, hg. v. R. Klibansky und H. J. Paton, Oxford 1936, S. 9.).

²⁹ Unv. Manuskript, erscheint in: Josef Fruechtl (Hg.), *Oper und Libretto*. Frankfurt a. M. 2001.

Frage komme ich noch einmal zurück. Klar ist aber, daß die priesterliche Seite des Staatlichen mit sehr viel Distanz gezeichnet ist.

In äußerstem Kontrast zum extrovertierten Bombast der Nationalästhetik steht die zarte musikalische Ausleuchtung innerer Konflikte, die in der Liebestod-Szene kulminiert. In der Gestalt der sterbenden *Aida* komponiert Verdi eine Lieblingsfigur, eine Beobachtung, die Franz Werfel in seinem Verdi-Roman den Arzt Cavargno aussprechen läßt.

»Sie haben, Signor Maestro, in Ihren Dramen fast durchwegs ein und denselben Frauentypus dargestellt. Die Liebende, die vom Manne aufgeopfert wird, oder sich selbst für ihn aufopfert. Ist es nicht so?«

»Das ist mir noch nie eingefallen. Ich muß darüber nachdenken.«

»Erlauben Sie, daß ich einige Beispiele nenne: Gilda, die Verführte, die freiwillig den Dolchstoß empfängt, der ihrem Verführer zgedacht ist. Violetta, die auf die große reine Liebe ihres flatterhaften Lebens verzichten muß, damit ein Bürgersöhnchen nicht anrühlich werde, und die diesen Verzicht nicht überleben kann. Leonore im ›Trovatore‹, die Selbstmord verübt, um den Geliebten zu retten. Luisa Miller, die dem Standesvorurteil zum Opfer fällt, *Aida*, die schon gerettet, dennoch das Felsengrab des Radames teilt.«³⁰

Dieses fiktive Gespräch findet 1883 statt. Später wird sich dann noch Desdemona diesem Paradigma hinzugesellen. Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen hat diesem Frauentypus eine Monographie gewidmet, ohne allerdings auf Verdis sterbende Schönheiten einzugehen.³¹ Dabei ist klar, daß die Allianz von »Tod, Weiblichkeit und Ästhetik« in Verdis Opern ihre höchsten Triumphe feiert und das ganze Syndrom sich hierin als eine dem spätrömantischen 19. Jahrhundert vielleicht nicht ausschließlich eigentümliche, aber doch ganz besonders charakteristische Obsession zu erkennen gibt. Vielleicht war es die Gestalt der *Aida*, die Verdi dazu verführt hat, Mariettes Vorlage zu komponieren.

*

Wir haben von einer Oper in der Oper gesprochen und damit an die Umstände, den Kontext gedacht, der selbst die Konturen und Strukturen eines Film- oder Opernstoffs aufweist. Man kann aber noch in einem andern Sinne von einer Oper in der Oper sprechen. Die Oper enthält zwar keine Oper, aber doch inszenierte Aufführungen, und es macht einen Unterschied, ob eine Oper Szenen darstellt, die sie erst als solche gestaltet, Szenen etwa des täglichen Lebens wie in *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* oder *La Traviata*, oder ob es sich um Szenen handelt, die ihrerseits bereits eine theatralische Struktur aufweisen, nach einem kulturellen Skript oder Ritual ablaufen (auch wenn dieses Ritual frei erfunden ist), wie z. B. das Initiationsritual in der

³⁰ Franz Werfel, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin 1957 [1924], S. 166 f. (5. Kapitel, VI).

³¹ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Aesthetik*. München 1994 (Or. *Over her dead body. Death, Femininity and Aesthetics*, 1992); vgl. auch Melanie Unseld, »Man töte dieses Weib!« Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart 2001.

Zauberflöte. *Aida* enthält in jedem ihrer vier Akte eine derartige Szene: das Ritual einer Feldherrninvestitur im I., das Triumphritual im II., das Gebet im Tempel im III. und der strikt ritualisierte Prozeß im IV. Akt. Das ist sicher ein ganz ungewöhnlicher Anteil solcher Szenen, deren Inszenierung die Oper nur darzustellen, nicht herzustellen vorgibt und die dieser Oper dies starke Element einer Selbstabbildung oder mise-en-abîme geben. Das gehört natürlich zum Thema. *Aida* bringt nicht nur eine Handlung auf die Bühne wie alle Opern, ja Theater überhaupt, sondern darüber hinaus geht es hier darum, eine fremde Kultur auf die Bühne zu bringen, eine Kultur, die durch die ihr eigenen theatralischen und ritualistischen Qualitäten gekennzeichnet wird, ja die sogar ihrerseits eine geradezu opernhafte Präsenz mitbringt, wenn man an die Paläste, Tempel, Sphinxalleen und Gräfte denkt, die Mariette ausgegraben hat und die nur darauf zu warten scheinen, als Kulissen von einer Handlung belebt zu werden. In dem ungewöhnlich starken rituellen Element der Opernhandlung spiegeln sich also wiederum die Umstände ihres Zustandekommens und die Besonderheit des Auftrags wider. Der Auftrag lautete, eine Oper für Ägypten zu schreiben, gewissermaßen für die nachträgliche Einweihung des Suezkanals und des Opernhauses und in jedem Falle für den Anbruch einer neuen Ära nationalen Erwachens und kultureller Blüte, also einen Inaugurationsritus. Mit der Uraufführung dieser »für einen bestimmten Zweck« geschriebenen Oper des in den Augen der Auftraggeber weltweit führenden Komponisten sollte der Eintritt Ägyptens in den Kreis der modernen Nationen offiziell und weithin sichtbar begangen werden.

Nun eignet aber, ganz allgemein gesprochen, der Oper schon von Haus aus ein Element des Rituellen oder Sakralen. Die Oper lebt als künstlerische Gattung von der Idee, eine radikal gegenweltliche Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, in der gesungen anstatt gesprochen, getanzt anstatt gelaufen, geschritten anstatt gegangen wird, in der die Konflikte sich nicht zwischen Helden, Schurken und Geliebten, sondern zwischen Tenören, Bässen und Sopranen abspielen, in denen Gefühle nicht nur in Worten und Gesten, sondern in Melismen und orchestralen Aufwallungen Ausdruck finden. Als solche ist die Oper nicht der Platzhalter des noch ungeborenen Kinos, sondern die Nachfolgerin des verschwundenen Mysterienspiels, des rituellen Gesamtkunstwerks, der liturgischen Synaesthetik und, wie ihre Erfinder meinten, der griechischen Tragödie. Dieser der Oper von allem Anfang an eingeschriebenen latenten Sakralität, die etwa in der *Zauberflöte* und dann natürlich in den Bühnenweihspielen Richard Wagners manifest zutage tritt, korrespondiert als Gegengewicht ein Element des Ironischen, das vielleicht aus der venezianischen Madrigalkomödie stammt und das besonders in der Form der Nummernoper deutlich wird, in der nicht nur gesungen, sondern in traditionellen Formen – in Rezitati-

ven, Arien, Cavatinen, Cabaletten, Canzonetten, Romanzen usw. – gesungen wird. Je prägnanter diese Formen in ihrer traditionellen Gattungsspezifität hervortreten, desto mehr erscheinen sie gewissermaßen in Anführungszeichen, als Zitat und als eine Form der ästhetischen Reflexion. Hier wäre Strawinskys *A Rake's Progress* als Beispiel zu nennen, in dem diese ironische Zitathaftigkeit noch einmal im Sinne neoklassizistischer Intertextualität potenziert wird.

Verdi gelingt es, in seiner *Aida* beide Tendenzen in höchster Vollendung miteinander zu verbinden und zu versöhnen. Was die formale Prägnanz angeht, gelingen ihm ›Nummern‹, ganz im traditionellen Sinne, mit hinreißenden Melodien, treffsicherer Charakteristik, höchster Sangbarkeit und auch Eingängigkeit (die von der deutschen Kritik oft als Kitsch empfunden wurde). Zugleich aber baut Verdi aus diesen ›Nummern‹ große zusammenhängende Szenen von höchster dramatischer Kohärenz und Stringenz. Das Element der ironischen Distanz, der Anführungszeichen, manifestiert sich in der gattungsspezifischen Prägnanz der Formensprache; so ist die Romanze des Radames (Nr. 2, *Celeste Aida*) eine geradezu hundertfünfzigprozentige Romanze, und der Chor des Volkes eine vollgültige Nationalhymne, die in jedem Fußballstadion mitgegrölt werden könnte, um es einmal bewußt kraß auszudrücken, ganz zu schweigen von dem berühmten Triumphmarsch. Das ist zitierte Form. In diesem Fall ist der Begriff des Ironischen jedoch problematisch, denn es geht ja nicht um Verfremdung, sondern um Authentizität. Verdi möchte eine echte Nationalhymne und einen echten Triumphmarsch komponieren, wie sie auch im echten Leben verwendbar wären, ohne alle ästhetische Verfremdung, geradezu im Sinne eines ›ready made‹. Die Rückübersetzung in lebenspraktische Verwendbarkeit bei allen möglichen politischen und sonstigen Massenveranstaltungen ist ja auch nicht ausgeblieben. Hier kommt nun das sakrale Element der Oper zum Tragen. Die zitierte Nationalästhetik erscheint im rituellen Kontext. Hier werden Riten auf die Bühne gebracht: der Ritus des Triumphs. Damit verschwindet der für die Oper charakteristische Verfremdungseffekt (daß gesungen wird, wo normalerweise gesprochen würde) zugunsten eines mimetischen Realismus, der das wirkliche Leben darstellen will. Die Menschen auf der Bühne tun genau das, was sie auch im Leben tun würden. Eine Militärkapelle schmettert ihre Fanfaren, das Orchester spielt seine Tuschs, das Volk singt seine Hymnen, das Militär paradiert zu den Klängen eines Triumphmarschs. Hier wird echte, authentische, ungeschönte Nationalästhetik zitiert, und die entsprechenden Stücke werden alsbald in die Nationalästhetik übernommen und erweisen sich auch außerhalb der Oper als voll verwendbar. Diese Musik eignete sich hervorragend zu allen möglichen weiteren nationalistischen Events einschließlich von Mussolinis Marsch auf Rom, der sich zu diesem

Zweck die Aida-Trompeten verschafft hat, um den Marsch stilgerecht spielen zu können.³² Das ist keine harmlose Musik.

Dasselbe gilt für die ägyptisierenden Szenen: die Alla-Turca-Tänze, die Litaneien, die Unisono-Chöre. Auch das ist zitierte Form und steht in Anführungszeichen. Aber auch hier herrscht der rituelle Kontext vor. Die Litaneien erklingen im Tempel, und die Szene im Harem der Amneris bringt ein Lied und einen Tanz, wo auch im wirklichen Leben gesungen und getanzt würde. Auch hier haben wir es also mit dem realistischen, mimetischen Modus zu tun, jedenfalls was den subjektiv gemeinten Sinn angeht, denn wie ägyptische Musik objektiv geklungen hat, läßt sich nicht mehr rekonstruieren.

Dafür läßt sich dieser orientalisierende und antiquarische Realismus aber an der Ausstattung objektivieren, an Bühnenbild, Kostümen und Requisiten, und darauf kam es ja nicht nur Mariette, sondern auch Verdi ganz besonders an. Diese Dinge mußten in ihren Augen hundertprozentig stimmen, damit die Oper als Kunstwerk funktioniert. Hier haben wir es insgesamt mit mimetischem Realismus und nicht mit ironischer Verfremdung zu tun.

Wenn man diesen subjektiv gemeinten Sinn des Kunstwerks als seinen objektiv verbindlichen Sinn anerkennen will, dann gibt es, um *Aida* wirkungsvoll zu inszenieren, nur zwei sinnvolle Optionen: eine doppelte Historisierung, d. h. die Rekonstruktion des Ägyptenbildes und des Orientalismus von 1870 als historisches Phänomen sui generis (vielleicht in ironischer Einbeziehung der opernhafte Rahmenbedingungen), oder eine Inszenierung des Ägyptenbildes nach dem Stand der heutigen Ägyptologie. Eine Ausbettung der Handlung aus dem ägyptischen Rahmen beraubt die Oper ihrer ästhetischen Präsenz. Wenn die Details stimmen, um die sich Mariette und sogar auch Verdi so viele Gedanken machten, dann kann der Gesamteindruck durchaus ins Imaginäre und Phantastische übersteigert werden. Die Oper lebt von »archäologischem Prunk nach Art von Flauberts Salammbô«, dem Thomas Mann für seinen Joseph-Roman ausdrücklich abgeschworen hatte. Dieser archäologische Prunk betrifft nicht nur die Bühnenbilder, sondern auch die Requisiten und Gewänder, die Möbel, Accessoires, Schmuckstücke usw. All das muß im Dienst einer Wiederbelebung uralter Kultur stehen, die im ganzen Glanz ihrer exotischen Fremdheit den Hintergrund zu Verdis Musik abgeben soll. Schon Mariette und Verdi wollten keinen Ägyptenkitsch, sondern ein authentisches, unverkitschtes Ägypten auf die Bühne bringen. Gerade weil die Handlung so unauthentisch ist, investierten sie alle Bemühungen um Authentizität in die Ausstattung. *Aida* ist keine fikionalisierte Historie wie z. B. *Nabucco* (= Nebukadnezar, immerhin eine historische Figur), sondern eine historisierte Fiktion, d. h. eine

32 Jürg Stenzl, *Vom Nil zum Tiber, von den Pharaonen zu Mussolini*, in: Wilfried Seipel (Hg.), *Ägyptomanie* (= Schriften des kunsthistorischen Museums 3), Wien 2000, S. 345 f.

erfundene Geschichte, die so genau wie möglich in ein historisches Milieu eingebettet ist und nur als Vorwand dient, um dieses Milieu ästhetisch präsent werden zu lassen.

Summary

Egypt in Verdi's »Aida« – With *Aida*, Verdi composed and staged an Egyptologist's daydream. Mariette invented a plot as a pretext to embed it in the milieu of ancient Egypt, which was reconstructed as exactly as possible. Verdi lent Mariette's Egypt the overwhelmingly aesthetic presence of grand opera. Egypt, with the theatricality of its rites and the enormity of its monuments, is the true protagonist of the opera, and antique historicism is its aesthetic principle.