

Aida

MUSIKTHEATER

Oper in vier Akten
von Giuseppe Verdi /
ab 14 Jahren



IST DAS ECHT? | Staatstheater Darmstadt

Megan Marie Hart, Sofia Troia (Statisterie)



Aida

Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi / Text von Antonio Ghislanzoni nach einem Handlungsentwurf von Auguste Mariette Bey und einem Szenarium von Camille Du Locle

DER KÖNIG Johannes Seokhoon Moon
AMNERIS, SEINE TOCHTER KS Katrin Gerstenberger / Irina Ignata
AIDA, ÄTHIOPISCHE SKLAVIN Megan Marie Hart
RADAMÈS, HAUPTMANN DER WACHE Matthew Vickers
RAMPHIS, OBERHAUPT DER PRIESTER Zaza Gagua
AMONASRO, KÖNIG VON ÄTHIOPIEN, VATER AIDAS Aris Argiris
EIN BOTE Marco Mondragón
HOHEPRIESTERIN Jana Baumeister / Ofeliya Pogosyan

STAATSORCHESTER DARMSTADT
ERWEITERTER OPERN- UND EXTRACHOR DES
STAATSTHEATERS DARMSTADT
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Johannes Zahn
REGIE Noa Naamat
BÜHNE Bettina John, Noa Naamat
KOSTÜM Bettina John

Koproduktion mit der Finnischen Nationaloper Helsinki

in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln / ab 14 Jahren
DAUER ca. 2 Stunden und 45 Minuten, Pause nach dem 2. Akt

Premiere am Samstag, 04. Oktober 2025, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

KAMPFCHOREOGRAPHIE Atef Vogel
LICHT Noa Naamat, Heiko Steuernagel
CHOREINSTUDIERUNG Guillaume Fauchère

MUSIKALISCHE STUDIENLEITUNG Yuka Beppu, Neil Valenta MUSIKALISCHE ASSISTENZ Nicolas Kierdorf, Taehun Ki EINSTUDIERUNG Nicolas Kierdorf, Giacomo Marignani, Irina Skhirtladze, Neil Valenta SPRACHCOACHING Julia Abe, Giacomo Marignani CHORASSISTENZ Rodrigo Cob Peña REGIEASSISTENZ Maria Luisa Bafunno REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Florian Mahlberg PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE Anna Kirschstein PRODUKTIONSASSISTENZ KOSTÜM Katharina Heldner BÜHNENMEISTER Jochen Roßkopf MASKE Silke Malter, Jennifer Stang, Manuela Kutscher REQUISITE Sophia Wiese, Friderike Stallknecht TON Christoph Kirschfink INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Giacomo Marignani ERSTELLUNG DER ÜBERTITEL Angela Beuerle ÜBERTITELINSPIZIENZ Patrick Stellmach, Iris Kißner, Alan Coates, Thomas Wagner KOMMUNIKATION Paulina Overländer FSJ MUSIKTHEATER Mara Bersch ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian, Oliver Gerndt LEITUNG NOTENABTEILUNG Hie Jeong Byun

Wir danken der Staatsoper Stuttgart für die Überlassung der Übertitel.

Auf einen Blick

Aida entstand 1870/71 als Auftrag des Vizekönigs von Ägypten Ismail Pascha für das neueröffnete Kairoer Opernhaus; der französischstämmige Ägyptologe Auguste Mariotte Bey schrieb in dessen Auftrag ein Szenario für den italienischen Komponisten Giuseppe Verdi und ließ sich dabei von den vielen Kriegen der altägyptischen Pharaonen mit ihren südlichen Nachbarn, den Nubiern, im 19. Jh. „Äthiopier“ genannt, inspirieren. Die eigene beeindruckende Nationalgeschichte, präsentiert in Form der aus Europa importierten Kunstform Oper, sollte den Kolonialmächten wie auch dem eigenen Sultan in Istanbul Modernität, Eigenständigkeit und kulturelle Ebenbürtigkeit Ägyptens vor Augen und Ohren führen. Das war im Kontext des forcierten Kolonialismus dieser Jahre nicht weniger als eine Überlebensstrategie.

Denkt man an *Aida*, denkt man deswegen an bombastische religiöse Zeremonien und auftrumpfende Triumphmärsche. Verdi nutzt das große altägyptische Opernspektakel voller kalter Klangpracht jedoch vor allem als Hintergrund für ein anrührendes psychologisches Kammerstück: die Geschichte dreier junger Menschen, die ihre Lebensentwürfe in einer von Konflikt und Krieg dominierten Welt nicht realisieren können. Schon das Vorspiel erzählt davon.

Dieser Spur folgt Noa Naamats Neuinszenierung für Darmstadt. Die Regisseurin mit sephardischen Wurzeln und Großeltern aus dem Irak, der Türkei und Afghanistan zeigt, was auf die trügerische Hoffnung, sich dem europäischen Kolonialismus durch Modernisierung und Besinnung auf die eigene große Vergangenheit entziehen zu können, folgte: Die Territorien des 1918 untergegangenen Osmanischen Reichs wurden eine von ethnisch, religiös und national motivierter Gewalt dominierte Region, in der ein Leben in Frieden ein flüchtiger Traum geblieben ist.

THERE IS NOTHING BEAUTIFUL,
CHARMING OR GLAMOROUS ABOUT WAR.

AN KRIEG IST NICHTS SCHÖN,
BEZAUBERND ODER GLAMOURÖS.

Noa Naamat



Irina Ignata

Handlung

So lange man sich zurückerinnern kann, herrscht Krieg mit den Nachbarn.

I.

Das Gerücht stimmt: Zum wiederholten Male nähert sich der Feind. Radamès, junger Hauptmann der königlichen Wache, hört es vom obersten Priester selbst. Dieser hat zudem bereits im Gebet erfahren, wer das Heer gegen den Feind führen soll, und kommt, diesen Namen dem König mitzuteilen.

Radamès träumt davon, wie es wäre, der zu sein, den Gott auserwählt hat: Er würde siegreich zurückkehren, der „Königin seiner Gedanken“, Aida, ihr Vaterland zurückgeben und ihr einen Thron nahe der Sonne errichten.

Amneris, die Tochter des Königs, reißt Radamès aus seinen Phantasien. Dass er bereitwillig an die Front ziehen will, macht sie misstrauisch. Muss sie fürchten, dass Radamès ihre Liebe nicht erwidert? Als sie beobachtet, wie er Aida ansieht, ist sie überzeugt: Diese im letzten Krieg gefangengenommene Feindin, ist ihre Rivalin um Radamès Herz.

Die Nachricht kommt, dass die Feinde von Amonasro angeführt werden. Er ist Aidas Vater, eine Tatsache, die sie bislang klug verborgen hat. Der König verkündet, wer nach göttlichem Willen die eigenen Truppen anführen soll: Radamès. Alle jubeln, nur Aida ist verstört: Soll sie sich einen Sieg von Radamès über ihren Vater oder einen Sieg ihres Vaters über Radamès wünschen?

Entsetzt, dass auch sie zusammen mit allen anderen Radamès zugerufen hat „Kehre als Sieger zurück!“, wünscht sie sich zu sterben.

Das Volk bittet um göttlichen Beistand für Radamès' Sieg.

II.

Radamès' Truppen waren erfolgreich. Um herauszufinden, wie Aida zu Radamès steht, erzählt Amneris ihr, er sei getötet worden. Aida gibt zu, dass sie ihn geliebt hat. Rasend vor Eifersucht beschließt Amneris, Aida bei der Siegesfeier öffentlich zu demütigen.

Der Sieg über die Feinde wird gefeiert. Unter den vorgeführten Gefangenen ist auch Aidas Vater Amonasro, der, als sei er ein einfacher Soldat, mit den anderen um Gnade fleht. Gegen den Widerstand der Priester bittet Radamès den König, allen Gefangenen Leben und Freiheit zu schenken. Der König entscheidet sich für einen Kompromiss: Nur Aida und ihr Vater sollen als Geiseln in Gefangenschaft bleiben. Zudem soll Radamès als Belohnung für seinen Sieg Amneris zur Frau bekommen und sein Nachfolger werden. Aida ist verzweifelt. Ihr Vater flüstert ihr zu, sie solle sich nicht sorgen, bald würden ihre Leute Rache nehmen.

III.

Die Nacht vor ihrer Hochzeit verbringt Amneris im Gebet; Aida will die Gelegenheit nutzen, um sich für immer von Radamès zu verabschieden. Während sie auf ihn wartet, überrascht sie ihr Vater und malt ihr aus, wie es wäre, wenn sie selbst statt Amneris zusammen mit Radamès herrschen würde: Sie müsse ihm nur die Strategie seiner Truppen entlocken. Als Aida sich weigert, ruft er ihr die Grausamkeit von Radamès' Leuten in Erinnerung.

Als Radamès kommt, versteckt Amonasro sich. Radamès ist zuversichtlich, dass er nach einer weiteren siegreichen Schlacht eine Heirat mit Amneris abwenden kann. Aida hält das für Träumereien und schlägt ihm vor, gemeinsam in ihre Heimat zu fliehen. Als Radamès zögert, macht sie ihm Vorwürfe. Radamès erklärt sich zur Flucht bereit, doch er will gemeinsam in die Wüste gehen statt in ihre Heimat.

HANDLUNG

Als sie ihn nach dem Weg fragt, den sie nehmen werden, verrät Radamès im Überschwang der Gefühle die Strategie seiner Truppen. Amonasro triumphiert und gibt sich als Vater Aidas und Anführer der Feinde zu erkennen. Amneris und der Priester kommen hinzu. Radamès ist am Boden zerstört; er hat seine Ehre verloren, die Seinen verraten. Als Amonasro Amneris töten will, geht Radamès dazwischen. Er fordert Aida und Amonasro auf zu fliehen und begibt sich in die Hände des obersten Priesters.

IV.

Amonasro ist auf der Flucht getötet worden, Aida spurlos verschwunden. Radamès erwartet die Todesstrafe. Amneris gesteht sich ein, dass sie ihn noch immer liebt. Sie bietet ihm an, ihn zu retten, wenn er verspricht, Aida niemals wiederzusehen. Doch Radamès kann sich ein Leben ohne Aida nicht vorstellen. Er schweigt zu den Vorwürfen der Priester und wird dazu verurteilt, lebendig begraben zu werden. Amneris verflucht die Priester.

Radamès erwartet seinen Tod. Er hofft, dass zumindest Aida irgendwo glücklich lebt. Doch sie hat sich entschieden, mit ihm begraben zu werden. Gemeinsam erwarten sie den Tod, der sie aus dem Tal der Tränen führen soll.

Amneris trauert um Radamès und betet für seine freundliche Aufnahme im Himmel.



*Zaza Gagua, Irina Ignata, Johannes Seokhoon Moon, Matthew Vickers,
Aris Argiris, Megan Marie Hart, Opern- und Extrachor, Statisterie*



VERDIS PLÖTZLICHER ENTSCHLUSS ZUR AIDA MUSS MIT DEM ZU TUN HABEN, WAS HANSLICK „DIE IDEALE DES STÜCKES“ NANNTE [...], DER SINNGEHALT DIESER NUR SCHEINBAR EXOTISCHEN, FERNLIEGENDEN TRAGÖDIE, IN DER VERDI SOFORT DIE MÖGLICHKEIT DER METAPHORIK ERKANNT HABEN MOCHTE: METAPHER FÜR DEN AKTUELLEN KRISENHAFTEN ZUSTAND DES INDIVIDUUMS INMITTEN VON MACHTVERHÄLTNISSEN, DES EINZELNEN IM BEZIEHUNGSNETZ DER HEKTISCH SICH ENTWICKELNDEN, VOM EXPANSIONS- UND FORTSCHRITTSFIEBER ERGRIFFENEN EUROPÄISCHEN MENSCHHEIT. [...] IM VORSPIEL ZU AIDA WIRD DIE POLARITÄT DER GEGENSÄTZLICHEN KRÄFTE MIT REIN MUSIKALISCHEN MITTELN ENTWORFEN [...]: DER ZUSAMMENPRALL VON LIEBE UND GESETZ, VON INDIVIDUELLEM GEFÜHL UND GESELLSCHAFTLICH DEFINIERTER MACHT.

Wolfgang Schreiber



Zaza Gagua, Aris Agiris, Opern- und Extrachor



OH! GL'INFAMI!
NÈ DI SANGUE SON PAGHI GIAMMAI...
E SI CHIAMAN MINISTRI DEL CIEL!

OH, DIE UNGEHEUER!
SIE SIND NIE SATT VON BLUT ...
UND SIE NENNEN SICH DIENER DES HIMMELS!

Amneris, Aida IV.i

Gefühl und Monumentalität

In einem Brief an Camille Du Locle, einen Initiator des Projekts, gibt Verdi zu, daß er die Größe und Zivilisation der Ägypter nie zu schätzen vermochte. Diese Tatsache sowie die fast wissenschaftliche Akribie, mit der die dramaturgischen Vorbereitungen betrieben wurden, läßt vermuten, daß der Komponist das ägyptische Element weniger seines Reizes wegen, als vielmehr auf kalkulierte dramatische Wirkung hienzielend eingesetzt hat. So bleibt das geographische und historische Kolorit etwas Fremdes, Starres, im Grunde Unverständliches, die Welt der Ägypter eine statische hierarchische Welt, die die handelnden Personen in ihre friesartige Statik einzufangen droht. Musikalisch wird das Statische durch liegende Töne, um sich kreisende Melodien und eine zwischen Dur und Moll schwebende Harmonik noch unterstrichen. Dabei ist auffallend, wie Verdi, zumal in den beiden ersten Aufzügen, die musikalische Exotik von seinen handelnden, fühlenden Protagonisten fernhält. Im ersten, zweiten und vierten Aufzug sind die exotischen Farben stets auf die Tänze und rituellen Momente beschränkt [...]. Diese Musik dient dazu, den Platz festzulegen, sagt aber nichts über das Innenleben der Protagonisten aus. Ähnliches läßt sich von der Militärmusik sagen, die ausschließlich auf die ersten beiden Aufzüge beschränkt ist. Sie ist aufregend, ohne anregend zu sein, sie klingt seltsam hohl, und man spürt bei ihr eine Doppelbödigkeit, die besagt, daß die groß gefeierten Siege launenhaft und leer sind [...]. Unter den *Aida*-Chören gibt es kein „*Va pensiero*“, das die Sehnsucht einer Nation in sich schließt; die Ägypter und Äthiopier bilden keine handelnden Volksmassen, mit der sich ein zeitgenössisches Publikum identifizieren könnte. Diese musikalischen Ebenen gehören zum Apparat der Großen Oper und werden bei *Aida* virtuos angewendet: aufeinanderfolgend eingeführt im ersten Aufzug; im zweiten zusammengeballt und auf den Höhepunkt getrieben. Es ist, als ob Verdi im Triumphzug die Schaulust seines Publikums ein für alle Male sättigen wollte. [...] Verdis eigene Interessen gelten nicht Exotik und Spektakel, sondern dem Schicksal seiner Protagonisten. [...] *Aida* ist ein psychisches Dra-

GEFÜHL UND MONUMENTALITÄT

ma dreier Menschen, zerrissen zwischen Liebe und Pflicht, deren Zerrissenheit aber durch die sich herausstellende Unvereinbarkeit ihrer menschlichen Gefühle mit der sterilen Monumentalität ihrer Umgebung plausibel gemacht werden muß. Die Protagonisten befinden sich in einer Welt ohne Individualität. Erst durch das Wechselspiel von szenischen, dramatischen und musikalischen Ebenen werden sie als dreidimensionale Figuren aus der emotionell zwei-dimensionalen Umgebung herauskristallisiert, um sodann in einer Musik von leuchtender Transparenz zu zergehen.

Christopher Hailey



Kostümfigurine eines ägyptischen Priesters von Auguste Mariette Bey für die Uraufführung 1871

OGGI NOI SIAM PERCOSSI DAL FATO,
DOMAN VOI POTRIA IL FATO COLPIR.

HEUTE SIND WIR VOM SCHICKSAL HEIMGESUCHT,
MORGEN KÖNNTE ES EUCH TREFFEN.

Amonasro, Aida II.2



Megan Marie Hart, Matthew Vickers, Zaza Gagua, Opern- und Extrachor, Statisterie



THIS CONCEPT DELIBERATELY STEERS CLEAR OF SPECIFIC POLITICAL NARRATIVES, FOCUSING INSTEAD ON THE UNIVERSAL HUMAN COST OF WAR IN THE MIDDLE EAST. [...] IT'S A REFLECTION ON THE YOUNG GENERATION'S SEARCH AND LONGING FOR NORMALITY IN A WORLD WHERE PEACE REMAINS AN ELUSIVE DREAM.

DIE INSZENIERUNG HÄLT SICH BEWUSST VON SPEZIFISCHEN POLITISCHEN ERZÄHLUNGEN FERN; DER FOKUS LIEGT UMFASSEND AUF DEM MENSCHLICHEN LEID, DAS KRIEG IM NAHEN OSTEN VERURSACHT. [...] SIE IST NACHDENKEN ÜBER SUCHE UND SEHNSUCHT NACH NORMALITÄT JUNGER LEUTE IN EINER WELT, IN DER FRIEDEN EIN FLÜCHTIGER TRAUM BLEIBT.

Noa Naamat



ترجمة
الايويه المسماة باسم

عائده

تأليف الماعلم غير لنسونى وتوقيع الاوسته ويردى

مصنفه

بامر سعارة خلد يومصر

تعريب

العبد الفقير ابي السعود افندى

محرر صحيفة وادى النيل

(الطبعة الاولى)

بمطبعة جرنال وادى النيل بالقاهرة

سنة ١٢٨٨

Erben des Kolonialismus

Verdis *Aida* ist nicht nur ein großes Kunstwerk, sondern auch Produkt der Epoche forcierten europäischen Kolonialismus. Edward Said hat sie 1993 als Teil des „Wissenssystems über den Orient“, das die westliche Dominanz gegenüber dem Orient ideologisch absicherte, untersucht und so eine Fülle weiteren Nachdenkens ausgelöst. Antoine Mariotte, der seit 1850 in Ägypten lebte und vom Herrscher für seine Verdienste um die Ägyptischen Altertümer den Ehrentitel Bey verliehen bekam, stand zweifellos in dieser Tradition, schrieb das Szenario für *Aida* aber im Auftrag des Khediven Ismail Pascha, der mit einer Großen Oper mit einem nationalen ägyptischen Sujet von einem gefeierten italienischen Komponisten und einem ebenso renommierten Librettisten – dem Intendanten der Pariser Oper Camille Du Locle – die politische Großwetterlage in seinem und Ägyptens Sinne zu beeinflussen suchte.

Schon Ismail Paschas Großvater hatte die Expansionsbestrebungen der europäischen Kolonialmächte aus der Nähe erlebt: Aus Kavala im heutigen Griechenland stammend, hatte Muhammed Ali Pascha 1805 im Auftrag des Sultans des Osmanischen Reiches die napoleonischen Truppen aus Ägypten vertrieben, dazu ein vorübergehendes Bündnis mit den Briten geschlossen und zum Dank die Provinz erhalten, die er in den 1820er Jahren nach europäischem Vorbild modernisierte. Als die Europäer 1830 die griechische Nationalbewegung unterstützen, um das Osmanische Reich durch Schüren national geleiteter religiöser Gegensätze zu destabilisieren, und 1841 seine Machtübernahme in Syrien und Palästina und deren Modernisierung nach ägyptischem Vorbild verhindern, schickt er seinen Enkel zur Ausbildung nach Paris, der dort das europäische Nationalstaatsmodell und die französische Grand'opéra kennenlernt. *Aida* preist – wie der Beitrag Ägyptens zur Pariser Weltausstellung von 1867, den auch Mariotte für den Khediven organisierte – die Größe Altägyptens und Modernität Neuägyptens als Teil einer langjährigen Strategie, europäische Unterstützung für einen ägyptischen Nationalismus zu finden, der es erlaubt, Ägypten aus der Lehnsherrschaft des zerfallenden Osmanischen Reiches zu führen und zu schützen.

Mariotte verwendet für sein *Aida*-Szenario Quellen und Personen aus unterschiedlichsten Epochen – Berichte über eine Siegesfeier Pharaos Merenptah im Jahre 1208 v. Chr., eine nubische Verschwörung am Hofe Ramses III um 1170 v. Chr., Entwicklungen im ägyptisierten nubischen Königreich Kusch zwischen 740 und 250 v. Chr.. Statt um historische Genauigkeit geht es um eindruckliche Bilder von der antiken ägyptischen Hochkultur als siegreicher Leitkultur der Region. Nicht nur, weil die „Feinde“ Altägyptens in der politischen Gegenwart ebenfalls ägyptische Untertanen sind und das Paar Aida – Radamès damit eine Utopie, die Realität werden wird (Der heutige Sudan, also das antike Nubien und damit Aidas „äthiopische“ Heimat gehört zu dem Ägypten, das Ismail Pascha als Vizekönig regiert): Altägypten gilt den Europäern als der römischen Hochkultur ebenbürtig und seine Religion transzendiert als Ursprung der Entwicklung hin zum Monotheismus, die in Nationalismus und Kolonialismus so wichtigen Gegensätze von jüdisch, christlich und muslimisch. Dass die außerägyptische Aufführungstradition aus *Aida* eine „schwarze“ Sklavin und aus den Ägyptern ein „weißes“ Kulturvolk macht, welches das Publikum zur Identifikation einlädt, ist weder bei Mariotte, noch bei Verdi intendiert. Vielmehr hält Verdi für ein europäisches Ohr „fremde“ Klänge bewusst von seinen Hauptfiguren fern und charakterisiert mit ihnen Priester und „Volk“ – seine musikalische Kontrastdramaturgie unterscheidet zwischen fühlenden Individuen und stumpfsinniger Masse, nicht zwischen „Äthiopiern“ und „Ägyptern“: Angewidert von der religiös aufgeladenen Kriegsrhetorik im französisch-deutschen Krieg von 1870/71 nutzt er *Aida* für Kritik an genau jenem europäischen Nationalismus, den Mariotte und Ismail Pascha für Ägypten adaptieren wollen.

Prinzip der Grandopéra, die von Frankreich aus parallel zum Nationalismus ihren europaweiten Siegeszug angetreten hatte, war es, das Schicksal Einzelner in heroisch-tragischer Nationalgeschichte zu spiegeln; in *Aida* zerstören als „fremd“ markierte Entwürfe nationalen Heroismus die Individuen und ihre Lebensentwürfe. Sie ist Verdis Abgesang auf die Grandopéra. Stilbildend werden jedoch die bombastischen

Bühnenbilder und Kostüme, die Mariotte für die *Aida*-Uraufführung entworfen hat, und nicht Verdis zarte, gerade nicht orientalistische Musik für die Hauptfiguren. Je mehr die Grand'opéra aus der Mode gerät, um so aufwändiger wird *Aida*, das letzte Relikt dieser Kunstgattung im Repertoire, ausgestattet. Der Blick auf das Werk wird ein nostalgischer.

Dazu passt, dass Ismail Pascha zwar 1875 eine weitergehende Selbstverwaltung mit dem Sultan aushandeln kann, aber in finanzielle Abhängigkeit von den Europäern gerät und sich mit Protesten der eigenen – nunmehr national gesinnten – Bevölkerung konfrontiert sieht. Nachdem er Ägypten in den Staatsbankrott geführt hat, wird er 1879 abgesetzt. Die Folgen seines Scheiterns an den kolonialistischen Realitäten haben Folgen bis heute: 1882 besetzt Großbritannien Ägypten; parallel setzt die jüdische Besiedelung Palästinas ein, ein weiterer Export europäischen Nationalismus' in die Region. 1922 wird das Osmanische Reich, das im Bund mit dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn den Weltkrieg verloren hat, zerschlagen. Die auf seinem Territorium entstehenden Nationalstaaten kommen nicht zur Ruhe; territoriale, ethnische und religiöse Konflikte, die die Kolonialmächte geschürt haben, prägen die Region bis heute und sind Teil der Identität der Bevölkerungen geworden.

Das ist der Ausgangspunkt von Noa Naamats Inszenierung. Sie be ruft sich auf Verdis Kontrastdramaturgie und erzählt mit magischem Realismus von der gesamten kriegsversehrten Region des ehemaligen Osmanischen Reiches, in der der Einzelne den Folgen dieser Epoche der Weltgeschichte ausgeliefert bleibt. Die religiöse Zuordnung bleibt dabei uneindeutig: Der Ort „Ägypten“ lässt sich als vage muslimisch lesen, doch zugleich erinnert die Situation der Geisel Aida dort an den Loyalitätskonflikt, der heute im israelischen Kernland lebenden Palästinenserinnen und Palästinenser. Wichtiger ist, dass es um Menschen geht, die die Konfliktsituation, in der sie leben, so verinnerlicht haben, dass der einzige utopische Ausweg der Tod zu sein scheint.

Mark Schachtsiek





Megan Marie Hart, Matthew Vickers, Aris Agiris, Irina Ignata


DIE MENSCHEN HABEN ÜBER JAHRTAUSENDE HINWEG DURCH DEN KRIEG NICHT NUR IHRE REALEN INTERESSENKONFLIKTE MEHR SCHLECHT ALS RECHT ZU LÖSEN VERSUCHT, SONDERN GLEICHZEITIG MIT SEINER EXISTENZ IHRE WERTSYSTEME GEPRÄGT, IHRE INNEREN KONFLIKTE EXTERNALISIERT, IHRE NARZISSTISCHEN DEFIZITE KOMPENSIERT, IHRE IDENTITÄTSKRISEN BEKÄMPFT, IHRE DEPRESSIVITÄT (PSEUDO-)KURIERT, IHRE HELDENIDEALE GEFORMT UND IHRE SINNLOSIGKEITSGEFÜHLE ÜBERSPIELT. NACHDEM DIE MENSCHEN NUN IN SOLCH AUSGEDEHNTEM MASS MIT HILFE UND DURCH DIE EXISTENZ DES KRIEGES GELEBT HABEN, KÖNNEN SIE IHN WOHL KAUM EINFACH AD ACTA LEGEN UND ABSTELLEN, SO, ALS WENN ES IHN UND SEINE EINFLUSSNAHME AUF IHR VERHALTEN, DENKEN UND FÜHLEN NIE GEGEBEN HÄTTE.

Stavros Mentzos



Matthew Vickers, Opfern- und Extrachor

*Matthew Vickers, Zaza Gagua,
Opern- und Extrachor*



DIE LIEBE IST IHREM WESEN NACH
NICHT NUR WELTLOS, SONDERN
SOGAR WELTZERSTÖRENDE UND
DAHER NICHT NUR APOLITISCH,
SONDERN SOGAR ANTIPOLITISCH –
VERMUTLICH DIE MÄCHTIGSTE
ALLER ANTIPOLITISCHEN KRÄFTE.

Hannah Arendt

Der Krieger als Liebhaber

Gleich bei seinem ersten Auftritt wird der ägyptische Heerführer als ein schlafwandelnder, der Wirklichkeit enthobener Träumer charakterisiert. Die beiden Leidenschaften seines Lebens, der Kampf und die Liebe zu *Aida*, spiegeln sich in der Musik wider. Die in den einleitenden Rezitativversen ausgesprochene Hoffnung, als Heerführer zu siegen und zu *Aida* mit dem Lorbeerkranz zurückzukehren, wird von martialischen Blechfanfaren intoniert, die im sordinierten f^3 zweier solistischer Violinen verklingen. Radamès soldatischer Ehrgeiz, die Äthiopier und damit *Aidas* Volk zu besiegen, kann man bereits als Ausdruck seines blinden Wahns, ja seines latenten Todeswunsches lesen. Seine ekstatische Huldigung an *Aida* kleidet Verdi in eine sehnsuchtsvolle Melodie, die ihren Spitzenton auf der Silbe „tu“ erreicht und von einer geheimnisvoll tief klingenden Flöte sowie sparsamsten Streicherwürfen umwoben ist. Verstärkt wird die von Verdis Melodik als Illusion entzifferte Selbsttäuschung noch durch die ambivalente Harmonik der ersten zehn Takte: als Tonart ist B-Dur vorgezeichnet, aber die immanente Harmonik von Radamès Melodie zielt eindeutig nach F-Dur, im weiteren Verlauf vermag es der visionäre Tonfall der Musik, den „mystischen Kranz aus Licht und Blumen“, von dem Radamès singt, als klanggewordene *Fata Morgana* zu evozieren. Die Moll-Episode, die den Gedanken an *Aidas* äthiopische Heimat gilt, wird vom klagenden Ton der Oboe und des Fagotts beherrscht. Reicher instrumentiert und sanft vorwärtsdrängend wiederholt Verdi die beiden Strophen, deren Dynamik nur zweimal im *forte* die *piano*-Region überschreitet. Verdi, der die selbstverliebte Eitelkeit der Tenöre kannte, hat als Lautstärke während der ganzen *dolce*, also mit zurückgenommener Kraft zu singenden Arie fast durchweg drei-, ja vierfaches *pianissimo* vorgezeichnet! Der letzte Ton der Melodie verklingt *pianissimo* auf dem hohen b^1 , als wolle der vokale Effekt des Oktavaufstiegs den von Radamès erträumten Sonnenthron allein durch klangliche Magie heraufbeschwören – ein Kunstgriff, den Verdi im Schlussduett bei *Aidas* „Già veggio il ciel dischudersi...“ („Schon sehe ich den Himmel sich öffnen...“)

wiederholt. Indem Radamès [...] sein privates Glück von seiner gesellschaftlichen Stellung abzuspalten versucht, erliegt seine Sehnsucht erst recht der Entfremdung. Als Soldat bewährt er sich und erringt das Vertrauen von Thron und Altar; als Liebhaber aber „trägt er seinen Kopf in den Wolken“ (Vincent Godefroy). Genau diese schizophrene Abspaltung des Liebhabers vom Soldaten hat Verdi vertont.

Uwe Schweikert

AUCH ALS ICH SEHR RADIKAL WAR, HABE ICH SEHNSÜCHTE GEHABT, WAR NEUGIERIG AUF FRAUEN, AUF SEXUALITÄT. ABER DIE HABE ICH TABUISIERT. ICH WOLLTE GEGEN MEINE TRIEBE, GEGEN DEN TEUFEL IN MIR KÄMPFEN UND GEWINNEN. DAS GAB MIR DIESE STÄRKE, DIESE MÄNNLICHKEIT, DASS ICH HERR MEINER TRIEBE BIN UND NICHT DAS MACHE, WAS MIR EIGENTLICH IN DEN SINN KOMMT. DAS IST ETWAS, WAS FÜR JUGENDLICHE ATTRAKTIV WIRKT.

Ahmed Masour

FOR ME, THE AIDA-RADAMÈS-STORY IS NOT ABOUT SEXUAL ATTRACTION OR ROMANTIC INFATUATION. IT'S ABOUT GENUINE CARE AND EMPATHY. [...] THEIR BOND IS PURE, ALMOST FAMILIAL, LIKE THE PROTECTIVE CARE OF A FATHER.

FÜR MICH HANDELT DIE GESCHICHTE VON RADAMÈS UND AIDA WEDER VON SEXUELLER ANZIEHUNG NOCH ROMANTISCHER VERLIEBTHEIT. ES GEHT UM ERNSTGEMEINTE FÜRSORGE UND EMPATHIE. [...] IHRE BINDUNG IST VON GROSSER REINHEIT, BEINAHE FAMILIÄR, WIE DIE SCHÜTZENDE FÜRSORGE EINES VATERS.

Noa Naamat





Zaza Gagua, Matthew Vickers, *Opfern- und Extrachor*, Statisterie

„... wir lieben den Tod“

Die jungen Radikalen sind keine Utopisten, sondern Nihilisten, weil sie Chiliasten sind. Nie wieder wird der Folgetag den großen Abend zuvor übertreffen. Sie sind eine No-Future-Generation. [...] Die Faszination des Todes ist deshalb eng mit dem Ausblick auf die Apokalypse verbunden, weil man nicht daran glaubt, dass heitere Tage kommen werden, und weil Krieg, Tod und Jüngstes Gericht die einzige Zukunftsperspektive sind – zunächst für einen selbst und dann die gesamte Menschheit. [...] Der Sieg [...] kündigt den Antichristen an und somit das Ende jeder menschlichen Gemeinschaft [...]. Wir befinden uns hier nicht auf dem Feld der Utopie (selbst um den Preis des Todes eine bessere Gesellschaft entstehen zu lassen), sondern auf dem des Nihilismus: Der Tod allein sichert den Eintritt ins Paradies. Man hält nach Vorzeichen Ausschau, anstatt eine gerechte [...] Gesellschaft zu errichten, man bringt sich um, weil die Apokalypse sowieso alles vernichten wird, was der Mensch geschaffen hat.

Die jungen Radikalen haben kein Problem damit, diese eschatologische Vision zu übernehmen, denn die Apokalypse verwandelt ihren eigenen nihilistischen Werdegang in ein kollektives Schicksal: Sie nehmen nur vorweg, was sowieso geschehen wird, sie sind die Avantgarde, die stirbt, bevor der große Endkampf [...] beginnt. Der Selbstmord ist eine messianische Tat [...].

Olivier Roy

Text- und Bildnachweise „Auf einen Blick“, die Handlung und das Essay „Erben des Kolonialismus“ sowie sämtliche Übersetzungen erstellte Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. Die Zitate von Noa Naamat wurden ihren konzeptionellen Notizen und Interviews mit dem Staatstheater Darmstadt entnommen. | Weitere Texte: Wolfgang Schreiber „Aida – lyrisches Konfliktbild einer Gesellschaft“, in: Attila Csampai/Dietmar Holland *Aida. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1985, S. 9-26 (10) | Christopher Hailey „Die Dramaturgie der Mehrschichtigkeit. Zu einigen Aspekten von Verdis *Aida*-Partitur“, Programmheft *Aida* Staatsoper Unter den Linden Berlin 1995, S. 27-35 (32ff) | Stavros Mentzos *Der Krieg und seine psychosozialen Funktionen*, Göttingen 2002, S. 15 | Hannah Arendt *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1967, S. 310 | Uwe Schweikert „*Das Wahre erfinden*“. *Verdis Musiktheater*, Würzburg 2013, S. 280f | Ahmed Masour, israelisch-palästinensischer Psychologe, im Deutschlandradio 13.08.2016 | Olivier Roy „*Ihr liebt das Leben, wir lieben den Tod*“ *Der Dschihad und die Wurzeln des Terrors*, München 2017, S. 70f | Alle Texte folgen ihrer historischen Rechtschreibung. | Die Kostümfigurine und das Titelblatt des *Aida*-Librettos zur Uraufführung stammen aus Csampai/Holland 1985. Die Szenenfotos von Nils Heck entstanden bei der Klavierhauptprobe am 23.09.2005. | Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

Fotos, Trailer & mehr
zur Produktion:



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

HESSEN



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur


Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Nicola
Raab LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa REDAKTION Mark Schachtsiek
SCHLUSSREDAKTION Paulina Overländer CORPORATE DESIGN sweetwater / holst
GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2025/2026 q, Wiesbaden AUSFÜHRUNG Johanna Amberg
FOTOS Nils Heck HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT
NR. 9 REDAKTIONSSCHLUSS 30.09.2025 / Änderungen vorbehalten
STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.





THE KEY MESSAGE IS THAT THERE
ARE NO TRUE WINNERS IN WAR.
THE ONLY WAY FORWARD IS PEACE -
THOUGH DIALOGUE, EMPATHY,
AND HUMAN CONNECTION

DIE KERNBOTSCHAFT IST: IM KRIEG
GIBT ES KEINE ECHTEN GEWINNER.
FORTSCHRITTE BRINGT NUR FRIEDEN -
DURCH DIALOG, EMPATHIE
UND MENSCHLICHE NÄHE.

Noa Naamat

Irina Ignata

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

