

Dramaturgie und musikalische Gestaltung von *AIDA*

Die Geschichte des Musicals *AIDA* ist untrennbar mit der Geschichte der gleichnamigen Oper verbunden, die sich in unserer heutigen Wahrnehmung nur mit einem Namen verbindet: Giuseppe Verdi. Die beiden geistigen Väter der Oper und damit die geistigen Urahnen von Elton Johns und Tim Rices Musical sind jedoch Ismail Pasha (1830-1895) und Auguste Ferdinand François Mariette (1821-1881). Der in Frankreich erzogene Ismail Pasha, seit 1867 Khedive (Vizekönig) von Ägypten, ließ in Kairo das erste Opernhaus des afrikanischen Kontinents errichten. Der französische Altertumsforscher Mariette bestürmte den Khediven, für dieses Haus eine Oper in Auftrag zu geben, in welcher der Glanz der altägyptischen Hochkultur zum Tragen kommen sollte, und bei der er selbst, Mariette, die Dekorationen und Kostüme anhand der Ergebnisse seiner archäologischen Forschungen gestalten konnte. Mariette hatte hierfür ein Szenario geschrieben, über dessen Quellen viel Halbwahres oder gar Unrichtiges behauptet worden ist. Denn der Roman *La fiancée du Nil*, den Auguste Mariette angeblich selbst geschrieben und zu dem Opernszenario umgeformt haben soll, stammt in Wirklichkeit von Mariettes Bruder Edouard. Dieser hatte 1866 seinen Bruder auf einer Forschungsreise am Nil begleitet und unter dem Eindruck dieser Reise einen Erzähltext zu schreiben begonnen, der das Schicksal eines jungen Liebespaares beschreibt, das letztlich keinen anderen Ausweg mehr weiß, als gemeinsam in den Fluten des Nils den Tod zu suchen. Edouard Mariette berichtet in seinem 1904 erschienenen Erinnerungsbuch, dass Auguste Mariette kurze Zeit später sein Opernszenario verfasst habe, welches *La fiancée du Nil* zwar nicht plagiiert habe, von diesem aber doch in wesentlichen Punkten beeinflusst worden sei. Neben dem Text seines Bruders dürfte Auguste Mariette – dies hat der Altphilologe Otto Weinreich im Jahre 1950 überzeugend dargelegt – auch von dem Roman *Aithiopica* des spätantiken Autors Heliodoros in beträchtlichem Maße inspiriert worden sein.

Mariette schickte sein Szenario an Camille Du Locle, den Co-Direktor der Pariser Opéra-Comique, verbunden mit der Bitte, den erzählenden Text zu dramatisieren und gleichzeitig auf die Suche nach einem Komponisten zu gehen. Giuseppe Verdi, mit dessen *Rigoletto* das Kairoer Opernhaus 1869 eröffnet worden war, erschien dem Khediven und Mariette, wie aus einem Brief an Du Locle vom 27. April 1870 hervorgeht, als erste Wahl; im Falle einer Ablehnung sollten Charles Gounod oder Richard Wagner angefragt werden. Verdi stimmte jedoch im Juni 1870 zu, forderte allerdings die ungeheuerliche Summe von 150 000 Francs, die durch den Khediven allerdings ohne großen Widerstand bewilligt wurde. Nachdem Antonio Ghislanzoni die von Du Locle angefertigte Dramatisierung zu einem italienischen Opernlibretto umgestaltet hatte, begann Verdi mit der Komposition und stellte *Aida* bis Jahresende 1870 fertig. Die Uraufführung in Kairo konnte jedoch erst im Dezember 1871 erfolgen, da der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges die Auslieferung der in Paris unter Aufsicht Auguste Mariettes hergestellten Dekorationen und Kostüme verhinderte.

Als Ende der 1990er Jahre das Projekt einer Musical-Fassung des von Mariette und Du Locle gestalteten *Aida*-Stoffes heranreife, gingen Linda Woolverton und später Robert Falls und David Henry Hwang bei der Gestaltung der Handlung und der Profilierung der einzelnen Figuren durchaus eigene Wege. Hatten Mariette und Du Locle die Heldentaten Radames' in Nubien¹ in bester antiker Tradition nur berichtet, aber nicht auf der Bühne vorgeführt, so gingen die Musical-Autoren hier ganz anders vor. Sie zeigen zu Eröffnung des Stückes Radames in voller Aktion, wie er auf seinem Erkundungsfeldzug in Nubien Gefangene nimmt und dabei auf *Aida* trifft. Diese Szene wurde sorgfältig ausgestaltet: *Aida* lässt sich nicht kampflös festnehmen, sondern entwendet einem von Radames' Männern ein Schwert und verteidigt sich, obwohl sie letztlich keine Chance gegen die Ägypter hat. Radames reagiert darauf, indem er seinen Männern verheißt, sich zurückzuziehen und *Aida* in die Kabine seines Kriegsschiffes zu befördern. Es wird dadurch die Erwartung geweckt, dass Radames sich an *Aida* vergehen wird, und so ist die Unterredung unter Deck wenn nicht sogar von gewaltsam aufgeladenem, erotischen Begehren seitens Radames, so doch zumindest vom Geist der Demütigung geprägt. Dieses Vorgehen schafft gegenüber dem Libretto, das Verdi vorlag, zwei Vorteile: Erstens erscheint es sehr viel glaubhafter, warum Radames und *Aida* sich ineinander verlieben, weil der Prozess des Aufeinandertreffens szenisch vergegenwärtigt und nicht einfach behauptet wird, zweitens wird das Augenmerk auf die charakterliche Entwicklung Radames' gerichtet, der am Anfang noch als rauflustiger, ehrgeiziger Jüngling dasteht, sich am Ende des Stückes aber zu einem empfindungsfähigen Mann gewandelt hat, der um der Aufrichtigkeit seiner Liebe willen sogar zum Landesverräter wird.

Eine ähnlich weitreichende Umprofilierung nahmen die Autoren auch bei der Figur der Amneris vor. Bei Mariette und Du Locle erscheint die Pharaonentochter zunächst nicht gerade als Sympathieträgerin. Da sie von vornherein in *Aida* eine Rivalin sieht, heuchelt sie gegenüber *Aida* Interesse und Zuneigung, um aus den unbedarften Aussagen der Sklavin Gewissheit über ihren Verdacht zu erlangen. Die Autoren des Musical-Textbuches zeigen Amneris hingegen als eine junge Frau, die ihre neue Sklavin aufrichtig ins Herz schließt und sich ihr sogar anvertraut, was die Gefühle zu Radames betrifft. Durchaus humorvoll gehen die Autoren mit dem Umstand um, dass Amneris sich zu Radames hingezogen fühlt und die entsprechenden Signale aussendet, worauf dieser (zunächst aus jugendlich-männlicher Unreife, später dann wegen seines Verliebtseins in *Aida*) nur sehr unbeholfen reagiert. Nicht zuletzt vermittels der charmanten Direktheit, mit der hier unerfüllte sexuelle Wünsche und die Überforderung durch dieselbe zur Sprache gebracht werden, gewinnen die Figuren an Glaubwürdigkeit (und erinnern in ihrer

¹ Das bei Ghislanzoni und Verdi verwendete Wort „Äthiopien“ bezeichnet nicht den heutigen Staat gleichen Namens, sondern im antiken Begriffsverständnis alle Territorien südlich des Ersten Nil-Katarakts.

pubertierenden Unbeholfenheit auch ein wenig an die von der Liebe überforderten jungen Menschen in *La bohème*), und schließlich wird dadurch auch ein „comic relief“ geschaffen, also ein Moment der Entlastung durch Heiterkeit. Dass Amneris als außerordentlich modebewusst und um die Erhaltung und Steigerung ihrer Schönheit bemüht gezeigt wird, schafft schließlich nicht nur eine Verbesserung des Potentials an Begegnungen zwischen Sklavin und Herrin, sondern auch die Gelegenheit zu einer für das Musical so grundlegend wichtigen Tanzszene, die aus nahe liegenden Gründen als Modenschau gestaltet ist.

Aida scheint unter den drei Hauptfiguren die gereifteste zu sein, sie beweist in den anfänglichen Dialogen mit Radames und auch bei der ersten Begegnung mit Amneris große Schlagfertigkeit, legt im Duett „Enchantment Passing Through“ (Von einem Traum entführt) aber auch die träumerische Seite frei. Relativ zu Beginn des zweiten Aktes hat ihr Tim Rice mit „Easy as Life“ (So einfach – so schwer) auch eine große Entsagungs-„Arie“ gegeben, die in ihrer Einleitung durch ein gestrenges Wort ihres Vaters, der den Liebesverzicht im Namen der Familientradition einfordert, in verblüffender Weise an die Situation im Zweiten Akt von *La traviata* erinnert, wo Giorgio Germont von Violetta Valéry verlangt, sich den Gedanken an eine gemeinsame Zukunft mit Alfredo aus dem Kopf zu schlagen.

Um die drei Hauptfiguren noch klarer zu konturieren, haben Woolverton, Falls und Hwang drei weitere Personen zur Personage der Verdi-Oper hinzuerfunden. Die zu Radames korrespondierende Figur ist Zoser, dem im Gefüge der Personen die Rolle des Bösewichtes zufällt (wohl nicht zuletzt, um auszugleichen, was die Autoren an der Figur der Amneris abgezogen haben). Zoser wird als Ehrgeizling dargestellt, der Radames unter seinen Fittich genommen hat und ihn um jeden Preis auf den Pharaonenthron bringen will. Im gleichen Zuge versucht er, durch die schleichende Vergiftung des Pharaos dessen Ableben zu beschleunigen. Das Verhältnis von Zoser zu Radames wird von den Autoren in einem zweistufigen Verfahren entfaltet: Zunächst erfährt man, dass Zoser den jungen Radames aus dem perspektivlosen Dasein des Kindes einer Prostituierten befreit und ihm die Karriere in der Armee ermöglicht habe. Im Zweiten Akt eröffnet Zoser seinem Schützling dann, dass er selbst Radames' leiblicher Vater sei. Der Moment dieser Enthüllung ist klug gewählt; er erfolgt, als Zoser herausgefunden hat, dass Radames mit Aida in Liebe verbunden ist. In männlich-joyvoller Weise billigt er die Affäre zwischen Aida und Radames als verzeihlichen „Ausrutscher“, den er auch selbst einst begangen habe, mahnt Radames aber dann, künftig an seine Karriere zu denken und sich nicht durch Frauengeschichten beirren zu lassen. Der Titel des Songs „Like Father Like Son“ (Wie Vater, so Sohn) ist dabei symptomatisch, denn auch wenn Radames am Anfang des Stückes als Abziehbild Zosers daherkam, so hat er sich zu diesem Zeitpunkt längst weiter entwickelt und ist eben nicht mehr so wie sein Vater, was Zoser aber nicht zu erfassen imstande ist.

Um der Figur der Aida noch ein markanteres Profil zu verleihen, wurden ihr gleich zwei neue Figuren zugeordnet: Nehebka und Mereb. Erstere wird in bester Operntradition als jugendliche Vertraute eingeführt, mit der überraschenden Wendung, dass Nehebka sich als Aida ausgibt und verhaftet lässt, als die Häscher Zosers auf der Suche nach Aida in das nubische Lager eindringen. Mereb wird als Nubier dargestellt, der in seiner Jugend nach Ägypten verschleppt wurde, sich dort aber dank seiner vielfältigen Gaben mit den Verhältnissen recht gut arrangieren konnte und mittlerweile in den Diensten Radames' steht. Als Strippenzieher, Faktotum und

Wanderer zwischen den Welten erinnert er gleichermaßen an den antiken Gott Merkur wie an Beaumarchais' und Sterbinis Figaro und trägt – wiewohl ihm mit dem Duett „Yes, I Know You“ (Ich kenn Dich) eine ernsthafte Note beigegeben ist – nicht unwesentlich zur humoristischen Auflockerung des Geschehens bei.

Amonasro, der nubische König, ist gegenüber dem von Verdi vertonten Libretto deutlich weniger prominent behandelt und als reine Sprechrolle gestaltet, schließlich ist die Sphäre des Religiösen, die in Mariettes und Du Locles Vorlage für Verdi eine wichtige Rolle spielte (man denke an die Figuren des Ramphis und der Priesterin und das Ritual im Zweiten Bild des Ersten Aktes im Tempel des Gottes Ptah), komplett zurückgenommen.

Die Musik zu *AIDA* erweist sich als überraschend vielfältig. Die Frage der *couleur locale*, die für das Szenario Mariettes Ende der 1860er Jahre vor allem im Hinblick auf die Dekorationen und Kostüme von entscheidender Wichtigkeit war, erweist sich wie schon bei Verdi als relativiert, was die Musik betrifft: Beiden Komponisten ging es nicht darum, möglichst durchgehend „ägyptische“ Musik zu schreiben, sondern den ihnen eigenen Stil in einigen Situationen durch exotisches Kolorit aufzulockern. So verwundert es nicht, dass der Großteil der Songs und Ensemblenummern in *AIDA* durch die beiden das Schaffen von Elton John bestimmenden musikalischen Genres geprägt ist: Rock-Song und Ballade. Zur Schaffung einer ägyptischen Sphäre hat Elton John ein „weltmusikalisches“ Idiom gewählt, das wahlweise Elemente traditioneller Musik aus Nordafrika und der Arabischen Halbinsel oder aber vom Indischen Subkontinent akzentuiert – ersteres nachvollziehbar unter anderem an der Tanznummer, in welcher Aida ein Königsmantel aus Bändern umgelegt wird, letzteres am „East Indian Dance“ im Ersten Akt, welcher das Aufeinandertreffen Amneris' und Radames' und den Auftritt des Pharaos begleitet. Das Finale des Ersten Aktes, „The Gods Love Nubia“ (Die Sonne Nubiens), ist deutlich von der afro-amerikanischen Gospelmusik beeinflusst, Amneris' Auftrittslied „My Strongest Suit“ (Mein Sinn für Stil) hingegen erinnert an den so genannten Motown-Sound in der Tradition der Supremes, der Marvelettes oder der Vandellas mit ihren jeweiligen Frontfrauen (was auch szenisch in der „Frauenpower“ dieser Szene seine Entsprechung findet). Zosers Auftrittslied „Another Pyramid“ (Eine Pyramide mehr) zeigt sich schließlich stark vom jamaikanischen Reggae beeinflusst – in Kombination mit der sehr rockigen Nummer „Like Father, Like Son“ (Wie Vater – so Sohn) zeigt sich im Übrigen, wie gezielt die musikalischen Stile eingesetzt werden, um die Personen zu charakterisieren: Ermöglicht die Lässigkeit des Reggae-Idioms zunächst einen Rückschluss auf das Naturell des äußerlich beherrschten Bösewichtes, der im Hintergrund seine Fäden zieht, so kommt in der Nummer im Zweiten Akt die aufbrausende Seite seiner Männlichkeit zum Tragen.