

# Auf Augenhöhe: Lydia Steier stellt sich mit „Aida“ der legendären Regie von Hans Neuenfels

geschrieben von Werner Häußner | 13. Dezember 2023



„Aida“ in Frankfurt: vorne in der Bildmitte Nicholas Brownlee (Amonasro) und Guanqun Yu (die Aida der Premiere), dahinter Claudia Mahnke (Amneris; in rotem Kleid), umgeben vom Ensemble. (Foto: Barbara Alumüller)

**Eben noch besang die ägyptische Gesellschaft Ruhm und Ehre, da wird das Opernhaus dunkel und durch die Schwärze dröhnen Explosionen, Granateneinschläge, Geschützfeuer und tuckernde Panzermotoren.**

Lydia Steier lässt in ihrer Frankfurter Neuinszenierung von Giuseppe Verdis „Aida“ den Krieg nicht zum beschaulichen

Kostümfest verniedlichen. Sie beschwört ihn mit Geräuschen im Finstern. Beklemmend, unheimlich, und für manchen Zuschauer unbehaglich nahe rückend.

Radikal ist die Inszenierung der amerikanischen Regisseurin auch, wenn es um die (Über-)Zeichnung einer verkommenen, gealtert erstarrten Gesellschaft geht. Da marschieren keine knackigen Soldaten auf, wenn Radamès zum Feldherrn gekürt wird. Da versammelt sich eine Horde seniler Ordensträger, teilweise in den Rollstuhl gebannt, teilweise nur noch vom Sauerstoffgerät inspiriert, um mit „gloria“ und „onore“ den Krieg zu verklären und in eine zittrige Ekstase gereckter Greisenfäuste zu geraten.

Den Krieg muss Hausmeister Radamès erledigen, eher ein Zufallswahl, weil er gerade mit einem Wagen in den Raum fährt, um Fußbodenpaneele zu verlegen. Denn wir befinden uns nicht zwischen Palmen und Pyramiden, sondern in einem abgeranzten Saal (Bühne: Katharina Schlipf), wie er in einem Kolonialgebäude in Kairo vorfindbar sein könnte: Art-Deco-Lampen, die nicht mehr funktionieren, eine eingebrochene Decke mit einer Galerie, von der später der König und seine Entourage herabschaut, siffige Fliesen mit Schimmelrändern.

**Erinnerung an „Putzeimer-Aida“ von 1981**



Guanqun Yu (die Aida der Premiere) und Stefano La Colla (Radamès) in der Finalszene der Oper. (Foto: Barbara Alumüller)

Die vergreiste Gesellschaft hält sich Jugend nur in uniformierter Form: Junge Männer sind da nicht präsent, aber ein Kind: Mehrfach taucht ein kleiner Junge in der Uniform von Radamès auf – eine Metapher für die Seele des Heerführers oder (mehr noch) ein Sinnbild einer Jugend, die gemeuchelt und als Opfer davongetragen wird? In solchen Momenten ist Steiers detailverliebte Inszenierung in Gefahr, den Fokus zu verlieren und sich erläuternd auf Nebenkriegsschauplätzen zu verzetteln.

Präsent sind Kohorten junger Frauen, alle in adretten rosa Dienstmädchen-Kostümen und einheitlichen lackschwarzen Frisuren, die an brave japanische Manga-Schulmädchen erinnern. Am Anfang schrubben zwei von ihnen den Boden – eine ironische Anspielung auf die „Putzeimer“-Aida von Hans Neuenfels, die 1981 an der Frankfurter Oper Furore machte und zu einer Ikone des Regietheaters wurde? In Steiers Setting gelten Unterordnung und Disziplin alles, das macht Amneris brutal deutlich: Ein Fehler beim Frisieren entfacht ihre Wut, der

Schuldigen bohrt sie die Augen aus. Eine andere Dienstbotin, die ihr beim sadistischen Metzeln in den Arm fällt, wird eiskalt abgestochen.

Man glaubt es kaum, dass eine solche enthemmte Gewalttäterin später ihre andere Facette, die der verzweifelt liebenden Frau zeigen wird. Eine harte Szene, auf die im Zuschauerraum ein massiver Buhruf reagiert. In der Tat: Steier flüchtet nie in malerische Opern-Harmlosigkeiten; sie nimmt die Zumutungen, die im Libretto Antonio Ghislanzoni stehen, radikal ernst. Das hat sie bereits 2011 in Heidelberg getan: Die Frankfurter Version darf als überarbeitete Neuauflage der damals heftig diskutierten Inszenierung gelten.

### **Der aufgewertete Ramfis**

Eines ihrer Kennzeichen ist die erheblich erweiterte und aufgewertete Figur des Ramfis, eine Paraderolle für Andreas Bauer Kanabas. Ein soignierter Herr in schwarzem Anzug, äußerlich gelassen mit der Zigarette zwischen den Lippen. Aber ein Mensch, der offenbar unter seinem inneren Zwiespalt leidet und mit der ideologischen Weltsicht seiner Klasse nicht einverstanden ist. Die Fernchöre der Tempelszene im ersten Akt erklingen eher im Kopf von Ramfis: Er windet sich, presst die Hände an die Schläfen, klagt, wimmert, greint vor innerem Schmerz. Wenn am Ende der Oper Amneris entkräftet nach „Frieden“ ruft, wirft er sich auf eine Bank, eine Pistole in der Hand. Ob er damit einen Alptraum beendet, bleibt offen.

Amneris wird in Steiers Version zur Hauptperson der Oper. Ihr Auftritt ist der eines Mannweibs, der graue Anzug mit roter Krawatte ist eine perfekte Mimikry, um in einer maskulin korsettierten Gesellschaft eine Rolle zu spielen. Nur die weißblonden Haare markieren den Rest einer auf ein sexuelles Signal reduzierten Weiblichkeit. Als es darum geht, Radamès für sich einzunehmen, wechselt sie auf eine andere Kleidungschiene: Mit rotem Abendkleid und neuer Frisur wird sie zur femme fatale; später, in der Szene des Triumphs, tritt

sie mit kunstvollen weißen Haaren auf wie eine der ältlichen Sponsorinnen der Met aus der amerikanischen Society. Siegfried Zoller hat einfach tolle Kostüme erdacht.

Mit der Mimikry ist es erst vorbei, als sie im vierten Akt um das Leben von Radamès kämpfen muss: Da wälzt sie sich im Unterrock in der schmutzigen Brühe, die im dritten Akt als Nil-Reminiszenz schwappt und in der die Leiche des von Radamès erschossenen Amonasro liegt. Der erhebt sich mit mahndem Arm wie der tote Siegfried in der „Götterdämmerung“. Amneris küsst ihn, schließt ihn in die Arme – eine der sinistren, verstörenden Szenen, mit denen Steier ihre Inszenierung verrätzelt. Ramfis „erlöst“ Amneris mit einer Drogenspritze. Im Triumphmarsch erhielt auch Radamès seinen Cocktail in den Nacken gespritzt: Er, der traumatisierte Kriegsheimkehrer, hat keine so rechte Lust zu feiern; nach der Injektion stimmt er begeistert willenlos in den kollektiven Jubel ein.

### **Bei Claudia Mahnke sitzt jedes Detail**

Frankfurt hat das Glück, mit Claudia Mahnke eine Darstellerin für die Amneris zu haben, die in imponierender Detailschärfe die Entwicklung dieses Charakters auszuspielen weiß. Da sitzt jede Nuance zwischen höhnischem Lächeln, die Gesichtszüge verzerrender Wut, namenloser Verzweiflung, trostlosem Leid. Jeder Schritt, jede Bewegung der Arme und Hände, jedes Drehen des Kopfes hat seine Bedeutung, macht die Figur sprechend und lebendig.

Nur die Stimme Mahnkes will nicht so recht zur Vollblut-Italianità einer Amneris passen. Das Legato wird durch ein grießeliges Flackern aufgeraut, in der Attacke fehlt der strahlend-präsente Ton. Mahnke kann den Wechsel zum tiefen Register nicht gut verblenden, versucht, die sonore Contralto-Lage allzu brustig und ordinär einzuholen. Dazwischen gibt es, wenn es um entspanntes Singen geht, Momente cremiger Tonfülle und subtil ausgeleuchteter Passion.

Aida ist die Ukrainerin Ekaterina Sannikova, ein typischer Sopran aus dem Osten mit ausgeprägtem Vibrato und fleischiger, manchmal ins Gaumige rutschender Tongebung. Solche Stimmen werden heute – vielleicht auch mangels Alternativen – für „Verdi-Sängerinnen“ gehalten, haben aber weder die Finesse des Stils noch die Flexibilität in der Bildung des Tons. Am passendsten gelingen Sannikova „Numi pietà“ und „O patria mia“ im Dritten Akt, aber es fällt auch auf, dass sie die Phrasen nicht auf dem Atem blühen lassen kann und immer wieder zurücknimmt, wo sie den Ton befreit strömen lassen müsste.

Auch Stefano La Colla operiert an den Grenzen seiner stimmlichen Mittel. Er bemüht sich um Piano-Schattierungen. Aber an ein „b“ im Piano oder Diminuendo am Ende der Auftrittsarie des Radamès glaubt man eh nicht mehr. Dort, wo er Kraft einsetzt, sind das Ergebnis eher enge Trompetenstöße. Der ätherische Schluss der Oper wird auf diese Weise zu einem bemühten Vorwärtshangeln von Phrase zu Phrase, bei der die technische Bewältigung volle Aufmerksamkeit fordert – an schimmernde, zu verhaltenem lyrischem Leuchten gesteigerte Bögen darf man nicht denken.

### **Dynamische Strapazen**

Nicholas Brownlee ist in Wagners „Meistersingern“ als Hans Sachs und in Giordanos „Fedora“ als klug gestaltender Sänger aufgefallen; dass er den Amonasro vor allem als Chance auffasst, voluminöse Stimmgewalt aufzufahren, enttäuscht. In den kürzeren Rollen: Kihwan Sim (König), Kudaibergen Abildin als eindrucksstarker Bote und Monika Buczkowska als Priesterin. Das am besuchten Abend arg lärmig aufspielende Opern- und Museumsorchester blieb unter seinem Niveau, das auch durch Dirigent Erik Nielsen nicht zu heben war: Neben gekonnt formulierte Details treten zu viele klanglich undifferenzierte und dynamisch strapazierte Stellen.

Das Triumphbild, in dem der Chor von Tilman Michael seinen großen Moment hat, gefällt sich in massiertem Gedröhn, das man

vielleicht der martialischen Stimmung für angemessen halten mag, das aber Verdis gezieltes Arbeiten mit „banaler“ Musik eher im Getöse erstickt als offenbar macht. Mit Lydia Steiers „Aida“ hat die Frankfurter Oper wieder ein Repertoirestück, das in seiner entschiedenen Art, den Themen auf den Grund zu gehen, auf Augenhöhe mit Neuenfels' legendärer Inszenierung steht.

*Weitere Vorstellungen: 17., 21., 26., 29. Dezember; 1., 13.,  
20. Januar 2024, Info:  
<https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/aida/>*

---

## **Opernsommer in Italien: Verdis „Aida“ als Spektakel mit hohem Schauwert in der Arena di Verona**

geschrieben von Werner Häußner | 13. Dezember 2023



Der Sieger: Carlo Ventre als Radamès am 25. August in der Arena von Verona. ©Foto: Ennevi/Fondazione Arena di Verona.

**Ein privates Leben ohne politische Karriere kann sich Radamès nicht vorstellen: Den Sieg im Krieg setzt er in seiner Fantasie voraus, um mit Aida glücklich zu werden: Rückkehr mit Lorbeerkranz und dann einen Thron nahe an der Sonne. Das ist er, der ägyptische Ehrgeizling, der seine Flucht in die Wüste nicht durchzieht, der für sein politisches Versagen aber konsequent einsteht: Die Ehre ist gerettet um den Preis des Lebens.**

Dass beiden sich dann im Grab ein jenseitiger Himmel der Liebe

erschließt, ist Aidas Verdienst. Die andere starke Frau dieser Geschichte, Amneris, bleibt einsam zurück, ist das eigentliche Opfer der verderblichen Konstellation. Ihr bleiben die Trauer und der Blick auf den Tod: Frieden erbittet sie – und ihr letztes Wort „pace“ schwebt über dem Pianissimo-Schluss der Oper.

Giuseppe Verdi hat in „Aida“ das Erbe Meyerbeers und seiner früheren Opern „I Vespri Siciliani“ und „Don Carlo“ weitergeführt: Der Kontrast intimer, kammerspielartiger privater Szenen und der gewaltigen Tableaus verschränkt das Politische und das Private szenisch und musikalisch. Für die Regie eine schwer zu lösende Aufgabe, die zu ungewöhnlichen Lösungen geführt hat, beginnend mit Hans Neuenfels' Aufsehen erregender Frankfurt Inszenierung in der Ära Michael Gielen vor fast 40 Jahren.

**Seit 1913 über 700 Vorstellungen von „Aida“**



Vor der Vorstellung: Arena-Besucher stärken sich in der Bars und Restaurants der Piazza Brá. Foto: Häußner

Für die [Arena di Verona](#) gehört Verdis Meisterwerk zum Gründungsmythos: 1913 war „Aida“ die erste dort inszenierte Oper mit inzwischen über 700 Vorstellungen. Ein Grund dafür ist der Schauwert vor allem des Tempel- und des Triumphbildes

im ersten und zweiten Akts mit ihrer riesigen Chor- und Statistenparade. Seit 1980 gab es nur eine einzige Saison ohne dieses Zugpferd. In diesem Jahr zeigt man wieder die Rekonstruktion der ersten „Aida“ des Jahres 1913 – ein Höhepunkt des kulinarisch orientierten Historismus, eine ungebrochen der Bewunderung preisgegebene bunte Ägypten-Welt der Belle Époque.

Hier schreiten die Scharen des Pharaos über die riesige Bühne, flankiert von den monumentalen bemalten Säulen, die an Abu Simbel oder Luxor erinnern. Aida ist nicht die mit dem Putzeimer bewehrte Dienstbotin im vornehmen Großbürgerhaushalt wie weiland bei Neuenfels, sondern steckt im ägyptisierenden Modellkleid. Auf dem Höhepunkt ziehen weiße Pferde ein und Radamès, der Sieger, rollt auf einem voluminösen Thron heran. Selbst die äthiopischen Gefangenen sind sauber und ästhetisch gewandet; ihr unerkannter König Amonasro trägt ein farbenfrohes Kostüm, wie man es damals einem „Neger“-Fürsten für angemessen hielt.

Nur als das Ballett im attraktiven Kontrast von Gold und Schokoladenfarbe über die Bühne hüpfert, regt sich leichte Heiterkeit im Publikum, wiewohl Susanna Egri in ihrer Choreografie wohl nicht die Absicht hatte, die Naivität von 1913 ironisch zu brechen. Und als aufklärungswilliger Mitteleuropäer von heute fragt man sich, wann wohl die erste Dekolonialisierungsgruppe ein Verbot dieser fröhlich-unbekümmerten Reprise vergangener Zeiten fordert.

**Die Sänger müssen die Szenen mit Spannung erfüllen**



Soia Hernández (Aida) und Mario Cassi (Amonasro) am 25. August in der Arena di Verona. Foto: Ennevi/Fondazione Arena di Verona.

Da sich Gianfranco de Bosio in seiner Regie auf erhabenes Schreiten, Zeitlupenbewegungen der Körper und das – gekonnte – Arrangement der Chor- und Statistenmassen beschränkt, liegt es an den Sängern, die Szenen mit Spannung zu erfüllen. Punctuell gelingt das, etwa wenn sich im dritten Akt Aida und ihr Vater Amonasro treffen und der König seine Tochter zur Spionage einsetzen will. In diesem Moment bricht bei Saioa Hernández die seelische Erregung und der ausweglose innere Konflikt in der Interaktion durch, und der hervorragend disponierte Mario Cassi – ein Sänger, dessen Namen man sich merken sollte – weckt den ambivalenten Charakter seiner Rolle aus den Schemata der Arena-Gestik auf zu unmittelbarem, packendem Leben.

Cassi war der eindrucksvollste stimmliche Gestalter in der Solistentruppe dieses nur mäßig besuchten Arena-Abends: ein klarer, unverkrampft timbrierter Bariton, dramatisch ohne tour der force oder heftiges Vibrato, fähig zu dynamisch beweglichem Agieren und zu sorgfältig abgeschattierten Farben. Einen günstigen Eindruck hinterließ auch Carlo Ventre als Radamès, der noch in seiner Einstandsarie schwerfällig artikulierte und das fette Forte kaum verließ: Hauptsache, das b am Schluss sitzt und strahlt. Im Lauf des Abends jedoch sang

er zunehmend flexibel und glänzte im Finale mit einem leuchtenden Mezzoforte, das die visionäre Entrückung der Musik im Klang der Stimme einholt. Seine Partnerin Saioa Hernández tat es ihm gleich und brillierte mit schimmernd lasiertem Sopran, nachdem sie sich in „Ritorna vincitor“ noch allein auf eine sicher positionierte, bisweilen stark vibratogesättigte und somit intonationsunscharfe Stimme gestützt hatte. Auch in „Qui Radamès verrà ... O patria mia ...“ vermisste man einen locker geführten Ton; die Höhe erreicht Hernández jedoch ohne spürbare Mühe.

### **Seelenzustände in flammenden Tönen**

Judit Kutasi, die viel an der Deutschen Oper in Berlin singt, hatte als Amneris nach unerfreulichem Beginn ihren Höhepunkt im vierten Akt, als die verwöhnte Pharaonentochter erkennen muss, dass sie dem Entschluss von Radamès, den sicheren Tod in Kauf zu nehmen, aber auch der finster starren Macht der Priester ohnmächtig gegenübersteht. In diesen Momenten explosiver Wut und glühender Verzweiflung überwindet die Sängerin den eindimensional auf Größe und Wucht getrimmten, heftig vibrierenden, psychologisch kaum gestaltungs-fähigen Ton ihrer ersten Auftritte und drückt den Seelenzustand ihrer Figur in frischen, flammenden Farben aus.



Die monumentale Szenerie, der Bühne von 1913 nachgebaut, entspricht dem Bild des antiken Ägypten in der Belle Époque. ©Foto Ennevi/Fondazione Arena di Verona.

Bemerkenswert markant und sicher ist Carlo Bosi in den wenigen Sätzen des Boten. Gianluca Breda setzt als Ramfis auf einen bronzen dröhnenden Klang, Krzysztof Bączyk gibt einen noblen König. Der Chor Vito Lombardis bewältigt die Probleme, die sich aus den Distanzen der Bühne ergeben, mit gewohnter Selbstsicherheit; in der zweiten Szene des ersten Akts, im Tempel, gelangen dem Herrenchor leuchtende Pianissimi, berückender als alle Chorgewalt der Tableaus.

Francesco Ivan Ciampa will das Orchester davor bewahren, vordergründig und plakativ zu spielen, was an den meisten Stellen gelingt, an denen statt des Geschmetters des Triumphbildes die Feinheiten in der Balance und der Bildung des Klangs entscheidend sind. Hin und wieder setzt die schiere Größe der Arena solchem Streben Grenzen: Die Einleitung zum Nilakt mit ihren zarten Streichern verweht, die tiefen Streicher haben im Duett Aida-Amonasro zu wenig Gewicht; auch die Holzbläser haben es bisweilen schwer, sich durchzusetzen.

Ciampa sollte auf einen „sonoren“ Ton auch im Piano achten.

*Das 98. Festival beginnt am 13. Juni 2020 und bringt nach 14 Jahren wieder einmal die beiden unverwüstlichen Zwillinge „Cavalleria rusticana“ und „I Pagliacci“ auf die Arena-Bühne, dazu Puccinis „Turandot“ sowie die Verdi-Klassiker „Aida“, „Nabucco“ und „La Traviata“.*

---

# **In der Bar zum Krokodil: Verdis „Aida“ eröffnet die Intendanz von Heribert Germeshausen an der Oper Dortmund**

geschrieben von Werner Häußner | 13. Dezember 2023



Hyona Kim (Amneris) und Hector Sandoval (Radamès) in der Dortmunder Neuinszenierung von Verdis „Aida“. (Foto: Björn Hickmann / Theater Dortmund)

**Die ersten Premieren einer neuen Intendanz dürfen gewöhnlich als künstlerisches Statement gelesen werden. Heribert Germeshausen hat sich an der Oper Dortmund mit zwei Blockbustern eingeführt – einem überzeichneten „[Barbiere di Siviglia](#)“ aus dem komischen Genre und, als Eröffnung der Spielzeit, mit einer opulenten „Aida“. Beides viel gespielte Werke, mit denen sich ein Haus jedoch nur selten profiliert.**

Mit Puccini und Wagner kündigt Germeshausen für die kommenden Jahre ebenfalls Komponisten an, bei denen man sich fragt, ob ihre Omnipräsenz nun ausgerechnet noch eines Schwerpunkts in Dortmund bedarf. Und der für 2020 angekündigte „Ring des Nibelungen“ führt die Tetralogie-Inflation an deutschen Mittelklasse-Häusern weiter, die schon längst nicht mehr über die Wiederholung von zum Überdruß gesteigerten szenisch-inhaltlichen Deutungen hinauskommt. Da hilft wohl auch nichts, dass mit Peter Konwitschny ein Altmeister gewonnen wurde, dessen letzte Arbeiten – Luigi Cherubinis „Medea“ in

Stuttgart, Othmar Schoecks „Penthesilea“ in Bonn – nicht eben auf eine Lösung jenseits regietheaterlicher Dogmen hoffen lassen.

### **Erzählendes Theater in behutsam verfremdenden Bildern**

Bei Jacopo Spirei braucht man sich der Frage, was mit dem unscharfen Begriff des „Regietheaters“ genau gemeint sei, gar nicht zu stellen: Der italienische Regisseur setzt auf erzählendes Theater in behutsam verfremdenden, ästhetischen Bildern, wie er sie für Nicola Porporas „Mitridate“ in Schwetzingen, für seine Mozart-Arbeiten am Landestheater Salzburg und für Charles Wuorinens Oper „Brokeback Mountain“ gefunden hat, welche im Mai 2018 aus Salzburg an die New York City Opera wanderte.

In „Aida“ öffnet sich Nikolaus Weberns Bühne in der Dreiecksform der ägyptischen Pyramide und gibt den Blick in einen Konferenzraum frei, wo der goldbefrackte, mit langem Rock würdevoll ausgestaffierte Ramfis die Wahl der Isis für den neuen Oberbefehlshaber des Äthiopien-Feldzuges bekanntgibt. Sarah Rolke und Wicke Naujoks stecken die Militärs in adrette dunkle Uniformen. Die Dame des Hauses, Amneris, nimmt in einem steifen Modellkleid mit reichlich Goldbehang das Ägypten-Thema auf, während das Dienstpersonal, darunter Aida, in afrikanisch anmutenden Gewändern in Guantanamo-Orange Unterlagen verteilt.

Schon in diesen ersten Szenen zeigt sich, dass Spirei zwischen den Figuren kein Spannungsfeld schafft und sie auch in psychologischen Nuancen nicht ausdeutet. Was in Radamès vorgeht, erfahren wir, zum Glück, in der von Hector Sandoval mit sprödem Timbre gesungenen, aber sinnig gestalteten Romanze, die auf einem sauber-schlanken hohen b endet. Amneris wuselt reichlich unmotiviert zwischen Tisch und Stühlen herum, ohne dass die Bewegung bedeutsam würde.

Denis Velez als angenehm gerundet singender König steckt in goldenem Anzug und lässt sich als jovialer Dandy feiern, der

später schon mal zu einem übermütigen Luftsprung aufgelegt ist. Welche Rolle dieser Mann zwischen straffer militärischer Organisation und bedrückender priesterlicher Bevormundung spielt, bleibt Spireis Geheimnis.

### **Ägyptisch glitzernde Halbwelt feiert After-Kriegs-Party**

So ähnlich geht es weiter: Florian Franzens Licht setzt den blassblauen Hintergrund eines neutralen Raumes in ein Crescendo von Helligkeits- und Farbnuancen, in dessen Verlauf Radamès sein heiliges Sturmgewehr erhält. Im zweiten Akt erinnert man sich unwillkürlich an Willy Engel-Bergers „Bar zum Krokodil“ am schönen Nil mit einer auf ägyptisch getrimmten, glitzernden demi-monde, umrahmt vor vertikalen Streben, die an das verspiegelte Glas der Bankentürme einer Skyline erinnern. Zu Verdis „Allegro marziale“ reihen sich im Triumphmarsch-Bild Mütter oder Ehefrauen mit Bildern ihrer gefallenen Helden auf, die ihre Orden empfangen; Kinder salutieren kriegs- und rachebereit vor ihrem König, bevor in staubigem Grau die Gefangenen hereingetrieben werden. Der Herrscher legt schon mal – hier finden wir uns bereits in beachtlicher psychologischer Tiefe – einen Arm um die Schulter von Radamès. Eigentlich eine ganz nette After-Kriegs-Party.



Finale von Aida“:  
Während sich zu

ätherischen Tremoli  
und zu lichtvollen  
Pianissimi der  
Himmel öffnet,  
verschwimmt das  
Bild des Paares  
Aida und Radamès.  
(Foto: Björn  
Hickmann / Theater  
Dortmund)

Mit dem Nil-Akt versteigt sich Weberns Bühne dann endgültig in tiefenpsychologisch anmutende Bildwelten. Achttausend Liter Wasser, so recherchierte eine findige Lokalzeitung, füllen ein flaches Bassin. Gerät das Nass in Wallung, wirft es reizvoll gewellte Lichteffekte auf die hohen, in den Raum ragenden Wände. Viel Aufwand für ein mageres Ergebnis, denn über die Ästhetik des Augenblicks hinaus führt weder die Szene selbst noch ihre Einbettung in den Rest der Inszenierung. Die endet, durchaus als Bild wieder ansprechend, auf einem Podest im Wasserbad, auf dem der verurteilte Landesverräter sein Ende finden soll. Plexiglasplatten ersetzen den Stein, der ihn und seine treue Aida von Leben und Luft trennt. Sie schweben von oben herab und zwängen die Sterbenden immer enger ein. Und während sich zu ätherischen Tremoli und zu lichtvollen Pianissimi der Himmel öffnet, verschwimmt das Bild des Paares.

### **Tempo-Nuancen genau analysiert**

Für die schier unendlichen Schattierungen der Dynamik und der Tempi, mit denen Verdi seine Figuren beleuchtet, sind in Dortmund die Philharmoniker unter ihrem Chef Gabriel Feltz verantwortlich. Das Ergebnis beweist, dass sich Feltz mit Verdis Angaben genau auseinandergesetzt hat. Das Orchester entfaltet das Spektrum zwischen reduziertem, fast überschlanke Pianissimo bis hin zum heftig akzentuierten Marschtritt der trivialen Aufzugsmusiken, mit denen Verdi

seine Kritik an pompösem Machtgehabe musikalisch artikuliert. Jedes „animato“, jede Nuance im psychologisch fein durchdachten Tempogefüge Verdis wird registriert.



Orchesterchef  
Gabriel Feltz.  
(Foto: Thomas Jauk)

Allerdings tut Feltz hin und wieder zu viel des Guten: Dem „marcato“ am Ende des ersten Bildes vor Aidas Arie „Ritorna vincitor“ nimmt er das Pathos und verwandelt es in ein ungeduldiges Drängen. Gut so. Aber dort, wo im Finale die aufgeblasene Größe eines „maestoso“ angebracht wäre, verfällt er ebenso ins Drängeln und zieht das Tempo unverhältnismäßig an. Das „mosso“ im Duett zwischen Aida und Amneris im zweiten Akt nimmt er zum Anlass, aufs Tempo zu drücken. Und im ausgedehnten Finale wackeln die Ensembles, wenn er bei jedem „piú animato“ die Versuchung des Davoneilens bedient.

Feltz liest „Aida“ auf sinnige Weise als intimes musikalisches Kammerspiel. Aber er sollte Verdis insistierendes Bemühen, durch vierfache Piani die Orchester seiner Zeit zu einem gezügelten Musizieren zu veranlassen, nicht missverstehen: Verdi wollte die „sonorità“, den tragenden, klingenden Ton nicht anämisch verdünnen. In diese Gefahr geraten die

Philharmoniker hin und wieder, wenn sie in den leisen Momenten einen schönen Ton zu sehr reduzieren.

### **Weibliche Hauptrollen ein Glücksfall**

Mit dem zurückgenommenen Ton hat Kelebogile Besong kein Problem: Die südafrikanische Sopranistin hat Aida bereits in Malmö, Essen und den USA gesungen und zeigt in Dortmund eine dunkel-schlanke, zu samtenem Legato und zu kultivierter Expression fähige, individuell gefärbte Stimme, bei der allenfalls die etwas erzwungen wirkende brustige Tiefe aus dem Gleichmaß der Töne herausfällt. Sehr sicher und stets ohne Druck geformt erreicht ihre Phrasierung die Klimax der langen Phrasen in „Numi, pietá“ und in „O patria mia“. Die resignierte, gleichwohl als fingiert durchschaubare Unterwürfigkeit, aber auch das aufblitzende Temperament der äthiopischen Prinzessin spiegelt sich in ihrer stimmlichen Gestaltung wie in ihrem überlegten Spiel.

Ein Glücksfall für Dortmund, dass die beiden weiblichen Hauptrollen gleich überzeugend besetzt sind: Hyona Kim trifft mit flexiblem Mezzosopran die lauernden Zwischentöne im Dialog mit ihrer Rivalin Aida, das schwärmerisch in fabelhaftem Legato ausgesungene Begehren der verliebten, verwöhnten Königstochter, aber auch die lodernde Empörung gegen die „üble Rasse“ der Priester und den zwischen Versöhnung, Ergebenheit und Verzweiflung changierenden Wunsch nach Frieden am Ende. Mit ihrer in allen Lagen gleich geschmeidig ansprechenden Stimme ist Kim die ideale Interpretin italienischer Mezzo-Partien; man darf hoffen, diese Gestalterin in anderen anspruchsvollen Rollen wieder zu erleben.

### **Weiter geht's mit einem populären Potpourri**

Eher als Darsteller denn als Sänger überzeugt Mandla Mdebele als Amonasro: Die kaltschnäuzige Zielstrebigkeit, mit der er seine Pläne verfolgt, drückt er im Nil-Akt mit rohem Zugriff aus; sein Bariton allerdings, bei gut klingendem Material, ist

zu sorglos geführt, sitzt nicht kontrolliert genug im Fokus und neigt daher dazu, die Intonation haarscharf zu verfehlen. Karl-Heinz Lehner ist ein prägnant artikulierender Ramfis, der auch in der kraftvollen, aber nicht überzeichnenden Stimme den befehlsgewohnten Oberpriester hervorkehrt. Fritz Steinbacher nimmt in den wenigen Sätzen des Boten durch Timbre und Stimmkultur für sich ein. Natascha Valentin gibt eine wohlklingende Priesterin. Fabio Mancini hat den Dortmunder Opernchor auch in den wuchtigen Bildern des zweiten Akts auf einen konzentrierten Auftritt hingeführt; die Fernchöre allerdings klingen zu präsent.



Die Oper Dortmund startet mit einer neuen Intendanz in die kommenden Spielzeiten.

Foto: Werner Häußner

Eine radikalere Befragung von Verdis „Aida“ hat schon im Frühjahr der Dortmunder Schauspielintendant Kay Voges vorgenommen – nicht in Dortmund, sondern an der Staatsoper Hannover, wo das Ergebnis demnächst wieder zu erleben ist. Germeshausens erste Spielzeit läuft indes mit einem fast schon ärgerlichen Populär-Potpourri mit Bernsteins „West Side Story“, Lehárs „Land des Lächelns“ und Puccinis „Turandot“ weiter, bis sie mit der deutschen Erstaufführung der Heiner-Müller-Oper „Quartett“ von Luca Francesconi und Philip Glass’ „Echnaton“ in spannendere Bereiche vorstößt. Was Repertoire-Impulse angeht, bleibt also allem Anschein nach das





Vor der Vorstellung: Arena-Besucher stärken sich in der Bars und Restaurants der Piazza Brá. Foto: Häußner

Für solche Momente bezaubernder Stimmung ist die [Arena von Verona](#) weltberühmt. Wenn sich Amneris in Giuseppe Verdis Oper „Aida“ mit einem schmeichelnden Melodiebogen nach dem fernen Radamès sehnt, der die ägyptischen Heerscharen an der Grenze zu Äthiopien zum Siege führt, bleibt den Zuschauern der Atem stehen. Ganz still wird es dann unter den Fünftehtausend, die das Rund der römischen Arena füllen. Nur aus weiter Ferne wehen ein paar Stimmfetzen von der Piazza Brá bis zu den „gradinate“ des Monumentalbaus – den narbigen Steinstufen, auf denen vor 2000 Jahren die römischen Veroneser Gladiatoren und Tierhetzer anfeuerten.

So still ist es nicht immer: Italien trägt ein temperamentvolles Volk auf seiner Erde, und auch die zahllosen Touristen, von denen die Opern-Festspiele in der Arena di Verona leben, lassen sich zu gerne vom südlichen Feuer entzünden. „Brava Violeta“ schreit ein stimmungsgewaltiger Mann von oben, kaum dass der letzte Ton verklungen ist: ein Claqueur oder jemand, der sein eigenes Organ ebenso gerne hört wie das der Sängerin. Aber er steckt an: Menschen jubeln, klatschen, schreien. Die Oper, das alte „Kraftwerk der Gefühle“, drängt die innere Bewegung zum äußeren Ausdruck.

Am Beifall spürt der langjährige Operngänger in Italien aber

den Unterschied zum früheren Publikum: Da haben die „tifosi“ nicht geklatscht, sondern getobt. Da war auf der Bühne der Wettkampf der Stimmen zu erleben – eine Arena der vokalen Exhibition, die nicht selten um des Effektes willen die Grenzen des Geschmacks und des stilistisch sauberen Singens hinter sich ließ. Haudegen wie Mario del Monaco oder Franco Bonisolli haben mit elektrisierenden Spitzentönen den kollektiven Aufschrei provoziert wie ein Siegestreffer in der Arena von Schalke 04. Und die Schlachtrösser des Sopranfachs – erinnert sei zum Beispiel an Ghena Dimitrova – haben in „Turandot“ oder „La Gioconda“ Expression und Opulenz auf die Spitze getrieben.



Blick in die Arena: 15 000 Zuschauer erwarten den Beginn der Oper. Ennevi Foto, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Daneben gab es Sänger, die mit den riesigen Dimensionen der Arena „gespielt“ haben, ohne die Musik an die Show zu verraten: Mit Wehmut ist an Fiorenza Cossotto zu denken, eine bestrickende Amneris in zahllosen „Aida“-Aufführungen. Gelingen ihnen die „Schlager“ ihrer Rolle, werden die Protagonisten auch heute hin und wieder noch mit „bis“-Rufen aufgefordert, ihre Arie zu wiederholen – und stellen sich, wenn der Maestro am Pult mitspielt, nur zu gerne der Ehre, ein vokales Schaustück noch einmal zum Besten zu geben. Auf der

anderen Seite waren auch schämliche Schiffbrüche zu erleben: Wer seine schönen Stellen versiebte, durfte nur mit Gnade rechnen, wenn das Rund gerade mehrheitlich mit angereisten Deutschen oder Amerikanern besetzt war. Ansonsten gab es schmerzliches Zischen, hämische Bemerkungen oder Rufe wie „vai a casa“ („Geh‘ nach Hause“).

### **Das Publikum – ein Raubtier**

In solchen Momenten blitzt das antike Erbe der Arena auf: der Wettkampf, die emotionale Erregung, der mörderische Sport. Dann sind nicht nur die Akustik und die immensen Entfernungen zwischen Dirigent, Orchester, Chor und Solisten der Feind des Sängers, sondern auch die lauernden Raubtiere auf den Rängen: bereit, nach jedem glücklichen Spitzenton zu schnappen, bereit auch, jede Unaufmerksamkeit mit Angriff zu vergelten. Mit dem gesitteten Publikum unserer Stadttheater ist diese Atmosphäre nicht zu vergleichen. Aber mit dem Verlust des Maßstabs für gutes Singen, der in Italien noch schmerzlicher als anderswo zu spüren ist, versinken solche Konfrontationen in Vergangenheit: Heute genügt zum Jubel, dass die Partie irgendwie geschafft wird. Maßstäbe für gutes Singen werden für subjektiv gehalten, offene Kritik oder gar Unmut sind dann nicht mehr angebracht.

Oper in Verona – das hat wenig mit dem zu tun, was über die Kunstform reflektierend gesagt und geschrieben wird. Oper in Verona bedeutet Spektakel, Befriedigung der Schaulust, Ergötzen an der monumentalen Dimension, Unterhaltung und, ja, Romantik, im sentimentalen Sinne des Wortes: eine warme Sommernacht, die blitzenden Sterne, die tausend kleinen Flämmchen der „candelini“ zu Beginn der Vorstellung, das lustvolle Auskosten der schönen Melodie, die unmittelbare Freude am faszinierenden Klang, an der Monumentalfilm-Kulisse, an den Klischees großer Gefühle.



Rekonstruiert: „Aida“ in Kulissen und Kostümen von 1913. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Wer sich der Oper mit dem scharfen Messer des Verstands, mit dem Skalpell der Analyse nähert, wird sein Instrument auf dem Stein der „gradinate“ schnell abstumpfen. Verona ist nichts fürs Konzept- oder Regietheater. Hier hat die Dekoration das Sagen. Es gab Versuche, auch in der Arena Oper anders zu machen als 1913. Sie sind resonanzlos gescheitert. Nicht umsonst hat man 1982 die „Aida“-Aufführung von vor 100 Jahren rekonstruiert. Sie gehört zu den beliebten Schaustücken – und in diesem Jahr, zum Arena-Jubiläum konnte der Besucher sogar wählen: zwischen einem bunten Alt-Ägypten, wie man es sich zu Verdis Zeit vorgestellt hat und dem postmodernen Schnickschnack, wie ihn das spanische Dekorations-Großunternehmen La Fura dels Baus derzeit über die Opernzentren der Welt ausbreitet. Gewonnen hat, so war auch aus den Kritiken zu entnehmen, die Postkarten-Belle-Époque der historisierenden Inszenierung Gianfranco de Bosios.



Alt-Ägypten in der Fantasie der Belle Époque: Violetta Urmana als Amneris. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Und da schreiten sie, die ägyptischen Scharen, von hinten nach vorne, von links nach rechts über die riesige Bühne, zwischen bunt bemalten Säulen durch, die in ihrer Massivität mit Luxor oder Abu Simbel konkurrieren können. Erhaben gewandet, luxuriös geschmückt. Amneris und der König in Gold und Weiß, Aida im ägyptisierenden Modellkleid, alles andere als eine „ria schiava“, eine anonyme kriegsgefangene Sklavin. Gut, Elefanten sind nicht von der Partie, aber beim Triumphmarsch, dem Höhepunkt der spektakulären Aufzüge, reiten Pferde ein. Radamès, der Sieger, wird auf einem riesigen Thron hereingefahren. Kostbare Stoffe, edle Metalle, Federn: Vor diesem Altägypten verlöre jede Mode-Boutique im Paris der Belle Époque vor Neid und Scham ihre Farbe.



Dekorative Ästhetik von

heute in der „Aida“ von La Fura dels Baus. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Dagegen kann das stilisierte Sonnenkraftwerk von La Fura dels Baus nicht punkten. Ebenso wenig überzeugt das Planschbecken mit echtem Wasser und Plastik-Krokodil-Masken für plätschernde Statisten im Nilakt. Die „alte“ Inszenierung setzt dagegen auf stimmungsvolle Lichtregie, wenn die Säulen eines Tempels im dunstigen Mondlicht am Fluss sich gewaltig und düster über kleine Menschen erheben. Solche Momente wären durchaus in einer spannungsvollen, glaubhaften Regie mit dramatischem Leben zu erfüllen, wäre da nicht eine grenzenlos banalisierende Personenregie am Werk. Zwischen Rampengesang und Ausfallschritt, zeremoniellem Schreiten und vorhersehbaren Arrangements könnte ein Hauch von Psychologie, von wahrhaftigem menschlichem Verhalten Wunder wirken.

Das ist bei einem Tenor wie Marco Berti nicht zu erwarten, der mit robustem Ton durch seine Partie pflügt und es offenbar dem Zufall überlässt, ob eine Phrase mal stimmig ausgesungen, mal einfach nur mit Kraft geschmettert wird. Der Mann hat die vokalen Fertigkeiten für einen überzeugenden Radamès, aber weder das stilistische Bewusstsein noch das psychologische Feingefühl. Die Aida von Fiorenza Cedolins tut sich bei der Gestaltung von Angst, Ausweglosigkeit, Resignation, aber auch im Moment des Aufbegehrens gegen Amneris und im abgeklärten Einverständnis mit dem Sterben im Finale leichter. Aber ihr Timbre klingt ölig, ihr Vibrato verbraucht – da hilft auch nicht, dass sie die Höhe in der Nil-Arie sicher erreicht.



Der Tenor Marco Berti als Radamès. Foto Ennevi, per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona

Violeta Urmana war als Amneris die überzeugendste Sängerin des Ensembles: In der Szene, in der Radamès von den Priestern verhört und verurteilt wird, breitet sie das Psychogramm einer stolzen, starken Frau aus, die an die Grenzen ihrer seelischen Leidenschaftsfähigkeit geführt wird. Überzeugend auch ihre stimmlich beglaubigte Doppelzüngigkeit am Anfang, in der Konfrontation mit Aida, als sich der Verdacht erhärtet, die Sklavin könne ihre erfolgreiche Konkurrentin um die Liebe Radamès' sein. Nur die schmeichlerischen Legati in der ersten Szene des zweiten Aktes gelingen ihr nicht ganz: Der Stimme fehlen Samt und schwärmerischer Ton.

Die männlichen Protagonisten bleiben auf mittlerem Niveau: Anbrogio Maestri imponiert in Statur und Stimmgewalt, singt den Amonasro aber wenig differenziert und mit vielen engen Tönen. Orlin Anastassov bleibt als Ramfis ebenso rau und stilistisch grob wie Carlo Gigni als König. Daniel Oren liefert ein routiniertes Dirigat ab, ohne auf die Feinheiten der Partitur intensivere Blicke zu richten.

### **Über 600 „Aida“-Vorstellungen in 100 Jahren**

Arena und Aida – das sind beinahe schon Synonyme geworden: Mit über 600 Vorstellungen steht die Oper Verdis an der Spitze der Aufführungsstatistik. Vor 100 Jahren verwirklichte der Tenor

Giovanni Zenatello zusammen mit dem Impresario Ottone Rovato die Idee, zu Ehren des Komponisten im damals frisch restaurierten römischen Monument „Aida“ aufzuführen. Das Experiment von 1913 – damals noch ohne elektrisches Licht! – gelang, die Arena etablierte sich als sommerliche Spielstätte. 1914 folgte Bizets „Carmen“, dann unterbrach der Erste Weltkrieg bis die junge Tradition, die aber bereits 1919 wiederbelebt wurde. Und zwar, was heute undenkbar ist, mit einer relativ neuen Oper Amilcare Ponchiellis, „Il Figliuolo Prodigo“ („Der verlorene Sohn“) von 1880. In den Folgejahren gab es zwar wieder „Aida“, aber auch modernere Stücke: „Il piccolo Marat“ von Pietro Mascagni (1921), „Nerone“ von Arrigo Boito (1926) oder die erst drei Jahre zuvor uraufgeführte „Turandot“ Giacomo Puccinis 1928.



Gab den Anstoß für  
die Arena-  
Opernfestspiele: Der  
Tenor Giovanni  
Zenatello.  
Archivfoto Bain  
Collection

Ein letztes solches Experiment wagte die Arena 1952 mit Italo Montemezzis „L'Incantesimo“ („Der Zauber“). In den zwanziger

Jahren spielte man sogar Wagner in der Arena – nicht einmal das traut sich das Opernunternehmen in seinem und Wagners Jubiläumsjahr: „Lohengrin“ erklang 1922, noch einmal in den Jahren 1933 und 1949 und zum letzten Mal 1963 – eine kluge Wahl für die szenischen Möglichkeiten der Arena. Selbst „Parsifal“ (1924) und „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1931) standen je einmal auf dem Spielplan.

Die Gründer der Operntradition in der Arena hatten ein treffendes Gespür für die Auswahl der Werke. Camille Saint-Saëns' „Samson et Dalila“, 1921 gezeigt, erfüllt die Bedingungen ideal: große Tableaus und Chorszenen, monumentale Schauplätze, historisierender Stoff, wirksame Musik. Man fragt sich, warum dieses Stück 1974 zum letzten Mal in der Arena zu erleben war. Eine Erklärung: Die Aufführungen in Verona müssen massenkompatibel sein. Abend für Abend zwischen Juni und September sind 15 000 Plätze zu verkaufen. Und in Zeiten, in denen italienische Politiker die Oper nicht mehr für finanzierungswürdig halten, weil sie den Staat nicht in der Pflicht sehen, „Musikshows“ zu unterstützen, gibt es wohl keinen Spielraum für künstlerische Entscheidungen. So kristallisiert sich seit den neunziger Jahren ein Kern von einem Dutzend Opern heraus, die immer wieder aufgeführt werden, unterbrochen von nur wenigen „Ausreißern“ wie „La Gioconda“ (2005) oder dem ersten Mozart in der Arena, „Don Giovanni“ (2012).

Doch diese Entwicklung ist nicht nur ein Indiz finanzieller Risikovermeidung, sondern auch ein Zeichen für die sterile Erstarrung der Oper als Kunstform: Verona schwimmt an der Spitze des internationalen Mainstreams. Ideen wie etwa die Inszenierung einer Meyerbeer-Oper – wie sie in den dreißiger Jahren stattgefunden haben, weil sich die Grand Opéra hervorragend für den Raum eignen würde – sind daher selbst im 150. Todesjahr Meyerbeers 2014 utopisch. Der Spielplan für das nächste Jahr beinhaltet also wieder beide „Aida“-Inszenierungen, dazu Verdis „Maskenball“ sowie „Madama

Butterfly“ und „Turandot“ von Giacomo Puccini, ergänzt durch „Carmen“ und Charles Gounods „Roméo et Juliette“ – eine Konzession an Veronas zweiten Touristen-Mythos.