

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

MACBETH

**Melodrama in vier Akten von Giuseppe Verdi
Libretto von Francesco Maria Piave,
mit Ergänzungen von Andrea Maffei,
nach «The Tragedy of Macbeth»
von William Shakespeare
Zweite Fassung (Paris, 1865)**

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Von einer siegreichen Schlacht heimkehrend, treffen die Feldherren Macbeth und Banquo auf Hexen. Sie prophezeien Macbeth, er werde König von Schottland sein. Banquo weissagen sie, dass die Königswürde einst auf seine Nachkommen übergehen werde. Durch einen Brief ihres Gatten erfährt Lady Macbeth von den Prophezeiungen der Hexen. Als König Duncan in ihrem Schloss übernachtet, überredet die machthungrige Lady ihren zögerlichen Mann, den König zu ermorden und damit den Weg zum Thron für ihn frei zu machen. Macbeth tötet den König. Seine Frau versteckt die Tatwaffe bei den Wachen, um den Verdacht auf sie zu lenken. Macduff entdeckt den toten König.

ZWEITER AKT

Macbeth wird zum neuen König Schottlands ernannt, da Duncans Sohn Malcolm nach der Ermordung des Vaters nach England geflohen ist. Die Prophezeiung der Hexen, dass einst Banquos Erben die Krone tragen werden, lässt Macbeth und seine Frau nicht los. Sie beschliessen, Banquo und seinen Sohn Fleance ermorden zu lassen. Als neuer König von Schottland hält Macbeth ein Festbankett, auf dem er von Banquos Tod und der Flucht dessen Sohnes erfährt. Ihm erscheint Banquos Geist. Macduff beschliesst, Schottland zu verlassen und sich mit Malcolm zu verbünden.

DRITTER AKT

Erneut sucht Macbeth die Hexen auf. Sie warnen Macbeth vor Macduff. Sie weissagen ihm jedoch, dass niemand ihn töten könne, der auf natürlichem Wege geboren sei, und dass er herrschen werde, bis der Wald von Birnam gegen ihn vorrücke. Auf die Frage nach Banquos Nachkommenschaft erblickt Macbeth acht Könige, woraufhin er zusammenbricht. Gemeinsam mit der Lady fasst er den Plan, Banquos Sohn sowie Macduff mitsamt seiner Familie ermorden zu lassen.

VIERTER AKT

Schottische Flüchtlinge trauern um ihre unterdrückte Heimat. Macduff, dessen Familie von Macbeth getötet worden ist, stellt mit Malcolm ein Heer zusammen. Er weist die Soldaten an, zu ihrer Tarnung Zweige vor sich herzutragen, die aus dem Wald von Birnam abgeschlagen wurden. Ihr schlechtes Gewissen hat die Lady in den Wahnsinn getrieben. Schlafwandelnd gesteht sie ihre und Macbeths Gräueltaten und versucht vergeblich, sich von ihrer Schuld zu reinigen. Die Nachricht vom Tod seiner Frau interessiert Macbeth nicht mehr. Da wird gemeldet, dass der Wald von Birnam gegen das Schloss vorrücke. Auf dem Schlachtfeld wird Macbeth schliesslich von Macduff getötet, der nicht natürlich geboren, sondern aus dem Schooss seiner Mutter geschnitten worden war. Malcolm wird neuer König von Schottland.

ES WAR DIE NACHTIGALL

Olivier Py (Inszenierung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

«Macbeth» zeichnet eine düstere Welt, in der ein skrupelloses Duo infernale um der Macht willen buchstäblich über Leichen geht. Was ist faul im Staate Schottland?

«Macbeth» nimmt neben «King Lear» einen besonderen Platz in Shakespeares Œuvre ein: Die beiden Werke sind seine schwärzesten Dramen und mit grosser Wahrscheinlichkeit im selben Jahr (1606) entstanden. Es war das Jahr eines seltenen Naturschauspiels – einer Mondfinsternis, der wenig später eine Sonnenfinsternis folgte. Für die Menschen damals hatte dies eine hohe symbolische Bedeutung, denn viele glaubten, dass die weltliche Macht sich in der Ordnung der Natur, insbesondere in den Sternen, widerspiegelt und der Lauf des Kosmos alle Ebenen der Gesellschaft beeinflusst. In «Macbeth» beschreibt Shakespeare eine Welt, die ihre humanistische Architektur verloren hat. Doch ist das, was er schildert, nicht Abbild der realen Verhältnisse, sondern vielmehr die Vision einer Welt, vor der er sich fürchtet. Er knüpft dabei eine Verbindung zwischen dem Kosmischen, dem Politischen und dem Sexuellen und analysiert die Fäulnis von Macht und Tyrannei. Sowohl «Macbeth» als auch «King Lear» muten in ihrer Modernität wie Stücke aus dem 20. Jahrhundert an und erinnern mich bisweilen an die Werke Samuel Becketts – insofern, als es in ihnen um das Fehlen von Sinn und Bedeutung zu gehen scheint. Wenn Macbeth den König tötet, tötet er nicht nur den Herrscher, sondern auch ein Bedeutungssystem. Ich glaube, Verdi hat darin etwas gelesen, was er auch in seiner Welt kannte.

Vom Himmel ist in Shakespeares «Macbeth» wenig Hilfe zu erwarten. Wie hält es Verdi mit der Religion?

Verdis Werke sind häufig getragen von antireligiösen Gefühlen, manchmal erscheinen sie mir geradezu blasphemisch. Für mich ist das auch der Hauptunterschied Verdis zu Wagner: Wagner ist jemand, der glaubt und spätestens nach dem Revolutionsjahr 1848 eine Art neue Religion kreiert. Wenn man tief in Wagners Seele vordringt, sieht man Licht.

Dringt man hingegen tief in Verdis Seele vor, erblickt man die Finsternis. In Stücken wie «Macbeth» werden Kinder umgebracht – so etwas passiert nicht bei Wagner! Verdi entwirft in seinen Werken oft verrückte, düster-sadistische Alpträume, und mit seinem «Requiem» komponiert er quasi die Musik zum Tode Gottes. Ich denke, dass man das Alpträumhafte Verdis noch nicht in aller Konsequenz und mit allen Möglichkeiten auf der Bühne gezeigt hat und dass grundsätzlich noch eine Art der Auseinandersetzung mit diesem Komponisten aussteht, die bei Wagner bereits geleistet wurde. Vielleicht sind wir aber auch noch nicht so weit, dem Alpträumhaften bei Verdi ins Auge zu sehen.

Im Mittelpunkt des Alptraums von «Macbeth» steht die destruktive Beziehung zwischen Macbeth und seiner Lady ...

In meinen Augen ist diese Partnerschaft eine Form der Allegorie einer Verbindung zwischen Sex und Macht – bei Verdi vielleicht sogar noch stärker als bei Shakespeare, weil er dieses Gefühl mit Musik unterstützen kann: Ohne die Arbeit Sigmund Freuds gekannt zu haben, zeigt Verdi, dass das Verlangen nach Macht eine sexuelle Komponente in sich birgt.

Was ist Macht?

Macht ist eine Art Krankheit. Es ist, was die Griechen «Hybris» nennen. Ich habe in meinem Leben viele Politiker erlebt: Sie alle sind verrückt, aber sie wissen es nicht. Macht macht verrückt! Es ist eine grosse Herausforderung für jemanden, der Macht besitzt, den eigenen Prinzipien treu zu bleiben und einen gesunden Menschenverstand zu wahren.

Was für eine Rolle spielen die Hexen auf Macbeths Weg zur Macht?

In den Hexen äussert sich das Unterbewusste – was jedoch keineswegs heisst, dass sie nicht existieren. Die Freud'sche Revolution besteht ja darin, dass Freud nicht sagt, dass das Unterbewusste ein Hirngespinnst ist, sondern bekräftigt, dass sich im Unterbewussten die Wahrheit ausdrückt. Somit existieren die Hexen.

Worin besteht der Kern von «Macbeth»?

Für mich ist «Macbeth» eine Demonstration des Absurden. Das Stück schildert, was unsere Welt sein wird, wenn wir

die Bedeutung des Humanismus vergessen. Jedoch drückt sich diese «Botschaft» für mich nicht nur bei Shakespeare oder Verdi aus, sondern spiegelt sich auch in Vladislav Sulimsky und Katia Pellegrino, unserem Ehepaar Macbeth – in der Kraft des Gesangs. Ich bin seinerzeit für die Kunstform Oper entbrannt, weil ich überzeugt bin, dass Sängerinnen und Sänger eine sehr besondere Art haben, Menschlichkeit auszudrücken. Ihre Darstellung ist keine «realistische» wie im Fernsehen – ihr Gesang ist «bigger than life». Aber die Wahrheit ist, dass das Leben selbst «bigger than life» ist. Es sind lediglich die Orte des Konsums – seien es nun die Kleidungs- oder Lebensmittelketten in unseren Einkaufsstrassen oder andere Orte – die uns glauben machen, dass das Leben kleiner ist. Aber das Leben ist riesig. Im Grunde unseres Herzens sehnen wir Menschen uns nicht nach neuen Autos oder toller Kleidung: Wir wollen Bedeutung, Menschlichkeit und Liebe. Und das ist das, was uns in der Kunstform Oper begegnet. Ich bin süchtig nach Gesang. Gesang ist religiös. Er ist die höchste spirituelle Form der Existenz...

...besonders, wenn er sich paart mit dem Theater – auf den «Brettern, die die Welt bedeuten»?

Ja! Aber ich habe die Befürchtung, dass das, was wir hier und jetzt machen, in Zukunft sehr viel schwieriger zu stemmen sein wird. Schon jetzt ist Oper an vielen Orten in Frankreich «zu teuer» geworden. In zehn Jahren werden wir vermutlich weniger als zehn Opernhäuser haben, die sich eine Produktion der Grösse von «Macbeth» leisten können. Vielleicht wird es andere Wege oder Formen geben – wer weiss ... Aber ich sehe noch immer die Schönheit und Wichtigkeit, wenn Hunderte von Menschen denselben Raum teilen und gemeinsam ein Werk wie «Macbeth» erleben – in der Hoffnung auf Gott. Diese Art von Theater darf nicht untergehen.

«ES IST IMMER NOCH ZU LAUT!»

Erik Nielsen (Musikalische Leitung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Lange Jahre hat Verdis «Macbeth» nicht den Zuspruch bekommen, den etwa sein «Rigoletto» oder «La traviata» genossen. Erst relativ spät, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, ist die Oper in den «Verdi-Kanon» eingegangen. Woran mag das liegen?

Es gibt in «Macbeth» keine wirklichen «Gassenhauer», keinen «Nabucco»-Chor, der einem im Ohr bleibt. Ein «schneller» Erfolg konnte sich so nur schwer einstellen. Das Stück ist aber derart radikal und modern, dass es heute umso stärker zu uns spricht.

Das Primat des Gesangs in der italienischen Oper im 19. Jahrhundert war der «schön» vorgetragene Belcanto. Verdi aber verschreibt sich für die Partie der Lady Macbeth der Ästhetik der Hässlichkeit ...

Ein Belcanto, wie ihn Komponisten wie Rossini oder Donizetti geprägt haben, wäre für die Figur der Lady Macbeth undenkbar gewesen: Sie ist keine Sympathieträgerin, sondern auf teuflische Weise ehrgeizig, und Verdi wollte diese dramatische Farbe von ihr möglichst effektiv herausstellen, eben auch mit «hässlichen» Tönen. Am «schönsten» singt Lady Macbeth, wenn sie dem Wahnsinn verfällt ...

Wie geht Verdi mit der Shakespeare'schen Vorlage um?

Shakespeare erzählt seinen «Macbeth» in einem hohen Tempo: eine Szene jagt die andere. Man könnte fast meinen, es mit einer von der Schnelligkeit des Internets geprägten Welt zu tun zu haben, in der die Menschen eine geringe Aufmerksamkeitsspanne haben. Wahrscheinlich ist Shakespeares (sehr musikalisches) Tempo mit ein Grund, warum seine Werke auf so viele Komponierende anziehend wirkten. Verdi jedenfalls griff Shakespeares Tempo dankbar auf. Als ich daranging, «Macbeth» einzustudieren, habe ich zur Vorbereitung das Shakespeare'sche Original und Verdi nebeneinandergelegt, um nachvollziehen zu können, wo Verdi und Pave ihre Schwerpunkte gelegt hatten. Für mich war das faszinierend – auch vor dem Hintergrund, dass ich mich Jah-

re zuvor intensiv mit Ernest Blochs «Macbeth»-Oper auseinandergesetzt hatte. Blochs Oper ist eine sehr getreue Umsetzung von Shakespeare: Bei ihm gibt es – anders als bei Verdi, der den gesamten Frauenchor verwendet – «nur» drei Hexen. Auch gibt es bei Bloch eine Lady Macduff, deren Tod wir miterleben. Verdi hingegen strich die Lady Macduff in seinem «Macbeth» und wählte eine völlig andere Erzählweise. Zum Beispiel folgte er dem alten Operngesetz, dass Geschehenes auf der Bühne auch nacherzählt werden sollte. Das ist meist hilfreich, weil es für uns als Zuschauende eine Klärifikation bedeuten kann.

Verdis «Macbeth» existiert in zwei unterschiedlichen Fassungen. Wie unterscheidet sich die Pariser Fassung von der Florentiner Urfassung?

Das Ziel der Pariser Fassung war, «Macbeth» mehr zu einer französischen Grand opéra umzugestalten, was u. a. bedeutete, eine (für Paris obligatorische) Ballettmusik einzufügen. Verdi kam zu der Feststellung, dass es noch mehr Dinge in der Partitur gab, die er ändern bzw. stärken wollte. Ich persönlich schätze besonders seine Umarbeitung der Schlachtszene am Schluss. In der ersten Version verwendete er dort Trompetenklänge (was sehr charakteristisch für die Grand opéra war). Erstaunlicherweise ersetzte er diese in der Pariser Fassung mit einem «fugato», weil er den Kontrapunkt als passenderes Mittel erachtete, eine Schlacht auszudrücken. Die Orchesterfarben, die er dabei verwendet, muten fast wie aus Wagners «Meistersinger» an.

Für die Aufführung im Theater Basel haben Sie intensiv die Originalquellen von «Macbeth» studiert. Welchen Einfluss hatte dies auf die musikalische Einstudierung?

«Macbeth» ist eines der Werke, bei denen die Aufführungstradition so alt ist wie das Stück selbst. Wir haben versucht, so weit wie möglich an Verdis originale Intentionen anzuknüpfen. Zwischen der Aufführungstradition und Verdis originaler Partitur gibt es einige Diskrepanzen, was an der Art liegt, wie Verdi komponiert hat. Er komponierte anders als Wagner: Wenn Wagner ein «forte» haben wollte, schrieb er genau, welches Instrument an welcher Stelle laut spielen soll. Wenn Verdi ein «forte» haben wollte, schrieb er es oft nur in einer Stimme. Es brauchte einen fähigen Kopisten, der die Partitur verstand, um Verdis Intentionen zu deuten. Oft

fragt man sich bei Verdi: Meint er wirklich «forte» für alle in diesem Moment – oder nur für ein Instrument? Wenn beispielsweise in einem vierstimmigen Streichersatz eines der Instrumente einen Akzent hatte, spielten traditionell meist alle anderen auch diesen Akzent. Für mich aber ist das Verdi, der sagt: «Nein, ich möchte an dieser Stelle nur diese eine Stimme betonen.» Diese Art von Suche nach den originalen Intentionen interessiert mich sehr. Verdi wusste genau, was er wollte. In «Macbeth» verwendet er sehr oft dreifaches «piano» (ppp), manchmal mehr. Man bekommt den Eindruck, dass Verdi damals im Zuschauersaal sass, mit einer Partitur auf dem Schoß, und dachte: «Oh Gott, es ist immer noch zu laut ...!»

INS HERZ DER FINSTERNIS

Zu Giuseppe Verdis Oper «Macbeth»

Am 12. Oktober 1605 wurde das Königreich England mitten am Tage in tiefste Dunkelheit getaucht. Dieser totalen Sonnenfinsternis war zwei Wochen zuvor bereits eine partielle Mondfinsternis vorausgegangen, die zu einer grossen allgemeinen Verunsicherung geführt hatte. «Jene letzten Verfinsterungen an Sonne und Mond verheissen uns nichts Gutes», schreibt Shakespeare kurze Zeit später in seinem «King Lear» und lässt mit diesen Zeilen seinen Gloucester die Vermutung kundtun, dass etwas grundlegend faul sei im Staate. Die Vorstellung, dass die Ordnung der Welt mit der des Himmels korrespondierte, war seinerzeit weitverbreitet, wengleich auch diese kosmische Ordnung erst wenige Jahrzehnte zuvor gehörig ins Wanken geraten war, als Kopernikus 1543 seine These verbreitete, dass nicht die Erde den Mittelpunkt des Universums darstelle, sondern die Sonne. Im Zuge dieser «Kopernikanischen Wende» rückten der Mensch und seine Beschaffenheit stärker in das Blickfeld – der Beginn einer Blütezeit des autonomen Subjekts. Während der «englischen Renaissance» beginnt es – um mit Jacob Burckhardt zu sprechen, der die Renaissance in Italien beschreibt – «von Persönlichkeiten zu wimmeln (...), kein Mensch scheut sich davor, aufzufallen, anders zu sein und zu scheinen als die anderen», was die «Darstellung des Menschenreichtums in Literatur und Kunst» nach sich zieht. Dieser Reichtum findet auch im Theater seine Entsprechung – insbesondere im Londoner Globe Theatre, einer Bühne, die bereits in ihrem Namen auf die Gleichsetzung von Welt und Theater verweist.

1603 war das oft als «golden» bezeichnete Elisabethanische Zeitalter zu Ende gegangen. Auf den Thron der «jungfräulichen Königin» folgte nach deren Tod der Schottenkönig Jakob (James), dessen Mutter Maria Stuart einst auf Befehl von Elisabeth I. hingerichtet worden war. Jakobs Thronbesteigung erschien, in den Worten Sigmund Freuds, wie eine «Demonstration des Fluches der Unfruchtbarkeit und der Segnungen der fortlaufenden Generation.»

Jakob I. war eine treibende Kraft der Hexenverfolgung und prahlte gerne mit seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen zu dem Thema, die er 1597 in seinem Traktat «Daemonologie» veröffentlichte.

Es wird allgemein angenommen, dass Shakespeare seinen «Macbeth» aus Anlass der Thronbesteigung Jakobs I. verfasste. Den Stoff entnahm er aller Wahrscheinlichkeit nach Raphael Holinsheds 1577 veröffentlichtem Geschichtswerk «Chronicles of England, Scotland, and Ireland». Dort berichtet Holinshed vom Aufstieg und Fall des Schottenkönigs Makbeth, dessen Herrschaft von 1040 bis 1057 andauerte.

«Bei Holinshed liegen zwischen dem Morde an Duncan, durch den Macbeth König wird, und seinen weiteren Missetaten zehn Jahre, in denen er sich als strenger, aber gerechter Herrscher erweist». (Sigmund Freud) Doch getrieben von seinen eigenen Dämonen und den Ambitionen seiner Frau, die bei Holinshed allerdings nur am Rande Erwähnung findet, dringt Macbeth immer tiefer in die Finsternis ein und wird dabei zu einem Sinnbild menschlicher Abgründe.

Verdi und «Macbeth»

Es war diese Abgründigkeit, bei Shakespeare in beklemmende Verse gekleidet, die Verdi in ihren Bann zog. Er selbst hatte angesichts einer persönlichen Tragödie bereits in einen tiefen Abgrund blicken müssen: 1836 hatte Verdi als junger Organist und Musikdirektor im italienischen Busseto Margherita Barezzi geheiratet, die Tochter seines Förderers Antonio Barezzi. Mit ihr zeugte er zwei Kinder, Virginia und Icilio, die jedoch beide als Kleinkinder im Abstand eines Jahres verstarben. Die Mutter konnte diesen Verlust nicht verkraften und starb 1840 ebenfalls. Der von derlei hiobartigen Schicksalsschlägen geprüfte Verdi vermochte in seinen Kompositionen fortan, dem Düsternen und Alpträumen umso stärker musikalische Gestalt zu verleihen.

Den Anlass für die Komposition seines «Macbeth» gab 1846 ein Angebot des Intendanten Alessandro Lanari, für das Florentiner Teatro della Pergola eine neue Oper zu schreiben. Verdi verkehrte zu dieser Zeit regelmässig im Salon der Gräfin Clara Maffei, wo er mit Literaten in Verbindung kam, die ihn für die Dichtung des europäischen Auslands begeisterten: Andrea Maffei etwa, Ehegatte der Gastgeberin,

befasste sich mit einer Übersetzung von Schillers Gesamtwerk, Giuliano Carcano wiederum arbeitete daran, erstmals alle Dramen Shakespeares in literarische Verse zu übertragen. Bislang, und erst seit 1838, hatte es lediglich eine Prosaübersetzung der Werke Shakespeares von Carlo Rusconi gegeben.

Für die Auftragsoper für das Teatro della Pergola zog Verdi mehrere Stoffe in Betracht, neben Shakespeares «Macbeth» auch «Die Räuber» von Schiller (später von Verdi als «I masnadieri» für London vertont, mit einem Libretto von Andrea Maffei) sowie Grillparzers Schauerlegende «Die Ahnfrau». Nach einem Kuraufenthalt mit Andrea Maffei in Recoaro Terme 1846 war die Entscheidung zugunsten von «Macbeth» gefallen. In einem Brief an seinen Librettisten Francesco Maria Piave, mit dem er bereits an seinen Opern «Ernani» nach Victor Hugo und «I due Foscari» nach Lord Byron erfolgreich zusammengearbeitet hatte, schwärmte Verdi am 4. September 1846: «Diese Tragödie ist eine der grössten Schöpfungen des menschlichen Geistes!» Auf Grundlage von Rusconis «Macbeth»-Übersetzung entwarf Verdi zunächst selbst die Einteilung der Akte und Szenen und fertigte einen Prosaentwurf an, bevor er Piave die Ausarbeitung des Librettos überliess. «Hier sende ich dir die Skizze zu «Macbeth»! (...) Wenn wir keine grossen Dinge vollbringen können, versuchen wir wenigstens, etwas Aussergewöhnliches zu machen. (...) Du musst dich einer gehobenen Sprache befleissigen, mit Ausnahme der Hexenchöre; diese müssen vulgär, aber fantastisch und originell sein. (...) Oh, ich empfehle dir, vernachlässige diesen Macbeth nicht, auf den Knien flehe ich dich an, kümmerge dich um ihn.» Doch Piave rang mit dem Libretto. «Verdi war schliesslich mit Paves Libretto so wenig zufrieden, dass er seinen Freund (...) Andrea Maffei um Mitarbeit bat, die sich vor allem auf Teile des 3. und 4. Aktes erstreckte. Schliesslich erschien das Libretto ohne Nennung eines Verfassers.» (Uwe Schweikert)

Verdi, der Theaterpraktiker

Zwar sollten Verdi und Piave ihre Zusammenarbeit nach «Macbeth» wieder aufnehmen (und gemeinsam Opern wie «Rigoletto», «La traviata» und «Simone Boccanegra» in die Welt bringen), doch zeigt Verdis ungestümes Verhalten gegenüber Piave, wie wichtig es ihm war, in «Macbeth» die

richtige Gestalt für sein Drama zu finden – auch, weil er mit diesem Werk einen neuen ästhetischen Weg im Musiktheater einzuschlagen gedachte. Anknüpfend an Victor Hugo, der sich in seinem berühmten Vorwort zu «Cromwell» (1827) mit der Frage auseinandergesetzt hatte, inwieweit auch das Hässliche Schönheit in sich tragen könne, ging es ihm in «Macbeth» um eine «Ästhetik des Charakteristischen». Nicht der Schöngesang – der Belcanto in der Ausformung von Rossini, Donizetti oder Bellini – war der passende Klang für eine ungeheuerliche Figur wie die Lady Macbeth, sondern eine Stimme, die Mut zur Hässlichkeit bewies. Unzählige Briefe zeugen davon, wie sehr Verdi für seine Vision gekämpft hat – und wie radikal er sich und seine Musik in den Dienst eines lebendigen Musiktheaters stellte. Dem Macbeth der Uraufführung etwa, Felice Varesi, schrieb er am 7. Januar 1847: «Ich werde nie aufhören, dir zu empfehlen, die Situation und die Worte gut zu studieren: die Musik kommt von selbst. Mit einem Wort, mir ist es lieber, dass du dem Dichter mehr dienst als dem Komponisten.» Mit seinen Vorstellungen scheint Verdi den Theaterbetrieb und auch die beteiligten Sängerinnen und Sänger bis an ihre Grenzen getrieben zu haben: Dass der Brief im ersten Akt von der Lady verlesen werden sollte, stiess – in Verbindung mit all den anderen ungewöhnlichen Angaben Verdis zur gesanglichen Darstellung – bei den damaligen Darstellerinnen auf gehörigen Unmut, erscheint jedoch im Rückblick geradezu revolutionär: «Es ist wirklich erstaunlich, dass Verdi hier bereits Mitte des 19. Jahrhunderts sängerische Ausdrucksqualitäten vorwegnimmt, die Arnold Schönberg im Sprechgesang seines «Pierrot Lunaire» im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ausarbeitet.» (Caroline Lüdersson)

Auch die Darsteller_innen der anderen Partien scheinen damit gehadert zu haben, sich von lieb gewonnenen Gepflogenheiten zu verabschieden. So schreibt Verdi am 21. Januar 1847 an den Intendanten Lanari: «Es tut mir leid, dass der Darsteller, der die Rolle des Banquo spielen soll, den Geist nicht machen will! Und warum nicht? (...) Die Sänger müssen zum Singen und zum Spielen verpflichtet werden; überdies ist es Zeit, diese Bräuche abzuschaffen. Es würde etwas Ungeheuerliches sein, wenn ein anderer den Geist spielte, denn Banquo muss genau seine Gestalt beibehalten, auch wenn er ein Geist ist.»

Für die Uraufführungssängerin der Lady Macbeth, Marianna Barbieri-Nini, wurde Verdis Unnachgiebigkeit zu einer Art Dauerbelastung. Sie erinnert sich später: «Mehr als hundert Klavier- und Orchesterproben zu «Macbeth» wurden abgehalten, da sich Verdi niemals zufrieden zeigte und eine immer intensivere Wiedergabe ihrer Partien von den Sängern verlangte, die alle wegen seiner übertriebenen Anforderungen und seines wortkarg verschlossenen Charakters sehr wenig Sympathie für ihn übrig hatten. Morgens und abends, wenn der Maestro zur Probe kam, forschten auf der Bühne und in den Probesälen alle Blicke in seinem Gesicht, ob er wieder eine neue Tortur für uns mitbringe. (...) Das Duett mit dem Bariton – «Fatal, mia donna, un murmure» – wurde, man wird mir nicht glauben, hundertfünfzigmal probiert. Verdi wollte erzwingen, dass die Musik in unserm Mund mehr gesprochen als gesungen klinge. (...) Man musste diesem Tyrannen unweigerlich gehorchen. Ich erinnere mich noch genau des finsternen Blickes, den Varese Verdi zuwarf, als er den Probesaal betrat, die Hand fest um den Schwertknauf, als wolle er den Maestro niederstossen wie den König Duncan. Trotzdem beugte auch er sich und die hunderteinundfünfzigste Probe fand statt, während das ungeduldige Publikum schon im Hause tobte. Wer aber nicht mehr sagte, als dass dieses Duett Begeisterung geweckt habe, der würde gar nichts sagen. Denn etwas Unerhörtes, etwas ganz Neues, etwas Nie-Erlebtes war das. Wo ich auch immer den «Macbeth» gesungen habe, an allen Abenden der Stagione des Teatro Pergola mussten wir das Duett wiederholen, zwei-, drei-, viermal, an einem Abend sogar ein fünftes Mal.»

Im Rahmen der ersten Aufführung von «Macbeth» in Neapel schreibt Verdi einen berühmt gewordenen Brief an den Librettisten Salvatore Cammarano über die geplante Besetzung der Lady Macbeth in dieser Aufführung, Eugenia Tadolini. Zwei Opern hatte Donizetti eigens für diese Diva komponiert («Linda di Chamounix» und «Maria di Rohan»), deren Stern allerdings bereits am Sinken war: «Ich weiss, dass ihr «Macbeth» probt, und da das eine Oper ist, die mich mehr als die anderen interessiert, erlaubt mir, dass ich euch ein paar Worte darüber sage. Man hat der Tadolini die Partie der Lady Macbeth gegeben, und ich bin überrascht, dass sie sie angenommen hat. Ihr wisst, wie sehr ich die

Tadolini schätze, und sie weiss das selbst; aber in unserem gemeinsamen Interesse halte ich es für nötig, da ein wenig zu überlegen. Die Tadolini hat zu grosse stimmliche Qualitäten für diese Partie! Ihr werdet das vielleicht für absurd halten. (...) Die Tadolini hat eine gute, schöne Erscheinung; und ich möchte die Lady Macbeth hässlich und böse haben. Die Tadolini singt vollendet; und ich möchte, dass die Lady nicht singt. Die Tadolini hat eine hervorragende, klare, helle, mächtige Stimme; und ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohle Stimme haben. Die Stimme der Tadolini hat etwas Engelhaftes; die Stimme der Lady sollte etwas Teufliches haben.»

Gewebe

Verdis unkonventionelle Anforderungen an den Opernbetrieb sollten dazu beitragen, dass mit «Macbeth» ein Musikdrama entstand, das zu den eindrücklichsten Werken des Opernrepertoires gehört. «Macbeth» ist ein Nachtstück par excellence. Seine Finsternis greift schliesslich von den Protagonistinnen und Protagonisten auf das ganze Land über. Über dem Stück schwebt die schicksalshafte Weissagung der Hexen. «Die Hexen beherrschen das Drama», schreibt Verdi an seinen französischen Verleger Léon Escudier. «Alles geht von ihnen aus.» Ihre Funktion «besteht (...) darin, leere Räume zu eröffnen, in denen abstossende vagabundierende menschliche Begierden sich manifestieren können, in denen namenlose Werke vollbracht werden können.» (Daniel Albright)

In der Rezeption ist die Musik der Hexen unterschiedlich, bisweilen auch kritisch bewertet worden. «So klingen denn die Hexenchöre weniger geheimnisvoll als frivol, weniger nach geisterhafter Finsternis denn komödiantisch, als entstammten sie einer Offenbach-Operette» (Uwe Schweikert), so «dass man sie eher für wahrsagende alte Zigeunerinnen halten möchte als für übersinnlich-unfassbare, spukende Wesen der nördlichen Hemisphäre.» (Attila Csampai)

Auch hinsichtlich der Figur des Macbeth sind Verdi Schwächen attestiert worden. Leo Karl Gerhartz etwa sprach von dem «im Grunde misslungenen Versuch, dem Titelhelden innerhalb der der Oper gesetzten Grenzen und damit als musikalischem Stimmtyp Profil zu verleihen.» Die eigentli-

che (Anti-)«Heldin» der Oper ist und bleibt Lady Macbeth, diese «Domina der Macht» (Benedetto Croce), die jedoch als einzige Hauptperson in Verdis Œuvre ohne Vornamen bleibt. Die Lady ist die Inkarnation des Bösen, die sich sehr wohl im Klaren darüber ist, «dass Macht an sich böse ist» (Jacob Burckhardt), und an dieser Erkenntnis letzten Endes zerbrechen muss. Vergeblich versucht sie in der berühmten «Gran scena del sonnambulismo», «das imaginäre Blut von ihren Händen zu waschen, das an ihr klebt wie die grotesk-ostinate Klarinettenfigur in der Orchesterbegleitung.» (Caroline Lüdersson)

Lady Macbeth und ihr Mann sterben, ohne Nachkommen gezeugt zu haben. Die Frage nach der Kinderlosigkeit der beiden steht im Raum, zumal Sigmund Freud davon spricht, dass Macbeth «Gründer einer Dynastie sein (...) und nicht zum Vorteile Fremder gemordet haben (will).» «Auch und gerade in Zeiten mit hoher Kindersterblichkeit verkörpern die Kinder die Zukunft und somit das Überleben der Gemeinschaft; aber sie verkörpern auch den bevorstehenden Tod der Älteren, den natürlichen Sturz der etablierten Machthaber (...). Im blutigen und im gekrönten Kind verkörpert sich der Macbeth-Komplex (die paranoische Sucht des Überlebens): als Angst vor dem Thronrivalen, als Angst vor dem anderen Überlebenden, dem blutig geopfernten und zugleich blutsverwandten Kind.» (Thomas Macho)

Nachleben

Dass die Oper «Macbeth» bis in unsere Zeit überlebt hat, muss angesichts ihrer Startschwierigkeiten nicht als Selbstverständlichkeit angesehen werden. Beim Uraufführungspublikum im Florentiner Teatro della Pergola kam das Werk zwar gut an, bei der Kritik fand es hingegen weniger Zuspruch. Verdi wurde zur Last gelegt, keine Liebesgeschichte in seine Oper eingewoben zu haben, und auch die nordische Atmosphäre des Stoffes befremdete.

Siebzehn Jahre nach der Uraufführung von «Macbeth», nachdem er zwischenzeitlich 15 weitere Opern komponiert hatte, nahm Verdi den Auftrag des Intendanten Léon Carvalho, für die Pariser Erstaufführung des «Macbeth» eine Ballettszene – eine unumstössliche Konvention der Pariser Oper – einzufügen, zum Anlass, die erste Florentiner Partitur vollständig umzuarbeiten. Am 24. Oktober 1864 schreibt

Verdi an Léon Escudier: «Ich habe den «Macbeth» wegen der Ballett-Arie durchgesehen, oje! Bei der Lektüre der Musik bin ich auf Dinge gestossen, die ich da lieber nicht gefunden hätte. (...) Mit einem Wort, da gibt es verschiedene Stücke, die entweder schwach sind oder des Charakters entbehren, was noch schlimmer ist. Nötig wäre: 1. Eine Arie der Lady Macbeth im 2. Akt. 2. Verschiedene Teile der Vision im 3. Akt neu zu machen. 3. Die Arie des Macbeth vollständig neu zu machen. 4. Die ersten Szenen des 4. Aktes zu retuschieren. 5. Das letzte Finale neu zu machen, mit Wegfall der Sterbeszene des Macbeth.»

Vieles davon setzte Verdi um, darunter die vollkommene Neufassung des Schlusses: «Ich glaube, dass der Tod des Macbeth geändert werden muss. Sie sagen es übrigens selbst. Carvalho würde sich wünschen, dass die Oper auf eine brillante Weise und mit einem grossen Ensembleeffekt schliesst.» (Verdi in einem Brief vom 25. November 1864)

Doch alle Änderungen verhalfen dem Werk auch in Paris nicht zum Durchbruch: «Das Werk konnte sich nicht gegen die eine Woche später stattfindende Uraufführung von Meyerbeers nachgelassener Oper «L'Africaine» behaupten. Während es diese innerhalb eines Jahres an der Pariser Oper auf 100 Vorstellungen brachte, wurde «Macbeth» am Théâtre Lyrique nur vierzehn Mal gespielt.» (Uwe Schweikert) Erst im Zuge der von Franz Werfel angeregten deutschsprachigen Verdi-Renaissance und einer Aufführung der Zweitfassung von «Macbeth» in der Übersetzung von Georg Göhler (Dresden, 1928) gelang «Macbeth» endgültig der Sprung in den «Kernbestand» des Verdi-Repertoires.

Verdi selbst hielt «Macbeth» für eines seiner stärksten Werke. Gewidmet hat er es seinem einstigen Schwiegervater Antonio Barezzi, dem Vater seiner verstorbenen Frau. In einem Brief an Barezzi schreibt Verdi am 25. März 1847: «Hier nun für Sie diesen «Macbeth», den ich weit mehr liebe als meine anderen Opern und den ich deshalb für würdiger halte, Ihnen dargeboten zu werden. Er kommt von Herzen, er möge von Herzen angenommen werden (...).» Auch in späteren Jahren hielt Verdi seiner «Macbeth»-Oper die Treue. Einem Journalisten der Wiener Neuen Freien Presse gegenüber äusserte Verdi am 9. Juni 1875 in einem Gespräch über Wagner: «Die Verschmelzung der Musik mit

dem Drama habe ich auch versucht, und zwar in «Macbeth», doch konnte ich mir nicht selbst die Textbücher dichten wie Wagner es tut.»

«Foul is fair»

«Macbeth» ist und bleibt auch und gerade in unseren Tagen «starker Tobak». Der Stoff konfrontiert uns mit den Abgründen unserer eigenen Fantasie und eröffnet uns «die Möglichkeit der Liquidation aller festen Verhältnisse. (...) «Macbeth» markiert diese absolute Kulturschwelle.» (Horst Breuer)

Am Erschreckendsten an «Macbeth» bleibt jedoch eine Zeile bei Shakespeare, deren nihilistischer Gehalt niederschmetternd ist: Life ... «is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.» Diese Darstellung der vollkommenen Bedeutungslosigkeit des Lebens schiebt sich wie ein Mond vor die Sonne des Frohsinns und vermag es, uns in ihrer Kälte und Trostlosigkeit einen Schauer über unser Wesen zu jagen. Doch: der Rest ist nicht Schweigen. Der Rest ist Gesang.

Pavel B. Jiracek