

MA

C

GIUSEPPE VERDI

BE

TH











MACBETH

MELODRAMMA IN VIER AKTEN

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Francesco Maria Piave mit Ergänzungen

von Andrea Maffei nach »The Tragedy of Macbeth« von William Shakespeare

in der italienischen Übersetzung von Carlo Rusconi

URAUFFÜHRUNG 14. März 1847

TEATRO DELLA PERGOLA, FLORENZ

URAUFFÜHRUNG DER NEUFASSUNG 21. April 1865

THÉÂTRE-LYRIQUE IMPÉRIAL, PARIS

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 18. Oktober 1931

STÄDTISCHE OPER

ERSTAUFFÜHRUNG AN DER

DEUTSCHEN STAATSOOPER BERLIN 20. September 1950

ADMIRALSPALAST

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 17. Juni 2018

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN



























INHALT

PRODUKTIONSFOTOS	3
HANDLUNG	39
SYNOPSIS	46
»OH! MIO TERROR!« Dunkel und Schrecken in Verdis »Macbeth« von Detlef Giese	50
VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS	
Wer war Macbeth wirklich? von Elli Stern	60
ARBEIT AM MUSIKTHEATER	
Harry Kupfer probt die erste Hexenszene aus Verdis »Macbeth« von Derek Gimpel	67
ZEITTAFEL GIUSEPPE VERDI	76
TIMETABLE GIUSEPPE VERDI	86
PREMIERENBESETZUNG (17. Juni 2018)	96

37

Impressum 104

»

HIER HAST DU DEN
ENTWURF ZU MACBETH.
DIESE TRAGÖDIE IST EINE
DER GROSSARTIGSTEN
MENSCHLICHEN
SCHÖPFUNGEN! ...
WENN WIR NICHTS GROSSES
MACHEN KÖNNEN, VER-
SUCHEN WIR WENIGSTENS,
ETWAS AUSSERGEWÖHN-
LICHES ZU MACHEN. DER
ENTWURF IST KLAR: OHNE
KONVENTION, OHNE BESON-
DERE SCHWIERIGKEITEN
UND KURZ. ICH LEGE DIR
DIE VERSE ANS HERZ,
SIE SOLLEN AUCH KURZ
SEIN; JE KÜRZER SIE SIND,
UM SO MEHR WIRKUNG
WIRST DU ERZIELEN.

«

Giuseppe Verdi an Francesco Maria Piave

4. September 1846

38

HANDLUNG

ERSTER AKT

Der Krieg hat Tod und Zerstörung gebracht. Macbeth und Banquo, zwei Feldherren des Königs Duncan, treffen nach siegreichem Kampf auf eine Gruppe von Hexen. Diese prophezeien Macbeth den Aufstieg zu immer größerer Macht: Er würde Herr von Cawdor und sogar König sein, Banquo jedoch der Vater kommender Könige. Als Macbeth umgehend die Nachricht zugetragen wird, dass sich die erste Weissagung erfüllt habe, steigt in ihm der Ehrgeiz auf, auch die Königskrone tragen zu wollen.

Durch einen Brief Macbeths erfährt die Lady von den Prophezeiungen der Hexen. Sie ist fest entschlossen, ihren Mann dahin zu bringen, die Chance zu ergreifen, auf den Thron zu gelangen – jedes Mittel kann und muss dazu recht sein. Als ein Diener die Ankunft des Königs meldet, der mit seinem Gefolge bei Macbeth übernachten will, scheint die Gelegenheit günstig: Macbeth wird den König im Schlaf morden, um selbst die Herrschaft zu ergreifen. Nach vollbrachter Tat, die das Gewissen Macbeths belastet, wird der Verdacht auf Andere gelenkt. Nachdem Macduff und Banquo das Verbrechen entdeckt haben, verfluchen alle den Mörder, auch Macbeth und die Lady.

39

ZWEITER AKT

Macbeth, nunmehr König, findet keine Ruhe, selbst die Lady sucht er zu meiden. Zwar ist der Königssohn Malcolm, dem der Mord zur Last gelegt wird, außer Landes geflohen. Gefahr scheint ihm jedoch von Banquo zu drohen,

der als »Vater von Königen« eine dauerhafte Herrschaft Macbeths unmöglich machen würde. Animiert von der Lady entschließt er sich, auch Banquo und dessen Sohn zu töten. Eine Gruppe gedungener Mörder erschlägt Banquo, während sein Sohn flüchten kann.

40

Eine Festgesellschaft huldigt dem neuen König Macbeth. Die Lady unterhält die Gäste mit einem Trinklied, während Macbeth zugetragen wird, dass der Mord an Banquo vollbracht ist. In einer Vision erscheint ihm der tote Banquo, worauf, für alle spürbar und irritierend, Macbeth seine Fassung verliert. Kurz davor, seine Verbrechen zu offenbaren, verhindert die Lady ein Geständnis Macbeths. Macduff, der im König den Verantwortlichen für die Mordtaten erkennt, wird das Land verlassen.

DRITTER AKT

Macbeth will Gewissheit über sein Schicksal erlangen. Die Hexen rufen drei Erscheinungen herbei, die Macbeth Hinweise geben, zuweilen dunkel und rätselhaft: Vor Macduff möge er sich in Acht nehmen, gleichwohl könne ihm nur jemand schaden, »der nicht von einem Weibe geboren sei«. Schließlich versetzt ihn die Weissagung in Euphorie, dass er solange unbesiegt und ungefährdet bleibe, solange sich nicht der Wald von Birnam in Bewegung setze und ihn attackiere. Auf sein Fragen hin erfährt Macbeth aber auch, dass Banquos Nachkommen einst als Könige herrschen werden, worauf er ohnmächtig zusammenbricht.

In dieser Lage findet ihn die Lady, die Macbeth erneut dazu anstachelt, mit Gewalt und Schrecken zu regieren: Der Sohn Banquos soll ebenso sterben wie Macduff und seine Familie.

VIERTER AKT

Die vor Macbeths Terrorregime Geflohenen beklagen die Unterdrückung ihres Volkes. Macduff trauert um Frau und Kinder, die Macbeth zum Opfer gefallen sind. Gemeinsam mit Malcolm wird er jedoch den Kampf aufnehmen – jeder Krieger möge sich mit Ästen aus dem Wald von Birnam tarnen und auf Macbeth und dessen Heer vorrücken.

41

Die Kammerfrau und der Arzt beobachten die schlafwandelnde Lady. Ihre Mitschuld an den Morden tritt offen zutage. Vergeblich versucht sie, die vermeintlichen Blutflecke an ihren Händen abzuwaschen. Dem Wahn verfallen stirbt sie.

Macbeth, obgleich tief vom Leben enttäuscht, vertraut auf die ihm prophezeite Unbesiegbarkeit. Als ihm jedoch gemeldet wird, dass der Wald von Birnam ihm unaufhaltsam nahekome, ahnt er die ganze Wahrheit. Er wirft sich in die Schlacht.

Im Streit der Heere trifft Macbeth auf Macduff, der allein ihn vernichten kann, da er bei seiner Geburt aus dem Leib seiner Mutter herausgeschnitten worden ist. Der tödlich getroffene Macbeth verflucht die Krone, die ihm und allen nur Unglück gebracht hat. Sofort beginnt der Kampf um seine Nachfolge.

LADY LA LUCE LANGUE,
 IL FARO SPEGNESI
 CH'ETERNO CORRE
 PER GLI AMPI CIELI!
 NOTTE DESIATA
 PROVVIDA VELI
 LA MAN COLPEVOLE
 CHE FERITÀ.
 NUOVO DELITTO!
 È NECESSARIO!
 COMPIERSI DEBBE
 L'OPRA FATALE.
 AI TRAPASSATI
 REGNAR NON CALE;
 A LORO UN
 REQUIEM, L'ETERNITÀ.

LADY DAS LICHT SCHWINDET,
 DIE SONNE, DIE AM
 WEITEN HIMMEL ENTLANG
 WANDERT, ERLISCHT.
 ERSEHNTE NACHT,
 VERHÜLLE DIE
 SCHULDIGE HAND,
 DIE TÖTEN WIRD!
 EIN NEUES VERBRECHEN!
 ES IST NOTWENDIG!
 DAS TÖDLICHE WERK MUSS
 VOLLBRACHT WERDEN!
 DEN TOTEN LIEGT NICHTS
 AM REGIEREN!
 IHNEN EIN REQUIEM,
 DIE EWIGKEIT!

MACBETH MAL PER ME
 CHE M'AFFIDAI
 NE' PRESAGE DELL'
 INFERNO!
 TUTTO IL SANGUE,
 CH'IO VERSAI,
 GRIDA IN FACCIA
 DELL' ETERNO!
 SULLA FRONTE
 MALEDETTA
 SFOLGERÓ LA SUA
 VENDETTA!
 MUIO! ... AL CIELO ...
 AL MONDO IN IRA.
 VIL CORONA!
 EL SOL PER TE!

MACBETH SCHLIMM FÜR
 MICH, DASS ICH
 VERTRAUTE DEN
 VERSPRECHEN DER
 HÖLLE!
 ALL DAS BLUT,
 DAS ICH VERGOSSEN,
 SCHLEUDERT DIE
 EWIGKEIT
 MIR NUN INS ANTLITZ!
 DIE VERFLUCHTE
 EIGNE STIRN
 VERNICHTET JETZT
 DER BLITZ DER RACHE!
 ICH STERBE ...
 MIT DEM HIMMEL
 UND DER WELT IM ZORN.
 ELEND E KRÖNE!
 UND DAS NUR FÜR DICH!

SYNOPSIS

ACT ONE

46

The war has wrought death and destruction. Macbeth and Banquo, two of King Duncan's generals, meet a group of witches after their victorious battle. They predict Macbeth's rise to ever greater power: he will become Thane of Cawdor and even King, but Banquo will be the father of the kings to come. When Macbeth learns that the first of these predictions has been fulfilled, he is consumed by ambition to wear the royal crown as well.

In a letter from her husband, Lady Macbeth learns of the witches' prophecies. She is now resolved to convince her husband to seize the chance to take the crown, by any means necessary. When a servant announces the arrival of the King, who wants to spend the night at Macbeth's castle, the opportunity seems perfect: Macbeth plans to kill the King in his sleep in order to seize power. After completing the deed, which burdens Macbeth's conscience, suspicion is directed at others. After Macduff and Banquo have discovered the crime, they curse the murderers, including Macbeth and Lady Macbeth.

ACT TWO

Macbeth, now King, finds no peace, he even tries to avoid the Queen. Duncan's son Malcolm, who has been accused of committing the deed, has fled the country. But now Banquo is also endangered, since as the "father of Kings" will make Macbeth's long-term rule impossible. Encouraged by Lady Macbeth, he decides to kill Banquo and his son as well. Hired killers slay Banquo, while his son is able to flee.

A celebration is held to honor the new King Macbeth.

Lady Macbeth amuses the guests with a drinking song, while Macbeth is told that Banquo's death has been achieved. In a vision, the dead Banquo appears to him, and in response, Macbeth loses his composure to the horror of all those present. On the verge of confessing his crimes, Macbeth is prevented from doing so by the Queen at the last second. Macduff, who holds the King responsible for the murders, leaves the country.

47

ACT THREE

Macbeth wants to achieve certainty about his fate. The witches mention three signs, in part dark and puzzling. He should watch out for Macduff, but "none of woman born shall harm Macbeth." Ultimately, the prediction gives him a sense of euphoria that he will remain victorious and out of danger as long as Birnam Wood does not begin to move and attack him. In response to his questions, Macbeth learns that Banquo's descendants will one day take the throne, and he collapses in a swoon.

The Lady finds him in this state, and she encourages Macbeth to rule with fear and terror. Banquo's son and Macduff should both be killed, along with his family.

ACT FOUR

Those fleeing Macbeth's regime of terror mourn the repression of their people. Macduff mourns his wife and children, who have fallen victim to Macbeth. Together with Malcolm, he will take up the fight – each warrior should hide with branches from Birnam Wood and advance on Macbeth and his army. A gentlewoman attending the Lady and her

doctor observe her walking in her sleep, revealing her guilt. She vainly tries to wash away the blood from her hands. Now lost to madness, she dies. Macbeth, although profoundly disappointed by life, relies on the invincibility that has been foretold to him. But when he is told that Birnam Wood is approaching him, he realizes the scope of the truth. He throws himself into battle.

48

In the melee, Macbeth meets Macduff, the only one who can annihilate him, since he was surgically removed from his mother's womb at birth. Fatally wounded, Macbeth curses the crown that has only brought him bad luck. The battle for succession begins immediately.

»

**ES IST EIN TRAGISCHES,
VON DÜSTEREN
LEIDENSCHAFTEN
ZERRISSENES LAND,
FINSTER UND ROMANTISCH
WIE EINE BALLADE,
DIESES MEERUMFANGENE
KLEINE INSELREICH
IM LETZTEN NORDEN
EUROPAS, UND ÜBERDIES
NOCH EIN ARMES LAND.
DENN ALLE KRAFT
ZERSTÖRT HIER DER
EWIGE KRIEG.**

49

«

»OH! MIO TERROR«

DUNKEL UND SCHRECKEN
IN VERDIS »MACBETH«

TEXT VON Detlef Giese

Es gibt Sujets, die wesentlich etwas Nachtseitiges besitzen, die im Grunde nicht anders als düster und abgründig denkbar erscheinen. »Macbeth« gehört unzweifelhaft dazu, in Gestalt von Shakespeares Tragödie ebenso wie in jener von Verdis Melodramma. Durch den Dramatiker wie den Komponisten, zwei Giganten der europäischen Kultur, hat der historisch zwar greifbare, das Legendenhafte jedoch kaum einmal abstreifende schottische Warlord und König seine eigentümliche Physiognomie gewonnen. In einer gewalttätigen Zeit hat er gelebt, selbst nicht darum verlegen, Gewalt anzuwenden, wenn es seinen Zwecken dienlich war. Macbeth wurde zum Paradigma für einen Herrscher, der buchstäblich über Leichen geht und dem alle Mittel recht sind. Shakespeare und Verdi, jeder auf seine Weise, haben daraus ein Lehrstück geformt, vom erstaunlichen Aufstieg und tiefen Fall zweier Machtmenschen, Macbeth und seiner Lady, die unlösbar aneinander gekettet sind – sie primär als Antriebskraft, er als ausführendes Organ. Und obwohl in beiden Charakteren zumindest schemenhaft auch lichte Seiten aufscheinen, sind sie doch tiefschwarz gezeichnet, immerfort im schattenhaften Dunkel verbleibend.

Analog zu Shakespeares finsterner Tragödie, die sich durch eine besondere Prägnanz der Gesamtanlage wie der einzelnen Szenen auszeichnet, hat Verdi ein Stück Musiktheater geformt, das diese spezielle Tönung aufnimmt und effektiv auf der Opernbühne lebendig werden lässt. Zwar gibt es in einer ganzen Reihe von Verdi-Opern eine auffällig dunkel timbrierte Musik – man denke etwa an »Ernani« »Rigoletto«, »Il trovatore«, »Simon Boccanegra«, »Les vèpres siciliennes« oder auch an Teile von »Don Carlo« –, mit derart düsteren Farben hat er jedoch weder zuvor noch danach ein Werk ausgestaltet. Als Verdi sich im Sommer 1846 mit dem Impresario des Florentiner Teatro alla Pergola, Alessandro Lanari, darüber austauschte, welchen Stoff er denn nun zur Grundlage seiner neuen Oper machen sollte und die Wahl schließlich auf »Macbeth« fiel, war er sich durchaus bewusst, dass dieses Unternehmen ein Wagnis bedeutete. Im Anschluss an Stücke wie Webers »Der Freischütz« und Meyerbeers »Robert le Diable«, die in den frühen 1840er Jahren in Florenz ihre italienische Erstaufführung erlebt hatten, war es Verdi offenbar daran gelegen, ein Werk zu schaffen, in dem Elemente spektakulärer »Schauserromantik« eine besondere Rolle spielen, einer ästhetischen Richtung, die zur damaligen Gegenwart auf große Resonanz beim Publikum stieß und die sich dem ebenso starken Moment des Phantastischen beigesellen sollte.

Stützen konnte sich Verdi hierbei auf ein spürbar gewachsenes Interesse an den Dramen Shakespeares in Italien. Erst um 1820 waren dessen Tragödien, die anderswo in Europa – wie etwa in Frankreich – beizeiten als Gipfelwerke der Theaterkunst anerkannt wurden, ins Italienische übersetzt worden; die Fassung, auf die sich Verdi und seine Librettisten bezogen, die Prosübertragung von Carlo Rusconi, wurde sogar erst 1838 veröffentlicht. Von vornherein kam es dem bezüglich eines stimmigen Wort-Ton-Verhältnisses äußerst sensiblen Komponisten darauf an, die

bestimmende Atmosphäre der seinerzeit bereits rund 240 Jahre alten »Tragedy of Macbeth« aufrechtzuerhalten, insbesondere im Sinne des Dunklen, Nachtschwarzen. Die Begeisterung für Shakespeare und dessen Werk, die ihn bei der gesamten Konzeption und Ausgestaltung begleitete, suchte er auf seine Mitarbeiter zu übertragen. Auf der Grundlage eines eigenen Szenariums und Prosaentwurfs trieb er seinen getreuen Librettisten Francesco Maria Piave, mit dem er über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten, wenngleich nicht immer konfliktfrei, kooperierte, dazu an, mit kurzen, aber umso präziser gesetzten Worten und Versen ein Höchstmaß an Eindringlichkeit zu erzielen – die Substanz von Shakespeares bewundertem Drama sollte in jedem Fall erhalten bleiben, war jedoch so in ein Opernlibretto zu integrieren, dass sich wirkungs- und charaktervolle Szenen ergaben, ob nun für die Protagonisten, die Nebenfiguren oder im Blick auf große Ensembles und Chortableaus.

Verdis Enthusiasmus wurde freilich gedämpft, als sich Piave nicht ganz so wie gewünscht in der Lage zeigte, seinen Vorstellungen vom Textbuch zu entsprechen. Der Komponist zog daraufhin Andrea Maffei heran, der als besonderer Kenner der Literatur im Allgemeinen und Shakespeares im Speziellen galt und zudem das uneingeschränkte Vertrauen Verdis besaß. Vor allem am dritten und vierten Akt hat Maffei mitgearbeitet, während die generelle Anlage – und auch die tendenziell einfache, aber erhabene, bisweilen pathetische Sprache – Piave und Verdi selbst zu danken ist. Bezeichnend ist dabei auch, dass sich das Libretto zwar weitgehend an der Shakespeare'schen Vorlage orientiert, aber gerade jene Episoden ausgeschlossen worden sind – ein Operntextbuch, sofern es denn auf einem Sprechdrama basiert, kommt kaum ohne erhebliche Kürzungen aus –, die ein wenig ins Helle oder gar Humorige ausstrahlen.

Das Dunkle, die essentielle atmosphärische Tönung, ist und bleibt in Verdis »Macbeth« dominant. Schon das Preludio, von den ersten Klängen an, führt dies unmissverständlich vor Ohren: Auf ein den Hexen zuzuordnendes Unisono-Motiv in f-Moll – eine der zentralen Tonarten des Werkes, die auch für das instrumentale Vorspiel bestimmend ist – folgen markante Bläserakkorde und expressive Klangeruptionen, die sofort deutlich machen, dass hier ein Geschehen von enormer musikdramatischer Kraft initiiert wird. Sodann klingt die Schlafwandelszene der Lady an, mysteriös im Ton, melodisch kaum einmal ausschwingend, dafür aber mit einer Eindringlichkeit, die Verdi in vergleichbarer Weise erst wieder in seinen reifen Werken gelang.

Sucht man nach dem spezifischen Ort von »Macbeth« innerhalb von Verdis Œuvre, so muss man diese so gänzlich außergewöhnliche, hochgradig unkonventionelle Oper ohnehin doppelt einordnen. Einerseits repräsentiert sein zehntes Bühnenwerk den »frühen Verdi«, der in seinen leidvoll erfahrenen »Galeerenjahren« den Erfordernissen des Opernbetriebs seiner Zeit gehorchend in rascher Folge ein Opus nach dem anderen konzipieren, ausarbeiten und darbieten musste, um als Komponist vor der Öffentlichkeit bestehen zu können, andererseits bot ihm die Möglichkeit einer nach gehörigem zeitlichen Abstand in die Wege geleiteten Wiederaufnahme unter merklich anderen ästhetischen und aufführungspraktischen Bedingungen – Paris 1865 versus Florenz 1847 – eine willkommene Chance, die Partitur grundlegend zu revidieren. Als er 1864, auf Anfrage der künstlerischen Leitung des Théâtre-Lyrique, das sich neben der traditionsreichen Opéra als Spielstätte für die buchstäblich »große Oper« in Paris etabliert hatte, damit begann, den mittlerweile 17 Jahre alten »Macbeth« im Blick auf eine französische Neufassung mit der obligatorischen Balletteinlage durchzusehen, entdeckte er dort so manche Passagen, die ihm, obwohl er das Werk selbst sehr

schätzte, keinesfalls mehr gefielen: »Bei der Lektüre dieser Musik bin ich auf Dinge gestoßen, die ich gar nicht finden wollte. Um es klipp und klar zu sagen: Es sind verschiedene Stücke schwach oder, was noch schlimmer ist, ohne Charakter«, so Verdi im Originallaut. Und da eine Musik ohne Charakter den Grundsätzen von Verdis operndramatischer Arbeit widersprach, kam er nicht umhin, Hand an den Notentext zu legen.

Ein Viertel bis ein Drittel der »Macbeth«-Partitur hat Verdi in mühseliger Kleinarbeit transformiert: neben den recht opulenten Ballettszenen im dritten Akt u. a. die Arie der Lady im zweiten sowie umfangreichere Passagen im vierten Akt, wie etwa den Chor der Flüchtlinge, die Schlacht zwischen den Heeren und ihren Protagonisten sowie das eigentliche Finale, das nunmehr mit einem martialischen Chor schloss. Es ist diese Fassung, jedoch in der originalen italienischen Sprache und unter Beibehaltung vieler ursprünglicher Ideen, die auf den Opernbühnen der Welt Fuß gefasst hat – nicht zuletzt auch aus dem Grund, damit ein Stück des »reifen Verdi«, der kurz vor der Komposition seines »Don Carlo« steht, verfügbar zu haben, das als anerkannt und »vollgültig« innerhalb seines Schaffens seinen Platz besitzt.

Trotz zahlreicher Änderungen im Tonsatz wie in der Instrumentation ist die Pariser Version eindeutig auf eine Leitlinie Verdis bezogen und verpflichtet dieser, die von Anfang an von entscheidender Bedeutung war. Francesco Maria Piave teilt er im Herbst 1846, noch bevor er überhaupt eine Note zu seinem neuen Stück geschrieben hat, mit, dass er den allgemeinen Charakter und die Farben (»tinte«) bereits fertig entworfen habe. Etwas sehr Individuelles, Shakespeares bewundertem Drama unbedingt Adäquates, wünschte er seiner Musik beizugeben, im Sinne einer spezifischen Tönung des Klanges, der vom ersten Moment eine besondere musikdramatische Kraft innewoh-

nen und entfalten sollte. Auf die literarische Vorlage selbst, »The Tragedy of Macbeth« war ein möglichst enger Bezug zu nehmen, während dem Libretto eher die Aufgabe zukam, Mittel zum Zweck zu sein, den »Geist Shakespeares« eindringlich zu reflektieren und in die Oper eingehen zu lassen, bruchlos und unmittelbar – schon aus diesem Grunde musste Verdi daran gelegen sein, sich ein höheres Maß an gestalterischer Freiheit als sonst einzuräumen.

Das Dunkle, Düstere, Schreckliche war dabei der Grundton, gleichsam das Zentralmoment, die Identität und den Charakter des Werkes zu stiften. Schon Verdis Zeitgenossen konnte das nicht verborgen bleiben, den nachfolgenden Generationen kaum weniger. So brachte der eminente britische Verdi-Forscher Julian Budden dieses gewiss entscheidende Merkmal der »Macbeth«-Partitur zur Sprache: »Keine frühe Oper weist einen solchen Reichtum an Moll-Tonarten auf, nirgends ist die Düsternis des Nordens mit instrumentalen Mitteln so kraftvoll beschworen worden.« Und in der Tat: Nirgendwo gibt es so viele prägnante Stellen, bei denen neben dem »traurigen« Tongeschlecht tiefschwarze Klangfarben Verwendung finden. Auf das Preludio ist schon hingewiesen worden; darüber hinaus sind größere Teile der Hexenszene im ersten und dritten Akt – insbesondere die Auftritte vor den Gesangspassagen – davon erfüllt. Im zweiten Akt sind die beiden Soloszenen der Lady (»La luce langue«) sowie des Banquo (»Come dal ciel precipita«) offenkundige »Nachtstücke«, in finsterem e-Moll beginnend, beide jedoch in aufgehelltem, durchaus leuchtkräftigem E-Dur endend. Der Chor des Erschreckens über den Mord an König Duncan im ersten Akt bricht mit gewaltigen b-Moll-Klängen im Fortissimo los (»Schiudi, inferno«), während der Chor der Flüchtlinge zu Beginn des vierten Akts (»Patria oppressa«) in a-Moll gehalten ist, mit scharf konturierten Gesten des Klagens und dem Ausdruck schier auswegloser Traurigkeit.

Auch Macbeth selbst, Titelgestalt und Antiheld, ist unverkennbar in die Moll-Sphäre gezogen. Seine letzte Soloszene (»Mal per me«), sein Sterben und seinen Tod beinhaltend, aus der Florentiner Fassung von 1847 in unsere neu erarbeitete Staatsopern-Aufführung übernommen, ist ein ebenso abgründiges wie trostloses Fazit eines gescheiterten Lebens, das nichts als Unheil gebracht und zurückgelassen hat. Tiefes Holz und Blech grundieren ein düsteres, gänzlich schmucklos gehaltenes, von tiefer Tragik erfülltes f-Moll-Parlando mit einem letzten verzweiferten Ausbruch – durchaus folgerichtig endet das Werk in der gleichen Tonart, mit der es begonnen hatte.

Die sichere Hand des mit bemerkenswertem Bühneninstinkt begabten jungen Verdi zeigt sich hier, dem als gereiftem Musikdramatiker zwar spürbar differenziertere Gestaltungsoptionen zu Gebote standen, aber nicht unbedingt ein Mehr an elementarer theaterpraktischer Wirksamkeit. Schon in der Ursprungsfassung fällt der sorgsame Umgang mit den Timbres der Orchesterinstrumente auf, insbesondere der nuancierte Einsatz der Bläserfarben, tendenziell in tiefen Lagen, um das »Dunkle« – im direkten wie im übertragenen Sinn – entsprechend hervorzukehren. In der »Großen Szene der Erscheinungen« (»Gran Scena delle Apparizioni«) treten diese Charakteristika in der gedämpften Bühnenmusik zutage, vor allem aber in zwei Nummern, die Verdi stets als Hauptstücke seiner Oper verstanden wissen wollte, die »Gran Scena e Duetto« von Macbeth und der Lady im ersten Akt sowie die Schlafwandelszene (»Gran Scena del Sonambulismo«) im vierten Akt, wo die Lady von ihrer Kammerfrau und dem Arzt in ihrem seltsam verwirrten, wahnhaften Zustand beobachtet wird: Beide zeichnen sich durch ein besonderes Klangbild aus, das bestimmt wird durch sordinierte Streicher und einen genau gewählten Bläserapparat aus Klarinetten, Englischhorn, Fagotten, Hörnern und Posaunen. Beides sind ausgepräg-

te »Nachtszenen«, denen Verdi ein stimmiges klangliches Ambiente begeben wollte, beide im Übrigen kaum zufällig über weite Strecken in f-Moll stehend – wie im Übrigen auch das »Rache-Duett« zwischen Macbeth und der Lady im dritten Akt. Bis auf wenige Ausnahmen ist das Orchester dazu angehalten, äußerst leise und zurückhaltend zu spielen, während die Sänger des Macbeth und der Lady allenfalls mit halber Stimme, »sotto voce«, zu agieren haben. Kein Belcanto soll hier gepflegt werden, sondern ein punktgenau auf das Wort und die Situation bezogenes Deklamieren mit fahlem, gleichsam verschleiertem Klang. Schon die Protagonisten der Florentiner Uraufführung hat Verdi auf dieses Ideal eingeschworen, sich dessen bewusst seiend, dass er hier mit allgemein gültigen Erwartungshaltungen brach, da ein Einsatz von »schönen Stimmen« im Grunde zu den Selbstverständlichkeiten der Opernkultur gehörte, zumal in Italien.

Unkonventionell ist auch die Stimmkonstellation, für die sich Verdi entschieden hatte: Dem Tenor wurde eine weniger wichtige Rolle – Macduff – zugewiesen, während der Bariton als besonders profilierte Haupt- und Titelfigur auftritt. Auch die Lady ist nicht unbedingt eine »klassische« Sopranpartie, sondern eine sehr individuell konzipierte, durchaus facettenreiche Gestalt: Die Tatsache, dass diese Rolle in Geschichte und Gegenwart immer wieder auch von Mezzosopranen mit sicherer Höhe und Durchschlagskraft anvertraut und von ihnen überzeugend gesungen wie verkörpert wurden, spricht dafür. Der Zug ins Abgedunkelte, nicht nur im Orchester, sondern auch bei den Singstimmen, ist jedenfalls unverkennbar.

Schließlich sind es die Figuren selbst, die den Schrecken artikulieren, von »terror«, »orror« und anderem singen – was angesichts der Geschehnisse, die sie erleben und der Situationen, in die sie geworfen werden, kaum verwundern kann. Macduff ist dieser Schrecken bei der

Entdeckung des Mordes an Duncan ebenso in die Stimme gefahren wie Banquo, der in tiefschwarzer Nacht um sein Leben fürchtet. Kammerfrau und Arzt fühlen lähmenden Schrecken, wenn sie, gleichwohl nicht zum ersten Mal, mit der Gegenwart der schlafwandelnden Lady konfrontiert werden. Und auch Macbeth, der große Schreckensstifter und -verbreiter, bleibt davon nicht verschont: Nach seiner ersten, alle Dämme von Moral und Mitgefühl brechen lassenden Mordtat ergreift ihn das Grauen ebenso wie beim Anblick des wirklich-unwirklichen Defilées der zukünftigen Könige im dritten Akt, die Banquo, aber nicht ihn, den mit Blut und Schwert Herrschenden, zum Ahnvater haben. Das Triumphgefühl, dass ihm niemand etwas anhaben könne, dass Leib und Leben sicher seien, verkehrt sich unverhofft ins Gegenteil und lässt ihn das Schlimmste befürchten. »Oh! Mio terror!« – der Schrecken wird ihm von nun an zum ständigen Begleiter werden, noch stärker als zuvor und mit unausweichlicher Konsequenz, bis zum eigenen, so überharten, gänzlich hoffnungslosen Tod.

**ERSTE HEXE WANN KOMMEN
WIR DREI UNS WIEDER
ENTGEGEN,
IM BLITZ UND DONNER,
ODER IM REGEN?**

**ZWEITE HEXE WENN DER
WIRRWARR STILLE
SCHWEIGT,
WER DER SIEGER IST,
SICH ZEIGT.**

**Dritte Hexe DAS IST,
EH' DER TAG SICH NEIGT.**

ERSTE HEXE WO DER ORT?

ZWEITE HEXE DIE HEIDE DORT.

**Dritte Hexe DA WIRD MACBETH
SEIN. FORT, FORT!**

William Shakespeare Macbeth 1. Akt 1. Szene
(ins Deutsche übertragen von Dorothea Tieck)

VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS ODER: WER WAR MACBETH WIRKLICH?

TEXT VON Elli Stern

Etwa 500 Jahre nachdem Shakespeare 1605/06 »The Tragedy of Macbeth« niederschrieb, hat sich Macbeth zu einem der Archetypen entwickelt, die sich tief in das Bewusstsein des modernen Menschen eingeprägt haben. Macbeth zählt zu jener Gruppe von archetypischen Figuren, wie z. B. Don Giovanni und Faust, von denen man weiß, dass sie wirklich gelebt und eine konkrete Rolle in der Geschichte gespielt haben, anders als z. B. Odysseus oder Hamlet. Aber der Weg von der Geschichte zum Mythos lässt diejenigen, die ihn zurücklegen, nicht unverändert.

Was die Historiker uns über Macbeth berichten, ist einigermaßen undeutlich: Die verschiedenen Quellen widersprechen einander, was eigentlich nicht besonders verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass die Geschichte der schottischen Monarchie eine der verworrensten ist, die man kennt.

Um 1005 wurde Macbeth geboren. Sein Stammbaum ist nicht vollkommen verlässlich zu rekonstruieren, aber sicher ist, dass er eng mit der königlichen Familie verwandt war – insbesondere mit Kenneth III. (König von 997 bis 1005) und mit dessen Mörder und Nachfolger Malcom II. (König von 1005 bis 1034), die die beiden wichtigsten Familienzweige repräsentieren. 1033 heiratete Macbeth Gruoch, die Tochter von Kenneth III., die ein Kind namens Lulach aus ihrer ersten Ehe mit Gillacomgain mitbrachte. In Raphael Holinsheds »Chronicles of England, Scotland, and Ireland«, deren zweite Ausgabe (1587) eine der wichtigsten Quellen für viele von Shakespeares Theaterstücken war, wird jene Lady Macbeth als sehr ehrgeizig, »brennend« vor Verlangen nach dem Titel der Königin« beschrieben.

1034, nachdem Malcom II. alle männlichen Nachkommen von Kenneth III. getötet hatte, bestieg dessen Enkel Duncan I. (der Sohn von Kenneths Tochter) den Königsthron.

Dessen Herrschaft wird von Holinshed als nicht durchsetzungsfähig beschrieben: »Der Beginn von Duncans Herrschaft war sehr friedlich, ohne nennenswerte Unruhen; doch als sich herausstellte, dass er die Bestrafung von Missetätern vernachlässigte, nutzten viele Aufrührer die Gelegenheit, Ruhe und Frieden des Gemeinwesens zu stören.« Macbeth sah es als seine wichtigste Aufgabe an, wieder Ruhe ins Land zu bringen, und war darin, wenn auch auf blutige Weise, erfolgreich:

»Als Macbeth in Lochquaber einmarschierte, versetzte die Nachricht von seinem Kommen die Feinde in solche Furcht, dass viele von ihnen ihren Anführer Macdowald heimlich verstießen, der gezwungenermaßen mit den ihm verbliebenen Männern Macbeth dennoch eine Schlacht lieferte. Er wurde jedoch besiegt und floh zu seinem Schutz in die Burg, in der seine Frau und seine Kinder eingeschlossen waren. Als er schließlich sah, dass er die

Festung nicht länger gegen seine Feinde halten konnte und dass man ihn im Fall der Übergabe nicht mit dem Leben davonkommen ließe, tötete er zuerst seine Frau und Kinder und dann sich selbst, damit er nicht, hätte er sich einfach ergeben, auf grausamste Weise und als Abschreckung für andere hingerichtet würde. Als Macbeth durch die alsdann geöffneten Tore der Burg einzog, fand er die Leiche Macdowalds unter den anderen Getöteten. Der jammervolle Anblick besänftigte seine grausame Natur nicht, und er ließ ihm den Kopf abschlagen und ihn auf einen Pfahl stecken; dann sandte er ihn dem König als Geschenk. Den kopflosen Rumpf befahl er an einem hohen Galgen aufzuhängen.

Diejenigen von den westlichen Inseln, die um Gnade baten, weil sie Macdowald in seiner verräterischen Unternehmung unterstützt hatten, strafte er durch die Forderung hoher Geldsummen: Und jene, die er in Lochquaber gefangen nahm, die dorthin gezogen waren, um gegen den König die Waffen zu ergreifen, ließ er hinrichten. Deswegen hegten die Inselbewohner einen tödlichen Groll gegen ihn und nannten ihn einen Vertragsbrecher, einen blutrünstigen Tyrannen und den grausamen Mörder derer, denen des Königs Gnade vergeben hätte. So wurde durch Macbeths energischen Einsatz Recht und Gesetz wiederhergestellt.«

Duncan hatte zuvor mehrere erfolglose Feldzüge gegen Northumbria und Durham geführt und vergeblich versucht, die Grenze im Norden des Landes zu sichern. Diese Niederlagen riefen Unzufriedenheit unter den Adligen hervor.

Als Duncan seinem jungen Sohn Malcom den Titel des Prince of Cumberland übertrug, der ihn zum Thronfolger bestimmte, musste Macbeth die Hoffnung aufgeben, selbst König zu werden, eine Hoffnung, die sich auf sein enges Verwandtschaftsverhältnis zur königlichen Familie gründete.

Aber die Legende, von der auch Holinsheds Chronik berichtet, besagt, dass ihm nach einiger Zeit von drei Hexen der schottische Thron prophezeit wurde, woraufhin Macbeth den Entschluss fasste, seinem Schicksal nachzuhelfen, indem er Duncan, seinen König, ermordete, um dessen Titel zu erlangen.

Diese Tat steht im Mittelpunkt von Shakespeares »Macbeth« und ist zum Symbol geworden für den Verrat an Recht und Staat. Wenn man aber die Geschichte Schottlands auch nur überfliegt, wird man schnell gewahr, dass es in der Zeit, in der Macbeth lebte, durchaus üblich war, den Königsthron mit Gewalt zu erobern. Die königliche Familie schied sich in zwei Abteilungen, und wenn die Macht bei der einen lag, besaß der jeweilige Führer der anderen sozusagen das Recht, sich betrogen zu fühlen. Dieses System hatte zur Folge, dass von Malcom I. (943-954) bis zur Herrschaft von Duncan II. (1094) allein zehn Könige bei Machtwechseln getötet wurden.

Macbeth, der später auch von seinem Nachfolger getötet wurde, machte also gewissermaßen lediglich einen berechtigten Anspruch geltend, indem er durch den Mord an Duncan der blutigen Tradition seines Hauses folgte, wie der Chronist Holinshed betont: »Er begann Ratschläge einzuholen, wie er das Königreich durch Gewalt an sich reißen könne. So wie er es verstand, war dies sein gutes Recht, da zuvor Duncan alles ihm Mögliche getan hatte, ihn all seiner Titel und Rechte zu berauben, um Anspruch auf den Thron zu erheben, wenn sich die Gelegenheit dafür bietet.«

Seine Regierungszeit währte 17 Jahre, von 1040 bis 1057, und wird im Ganzen als erfolgreich bewertet. Innenpolitisch wie auch bei der Sicherung der Grenzen Schottlands hat er sich Verdienste erworben, und er ist der erste König von Schottland, von dem bekannt ist, dass er die Kirche unterstützte. »Nach der Flucht der Söhne Duncans erwies sich Macbeth gegenüber den Edelleuten seines

Reiches als sehr freigiebig, um ihre Gunst zu gewinnen. Als sich herausstellte, dass keinerlei Bedrohung von ihnen ausging, konzentrierte er sich auf die Einhaltung von Recht und Ordnung und bestrafte alle ungeheuerlichen Vergehen, die die schwache und träge Führung Duncans ermöglicht hatte [...] Er erließ viele nützliche Gesetze und Statuten für das Allgemeinwohl seiner Untertanen.«

1054 marschierte Malcom, der Sohn von Duncan, der bei der Ermordung seines Vaters nach England geflohen war, mit einer großen Armee gegen Macbeth und konnte einen ersten Sieg in Dunsinane erringen. 1057 fand die entscheidende Begegnung in der Nähe von Lumphanan statt, bei der Macbeth getötet wurde. Seine Anhänger riefen dann seinen Stiefsohn Lulach zum König aus, aber auch jener wurde getötet, und Malcom nahm dessen Platz unter dem Titel Malcom III. ein.

*

Am 7. August 1606 wurde »The Tragedy of Macbeth« vor Englands König James I. in Hampton Court uraufgeführt. Ästhetische, aber auch politische Überlegungen leiteten Shakespeare, als er dieses Drama schrieb. 1603 hatte der König Shakespeares Theatergruppe mit dem Titel »The King's Men« geehrt, und Shakespeare versuchte im Gegenzug, mit seinem »Macbeth« dem König zu gefallen, was sich außerdem gut mit seinen dramaturgischen Absichten verbinden ließ. So hatte er z. B. die Bedeutung der Hexen, die schon bei Holinshed in den leuchtendsten Farben geschildert wurden, noch verstärkt; denn es war bekannt, dass James I. sich sehr für Okkultismus interessierte. 1597 hatte er sogar ein Buch über dieses Thema, die »Dämonologie«, veröffentlicht.

Shakespeare entfernte sich an verschiedenen, wichtigen Stellen von seiner Quelle, den »Chronicles« von

Holinshed, um den König in besserem Licht erscheinen zu lassen. Der größte Unterschied zwischen Holinshed und Shakespeare betrifft die Rolle, die Banquo bei der Ermordung Duncans spielt. Tatsächlich scheint Banquo die vorteilhafte Erfindung eines schottischen Historikers – vermutlich Hector Boece in seinem »Scotorum Historiae« von 1527 – gewesen zu sein. Banquos Name taucht dort zum ersten Mal auf – wahrscheinlich, um den Stuarts eine edle und traditionsreiche Herkunft anzudichten.

Während bei Holinshed Banquo der Komplize von Macbeth ist [...], ist er bei Shakespeare ein unschuldiger Vorfahre von James I., der Macbeths Taten verurteilt. Dramaturgisch erlaubte diese Lösung Shakespeare einen starken Kontrast zwischen Banquo, der der Versuchung durch die Hexen widersteht (die ihm prophezeien, dass er Vater von Königen sein werde), und Macbeth, der den Mächten des Bösen erliegt und Banquos Tugend fürchtet.

Die Wirksamkeit dieses Kontrasts wird durch das Betonen des Verwerflichen von Macbeths Handeln noch verstärkt (Shakespeare griff zu diesem Zweck auf einen andere Stelle der »Chronicles« zurück, in der Holinshed den Mord von König Duff durch Donwald beschreibt): Sein Anspruch auf den Thron bleibt unerwähnt, er ist stark und jung, während Duncan alt und schwach ist, er ermordet den legitimen König, der herrscht, um seinem Volk zu dienen – James hatte 1598 in seinem »Basilikon Doros« den Unterschied zwischen legitimer und illegitimer Regentschaft erklärt –, nur um sich seine tyrannische Macht zu erhalten. Schließlich ermordet Macbeth nicht nur einen König, sondern auch jemanden, der sein Gast war und voll Vertrauen in sein Haus einkehrte.

Was den »echten« Macbeth und Gruoch alias Lady Macbeth betrifft, ist es nicht einfach zu beurteilen, ob man sie nun um ihren Werdegang von der historischen Figur zum Mythos beneiden oder beklagen sollte: Was auch

immer sie in ihrer historischen Wirklichkeit – auch an Positivem – vollbracht haben mögen, war dennoch nicht von der Tragweite, dass es über die Erwähnung einiger Zeilen in dem ein oder anderen Geschichtsbuch hinausgegangen wäre. Aber die Verwandlung, die diese beiden Figuren durch Musik und Literatur erfuhren, auch wenn sie dabei zu viel schwärzeren und gewalttätigeren Charakteren umgestaltet wurden, führte dazu, dass sie auch heute noch von einer starken und faszinierenden Aura umgeben sind – und sich zu einem Symbol entwickelten für zwei Phänomene, die in unserer Realität nach wie vor lebendig sind: das unstillbare Verlangen nach Macht und die Verbrechen einer Schreckensherrschaft.

ARBEIT AM MUSIKTHEATER

HARRY KUPFER PROBT DIE ERSTE HEXENSZENE
AUS VERDIS »MACBETH«

AUFGEZEICHNET VON Derek Gimpel

Harry Kupfer gibt den Damen des Chores und den Solisten Einblicke in seine konzeptionellen Ideen zur Hexenszene des ersten Aktes. Im Anschluss daran beginnt die erste szenische Probe.

Ich freue mich riesig, dass wir hier wieder zusammen sind, diesmal mit einer großen Choroper. Ich will Ihnen kurz das Konzept der Szene erklären: Es ist nämlich wichtig zu wissen, was historisch alles passiert ist. Es ist ja immer so, dass, wenn eine literarische Vorlage, wie hier von Shakespeare, in Musik umgegossen wird, sich der Charakter des Stückes verändert. Das Unausgesprochene wird in der Musik dargestellt, die ganze Psychologie findet eigentlich nur musikalisch statt. Den Schritt, den Verdi und seine Autoren von dem Stück Shakespeares hin zum Libretto gemacht haben, war eine große Arbeit und hat das Stück aus einem halbgeschichtlichen Rahmen hin zu allgemeiner Gültigkeit gehoben. Und wenn man sich vergegenwärtigt, was heutzutage nach Kämpfen um Macht und Machterhalt in der ganzen Welt passiert, ist das Stück immer noch aktuell.

Der englische König Jakob I. kam zu Krönungsfeierlichkeiten nach London, und dafür wurde ein Stück gebraucht. Shakespeare schrieb zu diesem Anlass die Tragödie »Macbeth«. Dazu kam aber noch etwas Kurioses: Jakob I.

gab sich als Kenner für Okkultismus aus. Man weiß von ihm, dass er sich für Hexen interessiert und Bücher über Hexen geschrieben hat. Es gibt schon eine ganze Bibliothek von Autoren, die sich mit der Frage beschäftigen: Was bedeuten in Shakespeares »Macbeth« eigentlich die Hexen? Wir wissen, dass Shakespeare auch ein Geschäftsmann war – er musste Erfolg haben, vor allen Dingen beim neuen König. Für diesen also hat Shakespeare die Hexenszenen erfunden. Dann müssen wir uns über die Hexen auch nicht lange den Kopf zerbrechen, sondern lediglich bedenken, was sie für unsere Inszenierung bedeuten.

Verdi wollte, als erstmal »Macbeth« 1847 komponierte, etwas ganz Unkonventionelles machen. Er wollte die Form und die Anlage der üblichen italienischen Oper durchbrechen. Und der Grundsatz bei ihm, dass das Drama, die Situation, die Handlung das Ausschlaggebende für die Musik und den musikalischen Ausdruck ist, deckt sich ja schon mit manchen Theorien Wagners. 20 Jahre später hat er für Paris die zweite Fassung geschrieben. Dort war es unmöglich, eine Oper ohne Ballett aufzuführen. Verdi hat sich also Gedanken gemacht, wie man diese »Zutaten« so gestaltet und einsetzt, dass sie zum Stück passen. Er tut dem Publikum den Gefallen und schreibt ein Ballett für die Hexenszene im dritten Akt, mit einer hervorragenden Musik, die eigentlich mehr eine Pantomime als ein Ballett ist. Sie hängt unmittelbar mit dem Stück zusammen und stellte die damaligen Ballettmeister vor große Probleme, da mit den damaligen Vorstellungen vom Tanz mit Tutu und Spitzenschuhen diese spezielle Situation nicht zu beschreiben war. Allerdings hat das Ballett einen unerhörten Nachteil: Es hemmt den dramatischen Fluss, der sehr konsequent und auf die Hauptpersonen konzentriert geradewegs auf den Höhepunkt zusteuert. Ich habe mit Daniel Barenboim lange darum gerungen, ob wir das Ballett machen oder nicht. Und wie ich das bei ihm kenne, hat am Ende die Ein-

stellung gesiegt: Das Drama ist das Entscheidende – und das Ballett ist gestrichen.

Durch die Umwandlung der literarischen Vorlage in eine Oper wird das Stück auf eine andere Ebene gehoben. Es bekommt eine Art von Zeitlosigkeit, so dass man nicht mehr darüber nachdenken muss, wo genau in Schottland es denn spielt. Stattdessen erhält es eine Art von Allgemeingültigkeit. Wir wollen das Stück so spielen, dass man den Eindruck erhält, es spielt in einer modernen Welt, in einer Welt, die an Diktaturen in Südamerika erinnert. Aber letztlich bleibt es offen, es ist eher ein Gleichnis.

Nun aber zur ersten Szene: Die Bühne ist eine Straße in Gestalt einer leichten Schräge, die bis ins Unendliche geht. Hinten brennt es. Auf der Straße liegen, weil gerade eine Schlacht vorbei ist, eine ganze Reihe von Toten, das sind die erschlagenen Soldaten. Und die Hexen – wir nennen sie mal so – sind für mich Frauen aus der untersten Schicht, Leute, die im Elend leben, die nehmen, was mitzunehmen ist. Sie kommen nach der Schlacht zusammen und fleddern dann die Leichen, und dabei singen sie lustige Hexenlieder. Das erklärt dann den merkwürdigen Reiz, den diese Hexenszenen haben, da man sich ja fragt: Warum sind die so lustig? Nach dem sehr ernsthaften Vorspiel zur Oper kommt gleich dieses gut erkennbare musikalische Motiv – man hat den Eindruck, die Hexen tanzen unentwegt. Die Schlacht ist zu Ende, sie schleichen vor, sichern ab, die Soldaten sind verschwunden, nur noch die Leichen liegen auf dem Schlachtfeld. Sie ziehen ihnen die Uniformjacken aus probieren sie an, sehen noch in den Taschen nach, ob sie da etwas Geld finden. Und dann gibt es diesen Brauch, dass ältere Frauen, die von ganz unten aus den Slums kommen, solche Prophezeiungen machen, um damit Geld zu verdienen. Diese Weissagung der sogenannten Hexen bringt Macbeth in eine schwierige psychologische Situation. Man muss den Eindruck gewinnen, dass sie einen makabren Spaß mit Mac-

beth und Banquo treiben. So bekommt die ganze Szene ein merkwürdig gefährliches Flair.

Wir beginnen jetzt mit der Probe. Die Hexen schleichen sich heimlich an die Leichen heran, die auf dem Schlachtfeld liegen. Ihr könnt das so machen, wie es für euch gut ist, aber es muss immer heimlich sein, es darf keine Choreographie werden. Musikalisch legen wir das noch genau fest. In der Musik gibt es bei den Fortissimo-Ausbrüchen im Orchester deutliche Akzente: Das sind so etwas wie Explosionen, denn die Schlacht ist ja noch nicht vorbei. Ihr geht dann kurz runter in Deckung, insgesamt drei Mal. Wichtig ist, sobald ihr an den Leichen seid: Wühlen und Drehen. Immer mit einer Unruhe und immer auch in Konkurrenz untereinander: Ihr müsst darauf achten, dass die Andere euch da nichts wegnimmt. Mit eurem Gesangseinsatz könnt ihr langsam beginnen, die Sachen der Leichen ausziehen und euch überzuziehen, das muss zugehen wie auf einem Basar. Wenn die Damen vom Chor anfangen zu singen, dann treten die Damen der Komparserie hinten auf, lagern sich dort erstmal und beobachten die Szene aus der Ferne.

Jetzt machen wir erst die Grundanlage, beim nächsten Mal legen wir genau fest, wer an welcher Ecke zieht. Morgen kommen dann die Requisiten dazu, Uhren, Geld und so weiter, dann können wir das noch präziser tun. Und denkt beim Singen daran: Der Text spielt hier eigentlich keine Rolle. Das sind historische Hexenlieder, die singt ihr einfach so. Wichtig ist: Man muss merken, dass ihr ungeheuren Spaß daran habt. Ihr könnt das alles mit einem Lachen singen. Dabei könnt ihr den Leichen auch die Hosen ausziehen. Diese Gruppe hier zieht der Leiche den Mantel aus, die Gruppe dort drüben die Jacke, und ihr da hinten fangt mit den Schuhen an. Und dann zeigt eure Trophäen. Wenn ihr wollt, könnt ihr auch die Helme, die überall verstreut herumliegen, nehmen und aufsetzen. Macht es gleich noch mal, aber nicht ganz so leidenschaftlich, Das Abnehmen der

Kleider soll ganz brutal sein, gleichzeitig ganz einfach: Das ist eine Leiche, was soll's? Jetzt gibt es diese drei Solostellen, die von der dritten Gruppe mit »Un rovaio ti darò ...« eingeleitet werden: Das muss so sein, als ob ihr euch gegenseitig aufspielt, wie ein spontaner Einfall, so dass diese drei Einsätze wirklich gestisch wirken. Wichtig ist, dass die einzelnen Gruppen sich deutlich voneinander abheben, mit schnellen Bewegungen. Achtet aber darauf, dass es kein Gewurschtel wird, es muss immer klar bleiben. An dieser Stelle taucht jetzt Macbeth auf: Ihr müsst annehmen, dass Macbeth von links hinten kommt. Eure Gruppe dort, ihr seid da am Nächsten dran, ihr bekommt das schon bei der letzten Aktion mit, während die Anderen erst auf die Trommel hinter der Bühne bei »Un tamburo« reagieren. Und dann kommt alle ein bisschen hoch und lauscht – jetzt sind die Leichen für euch uninteressant. Mit eurem letzten Satz »Eccolo qua!« winkt ihr die anderen Hexen der Komparserie, die dahinten hocken, heran. Ich teile das jetzt ein: Ihr rennt nach vorne durch die Damen vom Chor. Ganz schnell müsst ihr jetzt die Leichen zur Seite wegschaffen, immer zwei Personen an eine Leiche. Lasst uns das jetzt einmal trocken probieren!

Wenn ihr dann alle Leichen von der Bühne gebracht habt, kurz bevor Macbeth und Banquo auftreten, dann möchte ich gerne, dass die einzelnen Gruppen ungefähr da zu Boden gehen, wo ihr am Anfang bei eurem ersten Einsatz wart, diesmal aber ohne Leichen. Ihr fallt dann erstmal stumm und ohne Bewegung zu Boden, und spielt leidende Bettlerinnen wenn ihr zu Macbeth spricht. Macbeth kommt siegesgewiss auf die Szene: Er hat die Schlacht gerade gewonnen, ist etwas verwundet und stützt sich auf Banquo. Banquo ist sein bester Freund – noch! Und ihr kommt von ganz weit hinten. Macbeth singt dann seinen ersten Satz: »Giorno non vidi mai«. Du bist glücklich, du hast für den König die Schlacht gewonnen, das bedeutet Ruhm und Ehre. Die Hexen liegen alle verstreut hier auf dem Bo-

den, aber ihr seht sie erstmal nicht. Sie sind mit Kostümen bedeckt und still, aber plötzlich bewegen sie sich und sehen und reden euch von der Seite an.

Eure erste Reaktion auf die Hexen ist sehr gut. Du, Macbeth, bist Offizier, bleib in deiner stolzen Haltung! Die Hexen sind eklig anzusehen, und dazu sind es noch Weiber. Wenn ihr mitbekommt, dass es Frauen sind, dann keine tiefe Tragik spielen, sondern singe den Satz »Oh, chi saran costor?« mehr wie einen Witz. Man darf nicht den Eindruck gewinnen, dass du Angst hast. Vor dem tragischen Ereignis soll noch etwas Heiteres kommen. Und du, Banquo, mit deinem Bärte-Satz »Chi siete voi...«: Gehe rüber und sieh sie dir an! Übrigens, die Sache mit den Bärten – wir haben uns das vom Kostüm so gedacht, dass an den Mänteln der Hexen so eine Art Fellkragen ist. Wenn man nicht genau hinsieht, kann man diese für Bärte halten. Macht es noch mal!

Die ganze Bewegung der Damen war sehr gut, das langsame Aufrichten, muss sehr vorsichtig sein. Was Sie da mit den Händen am Helm machen, das sieht wie eine Begrüßung aus. Ihr könnt das gerne alle tun. Mit dem Einsatz des Chores ändert sich das. Wenn die ersten Frauen singen und gleichzeitig betteln, fragen sich Macbeth und Banquo: Was soll das? Dann wird es plötzlich ganz ernst. Bei den Hexen müssen die Hände dann wieder unten sein, wenn sie mit ihren Prophezeiungen beginnen. Denkt bitte daran, dass eure Sätze eine Feierlichkeit haben und gleichzeitig auch eine Provokation sein müssen, denn damit legt ihr ja den Keim für die kommenden Verbrechen.

Das erste Satz »Salve, o Macbetto« ist für Macbeth keine Überraschung und braucht keine große Reaktion: »Klar weiß ich, wie ich heiße.« Aber so ganz verstehst du das noch nicht. Wenn die Hexen dir dann sagen, dass du der Herr von Caudor bist, wird das schon interessanter. Und dann kommt der letzte Satz »Salve, o Macbetto, di Scozia Re!«: Diese Weissagung ist dir dann unheimlich. Bei dem

Wort »Re« kannst du dich mit einer heftigen Reaktion abwenden. Für die Damen: Bleibt bei den Weissagungen immer sehr ernst, auch wenn jemand versucht, einen Witz über euch zu machen; bleibt ganz still und bewegt euch nicht! Und du, Banquo, du weißt, dass Macbeth ehrgeizig ist. Du beobachtest seine Reaktion, denkst aber natürlich noch nicht, dass er zum Mörder wird. Etwas irritiert bist du, dann geh mit deiner Musik auf ihn zu und zögere ein wenig, ihn anzusprechen. Du schaust ihn etwas über die Seite an! Und jetzt mach mit deinem nächsten Satz »Favellate a me pure ...« einen Witz, aber mit einem verlegenen Lächeln!

Macbeth, du isolierst dich bei der Prophezeiung der Hexen an Banquo, und gehst nach hinten weg. Du aber, Banquo, bleibst bei der zweiten Weissagung an dich hier, dich interessiert es ja. Und, Macbeth, für dich ist es gut, wenn du in diesem Moment hinter ihm bist. Da keimt in dir schon der Gedanke – der muss auch weg! Wenn du diese Unsicherheit mit dem Gang ausdrückst, wäre das prima. Und Banquo, du kennst diesen machtgierigen Macbeth. Wirf ihm nur einen kurzen Blick über die Seite zu! Und jetzt für den Abgang der Hexen: Da gibt es eine völlig andere musikalische Farbe, da packt ihr schnell eure Sachen, so wie bei Leuten, die in aller Heimlichkeit etwas geklaut haben und denken, jetzt kommt die Polizei. Wichtig ist, dass ihr schnell weg seid. Und so ein kurzes Lachen kann auch mit dabei sein.

So, und jetzt alles noch mal von vorne!

»

MAN KÖNNTE GLAUBEN,
IN DIESEM TRAUERSPIELE
[SHAKESPEARES
>MACBETH<] HERRSCHE DAS
VERHÄNGNIS
GANZ NACH DEN
BEGRIFFEN DER ALTEN:
ALLES HEBT MIT EINEM
ÜBERNATÜRLICHEN
EINFLUSSE AN,
WORAN DIE FOLGENDEN
BEGEBENHEITEN WIE
DURCH EINE
UNVERMEIDLICHE
VERKETTUNG
GEKNÜPFT SIND. [...]
INDESSEN
LÄSST SICH NACHWEISEN:
DASS DER DICHTER
ERLEUCHTETERE
ANSICHTEN IN
SEINEM WERK

74

NIEDERGELEGT HAT.
ER DEUTET AN,
DASS DER KAMPF DES
GUTEN UND BÖSEN
IN DIESER WELT
NUR UNTER ZULASSUNG
DER VORSEHUNG
STATT-FINDET, WELCHE
DEN FLUCH, DEN EINIGE
STERBLICHE AUF IHR
HAUPT ZIEHEN, ZU
ANDERWEITIGEM SEGEN
WENDET.

«

75

August Wilhelm Schlegel

Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1809

GIUSEPPE VERDI

76

1813

Am 9. (oder 10.) Oktober wird Giuseppe Fortunio Francesco Verdi in Le Roncole nahe Busseto im damals unter französischer Herrschaft stehenden Herzogtum Piacenza-Parma als Sohn eines Gastwirts geboren. Getauft wird er am 11. Oktober.

1817

Beginn der Grundschulausbildung, wahrscheinlich auch erster Unterricht auf dem Klavier und der Orgel.

1820

Erstmalige Tätigkeit als Organist in Le Roncole in Vertretung seines Lehrers Don Pietro Baistrocchi.

1823

Aufnahme in das Gymnasium in Busseto; musikalisch ist Verdi weiterhin in seinem Heimatort aktiv.

1825

Beginn eines systematischen Musikunterrichts bei Ferdinando Provesi, dem Organisten von San Bartolomeo, der auch städtischer Musikdirektor und Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Busseto ist.

1828

Verdi komponiert eine Ouvertüre zu Rossinis »Il barbiere di Siviglia« sowie weitere Stücke, die sämtlich nicht erhalten sind.

1829

Verdi versucht sich an der Komposition von Instrumentalwerken.

1830

Anlässlich der Karfreitagsprozession in Busseto werden vier Märsche von Verdi gespielt.

1831

Umzug in das Haus von Antonio Barezzi in Busseto, der Verdi großzügig unterstützt und ihm eine professionelle musikalische Ausbildung zu ermöglichen sucht.

1832

Verdi wird ein vierjähriges Stipendium der Stadt Busseto genehmigt, sein Aufnahmeantrag am Mailänder Konservatorium wird jedoch abgelehnt. Beginn des Privatunterrichts bei dem Komponisten Vincenzo Lavigna.

1833

Verdis erste erhaltene Vokalkomposition, eine Opernszene für Tenor und Orchester, entsteht.

1835

Ende der Studien bei Lavigna und Rückkehr nach Busseto.

1836

Erfolgreiche Bewerbung um das Amt des städtischen Musikdirektors in Busseto; eine erste, unaufgeführt gebliebene Oper »Roccester« entsteht. Heirat mit Margherita Barezzi, der Tochter seines Mäzens. Verdi gibt Privatstunden und unterrichtet bei der Philharmonischen Gesellschaft.

1837

Geburt der Tochter Virginia; im Jahr darauf wird der Sohn Icilio Romano geboren, während er den Tod der kleinen Virginia beklagen muss.

1839

Umzug nach Mailand. Premiere des eigentlichen Opernerstlings »Oberto« am Teatro alla Scala – der Erfolg bringt Verdi die Verbindung mit dem Verlagshaus Ricordi und weitere Opernaufträge ein. Zwei seiner Lieder werden im Druck veröffentlicht.

77

1840

Missglückte Uraufführung der komischen Oper »Un giorno di regno« in Mailand. Tod seiner Frau Margherita.

1841

Verdi lernt die Sängerin Giuseppina Strepponi kennen, seine spätere Lebensgefährtin und Ehegattin.

1842

Triumphale Premiere von »Nabucco« an der Mailänder Scala. Verdis »Galeerenjahre« beginnen, geprägt von enormer Produktivität, aber auch Klagen über die Belastung, in kurzen Abständen neue Werke schaffen und zur Aufführung bringen zu müssen.

1843

Uraufführung von »I Lombardi alla prima crociata« in Mailand. Shakespeares »King Lear« taucht erstmals als Opernprojekt auf, ohne jedoch jemals verwirklicht zu werden.

1844

Premiere von »Ernani« im Teatro La Fenice in Venedig; die darauffolgende Oper »I due Foscari« wird erstmals im Teatro Argentina in Rom gespielt.

1829

Verdi versucht sich an der Komposition von Instrumentalwerken.

1845

Uraufführung von »Giovanna d'Arco« in Mailand, außerdem kommt »Alzira« am Teatro San Carlo in Neapel heraus; Verdi zieht in den Palazzo Dordoni nach Busseto, den er käuflich erworben hat. Bruch mit der Mailänder Scala aufgrund schwerwiegender Differenzen.

1846

Premiere von »Attila« in Venedig. Verdi leidet unter einem sich verschlechternden Gesundheitszustand. Beginn mit der Arbeit an »Macbeth«, gemeinsam mit seinen Librettisten Francesco Maria Piave und Andrea Maffei.

1847

Gleich drei Verdi-Opern erleben ihre Uraufführung: »Macbeth« in Florenz, »I masnadieri« am Londoner Her Majesty's Theatre sowie »Jerusalem« an der Pariser Opéra, eine Neufassung von »I Lombardi«. Die Premiere von »Macbeth«, der ersten Oper nach einem Shakespeare-Stoff, im Teatro della Pergola wird zu einem respektablen Erfolg, wenngleich die Kritiker eher verhalten reagieren. Sieben Jahre nach dem Tod seiner Gattin beginnt Verdi das gemeinsame Leben mit Giuseppina Strepponi.

1848

Premiere von »Il corsaro« in Triest. Verdi erwirbt das Landgut Sant'Agata bei Busseto, das zu seinem bevorzugten Aufenthalts- und Rückzugsort wird.

1849

Uraufführungen von »La battaglia di Legnano« am Teatro Argentina in Rom und von »Luisa Miller« am San Carlo in Neapel.

1850

Am Teatro Grande in Triest wird erstmals »Stiffelio« auf die Bühne gebracht. Planungen zum »King Lear« werden wieder aufgenommen. In Bologna kommt »Macbeth« ein zweites Mal zur Aufführung.

1851

Premiere von »Rigoletto« am Teatro La Fenice in Venedig, dem Auftakt der nachmalig so genannten »Trilogia popolare«. Verdi zieht gemeinsam mit Giuseppina nach Sant'Agata.

1853

»Il trovatore« wird am Teatro Apollo in Rom uraufgeführt; »La traviata« erlebt ihre wenig erfolgreiche Premiere in Venedig, erneut am Teatro La Fenice.

1855

An der Pariser Opéra geht »Les vêpres siciliennes« erstmals in Szene; von dieser Oper erstellt Verdi in Zusammenarbeit mit seinen Librettisten eine italienische Fassung, während von »Il trovatore« eine französische Übertragung angefertigt wird.

1857

»Le trouvère« geht an der Opéra erstmals in Szene. Premiere von »Simon Boccanegra« am Teatro La Fenice. Unter dem Titel »Aroldo« wird die Neufassung von »Stiffelio« erstmals am Teatro Nuovo in Rimini aufgeführt.

1859

Am Teatro Apollo in Rom erlebt »Un ballo in maschera« seine Premiere. Verdi wird zum Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica Romana ernannt. Heirat mit Giuseppina Strepponi. Als Abgeordneter vertritt er Busseto in der Versammlung der Provinzen von Parma. Verdi lernt Cavour kennen, den er außerordentlich verehrt.

1860

Verdi lehnt das Angebot ab, eine Hymne auf Vittorio Emanuele II. zu komponieren; während der Wintermonate hält er sich von nun an vorzugsweise in Genua auf.

1861

Uraufführungen von »La battaglia di Legnano« am Teatro Argentina in Rom und von »Luisa Miller« am San Carlo in Neapel.

1861

Verdi nimmt als Abgeordneter von Borgo San Donnino, wozu auch Busseto gehört, an der konstituierenden Sitzung des italienischen Parlaments teil.

1862

Komposition des »Inno delle nazioni« für Tenor, Chor und Orchester für die Weltausstellung in London. Uraufführung von »La forza del destino« in St. Petersburg unter Anwesenheit Verdis.

1864

Verdi wird zum Mitglied der französischen Académie des Beaux-Arts ernannt.

1865

Premiere der Neufassung von »Macbeth« in Paris, in Verdis Abwesenheit. Im Théâtre-Lyrique trifft die Umarbeitung des 18 Jahre zuvor komponierten Werkes, u. a. mit neuen Ballettmusiken und Transformationen einer ganzen Reihe von Szenen, auf geteilte Resonanz. Verdi beendet seine Abgeordnetentätigkeit.

1867

Das französische Original von »Don Carlos« geht an der Pariser Opéra in Szene, die italienische Premiere erfolgt in Bologna, mit Verdi als Dirigent. Die Verdis wohnen in Genua; Giuseppe wird die Ehrenbürgerschaft angetragen.

1869

Die Neufassung von »La forza del destino« feiert an der Mailänder Scala Premiere. Verdi beteiligt sich mit einem »Libera me« am Requiem für Rossini, einer geplanten Gemeinschaftsproduktion führender italienischer Komponisten, die jedoch nicht realisiert wird.

1870

Verdi signalisiert seine Bereitschaft, für Kairo eine neue Oper zu schreiben. Intensive Arbeit mit Antonio Ghislanzoni am Libretto von »Aida«. Verdi lehnt das Angebot ab, als Nachfolger Mercantantes Direktor des Konservatoriums in Neapel zu werden.

1871

Uraufführung von »Aida« am Opernhaus in Kairo, Verdi selbst ist nicht anwesend. Ernennung zum Ehrenmitglied der Società Filarmonica Neapel.

1872

»Aida« wird erstmals in Italien aufgeführt, Schauplatz des glänzenden Erfolgs ist die Mailänder Scala.

1873

Erste (nichtöffentliche) Aufführung des Streichquartetts e-Moll. Unter dem Eindruck des Todes von Alessandro Manzoni fasst Verdi den Entschluss, ein Requiem zu komponieren.

1874

Die »Messa da Requiem« erklingt erstmals in der Mailänder Kirche San Marco unter Verdis eigener Leitung.

1875

Auszeichnung mit dem Kreuz der Ehrenlegion. Erste Aufführung von »Aida« in Wien – die Aufführung in deutscher Sprache wird von Verdi selbst dirigiert.

1876

Weitere Aufführungen von »Aida«, u. a. am Théâtre des Italiens in Paris, sowie der »Messa da Requiem« lassen den internationalen Ruhm Verdis wachsen.

1879

Gemeinsam mit Giulio Ricordi und Arrigo Boito wird der Plan zu »Otello« entwickelt, einer zweiten Shakespeare-Oper.

1880

Eine französischsprachige Aufführung von »Aida« an der Pariser Opéra erfolgt unter Verdis eigenem Dirigat. Verdi erhält hohe Auszeichnungen: Er wird zum Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ernannt, wird Großoffizier der Fremdenlegion und Ritter des Großkreuzes der italienischen Krone.

1881

Premiere der Neufassung von »Simon Boccanegra« an der Mailänder Scala. Im Foyer des Theaters werden Statuen von Bellini und Verdi eingeweiht.

1884

Die vieraktige italienische Neufassung des »Don Carlo« geht am Teatro alla Scala erstmals in Szene.

1887

Uraufführung von »Otello«, abermals an der Scala. Verdi wird Ehrenbürger von Mailand.

1889

Entschluss zur Komposition von »Falstaff« – nach zwei Shakespeare-Tragödien wendet Verdi sich erstmals nach fast 50 Jahren wieder einem Komödienstoff zu.

1893

Premiere von »Falstaff« am Teatro alla Scala in Mailand. Verdi erhält die Ehrenbürgerschaft von Rom.

1894

»Otello«-Aufführungen in französischer Sprache an der Pariser Opéra, wozu Verdi eine neue Ballettmusik komponiert hat.

1895

Der Plan, ein Altersheim für Musiker in Mailand zu schaffen, nimmt konkrete Gestalt an. Verdi arbeitet an den »Quattro pezzi sacri«.

1897

Tod von Giuseppina in Sant'Agata.

1898

Drei der »Pezzi sacri« werden in Paris uraufgeführt, die erste komplette Darbietung findet in Turin unter Arturo Toscanini statt.

1899

Das geplante Altersheim, die »Casa di Riposo«, wird gegründet und eingeweiht.

1901

Verdi erleidet am 21. Januar einen Schlaganfall und stirbt am Morgen des 27. Januar im Alter von 87 Jahren in seinem Hotelzimmer in Mailand.

»

**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 LIEBER,
DASS DU DEM DICHTER
MEHR DIENST ALS
DEM KOMPONISTEN.**

«

Giuseppe Verdi an Felice Varesi
(Uraufführungssänger des Macbeth) 7. Januar 1847

GIUSEPPE VERDI

86

1813

Giuseppe Fortunio Francesco Verdi is born as the son of an innkeeper on October 9 or 10 in Le Roncole near Busseto in the Duchy of Parma and Piacenza, then under French rule. He is christened on October 11.

1817

Verdi begins his schooling and probably begins his first lessons on the piano and the organ.

1820

Verdi holds his first public performance as an organist in Le Roncole, standing in for his teacher, Don Pietro Baistrocchi.

1823

Verdi is accepted to the ginnasio (upper school for boys) in Busseto; he also continues his musical activities in his hometown.

1825

Verdi begins his systematic music education under Ferdinando Provesi, the organist at San Bartolomeo. Provesi is also the city's music director and conductor of Busseto's Società Filarmonica (Philharmonic Society).

1828

Verdi composes an overture for Rossini's »Il barbiere di Siviglia« and several other pieces, none of which are still extant.

1829

Verdi tries composing instrumental music.

1830

Four Verdi marches are played as part of the Good Friday procession in Busseto.

1831

Verdi moves to the home of Antonio Barezzi in Busseto, who generously supports Verdi and tries to provide him with professional musical training.

1832

Verdi is awarded a four-year stipend by the city of Busseto, but he is rejected by the Milan Conservatory. He begins private study under the composer Vincenzo Lavigna.

1833

Verdi composes his first still extant vocal work, an opera scene for tenor and orchestra.

1835

He concludes his studies with Lavigna and returns to Busseto.

1836

Verdi successfully applies for the position of city music director in Busseto and completes his first, unperformed opera »Rocester«. He marries Magherita Barezzi, the daughter of his patron. Verdi gives private lessons and teaches at the Società Filarmonica.

1837

His daughter Virginia is born: a year later his son Romano follows, while he mourns the death of the young Virginia.

1839

Move to Milan: his first opera »Oberto« premieres at Teatro alla Scala, and success brings Verdi a contract with the publisher Ricordi and commissions for additional operas. Two of his songs are published.

1840

The unsuccessful premiere of the comic opera »Un giorno di regno« takes place in Milan. His wife Magherita dies.

87

1841

Verdi meets the singer Giuseppina Strepponi, his later life partner and then wife.

1842

»Nabucco« premieres as a triumph at Milan's Scala. Verdi's most prolific phase begins: the composer's great productivity is accompanied by complaints about the enormous pressure to create new works at short intervals and to have them performed.

1843

»I Lombardi alla prima crociata« premieres in Milan. Ideas to compose an opera based on Shakespeare's »King Lear« surface for the first time; these plans are never realized.

1844

»Ernani« premieres at La Fenice in Venice; the following opera »I due Foscari« is performed for the first time at Rome's Teatro Argentina.

1845

The premiere of »Giovanna d'Arco« is held in Milan, in addition »Alzira« is performed at Naples' Teatro San Carlo. Verdi moves to Palazzo Dordoni near Busseto, which was available for purchase. The composer breaks with Milan's Scala due to a disagreement.

1846

»Attila« premieres in Venice. Verdi suffers a patch of ill health and begins work on »Macbeth«, together with his librettists Francesco Maria Piave and Andrea Maffei.

1847

Three Verdi operas are premiered: »Macbeth« in Florence, »I masnadieri« at London's Her Majesty's Theatre and »Jérusalem« at the Paris Opéra, a new version of »I Lombardi«. The premiere of »Macbeth«, the first opera based on a Shakespeare play, is a respectable success at Teatro della Pergola, although it meets with a lukewarm reception among critics. Seven years after the death of his wife, Verdi marries Giuseppina Strepponi.

1848

»Il corsaro« premieres in Trieste. Verdi purchases the country estate Sant'Agata near Busseto, which now becomes his preferred place of residence.

1849

»La battaglia di Legnano« premieres at Rome's Teatro Argentina and »Luisa Miller« premieres at San Carlo in Naples.

1850

At Teatro Grande in Trieste, »Stiffelio« is performed once again. Plans for »King Lear« are returned to. »Macbeth« is performed a second time, this time in Bologna.

1851

»Rigoletto« premieres at Venice's Teatro La Fenice, the first of the so-called »trilogia popolare.« Verdi moves to Sant'Agata with Giuseppina.

1853

»Il trovatore« is premiered at Rome's Teatro Apollo. »La traviata« premieres in Venice, rather unsuccessfully, once again at Teatro La Fenice.

1855

The premiere of »Les vêpres siciliennes« is held at the Paris Opéra: Verdi creates an Italian version in collaboration with his librettists, while »Il trovatore« is given a French version.

1857

»Le trouvère« is premiered at the Paris Opéra. The premiere of »Simon Boccanegra« is held at Teatro La Fenice. Under the title »Aroldo«, the new version of »Stiffelio« is premiered at Teatro Nuovo in Rimini.

1859

»Un ballo in maschera« is premiered at Rome's Teatro Apollo. Verdi is named honorary member of the Accademia Filarmonica Romana and marries Giuseppina Strepponi. He represents Busseto as a deputy of the Assembly of the Province of Parma. Verdi meets Cavour, whom he holds in great esteem.

1860

Verdi rejects the offer to compose a hymn for Vittorio Emanuele II; he spends the winter months in Genova.

1861

Premieres of "La battaglia di Legnano" at Teatro Argentina in Rome and of "Luisa Miller" at Teatro San Carlo in Naples. Verdi, as deputy of Borgo San Donnino, which also includes Busseto, takes part in the convening session of the Italian parliament.

1862

Composition of »Inno delle nazioni« for tenor, chorus, and orchestra for the World's Fair in London. Premiere of »La forza del destino« in St. Petersburg, Verdi attends the premiere.

1864

Verdi is named member of the French Académie des Beaux-Arts.

1865

Premiere of the new version of »Macbeth« in Paris, Verdi is not present for the performance. At Théâtre-Lyrique, a new version of the work originally composed 18 years earlier is performed with new ballet music and transformations of several scenes. The opera meets with a mixed response. Verdi ends his work as a parliamentarian

1867

The French original of »Don Carlos« is staged at the Paris Opéra, the Italian premiere is held in Bologna, with Verdi as conductor. The Verdis live in Genova, Verdi is offered honorary citizenship.

1869

The new version of »La forza del destino« is premiered at Milan's Scala. Verdi contributes a »Libera me« to a requiem for Rossini, a planned joined production of leading Italian composers that is never realized.

1870

Verdi signals his readiness to compose a new opera for Cairo, and begins intense collaboration with Antonio Ghislanzoni on the libretto for »Aida«. Verdi rejects the offer to become Mercadante's successor at Naples conservatory.

1871

»Aida« premieres at Cairo's Opera; Verdi does not attend the performance. Verdi is named honorary memory of Naples' Società Filarmonica.

1872

»Aida« is performed for the first time in Italy; the location of this grand success is Milan's Scala.

1873

First (private) performance of the String Quartet in E Minor. Under the impression of the death of Alessandro Manzoni, Verdi decides to compose a Requiem.

1874

Verdi's »Messa da Requiem« is performed for the first time in Milan's San Marco with Verdi himself at the podium.

1875

Verdi is awarded the Cross of the Legion of Honor. »Aida« is performed for the first time in Vienna, this performance in German is conducted by Verdi himself.

1876

»Aida« is performed at several opera houses around the world, including Paris' Théâtre des Italiens; this combined with his »Messa da Requiem« contribute to Verdi's international fame.

1879

Together with Giulio Ricordi and Arrigo Boito, a plan is developed for »Otello«, a second Shakespeare opera.

1880

A French performance of »Aida« takes place with Verdi at the podium. Verdi receives several additional high honors: he is named honorary member of the Vienna's Gesellschaft der Musikfreunde, an officer of the Foreign Legion, and Knight of the Grand Cross of the Crown of Italy.

1881

Premiere of the new version of »Simon Boccanegra« at Milan's Scala. In the foyer of the theatre, statues of Bellini and Verdi are unveiled.

1884

The four-act Italian new version of »Don Carlo« premieres at Teatro alla Scala for the first time.

1887

»Otello« is premiered, also at the Scala. Verdi is named honorary citizen of Milan.

1889

Verdi decides to compose »Falstaff«, after almost 50 years returning to a comedy after the two Shakespeare tragedies.

1893

»Falstaff« premieres at Teatro alla Scala. Verdi is named honorary citizen of Rome.

1894

»Otello« is performed in French at the Paris Opéra, now featuring a new ballet scene composed by Verdi.

1895

The plan to open a retirement home for musicians in Milan takes on concrete shape. Verdi works on »Quattro pezzi sacri«.

1897

Giuseppina dies in Sant'Agata.

1898

Three of the »Pezzi sacri« are performed for the first time in Paris, the first complete performance takes place in Turin under Arturo Toscanini.

1899

The planned retirement home »Casa di Riposo« is founded and opens its doors.

1901
On January 21, Verdi suffers a stroke and dies on the morning of January 27 at age 87 in his hotel room in Milan.

»

MANCH EINER
FINDET, DASS ICH
SHAKESPEARE
NICHT GEKANNT HABE,
ALS ICH DEN MACBETH
SCHRIEB. OH,
DARIN HABEN SIE
GROSSES UNRECHT.
MAG SEIN, DASS ICH
DEN MACBETH
NICHT RICHTIG
WIEDERGEGEBEN HABE,
ABER DASS ICH
SHAKESPEARE NICHT
KENNE, DASS ICH
IHN NICHT VERSTEHE
UND NICHT
EMPFINDE, DAS NEIN,
BEI GOTT, NEIN!
ER IST EINER
MEINER LIEBLINGS-
SCHRIFTSTELLER,

94

MIT DEM ICH MICH
SCHON IN MEINER
FRÜHESTEN JUGEND
BEFASST HABE
UND DEN ICH IMMER
WIEDER AUFS
NEUE LESE.

«

95

Giuseppe Verdi an Léon Escudier

28. Mai 1865

MACBETH

MELODRAMMA IN VIER AKTEN (1847/1865)

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Francesco Maria Piave mit Ergänzungen

96 von Andrea Maffei nach »The Tragedy of Macbeth« von William Shakespeare
in der italienischen Übersetzung von Carlo Rusconi

MUSIKALISCHE LEITUNG. Daniel Barenboim
INSZENIERUNG. Harry Kupfer
BÜHNENBILD Hans Schavernoch
KOSTÜME. Yan Tax
LICHT. Olaf Freese
VIDEO. Thomas Reimer
REGIEMITARBEIT Derek Gimpel
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE. Detlef Giese

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln
Dauer ca. 3:00 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt

PREMIERE 17. Juni 2018

BESETZUNG

MACBETH. Plácido Domingo
BANQUO Kwangchul Youn
LADY MACBETH Anna Netrebko
KAMMERFRAU Evelin Novak
MACDUFF. Fabio Sartori
MALCOLM Florian Hoffmann
ARZT. Dominic Barberi
MÖRDER, ERSCHENUNG Jan Martinik
DIENER Insoo Hwoang
ERSCHENUNGEN. Raphael Küster*, Niels Domdey*

* Solisten des Kinderchors der Staatsoper

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

STAATSKAPELLE BERLIN

98

1. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoung Lee,
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Juliane Winkler, Christian Trompler,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen,
Rüdiger Thal, Martha Cohen

2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,
Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert,
Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann,
Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez Soria,
Nora Hapca, Katharina Häger (Gast), Asaf Levy (Gast),
Camille Joubert (Gast)

BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter

VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,
Nikolaus Hanjohr-Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire So Jung Henkel, Michael Nellessen, Egbert Schimmelpfennig,
Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm,
Elise Kleimberg (Gast)

KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal

HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)

OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,
Charlotte Schleiss, Katharina Wichate (Gast), Tatjana Winkler,
Florian Hanspach-Torkildsen

KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,
Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Hans-Jürgen Krumstroh, Christian Wagner,
Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch,
Frank Mende, Frank Demmler

TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Dietrich Schmuhl, Felix Wilde

POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,
Jürgen Oswald, Yuval Wolfson (Gast)

TUBEN Gerald Kulinna, Thomas Keller

PAUKEN Torsten Schönfeld, Dominic Oelze

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch

99

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Diego Ponce Hase, Si Hyun Lee, Carlos Graullera,
Eunjung Jang, Isolda Lidegran Correia

2. VIOLINEN Magdalena Heinz, Charlotte Chahuneau, Hector Burgan,
Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet

BRATSCHEN Fabian Lindner, Martha Windhagauer,
Aleksander Jardanovski

VIOLONCELLI Julian Bachmann, Teresa Beldi

KONTRABÄSSE Paul Wheatley, Chia-Chen Lin

HARFE Isabelle Müller

FLÖTE Veronika Blachuta

OBOE Julia Obergfell

KLARINETTE Julia Graebe

FAGOTT Joanna Gancarz

HORN László Gál

TROMPETE Javier Sala Pla

POSAUNE Rúben Filipe Rodrigues Tomé

TUBA Ulrich Feichtner

SCHLAGZEUG Moisés Santos Bueno

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Britta Lohan Gedächtnisstiftung.

PRODUKTION

ASSISTENT DES DIRIGENTEN Thomas Guggeis
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Thomas Guggeis,
Michele Rovetta, Giuseppe Mentuccia, Rupert Dussmann
BÜHNENMUSIK Martin Wright
REGIEASSISTENZ Derek Gimpel, Katharina Lang, Marcin Łakomicki
100 ABENDSPIELLEITUNG Katharina Lang, Marcin Łakomicki
CHOREOGRAPHISCHE MITARBEIT Helga Schiele
CHORASSISTENZ Raymond Hughes, Adrian Heger
ITALIENISCHE SPRACHBETREUUNG, SOUFFLAGE
Serena Malcangi
INSPIZIENZ Harald Lüders, Magdalene Schnelle
BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke
ÜBERTITEL libreTTitoli.com
ÜBERTITEL-PROJEKTION Torsten Bohnet, Carsten Niemann
REGIEHOSPITANZ Hendrik Arns
DRAMATURGIEHOSPITANZ Philipp Bauer, Leona Trautner,
Niklas Schächner

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
BÜHNENMEISTER Otto Henze, Torsten Hradecky
PRODUKTIONSLEITUNG Benjamin Meintrup
PRODUKTIONSASSISTENZ Michael Gaese
LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese
VIDEOTECHNIK Ralf Neumann
BELEUCHTUNGSMEISTER Sven Hogrefe
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Juliane Becker, Julia Harttung
PROBENBETREUUNG KOSTÜM Petra Weikert
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Anja Rimkus

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN
GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl
PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel
PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann
PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Rainer H. Gawenda
PROJEKTLEITERIN Elke Eckardt-Schrem

101

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Yang-Hee Choi,
Anne Halzl, Alena Karmanova, Jinyoung Kim, Christina Liske, Rosita Müller,
Andrea Reti, Courtney Ross, Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski
2. SOPRAN Michelle Cusson, Regina Emersleben-Motz, Lotta Hultmark,
Minji Kim, Haeyun Lee, Konstanze Löwe, Julia Mencke, Hanaa Oertel, Sibylle
Wendt, Bettina Wille
1. ALT Antje Bahr-Molitor, Elke Engel, Ileana Booch-Gunescu,
Miho Kinoshita, Andrea Möller, Karin Rohde, Carsta Sabel, Anna Warnecke,
Hannah Wighardt, Ilona Zimmermann
2. ALT Verena Allertz, Veronika Bier, Anna Charim, Martina Hering,
Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa, Christiane Schimmelpfennig,
Yehudit Silcher, Claudia Tuch, Maria-Elisabeth Weiler
1. TENOR Hubertus Aßmann, Juri Bogdanov, Andreas Bornemann,
Uwe Glöckner, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok, David Oliver,
Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner
2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,
Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Sönke Michaels,
Andreas Möller, Frank Szafranski
1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmaker,
Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze,
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann
2. BASS Wolfgang Biebuyck, James Carr, Bernd Grabowski,
Artur Grywatzik, Bernhard Halzl, Insoo Hwoang, Andreas Neher,
Thomas Neubauer, Waldemar Sabel, Eric Visser

KOMPARSERIE

- KIND (FLEANCE) Maximilian Glücksmann
- DUNCAN Ronald Ries
- DAMEN Laura Bauer, Martina Böckmann, Sabine Brock,
Susanne Engelhardt, Anne Ernst, Kerstin Gebhardt, Natalie Gehrmann,
Andrea Hartmann, Sophia Höhn, Juliane Kindler, Regina Kruschel,
Bettina Kujath, Carolin Leue, Susanne Lorenz, Laura Lupi,
Sarah Neugebauer, Liane Oßwald, Janna Schlender, Galina Scholtz,
Jutta Suberg, Catherin Wehner
- HERREN Axel Becker, Dieter Bisch, Oliver Chwat, Uwe Czebullla,
Jörg Freyer, Rainer Genss, Marcus Hahn, Thomas Höfer, Detlev Iben,
Kay Keßner, Raoul Konezni, Pablo Marhoff, Leander Niehaus-Schmidt,
Marco Ordovás, Fernando Osorio, Bruno Sandow, Mario Schloss,
Ralf Stengel, Wolfgang Stiebritz, Christoph Taube, Peter Trautwein
- LEITUNG KOMPARSERIE Eveline Galler-Unganz

Die heutige Vorstellung wird im Rahmen von STAATSOPER FÜR ALLE
auf den Bebelplatz übertragen.

Zudem wird die Aufführung von UNITEL für ZDF/Arte aufgezeichnet
und am 21. Juni 2018 um 20.15 Uhr von Arte gesendet.

Wir bitten, etwaige Beeinträchtigungen zu entschuldigen.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

104

REDAKTION Dr. Detlef Giese /
Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
TEXT- UND BILDNACHWEISE Die Texte von Detlef Giese
und Derek Gimpel sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.
Der Text von Elli Stern ist ein Auszug eines Beitrages für das
Programmbuch zu Verdis »Macbeth« zu einer Produktion der Staatsoper
Unter den Linden 2000. Die Handlung und die Zeittafel schrieb
Detlef Giese, ins Englische übersetzt von Brian Currid.
Die Zitate sind folgenden Publikationen entnommen:
Stefan Zweig: Maria Stuart, Frankfurt am Main 2011,
Fischer Taschenbuch Verlag.
William Shakespeare: Dramatische Werke, übersetzt von
August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck u. a., Dritter Band:
Tragödien, Verlag Lambert Schneider.
Giuseppe Verdi: Briefe, Berlin 1983, Henschelverlag.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 8. Juni 2018 von Bernd Uhlig

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
Redaktionsschluss am 11. Juni 2018

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN