

# Macbeth

Giuseppe Verdi





# Macbeth

Giuseppe Verdi [1813–1901]

Oper in vier Akten

Dichtung von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei  
nach William Shakespeare

Uraufführung der 1. Fassung am 14. März 1847 in Florenz  
Uraufführung der 2. Fassung am 21. April 1865 in Paris

Premiere an der Deutschen Oper Berlin  
am 23. November 2024

DEUTSCHE OPER BERLIN

# Handlung

Akt I/1

## Episode 1: Krieg und Frieden

Die schottischen Generäle Macbeth und Banquo siegen über das verfeindete Norwegen. Bei ihrer Rückkehr treffen sie auf mysteriöse Gestalten, Hexen, die ihnen die Zukunft prophezeien: Macbeth, der bereits Herr der Ortschaft Glamis ist, soll bald auch Cawdor regieren und schließlich König von ganz Schottland werden; Banquo hingegen werde „Vater von Königen“. Verwundert bleiben die beiden Feldherren allein zurück, als ihnen Boten erscheinen, die verkünden, dass König Duncan die Macht über Cawdor an Macbeth übertrage, da der bisherige Herr über Cawdor als Verräter zum Tode verurteilt wurde. Die erste Prophezeiung hat sich erfüllt.

Akt I/2

## Episode 2: Lang lebe der König!

Lady Macbeth erfährt von den Ereignissen durch einen Brief ihres Gatten, der die nahende Ankunft des Königs ankündigt. Als Macbeth wenig später eintrifft, treibt seine Frau ihn an, König Duncan zu ermorden, um selbst an die Macht zu kommen, wie es prophezeit wurde. In der Nacht schleicht sich Macbeth in Duncans Schlafzimmer und ersticht diesen. Die Mordwaffe schiebt er einem Leibwächter unter und vernichtet die Beweise. Im allgemeinen Schock über den Tod des Königs wird Duncans Sohn Malcolm verdächtigt, den Mord an seinem Vater in Auftrag gegeben zu haben. Einzig Macduff hält zu Malcolm, der sich gezwungen sieht, nach England zu fliehen.

## Episode 3: Der leere Stuhl

Macbeth ist nun König von Schottland. Aus Sorge, die Prophezeiung, Banquo werde „Vater von Königen“, könnte sich erfüllen, befiehlt Macbeth, ihn und seinen Sohn zu ermorden. Seine Gattin bestärkt ihn in dem Plan. Doch während Banquo von Auftragskillern umgebracht wird, entkommt sein Sohn Fleance. Macbeth erreicht die Nachricht von Banquos Tod, als er gerade ein ausschweifendes Bankett ausrichtet. Gegenüber seinen Gästen gibt er sich unwissend über Banquos Abwesenheit. Im Moment aber, da er sich Banquos leerem Platz nähert, wird er von Visionen heimgesucht. Lady Macbeth versucht die Gäste zu besänftigen, doch die Halluzinationen ihres Gatten nehmen überhand. Die verstörte Menge zieht sich zurück und das Bankett löst sich auf.

## Episode 4: Blutsaaten

Macbeth sucht bei den Hexen nach Antworten. Sie machen ihm neue Prophezeiungen über seine Herrschaft. Macbeth, der sich nun für unantastbar und allmächtig hält, beschließt zusammen mit seiner Frau, seinen Rivalen Macduff ins Visier zu nehmen und dessen gesamte Familie zu eliminieren.

## Episode 5: Schachmatt

Die unter dem Terror leidende Bevölkerung beklagt ihre Unterdrückung, während Macduff seine tote Familie beweint. Malcolm stößt dazu, der aus dem Exil zurückgekehrt ist und die Engländer als seine Verbündeten gewinnen konnte. Alle schließen sich zusammen, um der Schreckensherrschaft Macbeths ein Ende zu setzen. Lady Macbeth holt das Gewissen wegen der blutigen Taten ein, die sie und ihr Ehemann zu verantworten haben. Sie verfällt dem Wahnsinn und stirbt. Plötzlich wird Alarm geschlagen, dass der Palast angegriffen wird. Macbeth stürzt sich in die Schlacht. Dort trifft er auf Macduff, der ihn niederstreckt. Das Bündnis gegen den Despoten hat gesiegt und Malcolm wird neuer König.



# Komponierte Psychogramme

## Musikalische Paradigmenwechsel in Verdis MACBETH

Kerstin Schüssler-Bach

### Der Anfang vom Ende

„Tutto è finito“ – „Alles ist vorbei“. Worte, die das Ende ankündigen, gehen dem ersten Duett der Eheleute Macbeth unmittelbar voraus. Ihre Schicksalsgemeinschaft ist schon in jenem Augenblick dem Untergang geweiht, in dem andere Opernpaare zunächst einmal Raum für gemeinsame Zukunftsträume haben. Vordergründig bezieht sich dieses „Tutto è finito“ auf Macbeths Meldung des vollzogenen Mordes an König Duncan. Doch die eindringliche Phrase ist der buchstäbliche Anfang vom Ende. Die fallende kleine Sekunde auf den letzten beiden Silben knüpft an den alten Topos des Seufzermotivs an, schon seit der barocken Figurenlehre Ausdruck von Klage und Schmerz. Dieses Seufzermotiv zieht sich durch das gesamte Duett „Fatal mia donna! un murmure“: Es wird Macbeth von den Violinen in der gleichen Tonhöhe abgenommen, bohrt sich dann ein in einer ostinaten Drehfigur der zweiten Violinen als Begleitung der ersten, gehetzten Duettphrasen, lässt Macbeth und seine Lady nicht mehr aus den Klauen. Die dunklen Klangfarben von Englischhorn und Klarinette übernehmen das Seufzermotiv, reichen es wieder an Macbeth zurück, wenn ihm die Stimme des Gewissens üble Prophezeiungen einflüstert („Allor questa voce“ – „Dann diese Stimme“). Und noch einmal verwandelt sich diese Figur. Sekundrotationen in Violoncelli und Klarinette wühlen unablässig zum spöttischen Aufruf einer zweiten inneren Stimme durch die Lady: Sie nennt ihren Gatten bei seinen Titeln, verkehrt deren Ruhm jedoch ins Gegenteil („Fanciul vanitoso, Caudore, tu se“ – „Du bist ein selbstgefälliges Kind, Cawdor!“). Einen entschlossenen, aufpeitschenden Charakter nimmt das Motiv an, wenn die Lady selbst beherzt zum Dolch greift. Dann wieder sinkt es zurück zur beharrlich um sich selbst kreisenden Seufzerfigur, die bis zum leise ersterbenden Schluss in der Orchesterbegleitung präsent bleibt.

So zeigt Giuseppe Verdi mit diesem erstaunlichen Duett selbstbewusst auf, wohin ihn sein Weg im frühen Meisterwerk MACBETH führt: Die Rolle des Orchesters als Kommentator der Szene erscheint erheblich aufgewertet, motivische Detailarbeit verleiht dem musikalischen Material einen subkutanen Zusammenhalt – ganz zu schweigen von den Vortragsanweisungen wie „con voce soffocata“ („mit erstickter Stimme“) oder „sottovoce“ („mit gedämpfter Stimme“), die in dieser Szene wie in der ganzen Oper immer wieder auftauchen. Von den Zeitgenossen wurde diese beginnende Auflösung des vokalen Primats als Kampfansage an die Tradition verstanden. Verdis Image zur Zeit der Uraufführung im März 1847 fasste

der Bildhauer Giovanni Dupré zusammen: „Damals kam Giuseppe Verdi nach Florenz, um MACBETH auf die Bühne zu bringen. Sein Ruhm war ihm vorausgeeilt, und er hatte natürlich viele Feinde. [...] Seine Feinde sagten, dass er als Künstler äußerst grob sei und die Kunst des italienischen Belcanto korrumpiert habe, und dass er als Mensch ganz einfach ein Bär sei, der, hochmütig und stolz, jeden gesellschaftlichen Umgang verschmähe.“

Schon in den vorangegangenen Werken hatte Verdi gezeigt, dass er den bis ins Akrobatische gesteigerten Ziergesang des Belcanto durch athletische Muskelmasse zu ersetzen gedachte. In MACBETH tritt die Übersteigerung des zuvor als gelegentliches Stilmittel eingesetzten sprachnahen „canto declamato“ hinzu, wenn manche Vokallinien tatsächlich mehr gesprochen oder gerufen als gesungen werden – so etwa in Macbeths Dolchmonolog („Mi si affaccia un pugnal“). War die Koloratur auch für die männlichen Protagonisten Rossinis, Bellinis und Donizettis noch selbstverständliches Ausdrucksmittel, so verschwanden Ornamente, Kadenz- und Fiorituren bei den Tenor-, Bariton- und Basspartien Verdis fast gänzlich.

## Ein neues Gesangsideal

Für diesen Paradigmenwechsel des Gesangsideals spielte ihm die Florentiner Uraufführungsbesetzung des MACBETH in die Hände. Da dem Teatro alla Pergola ein geeigneter Tenor in jener Saison nicht zur Verfügung stand, legte Verdi alle Opernpläne, die einen Tenor als Primo uomo erfordert hätten, zur Seite. Stattdessen griff er zu Shakespeares MACBETH, für den er einen Bariton im Zentrum sah. Felice Varesi, später der erste Rigoletto und Giorgio Germont in LA TRAVIATA, war der richtige Mann, um Verdis provokative Ideen auf der Bühne zu verwirklichen: ein Sänger von großer musikalischer Intelligenz, hervorragenden darstellerischen Qualitäten, aber eher kleinem Wuchs. Ihm zur Seite sollte ursprünglich die deutsche Sopranistin Sophia Löwe stehen, für die Verdi bereits 1846 die halsbrecherische Partie der Odabella in ATTILA komponiert hatte. Doch Löwe zog sich von der Bühne zurück, um den Fürsten von Liechtenstein zu heiraten. So wurde die Rolle der Lady Macbeth von Marianna Barbieri-Nini kreiert, die schon in der Uraufführung von Verdis I DUE FOSCARI [1844] gesungen hatte. Nach übereinstimmenden Zeitzeugnissen kompensierte Barbieri-Nini ihr Äußeres, das den gängigen Schönheitsidealen nicht entsprach und sie fast die Bühnenkarriere gekostet hatte, mit einer glühenden darstellerischen Intensität. Ihre Verkörperung der Lady Macbeth soll die so mancher berühmteren Schauspielkollegin in den Schatten gestellt haben.

Verdi hätte wohl keine besseren Protagonisten finden können – trotzdem hämmerte er beiden immer wieder sein ästhetisches Credo ein, als fürchte er mangelnde Deutlichkeit. Umfangreiche Briefe an Varesi und Barbieri-Nini während der im Herbst 1846 begonnenen Kompositionssphase zeigen, wie sehr er seine Interpreten auf sein neues Konzept einschwor: „Es gefällt mir viel besser, wenn Du mehr dem Dichter als dem Komponisten dienst“, heißt es dort, denn er habe versucht, „die Musik so weit wie möglich dem Wort anzunähern“. Barbieri-Nini blickte in einem Interview kurz vor ihrem Tod 1887 auf die anstrengende Probenzeit in Florenz zurück: Verdi habe die Sänger nie gelobt, sondern in exzessiven Proben erschöpft und gequält. Noch unmittelbar vor der Generalprobe ging er das erste Duett von Macbeth und seiner Lady erneut durch – Varesis Einwand, man habe es doch schon hundertfünfzigmal geprobt, fand wenig Gehör. „Ob man wollte oder nicht, man musste dem Tyrannen gehorchen“, erzählte Barbieri-Nini, die sich aber nicht ohne Bewegung daran erinnerte, wie Verdi nach der umjubelten Schlafwandszene mit roten Augen zu ihr in die Garderobe kam.

Auch Verdis Librettist Francesco Maria Piave erkannte bald die Neuartigkeit des Projektes, in dem die Rolle der Lady Macbeth „die am kühnsten konzipierte sein wird, die man je auf der italienischen Opernbühne gesehen hat“. Trotzdem war der Komponist, der ein detailliertes Szenario entworfen hatte, nicht zufrieden mit Piaves Versen und ließ vor allem große Teile des dritten und vierten Aktes durch den Schiller- und Shakespeare-Kenner Andrea Maffei neu schreiben. Mit Maffei hatte er im Frühjahr 1846 anregende Gespräche über die beiden Dichter geführt – willkommene Abwechslung bei einer langweiligen Trinkkur im Thermalbad Recoaro. Shakespeare hatte sich zu jener Zeit noch keineswegs auf italienischen Bühnen durchgesetzt, erst wenige Jahre zuvor waren Übersetzungen erschienen.

## Gegen die „gewohnten Modelle“

Ende Januar 1847 stellte Verdi in einem Brief an Marianna Barbieri-Nini fest, „dass es nun an der Zeit ist, die gewohnten Formen und die gewohnten Modelle aufzugeben“. Diese „gewohnten Modelle“ hatten sich in der Belcanto-Oper zu einer standardisierten Disposition verengt. Das formale Baukastenprinzip ermöglichte nicht zuletzt die rasche Fertigstellung von neuen Stücken, nach denen das Publikum grierte und somit die Gesetze des Opernmarktes mitbestimmte. Als normatives Muster galt die Gliederung einer Arie in vier Teile, in denen die szenische Aktion vorangetrieben wird oder innehält: Rezitativ – Cavatina (langsamer Teil) – Tempo di mezzo (Zwischensatz) – Cabaletta (schneller Abschluss). Diese „solite forme“ („gewohnte Formen“) oder „solite convenzione“ („gewohnte Regeln“) waren ebenso vorhersehbar wie erwünscht. Verdi warf sie nicht radikal über Bord, sondern brach sie im Laufe seines Opernschaffens Schritt für Schritt auf. MACBETH war in diesem kontinuierlichen Prozess der „Evolution statt Revolution“ (Anselm Gerhard) eine wichtige Station.

Gleich die übliche Auftrittsarie, die „Sortita“, wird dem Helden verweigert. Nach dem Duett mit Banquo ist es erst der erwähnte Dolchmonolog, der Macbeth einen ersten solistischen Auftritt gönnt, sich aber um die „gewohnten Regeln“ wenig schert. Deklamatorisch eng am Text entlangführend, verweigert die kurzgliedrige Gesangslinie im freien Rezitativ jegliche kantabile Entfaltung ebenso wie virtuose Bravour. Auch die letzte Arie des sterbenden Macbeth „Mal per me“ bietet in ihrem trauermarschartigen Gestus mit schroffen Exklamationen keine Gelegenheit zur Ausstellung einer besonderen Stimmschönheit. Es solle „keiner jener üblichen süßlichen usw. Tode sein“, kündigte der Komponist an. Wenigstens hat der Sänger des Macbeth zuvor in der Arie „Pietà, rispetto, onore“ Gelegenheit, seine kantablen Qualitäten eindrucksvoll unter Beweis zu stellen. Diese großbogige, von sanfter Melancholie umschleierte Arie mutet fast wie ein Rückfall in belcanteske Konventionen an – inklusive Verzierungen. Es scheint, als schlüpfte der besiegte Feldherr und gescheiterte Machtpolitiker hier unter das schützende Dach eines verbindlichen Regelwerks. Dass die hinreißende Melodie dieser Arie von großer Wirkung ist, versteht sich – und nicht zuletzt darf man dem Theaterpraktiker Verdi die Erkenntnis zutrauen, dass zur Katharsis des Publikums neben der Furcht eben auch das Mitleid gehört.

Anders als ihr Gatte trumpft Lady Macbeth mit einer effektvollen Auftrittsarie auf („Vieni, t'affretta“). Diese „Scena e Cavatina“ wird mit erregten Tremoli der Streicher eingeleitet. Überraschenderweise folgt eine gesprochene Passage, in dem die Lady einen Brief ihres Mannes vorliest. Die allerersten Laute der Protagonistin gelten somit dem gesprochenen Wort, und wenn sie zum Gesang wechselt, schweigt das Orchester zunächst. Eine Heldin, die nicht singt, eine Einzelgängerin

ohne Begleitung. Wenn sich beide Elemente schließlich doch vereinigen, ist der Eindruck umso stärker, und schon schießt die Lady in einer Koloraturkette bis zum hohen c hinauf. Ihre Arie ist quasi regelkonform in den „solite convenzione“ gebaut: vierteilig mit sogar wiederholter Cabaletta; eine Bravourarie ohne Zweifel, die aber auch die ganze Vitalität und Entschlossenheit der Lady vorstellt. Der für den frühen und mittleren Verdi typische elanvolle Begleitrhythmus untermauert gleich beide Hauptteile der Arie, die sich in ihrem Charakter nur wenig unterscheiden. Zusätzliche Kraft holt sich Lady Macbeth aus dem Orchester durch stützende, unisono geführte Instrumente und durch rhythmische Stauungen in akzentuierten Synkopen.

Dieses Porträt der „fatal donna“ war trotz des Festhaltens an den Konventionen so stimmig, dass Verdi es auch für die zweite Fassung des MACBETH, die er 1865 für das Pariser Théâtre-Lyrique erarbeitete, nicht mehr veränderte. Der Entschlossenheit der Lady, die sie auf ihren zaubernden Mann zu übertragen versucht, gesellt sich im erwähnten Duett eine gehörige Portion Zynismus dazu. Auch dieses Duett überarbeitete Verdi in der Zweitfassung kaum, von einigen Straffungen abgesehen.

## Wahnsinn und Umnachtung

Zufrieden war er offensichtlich ebenfalls mit einem weiteren Höhepunkt der Oper: der Schlafwandelszene der Lady Macbeth. Wie ungewohnt sie auf die Zeitgenossen gewirkt haben muss, zeigt sich schon an der sorgfältigen Einstudierung, die selbst die erfahrenen Sängerin der Uraufführung drei Monate Zeit gekostet hatte. Diese Szene empfand Verdi zusammen mit dem Duett „Fatal mia donna“ als Klimax der Partitur: „Wenn diese nicht gelingen, wird die Oper durchfallen. Und diese beiden Nummern dürfen nicht gesungen werden. Sie müssen gespielt werden, deklamiert mit einer hohlen, verschleierten Stimme.“ Drei Jahre nach der Uraufführung konnte er seinem Verleger Giovanni Ricordi stolz vermelden, dass der „ungewöhnliche Effekt“ gerade dieser Nummern beim Publikum ankam, „denn niemals war es bisher üblich, Stücke drei- oder viermal zu wiederholen.“ Verdi stützte sich für den Abgesang seiner Helden auf einen geradezu rituellen Höhepunkt der Belcanto-Oper: die Wahnsinsszene, zentraler Bestandteil im Konzept der emotionalen Erschütterung. Sie war mit ihrer Aufhebung der stimmlichen „Schwerkraft“ nicht nur Primadonnen-Prüfstein für technische Bravour, sondern erfüllte auch eine entscheidende dramaturgische Funktion: Die Um-Nachtung stand für die romantische Sphäre des Eigentlichen, in die sich das Individuum vor der Wirklichkeit zurückzieht. So brachte Charles Nodier, französischer Dichter der Romantik und Shakespeare-Kenner, seine Ich-entgrenzten Gestalten fast zeitgleich zu Bellini, Meyerbeer und Donizetti hervor: „Was ich suchte“, heißt es in Nodiers Novelle DIE KRÜMELFEE (LA FÉE AUX MIETTES, 1832), die in einem schottischen Asyl für „Mondkranke“ spielt, „war nicht der verrückte Kranke, der erschreckt oder anwidert, sondern der erforderliche und fast freie Verrückte, der sich in den Alleen verliert unter den aufmerksamen Augen voll Mitleid.“ In den schaurig-fantastischen Stoffen der englischen „gothic novels“ fanden die Belcanto-Komponisten ein reizvolles, fremdartiges Milieu für die Zeichnung ihrer Heldeninnen. Verdi wusste natürlich, dass die beiden großen Wahnsinns- und Schlafwandelszenen von 1835, Donizettis LUCIA DI LAMMERMOOR und Bellinis I PURITANI, im grauen Großbritannien spielten. Auch dies dürfte ihn bei der Wahl des MACBETH beeinflusst haben – britische Schauerromantik war, bei aller ehrfürchtigen Bewunderung für Shakespeare, eben auch modern: Noch Gustave Flauberts Figur der Madame Bovary las 1856, neun Jahre vor der Pariser Fassung des MACBETH, in Walter Scotts Romanen, wobei es ihr war „als höre sie den Klang schottischer Dudelsäcke über die nebelige Heide hallen.“



Anders als Bellini, Donizetti und Meyerbeer („Schattenarie“ in DINORAH OU LE PARDON DE PLOËRMEL, 1859), verzichtete Verdi aber in seiner Szene auf den ekstatischen Taumel der Koloraturkaskaden. Die Lady wird nicht ins Filigran der hohen Noten entrückt (sieht man von ihrem Spitzenton, einem dreigestrichenen des, ab), sondern teilt sich in abgerissenen, scheinbar zusammenhanglosen Phrasen mit. Dafür nimmt das Orchester wiederum eine kommentierende Funktion ein: Auch hier bohrt sich im Englischhorn der Klagelaut der fallenden kleinen Sekunde ins Gehör und wird in der Begleitung als chromatische Linie durchgehend fortgeführt. Mit der Absage an die virtuose Koloratur gibt Verdi der Konvention der Wahnsinsszene eine ästhetische Wendung, die von der gläsernen Fragilität zu einem fast realistischen Sprachverlust führt. An ihrem Schluss aber soll das Publikum, nicht anders als bei Macbeths Arie, die in blühender Melancholie „pietà, rispetto, onore“ anruft, Mitleid empfinden: „di lei pietà“ („Erbarmen mit ihr“) singen die beiden einzigen Zeugen, der Doktor und die Kammerfrau. Hier wie in der für die Zweitfassung nachkomponierten Arie „La luce langue“ setzt Verdi konsequent um, was er in einem berühmten Brief forderte, als es um die Besetzung der Partie für eine Aufführung in Neapel 1848 ging: „Die Tadolini [die Sopranistin Eugenia Tadolini] hat eine fantastische Stimme, klar, rein, kräftig; und ich möchte für die Lady eine rauhe, ersticke, dumpfe Stimme.“

# Ein Trinkspruch als Psychogramm

Eine nachgerade geniale Aushöhlung der „gewohnten Regeln“ gelang Verdi auch durch die Integration eines Trinkliedes im zweiten Akt. Das sogenannte „Brindisi“ war ein fester Topos im Formelkanon der italienischen Oper. Diesen scheinbaren Rückgriff auf die Gattungskonvention nutzt Verdi zu einem fesselnden musikalischen Psychogramm: Das Brindisi fungiert nicht als schwungvoller Auftakt zum Geschehen, wie noch in ERNANI [1844] und später in LA TRAVIATA [1853], sondern als völlig in die Handlung eingebetteter Träger der Personencharakteristik. Verdi und seine Librettisten halten sich eng an die Bankettszene Shakespeares, in der das Fest durch Macbeths Halluzinationen von Banquos Geist gestört wird. Doch gibt in der Oper nicht mehr Macbeth selbst den Trinkspruch aus, wie bei Shakespeare, sondern die Lady. Und sie setzt sich die Maske der perfekten Gastgeberin auf, führt die Festgesellschaft mit einem schwer aufstampfenden alkoholgetränkten Zuruf an. Die markante, geradezu triumphale Phrase löst sich zusehends in Bravourgesang auf: Verzierungen, Vorschläge, Staccato – alle Insignien der Primadonna fallen der Königin des Festes plötzlich zu. Innerhalb der bisherigen vokalen Konzeption der Rolle war das so auffällig, dass Verdi seine erste Lady Macbeth, Marianna Barbieri-Nini, explizit darauf hinwies: „Überflüssig Ihnen zu sagen, dass dies leicht, brillant, mit allen appoggiature, Trillern und Mordenten usw. vorzutragen ist.“ So sehr Verdi eigenmächtige Ornamentierungen um des Starkults willen hasste, so sehr war der Ziergesang hier in den Dienst eines psychologischen Ausdrucks gestellt. Die Lady übertüncht die angespannte Stimmung – schließlich ist Banquo gerade erst ermordet worden – mit einer überrumpelnden Heiterkeit. Vom Sprungbrett der Syncopen schießt die Devise „muoia il dolor“ („es schwinde der Kummer“) nach oben und reißt den Chor mit. Kaum kann sie sich an ihren Trillern genugtun, da verdüstert sich die Szene durch das Zwiegespräch Macbeths mit dem gedungenen Mörder. Mit tänzerischen Takten in Verdis schwungvollstem F-Dur-brillante-Stil holt die Lady ihren verunsicherten Mann zurück zum Fest. Doch die hüpfende Tanzfigur läuft ins Leere, und ein markerschütternder Akkord öffnet den Höllenschlund zu Macbeths f-Moll-Vision von Banquos Geist. Seine Frau hat keine Kontrolle über diese Naturgewalt, kann sich ihrem Mann nur mit fassungslosen Kommentaren nähern. Erst als der Geist verschwunden ist, lenkt sie Macbeth mit einer überdeutlich ruhigen Melodie wieder zur Festgesellschaft zurück, was immerhin so erfolgreich gelingt, dass der verstörte Feldherr sich sogar zu munteren Verzierungen zwingt. Die Lady singt die zweite Strophe ihres Brindisi mit zurückerkämpfter Verve, doch diesmal ist der schockhafte Umschwung zur erneuten Halluzination noch größer. Und so mündet die vermeintliche Erfüllung einer „gewohnten Form“ in eine denkbar unfestliche Situation, an deren Schluss die „Schande“ („vergogna“) steht. Auch diese bahnbrechende Szene wurde in der Pariser Fassung kaum verändert, nur etwas geschärft bei Banquos Erscheinung. In ihrer beginnenden Dekonstruktion der Form fand sie eine Weiterführung im zynischen Trinklied einer weiteren Shakespeare-Vertonung: Franco Faccios HAMLET (AMLETO, 1865) auf ein Libretto von Arrigo Boito. Die beiden „jungen Wilden“ nahmen es in diesem Manifest des „nuovo melodramma“ mit dem Übervater Verdi auf. Dieser reagierte gelassen und ließ sich später auf Boitos Libretto für OTELLO [1887] ein. Dort zerlegt Jago die Form noch weiter und lässt seine destruktive Natur in einem jegliche Architektonik außer Kraft setzenden Brindisi spüren.

# Omnipräsenz der Hexen

Dass seine Oper für Florenz im „fantastischen Genre“ beheimatet sein sollte, war für Verdi von Anfang an klar gewesen, denn dort hatte sich sogar Webers FREISCHÜTZ als Kassenerfolg behauptet. In Franz Grillparzers Trauerspiel „Die Ahnfrau“, das kurzzeitig als Vorlage zur Disposition stand, wäre immerhin ein Gespenst erschienen. Als die Wahl schließlich auf MACBETH fiel, behielt Verdi den sofortigen Auftritt der übernatürlichen Kräfte bei, vergrößerte aber Shakespeares drei Hexen zu „drei Gruppen von Hexen“ des dreistimmigen Damenchoirs. Die Hexen ergreifen sogleich das Wort, nämlich schon im Vorspiel. Dessen erste Takte entstammen ihrer Musik: Das geheimnisvoll raunende Thema der Holzbläser ist der Hexenszene des dritten Aktes entnommen („Tre volte miagola la gatta in fregola“), eine unruhige Figur in den Violinen flackert hastig auf. Die Hexen sind immer in Bewegung: mit einer Musik voll rhythmischer Elastizität, geschärft durch widerborstige Akzente. Ein fast tänzerischer Übermut, die mechanistische Verve von Rossinis Rhythmus-Drive ins Sarkastische wendend, begleitet vom schrillen Meckern der hohen Holzbläser, quecksilbrigen Motiven der Streicher, abgehackten Staccato-Figuren, die wie Blitz dreinfahren.

Mit den Hexen verband Verdi wohl weniger eine dämonische Naturkraft als die groteske Überzeichnung von seltsamen Wesen, die keiner sozialen Ordnung unterworfen sind. An Piave schrieb er schon in der Konzeptionsphase im September 1846, dass er die Hexenchöre „ordinär, aber dennoch extravagant und originell“ haben wolle – Piave solle ihm dafür eine „bizarre Dichtung“ liefern. Extravaganz und Bizarerie prägen die eigenwillige Musik der „sorelle vagabonde“ in jedem Takt.

Als Verdi sich die Partitur für die geplante Serie am Pariser Théâtre-Lyrique 1865 noch einmal vornahm, bildeten die Hexen den Ausgangspunkt seiner Revision. Zunächst hatte er sich dem ungeschriebenen Gesetz zu beugen, nach dem eine Ballettszene für Pariser Opernaufführungen obligatorisch war. Als er die Noten „in der Absicht, die Ballettmusik zu schreiben“ aufklappte, fiel sein Blick mit dem Abstand von fast 20 Jahren auf „verschiedene Stücke, die entweder schwach oder – was noch schlimmer ist – ohne Charakter sind.“ So verdanken wir die psychologische Verdichtung des MACBETH in der Pariser Fassung letztlich einer Theaterkonvention. Zudem wertet die Ballettmusik im dritten Akt auch die Omnipräsenz der Hexen weiter auf. Mögen Verdis Ballettmusiken nicht immer der subtilste Teil seiner Partituren sein – in MACBETH unterstützt die Ballettszene das Kolorit, indem sie das klangliche Signum der Hexen aufgreift: irreguläre rhythmische Akzente und huschende Streicherfiguren, ja sogar der lärmende „Blitz und Donner“ ihres allerersten Auftritts werden integriert.

Die Einfügung der Ballettmusik nahm Verdi nach dem eröffnenden Hexenchor des dritten Aktes vor. Sie verlängert deren zerstörerisches Wirken und bringt eine neue Figur, die auch schon bei Shakespeare auftritt: Hekate, die nächtliche Hexengöttin. Hier verwandelt sich die Musik zu einem ruhigen, chromatisch angereicherten Streichersatz in Verdis reifem Stil: Alle stehen „andächtig und fast zitternd vor der Göttin“, so seine Regieanweisung. An seinen Pariser Verleger Léon Escudier schreibt Verdi im Januar 1864: „Die Erscheinung der Hekate [...] passt dort sehr gut, da sie die höllischen Tänze unterbricht und Raum für ein ruhiges und strenges Adagio eröffnet. Unnötig, Euch zu sagen, dass Hekate nie tanzen darf, sondern lediglich Posen machen.“ Verdi verlangte also eine pantomimische Aktion, keine tänzerische Choreografie für Hekates Anweisung an die Hexen, Macbeth sein weiteres Schicksal zu prophezeien. Die geforderte „Strenge“ des Adagio erreicht er durch eine feierliche Melodie, die in der dunklen Farbenmischung des Unisono

von Bassklarinette, Fagott und Celli eine ganz wundersame Tönung annimmt und sich zu majestätischer Größe aufrichtet. Umso robuster dann der abschließende gewaltsam stampfende Walzer, der mit spöttischen Vorschlägen, abrupten dynamischen Kontrasten, staccato-Artikulation und höhnisch kichernden Trillern wieder in das Hexenidiotm taucht. Die finale, Macbeth so grausam täuschende Weissage ist nahe.

## Hass statt Liebe

Als Macbeth vom Tod seiner Frau erfährt, die sein Denken und Handeln so dominiert hat, reagiert er merkwürdig uninteressiert. Doch dieser pathoslose, von Frustration und Sarkasmus geprägte Kommentar ist Shakespeares Text wörtlich entnommen, von Verdi und seinen Librettisten bis zur Beiläufigkeit verknappt. Dass Verdi die Schicksalsgemeinschaft des Ehepaars aber keineswegs aus dem Blick verlor, zeigt auch eine der umfangreicheren Bearbeitungen für die Pariser Neufassung: Dort ersetzte er im Finale des dritten Aktes Macbeths Cabaletta „Vada in fiamme“ durch ein Duett mit der Lady: „Ora di morte e di vendetta“. Tatsächlich erscheint es wenig glaubhaft, dass Macbeth nach der seelischen Erschütterung, die ihm die Erscheinung der königlichen Nachkommen Banquos zugefügt hat, noch den Elan für eine energiegeladene Cabaletta hat, in der er Schottland mit „Zorn und Rache“ überziehen will. In der Neukonzeption von 1865 taucht die Lady noch einmal auf und lässt sich von ihrem Mann die Prophezeiungen der Hexen berichten. Ihre spannungsvolle, jeweils um einen Halbton gesteigerte Aufforderung „Segui“ („Weiter!“) zu den fahlen, am Steg gespielten Tremoli der Streicher bringt gleich wieder dramatisches Leben in die Szene – ein Feuer von wahrhaftiger Flammen, als es die etwas schematische Cabaletta der Erstfassung entfachen konnte. Bis zur Manipulation geht der Ruf Lady Macbeths nach Ermordung der Banquo-Sippe, in den ihr Mann schließlich einfällt. Doch wenn sie ihm in großer melodischer Geste seinen „alten Mut“ bescheinigt, reißt er das Heft wieder an sich. Die Stretta des Duetts wird von Macbeth angeführt, die Lady folgt ihm. Statt im Liebesduett sind sie im Ruf nach Hass vereint. Ein gemeinsamer Schlusston ist ihnen im Einklang vergönnt, bevor sich ihre Wege im vierten Akt unwiderruflich trennen.



# Macht und Manipulation

## Notizen zu MACBETH

Marie-Ève Signeyrole und Louis Geisler

### Ein Organismus mit zwei Gesichtern

MACBETH handelt in erster Linie von Machthunger und Ehrgeiz. Macbeth wird von einem unersättlichen Verlangen nach Macht getrieben und Lady Macbeth von nüchternen Ambitionen, derer wegen sie ihren Gatten in seinem Tun bestärkt. Mit nur wenigen Worten entfachen die Prophezeiungen der Hexen die Gemüter der Macbeths. Das übrige Stück konzentriert sich darauf, diese Prophezeiungen Schritt für Schritt zu erfüllen – dafür zückt Macbeth jedes Mal die Klinge und Lady Macbeth stachelt ihn dabei an. Shakespeare schuf mit diesem beispiellosen Paar einen Organismus mit zwei Gesichtern und zwei Herzen, bewaffnet mit zwei Messern. Eine menschliche Bestie, die zu zweit operiert. Die Frau gibt vor, der Mann handelt. Er schlägt zu, sie verwischt die Spuren. Er fällt, sie richtet ihn auf. Er wird heimgesucht, sie rationalisiert. So gleiten sie in einen Strudel der Grausamkeit ab, die immer mehr Grausamkeit fordert – Blut kann nur mit Blut abgewaschen werden. Wie grässlich dieses Paar auch sein mag, fühlen wir doch mit ihnen, was maßgeblich an der Musik liegt, die für sie komponiert wurde. Wenn uns die Musik berührt, berühren uns auch die Charaktere. Sie werden dadurch nicht automatisch gut und liebenswert, aber wir erkennen ihre Menschlichkeit, die buchstäblich in uns nachklingt.

Würde Macbeth als reine Personifizierung des Bösen gelesen, gäbe es keinen Platz für Dramatik. Für uns ist es viel interessanter, seinen einsamen Weg zu beleuchten, der ihn unweigerlich dem Untergang entgegenführt. Macbeth glaubt aus sich heraus zu agieren, doch ist er nur ein Spielball unter den Einflüssen der Hexen, seiner Frau und der Gesellschaft. Wenn er nicht so erbittert versucht hätte, die Prophezeiungen zu erfüllen und nach ihnen zu handeln, wäre er dann trotzdem König geworden? Hätte er Söhne gehabt, die ihrerseits Könige geworden wären? Ich mag die Tatsache, dass wir diese Fragen nicht einfach lösen können, genauso wenig wie Macbeth, der unermüdlich versucht, Antworten zu finden.

### Die Frage nach dem Erbe

Die Frage der Nachkommenschaft ist insgesamt ein zentrales Thema des Werks. Die Hexen sagen Banquo voraus, dass er selbst zwar kein König sein wird, seine Erben aber schon. Macbeth wird diese Prophezeiung immer wieder hinterfragen und versuchen, alle Personen zu beseitigen, die seiner Herrschaft ein Ende setzen

könnten. Banquo ist bereits Vater, während Macbeth es nicht ist, oder besser gesagt, nicht mehr ist. Der große Schwachpunkt der Macbeths besteht darin, keine Nachkommen zu haben, und dieser Mangel nährt ihre Gewalt. Statt den Schmerz von innen heraus zu stillen, kehren sie ihn nach außen. In Shakespeares Drama deutet Lady Macbeth an, dass sie einmal ein Kind hatte: „Ich hab gesäugt und weiß, / Süß ists, das Kind zu lieben, das ich tränke“. In der Oper wird die Kinderlosigkeit nicht thematisiert, was das Thema regelrecht als Tabu erscheinen lässt, als offensichtliche Tatsache über die streng geschwiegen wird. In unserer Inszenierung wird dieses Tabu thematisiert, die Frage nach dem Erbe ist omnipräsent.

Gequält vom Verlust des eigenen Kindes und konfrontiert mit den Schwierigkeiten, weitere Nachkommen zu zeugen, ermorden die Macbeths auf grausame Weise die Kinder ihrer Rivalen. Zugleich versuchen sie weiterhin beharrlich, ein eigenes Kind zu bekommen, um der Prophezeiung entgegenzuwirken. Ob das Ausbleiben von Nachkommen an Unfruchtbarkeit, Impotenz, Schicksal oder einer Art Rache der Natur liegt, ist dabei irrelevant, aber es nährt das „doppelköpfige Monster“, das die Ehe der Macbeths darstellt. Die Unfruchtbarkeit des Paares wird zur zentralen dramatischen Triebfeder in dieser Geschichte, die unweigerlich darauf zusteckt, dass sich Macbeth und Lady Macbeth ihren eigenen dunklen Abgründen und der Tatsache ihrer Endlichkeit als Menschen stellen müssen.

Lange gelingt es den Macbeths zusammenzuhalten, doch irgendwann entfremden sie sich voneinander – nicht aus Mangel an Liebe, sondern aus Abscheu vor ihren eigenen Monstrositäten: Das Paar, das nicht in der Lage ist, Leben zu schenken, hat es sich zur Aufgabe gemacht, anderen das Leben zu nehmen. Ihr gemeinsames Schlafzimmer weicht zwei getrennten Schlafzimmern. Ihre letzten beiden Arien ähneln einem Gespräch ohne Gesprächspartner. Jeder wendet sich an den anderen, der nicht anwesend ist. Als Macbeth vom Tod seiner Frau erfährt, ist seine einzige Antwort: „Das Leben, was liegt daran?“, als ob auch ihn das Leben schon verlassen hätte und die Verwirklichung ihres blutigen Plans nur zu zweit und aus Hingabe des einen an den anderen einen Sinn gehabt hätte.

## Oper als Polit-Thriller

Der „Macbeth“-Stoff inspirierte zahlreiche Filme, Romane und in jüngster Zeit auch Serien wie „House of Cards“, wo das zentrale Ehepaar an den Macbeths angelehnt ist. So haben auch wir uns dazu entschieden, die Oper wie einen Polit-Thriller in mehreren Episoden zu erzählen, die jeweils durch einen Titel, ein Zitat als Leitspruch und eine kurze Kontextualisierung eingeleitet werden. Die Struktur von Verdis MACBETH eignet sich hervorragend dafür: Partitur und Libretto lassen sich in fünf verschiedene dramatische Bilder unterteilen, die durch mehr oder weniger lange zeitliche Abstände voneinander getrennt sind: die Prophezeiungen der Hexen – die Ermordung Duncans – die Ermordung Banquos – die zweite Zusammenkunft der Hexen – der Untergang der Macbeths.

Die Handlung spielt bei uns in einer dystopischen Welt, einer alternativen Realität. Schottland hat sich aus dem Vereinigten Königreich gelöst und seine Unabhängigkeit erklärt. Seine finanzielle Autonomie sichert das Land durch die Verstaatlichung und Ausbeutung der Öl- und Gasressourcen in der Nordsee – ein Szenario, das von den schottischen Unabhängigkeitsbefürwortern heute tatsächlich in Betracht gezogen wird. Vor dem Hintergrund einer akuten Energiekrise wird die Kontrolle über diese Ressourcen, deren Vorkommen sich auf halbem Weg zwischen Schottland und Norwegen befinden, zum Streitpunkt eines Krieges zwischen den beiden Ländern. Mit dem Ende dieses Krieges, den Macbeth für Schottland





gewinnt, beginnt die Oper. Diese politische Lage steht im Dialog mit der persönlichen Situation des Paars Macbeth und Lady Macbeth, das sich mit der Unmöglichkeit konfrontiert sieht, ein Kind zu bekommen.

## Intrigenspiel statt Fantastik

Sowohl in Shakespeares Vorlage, noch stärker aber in Verdis Adaption nimmt das Fantastische eine zentrale Position ein. Im Geiste der Zeit werden historische Grundlagen mit fantastischer Fiktion vermengt. Die Hexen können nicht als reines Produkt von Macbeths Fantasie gesehen werden, da auch Banquo zu Beginn der Oper mit ihnen spricht, sich über sie lustig macht und ihnen gleichzeitig misstraut. Sie müssen also sehr wohl real sein. Wir haben uns dafür entschieden, die Hexen nicht als Zauberwesen anzulegen, sondern als Akteure, die Intrigen spinnen und Einfluss nehmen. Die Visionen Macbeths erklären wir zu Halluzinationen: Unter dem Einfluss der Hexen, die seine Machtgier schüren, verfällt er zunehmend dem Wahnsinn und verkommt zu einem blutrünstigen Monster. Von der Erinnerung an seine Opfer geplagt, sieht Macbeth, wie die Gemälde in seinen Gemächern zum Leben erwachen und Blut aus den Wänden hervortritt. Ein zentrales Motiv, das sich durch unsere Inszenierung zieht, ist der Hirsch, der gleichzeitig als König des Waldes gilt, aber auch Fruchtbarkeit, Männlichkeit und Wiedergeburt symbolisiert. Diese vitale, lebensbejahende Vision verwandelt sich bald schon zu einem todbringenden Albtraum.

MACBETH stellt die Frage nach dem Ursprung des Bösen. Kommt es von außen, wie ein unabwendbares Schicksal, gegen das wir nichts tun können? Oder lauert es tief in uns allen, bereit, unter bestimmten Umständen hervorzubrechen? Mit anderen Worten: Ist Macbeth ein Gefangener des von den Hexen prophezeiten Schicksals oder setzt er selbst mehr oder weniger bewusst um, was ihm angetragen wurde? Den Worten der Hexen nach scheinen sie Macbeth genau zu kennen, insbesondere seine Stärken und Schwächen. Sie entfachen sein Streben nach Macht, indem sie ihm in Aussicht stellen, König zu werden, wovon er vielleicht nie zu träumen wagte, und bringen Macbeth so unter ihre Kontrolle.

## Die Hexen als Ränkespieler

Die Beeinflussung von Personen durch die Verwendung intimster Informationen, um Wünsche zu prognostizieren oder Neigungen zu fördern, ist eine Art der Manipulation, der wir heute alle willig zum Opfer fallen. Die persönlichen Daten, die wir überall auf Websites und in sozialen Netzwerken hinterlassen, werden von leistungsstarken Algorithmen verarbeitet, um gezielt für uns relevante Werbung anzubieten oder automatisch Inhalte vorzuschlagen, die unserem Geschmack entsprechen. Unsere Nutzung des Internets verrät viel über unsere Interessen, Ängste, Fantasien und Träume. Was ist heutzutage persönlicher und sensibler als der Verlauf unserer Internetsuchen oder unsere Cloud mit Fotos und Nachrichten? Schon heute werden solche persönlichen Daten von Lobbygruppen und Interessennetzwerken in Wirtschafts- und Handelskriegen abgeschöpft und verwendet. Bei Shakespeare und Piave töten die Hexen Schweine und beschwören Stürme herauf, um Schiffbruch zu verursachen. In unserer Inszenierung gestern sie als skrupellose Lobbyisten, deren strenge Kostüme eine Anspielung auf die der amerikanischen Pilgrims und Quäker sind, durch die Korridore der Macht. Sie vertreten Interessen einflussreicher, mehr oder weniger anonymer Investmentgesellschaften, die große finan-

zielle Vermögenswerte verwalten, strategisch Anteile an zahlreichen Unternehmen in allen Wirtschaftssektoren besitzen, Green Washing betreiben, Embargos umgehen und politische Persönlichkeiten beeinflussen.

## Von der Fiktion zur Wirklichkeit

Eine real existierende Vorlage für solche Wirtschaftsmacht ist das amerikanische Unternehmen BlackRock, dessen Name schon an Hexerei und schwarze Magie erinnert. BlackRock hat mit einem automatisierten Vermögensverwaltungsprogramm namens Aladdin ein wahres Imperium aufgebaut. Der Name Aladdin steht einerseits als Akronym für *Asset Liability, Debt and Derivatives Investment Network*, andererseits wird durch die Assoziation mit der Märchengestalt mit der Wunderlampe magisches Potenzial suggeriert. Tatsächlich hebt BlackRock Vermögensverwaltung mit dieser künstlichen Intelligenz auf ein neues Level, indem eine gewaltige Menge an Daten ausgewertet wird, um automatisch Investitionen auf dem Markt zu tätigen. 2013 stellte BlackRock Aladdin in einem Werbespot als quasi allwissendes Werkzeug vor, mit dem sich mögliche Zukunftsszenarien detailliert berechnen ließen. Wie dieses Programm beworben wird, inspirierte zum Teil die von uns ergänzten Monologe der Oberhexe, die wir dem ersten und dritten Akt vorangestellt haben. Doch die Bezüge zu Magie und Zauberei bestehen in der Wirtschaftswelt nicht erst, seit es Supercomputer gibt: Als „Triple witching hour“ im anglo-amerikanischen Raum bzw. als „Hexensabbat“ im deutschen Börsenjargon werden spezielle Tage im Jahr bezeichnet, an denen viele Derivate auslaufen, was zu einer erhöhten Volatilität, also erhöhten Schwankungen, auf den Weltmärkten sorgt. Dass die Oberhexe bei uns zudem ein kybernetisch erweitertes Hybridwesen zwischen Mensch und Maschine ist, erinnert an reale Phänomene wie Ms. Tang Yu, eine künstliche Intelligenz, die als Geschäftsführerin des milliardenschweren chinesischen Unternehmens NetDragon Websoft fungiert. Derartige aktuelle Beispiele bieten nur einen Vorgeschmack darauf, was uns in den nächsten Jahrzehnten erwarten könnte.

Die Gesellschaft, in der MACBETH spielt, zeigt einerseits die Hexen, die eine okkulte fantastische Sphäre repräsentieren, andererseits den Hof des Königs, an dem politische Entscheidungen gefällt werden, und schließlich das widerständige Volk, das sich hauptsächlich auf Gott verlässt und in einer sehr manichäischen Weise Gut und Böse, Himmel und Hölle unterscheidet. In unserer Inszenierung haben wir es dagegen mit einem Regierungs- und Verwaltungsapparat zu tun, der weder gut noch böse ist. Während die Hexen als Lobbyisten die Entscheidungsfindung beeinflussen, leben alle anderen im Rhythmus der Entscheidungen der Macbeths. Damit ist die Gesellschaft, die wir auf der Bühne zeigen, unserer eigenen sehr nahe. Die Menschen nehmen ihr Schicksal weniger selbst in die Hand, als dass sie auf die zahlreichen Reize der digitalen Welt reagieren. Wir sind sowohl Anstifter als auch Opfer dieser Manipulation. Wir füttern die „Bestie“ mit jedem unserer Klicks, wenn wir unsere Fotos und Vorlieben teilen, wenn wir online von unseren Verletzungen und Wünschen erzählen. Diese „Bestie“ kennt uns schließlich in- und auswendig, beeinflusst unser Begehrten, schleicht sich böswillig in unseren Willen ein, bastelt uns Träume, verändert unseren Geschmack und weckt unsere Wut. Auch unsere Politik wird von Einzelpersonen gemacht und beraten, die ihrerseits in sozialen Netzwerken interagieren. Macbeth fragt die Hexen als Orakel, in ähnlicher Weise befragen wir ständig unsere sozialen Netzwerke, um dort Antworten zu finden. Dabei vergessen wir, dass diese Netzwerke genauso gefährlich und heimtückisch sein können wie die Hexen in MACBETH.

In der Politik  
bildet der  
gemeinsame Hass  
fast immer  
das Fundament der  
Freundschaften.

































Hier hast Du den Entwurf zu MACBETH. Diese Tragödie ist eine der großartigsten menschlichen Schöpfungen!. Wenn wir nichts Großes machen können, versuchen wir wenigstens, etwas Außergewöhnliches zu machen. Der Entwurf ist klar: ohne Konvention, ohne besondere Schwierigkeiten und kurz. Ich lege Dir die Verse ans Herz, sie sollen auch kurz sein; je kürzer sie sind, desto mehr Wirkung wirst Du erzielen. Nur der erste Akt ist ein bisschen lang geworden, aber es liegt an uns, die Nummern kurz zu halten. Denk stets daran, dass bei den Versen kein überflüssiges Wort sein darf: Alles muss etwas aussagen, und es muss eine erhabene Sprache gebraucht werden mit Ausnahme der Hexenchöre. Diese müssen vulgär, aber fantastisch und originell sein.

Wenn Du die ganze Einleitung fertig hast, dann schick sie mir bitte. Sie setzt sich aus vier kleinen Szenen zusammen und kann aus wenigen Versen bestehen. Hast Du die Einleitung erst einmal fertig, dann lasse ich Dir die Zeit, die Du möchtest, denn den allgemeinen Charakter und die Grundzüge, die kenne ich, so als wäre das Libretto schon fertig. Oh, ich bitte Dich, vernachlässige mir diesen MACBETH nicht; ich flehe Dich auf den Knien an, kümmere Dich um ihn, wenn nicht anders, mir und meiner Gesundheit zuliebe, die im Augenblick ausgezeichnet ist, die jedoch sofort schlecht wird, wenn Du mich verärgerst ... Kürze und Erhabenheit! ...

# Chronik der schottischen (Un)Abhängigkeit

## **Königreich Alba [843–1034]**

Nach einer Reihe kämpferischer Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Ethnien sowie regelmäßigen Überfällen aus Skandinavien schlossen sich um das Jahr 843 Pikten und keltische Skoten zum Königreich Alba zusammen, dem ersten geeinten Reich im heutigen Schottland. Zu den benachbarten Angel-Sachsen, die 927 das Königreich England begründeten, herrschten gemischte Beziehungen zwischen Diplomatie und Krieg. Während des Anglo-Skandinavischen Reiches [1014–1035], das auf dem Höhepunkt England, Dänemark und Norwegen umfasste, konnte das Königreich Alba weitgehend seine Unabhängigkeit wahren.

## **Ausdehnung, Normannisierung, Vasallentum [1034–1189]**

Unter Duncan I. fiel das bereits umkämpfte Königreich Strathclyde endgültig unter schottische Herrschaft und wurde eingegliedert. 1040 unterlag Duncan in der Schlacht seinem Cousin Macbeth, der den Thron bestieg. Mit Unterstützung aus England gelang es Duncans Sohn, Macbeth 1057 zu besiegen und als Malcolm III. die Krone zu erlangen. Malcolm fiel 1093 gegen das ab 1066 durch Wilhelm den Eroberer unter normannische Herrschaft geratene England, das zunehmend an Einfluss gewann. 1157 trat Schottland Northumbria ab, 1174 wurde es nach einem missglückten Rückeroberungsversuch zu Englands Vasall durch den Vertrag von Falaise. 1189 löste Richard Löwenherz das Vasallenverhältnis gegen Zahlung, um seinen Kreuzzug zu finanzieren. Die Bedrohung durch England drängte Schottland zum Bündnis mit Frankreich, das später als Auld Alliance bekannt wurde.

## **Konflikt mit Norwegen, Schottischer Unabhängigkeitskrieg [1189–1357]**

Nach friedlichen Jahren entbrannte ein alter Konflikt um die westlichen Inseln, die lange unter norwegischer Herrschaft standen, im Frieden von Perth 1266 aber dauerhaft Schottland zugesprochen wurden. Gegenüber England hielten die Spannungen an, trotz Einigung auf eine klare Grenzziehung im Vertrag von York 1237 und weiteren Vereinbarungen im Vertrag von Newcastle 1244. „The Great Cause“, der schottische Thronfolgestreit um 1290, sorgte für eine tiefe politische Krise. Im anschließenden Krieg gegen England an der Seite Frankreichs kam es 1296 zur gewaltsamen Unterwerfung Schottlands. Jahrzehnte der Schottischen Unabhängigkeitskriege folgten: 1304 kapitulierten fast alle schottischen Adeligen, doch 1328 erreichte der Widerstand mit dem Abkommen von Edinburgh und Northampton die Anerkennung der schottischen Unabhängigkeit. 1332 marschierten englische

Adelige, die dadurch Ansprüche auf Land verloren hatten, erneut in Schottland ein. Erst im Vertrag von Berwick kam es 1357 zu einer Einigung.

### **Anglo-Schottische Grenzkriege [1357–1603]**

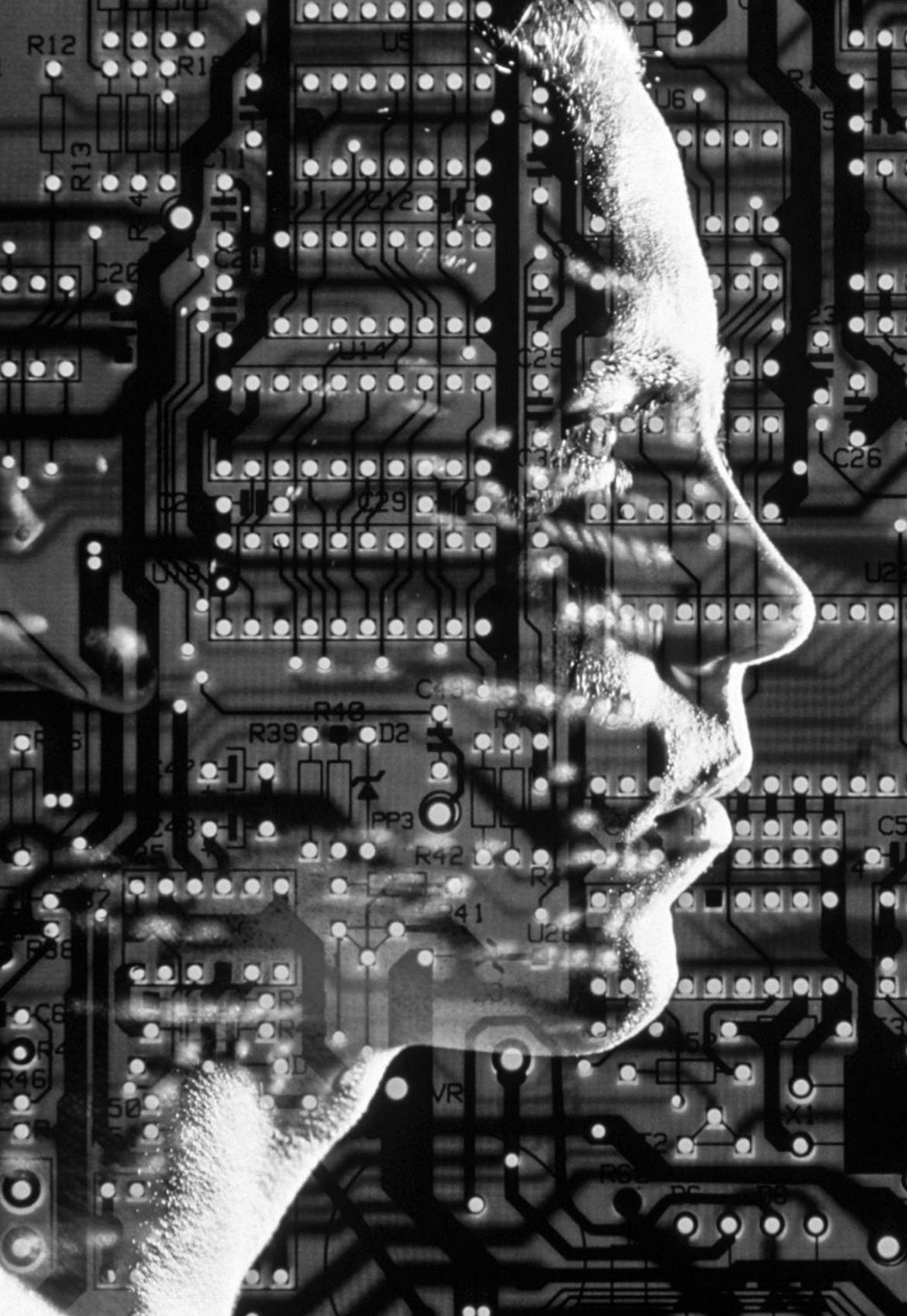
Obgleich die im Vertrag von York festgelegte Grenzziehung fortan galt, kam es im Hundertjährigen Krieg [1337–1453] als Partner von Frankreich zu erneuten Konflikten mit England. In den Rosenkriegen [1455–1485] zwischen den verfeindeten Adelshäusern York und Lancaster unterstützen schottische Kräfte jeweils eine der beiden Seiten. Beim Floddenfeldzug 1513 gegen England fielen 10 000 schottische Soldaten inklusive des Königs. Dem durch Henry VIII. im Act of Supremacy vollzogenen Bruch mit dem Papsttum fügte sich Schottland nicht, sodass es zu erneuten Auseinandersetzungen mit England kam, die im Solway-Moss-Feldzug 1542 katastrophal für Schottland endeten. Im Anschluss versuchte Henry VIII. eine Heirat zwischen der schottischen Thronfolgerin Maria Stuart und seinem Sohn militärisch zu erzwingen, der Konflikt ist als „Rough Wooing“ bekannt. Ab Mitte des 16. Jhd. Breitete sich die Reformation in Schottland aus. Während des Elisabethanischen Zeitalters [1558–1603] entspannten sich die Beziehungen zu England.

### **Union of the Crowns, Act of Union [1603–1922]**

Nach dem Tod von Elisabeth I. wurde James VI. von Schottland auch als James I. König von England und Irland, womit die drei Länder erstmals in der Union of the Crowns in einer Personalunion vereint waren. Zwar behielt jedes Land seine Nationalkirche, doch England hielt am Gottesgnadentum des Königs fest und versuchte, den schottischen Calvinismus durch den Anglicanismus abzulösen. 1638 revoltierten schottische Gruppen, die Covenanters, gegen die englische Herrschaft. Ab 1639 kam es zu den Kriegen der Drei Königreiche zwischen England, Schottland und Irland, die sich bis in die 1650er Jahre zogen. Erst die anschließende Stuart-Restauration einte die drei Länder wieder unter der englischen Krone. 1689 kam es im Rahmen der Glorious Revolution zur Durchsetzung der Bill of Rights, die das Parlament stärkte und Grundlage für das heutige Regierungssystem im Vereinigten Königreich bildet. Während Englands Wirtschaft wegen der Kolonien florierte, verschuldete sich Schottland zunehmend. Im Act of Union 1707 vereinigten sich die beiden Länder und die Parlamente wurden im Britischen Parlament zusammengelegt. Der Act of Union 1800 vereinigte auch Irland mit Großbritannien.

### **Unabhängigkeitsbestrebungen Schottlands [1922–2024]**

Während sich 1922 der Irische Freistaat, Vorgänger der heutigen Republik Irland, abspaltete, kamen auch in Schottland Bestrebungen nach „home rule“ auf. Darauf reagierte London mit der Einsetzung eines Staatssekretärs für Schottland, der für Gesundheit, Landwirtschaft und Erziehung zuständig war. 1934 entstand die Scottish National Party (SNP), die 1974 bei den Unterhauswahlen 30 % der schottischen Wählerstimmen erhielt und ein Referendum zur Dezentralisierung erwirkte, das 1979 abgehalten wurde. Trotz knapper Mehrheit trat es nicht in Kraft, da unter 40 % der Wahlberechtigten teilnahmen. Beim erneuten Referendum 1997 stimmten 74 % für die Einführung eines schottischen Parlaments, das 1999 eingerichtet wurde. Nach Erstarken der SNP fand am 18. September 2014 das Referendum zur Unabhängigkeit Schottlands statt, bei dem 55 % für einen Verbleib im Vereinigten Königreich votierten bei einer Beteiligung von 84,7 %. Seitdem wird ein erneutes Referendum thematisiert, besonders nach dem erfolgreichen Brexit-Referendum 2016, bei dem die Mehrheit in Schottland für einen Verbleib in der EU stimmte. 2023 erlebte die SNP durch einen vermuteten Skandal um die Finanzierung der Partei einen herben Rückschlag.



# Experiment der Klanggestaltung

## Gedanken über MACBETH

Enrique Mazzola

Verdi hat einen sehr ausgereiften Instinkt für die Dramaturgie von Geschichten. Er ist nicht nur ein großartiger Musiker und Komponist, sondern denkt immer ausgehend von den szenischen Vorgängen. Die Libretti entstanden stets in enger Zusammenarbeit mit den Textautoren, Verdi korrigierte Passagen, mit denen er nicht zufrieden war oder verfasste Anmerkungen, die der Librettist umsetzen musste. Verdi hatte immer die ganze Struktur im Sinn, den großen Bogen. Als er die italienische Übersetzung von Shakespeares „Macbeth“ das erste Mal las, entwickelte sich sein eigener dramaturgischer Blick darauf und er wusste sofort, welche Mittel er brauchte, um das Stück auf die Opernbühne zu übertragen. Dennoch gestaltete sich dieser Prozess der Übertragung offen, was auch die Komposition der zweiten Fassung belegt, die 1865 in Paris uraufgeführt wurde. Verdi standen also mehrere Möglichkeiten zur Verfügung, MACBETH auszuarbeiten, wenngleich er im Kern eine klare musikdramatische Anlage vor Augen hatte.

Insgesamt unterscheidet sich MACBETH von anderen Opern Verdis dahingehend, dass hier nicht die einprägsamen Melodien im Vordergrund stehen, für die Verdi so berühmt ist. Man verlässt nach der Vorstellung nicht den Saal und beginnt, wie bei RIGOLETTO, das „La donna e mobile“ zu pfeifen, hat keinen Ohrwurm wie bei „Parigi, o cara“ aus LA TRAVIATA oder vom berühmten Triumphmarsch aus AIDA. Vielmehr macht sich Verdi in MACBETH eine neue Dimension musikalischer Gewalt zu eignen, besonders was das Orchester angeht. Von zentraler Bedeutung sind dafür Kontraste in der Behandlung der Dynamik: Im Duett zwischen Macbeth und Lady Macbeth etwa schreibt Verdi in der Begleitung durchwegs piano und pianissimo vor, ähnlich auch im Chor der Sicarii, der Auftragsmörder, wodurch spezielle Stimmungen entstehen. So können die großen dramatischen Ausbrüche ihre Wirkung ganz besonders entfalten. In der späteren Fassung von 1865, die wir hier spielen, spitzt sich diese Ausdifferenzierung sogar noch mehr zu und reicht von dreifachem Fortissimo bis zu vier-, fünf, oder sogar sechsfachem Piano. Eine derart große Variationsbreite war damals neu.

Im Überblick entspricht die Fassung von 1865 etwa zu zwei Dritteln der ersten Fassung von 1847. Als wirklicher Verdi-Freak hört man, welche Nummern nahezu unverändert aus der ersten Fassung übernommen sind und welche ganz neu geschrieben wurden. Das ist vergleichbar mit einer Ausstellung von Gemälden Picassos aus der Blauen Periode und aus der Rosa Periode, zwischen denen es

einen fließenden Übergang gibt, aber die man dennoch voneinander abgrenzen kann. In gleicher Weise ist hier die Musik durchgehend unverkennbar Verdi, aber es liegen eben knapp zwanzig Jahre dazwischen. Die erste Fassung entstand noch vor den großen Erfolgen aus der mittleren Schaffensphase, wie RIGOLETTO und LA TRAVIATA. Gewissermaßen ist MACBETH von 1847 also eine frühe Verdi-Oper – spannenderweise zugleich aber äußerst modern für seine Zeit, ja geradezu revolutionär. Viele musikalische Momente wirkten auf das damalige Publikum absurd oder übertrieben, etwa unerwartete Harmoniewechsel oder plötzliche Tempoveränderungen. Gerade die Szenen mit den Hexen können als regelrechte ästhetische Provokationen angesehen werden. Wegen dieser radikalen Aspekte ist MACBETH so gut gealtert und behielt auch Jahrzehnte später noch seine Modernität.

Als die zweite Fassung 1865 erschien, hatte Verdi bereits viele seiner großen Titel herausgebracht und er war kurz davor, DON CARLOS zu schreiben. Seine musikalische Sprache ist in dieser Zeit weniger von klaren Rhythmen und strahlender Brillanz geprägt, wie es in seinen früheren Werken der Fall war. Stattdessen treten Klangfarben mehr in den Vordergrund, die den einzelnen Szenen ihre spezifische Atmosphäre verleihen. Instrumente, die einen düsteren Klang erzeugen können, wie die Klarinette in tiefer Lage oder das Englischhorn, werden an prominenter Stelle eingesetzt, wodurch die unheimliche Stimmung, diese omnipräsente Angst, die den gesamten MACBETH durchzieht, nochmals verstärkt wird. Vieles was in der ersten Fassung bereits angelegt ist, kommt in der Überarbeitung noch deutlicher zur Geltung. Der Unterschied ist, dass Verdi 1847 noch der früheren Form der romantischen italienischen Oper verpflichtet ist, denn wir befinden uns zu diesem Zeitpunkt in Italien noch unter der späten Herrschaft des Belcanto. Von diesem ästhetischen Zentrum hat sich der Komponist 1865 gelöst und greift auf den Belcanto-Stil allenfalls noch als Reminiszenz zurück. Nun widmet er sich im Gesang mehr dem Wort, einer am Gesprochenen orientierten Phrasierung und der Wirkung des Textes. Damit erweitert er seine Ausdrucksmöglichkeiten und gelangt zu einem reiferen Stil.

MACBETH von 1847 kann in diesem Zusammenhang als frühes Experiment begriffen werden, das Verdi in späteren Jahren fortführt. Im Zusammenspiel mit der Überarbeitung von 1865 ergibt sich eine Art Puzzle, das diverse Möglichkeiten eröffnet. Wir haben uns bei unserer Version von MACBETH für die Fassung von 1865 entschieden, haben aber die letzte Arie Macbeths, „Mal per me“, in welcher der Titelheld zu Tode kommt, aus der Erstfassung übernommen. Solch eine Hybridversion bietet sich an, da Werke mit mehreren Fassungen per se offener sind. Denn eine Umarbeitung zeigt immer, dass der Komponist noch weiteres Potenzial in dem Stoff erkennt. Letztlich hinterließ Verdi mit MACBETH eine Materialsammlung, an der man sich bedacht und respektvoll bedienen kann.

# Zeittafel

## **14. August 1040**

Der historische Macbeth wird nach der Ermordung des schottischen König Duncan I., genannt „der Wohlwollende“, zum König von Schottland gekrönt. Dieses Amt bekleidet er bis zu seinem Tod am 15. August 1057.

## **April 1564**

William Shakespeare wird in Stratford-upon-Avon, England, geboren.

## **7. August 1605**

Die Theatertruppe „King's Men“, die seit der Krönung James VI. Stuart 1603 unter dessen Schirmherrschaft steht und zu der William Shakespeare gehörte, tritt am Hof auf, vermutlich mit „Macbeth“. Das Stück wird in den nächsten Jahrzehnten zu einem der meistaufgeführten Werke William Shakespeares.

## **23. April oder 3. Mai 1616**

William Shakespeare stirbt in Stratford-upon-Avon, England.

## **2. Hälfte des 18. Jahrhunderts**

Die ersten Übersetzungen des Werks Shakespeares ins Italienische erscheinen („Julius Caesar“ durch Domenico Valentini, 1756; „Hamlet“ und „Othello“ durch Alessandro Verri, 1777). 1789 erscheint in Venedig die erste Übersetzung von „Macbeth“ ins italienische durch Giustina Renier Michiels.

## **10. Oktober 1813**

Giuseppe Verdi wird in Le Roncole, Italien, geboren.

## **1838**

Carlo Rusconis Übersetzung von „Macbeth“ ins Italienische erscheint in Turin als Teil seines „Teatro completo di Shakespeare, voltato in prosa italiana“ und dient später als Vorlage für Verdis Oper.

## **17. März 1846**

Verdis Oper ATTILA wird am Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt. Das Libretto von Temistocle Solera wurde von Francesco Maria Piave vollendet, mit dem Verdi bereits 1844 bei der erfolgreichen Oper ERNANI zusammenarbeitete. Dieser Erfolg festigt Verdis Entscheidung, Piave auch für kommende Projekte, darunter MACBETH, als Librettisten zu beauftragen.

#### **4. September 1846**

Verdi schickt Piave sowie dem Intendanten des Teatro della Pergola in Florenz, Alessandro Lanari, einen Entwurf für MACBETH.

#### **Dezember 1846 bis Januar 1847**

Es kommt während der Arbeit an MACBETH zu Differenzen zwischen Verdi und Piave. Unzufrieden mit Teilen des Librettos bittet Verdi den Shakespeare-Experten Andrea Maffei, bestimmte Passagen für die Uraufführung zu überarbeiten.

#### **14. März 1847**

Die Uraufführung der ersten Fassung von MACBETH im Teatro della Pergola in Florenz wird zu einem großen Erfolg.

#### **26. November 1847**

Uraufführung von Verdis JÉRUSALEM, einer Umarbeitung von I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA zu einem Libretto von Alphonse Royer und Gustave Vaëz an der Opéra Paris. Dies stellt die erste Adaption einer Oper Verdis für das Pariser Publikum dar.

#### **13. Juni 1855**

Uraufführung von Verdis erster Oper für Paris, die keine Überarbeitung eines früheren italienischen Werkes war/ist, LES VÊPRES SICILIENNES zu einem Libretto von Eugène Scribe und Charles Duveyrier, an der Opéra Paris.

#### **1863 bis 1864**

Verdi verhandelt mit dem Intendanten des Théâtre Lyrique in Paris, Léon Carvalho, über eine französische Adaption von MACBETH.

#### **27. Oktober 1864**

Die französische Adaption von Verdis LA TRAVIATA, umgesetzt durch Édouard Duprez, wird unter dem Titel VIOLETTA am Théâtre Lyrique uraufgeführt. Das Pariser Publikum nimmt das Werk begeistert auf.

#### **21. April 1865**

Die überarbeitete Fassung von MACBETH wird am Théâtre Lyrique uraufgeführt. Das Libretto wurde von Charles-Louis-Étienne Nuitter und Alexandre Beaumont ins Französische übersetzt. Neben einigen Umgestaltungen fügte Verdi eine Ballettmusik hinzu, um den Konventionen des französischen Publikums zu entsprechen. Trotz der Anpassungen bleibt der Erfolg aus und die Aufführung endet in einem Fiasko.

#### **11. März 1867**

Uraufführung von Verdis DON CARLOS zu einem Libretto von Joseph Méry und Camille Du Locle an der Opéra, Paris. Eine Umarbeitung zu einem ins Italienische übersetzen Text von Achile Lauzières und Andelo Zanardini fand am 10. Januar 1884 am Teatro alla Scala, Mailand, statt.

**27. Januar 1901**

Giuseppe Verdi stirbt in Mailand. Bei der öffentlichen Trauerzeremonie dirigiert Arturo Toscanini einen Chor aus über 800 Sängerinnen und Sängern. Schätzungsweise sind 300 000 Menschen bei den Feierlichkeiten anwesend. Insgesamt komponierte Verdi achtundzwanzig Opern, die ihn bis heute zum weltweit meistgespielten Opernkomponisten machen.

**1. Oktober 1931**

Premiere von MACBETH an der Städtischen Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Fritz Stiedry; Regie: Carl Ebert)

**29. September 1963**

Premiere von MACBETH an der Deutschen Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Mario Rossi; Regie: Gustav Rudolf Sellner)

**2. Februar 1980**

Premiere von MACBETH an der Deutschen Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Giuseppe Sinopoli; Regie: Luca Ronconi)

**12. Juni 2011**

Premiere von MACBETH an der Deutschen Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Roberto Rizzi Brignoli; Regie: Robert Carsen)

**23. November 2024**

Premiere von MACBETH an der Deutschen Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Enrique Mazzola; Regie: Marie-Ève Signeyrole)

# Synopsis

Act I/1

## Episode 1: War and Peace

The Scottish generals Macbeth and Banquo have won a victory over their enemy Norway. On their return journey, they encounter several mysterious figures, witches making prophecies about their future: they claim that Macbeth, who is already the ruler (thane) over the town of Glamis, shall soon rule over Cawdor too, and ultimately become king of all of Scotland; Banquo, on the other hand, they call a "father of kings". Astonished, the two commanders remain behind alone, when messengers arrive, telling them that King Duncan has transferred the rule over Cawdor to Macbeth, since the thane of Cawdor has been executed on account of treason. The first prophecy has come true.

Act I/2

## Episode 2: Long Live the King!

Lady Macbeth learns of these events through a letter from her husband, announcing the imminent arrival of the King. When Macbeth arrives shortly thereafter, his wife spurs him to murder King Duncan in order to seize power, as it was foretold. During the night, Macbeth sneaks into Duncan's bedroom and stabs him. He places the murder weapon in a sleeping servant's hand and destroys the evidence. Amidst the general shock at the King's death, Duncan's son Malcolm is suspected of having ordered his father's murder. Only Macduff is on Malcolm's side, who finds himself forced to flee to England.

## Act II

## Episode 3: The Empty Chair

Macbeth is now King of Scotland. Worried that the prophecy calling Banquo the "father of kings" might come true, Macbeth gives orders to have Banquo and his son murdered as well. His wife encourages this plan. While Banquo, however, falls victim to the killers, his son Fleance manages to escape. Macbeth receives the news of Banquo's death when he is about to host a sumptuous banquet. To his guests, he pretends ignorance as to Banquo's absence. However, at the moment he approaches Banquo's empty seat, disturbing visions appear to him. Lady Macbeth tries to assuage the guests, but her husband's hallucinations get out of hand. The disturbed crowd withdraws and the banquet ends early.

## Act III

## Episode 4: Blood Seeds

Macbeth seeks answers from the witches. They offer him new prophecies about his reign. Now believing himself untouchable and all-powerful, Macbeth, along with his wife, decides to target his rival Macduff and kill his entire family.

## Act IV

## Episode 5: Checkmate

Suffering under the reign of terror, the people lament their oppression while Macduff weeps for his murdered family. Malcolm joins him, having returned from his exile and there convinced the English to be his allies. They all join forces in order to end Macbeth's rule of terror. Lady Macbeth is tormented by her conscience because of the bloody deeds she and her husband have committed. She succumbs to madness and dies. Macbeth is prostrated by the news of his wife's death. Suddenly, the alarm sounds, and word comes that the palace is under attack. Macbeth throws himself into battle, where he encounters Macduff. The latter proceeds to kill Macbeth. The alliance against the despot has prevailed, and Malcolm is crowned King.

**Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin  
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

*Intendant* Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrl; *Spielzeit* 2024/25  
*Redaktion* Konstantin Parnian; *Gestaltung* Sandra Kastl; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

**Textnachweise**

Der Text von Kerstin Schüssler-Bach erschien 2023 für die Salzburger Festspiele und wurde für dieses Programmheft überarbeitet. Der gemeinschaftliche Beitrag von Marie-Ève Signeyrole und Louis Geisler sowie der Beitrag von Enrique Mazzola entstanden in Zusammenarbeit mit Konstantin Parnian. Die Handlung und die Chronik sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Übersetzung der Handlung fertigte Alexa Nieschlag. Die Zeittafel ist ein Originalbeitrag von Tal Soker.

**Bildnachweise**

Eike Walkenhorst fotografierte die Klavierhauptprobe am 13. November 2024. Weitere Abbildungen stammen von akg-images.

**Giuseppe Verdi****MACBETH**

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 23. November 2024

Musikalische Leitung: Enrique Mazzola; Regie: Marie-Ève Signeyrole; Bühne: Fabien Teigné; Kostüme: Yashi;  
Licht-Design: Sascha Zauner; Video: Artis Dzerve; Chor: Jeremy Bines; Dramaturgie: Louis Geisler, Konstantin Parnian

Macbeth: Roman Burdenko; Banquo: Marko Mimica; Lady Macbeth: Felicia Moore; Kammerfrau der Lady Macbeth, 2. Erscheinung: Nina Solodovnikova; Macduff: Attilio Glaser; Malcolm: Thomas Cilluffo; Arzt, Mörder: Gerard Farreras; Diener, Herold, 1. Erscheinung: Dean Murphy; 3. Erscheinung: Damian Gruschnovik; Oberhexe: Dana Marie Esch; Duncan: Hagen Henning; Fleance: Emil Pyhr

Chor, Orchester und Statisterie der Deutschen Oper Berlin



