

Giuseppe Verdi

Nabucco



Nabucco

Dramma lirico in vier Teilen (1842)

Musik von Giuseppe Verdi

Text von Temistocle Solera

Uraufführung → 9. März 1842

Mailand, Teatro alla Scala

Berliner Erstaufführung → 21. September 1844

Königstädtisches Theater

Erstaufführung an der Staatsoper

Unter den Linden → 10. Oktober 1963

Premiere der Neuinszenierung → 2. Oktober 2024

Staatsoper Unter den Linden

Inhalt

- 6 kurz & knapp
- 8 short & sweet
- 10 Handlung
- 12 Synopsis
- 16 „Er ist nicht originell“
Verdis *Nabucodonosor* und Soleras Libretto
von Michael Walter
- 30 „Wenn die Menschheit nicht vergisst,
wie schrecklich, wie furchtbar Krieg ist, dann
kann sie auch Frieden schaffen“
Regisseurin Emma Dante im Gespräch
- 34 „If Humanity Does Not Forget How Horrific
War Is, It Can Achieve Peace“
A conversation with director Emma Dante
- 40 Der frühe Verdi von den Anfängen bis
zu den „Galeerenjahren“ – eine Chronik
von Detlef Giese
- 48 „Bei dieser Oper erlebt man eine Überraschung
nach der anderen“
Dirigent Bertrand de Billy im Gespräch
- 56 Produktionsfotos
- 81 Produktionsteam und Premierenbesetzung
- 82 Impressum

kurz & knapp

Verdis Durchbruch

1840 durchlebte Giuseppe Verdi eine tiefe Krise, da seine beiden Kinder und seine erste Frau innerhalb von zwei Jahren starben. Als seine zweite Oper *Un giorno di regno* beim Publikum durchfiel, beschloss er, das Komponieren aufzugeben. Doch dem Impresario der Mailänder Scala, Bartolomeo Merelli, gelang es, Verdi davon zu überzeugen, Temistocle Soleras *Nabucco*-Libretto zu vertonen. Die Uraufführung am 9. März 1842 markierte für den 29-jährigen Verdi den ersehnten Durchbruch als Opernkomponist. Die Oper wurde nicht nur in Italien zum Triumph: Auf die Produktion 1843 in Wien folgten rasch Aufführungen in Lissabon, Barcelona, Stuttgart und Berlin. Bis Ende 1844 wurden bereits 58 Inszenierungen von *Nabucco* auf die Bühne gebracht. An die Staatsoper Unter den Linden kam das Werk jedoch erst 1963 in deutscher Sprache, die Neuinszenierung von 2024 ist somit die italienische Erstaufführung an diesem traditionsreichen Haus.

Der Gefangenchor

„Va, pensiero, sull'ali dorate“ („Zieh, Gedanke, auf goldenen Flügeln“) – mit diesen Worten beginnt einer der Chöre bzw. „der Chor schlecht-hin“ aus *Nabucco*, in dem die Hebräer sich voller Sehnsucht an ihre ferne Heimat erinnern. Als „Gefangenchor“ bekannt geworden, handelt es sich bei ihm vielleicht um Verdis bekannteste Komposition überhaupt, schließlich hat sich dieser Gesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Art inoffizielle Nationalhymne in Italien etabliert. Der Chor mit seiner eingängigen Melodie ist auffallend einfach gestaltet: Die Einstimmigkeit unterstreicht die kollektive Erfahrung in der babylonischen Gefangenschaft. Der Gesang beginnt zurückgenommen (sotto voce), schwingt sich dann aber zu einem kraftvollen Fortissimo auf, bevor er am Ende leise und beinahe wehmütig verklingt.

Nebukadnezar

Nur wenige hundert Meter entfernt von der Staatsoper Unter den Linden finden sich Relikte der Herrschaft des legendären babylonischen Königs Nebukadnezar II.: Im Pergamonmuseum wird das rekonstruierte Ishtar-Tor ausgestellt, das Teil der prächtigen Prozessionsstraße in Babylon war. Unter ihm erlebte das neubabylonische Reich eine kulturelle Blüte und wurde im 6. Jahrhundert vor Christus zu einer Großmacht im Nahen Osten. Die Eroberung Jerusalems durch die Babylonier und die Gefangenschaft der Juden in Babylon werden in der hebräischen Bibel unter anderem im Buch Jeremia, im Buch der Könige und in der Chronik geschildert. Das Libretto von Temistocle Solera entfernt sich recht weit von der biblischen Vorlage: So war Nebukadnezar etwa bei der Zerstörung des Tempels in Jerusalem nicht zugegen.

Emma Dante inszeniert

Die italienische Theater-, Opern- und Filmregisseurin Emma Dante hat gemeinsam mit ihrem Team eine besondere Szenerie entwickelt, um die Geschichte Nebukadnezars mit ihren kriegerischen Auseinandersetzungen und vielfachen Verwicklungen auf persönlichen Ebenen neu zu erzählen. Inspiriert von *The Vessel*, einem 2019 in New York City eröffneten Bau- und Kunstwerk, wurde eine Bühnenbildkonstruktion entworfen, die mit ihrer wabenartigen Struktur an einen Bienenstock erinnert. Der Tempel von Jerusalem wird durch diesen sehr präsenten Aufbau symbolhaft vergegenwärtigt, aber auch die Hängenden Gärten von Babylon, schließlich auch ein Monument des Lichts. Der Konflikt zwischen den beiden Völkern – ein wesentliches Thema von Verdis Oper – endet in Frieden und Versöhnung und öffnet damit einen Raum für eine unverhofft aufscheinende Utopie.

short & sweet

Verdi's Breakthrough

In 1840, Giuseppe Verdi went through a profound crisis: both his children and his wife died within a period of just two years. When his second opera *Un giorno di regno* failed to please the audience, he decided to abandon composing. But the impresario of Milan's La Scala Bartolomeo Merelli was ultimately able to convince him to set Temistocle Solera's libretto *Nabucco* to music. The premiere on March 9, 1842 marked Verdi's long-sought breakthrough as an opera composer. The opera was a triumph, not just in Italy. A production in Vienna in 1843 was soon followed by premieres in Lisbon, Barcelona, Stuttgart, and Berlin. By the end of 1844, 58 productions of *Nabucco* had been brought to stage. But the first performance at Staatsoper Unter den Linden wasn't until 1963, and it took place in German: so this new production in 2024 is the premiere of the work in Italian at this opera house steeped in tradition.

The Chorus of the Hebrew Slaves

"Va, pensiero, sull'ali dorate" ("Fly, my thoughts, on wings of gold"): one of the choruses from *Nabucco*, or indeed "the" chorus of the opera, begins with these words. Famed as the "Chorus of the Hebrew Slaves," it is perhaps Verdi's most famous composition, for this chorus became established in Italy of the second half of the nineteenth century as a kind of unofficial national anthem. The chorus with its catchy melody is strikingly simple: the unison underscores the collective experience in Babylonian imprisonment. The singing begins reticently (*sotto voce*), then grows to a powerful *fortissimo* before ultimately ending quietly and almost wistfully.

Nebuchadnezzar

Just a short walk from Staatsoper Unter den Linden, relics from the reign of the legendary Babylonian King Nebuchadnezzar II can be found: the Pergamon Museum houses a reconstruction of the Gate of Ishtar, which was part of Babylon's magnificent processional way. Under his rule in the sixth century BCE, the Neo-Babylonian Empire experienced a golden age of culture and became a major power in the Near East region. The conquest of Jerusalem by the Babylonians and the exile of the Jews in Babylon are depicted in several books of the Hebrew Bible: the Book of Jeremiah, the Books of Kings, and the Books of Chronicles. The libretto by Temistocle Solera differs quite a bit from the biblical story: for example, Nebuchadnezzar was not present to witness the destruction of the temple in Jerusalem in the biblical story.

Emma Dante Directs

The Italian theater, opera, and film director Emma Dante and her team have developed a special scenario to retell the story of Nebuchadnezzar with its warfare and complexity on a personal level. Inspired by *The Vessel*, a building and artwork erected in New York in 2019, the design of the stage set is reminiscent of a bee hive with its honeycomb structure. This structure symbolizes the temple of Jerusalem, but also the Hanging Gardens of Babylon, and finally a monument of light. The conflict between the two peoples, a key theme of Verdi's opera, ends in peace and reconciliation and makes an unexpected utopia possible.

Handlung

Jerusalem – Der babylonische König Nabucco und seine Truppen belagern Jerusalem. Die Hebräer sammeln sich in Salomons Tempel, um Gottes Beistand zu erbitten. Ihr Hohepriester Zaccaria beschwört sie, die Hoffnung nicht aufzugeben: Schließlich befindet sich Nabuccos Tochter Fenena als Geisel in ihrer Hand. Diese hatte einst Ismaele, den Neffen des Königs von Jerusalem, in Babylon befreit und war ihm aus Liebe gefolgt – nun möchte Ismaele ihr zur Flucht verhelfen. Dies wird jedoch durch Fenenas Schwester Abigaille vereitelt, der es mit ihren babylonischen Kriegern dank einer Tarnung gelungen ist, in den Tempel zu gelangen. Nicht nur Fenena, auch Abigaille liebt Ismaele. Sie stellt ihn vor die Wahl: Falls er ihre Liebe erwideren könnte, wäre sie bereit, ihn und sein Volk zu verschonen. Ismaele kann sich jedoch nicht zu ihr bekennen. Inzwischen hat Nabucco die Stadt eingenommen. Zaccaria will den Tempel vor der Schändung bewahren und droht dem babylonischen König mit der Tötung Fenenas. Aus Liebe zu Fenena entwaffnet Ismaele den Hohepriester und besiegt damit die Niederlage seines Volks. Nabucco befiehlt die Zerstörung des Tempels.

Der Frevler – Zurück in Babylon fällt Abigaille ein geheimes Schriftstück in die Hände, das ihre wahre Herkunft enthüllt: Als Tochter einer Sklavin ist nicht sie, sondern Fenena die rechtmäßige Nachfolgerin Nabuccos. Dieser hat Fenena während seiner Abwesenheit die Herrschaft Babylons übertragen, die daraufhin entscheidet, die hebräischen Gefangenen zu befreien. Darüber entsetzt, verbünden sich die Priester des Baal mit Abigaille: Durch die fingierte Nachricht von Nabuccos Tod soll Abigaille die Macht ergreifen. Die Leviten geben Ismaele die Schuld an der Gefangenschaft des hebräischen Volkes. Doch Zaccaria ruft alle zur Vergebung auf und verkündet, dass Fenena zum jüdischen Glauben konvertiert sei. Nachdem die Nachricht vom angeblichen Tod Nabuccos überbracht wurde, verlangt Abigaille die Krone von Fenena. Doch plötzlich er-

Erster
Teil

Dritter
Teil

Vierter
Teil

scheint der totgeglaubte König selbst und fordert, dass er von nun an als alleiniger Gott verehrt werden solle. Der Frevler wird von einem Blitz getroffen und mit Wahnsinn bestraft. Abigaille ergreift die Gelegenheit und reißt die Krone an sich.

Die Prophezeiung – Durch eine List von Abigaille getäuscht, unterschreibt Nabucco, der noch immer nicht Herr seiner Sinne ist, das Todesurteil für die hebräischen Gefangenen. Zu spät wird ihm bewusst, dass er damit auch den Tod seiner Tochter Fenena besiegt hat. Als er Abigaille droht, ihre wahre Herkunft zu enthüllen, vernichtet sie vor Nabuccos Augen das Beweisdokument ihrer Abstammung und lässt den König festnehmen.

Voller Traurigkeit und Sehnsucht erinnern sich die gefangenen Hebräer an ihre Heimat. Zaccaria prophezeit ihnen eine bessere Zukunft und fordert sie auf, neuen Mut zu schöpfen.

Das zerbrochene Götzenbild – Als Nabucco in seiner Gefangenschaft hört, dass die Hinrichtung der Hebräer und Fenena vorbereitet wird, fleht er den Gott Jehova an und bittet um Vergebung. Mit Hilfe seines Offiziers Abdallo gelingt es ihm, sich zu befreien.

Nabucco verhindert die Exekution und lässt das Götzenbild des Baal zerstören. Den Gefangenen schenkt er die Freiheit und verspricht, einen neuen Tempel für Jehova zu bauen. Die entmachtete Abigaille hat Gift genommen und stirbt, nachdem sie Fenena um Verzeihung gebeten hat.

Synopsis

Jerusalem – The Babylonian king Nabucco and his troops besiege Jerusalem. The Hebrews gather at Solomon's temple to pray for God's help. The High Priest Zaccaria insists that they do not give up hope, since they are holding Nabucco's daughter Fenena hostage. She once freed Ismaele, the nephew of the king of Jerusalem, in Babylon and followed him out of love back to the city. But now, Ismaele wants to help her flee. The plan is thwarted by Fenena's sister Abigaille, who is able to get into the temple with her Babylonian soldiers thanks to a disguise. Not only Fenena, but Abigaille also loves Ismaele. She presents him with a choice: if he were ready to return her love, she would be ready to protect him and his people. But Ismaele cannot declare his love for her. By now, Nabucco has taken the city. Zaccaria wants to protect the temple from desecration and threatens the Babylonian king with Fenena's execution. Out of love for Fenena, Ismaele disarms the High Priest and thus seals the fate of his people. Nabucco orders the destruction of the temple.

The Impious One – Back in Babylon, Abigaille discovers a secret document that reveals her true origin. As the daughter of a slave, she is not Nabucco's legal successor: Fenena is. The king has transferred the rule over Babylon to Fenena during his absence, and she decides to free the imprisoned Hebrews. Horrified by this, the priests of Baal decide to support Abigaille: by spreading the fictive news of Nabucco's death, Abigaille is to seize power.

The Levites blame Ismaele for the imprisonment of the Hebrews. But Zaccaria calls on all to forgive and announces that Fenena has converted to the Jewish faith. After the news of Nabucco's supposed death is announced, Abigaille demands the crown from Fenena. But suddenly, the supposedly dead king himself appears and demands that he should now be worshipped as the only God. The blasphemer is struck by lightning and punished with madness. Abigaille seizes the moment and takes the crown.

Part One

Part Three

The Prophecy – Deceived by Abigaille's deception, Nabucco, who has still not regained his wits, signs the death sentence for the Hebrews. He realizes that he has just sealed the fate of his daughter Fenena. When he threatens Abigaille with revealing her true origins, she destroys the documentation of her mother's identity before Nabucco's eyes and has the king arrested. Full of sadness and longing, the imprisoned Hebrews recall their homeland. Zaccaria prophesies a better future and calls on them to summon new courage.

Part Four

The Broken Idol – When the imprisoned Nabucco learns that the execution of the Hebrews and Fenena is being planned, he pleads to the God Jehovah and asks for forgiveness. With the assistance of his officer Abdallo, he succeeds in freeing himself. Nabucco prevents the execution and has the idol of Baal destroyed. He grants the prisoners freedom and promises to erect a new temple for Jehovah. The dethroned Abigaille has taken poison and dies, after beseeching Fenena for forgiveness.

Part Two

In jener Zeit zogen die Truppen Nebukadnezars, des Königs von Babel, gegen Jerusalem und belagerten die Stadt. Als dann König Nebukadnezar von Babel selbst vor der Stadt erschien, während seine Krieger sie belagerten, ging Jojachin, der König von Juda, mit seiner Mutter, seinen Dienern, Fürsten und Kämmerern zum König von Babel hinaus, und dieser nahm ihn im achten Jahr seiner Regierung fest. Wie der Herr angedroht hatte, nahm Nebukadnezar auch alle Schätze des Hauses des Herrn und die Schätze des königlichen Palastes weg und

zerbrach alle goldenen Geräte, die Salomo, der König von Israel, im Haus des Herrn hatte anfertigen lassen. Von ganz Jerusalem verschleppte er alle Vornehmen und alle wehrfähigen Männer, insgesamt zehntausend Mann, auch alle Schmiede und Schlosser. Von den Bürgern des Landes blieben nur die Geringen.

„Er ist nicht originell“

Verdis *Nabucodonosor* und Soleras Libretto

von
Michael
Walter

In *Nabucco* habe sich der Charakter von Verdis Genie zum ersten Mal in seiner ganzen Individualität gezeigt, weil der Komponist sich mit der vollen Reife seines Geistes und mit dem Höchstmaß seiner Kreativität an die Arbeit gemacht habe. Das schrieb der italienische Literat, Essayist und Kritiker Giuseppe Rovani 1858 in seiner Literatur- und Kunstgeschichte Italiens.

Jedoch, so Rovani weiter, man dürfe Individualität nicht mit Originalität verwechseln: „Verdi hat [...] einen eigenen Charakter, aber er ist nicht originell“. Der Satz bezieht sich nicht auf Verdi als Person, sondern seinen Stil in *Nabucco*, der aus zusammengesetzten Elementen bestehe, die Verdi aus vielen Vorbildern zusammengelesen habe. Das einzige, was er diesen Elementen hinzufügte, sei die unaufhörliche Entschlossenheit und Bestimmtheit, die bis zum Ende ohne irgendeine Abschweifung durchlaufe und mit der er die Zuschauermenge unwiderstehlich mitreiße. Rovani zählt dann detailliert auf, von welchen Komponisten und Opern Verdi Elemente übernommen hatte. An erster Stelle stand da eine andere berühmte Oper, die ein biblisches Sujet hatte, nämlich Rossinis *Mosè in Egitto*, die Verdi durch Stilmittel des Preußischen Meyerbeer verschärft habe. Verdi sei zu zwei Dritteln italienisch und zu einem Drittel preußisch. Aber gerade weil er nicht bereit sei, Verdi zu schmeicheln, so Rovani, glaube er sagen zu können, dass *Nabucco* wegen des grandiosen Stils, wegen der konsequenter Männlichkeit des Konzepts, wegen der lokalen Färbung („*tinta locale*“), die das ganze Werk beherrsche, und der Meisterschaft mit der die einzelnen Nummern der Oper zusammengefügt würden, das erste von Verdis Werken sei, das überlebensfähig war und eine bestimmte Prägung habe, die es von den Opern Mercadantes und Donizettis unterscheide.

Lässt man die literarischen Merkwürdigkeiten Rovanis beiseite (die Männlichkeit des Konzepts war im 19. Jahrhundert keine ästhetische Kategorie der Oper) beschreibt er auf der technischen Ebene den Stil *Nabuccos* sehr treffend, lässt 1858 aber ein Detail zum Libretto Temistocle Soleras und seiner Vorgeschichte aus, das er noch 1851 in einer großen Abhandlung über das italienische Libretto erwähnt hatte. Nach Rovanis glaubwürdiger Schilderung habe Temistocle Solera ein Libretto *Nabucco* geschrieben, das anfangs für Otto

Nicolai bestimmt war und das dieser wegen der unüblichen und „nicht komponierbaren“ Struktur ablehnte. (Nicolai selbst vermerkte 1841 in seinen Tagebüchern, das Libretto war „durchaus unmöglich in Musik zu setzen“). Danach habe Solera das Libretto verschiedenen Komponisten angeboten, die es aus demselben Grund nicht komponieren wollten. Solera habe sich dann an Verdi gewandt, um seine Meinung über das Libretto zu hören, und Verdi habe es gerade wegen jener ungewöhnlichen Strukturmerkmale komponieren wollen, die bei den anderen Komponisten zur Ablehnung geführt hatten. Das heißt im Klartext: Solera, der, obgleich als Literat schon bekannt, als Librettist ein Newcomer war und Verdi, dessen zweite Oper *Un giorno di regno* 1840 ein fulminantes Fiasko an der Scala gewesen war, setzten mit der Vertonung eines blutrünstigen Librettos mit ungewöhnlich großer Handlungsdichte und überraschenden, von Rovani als unlogisch kritisierten Wendungen, alles auf eine Karte und gingen ein bewusstes Risiko ein, das sich auszahlte, denn *Nabucco* wurde für beide zum Durchbruch.

Nach Rovanis Ansicht gab Soleras Libretto Verdi die Möglichkeit, eine Musik zu komponieren, die sich den Anschein des Neuartigen geben konnte: „Solera gab die reguläre Handlungsstruktur auf, nahm keine Rücksicht mehr auf die logische Entstehung von Situationen und gab der Wahrscheinlichkeit [der Handlung] einen endgültigen Fußtritt, die, um ehrlich zu sein, niemals die starke Seite der Opern war. Aber im Gegenzug verlieh er dem Drama eine außerordentliche Schnelligkeit, indem er sich sogar darauf konzentrierte, es mit Geschehnissen und Bestandteilen zu überfüllen, und zwang so den Komponisten, der all dem gerecht werden wollte, zu einer gewissen charakteristischen Kurzangebundenheit des Ausdrucks, zu einem gewissen Stil, der kurz und bündig und, wir würden fast sagen, un ausgeglichen war, der bei denen, die in der Musik eher Zerstreuung als [neue musikalische] Einfälle suchten, überaus großen Erfolg haben musste.“

Tatsächlich zeigen sich in *Nabucco* nur andeutungsweise Merkmale eines eigenen melodischen Stils von Verdi. Noch unterschied er sich in dieser Hinsicht kaum von Donizetti, der um 1840 die italienischen Bühnen beherrschte, oder dem späten Rossini. Eher schon

versuchte er, diese melodischen Stile durch schärfere Rhythmen oder einen größeren melodischen Ambitus zu erweitern. Aber wirklich neu, geschweige denn originell war das alles nicht. Das galt freilich nicht für den neuen Stil der lärmenden, gelegentlich sogar brutalen Instrumentierung, die im Zusammenhang der kurzschriffigen Handlung Soleras ihre volle Wirkung entfalten konnte. Feinsinnige orchestrale Differenzierung war Verdis Sache noch nicht. Ihm ging es tatsächlich häufig darum, das Publikum mit Klangmassen zu überwältigen. Wenn Rovani kritisierte, dass es Verdi an musikalischen Ideen mangele, er aber verstehe, das Publikum zu unterhalten, dann meinte er genau diese Technik.

Solera, der selbst ja auch Komponist war, setzt von Anbeginn an nicht nur auf die Geschwindigkeit der Handlungsabläufe, sondern auch auf deren musikalische Umsetzbarkeit. Dabei folgt Verdi ihm jedoch nicht immer. Da in einem italienischen Libretto die Struktur aus dem Druckbild ersichtlich ist, kann man erkennen, dass Solera unmittelbar nach dem Eingangschor und ohne rezitativische Überleitung die Arie des Zaccaria vorgesehen hatte. Der Konvention entsprechend war sie zweiteilig mit einem langsamen ersten Teil und einem schnellen zweiten Teil (Cabaletta: „Come notte“ – eine deutlich auf Donizetti verweisende Melodie). Der erste Teil sollte aus zwei Strophen bestehen, die erste Strophe beginnend mit „Sperate, o figli!\", die zweite mit „Freno al timor!\". Dazwischen hatte Solera einen zweiteiligen Refrain des Chors vorgesehen, den Zaccaria am Ende der zweiten Strophe musikalisch aufgenommen hätte. Für die Vertonung wählte Verdi jedoch eine ganz andere und sichere konservative Strategie. Die erste Strophe und die beiden ersten Zeilen des Beginns der zweiten Strophe vertont er als Rezitativ. Die eigentliche Arie „D'Egitto là sui lidi“ beginnt erst in der neunten Zeile des von Solera vorgesehenen Arientexts. Einerseits vermeidet Verdi dadurch den ungewöhnlichen übergangslosen Anschluss der Arie an den Eingangschor, folgt also der üblichen Konvention. Andererseits gibt ihm dies aber aufgrund des verkürzten Arientexts die Möglichkeit den Chor als wesentlichen Bestandteil auch der Solo-Nummern zu etablieren. Verdi wiederholt nämlich die beiden für den Chor gedachten Textzeilen „Di lieto giorno un sole / Forse per noi sputò“, die er schon an der ‚richtigen‘ Stelle im Rezitativ als nur viertaktige Chorinter-

vention vertont hatte, am Ende der Arienstrophe und führt sie nun musikalisch hymnenartig aus, was dem Chor ein weitaus größeres Gewicht gibt als Solera ihm zugeschrieben hat, der eine Chorbeteiligung an dieser Stelle ausdrücklich nicht vorsah. Die bedeutende Rolle des Chors in *Nabucco* manifestiert sich weniger im Eingangschor als in dieser ersten Arie.

Im Finale des zweiten Teils dagegen folgt Verdi Soleras Dramaturgie. An dieser Stelle erwartete das Publikum das in der Mitte einer Oper stehende „Finale centrale“. Obwohl auch Donizetti bereits mit der Form des „finale centrale“ experimentierte, war die von Rossini etablierte gängige und mittlerweile schon fast veraltete Formkonvention, dass an seinem Beginn kein dramatisches Ereignis stand, sondern – häufig durch den Chor – eine gewisse Ruhe suggeriert wurde. In Donizettis sieben Jahre vor *Nabucco* uraufgeführter *Lucia di Lammermoor* beginnt zum Beispiel das „finale centrale“ mit einem Jubelchor, dem die Unterzeichnung des Heiratsvertrags folgt. Durch diesen musikalisch relativ ausgedehnten Teil entsteht eine große dramaturgische Fallhöhe zum überraschenden Eklat – in Donizettis Oper der Auftritt des düpierten Edgardo –, dem nachfolgenden Stillstand der Handlung und dem anschließenden finalen Tumult. Diese dramatische Struktur war bis Mitte der 1830er Jahre der Standard für ein Finale mit Chor: Dem einigermaßen ruhigen Beginn folgt ein überraschender Auftritt, der wiederum zu einem kontemplativen Ensemble führt, bei dem die Handlung stillsteht und mit einem Ensemble mit Chor in schnellem Tempo abgeschlossen wurde. Der Teil, an dem die Handlung stillsteht, wurde von Komponisten aufgrund seiner musikalischen Struktur umgangssprachlich als „Kanon“ oder „Quartett“ oder, weil sein Tempo grundsätzlich ein langsames war, schlicht als „Largo“ bezeichnet (die konkrete Satzbezeichnung in der Partitur war dann meist etwas spezifischer). Im Fall von Donizettis *Lucia di Lammermoor* ist dieses Ensemble das berühmte Sextett (gelegentlich wurden dem „Quartett“ aus klanglichen Gründen noch zwei Stimmen hinzugefügt) „Chi mi frena in tal momento“. Nach diesem Stillstand der Handlung folgt dann eine erneute Auseinandersetzung der Protagonisten und der musikalisch fulminante Schlusschor, in dem in der Oper Donizettis Edgardo mit dem Tod bedroht und zur Flucht aufgefordert wird. Dieser Schlusschor ist, wie fast

immer, musikalisch effektvoll, aber dramaturgisch absurd. Denn Edgardo kann eben nicht plötzlich fliehen, was handlungstechnisch ja dringend angezeigt wäre, da fast alle auf der Bühne befindlichen Personen ihn umbringen wollen, sondern muss aus rein musikalischen Gründen bis zum Schluss des Chors auf der Bühne bleiben. Donizetti hatte solche konventionellen Strukturen schon in den dreißiger Jahren als Problem aufgefasst und bereits eine gewisse Bandbreite von Lösungen des Final-Problems entwickelt. In seiner am 26. Dezember 1842 zur Saisoneröffnung an der Scala uraufgeführten *Maria Padilla* etwa fehlt das „Largo“ im Finale des zweiten Akts (ähnlich wie Verdi am Beginn des *Nabucco* ignorierte Donizetti hier die Librettostruktur).

Auch Solera und Verdi folgen zunächst nicht der üblichen Konvention. In der Szene vor dem Finale des zweiten Akts wird Ismaele von den Leviten verflucht. Nachdem Anna Fenena als Konvertitin zu erkennen gegeben hat, fordert Zaccaria die Leviten auf, Lobgesänge anzustimmen. Mit diesen als dramaturgischem Ruhepunkt hätte ein traditionelles Finale beginnen können. Aber weder Solera noch Verdi sahen das vor. Nachdem die eine Katastrophe halb abgewehrt wurde (zu einer tatsächlichen Reaktion der Leviten kommt es aufgrund des Tempos der Ereignisse nicht), nähert sich schon die nächste. Denn Fenena will sich überraschenderweise mitten unter das aufrührerische Volk begeben, an dessen Spitze Abigaille steht. Eine logische Motivation für Fenenas Handlung – schließlich hatte Abdallo Fenena gerade zur Flucht aufgefordert, weil Nabucco tot sei und das Volk nach Abigaille rufe – ist nicht erkennbar und wird von ihr selbst auch nicht gegeben. Aber nur durch das plötzliche visuell wahrnehmbare Aufeinandertreffen der Solistinnen kann Solera den tumultuarischen Höhepunkt dieses Finales in Gang setzen.

Die folgende Szene mit dem eindringenden aufrührerischen babylonischen Volk, ist wohl eine der kürzesten Einleitungen eines Finales in der Operngeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie dauert nur neun Takte, in denen Abigaille vergeblich die Krone von Fenena fordert. Dann taucht inmitten des Tumults völlig überraschend Nabucco mit seinen Kriegern auf und setzt sich die Krone auf den Kopf. Auch diese Szene ergibt sich nicht logisch: Die Zuschauer

wissen zwar aus dem Libretto, dass Nabucco nicht tot ist, sondern – die italienische Wortwahl ist hier wesentlich deutlicher als die deutschen Übersetzungen – damit beschäftigt, die Israeliten auszurotten. Dies geschieht aber offenbar in einer geographischen Entfernung, die es notwendig machte, Fenena den Thron verwälten zu lassen und die Baals-Priester veranlasste, nach der Freilassung der Israeliten durch Fenena, Abigaille statt Nabucco zu informieren. Wieso Nabucco plötzlich wie ein Springteufel mit seinen Soldaten, die offenbar ihre Ausrottungstätigkeit unterbrochen haben, auf der Bühne erscheint, erschließt sich nicht. Aber es geht Solera auch hier um den szenischen Effekt des plötzlichen Auftauchens. Soleras und Verdis grundsätzliche Technik in *Nabucco* könnte man wohl als Ästhetik des Plötzlichen zusammenfassen, bei dem sowohl der Bühneneffekt wie der musikalische Effekt Vorrang vor dem konventionell Erwartbaren und handlungslogisch Begründeten haben.

Nach Nabuccos Auftritt folgt das übliche „Largo“ (Ensemble mit Chor): „S'appressan gl'istanti“. Mit anderen Worten: Solera und Verdi schalten drei tumultuarische Szene mit zwei überraschenden Auftritten musikalisch mehr oder weniger übergangslos hintereinander, wobei ungefähr ein Drittel der üblichen Finalstruktur ausgelassen wird. Dadurch beschleunigt sich die Handlung in einer Weise, für die es keine Vorbilder gab. Das „S'appressan gl'istanti“ selbst aber entspricht überraschenderweise dem zu erwartenden kontemplativen Ensemble mit Stillstand der Handlungszeit und der Konvention pseudo-kanonisch einsetzender Stimmen. Rovani meinte denn auch zu Recht, dieses Ensemble sei gearbeitet, als käme es aus der Werkstatt Rossinis. Wie konventionell Verdis Ensemble ist und wie sehr er selbst dadurch den Handlungsablauf bremst, zeigt sich auch daran, dass Donizettis „Chi mi frena in tal momento“ und Verdis „S'appressan gl'istanti“ exakt die gleiche Taktanzahl (nämlich 63) aufweisen. Der Tempounterschied (bei Donizetti „Larghetto“, bei Verdi „Andantino“) ist so gering, dass er in Bezug auf die Zeit, die das Ensemble einnimmt, vernachlässigt werden kann.

Eine logische Weiterentwicklung nach Verdis Ensemble hätte sein können, dass Nabucco Abigaille festnehmen lässt oder Fenena verdammt. Beides geschieht nicht. Stattdessen deklariert sich

Nabucco selbst zum Gott der Babylonier und der Israeliten und setzt deren beider Götter ab. Nabucco befiehlt, Zaccaria sofort zu töten (und sein Volk gleich mit ihm) und erklärt gegenüber Fenena, die sich jetzt zum Judentum bekennt, „Non son più Re, son Dio!“ („Ich bin nicht mehr König sondern Gott!“). Nabucco will Fenena zwingen, das Knie vor ihm zu beugen, es folgt Donner und ein Blitz, der neben Nabucco niedergeht, eine übernatürliche Kraft entzieht ihm die Krone, sein Verhalten zeigt, dass er wahnsinnig ist, die Menge fällt in tiefes Schweigen. Sehr viel mehr kann man in eine nur 14 Takte umfassende Szene eines Finales nicht hineinpacken, wobei auch hier die Frage nach der Handlungslogik oder danach, welcher der beiden betroffenen Götter denn den Blitz gesandt hat, keine Rolle mehr spielt. Wieder geht es Solera und Verdi um den fulminanten und gerade in seiner Kürze schlagkräftigen szenischen Effekt. Musikalisch geschieht darum bis auf einen schnell verklingenden Orchesterschlag nichts.

Formal handelt es sich bei dem kurzen Allegro-Teil zwischen „S'appressan gl'istanti“ und dem Blitzschlag um einen Überleitungsteil, nach dem man allerdings ein abschließendes großes Ensemble in schnellem Tempo erwarten würde. Stattdessen liefern Verdi und Solera jedoch ein eigenartiges Solo Nabuccos, das dramaturgisch überzeugend ist, aber der zu erwartenden formalen Konvention zuwiderläuft. Nabuccos „Chi mi toglie il regio scettro?“ entspricht im musikalischen Duktus des 4/4-Takt mit nachschlagenden Sechzehnteln und Achteln dem üblichen Charakter einer heroischen Arienna-Cabaletta in schnellem Tempo – der allerdings der normalerweise vorausgehende langsame Arienteil fehlt. Zudem wird Nabuccos Solo – Ausweis seines Wahnsinns – zweimal durch ein gänzlich unheroisch-klagendes und fast sentimentales Adagio unterbrochen, in dem man bereits den Verdi der 1850er Jahre zu spüren vermeint. Der Schlusseffekt ist wieder ein ausschließlich szenischer: Abigaille setzt sich während zweier Takte die Krone auf den Kopf, in den beiden folgenden Takten fällt der Vorhang.

Dieses Finale ist ganz gewiss einer jener Teile der Oper, die Rovani zu Recht für „unausgeglichen“ hielt und die August Schmidt, der Herausgeber der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*, 1843 als „rhapsodisch discordirende Tonformen“ bezeichnete. Sich auf ein

solches Finale einzulassen, das kaum logisch durchstrukturiert, sondern eher mosaikartig angelegt war, erforderte keinen eigenen musikalischen Stil, vielmehr eine durchschlagskräftige und, wenn man so will, rücksichtslose Kombination von zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln, deren Ziel die Überwältigung des Publikums war. Nicolai hat sich das offenbar – vermutlich zu Recht – nicht zugetraut.

Nicht immer gelang Verdi eine solche überzeugende Umsetzung des Librettos: Zu den überraschenden Momenten zählt zweifellos auch der finale und wieder plötzliche Auftritt der sich selbst vergiftet habenden Abigaille. Es ist offensichtlich, dass Solera hier irgendwie den Handlungsstrang der Abigaille zu Ende bringen wollte. Der Tod dieses starken Frauencharakters durch eine hinter der Bühne erfolgte Selbstvergiftung ist dramaturgisch jedoch wenig effektiv und ebensowenig einsichtig wie ihr überraschendes Bekenntnis zum hebräischen Gott. Beides widerspricht dem Rollencharakter (es ist nicht unwahrscheinlich, dass Solera hier Rücksicht auf die Mailänder Zensoren genommen hatte).

Noch überraschender ist, dass die „scena ultima“ keine vollständige Arie mit Schluss-Cabaletta enthält. Freilich gab es auch dafür ein Vorbild, das sowohl Solera wie Verdi bekannt gewesen sein muss. Donizetti hatte 1833 für seine *Lucrezia Borgia* keine vollständige Finalarie vorgesehen, musste diese aber dann doch aufgrund des Drucks der Sängerin komponieren. Die jubelnde Cabaletta, in der Lucrezia den Tod ihres Sohnes Gennaro beklagt, war handlungsdramaturgisch und musikalisch völlig unpassend. 1839 änderte Donizetti daher den Schluss durch ein „finale nuovo“, das aus einer sehr langen duettierenden Sterbeszene bestand, und in dem vor allem die Cabaletta fehlte (der Vorhang fiel sofort nach dem Tod Gennaros). Diese Fassung wurde in der Scala 1840 mit Erminia Frezzolini in der Titelrolle aufgeführt. Im Gegensatz zum erfahrenen Donizetti konnte der junge Verdi, wie es scheint, aber mit einem formal so ungewöhnlichen Ende der Oper wenig anfangen: Den Effekt des Solo-Violoncellos hatte er schon in der Preghiera Zaccarias „Tu sul labbro“ verwendet. Ob der Ideengeber für die Instrumentation Rossinis *Guillaume Tell* war (wofür die einleitenden

sechs Solo-Celli der Zaccaria-Arie sprechen würden) oder Faustas Arie „Tu che voli“ in Donizettis gleichnamiger Oper (wofür sprechen würde, dass Fausta sich wie Abigaille selbst vergiftet hat) spielt angesichts der Tatsache, dass Verdis Orchestersatz weder neu noch originell war, keine Rolle. Auch bei der Solo-Flöte in Abigailles Todesszene hätte man sich darüber streiten können, aus welcher älteren Oper dieses instrumentatorische Versatzstück stammte. Verdi suchte nach Vorbildern, die er effektvoll zusammensetzen konnte, war aber hier nicht in der Lage, dies in wirkungsvoller Weise durchzuführen.

Erfolgreich war diese Schlussszene der Abigaille darum nicht. Sie wurde schon in der dritten Vorstellung gestrichen. In der folgenden Herbstsaison der Scala 1842, aber auch in der Saison des Teatro La Fenice 1842/43 und später in vielen anderen Theatern ließ man die Schlussszene aus und die Oper endete mit dem Chor „Immenso Jehova“. Schließlich druckte auch der Verleger Ricordi in den Librettoausgaben den Text des ursprünglichen Endes der Oper nicht mehr.

Auch die führenden Männer Judas und die Priester und das Volk begingen viel Untreue. Die ahmten die Gräueltaten der Völker nach und entweihten das Haus, das der Herr in Jerusalem zu seinem Heiligtum gemacht hatte. Immer wieder hatte der Herr, der Gott ihrer Väter, sie durch seine Boten gewarnt; denn er hatte Mitleid mit seinem Volk und seiner Wohnung. Sie aber verhöhnten die Boten Gottes, verachteten sein Wort und verspotteten seine Propheten, bis der Zorn des Herrn gegen sein Volk so groß wurde, dass es keine Heilung mehr gab.

Der Herr ließ nun den König der Chaldäer gegen sie heranziehen. Dieser tötete ihre jungen Krieger in ihrem Heiligtum mit dem Schwert und verschonte keinen jungen Mann und keine junge Frau, keinen Greis und Betagten; alle gab Gott in seine Hand. Nebukadnezar ließ die großen und kleinen Geräte des Hauses Gottes, die Tempelschätze und die Schätze des Königs und seiner hohen Beamten insgesamt nach Babel bringen. Die Chaldäer verbrannten das Haus Gottes, rissen die Mauern Jerusalems nieder, legten Feuer an alle seine

Paläste und zerstörten alle wertvollen Geräte. Alle, die dem Schwert entgangen waren, führte Nebukadnezar in die Verbannung nach Babel. Dort mussten sie ihm und seinen Söhnen als Sklaven dienen, bis das Reich der Perser zur Herrschaft kam.

Exil der Juden in Babylonien

Die erste Exil-Erfahrung der Juden in Babylon, die nach der ersten Strafexpedition 598 v. Chr. begann, war im Vergleich zu späteren Vertreibungen von einer relativ milden Behandlung durch die Babylonier geprägt. Diese ermöglichen den Juden in kleineren, geschlossenen Siedlungen zu leben und ihre eigenen Bräuche beizubehalten. Für die Babylonier war dies eine pragmatische Entscheidung: Sie setzten einen selbst ausgewählten Vasallenkönig ein, der als vertrauenswürdiger Partner im Westen diente, und deportierten vorerst nur die Oberschicht und handwerklich qualifizierten Bürger Judas, die in Babylon nützliche Rollen einnehmen sollten. König Zidkija, der Onkel des verschleppten Königs Jojachin, wurde als neuer Herrscher eingesetzt.

Der Anschein einer Besänftigung der politischen Unruhe war nur kurzweilig und der Prophet Jeremia warnte das Volk vor einer erneuten Zerstörung. Er riet König Zidkija zur Unterwerfung unter die Babylonier, doch dieser widersetzte sich. Als Reaktion auf die erneute Treulosigkeit belagerte Nebukadnezar Jerusalem im Jahr 588 v. Chr. erneut. Nach einer langen Belagerung, bei der die Stadt ausgehungert wurde, gelang es König Zidkija zu fliehen, bevor er in Jericho gefangen genommen und verurteilt wurde.

Während des babylonischen Exils assimilierten sich die Juden nicht vollständig, sondern behielten einen starken kulturellen und religiösen Zusammenhalt. Die lockere Politik der Babylonier erlaubte es ihnen, ihre Identität zu bewahren und viele der Bräuche zu entwickeln, die das Judentum bis heute prägen, darunter die Einhaltung des Sabbats, die Beschneidung und die Einführung eines festgelegten religiösen Kalenders.

David Kim

„Wenn die Menschheit nicht vergisst,
wie schrecklich, wie
furchtbar Krieg ist,
dann kann sie auch
Frieden schaffen“

Regisseurin Emma Dante im Gespräch

Rebecca Graiti — Was bedeutet dir die Musik von Giuseppe Verdi, und wie ist es für dich als italienische Regisseurin, seine Oper *Nabucco* in Deutschland zu inszenieren?

Emma Dante — Für mich als Italienerin ist Verdi der Vater der Musik. Seine Musik ist Teil unserer italienischen DNA: Wenn wir sie hören, erkennen wir sie sofort. *Nabucco* in Deutschland zu inszenieren ist für mich eine Angelegenheit von großer Bedeutung, schließlich erzählt diese Oper von Verwundungen, vom Krieg. Es ist eine Geschichte, die Konflikte zwischen verschiedenen Völkern thematisiert. Sowohl Deutschland als auch Italien sind Länder, die an Konflikten und Kriegen beteiligt waren. Deshalb ist es für mich so wichtig, ein Werk auf die Bühne zu bringen, das gut endet: Ich möchte über den Krieg sprechen, aber mit einem friedlichen Ende.

Rebecca Graiti — Die Oper schließt ja mit der Läuterung Nabuccos – glaubst du, dass diese von Dauer ist? Und ist ein Friede zwischen den Hebräern und Babylonien überhaupt möglich?

Emma Dante — *Nabucco* ist ein Machtmensch, der völlig den Verstand verliert. In seinem Wahnsinn geht er durch die Hölle. Um zum Frieden zu gelangen, muss er vorher durch die Hölle gegangen sein. Deshalb glaube ich, dass der Friede in diesem Fall dauerhaft sein kann. Wenn die Menschheit nicht vergisst, wie schrecklich, wie furchtbar Krieg ist, dann kann sie auch Frieden schaffen.

Detlef Giese — Für diese Inszenierung wurde ein besonderes Bühnenbild mit einer aufwändigen Treppenkonstruktion entworfen. Was war denn die wesentliche Inspiration für diese Bühne und was versinnbildlicht sie?

Emma Dante — Als ich *Nabucco* zum ersten Mal wieder hörte und das Libretto las, dachte ich sofort daran, dass hier ein Volk im Zentrum steht, das ungemein fleißig ist, ein Volk, das etwas Wertvolles zu produzieren imstande ist. Instinkтив dachte ich da an Honig, weil Honig süß und golden ist – und sehr kostbar noch dazu. Und ich erinnerte mich an ein Bauwerk in New York, das *The Vessel* heißt: Es ist aus Treppen gebaut und hat die Form eines Bienenstocks. Es

stellte die entscheidende Anregung für unser Bühnenbild dar. Mit seiner Struktur und Farbe gab es ein Bild für den Tempel in Jerusalem ab, den Nabucco unbedingt einnehmen will, ein sehr wichtiger Ort von großer Bedeutung und großem Wert. Es gibt ja etwas Sensationelles bei Bienen: Sie bauen ihre Stöcke und ihre Waben an den unglaublichesten Orten, sogar in den Ritzen von Mauern. Und so habe ich mir vorgestellt, dass die Juden ihren Tempel – diesen großen Bienenstock – in einer Mauerritze gebaut haben, um ihn zu verteidigen. Auch auf der Bühne gibt es diese Mauer vor dem Tempel, die Nabucco durchbrechen muss, um hineinzugelangen.

Detlef Giese — In dieser Treppenstruktur, in den Waben, steht der Chor und singt in verschiedenen Funktionen. Das berühmteste Stück der Oper ist gewiss der „Va, pensiero“-Chor, der eine Art zweite italienische Nationalhymne, aber auch außerhalb Italiens berühmt geworden ist. Welche Rolle spielt diese symbolisch sehr aufgeladene Musik für deine Inszenierung?

Emma Dante — Aus meiner Sicht ist es eine Musik, ein Lied, das den Menschen hilft, den tragischen Moment des Übergangs vom Leben zum Tod zu überwinden. Wir haben uns vorgestellt, dass die Musik diesen Seelen helfen wird, in den Himmel aufzusteigen. Einige der Juden, die diesen Chor singen, werden sterben. Ihre Kostüme bestehen aus Mänteln und Hüten – wir haben uns dabei an der Kleidung orthodoxer Juden orientiert. Am Ende ziehen sie die Kleidung aus, die Mäntel fliegen hinweg. Es ist so, als würden sich die Menschen auf den Tod vorbereiten.

Rebecca Grahl — *Nabucco* handelt von Krieg, von skrupellosen Herrschern, von der Unterjochung eines Volkes und von Religionskonflikten. Das sind natürlich lauter Themen, die leider nichts an Aktualität verloren haben. Inwiefern waren dir aktuelle Bezüge bei deiner Inszenierung wichtig?

Emma Dante — Ich finde, dass diese Oper zeitlos und deshalb auch sehr aktuell ist. Es ist ein poetisches Werk, das von der Arroganz der Menschen erzählt, von Täuschungen, von Invasion und von Unabhängigkeit. In *Nabucco* ist bereits das enthalten, was im Zweiten

Weltkrieg geschehen ist, was heute geschieht und in allen Konflikten, die dazwischen liegen. Ich mag es nicht, ein Werk in einer dokumentarischen Art zu inszenieren. Die aktuellen Konflikte sind sicher zu komplex, um sie in einer Oper darzustellen. Das Wichtigste ist, dass die Menschen, die sich *Nabucco* ansehen und anhören, das Leid und den Schmerz empfinden, die Krieg verursacht und dass sie Verantwortung spüren. Und natürlich spüren sie den Schrecken dieser Barbarei, vor allem durch die Musik.

Detlef Giese — Wir haben die Solist:innen und den Chor auf der Bühne – dazu kommen aber auch noch etwa 20 Darsteller:innen und Tänzer:innen, mit denen du besonders intensiv arbeitest. Welche Funktionen haben diese Menschen auf der Bühne, die eben nicht singen, sondern nur spielen, aber für das Gesamtbild doch von großer Bedeutung sind?

Emma Dante — Sie dienen dazu, das Leben dieser Gemeinschaften darzustellen und eine weitere Facette des Theaters, der Theatralität in die Musik zu bringen. Sprache drückt sich nicht nur durch Gesang, sondern auch durch Körper aus. Daher ist für mich auch der Dialog zwischen den Körpern, nicht nur zwischen den Stimmen, sehr wichtig.

Detlef Giese — Wie konkret wird denn die jüdische und die babylonische Welt gezeigt? Und ist das überhaupt intendiert, diese beiden Völker in ihrer Natur und in ihren Lebenswelten darzustellen?

Emma Dante — Die schlimmste Tat, die *Nabucco* gegenüber den Hebräern verübt, ist der Diebstahl ihres Glaubens, ihrer Religion. Zu Beginn der Oper raubt *Nabucco* diesem Volk seinen Gott. Und später setzt er sich selbst an die Stelle dieses Gottes, der ihm – als er wahnsinnig wird – als Geist erscheint und den nur er selbst wahrnimmt. Als aber *Nabucco* die beiden Völker am Ende versöhnt, wird der Glauben wieder zugelassen, das ist das Wichtigste daran. Letztlich ist alles sehr abstrakt, aber auch extrem zeitgemäß.

Mit einem herzlichen Dank an Serena Malcangi für das Dolmetschen während des Gesprächs.

“If Humanity Does Not Forget How Horrific War Is, It Can Achieve Peace”

A conversation with director Emma Dante

Rebecca Graiti – What does the music of Giuseppe Verdi mean to you, and what is it like for you as an Italian director to stage his opera *Nabucco* in Germany?

Emma Dante – For me as an Italian, Verdi is the father of music. His music is part of our Italian DNA: when we hear it, we recognize it immediately. Staging *Nabucco* in Germany is very important to me: after all, this opera tells the story of wounds, of war. It is a story that explores conflicts between different peoples. Both Germany and Italy are countries that have been involved in conflicts and wars. This is why it is so important for me to bring a work to the stage with a happy ending: I want to address war, but with a peaceful conclusion.

Rebecca Graiti – The opera ends with Nabucco’s transformation: do you think it will last? And that peace between the Hebrews and Babylonians is at all possible?

Emma Dante – Nabucco is a man of power who loses his wits entirely. In his madness, he goes through hell. The only way for him to reach peace is to go through hell first. This is why I think peace can endure in this case. If humanity does not forget how terrible, how horrific war is, it can achieve peace.

Detlef Giese – For this new production, a special stage set was designed with an elaborate stairwell construction. What was the key inspiration for the set and what does it emblemize?

Emma Dante – When I first listened to *Nabucco* again and read the libretto, I immediately thought that this is about a people that is extraordinarily industrious, a people able to create something of value. Instinctively, I thought here of honey, because honey is sweet and golden – and very precious. And then I recalled a building in New York City called *The Vessel*. It is made of stairs and has the shape of a beehive. That was the decisive inspiration for our stage set. With its structure and color, it provided an image of the temple in Jerusalem that Nabucco so urgently wants to conquer, a place of great importance and value. There’s something sensational about bees: they build their hives and their honeycombs in the most unbelievable of

places, even cracks in walls. And so I imagined that the Jews built their temple – this large beehive – in a wall in order to defend it. On the stage, too, there is a wall in front of the temple that Nabucco has to break through in order to enter.

Detlef Giese – In this stairwell structure, in the beehive, the chorus stands and sings in various functions. The most famous piece in the opera is certainly the chorus "Va, pensiero," which is a kind of second Italian national anthem, but has also become famous outside of Italy. What role does this symbolically charged music play for your staging?

Emma Dante – From my point of view, it is a piece, a song that helps people overcome the tragic moment of transition from life to death. We imagined that this music could help these souls to ascend into heaven. Several of the Jews who sing the chorus will die. Their costumes consist of coats and hats – we took our inspiration from the clothing of Orthodox Jews. In the end, they remove their costumes, the coats fly away. It is as if they were preparing for death.

Rebecca Grahl – *Nabucco* deals with war, ruthless rulers, the oppression of a people, and religious conflicts. These are all subjects that have lost nothing of their relevance today. To what extent were current references important to you in your production?

Emma Dante – I think that the opera is timeless and thus very topical. It is a poetic work that deals with human arrogance, with deception, with invasion and independence. *Nabucco* includes everything that happened in the Second World War, what is happening today and in all the conflicts that took place in between. I don't like staging work in a documentary fashion. The current conflicts are much too complex to represent in an opera. The most important thing is that the people who watch and listen to *Nabucco* feel the pain and the suffering that war causes and feel responsibility. And of course they feel the horror of this barbarism, especially in the music.

Detlef Giese – We have the soloists and the chorus on stage, in addition to around twenty actors and dancers with whom you work especially intensely. What is the function of these individuals on stage

who do not sing, but act, but are of great importance for the overall impact?

Emma Dante – They serve to represent the life of these communities to bring another aspect of theater, of theatricality to the music. Language expresses itself not only through song, but also through the body. For this reason, not just the dialogue between the voices, but the dialogue between the bodies is also very important to me.

Detlef Giese – How concretely are the Jewish and Babylonian worlds shown? Did you try to represent these two peoples in their nature and in their lifeworlds?

Emma Dante – The worst crime that Nabucco commits against the Hebrews is robbing them of their faith, their religion. At the start of the opera, Nabucco steals their God. And later he takes the place of this god, who, when he goes mad – appears as a spirit that only he can perceive. But when Nabucco reconciles the two peoples at the end of the opera, their belief is once again permitted, and that is the most important thing. It's ultimately very abstract, but also highly contemporary.

Thanks to Serena Malcangi for interpreting during our conversation.

An den Strömen von Babel, /
da saßen wir und weinten, /
wenn wir an Zion dachten.
Wir hängten unsere Harfen /
an die Weiden in jenem
Land. –
Dort verlangten von uns die
Zwingherren Lieder, / unsere
Peiniger forderten Jubel: /
„Singt uns Lieder vom Zion!“

Wie könnten wir singen die
Lieder des Herrn, / fern, auf
fremder Erde?
Wenn ich dich je vergesse,
Jerusalem, / dann soll mir
die rechte Hand verdorren.
Die Zunge soll mir am
Gaumen kleben, / wenn ich an
dich nicht mehr denke, / wenn
ich Jerusalem nicht zu meiner
höchsten Freude erhebe. –

Der frühe Verdi von den Anfängen bis zu den „Galeerenjahren“ – eine Chronik

von
Detlef Giese

Gewiss war er ein talentierter Musiker, aber kein Wunderkind. Seine Karriere begann hoffnungsvoll, aber nicht spektakulär. Er orientierte sich am Stil und der musikalischen Formenwelt seiner Vorgänger und Zeitgenossen, fand aber beizeiten seinen eigenen Weg. Um 1840, als sich Giuseppe Verdi daranmachte, die aufreibende und durchaus risikoreiche Laufbahn eines Opernkomponisten einzuschlagen, war keineswegs zu ahnen, dass er – gleichsam als Erbe von Rossini, Bellini und Donizetti – binnen eines Jahrzehnts zum führenden Repräsentanten der italienischen Oper aufsteigen sollte, der in der Folgezeit nahezu konkurrenzlos das Feld beherrschte und Weltruhm erlangte.

Zweifellos hatte Verdi das Glück, dass seine musikalische Begabung frühzeitig erkannt und systematisch gefördert worden ist – immerhin wurde ihm in Mailand, einem der Zentren des italienischen Musiklebens, eine fundierte Ausbildung ermöglicht, die ihn in die Lage versetzte, in dasfordernde, aber durchaus lukrative Operngeschäft einzusteigen. Obwohl ihm nach dem Ende seiner Studien prinzipiell auch andere Wege offengestanden hätten, als professioneller Musiker zu arbeiten – etwa für Stadtgesellschaft oder Kirche –, entschied er sich für die kaum wirklich planbare, von vielerlei unwägbaren Faktoren abhängige Existenz eines Opernkomponisten, die ihn zudem unstet von Ort zu Ort führte. Zugleich war es die Existenz eines Künstlers mit klaren Visionen und beträchtlichem Durchsetzungsvermögen, von beharrlichem Fleiß und einem Netzwerk von Unterstützern, die ihm ein Fortkommen sicherten und zugleich eigene Vorteile aus der Verbindung mit dem zunehmend prominenter – und wohlhabender – werdenden Komponisten zogen.

Verdi hat 1858, nach der Vollendung seiner mittlerweile einundzwanzigsten Oper *Un ballo in maschera*, davon gesprochen, dass nunmehr seine entbehrungsreichen „Galeerenjahre“ ein Ende gefunden hätten. Nicht eine Stunde habe er Ruhe gehabt, seit dem durchschlagenden Erfolg des *Nabucco* im Frühjahr 1842 an der Mailänder Scala, der den knapp 30-Jährigen unvermittelt an die Spitze der italienischen Opernkomponisten katapultiert hatte. Diese von Seiten des Publikums wie der musikalischen Öffentlichkeit enthusiastisch aufgenommene Oper wurde zu Verdis Eintrittskarte in das große Geschäft: Anfragen und Aufträge kamen sowohl aus Italien als auch aus dem Ausland – Verdi begann eine nationale wie

internationale Berühmtheit zu werden. Die 1840er Jahre sind dabei die entscheidende Phase, sie stehen paradigmatisch für den „frühen Verdi“. Mit einer eindrucksvollen Reihe von Werken, die er – den gängigen Produktionsbedingungen und -zwängen gehorchend – Jahr für Jahr auf die Bühne brachte, machte er auf sich aufmerksam, sie zeigen auch die immense Bedeutung des *Nabucco*-Triumphes für seine weitere Karriere, die mit der später so genannten „Trilogia popolare“ der Opern *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata* auf eine neue Stufe gelangte. Die Anfänge dieses außergewöhnlichen Lebens- und Schaffensweges bis zu diesen nachhaltig wirksamen Erfolgen, mag hier schlaglichtartig beleuchtet sein.

1813
9. oder 10. Oktober: Giuseppe Fortunio Francesco Verdi wird in Le Roncole nahe Busseto im damals unter französischer Herrschaft stehenden Herzogtum Piacenza-Parma geboren; getauft wird er am 11. Oktober; er entstammt einer Familie von Wirten und Ladenbesitzern von mittlerer Bildung und mittleren materiellen Möglichkeiten

1817
Beginn der Grundschulausbildung, wahrscheinlich auch erster Unterricht auf dem Klavier und der Orgel sowie im Gesang

1820
Vater Carlo Verdi kauft seinem Sohn ein Spinett; erstmalige Tätigkeit als Organist in Le Roncole in Vertretung seines Lehrers Don Pietro Baistrocchi

1823
Aufnahme in das Gymnasium in Busseto; musikalisch ist er weiterhin in seinem Heimatort aktiv, vor allem bildet sich Verdi im Orgelspiel weiter

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 jedoch sämtlich nicht erhalten sind

1829
Verdi versucht sich an der Komposition verschiedener Instrumentalwerke

1830
Anlässlich der Karfreitagsprozession in Busseto werden vier Märsche von Verdi gespielt

1831
Umzug in das Haus von Antonio Baretti 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 abgelehnt; Beginn des Privatunterrichts bei dem Komponisten Vincenzo Lavigna

1833
Verdis erste erhaltene Vokalkomposition entsteht, eine Opernszene für Tenor und Orchester

1835
Ende der Studien bei Lavigna und Rückkehr nach Busseto; eine Bewerbung zum „Maestro di cappella“ an der Kollegiatkirche in Monza bei Mailand scheitert

1836
Erfolgreiche Bewerbung um das Amt des städtischen Musikdirektors in Busseto; Verdi komponiert eine erste, unaufgeführt gebliebene Oper mit dem Titel *Rocester*; Heirat mit Margherita Baretti, 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; beide Kinder sterben früh, ohne ihr zweites Lebensjahr vollendet zu haben; in der Kollegiatkirche von Busseto erklingen mehrere Kirchenmusikwerke Verdis; erste Kontakte zur Mailänder Scala

1838			
Verdi dirigiert mehrere Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft von Busseto, nicht zuletzt auch mit eigenen Werken, u. a. Ouvertüren, Arien, Duette und kürzere Instrumentalstücke; im Herbst tritt er von seinem Amt als Musikdirektor zurück	1842 9. März: Triumphale Premiere von <i>Nabucco</i> an der Mailänder Scala, mit insgesamt 75 Vorstellungen allein in diesem Jahr erlebt diese Oper einen beispiellosen Siegeszug; Verdis „Galeerenjahre“ beginnen, in denen er bis zum Ende der 1850er Jahre rund 20 Opern komponiert bzw. grundlegend umarbeitet; Verdi wird zu einem geachten Mitglied der gehobenen Mailänder Gesellschaft	1844 Premiere von <i>Ernani</i> am La Fenice in Venedig, ebenfalls mit großem Erfolg; die darauf folgende Oper / <i>due Foscari</i> wird erstmals im Teatro Argentina in Rom gespielt; Kontaktaufnahme zum Teatro San Carlo in Neapel, eine der führenden Opernbühnen Europas; Verdi erwirbt einen Hof in Busseto, die Keimzelle seiner späteren Besitzungen in seiner Heimatregion	1846 Die Premiere von <i>Attila</i> am La Fenice in Venedig ist nur mäßig erfolgreich; mit <i>Macbeth</i> wendet er sich erstmals konzentriert einem Shakespeare-Stoff zu, nachdem er das Vorhaben zu einer Oper nach <i>King Lear</i> vorerst beiseite gelegt hat
1839 Umzug nach Mailand; Premiere der Oper <i>Oberto</i> an der Scala, der Erfolg bringt Verdi die Verbindung mit dem Verlagshaus Ricordi und weitere Opernaufträge ein			1847 Gleich drei Verdi-Opern erleben ihre Uraufführung: <i>Macbeth</i> (nach Shakespeare) in Florenz, <i>I masnadieri</i> (nach Schiller) in London und <i>Jérusalem</i> (eine französische Neufassung von <i>I Lombardi</i>) in Paris – Verdi ist endgültig zu einem Opernkomponisten von europäischem Rang aufgestiegen
1840 Missglückte Uraufführung der komischen Oper <i>Un giorno di regno</i> in Mailand; Tod seiner Ehefrau Margherita, der Verdi sehr erschüttert; Bitte um Auflösung des laufenden Vertrags mit der Mailänder Scala, der die Produktion weiterer Opern vorsieht, vom Impresario Merelli abgelehnt	1843 Erfolgreiche Uraufführung von <i>I Lombardi alla prima crociata</i> in Mailand; in Wien kommt <i>Nabucco</i> auf die Bühne des Kärntnertortheaters, die erste Aufführung einer Verdi-Oper außerhalb Italiens, von Verdi selbst dirigiert; Kontaktaufnahme zum Teatro La Fenice in Venedig, ein zentrales Opernhaus für Verdis weitere Karriere; Zusammentreffen mit Rossini, anlässlich einer Aufführung von <i>Nabucco</i> in Parma	1845 Uraufführung von <i>Giovanna d'Arco</i> an der Mailänder Scala, mit respektabelm Erfolg, zudem kommt <i>Alzira</i> am San Carlo in Neapel heraus; Verdi zieht in den Palazzo Dordoni-Cavalli nach Busseto, den er käuflich erworben hat; Bruch mit der Mailänder Scala aufgrund schwerwiegender Differenzen; <i>Nabucco</i> wird am Théâtre-Italien in Paris gespielt, als erste Verdi-Oper in Frankreich; Verdi ist daran interessiert, sowohl in Paris als auch in London neue Werke auf die Bühne zu bringen	1848 Premiere von <i>Il corsaro</i> in Triest, ohne sonderlichen Erfolg; Verdi erwirbt das Landgut Sant'Agata bei Busseto, das zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort wird; das gemeinsame Leben mit Giuseppina Strepponi beginnt, erst in Paris, dann in Italien
1841 Verdi lernt die Sängerin Giuseppina Strepponi kennen, seine spätere Lebenspartnerin und Gattin (und erste Sängerin der <i>Abigaille</i>); konzentrierte Arbeit an <i>Nabucco</i>			

1849

Uraufführung von *La battaglia di Legnano* am Teatro Argentina Rom, von Verdi selbst dirigiert, mit großer Resonanz aufgenommen; mit *Luisa Miller* (nach Schillers *Kabale und Liebe*) erlebt eine weitere Verdi-Oper am Teatro San Carlo in Neapel ihre Premiere

1850

Die spätere „Trilogia popolare“ erscheint am Schaffenshorizont: *La maledizione* (der spätere *Rigoletto*) sowie *Il trovatore* rücken als neue Opernsujets in den Fokus; parallel arbeitet Verdi an *Stiffelio*, mit mäßigem Beifall am Teatro Grande in Triest auf die Bühne gebracht

1851

Nach Schwierigkeiten mit der Zensurbehörde kann die Uraufführung von *Rigoletto* am Teatro La Fenice in Venedig stattfinden, Verdis zu Lebzeiten neben *Nabucco* erfolgreichster Oper (auch in kommerzieller Hinsicht); Verdi zieht mit Giuseppina Strepponi nach Sant'Agata

1852

Mit dem Teatro La Fenice wird ein neues Opernprojekt vereinbart, basierend auf Dumas' *La dame aux camélias*, die spätere *La traviata*, Verdi beginnt mit diesem Werk noch während der Komposition von *Il trovatore*

1853

Il trovatore wird mit großem Zuspruch am Teatro Apollo in Rom uraufgeführt; *La traviata* erlebt ihre wenig erfolgreiche Premiere in Venedig, entwickelt sich in der Folgezeit aber zu einem der – im internationalen Maßstab – meistgespielten Werke des Repertoires; gemeinsam mit Giuseppina Strepponi bricht Verdi nach Paris auf, seinem Lebens- und Schaffensmittelpunkt für die beiden folgenden Jahre

Die Zerstörung des salomonischen Tempels in Jerusalem

Nebukadnezar, der König der Babylonier, führte mehrere Feldzüge in den Gebieten des heutigen Syriens und Palästinas. Die erste Konfrontation mit Jerusalem begann, als der judäische König Jojakim, ursprünglich ein Vasall des ägyptischen Pharaos Necho, seine Loyalität aufs Spiel setzte und nach einem Patt zwischen Babylonien und Ägypten die Tributzahlungen an die Babylonier einstellte. In Folge reagierte Nebukadnezar mit der Belagerung Jerusalems im Jahr 598 v. Chr., wobei er zwar die Stadt einnahm und plündern ließ, ohne jedoch den Tempel zu zerstören. Es folgte wenig später eine zweite Strafexpedition im Jahr 587 v. Chr., die schließlich mit der vollständigen Zerstörung des Salomonischen Tempels endete. Hierbei handelt es sich um einen Ausnahmefall: Meistens schonten die Eroberer religiöse Stätten, um den Zorn der einheimischen Götter zu vermeiden. Während viele Gründe für die Brandsetzung des Tempels diskutiert werden, darunter ein möglicher Zufallsbrand während der Zerstörung der Stadt, bleibt die genaue Motivation Nebukadnezars ungeklärt. Eine Theorie besagt, dass das Symbol der national-religiösen Identität der Juden zerstört wurde, um ihren Widerstand gegen die Babylonier zu schwächen. Allerdings widerspricht dem die Tatsache, dass die Babylonier hochrangige, prominente Juden in ihre Verwaltung integrierten und grundsätzlich keine harte religiöse Verfolgungspolitik betrieben.

David Kim

„Bei dieser Oper erlebt man eine Überraschung nach der anderen“

Bertrand de Billy im Gespräch

Detlef Giese – Wie ist es denn eigentlich, einen frühen Verdi zu dirigieren, bei dem die Verwurzelung in Rossini, Bellini und Donizetti noch allzu deutlich ist?

Bertrand de Billy – Für mich hat sich eher die Frage gestellt, wie es ist, einen frühen Verdi zu dirigieren, wenn man fast alle seine mittleren oder späten Stücke schon dirigiert hat, etwa *Don Carlos*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Falstaff*. Ich habe ja ab *Luisa Miller* mit Ausnahme von *La forza del destino* alle seine Werke dirigiert und hatte auch die Chance, mich schon am Beginn meiner Dirigentenlaufbahn mit dem jungen Verdi zu beschäftigen, z. B. mit *I masnadieri* und *I due Foscari*, damals teilweise noch auf Deutsch. Ich habe auch ein ausgesprochenes Faible für diese frühen Werke, die man natürlich anders sieht, wenn man sich mit anderen Werken aus späteren Phasen seines Schaffens beschäftigt und sie dirigiert hat. Daher ist die erste Frage: Wie schafft man es zunächst zu vergessen, was nach diesen frühen Verdi-Opern alles gekommen ist. Natürlich basiert da Vieles auf der großen Tradition von Bellini, Rossini und Donizetti, aber natürlich erkennt man auch schon Themen, die in die Zukunft weisen und das ist auch sehr berührend. Das ist wie bei einem Kind: Man sieht, wie das Kind aufwächst und peu à peu seinen Charakter gewinnt, der aber schon frühzeitig angelegt ist. Genauso ist es in der Musik. Ich gehöre zu denen, die regelmäßig Belcanto-Opern dirigieren. Das Singen ist für mich die Basis allen Musizierens. Wagner hat ja sinngemäß gesagt, dass jede gute Oper Belcanto ist.

Detlef Giese – Wagner hat ja Bellini bekanntlich sehr geschätzt ...

Bertrand de Billy – Ich finde, jeder Dirigent sollte Belcanto pflegen – sein Leben lang. Viele sagen, dass es undankbar ist – ich finde das gar nicht. Wir hatten heute während der Probe einen sehr schönen Moment: Der Chor hat „Va, pensiero“ gesungen, und ich habe ihn animiert, „noch leiser, noch leiser, noch leiser“ zu singen, so als ob jeder Einzelne für sich singt – und plötzlich ist etwas sehr Besonderes entstanden.

Rebecca Grahl – Wie geht denn Verdi in *Nabucco* mit den traditionellen Formen um, mit Arie, Duett, Chören, Ensembles?

Bertrand de Billy – *Nabucco* beginnt ganz klassisch mit einer Potpourri-Ouvertüre, in der schon alle wesentlichen Themen der Oper zitiert werden, ganz wie in einem Bilderbuch. Später hat er sich mehr und mehr davon entfernt: Bei *Rigoletto* gibt es nur ein kurzes Preludio, bei *Otello* überhaupt kein Vorspiel mehr. *Simon Boccanegra* ist vielleicht der schwierigste Anfang überhaupt, mit einer sehr besonderen Form. Insgesamt bringt *Nabucco* eine Mischung von Traditionellem und Neuem, wobei das Neue besonders in der Rolle des Chores zu finden ist – zum ersten Mal kommt dem Chor eine wirkliche Hauptrolle zu. Das ist die Stimme des Volkes: Nicht nur bei „*Va, pensiero*“, auch am Anfang und im Laufe des Werkes gibt es ein gemeinsames einstimmiges Singen – und das ist vollkommen neu. An Arien überwiegt die traditionelle Form von Cavatina und Cabaletta, mit Kontrasten von langsam und schnell, kantabel und rhythmisch. Ein großes Duett hat Verdi zwischen Nabucco und Abigaille geschrieben, jedoch kein Liebesduett zwischen Ismaele und Fenena, so wie es sein Librettist Solera eigentlich wollte. Verdi hat gedacht, dass ein solches Stück den Verlauf der Handlung nur bremst und dramaturgisch unpassend ist – und er hatte Recht. Warum soll es plötzlich um Liebe gehen, wenn es nicht das Thema des Stückes ist.

Detlef Giese – Der „*Va, pensiero*“-Chor ist ja zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung das populärste Stück, aber vielleicht auch so der musikalische Höhepunkt des ganzen Werkes. Wie sollte sich ein Dirigent gerade dieser vor allem bekannten Musik zuwenden und nähern, um es zur richtigen Wirkung zu bringen?

Bertrand de Billy – Bevor der Chor mit „*Va, pensiero*“ einsetzt, gibt es nach dem Vorspiel eine Generalpause mit Fermate. Das heißt: viel Zeit nehmen. Zeit, die uns zwingt, nichts zu machen. Ein kurzes Vorspiel und dann Ruhe. Die Ruhe dient dazu, dass jeder zu sich selbst kommt, zu seinem Inneren und zu seinen Gedanken, zu seiner eigenen Geschichte. Jeder für sich – und dann zu fragen: Was ist das? Ist das wirklich etwas, wo alle „nur“ gemeinsam singen? Ich frage mich, was er, Verdi, damit gewollt hat, denn es ist ein Text voller Hoffnung und Sehnsucht.

Detlef Giese – Und es ist eher ein sanftes, ein ruhiges Stück Musik.

Bertrand de Billy – Verdi schreibt „*Pianissimo, sotto voce*“, hinsichtlich der Vortragsbezeichnung das Leiseste, was damals möglich war. Ich habe dreimal in der Probe gesagt: „Bitte leiser“ und es wurde dann leiser, aber dann habe ich noch gesagt; „Jetzt jeder für sich, nur für sich“, sowohl im Orchester als auch im Chor. Das ist ein Moment von totaler Freiheit, und diese Tonart, Fis-Dur, ist heikel, selten und auch unangenehm. Wichtig ist mir aber vor allem, dass jeder für sich in seinen Gedanken ist und nicht andere Gedanken annimmt. Ich denke da immer an „*Libera me, Domine*“ aus dem Requiem von Gabriel Fauré. Ganz am Ende kommt plötzlich der ganze Chor und singt diesen Text: „*Libera me, Domine*“. Das ist nicht so weit entfernt von „*Va, pensiero*“, es ist der gleiche Grundgedanke ...

Detlef Giese – Wenn wir mal den Klang in den Blick nehmen: Hinsichtlich des *Rigoletto* hat Verdi zum ersten Mal davon gesprochen, dass er eine Idee der musikalischen Farbe, der „*tinta*“, verfolgt habe. Auch wenn *Rigoletto* fast zehn Jahre nach *Nabucco* entstanden ist: Gibt es auch hier eine Art musikalische Farbe, die dem Stück zugrunde liegt?

Bertrand de Billy – Sicherlich nicht in dem Sinne wie bei den reiferen Werken, aber es finden sich dafür auffällig viele kammermusikalische Stellen in *Nabucco*: Zum Beispiel gibt es ein Flöten-Solo im Vorspiel zu „*Va, pensiero*“. Diese Läufe, die die Flöte hier spielt, laden zur Interpretation ein: Es könnte die Seele sein, die vorübergeht, oder die Gedanken, die fliegen ... Das Solo-Cello, das Verdi bei Abigailles Tod einsetzt, hat er aus Rossinis *Guillaume Tell* entnommen: Das ist genau der Moment, in dem Tell den Apfel vom Kopf seines Sohnes schießen muss. Verdi hat sich offenbar auch von der Ouvertüre dieser berühmten Rossini-Oper inspirieren lassen, als er Zaccarias Preghiera mit einem Celli-Sextett komponiert und instrumentiert hat. In den Szenen mit Zaccaria sind ansonsten häufig die Blechbläser zu hören – sie haben hier etwas Goldenes, aber auch Tiefsinniges. Es ist eine Farbe der Dunkelheit, die später Wagner auch häufig benutzt ...

Detlef Giese – Auch dieser Posaunenchoral, ganz am Anfang ...

Bertrand de Billy – Absolut. Es sind die Kontraste, die diese Oper ausmachen. Es reicht von einem Blechbläserchoral mit Bässen hin

zum Damenchor mit Harfenbegleitung. Es gibt nur wenige Stücke von Verdi, die so extrem sind. Diese Oper richtet sich auch nicht unbedingt nach einer strengen Logik, vielmehr erlebt man hier eine Überraschung nach der anderen.

Detlef Giese – Bei Verdi war ja das dramatische Talent, also im Sinne des Theaters, der Szene zu denken, stark ausgeprägt.

Bertrand de Billy – Ja, er war in diesem Sinne sicher eine Naturbegabung, und das reflektiert die Partitur von *Nabucco* bereits sehr deutlich. Und die Oper ist durchgehend von einer unglaublichen Energie getragen, auch das ist eine entscheidende Qualität.

Rebecca Grahl – Das Orchester wird teils recht präsent, sogar massiv eingesetzt, mit viel Blech und Schlagwerk in Forte-Tönen. Worin bestehen angesichts dessen die besonderen Herausforderungen für den Dirigenten?

Bertrand de Billy – Es ist doch die vordringlichste Aufgabe jedes Dirigenten, in jeder Oper vor allem die Sängerinnen und Sänger akustisch nicht zu überdecken. Mit dem Orchester haben wir viel an der Dynamik gearbeitet, denn Verdi hat hier tatsächlich noch sehr massiv orchestriert. Sehr oft werden heutzutage Instrumente deswegen ganz fortgelassen – das machen wir hier natürlich nicht. Das Bühnenorchester ist allerdings riesig besetzt und besitzt auch eine wichtige Funktion: drei Klarinetten, Schlagzeug, Blechbläser, außerdem spezielle Instrumente wie kleine Trommeln und Militärtrommeln. Schon in der Ouvertüre kommt die kleine Trommel zum Einsatz – man könnte fast sagen, es ist ein Konzert für kleine Trommel mit Orchesterbegleitung. Aber wenn man das hört, klingt es fantastisch. Das Schönste ist immer, mit einer großen Gruppe, auch mit dem Chor, ein wirkliches Pianissimo zu erzeugen. Ein Piano mit drei Leuten zu schaffen, ist kein Problem. Aber ein Piano mit hundert Leuten – das ist eine Herausforderung. Sehr häufig steht in der Partitur Fortissimo, das muss man oft reduzieren.

Detlef Giese – Instrumentieren muss gelernt sein, es lebt von Erfahrungen, die mit der Zeit gewonnen werden.

Bertrand de Billy – *Nabucco* war schließlich erst Verdis dritte Oper. Aber man spürt, dass Verdi sich Zeit genommen hat und versuchte, möglichst fein zu orchestrieren ... und ja, die Erfahrung kommt peu à peu. Manches ist sicher gleich von vornherein genial komponiert, aber manches braucht einfach seine Zeit um zur Reife zu gelangen.

Detlef Giese – *Nabucco* kommt nach einer Pause von mehreren Jahrzehnten wieder auf die Bühne der Staatsoper Unter den Linden. Was bedeutet dir das, und welche Wünsche verbindest du mit dieser Aufführung?

Bertrand de Billy – Ich wusste nicht, als ich zugesagt habe, dass das Stück überhaupt zum ersten Mal erst 1963 hier auf der Bühne zu sehen war und dann seit den späten 1960ern nicht mehr wieder. Ein wenig fühle mich wie bei *Don Carlos* 2006 in Wien, als wir zum ersten Mal überhaupt die komplette französische Urfassung aufgeführt haben. Als Dirigent ist man in erster Linie der Advokat des Komponisten, wie Erich Leinsdorf das so schön ausgedrückt hat. Ich versuche zu verstehen, was er wollte und möchte das realisieren. Ich habe die allermeisten Opern von Verdi dirigiert, aber die Produktion hier an der Staatsoper ist mein erster *Nabucco* – es war also höchste Zeit! Ich kenne das Stück natürlich seit langem. Hier treffe ich nun auf ein Orchester und einen Chor, die unbelastet von der Tradition sind – das ist eine große Hilfe, wir sind quasi alle auf demselben Stand, auch dadurch, dass wir im Solistenensemble viele Rollendebüts haben. Nur Luca Salsi hat viel Erfahrung mit der Rolle des Nabucco – das ist auch wiederum wunderbar, denn da wir haben jemanden, der ein gewisses Fundament bildet. *Nabucco* und Berlin – das ist vielleicht ein bisschen Schicksal für mich: Vor rund 30 Jahren war ich Kapellmeister in Dessau, und die erste Oper, die ich damals – das war wohl 1993 – bei meinem ersten Berlin-Besuch gesehen habe, war *Nabucco* an der Deutschen Oper. Und nun öffnet sich eine neue Tür.

Nebukadnezar II.

Nebukadnezar II. (eigentlich Nabū-kudurrī-usur) regierte von 605 v. Chr. bis 562 v. Chr. das neubabylonische Reich. Unter ihm entwickelte es sich zu einer militärischen und kulturellen Großmacht. Nach dem Tod seines Vaters Nabopolassar, der das babylonische Reich von der Vorherrschaft der Assyrer befreit hatte, bestieg Nebukadnezar den Thron. Eines seiner wichtigsten Ziele war die Sicherung der babylonischen Vorherrschaft im Nahen Osten. Dies führte zu zahlreichen Feldzügen nach Levante (ins sogenannte Morgenland), die Eroberung Jerusalems im Jahr 597 v. Chr. und erneut im Jahr 586 v. Chr., als er die Stadt und den salomonischen Tempel zerstören und viele Juden ins Exil nach Babylon führen ließ. Nebukadnezars militärischen Erfolge festigten seine Kontrolle über große Gebiete des Nahen Ostens; so unterwarf er Städte wie Mazamua, Sidon und Tyros. Während seiner langjährigen Herrschaft sah er sich gelegentlich mit den Widerständen der Ägypter konfrontiert, die seine Expansionsversuche zu blockieren versuchten. Diese Versuche scheiterten jedoch endgültig im Jahr 605 v. Chr. in der Schlacht bei Karkemiš, wo die Babylonier die Ägypter entscheidend besiegten.

Neben seinen militärischen Erfolgen spielte Nebukadnezar eine ausschlaggebende Rolle in der kulturellen und religiösen Entwicklung Babylons. Durch die Förderung des Marduk-Kults sicherte er nicht nur seine eigene politische Legitimität, sondern schuf auch eine starke religiöse Grundlage für die Kontrolle über das Vielvölkerreich. Seine umfangreichen Bauprojekte, wie die Hängenden Gärten von Babylon und das Ishtar-Tor, etablierten Babylon als kulturelles Zentrum des Nahen Ostens.

Nach einer langen und erfolgreichen Regierungszeit starb Nebukadnezar im Jahr 562 v. Chr. Ihm folgte sein Sohn Amel-Marduk nach.

Babylon und die Hängenden Gärten

Nebukadnezar erlangte Ruhm nicht nur als ein militärischer Eroberer, sondern auch als ein herausragender Förderer von Kunst und Architektur. Seine Bautätigkeiten machten Babylon zu einer der beeindruckendsten Städte der Antike.

Eines seiner bekanntesten Bauwerke ist die Stadtmauer um die Hauptstadt Babylon, die zum einen die Stadt schützte und über fünf Stadttore zugänglich war. Eines dieser Tore, das Ishtar-Tor, gehört zu den sieben Weltwundern der Antike. Das Tor ist reich verziert mit blau glasierten Ziegeln und Reliefs von Stieren und Fabelwesen. Es war Teil des Prozessionsweges, welcher meist zu religiösen Festen genutzt wurde. Heute befindet sich das Ishtar-Tor im derzeit geschlossenen Pergamonmuseum auf der Museumsinsel in Berlin, wo es 1930 öffentlich zugänglich gemacht wurde.

Zu Nebukadnezars imposantesten Bauten zählen die legendären Hängenden Gärten von Babylon, die ebenfalls zu den sieben Weltwundern der Antike gezählt werden. Die terrassenförmig angelegten Gärten, die mit einer massiven Vielzahl von Pflanzen und Bäumen bepflanzt waren, wurden für seine Frau, Königin Amyitis, errichtet, die die grünen Hügel in ihrer Heimat vermisste. Zur damaligen Zeit waren die Gärten eine technische Meisterleistung: Wasser wurde aus dem Fluss Euphrat über Pumpensysteme auf die oberen Etagen der Terrassen geleitet und versorgten die Pflanzen mit Wasser.

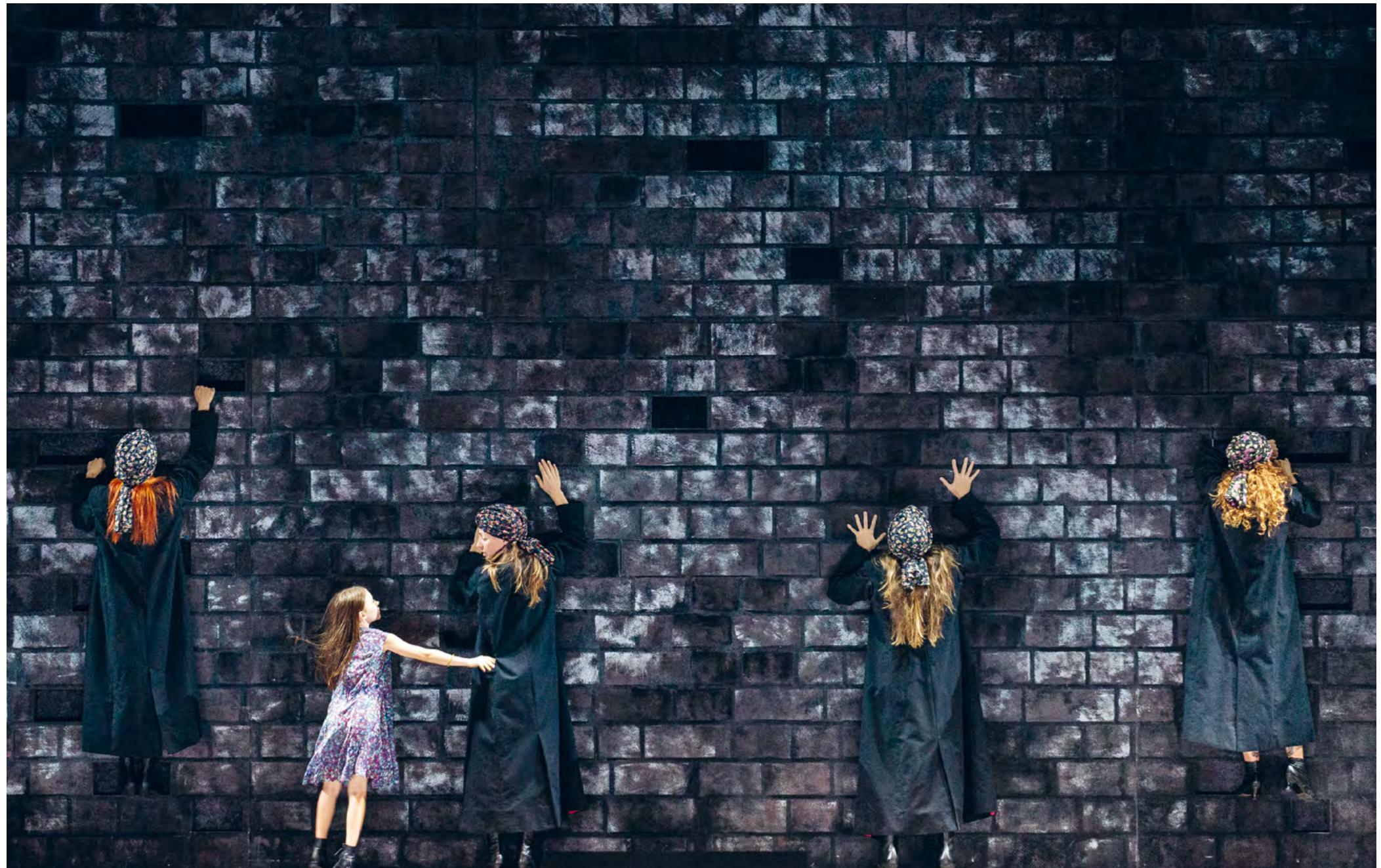
Ein weiteres architektonisches Meisterwerk war der stufenförmige Tempelbau, die Zikkurat Etemenanki, der dem Gott Marduk gewidmet war und als Vorbild für den biblischen Turmbau von Babel gilt. Mit seinen beeindruckenden Zikkuraten, Tempeln und Palästen festigte Nebukadnezar den Marduk-Kult und machte Marduk zur höchsten Gottheit der Stadt.

David Kim



























Produktionsteam

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühne
Kostüme
Licht
Choreographie
Einstudierung Chor
Dramaturgie

Bertrand de Billy
Emma Dante
Carmine Maringola
Vanessa Sannino
Cristian Zucaro
Manuela Lo Sicco
Dani Juris
Detlef Giese, Rebecca Graiti

Premierenbesetzung

Nabucco
Ismaele
Abigaille
Fenena
Zaccaria
Anna
Abdalio
Hohepriester des Baal

Luca Salsi
Ivan Magrì
Anna Netrebko
Marina Prudenskaya
Mika Kares
Sonja Herranen
Andrés Moreno García
Manuel Winckhler

Staatsopernchor
Staatskapelle Berlin

Orchesterbesetzung

2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn),
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,
Cimbasso, Schlagwerk (Pauken, Große Trommel, Kleine Trommel,
Becken), 2 Harfen, Streicher

Bühnenmusik: Banda (Klarinetten, Blechbläser, Schlagwerk)

Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden
Intendantin: Elisabeth Sobotka
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Rebecca Graitl, Detlef Giese / Dramaturgie der
Staatsoper Unter den Linden
Mitarbeit: David Kim

Text- und Bildnachweise:

Die Texte von Michael Walter und Detlef Giese sowie die Interviews mit
Emma Dante und Bertrand de Billy sind Originalbeiträge für dieses
Programmbuch.

Die Handlung schrieb Rebecca Graitl.

Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid.

Die Kurztexte zum historischen Hintergrund verfasste David Kim.

Die Bibel-Zitate sind entnommen: Die Bibel. Altes und Neues Testament.
Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau 2012, Herder

Fotos von der Klavierhauptprobe am 23. September 2024 von Bernd Uhlig
Coverbild von Flaka Haliti: I See a Face. Do You See a Face. #6, 2014

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden
um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 25. September 2024

Gestaltung: HERBURG WEILAND, München
Herstellung: Katalogdruck Berlin
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

**Freunde
& Förderer**

Staatsoper Unter den Linden



 **The
Found
ation.**

Staatsoper Unter den Linden

