

Giuseppe Verdis „Macbeth“. Über den Zusammenhang zwischen Sujet und musikalischem Fortschritt

von Ursula Kramer, Mainz

Keiner anderen Oper seiner „Galeerenjahre“ hat Verdi so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie gerade dem *Macbeth*, und zu keiner anderen Oper der früheren Zeit liegt eine vergleichbare Zahl schriftlicher Äußerungen aus der Feder des Komponisten vor. Gemeinsam ist diesen eine besonders hohe Wertschätzung, und sie datiert keinesfalls erst als retrospektives Urteil aus späteren Jahren, sondern geht unmittelbar auf die Entstehungszeit zurück. Sowohl die Komposition als auch die Aufführung des *Macbeth* hatte Verdi von Anfang an besonders am Herzen gelegen, hatte er doch mit dem Shakespeare-Stoff eine Vorlage gefunden, die er als „una delle più grandi creazioni umane“ bezeichnete¹. Dementsprechend großen — und für die damalige Zeit durchaus ungewöhnlichen — Wert legte er auf die Probenarbeit für die Uraufführung in Florenz am 14. 3. 1847, wie die Erinnerungen der Sängerin Marianna Barbieri-Nini anschaulich belegen². Auch in dieser Hinsicht nimmt *Macbeth* einen eindeutigen Sonderstatus ein. Daß für dieses Werk Francesco Maria Piave, den Verdi bereits bei der gemeinsamen Arbeit an *Ernani* kennengelernt hatte, als Librettist herangezogen wurde, muß nicht ausschließlich als beklagenswerter Mangel angesehen werden. Das ungleiche Kräfteverhältnis bot Verdi vielmehr die Möglichkeit, in nahezu uneingeschränktem Maße Einfluß auf die Gestaltung des Librettos zu nehmen. Indem so die grundsätzlichen Impulse für die Konzeption des Werkes, für die Entscheidung und Gewichtung der thematischen Komplexe auf das Konto Verdis gingen, erscheint die Oper damit dem generellen Vorwurf bloßer ‚Verstümmelung‘ eines weltliterarischen Stoffes enthoben und verdient, auch in seiner Favorisierung von bestimmten Figuren und Szenen als eigenständige Adaption der Vorlage ernstgenommen zu werden.

„... *io vorrei che Lady non cantasse ... io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa ... la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico*“³.

Die Tatsache, daß Verdi eine Sängerin als Besetzung der Lady Macbeth wegen ihrer äußerlichen wie stimmlichen Schönheit ablehnte (wie im Fall Eugenia Tadolinis in Neapel), läßt sich als entscheidender Hinweis in Richtung auf dramatische Orientierung werten. Um der Aussage der Vorlage willen, respektive einer spezifischen Inter-

¹ Brief Verdis vom 4. 9. 1846; zitiert nach: Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Band I, Milano 1959, S. 643.

² Vgl. William Weaver, *Verdi. Eine Dokumentation*, Berlin 1980, S. 166f.

³ „Ich möchte, daß die Lady nicht singt ... ich möchte bei der Lady eine rauhe, erstickte, tiefe Stimme ... ich möchte, daß die Stimme der Lady etwas Teuflisches hat.“ Brief Verdis vom 23. 11. 1848. Im Original zitiert nach: Gaetano Cesari/Alessandro Luzio, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, S. 61f. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 172.

pretation derselben, setzt der Komponist das sängerische Belcanto-Ideal außer Kraft: Der Primat der Schönheit weicht der Forderung nach charakteristischer Darstellung, was einem Paradigmenwechsel gleichkommt. Verdi setzt dabei nur fort, was bereits bei Shakespeare vorgegeben war. Die Musik (und zwar die orchestrale Faktur ebenso wie die Gestaltung der Gesangspartien) bricht klar mit weitschwingenden, kantablen Bögen. Beherrschender Bestandteil der Partitur sind enge, kleinschrittige Bewegungen, die nur an herausragenden Stellen die Fesseln sprengen und dabei auch einen größeren Ambitus in der Entwicklung einer Linie erreichen. Freilich dienen selbst diese Ausnahmen keinesfalls plan dem alten Gesangsideal, sondern bestätigen auf ihre Weise die Regel: Auch die Aufschwünge und unheimlichen Koloraturen der ersten Arie der Lady Macbeth sind nichts als eine Perversion bloßen Schönklangs.

Was sich hier in der Faktur der Singstimme andeutet, erweist sich weit darüber hinausgehend aber auch als Charakteristikum der gesamten Partitur. An die Stelle diatonischer Linie tritt Chromatik, und es ist hierbei ganz konkret der Schritt der kleinen Sekunde, der als konstitutives Element des gesamten Werkes zum Synonym für verneinte Tradition wird. In vielfältigen Ausprägungen ist dieses Intervall auf den verschiedenen Ebenen des musikalischen Satzes präsent: als charakteristischer Tonschritt von Verläufen in der Singstimme ebenso wie als eigenständiges Orchestermotiv oder in vielfältigster Gestaltung von Begleitformeln.

1. Chromatik und Singstimmenbehandlung

Im zweiten Bild des ersten Aktes (Beginn von Macbeth's Szene Nr. 6 unmittelbar vor dem Mord an Duncan) wird die chromatisch aufsteigende Linie der Singstimme zum Sinnbild für die unheimlichen, gleichsam aus der Tiefe aufsteigenden Gedanken an das Verbrechen und den blutigen Dolch (*Gran Scena e Duetto*, Ziffer 28ff.)⁴.

Gleichermaßen mühsam und gestaucht erscheint auch Bancos *Largo* zu Beginn des ersten Finales vor der Entdeckung des Königsmordes. Sein „qual orrenda notte“ erweist sich nachträglich als Kommentar zu dem grausigen Verbrechen. Es handelt sich hierbei um ein Prinzip, das Verdi noch mehrfach anwendet: Die Tat selbst wird ausgeblendet, aber durch eine ihr parallelisierte Gefühlsreaktion — Bancos Klage — indirekt auf die Szene geholt (*Scena e Sestetto* — Finale I, 2. Takt nach Ziffer 39ff.)⁵.

Auch beim Schreckensruf des gesamten Ensembles von Chor und Solisten als Reaktion auf die Nachricht von der grausigen Tat fungiert die kleine Sekunde als musikalischer Ausdruck des ‚Anti-Melodischen‘ (*Scena e Sestetto* — Finale I, 14. Takt nach Ziffer 42ff.)⁶.

Für den Chor der Mörder im zweiten Akt wählt Verdi erneut das charakteristische Sekund-Intervall, um somit die Idee der heimlichen Verabredung zu unterstreichen:

⁴ Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Klavierauszug, hrsg. v. Mario Parenti, Milano 1960, S. 55. Im folgenden wird zitiert nach dieser Ausgabe.

⁵ Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Partitur, Milano 1987, S. 190. Im folgenden wird zitiert nach dieser Ausgabe.

⁶ Klavierauszug, S. 78.

Näher an reine Sprache im Sinne eines atemlosen Flüsterns reicht eben nichts heran als die kleine Sekunde (*Coro di Sicari*, 4. Takt nach Ziffer 6ff.)⁷.

Eine dem kollektiven Entsetzen des ersten Finales vergleichbare Stelle findet sich nochmals am Ende des zweiten Aktes (Bankettszene), als die Menge ähnlich verstört auf Macbeths Visionen reagiert (Finale II, 9. Takt nach Ziffer 29)⁸.

Schließlich sind auch weite Teile der großen *Scena del Sonnambulismo* der Lady Macbeth im vierten Akt vom Intervall der kleinen Sekunde geprägt; gerade an den immer wieder scheinbar bis in das gesprochene Wort zurückfallenden Phrasenanfängen wird Verdis Vorstellung von der rauhen, erstickten Stimme deutlich (*Gran Scena del Sonnambulismo*, 7. Takt nach Ziffer 16ff.)⁹.

2. Chromatik und instrumentale Faktur

2.1. Eigenständige Orchestermotivik

Am Ende von geschlossenen Komplexen, so dem Duett zwischen Macbeth und der Lady im ersten Akt, findet sich die kleine Sekunde als eigenständiges Orchester'motiv', wenn etwa nach der Ermordung Duncans das Orchester vier Takte lang zwischen *e* und *f* hin- und herkreist — selbst der Nummernschluß steht also direkt im Dienst der dramatischen Aussage.

Auch der peitschende Gestus, mit dem der Schlußteil der Hexenszene in der Introduction anhebt, greift auf die kleine Sekunde zurück und reiht sie in rascher Abfolge sequenzierend aneinander. Somit wird auch die Sphäre der Hexen substantiell an die Welt von Ruhmsucht und Mord gebunden (*Coro di Streghe, Stretta dell' Introduzione*, 4. Takt vor Ziffer 14ff.)¹⁰.

Selbst die bereits zu Beginn der Introduction auftretenden abgerissenen Vorschlagsfiguren der Piccoloflöte basieren auf der kleinen Sekunde, die die Vorschläge von der Hauptnote trennen.

Als charakteristisches Element kehrt gerade dieses Vorschlagsmotiv in der Arie „*La luce langue*“ der Lady zu Beginn des zweiten Aktes wieder (gerade in jener Arie, die Verdi erst 1865 bei der Umarbeitung des Werkes geschrieben hat, da ihm die ursprüngliche Version nicht genügend an der dramatischen Situation orientiert schien). Zu betont sprachgebundener Deklamation ohne kantable Entfaltung in der Singstimme tritt hier nun die insistierend-wiederkehrende Klage der Violoncelli (*Scena e Arie*, 14. Takt nach Ziffer 1¹¹; vgl. Notenbeispiel 1, S. 261).

Diese Klage taucht erneut im Chor des gequälten Volkes (Beginn IV) auf, zugewiesen der klanglich dafür prädestinierten Oboe als instrumentalem Analogon zum klagenden

⁷ Ebda., S. 118.

⁸ Ebda., S. 156.

⁹ Ebda., S. 266.

¹⁰ Ebda., S. 27.

¹¹ Partitur, S. 235.

legato e cupo
 Lady
 La luce langue, il faro spe-guesi che' - - ter no
 I.
 Vm
 II.
 Vle
 Vc.
 Ch.

Notenbeispiel 1

Unisono des Frauenchores. (Bereits Bancos Klage war von einer einzelnen Oboe verdoppelt worden).

Gleich eine ganze Reihung kleiner Sekundschrte dient als Sinnbild von Macbeths Obsessionen während des Banketts (Finale II, 2. Takt nach Ziffer 26ff.)¹².

Schließlich basieren alle konstitutiven Instrumentalmotive der *Scena del Sonnambulismo* ebenfalls auf der kleinen Sekunde: die einleitende Figur der hohen Violinen (*Gran Scena del Sonnambulismo*, Takt 1)¹³ ebenso wie die aufsteigende Bewegung der Bratschen und Violoncelli (6. Takt nach Ziffer 16)¹⁴ und der ihr antwortende Vorhalt (ebda.)¹⁵ oder die absteigende chromatische Linie des Englischhorns im Mittelteil (Ziffer 17)¹⁶.

2.2. Begleitformeln

Der traditionellen, vor allem für die frühen Verdi-Opern kennzeichnenden Zweiteilung der musikalischen Faktur in Oberstimme und Begleitapparat mit zumeist fester rhythmischer Grundformel am nächsten steht jene Passage zu Beginn des Duetts Macbeth/Lady (I), da Macbeth gerade die Tat an Duncan verübt hat und sich nun, getrieben von großer innerer Erregung, an die Lady wendet. Aus scheinbarer Beliebigkeit ist

¹² Klavierauszug, S. 150.

¹³ Partitur, S. 636.

¹⁴ Ebda., S. 650.

¹⁵ Ebda., S. 650.

¹⁶ Ebda., S. 657.

hier ein musikalischer Satz geworden, der ganz unmittelbar den Reflex von Macbeths Seelenzustand darstellt: Fallende und steigende Sekundbewegungen werden in der Monotonie ihrer Wiederholung zur ‚idée fixe‘ (*Gran Scena e Duetto*, Ziffer 31ff.)¹⁷:

The image shows a musical score for Macbeth's aria. At the top, the vocal line for MACBETH is written in bass clef with the lyrics: "Fatali madonna! un mur-mu-re, co-mio, non in-ten-de-sti?". Below this is a piano accompaniment consisting of five staves: Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Violoncelli (Vle), Violoncelli (Vc.), and Contrabbassi (Cb.). The piano part is marked with a box containing the number 31 and a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment features a prominent, repetitive chromatic sixteenth-note pattern in the strings, which is described in the text as an 'idée fixe'.

Notenbeispiel 2

Etwas anders hingegen liest sich jene Stelle am Ende des Duets im dritten Akt, als es der Lady nun endgültig gelungen ist, Macbeth auf ihre Seite zu bringen, um auch noch die Nachfahren Bancos auszuschalten. Der im Simultansatz vereinte Schwur „Ora di morte“ wird kommentiert von einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung wiederum in Bratschen und Violoncelli, die hier nun zusammen mit stimmlich extremer Rücknahme in Deklamation auf identischen Tönen und mit der — damals durchaus noch sehr ungewöhnlich genauen — Forderung eines vierfachen Pianissimo wiederum als Anti-Musik im Sinne einer Aufwertung von Chromatismen gegenüber diatonischen Bewegungslinien greifbar wird, als Anti-Musik, die damit zugleich der dramatischen Situation zu zusätzlicher Suggestivkraft verhilft.

2.3. Tonartliche Verknüpfung zwischen Nummern und Akten

Die Vielgestaltigkeit der Chromatik erstreckt sich gleichermaßen auch auf die tonartliche Verknüpfung zwischen den musikalischen Nummern. Zwar bleibt sie auf einzelne Stellen beschränkt und dehnt sich nicht auf das Gesamtwerk aus; immerhin aber fällt auf, daß die Arie der Lady in II in ihrem großen Cabaletta-Teil von der Tonart E-dur beherrscht wird, während weite Teile des nachfolgenden Duets zwischen ihr und Macbeth in f-moll notiert sind. Die identische Konstellation ergibt sich auch für

¹⁷ Ebda., S. 162.

den vermeintlichen Triumph der Lady in ihrer zweiten Arie und Teilen des zweiten Duetts der beiden Protagonisten in III. Und noch eine weitere Verknüpfung scheint auffällig: Das Thema, mit dem das *Preludio* anhebt¹⁸, steht am Beginn des ersten Aktes in *f*-moll; wenn es in der Einleitung zum dritten Akt noch einmal aufgegriffen wird, ist es nach *e*-moll transponiert.

Die an diesem Beispiel ablesbare Intention einer musikalischen Verklammerung des Werkes wird dergestalt gleich auf doppelte Weise offenkundig: Über die bloße Wiederkehr von bereits bekanntem Material hinaus ist es erneut der Sekundschritt des Tonartenbezuges, der als gleichsam omnipräsentes Element die Funktion von Einheitsstiftung übernimmt.

Aber auch das Aufgreifen thematischer Details ist mit diesem Beispiel keinesfalls erschöpft. So zitieren etwa die ersten Takte des einleitenden Instrumentalvorspiels zu II¹⁹ sogar auf identischer Tonhöhe jenen Moment, da Macbeth nach dem Mord an Duncan aus dessen Schlafzimmer wankt: „Tutto è finito“. Die außerordentliche Situation zwingt dort förmlich zu einer Rücknahme (siehe die Regieanweisung „con voce soffocata“) in größtmögliche Unsanglichkeit bei höchster dramatischer Ausdruckskraft — wiederum erweist sich das Sekundintervall als das adäquate musikalische Mittel.

Da jedoch auch im unmittelbaren Anschluß an dieses Zitat zu Beginn des zweiten Aktes noch weiter auf motivisches Material aus dem Duett Lady/Macbeth nach dem Mord an Duncan zurückgegriffen wird und diese Instrumentalpassagen nun direkt in die solistische Szene der Lady überleiten, scheint es, als rief sich die Protagonistin damit — gedanklich, da rein musikalisch — noch einmal jene Situation ins Gedächtnis zurück. (Es handelt sich hierbei um ein Verfahren zur Überwindung allzu tiefgreifender Aktgrenzen, das Verdi viel später — bei der Umarbeitung des *Simon Boccanegra* — in eben diesem Sinne höherer Dramatisierung noch einmal anwendet und dazu auch in einem Brief an Arrigo Boito ganz explizit Stellung nimmt).

Die Verwendung identischer Tonarten für ähnliche oder verwandte Stimmungen trägt schließlich ein übriges zur inneren Verknüpfung des Werkes bei: Ebenso, wie jene Teile der beiden Arien der Lady, in denen Machtstreben und Vorgefühl des Triumphes dominieren, in *E*-dur stehen, findet sich *f*-moll nicht nur in wesentlichen Partien der Duette im ersten und dritten Akt, sondern auch in der *Scena del Sonnambulismo*. Mit der Gebrochenheit der Figur der Lady korrespondiert nicht allein die Abkehr von *E*-dur, sondern zugleich auch der harmonische Rückschritt von vier \sharp zu vier *b*.

2.4. Instrumentation

Die mit der Betonung der Chromatik einhergehende Aufwertung von Anti-Melos läßt sich gleichermaßen in der rein instrumentalen Ebene, etwa in jenen fünf Eröffnungs-

¹⁸ Klavierauszug, S. 1

¹⁹ Ebda., S. 107

takten der Oper, nachweisen, in denen die Kleinschrittigkeit der Melodik noch intensiviert wird durch die fahle Wirkung unheimlicher Einstimmigkeit in der reduzierten Instrumentierung von Oboe, Klarinette und Fagott, so daß dieses Vorspiel bereits das Motto für die gesamte Komposition vorwegnimmt.

Bezüglich der Behandlung der Singstimmen sind neben den reinen Intervallstrukturen noch andere Satztechniken von Bedeutung. In eben dem Maß, in dem Sangbarkeit und Kantilene dramatischen Gesichtspunkten weichen müssen, verzichtet Verdi auf das Sviolinata-Prinzip, bei dem die kantable Singstimme von einzelnen Instrumenten (vorzugsweise Holzbläsern) oder auch Instrumentengruppen (Streichern) verdoppelt wird. Die durch solche Parallelführung zu erreichende höhere Musikalisierung steht szenischen Aussagen wie etwa jenen in der deklamationsbeherrschten zweiten Arie der Lady oder der *Scena del Sonnambulismo* grundsätzlich entgegen und wird darum an den genannten Stellen auch nicht angewendet: Die Musik und der Einsatz ihrer Mittel stehen entschieden im Dienst der stofflichen Intentionen.

„... bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono essere triviali, ma stravaganti ed originali“²⁰.

Verdi hat — wie die brieflichen Quellen belegen — gerade die Gestaltung der Hexenszenen in besonderem Maß interessiert. Als eigenständige dramatische Kraft wollte er sie mit einem entsprechend spezifischen sprachlichen Idiom ausgestattet wissen, das er dann seinerseits kompositorisch weiterführen konnte. Zwar ist der einheitsstiftende Gedanke in der Konzeption der Partitur von derart grundsätzlicher Natur, daß der Komponist auch zur Zeichnung der Hexen auf die motivische Zelle der kleinen Sekunde zurückgreift, doch zeigt sich gerade an der Einleitung zur Stretta der Introduction, welche Auswirkungen die bevorzugte Chromatik auch auf die harmonischen Strukturen hat: Reiht man die jeweils ersten Töne (*Gran Scena del Sonnambulismo*, 7. Takt nach Z. 16ff.) direkt hintereinander, ergibt sich mit der Folge *g-b-cis-e* ein verminderter Septakkord. Hier wird am Detail greifbar, was für die Harmonik des Werkes generell kennzeichnend ist: die Aufwertung verminderter Klänge, die sich keinen eindeutigen Tonartenbereichen mehr zuordnen lassen.

Im Zusammenhang mit der Ausführung der Hexenszenen verdienen auch die „Erscheinungen“ des dritten Aktes in ihrer musikalischen Faktur Beachtung. Ihnen dient eine ganz spezifische, sich vom übrigen Umfeld absetzende Instrumentation in Gestalt von zwei Trompeten, drei Posaunen und Baßposaune sowie Pauke. Um der dramatischen Situation willen wird hier die instrumentale Farbe zum primären Faktor des Satzes aufgewertet, das Ideal des klanglich Schönen bewußt hintangestellt. An seine Stelle tritt eine Verzerrung in Richtung auf dominierende tiefe Bläser in Kombination mit der Pauke als genuin ‚unsänglichem‘ und daher für unheimliche Situationen bestens geeignetem Instrument (auch der Chor der Mörder in II wird ausschließlich von Pauken begleitet).

²⁰ „Du mußt Dich einer erhabenen Sprache befleißigen, mit Ausnahme des Chors der Hexen! Sie müssen vulgär, doch extravagant und originell sein.“ Brief Verdis vom 4. 9. 1846. Im Original zitiert nach: Abbiati I, S. 643. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 164.

„Perché tu bene intenda le mie idee, ti dico anche che in tutto questo recitativo e Duetto l'istromentale consiste nelli istrumenti d'arco colle sordine, in due fagotti, in due corni ed un timpano“²¹.

Verdi erklärt hier dem Darsteller des Macbeth seine Vorstellung einer Szene zwischen der Lady und Macbeth, deren düsterer Charakter der Komponist im Zusammenwirken von spezifischer Instrumentenwahl und angemessener Interpretation der Sänger zu verwirklichen sucht. Er fordert von den Stimmen, daß sie im Einklang mit dem extrem leise spielenden Orchester ebenfalls „mit Dämpfern singen“ müßten, und es finden sich in der Partitur immer wieder entsprechende Stellen, da Verdi im Interesse der szenisch-dramatischen Situation ausdrücklich solches „sotto voce“ vorschreibt, um große vokale Entfaltung bewußt zu vermeiden.

Aufschlußreich ist die zitierte Stelle zur Orchesterbesetzung jedoch über den konkreten Zusammenhang sowie den Kontext des *Macbeth* hinaus vor allem darum, weil sich Verdi in seinen zahlreichen Briefwechseln mit Librettisten, Verlegern, Sängern, Theaterleitern nur höchst selten überhaupt zu Fragen der Instrumentation äußert. Wenn er es hier doch tut, so darf man folgern, dann deshalb, weil Klangfarbe und Mischung spezifischer Instrumente gerade im *Macbeth* eine entscheidende Rolle spielen, tragen sie doch einen erheblichen Teil zur Evozierung von Atmosphäre bei. Und daß das Sujet des *Macbeth* ein unvergleichlich hohes Maß an Szenen düsteren Kolorits auf sich vereinigt, die den Komponisten zu neuartiger, eben ‚charakteristischer‘ Klangfarbengestaltung herausfordert, macht einen der progressiven Züge dieser Partitur aus. Prädestiniert erscheinen für solche spezifischen Wirkungen Instrumente wie Englischhorn und Klarinette, die der Komponist auch entsprechend einsetzt. Gerade das Englischhorn wird dabei ausschließlich ‚exklusiv‘ verwendet und kommt nur in zwei Nummern der Partitur überhaupt zum Einsatz: im Duett zwischen Macbeth und der Lady im ersten sowie in der *Scena del Sonnambulismo* im vierten Akt.

Der einsame Klage laut beim Mord an Duncan erklingt im Unisono von Englischhorn und Fagott, und die Rolle der Verdopplung zur Singstimme im anschließenden dialogischen Teil fällt erneut dem Englischhorn zu. In der großen Szene der Lady im vierten Akt bleibt es nicht alleine solistisches Instrument, sondern wird eingebunden in eine ganz eigenwillige Farbpalette, zu der auch das Streicherensemble gehört, das, unter Verzicht auf die Kontrabässe, in hohem Register diese Szene mit Dämpfern spielt, wodurch ein eigenartig gebrochener, unscharf konturierter Klang entsteht. Hinzu tritt gleich zu Beginn noch eine völlig frei geführte solistische Klarinette, während das Englischhorn — gekoppelt mit tiefer Klarinette — erst im zweiten Teil der Szene als Träger einer erneut auftretenden, wiederum chromatisch abwärts führenden Figur fungiert.

²¹ „Damit Du meine Gedanken richtig verstehst, möchte ich Dir noch sagen, daß die Instrumentation in diesem ganzen Rezitativ und Duett aus Streichinstrumenten mit Dämpfern, aus zwei Fagotten, aus zwei Hörnern und aus einer Pauke besteht“ Brief Verdis vom 7. 1. 1847. Im Original zitiert nach: Abbiati I, S. 660f. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 165.

Im Dienst der Vorlage: die Fassungen von 1847 und 1865

Die so geschaffene eigene klangliche Aura im Verein mit der stockenden, wenig kantabel behandelten Singstimme verdient auch vor dem Hintergrund der Werkgenese noch einmal besondere Beachtung. Verdi hat diese Oper bekanntlich für eine Aufführung 1865 in Paris grundsätzlich umgearbeitet und dabei Teile der früheren Fassung, die ihm als „schwach“ erschienen, eliminiert und durch neu komponierte Nummern ersetzt (die wesentlichsten Änderungen betreffen Teile des ersten Finales, die ausgetauschte Arie der Lady im zweiten Akt [„La luce langue“], die Einfügung des Hexenballetts gemäß französischem Geschmack, die Neukomposition des Duettts Lady/Macbeth am Ende des dritten Aktes sowie die Finalgestaltung: endete die 1847er Version mit dem einsamen Tod Macbeths, so wurde dieser nun hinter die Szene verlegt, während man auf der Bühne mit einem Siegeshymnus des befreiten Volkes schloß).

Die *Scena del Sonnambulismo* blieb jedoch von solchen Eingriffen verschont und wurde unangetastet in die neue Fassung übernommen. Der Grund dafür mag in der unbedingten Fortschrittlichkeit zu suchen sein, die dieser Nummer bereits im Kontext des Jahres 1847 zukam. Auffällig ist, daß Verdi hier — im Gegensatz zu nahezu allen übrigen solistischen Teilen — auf die Bezeichnung „Aria“ verzichtet und statt dessen die Angabe „Scena“ wählt. Er komponiert hier bereits 1847 ein Stück Musik, das sich in seinem Experimentalcharakter kühn über die Konvention durchschnittlicher Opern dieser Jahre hinwegsetzt: keine Aufspaltung in dominierende Vokallinie und Begleitung des Orchesters im Sinn einer „monströsen Gitarre“ (wie Wagner einst den italienischen Komponisten schlechthin vorwarf)²², sondern Reduktion des Sängers zugunsten von deklamationsgebundenen, immer wieder abreißenden Einzelteilen und dazu ein Avancieren des Instrumentalapparates zu eigenständiger Motiv- und Klangqualität. Insistierende Motive des Orchesters bleibt nicht länger beliebige Füllung, sondern wird zur Chiffre für die Obsessionen der Protagonistin.

Die szenische Vorgabe war für Verdi Impuls genug, um nach neuen Wegen zur musikalischen Realisierung solcher Dramatik zu suchen, und so kennt denn — auch über den konkreten Kontext des *Macbeth* hinaus — diese Szene im weiteren Umfeld nirgendwo ihresgleichen. Daß ihr selbst innerhalb der Version von 1865 ein herausragender Stellenwert zukommt, bestätigt im nachhinein nur noch umso mehr die singuläre Rolle von 1847.

Verdis Macbeth: mißverständener Shakespeare?

„Difatti ho osservato in alcuni giornali francesi alcune frasi che ammetterebbero qualche dubbio ... Chi trova il soggetto sublime, e chi non musicabile. Chi trova che io non conoscevo Shakespear quando scrissi il Macbet. Oh, in questo hanno un

²² Richard Wagner, *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund*, in Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Richard Wagner, Dichtungen und Schriften*, Band 8, Frankfurt 1983, S. 93.

gran torto. Può darsi que io non abbia reso bene il Macbet, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shachesepeare no; per Dio, no. E un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani fin dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente”²³.

Was bleibt, ist die Frage nach der Relation zwischen dem dramatischen Vorbild Shakespeares und dem dramaturgischen wie musikalischen Ergebnis bei Verdi. Relevant ist dies vor allem deshalb, weil es sich bei der Wahl des zu vertonenden Stoffes ja gerade nicht um eine beliebige, sondern vielmehr ganz bewußte Entscheidung des Komponisten für diesen Stoff handelte. Verdis Affinität zum Œuvre des englischen Dramatikers wurde hier begründet, und gerade deshalb traf Verdi auch der Vorwurf, er habe Shakespeare nicht verstanden, besonders. Kein Zweifel: Die Kritik hat in bestimmter Hinsicht recht. Grundsätzliche gattungsspezifische Differenzen zwischen Sprechtheater und Oper machen auch vor *Macbeth* und seiner Adaption für das Musiktheater nicht halt: Während das Schauspiel an der Aufdeckung von Prozessen, Entscheidungen, Entwicklungen interessiert ist, setzt auch diese Oper auf große musikalische Bilder und vernachlässigt die Progressionen selbst. Um nur einzelne Beispiele herauszugreifen: Shakespeare zeigt dem Zuschauer auch die Gestalt König Duncans sowie dessen Verhältnis zu Macbeth, er verfolgt genau die Entwicklung bis hin zum Mord Macbeths, zumal sich dieser höchst subtil und unter dem dämonischen Einfluß der Lady vollzieht, während zuvor Macbeth und Duncan einander durchaus zugetan waren. Die Kompliziertheit der Konstellationen braucht Shakespeare nicht zu scheuen, kann er doch die verborgenen Zusammenhänge durch das Medium der Sprache ohne Limitierung offenlegen. Man denke jedoch — was nun die Oper betrifft — nur an Verdis Forderung von den „wenigen“ Worten. Die sprachliche Reduktion läßt der Ausbreitung nur langsam zu durchschauender Personenrelationen keinen Raum, zumal, da die Musik als grundsätzlich wesentlich langsames Medium im Vergleich zur gesprochenen Sprache gleichfalls ihren Tribut fordert. Bezeichnend genug ist auch die vom Komponisten selbst vorgenommene dramaturgische Disposition der Akte: Die Meldung vom Mord an Duncan findet sich in Shakespeares Drama in der Mitte des zweiten Aktes, Verdi hingegen stellt sie an das Ende seines ersten Aktes, integriert sie in das Finale und zeigt im folgenden (in einem großen Ensemble) das tiefe Entsetzen aller Protagonisten über die verübte Greuelthat.

Und dennoch wiegt Verdis akklamierte Affinität zu Shakespeare schwerer, läßt sich doch das Verhältnis der beiden Werke immerhin auch unter der Perspektive sehen, daß ausgerechnet das Drama des englischen Dichters es vermochte, Verdi zu einer Komposition anzuregen, die sich mit der Konvention kritisch auseinandersetzte und sich dabei auch nicht vor der Loslösung von der Tradition nach Maßgabe der Szene scheute.

²³ „Ich habe in einigen französischen Zeitungen einige Äußerungen entdeckt, die Zweifel aufkommen lassen könnten ... Der eine findet das Subjekt ausgezeichnet, der andere nicht komponierbar. Manch einer meint auch, ich habe Shachesepeare [sic!] nicht gekannt, als ich den *Macbeth* schrieb. Oh, was das betrifft, so sind sie schwer im Unrecht. Mag sein, daß ich den *Macbeth* nicht richtig wiedergegeben habe, doch daß ich Shachesepeare nicht kenne, daß ich ihn nicht verstehe und nicht empfinde, das nein. Bei Gott, nein! Er ist einer meiner Lieblingsschriftsteller, den ich schon in meiner frühesten Jugend in Händen gehabt habe, und den ich immer wieder aufs neue lese.“ Brief Verdis vom 28. 4. 1865. Im Original zitiert nach: Abbiati III, S. 8. Deutsche Übersetzung nach Weaver, S. 212.

Das spezifische Verdienst, das man Verdi und seiner Vertonung des *Macbeth* zuschreiben kann, wurzelt in der Erkenntnis, daß einem solchen Stoff mit den traditionellen Mitteln eines Opernkomponisten nicht mehr beizukommen war, und den daraus resultierenden musikalischen Neuerungen, seien diese nun das Streben nach einem einheitlichen ‚Ton‘ des Werkes (Bedeutung des Sekund-Intervalls), das formale Aufbrechen angestammter Nummerntypen („Scena“ del *Sonnambulismo*) oder die zunehmende Differenzierung der Instrumentation. Verdis Wahl eines Sujets, das nicht primär auf einer Liebeshandlung basierte bzw. das er auch nicht entsprechend ‚umbiegen‘ konnte, kommt angesichts der damaligen starren Handlungsmuster, auf die sich nahezu alle Opern der Zeit reduzieren ließen, besondere Bedeutung zu, entschied doch sonst gerade die Konstellation Sopran-Tenor in den Rollen der Liebenden quasi vorab über den Erfolg einer Oper. Mit der Wahl des *Macbeth*-Stoffes trat Verdi den Erwartungen seines Publikums entgegen, und so wundert es nicht, daß dieses das Werk nicht allzu begeistert aufnahm.

Und selbst die mögliche Kritik, wonach Verdi schwerwiegende Eingriffe in die Konzeption Shakespeares vorgenommen habe, indem er etwa die Rolle der Lady erheblich auf- und dementsprechend die des Macbeth gegenüber der Vorlage abgewertet habe, läßt sich auf übergeordneter Ebene dadurch aufwiegen, daß dieses Sujet Ansatzpunkte bereithielt, an denen Verdi kompositorisch Neues erproben konnte und so einzelnen Parametern des musikalischen Satzes zu einer Bedeutung verhalf, die ihnen zuvor noch nicht zugekommen war.

Daß die Lady mit ihren drei großen solistischen Nummern sowie dem Trinklied im Finale des ersten Aktes gegenüber Macbeth selbst stark hervortritt und damit von der Vorlage entschieden abweicht, ist richtig, mag zumindest zum Teil auch damit zusammenhängen, daß Verdi, der sich auch in seiner weiteren kompositorischen Entwicklung mehr als Reformers von Bestehendem denn als Revolutionär verstand, doch wenigstens für die prima donna des Sängeresembles genügend wirksame Auftritte bereitstellen wollte. War der Verzicht auf die Liebeshandlung gerade gravierend genug, so konnte mit der ausgeweiteten Bedeutung der Rolle der Lady zumindest einigermaßen ein Gegengewicht zur Dominanz der männlichen Rollen (und hier überwiegen selbst noch die tiefen Stimmlagen von Bariton und Baß) geschaffen werden. Zweifellos bot aber auch gerade diese Figur Verdi beste Ansatzmöglichkeiten zur musikalischen Differenzierung, indem sich schon bei Shakespeare derart plastische und dabei unterschiedliche Gefühlssituationen finden, die zu einer kontrastreichen Gestaltung als individuelle Nummern geradezu herausforderten.

Macbeth und der ästhetische Paradigmenwechsel der Zeit

Verdis Abkehr vom reinen Belcanto um des dramatischen Gehaltes willen geht dabei nur konform mit der zeitgenössischen Entwicklung innerhalb der ästhetischen Theorie, die sich vom klassischen Ideal einer Ästhetik der Schönheit abzuwenden begann, um dem reinen Schönen als gleichberechtigte Kraft ‚Charakteristisches‘, das auch

‚Häßliches‘ beinhalten mochte, an die Seite zu stellen²⁴. Die aufgewertete Rolle der Instrumentation ist zugunsten eben solcher ‚charakteristischer‘ Farbgebung (siehe vor allem die Szenen der Hexen und der Erscheinungen) neben der Absage an gesanglichen Schönklang ein wichtiges Element, das sich als praktische Auswirkung des theoretischen Paradigmenwechsels fassen läßt. Voraus geht die thematische Hinwendung zu Bereichen, die bis dato — zumal für die opera seria — höchst ungewöhnlich waren: Erst die Romantik brachte die Abkehr von den antiken Stoffen mit ihren festgefügteten Handlungsschemata, stets konzentriert auf die Protagonisten unter weitestgehender Ausblendung alles Atmosphärischen, und eröffnete neue Räume im Sinne eines spezifischen Ambientes. Das aufkommende Interesse für alles Nächtliche und Dunkle fand schließlich auch in den Opernlibretti seinen Niederschlag, und selbst Verdi konnte, ja wollte — wie seine Äußerungen zu den Hexenszenen belegen — sich diesen Tendenzen nicht entziehen.

Und daß die wichtigsten Vertreter auf dem Weg der Formulierung solch gewandelter, in ihrer Absage an die Klassik genuin ‚romantischer‘ Kunstlehre (wie Friedrich Schlegel oder Victor Hugo) sich ausgerechnet auf Shakespeare als Kronzeugen ihrer Ästhetik berufen, ist im Hinblick auf Verdi und seine Stoffwahl bezeichnend genug. Ebenso, wie Hugo in seiner *Préface à Cromwell* die Aufwertung von Charakteristischem bis hin zu gleichberechtigtem Nebeneinander von Schönem und Häßlichem, von Makellosem und Groteskem propagiert — mit dem Argument, daß auch die Schöpfung aus Gegensätzen bestehe und so die Kunst die „kranke“ Seite der Natur nicht einfach ausblenden dürfe²⁵ — ebenso läßt Verdi nun auch ‚Un-Sangliches‘ im weitesten Sinne neben musikalische Schönheit treten.

Angesichts solch ästhetischer Übereinstimmung zwischen Verdi und Victor Hugo verwundert es nicht, daß der Komponist bei seinen neun vor *Macbeth* entstandenen Opern ein einziges Mal vergleichbar intensiv an der Adaption einer literarischen Vorlage mitgewirkt hat: damals — 1844 — war es Hugos *Ernani*-Drama, und bereits damals bediente sich Verdi Paves zur Ausführung der eigenen Intentionen. Und selbst wenn Verdi nicht wirklich Shakespeares Drama *Macbeth* auf die Opernbühne gebracht, sondern ihn ‚nur‘ „verstanden“ und „empfunden“ hat, so zeigen die musikalischen Leistungen dieser Partitur jenseits der gattungsbedingten Unterschiede eine geistige Verwandtschaft, die weit tiefer wirkt: „Charakteristisches“ wird nun auch musikalisch faßbar.

²⁴ Siehe vor allem folgende Aufsätze von Carl Dahlhaus, in denen der Autor die ästhetischen Wandlungen und Neuerungen der Zeit in unmittelbarem Zusammenhang mit Werkstrukturen stellt Carl Dahlhaus, *Die romantische Oper als Idee und als Gattung*, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1983, S. 52ff. Des weiteren auch *Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen*, in: *Festschrift Arno Volk*, Köln 1974, S. 107ff. sowie *Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: Heinz Becker (Hrsg.), *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 9ff.

²⁵ „Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à coté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.“ Victor Hugo, *Préface à Cromwell*, in: ders., *Théâtre complet I*, Monaco 1963, S. 416.