



Von den drei Shakespeare-Opern Verdis sind *Otello* und *Falstaff*, die überragenden Alterswerke, mit denen der ›Schwan von Busseto‹ sein musikalisch-theatralisches Schaffen ebenso wie die Opernliteratur des 19. Jahrhunderts krönte, die bekanntesten. Ihnen gegenüber ist das erste Glied in dieser Trias, der frühere *Macbeth*, im Verlauf der Jahre ins Hintertreffen geraten; seit einiger Zeit indes, nicht zuletzt aufgrund des Einsatzes von Giuseppe Sinopoli, der dem Stück mit einer elektrisierenden Interpretation zu neuer Publizität verhalf, ist sein Kurs im Steigen begriffen. Mag *Macbeth* auch nicht die einsame Höhe der zwei Weltabschiedswerke erreichen, stellte er doch bei

seiner Uraufführung 1847 – eine überarbeitete Fassung wurde 1865 in Paris aus der Taufe gehoben – alles in den Schatten, was vormals dem Boden des Belcanto entwachsen war. Er entstammt Verdis »Galeerenjahre«, in denen der Komponist unter stetem Termindruck und mit der ihn kennzeichnenden Zähigkeit ein Werk nach dem anderen herausbrachte, ehe er mit *La Traviata*, *Rigoletto* und *Il trovatore* den definitiven Durchbruch erzielte. Man hat Verdi, namentlich den jungen, im deutschen Musikleben, das sich erst spät vom Bann des Wagner'schen Musikdramas freizumachen vermochte, gern als ungehobelten Vielschreiber abgestempelt, doch fehlte es ihm nie an Fürsprechern: Unter diesen hat sich besonders Franz Werfel durch Enthusiasmus und Strahlkraft hervorgetan; sein Verdi-Roman von 1924<sup>1</sup> gab der bald nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Renaissance des Komponisten mächtigen Auftrieb. Unter den früheren Opern Verdis ist *Macbeth* wahrlich eine der unkonventionellsten, experimentellsten; bereits die schrill instrumentierten Anfangstakte der Ouvertüre haben etwas im vollen Wortsinne Unerhörtes: Ein *attacco* im Wortsinne, fallen sie den Hörer regelrecht an. Sie exponieren eine offensiv-zupackende Klangdramaturgie, die für das ganze Werk bestimmend ist, in welchem das Exzentrische, Unbewusste Oberhand gewinnt und alptraumhaft-erschreckend in die Wirklichkeit hereinragt. Werfel hat in einem großen Verdi-Essay die Sprengkraft der Konzeption, die *Macbeth* zugrunde liegt, anschaulich umschrieben: »Der Stoff war unerlaubt verwegen im Hinblick auf Zeit und Welt, in der das Werk aufgeführt wurde. Schottischer Nebel, Hexen, Gespenster, Mord, Finsternis und nicht die kleinste Liebesgeschichte, um eine schwingende Melodie anzubringen. Und der Komponist dieses schauervollen ›Thrillers‹, ein Sohn der italienischen Sonne! Heute wissen wir, daß die Lösung, die Verdi für den Stoff gefunden hat, ebenso kühn war wie dieser Stoff selbst. ›Macbeth‹ ist in der Geschichte der Oper um nichts weniger neu und aufrührerisch als jener ›Tannhäuser‹. Mit dreiunddreißig Jahren macht Verdi an der Hand Shakespeares den Sprung vom alten Melodram zum modernen Musikdrama, ohne in einem einzigen Takt seinen Stil und seine Überzeugung zu verleugnen.«<sup>2</sup> Vor Verdi hat der Belcanto die Empfindungswerte, die sich in den Libretti in einer oft recht formelhaften Sprache auskristallisierten, in einer den Bühnenkonventionen gemäßen Weise stilisiert und noch die zerstörerischsten, todbringenden Affekte gebändigt, indem er sie in luxurierenden Schönklang hüllte: Der Gesang hat das Gefühl beseelt, nicht umgekehrt, und dem Publikum einen Zustand vorgegaukelt, in dem die Triebe, Regungen, emotionalen Spannungen und ihre Entladungen den Menschen nicht verwüsten oder zerstören, sondern vergrößern, nobilitieren,

<sup>1</sup> Verdi. Roman der Oper. Berlin/Wien/Leipzig 1924.

<sup>2</sup> Ein Bildnis Giuseppe Verdis, in: »Leben heißt, sich mitteilen«. Betrachtungen, Reden, Aphorismen. Frankfurt a.M. 1992 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Knut Beck), S. 335–399, hier S. 365f.

in einen Übermenschen verwandeln. Nicht so bei Verdi. Bei ihm schlägt der pathologische Untergrund des Außergewöhnlichen und Exzentrischen durch. Er gewinnt der musikalischen Gefühlsrhetorik neue Wahrhaftigkeit ab, indem er den Gesang mit radikaler Kompromisslosigkeit psychologisiert und so zur Vergegenwärtigung seelischer Gebrochenheit, zur Figurierung von Schock und Trauma befähigt, mithin zu einer kongenialen Gefühlssprache sublimiert. Die melodische Zeichnung ist noch immer deutlich, aber ihre Konturen sind nicht mehr durchweg ungetrübt, wenn die Linienführung nicht etwa im Gegensatz zur Überschärfe tendiert; die Zeichnung hat etwas Entstelltes, und es entsteht der Eindruck, als lasse sich in der Stimme ein nicht nur mimisches, sondern innerliches Grimassieren vernehmen. Die zwei Grundtypen der Stimmgestaltung im italienischen Melodramma, die Arie mit ihrem frei und reich strömenden Melos und das rezitativische Deklamieren, werden mit bisher ungekannter Konsequenz einander angenähert, so dass sich ein reiches Spektrum an Zwischenformen ergibt, in das auch nachgerade naturalistische, aber noch immer ästhetisch durchdrungene, stilisierte Anklänge an unartikulierte Laute wie Schreien, Stöhnen, Seufzen integriert sind. Der Belcanto wird so zu einer Matrix vielfältiger stimmlicher Parameter, die die Trennlinie zwischen Singen und Sprechen verwischen, womit Entwicklungen der musikalischen Moderne nach 1900 antizipiert – oder darf man vielleicht gar sagen: angebahnt – sind? Der den Gesang umwebende Schein der Überhöhung und Transzendierung des sprachlichen Inhalts wird negiert, die Stimme fungiert als künstlerisches Medium einer psychopathologischen Fallstudie, die den wahnhaften Zerfall einer Persönlichkeit phasenweise mit seismographischer Präzision imaginiert. Die Entästhetisierung des Gesangs holt die Figur, die sich durch ihn bekundet, aus der Exterritorialität der Bühnenwelt und gewährt ihr so bedrohliche Gegenwärtigkeit. Das trifft auf Lady Macbeth vielleicht noch stärker zu als auf ihren mörderischen Gatten; sie gehört nicht nur zu den aktivsten, sondern auch zu den plastischsten Frauenfiguren, die Verdi geschaffen hat.

Neben der oben erwähnten sensitiven Einspielung von Sinopoli sei die scharf belichtende, nachgerade beklemmende Interpretation von Erich Leinsdorf empfohlen, dem ein hochkarätiges Ensemble mit Leonard Warren, Leonie Rysanek und Carlo Bergonzi an der Spitze zu Gebote stand.