



Aufstieg und Fall eines Diktators – Szenenbild aus der Inszenierung des Theaters Basel. Bild: Sandra Then

Macbeth und der Königsmord

Anmerkungen zu den Inszenierungen der Verdi-Oper im Opernhaus Zürich (3. 4. 2016) und im Theater Basel (16. 4. 2016) und im Anhang: Die Inszenierung im Theater St. Gallen (1. 2. 2025)

von Herbert Büttiker

«Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
So mild getragen, blieb im grossen Amt
So rein, dass seine Tugenden, wie ein Engel,
Posaunenzünftig, werden Rache schrein
Dem tiefen Höllengreuel seines Mordes.»¹

Das Lob des Königs kommt aus dem Mund seines Mörders. Macbeth spricht die Verse im Monolog (I.7) – in einem Moment, in dem er im Gegenteil froh sein müsste um alle Argumente, die dessen Ermordung rechtfertigen würden. Die liefert ihm Elisabeth Bronfen im Magazin des Opernhauses, wo sie den Königsmord auch unter dem Aspekt der Revolution betrachtet und die Untat zur politischen Tat abschwächt. Allerdings spricht die Anglistin da nicht von Shakespeare und nicht von Verdi, sondern vom historischen Geschehen (der Machtwechsel von Duncan zu Macbeth erfolgte um 1040), nur macht sie nicht deutlich, dass das Drama nicht im entferntesten einen Hinweis gibt, der eine solche Betrachtung zuliesse. Gewiss hat Shakespeare die Figur Duncans geschönt – um eben das Verbrechen als absoluten Skandal und fundamentalen Bruch der Weltordnung kenntlich zu machen.

¹ „Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued, against
The deep damnation of his taking-off;“
(Übersetzung Schlegel-Tieck)

Der Weg zur Macht, der über Leichen geht, ist das Thema des Stücks. Der Antrieb dazu liegt im Dunkeln, irgendwo im Innern, bei einem «Dämon», der sich auf der Bühne im Spuk der Hexen konkretisiert. Modernes psychoanalytisches Denken mag sich mit diesem Dunkel nicht zufrieden geben und nach den psychischen Mechanismen forschen, die diesen Trieb hervorbringen. Der Fokus des Dramas liegt aber nicht in der Psychologie des Ehepaars Macbeth, sondern in der Frage nach dem Wesen der Macht und ihrer bösen Dimension, die in der Verwüstung ganzer Länder mündet. „Macbeth“ ist ein politisches Drama.

Ein politisches Drama

Das politische Thema stehe nicht im Zentrum, erklärt Barrie Kosky im Opernhaus-Magazin, Verdi habe mit «Macbeth» zum politischen Drama gefunden, sagt dort hingegen Teodor Currentzis, eine nicht weniger merkwürdige Aussage, wenn man an die dem Shakespeare-Stück vorausgehenden Werke mit historisch-politischen Sujets, an «Nabucco», «Lombardi», «Giovanna d'Arco» denkt, oder etwa an «Ernani», in welchem die Kaiserkrönung als Angelpunkt des Dramas betrachtet werden muss. Der Punkt ist eben der, dass sich das Politische und Persönliche nicht auseinander dividieren lassen. Der mörderische Ehrgeiz der Macbeths macht, wie es im Finale des 2. Aktes heisst, das Land zur Räuberhöhle: Die treibenden Kräfte des Individuums und die Wirkungen auf die Gemeinschaft und umgekehrt ergeben den dramatischen Knäuel von Verdis Opern und bestimmen ihr Ethos.

Die offensichtlich (auch) starke politische Perspektive der Baseler Inszenierung erläutert der Regisseur Gilbert Py mit Blick auf Shakespeare im Programmheft sehr schön wie folgt: «In «Macbeth» beschreibt Shakespeare eine Welt, die ihre humanistische Architektur verloren hat. Doch ist das, was er schildert, nicht Abbild der realen Verhältnisse, sondern vielmehr die Vision einer Welt, vor der er sich fürchtet. Er knüpft dabei eine Verbindung des Kosmischen, mit dem Politischen und dem Sexuellen und analysiert die Fäulnis von Macht und Tyrannei.»

Die Rolle, die König Duncan im Drama zukommt, ist die des legitimen Herrschers. Die Unterscheidung von legitimer und usurpierter Macht ist für jede gesellschaftliche Ordnung konstitutiv. Neben der legitimen Übertragung von Macht (sei es durch Wahl oder Erbschaft) und der Usurpation mag der revolutionäre Umsturz als dritte Ermächtigungsform ins Spiel gebracht werden, wenn ein legitimer Machthaber sein Amt missbraucht und das Recht auf Herrschaft damit verliert. Aber davon kann bei Shakespeare und Verdi nicht die Rede sein. «Man sagt immer, Macbeth sei ein grausamer Tyrann, aber man muss schon auch darauf hinweisen, dass er ein totalitäres System aufbricht. Duncan ist der inkompetente König, und in diesem Kontext kann ein Mord durchaus fortschrittlichen Charakter haben», urteilt Elisabeth Bronfen über König Duncan, und man kann annehmen, dass ihr Urteil auf Quellenkenntnissen der schottischen Geschichte beruht. Dass man sich bezüglich des Dramas allerdings als Quelle an den Dramentext, mit anderen Worten an die Idealfigur, zu halten hat, dürfte auch klar sein. Und was die Oper betrifft, so ist auch die musikalische Charakterisierung des Königs entscheidend.

«Musica villereccia»

In Verdis Oper spricht Macbeth das Lob Duncans nicht vor, sondern nach dem Mord aus. Im Duett mit der Lady unmittelbar nach der Tat, stehen als Anspielung auf das Shakespeare-Zitat die von Macbeth gesungenen Verse²:

² Die zentrale Bedeutung der Aussage unterstreicht Verdis Vorgabe: «Con voce spiegata» heisst es an dieser Stelle, mit offener Stimme zu singen, und das in einem Duett, das grundsätzlich «sotto voce» zu interpretieren ist, wie die Partitur vorschreibt.

«Vendetta! tuonarmi com' angeli d'ira
Udrò di Duncano le sante virtù.»³

Im Unterschied zum Shakespeare-Stück ist Duncan in der Oper nur eine Statisten-Rolle. Dennoch ist ihm ein ganzes Stück gewidmet, das seinen stummen Auftritt begleitet: eine „musica villereccia“, eine ländliche Musik der Bläser im leichten 6/8-Takt, die vorüberzieht und diesem König volkstümlich huldigt. Man muss diese Musik als Charakterisierung (die in Verdis Musikdenken tief verankert ist und im Umfeld von natürlichem, befriedetem Leben im Drama vielfach eine Rolle spielt, um nur «Giovanna d'Arco» als Beispiel zu nennen) hier ernst nehmen. Man realisiert das, wenn man an andere, sogar näherliegende musikalische Muster denkt, die bei einem königlichen Auftritt zum Einsatz kommen könnten: Fanfarengeschmetter oder militärischer Marsch, Huldigungschor usw.

In der Wahrnehmung der Figur des Königs Duncan könnten die beiden Inszenierungen im Opernhaus Zürich und im Theater Basel nicht unterschiedlicher sein. Für Barrie Kosky gibt es nur einzig einen wüsten Festlärm, der die ländliche Musik zudeckt. Olivier Py bringt Duncan auf die Bühne. Der König zieht sich aus und steigt in die Badewanne. Nach dem Mord bleibt er – als Geist wie Banquo – im Spiel: Er ist so eine tragende Gestalt im Stück.

Duncans «unschuldige» ländliche Musik hat ihre Fortsetzung im dritten Akt. Im selben Horizont ist dort in der Hexenszene der Tanz der Luftgeister zu sehen beziehungsweise zu hören, die den ohnmächtigen Macbeth mit dieser ätherischen Klangessenz beträufeln. Das mag zunächst merkwürdig erscheinen, aber Macbeth' Arie im vierten Akt macht plausibel, dass er – in wehrloser Ohnmacht – für diese Musik empfänglich ist.

Dieses Stück wegzulassen wie in der Zürcher Inszenierung, ist ein Fehler. Es gehörte in die Ökonomie des Dramas schon in seiner Urfassung von 1846 und wurde für Paris allenfalls modifiziert, aber es ist nicht Teil des für Paris komponierten grossen Balletts, das als Einlage ohne Schaden für das Ganze gestrichen werden kann. Für diese «Scena e ballabile» der Luftgeister hat Olivier Py einen interessante szenische Darstellung gefunden: Zur unschuldigen Musik, die sein Innerstes anspricht, baut sich Macbeth im beissenden Kontrast vor der Kamera zum Popanzen der Macht auf.

«Inno di vittoria»

Verdi lässt als getreuer Shakespeare-Übersetzer den rechtmässigen Herrscher überaus liebenswürdig erscheinen und legt es dem Usurpator selbst in den Mund: dass es keine moralisch-politische Rechtfertigung für diesen Mord gibt. Konsequenz ist dann auch die Siegeshymne, die in der Pariser Fassung das Werk beschliesst.

Über die Frage, wie dieser «Inno di vittoria» zu hören sei, gehen die Meinungen auseinander. Als «kühler» Schluss im Sinne der politischen Skepsis Verdis oder als ungute Gloifizierung von Macht? Zu beachten ist, dass die Hymne einem Moment gilt, in dem unkorrupte Verhältnisse wieder hergestellt sind, dem Moment eines historischen Glücksfalls, und es ist in jenen Jahren der Überarbeitung des «Macbeth» anzunehmen, dass Verdi für den neuen Schluss vom «Glücksfall» der italienischen Einigung mit der Krönung Vittorio Emanuele II. zum König von Italien 1861 ausging.⁴ Aber Verdi folgt auch genau der Logik und dem Verlauf des

³ „Rache! schreien höre ich schon wie Zornesengel Duncans heilige Tugenden.“

⁴ In einem Schreiben an den Bürgermeister von Borgo San Domino (Fideza) nach der Wahl zum Abgeordneten für das italienische Parlament am 6. Januar 1861 äussert sich Verdi über Vittorio Emanuele wie folgt: «Nun, um diesen langgehegten und bisher fruchtlosen Wunsch zu erfüllen, das Vaterland geeint zu sehen, sendet uns das Schicksal einen König, der sein Volk liebt! Scharen wir uns also fest um ihn,

Shakespeare-Dramas. «Flourish» (Fanfaren!) kommt da zum Einsatz und der Ruf aller lautet «Hail, King of Scotland!». Für den Moment zumindest sieht es nach dem Tod des Tyrannen für Schottland gut aus: «Pace e gloria» singt bei Verdi der Chor, die Frauen übrigens preisen «legato e dolce» den «gran Dio vendicator».

Die Inszenierung von Barrie Kosky konzentriert sich im Schluss ganz auf den Unglücksraben Macbeth, an seiner aller Illusionen von Glanz und Macht entledigten Existenz prallt der finale Jubel gleichsam ab, die Hymne hat ihm (und uns) nichts zu sagen. Olivier Py gibt dem Moment auf vielschichtig feine Art sein Recht als Siegesfeier und relativiert zugleich allen Pomp. Der neue König Malcolm wird zwar auf den Sockel des Monuments gehievt, macht aber gerade hier, angesichts des gestürzten Monuments und als im Vergleich zur monumentalen Statue dann doch sehr «mittelmässige» Figur einen alles andere als imperialen Eindruck. Hinzu kommt die Erscheinung eines Engels, der den Schluss der Oper mehr ins Reich der Hoffnung als der Wirklichkeit verweist.

«Macbeth» im Theater St. Gallen (2025)

Im Theater St. Gallen haben sich Krystof Lada und der Dirigent Carlo Goldsein für den Schluss der Frühfassung entschieden. Konkrete Anspielungen auf historische Realitäten zwischen dem Mittelalter Shakespeares und der syrischen Aktualität vermeiden sie, ein theatralischer Realismus dagegen sorgt für ausdrucksstarke szenische Momente. Ins Bild gebannt wird das zeitlose Elend und Irre der endlosen Spirale von Gewalt, ihre psychische Ursache und Wirkung. Diese „Allerweltsbühne“ (mit ein paar schottischen Accessoires) legt weniger Wert auf soziale Differenzierung – der Hof, das Volk, die Hexen, und die Unterscheidung von Gewalt und (notwendiger oder nur zwangsläufiger?) Gegengewalt der letzten Szene bleibt diffus.

Die Battaglia ist in dieser Inszenierung ein ebenso abstraktes Durcheinander mit Leuchtstäben, wie einem die Komposition der Fuge musikalisch erscheinen mag, die Verdi zur Schlacht komponiert hat. Aber genau besehen ist die Battaglia auch musikalisch eine genaue szenische Komposition. „Eingefügt“ ist das Aufeinandertreffen von Macduff und Macbeth (Sechzehntel-Passagen) und ihr Dialog (der Fugenthematik folgend), der Kampf hinter der Bühne (Steigerung zum Dur-Höhepunkt) und besonders bemerkenswert, der harmonische Umschlag des erreichten Fortissimo mit dem Auftritt der Frauen („unglückseliger Tag, beten wir für unsere Kinder“). Heroismus und Elend des Kampfes gegen das verbrecherische Regime schlagen aneinander, und im Verebben der Fuge löst sich die Hochspannung bis zur Stille der Fermate, auf die dann mit dem „Vittoria“-Ruf die Hymne vorbereitet wird. Beides gehört zu Verdi, der mit seinen Opern starke Plädoyers der Humanität schuf, aber gegebenenfalls auch Gewehre für notwendig hielt. Was ist, wenn Widerstand an der finsternen Staatsmacht scheitert, zeigt das düstere Fazit des „Don Carlos“, der zwei Jahre nach der Shakespeare-Adaption für Paris komponierten Schiller-Oper.

denn wenn er in Kürze zum ersten König Italiens ausgerufen wird, dann wird er vielleicht auch der einzige sein, der die Italiener wirklich mehr geliebt hat als den Thron.»