

DIE OPER

staatstheater darmstadt

**EIN
MASKEN
BALL**

Giuseppe Verdi



Im Angedenken an den verstorbenen König von Schweden, Gustav III., der im März 1792 auf einem Maskenball einem Attentat zum Opfer gefallen war, verfasste sein Hofkapellmeister Joseph Martin Kraus (1756-1792) die „Symphonia funèbre“ in c-Moll, welche anlässlich der Trauerfeierlichkeiten gespielt wurde. Der dritte Satz dieser Sinfonie ist mit dem Zusatz Choral bezeichnet.

Totenmaske des Königs von Schweden, Gustav III. (1746-1792)

Premiere am 8. Dezember 2018, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Ein Maskenball

Giuseppe Verdi

Melodramma in drei Akten
Text von Antonio Somma
nach dem Libretto von Augustin Eugène Scribe
zu der Opéra-historique „Gustave ou Le Bal masqué“ (Paris 1833)
von Daniel François Esprit Auber

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Uraufführung am 17. Februar 1859, Teatro Apollo, Rom



Vorspiel

Eine Gruppe Touristen besichtigt die Totenmaske des schwedischen Königs Gustav III. (1746-1792), das Exponat einer Ausstellung.

I. Akt 1. Bild

Der Hofstaat ist um den schwedischen König Gustav III. versammelt. Zwischen seinen Anhängern befinden sich auch Graf Ribbing, Graf Horn sowie eine Gruppe Verschwörer, die dem Herrscher den Tod wünschen. Der König erscheint. Sein Page Oscar präsentiert ihm eine Namensliste der eingeladenen Gäste für den geplanten Maskenball. Gustavo entdeckt den Namen seiner heimlichen Liebe: Amelia, die Gattin seines besten Freundes, Renato. Bei dem Gedanken an sie gerät Gustavo ins Schwärmen. Als Renato erscheint, befürchtet der König, dass seine Affäre mit Amelia bekannt geworden sei, doch der ahnungslose Freund ist lediglich besorgt um die Sicherheit Gustavos. Renato warnt ihn vor den Verschwörern und erinnert den König an seine Verantwortung gegenüber seinem Volk. Der Erste Richter bringt eine Anklageschrift: die Wahrsagerin Ulrica wird der Hexerei bezichtigt. Oscar verteidigt die Außenseiterin, die scheinbar in der Lage ist, die Zukunft vorauszusagen. Aus einer Laune heraus beschließt der König, dass sich der gesamte Hofstaat spätnachts in Verkleidung bei Ulrica einfinden solle, um sich von ihren übersinnlichen Fähigkeiten zu überzeugen.

2. Bild

Ulrica beschwört die Geister. Der verkleidete König tritt hinzu. Cristiano erscheint und befragt die Wahrsagerin über sein Schicksal. Gustavo beschließt, Ulricas Weissagung sofort in die Tat umzusetzen: er steckt Cristiano die Bekanntgabe seiner Beförderung zu. Die Menge ist begeistert. Als Amelias Ankunft gemeldet wird, verbirgt sich Gustavo, um das Gespräch zu belauschen. Amelia sucht Linderung für ihre gebeutelte Seele. Ihre Verzweiflung speist sich aus einer verbotenen Liebe, gegen die sie vergeblich anzukämpfen sucht. Ulrica weiß Abhilfe: ein Kraut, das nur auf dem Galgenberg wächst, soll Amelia von ihren Qualen erlösen.

Trotz der Gefahr willigt die Unglückliche ein, den beschriebenen Ort um Mitternacht aufzusuchen. Gustavo beschließt, ihr dorthin zu folgen. Die verkleidete Hofgesellschaft wird von Oscar zu Ulrica geführt. Sie liest aus der Hand des verkleideten Königs. Laut ihrer Prophezeiung werde Gustavo von demjenigen getötet, der ihm als Erster die Hand reicht. Alle weichen entsetzt zurück. Als Renato erscheint, begrüßen sich die Freunde mit Handschlag. Die Identität des Königs wird enthüllt. Er verlacht die Prophezeiung, da er fest davon überzeugt ist, dass sein bester Freund ihn niemals töten könne. Die Menge jubelt.

II. Akt

Amelia sucht das von Ulrica beschriebene Mittel. Gustavo ist ihr gefolgt und versucht ihr ein Liebesgeständnis zu entlocken. Seine Anwesenheit stürzt Amelia in einen tiefen Gewissenskonflikt. Schließlich gesteht sie ihm ihre Liebe. Als Renato unerwartet erscheint, um den König vor den lauernden Verschwörern zu warnen, verhüllt Amelia ihr Gesicht. Gustavo nimmt Renato das Versprechen ab, die verschleierte Dame sicher bis zur Stadt zu geleiten. Der Warnung seines besten Freundes Folge leistend, bringt sich der in Renatos Mantel gehüllte Gustavo in Sicherheit. Die eintreffenden Verschwörer glauben zunächst den König vor sich zu haben. Als sie Renato erkennen, verhöhnern sie ihn aufgrund seines nächtlichen Treffens mit einer verschleierten Begleiterin. Schließlich bedrängen sie nicht nur Amelia, sondern bedrohen auch ihren Beschützer. Um ihren Gatten zu retten, gibt Amelia sich zu erkennen, was zu Renatos Bestürzung und zum Spottgelächter der Verschwörer führt. Der betrogene Ehemann bestellt Graf Ribbing und Graf Horn für den nächsten Tag zu sich.

III. Akt 1. Bild

Renato ist fest entschlossen, seine Ehefrau zu töten. Amelia fleht ihn um Gnade an und bittet ihn, sich von ihrem Kind verabschieden zu dürfen. Renato gewährt ihr diesen Wunsch. Er ändert seine Pläne: statt Amelia soll Gustavo mit seinem Leben für den vergangenen Verrat bezahlen. Graf Horn und Graf Ribbing teilt er mit, dass er sich ihnen anschließen möchte.

Als Sicherheit setzt Renato das Leben seines Kindes ein. Das Los soll darüber entscheiden, wer das Attentat auf den König ausführen soll. Renato zwingt Amelia, den Namen des Mörders zu ziehen. Es ist Renato. Oscar überbringt die Einladung zum Maskenball. Für Renato erscheint das Fest als ein günstiger Zeitpunkt, um den König zu ermorden. Amelia ahnt die Pläne ihres Mannes und will Gustavo warnen.

2. Bild

Gustavo wähnt Amelia in Sicherheit. Trotz seiner unverbrüchlichen Liebe ist Gustavo dazu bereit, Verzicht zu leisten und Renato mit seiner Frau nach zu England schicken. Von Oscar erhält Gustavo einen anonymen Brief – eine Warnung vor einem Attentat am selben Abend. Um nicht als feige zu gelten, will Gustavo trotzdem den Ball besuchen, um sich für immer von Amelia zu verabschieden.

3. Bild

Renato gelingt es, Oscar das Kostüm Gustavos zu entlocken. Amelia warnt den König vor der drohenden Gefahr, was Gustavo ignoriert. Er teilt Amelia seinen Plan mit, sie mit ihrem Ehemann fortzuschicken und verabschiedet sich von ihr. In diesem Augenblick wird Gustavo von Renato erstochen. Im Sterben schwört der König, dass er Amelias Ehre nicht verletzt habe und verzeiht allen.



Andreas Donner, Johannes Seokhoon Moon, Jonathan Dalke, Georg Festl, Mitglieder des Herrenchores, David Lee, Cathrin Lange



Mickael Spadaccini, Cathrin Lange,
Sergio Vitale, Mitglieder des Herrenchöres

„Ein Fürst soll alles vermeiden, was ihn verhasst oder verachtet machen kann; verhasst macht er sich vor allem durch die Habgier, wenn er das Vermögen und die Frauen seiner Untertanen antastet, deren er sich enthalten sollte.“

Niccolò Machiavelli, „Der Fürst“

Daniel Cohen und Valentin Schwarz im Gespräch über die Neuproduktion von Verdis „Maskenball“

Die ursprüngliche Fassung von „Un ballo in maschera“ trug den Titel „Una vendetta in domino“ und sah als Handlungsort Schweden Ende des 18. Jahrhunderts vor. Inwieweit hat euch diese Fassung inspiriert, die schließlich den Forderungen der Zensur entsprechend angepasst wurde?

Valentin Schwarz: Gustav III. von Schweden förderte die schönen Künste, gab den Bau des Opernhauses in Auftrag und gründete die Musikalische Akademie. Die Anlehnung an das historische Attentat auf Gustav III. 1792 haben wir zum Anlass genommen, um eine intime Dreiecksbeziehung in einer strikt religiösen Gesellschaft zu verorten. Im scharfen Kontrast dazu sticht der Facettenreichtum und die Besonderheit des Königs umso deutlicher heraus. In unserer Inszenierung überschreitet Gustavo permanent die vorgeschriebenen Grenzen und verkörpert eine Emotionalität, die in einer streng reglementierten, puritanischen Gesellschaft bereits eine Provokation wäre. Er ist ein Fremdkörper, ein Hedonist, der alle Gesetze und Traditionen verachtet, nach seinen eigenen Regeln lebt. Renato hingegen hat sich den Prinzipien Gehorsam, Pflicht und Ehre verschrieben. Amelia leitet ihre Moralvorstellung aus ihrem Glauben ab. Wir haben die heimliche Liebe zwischen ihr und Gustavo zugespitzt: Amelias Gang zu Ulrica ist dadurch motiviert, dass sie von Gustavo ein Kind erwartet und sich von der Hexe ein Mittel zur Lösung ihrer Probleme erhofft. Alle drei Figuren leiden unter ihren unerfüllten Beziehungen und scheitern an der sie umgebenden Gesellschaft. Dieses öffentliche Scheitern hat zur Folge, dass sie als Menschen psychisch zugrunde gehen.

Aufgrund seiner politischen Vergangenheit zog der Librettist Antonio Somma vor der Uraufführung von „Un ballo in maschera“ 1859 am Teatro Apollo in Rom seinen Namen für die Veröffentlichung zurück. Wie muss man sich die Zusammenarbeit mit Giuseppe Verdi vorstellen?

Daniel Cohen: In „Maskenball“ findet sich nicht eine überflüssige Szene, vielmehr ein Konzentrat. Aus der Korrespondenz mit Antonio Somma gehen Verdis Präferenzen sowie sein signifikanter Einfluss auf das Textbuch klar hervor. Im ersten Entwurf des Librettos orientierte sich der noch unerfahrene Somma an der Konvention der italienischen Oper. Für Amelia sah er eine Auftrittsarie im ersten Bild vor, eine Schilderung ihrer Liebe zu Gustavo und ihres emotionalen Konfliktes. Verdi wollte davon nichts wissen, sondern gab Amelias Auftritt in I.2. in Form einer „scena e terzetto“ den Vorzug. Ihre Arie verlegte er in den II. Akt. Er entschied sich gegen eine konventionelle Exposition und stattdessen für szenisch motivierte Auftritte sowie eine zielorientierte Entwicklung des Dramas. Somma folgte dem Rat des Experten und nahm Änderungen nach Verdis Wünschen vor.



David Pichlmaier, Damenchor, KS Katrin Gerstenberger,
Jonathan Dalke, Georg Festl, Johannes Seokhoon Moon

Gibt es Momente in „Un ballo in maschera“, die auf ein glückliches Ende des Stücks hoffen lassen? Wie ist Gustavos Verzicht auf Amelia zu erklären?

Schwarz: Für Gustavo gibt es im II. Akt seltene Momente des Glücks, in denen seine Liebe erwidert wird und denen kein erotisches Verlangen zugrunde liegt. In unserer Lesart erfährt Gustavo im II. Akt von Amelia, dass er Vater wird. Trotz seiner absoluten Macht trifft er auf etwas, das größer ist als er und dem er sich fügen muss. Diese Situation überfordert ihn zunächst, löst aber eine nachhaltige Veränderung in ihm aus. Sie führt dazu, dass er in seiner Arie im III. Akt zum ersten Mal bereit ist, als König für sein Volk die Verantwortung zu übernehmen. Gustavo stellt seine Herrscherpflichten über sein privates Glück und verzichtet auf ein Leben mit Amelia. Um deren Ehe zu retten, schickt er seine Geliebte mit Renato fort.

Wie habt ihr den eigentlichen Maskenball szenisch realisiert?

Schwarz: Im letzten Bild, wie in der stummen Szene vor Beginn der Oper, verschränken wir die Ereignisse von 1792 mit der Gegenwart. Als den eigentlichen Maskenball zeigen wir im III. Akt eine Zukunftsvision Gustavos. Er wähnt sich bereits Teil der Geschichte zu sein und sieht deshalb dem Tod gelassen entgegen. Er ist der festen Überzeugung, die richtige Entscheidung zu treffen – seine historische Bedeutung als guter Herrscher soll seinen Liebesverzicht aufwiegen. Die Absurdität dieses Wunschtraumes zeigen wir in Form eines Volksfestes, das am Fuße des Denkmals von Gustav III. stattfindet: Die traurige Wahrheit ist, dass selbst an diesem historisch relevanten Ort zukünftige Generationen weder Gustavos Liebesverzicht noch der Ermordung des einstigen Königs von Schweden entscheidende Bedeutung beimessen. Es ist der tragische Abgesang auf ein nicht gelebtes Leben. Das Gedenken an die historische Figur wird verknüpft mit denjenigen, die selbst in die Geschichte eingehen möchten. Daher haben wir die „Sinfonia funèbre“, die der Hofkomponist Joseph

Martin Kraus (1756-1792) im Gedenken an den ermordeten Gustav III. komponierte, als Vorspiel für die stumme Szene zu Beginn gewählt.

Der Uraufführung von „Un ballo in maschera“ ging eine turbulente Entstehungsgeschichte voraus. In welchem Stadium befand sich Verdi, als er 1856 einem Kompositionsauftrag für das Teatro San Carlo in Neapel zustimmte?

Cohen: Zur Entstehungszeit des „Maskenball“ hatte Verdi bereits über 20 Opern komponiert, darunter die *trilogia popolare* – „Rigoletto“ (1851), „Il trovatore“ (1853) und „La traviata“ (1853). Über die Arbeit seiner Komponistenkollegen in Frankreich und Deutschland war er sehr gut informiert. Das charakteristische Merkmal seiner Opern ist identisch mit seiner Haltung: Für Verdi stand das Drama ganz klar im Vordergrund. Er wusste genau, welche Geschichte er erzählen wollte und welche Mittel ihm zu einer spannungsgeladenen, szenisch effektvollen und musikalisch packenden Darstellung verhalfen.

Die Oper beginnt mit der Gegenüberstellung zweier Lager: da sind zum einen die Anhänger von Gustav III., zum anderen die Gruppe der Verschwörer, die ihm nach dem Leben trachten. Bis zu welchem Grad verfolgt Verdi diese Kontrastdramaturgie als Prinzip in seinem „Ballo in maschera“?

Cohen: Die Gegenüberstellung zweier Gegensätze zieht sich durch die gesamte Oper: Ab der Ouvertüre kontrastiert Verdi konsequent eine düstere Orchestrierung in raschem Wechsel mit einer vermeintlich heiteren musikalischen Sphäre: Den Herrenchor (I.1.) spaltet er in Befürworter und Gegner des Königs. Gustavo gibt sich in seinem *cantabile* „La rivedrà nell'estasi“ seinen schwärmerischen Gefühlen für Amelia hin, während Renato den Herrscher in seiner ersten Arie „Alla vita che t'arride“ an seine Pflichten erinnert. Für Ulricas schaurige Umgebung greift Verdi auf das tiefe Klarinettenregister in Kombination mit der untersten Saite von

Violine und Bratsche zurück; außerdem kommen die bewährten Streichertremoli sowie verminderte Septakkorde zum Einsatz. In die düstere Stimmung der Prophezeiung von Gustavos baldigem Tod (I.2.) flicht Verdi die tänzelnde Melodie „È scherzo od è follia siffatta profezia“ ein, mit welcher der König die Deutung der Zukunft ins Lächerliche zieht. Auch Amelia erleben wir im II. Akt hin- und hergerissen zwischen ihrer Liebe zu Gustavo und ihrer gesellschaftlichen Funktion als Ehefrau. Als Erinnerungsmotiv erklingt in der Flötenstimme Amelias Flehen, mit dem sie in I.2. Ulrica um Rat und Gott um Vergebung gebeten hat. Diese sanfte Melodie wird mit dem *agitato* im Orchester kontrastiert, dem Ausdruck ihrer Angst und Verzweiflung. Renato ringt ab Ende des II. Aktes mit dem Konflikt, den er in seiner Arie „Eri tu“ in III.1. zum Ausdruck bringt: Renatos Loyalität und Freundschaft wie auch seine Liebe für Amelia stehen im krassen Widerspruch zu der erfahrenen Demütigung sowie seinem Hass auf den Souverän und einstigen Freund. Für die Katastrophe – das Attentat im III. Akt – verschränkt Verdi die parallel stattfindende Ausgelassenheit des Maskenballs mit der Verschwörermusik sowie einem Menuett. Der wilde Galopp charakterisiert die im Hintergrund feiernde, vergnügungssüchtige Festgesellschaft, das trockene, synkopierte Staccatomotiv steht nahezu leitmotivisch für die Verschwörer Graf Horn und Graf Ribbing. Im Wechsel hierzu spielt auf der Bühne ein Streichorchester, das mit Gustavos letzten Atemzügen gleichsam verstummt. In „Un ballo in maschera“ zeigt sich Verdi als Meister der Kontrastdramaturgie.

Schwarz: Verdi und Somma mischen in schneller Abfolge tragische, groteske, komische und skurrile Elemente. Das Schicksal aller Figuren ist so eng miteinander verwoben, dass wir uns für eine Drehbühne entschieden haben, auf der alle Figuren blitzartig auftreten und ebenso schnell wieder verschwinden können. Der Maskenball ist für uns eine Metapher für den Lauf der Welt, den wir mittels einer 360°-Drehung simulieren.

Das Gespräch führte Steffi Mieszkowski



KS Katrin Gerstenberger, Mitglieder des Damenchores

Szenischer Effekt

Lieber Somma,
ich habe Ihren sehr lieben Brief vom 1. November mit dem Schluss des ersten Aktes erhalten. Die Verse passen sehr gut, und es sind nur ganz unbedeutende Kleinigkeiten zu ändern, die Sie im Handumdrehen verbessern werden.

Vollkommen gut ist die Szene zwischen Amelia und der Wahrsagerin [...]. Die drei Strophen von Amelia, der Wahrsagerin und Gustavo, die das Terzett bilden, kommen mir etwas schwach vor (möglicherweise irre ich mich): vielleicht wäre da ein bisschen von ihrer poetischen Wucht vonnöten. Vorzüglich die ganze Szene, wo die Chöre eintreten, die Ballade von Gustavo. [...] In dem folgenden Quartett müssen Sie Rücksicht darauf nehmen, dass wir auf der Bühne einen Chor von Verschworenen haben und dass wir sie etwas sagen lassen müssen: dichten Sie getrost eine Strophe für diese Herren. [...]

Das einzige, woran noch zu feilen ist, fängt mit „liebe Hexe“ an bis zu „er hinterging dich“. Diese ganze Stelle ist nicht wirksam genug: Sie sagen zwar alles, was zu sagen ist, aber der Text hebt die Situation nicht genug hervor, die Lage ist nicht übersichtlich, und daher leuchtet weder der Gleichmut Gustavos noch die Bestürzung der Wahrsagerin noch der Schrecken der Verschworenen genug ein. Da diese Szene ebenso wichtig wie lebendig ist, möchte ich, dass sie überzeugend wiedergegeben werde. [...]

Bei diesem Aktschluss darf man auch Oscar und Anckarström nicht vergessen; sie stehen nun einmal vor der Rampe und müssen jeder eine Strophe zum Besten geben. Ich erwarte diese Verbesserungen und hoffe, sie fallen ebenso gut aus wie der letzte Teil der Dichtung, mit dem ich ungewöhnlich zufrieden bin. [...] Leben Sie wohl, von ganzem Herzen
Ihr ergebener Verdi

Giuseppe Verdi an Antonio Somma, Busseto, 6. November 1857

Arnold Jacobshagen

Tragik und Komik

Anders als bei Scribe und Auber, wo sich die Verkleidung auf dem Ball als Kulminationspunkt der dramaturgischen Anlage beschränkt, wird die Maskierung der Figuren bei Verdi zur durchgängigen Metapher eines sozialen Entfremdungsprozesses, der zugleich hinter der musikalischen Fassade des brillanten Divertissement die Abgründe erahnen lässt, aus denen die tragischen Verstrickungen hervorgehen.

Die Verkleidung des Äußeren ist wiederum nur ein sichtbares Symbol für die auf Verstellung gründenden Umgangsformen, derer man sich in dieser dekadenten Hofgesellschaft durchgängig bedient. Eine vergleichbare Ambivalenz prägt auch Verdis musikalischen Stil, der hier zum ersten und wohl auch einzigen Mal in der permanenten Durchdringung von Tragik und Komik als konsequent doppelbödig bezeichnet werden kann. Die viel zitierte Leichtigkeit, die die musikalische Sprache von „Un ballo in maschera“ von vorausgegangenen Werken unterscheidet, verbindet sich dabei gerade mit jenen von Verdi selbst als unerträglich empfundenen konventionellen Zügen des Librettos, die ihn zunächst zögern ließen, das Werk überhaupt in Angriff zu nehmen. Zählt die Tendenz zu einer „Mischung des Komischen mit dem Furchtbaren“ (in der Art Shakespeares) [Brief Giuseppe Verdis an Salvatore Cammarano vom 24. März 1829] generell zu den wichtigsten Entwicklungslinien des mittleren Verdi, so wird sie hier dadurch potenziert, dass Komik und Entsetzen unauflöslich miteinander verbunden sind. So erwies sich „Un ballo in maschera“ als komplementäres Stück zu „La forza del destino“, denn während in letzterem Werk Komik und Tragik überwiegend alternieren, vollziehen sie sich in „Un ballo in maschera“ vorzugsweise in der Gleichzeitigkeit.





Andreas Donner, Cathrin Lange, Sergio Vitale, Georg Festl, Johannes Seokhoon Moon, Mickael Spadaccini, Mitglieder des Herrenchores



*Keri Alkema, Sergio Vitale, Johannes Seokhoon Moon,
Georg Festl, Herrenchor*

Anselm Gerhard

Die Macht der Zensur

Wie kam die ursprünglich für Neapel bestimmte Oper „Un ballo in maschera“ nach Rom? Ein letztes Mal hatte Verdi mit der Zensur einer absolutistischen Monarchie zu tun, die prompt einschneidende Änderungen an dem im September 1858 eingesandten Libretto forderte. Nüchtern betrachtet ist es einigermaßen unbegreiflich, wie Verdi glauben konnte, irgendeine Zensurbehörde der Welt könnte eine Oper genehmigen, in der das historische Ereignis des Stockholmer Königsmordes von 1792 gezeigt wird. Denn in den 1850er Jahren verging in Europa kein Jahr ohne mindestens einen Mordanschlag auf einen Kaiser, König oder anderen regierenden Fürsten. Zwar war die Vorlage, die Verdi von dem befreundeten venezianischen Rechtsanwalt Antonio Somma in italienische Verse hatte setzen lassen, 1833 erfolgreich auf einer Opernbühne gezeigt worden, als große Historienoper „Gustave III. ou le bal masqué“ mit der Musik Aubers auf ein Libretto Scribes. Aber selbst im liberalen Paris wäre dieser Stoff nach der Wiedereinführung der Theaterzensur Mitte der 1830er Jahre keinesfalls genehmigt worden. Die neapolitanische Zensur stieß sich überdies nicht nur an dem Königsmord, sondern ebenso an der ‚unmoralischen‘ Situation der nächtlichen Begegnung des Königs mit der von ihm geliebten Ehefrau seines besten Freundes.

Nach erbitterten Streitereien, die in einem Prozess vor dem Handelsgericht gipfelten, zog Verdi seine Partitur zurück, speiste das Theater in Neapel mit einer Erstaufführung seines „Simon Boccanegra“ ab und war glücklich, mit einer Produktion seiner neuesten Oper ausgerechnet in der Nachbarstadt Rom den Neapolitanern eins auswaschen zu können. Die päpstliche Zensur war zwar kaum liberaler als diejenige in Neapel, aber der impresario des Teatro Apollo verfügte über einen direkten Draht zum Polizeichef, der sich trotz seines geistlichen Standes für schöne

Frauen und neue Opern begeisterte und offensichtlich um einiges großzügiger war als seine Kollegen in Neapel. Zwar bestand man auch in Rom – wie schon in Venedig für „Rigoletto“ – darauf, den König zum Herrscher eines obskuren Territoriums herabzustufen. Aber wider aller Erwartungen konnte das geheime Rendezvous der Liebenden unverändert auf die Bühne gebracht werden, so dass sich die Vermutung aufdrängt, Verdi habe mit einer wahren Pressekampagne deshalb so sehr auf der Frage insistiert, ob ihm die Zensur den Ort der Handlung vorschreiben dürfe, um davon abzulenken, dass im Mittelpunkt der schließlich nach Boston, Massachusetts, verpflanzten Geschichte eine verbotene Liebe steht.

Wenn sich Gustavo und Amelia im zweiten Akt ihre Liebe erklären, geschieht das jedenfalls auf eine Weise, die Gustavos abschließende Beteuerungen, die Frau seines besten Freundes sei immer „rein“ geblieben, Lügen straft. Zwei wie exterritorial wirkende Einschübe in die *solita forma* des Duetts (einmal vor der *cabaletta*, ein zweites Mal zwischen den beiden Strophen der *cabaletta*) zeigen den König von Schweden und seine Geliebte in einem ekstatischen Liebestaumel. Mit einer orgiastischen Melodie drücken die Violoncelli des Orchesters das aus, was im gesungenen Text nicht gesagt werden darf. Bereits kurz nach der Fertigstellung seines „Rigoletto“ hatte Verdi in einem Anfall von Sarkasmus geschrieben: „Man müsste Gilda mit dem Herzog im Schlafzimmer zeigen!! Verstehst Du mich? Jedenfalls wäre es ein Duett, ein großartiges Duett!!!“ Nun, acht Jahre später, zur selben Zeit, als Wagner am zweiten Aufzug von „Tristan und Isolde“ arbeitete, hat Verdi die erotischste und sinnlichste aller seiner Liebesszenen geschrieben.

Aber nicht nur in diesem Duett entwickelt er Möglichkeiten weiter, die französische Kollegen in der Pariser Oper erprobt hatten. Im Finale des zweiten Aktes fand Verdi mit einer frivol tänzelnden Musik nun auch



einen neuen Ton für die von ihm so geschätzten tragischen Ironien, bei denen einem angesichts der zunächst komisch anmutenden Situation das Lachen im Halse stecken bleibt. Mit der Rolle des Pagen Oscar, der zwei Strophenlieder singt, wird die leichte Eleganz französischer Konversation eingefangen. Und sogar die einzige Arie des Soprans, der verzweifelte Monolog Amelias, kurz vor ihrer Begegnung mit Gustavo, ist in einer aufgebrochenen Strophenform und mehr in der *solita forma* gehalten. Im blutigen Finale des letzten Aktes schließlich geben die Rhythmen der Gesellschaftstänze den mehr oder weniger unausgesprochenen Leidenschaften gleichzeitig Kontur und Kontrast.

In neun Jahren hat Verdi mit acht verschiedenen Opern die Möglichkeiten, zwischenmenschliche Konflikte und extreme Emotionen mit den Mitteln des musikalischen Theaters auszudrücken, in einer Weise perfektioniert, die man als durchgreifende Psychologisierung der immer noch in klassizistischen Traditionen gefangenen italienischen Oper bezeichnen darf. Dass er dabei nicht revolutionär vorging, sondern in vielen kleinen Schritten die überkommenen Konventionen allmählich transformierte, unterscheidet ihn grundlegend von dem gleichaltrigen Wagner, der wenig später auch in Italien als sein Antipode inszeniert werden wird. Das mit Stücken wie „Rigoletto“, „Il trovatore“, „La traviata“, „Simon Boccanegra“ und „Un ballo in maschera“ erreichte Niveau sollte Maßstäbe nicht nur für künftige Generationen italienischer Komponisten setzen, sondern auch für nicht-italienische wie Gounod, Bizet oder Tschaikowski. Gleichzeitig war Verdi bewusst geworden, dass er den frenetischen Produktionsrhythmus dieser Jahre nicht weiter würde durchhalten können. Am 12. Mai 1858 schreibt er Clara Maffei, der letzten verbliebenen Freundin im Mailänder Adel, seit „Nabucco“ habe er „keine einzige Stunde“ Ruhe gehabt: „sechzehn Galeerenjahre“.



„Masken, Masken..., ein Lufthauch, und sie vergehen, um anderen Platz zu machen. Jeder macht sich seine Maske zurecht, so wie er's vermag – die äußere Maske. Denn drinnen, da hat er die andere, die oft mit der äußeren nicht zusammenpasst. Und nichts ist wahr! Wahr ist das Meer, wahr ist das Gebirge, wahr der Stein, wahr ein Grashalm, aber der Mensch? Er ist immer maskiert, auch wenn er es nicht will und nicht weiß. Er trägt die Maske dessen, was er guten Glaubens zu sein vorstellt: schön, gut, anmutig, großzügig, unglücklich, usw., usw. Er kann nicht anders, als irgendwelche Posituren einzunehmen, auch vor sich selbst, und er hat das Bedürfnis, sich eine Menge Dinge auszudenken, die er für wahr halten und ernst nehmen kann.“

Luigi Pirandello, „Der Humor“

Zensur

Ich versinke in einem Meer von Widerwärtigkeiten! Es ist fast sicher: die Zensur wird unser Buch verbieten. Warum, weiß es nicht. Ich hatte nur allzu recht, Ihnen zu sagen, dass wir jedem Satz, jedem Wort, das Anstoß erregen könnte, aus dem Wege gehen sollten. Man ist zuerst bei einigen Wendungen, bei einigen Worten scheu geworden, dann ist man von den Worten zu ganzen Szenen, von den Szenen auf das Sujet selbst übergegangen. Man hat mir folgende Änderungen vorgeschlagen (und dies als besondere Gnade):

1. den Helden in irgend einen großen Herrn umwandeln, so dass jeder Gedanke an einen Souverän ausgemerzt wird;
2. die Frau in die Schwester umzuwandeln
3. die Szene mit der Wahrsagerin zu ändern und sie in eine Zeit zurückzulegen, in welcher man derlei glaubte;
4. kein Ballett;
5. die Ermordung hinter den Kulissen;
6. die Szene mit der Auslosung des Namens ganz wegzulassen.

Und dann, und dann, und dann!...

Wie Sie sich denken können, sind solche Änderungen unannehmbar; daher keine Oper mehr: daher entrichten die Abonnenten keine zwei Raten; daher zieht die Regierung die Subvention zurück; daher erhebt die Direktion gegen alle Klage und ich laufe Gefahr, dass mir ein Schaden von 50.000 Dukaten erwächst!! ... Welche Hölle! ...

Schreiben Sie mir sofort Ihre Meinung. Addio.

G. Verdi

*Giuseppe Verdi an Antonio Somma,
Neapel, 7. Februar 1858*

Stefan Kunze

Mit Tanzmusik in die Katastrophe

Der Sinn von Fest und Ballszenen eröffnet sich in den Konfigurationen mit der Katastrophe, die in Verdis Opern und in der Oper des 19. Jahrhunderts überhaupt obligatorisch wurde. Verdis Fest- und Ballszenen, die musikalisch und dramatisch scharf profiliert sind, stellen in der Tat stets eine enge Verbindung zur Katastrophe her. Der Ereignisrahmen des Festes, der Sinn, den Festlichkeit als solche besitzt, konvergiert nicht mehr mit der eigentlichen Handlung, die sich während des Festes abspielt. Es entsteht eine Diskrepanz, eine dramatische Dissonanz zwischen der Wirklichkeit des Festes und der Wirklichkeit der vorgeführten Handlung, über die meist von Anfang an die Katastrophe verhängt ist. Die Aktion und ihr Rahmen, die beide musikalisch sinnfällig werden, schließen sich im Grunde aus, stoßen unerbittlich aufeinander. Das dramatische Thema solcher Szenen ist die Beziehungslosigkeit zwischen gesellschaftlich-repräsentativer Sphäre, die durch den festlichen Ball vergegenwärtigt wird, und dem Zustand, in dem sich die handelnden Personen befinden. Der diesen Szenen immanente Sinn, nämlich Auflösung von Gegensätzen, wird in sein Gegenteil verkehrt. Darauf beruht im Wesentlichen der *effetto*, der *coup de théâtre* solcher Szenen. Das Fest, von dem die Oper ursprünglich ihr Recht und ihren Anspruch ableitet, erscheint gestört. Die Störung wird entweder während des Festgeschehens herbeigeführt, oder sie ist bereits in der dramatischen Konstellation enthalten.

Austragungsort der Katastrophe ist im „Ballo in maschera“ (1859) die groß angelegte Ballszene, mit der das Werk schließt. Der Maskenball ist nicht nur Hintergrund für den Rachemord, er ermöglicht ihn auch. Der plötzlich eintretende Vernichtungsschlag – von der Handlung her gesehen der Endpunkt eines längst gefassten Plans – wird sinnfällig durch die jähe Unterbrechung der Ballmusik. Er erweist das festliche Maskentreiben als

verhängnisvolle Täuschung. Das Opfer trotz vorhergehender Warnungen wehrlos, ahnungslos, geblendet durch den versöhnlichen Glanz. Vor dem Finale III., dem Schlussensemble der Oper, taucht noch einmal – aus ihrem Zusammenhang gelöst und aus dem Szenenhintergrund – ein Stück der Ballmusik auf, zersprungen gleichsam und fragmentarisch. Dieses Wiederauftauchen ist mehr als bloße Reminiszenz. Es besiegelt die unüberbrückbare Kluft zwischen dem Gemeinsamkeit stiftenden Festgeschehen und der Wirklichkeit, ist Zeichen für die vorgegaukelte Welt des Balls. Die Versöhnung ist vorgespiegelt. Das Zerbrechen der gemeinsamen Basis von Einzelschicksal und Gesellschaft ist in den Festszenen Verdis thematisch geworden. Das Fest versöhnt nicht mehr. Es lässt vielmehr das Gegenteil von Versöhnung fühlbar werden.

Cathrin Lange



„Wenn die Macht immer nur unterdrückend wäre, wenn sie niemals etwas anderes tun würde als Nein zu sagen, glauben Sie wirklich, dass es dann dazu käme, dass ihr gehorcht wird? Dass die Macht Bestand hat, dass man sie annimmt, wird ganz einfach dadurch bewirkt, dass sie nicht bloß wie eine Macht lastet, sondern dass sie in Wirklichkeit Dinge durchläuft und hervorbringt, Lust verursacht, Wissen formt und einen Diskurs produziert; man muss sie als produktives Netz ansehen, das weit stärker durch den Gesellschaftskörper hindurchgeht als eine negative Instanz, die die Funktion hat, zu unterdrücken.“

Michel Foucault

Gedächtnis

Die Fama-Funktion des Dichters ist eine Gedächtnis-Funktion. Sie beansprucht, den körperlichen Tod zu überwinden, indem sie Individuen namhaft und Namen dauerhaft macht. Gegenwart verwandelt sich ununterbrochen und unaufhaltsam in Vergangenheit. In einem landläufigen Sinne wird all das zu ‚Geschichte‘, wozu wir einen lebendigen Bezug verloren haben.

Was uns nicht mehr gehört, gehört der Geschichte und liegt außerhalb der Reichweite und Kontrolle der Lebenden; bewusst wird uns der schleichende Entzug von Wirklichkeit insbesondere an den Schüben des Vergessens.

Zur Idee des rühmenden Denkmals gehört von Anfang an die Skepsis gegenüber seiner materiellen symbolischen Form, die an einen bestimmten Ort gebunden ist und deren appellative Kraft sich früher oder später verbraucht. Deshalb ist die höchste Form der Fama nicht in Ruhmestempeln und Denkmälern zu finden, sondern im verkörperten und einverseelten Gedächtnis, das „geistig, nicht stofflich“ in jedermann wohnt.

Aleida Assmann

Giuseppe Verdi **Ein Maskenball** – Originalbesetzung der Produktion von 2018

Musikalische Leitung Daniel Cohen / Jan Croonenbroeck **Inszenierung** Valentin Schwarz

Bühne und Kostüme Andrea Cozzi **Licht** Benedikt Vogt **Chor** Sören Eckhoff

Dramaturgie Steffi Mieszkowski

Mit: Gustavo III., König von Schweden Mickael Spadaccini / David Lee **Amelia** Keri Alkema /

Katrin Kapplusch **Graf Renato Anckarström** Sergio Vitale / Julian Orlishausen **Ulrica**

Arvidson KS Katrin Gerstenberger / Elisabeth Hornung **Oscar** Cathrin Lange / Alexandra

Hutton **Cristiano** David Pichlmaier **Graf Ribbing** Georg Festl / Marko Špehar **Graf Horn**

Johannes Seokhoon Moon **Erster Richter** Jarosław Kwaśniewski / Khvicha Khozrevanidze

1. Verschwörer Andreas Donner **2. Verschwörer** Myong-Yong Eom **3. Verschwörer**

John Dalke | **Das Staatsorchester Darmstadt** | **Der Opernchor, Extrachor und die**

Statisterie des Staatstheaters Darmstadt



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Text- und Bildnachweise

Das Interview mit Daniel Cohen und Valentin Schwarz sowie die Handlung entstanden für dieses Programmheft. || Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*, aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Insel Verlag, Berlin 2011 | Briefe Giuseppe Verdis an Antonio Somma zitiert nach: W. Weaver (Hg): *Verdi. Eine Dokumentation*, Berlin 1980 sowie Franz Werfel (Hg): *Verdi-Briefe*, übersetzt von Paul Stefan, Zsolnay Verlag, Berlin u.a. 1926 | Arnold Jacobshagen: *Un ballo in maschera*, in: Anselm Gerhard u. Uwe Schweikert: *Verdi-Handbuch*, Metzler/ Bärenreiter, Stuttgart 2013 | Anselm Gerhard: *Giuseppe Verdi*, Verlag C.H. Beck, München 2012 | Luigi Pirandello: *Caos. Gedanken, Skizzen, Überlegungen*, Mindelheim 1987; Stefan Kunze: *Fest und Ball in Verdis Opern*, in: Heinz Becker (Hg): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976 | Michel Foucault: *Analytik der Macht*, Suhrkamp (2005), Frankfurt am Main 2013 | Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis – von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, Verlag C.H. Beck, München 2007 | Aleida Assmann: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C.H. Beck (1999) 2018 || Alle Texte wurden redaktionell bearbeitet und mit anderen Überschriften versehen. || Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Stephan Ernst fotografierte die Orchesterhauptprobe am 4.12.2018 U2: Totenmaske Gustav III., Archiv Staatstheater Darmstadt; S.2: Denkmal Gustav III. (Oleg Yunakov, Juli 2018).

IMPRESSUM

Spielzeit 2018/19, Programmheft Nr. 16 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt

Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt | Telefon: 06151 . 2811-1

www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand

Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz | Redaktion: Steffi Mieszkowski

Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt

Ausführung: Benjamin Rill | Herstellung: Drach Print Media, Darmstadt



