



Giuseppe Verdi  
**Ein Maskenball**



THEATER  
NORDHAUSEN  
LOH-ORCHESTER  
SONDERSHAUSEN



Giuseppe Verdi  
**Ein Maskenball**  
(Un ballo in maschera)

Libretto von Antonio Somma

*„Man kann das Fehlen der politischen Komponente in dieser Oper bedauern,  
aber man muss sagen,  
dass Verdi aus dem nun rein menschlichen Drama  
eine herrliche Oper gestaltet hat.  
Der schmerzliche Verzicht der Liebenden,  
die Freundestreue,  
die bei dem sich betrogen fühlenden Partner in unauslöschlichen Hass umschlägt,  
trägt eine Musik, die zur schönsten Verdis gehört.“*  
Kurt Pahlen

gefördert durch:

 **Kreissparkasse  
Nordhausen**

Spielzeit 2009/2010

# DIE HANDLUNG

## ERSTER AKT

### 1. Bild

Im Schloss von König Gustavo. Einige preisen ihn in Erwartung der Morgenaudienz, andere hegen Rachegedanken. Gustavos Page Oscar bringt die Gästeliste für einen Maskenball, auf der der König Amelia entdeckt. Er begehrt die Frau seines besten Freundes Renato, der ihn an diesem Morgen vor Verschwörern warnt. Gustavo ignoriert die Warnung.

Der Erste Richter beantragt, eine Wahrsagerin zu verbannen. Oscars Schilderung animiert den König, sich am Abend mit Gefolge bei der „Zauberin“ inkognito zu amüsieren. Renato warnt ihn vergeblich. Nicht alle wollen den Spaß, einige erwarten ihre Rachechance.

### 2. Bild

Vorhersehung. Ulrica beschwört den Teufel und weissagt einem Matrosen Reichtum. Gustavo spielt Schicksal und erfüllt die Vorhersagung. Amelia wird angekündigt, die mit Ulrica allein sprechen will. Gustavo lauscht. Amelia sucht Rat, wie sie ihre geheime Liebe zum König bezwingen kann. Ulrica schickt sie zur Geisterstunde an den Galgenberg, ein helfendes Gewächs zu suchen. Gustavo will ihr dorthin folgen. Während Gustavo zum Amüsement Ulrica vorspielt, er wäre ein eifersüchtiger Seemann, durchschaut sie seine Zukunft und weissagt, gedrängt von ihm und seiner Begleitung, dass er in Kürze durch jenen sterben werde, der ihm als erster die Hand reicht. Als es sein Freund Renato ist, wiegt sich Gustavo wieder in Sicherheit. Er lässt sich huldigen und lässt keine Gefahr für sich gelten.



Gavin Taylor

## ZWEITER AKT

Amelia sucht zur Mitternacht die beschriebene Wurzel. Gustavo gesteht ihr hoffnungsvoll seine Liebe. Doch die Frau des Freundes hat die Kraft, Abstand zu suchen. Unerwartet erscheint Renato, um Gustavo vor Verschwörern in Sicherheit zu bringen. Er lässt ihn in seinem Mantel fliehen und begleitet, ohne dass er seine Frau erkennt, die vermeintliche Geliebte des Königs. Ribbing, Horn und ihre Anhänger fühlen sich betrogen, als sie Renato statt Gustavo gefangen nehmen. Als die Frau enttarnt wird, die Renato unerkannt beschützen will, verhöhnen die Verschwörer den genarrten Ehemann. Renato sinnt auf Rache am König.

## DRITTER AKT

### 1. Bild

Renato will auch seine Frau bestrafen. Er gewährt ihr nur noch, den gemeinsamen Sohn im Nebenzimmer ein letztes Mal in die Arme zu nehmen. Renato empfängt die Grafen Ribbing und Horn, die er als Verschwörer nicht enttarnen, sondern sich ihnen anschließen will. Er schlägt vor, per Los zu entscheiden, wer Gustavo töten darf. Als Amelia den Pagen des Königs meldet, der zum Maskenball am Abend laden will, wird sie gezwungen, das Los zu ziehen. So bestimmt sie ihren Gatten als Mörder des Geliebten. Zum Maskenball soll die Tat der Verschwörer geschehen.

### 2. Bild

Gustavo unterschreibt Renatos Versetzung in dessen Heimat, um so Amelia zu entsagen. Doch ein letztes Mal, auf dem Maskenball, will er sie sehen. Daher schlägt er die Warnung vor einem Attentat, die ihm Oscar von Amelia in einem anonymen Brief überbringt, in den Wind.

Beim Ball gelingt es Renato, dass ihm Oscar die Verkleidung des Königs verrät. Amelia will Gustavo noch einmal warnen. Doch er sieht keine Gefahr für sich, auch weil er Amelia gerade für immer verabschieden will. Da trifft ihn Renatos Kugel. Als der Mörder enttarnt wird, vergibt ihm Gustavo. Renato erkennt, dass er getäuscht wurde. Der Maskenball ist zu Ende, der König stirbt.



Sabine Blanchard, Hugo Mallet

## DIE ENTSTEHUNG DER OPER

Verdi unterschrieb im Februar 1857 den Auftrag, eine Oper zur Karnevals-saison 1858 für das Theater San Carlo in Neapel zu komponieren. Ein halbes Jahr suchte er nach einem Stoff, ehe er seinem Freund Torelli im September schrieb: „Jetzt bin ich dabei, ein französisches Drama, ‚Gustavo di Svezia‘, Libretto von Scribe (...) zu arrangieren. Es ist grandios und gewaltig; es ist schön, jedoch in der konventionellen Art wie alle musikalischen Werke, was mir von jeher missfallen hat. Ich sag’s Euch nochmals, ich bin verzweifelt; denn um andere Stoffe zu finden, ist es nunmehr zu spät.“

Antonio Somma (1809–1864), ein politisch engagierter Jurist und guter Texteschreiber, sagte im Oktober 1857 für das neue Libretto zu: „Ich übernehme es, den ‚Gustavo III di Svezia‘



Sabine Blanchard

nach der Fassung, die Ihr mir schnellstens zuschicken werdet, in Verse zu setzen. Außer dem Szenarium, das Ihr mir zukommen lassen werdet, wäre es für den musikalischen Rhythmus angebracht, wenn Ihr am Rande die Form der Stanzen, des Verses und deren Anzahl für jede Stanze anmerken könntet, damit ich Euch den passenden Text leichter offerieren kann. Darum bitte ich Euch, nicht mit Hinweisen zu sparen. (...) Nur auf eins muss ich Euch aufmerksam machen. Ich möchte, falls Ihr nichts dagegen habt, bei dieser Arbeit anonym bleiben oder unter einem Pseudonym auftreten. Dadurch wäre ich freier im Schreiben.“ Zu jener Zeit mussten alle Stoffe der Zensur vorgelegt werden. Im Falle dieser Oper gab es besonders viel Argwohn. Im Königreich beider Sizilien, dessen Hauptstadt Neapel war, wurde „Una vendetta in domino“, wie das Werk zuerst hieß, als Befreiungsoper verstanden. Man deutete es als Anspielung auf den aktuellen König Ferdinand II. (Regentschaft 1830–1859), der wie Gustaf als absolutistischer Herrscher versuchte, zum Guten der Bevölkerung zu herrschen, aber tragisch scheiterte. Er ließ die erste Eisenbahn bauen und beschnitt polarisierende Privilegien. Den Absolutismus konnte er letztlich aber nur mit militärischer Macht und dem Ausbau eines Polizeistaates erhalten. Schon im Dezember 1856 war auf Ferdinand ein Attentat verübt worden, das ihn knapp verfehlte. Als Verdi im Januar 1858 in Neapel ankam, um letzte Hand an die Oper anzulegen, wusste er noch nicht, dass der im Herbst eingereichte Prosaentwurf von der Zensur missbilligt wurde. Zudem verübte ausgerechnet am Tag



Brigitte Roth, Hugo Mallet

seiner Ankunft in Neapel ein Italiener in Paris ein Sprengstoffattentat auf Napoléon III. Damit war die geplante Uraufführung einer Oper um einen Königsmord vollends geplatzt. Man schrieb Verdi Veränderungen vor, die von seinem Entwurf nicht mehr viel übrig ließen. Nach Verdis Worten in einem hilfeschuchenden Brief an Somma sollte er „die Hauptgestalt in einen Signore umändern und auf den Begriff des Souveräns ganz und gar verzichten; aus der Ehefrau eine Schwester machen; die Szene mit der Hexe ändern und sie in eine Epoche verlegen, als man noch daran glaubte; keinen Ball; keine Ermordung auf offener Bühne; die Szene mit den durch das Los bestimmten Namen weglassen.“ Somma stimmte allen Veränderungen zu, um Verdi eine Vertragsstrafe zu ersparen – unter der Bedingung, als Autor nicht mehr genannt zu werden, doch Verdi ließ sich auf die Änderungen der Zensur nicht ein. Nun entwarf die

Intendanz des Theaters San Carlo ein alternatives Libretto, „Adelia degli Adimari“. Verdi weigerte sich, seine Musik dafür herzugeben, so dass ein Prozess auf ihn zukam. Dafür listete Verdi alle Unterschiede auf. Neu waren der Titel, der Dichter, Zeit und Ort der Handlung, die Charaktere und die Situationen, und der Losentscheid sowie der Ball waren gestrichen – Verdi gewann den Prozess, und zum Karneval wurde „Simone Boccanegra“ gespielt. Ihre Uraufführung erlebte die neue Oper, nun unter dem Titel „Un ballo in maschera“, am 17. Februar 1859 am Teatro Apollo Rom. Zwar wurde das Stück auch hier zensiert, aber Verdi erklärte sich bereit, die Handlung ins amerikanische Boston zu verlegen und nicht mehr an einem Königshof, sondern lediglich bei einem Gouverneur anzusiedeln. Die Struktur seiner Oper blieb gewahrt.

## INTERVIEW MIT SØREN SCHUHMACHER, REGISSEUR

*Der Grund, Verdi zu spielen, ist seine bewegende Musik. Ihre Inszenierung lässt auch inhaltliche Gründe finden, gerade die Oper „Ein Maskenball“ spielen zu müssen.*

Neben der Erzählung des historischen Plots, die bei Verdi immer nur eine Folie ist, auf der sich persönliche Schicksale entwickeln, lässt sich die Oper auf einige Zentralbegriffe fokussieren. Dazu gehören „patria“, also Heimat oder Vaterlandliebe, „fe“ oder „fedeltà“, die Treue zum Freund und zur geliebten Ehefrau, „amore“, die Liebe, auch in ihrer ehebrechenden Form, und „morte“, der Tod, sowie die Vorhersehung. Diese Begriffe bringen einen zwangsläufig auf den Kern der Dreiecksbeziehung zwischen Renato, Amelia und Gustavo. Die Nöte, Hoffnungen und Verzweiflung dieser drei Personen zu thematisieren und das auch noch in der Ausformung durch Verdis weltweite Musik, das ist eine große Herausforderung und Freude.



Hugo Mallet

*Misstrauen Sie der szenischen Darstellung dessen, was Sie gerade beschrieben haben und verwenden deshalb auch Schriftzeichen?*

Die Schriftzeichen als Kommentare kommen natürlich aus der Brecht'schen Theaterwelt. Brecht hat Anleihen bei Shakespeare genommen, und auch Verdi hat das getan. Die Verbindung Shakespeare – Verdi ist eine hinlänglich erforschte. Und Verdi selbst arbeitet – wie Brecht – teilweise mit einem verfremdenden Charakter von Musik. Er benutzt beispielsweise vermeintlich banale Musik, um Abgründe der Seele in einen stärkeren Kontrastzusammenhang zu bringen.

*Der schwedische Gustaf III. herrschte Ende des 18. Jahrhunderts, und Verdi bezog sich Mitte des 19. Jahrhunderts auf eine (erfundene) private Komponente seines Lebens. Ihre Interpretation, die stark mit der Vorhersehung spielt, macht den Stoff fast zeitlos. Warum?*

Verdi ging es um den Kern der Gefühlslage seiner Protagonisten, und um diese plausibel zu machen, suche ich immer eine Anbindung an ein Chiffresystem, das wir auch heute noch entschlüsseln können. In diesem Zusammenhang war es mir auch wichtig, in unserer rationalistischen Zeit die Abhängigkeit von Faktoren, die von uns nicht steuerbar sind, durchgängig zu betonen. Daher bringe ich kontinuierlich das Mittel der Vorsehung oder Rückschau mit ins Spiel. Diese Zeitlosigkeit zu suchen bedeutet nicht, den Plot gewalttätig in die Gegenwart zu reißen, sondern im engsten Sinne des Wortes auf eine



Sabine Blanchard, Gavin Taylor

anachronistische Ebene, eine zeitlose Ebene zu heben. Wichtig ist, ihn nicht zu verschütten unter den Attributen eines historischen Schinkens.

*Die von Norbert Bellen entworfene Bühne zeigt deutlich die von Verdi benannten Schauplätze. Dennoch durchbrechen Sie die Grenzflächen zwischen Innen- und Außenräumen. Weshalb?*

Bei Verdi, dem großen Psychologen, sind die Räume Sediment der seelischen Befindlichkeiten von Personen. Hier geht es darum, den Räumen zum Verständnis der Geschichte, eine authentische Grundform zu geben, aber im Sinne der Symbolkraft ihrer Deutung diese auch virtuos aufzubrechen. In unserem Fall z.B., indem die Gesellschaft nicht an einen vierten Ort, zur Höhle Ulricas, geht, sondern dass die Schicksalswelt in den Hof einbricht, oder indem im

2. Akt die Ruine des Wertefundaments als Wand mitten in einem offenen Feld mit Galgen steht.

*Sie haben sich nicht für die in Amerika, sondern für die in Schweden spielende Fassung der Oper entschieden, warum?*

Wie eingangs schon erwähnt, gibt es oft bei Verdi einen politischen Zusammenhang, in dem sich die persönlichen Tragödien entfalten. Die Fassung Schweden ist die original von Verdi intendierte. Und mir war wichtig, eine Fallhöhe zu schaffen, in der man nicht einen Gouverneur, einen stellvertretenden Regierenden, sondern einen die Allmacht des Staates verkörpernden Regenten zeigt, dessen ausweglose seelische Situation ob seiner Unantastbarkeit umso berührender ist. Und: Verdi hat immer auch italienische Oper geschrieben, die ist nicht nur schwedisch oder amerikanisch!

## IM BANNE DER GROSSEN OPER

von Wolfgang Marggraf

Der Musiker Verdi zeigt sich im „Maskenball“ völlig auf der Höhe seiner künstlerischen Gestaltungskraft; noch stärker als in den vorhergehenden Werken ging er hier auf psychologische Vertiefung aus. So sind etwa die beiden aus tiefster seelischer Not ausbrechenden Arien der Amelia kaum noch überbietbar in der Auslotung abgründiger menschlicher Erlebnisse, wie überhaupt Amelia wohl die am differenziertesten gezeichnete Frauengestalt ist, die Verdi bisher geschaffen hatte: nicht eine Liebende schlechthin, sondern ständig bedroht von bohrender Qual des Gewissens. (...)

Schon bei nur oberflächlicher Betrachtung der „Maskenball“-Partitur fallen einige Erscheinungen auf, die sich im bisherigen Schaffen Verdis noch nicht fanden. So ist vor allem eine deutliche Neigung zur Polyphonie bemerkenswert. Gleich im Vorspiel wird ein Thema, das sich im weiteren Verlauf der Oper eindeutig als Thema der Verschwörer ausweist, zu einem regelrechten vierstimmigen Fugato verarbeitet. (...) Ein weiterer neuartiger Zug der „Maskenball“-Partitur ist die gegen das tragische Geschehen kontrastierende Einbeziehung heiterer, burlesker Momente, die durch die Gestalt des Pagen Oscar mit seinen brillanten Staccato-Eskapaden ins Spiel kommen. Besonders in der unheilswangeren Atmosphäre des letzten Aktes, kurz vor der Ermordung des Königs, wirkt die kleine Arie Oscars als ein Moment der Verfremdung, welches die Spannung der Szene wirkungsvoll steigert. Die Ausnützung des Kontrastes ist auch sonst ein hervorstechendes Merkmal des Werkes. (...) Außerordentlich hart werden die Charaktere durch

unterschiedliche musikalische Mittel gegeneinander abgesetzt: Den weitgeschwungenen, ausdrucksvollen Kantilen Gustavs und Amelias, der noblen, männlich-kraftvollen Melodik Anckarströms steht die trockene Staccato-Motivik der Verschwörer ebenso diametral gegenüber wie die glitzernd-kalte Brillanz der Koloraturen des Pagen Oscar. Und durch die „romantische“ Dämonie der Wahrsagerin Arvedson erhält das Werk eine weitere bereichernde Farbe von eigenartigem Reiz. (...)

Gibt das erste Bild die Exposition des Dramas, ohne (...) durch besondere Eigenart aufzufallen, so beschwört das zweite schon in wenigen Takten eine Stimmung von solch unheimlich lastender Dämonie, wie sie im gesamten bisherigen Schaffen des Meisters, sieht man allenfalls vom „Macbeth“ ab, ohne Beispiel ist. (...) Im Mittelpunkt dieses zweiten Bildes steht die in dunkel-glühenden Orchesterfarben gemalte Prophezeiung von Gustavs Tod. Wie sich das lähmende Entsetzen, das die Anwesenden bei diesem Schicksalspruch befällt, in das von Gustav in gewollt leichtfertigen Ton eröffnete, meisterhaft aus schroffen Gegensätzen gebildete Quintett löst, das ist wieder einer jener genialen Kunstgriffe des Musikdramatikers, an denen Verdis reife Werke so reich sind. Und nicht minder eindrucksvoll steigert sich das Bild schließlich in das große Huldigungsensemble hinein, das den gewaltigen dramatischen Entwicklungsbogen dieses Bildes abschließt. Der folgende Akt erreicht nicht ganz die dramatische Geschlossenheit des zweiten Bildes, doch ist auch er reich



Sabine Blanchard, Gavin Taylor, Abraham Singer, Thomas Kohl und Opernchor

an genialen Einzelzügen. Auf die Tendenz zur Verinnerlichung in Amelias großer Arie wurde bereits hingewiesen; das folgende Duett ist sicher einer der leidenschaftlichsten Zwiesänge, die je aus der Feder des Maestro geflossen sind. Und wie im Finale dieses Bildes die abgrundtiefe seelische Not Amelias und der unbändige Zorn Anckarströms vom ironisch-spottenden Gelächter der Verschwörer kontrapunktiert wird, das schafft eine Atmosphäre von nicht beschreibbarer Hintergründigkeit. Im dritten Akt galt Verdis Interesse vor allem der Verschwörungsszene; wegen ihrer Ungewöhnlichkeit hatte er allen Einwänden der Zensur zum Trotz von Anfang an auf ihr bestanden. Er formte sie mit außerordentlich sparsamen Mitteln zu einer hochgradig spannungsgeladenen Szene, die ihre musikalische Substanz in der Hauptsache von zwei Themen empfängt: einem

chevaleresken, marschartigen, das man als Thema der Verbrüderung bezeichnen könnte und einem düster-drohenden Dreiklangsthema, das während der Losziehung erklingt. Auch der letzte Akt, in dem sich nach der einleitenden gefühlsintensiven Arie Gustavs über leichtgeschürzter Tanzmusik allmählich, aber unaufhaltsam, die Katastrophe zusammenzieht, zeigt in jeder Note die überlegene Gestaltungskraft des großen Musikdramatikers, der eindrucklichste Wirkungen aus der fast modern anmutenden „Verfremdung“ einer Situation durch eine ihrem Gefühlsgehalt ganz gegensätzliche Musik zu ziehen weiß. (...) Und in der ergreifenden Sterbeszene, mit der die Oper schließt, lässt Verdi jene zart-ätherischen, ganz unkörperlich wirkenden Töne aufklingen, die den großen Todesszenen seiner Opern fast immer ihren eigenartigen, unverwechselbaren Charakter geben.



Gavin Taylor, Hugo Mallet und Opernchor

## GUSTAF III. VON SCHWEDEN

Gustaf III. wurde am 24. Januar 1746 in Stockholm als Sohn des späteren schwedischen Königs und einer Schwester Friedrichs II., des „Alten Fritz“, geboren und starb am 29. März 1792 nach einem Attentat in der Stockholmer Oper. Gustaf, der eine Neigung zu den Künsten hatte, sie förderte (er ließ Theater wie das Königliche Schauspielhaus errichten) und sich selbst darin gefiel (z. B. als Librettist für die Nationaloper „Gustaf Wasa“), war auch gerade in einer Oper, in Paris, als er im Februar 1771 durch den Tod seines Vaters den Königsthron erbt. Gustaf war verheiratet, allerdings wohl gar nicht glücklich. Knapp 20 Jahre vor der französischen Revolution bemühte sich der Adelsfreund Gustaf vor dem Hintergrund des erstarkenden Bürgertums, die Situation im Land zu entspannen. Mit einem Staatsstreich nahm er den demokratischen Bestrebungen den Wind aus den Segeln, indem er dem Hochadel die Macht beschneidete. Dieser empfand das allerdings nicht als rettende Maßnahme gegen revolutionäre Bestrebungen und versagte Gustaf die von diesem erhoffte Stütze für die Monarchie. Wenngleich Gustaf eine Reihe politischer Erfolge aufweisen konnte wie die Einführung der Pressefreiheit und den Aufschwung der Binnenwirtschaft sowie des Außenhandels, so ließen seine mehr und mehr absolutistischen Herrschaftsgebaren, mit denen er immer wieder die von ihm geschaffene Verfassung aushebelte und zu denen auch eine Verschwendungssucht nach französischen Vorbild gehörte, sowie eine militante auf Eroberung ausgerichtete Außenpolitik, die Opposition erstarken. Während er einerseits seine Gegner repressiv niederhielt, versuchte der ebenso welt-

fremd erscheinende Ästhet andererseits, sich seinen Amtsgeschäften zu entziehen, indem er sich unbekümmert seinen Lüsten hingab: „*Gustav (...) war ein wirklich poetischer Vogel, dessen Knochen und Federn mit feinerer Ätherluft gefüllt waren; sein Geist lebte und webte in Lichtern und Scheinen. Und dieser leichte fliegende Trieb flog immer mächtiger mit ihm fort, je älter er ward, und erschien auch häufig als ein Flattern. Solche Leichtigkeit, auf das äußere Leben, auf Anstand und Sitte, sogar auf Würdigung der Sitten und Tugenden gewendet, wird Leichtfertigkeit. Diese wuchs bei Gustav auch mit den Jahren (...), und der Hof zu Stockholm in dem armen und eisenreichen, aber nicht goldreichen Schweden ward seit der Königin Christine zum erstenmal wieder als einer der glänzendsten Höfe Europas gepriesen. (...) Der Wein, das Spiel, die Frauen blieben ihm Spiel des fröhlichen funkelndsten Scheins; des irdischen Stoffes darinnen bedurfte er wenig.*“ (Ernst Moritz Arndt) Und Graf Axel von Versen, Diplomat an Gustafs Hof, schrieb: „*Sobald der König morgens aufstand, begab er sich zum Theater, um mit den Acteuren die Stücke, die am Abend gegeben werden sollten, zu probieren. Seine Majestät dinierte oft im Theater, und nach Schluss der Vorstellung kam der König, noch im Theaterkostüm, um mit dem Hof zu soupiieren. So haben wir ihn als Rhadamiste, Cinna und als Hohepriester aus Jerusalem sich an seinem eigenen Tische lächerlich machen gesehen.*“

Ebenso wie es das in der Folge tödliche Attentat auf Gustaf III. 1792 tatsächlich gegeben hat, so gab es auch für einige der handelnden Personen reale Vorbilder, denen Verdi allerdings die eine oder andere Dimension hinzufügte. Den Schuss auf Gustaf gab wirklich ein Verschwörer namens Anckarström ab. Der Graf war von seinen Eltern nach Jean-Jacques Rousseau „Johann Jakob“ benannt worden. In der ersten Dramatisierung des Stoffes gab ihm Eugène Scribe den Vornamen Jean-Jacques-René, was den Namen „Renato“ in der italienischen Oper erklärt. Ob Anckarström durch Losentscheid zum Mord erkoren wurde, konnte nicht belegt werden. Gänzlich erfunden ist die Gattin Amelia und damit auch der persönliche Konflikt zwischen Gustaf und Renato. Der König und der 16 Jahre jüngere Graf Anckarström (1762–1792) waren nie befreundet. Der als „*übler Bauernschinder, der Knechte schlug und mit sadistischer Freude Tiere quälte*“ (Petzold) und „*von dem furchtbarsten Schlage von Menschen, kalt, verschlossen, unversöhnlich*“ (Posselt) charakterisierte Mann aus angesehene, begüterten Hause in Roslaugen an der schwedischen Küste hatte als Fähnrich in der Leibgarde begonnen und sich zum Hauptmann hochgedient. Majestätsbeleidigung kostete ihn neun Jahre vor dem Mord die weitere Karriere. Man klagte ihn an, entließ ihn aus der Leibgarde und schickte ihn in Arrest. Lange musste er nicht einsitzen, denn Gustaf begnadigte ihn. Anckarström wähnte sich jedoch zu Unrecht verurteilt und wollte die Sache neu verhandelt wissen, das wurde ihm jedoch versagt. Der Historiker Ernst Ludwig Posselt, ein Zeitgenosse von

Gustaf III., weiß über den Gekränkten zu überliefern: „*Anckarström, lange schon über den Umsturz der alten Verfassung Schwedens insgeheim zürnend, schwur nun, sich und, wie er wähnte, das Vaterland durch Mord des Königs zu rächen.*“ Er fand eine Reihe von Verbündeten, von denen Graf Claes Fredrik Horn (1763–1823) und Graf Adolf Ludvig Ribbing (1765–1843) ebenfalls Eingang in die Oper „Ein Maskenball“ fanden. Ribbing hatte für seinen Hass ein persönliches Motiv: Gustaf hatte die von Ribbing zur Braut erkorene Charlotta de Geer dem Hofstallmeister von Essen zur Gattin gegeben. Daraufhin hatte Ribbing aus der Leibgarde Abschied genommen und unterstützte revolutionäre Bestrebungen gegen den König. In der Realität wurde Anckarström für den Mord nicht begnadigt. Als einziger der Verschwörer wurde er hingerichtet. (Der 1941 geborene konservative schwedische Politiker Ulf Adelsohn ist ein Ur-Ur-Ur-Urenkel Anckarströms.) Ein unmittelbares Vorbild gab es auch für die Wahrsagerin Ulrica Arvedson (1734–1801). Gustaf, der zu den Freimaurern gehörte, besuchte nachgewiesenermaßen eine Stockholmer Wahrsagerin, Anna Arvidsson. Der Name Ulrica wurde ihr möglicherweise erst später zugeschrieben – evtl. nach der Mutter Gustafs, Luise-Ulrike von Preußen, oder nach Ulrica, der „sächsischen Hexe“ in Sir Walter Scotts *Ivanhoe*, einer dämonischen Frau, die auch Züge der Verdischen Azucena („Il Trovatore“) trägt.

„Rudolf Hagelstange“, Wilhelm-Nebelung-Straße 10, Tel. (0 36 31) 98 37 95 bietet u. a. folgende Literatur zu Giuseppe Verdi und „Ein Maskenball“:

Budden, Julian:  
Verdi: Leben und Werk  
Stuttgart: Reclam, 2000. – 407 S.: Ill., Notenbeisp.

Handbuch des Musik-Theaters  
Oper, Operette, Musical, Ballett  
Freiburg; Basel; Wien: Herder. – Bd. 1

Strindberg, August:  
Ausgewählte Dramen in drei Bänden  
Rostock: Hinstorff Verl. – Bd. 1–3  
Bd. 3 enth. u. a. Gustav III. Ein Trauerspiel

Geschichte:  
Epochen, Menschen, Zeitenwenden  
Mannheim: Geo, Gruner+Jahr. – (Geo Themenlexikon)  
Bd. 1 und 2

Lexikon Geschichte/Europa  
Französische Revolution; Wiener Kongress; Deutscher Bund; Jakobiner; Napoleon III. <Frankreich, Kaiser, I.> Gustav III.

Weillbull, Jörgen:  
Schwedische Geschichte  
Stockholm: Schwedisches Institut, 1994. – 148 S.

Weltbild Geschichte Europas  
Augsburg: Weltbild, 2002. – Bd. 1-6  
4. Der Durchbruch des Bürgertums 1776–1847  
Augsburg: Weltbild, 2002. – 537 S.: Ill.



Quellen:  
S. 3 zit. nach: Pahlen, Kurt, unter Mitarbeit von Rosemarie König, Einführung und Kommentar zu: Giuseppe Verdi, *Ein Maskenball – Un ballo in maschera* (italienisch-deutsch), Mainz 1997. S. 4: Original für dieses Programmheft. S. 6/7, S. 13 und 14: Redaktionelle Beiträge in Auswertung von: Arndt, Ernst Moritz, *Geschichte Schwedens unter Gustav III.*, 1839; Findeisen, Jörg-Peter, *Schweden, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Regensburg 1997; Mondwurf, Georg, *Giuseppe Verdis Maskenball*, in: Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin zu „Ein Maskenball“, 2008; Petzold, Richard, Einführung zu: Verdi, Giuseppe, *Ein Maskenball*, Leipzig 1951; Posselt, Ernst Ludwig, *Geschichte Gustafs*. Ill., König der Schweden und Gothen, Karlsruhe 1792 (zitiert nach dem Programmheft Nr. 6 des Badischen Staatstheater Karlsruhe 1981/82); Weaver, William (Hrsg.), *Verdi – Eine Dokumentation*, daraus: Briefzitate, Berlin 1980. S. 8: Originalinterview für dieses Programmheft. S. 10/11 zit. nach: Marggraf, Wolfgang, *Giuseppe Verdi*, Leipzig 1982. S. 16 zit. nach Mila, Massimo, *L'arte di Verdi*, Torino 1980, übers. von Christian Springer, zit. nach Programmheft „Un ballo in maschera“ der Wiener Staatsoper 1986/87 und Puntsch, Eberhard, Zitate Handbuch, Augsburg 1990.

Die Probenbilder entstanden zehn Tage vor der Premiere. Urheber der Bilder ist Roland Obst.

*„Man könnte, ohne paradox zu wirken, behaupten, dass ‚Un ballo in maschera‘  
Verdis ‚Tristan und Isolde‘ ist, ein natürlich ins Italienische übertragener Tristan,  
verpflanzt in einen glühenden, leidenschaftlichen Himmel, selbst wenn die Hand-  
lung in nördliche Regionen verlegt ist.“*

Massimo Mila

*„Verrat und Mord, sie hielten stets zusammen  
wie ein Gespann von einverstandnen Teufeln.“*  
Shakespeare

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH  
Tel: (0 36 31) 62 60 - 0, Intendant: Lars Tietje, Programmheft Nr. 2 der Spielzeit  
2009/2010, Premiere: 25. September 2009, Redaktion und Gestaltung: Dr. A. Eisner  
Layout: Landsiedel | Müller | Flammeyer, Nordhausen