

ARNOLD JACOBSHAGEN



un ballo in maschera

ENTSTEHUNG

Bereits 1853 bahnte sich eine Zusammenarbeit zwischen Verdi und dem befreundeten venezianischen Rechtsanwalt Antonio Somma an, einem erfolgreichen Bühnenautor, der jedoch bis dahin noch keine Opernlibretti geschrieben hatte und von Verdi erst intensiv in alle Bereiche des Metiers eingewiesen werden mußte.

Nachdem Verdi einige zunächst diskutierte Projekte, darunter *Sordello* und *Ruy Blas*, schließlich fallengelassen hatte, schlug er Somma das Sujet von Shakespeares *King Lear* vor, über das beide zwei Jahre lang korrespondierten, ehe Somma im Sommer 1855 eine erste und bald darauf eine zweite Librettofassung fertigstellen konnte. Im Frühjahr 1856 verhandelte Verdi erstmals mit Vincenzo Torelli, dem Sekretär des Teatro San Carlo in Neapel, und unterzeichnete schließlich einen Vertrag für eine Premiere Anfang 1858. Allerdings zögerte er die Komposition zunächst noch hinaus, da eine seinen Wünschen entsprechende Sängerbesetzung für *Re Lear* nicht in Aussicht stand und keine der beiden Librettofassungen seine ungeteilte Zustimmung fand.

Zur gleichen Zeit erörterten Komponist und Librettist bereits mögliche Alternativen. Hierbei stieß man auch auf Scribes *Gustave III ou Le Bal masqué*, einen Stoff, der nach seiner Originalvertonung durch Daniel-François-Esprit Auber (1833) bereits auf italienischen Bühnen – wengleich mit verändertem historischen Gewand – in den Opern von Vincenzo Gabussi (*Clemenza di Valois*,



Venedig 1841) und Saverio Mercadante (*Il reggente*, Turin 1843) erfolgreich in Szene gesetzt worden war. Verdi hegte zunächst starke Vorbehalte gegen das Sujet und seine »konventionellen Muster wie in allen Opern«, die ihm immer schon mißfallen hätten, nun aber unerträglich geworden seien (Brief Verdis an Vincenzo Torelli vom 19. September 1857). An der Bearbeitung und Straffung des Scribeschen Librettos auf fast die Hälfte seiner ursprünglichen Länge war Verdi unmittelbar beteiligt; er verlangte von Somma zum Teil einschneidende Änderungen und überwachte die Versifikation in ihren einzelnen Stadien. Die Forderung der neapolitanischen Theaterleitung nach einer Verlegung von Ort und Zeit der Handlung wurde von den Autoren zunächst akzeptiert, auch wenn Verdi es sehr bedauerte, »auf den Pomp eines Hofes wie jenes von Gustav III. verzichten zu müssen« (Brief Verdis an Vincenzo Torelli vom 14. Oktober 1857).

Unter dem Titel *Una vendetta in domino* sollte das Stück nun im 17. Jahrhundert in Pommern spielen; Somma ver barg sich unter diesen Umständen allerdings hinter dem Anagramm Tommaso Anomi. Die Komposition wurde auf dieser Textgrundlage bis auf die Instrumentierung im Januar 1858 abgeschlossen. Nachdem die Polizeibehörde auch das veränderte Textbuch abgelehnt hatte und der Impresario Luigi Alberti das Drama daraufhin durch einen Literaten (vermutlich Domenico Bolognese) unter dem Titel *Adelia degli Adimari* in den historischen Kontext der Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen nach Florenz um 1385 versetzen ließ, kam es zwischen Verdi und der Theaterleitung zum Prozeß, der mit einem Vergleich endete. In einer knapp neunzigseitigen Verteidigungsschrift ließ Verdi durch seinen Anwalt Ferdinando Arpino darlegen, daß diese Eingriffe mit der Werkkonzeption unvereinbar seien, da sie dem Drama und der Musik den Charakter entzögen und das musikalische Kolorit verfälschten.

Schon vor Prozeßbeginn hatte er mit dem Impresario Vincenzo Jacovacci einen Vertrag für eine Premiere am Teatro Apollo in Rom im Frühjahr 1859 abgeschlossen. Der Auflage der päpstlichen Zensur, einen Schauplatz außerhalb Europas zu wählen, fügten sich die Autoren und verlegten die Handlung nach Nordamerika, jedoch gestattete Somma nicht, daß diese »Bostoner Fassung« unter seinem Namen erschien.

KOMMENTAR

Un ballo in maschera gehört aufgrund der langwierigen und konfliktreichen Entstehung zu jenen Opern Verdis, über die sich besonders viele und grundsätzliche Äußerungen des Komponisten zur Ästhetik und Dramaturgie erhalten haben und die somit einen tiefen Einblick in seine Werkstatt erlauben. Ungeachtet der Vorbehalte, die Verdi gegen die herkömmlichen Züge des Textes hegte, ließ er sich doch gerade für dieses Libretto auf einen beharrlichen Kampf mit den Zensurbehörden ein. Die Wahl einer Stoffvorlage aus der Tradition der französischen *grand opéra* mit ihrer Vorliebe für zugespitzte Kontraste erklärt sich aus Verdis Kritik am zeitgenössischen italienischen *melodramma*, das sich so sehr »durch übertriebene Eintönigkeit versündigt« habe, »daß ich mich heute weigern würde, Stoffe in der Art von *Nabucco*, *Foscari* usw. usw. zu komponieren« (Brief Verdis an Antonio Somma vom 22. April 1853).

Obwohl Sommas Libretto der *opéra historique* Eugène Scribes im äußeren Handlungsverlauf sehr eng folgt, lassen sich die konzeptionellen Unterschiede gegenüber der Vorlage keineswegs nur auf die Willkür von Zensureingriffen zurückführen, sondern zeugen von grundverschiedenen Auffassungen über die Natur des musikalischen Dramas. Die Kürzungen an Scribes Text gingen vor allem zu Lasten der historischen Details und der *couleur locale*, die für eine französische *grand opéra*

zentral, für Verdis dramaturgische Intentionen jedoch höchstens sekundär waren, und schufen Raum für die Intensivierung der Leidenschaften, in denen sich die Protagonisten befangen zeigen. Verdis intensive Auseinandersetzung mit dem Libretto *Adelia degli Adimari* in der Verteidigungsschrift und die Korrespondenz mit Somma offenbaren die Vollkommenheit, mit der er sämtliche Dimensionen des Dramas und seiner Interpretation zu beurteilen verstand.

Die großformale Anlage des Werkes ist von außerordentlicher Klarheit. Sie besteht aus einer spiegel-symmetrischen Disposition von fünf Bildern, in deren Zentrum der ohne Dekorationswechsel auskommende zweite Akt steht. Er wird von zwei Szenen gerahmt, in denen das Schicksal des Herrschers rituell besiegt wird: zunächst in der Prophezeiung Ulricas (1. Akt, 2. Bild), sodann in der Verschwörung und der Auslösung des Attentäters (3. Akt, 1. Bild). Den äußeren Rahmen bilden die Szenen des gesellschaftlichen Lebens am Hofe (1. Akt, 1. Bild und 3. Akt, 2. Bild). Zwischen zwei Akten, in denen die Intrige entwickelt wird, steht der geradlinige 2. Akt als einzige gewaltige Steigerung von der Arie Amelias über ihr Duett mit Riccardo, dem Terzett mit Renato hin zum Quartett mit Chor zwischen Amelia, Renato und den Verschwörern. Gegenläufig hierzu verläuft indes die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksbereiche, die mit einer Introdution von außerordentlich düsterer Gefühlsintensität beginnt und mit der Antiklimax des in der Ferne verklingenden Spottchors endet.

Abgesehen vom zentralen Dreieckskonflikt ist die Figurenkonstellation dieser Oper für Verdi eher untypisch, insbesondere wegen des Fehlens einer autoritären Vaterfigur, aber auch aufgrund der ambivalenten Tenorpartie des Riccardo, die quer zu den Rollenklischees des *melodramma* steht und in Verdis Œuvre nur im Herzog aus *Rigoletto* ein Gegenstück besitzt (nicht zufällig stammt auch letztere

Figur aus einem jüngeren französischen Drama und teilt mit Riccardo das Schicksal, aus Zensurgründen in der Oper den königlichen Status eingebüßt zu haben). Darüber hinaus begegnen mit Oscar und Ulrica zwei weitere *primarii*, die im Œuvre des Komponisten singulär dastehen. Ulrica bildet die erste Verkörperung einer großen Altpartie in Verdis Opern. Die Figur des Oscar und mit ihm die Tradition der Pagenrollen stammt aus der französischen Oper, wo sie weniger in Aubers gleichnamiger Gestalt als vielmehr im Urbain aus Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* ein prägendes Vorbild besitzt. Sowohl Ulrica als auch Oscar sind nicht unmittelbar an der Haupthandlung beteiligt, tragen aber durch ihre jeweilige Funktion als Prophetin respektive Zeremonienmeister indirekt dazu bei, die Katastrophe zu besiegeln. Außergewöhnlich ist jedenfalls, daß Verdi zwei große Gesangspartien für Figuren geschrieben hat, die nicht unmittelbar am zentralen Konflikt beteiligt sind (Preziosilla und Melitone in *La forza del destino* sind weitere Beispiele für diese nur in der mittleren Schaffenszeit Verdis feststellbare Tendenz).

Die beiden anderen Protagonisten, die als Geliebte (Amelia) und Rivale (Renato) traditionellen Schemata zu entsprechen scheinen, stimmen doch keineswegs gänzlich mit diesen überein. Amelia verstrickt sich in einen immer schärferen Konflikt zwischen ihrer Liebe und der Schuld des Ehebruchs; Renato wandelt sich im Lauf des Dramas vom selbstlosen Beschützer zum blindwütigen Vernichter seines Herrn.

Allerdings berechtigt nichts zu der Annahme, daß diese Abweichungen von konventionellen Rollentypen mit einer Individualisierung oder psychologischen Vertiefung der Charaktere einhergingen. Tatsächlich gibt es wohl kaum eine zweite Oper Verdis nach 1850, in der die Charakterisierung der Figuren so schemenhaft bleibt wie in dieser. Deren Anonymität erweist sich als Konsequenz der »rigorosen Einbindung aller Aktionen in eine Dramaturgie der Maskerade«



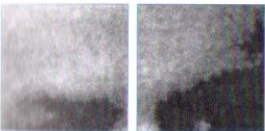
(Anselm Gerhard). Anders als bei Scribe und Auber, wo sich die Verkleidung auf den Ball als Kulminationspunkt der dramaturgischen Anlage beschränkt, wird die Maskierung der Figuren bei Verdi zur durchgängigen Metapher eines sozialen Entfremdungsprozesses, der zugleich hinter der musikalischen Fassade des brillanten *divertissement* die Abgründe erahnen läßt, aus denen die tragischen Verstrickungen hervorgehen. Schon im 1. Akt verkleidet sich die ganze Hofgesellschaft, um sich inkognito in soziale Niederungen begeben zu können, und Riccardos *canzone* (»Di' tu se fedele«) trägt als Barkarole auch musikalisch das schlichte Fischergewand des von der Wahrsagerin noch unerkannten Herrschers. Im 2. Akt tauschen Riccarda und Renato ihre Kleider, während Amelia sich hinter ihrem Schleier verbirgt und schließlich demaskiert wird. Die Verkleidung des Äußeren ist wiederum nur 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 (in den beiden italienischen Bearbeitungen desselben Stoffs durch die Komponisten Gabussi und Mercadante waren die komischen Elemente der Vorlage gemäß der Tradition des italienischen *melodramma* dagegen nahezu vollständig eliminiert worden). Die viel zitierte Leichtigkeit, die die musikalische Sprache in *Un ballo in maschera* von vorausgegangenen Werken wie *Il trovatore* oder *La traviata* grundsätzlich 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 »Mixtur des Komischen und des Furchtbaren

(in der Art Shakespeares)« (Brief Verdis an Salvatore Cammarano vom 24. März 1849) generell zu den wichtigsten Entwicklungslinien des mittleren Verdi, so wird sie hier dadurch potenziert, daß Komik und Entsetzen unauflöslich miteinander verbunden sind. So erweist sich *Un ballo in maschera* als komplementäres Gegenstück 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.

Musikalisch wird diese in der Maskerade versinnbildlichte Ambivalenz in eine tänzerische Feinmotorik übersetzt, die die Figuren wie im Rausch auf das Verhängnis zutreibt. Die mondäne Frivolität des gesellschaftlichen Lebens, die im Schlußtaumel des eröffnenden *tableau* bereits mit Stilmitteln auskomponiert ist, die dem zeitgenössischen Pariser Unterhaltungstheater eines Jacques Offenbach zu entstammen scheinen, ist dabei mehr als nur der äußere Rahmen für eine tragisch endende Privataffäre. Die gesamte *introduzione* mit ihrem allen Anschein nach konservativen Aufbau aus rahmenden Chor-Blöcken und zwischengeschalteten *Soli mag* insofern erstaunen, als Verdi sich zuvor ausdrücklich gegen die Konvention gewandt hatte, alle Opern mit Chören zu beginnen, und konsequenterweise auch in *Simon Boccanegra* auf einen entsprechenden Szenenkomplex verzichtet hatte. Doch die Anlage der einzelnen Komponenten dieser *introduzione* macht deutlich, daß es sich nicht um einen bloßen Rückfall in überkommene Traditionen handelt, sondern daß Verdi hier »eher die destillierte Essenz der traditionellen Formen als diese Formen selbst« verwendet hat (Julian Budden, *Verdi. Leben und Werk*, 1978).

Schon dem ruhevollen Eingangschor wird durch die unheilverkündenden Interventionen der Verschwörer mit einfachen Mitteln ein prägnanter Kontrast eingefügt, der anschließend auch in der simultanen Überblendung beider Vokalgruppen erhalten bleibt. Eine ähnliche



Konzision und Verdichtung der musikalischen Mittel, nun im Gewande dezenter Eleganz, kennzeichnet auch die äußerst knappe *sortita* Riccardos, die gleichzeitig den lyrischen Ausdruck eines *adagio* mit dem pulsierenden Duktus der *cabaletta* in sich vereint. Entsprechendes gilt auch für die anschließende einteilige Aufttrittsarie Renatos, deren *espressivo*-Melodie von den Streichern polonaisenartig grundiert wird und somit ebenfalls das über Bord geworfene Formmodell nur noch als Reminiszenz anklingen läßt. Oscars strophische *ballata* (»Volta la terrea«) übernimmt aus der *opéra comique* neben ihren Stilmitteln auch ihre dramaturgische Funktion, nämlich die Mitteilung wichtiger Ereignisse aus der Vorgeschichte der Handlung. Vor allem aber die anschließende *stretta* bestätigt Verdis Absicht, den »brillantesten und etwas französischen Charakter Gustavs« und seines Hofes zu porträtieren. Trägt schon ihr Eröffnungsmotiv (»Ogni cura si doni al diletto«) mit seinem anapästischen Rhythmus und dem Akzent auf der letzten Silbe französisches Kolorit, so orientiert sich ihre Hauptmelodie (»Nell'antro dell'oracolo«) ganz offensichtlich am zeitgenössischen Pariser Varietéanz par excellence, dem Cancan. Der Page Oscar, der außer in dieser Szene noch mit einer weiteren französisch inspirierten Strophenarie bedacht ist, nämlich der aus geringfügigen motivischen Zellen additiv gebauten ironischen *canzone* (»Saper vorreste«), verkörpert ebenso wie auch Riccardo diese helle Sphäre tollkühner Unbeschwertheit.

Hierzu kontrastiert aufs schärfste die von dissonanten Akkordschlägen eingeleitete Szene um Ulrica, deren konsequente Entwicklung aus einem »pentatonischen Materialkern« etwas »adäquat Archaisches« innewohnt (Dieter Schnebel, in: *Musik-Konzepte 10: Giuseppe Verdi*, 1979). Ulrica wie auch der als »Kreole« bezeichnete Renato erscheinen zudem in der endgültigen »Bostoner Fassung« durch ihre dunkle Hautfarbe als Gegenpole zu den Lichtgestalten Riccardo und Oscar. Ähnlich

düster beginnt der mitternächtliche 2. Akt auf dem Galgenfeld, der ganz und gar von dem verhängnisvollen Dreieckskonflikt mit seinen Extremen der Liebe und der Eifersucht geprägt ist und insofern endlich den Normen der italienischen Oper zu gehorchen scheint. Zwar entspricht der Aktbeginn mit einer *Scena ed aria* der allein auf der Bühne befindlichen weiblichen Hauptrolle ebenfalls diesen Erwartungen, doch bleibt auch Amelias Aufttrittsarie auf eine einteilige Anlage beschränkt, wie überhaupt Verdi in *Un ballo in maschera* erstmals gänzlich auf die traditionelle Anlage aus *adagio* und *cabaletta* verzichtet. Amelias Arie stellt »eine Mischform dar, in der sich Elemente verschiedener Arientypen überlagern« (Peter Ross). Prägend ist dabei auch hier wiederum die aus der französischen Oper übernommene Strophenarie, deren Form allerdings durch die Flexibilität der Vertonung verschleiert wird.

»Verdis Unterfangen, die italienische Oper durch Anleihen bei der französischen zu erneuern« (Sieghart Döhring), offenbart sich nicht zuletzt in einer ausgefeilteren Orchestertechnik und einer Liebe zum instrumentatorischen Detail, die seine früheren Opern mitunter vermissen ließen. Schon das *preludio* zeichnet sich durch den bei Verdi erstmaligen Gebrauch von Flageoletttönen in den Violinen aus, die im Verbund mit den Pizzicati der übrigen Streicher eine in Oktavparallelen gesetzte Holzbläserkantilene begleiten (die Melodie von Riccardos *sortita*) und dieser trotz ihrer Vortragsangabe *con espressione e sempre sotto voce* zugleich eine charakteristische Schwerelosigkeit verleihen. Auch die ausdifferenzierte Besetzungstaffelung der Schlußzene mit drei räumlich getrennten Klangkörpern, wobei neben das Hauptorchester und die *banda* noch eine kleine Streicherformation auf der Bühne für die Mazurka hinzutritt, spiegelt die Auseinandersetzung mit der *grand opéra*.

Die französische Prägung des musikalischen Idioms begründet indes nicht nur ein Spannungsfeld zur

älteren Tradition der italienischen Oper, sondern zugleich auch zu einer etwaigen *couleur locale* der verschiedenen ins Auge gefaßten Schauplätze. Zahlreiche Inszenierungen der letzten Jahrzehnte haben sich auf die sogenannte »schwedische Urfassung« der Oper berufen und ein dem Hofe Gustav III. angemessenes Ambiente abzubilden versucht. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß Verdis Reaktionen auf die von der Zensur geforderten Eingriffe in die dramaturgische Grundstruktur zwar unerbittlich, hinsichtlich der genauen Lokalisierung und Datierung jedoch eher halbherzig waren. Und so überrascht es kaum, daß der Komponist auch bei späteren Aufführungen, die ohne Zensureinschränkungen stattfanden, keinerlei Interesse an einer Wiederherstellung des ursprünglichen Rahmens zeigte. Von einem musikalischen Kolorit, daß sich mit Schweden in Verbindung bringen ließe, kann in seinem Werk keine Rede sein, und enge stilistische Beziehungen gibt es nur zum Paris von Napoleon III, mitnichten aber zum gustavianischen Stockholm. Indes dürfte es kaum ein Zufall gewesen sein, daß Verdi und Somma, nachdem sie zwei Jahre lang vergeblich um den *Rè Lear* gerungen hatten, sich erneut einem (wenngleich völlig anders strukturierten) Königsdrama zuwandten. Und ein Königsdrama ist *Un ballo in maschera* zumindest latent auch geblieben, wenngleich äußere Umstände dazu führten, daß der Protagonist degradiert und die Oper zunächst als »heidnische« Ostseetragedie, sodann als mittelalterliche Patrizierfehde und schließlich als puritanisches Siedlerstück ausgestattet wurde. Diese nachträglich erzwungenen Verkleidungen haben höchstens insofern ihren Reiz, als sie einerseits das Grundprinzip der ungewissen Identität auf eine weitere, dem inneren Kommunikationssystem des Dramas vorgelagerte Ebene expandieren, und andererseits die zur Entstehungszeit herrschenden kategorischen Imperative der Opernästhetik von *couleur locale* und *couleur historique* ad absurdum führen.

Wollte man allen Ernstes eine dem Geist des Historismus verpflichtete Aufführung in Boston um 1680 spielen lassen, so wäre störender noch als die völlige Unverträglichkeit zwischen dem in der Oper auch musikalisch reich entfalteten Hofzeremoniell und der tatsächlichen Lebenswelt puritanischer Einwanderer in der kolonialen Frühzeit Nordamerikas die Tatsache, daß ein solch sitzsamer wie trostloser Rahmen kaum Anhaltspunkte für die ironisch distanzierte Doppelbödigkeit bieten würde, die den einzigartigen Charakter gerade dieser Oper ausmacht. Daß Verdi sich auf diesen unglücklichen Kompromiß mit der Zensur einließ, offenbart seine nur sehr vagen Vorstellungen über die Geschichte Amerikas im 17. Jahrhundert. Reduzierte man das Drama indes auf den tragischen Konflikt um die Liebe eines Mannes zur Gattin seines einzigen Freundes und damit auf ein bürgerliches Eifersuchtsdrama, so bliebe zumal der Schluß mit seiner »ausführlichen Entlarvung Riccardos als verblendeten Monomanen« (Anselm Gerhard) höchst befremdlich, der die Herrschaftsverhältnisse des Absolutismus und des Gottesgnadentums vorauszusetzen scheint.

Für heutige Regisseure ergeben sich aus dieser verwickelten Sachlage jedoch auch mannigfache und selten erschlossene Interpretationsmöglichkeiten, die nur dann am Wesen des Werkes vorbeizugehen drohen, wenn sie Riccardos Stellung als erhabener Herrscher, die charakteristische Rolle des Pagen als Exponent und Vermittler der Distanz zwischen Souverän und Gesellschaft sowie die symbolische Bedeutung des Maskenballs selbst als Ausdruck hochgradig verschlüsselter Kommunikationsformen der herrschenden Eliten gänzlich ignorieren.

WIRKUNG

Die Premiere unter der Leitung von Emilio Angelini mit Gaetano Fraschini (Riccardo), Eugenia Julienne-



Dejean (Amelia), Leone Giraldoni (Renato), Pamela Scotti (Oscar) und Zelinda Sbriscia (Ulrica) wurde ein großer Erfolg, wenngleich Verdi mit den Leistungen der drei zuletzt genannten Sänger nicht zufrieden war und eine angemessene Besetzung für Oscar und Ulrica auch an anderen italienischen Bühnen vor allem in den Anfangsjahren große Schwierigkeiten bereitete. Gleichwohl verbreitete sich das Werk schnell in Italien wie im Ausland; es gehört zu den wenigen Opern Verdis, die sich seit ihrer Uraufführung ununterbrochen im internationalen Repertoire behauptet haben. 1860 gab es Erstaufführungen in Turin und Lissabon, 1861 in Paris, London, New York, Berlin und Sankt Petersburg, in den folgenden Jahren unter anderem in Mailand, Stuttgart, Buenos Aires, Lima, Budapest, Wien, Brüssel, Valparaiso, Warschau, Prag, New Orleans, Sydney, Riga und Kairo.

Verständlicherweise ließ man schon 1861 am Pariser Théâtre-Italien und an der Londoner Covent Garden Opera das Stück nicht in Nordamerika spielen. In beiden Fällen verlegte man es im Blick auf die Barcarole des als Seemann verkleideten Gouverneurs (verkörpert jeweils durch Mario [Giovanni Cavaliere de Candia] nach Neapel, ein besonders beliebter Schauplatz, der zudem seit Aubers *La Muette de Portici* für die Darstellung von Sujets mit zweifelhaften Umsturzversuchen prädestiniert war.

In der in den 1920er Jahren einsetzenden sogenannten »Verdi-Renaissance« spielte das Werk zunächst keine zentrale Rolle. In Kopenhagen wurde 1935 erstmals eine am schwedischen Königshof Gustavs III. spielende Fassung gezeigt und damit ein Trend begründet, dem sich London und Paris 1952 sowie Stockholm 1958 anschlossen und der seither zahlreiche Nachfolger gefunden hat. Die Orientierung an der Biographie des historischen Monarchen, der in Wirklichkeit homosexuell war, ein inniges Verhältnis zu seinen Pagen pflegte und seinen Hof gern in ausgefallenen

Verkleidungen überraschte, bot dabei zusätzliche Anhaltspunkte, die Rollen- und Versteckspiele noch weiter zu treiben. Vor allem aber seiner konzisen Dramaturgie und der eingängigen Musik verdankt *Un ballo in maschera* seine bis heute ungebrochene Popularität. ■

