

LA TRAVIATA

GIUSEPPE VERDI

LA TRAVIATA

MELODRAMMA IN DREI AKTEN UND VIER BILDERN (1853)

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Francesco Maria Piave

nach dem Drama »La Dame aux camélias«

von Alexandre Dumas d. J.

URAUFFÜHRUNG

6. März 1853

Teatro La Fenice, Venedig

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

10. November 1857

Stadt-Theater, Hamburg

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

13. Dezember 1860

Hofoper Unter den Linden

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

19. Dezember 2015

Staatsoper im Schiller Theater

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	9
GIUSEPPE VERDI UND SEINE ZEIT – EINE CHRONIK	
von Detlef Giese.	12
ÜBER DIE LIEBE (Auszug)	
von Stendhal	24
AMORE E MORTE	
von Hans-Joachim Ruckhäberle.	25
TOTENTANZ	
von Charles Baudelaire	34
UNGESCHMINKTE GEGENWART	
ZUR MUSIK VON GIUSEPPE VERDIS »LA TRAVIATA«	
von Ronny Scholz.	39
ZEITTADEL	46
PRODUKTIONSFOTOS	54
GLOSSAR	78
AUTORENBIOGRAPHIEN	80

Produktionsteam und Premierenbesetzung 81

Impressum 82

HANDLUNG

1. BILD

6

Violetta Valéry ist krank. Musikalisch wird ihre Geschichte von ihrem Tod her erzählt. Mit ihm beginnt und endet das Stück, der Traum einer unerfüllbaren Liebe. Das Fest, zu dem sie eingeladen hat, soll Arznei gegen die Schwindsucht sein: Im Tumult der Menge, im Taumel, beim gemeinsamen Trinken will sie sich dem Vergnügen überlassen. Gastone, Vicomte de Letorières, stellt ihr einen neuen Gast vor, Alfredo Germont, der sie seit einem Jahr verehrt und ihr seine Liebe und ein ruhiges Leben anbietet. Violetta muss sich entscheiden, für den Baron Douphol, der sie seit einem Jahr bezahlt, oder für Alfredo, der sie so liebt, wie sie es bisher noch nicht erlebt hat. Am frühen Morgen nach dem Weggang ihrer Gäste, sucht Violetta sich klar zu werden, was sie will: eine ernsthafte Liebe oder ein Leben, das ganz im Vergnügen aufgeht. Sie entscheidet sich für Alfredo.

2. BILD

Violetta und Alfredo leben seit drei Monaten auf dem Land. Sie sind glücklich, aber das Geld geht zu Ende. Violetta ist mit Hilfe ihrer Dienerin Annina beschäftigt, ihren Besitz zu veräußern, da sie ja nichts mehr verdient. Alfredo preist sein Glück. In seiner Unbekümmertheit denkt er nicht daran, wer es finanziert. Als ihm Annina sagt, dass Violetta gerade dabei ist, alles zu verkaufen, fährt er nach Paris, um eine andere Lösung zu finden.

Inzwischen erscheint sein Vater Giorgio Germont bei Violetta. Er wirft ihr vor, das Geld und das Ansehen

Alfredos und seiner Familie zu verschleudern. Violetta tritt ihm zunächst entschieden entgegen. Obwohl Germont seinen Irrtum erkennt, argumentiert er mit allen Mitteln und Tricks gegen die Verbindung Violettas mit Alfredo. Er bittet sie Alfredo zu verlassen, um die vorgesehene profitable Verheiratung seiner Tochter nicht zu verhindern. Violetta muss erkennen, dass die »gute Gesellschaft« nicht vergibt, dass ihr neues Leben nicht akzeptiert wird. Da entscheidet sie sich zum radikalen Bruch. Sie wird vortäuschen, in ihr altes Leben zurückzukehren. Die Einladung zu einem Fest bei Flora Bervoix, ihrer Freundin und Konkurrentin, die sie gerade erhalten hat, bietet die Gelegenheit, dort mit dem Baron aufzutreten. Sie schreibt einen Abschiedsbrief an Alfredo, den er nach ihrer Abreise erhält.

7

3. BILD

Das Fest bei Flora. Violetta wird kommen. Es wird darüber gesprochen, dass sie und Alfredo nicht mehr zusammen sind. Das Fest beginnt mit dem Auftritt der »Zigeunerinnen«, die Flora Bervoix und ihrem Freund, dem Marquis d'Obigny, aus der Hand lesen und diesen wegen seiner fortwährenden Untreue bloßstellen. Auf sie folgt, von Gastone angeführt, eine Gruppe von Stierkämpfern. Sie erzählen die Geschichte des tapferen Piquillo, der fünf Stiere töten muss, um seine Geliebte zu gewinnen. Aber die Festgesellschaft fragt nicht viel nach Tapferkeit, ihr ist es genug, vergnügt zu sein und wagemutig um Geld zu spielen. Violetta erscheint mit dem Baron. Alfredo, der allein gekommen ist, gewinnt im Spiel, auch gegen den Baron. Während alle zum Essen gehen, warnt Violetta Alfredo vor dem Baron. Alfredo will sie zwingen, mit ihm wegzugehen. Sie verweigert dies, mit der Begründung, nur noch den Baron zu lieben. Daraufhin beleidigt Alfredo Violetta öffentlich, er bezahlt sie mit dem im Spiel gewonnenen

Geld. Sein Vater, der in diesem Moment dazu kommt, verurteilt dieses Verhalten ebenso wie der Baron, der ihn zum Duell fordert.

4. BILD

8

Es ist Karneval in Paris. Violetta ist allein mit Annina, der Doktor kommt dazu. Er tröstet die Kranke, sagt aber Annina, dass der Tod bevorstehe. Ein Brief Germonts informiert Violetta darüber, dass das Duell stattgefunden hat. Der Baron wurde verwundet, Alfredo ist auf der Flucht. Sein Vater hat ihm die Wahrheit über Violettas unveränderte Liebe mitgeteilt. Violettas Zustand schwankt zwischen Hoffnung und Todesgewissheit. Noch einmal bricht die lärmende Öffentlichkeit herein, ein maskierter Bacchanalchor. Annina kündigt Alfredo an. Das Liebespaar überbietet sich in gegenseitigen Liebeserklärungen. Violetta will ausgehen, ist aber zu schwach dazu. Die Unmöglichkeit der Liebe wird betrauert. Auch Giorgio Germont, der dazu kommt, stimmt in die allgemeine Trauerstimmung ein. Violetta belebt noch einmal »eine ungewohnte Kraft«. Sie stirbt mit den Worten: »O Freu – – – de«/ »Oh gio – – –ia«.

SYNOPSIS

FIRST TABLEAU

Violetta Valéry is ill. Musically speaking, the story is told beginning with her death. It is with her death that the opera begins and ends, the dream of an impossible love. She has decided to hold a party as medicine against the consumption she is suffering from: in the tumult of the crowd, in delirium, in joint drinking she wants to surrender herself to pleasure. Gastone, Vicomte de Letorières, introduces to her a new guest, Alfredo Germont, who has been her admirer for a year and offers her his love and a restful life. Violetta is forced to decide, between Baron Douphol, who has been paying her for a year, or Alfredo, whom she loves like no other before. In the early morning after her guests have departed, Violetta tries to decide what she wants: a serious love, or a life that is entirely dedicated to pleasure. She decides for Alfredo.

9

SECOND TABLEAU

Violetta and Alfredo have now lived for three months in the country. They are happy, but their money is running out. Violetta, assisted by her servant Annina, is occupied with selling all her possessions, since she no longer earns any money. Alfredo praises his luck at gambling, but in his carelessness doesn't think about how to finance it. When Annina tells him that Violetta is just about to sell everything, he travels to Paris to find a different solution.

In the meantime, his father Giorgio Germont visits Violetta. He accuses her of wasting the family's money and destroying their reputation. Violetta at first denies this

vehemently Although Germont knows his error, he argues with all means and tricks against Violetta's relationship with Alfredo. He asks her to leave Alfredo, to avoid preventing his daughter's planned favorable marriage. Violetta is forced to accept that the "better circles" do not forgive, that her new life is not accepted. She then decides for a radical break. She will pretend to return to her old life. An invitation to a party hosted by Flora Bervoix, her friend and competitor, that she just received, offers her the opportunity to meet with the baron. She writes a goodbye letter for Alfredo, which he receives after her departure.

THIRD TABLEAU

Flora's party: Violetta is planning to attend. It is rumored that she and Alfredo are no longer a couple. The party begins with the appearance of "the gypsy women", who read the palms of Flora Bervoix and her lover, Marquis d'Obigny, revealing his constant infidelity. They are followed by a group of bullfighters, led by Gastone. They tell the story of the brave Piquillo, who has to kill five bulls in order to win over his love. But the party has little interest in bravery; they are satisfied with enjoying pleasure and risky gambling. Violetta appears with the Baron. Alfredo, who has come alone, wins his gambling matches, including those against the Baron. While all go off to dine, Violetta warns Alfredo of the Baron. Alfredo tries to force her to leave with him. But she refuses, claiming to love only the Baron. Alfredo then insults Violetta publicly, by paying her the money he won in the game. His father, who arrives in just that moment, condemns this behavior, as does the Baron, who challenges him to a duel.

FOURTH TABLEAU

It is carnival in Paris. Violetta is alone with Annina, when the doctor arrives. He comforts Violetta, but tells Annina that death is immanent. A letter from Germont reveals to Violetta that the duel has taken place. The Baron has been wounded, while Alfredo is on the run. His father told him the truth of Violetta's unfailing love. Violetta sways between hope and a certainty of death. Once again, the loud public erupts onto the scene, this time a masked bacchanalian chorus. Annina announces the arrival of Alfredo. The couple outdoes each other in mutual declarations of love. Violetta wants to go out, but she is too weak. They mourn the impossibility of their love. Giorgio Germont, who has now arrived, also joins in the mourning. Violetta is animated once more by an "unusual force," but then dies with the words: "Oh joy ...", "Oh gio - - - ia."

GIUSEPPE VERDI UND SEINE ZEIT

EINE CHRONIK

- | | | |
|------|--|--|
| 1813 | Völkerschlacht bei Leipzig mit folgendem Sturz Kaiser Napoleons; Geburt Richard Wagners | 9. oder 10. Oktober: Giuseppe Fortunio Francesco Verdi wird in Le Roncole nahe Busseto im damals unter französischer Herrschaft stehenden Herzogtum Piacenza-Parma geboren; getauft wird er am 11. Oktober |
| 1814 | Beginn des Wiener Kongresses zur Neuordnung Europas | |
| 1815 | Rückkehr Napoleons; nach der Schlacht bei Waterloo wird er endgültig aus dem politischen Mächtespiel ausgeschaltet | |
| 1816 | Uraufführung von Rossinis »Il barbiere di Siviglia« in Rom | |
| 1817 | | Beginn der Grundschulausbildung, wahrscheinlich auch erster Unterricht auf dem Klavier und der Orgel |
| 1820 | Norditalien wird von einer ersten Welle der Nationalbewegung erfasst | Erstmalige Tätigkeit als Organist in Le Roncole in Vertretung seines Lehrers Don Pietro Baistrocchi |

- | | |
|--|------|
| Uraufführung von Webers »Freischütz« in Berlin | 1821 |
| Aufnahme in das Gymnasium in Busseto; musikalisch ist er weiterhin in seinem Heimatort aktiv | 1823 |
| Uraufführung von Beethovens 9. Sinfonie in Wien | 1824 |
| | 13 |
| Uraufführung von Aubers »La Muette de Portici« in Paris | 1825 |
| Rossinis letzte Oper »Guillaume Tell« wird in Paris uraufgeführt | 1828 |
| Julirevolution in Paris, die den »Bürgerkönig« Louis-Philippe an die Macht bringt | 1829 |
| Uraufführungen von Meyerbeers »Robert le diable« in Paris und Bellinis »Norma« in Mailand; Giuseppe Mazzini gründet Giovine Italia, einen Bund junger Künstler und Intellektueller | 1830 |
| Uraufführung von Webers »Freischütz« in Berlin | 1831 |
| Aufnahme in das Gymnasium in Busseto; musikalisch ist er weiterhin in seinem Heimatort aktiv | 1831 |
| Beginn eines systematischen Musikunterrichts bei Ferdinando Provesi, dem Organisten von San Bartolomeo, der auch städtischer Musikdirektor und Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Busseto ist | 1831 |
| Verdi komponiert eine Ouvertüre zu Rossinis »Il barbiere di Siviglia« sowie weitere Stücke, die jedoch sämtlich nicht erhalten sind | 1831 |
| Verdi versucht sich an der Komposition von Instrumentalwerken | 1831 |
| Anlässlich der Karfreitagsprozession in Busseto werden vier Märsche von Verdi gespielt | 1831 |
| Umzug in das Haus von Antonio Barezzi in Busseto, der Verdi großzügig unterstützt und ihm eine professionelle musikalische Ausbildung zu ermöglichen sucht | 1831 |

1832		Verdi wird ein vierjähriges Stipendium der Stadt Busseto genehmigt; sein Aufnahmeantrag am Mailänder Konservatorium wird abgelehnt; Beginn des Privatunterrichts bei dem Komponisten Vincenzo Lavigna			dem Verlagshaus Ricordi und weitere Opernaufträge ein	1839
1833		Verdis erste erhaltene Vokalkomposition, eine Opernszene für Tenor und Orchester, entsteht Ende der Studien bei Lavigna und Rückkehr nach Busseto		Alessandro Manzonis Roman »I promessi sposi« – »Die Verlobten« erscheint in der endgültigen Fassung	Missglückte Uraufführung von »Un giorno di regno« in Mailand; Tod seiner Frau Margherita	1840
1835	Uraufführungen von Donizettis »Lucia di Lammermoor« in Neapel sowie von Bellinis »I puritani«				Verdi lernt die Sängerin Giuseppina Strepponi kennen, seine spätere Lebensgefährtin und Ehegattin	1841
1836	Uraufführungen von Meyerbeers »Les Huguenots« in Paris	Erfolgreiche Bewerbung um das Amt des städtischen Musikdirektors in Busseto; eine erste, unaufgeführt gebliebene Oper »Rocester« entsteht; Heirat mit Margherita Barezzi, der Tochter seines Mäzens; Verdi gibt Privatstunden und unterrichtet bei der Philharmonischen Gesellschaft		Uraufführung von Wagners »Der fliegende Holländer« in Dresden	Triumphale Premiere von »Nabucco« an der Scala; Verdis »Galeerenjahre« beginnen	1842
1837	Erste Aufführung von Berlioz' »Grande Messe des morts« im Pariser Invalidendom	Geburt der Tochter Virginia; im Jahr darauf wird der Sohn Icilio Romano geboren			Uraufführung von »I Lombardi alla prima crociata« in Mailand	1843
1839		Umzug nach Mailand; Premiere der Oper »Oberto« an der Scala, der Erfolg bringt Verdi die Verbindung mit		Uraufführung von Wagners »Tannhäuser« in Dresden	Premiere von »Ernani« im La Fenice in Venedig; die darauf folgende Oper »I due Foscari« wird erstmals im Teatro Argentina in Rom gespielt	1844
					Uraufführung von »Giovanna d'Arco« in Mailand, außerdem kommt »Alzira« am Teatro San Carlo in Neapel heraus; Verdi zieht in den Palazzo Dordoni nach Busseto, den er käuflich erworben hat; Bruch mit der Mailänder Scala aufgrund schwerwiegender Differenzen	1845

1846	Mendelssohns »Elias« und Berlioz' »La Damnation de Faust« werden erstmals aufgeführt	Premiere von »Attila« in Venedig	Premiere von »Rigoletto« in Venedig; Verdi zieht mit Giuseppina nach Sant'Agata	1851
1847		Gleich drei Verdi-Opern erleben ihre Uraufführung: »Macbeth« in Florenz, »I masnadieri« in London und »Jérusalem« in Paris; das gemeinsame Leben mit Giuseppina Strepponi beginnt	»Il trovatore« wird am Teatro Apollo in Rom uraufgeführt; »La traviata« erlebt ihre wenig erfolgreiche Premiere in Venedig	1853 17
1848	Im Zuge der Februarrevolution in Paris dankt Louis-Philippe ab; die Zweite französische Republik wird proklamiert; im März gibt es Aufstände in Mailand, Wien, Warschau und verschiedenen deutschen Städten; Piemont erklärt Österreich den Krieg, muss sich jedoch geschlagen geben; unter dem Druck schwerer Unruhen flieht der Papst aus Rom	Premiere von »Il corsaro« in Triest; Verdi erwirbt das Landgut Sant'Agata bei Busseto, das zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort wird	An der Pariser Opéra geht »Les Vêpres siciliennes« erstmals in Szene; von dieser Oper erstellt Verdi in Zusammenarbeit mit seinen Librettisten eine italienische Fassung, während von »Il trovatore« eine französische Übertragung angefertigt wird	1855
1849	Rom wird kurzzeitig Republik, durch die Intervention von französischen Truppen wird die Herrschaft des Papstes im Sommer jedoch wieder hergestellt; Flucht Garibaldis, der die römische Republik mit Waffengewalt zu verteidigen suchte	Uraufführungen von »La battaglia di Legnano« in Rom und von »Luisa Miller« in Neapel	Cavour nimmt am Pariser Kongress teil; er gewinnt Verbündete aus verschiedenen politischen Lagern für sein Ziel eines vereinigten Italien	1856
1850	Uraufführung von Wagners »Lohengrin« unter der Leitung Liszts in Weimar	In Triest wird erstmals »Stiffelio« auf die Bühne gebracht	Premiere von »Simon Boccanegra« in Venedig; unter dem Titel »Aroldo« wird die Neufassung von »Stiffelio« in Rimini aufgeführt	1857
			Uraufführung von Offenbachs »Orphée aux enfers« am Theater Bouffes-Parisiens	1858

1859	Von König Vittorio Emanuele II. von Piemont und auf Initiative Cavour's wird der Einigungsprozess Italiens zielgerichtet in die Wege geleitet; in den Schlachten von Magenta und Solferino behauptet sich Piemont gegen Österreich; in Neapel taucht erstmals das Signum »Viva V. E. R. D. I.« im Sinne einer politischen Willensbekundung auf; Premiere von Gounods »Faust« in Paris	Am Teatro Apollo in Rom erlebt »Un ballo in maschera« seine Premiere; Verdi wird zum Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica Romana ernannt; Heirat mit Giuseppina Strepponi; als Abgeordneter vertritt er Busseto in der Versammlung der Provinzen von Parma; Verdi lernt Cavour kennen, den er außerordentlich verehrt	Anstelle von Turin wird Florenz zur italienischen Hauptstadt erklärt Uraufführung von Wagners »Tristan und Isolde« in München Österreich tritt infolge des verlorenen Krieges gegen Preußen Venetien an Frankreich ab, Frankreich spricht es daraufhin Italien zu Die k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn wird geschaffen, Kaiser Franz Joseph I. wird zum König von Ungarn gekrönt; der Zug Garibaldis auf Rom wird von den Franzosen aufgehalten	Verdi wird Mitglied der französischen Académie des Beaux-Arts Premiere der Neufassung von »Macbeth« in Paris; Ende der Abgeordnetentätigkeit	1864 1865 1866
1860	Beginn des »Zugs der Tausend« unter Garibaldi: von Sizilien aus erobert er an der Spitze einer Freiwilligenarmee im Namen Vittorio Emanueles II. den südlichen Teil Italiens	Verdi lehnt das Angebot ab, eine Hymne auf Vittorio Emanuele II. zu komponieren; während der Wintermonate hält er sich von nun an vorzugsweise in Genua auf			19
1861	Das erste Parlament des neuen italienischen Königreiches wird nach Turin einberufen; Wahl von Vittorio Emanuele »II. zum König von Italien; Theaterskandal in der Opéra anlässlich der Premiere von Wagners »Tannhäuser« in der neuen Pariser Fassung	Verdi nimmt als Abgeordneter von Borgo San Donnino, wozu auch Busseto gehört, an der konstituierenden Sitzung des italienischen Parlaments teil	Uraufführung von Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« in München und Boitos »Mefistofele« in Mailand Eröffnung des Sueskanals und des neuen Kairoer Opernhauses mit Verdis »Rigoletto«	Das französische Original von »Don Carlos« geht an der Pariser Opéra in Szene; die italienische Premiere erfolgt in Bologna; die Verdis wohnen in Genua, Giuseppe wird die Ehrenbürgerschaft angetragen	1867 1868
1862	Garibaldis Truppen und die königliche italienische Armee geraten aneinander, der revolutionär gesinnte Garibaldi muss sich vorerst zurückziehen	Komposition des »Inno delle nazioni« für Tenor, Chor und Orchester für die Weltausstellung; Uraufführung von »La forza del destino« in St. Petersburg unter Anwesenheit Verdis		Die Neufassung von »La forza del destino« hat an der Mailänder Scala Premiere; Verdi beteiligt sich mit einem »Libera me« am Requiem für Rossini, einer geplanten Gemeinschaftsproduktion führender italienischer Komponisten, die jedoch nicht verwirklicht wird	1869

1870	Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges; Belagerung Roms durch italienische Truppen, die das Ende des Kirchenstaates zur Folge hat	Bereitschaft, für Kairo eine neue Oper zu schreiben; intensive Arbeit mit Antonio Ghislanzoni am Libretto von »Aida«; Verdi lehnt das Angebot ab, als Nachfolger Mercadantes Direktor des Konservatoriums in Neapel zu werden	Die ersten Bayreuther Festspiele finden mit der Premiere des kompletten »Ring des Nibelungen« in mehreren zyklischen Aufführungen statt	1876
1871	Rom wird die Hauptstadt eines geeinigten Italien; in Versailles wird das Deutsche Kaiserreich proklamiert; der Aufstand der Pariser Kommune wird niedergeschlagen	Uraufführung von »Aida« am Opernhaus in Kairo, Verdi selbst ist nicht anwesend; Verdi wird zum Ehrenmitglied der Società Filarmónica Neapel ernannt	Auf den verstorbenen Vittorio Emanuele II. folgt Umberto I. als König von Italien	1878
1872		»Aida« wird erstmals in Italien aufgeführt, Schauplatz des glänzenden Erfolgs ist die Mailänder Scala	Uraufführung von Tschaikowskys »Eugen Onegin« in Moskau	21 1879
1873		Erste (nichtöffentliche) Aufführung des Streichquartetts e-Moll; unter dem Eindruck des Todes von Alessandro Manzoni fasst Verdi den Entschluss, ein Requiem zu komponieren		Gemeinsam mit Giulio Ricordi und Arrigo Boito wird der Plan zu »Otello« entwickelt
1874	Uraufführungen von Musorgskys »Boris Godunow« in St. Petersburg und Straußens »Fledermaus« in Wien	Uraufführung der »Messa da Requiem« in der Mailänder Kirche San Marco unter Verdis eigener Leitung		Eine französischsprachige Aufführung von »Aida« an der Pariser Opéra (mit verändertem Ballett) wird von Verdi selbst dirigiert; Verdi erhält hohe Auszeichnungen: Er wird zum Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ernannt, wird Großoffizier der Fremdenlegion und Ritter des Großkreuzes der italienischen Krone
1875	Premiere von Bizets »Carmen« in Paris	Auszeichnung mit dem Kreuz der Ehrenlegion; erste Aufführung von »Aida« in Wien – die Aufführung in deutscher Sprache wird von Verdi selbst dirigiert	Uraufführung von Offenbachs »Les Contes d'Hoffmann« in Paris	Premiere der Neufassung von »Simon Boccanegra« an der Mailänder Scala; im Foyer des Theaters werden Statuen von Bellini und Verdi eingeweiht
			Die zweiten Bayreuther Festspiele bringen die Uraufführung von Wagners »Parsifal«; der Dreibund zwischen	1880 1881 1882

1882	Deutschland, Österreich und Italien wird ins Leben gerufen; Ägypten wird von britischen Truppen besetzt und kommt unter das Protektorat des Empire		Die Uraufführung von Puccinis »La Bohème« in Turin wird von Arturo Toscanini dirigiert	1896
1883	Tod Richard Wagners, der Verdi sehr berührt			
1884		Die vieraktige italienische Neufassung von »Don Carlo« geht an der Scala erstmals in Szene		
1887	Allianz des Deutschen Reiches mit Italien und Großbritannien, um die politische Ordnung im Mittelmeerraum zu sichern	Uraufführung von »Otello«, abermals an der Scala; Verdi wird Ehrenbürger von Mailand	Unruhen und Streiks in ganz Italien aufgrund der angespannten sozialen Lage; die österreichische Kaiserin Elisabeth (»Sisi«) wird von einem italienischen Anarchisten ermordet	1897
1889		Entschluss zur Komposition von »Falstaff«	Umberto I. wird durch einen italienischen Anarchisten ermordet, Nachfolger wird dessen Sohn Vittorio Emanuele III.; Puccinis »Tosca« in Rom uraufgeführt	1898 23 1900
1890	Uraufführung von Mascagnis »Cavalleria rusticana« in Rom			
1892	Leoncavallos »I pagliacci« wird erstmals aufgeführt			Verdi erleidet am 21. Januar einen Schlaganfall und stirbt am Morgen des 27. Januar im Alter von 87 Jahren in seinem Mailänder Hotelzimmer
1893	Uraufführungen von Puccinis »Manon Lescaut« und Humperdincks »Hänsel und Gretel«	Premiere von »Falstaff« in Mailand; Verdi erhält die Ehrenbürgerschaft von Rom		1901
1894		»Otello«-Aufführungen in französischer Sprache an der Pariser Opéra		
1895		Der Plan, ein Altersheim für Musiker in Mailand zu schaffen, nimmt konkrete Gestalt an; Arbeit an den »Quattro pezzi sacri«		

»
 FÜR VENEDIG MACHE ICH
 ›LA DAME AUX CAMÉLIAS‹,
 DIE VIELLEICHT ›TRAVIATA‹
 ALS TITEL HABEN WIRD.
 EIN ZEITGENÖSSISCHER STOFF.
 EIN ANDERER WÜRDTE IHN
 VIELLEICHT NICHT
 GEMACHT HABEN,
 WEGEN DER SITTEN,
 WEGEN DER ZEITEN UND
 WEGEN TAUSEND ANDERER
 KINDISCHER BEDENKEN ...
 ICH MACHE IHN
 MIT GROSSEM
 VERGNÜGEN.
 «

[Giuseppe Verdi am 1. Januar 1853
 an seinen Freund Cesare de Sanctis]

AMORE E MORTE

VON Hans-Joachim Ruckhäberle

1.

Zwei Geschichten werden erzählt, die Geschichte einer Krankheit und die Geschichte einer Liebe. Mit der tödlichen Krankheit beginnt und endet die Oper. Die Geschichte der Liebe von Violetta und Alfredo endet nicht mit dem Tod, das Vermächtnis Violettas soll weiter reichen. Durch ihr Bild will sie das weitere Leben Alfredos beeinflussen, durch seine Reue will er die Erinnerung an sie aufrechterhalten. Violetta wird gleichsam heilig gesprochen. Die Vereinnahmung Violettas durch die Gesellschaft verhindert Verdi allerdings, indem er gegen die Überzeugungen des Alltags, der Religion und der Ideologien die künstlerische Wahrheit setzt. »Verdis gestische Musikdramatik eröffnet einen musikalischen Realismus, der den wirklichen Menschen in seiner wirklichen, namentlich sozialen Situation zeigt, der aber auch die innere Wirklichkeit des Menschen, seine falschen und wahren Gefühle – und seien sie triebhaft oder sonst unbewusst – sowohl zu durchleuchten vermag, als auch einführend ans Licht bringt; in ein Licht, das freilich musikalisch strahlt.« (Dieter Schnebel)

In »La traviata« ist wahr die Selbstbestimmung Violettas; sie entscheidet sich, Alfredo zu lieben, egal was weiter geschieht. Dass es sich hier nicht um einen romantischen Gefühlsüberschwang, sondern um eine bewusste Entscheidung handelt, zeigt die Tatsache, dass sie sich und ihre Liebe selbst finanziert. Sie entzieht sich dem Status der Ware. Dass sie gerade damit den Nerv der Gesellschaft trifft, zeigt die Reaktion Alfredos. Er, der drei Monate mit ihr glücklich war, erniedrigt sie öffentlich, weil sie das gemein-

same Leben finanziert hat. Die Grenze ihrer Selbstbestimmtheit ist die Krankheit, der Tod. So ist die Komposition ausgerichtet, der Tod ist von Anfang an musikalisch gegenwärtig und bleibt es. So bestimmt jener von Anfang an den Blick und das Bewusstsein der Heldin. Aus ihrer inneren Sicht wird die Geschichte erzählt. Diese Erzählweise ist nicht bestimmt von der Anklage und Kritik der Gesellschaft, zeigt aber die Unmöglichkeit, Liebe unter den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen zu leben. Darin besteht der »Realismus« Verdis: Er zeigt die Dialektik von individuellem Empfinden und gesellschaftlichem: inhaltlich und musikalisch. »Verdis kompositorischer Grundeinfall war es, zwischen das Gesellschaftsmilieu illustrierender Musik und der Musik als Trägerin intimer Gespräche und Reflexionen deutlicher als üblich zu unterscheiden.« Die »Gespräche« zeichnen sich dadurch aus, dass die Gesangsmelodien »gänzlich aus dem Sprechrhythmus« entfaltet werden. Die Trennung von Gesellschaft und intimen Unterhaltungen wird auch klangräumlich durchgeführt in der Trennung von Drinnen und Draußen. (Verdi-Handbuch: Hans Joachim Wagner)

Violettas Weg ist festgelegt. Sie ist krank, sie wird sterben. Aber wie lange wird sie noch leben? Und welche Rolle spielt dabei die Entscheidung für das Vergnügen oder die Liebe? Der Gegensatz ist bezeichnend; schließen sich Vergnügen und Liebe aus? Die Oper suggeriert die lebensverlängernde Wirkung einer reinen Liebe. Aber diese kostet, wohingegen das Vergnügen bezahlt wird.

Violetta beschwört zunächst das Vergnügen, die Liebe, die Lust, sogar den Tod. Violetta: »Im Feiern liegt das Leben!« Alfredo: »Wenn man noch nicht liebt.« Violetta: »Sag das nicht der, die das nicht kennt«. Das Vergnügen, das Violetta hat oder zumindest haben will, ist mehrdeutig. Ist es Ablenkung oder die Hauptsache? Ist es das interesselose Wohlgefallen der Ästhetik Kants oder die unmittelbare Sinnlichkeit, Sublimierung oder Lust? Oder beides? Diese Fragen sind

nicht nur Handlungselemente der Oper, sondern Teil der Kunstdiskussion des 19. Jahrhunderts.

Im Gegensatz zu allen Anderen spekuliert Violetta nicht. Sie zahlt bar, mit allem, was sie hat und eben nicht mit einem nebenbei erzielten Spielgewinn. Violetta setzt ihr gesamtes Kapital ein. Alfredo nur den glücklichen Zufall. Sie handelt mit Realien, er mit gefühlten Gefühlen. – Insofern sind sich Vater und Sohn nahe: Jener argumentiert mit einer gottgewollten Moral, dieser mit sich: Ich, Ich, Ich. Erst in der Beziehung mit Alfredo werden Intrige und Kalkül Bestandteile von Violettas Leben und damit der Handlung. Immer aufrichtig ist nur die wirklich professionelle Kurtisane; sie erzeugt Illusionen, glaubt aber nicht selbst an sie.

2.

»Amore e morte« war der ursprüngliche Titel der Oper, direkt, ohne Moral und Sentimentalität. Er wird von der Zensur nicht akzeptiert, stattdessen »La traviata«, »die vom rechten Weg Abgewichene«, damit bereits ein Kommentar. Auf der Verfehlung liegt hier die Betonung, es wird zwischen richtig und falsch unterschieden. So einfach aber macht es Verdi sich und uns nicht. Er hat eine ganz und gar anti-bürgerliche Oper geschrieben. Nicht um richtig oder falsch geht es ihm, sondern er ist interessiert an den jeweiligen Wahrheiten der Individuen. Die Figuren vertreten ihre Wahrheit, d. h. ihre Interessen, entschieden und rücksichtslos. Die Groteske entsteht aus der Nichtübereinstimmung dieser Interessen, konkret aus der jeweiligen Situation. »Ein Stoff unserer Zeit. Andere hätten sich wohl der Kostüme, der Zeit und tausend anderer törichter Bedenken wegen nicht daran gewagt. Ich tue es mit dem größten Vergnügen«, schreibt Verdi 1853.

Kennzeichen der Groteske ist, dass sie Widersprüche überhöht und betont, nicht ironisiert oder kritisiert, dass sie sie kenntlich macht. Damit geht sie als Darstellung weiter

als die Abbildung der Realität; sie ahmt nicht nach, sondern charakterisiert, sie legt offen. Verdi will nicht, »Wirklichkeit« kopieren, sondern »in der Art Shakespeares das Wahre erfinden« (Anselm Gerhard). Damit verweist er auf den inneren Zusammenhang zwischen Scheinhaftigkeit und Wahrheit der Kunst (Norbert Miller), der die Ästhetikdiskussion der Moderne kennzeichnet.

Die Groteske deckt den Unterschied zwischen Schein und Sein auf. Grotesk ist so das Gespräch zwischen Giorgio Germont und Violetta, weil die Voraussetzungen gänzlich unterschiedlich sind. Der Vater verfolgt seinen Vorteil, die liebende Frau ihre Selbstaufgabe, während ihm das Gefühl ausreicht, gütig zu sein. Durchaus wie sein Sohn Alfredo das Gefühl seiner Liebe mehr genießt, als die Liebe selbst – oder ist das für ihn ein und dasselbe?

3.

Grotesk an sich ist die Gesellschaft der Oper, die »demi-monde«. Dumas, der Jüngere, erklärt sie in seinem gleichnamigen Stück: Alle Angehörigen der demi-monde stammen aus der Gesellschaft, der Aristokratie oder Bourgeoisie, aber die Frauen haben alle einen Makel, sie gehören nicht mehr dazu. Sie sind, so Dumas, (in einem bemerkenswerten Warenvergleich), wie Pfirsiche mit kaum sichtbaren Druckstellen. Um diese Makel zu verbergen, bilden sie ihre eigene Gesellschaft, in der sie dicht beieinander stehen, eben die demi-monde. Deren Kennzeichen ist die Ehelosigkeit. Ihre Orte sind, so schreiben die Brüder Goncourt 1857, »les Bouffes et la Bourse«, die Öffentlichkeit (und damit der Markt der Unterhaltungstheater) und die Börse, der Ort der Spekulation und der Zirkulation des Geldes. Die Ware Kurtisane ist eng verbunden mit der Kunst, einem bestimmten Typus Öffentlichkeit und Spekulationsgeschäften. Mit der Kunst teilt sie den Schein, mit der Welt die Zirkulation des Kapitals. Die Art der Auftritte und der Zurschaustellung bestimmen

ihren Preis. Die Kurtisane stellt die direkte Verbindung von Körper und Kapital dar, indem sie öffentlich ihr Vermögen in Form von Schmuck und Kleidern vorführt.

4.

Unverkennbar ist der Angriff auf die bestehende Gesellschaft, gerade dort, wo Violetta sich scheinbar der gängigen Moral ganz und gar unterwirft. So gesehen ist die Geschichte der Violetta eine Erfolgsgeschichte, eine der perfekten Übererfüllung und Anpassung: die perfekte Edelhure, dann die perfekte uneigennützig Liebende, dann die perfekt Verzichtende. Violetta übertrifft alle Anderen in allen Tugenden, und sie führt so diese Tugenden ad absurdum. Denn die Ideologie des Bürgertums und seiner Religion leitet diese ab aus dem Lebenswandel. Indem Violetta sie vorlebt, führt sie vor, bewusst oder unbewusst, wie fragwürdig diese Anschauung ist. Violetta ist die einzige emphatische Figur, nur sie »verstehet« die »Interessen« der Anderen. Sie füllt ihre jeweilige Rolle immer ganz und gar aus: die Kurtisane, die Frau, die Heilige. Die Gesellschaft erkennt sie vielleicht als Heldin an, aber sie verzeiht nicht. Es gibt kein zurück in diese Gesellschaft, die anders lebt und handelt, als sie behauptet zu sein. Violetta versagt als Kurtisane, weil sie liebt. Das ist ihre Tragik, der Weg von der Überzeugung: »Lieben kann ich nicht, auch keine so heroische Liebe ertragen« zur absoluten und selbstzerstörerischen Liebe. Und als Liebende? Da wählt sie den liebenden Verzicht, das Opfer, und wird belohnt durch einen freudigen, gefühlvoll bedauerten Tod. Für das 19. Jahrhundert ist es ein enormer Aufwand, dass Vater und Sohn noch einmal auftauchen. Und genau das ist die Art von Sentimentalität, die Violetta zu überzeugen scheint: die Selbstgerechtigkeit der gefühligen Ehrbarkeit. Natürlich will die Gesellschaft keine kalt berechnende Hure, sie soll lieben und daran zugrunde gehen. Die Liebe ist das Thema, die Liebe, nicht die Liebenden, nicht das liebende

Paar, sondern der unglücklich endende Verzicht: nicht auf die Liebe, aber das Leben. Es geht um eine erotisierte Welt, um erotische Reize, um die Verfügbarkeit von Sexualität, verfügbar nach den Regeln des Warenverkehrs, aber versetzt in die »Traumwelt« der Bourgeoisie (Walter Benjamin).

5.

30

»La traviata« gehört in die Reihe der literarischen, philosophischen und musikalischen Liebesmodelle und -untersuchungen, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzen und das 19. Jahrhundert bis über die Jahrhundertwende beherrschen. Populär werden diese vor allem im Drama, in der Oper und im Roman. Wissenschaftlich und ästhetisch relevant werden sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts »in der Dekonstruktion und Erkundung emotionaler Erfahrungen«, wie der Gehirn- und Gedächtnisforscher Eric Kandl diese Phase nennt.

Getestet werden die Möglichkeiten der Liebe. Vielleicht auch nur die Möglichkeiten der Anschauung und des Schreibens und Darstellens dessen, was Liebe ist oder sein könnte, wie Stendhal in seinem Buch »Über die Liebe« (1822). Die Frau, ihre Emotionen, ihre Sexualität, ihre Obsessionen und ihre soziale Stellung als Objekt wie als Subjekt ist im 19. Jahrhundert das Thema. Und zwar in allen Bereichen und Stilen: sozial, ökonomisch, psychologisch (von der Romantik zum Naturalismus und Ästhetizismus, Verismus und Realismus bis hinein in die historischen Avantgardebewegungen). Ästhetisch und inhaltlich regen sich Literatur, Malerei und Musik wechselseitig an, unter Infragestellung und Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Trivialkunst. Das »Welttheater« Verdis hat Teil daran, es ist gekennzeichnet durch das Nebeneinander des Erhabenen und des Lächerlichen, des Sublimen und des Grotesken« (Ulrich Schreiber). Szenisch handelt es sich dabei um ein unvermitteltes Nacheinander, das macht die Absolutheit der einzelnen Haltungen aus.

Verdis Violetta in »La traviata« spielt dabei eine besondere Rolle zwischen Käuflichkeit und Aufopferung. Anders als die Kameliendame im Roman und Theaterstück ist sie von Anfang an Kurtisane, ohne die sonst üblichen Gründe wie Armut oder Verführung. Sie bewegt sich in einer Gesellschaft, deren Absurdität sie durchschaut. Und dennoch erfüllt sie deren Erwartungen und Forderungen. Die Utopie Violettas ist ihre Liebe, die sie nach anfänglichem Zögern unbeirrt gegen die Gesellschaft und vielleicht auch ihren Geliebten lebt. Nicht aus Unwissenheit oder Naivität, sondern aus dem Wissen um eine Liebe, die ihre und nur ihre Entscheidung ist und sein kann. Darin besteht die immanente Utopie der Oper. Die Liebe gibt es nicht, es gibt sie nur als Entscheidung zu lieben. Violettas Frage ist: »Wäre eine ernsthafte Liebe Unglück für mich?« Ihre Einsicht ist, die Liebe als »Herzschlag des Universums« zu verstehen: »Denn noch im Tode werde ich dich dennoch lieben«.

31

6.

Was geschieht zwischen Violetta und Giorgio Germont während ihrer Begegnung im II. Akt? Der sorgende Vater denkt an seine beiden Kinder, und deren eheliches und finanzielles Wohlergehen. Und Violetta fühlt mit. Ihre Wendung von der selbstbewussten Hausherrin zum angepassten Opfer erfolgt schlagartig – eigentlich nur ironisch zu verstehen: »Edle Empfindung, fürwahr!«, lobt der verhinderte Schwiegervater, und Violetta übertrifft seine Erwartungen noch. Hier trifft das Kasperle- auf das Welttheater (Ulrich Schreiber), auf das Thema der entsagungsvollen Liebe, die Gutsein im Sinne des Gemüts ausmacht. Die Gesellschaft wird bestätigt. Nicht einmal der Baron wird beschädigt, jedenfalls nicht sein Ruf; er tritt – auf seine Art – für Violetta ein, aber was sollte falsch daran sein? Er ist da, wenn sie ihn braucht. Er sorgt sich nicht um ihre Krankheit, aber er hat auch eine Ware gekauft, nicht Gefühle. Und Gefühle können

sich durchaus sehr verschieden äußern: Eifersüchtig kann man sein, ohne zu lieben. Und Ehre ist auch etwas anderes als die Liebe. Alfred fühlt seine Ehre verletzt, weil er von Violetta ausgehalten wird, der Baron, weil die Frau, die er bezahlt hat, öffentlich von einem Anderen ausbezahlt wird. Die Szene ist neu, sie kommt so weder in dem Roman noch in dem Stück von Dumas dem Jüngeren vor; Piave oder Verdi oder beide erfinden sie und verschärfen dadurch die Situation: Alfred behandelt Violetta öffentlich als Hure (Silke Leopold). Zudem wird durch die Höhe des Spielgewinnes, der ihrem Vermögen zu entsprechen scheint, ihre »Arbeit« entwertet.

7.

Violetta hat sich in ihrer reinen Liebe zu Alfredo ein Leben im Jetzt erhofft, trotz ihrer Krankheit. Diese Möglichkeit gibt ihr Verdis Musik, aber nicht die Gesellschaft vertreten durch Giorgio Germont. Aus der demi-monde führt kein Weg zurück. Erstaunlich ist, auf den ersten Blick, dass Verdi und Piave ohne sozialen wie moralischen Mythos auskommen. Verdi stellt dar: Situationen, Zustände und Vorgänge, die nicht folgerichtig hergeleitet werden, sondern unmittelbar sind. Statt gesicherter Vorurteile und Haltungen betont Verdi vor allem in der Musik die Gegensätze, die nicht nur die Individuen und die Gesellschaft prägen, sondern ebenso die Kunst, eben auch Verdis Musik.

Als wahnsinnig empfindet Violetta diese Welt. Sie setzt ihr die Liebe entgegen: Violetta ist nicht abhängig von der Liebe Alfredos und nicht von der seines letztlich doch arroganten und bornierten Vaters, sondern sie erkennt, dass nur sie selbst sich für die Liebe, jedenfalls ihre Vorstellung von Liebe, entscheiden kann:

geheimnisvoll und stolz,
Qual und Glückseligkeit des Herzens!

»
**AH! SIE MÖGEN ALSO
MEINE »TRAVIATA«?!
DIESE ARME SÜNDERIN,
DER IN VENEDIG SO EIN
TRAURIGES SCHICKSAL
BESCHIEDEN WAR?
ICH WILL ALLES TUN,
UM SIE DER WELT
EHRENVOLL DARZUSTELLEN.
ABER NICHT IN NEAPEL,
DAMIT EURE PRIESTER UND
BRÜDER KEINE ANGST
ZU HABEN BRAUCHEN,
SICH AUF DER BÜHNE
GEWISSE DINGE ANSEHEN
ZU MÜSSEN,
DIE SIE SELBST
NUR IM DUNKELN TUN.**
«

Giuseppe Verdi am 1. Januar 1853
an seinen Freund Cesare de Sanctis

TOTENTANZ

VON Charles Baudelaire

Für Ernest Christophe

Stolz wie ein Lebender auf ihren edeln Wuchs,
mit großem Blumenstrauß, mit Taschentuch und Handschuh,
zeigt sie den Gleichmut und das lässige Gehaben
einer hageren Koketten, die sich närrisch spreizt.

Sah man im Ballsaal je eine schmalere Taille?
Ihr aufgebauschtes Kleid in seiner königlichen Weite
fällt üppig auf einen dünnen Fuß,
den, hübsch wie eine Blume, ein knapper Schuh
zwängt, auf dem ein Pompon sitzt.

Die Rüschchen, die am Rand der Schlüsselbeine tändelt,
wie ein Bach, der lüstern sich am Felsen reibt,
verteidigt schamhaft gegen dumme Späße
die düstern Reize, die sie zu verbergen trachtet.

Ihre tiefen Augen sind ganz aus Leere und aus Finsternissen,
und ihr Schädel, mit Blumen kunstvoll überkleidet,
schwankt sacht auf seinen zarten Wirbeln.
– O Zauber eines närrisch aufgeputzten Nichts!

Manche werden dich ein Zerrbild heißen,
doch diese in das Fleisch vernarrten Buhler begreifen nicht
die namenlose Eleganz des menschlichen Gerüsts.
Du bist, großes Gerippe, ganz nach meinem Geschmack!

Kommst du mit deiner mächtigen Grimasse
und willst das Fest des Lebens stören?
oder spornt ein alter Kitzel noch dein lebendes Gebein,
dass es leichtgläubig in den Hexentanz der Lust sich stürzt?

Hoffst du beim Sang der Geigen, bei der Kerzen Glanz
den Alptraum zu verscheuchen, der dich höhnt,
und willst du den Wirbelstrom der Orgien bitten,
daß er die Hölle erfrischte, die in deinem Herzen flammt?

Unerschöpflicher Born der Dummheit und der Sünden!
Uralter Qualen ewige Retorte!
Durch das gekrümmte Gitter deiner Rippen sehe ich,
wie unersättlich dich die Nattter noch durchkriecht.

Ich fürchte allerdings, daß deine Koketterie
hier keinen Preis erringen wird, der ihre Mühen lohnt;
wer denn von diesen sterblichen Herzen versteht sich auf den Spott?
Nur die Starken berauschen an den Reizen des Grauens sich!

Der Abgrund deiner Augen, voll grässlicher Gedanken,
haucht Schwindel aus, und die klugen Tänzer
wird es bitter würgen, wenn sie das ewige Lächeln
deiner zweiunddreißig Zähne schauen.

Und doch: wer hat nicht ein Gerippe an die Brust gedrückt,
und wer hat nicht von Grabesdingen sich ernährt?
Was liegt am Wohlgeruch, an Kleid und Putz?
Wer hier den Heiklen spielt, zeigt, daß er sich selbst für schön hält.

Bajadere ohne Nase, unwiderstehliche Metze,
sprich doch zu diesen Tänzern, die sich an dir ärgern:
Ihr aufgeblasenen Galane, trotz der Kunst des Puders und des Rouge,
riecht ihr alle nach Tod! O moschusduftende Skelette,

Welke Zierbengel, Dandies mit glatten Wangen,
gefirnißte Kadaver, weißhaarige Gecken,
der Reigentanz des Todes reißt euch alle taumelnd hin,
an Orte, die keiner kennt!

Von den kalten Kais der Seine bis an des Ganges heiße Ufer
hüpft und wälzt sich die Herde der Sterblichen,
und keiner sieht in einem Loch der Decke die Trompete des Engels,
unheimlich gähnend wie ein schwarzer Büchsenlauf.

In jedem Klima, unter jeder Sonne bewundert, o Menschheit,
dich der Tod, wie du in deiner Albernheit dich windest und verrenkst,
und oft, wie du mit Myrrhe sich parfümierend,
mischt er in deine Narrheit seine Ironie!





UNGESCHMINKTE GEGENWART

ZUR MUSIK VON GIUSEPPE VERDIS »LA TRAVIATA«

VON Ronny Scholz

39

VORSPIEL

Mit einem kurzen, bildhaften Vorspiel zeigt Giuseppe Verdi (1813–1901) seine todkranke Protagonistin Violetta Valéry in seiner 1853 uraufgeführten Oper »La traviata«. Programmatisch entwirft Verdi ein intimes musikalisches Doppelporträt, welches den Fortgang der Oper dramaturgisch durchziehen wird. Zum einen stellen die vierfach geteilten Streicher im dreifachen Piano das schwebend, transzendente Todesthema in h-Moll vor, welches von einem sehnächtigen Liebesthema in E-Dur aufgelöst wird. Doch die aufkeimende Kantilene erstirbt (*morendo*) über auspendelnden Sekundbewegungen wie eine stehenbleibende Uhr. Weiß man um die Tatsache, dass Verdi seine Oper ursprünglich »Amore e morte« betiteln wollte, zeigt das Vorspiel bereits die fundamentalen Ereignisse des Geschehens: Liebe und Tod.

Das friedlich ausklingende Vorspiel wird von der pulsierenden Hektik der einstürmenden Masse überrollt. Das wechselseitige Aufeinandertreffen von Solo- und Tutti-passagen hält das Fest am Laufen, wobei die Konversationsmomente überwiegen.

RAUSCH

Auf dem Höhepunkt des Festes fordern die Gäste einen Trinkspruch, den Verdi in sein berühmtes Brindisi

»Libiamo ne' lieti calici« verwandelte. Erstmals offeriert die Partitur ein tänzerisches Moment und ariose Liedhaftigkeit. Dieser Moment gestaltet sich jedoch sehr intim. Ein zeitgenössischer Kritiker charakterisierte »La traviata« sogar als »Kammermusik« – und einfache, walzerartige Rhythmen verraten tatsächlich eine gewisse stilistische Nähe zu Verdis Kammer- oder Salonarien: Bereits 1845 komponierte Verdi als Teil seiner Sechs Romanzen (für Singstimme und Klavier) ein Brindisi mit ebenfalls prägnantem Sextsprung und wiegendem $\frac{3}{8}$ -Takt. Als berauschernder Schlager feiert dagegen das Trinklied als Dauerzugabe vor allem außerhalb der Oper ein fragwürdiges Dasein. Gemeine Aufführungsgewohnheiten präsentieren das »Duett« als auftrumpfendes und lautstarkes Trinkgelage. Doch ein Blick in die Partitur verrät Gegenteiliges! Folgt man Verdis Intentionen, entpuppt sich das Trinklied als sensibles Salonstück – fast Kammerstück –, in dem vor allem Piano- und Pianissimo-Klänge vorgeschrieben sind. Erst gegen Ende schraubt sich das Ensemble poco a poco lautstark in die Höhe und beschließt den Trinkspruch frenetisch.

Das anschließende »Walzer-Duetto« entlässt Violettas Gäste in die Nebenräume, wo eine Banda im weiterführenden Dreiertakt tänzerisch unterhält. Der grob pulsierende Walzer weicht einer zarten, vorsichtigen Untermalung und beschreibt die zögernde Annäherung Alfredos an die verehrte Gastgeberin (»Un di felice«). Die spottende Antwort Violettas (»Ah se ciò è ver fuggitemi«) bleibt zwar dem tänzerischen Duktus verschrieben, doch hinzugefügte Holzbläser verlachen den Anwärter zusätzlich.

Die Intimität des »Paares« wird abrupt durch das erneute Auftreten der Festgesellschaft unterbrochen. Wie in einer Art Zeitraffereffekt endet das Fest und die dankenden Gäste kündigen den wiederholten Besuch bereits zum morgigen Tag an.

Das Pulsieren stagniert für einen kontemplativen Augenblick und die plötzliche Einsamkeit Violettas und das

Hinterfragen des Gewesenen unterstreicht Verdi im rezitativischen Haltlosen. Mit drei fragenden Holzbläserfiguren meldet sich der Lebensrhythmus zurück und der wiegende $\frac{3}{8}$ -Takt eröffnet das großangelegte Arioso »Ah forse è lui«. Mit der Wiederaufnahme von Alfredos Liebeserklärung »Di quell' amor« erwärmt sich erstmals Violettas Gemüt. Dem Schwelgerischen entsagt sie jedoch prompt (»Follie!«) und flüchtet sich in eine überschäumende Freiheits-Cabaletta »Sempre libera«. Vor allem die hellen Holzbläserfarben und die Verwendung von Trillern und Vorschlägen verleihen der Musik eine aufgesetzte Freude, die als Opposition und Gefühlsflucht Violettas begriffen werden kann. Sich in den Strudeln der Lust zu verlieren, ist eine neue, ganz andere Art, auf die Unmöglichkeiten der Liebe zu reagieren. Im ungestümen Rausch ist das plötzliche Einsetzen von Alfredos Stimme hinter der Szene doppeldeutig: Zum einen ist es Alfredo selbst, der als abgewiesener Liebhaber in »Troubadour-Manier« (mit Harfenbegleitung) erneute Liebesbekundungen aussendet. Zum anderen kann der Stimme aus der Ferne als innere Stimme Violettas interpretiert werden. Mit keiner Silbe wird die zukünftige Beziehung der beiden geschildert, musikalisch jedoch ist Alfredo bereits Teil der Welt Violettas.

Auch wenn die Hörgewohnheiten das Fehlen des Spitzentones Es am Ende der Cabaletta als sängerischen Makel deklarieren, muss erwähnt werden, dass Verdi diesen Ton zu keiner Zeit notierte. Außerdem sei erwähnt, dass Koloraturen und reichhaltige Verzierungen ausnahmslos in Violettas Singstimme auftreten und deren Koloraturen oft mit Vogelstimmen (Vogel als Freiheitssymbol) verglichen werden.

VERSCHLEIERUNG

Nach dem Verlassen der Stadt und dem gemeinsamen Rückzug aufs Land vollzieht auch die Partitur eine provenzalische Metamorphose. Vor allem der pulsierend

tänzerische Aspekt weicht einer von vermeintlicher Hektik befreiten Intimität. Alfredos großangelegte »Szene und Arie« könnte man als vierteiliges Binnendrama bezeichnen: Die glücksgedrängte Einleitung der Streicher und Alfredos naive Reflexion der vergangenen drei Monate gemeinsamen Lebens kulminieren im Arioso »De' miei bollenti spiriti«. Doch die Nachricht Anninas – Besitz für den Lebensunterhalt veräußern zu müssen und das Schweigen Violettas – zerstört Alfredos Traum von der »heilen Welt«. Die wütende Cabaletta (»O mio rimorso!«) schleudert mit hartem, aggressivem Grundrhythmus Alfredos Enttäuschung heraus.

Die nun schicksalhafte Begegnung zwischen Violetta und Giorgio Germont, Alfredos Vater, die zweifellos den musikdramatischen Höhepunkt der ganzen Oper darstellt, wird durch eine dunkel gefärbte – fast bedrohliche – Figur der Streicher eingeleitet. Das anschließende Rezitativ ist von einer begleiteten Leere geprägt, in der die Gefühlskälte Germonts gegenüber Violetta raumgreifend ist. Erst nach dem Lesen des Dokuments (Violetta veräußert all ihr Hab und Gut, um das gemeinsame Leben zu finanzieren), bricht die verordnete Härte Germonts auf und der Orchestersatz erweitert sich zum deutenden Beobachter. Sein kantes Arioso »Pura siccome un' angelo« zeigt hingegen eine weiche, verletzte Vaterfigur, die wesentlich durch die Schlichtheit der Instrumentation geprägt ist. Es ist dann auch diese »Ehrlichkeit«, welche Violetta dazu bewegt, die vermeintliche Forderung Germonts zu akzeptieren. Doch der Vater lehnt die Trennung auf Zeit kategorisch ab. Sukzessiv erkennt Violetta das wahre Vorhaben Germonts. Diesen Erkenntnisprozess gestaltet Verdi mit großem Bogen und es sind vor allem die Pausen, die hier für die Angst und Ausweglosigkeit Violettas stehen. Ihr eindringliches Bitten um Barmherzigkeit (»Non sapete«) wird von den verhaltenen, quasi »sprachlosen« Streichern im dreifachen piano imitiert, bevor ein plötzlicher Aufschrei im Forte – später sogar Fortissimo – ihrer panischen Verzweiflung

Ausdruck verleihen. Germonts Cantabile »Un dì, quando le veneri« verhöhnt auf fast sarkastische Art und Weise Violetta und zeigt eine zweite – sehr berechnende – Seite des Vaters. Das verlachende Moment wird durch den Einsatz der Holzbläser verstärkt und erinnert auratisch an Rigoletto. Violettas schmerzliche Antwort »Così alla misera« basiert auf dem Liebesgeständnis Alfredos »Di quell' amor« und bekommt damit den Charakter eines Erinnerungsmotives.

Das groß angelegte Duett »Dite alla giovine« beschließt die Auseinandersetzung: Mit Violettas opferbereiter Beichte kehrt überraschenderweise das tänzerische Moment (6/8-Takt) – aber als verblasste Reminiszenz – zurück. Die Offenheit Violettas erreicht beinahe sakrale Schlichtheit, die Germont mit verächtlichen »Piangi!«-Einwürfen entstellt. Mit letzter Kraft schleudert Violetta entschlossen ihre »Wahrheit« heraus (»Morro!«). Die drängenden Pizzicato-Viertel verleihen der Cabaletta einen fatalen Schwung, der aber abrupt im »Addio«-Ausklang ausgebremst wird. Vielleicht begegnen sich Violetta und Germont hier zum ersten Mal auf Augenhöhe. Doch die Idylle der ländlichen Zweisamkeit ist zerstört.

Die klagende Solo-Klarinette ist Sinnbild Violettas beim Schreiben ihres Abschiedsbriefes. Einsamkeit und Schmerz werden durch die immer wiederkehrende Seufzermotivik verstärkt. Die ergreifende Abschiedsszene Violettas (»Amami, Alfredo«) wird durch die Augmentierung der Sehnsuchtskantilene aus dem Vorspiel dominiert: Über achtzehn Takte dehnt Verdi diese Phrase nun zu einem verzweifelten Aufschrei Violettas aus.

In »Di provenza il mar il suol« fleht Germont seinen Sohn an, Violetta endgültig zu vergessen. Dabei stehen die warmen und lichten Farben der Des-Dur-Arie in einem zwielichtigen Verhältnis mit den unzähligen rhetorischen Mitteln, die Germont verwendet: Er appelliert an Gott (»Dio mi guidò«), ans Vaterland und an die Familie (»Il tuo vecchio

genitor«). Nicht die Worte Germonts bringen Alfredo zur »Einsicht«. Es ist Violettas erzwungener Abschiedsbrief, welcher die Rückkehr der Halbweltdame nach Paris offeriert und Alfredos Zuneigung in rächende Schmach verwandelt.

VERZWEIFLUNG

44

Festlicher Trubel bestimmt den erneuten Parisbesuch. Die aufwendigen Maskeraden der Zigeunerinnen und Stierkämpfer finden mit Tamburin und aufschlagenden Speerspitzen koloristischen Anklang. Die Chöre verhalten sich in der sonst straffen Dramaturgie der Oper als schaulustige Milieueinlagen. Das makabre Spiel um Liebe und Tod wird jedoch durch den Auftritt Alfredos unterbrochen. Doch die Lust am Spiel bleibt ungetrübt. Das Kartenspiel, vielmehr das Mischen der Karten, komponiert Verdi mit lautmalerischer Präzision. Simultan verschränkt sich nun das »oberflächliche« Amusement der Gesellschaft mit den wiederkehrenden Reflexionen Violettas (»Ah, perché venni, incauta«).

Nachdem man den Schauplatz verlässt, ergibt sich die Gelegenheit für eine gemeinsame Aussprache. Die Warnung Violettas vor dem eifersüchtigen Baron schlägt Alfredo aus und ruft stattdessen alle Gäste erneut zusammen. Unter Zeugen bezahlt Alfredo Violetta – die Kurtisane – für ihre Dienste und befreit sich somit von seiner Schmach als ausgehaltener Liebhaber. Der Schlusschor fasst die unterschiedlichen Reaktionen aller Beteiligten musikalisch zusammen: Violettas Schmerz, des Vaters Tadel, Alfredos Selbstvorwürfe und die Betroffenheit der Gäste.

AKZEPTANZ

Das Todesthema wird zu Beginn des III. Aktes, der eine groß auskomponierte Sterbeszene darstellt, wieder aufgenommen. Diesmal um einen Halbton erhöht in c-Moll.

Nach den ersten Worten Anninas und Violettas sowie nach dem Fortgang des Arztes erklingen abermals die Takte der Todesmusik. Melodramatisch verliert Violetta den Brief Germonts, in dem er ihr mitteilt, dass er seinem Sohn endlich die Wahrheit gesagt habe. Die Solo-Violine stimmt über einem tremolierenden Streicherteppich als Reminiszenz an glücklichere Tage erneut das Motiv »Ah, quell' amor« an, doch beschließt ein scharfer Akkord auf »È tardi« das somnambule Geschehen und rückt es wieder in die Gegenwart. Ihr anschließendes »Addio, del passato« wird von einer klagenden Oboe eingeleitet, welche die melancholische Einsamkeit Violettas untermalt. Die zweiteilige Arie wirkt mit ihrer streng ostinaten Begleitung wie eine Vorstufe zu einem Trauermarsch. Mit der Ausnahme des von der Straße herauftönenden Karnevalschores (Bacchanal: »Largo al Largo al quadrupede«), der sozusagen von weitem verblässende Erinnerungen an ihr früheres Leben wachruft, ist die Musik ganz auf die inneren Vorgänge Violettas bezogen.

45

Die unerwartete Wiederkehr Alfredos und das mit falscher Hoffnung beladene Duett »Parigi o cara« erwärmen die Partitur nur zeitweise. Krankheit und Tod rücken immer näher und veranlassen Violetta zu einem letzten großen Aufschrei. Sie sucht das verzweifelte Gespräch mit Gott. Auch der sich entschuldigende Vater kann Violetta nicht mehr helfen. Ein harter, pochender Trauermarsch (im 3/4-Takt!) kündigt das drohende Ende an. Noch einmal kehrt das Liebesthema mit zwei Solo-Violinen im vierfachen Piano zurück. Violettas Welt ist entrückt. Die Qualen ihres Leids verschwinden und innerer Frieden breitet sich aus. Ein letztes »Oh, gioia!« erlöst Violetta. Doch unmittelbar nach ihrem plötzlichen Zusammensinken schließt die Oper in der düsteren Tonart des Moll unversöhnlich realistisch.

ZEITTADEL

ZU »LA TRAVIATA«

VOR 1800

Krankheit spielt auf der Opernbühne kaum eine Rolle: Es findet sich höchstens die Darstellung von Wahnsinnigen, die aber bis weit ins 19. Jahrhundert auftaucht (z. B. Donizettis »Lucia di Lammermoor«, 1835).

Seit dem 17. Jahrhundert ist die Tuberkulose eine der größten Seuchen Europas. Bis ins 19. Jahrhundert gilt sie als eine Krankheit, die durch schlechte Lebensbedingungen ausgelöst wird. Den Erkrankten sagt man einen speziell unbürgerlichen oder unmoralischen Lebenswandel nach, u. a. weil vor allem Arme an Tuberkulose erkranken.

1800

Die literarischen Frühromantiker beginnen, sich mit dem Thema Krankheit

auseinanderzusetzen. Novalis schreibt in seinen »Fragmen-ten und Studien«: »Das Ideal einer vollkommenen Gesundheit ist bloß wissenschaftlich interessant [sic!]. Krankheit gehört zur Individualisierung.« Später grenzt sich Goethe in den Gesprächen mit Johann Peter Eckermann von den Romantikern ab: »Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.«

1810

Francesco Maria Piave, der Librettist von »La traviata«, wird am 18. Mai auf Murano bei Venedig geboren.

1813

Giuseppe Fortunio Francesco Verdi wird am 9. oder 10. Oktober in Le Roncole bei Busseto im Herzogtum Parma geboren.

1815

Restauration in Europa: Auf dem Wiener Kongress wird Europa nach dem Untergang Napoleons neu geordnet, dabei wird am monarchischen Prinzip festgehalten; Revolution und Nationalbewegungen wird eine klare Absage erteilt. Die Bourbonen kehren in Frankreich nach dem endgültigen Sturz Napoleons auf den Thron zurück und nehmen Rache an den Anhängern des Korsen. In Italien entsteht die liberal-nationale Bewegung des Risorgimento, die eine nationale Einheit der Italiener anstrebt.

1824

Am 27. Juli erblickt Alexandre Dumas d. J., Sohn des Schriftstellers Alexandre Dumas (»Die drei Musketiere«, »Der Graf von Monte Christo«) und der jüdischen Weißnäherin Cathérine Labey, in Paris das Licht der Welt.

Am 15. Januar desselben Jahres wird auch Marie Duplessis als Alphonsine Plessis, in Saint-Germain-de-Clair-

feuille in der Normandie geboren. Sie wird zum Vorbild der Romanfigur Marguerite Gaultier in Dumas' Roman »La Dame aux camélias« (»Die Kameliendame«) werden, die ihrerseits das Vorbild für Violetta Valéry ist.

1830

Der französische König Karl X. wird in der Juli-revolution von der Pariser Bevölkerung zur Abdan-kung gezwungen und Louis-Philippe als »König der Franzosen« eingesetzt. Eine liberale Verfassung tritt in Kraft. Auch in Italien kommt es zu Aufständen gegen die Machthaber. Das Bürger-tum steigt auf und gelangt zu Reichtum und Einfluss. Gleichzeitig findet durch die beginnende industrielle Revolution eine starke Ver-elendung der unteren Klassen statt. Paris wächst und wird endgültig zur »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Walter Benjamin). In dieser Zeit des gesellschaftlichen Aufstiegs und Niedergangs entsteht die »demi-monde« in Paris.

1840

Verdis Frau Margherita stirbt an einer Hirnhautentzündung. Im selben Jahr verliert Verdi neben seiner Frau auch seine Kinder. Dieser Schicksalsschlag mag für seine Sympathie mit dem Stoff der »La traviata« eine Rolle gespielt haben.

1842

In Mailand wird die Oper »Nabucco« uraufgeführt, Verdis erster großer Erfolg. Der Chor der gefangenen Juden aus der Oper »Va pensieri, sull'ali dorate« wird später zum Sinnbild des Risorgimento stilisiert.

1844

Gegen Jahresende beginnt Alexandre Dumas ein mehrmonatiges Verhältnis mit der Pariser Edelkurtisane Marie Duplessis.

1847

Marie Duplessis stirbt am 3. Februar im Alter von 23 Jahren an den Folgen einer Tuberkuloseerkrankung.

1848

In der Februarrevolution wird König Louis-Philippe in Frankreich gestürzt und die Republik ausgerufen. Das Bürgertum übernimmt nun auch die politische Macht. In dieser Zeit steigt Louis-Napoléon Bonaparte, der Neffe Napoleons I., zum Staatspräsidenten auf. In Italien kommt es zur liberalen Revolution in Rom, in Norditalien beginnt Piemont-Sardinien die italienischen Unabhängigkeitskriege gegen Österreich.

In Paris erscheint Alexandre Dumas' Roman »La Dame aux camélias« (»Die Kameliendame«) und wird sogleich zum Erfolg. Bereits kurze Zeit später schlägt der Vaudeville-Autor Siraudin Dumas vor, daraus ein Theaterstück zu machen. Der sich in einer finanziellen Notlage befindende Alexandre Dumas stimmt zu und schreibt im darauf folgenden Jahr das fünftaktige Drama. Mit dem Roman wird die Rolle der »femme fragile« in die Literatur eingeführt.

1851

In Frankreich übernimmt der Staatspräsident Louis-Napoléon Bonaparte vor dem Ende seiner Amtszeit am 2. Dezember in einem Staatsstreich die Macht. Durch den Staatsstreich wird das bisherige Aufführungsverbot der Bühnensfassung von »La Dame aux camélias« aufgehoben.

Verdis »Rigoletto« wird am 11. März als erste Oper der so genannten »Trilogia popolare« in Rom uraufgeführt.

1852

Louis-Napoléon Bonaparte krönt sich 1852 als Napoleon III. zum Kaiser der Franzosen, was durch einen Plebiszit bestätigt wird. Er regiert autoritär, das Bürgertum büßt seine politische Macht ein, behält aber seine wirtschaftliche und soziale Stellung.

»La Dame aux camélias« kommt in Paris als dramatische Fassung auf die Bühne, wodurch sich der langanhaltende Erfolg des Stoffs

fortsetzt. Diese wird im Frühjahr auch von Verdi in Paris gesehen.

Am 4. Mai unterzeichnet Verdi einen Vertrag mit dem Teatro La Fenice in Venedig, der die Komposition einer neuen Oper vorsieht. Die Wahl fällt auf den oben genannten Stoff; gemeinsam mit dem Librettisten Francesco Maria Piave, mit dem Verdi bereits eine wiederholte Zusammenarbeit verband (u. a. »Ernani«, »Macbeth«, »Rigoletto«), entsteht das Gerüst der Oper, die zunächst den Titel »Amore e morte« tragen soll.

1853

Am 1. Januar schreibt Verdi an einen Freund: »Ich sehne mich nach neuen, großartigen, schönen, abwechslungsreichen, kühnen Stoffen, grenzenlos kühn, mit neuen Formen usw. usw., und gleichzeitig gut komponierbar [...] In Venedig arbeite ich gerade an der Dame aux camélias, die möglicherweise den Titel »La traviata« bekommen wird. Ein Stoff unserer Zeit. Ein anderer hätte es vielleicht nicht

gemacht wegen der Sitten, der Zeit oder wegen tausend anderer törichter Skrupel.«

»Il trovatore« wird als zweite Oper der »Trilogia« am 19. Januar in Rom uraufgeführt.

6. März: Premiere von »La traviata« (»die vom Weg Abgekommene«) im Teatro La Fenice in Venedig. Die Oper fällt beim Publikum durch. Offenbar zeigt sich das venezianische Opernpublikum im Gegensatz zum französischen Theaterpublikum als weniger aufgeschlossen. Auf Anordnung des Hauses und gegen den Willen Verdis wird die Handlung in das Jahr 1700 versetzt. Mit der Oper (dem letzten Teil der »Trilogia popolare«) beendet der Komponist eine Schaffensphase, in der er drei seiner beliebtesten Opern in kürzester Zeit schreibt. Dazu handelt es sich bei »La traviata« um eines der ersten Werke des Realismus auf der Opernbühne.

1854

Eine Neuinszenierung am Teatro Gallo in Venedig, für die Verdi einige Veränderungen vornimmt, begründet den Siegeszug von »La traviata«, der weit über die Landesgrenzen hinausgeht.

1859

Am 24. Juni besiegt ein piemontesisch-französisches Heer die österreichischen Truppen bei Solferino in Norditalien. Damit steht der Weg zur italienischen Einigung offen.

Verdi heiratet die Sängerin Giuseppina Strepponi, mit der er bereits seit 1847 liiert ist. Mit der Eheschließung legitimiert das Paar endgültig seine umstrittene Verbindung: Strepponi, ihres Zeichens Mutter dreier unehelicher Kinder, genoss freilich wenig gesellschaftliches Ansehen und galt als »Gefallene« – ein Umstand, der Verdis Interesse am Stoff des Dumas'schen Romans mitbegründet haben mag.

1861

Das Königreich Italien wird durch den König Vittorio Emanuele II. von Piemont-Sardinien ausgerufen. Bereits ein Jahr zuvor hatten sich mit Ausnahme des Venetos und des Kirchenstaates die meisten italienischen Staaten Piemont angeschlossen. Bis 1871 wird die Einigung Italiens vorläufig abgeschlossen sein. Verdi wird als Abgeordneter ins Parlament gewählt.

1876 Francesco Maria Piave stirbt am 5. März in Mailand.

1882

Mit der ersten Beschreibung des Tuberkelbazillus setzt Robert Koch einen Meilenstein in der Medizingeschichte. Doch trotz der Entlarvung des Erregers und der Klassifizierung der Tuberkulose als Infektionskrankheit, erfolgt die Entmystifizierung derselben äußerst langsam. Die moralische Aufladung der Krankheit und die ihr verliehene Bedeutung sowie der Glaube an Tuberkulose als Ausdruck

des Charakters halten sich hartnäckig.

1895

Alexandre Dumas d. J. stirbt in Marly-le-Roi. Sein Grab auf dem Friedhof Montmartre liegt nur einige Meter von dem Marie Duplessis' entfernt.

1901

Am 21. Januar erleidet Verdi einen Schlaganfall, an dessen Folgen er sechs Tage später im Alter von 88 Jahren in Mailand stirbt.

1911

Die noch junge Filmkunst versucht sich zunächst häufig in der Adaption erfolgreicher Theaterstücke. So wird 1911 »La Dame aux camélias« mit Sarah Bernhardt in der Titelrolle verfilmt. Bernhardt, deren Glanzpartie Marguerite Gaultier seit 1880 gewesen war, kann sich mit dem neuen Genre wenig anfreunden, zu groß ist der Unterschied zur Bühnenkunst. Dass der Stoff sich auch im 20. Jahrhundert weiterer Beliebtheit erfreut, bezeugen zwei weitere Verfilmungen mit Greta Garbo

(1936, Regie: George Cukor) und Isabelle Huppert (1981, Regie: Mauro Bolognini) in der Hauptrolle.

1925

Im Deutschen Reich erfolgen 30 % der Todesfälle bei Männern und 40 % bei Frauen durch Tuberkuloseerkrankungen. Erst nach dem 2. Weltkrieg wird die Krankheit durch Antibiotika heilbar und verschwindet weitestgehend aus Europa.

1951

Maria Callas debütiert in der Rolle der Violetta Valéry am Teatro Comunale in Florenz, die zu einer ihrer erfolgreichsten und bekanntesten Interpretationen werden wird. In der Rezeptionsgeschichte von »La traviata« stellt die Interpretation Maria Callas' einen Wendepunkt dar, da die Synthese von Leidenschaftlichkeit der Darstellung und der hochdramatisch-schweren Stimme für diese Partie bis dato unbekannt war. Die Produktion von 1955 an der Mailänder Scala unter der

Regie von Luchino Visconti wird legendär. Neben der Callas und Giuseppe di Stefano wirkt auch Luisa Mandelli an dieser Produktion mit.

1977

In ihrem Essay Krankheit als Metapher plädiert die Autorin, Theater- und Filmregisseurin Susan Sontag für eine Entmystifizierung der Krebserkrankung. Anhand einer vergleichenden Analyse der Metaphorisierung und des adjektivistischen Gebrauchs der Tuberkulose und Krebs entlarvt sie jene als schädlichen Anachronismus, der die Patienten bisweilen zu Unrecht gesellschaftlich ächtet und zudem die Genesung behindert.

2003

Am 12. April findet in der Staatsoper Unter den Linden die Premiere von Peter Mussbachs Inszenierung von »La traviata« statt. Unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim singen Christine Schäfer, Rolando Villazón und Thomas Hampson.

2015

Am 19. Dezember feiert »La traviata« in der Regie von Dieter Dorn und unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim im Schiller Theater Premiere. Die Titelpartie singt Sonya Yoncheva.

























GLOSSAR

DEMI-MONDE (Halbwelt)

Der bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts im Französischen gebrauchte Begriff bezeichnete zunächst das Umfeld der Prostituierten. Entscheidend geprägt und modifiziert wurde der Begriff durch die 1855 erschienene Komödie »Le Demi-monde« von Alexandre Dumas d. J., in der es die wegen eines Fehltritts aus ihrer Klasse ausgeschlossenen bezeichnete. Kurze Zeit darauf ins Deutsche gelangt und zunächst als »halbe Welt« übersetzt, bezeichnet Halbwelt heutzutage eine »elegant auftretende, aber zwielichtige, anrühige Gesellschaftsschicht«.

FEMME FRAGILE

Die »femme fragile« (zerbrechliche Frau) ist ein Rollenbild, das bewusst als Gegensatz zur »femme fatale« gesetzt ist. Es handelt sich zumeist um eine junge, kränkliche Frau, die durch ihre Schwachheit auf den Schutz von Männern angewiesen ist. Besondere Beliebtheit fand sie in der Literatur um 1900. Häufig ist die Verbindung des Rollenbilds mit Tuberkulose, neben »La Dame aux camélias«, »La traviata« auch in Puccinis »La Bohème« (Mimi) oder Thomas Manns »Tristan« (Gabriele Klöterjahn).

RISORGIMENTO (Auferstehung)

Der Begriff bezeichnet die nationale Einheitsbewegung Italiens, die sich nach dem Ende der Napoleonischen Herrschaft in Italien 1815 entwickelt. Anfangs ist die Bewegung stark liberal-republikanisch geprägt, zu ihren Köpfen zählen Giuseppe Mazzini und Giuseppe Garibaldi. Ab 1848 übernehmen die liberal gesinnten Könige von Piemont-Sardinien die Führung der Einheitsbewegung. Ähnlich wie in Deutschland mischen sich ab den 1860er Jahren zu den liberalen Gedanken auch nationalistisch-chauvinistische Töne in die Bewegung. Verdi ist Anhänger des Risorgimento neben anderen Künstlern wie Alessandro Manzoni.

TRILOGIA POPULARE

Mit dem Begriff (populäre Trilogie) werden die Opern »Rigoletto«, »Il trovatore« und »La traviata« zusammengefasst. Gemeinsam ist den drei Opern die Darstellung von gesellschaftlichen Außenseitern, die eigentlich andere Menschen erfreuen sollen: der Narr Rigoletto, der von einer Zigeunerin aufgezogene Troubadour Manrico und die schwindsüchtige Edelkurtisane Violetta Valéry.

TUBERKULOSE

Die Tuberkulose, auch als Tb, Schwindsucht oder »weiße Pest« (wegen der Blässe der Patienten) bezeichnet, ist eine chronische, bakteriologische Infektionskrankheit, die durch Tröpfcheninfektion übertragen wird und nach Ausbruch bei unterlassener Behandlung tödlich endet. Symptome sind u. a. Fieber, Gewichtsverlust, anhaltender Husten und Blässe. Außerdem sind die zunehmende Entkräftung der Patienten sowie eine im Endstadium auftretende Euphorie Charakteristika der Erkrankung.

»Wie Freuds mangelökonomische Theorie der »Triebe«, sind die Phantasien über Tb, die im letzten Jahrhundert entstanden sind (und die sich weit bis in unseres hinein gehalten haben) ein Nachhall der mit der frühkapitalistischen Akkumulation verbundenen Verhaltensweisen. Man hat eine begrenzte Energiemenge, die in angemessener Weise verbraucht werden muss. [...] Die Energie kann wie Ersparnisse erschöpft werden, kann ausgehen oder durch rücksichtsloses Ausgeben aufgebraucht werden. Der Körper wird beginnen, sich selbst »aufzuzehren«, der Patient wird »schwinden«. Verzehrt wird der

Tuberkulose nach der im 19. Jahrhundert gängigen Auffassung von seinen Leidenschaften. Diese bahnen sich, ungeachtet der Selbstkontrolle, ihren Weg nach Außen. Vitalität, vollkommene Spontaneität wurden mit dem ausbruchhaften Krankheitsverlauf gleichgesetzt, kurzum: Der Krankheit haftet das Image des Glanzvollen, Lyrischen, ja Künstlerischen an. Dass diese Romantisierung der Tb Auswirkungen auf die Mode und das Schönheitsideal des Jahrhunderts hat, ist wenig verwunderlich. Vor allem für Künstler, aber auch Frauen im Allgemeinen wurde die Ausgezeichnetheit zum Ausdruck ihrer Sensibilität, die tuberkulöse Erscheinung galt als attraktiv und somit erstrebenswert: Die aristokratische Erscheinung wird zu einer Frage des Image: »Als ich jung war konnte ich als Lyriker niemanden akzeptieren, der mehr als 99 Pfund wog.« (Theophile Gautier)

AUTORENBIOGRAPHIEN

80 HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE wurde 1947 geboren. Nach dem Studium der Literaturwissenschaft, Geschichte, Philosophie und Soziologie promovierte er zum Dr. phil. Ab 1974 lehrte und forschte er an Universitäten und Akademien in München, Paris (CNRS und Paris VIII), Stuttgart, Princeton / N. J. und Berlin. Seit 1980 war er Dramaturg, von 1983 bis 1993 Chefdramaturg und Mitglied der künstlerischen Leitung der Münchner Kammerspiele. 1993 bis 2012 übernahm er an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee die Professur für Regie und Dramaturgie im Fachgebiet Bühnen- und Kostümbild. Von 2001 bis 2011 war Hans-Joachim Ruckhägerle Chefdramaturg am Bayerischen Staatsschauspiel München. Seit 1981 arbeitet er regelmäßig mit Dieter Dorn als Produktionsdramaturg an Opernhäusern in München, Straßburg, Lissabon, bei den Salzburger Festspielen, an der MET, New York, 2013/14 in Genf, wo sie zusammen Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« erarbeiteten. In Bratislava inszenierte Hans-Joachim Ruckhägerle Richard Strauss' »Salome«.

An der Staatsoper Unter den Linden war er 1994 ebenfalls als Dramaturg Dieter Dorns für die Produktion »Elektra« unter der musikalischen Leitung Daniel Barenboims tätig. Hans-Joachim Ruckhägerle ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München.

RONNY SCHOLZ studierte Germanistik, Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und schloss mit einer Arbeit über Leonard Bernsteins »Mass« ab. Bereits während des Studiums wurde er in der Spielzeit 2004/05 als Konzert- und Musiktheaterdramaturg an das Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau engagiert. Seitdem entwickelte und inszenierte er dort zahlreiche Produktionen (u. a. »X-Ploring Insu Pu« (UA); »Hilfe, die Herdmanns kommen« und »Tschick«) und unterrichtet in zahlreichen Schulen der Stadt Görlitz und der Region. Zudem ist er seit 2004 Lehrbeauftragter der Hochschule Zittau-Görlitz. Er arbeitete mit Regisseuren wie Christian von Götze, Aron Stiehl, Jan-Richard Kehl, Klaus Arauner, Dorotty Szalma und Arila Siegert. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Regisseur Sebastian Ritschel (u. a. für die Inszenierungen »La traviata«, »Hänsel und Gretel«, »La Cage Aux Folles«, »Into The Woods« am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau, »Un ballo in maschera« an den Landesbühnen Sachsen, »Arabella« am Landestheater Niederbayern sowie »Die lustige Witwe« an der Staatsoperette Dresden).

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG Dieter Dorn
REGIEMITARBEIT Christiane Zaubmair
BÜHNENBILD Joanna Piestrzynska
KOSTÜME Moidele Bickel
LICHT Tobias Löffler
CHOREOGRAPHIE Martin Gruber
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Hans-Joachim Ruckhägerle, Katharina Winkler

PREMIERENBESETZUNG

VIOLETTA VALÉRY Sonya Yoncheva
FLORA BERVOIX Cristina Damian
ANNINA Katharina Kammerloher
ALFREDO GERMONT Abdellah Lasri
GIORGIO GERMONT Simone Piazzola
GASTONE Florian Hoffmann
BARONE DOUPHOL Dominic Barberi
MARCHESE D'OBIGNY Grigory Shkarupa
DOTTOR GRENVIL Jan Martiník

STAATSOPIERNCHOR STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 19. Dezember 2015
STAATSOPIER IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

82

TEXT- UND BILDREDAKTION Hans-Joachim Ruckhäberle,
Katharina Winkler (Mitarbeit: Morten Grage, Johanna Müller, Anna Raisich)

2., neu gestaltete Auflage 2019 © 2015 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Hans-Joachim Ruckhäberle und
Ronny Scholz sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Die Handlung schrieb Hans-Joachim Ruckhäberle. Die Verdi-Chronik ist
ein Originalbeitrag von Detlef Giese. Die Zeittafel verfassten Morten Grage,
Johanna Müller und Anna Raisich. Charles Baudelaire: »Sämtliche
Werke/Briefe«. In acht Bänden. Bd. 3. »La Fleur du Mal«/»Die Blume des Bösen«.
(Kemp, F., Pichois, C. (Hrsg)), München. Wien 1989. Stendhal: »Über die Liebe«.
Deutsch von Günther Steinig. Berlin 1985. Alle Texte, die nicht für dieses
Programmbuch entstanden sind, folgen ihrer jeweils originalen Orthographie.
Urheber, die nicht erreicht wurden, werden um Nachricht gebeten.

FOTOS Bernd Uhlig, Klavierhauptprobe am 9. Dezember 2015

GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Druckerei Conrad, Berlin



CHS The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN