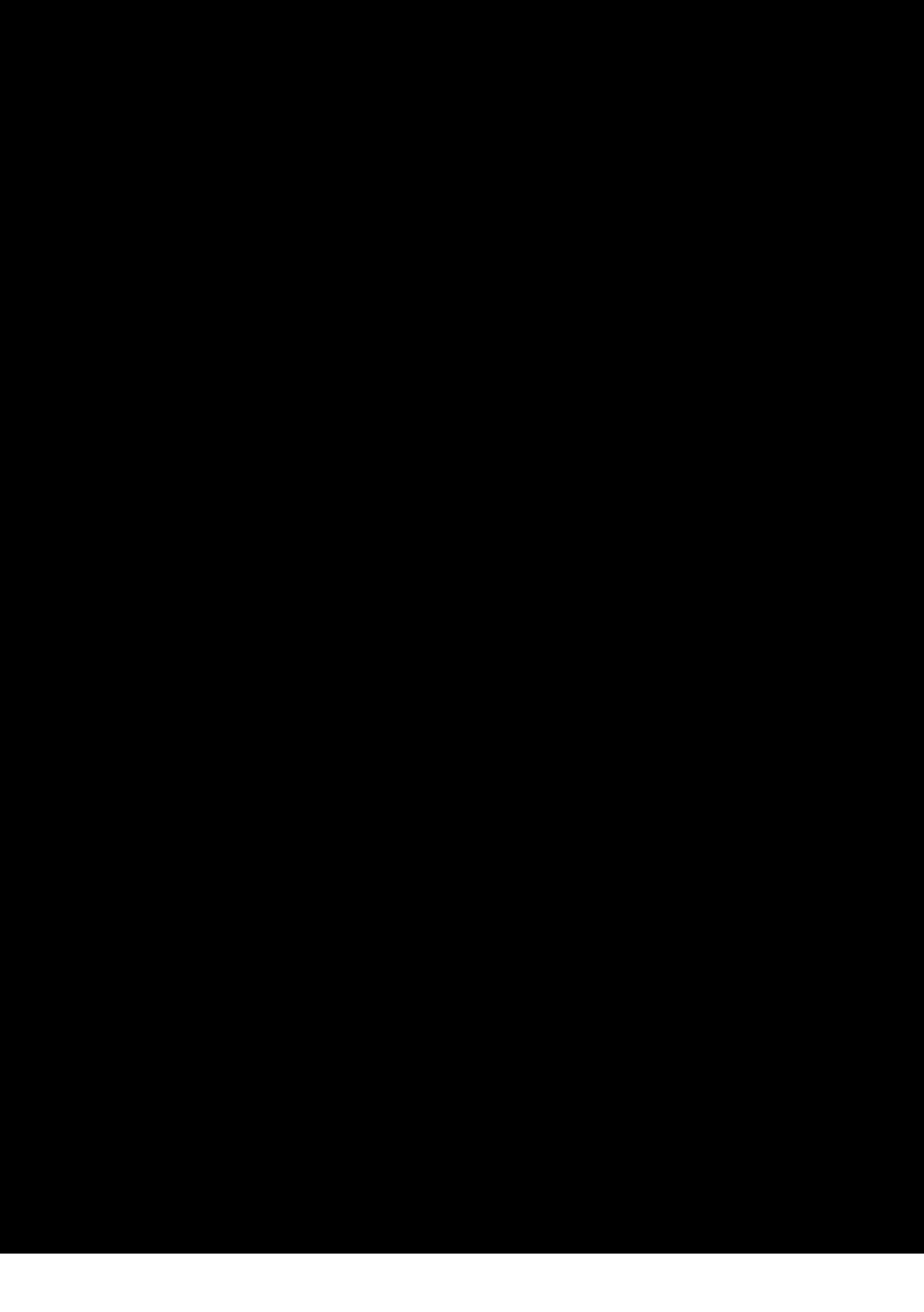


# LA TRAVIATA

## GIUSEPPE VERDI





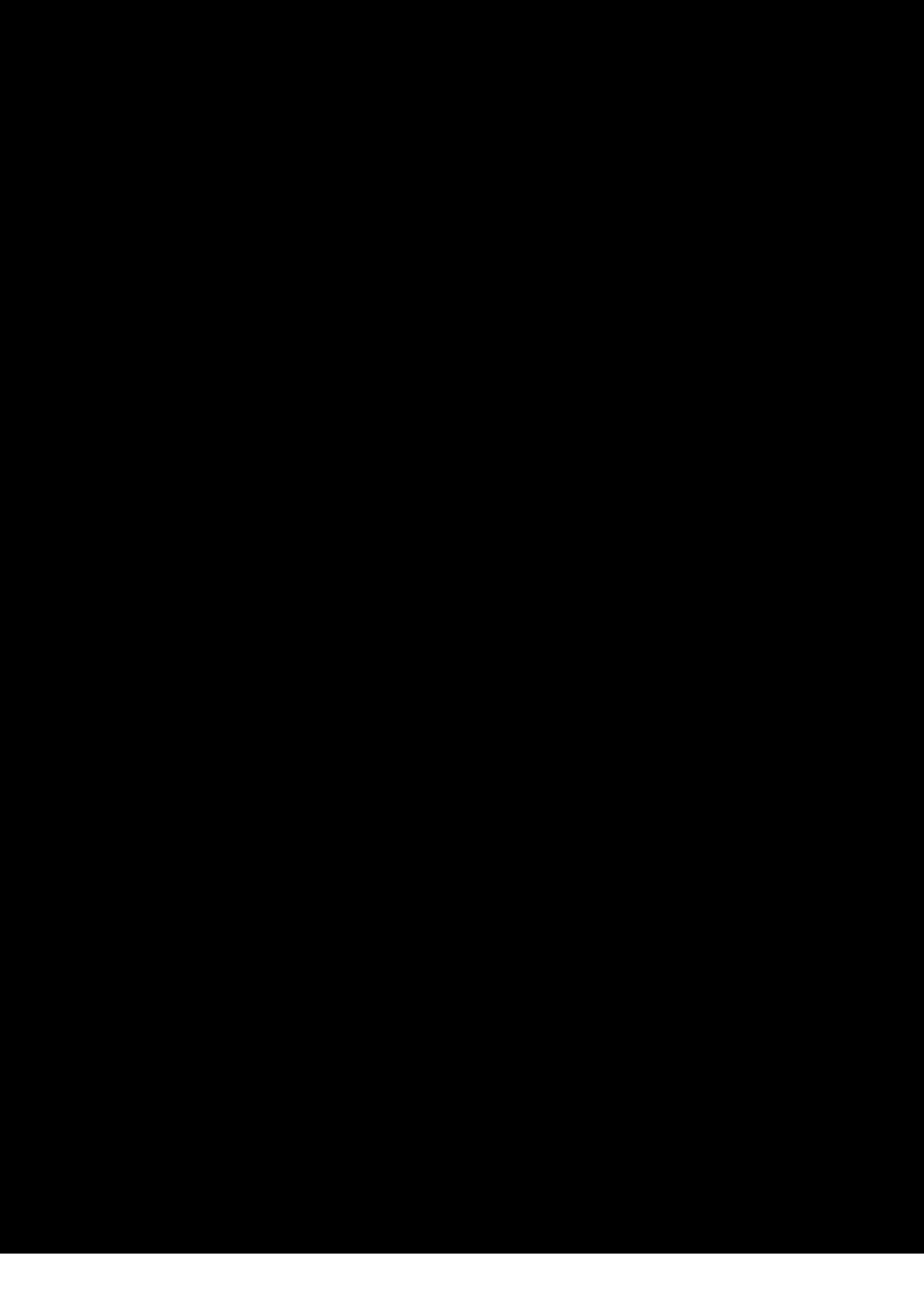
# LA TRAVIATA

## GIUSEPPE VERDI

Melodramma in drei Akten (vier Bildern)

Text von Francesco Maria Piave  
nach dem Drama *La Dame aux camélias*  
von Alexandre Dumas d. J.





»Für Venedig mache ich ›La Dame aux camélias‹, die vielleicht ›Traviata‹ als Titel haben wird. Ein zeitgenössischer Stoff. Ein anderer würde ihn vielleicht nicht gemacht haben, wegen der Sitten, wegen der Zeiten und wegen tausend anderer kindischer Bedenken ... Ich mache ihn mit großem Vergnügen.«

»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 anzusehen zu müssen, die sie selbst nur im Dunkeln tun.«

**URAUFFÜHRUNG**

6. März 1853

Teatro La Fenice, Venedig

**DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG**

10. November 1857

Stadt-Theater, Hamburg

**PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG**

19. Dezember 2015

Staatsoper im Schiller Theater,  
Berlin

**6**

HANDLUNG

**8**

ÜBER DIE LIEBE  
(Auszug)  
*Stendhal*

**10**

AMORE E MORTE  
*Hans-Joachim Ruckhäberle*

**16**

TOTENTANZ  
*Charles Baudelaire*

**18**

UNGESCHMINKTE GEGENWART  
Zur Musik von Giuseppe Verdis »La traviata«  
*Ronny Scholz*

**22**

ZEITTAFEL

**26**

GLOSSAR

**53**

AUTORENBIOGRAPHIEN

**54**

PRODUKTION

**55**

PREMIERENBESETZUNG

**56**

IMPRESSUM

# HANDLUNG

## *La traviata*

### **1. BILD**

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 Schwindssucht 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.

### **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**

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- - -ja«.

# ÜBER DIE LIEBE

## (Auszug)

*Stendhal*

Es gibt vier verschiedene Arten von Liebe:

### **1. DIE LEIDENSCHAFTLICHE LIEBE,**

die der portugiesischen Nonne, die Héloïse zu Abélard, die des Hauptmanns von Wesel und des Gendarmen von Cento.

### **2. DIE GALANTE LIEBE,**

das heißt die, die um 1760 in Paris Mode war. Man findet sie in den Denkwürdigkeiten und Romanen dieser Epoche, bei Crébillon, Lauzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, Madame d'Epinay und so weiter.

Diese Liebe gleicht einem Bild, das bis in die Schatten hinein ganz in Rosatönen gehalten sein muß und unter keinem Vorwand etwas Unharmonisches zuläßt; denn sonst verstieße man gegen die Sitte, den guten Ton, gegen das Zartgefühl und so weiter. Ein Mann von guter Herkunft weiß von vornherein genau, welche Verhaltensweisen er in den verschiedenen Phasen dieser Liebe zu beachten und zu erwarten hat. Da bei ihr weder Leidenschaft mitspielt noch Überraschungen vorkommen, besitzt sie oft mehr Feinheit als die wirkliche Liebe; denn immer überwiegt der Verstand. Verglichen mit einem Gemälde von Carracci, ist diese Liebe eine niedliche, kühle Miniatur; während uns die leidenschaftliche Liebe über alle unsere Interessen hinaushebt, weiß sich ihnen die galante Liebe stets anzupassen. Allerdings bleibt, wenn man von dieser dürftigen Liebe die Eitelkeit abzieht, ein sehr karger Rest; einmal der Eitelkeit beraubt, gleicht sie einem kraftlosen Genesenden, der sich kaum fortschleppen kann.

### **3. DIE SINNLICHE LIEBE.**

Man trifft zum Beispiel auf der Jagd ein schönes, frisches Bauernmädchen, das sich in den Wald flüchtet. Ein jeder kennt die Liebe, die auf dergleichen Vergnügen beruht. Man mag so gefühllos und ungeschickt sein, wie man will: mit sechzehn fangen wir alle so an.

#### 4. DIE LIEBE AUS EITELKEIT.

Die weitaus meisten Männer, zumal in Frankreich, wünschen sich und besitzen eine Frau nach der Mode, wie man ein hübsches Pferd besitzt, wie einen für einen jungen Mann unentbehrlichen Luxusgegenstand. Die mehr oder weniger geschmeichelte, mehr oder weniger aufgestachelte Eitelkeit lässt leidenschaftliche Aufwallungen entstehen. Manchmal, wenn auch nicht immer, ist sinnliche Liebe mit beteiligt; oft kommt es sogar nicht einmal bis zur Sinnenlust. [...]

Der glücklichste Fall dieser seichten Beziehung liegt vor, wenn die Sinnenlust durch Gewohnheit gesteigert wird; die Erinnerung macht jene dann der Liebe etwas ähnlicher. Man fühlt sich in seiner Eigenliebe verletzt und ist bekümmert, wenn man den Laufpaß bekommen hat. Von Romanideen in Fesseln geschlagen, bildet man sich ein, verliebt und schwerküttig zu sein; denn die Eitelkeit ist bestrebt, sich eine große Leidenschaft einzureden. Sicher ist, daß, sobald die Seele in Überschwang gerät, die Freuden, welcher Art Liebe man sie auch verdankt, recht lebhaft sind und man ihrer voller Entzücken gedenkt; und bei dieser Leidenschaft scheint, im Gegensatz zu den meisten anderen, die Erinnerung an das Verlorene stets alles zu überragen, was man von der Zukunft erwarten kann.

Manchmal bringt bei der Liebe aus Eitelkeit die Gewohnheit oder die Aussichtslosigkeit, etwas Besseres zu finden, eine gewisse Freundschaft, wenn auch die häßlichste ihresgleichen, hervor; sie rühmt sich ihrer »Beständigkeit« und so weiter.

Die Sinnenlust ist, da sie in der Natur liegt, jedermann bekannt; aber sie spielt nur eine untergeordnete Rolle in den Augen zarter und leidenschaftlicher Seelen. Wenn diese auch im Salon lächerlich wirken, wenn die Gesellschaft sie mit ihrem Ränkespiel auch oft ins Unglück stürzt, so halten sie sich doch an Freuden schadlos, die jenen Herzen, die nur für die Eitelkeit oder für das Geld schlagen, für immer unerreichbar bleiben.

Manche feinsinnigen und tugendhaften Frauen haben fast gar keine Vorstellung von der Sinnenlust; sie haben sich ihr, wenn man so sagen darf, nur selten preisgegeben, und selbst dann haben die Wonnen der leidenschaftlichen Liebe die körperlichen Freuden nahezu vergessen lassen. [...]

Übrigens könnte man, anstatt vier verschiedene Arten von Liebe zu unterscheiden, ebenso gut acht oder zehn Abweichungen gelten lassen. Vielleicht gibt es unter den Menschen ebenso viele Arten des Fühlens wie des Sehens; aber diese verschiedenen Benennungen ändern nichts an den folgenden Überlegungen. Alle Arten von Liebe, die man auf Erden entstehen sehen kann, werden geboren, leben und sterben oder erheben sich zur Unsterblichkeit nach denselben Gesetzen. [...]

# AMORE E MORTE

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 gemeinsame 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 Helden. 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 Grund-einfall 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 Ver-

gnügen 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 antibürgerliche 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 »versteht« 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 Helden 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 selbstzerstörischen 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.**

*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 unabirrt 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.«

**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 Jüngerem, 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!



# TOTENTANZ

*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 aufgebausches 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 Rüsche, die am Rand der Schlüsselbeine tändelt,  
wie ein Bach, der lüstern sich am Felsen reibt,  
verteidigt schamhaft gegen dumme Späße  
die düstren 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 Gerüstes.  
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 Alpträum 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 Grabsdingen 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*

Ronny Scholz

## VORSPIEL

Mit einem kurzen, bildhaften Vorspiel zeigt Giuseppe Verdi (1813–1901) seine todkranke Protagonistin Violetta Valéry in seiner 1853 uraufgeführter 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, transzendenten Todesthema in h-Moll vor, welches von einem sehnsgütigen Liebesthema in E-Dur aufgelöst wird. Doch die aufkeimende Kantiche erstirbt (*morendo*) über auspendelnden Sekundbewegungen wie eine stehendenbleibende 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 Tuttipassagen 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 *Six Romanzen* (für Singstimme und Klavier) ein Brindisi mit ebenfalls prägnantem Sextsprung und wiegendem 3/8-Takt. Als berauschender Schlager feiert dagegen das Trinklied als Dauerzugabe vor allem außerhalb der Oper ein fragwürdiges Dasein. Gemeine Aufführungsgewohnheiten präsentieren das »Duett« als auftrumpfendes und laustarkes 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 spöttende 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 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 (»Folli!«) 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 kantables Arioso »Pura siccome un' angelo« zeigt hingegen eine weiche, verletzliche 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 »Cosi 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 verblassste 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 Augmentaion 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

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 dritten Aktes, der eine groß auskomponierte Sterbeszene darstellt, wieder aufgenommen. Diesmal um einen Ton erhöht in c-Moll. Nach den ersten Worten Anninas und Violettas sowie nach dem Fortgang des Arztes erklingen abermals die Takte der Todesmusik. Melodramatisch verliest Violetta den Brief Germonts, in dem er ihr mitteilt, dass er seinem Sohn endlich die Wahrheit gesagt habe. Die Soloioline stimmt über einem tremolierenden Streicherteppich als Reminiszenz an glücklichere Tage erneut das Motiv »Ah, quell’ amor« an, doch beschließt ein scharfer Akkord auf »É 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 untermauert. 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 verblassende Erinnerungen an ihr früheres Leben wachruft, ist die Musik ganz auf die inneren Vorgänge Violettas bezogen.

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  $\frac{3}{4}$ -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.

# ZEITTAFEL

*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 Fragmenten und Studien: »Das Ideal einer vollkommenen Gesundheit ist blos 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-nationalen 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-Clairfeuille 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 Julirevolution von der Pariser Bevölkerung zur Abdankung 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 Bürgertum steigt auf und gelangt zu Reichtum und Einfluss.

Gleichzeitig findet durch die beginnende industrielle Revolution eine starke Verelendung 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 fünfaktige 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 Bühnenfassung 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 Plebisitz 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 lang anhaltende 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 2. Oper der »trilogia« am 19. Januar in Rom uraufgeführt.

6. März: Premiere von *La traviata* (dt.: »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 mitbestimmt 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 Krebskrankung. 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 Lindenoper 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; als Annina tritt Luisa Mandelli auf, die diese Rolle bereits neben Maria Callas verkörperte.

# 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, anrüchige 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 (dt.: 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 schwindstüchtige 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 Entkräftigung der Patienten sowie eine im Endstadium auftretende Euphorie Charakteristika der Erkrankung.

»Wie Freuds mangelökonomische Theorie der »Trieben«, 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 rücksichtloses Ausgeben aufgebraucht werden. Der Körper wird beginnen, sich selbst »aufzuzechen«, der Patient wird »schwinden«. Verzehrt wird der Tuberkulöse 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 Ausgezehrtheit 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

## HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE

Hans-Joachim Ruckhäuserle 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 Chefdrdramaturg 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 Ruckhäuserle Chefdrdramaturg 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 Ruckhäuserle 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 Ruckhäuserle ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München.

## RONNY SCHOLZ

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 2004/2005 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 Götz, 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).

# **PRODUKTION**

## **MUSIKALISCHE LEITUNG**

Daniel Barenboim

## **INSZENIERUNG**

Dieter Dorn

## **REGIEMITARBEIT**

Christiane Zaunmair

## **BÜHNENBILD**

Joanna Piestrzyńska

## **KOSTÜME**

Moidele Bickel

## **LICHT**

Tobias Löffler

## **CHOREOGRAPHIE**

Martin Gruber

## **CHÖRE**

Martin Wright

## **DRAMATURGIE**

Hans-Joachim Ruckhäberle | Katharina Winkler

## **PREMIERE**

19. Dezember 2015

**STAATSOPER IM SCHILLER THEATER**

# PREMIERENBESETZUNG

## **VIOLETTA VALÉRY**

Sonya Yoncheva

## **FLORA BERVOIX**

Cristina Damian

## **ANNINA**

Luisa Mandelli

## **ALFREDO GERMONT**

Abdellah Lasri

## **GIORGIO GERMONT**

Simone Piazzola

## **GASTONE**

Florian Hoffmann

## **BARONE DOUPHOL**

Dominic Barberi\*

## **MARCHESE D'OBIGNY**

Grigory Shkarupa

## **DOTTOR GRENVIL**

Jan Martiník

## **DER TOTENKOPF**

Ru Yun-Ju Chen | Anna Gesewsky |

Hannah Jäkel | Maike Schmidt |

Katharina Schröder | Claus Lotzek |

Athan Triantafyllou

## **STAATSKAPELLE BERLIN**

**STAATSOPERNCHOR**

\*Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

# IMPRESSUM

## HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden | Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

## INTENDANT

Jürgen Flimm

## GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

## GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

## TEXT- UND BILDREDAKTION

Hans-Joachim Ruckhäberle | Katharina Winkler

(Mitarbeit: Morten Grage | Johanna Müller | Anna Raisich)

## TEXTNACHWEISE

Die Texte von HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE und RONNY SCHOLZ sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. | Die Handlung schrieb HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE. |

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 Programmheft entstanden sind,

folgen ihrer jeweils originalen Orthographie. | Urheber, die nicht erreicht wurden, werden um Nachricht gebeten.

## BILDNACHWEISE

Die Fotos entstanden auf der Klavierhauptprobe am 9. Dezember 2015.

Es fotografierte BERND UHLIG.

## GESTALTUNG BOROS

**DRUCK** Druckerei Conrad

**PAPIER** LuxoArt Samt (FSC-zertifiziert)

Redaktionsschluss: 9. Dezember 2015

