

La traviata

GIUSEPPE VERDI







La traviata

Melodramma in drei Akten [1853]

von **Giuseppe Verdi**

Libretto von **Francesco Maria Piave**

Nach dem Drama *La Dame aux camélias*

von **Alexandre Dumas d. J.** [1852]

Uraufführung am 6. März 1853

im Teatro La Fenice, Venedig

Charaktere

Violetta Valéry

Flora Bervoix

Annina

Alfredo Germont

Giorgio Germont, sein Vater

Gastone, Visconte di Létorières

Barone Douphol

Marchese d'Obigny

Dottore Grenvil

Giuseppe

Ein Kommissionär

Orchester

2 Flöten (2. auch Piccolo)

2 Oboen

2 Klarinetten

2 Fagotte

4 Hörner

2 Trompeten

3 Posaunen

Cimbasso

Tuba

Harfe

Pauken

Schlagzeug (3 Spieler)

Streicher

Banda

Piccolo

2 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette)

2 Hörner

Flügelhorn

3 Trompeten

2 Posaunen

Cimbasso

Tamburo

Handlung

1. Akt

Alles an Violetta Valéry's einsamem Leben scheint perfekt. Mit großem Erfolg verkauft sie ihren Körper, in Korsage und Krinoline, an Kunden in nah und fern. Jeden erdenklichen Luxus ermöglichen ihr die Auftritte als »Pariser Kurtisane« ... Doch die Diagnose einer tödlichen Krankheit lässt ihr glänzendes Leben zerfallen. Getrieben von der Angst entflieht sie ihrer Einsamkeit in Imaginationen und trifft auf die Bewohner ihrer eigenen Pariser Fantasiewelt. Alfredo Germont gesteht ihr entgegen allen Vorbehalten seine Liebe und verspricht, sich jederzeit um sie zu kümmern. Von dieser Offenbarung verwirrt, bleibt Violetta allein zurück.

2. Akt

Violetta und Alfredo leben glücklich und abgeschieden in ihrer Welt. Violetta gibt sich ihren Träumen hin. Da taucht plötzlich Giorgio Germont auf, der sich als Alfredos Vater zu erkennen gibt. Er missbilligt die Verbindung seines Sohnes mit Violetta und fordert, sie müsse sich von Alfredo trennen.

Sie fürchtet den Verlust der Kontrolle über ihr Leben und zieht sogar Selbstmord als Ausweg in Betracht. Sie ringt mit sich, mit ihrer Liebe, den Traumgebilden und mit ihrer Angst. Violetta drängt den alten Germont aus ihrem Leben – doch vergeblich. Zuletzt bricht sie unter dem Druck der Demütigungen und Zurückweisungen dieser geizenstischen Gesellschaft zusammen.

3. Akt

Violetta ist allein. Einzig ihre Vertraute Annina ist an ihrer Seite geblieben. Dass sie sterben wird, weiß Violetta – und beschließt, ihrem Leben selbst ein Ende zu setzen ... Da ist er wieder, der Mann ihrer Träume: Alfredo! Gefolgt vom Vater Germont. Alfredo will sie zurückgewinnen und beschwört eine gemeinsame, glückliche Zukunft. Doch die Wirklichkeit reißt Violetta aus all ihren Fantasien – und aus dem Leben.

English
synopsis
see page

34

Synopsis
en français
à la page

35

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

36

Violetta will leben!

Regisseurin Nicola Raab über Mythologie, Fantasie und Autonomie in *La traviata*

Giuseppe Verdis Melodrama *La traviata* ist eines der bekanntesten Werke der Opernliteratur ...

Nicola Raab Es ist seine meistgespielte Oper überhaupt, ja. Dieser Umstand hat das Team vor Beginn der Inszenierungsarbeit sehr beschäftigt. Fast jeder kennt dieses Werk, diesen Stoff, das Fluidum, das mit ihm assoziiert ist. Aus dieser Tatsache haben wir zwei Hypothesen für die Interpretation hergeleitet. Die eine gilt dem Mythos *La traviata*, der im Lauf der Zeit um den gesamten Werkkomplex und seine Geschichte entstanden ist. Die zweite betrifft dann den sehr persönlichen Zugang zu dieser Oper.

Worin besteht dieser Mythos?

Nicola Raab Er berührt die emotionale Dimension des Opernbesuchs und hat in diesem Sinne sehr viel mit dem Erleben des Publikums zu tun. Vielleicht kann man das den »Publikumssinn« nennen. Man hört: Heute wird *La traviata* gespielt – und schlagartig löst das ein Flirren der Sinne aus. Als würde man sich an etwas erinnern, das noch ganz unkonkret ist, aber latent schon immer vorhanden war und nun wieder aus der Ferne, wie Echos oder Melodien, die jemand bei offenem Fenster am Klavier spielt, ins Bewusstsein dringt.

Steht der Mythos im Zusammenhang mit der Rezeptionsgeschichte des Werks?

Nicola Raab Darauf die Gegenfragen: Was genau ist die Rezeptionsgeschichte? Ist es die Geschichte der musikwissenschaftlichen Abhandlungen? Sind es die verschiedenen Kritiken, die über Aufführungen des Stücks in den vergangenen 150 Jahren geschrieben wurden? Als Regisseurin stehe ich in einem sehr direkten Verhältnis zum Publikum, das ja immer in seiner Gegenwart lebt. Selten aber wird unter »Rezeptionsgeschichte« dieser Aspekt gesehen: die Transformation der Publikumserfahrung. Und um diese geht es mir.

Der Publikumssinn gleicht der Erfahrung eines Déjà-vu?

Nicola Raab Was ich »Mythos« nenne, betrifft uns alle als Zuschauerinnen und Zuschauer in unseren Erwartungen, die wir an das Werk herantragen, und der Wirkung, die von ihm ausgeht. Der Mythos *La traviata* bildet sich dann aus Erinnerungen, aus Fantasien und gedanklichen Assoziationen, die immer um die großen Fragen des menschlichen Lebens kreisen: das Gelingen und Scheitern der Liebe, die Frage nach dem eigenen Ich. Dies sind zugleich auch die Themen und Fragen des Stückes, die wir hinsichtlich ihrer Aktualität untersuchen.

Was hat sich verändert gegenüber der Zeit der Uraufführung?

Nicola Raab In der Zeit um 1850 war die herrschende Moral eine andere. Violetta hatte als eine Kurtisane nicht das Recht und die Möglichkeit zu einer glücklichen Liebesbeziehung und zu dem, was gemeinhin unter »normalem Leben« verstanden wurde. Diese Tatsache, die ausweglose Lage Violettas, wird zum Gegenstand dieser Oper. Es stellt sich nun die inhaltliche Frage, ob sich an dieser Lage wirklich etwas geändert hat – der moralische Konflikt des 19. Jahrhunderts ist in unseren Augen vor allem ein sozialer in der Gegenwart. Neben dem Problem der Stigmatisierung der Prostitution heute stellt sich die Frage nach der Lebenswelt, die mit den technischen Medien und der veränderten Gesellschaftsstruktur zusammenhängt, und schließlich ist das übergreifende Thema die Sterblichkeit.

Wie sehen Sie Violetta heute?

Nicola Raab Violetta ist in der Inszenierung eine Frau, die als eine Sexarbeiterin von heute ihren Lebensunterhalt verdient: »She is a sexworker!« – diese Formel hat die Konzeptionsphase sehr geprägt. Aber Violetta arbeitet im digitalen Raum – man kann sie beobachten, wie sie vor der Kamera posiert; so findet die Gesellschaft als eine Gemeinschaft von Konsumenten statt. Violetta ist ein Produkt, das viral multipliziert wird. In strikter räumlicher Trennung existieren die Männer, die dieses Produkt konsumieren und bei denen etwas passiert, das dann natürlich mehr ins Haptische, Fleischliche geht. Doch geschieht dies nicht als reale Interaktion. Als Sexobjekt im Internet ist Violetta zu einer schier unermesslichen Einsamkeit verdammt.

Das ist eine andere Situation, als jene der Kurtisanen des 19. Jahrhunderts ...

Nicola Raab Der Zugang ist ein sehr persönlicher – ich gehe von einer Frau aus, der man sagt: Du wirst bald sterben. Violetta bekommt die Diagnose einer tödlichen Krankheit am Anfang des

Abends und diese Nachricht wird zur Konfrontation mit der Kürze des eigenen Lebens. Von einer Sekunde zur nächsten verschieben sich die Kriterien, unter denen sie ihr Leben beschreibt, und Violetta erkennt die ungläubliche Einsamkeit, unter der sie leidet.

Sie ist traumatisiert?

Nicola Raab In gewisser Weise ja. Es ist ein schreckliches Ereignis, wenn man eine solche Nachricht bekommt. Man stelle sich vor: Ein Arztbesuch und in Nullkommanichts ändert sich alles! Und diesen Augenblick in Violettas Leben erleben wir mit – das ist der Beginn einer inneren Reise. Sie hat ja, aufgrund ihrer Arbeit, ohnehin mit Fantasien und Wunschbildern zu tun, und jene Welt des 19. Jahrhunderts – die Welt Alexandre Dumas' und Verdis – gehört zu ihren Fantasien, und nun steht diese unter dem düsteren Stern des nahenden Endes. Dieses Motiv der Kürze des Daseins wird inspiriert vom schnellen Lebenswandel der historischen, realen »Traviata« Alphonse Plessis und es durchzieht auch den Stoff in all seinen Gestaltungen, von Alexandre Dumas' Roman über das Theaterstück *Die Kameliendame* bis zu Verdis *La traviata*. Die Frauenfigur weiß um ihren baldigen Tod, und lebt unter dieser Spannung ein atemloses Leben. Die Maxime des Rock'n' Roll – »Live fast, die young!« – erhält eine tragische Zutat: »Live fast, 'cause you will die young!«

Violetta ist auf der Flucht?

Nicola Raab Man könnte von einer Fluchtfantasie sprechen; aber das scheint mir nur ein Aspekt der Sache zu sein. Violetta will leben! Und so flüchtet sie aus der Einsamkeit in eine Fantasiewelt, eine imaginäre Welt. Diese ist bestückt mit Figuren, die sie in eine eigene Geschichte verwickeln, gleich einem Traum – und nun sieht sie sich mit jenen Emotionen konfrontiert, die sie bisher nie erleben konnte. Die Figuren entwickeln eine Eigendynamik, sie gerät mitten hinein in die Wirren der großen Gefühle, und ist diesen nun vollkommen ausgeliefert: Für den Träumenden ist die Realität des Traumes eine ganze Wirklichkeit. Die Figuren sind Wunschbilder, fantastische Imaginationen, aber diese besitzen eine eigene Dynamik.

Als Zuschauer folge ich zwei Welten zugleich?

Nicola Raab Ja. Wobei die Erzählebenen sich verschränken: Die Dimension der Vergangenheit und der Gegenwart, der Wachzustand und die Traumwelt, stehen in einem assoziativen Verhältnis zueinander. Sie ähneln sich und durchkreuzen einander bisweilen. Ich möchte gern offen lassen, ob das, was zu sehen ist, ein Vorgang zwischen Figuren ist oder Ausdruck innerweltlicher Zustände und Wahrnehmungen der Hauptfigur. Das Theater verfügt hier über ein reiches Potenzial an Spielmöglichkeiten. Denken wir etwa an den Film, da sind wir als

Zuschauer mittlerweile mit derart differenzierten und verschachtelten Erzählmustern konfrontiert – und auch in der Lage, diese zu entschlüsseln –, wie sie im Theater kaum geboten werden. Mit der Inszenierung radikalisiert wir Violettas inneren Konflikt. Es wird nicht mehr die Auseinandersetzung zwischen allgemeiner Moral und persönlicher Liebe in der Form des Kammerstücks vor gesellschaftlichem Hintergrund zur Aufführung gebracht, sondern der verzweifelte Kampf einer bis dahin zum Sexobjekt degradierten und nun todkranken Frau gegen die Vereinsamung.

Die Welt hat sich gewandelt ...

Nicola Raab In der Tat. Es soll nicht entschieden werden, ob nun die Moralvorstellungen heute immer noch eine solche Wirkung haben, das hängt sehr von der gesellschaftlichen Umgebung ab, in der man sich heutzutage bewegt. Einerseits haben sich sehr liberale Auffassungen durchgesetzt, andererseits hegen wir dennoch Vorurteile gegenüber Prostituierten – eine sehr große Debatte kreist derzeit in der Gesellschaft um dieses Thema. Aber wir erweitern die Interpretation des *La traviata*-Konflikts und berücksichtigen auch die technischen Entwicklungen unserer Zeit. Diese stellen die Frage nach dem Zusammenhang von Imagination und Wirklichkeit in ganz neuer Weise. Violetta – in ihrer Todesangst und Einsamkeit – entflieht in die Wirklichkeit der Fantasiewelt, des Traumes, des Scheins, wo ihr aber stets die Unausweichlichkeit ihres Todes begegnet. Sowohl Alfredo als auch dessen Vater konfrontieren sie immer wieder mit dem Ende – ihr Tod wird Violetta erbarmungslos immer wieder aufs Neue vor Augen gestellt, das korrespondiert mit der Wiederholung bestimmter Abläufe und Figurenkonstellationen.

Gibt es da noch irgendeine Utopie?

Nicola Raab Die Figur hat ein »End-of-Live-Kit« bei sich. Das ist etwas, das in Deutschland nicht so breit debattiert wird wie in anderen Ländern. Damit soll klar sein: Violetta bleibt bis zum Ende eine selbstbewusste Frau, die die Entscheidung treffen kann, ihr Leben selbstbestimmt und autonom zu beenden. Und natürlich ist und bleibt die Liebe die große Kraft der Oper! So durchlebt Violetta die soziale Dimension der Geschehnisse zwischen ihr, Alfredo und Vater Germont zwar in Räumen der Illusion und Fantasie, aber darum nicht weniger zwingend und emotional berührend.







Verdi verurteilt seine Figuren nicht

Dirigent Ainārs Rubiķis über Verdi, Violetta und die Ambivalenz des Walzers

Giuseppe Verdis *La traviata* ist eine der erfolgreichsten Opern der Theatergeschichte ...

Ainārs Rubiķis Es ist das letzte Werk der Erfolgsserie, die mit *Rigoletto* begann und dann von *Il trovatore* fortgeführt wurde. *La traviata* feierte sogar im selben Jahr wie *Il trovatore* seine Uraufführung, nämlich 1853. Wobei man von »feiern« eigentlich nicht sprechen kann, denn die Uraufführung rief eher Ablehnung hervor. Erst mit der zweiten Inszenierung nahm der Siegeszug dann seinen Lauf. Der angebliche Misserfolg bei der Uraufführung hatte wohl auch mit einer Sängerbesetzung zu tun, die Verdi unbefriedigend fand – lediglich die Sopranistin zeigte sich ihrer Aufgabe gewachsen. Es bedurfte wohl einer überzeugenden musikalischen Darbietung, um den berührenden Konflikt hervorzutreiben. Es ist die musikalische Gestaltung dieser menschlichen Tragik, die schließlich den Erfolg des Werkes brachte. Verdi konfrontierte die Gesellschaft mit einem Thema, mit dem er ins Schwarze traf. Der Skandal bestand nicht in der Wahl eines zeitgenössischen Sujets – obwohl das vergleichsweise ungewöhnlich war –, sondern in der Präsentation einer Kurtisane als Titelfigur. Das war für die herrschende katholische Moral in Frankreich und Italien zu viel des Guten. Menschlichkeit ja, aber doch bitte vor allem in den herausgehobenen Kreisen der »besseren Gesellschaft«.

Wie gelang ihm das?

Ainārs Rubiķis Sehr verknappt könnte man sagen: Verdi verurteilt seine Figuren nicht – im Gegenteil. Er nimmt die Vorlage und gestaltet sie so, dass die Protagonisten Violetta, Germont und Alfredo mit ihren jeweiligen Absichten und ihren emotionalen Konflikten verständlich und glaubwürdig werden. So haben zuletzt, im Finale des dritten Aktes, die beiden Männer-Figuren gemeinsam mit der Bediensteten Annina sehr plausible Gründe, »Oh mio dolor!« (»Welch ein Schmerz!«) zu rufen. Verdi hat seine Lieblingskonstellation Tenor –

Sopran – Bariton wirklich gekonnt durchgeführt und dabei jeder Figur Individualität verliehen. Alfredo wird populär und jugendlich frisch auf dem Fest im ersten Akt, mit unterlegtem Walzer-Rhythmus, eingeführt. Seine Arie zu Beginn des zweiten Teils ist mit Pizzicati angereichert, das unterstreicht sein inneres Feuer. Dieser Moment ist noch stark der Tradition des Belcanto verpflichtet. Sein Vater Germont hingegen ist ein wohlhabender Mann, der vom Land in die Hauptstadt gekommen ist, wo er den Sohn vor dem Verderben retten will – auch aus Sorge um seine Tochter. In seiner bittenden Ansprache an Alfredo ist er musikalisch vergleichsweise schlicht gestaltet. Germonts »Di Provenza il mar« ist keine kunstvolle Bravour-Arie, der Mann ist eben ein ländlicher Typ. Der Sänger muss einen erheblichen Tonumfang bewältigen, aber der Form nach ist das ein zweistrophiges Lied, das sehr geschickt in die Partitur eingeflochten ist. Violetta schließlich sind die ausgreifenden Bögen, die Koloraturen und herabstürzenden Linien zugeordnet, die ihre Seelenlage, ihre Liebe und ihre Verzweiflung zum Ausdruck bringen.

La traviata ist nicht nur die Tragödie Violettas, sondern handelt auch vom Erwachsenwerden Alfredos ...

Ainārs Rubiķis Ja, alle Figuren geraten in die Tragödie. Violetta steht natürlich im Zentrum, aber mit ihr sind Vater und Sohn im Konflikt verbunden – und der ist nicht als eindeutig lösbar zu beschreiben. Ich kann das Handeln des alten Germont sehr gut nachvollziehen; er versucht, seinen beiden Kindern, Alfredo und seiner Tochter, ein guter Vater zu sein. Und wenn er zum ersten Mal seinen Sohn wiedertrifft, sagt er: »Oh! Du leidest!«, aber seine Melodielinie verblasst leise. Unvermittelt kommt der Wechsel ins Forte und er fügt hinzu: »Nimm dein Leben in die Hand!« Das kommt ganz plötzlich, militärisch, fast perfekt aristokratisch: »Männer weinen nicht«. Das ist natürlich völlig falsch, aber er fordert Härte des Sohnes gegen sich selbst, unter Berufung auf die Tochter bzw. Schwester. Zuletzt erkennt der Vater, dass er die Liebe und die Beziehung zwischen zwei Menschen zerstört hat und dadurch nicht nur Violetta, sondern auch seinen Sohn verloren hat. Er ist letztlich ebenso ein Getriebener der Umstände ...

... die er sich nicht ausgesucht hat.

Ainārs Rubiķis Gewiss! Es ist ja bekannt, dass Verdi große Nähe zum italienischen Volk suchte. Er war der Komponist des Risorgimento, der nationalen Einigungsbewegung im Italien der Jahrhundertmitte. Und ich meine, dass dieser revolutionäre Geist auch in *La traviata* zu finden ist. Das Werk steht fast am Ende jenes Jahrzehnts im Schaffen des Komponisten, in dem er, seit der Uraufführung von *Nabucco* (1842), insgesamt neunzehn Opern schuf. Es wird oft gesagt,

die *Traviata* wäre für Verdi untypisch, weil sie einen so vordergründig »privaten« Konflikt behandelt, eben den Liebeskonflikt. Aber der ist ja in diesem Fall auch ein gesellschaftlicher. Verdi zeigt die Figuren in ihrem gesellschaftlichen Bedingtsein. Im Unterschied zu *Rigoletto* erwächst hier der Konflikt nicht zwischen den verschiedenen Ständen, dem Adeligen und seinem Diener; sondern innerhalb der Welt der Bürger, aus deren Moralvorstellungen angesichts einer Frau wie Violetta.

Welchen Ort hat *La traviata* im Werk des Komponisten?

Ainārs Rubiķis In musikalischer Hinsicht führt Verdi in jenen Jahren die Tradition der italienischen Oper fort, aber er erweitert sie, er entwickelt sich neue Mittel, weil er neue Anforderungen an das Musiktheater stellt. In formaler Hinsicht bleibt er beim Prinzip der musikalischen Nummern, aber er bettet die einzelnen Arien derart in die Handlungsstruktur ein, dass sie »natürlich« aus dem Fortgang des Geschehens entstehen.

Verdi war ungeheuer produktiv ...

Ainārs Rubiķis Ja, die Voraussetzung dafür waren gewisse Konventionen der Operngestaltung. Die erwähnte Dreierkonstellation der Hauptfiguren etwa und auch ein Schematismus in der Abfolge der Nummern und Szenen. Den hat Verdi beibehalten, aber mehr und mehr löst er sich davon. Dabei ist *La traviata* ein wichtiger Schritt zu mehr Wirklichkeitsnähe in der Oper, Stücke wie Georges Bizets *Carmen* (1875) und der »Verismo« gegen Ende des Jahrhunderts wären sonst nie entstanden. Verdi nähert die musikalischen Formen dem dramatischen Geschehen an. Seine Rezitative sind nicht mehr nur intonierte Monologe und Dialoge, sondern er versieht sie mit melodischen Wendungen, die die Gefühle der Figuren im individuellen Sprechen ausdrücken. Derart verleiht er auch dem Dialogtext der Szene emotionale Höhe. Man gewinnt so den Eindruck eines ununterbrochenen Gefühlsflusses.

Darin ist Verdi seinem Zeitgenossen Richard Wagner vergleichbar ...

Ainārs Rubiķis Beide Komponisten gelten als die großen Antipoden ihrer Zeit, sie sind die Schwungräder der modernen Oper. Allerdings entstammt Verdi der italienischen Tradition – für ihn spielte die Opera seria und die Virtuosität des italienischen Operngesangs eine so große Rolle, dass er nicht einfach aus dem Kontext seiner Zeit heraustraten konnte und, wie Wagner das tat, fortan »Musikdramen« komponierte. Er erweiterte vielmehr das bestehende Formprinzip – Rezitativ, Arioso, Rezitativ/Dialog und Cabaletta – erweiterte er und so gelang ihm, was auch Wagner umtrieb: Musik und Drama

»wirklichkeitsnäher« zu verbinden. In Wagners Theaterdenken gehört dann auch die Arbeit mit den »Leitmotiven«, die bei Verdi nicht in dieser Stringenz anzutreffen ist. Gleichwohl gibt es auch bei Verdi wiederkehrende Motive und melodische Wendungen. In *La traviata* etwa das Motiv des Vorspiels oder Violettas »Cosi alla misera« im Duett des zweiten Aktes sowie »Addio, del passato« im letzten Akt. Violettas meist fallende Gesangslinien sind einander ähnlich gestaltet, so charakterisiert Verdi die Figur und sichert einen Zusammenhalt über den zeitlichen Verlauf des Werkes. Alfredos Kantilene »Di quell'amor« schließlich zieht sich wie ein Erinnerungsmotiv durch das Werk. Eine ganz besondere Funktion kommt in *La traviata* der Walzer-Rhythmik zu. Von Anfang an taucht immer wieder dieser Tanz auf – und nicht nur in den großen Gesellschaftsbildern. Das war *der* Gesellschaftstanz dieses Jahrhunderts, seinen Durchbruch erlebte er auf dem Wiener Kongress 1814/15. Die gesamte Gesellschaft walzte. Mit diesem Tanz betont Verdi einerseits die öffentliche Dimension der Geschichte. Andererseits ist das Walzertanzen leicht zu lernen und war eine der wenigen Möglichkeiten, die gewohnte Ordnung in der Gesellschaft zu durchbrechen. So hat der Tanz auch eine grenzüberschreitende und erotische Dimension – er wird geradezu zur sinnlichen, akustischen Metapher der Tragödie Violettas.







»Wenn nachts die Sonne schiene, wäre es keine Nacht mehr«

Über ehrliche Arbeit,
verlogene Gesellschaft und
die Kunst der Utopie

von Simon Berger

Geburt einer Legende

Im Teatro San Benedetto fand am 6. Mai 1854 die zweite Aufführungsserie von Giuseppe Verdis (1813–1901) Musikdrama *La traviata* statt, in einer neuen Inszenierung und mit einigen Änderungen. Der Komponist selbst war nicht zugegen, doch erhielt er später Kunde von seinem Verleger Ricordi:

Heute kamen noch mehr, die von dem unbeschreiblichen Enthusiasmus sprechen, mit dem die »Traviata« am zweiten Abend, mehr noch wenn überhaupt möglich als beim ersten, aufgenommen wurde. Es ist ein beispielloser Erfolg. Sie waren ein Prophet, als Sie gesagt haben: »Die Traviata« ist durchgefallen, wessen Schuld ist es? Meine oder die der Sänger? Ich weiß es nicht, die Zeit wird entscheiden.« Und die Zeit hat entschieden, und in derselben Stadt und mit denselben Zuschauern, die sie zuvor verdammt hatten, während sich jetzt alle rühmen, sie von Anfang an schon im vergangenen Jahr für eine überaus schöne Oper gehalten zu haben.

Damit war dem Werk jener verdiente Durchbruch gelungen, den ihm die Öffentlichkeit im Jahr zuvor noch verweigert hatte – aber dazu später. In der Folge war *La traviata* ein Erfolg vergönnt, wie ihn kaum ein anderes Stück der Literatur je erleben durfte. Man darf sagen: Jedes Opernhaus der Welt hat das Stück in seiner Geschichte mindestens einmal auf den Spielplan gesetzt, und die Partien von Alfredo, Vater Germont und Violetta gehören zum Kernrepertoire der Sängerinnen

und Sänger. Jede Generation brachte dereinst, und wird weiterhin »ihre« *Traviata* und »ihre« emblematische Violetta hervorbringen.

Diese Geschichte ist seit der ersten Generation nach der Uraufführung dokumentiert. Von der italienischen Sopranistin Gemma Bellincioni (1864–1950) stammt die wahrscheinlich erste Aufnahme, die je von der Partie der Violetta hergestellt wurde; Bellincioni singt die Arie »Ah, fors'è lui« vom Ende des ersten Aktes. Bemerkenswert ist ihre interpretatorische Freiheit in der Ausgestaltung des melodischen Verlaufs, und vor allem das für die heutigen Hörgewohnheiten auffallend langsame Tempo, in dem sie die Arie gestaltet. Diese Aufnahme – sie stammt aus dem Jahre 1903 – belegt eine Tradition des Operngesanges, bei dem die Sängerinnen und Sänger eine eher dominante Stellung gegenüber dem Dirigenten und vor allem den im Notentext festgehaltenen Anweisungen einnahmen.

Einspielungen der *Traviata* aus den 1920er und 30er Jahren belegen die Geschichte dieses Verfahrens. Verdis Werk ist derart häufig eingespielt, interpretiert und gedeutet worden, dass es geradezu seine eigene Mythologie mit sich zu führen scheint, zumindest hat es Kunsterlebnisse hervorgebracht, die ihrerseits »legendär« genannt werden müssen und an die hier mit einigen Namen erinnert sei: Anna Moffo, Renata Scottò, Maria Callas, Edita Gruberová, Anna Netrebko. Sowohl *Die Kameliendame* wie auch *La traviata* wurden mehrfach Gegenstand der Filmkunst, zu den bekanntesten Werken zählen die Verfilmung mit Greta Garbo von 1936 und Franco Zeffirellis Verfilmung mit Teresa Stratas und Plácido Domingo von 1982. Mit Luchino Visconti schuf wiederum ein Filmregisseur insgesamt drei ganz verschiedene Inszenierungen der Oper auf den Bühnen von Mailand, Spoleto und München ... Giuseppe Verdis *La traviata* gebührt das Verdienst, eine der größten Ideen – von womöglich utopischer Qualität – aus einem höchst modernen Stoff, der seinerzeit durchaus als der Kunst unwürdig betrachtet wurde, entfaltet zu haben.

Tausend Erinnerungen an Marie

Meine liebe Marie,

ich bin nicht reich genug, um Sie zu lieben, wie ich es möchte, und nicht arm genug, um von Ihnen geliebt zu werden, wie Sie es wollten. Vergessen wir also alle beide – Sie einen Namen, der Ihnen bald gleichgültig sein dürfte, ich ein Glück, das mir unmöglich geworden ist. Es ist unnötig, Ihnen zu sagen, wie traurig ich bin, da Sie ja schon wissen, wie sehr ich Sie liebe. Nun also Adieu. Sie haben Herz genug, den Grund meines Briefes zu verstehen, und Geist genug, mir zu vergeben.

Tausend Erinnerungen A. D.

Mit diesen Zeilen verabschiedete sich der angehende Literat Alexandre Dumas der Jüngere (1824–1895) im August des Jahres 1845 von seiner gleichaltrigen Liebe Marie Duplessis. Die Liaison der beiden jungen Menschen währte gerade ein Jahr, ihre Wirkung allerdings reicht bis in unsere Tage. Marie Duplessis starb an einem Mittwoch, dem 3. Februar 1847, in ihrer Wohnung am Boulevard de la Madeleine Nr. 11; dort befindet sich heute eine Filiale der BNP Paribas, der größten Bank Frankreichs. Dieser Zufall ist insofern bemerkenswert, als die Geschichte von Marie Duplessis, von Alexandre Dumas und auch Giuseppe Verdis *La traviata* im Kern vom Gelderwerb als gewissermaßen höchstem »Auftrag« der modernen Gesellschaften handelt und – viel wichtiger noch – von jenen Dingen, die im Leben der Menschen käuflich oder eben unverkäuflich und unbezahlbar sind.

Die junge Frau kam als Rose Alphonsine Plessis im Jahr 1824 in einem klitzekleinen Dorf in der Normandie zur Welt, an »der untersten Stufe der schwierigen Leiter«, wie es der Journalist Jules Janin in einem Porträt der jungen Frau formulierte. Ihre Mutter verließ die Familie und starb früh. Alphonsine arbeitete in einer Wäscherei, einer Regenschirmfabrik und einem Gasthaus, der Vater misshandelte das Kind und zwang es sehr wahrscheinlich zur Prostitution. Im Jahre 1839 brachte er sie zu entfernten Verwandten nach Paris. Gleich Tausenden anderen Mädchen und Frauen arbeitete Alphonsine wieder in der Wäscherei und begann schließlich eine Lehre in einem Modegeschäft. Gleich Tausenden anderen Mädchen und Frauen prostituierte sie sich.

Nestor Roqueplan – er war Direktor des Théâtre des Variétés – berichtete, er habe eines Abends Alphonsine erstmals, in Lumpen gekleidet, auf der Pont Neuf getroffen. Hier kaufte er ihr an einem Stand Pommes frites, die sie gierig verschlang. Nur knapp ein Jahr darauf sei sie ihm in Begleitung eines jungen Aristokraten wiederbegegnet, in deutlich besserer Verfassung. Dieser Herr, so vermutete die Historikerin Joanna Richardson, war wohl Agénor Duc de Guiche-Gramont (1819–1880), gerade in seinen frühen Zwanzigern – er sollte mithilfe seines Freundes Napoleon III. Karriere machen und ward zuletzt Außenminister, bis zum katastrophalen Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71. Es heißt, der junge Adelige habe binnen dreier Monate zehntausend Franc für das Mädchen aufgebracht.

Schönheit vom Lande

Zu jener Zeit änderte Alphonsine Plessis ihren Namen in Marie Duplessis. Sie wechselte erneut den Liebhaber, gebar diesem einen Sohn, dessen weiteres Schicksal unbekannt ist, und setzte ihren Aufstieg zur

prominentesten Kurtisane der französischen Hauptstadt fort. Sie hatte Lesen und Schreiben erlernt, machte Konversation in Fremdsprachen, übte morgens nach dem Erwachen Klavier, empfing Besuch, promanierte anschließend in Cafés und Theater, ging hernach zum Dinner und vertrieb sich danach die Zeit tanzend und mit Glücksspielen. Marie Duplessis gelangte in jene Kreise der Gesellschaft, die man »die höchsten« nennt und zu welchen selbst die elegantesten ihrer Kolleginnen niemals je Zutritt erhielten. Sie wurde die exponierteste Vertreterin der »Demi-Monde«, der Halbwelt, wie sie Alexandre Dumas nannte. Nicht nur der Schriftsteller wollte die junge Frau von diesem Wege führen, um sie bei sich zu wissen. Der Komponist Franz Liszt (1811–1886) verbrachte mit ihr angeblich nicht nur die Klavierstunden. Und der weit über siebzig Jahre alte Gustav Ernst Baron von Stackelberg (1766–1850), er hatte Russland beim Wiener Kongress 1814/15 repräsentiert, wollte Marie, sozusagen anstelle seiner jung verstorbenen Tochter, ganz für sich, und erwarb ihr die Wohnung auf dem Boulevard de la Madeleine. Stackelberg beschwor sie, ihren ausschweifenden Lebenswandel zu verändern – was dem Mädchen für einige Wochen auch gelang; er zahlte ihr eine exorbitante Rente.

Allen Berichten nach war Marie Duplessis von bezaubernder Schönheit. Judith Bernat (1827–1912), Aktrice am Théâtre des Variétés, beschrieb sie als »sehr schlank, aber graziös und sehr zart. Sie hatte ein ovales, engelhaftes Gesicht, schwarze, sanft melancholische Augen, strahlenden Teint und vor allem prachtvolles Haar.« Und Alexandre Dumas ergänzte: »Man hätte meinen können: eine Meißener Porzellanfigur.« Und er fügte hinzu:

Sie war eine der letzten und eine der wenigen Kurtisanen, die ein gutes Herz hatten. Sicherlich ist sie aus diesem Grund so jung gestorben. Es fehlte ihr weder an Geist noch an Uneigennützigkeit. Sie ist arm in einer prunkvollen Wohnung gestorben, die von ihren Gläubigern gepfändet worden war. Sie besaß eine angeborene Vornehmheit, kleidete sich mit Geschmack, hatte einen anmutigen, fast bobeitsvollen Gang. Manchmal hielt man sie für eine Frau von Welt. – Heute würde man sich in dieser Hinsicht dauernd täuschen. Sie war ein Bauernmädchen gewesen.

Solche Worte also fand Dumas zwanzig Jahre nach der Liebschaft mit Marie Duplessis für die Jugendliebe: ebenso sentimentale wie brutale. Ihren Namen – *Kameliendame* – erfand ihr Dumas; zwar trug Marie Duplessis häufig Blumenschmuck im Haar, wie es der Mode entsprach, aber das tägliche Tragen einer Kamelie geht auf den Schriftsteller zurück. Die Marguerite des Romans, so erfährt der Leser, habe an fünfundzwanzig Tagen des Monats weiße und an fünf Tagen rote Kamelien gleich Erkennungszeichen getragen ...



Gefragt, wie sie zur Prostitution gekommen sei, antwortete die historische Marie Duplessis offen und einleuchtend:

Warum ich mich verkauft habe? Weil ehrliche Arbeit mir niemals den Luxus erlaubt hätte, nach dem ich mich doch so sehnte. Dabei bin ich weder verderbt noch neidisch. Ich wollte nur die Freude, die Genüsse und die Feinheiten einer eleganten und kultivierten Umgebung kennenlernen ... ich habe meine Freunde immer selbst gewählt, doch hat niemand meine Liebe je erwidert. Das ist das eigentlich Grausige in meinem Leben.

Ob Dumas, als er – ironischerweise vor allem Dank seines literarischen Denkmals auf Marie Duplessis' Ableben – endlich zu Geld gekommen war, sie noch immer hätte für sich haben wollen, ist unbekannt. Interessant ist an seinen späteren Ausführungen über die Prostitution im Allgemeinen der moralisierende Gestus seiner Kritik. Im Vorwort zu einer späteren Auflage des Romans kulminiert dieser in einer Generalanklage gegen die sittliche Verderbnis seines Vaterlandes:

Wenn eine christliche, sogar katholische Nation eine Religion der Demut, der Barmherzigkeit, der Vergebung praktiziert oder vorgibt zu praktizieren, eine Religion, die die Frau vergöttlicht hat, indem sie eine Jungfrau zur Mutter Gottes macht, einer Magdalena die Absolution erteilt und der Ehebrecherin verzeiht, wenn ein Volk, das sich immer auf die Revolution von [17]89 beruft, das die Gerechtigkeit, Freiheit und Gleichheit nicht nur für sich, sondern auch für die anderen will; wenn ein Volk, das in der Lage ist, sich das tapferste, das ritterlichste, das geistreichste Volk nennen zu lassen, wenn ein Volk scheinbeilig, feige und dumm genug ist, um zu erlauben, dass Tausende von jungen, gesunden, schönen Mädchen, aus denen man intelligente Hilfskräfte, treue Gefährtinnen und fruchtbare Mütter machen könnte, nur dazu gut sind, erniedrigte, gefährliche, unfruchtbare Prostituierte abzugeben, dieses Volk verdient, dass die Prostitution es total verschlingt, und das wird ihm auch passieren.

Dumas kam über das Moralisieren nicht hinaus. Sein Anklage-Satz gehört in jene literarische Gattung der Entrüstung, die das von ihr adressierte Problem lediglich als eines der allgemeinen Moral und individuellen Tugendhaftigkeit adressiert. Es scheint ihm entgangen zu sein, dass sich in jenen Frauen die persönliche Autonomie mit der ökonomischen Notwendigkeit verband. Obwohl er doch seinen Roman just mit der Beschreibung eines Innenraumes begann, wie ihn auch Marie Duplessis am Boulevard de la Madeleine eingerichtet hatte, angefüllt mit erlesenen Gegenständen, für die sich ihre Liebhaber bisweilen total ruinierten.

Tausend Erinnerungen an Marie

Das »Prostitutionsproblem« jedenfalls dauerte in Frankreich während des Zweiten Kaiserreichs (1852–1870) und der Dritten Republik (1870–1940) fort, wobei die Belle Époque (1871–1900) von einigen Nostalgikern als das »Goldene Zeitalter des Bordells« angesehen wird. Um die Dimension des sozialen Problems zu erfassen, sei hier lediglich der Hinweis gegeben, dass jene Zeit der Verliebtheit Dumas' noch vor den großen sozialen Auseinandersetzungen der Jahre 1848–1852 lag – die schließlich die Kinderjahre der Arbeiterbewegung und der modernen Sozialdemokratie wurden.

Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen

Eben jene Revolution von 1848 brachte die Konterrevolution nach Italien. Am 9. Februar des Jahres 1849 hatte der radikaldemokratische Revolutionär Giuseppe Mazzini die Römische Republik proklamiert. Das Risorgimento, die nationale Einigungsbewegung Italiens, errang damit seinen bislang größten Sieg. Papst Pius IX. floh aus dem Kirchenstaat (den er 1870 ganz verlieren würde). Ab April aber erfolgten die Angriffe französischer und spanischer Truppen, am 3. Juli 1849 ward die Republik von Rom niedergeschlagen, und die politische Herrschaft der römisch-katholischen Kirche restauriert. Zum Zwecke der Stabilisierung der inneren Ordnung Frankreichs »interveniente« die Zweite Französische Republik – entgegen dem Text ihrer eigenen Verfassung – gegen Italien. Längst hatten in Paris reaktionäre Kräfte das Ruder an sich gerissen, und was wäre die französische absolute Macht ohne ihre katholische Staatsreligion?

Giuseppe Verdi setzte sich zeitlebens für die republikanische Einheit und Freiheit des italienischen Volkes ein, dem er bekanntlich 1842 mit dem Chor »Va, pensiero, sull'ali dorate« aus *Nabucco* so etwas wie die Hymne der Einigungsbewegung komponierte; und hernach mit Werken wie *I Lombardi* (1843), *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Luisa Miller* (1849) und *Rigoletto* (1851) immer wieder Stücke vorlegte, die sich auch auf den Kampf zwischen neuer Bürgerwelt und Ancien Régime bezogen.

Auf dem rechten Weg

Verdis Frau, Margherita Barezzi (*1814), war die Tochter eines Kaufmanns und gebar nach der Heirat mit dem Komponisten zwei Kinder, die unglücklicherweise beide nur ein Jahr nach ihrer Geburt verstarben. Margherita starb 1840 – Giuseppe Verdi geriet in eine tiefe Lebenskrise und hätte das Komponieren fast aufgegeben. Er tat es nicht. Aus der Depression führte ihn der



Erfolg des *Nabucodonosor* (1842, später: *Nabucco*). Er lernte die Sängerin Giuseppina Strepponi (1815–1897) kennen und lebte mit ihr, die ein uneheliches Kind mitbrachte, über elf Jahre in »wilder Ehe« zusammen. In diesem Zusammenhang ist ein Briefwechsel mit Antonio Barezzi, dem Vater von Verdis verstorbener Gattin Margherita, sehr bekannt geworden. Barezzi war dem Komponisten ein väterlicher Freund und künstlerischer Förderer, auch nach dem Tod der Tochter. Er stand wohl auch unter dem Druck der kleinen Heimatgemeinde und missbilligte Verdis unorthodoxe Lebenssituation mit der Strepponi. Im bemerkenswerten Antwortschreiben des Komponisten finden sich die folgenden Zeilen:

Ich habe nichts zu verbergen. In meinem Hause lebt eine freie, unabhängige Dame, die wie ich die Einsamkeit liebt und ein Vermögen besitzt, das sie vor jeder Not schützt. Weder ich noch sie sind irgendwem über unser Tun Rechenschaft schuldig [...] Und wenn es auch etwas Schlechtes wäre, wer hat das Recht, den Bannfluch gegen uns zu schleudern? Ich will sogar sagen, dass sie in meinem Hause den gleichen und noch größeren Respekt finden muss als ich [...], und dass sie darauf jeden Anspruch hat, sowohl wegen ihrer Haltung als auch wegen ihrer Geistigkeit und ihres besonderen Entgegenkommens allen gegenüber ...

Verdi setzte dieses Schreiben in Paris auf, wo er 1848 längere Zeit verweilte, und die Revolution vom Februar und die Donnerschläge vom Juni miterlebte. Im Theater wohnte er einer Aufführung von Dumas' *La Dame aux camélias* bei. Obschon sein Brief, die private Lebenssituation und der Stoff der *Traviata* eine assoziative Nähe aufweisen, begründen die persönlichen Lebensumstände nicht das Interesse am Stoff. Für solch private Marotten war Verdi durch und durch Theatermacher. Aber man darf annehmen, dass ihm die zentrale Bedeutung dieses Moral-Liebeswahl-Freiheits-Konflikts vollkommen klar war. Wann genau er den konkreten Plan zur Bearbeitung von Dumas' Stück als Oper fasste, ist nicht dokumentiert.

Vom Teatro La Fenice Anfang 1852 mit der Komposition einer neuen Oper beauftragt, erbaten sich Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave (1810–1876) so viel Zeit wie möglich und verschoben gar den Termin der Abgabe. Gut ein Jahr später war es endlich so weit, Verdi notierte am 1. Januar 1853: »In Venedig mache ich *La Dame aux camélias*, die vielleicht den Titel *Traviata* bekommt. Ein zeitgenössisches Thema. Ein anderer würde es vielleicht nicht gewagt haben, wegen der Kostüme, der Zeiten, wegen tausend anderer alberner Skrupel. Ich mache es mit ganzem Vergnügen.«

Die Zensur verordnete die »Verlegung« der Handlung ins Paris des Ancien Régime – das Publikum sollte sich nicht allzu sehr gemeint sehen. Der Roman und auch seine Theaterbearbeitung waren

so populär, dass die Zensur Skandal witterte. So wurde dem Stück seine kritische Spitze gebrochen. Verdi protestierte, verhandelte, doch vergeblich – das Libretto der Uraufführung sah als Ort und Zeit der Handlung Paris um 1700 vor, höchsten Perückenbarock also. Unter dem neuen, moralisch korrekten Titel der »vom rechten Wege abgekommenen – la traviata« wurde der Protagonistin so der Rang eines »bedauerlichen Einzelfalls« zugesprochen.

Im Januar desselben Jahres 1853 arbeitete der Komponist noch an *Il trovatore*, der am 19. Januar in Rom uraufgeführt wurde. Zwischen diesem Datum und dem Termin der Uraufführung von *La traviata* war kaum Zeit für ruhiges Arbeiten – außer einigen Arien-Skizzen hatte Verdi noch nichts geschrieben. Es blieben: knapp sechs Wochen. In höchster Eile verfertigte Verdi die Partitur. Sänger und Orchestermusiker hatten keine Gelegenheit zum intensiven Studium.

Zwischen Tradition und Moderne

Gegen die Ansicht des Komponisten bestand die Theaterleitung auf den von ihr ausgewählten Sängern und so erklang am 6. März 1853 im Teatro La Fenice erstmals dieses Werk. Der missgelaunte Verdi redete die Wirkung des Abends klein und sprach von einem Misserfolg: Die Zeit wird's zeigen«, schrieb Verdi am Folgetag an seinen Schüler Emanuele Muzio und berichtete ebenso dem Verleger Giulio Ricordi. Doch die Reaktion der Kritik wusste zu differenzieren. Die Zeitschrift *Italia musicale* schrieb:

»La traviata« ist die beste oder wenigstens die fortschrittlichste der modernen Opern. Denn es scheint uns, wenn wir diese Oper sehen, als würden wir in Dumas' Schauspiel sitzen, umso mehr als es nicht einmal wie Musik erscheint. Von nun an wird man in eine Verdi-Oper geben, als würde man ins Schauspielhaus geben. Verdi ist der Erfinder einer vollkommen neuen Musik; er hat ihre Mittel vervielfacht und will, dass sie nicht nur die Gedanken und Gefühle im Allgemeinen ausdrückt, sondern auch alle ihre Wandlungen.

In der Tat arbeitete der Komponist zunehmend daran, größere »Wirklichkeitsnähe« des Bühnengeschehens herzustellen und die Folge musikalischer Nummern mit dem Fortgang der Handlung organisch zu verbinden. Das Grundschema der italienischen Oper hatte sich seit Anfang des Jahrhunderts kaum verändert. Die Konvention bestand in der Abwechslung von Massenbildern mit intimen, privaten Szenen der Arien und Duette. Dieses Prinzip ist in *La traviata* auf den Punkt gebracht. Hier korrespondiert die theaterpraktische Anforderung – Abwechslungsreichtum durch Kontrast zu schaffen – mit ihrem Inhalt. Das Leben der Kurtisane betrifft gleichermaßen die öffentliche und die





private Person, beide Aspekte der Figur bedingen einander. Der zentrale Konflikt des Stückes ist ebenso auf dieser Grenze angesiedelt. Verdi tat recht daran, sich dieses Materials zu bemächtigen. Der Künstler sah sich als Kritiker und Unruhestifter mit den Mitteln seiner Kunst. Seine Ansprüche an ein Libretto formulierte er auch in jenem bereits zitierten Brief vom 1. Januar 1853: »Ich wünsche nichts sehnlicher, als ein gutes Libretto zu finden, und das heißt: einen guten Dichter. Das brauchen wir dringend. Es ist unmöglich oder fast unmöglich, dass einer errät, was ich wünsche. Ich wünsche neue, grandiose, schöne, abwechslungsreiche, gewagte – und zwar gewagt bis hart an die Grenze, mit neuartigen Formen etc. etc. – und zugleich vertonbare Stoffe ... «

Herzstück der Utopie

Das Kernstück des Werkes dauert achtzehn Takte, gefolgt von einem Orchesternachspiel und ist keine große Arie, sondern der Schlussvers eines Rezitativs. Nach einem langen, qualvollen Gespräch mit Alfredos Vater hat sich Violetta gegen ihr Fühlen und Wollen dazu durchgerungen, Alfredo zu verlassen. Der ist nun aufgetaucht und ahnt nichts vom Bevorstehenden. Violetta ist überrascht und bricht in Tränen aus. Sie fasst sich, erklärt Alfredo, dass sie nun bei seinem Vater um beider Verbindung bitten würde und lässt ihn dann zurück. In raschem Tempo versichert sie Alfredo ihre Liebe, sie wiederholt die Worte »presso a te sempre, sempre, sempre presso a te« (»dir immer nah, immer, immer dir nah«) und fügt die bittende Aufforderung an: »Liebe mich, Alfredo, so sehr, wie ich dich liebe ... Lebe wohl« (Amami, Alfredo, quant'io t'amo ... Addio). Ihr »Amami« beginnt eine Terz erhöht gegenüber der vorangegangenen Phrase und wird wiederholt. Wiederum um eine Terz erhöht, bäumt es sich zunächst noch einen Halbtonschritt auf und schrittweise tritt über den tremolierenden Streichern das ganze Orchester hinzu. Mit Violettas Intensivierung des Bittens und Beschwörens setzen zunächst das Fortissimo der Blech- und schließlich die Holzbläser ein. In der Melodie werden die Vokale als doppelt punktierte Halbe verlängert, jede folgende Silbe als Achtel einen Schritt abwärts angefügt, gefolgt vom nächsten Schritt herab, so senkt sich ihre Phrase in Seufzerfiguren: Violetta schluchzt.

VIOLETTA *con passione e forza*

A - ma - mi, Al - fre - do, a - ma - mi quan - to io t'a - mo,
a - ma - mi, Al - fre - do, quan - to t'a - mo, quan - to t'a - mo... Ad - di - o.

Im Klavierauszug der Oper umfasst diese Zentralsequenz des Dramas knapp zwei Seiten. Verdi verzichtete darauf, der Protagonistin eine Arie zu schreiben, und erfand ihr stattdessen einen Emotionsausbruch, der in seiner Einprägsamkeit, seiner Kürze und seiner einfachen Konstruktion kaum erschütternder wirken könnte.

Der Opernkomponist tritt hier als reiner Musikdramatiker auf. Die Erzählung von Violettas Konflikt, seine schauspielerische Darstellung, gelangt an einen Punkt, an dem ihre Innenwelt nicht zugleich körperlich in der räumlichen Außenwelt gespielt werden kann – der Vorgang ist ein emotionaler, ein psychologischer – den man nur singen kann. Die ergreifende Wirkung dieser Szene beruht auf dem gesamten vorangehenden Akt. Sie resultiert aus der Entscheidung Violettas, nach dem Gespräch mit dem alten Germont, und auf dem mit dem Publikum gemeinsam geteilten Wissen: Nun wird sie gehen, auch wenn ihre Gefühlswelt gegen diese Entscheidung rebelliert. Ihre innere Not wird ebenso hörbar wie die Bitte an Alfredo, sie zu lieben – in der schon der Vorausgriff auf kommende Katastrophen steckt, die sie ahnt und doch nicht vermeiden kann. Umso mehr betont sie, in Steigerung und Wiederholung, ihre Liebe und weiß doch zugleich, dass sie den Geliebten gerade in falscher Sicherheit wiegt – das verschärft ihr inneres Drama. Es ist möglich, zugleich eine Lüge zu formulieren und aufrichtig die Wahrheit zu sagen, bis zu diesem Punkt hat der Komponist das Drama Violettas an dieser Stelle geführt.

Von der Prostituierten ...

Für die Theaterfassung musste Dumas eine Reihe wichtiger Änderungen seines Romans vornehmen. In diesem wird die Erinnerung an Marguerite Gautier (so der Name der Kameliendame) von ihrem einstmaligen Liebhaber – Armand Duval – dem Ich-Erzähler vorgetragen. Den Clou dieser verschachtelten Erzähl- und Handlungssituation bildet am Schluss der Einblick Armands in die Rolle seines Vaters. Diese nachgelagerte Auflösung der Beziehungsentwicklung hat Dumas in seiner Theaterbearbeitung zugunsten chronologischer Handlung aufgegeben. Ebenso wurde die wehmütige Erinnerung Armands an die Verstorbene zugunsten der Fokussierung auf die zentrale Frauengestalt weggelassen – nunmehr tritt Marguerite, bei Verdi: Violetta, als aktiv handelnde, autonome Figur auf und ist nicht bloß Thema der Erzählung.

Die Zensur trotzte Dumas eine Reihe von Zugeständnissen ab, er »entschärfte« den gesellschaftskritischen Zug des Werkes, etwa durch Hinzufügung eines folkloristischen Trinkliedes. Mit seinem Libretto hielt sich Verdis Librettist Piave eng an Dumas' Schauspielbearbeitung. Gegenüber der Vorlage musste die Textmasse selbstverständlich auf wesentliche Gedanken und charakteristische Formulierungen begrenzt werden. Jedoch hat Piave einige Abschnitte direkt, fast

wortgleich, übernommen, so etwa den Schluss, wenn Violetta den Umstehenden – Annina, Alfredo, dem Vater und dem Doktor – mit »È strano«, über der Liebesmelodie, ein plötzliches Neuerwachen ihrer Kräfte verkündet, bevor sie »auf das Sofa zurück« fällt und verstirbt.

Auf Bitten Verdis allerdings erfand Piave eine Szene gänzlich neu, nämlich Alfredos wütenden Eifersuchts-Skandal inmitten des Festes bei Flora. Der gekränkte Liebhaber taucht unerwartet auf und wirft Violetta seinen Geldbeutel vor die Füße. Vor den Augen der Gesellschaft verkündet er, sie nun für ihre Dienste bezahlen zu wollen. Hinzu kommt Vater Germont, den Sohn tadelnd, und mitleidend mit der verletzten Violetta. Die Besucher des Festes kommentieren das Geschehen und die Szene entwickelt sich – darin ganz in der Tradition der italienischen Oper – zum großen Gesellschaftstableau des zweiten Finales mit homophonem Chorsatz.

Dieser dramaturgische Kniff bringt einen Umbruch in der Figuren-Charakterisierung mit sich. Die Figur des Alfredo wird in ihre logische Konsequenz getrieben – der gekränkte Liebende handelt aus der Not als aktiver Aggressor. Ihm gegenüber steht jene Gesellschaft, die sich nun empört zeigt, über die taktlose Erniedrigung Violettas durch Alfredo. Violetta ihrerseits steht verlassen im Mittelpunkt der Szene und kann sich weder gegen den ungerechtfertigten Vorwurf Alfredos noch gegen das scheinheilige Mitleid der umstehenden Gäste zur Wehr setzen. Bis zu ihrem Erscheinen beim Fest amüsierten sich Floras Gäste noch beim kleinkarierten Small Talk, der Sensationslusternheit und »Mikroaggression« nur notdürftig als »Konversation in Gesellschaft« maskiert. Inmitten der allgemeinen Heuchelei ist Violetta das verlassene Opfer jener normativen Logik, die man bis heute »Doppelmoral« zu nennen pflegt.

... zur liebenden Hure

Für Violetta aber ergreift der Komponist Partei. Schuf Alexandre Dumas mit seinem Roman ein beachtliches Stück Trivilliteratur; so formte Verdi, nach einem Wort Marcel Prousts, daraus mit seiner Musik ein Kunstwerk. Und in der Tat brachten der Komponist und sein Textdichter Piave den Stoff in eine musikalisch-dramatische Form, mit der zugleich die Gattung auf die Höhe ihrer Zeit geführt wurde. Verdi war sich der Anrühigkeit des Kurtisanen-Themas durchaus bewusst. Die allgemeinen Vorbehalte brachte der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) in einem denkwürdigen Verriss zum Ausdruck – im Kern warf er dem Werk zeitgeistorientierte, sensationslüsterne, effekthascherische Modernität vor:

In der »Traviata« ist es rein darauf abgesehen, einen noch unausgebeuteten pathologischen Reiz, eine Lungensüchtige, auf die Bühne zu bringen. Alle Arten



gewaltsamen Sterbens durch Schießwaffen, Schneidewerkzeuge, Gift u. dgl. waren bereits durch die Opernkomponisten aufgebraucht, selbst der Wahnsinn hatte den romantischen Reiz schon verloren, welchen eine verschrobene und bildungslose Sentimentalität dieser bedauernswürdigen Krankheit umzubängen liebt. [...] Es musste das rein körperliche Leiden in seiner Nacktheit zum Mittelpunkt des musikalischen Dramas gemacht werden. [...] Einen Fortschritt gegen die früheren Opern Verdis hat die »Traviata« nur in der mäßigen Instrumentierung aufzuweisen. [...] Die Musik ist von einer Langweiligkeit, die nachgerade zum Attentat wird.

Später revidierte Hanslick seine Äußerung und nannte sie eine »Jugendsünde«. Dennoch wirft seine Kritik ein interessantes Licht auf jene Zeit. Der eigentliche Skandal bestand selbstverständlich nicht im vermeintlichen Reiz der Darstellung der seinerzeit unheilbaren Krankheit (das war sie auch noch bis lang nach der Uraufführung von Puccinis *La Bohème* 1896), die »in ihrer Nacktheit« zum Thema gemacht würde. Man darf spekulieren, ob Hanslicks Kritik genädiger ausgefallen wäre, wenn sich Verdi eines »standesgemäßerem« Konflikts angenommen hätte. Denn mit Violetta steht nicht einfach nur die »personifizierte Krankheit« auf der Bühne – im Gegenteil. Verdi selbst brachte das Problem auf den Punkt: »Eine Hure muss immer eine Hure bleiben! Wenn nachts die Sonne schiene, wäre es keine Nacht mehr. Also: Sie verstehen überhaupt nichts.« Diese Zeilen schrieb er einem Impresario, der das Werk in Rom ebenfalls in einer geglätteten, zensierten Fassung aufs Theater bringen wollte. Verdi lehnte ab: »Vielen Dank! Auf diese Weise haben Sie alle Positionen, alle Figuren kaputt gemacht!«

Der außergewöhnliche Zug seines Werks liegt im grundsätzlichen Humanismus, mit dem sich der Komponist dem Stoff näherte. Wo Alexandre Dumas sich als erfolgreicher Literat zwanzig Jahre nach den Ereignissen von seiner einstigen Liebe distanzierte und zu Schimpftiraden auf die bigotte Moral der katholischen Bürger Frankreichs anhub, formulierte Verdi mit Violetta das notwendige Scheitern eines legitimen Glücksanspruchs angesichts der gesellschaftlichen Bedingungen – in Gestalt der humanen Utopie der Liebe, die man mit dem Prädikat »romantisch« lediglich betriebsmäßig abqualifiziert.



»Manche Leute bringen mich zum Lachen, wenn sie mir mit vorwurfsvoller Miene erklären, dass ich diesem oder jenem Publikum viel schuldig sei! Ich will es nicht verurteilen: Es soll streng sein, soll pfeifen, aber sein Beifall soll mich zu nichts verpflichten.«

Giuseppe Verdi



The Plot

La traviata

Act 1

Everything in Violetta Valéry's solitary life seems perfect. Clad in corsets and crinoline she sells her body with great success to clients from near and far, her performances as the »Parisian Courtesan« permitting her every imaginable luxury ... But her glamorous lifestyle falls apart when she is diagnosed with a terminal illness. Driven by fear, she escapes her loneliness into her own Parisian fantasy world, where she has encounters with other inhabitants. Alfredo Germont confesses his love without any reservation, promising to take care of her at all times. Bewildered by this revelation, Violetta remains behind alone.

Act 2

Violetta and Alfredo lead a happy and secluded life in their own world. Violetta loses herself in dreams. Then suddenly a man appears who introduces himself as Giorgio Germont, Alfredo's father. He disapproves of his son's association with Violetta and demands that she leave him for good.

Violetta is scared of losing control over her own life and even contemplates suicide as a way out. She is in conflict with herself, with her love, her fantasies and her fear. She banishes Alfredo's father from her mind – but to no avail. Finally she collapses under the strain of being humiliated and spurned by that society of phantoms.

Act 3

Violetta is alone. Only her confidante Annina has remained at her side. Violetta knows she is going to die and decides to end her life by her own hand ... Suddenly there he is again, the man of her dreams: Alfredo! Followed by his father Germont. Alfredo wants Violetta back and begins to rhapsodize about their future together. But reality bursts in upon Violetta's fantasies – and she dies.



L'intrigue

La traviata

Premier acte

Violetta Valéry mène une vie solitaire parfaite en apparence. En corsage et en crinoline, elle vend son corps avec succès à des clients d'ici et d'ailleurs. Sa condition de courtisane parisienne lui autorise tous les luxes ... Mais le diagnostic d'une maladie mortelle délite cette vie de splendeur. Poussée par la peur, elle fuit la solitude par l'imagination et rencontre ceux qui peuplent le monde de ses fantasmes. Alfredo Germont lui avoue sa flamme et promet de s'occuper d'elle quoi qu'il arrive. Troublée par cette déclaration, Violetta demeure seule et interdite.

Deuxième acte

Violetta et Alfredo vivent heureux, isolés dans leur monde. Violetta se laisse aller à ses rêves. C'est alors que Giorgio Germont, le père d'Alfredo, fait irruption. Il désapprouve la relation qui lie son fils à Violetta et exige que celle-ci y mette fin.

Craignant de perdre le contrôle de sa vie, celle-ci va jusqu'à envisager le suicide comme échappatoire. Elle lutte contre elle-même, contre son amour, ses rêves et sa peur. Elle tente de repousser le vieux Germont hors de sa vie – mais en vain. Les humiliations et les rebuffades de cette sinistre société finissent par avoir raison d'elle.

Troisième acte

Violetta est seule. Seule la fidèle Annina est demeurée à ses côtés. Violetta sait qu'elle va mourir – et décide de mettre elle-même fin à ses jours ... Voilà alors que réapparaît l'homme de ses rêves : Alfredo ! Son père l'accompagne. Alfredo veut la reconquérir et lui promet un avenir commun et heureux. Mais la réalité arrache Violetta à ses rêves – et à la vie.



Konu

La traviata

1. Perde

Violetta Valery'nin yalnızlığı mükemmel görünür. Kabartma ve korsaja sıkıştırdığı bedenini büyük bir başarı ile müşteriline pazarlar. »Paris dilberi« olarak akla gelebilecek her lüksü yaşar. Fakat ölümcül bir hastalığın teşhisi o parlak hayatını karartır. Korkudan ve yalnızlığından kaçır ve kendi Paris fantezisinin dünyasındaki yaşayanlarla buluşur. Alfredo Germont Violetta'ya bütün önyargılara rağmen aşkını ilan eder ve her zaman ona bakacağına söz verir. Violetta bu ilan-ı aşktan sonra akli karışır ve yalnız kalır.

2. Perde

Violetta ve Alfredo kendi dünyalarında herkesten uzak ve mutlu bir hayat yaşar. Violetta hayallere dalar. Aniden Giorgio Germont ortaya çıkar, ve Alfredo'nun babası olduğunu açıklar. Oğlunun Violetta ile olan ilişkisini onaylamadığını anlatır ve Violetta'nın Alfredo'dan ayrılmasını ister.

Violetta kendi hayatı üzerindeki kontrolü kaybetmekten korkar, hatta kurtulmak için intihar etmeyi bile düşünür. Aşk, hayalleri ve korkusu arasında çelişkide kalır. Yaşlı Germont'u hayatından uzaklaştırır – fakat nafile. Sonunda bu korkunç toplum tarafından aşağılanmak ve reddedilmek onu çökertir.

3. Perde

Violetta yalnız. Sadece sırdaşı Annina yanında kalır. Violetta öleceğinin farkında ve hayatına son vermeye karar verir ... Hayallerinin adamı yine karşısında: Alfredo! Ve onunla birlikte babası Germont. Alfredo Violetta'yı geri kazanmak ister ve mutlu bir gelecek hayali kurar. Fakat gerçek hayat Violetta'yı bütün hayallerinden ve yaşamdan koparır.



**DEINE
OHREN
WERDEN
AUGEN
MACHEN.**

IM RADIO, TV, WEB.

rbb / KULTUR

TAGESSPIEGEL
RERUM COGNOSCERE CAUSAS

So isst Berlin

Der neue **Genuss Guide 2020**



Preis inkl. MwSt. Anbieter: Verlag Der Tagesspiegel GmbH, Askaniischer Platz 3, 10963 Berlin

Gleich versandkostenfrei für 9,80 € bestellen:
shop.tagesspiegel.de · Bestellhotline: (030) 29021-520
Auch für 6,99 € als E-Paper erhältlich.

Vom Kraft- zum Bühnenwerk.

Wir unterstützen mit voller Energie
die Komische Oper Berlin.

Seit 1990
Ihr zuverlässiger Partner für
individuelle Energielösungen

Wärme, Kälte, Strom für Wohn-
quartiere, kommunale Bauten,
Industrie und Gewerbe.



Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Generalmusikdirektor Ainārs Rubiķis
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Simon Berger, Marie Julius
Fotos Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept State, Design Consultancy
Gestaltung Hanka Biebl
Druck Druckerei Conrad GmbH

Premiere am 1. Dezember 2019

Musikalische Leitung Ainārs Rubiķis/Jordan de Souza
Inszenierung Nicola Raab
Bühnenbild Madeleine Boyd
Kostüme Annemarie Woods
Dramaturgie Simon Berger
Choreograph. Mitarbeit Oren Lazovski
Chöre David Cavellius
Licht Linus Fellbom
Video Benjamin Weiß

Quellen

Texte Die Gespräche mit Nicola Raab und Ainārs Rubiķis führten Simon Berger und Marie Julius. Der Text von Simon Berger ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Die Handlung wurde von Marie Julius verfasst. Übersetzungen von Giles Shephard (englisch), Yasmina Ikkene (französisch) und Kemal Doğan (türkisch).

Bilder Fotos von der Klavierhauptprobe am 21. November 2019

Titel Natalya Pavlova

Umschlag innen Natalya Pavlova, Ivan Magri
Seite 8/9 Ivan Turšič, Carsten Sabrowski, Natalya Pavlova, Daniel Foki und Chorsolisten
Seite 14/15 Günter Papendell, Natalya Pavlova
Seite 20 Marta Mika, Natalya Pavlova
Seite 23 Günter Papendell
Seite 26/27 Natalya Pavlova
Seite 31 Philipp Meierhöfer, Günter Papendell, Natalya Pavlova
Umschlag hinten Natalya Pavlova



Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Seit 1880 stellt Sawade die besten Pralinen und Trüffel aus Deutschland her. Als ehemaliger Hoflieferant fertigt Sawade Kreationen aus erstklassigen Zutaten. Marzipanspezialitäten, Pasteten, Nougat, Krokant, Trüffel und Pralinen!

Ob als Geschenk oder zur eigenen Freude – holen Sie sich ein Stück Berlin nach Hause!

Entdecken Sie die köstlichen frischen Pralinen aus der ältesten Manufaktur Berlins:
www.sawade.berlin

Komische
OPER
BERLIN



La traviata

