## **FESTSPIEL-DIALOGE 1995**

## "La Traviata" – Meisterwerk oder Kolportage?

Christoph Vitali
9. August 1995

© Copyright by Christoph Vitali, München

## Christoph Vitali

## La Traviata – Meisterwerk oder Kolportage?

Koff – Koff – Krohoff – Teuheurk – Khraf – Rhkakhraff – mit diesen Soundwords in riesigen Lettern wird der Hustenanfall Marguérite Gautiers bei der großen Liebesbegegnung mit Armand Duval im Comic "La Dame aux Camélias" des französischen Autoren- und Zeichnerpaars Gotlib und Alexis beschrieben und dargestellt, der, wie ich feststellen kann, jüngsten und – dies steht völlig außer Zweifel – respektlosesten Neuaufbereitung unseres Stoffes. Diese Trivialstversion des unsterblichen Romans und Theaterstücks von Alexandre Dumas Fils ist auch weiter voll überraschender und wie sich bald herausstellt decouvrierender und neue Einsichten erlaubender Aspekte und Einsichten. Im ersten "Vice, Débauche, Stupre et Lucre" überschriebenen Teil verzehrt der liebestolle Armand in aufgeregter Erwartung der ersten Liebesnacht den Teller statt des Bratens, raucht eine Banane, wäscht die Füße mit Wein, ehe er den Zylinder am Fuß und einen Schuh auf dem Kopf zur Angebeteten stürzt, wo die eleganten Lebemänner und Freier geduldig wie Patienten in der Zahnarztpraxis in Marguérites Antichambre warten, bis sie ins Boudoir vorgelassen werden, das sie, nachdem sie ihre Schubkarren voll Gold ausgeleert haben, in Unterhosen wieder verlassen. Im zweiten Teil mit dem verheißungsvollen Titel "La rédemption par l'amour" schenkt Vater Duval der siechenden Heroine, um sie über den geforderten Liebesverzicht hinwegzutrösten, einfühlsamer und sinniger Weise eine Bonbonnière mit Kampferzäpfchen, vorübergehend verirrt sich einer der Musketiere von Dumas Père in die Geschichte und der enttäuschte Armand wird als Ausfahrer in der väterlichen Pastisfirma tätig, - Duval Père et Duval Fils -, ehe er, nachdem er den vertrauten Mundschutz angesichts der noch höher gewordenen Infektionsgefahr ihrer Schwindsucht mit einer Gasmaske vertauscht hat, ans Sterbebett der Geliebten eilt. Selbst Gevatter Tod schließlich erliegt Marguérites unwiderstehlichen Reizen und entsteigt ihrem Grab in der Unterhose über dem Skelett.

Die derart deftige Persiflage, die sich dem Genre gemäß auch nicht vor der Ebene des höheren Blödsinns scheut, gilt der literarischen Vorlage von Dumas und nicht Verdis heute fraglos ungleich populärerer Oper, wie es für einen Comic eigentlich anzunehmen wäre. Das ist beileibe kein Zufall. Denn die inhaltlichen Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück einerseits und Oper andererseits sind so beträchtlich, daß eine ähnliche Verballhornung und Verhohnepipelung der letzteren schwerlich denkbar wäre. Dies darzulegen und zu begründen, soll Kernstück meiner kurzen Betrachtung sein.

Wer Dumas Roman heute wieder liest, und ich habe mich natürlich dieser Aufgabe unterzogen, wird mit Schrecken gewahr, wieviel Staub die traurige Geschichte der unglücklichen Liebe Marguérite Gautiers zu Armand Duval angesetzt hat, in Wirklichkeit, wie wir alle wissen Dumas' eigene Romanze mit Marie Duplessis, diesen Namen wählte sich Alphonsine Plessis für ihr kurzes, glitzerndes Leben als femme galante. Attila Csampais Frage im Festspielalmanach, ich habe erst heute beim Frühstück seinen trefflichen Essay gelesen, und mit Vergnügen festgestellt, wie sehr wir, von verschiedenen Ausgangspunkten kommend, zu ähnlichen Schlüssen gelangen, seine Frage also: "Was geht uns heute das triste Schicksal einer

Pariser Edelkurtisane in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch an?, kann auf den Roman bezogen nicht anders denn mit einem barschen "Nichts" beantwortet werden. Die Schwäche des Romans in heutiger Sicht liegt ganz wesentlich darin, daß Armand Duval zu sehr im Mittelpunkt steht und sein Held werden darf, erzählt er doch dem in Ich-Form schreibenden Autor seine Liebesgeschichte nach dem Tod der Heldin, die darin nur noch in der Rückblende vorkommt. Armand kann uns heute nur als unbeschreiblicher Tölpel erscheinen, der die Zusammenhänge, die doch so offensichtlich sind, nicht begreift und auch nicht den geringsten Versuch macht, das Verhalten Marguérites nach der allzu durchsichtig inszenierten Intrige seines Vaters anders als durch ihre vermeintliche moralische Verworfenheit zu erklären, obgleich alle Anzeichen in eine andere Richtung zeigen und obschon sie ihm ihre Liebe so deutlich bewiesen hat, daß er kein Recht hat, an ihr und an ihrer Ergebenheit zu zweifeln. Schlimmer: Er ist nicht nur unsäglich dumm, voreingenommen und selbstgerecht, sondern ein abscheulicher Sadist, der keine Gelegenheit ausläßt, die frühere Geliebte zu peinigen und sie recht eigentlich in den Tod treibt. Dies Verhalten ist schändlich und wäre selbst dann unverzeihlich, wenn sein Rachedurst einen Grund hätte, wenn er tatsächlich in seiner Männerehre, oder dem, was er dafür hält, gekränkt worden wäre, richtet es sich doch gegen einen Menschen, über dessen lebensgefährliche Krankheit er genauestens unterrichtet ist, und nicht einmal der sich ankündigende Tod lässt ihn innehalten und von seinem Opfer ablassen.. Richtet der Autor diesen Dummbeutel und Schurken in einer Person mit der gnadenlosen Strenge, die geboten wäre? Weit gefehlt. Er bewundert die entsagungsvolle Güte, mit der Armand Marguéritens Grab stets mit frischen Kamelien schmücken läßt, weiß Gott der mindeste Anstand, nachdem was er angerichtet hat, und wird, nachdem er ihm die wehleidige Beichte abgenommen hat, sein bester Freund, wo er sich doch angewidert von so viel eingestandener dümmlicher Perfidie von ihm abwenden müßte. Er verzehrt sich in Mitleid über die hypochondrische Krankheit, in die Armand sich geflüchtet hat, offensichtlich eine schwächliche Nachahmung des tatsächlichen Siechtums der gestorbenen Geliebten. Und zu allem Überdruß: Am Schluß des Romans reist er mit Armand in die Provinz, bewundert die großherzigen Gefühle des würdevollen Vaters, der doch in Wirklichkeit nur ein spießiger, kläglicher Intrigant ist und die reine Seele der Schwester mit ihren unberührten Gedanken, deren kleines Glück im Winkel Vorwand für die Opferung, ja Hinrichtung Marguérites war.

Ich habe mich in Rage geredet, weil ich in Dumas' Behandlung des Stoffs die in der Literaturkritik immer wieder gepriesene gesellschaftskritische Geißelung heuchlerischer bürgerlicher Moralvorstellungen wirklich an keiner Stelle zu erkennen vermag. Des Autors Problem ist es, dass er diese Moralvorstellungen im Grunde teilt, in ihnen genauso gefangen ist, wie die Gesellschaft als Ganzes. Natürlich darf ein junger Mann in Sexualibus tun und lassen, was er will, besonders wenn er aus gutem Hause ist und genügend Geld hat, seine Aventuren mit der gehörigen Diskretion abzuwickeln und zu vertuschen. Verdammung dagegen über die Frau, die sich erdreistet, auch nur entfernt ähnlich ihren Leidenschaften zu leben. Der junge Mann darf, nachdem er sich richtig ausgetobt hat, unbeschadet in die bürgerlich wohlanständige Gesellschaft zurückkehren, ihr Makel, und sei er auch viel geringer, ist untilgbar. Dumas spürt nicht den geringsten Impetus, die Richtigkeit solcher Überzeugungen in Frage zu stellen. Sein Interesse an Marguérites Welt ist im Grunde ein genauso pharisäisch-voyeuristisches, wie

das des braven Bürgers, den er mit seinem Roman erschrecken, aber nicht wirklich verunsichern und verändern will. Er will es endlich dem erfolgreichen Vater nachtun und einen Bestseller schreiben. Deshalb kitzelt er lüsterne Neugier seiner bürgerlichen Leser mit ausführlichen Beschreibungen des Lasterlebens der Kurtisane und beschreibt in liebevoller Detailliertheit ihre Luxus- und Prachtentfaltung, nennt auf jeder Seite des Buchs die Unsummen, die sie verschlingt, in zynischer Ausbeutung seines Wissens um der Leser kopfschüttelnde Abscheu vor so viel Lasterhaftigkeit. Auch die Liebhaber werden ausführlich beschrieben und es wird gezeigt, wie die armen Unschuldigen sich für die Luxuspuppe ruinieren, wenn sie nicht, wie der großzügige Herzog, so reich sind, daß Geld ohnehin keine Rolle spielt. Dieser Tattergreis genießt des Autors uneingeschränkte Verehrung für die selbstlose Generosität, mit der er Marguérite mit Geld überhäuft, weil sie ihn angeblich an seine früh verstorbene Tochter erinnert, wo er doch jeden ihrer Schritte durch Spione überwachen läßt, weil er zwar offensichtlich impotent aber trotzdem noch eifersüchtig ist. Dies alles ist, ich wiederhole es, für den heutigen Leser fast unerträglich. Marguérite, der einzige wahre Mensch in dieser Anhäufung von in ihren Egoismen, Eitelkeiten und Vorurteilen befangenen Toren, stirbt nicht an der Unentrinnbarkeit des Schicksals, wie uns Dumas glauben machen will, sondern an der unsäglichen Dummheit und Infamie ihrer Umgebung. Ihre einzige wirkliche Verirrung war es, einem gänzlich Unwürdigen und zu deren Erwiderung Unfähigen ihre große Liebe geschenkt zu haben. Kaum mehr nachvollziehbar deshalb, daß die Marguérite über Jahrzehnte hinweg und bis tief in unser Jahrhundert hinein die Paraderolle aller großen Tragödinnen von Sarah Bernhardt über Eleonora Duse bis hin zu Hedwige Feuillère und Greta Garbo bleiben konnte, in einem Theaterstück, das einige der schlimmsten Mängel des Romans zwar überwunden hat, dessen moralethische Angejahrtheit aber immer noch offen zu Tage liegt.

Wie radikal anders nun Verdis Oper. Zur Zeit der Uraufführung des Stücks im Jahre 1852 weilte der Maestro mit seiner Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi in Paris und es ist höchstwahrscheinlich, daß er, wenn nicht die sensationell erfolgreiche Premiere, so doch eine der Folgevorstellungen gesehen hat. Nach dem Gesagten nicht verwunderlich ist es demnach, daß der Eindruck auf der Bühne und nicht die belegte Lektüre des Romans wenige Jahre vorher in ihm den Entschluß reifen ließ, das Stück zu einer Oper umzugestalten. Offenbar erkannte er die Möglichkeiten des Stoffs, die Dumas selber bei weitem nicht ausgeschöpft hatte und machte aus dem bloßen Skandalon eine wahrhaftige Tragödie. Wiederum wahrscheinlich, wenn auch für dieses Libretto im Gegensatz zu anderen nicht belegt, ist es, daß Verdi selber eine erste Rohfassung fertigte, ehe Francesco Maria Piave, der eigentliche Librettist, ein treuer, routinierter aber wenig inspirierter Mitarbeiter an zahlreichen früheren Opern, Hand anlegen durfte. Denn wie stark und eindrücklich unterscheidet sich der entschlossene dramaturgische Zugriff von der brav-biederen Ausformulierung durch Piave. Verdi hätte seine spöttische Bemerkung, das ebenfalls von Piave stammende Libretto für den Rigoletto sei eines der schönsten, mit Ausnahme der Verse, aus denen es bestehe, ebensogut zu Piaves Text für die Traviata machen können. Lassen Sie mich dies als Kostprobe mit den ersten Zeilen von Vater Germonts großer Arie im 2. Akt belegen, mit der er seinen Sohn beschwört, nach Hause zurückzukehren.

Di Provenza il mar, il sol chi dal cor te cancellò?
Al natio fulgente sol qual destino ti furò?
Oh, rammenta pu nel duol ch'ivi gioia a te brillò;
E che pace colà sol su te splendere ancor può.

Ersparen Sie mir bitte den Versuch, diesen Text zu übersetzen und lassen Sie mich ihnen lediglich versichern, dass so gestelzt und holprig archaisierend sich auch vor 150 Jahren kein Mensch in Italien ausgedrückt hat und solche Texte auch kein Italiener auf Anhieb verstanden hat, und wäre er noch so gebildet gewesen. Diese Argumentation entkräftet übrigens auch die immer wieder erhobene, wie mir scheint törichte Forderung, die Opern seien der besseren Textverständlichkeit halber in übersetzter Version zu singen. Piaves versteht auch ein Italiener wenig, wie wir so bramarbasierendes Kaudergermanisch verstehen. Verdi mag die Stümperei hingenommen haben, weil die Antiquiertheit der Ansichten namentlich von Vater und Sohn Germont damit noch deutlicher zum Ausdruck kam. Bei Violettas eigenen Texten bemüht sich denn auch Piave um mehr Einfachheit und Klarheit, so gut er es eben kann.

Violetta, das ist der entscheidende Unterschied zu Dumas' Vorlage, steht ganz Zentrum des Geschehens, der Mensch, nicht ihr skandalöser Lebenswandel. Die Tatsache, daß Violetta von Männern ausgehalten wird, wird nicht erwähnt, geschweige denn genüßlich ausgemalt. Sie wird von Männern umschwärmt und lebt offenbar auf großem Fuß, woher ihr die Ressourcen zufließen, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Ihre Verehrer, die ganze bei Dumas noch breit und farbig ausgemalte und individualisierte demi-monde, gehen mit Ausnahme des Baron Douphol und des Marquis d'Obigny, die nur marginalste Rollen spielen, in der anonymen Masse des Chors unter. Weit entfernt ist Dumas' im Comic so gnadenlos parodierte Dessous-Erotik und pubertäre Aufgeregtheit. Gänzlich entfallen sind die Figuren des Herzogs und der auch im Stück noch wichtigen Kupplerin Prudence, die bei Dumas Marguérite ständig vorrechnete, wieviel Geld sie brauche und wie wenig Armand in der Lage sei, ihren Lebensunterhalt sicherzustellen und damit in widerlicher Weise die Stimme der vermeintlichen, praktischen Vernunft verkörpert, eine Meinung, die der Autor durchaus teilt. Anders als bei Dumas wird Alfred von seinem Vater für sein schändliches Verhalten öffentlich gemaßregelt. Er und der Vater selber büßen an Violettas Totenbett, der eine für seine dümmliche Verblendung und Grausamkeit, der andere für sein Intrigantentum und seine Selbstsucht. Das Happy End im trauten Familienkreis wird ihnen nicht vergönnt. So sanft und liebevoll Verdi mit Violetta umgeht, die moralische Verurteilung der Scheinheiligkeit der beiden Männer ist eindeutig und vorbehaltslos. Nicht eine unheilvolle Verkettung von Umständen hat zur Tragödie geführt, sondern die Schwäche und das charakterliche Versagen von Vater und Sohn Germont, die am Ende als larmoyante Hohlköpfe entlarvt werden. Violetta hingegen ist stark, noch im Tod die triumphierende Siegerin und nicht bloß

die interessante, die exotische, edle Hure der verlogenen, pseudoromantischen Gefühlsduselei von die Dumas, trotz unbestrittenen Verworfenheit, die denn auch mit Schaum vor dem Mund verurteilt wird, seltsamer- und fast wunderbarer Weise zu menschlichen Regungen fähig ist, eine große Ausnahme, wie der Verfasser noch im Schlußsatz des Romans betont. Verdi verurteilt nicht, er äußert sich nicht einmal zur Moral seiner Heldin. Er preist fast vom ersten Takt der Oper an ihre Liebesfähigkeit. Ihre Kraft, nach dem einmal als richtig erkannten Prinzip zu leben und ihre Bereitschaft, dafür sogar ihr persönliches Glück zu opfern. Sie wird so zur freien, unabhängigen Frau, so sehr sie äußerlich scheinbar ein bloßes Spielzeug der Männer und fast ihr ganzes kurzes Leben lang von ihnen abhängig war, am Schluß im Tod fast zur Heiligen und Märtyrerin verklärt.

Gewiß hatte Verdi einen naheliegenden Anlaß, Violetta in dieser Weise in ihr Recht als Frau einzusetzen. Während desselben Paris-Aufenthalts, in dem er "Die Kameliendame" sah und den Entschluß zur Oper faßte, erhielt er jenen kleinmütigen, kalten Brief seines bewunderten Gönners und Vaters seiner verstorbenen Frau, Antonio Barezzi, der ihm – hartherzige Krönung der im heimatlichen Busseto immer stärker werdenden gesellschaftlichen Ächtung – die andauernde illegitime Gemeinschaft mit Peppina Strepponi zum Vorwurf machte. Seine ebenso ehrerbietige wie stolze Antwort: "In meinem Haus lebt eine freie unabhängige Signora, die wie ich das abgeschiedene Leben liebt, und mit einem Vermögen, mit dem sie alle ihre Bedürfnisse deckt. Weder sie noch ich sind irgend jemand Rechenschaft über unser Tun schuldig" läßt unmittelbar an Violettas selbstbewußtes "Donna son io, signore, ed in mia casa" zu Vater Germont denken und ihren raschen Beweis, daß sie allein für das Leben in dem opulenten Landhaus mit seinem Sohn aufgekommen ist. Natürlich war Giuseppina alles andere als eine ausgehaltene Kurtisane, aber sie hatte eben auch eine "Vergangenheit", die ihr die bürgerliche Welt ihres verzeihen konnte Lebensgefährten nicht und wurde gesellschaftlichen Tabuvorstellungen in ähnlicher Weise osthrakisiert, trotz all ihrer Verdi und von ihm hochgeschätzten Qualitäten. Was er an ihr liebte, hat er auf seine Violetta übertragen. Mit den Mitteln der Kunst übte er Gesellschaftskritik; "L'art qui fait irruption dans la morale", wie Balzac es formulierte und mit "Morale" natürlich nicht diese selber sondern die erstarrten Moralvorstellungen meinte

Marcel Proust hat gesagt, die Traviata greife an die Seele, und erst Verdi habe der "Dame aux camélias" den Stil verliehen, der ihr fehlte. In ersterer Aussage ist ihm fraglos beizupflichten, die letztere ist ein elegantes aber krasses Understatement. Verdi hat viel mehr getan. Er hat die Kameliendame in der Verwandlung zu Violetta Valéry zu einer der ersten emanzipierten Frauen in der Kulturgeschichte gemacht, der ersten jedenfalls in der Geschichte der Oper. Diese Neuerung ist radikaler als alles bisher von ihm Erdachte und Komponierte, ein wahrer Quantensprung in der Menschendeutung durch Kunst und Musik. Nicht der Gefangenenchor aus "Nabucco", dem ein glühend patriotisches Publikum stehende Ovationen brachte, nicht die patriotischen Rhythmen des "Musicista con l'elmo", des Musikers mit dem Helm auf, wie ihn Rossini halb spöttisch halb bewundernd damals nannte, machen Verdi zum großen Revolutionär, sondern die visionäre Befreiung der Frau aus dem Ghetto des ewig infantilen Kindweibs, das noch Jahrzehnte die Mimis, Lulus, Marilyn Monroes und Brigitte Bardots einschließen sollte, die

Verbannung des exotischen Porzellanfigürchens von Dumas' Marguérite in das Reich der abgelebten Männerträume, der Lust-, Kompensations- und Empörungsfetische, um noch einmal Csampai zu zitieren, der sogenannten Herren der Schöpfung. Diese Tempelreinigung wiederum war es, deren bedrohliches Fanal das auf Kurtisanenklatsch geile, entsprechend eingestimmte und logischerweise enttäuschte Publikum der Uraufführung im Teatro della Fenice in Venedig instinkiv gespürt haben muß, die die Oper durchfallen ließ, viel mehr als die Fülligkeit der Darstellerin der Violetta, deren hilflose Versuche, eine Schwindsüchtige glaubhaft darzustellen, das Publikum zu Lachstürmen hinrissen, und die manifeste Unlust der übrigen Protagonisten. Der enttäuschte aber keineswegs niedergeschlagene Maestro, der die Katastrophe hatte kommen sehen aber nicht abzuwenden vermochte, wußte es noch am gleichen Abend. Die Zeit mußte urteilen und sie hat ihm triumphal Recht gegeben. Die Traviata wurde und blieb seine populärste Oper, ein Rang den sie nicht beanspruchen könnte, wenn sie nicht gleichzeitig seine radikalste und modernste wäre.

Ja lassen Sie mich noch einen Schritt weiter gehen: Hätte Verdi die übermenschliche Kraft gehabt, das in der Traviata angelegte Seelendrama noch stringenter anzulegen, es noch entschlossener auf ein Kammerspiel zu reduzieren, die liebenswürdigen Folklorismen etwa des Zigeunerinnen- und Stierkämpferchors im 2. Bild des zweiten Akts zu eliminieren und hätte er der Logik des allzu überstürzten Handlungsablaufs in den unmittelbar darauf folgenden Passagen noch schärfere Aufmerksamkeit geschenkt, er hätte mit der Traviata das große Drama der Emanzipation der Frau im Jahre 1853 geschaffen, auf das wir heute, 150 Jahre später noch immer warten. Doch wer wollte beckmesserisch sein und dem Adler vorwerfen, daß er nicht zur Sonne fliegen kann, schwebt er doch frei und machtvoll über allem, was in den Niederungen unter ihm kreucht und fleucht. Schon in seinem Frühwerk hatte Verdi begonnen, das enge Korsett der Opernkonvention zu sprengen, in dem gefangen Rossini und Donizetti ihre Opern wie in einer Serienproduktion ablieferten. Einige Residuen dieser Konvention sind auch in den drei großen Hauptwerken der Reifezeit noch festzustellen, ohne ihrer szenischen Überzeugungskraft und Authentizität entscheidend Abbruch zu tun.

Wir haben uns so sehr verplaudert, daß nach mehr als einer halben Stunde noch kein Wort über Verdis Musik gesagt wurde. Eine fürchterliche Unterlassungssünde und in der Kürze der verbleibenden Zeit kaum wieder gutzumachen. Denn mag die Strukturierung der Handlung, dramaturgische Akzentuierung noch so geschickt und klug sein, erst die Musik und dies heißt bei Verdi stets die Melodik in allererster Linie haucht der Oper ihr strahlendes Leben ein. Kaum zu glauben, daß Verdi ganze Passagen der Traviata ohne Anhalten und ohne Retuschen niedergeschrieben hat, die herrlichen Orchestervorspiele etwa namentlich das zum dritten Akt, dessen ätherische Schönheit weder in Verdis Schaffen noch in der gesamten Opernliteratur Ebenbürtiges hat, daß die Uraufführung der Traviata keine zwei Monate nach derjenigen des Jahrhundertwerks des Trovatore trotz aller Widrigkeiten und des schließlich doch erfolglosen Gerangels um eine adäquatere Besetzung an der Fenice in Venedig stattfinden konnte, daß also die Ausarbeitung der Partitur den Meister von der ersten Erfindung bis zur fertigen Orchestrierung und Einstudierung ganze sechs Wochen in Anspruch genommen hat. Ich bin mir sicher, dass die Neuinszenierung, die wir gestern erleben durften, mehr als doppelt so lange gedauert hat, sechs Wochen

reichen an einem anständigen Haus gerade für eine halbwegs sorgfältige Wiederaufnahme. Und natürlich steht auch im musikalischen Bereich Violetta beherrschend im Mittelpunkt, für sie hat Verdi die innigsten und ergreifendsten Melodien erfunden, von der verhalten fröhlichen Exuberanz zu Beginn bis zu der an ein Gebet erinnernden Sterbearie am Schluss des dritten Akts. Demgegenüber wird Alfredos Tenorpartie gegenüber etwa derjenigen des Manrico im Trovatore und des Duca im Rigoletto, den zwei andern Hauptwerken im in rascher Folge geschaffenen Dreigestirn der Reifejahre deutlich stiefmütterlicher behandelt. So dankbar die Rolle sein mag, so fehlen ihr doch die Bravourcharakteristika der hohen metallischen Töne, die denn auch an diesen Schwächling verschwendet wären. Ähnliches gilt für den Vater Germont. Welch Unterschied zwischen seinem pastoral orgelnden Belehrungspathos und der tief gefühlten Emotionalität in den Schmerz- und Zornesausbrüchen Rigolettos, auch er ein liebender Vater, aber uneigennützig und wirklich in Stolz und Vaterliebe verletzt. Gegenüber Violettas Arien sind die Soli der Männer aber nur Episoden, sie führt auch die großartigen Ensembles aller drei Solostimmen und die Chorfinali souverän an. Die subtile Instrumentierung, die absolute Höhe des Poetischen in den Dialogen, Duetten und Ensembles straft das dumme Wort vom Leierkasten-Blödsinn Verdis aus Wagnerianer-Kreisen aber bezeichnenderweise nicht von Wagner selber exemplarisch Lügen. Lassen wir ein für allemal die untauglichen Versuche eines Vergleichs und der Erstellung einer Rangordnung. Freuen wir uns darüber, dass das 19. Jahrhundert uns in der Oper zwei ebenbürtige Genies geschenkt hat, zwei Titanen, ohne die die Gattung nicht bis in unsere Zeit hätte weiterwirken können, Wagner und Verdi, dessen Traviata weit davon entfernt Kolportage zu sein, den Rang eines Meisterwerks unbestritten beanspruchen darf.

Ein letztes Wort schließlich zur Inszenierung, die wir hier in Salzburg in diesem Festspielsommer sehen. La Traviata gehört zu den von den Regisseuren und Bühnenbildnern am schlimmsten malträtierten und am meisten geschundenen Opern, so sehr, dass ich in den letzten 30 Jahren kaum eine Fassung gesehen habe, die auch nur halbwegs gelungen, geschweige denn wirklich überzeugend, wenn ich es mir richtig überlege mit der einzigen Ausnahme derjenigen von Karl-Ernst Herrmann, die der hiesige Direktor damals an seiner Brüsseler Monnaie künstlerisch verantwortete. Selbst in den 10 glorreichen Frankfurter Jahren Michael Gielens, an denen ich mitgestalten durfte und denen das deutsche Musiktheater eine veritable szenische Renaissance verdankt, war die Traviata einer der wenigen Ausrutscher, vielleicht die blutleer-konventionellste Neuinszenierung überhaupt. Liegt es daran, dass auch intelligente Schauspielregisseure, die dem Musiktheater so wichtige Impulse gegeben haben, das Werk unterschätzen, und der Klischeevorstellung der Kolportage erliegen, die, wie wir gesehen haben, so völlig verfehlt ist. Dabei wäre das Beziehungsgeflecht zwischen den drei Protagonisten und mehr noch die Persönlichkeitsentwicklung der Heldin ein besonders dankbares Betätigungsfeld für einen Inszenator mit Flair und Sensibilität für Personenführung, Charakterisierung und psychologische Durchdringung. Ich habe Lluis Pascual den diesjährigen Regisseur in den frühen siebziger Jahren kennen gelernt, als die internationale Szene noch nicht von ihm Notiz genommen hatte und er noch weithin unbeachtet in Barcelona arbeitete. Seine Arbeit mit Racine's Phaedra in katalanischer Sprache hatte es mir so angetan, dass ich sie nach Zürich einlud. Die Inszenierung in ihrer strengen austeren Schönheit, sie spielte auf einer Bühne,

deren Boden statt mit Erde mit strahlend weißem rohem Reis bedeckt war, ist mir ebenso im Gedächtnis geblieben, wie jahrelang die vielen tausend Reiskörnchen in den Ritzen des Bühnenbodens steckten, die wir zuvor säckeweise darauf ausgekippt hatten. Ich räume gerne ein, dass ich mir von ihm eine aufwühlendere und schnörkellosere Lesart versprochen habe, als ich sie nun gestern abend gesehen habe. Der interpretatorische Angang scheint mir richtig, die mähliche Ausgrenzung Violettas, ihre Vereinsamung in der ihr feindlichen erstarrten, hierarchischen Gesellschaftsordnung ins Zentrum zu stellen, aber nur im Ansatz verwirklicht. Ganz offenkundig ist der den bedrohlichen Dimensionen der Bühne zurechtgekommen, deshalb müssen Prospekte und Vorhänge sich immer wieder an den unpassendsten Stellen heben und senken, öffnen und schließen und so gefährlich vom szenischen Geschehen ablenken. Sicher ein Anlass, nachzudenken. ernsthaft darüber Cinemascopebühne des Großen Festspielhauses überhaupt sinnvoll Theater gemacht werden kann, jedenfalls ein so intimes Kammerspiel, wie es die Traviata im besten Kern ist. So wie ich Gerard Mortier kenne, sind auch ihm solche Überlegungen nicht fremd und werden in zukünftige Planungen einfließen. Eines allerdings hat uns die Salzburger Traviata von 1995 mit Sicherheit geschenkt: Eine souveräne musikalische Wiedergabe durch Ricardo Muti, die der Seelenmusik Verdis ihr volles Recht gibt, ohne je rührselig zu werden, und eine großartige neue Violetta, die diese Partie stimmlich, im Physique du role und in der Bühnenpräsenz so deckungsgleich ausfüllt, wie ich dies seit der Cotrubas nicht mehr erlebt habe, eine Violetta also mit Erlöserqualität. Und das ist viel.