

# La traviata

---

von Giuseppe Verdi



**Oper  
Dortmund**

# La traviata

---

Oper in drei Akten von Giuseppe Verdi  
Libretto von Francesco Maria Piave  
nach *La Dame aux camélias* von  
Alexandre Dumas d.J.


---

Premiere: 15. September 2024  
Opernhaus Dortmund  
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

---

**Uraufführung am 6. März 1853 im Teatro La Fenice, Venedig**

Diese Produktion wird gesponsert von:

 Sparkasse  
Dortmund

# Besetzung

## Musikalische Leitung

## Inszenierung

## Bühne

## Kostüme

## Mitarbeit Kostüm

## Licht

## Videodesign

## Choreinstudierung

## Dramaturgie

Will Humburg **P** / Andrea Alessandrini

Vincent Boussard

Frank Philipp Schließmann

Vincent Boussard

Robert Schwaighofer

Kevin Schröter

Nicolas Hurtevent

Fabio Mancini

Daniel C. Schindler

## Violetta Valéry

## Alfredo Germont

## Giorgio Germont, Alfredos Vater

## Gastone

## Flora Bervoix, Freundin Violettas

## Barone Douphol

## Marchese d'Obigny

## Dottore Grenvil

## Annina, Dienerin Violettas

## Giuseppe, Diener Violettas

## Ein Diener Floras & ein Kommissionär

## Lola Montez, eine Tänzerin

Anna Sohn **P** / Sooyeon Lee / Jessica Nuccio

Andrea Carè **P** / Sungho Kim

Mandla Mndebele

Yoonkwang Immanuel Kang\*\* **P** / Jongyoung Kim\*

Cassandra Doyle\* **P** / Edvina Ustaoglu\*\*

Artyom Wasnetsov **P** / Carl Kaiser\*\*

Hiroyuki Inoue\*\* **P** / Thomas Günzler\*\*

Denis Velev **P** / Ian Sidden\*\*

Ruth Katharina Peeck **P** / Hitomi Breitzmann\*\*

Sanghoon Shin\*\* **P** / Jeayoun Kim\*\*

Youngbin Park **P** / Shinyoung Hwang\*\*

Sofia Pintzou **P** / Jelena-Ana Moody

Opernchor Theater Dortmund

Dortmunder Philharmoniker

**P:** Premiere

\* Mitglied des Opernstudio NRW

\*\* Mitglied des Opernchores Theater Dortmund

Die aktuelle Tagesbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Opernfoyer.

Anna Sohn

Regieassistenz und Abendspielleitung	Dominik Kastl
Studienleitung	Thomas Hannig
Produktionsleitung	Fabian Schäfer
Inspizienz	Alexander Becker / Ulas Nagler
Soufflage	Ivan Keim
Musikalische Einstudierung	Thomas Hannig, Karsten Scholz, Andrea Alessandrini, Koji Ishizaka, Tatiana Prushinskaya
Bühnenbildassistenz	Madeleine Mebs
Kostümassistenz	Nina Albrecht-Paffendorf
1. Orchesterwart	Philipp Bykov

Direktor Technik & Ausstattung **Thomas Meißner** Technischer Leiter Musiktheater  
**Stefan Gawronski** Bühneninspektor **Jan Simon** Leiter der Beleuchtung/Video-  
 abteilung **Florian Franzen** Leiter der Tonabteilung **Dominik Rosenthal/Joerg  
 Grünsfelder** Leiter der Werkstätten **Jan Schäfer** Leiterin der Dekoration **Melanie  
 Kublun** Leiterin der Requisite **Natascha Sievert** Leiter der Schlosserei **Benjamin  
 Rose** Leiter der Schreinerei **Uwe Leiendecker** Leiter der Plastikerwerkstatt  
**Sebastian Steinhauer-Dsenne** Leiter des Malsaals **Andreas Beuter** Leiterin der  
 Kostümabteilung **Monika Maria Cleres** Chefmaskenbildnerin **Monika Knauer**  
 Leiterin der Garderobe Opernhaus **Heike Scheika** Leitung Vorderhaus **Thorsten  
 Türpitz**

*Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause*

*Aufführungsmaterial: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin.*

*Verwendete Ausgabe: Kritische Ausgabe FABRIZIO DELLA SETA*

*Foto-, Film- und Tonaufnahmen sind auch für den privaten Gebrauch nicht gestattet.*

*Wir bitten, Mobiltelefone während der Vorstellung auszuschalten.*



Andrea Carè, Anna Sohn



Cassandra Doyle, Sofia Pintzou, Opernchor Theater Dortmund

# Handlung

## Handlung für Eilige

Eine berühmte Pariser Kurtisane und ein Sohn aus gutem Hause verlieben sich ineinander – doch legen gesellschaftliche Moralvorstellungen, familiäre Verhältnisse und eine Tuberkuloseerkrankung ihrer Beziehung scheinbar unüberwindbare Hindernisse in den Weg. Hat ihre Liebe trotzdem eine Chance...?

## Handlung der Oper

### Erster Akt

Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts: Auf einem rauschenden Fest im Haus der berühmten Kurtisane Violetta Valéry amüsiert man sich prächtig. Alfredo Germont, ein attraktiver junger Mann aus einer angesehenen Familie, stimmt ein Trinklied an. Als Violetta sich nach einem Hustenanfall ausruhen muss, nutzt Alfredo den Moment an ihrer Seite, um ihr seine Liebe zu erklären. Daraufhin schenkt sie ihm eine Kamelie und fordert ihn dazu auf, sie erneut besuchen zu kommen, sobald die Blume verblüht ist. Nachdem sich die Gäste verabschiedet haben, kommen sich die beiden näher.

### Zweiter Akt

Drei Monate später leben Violetta und Alfredo in einem Landhaus außerhalb von Paris zusammen. Violetta hat ihr früheres Leben als Kurtisane aufgegeben. Dennoch wird sie von Giorgio Germont, Alfredos Vater, dazu aufgefordert, seinen Sohn zu verlassen, da andernfalls der gute Ruf der Familie und damit die Verlobung von Alfredos Schwester auf dem Spiel stünde. Dass die an der Tuberkulose leidende Violetta unheilbar krank ist, ändert für den Vater nichts an der Situation, und so beugt sich Violetta – wenn auch schweren Herzens – schließlich seinem Wunsch. Sie schreibt Alfredo einen Abschiedsbrief. Doch als dieser plötzlich vor ihr steht, bringt sie es nicht übers Herz, Alfredo von ihrem Entschluss zu erzählen, versichert ihm stattdessen ihrer immerwährenden Liebe und – verlässt ihn. Alfredo liest daraufhin den Brief, in dem Violetta erklärt, ihr früheres Leben wieder aufnehmen zu wollen. Als er kurz darauf eine Einladung zu einem Fest bei Violettas Freundin Flora Bervoix findet, schlägt seine anfängliche Verzweiflung in Wut um.

Auf Floras Ball amüsieren sich Violetta und ihr Begleiter Baron Douphol zusammen mit den übrigen Gästen. Alfredo findet sich ebenfalls bei dem Fest ein und lässt beim Kartenspiel abfällige Bemerkungen über Violetta fallen. Unter vier Augen bittet sie ihn darum, zu gehen und nennt als Beweggrund ein Versprechen, das sie jemandem gab – sie denkt dabei an Alfredos Vater, er glaubt hingegen, es ginge um ihre Verbindung mit Douphol. In Anwesenheit der versammelten Gäste macht der eifersüchtige Alfredo Violetta eine Szene und wirft ihr das beim Kartenspiel gewonnene Geld als Bezahlung für ihre Liebesdienste vor die Füße. Alle sind entsetzt, Violetta erleidet einen Schwächeanfall und Douphol fordert seinen Rivalen zum Duell.

### Dritter Akt

Violettas Zustand hat sich deutlich verschlechtert. Zum einen ist sie mittlerweile hoch verschuldet und musste ihre letzten Habseligkeiten verpfänden. Zum anderen hält die Tuberkulose sie fest im Griff und ihr Arzt verkündet, dass sie nur noch wenige Stunden zu leben hat. Alfredo tritt reumütig an ihr Sterbebett heran, um sich mit ihr zu versöhnen – und auch sein Vater bedauert mittlerweile den Kummer, den er den jungen Liebenden bereitet hat. Violetta wünscht Alfredo, dass er sein Glück in einer neuen Liebe finden wird und bricht, als sie aufzustehen versucht, tot zusammen.

# „Die Wahrheit erfinden ist besser“

## Regisseur Vincent Boussard und Dirigent Will Humburg im Gespräch

**Giuseppe Verdis *La traviata* zählt zu den beliebtesten und meistgespielten Opern überhaupt. Was zeichnet das Stück besonders aus? Und wovon handelt diese Oper eigentlich?**

**Vincent Boussard:** Das Stück spielt in der Mitte des 19. Jahrhunderts und handelt vordergründig von der – vielleicht unmöglichen – Liebe einer berühmten Pariser Kurtisane zu einem Sohn aus gutem Hause. Mit *La traviata* hat sich Verdi zum ersten und einzigen Mal einem zeitgenössischen Sujet zugewandt. Denn diente ihm für Violetta Valéry, die weibliche Hauptpartie seiner Oper, eine reale Person als Vorbild: die berühmte Pariser Kurtisane Marie Duplessis. Diese war als junges Mädchen von gerade einmal 15 Jahren nach Paris gekommen, wo es ihr allein durch gutes Aussehen, Charme und Zielstrebigkeit gelang, binnen weniger Jahre zur ungekrönten „Königin“ der Pariser Salons zu werden. Sie lebte, dank ihrer zahlreichen, wohlhabenden Liebhaber, ein luxuriöses, wenn auch kurzes Leben und starb bereits im Alter von 23 Jahren, einsam und verarmt, an der Tuberkulose. Gerade einmal sechs Jahre nach ihrem Tod erlebte Verdis Oper ihre Uraufführung.

**Will Humburg:** Außerdem ist *La traviata* die dramaturgisch vielleicht vollkommenste Oper Verdis.

**VB:** Dem stimme ich zu. Das große Thema des Stückes ist dabei die Zeit: Im ersten Akt, wenn sich alle ausgelassen auf Violettas Feier amüsieren, flieht die Zeit nur so dahin. Im zweiten Akt, wenn Violetta an ihrer Liebe zu Alfredo festzuhalten versucht, scheint die Zeit mit einem Male stillzustehen. Und im dritten Akt schreitet die Zeit schließlich wieder unerbittlich voran, Violettas unausweichlichem Ende entgegen.

**Zwei Elemente fallen bei deiner Inszenierung ganz besonders ins Auge: ein großer Konzertflügel, der über weite Strecken den Bühnenraum dominiert, sowie die neu von dir erdachte Figur einer Tänzerin. Was hat es damit jeweils auf sich?**

**VB:** Dazu muss ich ein wenig ausholen: Zu den zahlreichen Verehrern der Duplessis zählte unter anderem auch der Komponist Franz Liszt, der auf einer seiner Europatourneen für längere Zeit in Paris weilte. Zum Abschied schenkte er seiner Geliebten ein Klavier – zumindest legen dies Dokumente eines namhaften Klavierbauers nahe, der just zur damaligen Zeit, als sich Liszt von Marie trennte und sie verließ, ein Klavier an eine gewisse „M. Duplessis“ in Paris ausliefert hat. Auch wenn dies vielleicht kein eindeutiger Beweis sein mag, so gefällt mir dennoch der Gedanke, dass Liszt seiner Geliebten ein solches Abschiedsgeschenk gemacht hat. Dabei soll die Duplessis eine eher mäßige Klavierspielerin gewesen sein, die allerdings – wie ein Zeitzeuge zu berichten weiß – ihrer Zuhörerschaft um jeden Preis zu gefallen suchte. Hierin war sie eine absolut integre und authentische Person. Bei uns spielt Violetta das Klavier jedoch nicht, da dieses in unserer Inszenierung lediglich als eine Metapher für jene Dinge dient, die ihr im Leben lieb und teuer sind und von denen sie sich niemals trennen würde. Was die Tänzerin anbelangt, so spielen wir damit auf eine weitere berühmte Kurtisane der damaligen Zeit an, nämlich auf die durch ihre Liebschaft mit Ludwig I. von Bayern in die Geschichte eingegangene irische Tänzerin Lola Montez. Diese versuchte nämlich in jenen Tagen – wenn auch weniger erfolgreich als die Duplessis – ebenfalls in Paris Fuß zu fassen. Allerdings war sie eine eher zwielichtige Person, von fragwürdiger Herkunft und zweifelhaftem Ruf, weshalb sie in meinen Augen – trotz einiger Ähnlichkeiten in beider Biografien – als eine Art „Gegenpart“ zu Marie Duplessis angesehen werden kann. Teilweise hatte sie sogar dieselben Liebhaber wie Marie, etwa Franz Liszt oder Alexandre Dumas.

**Kommen wir auf die Musik zu sprechen: Wie erarbeitet man sich ein Stück, das bereits derart oft aufgeführt und interpretiert worden ist, wie die *Traviata*?**

**WH:** Für mich persönlich ist es bereits gute 20 Jahre her, dass ich *La traviata* zuletzt gemacht habe. Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, war meine Freude riesengroß, als mich Heribert Germeshausen angefragt hat, ob ich Lust dazu hätte, das Stück in Dortmund neu zu machen. Alles an der *Traviata* ist – für Verdis Kompositionsstil durchaus charakteristisch – vollkommen aus der Szene heraus gedacht. Das sieht man schon allein am Notenbild: Er wusste, dass wenn er lediglich einen Wechsel von *Piano* (leise) nach *Forte* (laut) notieren würde, man am Ende kaum einen Unterschied heraushören wird. Deshalb hat er in seinen originalen Handschriften teils extreme Dynamikbezeichnungen notiert, mit dem Ziel, dadurch



den von ihm beabsichtigten Effekt einer Szene deutlich zu machen. Im Fall von *La traviata* notierte er an einer Stelle beispielsweise ein fünffaches *Pianississimo* (also sehr, sehr, sehr, sehr, sehr leise), was in späteren Notenausgaben leider an die standardisierte Schreibweise eines *Pianopianissimo (ppp)* für „so leise wie möglich“ angeglichen wurde. Durch diese Vereinheitlichung ging in der modernen Aufführungspraxis natürlich so manches von Verdis ursprünglichen Intentionen verloren. Ähnlich ist es mit der jeweils gewünschten Artikulation, die Verdi, wie kein anderer Komponist seiner Zeit, ganz exakt festgehalten hat: *legato, non legato, staccato, sforzando, dolcissimo* usw. Aus diesem Grund verwenden wir bei unserer Neueinstudierung auch ganz bewusst jene Notenausgabe, die Verdis originale Dynamik- und Artikulationsvorschriften deutlich macht.

**Steckt dahinter vielleicht auch so etwas wie die Suche nach der „Wahrheit“ in Verdis Musik?**

**WH:** Verdi hat einmal gesagt: „Die Wahrheit kopieren mag gut sein, die Wahrheit erfinden ist besser, viel besser.“ Von Berichten des Verlegers Ricordi wissen wir, dass Verdi noch vor der ersten Niederschrift der Singstimmen in seinem Zimmer auf- und abging, die Texte wie ein Schauspieler mit unterschiedlichen Emotionen vor sich hersagend. Wenn er schließlich glaubte, den genau passenden Ausdruck getroffen zu haben, brachte er diesen zu Papier, ging damit ins Theater und legte dort erst in der Probenarbeit – wo er Regie führte – die weiteren Details und auch die Orchestrierung fest. Es ging ihm also vor allen Dingen um die dramaturgische „Wahrscheinlichkeit“, die ein Sänger mit seiner Deklamation auf der Bühne erzeugen sollte. Diese ging Verdi über alles. Hieraus lassen sich aus meiner Sicht auch viele vermeintlich falsche Wortbetonungen und „Atmer“ (bzw. „Nicht-Atmer“) in seiner Musik erklären, da auch in der realen Welt ein Mensch in emotionalen Ausnahmesituationen dazu neigt, falsch zu betonen bzw. zu atmen. Erst wenn es gelingt, den ursprünglich beabsichtigten, ganz konkreten sängerischen Ausdruck zu finden, entfaltet Verdis Musik ihre optimale – sagen wir meinetwegen „wahrhaftige“ – Wirkung. Tatsächlich geht es hierbei weniger darum, Verdis Vorgaben akademisch möglichst präzise zu erfüllen, sondern den von ihm offensichtlich intendierten Ausdruck bestmöglich umzusetzen: Nicht was dasteht ist wichtig, sondern warum es so dasteht. Deshalb sage ich den Sängern auf den Proben immer wieder: „Die Noten sind mir gar nicht so wichtig. Wichtiger ist für mich, dass wir den überzeugendsten Weg finden, die Emotionen der Figuren sängerisch glaubhaft und schlüssig umzusetzen und sie so mit Leben zu erfüllen.“ Denn: Die Wahrheit erfinden ist besser.

**Die Fragen stellte Dramaturg Daniel C. Schindler.**



Andrea Carè, Anna Sohn



# Bittere Lüge und süßer Liebesschwur

## Über Giuseppe Verdis *La traviata*

„Warum ich mich verkauft habe? Weil ehrliche Arbeit mir niemals den Luxus erlaubt hätte, nach dem ich mich 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.“ Diese Worte stammen von der berühmtesten Pariser Kurtisane ihrer Zeit, Marie Duplessis. Die junge Frau, im Januar 1824 unter dem Namen Rose Alphonsine Plessis in der Normandie in ärmlichen Verhältnissen zur Welt gekommen, verdingte sich zunächst als Wäscherin, Fabrikarbeiterin, Servicekraft in der Gastronomie und Mitarbeiterin eines Modegeschäfts, ehe sie sich – wie viele junge Frauen ihrer Generation – schließlich der Prostitution zuwandte. Anfänglich wohl noch von ihrem gewalttätigen Vater dazu gezwungen, übersiedelte sie 1839 selbstbestimmt nach Paris, wo sie sich fortan Marie Duplessis nannte. Dort gelang ihr durch zahlreiche Liebschaften mit angesehenen Künstlern und einflussreichen Politikern – in jedem Fall aber mit Männern der „gehobenen Gesellschaft“ – der Aufstieg zur prominentesten Kurtisane der französischen Hauptstadt. Als „Self-Made Woman“ hatte sie sich das Lesen und Schreiben in mehreren Fremdsprachen beigebracht, war dadurch zur eloquenten Konversationspartnerin und manierlichen Abendbegleiterin geworden, frequentierte die angesehensten Cafés, besuchte Theateraufführungen und rauschende Feste. Zu ihren Liebhabern zählten unter anderem der Komponist Franz Liszt, der ihr ein Klavier schenkte, und insbesondere der Schriftsteller Alexandre Dumas der Jüngere, der seiner etwa ein Jahr lang währenden Liaison mit der Duplessis in Form seines 1848 veröffentlichten, teils autobiografischen Romans *La Dame aux camélias* (*Die Kameliendame*) ein literarisches Denkmal setzte.

„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 wollen. 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.“ Mit diesen Worten verabschiedete sich der junge Dumas im August

1845 von seiner Geliebten, die im Februar 1847 – einsam, verarmt und von der Tuberkulose gezeichnet – in ihrer Wohnung am Pariser Boulevard de la Madeleine Nr. 11 verstarb. Allen Berichten zufolge war die Duplessis von hinreißender Schönheit gewesen. „Man hätte meinen können: eine Meißner Porzellanfigur“, ergänzte Dumas rund zwanzig Jahre nach seiner zerbrochenen Jugendliebschaft, und 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 (...). Manchmal hielt man sie für eine Frau von Welt. – Heute würde man sich in dieser Hinsicht dauernd täuschen. Sie war ein Bauernmädchen gewesen.“ Derart anrührende wie auch brutale Worte fand der Schriftsteller also für seine einst so verehrte *Kameliendame*. Diesen Namen erfand Dumas eigens für das Alter Ego ihrer Romanfigur. Zwar trug die Duplessis, wie es zur damaligen Zeit Mode war, durchaus des Öfteren auch Blumenschmuck im Haar, doch geht das Tragen einer Kamelie allein auf die dichterische Erfindungsgabe Dumas' zurück.

Da *Die Kameliendame* sehr erfolgreich war, arbeitete der Autor seinen Roman in der Folge zu einem Theaterstück um, das am 2. Februar 1852 in Paris uraufgeführt wurde – nachdem die Premiere aus moralischen Erwägungen heraus mehrmals verschoben worden war. Giuseppe Verdi kannte sowohl den Roman als auch das Schauspiel, dessen Uraufführung er während eines Parisaufenthalts selbst erlebt hatte. Noch im Frühjahr 1852 konzipierte der Komponist – anfangs noch unter dem Arbeitstitel *Amore e Morte* (*Liebe und Tod*) – gemeinsam mit seinem Librettisten Francesco Maria Piave den szenischen Rahmen für eine Oper nach Dumas' *Kameliendame*. Das Interesse Verdis an diesem „grandiosen, schönen, gewagten“ Stoff dürfte dabei in engem Zusammenhang mit seiner eigenen Biografie gestanden haben, denn der Komponist lebte seit 1847 mit der Sängerin Giuseppina Streponi zusammen, die bereits mehrere uneheliche Kinder hatte und daher selbst als „Gefallene“ galt. Doch Verdis Musik, die er in gerade einmal 45 Tagen zu Papier gebracht haben soll, stellt keine moralische Verurteilung der weiblichen Hauptfigur dar, sondern schildert deren Leid mit großer Empathie und Einfühlungsgabe.

Ihre Uraufführung erlebte *La traviata* – oder „die vom (rechten) Weg Abgekommene“, wie sich der Titel von Verdis Oper wohl am ehesten ins Deutsche übersetzen lässt – am 6. März 1853 im Teatro La Fenice in Venedig. Verdi notierte: „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.“ Der Komponist war sich also vollkommen darüber im Klaren, dass es



Mandla Mndebele, Anna Sohn

ein hohes Wagnis darstellte, eine Kurtisane zur Titelfigur einer Oper zu machen und damit der Gesellschaft seiner Zeit ihre eigene Unmoral vorzuhalten. Bei der Uraufführung hatte Verdi, der den Griff ins Wespennest eigentlich nicht scheute, dafür zu sorgen, dass die Inszenierung seiner Oper in der Zeit Ludwigs XIV. spielte, um dadurch die zeitkritischen Spitzen zu kaschieren. Damit folgte er einer Auflage der Venezianischen Zensurbehörden, die Handlung seiner Oper in die Zeit des Ancien Régime zu verlegen. Doch lag der Tod der Duplessis zum Zeitpunkt der Uraufführung von *La traviata* gerade einmal sechs Jahre zurück, und wohl jeder im Publikum wusste nur allzu gut um die historischen Hintergründe von Dumas' Vorlage.

Daher verwundert es kaum, dass die Uraufführung von *La traviata* zu einem regelrechten Skandal und für Verdi zu einem grandiosen Misserfolg geriet – zunächst. Denn bereits mit einer zweiten Aufführungsserie der Oper, die ab dem 6. Mai 1854 am Teatro San Benedetto, ebenfalls in Venedig, gespielt wurde, gelangte das Werk schließlich zu seinem wohlverdienten Erfolg – der ihm bis in unsere Zeit hinein treu geblieben ist. Denn zählen Partien wie Alfredo, Giorgio Germont oder Violetta bis heute zum festen Standardrepertoire aller großen Sängerinnen und Sänger, und jede Generation hat sich seither ihre eigene Lesart für diese anrührende und tiefgründige Oper geschaffen. Ebenso wurden sowohl *Die Kameliendame* als auch *La traviata* immer wieder zum Gegenstand der Filmkunst erhoben, wobei die Verfilmung mit Greta Garbo von 1936 und Franco Zeffirellis Verfilmung mit Teresa Stratas und Plácido Domingo von 1983 zu den Bekanntesten zählen. Aber auch das moderne Blockbuster-Kino lieferte – mit der Liebesromanze *Pretty Woman* aus dem Jahr 1990, mit Julia Roberts und Richard Gere in den beiden Hauptrollen als ungleiches Liebespaar – eine moderne Variante der bekannten Opernhandlung.

Mit *La traviata* wandte sich Verdi zum ersten und einzigen Mal in seinem reichen Operschaffen einem zeitgenössischen Thema zu. Doch nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch stellt vieles von dem, was Verdi in seiner Oper auf die Bühne brachte, ein absolutes Novum dar. Dies scheint auch der zeitgenössischen Musikkritik nicht entgangen zu sein, wenn etwa in einer Ausgabe der *Italia musicale* zu lesen ist: „*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 gehen, als würde man ins Schauspielhaus gehen. Verdi ist der Erfinder einer vollkommen neuen Musik.“ Was aber genau war es, das Verdis Musik für ihre Zeitgenossen derart neu erscheinen ließ? – Zunächst einmal wird in der *Traviata* Verdis Bemühen erkennbar, eine erhöhte „Lebenswirklichkeit“ auf der Opernbühne abzubilden, indem er versucht, die Folge der musikalischen Nummern – stärker als bislang üblich – mit dem Fortgang der Handlung zu ver-

binden. Die in der damaligen Bühnenpraxis weitgehend vorherrschende Kontrastdramaturgie, in der sich große Massenszenen mit Chor und intime Solo- beziehungsweise Duett-Szenen fortwährend abwechselten, korrespondiert in *La traviata* in besonderer Weise mit dem Inhalt der Oper: Indem nämlich beide Lebensseiten Violettas – ihr rauschendes öffentliches Leben als Pariser Kurtisane einerseits und ihr deutlich ruhigeres, von persönlichen Schicksalsschlägen gezeichnetes Privatleben als liebende Frau andererseits – in Verdis Musik sinnfällig miteinander verschränkt werden, überwindet der Komponist das altbewährte Schema abwechselnder Massen- und Solo-Szenen und gelangt eben hierdurch zu einer bislang ungekannten „Wahrhaftigkeit“ szenischer Vorgänge auf der Opernbühne. Beachtlich ist in diesem Zusammenhang außerdem die gesteigerte Bedeutung, die Verdi den rezitativen Passagen seiner Partitur beimisst. Denn dienen ihm diese nicht länger allein für den Fortgang der äußeren Handlung, sondern tragen maßgeblich zur Charakterentwicklung seiner Bühnenfiguren bei.

So bildet denn auch das eigentliche Kernstück von *La traviata* nicht etwa eine große Arie, sondern die Schlusssentenz eines Rezitativs mit anschließendem Orchester nachspiel: Nach einem langen, qualvollen Gespräch mit Alfredos Vater hat sich Violetta – entgegen ihrem eigenen Willen und Empfinden – dazu durchgerungen, ihren Geliebten zu verlassen. Als dieser mit einem Mal nichtsahnend vor ihr steht, bricht sie in Tränen aus, verschweigt ihm allerdings den Grund ihres Unbehagens und versichert ihn – wie auch sich selbst – stattdessen ihrer unverbrüchlichen Liebe. Die betreffende Stelle, gerade einmal knappe zwei Seiten im Klavierauszug zu Verdis Oper, besteht dabei lediglich aus einer Folge von 18 Takten:

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.

Nachdem Violetta mit ihren geradezu mantraartigen Beschwörungen „sempre, sempre, sempre“ („immer, immer, immer“) Alfredo ihrer anhaltenden Liebe versichert hat, fordert sie ihn dazu auf, sie gleichfalls zu lieben: „Amami, Alfredo, quant'io t'amo ... Addio“ („Liebe mich, Alfredo, so sehr, wie ich dich liebe... Lebe wohl“). Ihr „Amami“ beginnt eine Terz höher als die vorangegangene Phrase und wird wiederholt. Erneut um eine Terz erhöht, bäumt es sich einen weiteren Halbtonschritt auf, wozu über den tremolierenden Streichern schrittweise das ganze Orchester hinzutritt. Mit der zunehmenden Eindringlichkeit von Violettas Bitten

setzt schließlich auch das *Fortissimo* der Blech- und kurz darauf der Holzbläser ein. In der Singstimme werden die Vokale von da an als doppelt punktierte Halbe verlängert und jede folgende Silbe als Achtel einen Schritt abwärts angefügt, sodass die Melodie schließlich in ein bewegendes Schluchzen Violettas herabsinkt.

Die extreme Tragik dieser Szene – die innere Zerrissenheit Violettas, ihren Geliebten gegen den eigenen Herzenswunsch hinter sich lassen zu müssen und ihre gleichzeitige Sprachlosigkeit angesichts des plötzlichen Zusammentreffens mit Alfredo – liegt in der inneren Psychologie der Hauptfigur begründet und hat sich über den gesamten vorausgegangenen Akt aufgebaut. Der eigentliche Konflikt liegt also in dem Widerspruch von Violettas innerer Gefühlswelt – von der zu diesem Zeitpunkt zwar das Publikum, nicht aber Alfredo weiß – und ihrem äußerlichen Betragen gegenüber dem Geliebten begründet, dem sie ihre Entscheidung und die damit einhergehenden Folgen (noch) nicht zu offenbaren vermag – ein emotionaler, innerer Widerstreit, den Violetta nicht in Worte fassen, sondern einzig gesanglich zum Ausdruck bringen kann. Eben hierdurch erweist sich Verdi als vollkommener Musikdramatiker, indem er durch seine Musik sowohl Violettas innere Not als auch ihr erbittertes Flehen gegenüber Alfredo, sie auch weiterhin zu lieben, zur selben Zeit hörbar werden lässt. Bittere Lüge und süßer Liebesschwur in ein und demselben Augenblick – dies auszudrücken vermag wohl einzig und allein die Oper...

Der international gefeierte Regisseur Vincent Boussard, der für *La traviata* erstmals an der Oper Dortmund tätig ist und außerdem das Kostümdesign der Produktion verantwortet, legt in seiner Inszenierung den Fokus vor allem auf eine akribische Personenregie, ohne dabei jedoch dem notwendigen Assoziationsrahmen für Verdis Musik den Raum zu nehmen. Das Bühnenbild von Frank Philipp Schlößmann kreiert hierzu einen Seelenraum, der mit einer mal konvex, mal konkav verlaufenden Wand als Projektionsfläche für Violettas Leben – mit seiner vollen Bandbreite aus Höhen und Tiefen, aus überreicher Fülle und vereinsamter Leere – der Inszenierung einen sinnigen und sinnlichen Bedeutungsrahmen verleiht. Fortwährendes und optisch dominierendes Element auf der Bühne ist hierbei vor allem ein großer schwarzer Flügel – als Reminiszenz an jenes Instrument, das der Komponist Franz Liszt dereinst seiner geliebten Marie Duplessis, der historischen Vorlage für die Figur der Violetta Valéry, zum Geschenk machte. In einem poetischen Sinne kann dieser dabei zugleich als ein Sinnbild aufgefasst werden, wie in der Oper allzu oft „Ungesagtes“ im Raum steht, das einzig durch die Musik adäquat zum Ausdruck gebracht werden kann. Mit Gastdirigent Will Humburg zeichnet zudem ein veritabler Verdi-Spezialist für die musikalische Neueinstudierung von *La traviata* an der Oper Dortmund verantwortlich.

**Daniel C. Schindler**

Andrea Carè



Anna Sohn

## Nachweise

Die Szenenfotos entstanden bei der Klavierhauptprobe am 4. September 2024.  
Bei sämtlichen Texten handelt es sich um Originalbeiträge für dieses Heft.

---

## Impressum

**Herausgeber** Theater Dortmund

**Geschäftsführender Direktor** Tobias Ehinger

**Intendant der Oper** Heribert Germeshausen

**Inhalt und Redaktion** Dr. Daniel C. Schindler

**Gestaltung** Marketing | Theater Dortmund

**Szenenfotos** Thomas M. Jauk

**Druck** color-offset-wälter GmbH & Co. KG

**Redaktionsschluss** 09.09.2024 (Änderungen vorbehalten!)



[www.theaterdo.de](http://www.theaterdo.de)