

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„La Traviata“: Text – Musik - Visualisierung

Verfasserin

Anika Mareen Roth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Januar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 350 593 T

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Italienisch und UF Musikerziehung

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	III
Einleitung	1
I. Giuseppe Verdi und seine Zeit.....	4
I.1. Leben und Werk.....	4
I.2. Das Risorgimento und Giuseppe Verdi	6
II. Hintergrundinformationen und Aufbau der Oper	7
II.1. Entstehung der Oper	7
II.2. „La Traviata“: Ein romantisches Drama mit realistischen Anklängen.....	8
II.3. Aufbau, Inhalt und Thema der Oper.....	10
II.3.1. Inhalt.....	10
II.3.2. Figurenkonstellation	12
II.3.3. Schauplatz.....	13
II.3.4. Zeit.....	13
II.3.5. Thema der Oper	13
III. Analyse (Text – Musik – Visualisierung)	14
III.1. Vorspiel	14
III.2. Erster Akt, erste Szene	18
III.2.1. Text.....	18
III.2.2. Musik.....	23
III.2.3. Visualisierung.....	27
III.2.3.1. Präludium	27
III.2.3.1.1. Architektur der Bühne, Personen und Szene.....	27
III.2.3.1.2. Symbolik	30
III.2.3.1.3.1. Farbsymbolik.....	31
III.2.3.1.3.2. Blumensymbolik	31
III.2.3.1.3.3. Kleidung	32
III.2.3.1.3. Mimik, Gestik, Proxemik und Körperhaltung.....	32
III.2.3.1.4. Kontraste	34
III.2.3.2. Erster Akt, erste Szene	35
III.3. Erster Akt, fünfte Szene	38
III.3.1. Text.....	38
III.3.2. Musik.....	43
III.3.3. Visualisierung.....	53
IV. Sprachliche Besonderheiten des Piav'schen Librettos.....	57
IV.1. Begriffserläuterung	57
IV.2. Erster Akt, erste Szene	58
IV.2.1. Thematik	59
IV.2.2. Grammatik	59
IV.3. Erster Akt, zweite Szene	61
IV.3.1. Wortfelder	61
IV.3.2. Lexik	62
IV.3.3. Grammatik	63
IV.4. Erster Akt, „Brindisi nell'introduzione“	64
IV.4.1. Thematik	64
IV.4.2. Sprache.....	66
IV.4.3. Grammatik	66

IV.5. Erster Akt, „Walzer e duetto“	67
IV.5.1. Themen.....	67
IV.5.2. Sprachliche Besonderheiten	67
IV.6. Erster Akt, dritte Szene	68
IV.6.1. Einführen neuer Thematik	68
IV.6.2. Grammatik	70
IV.6.4. Textliche Auffälligkeiten	71
IV.7. Erster Akt, vierte Szene	71
IV.7.1. Thematik	72
IV.7.2. Grammatik	72
IV.7.3. Lexik	73
IV.8. Erster Akt, fünfte Szene	73
IV.8.1. Thematik	74
IV.8.2. Grammatik	75
IV.8.3. Wortwahl.....	77
IV.9. Weitere sprachliche Besonderheiten des zweiten und dritten Aktes	78
IV.9.1. Die Ausdrucksweise der Dienerschaft	78
IV.9.2. Der „imperativo tragico“	79
IV.9.3. Lexik	80
Schlusswort	81
V. Bibliographie	83
VI. Abbildungsverzeichnis.....	88
VII. Anhang.....	89
Abstract	89
Riassunto italiano (italienische Zusammenfassung)	90
Lebenslauf	100

Einleitung

In dieser Arbeit geht es um das Zusammenspielen dreierlei Zeichencodes¹ in Verdis Oper „La Traviata“: den **Text**, die **Musik** und die **Visualisierung**. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf das Libretto², bei dem es sich in den meisten Fällen um eine erste Ebene des musikdramatischen Ausdrucks handelt, fallen. Die sprachwissenschaftliche Ebene bildet somit die Basis der Analyse, mit Einbeziehung der Musikanalyse und der Analyse einer von der Verfasserin gewählten Visualisierung³.

Ein derartig komplexes Analysieren einer Oper scheint sich anzubieten, greift man Michael Metzeltins Begriffe der „Multimedialität und Medienverdichtung“, charakteristisch für die Oper des 19. Jhdts, auf (vgl. Metzeltin 2006:128). Nicht nur das Darzustellende mithilfe verschiedener Medien sei hiervon betroffen, sondern auch das Annähern der einzelnen Ausdrucksformen an die je anderen (vgl. ebenda). Albert Gier verwendet hierfür den Begriff der „Plurimedialität“ dramatischer Texte, in denen optische und akustische, bzw. sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksmittel miteinander verbunden werden (vgl. Gier 1988:5).

In welchem Beziehungsgeflecht Sprache und Musik - vor allem in der Oper - stehen, zieht bereits eine Kette heftiger Debatten unter Linguisten und Musikwissenschaftlern nach sich. Während ein Großteil der Meinung ist, die Musik sei von der Sprache beeinflusst und stünde in unmittelbarem Zusammenhang zu ihr, behaupten andere das Gegenteil. Dass beide Zeichencodes ähnlichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, lässt sich leicht feststellen. Hierfür genügt es schlichtweg, sich das Vokabular anzusehen, mit dem Musik analysiert wird⁴.

¹ Ganz allgemein handelt es sich bei einem Zeichen um alles, was das Auge wahrnehmen kann und was gleichzeitig eine vereinbarte Bedeutung hat oder eine Information trägt (z. B. ein Verkehrszeichen, Kleidungsstück etc.). Nach Ferdinand De Saussure besteht ein **sprachliches Zeichen** aus den Komponenten signifié (Inhalt) und signifiant (Ausdruck = Laut). Bei einem Code handelt es sich um „jedes System von Symbolen, welches durch vorherige Übereinkunft dazu bestimmt ist, die Information zu repräsentieren und sie zwischen Quelle und Bestimmungspunkt zu übertragen“ (zitiert nach Eco 1991:19).

² Das Libretto als eigene (musikdramatische) Gattung ist erst Ende des 20. Jhdts. ins Interesse von Literatur- und Musikwissenschaftlern geraten (vgl. Gier 1986:9ff). Gier bezeichnet das Libretto als eine „dienende“ Form, das gewisse Rücksichten zu nehmen hat, da es der Musik das Wesentliche der Aussage zu überlassen hat und dementsprechend mit konventioneller und einfacher Syntax seinen literarischen Zweck erfüllen soll.

³ Hierbei handelt es sich um die sagenumwobene Inszenierung des deutschen Regisseurs Willy Decker bei den Salzburger Festspielen 2005, mit Anna Netrebko (Violetta), Rolando Villazón (Alfredo) und Thomas Hampson (Vater Germont) in den Titelrollen.

⁴ Es ist z.B. von Phrasen, Fragen, Sätzen, Gedankenstrichen, Interjektionen, Syntax etc die Rede; zudem existieren Überschriften, Tempo- und Vortragsbezeichnungen u.a., die alle mithilfe des Systems „Sprache“

Allerdings muss man Acht geben, dass man nicht das Vokabular einer Wissenschaft 1:1 auf eine andere überträgt. Das kann nicht funktionieren. Hans Heinrich Eggebrecht vermag in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der „musikalischen Vokabel“ diese Problematik geschickt zu umgehen: Er spricht von „musikalische[n] Gebilde[n] innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen [...]“.⁵

Ein Problem im Zusammenhang zwischen Musik und Literatur, das uns hier beschäftigen wird, ist die Verwendung der sprachwissenschaftlichen Begriffe „Semantik“⁶ und „Semiotik“⁷. Man geht davon aus, dass die Musik nicht allgemein als semantische Kunst bezeichnet werden dürfe, da ein musikalisches Zeichen nicht unmittelbar etwas bedeuten muss, findet den Begriff der Semiotik in der Musik aber als nicht weitgreifend genug (vgl. Gruber 1995:26). Die Verfasserin ist der Annahme, dass es durchaus Sinn macht, in der Musik den Begriff der Semantik zu verwenden, allerdings mit dem Vorbehalt, diesen mit bestimmten Personen oder unter Umständen mit bestimmten Epochen in Beziehung zu setzen. Wenn z.B. auffällt, dass Verdi in Sterbeszenen vornehmlich die Tonarten Des-Dur und E-Dur verwendet, wie weiter unten noch ausführlich behandelt werden wird, ist es dann falsch zu sagen, dass diese beiden Tonarten in unmittelbarem Zusammenhang mit Sterben, Tod, Todeswunsch oder Todesahnung stehen? Zudem können wir aus Briefen entnehmen, dass Verdi sinnentleerten Schöngesang gehasst hat – ein weiterer Indikator dafür, dass es bei Verdi einen Zusammenhang zwischen Musik und Semantik geben muss.

Worin ein tatsächlicher Unterschied zwischen der Sprache und der Musik und - mit einigen Einschränkungen - auch der Visualisierung, liegt, ist die Fähigkeit der beiden letztgenannten, Gefühle auszudrücken⁸, diese aber nicht, wie die Sprache, beschreiben zu können. In punkto

erklärt oder zumindest ausgedrückt werden. Manche Vergleiche gehen sogar so weit, Musik mithilfe einer „musikalischen Grammatik“ zu untersuchen. All diese Versuche schlugen aber bisher fehl (vgl. Gruber 1995:32).

⁵ Zitiert nach Gruber 1995:23. Dies impliziert, dass innerhalb des musikalischen Zeichencodes bestimmte Wendungen und Ausdrucksweisen vorherrschen, die sich durch Gebrauch, Funktion und Tradition in Form einer musikalischen Sprache festigen und erweitern lassen, ähnlich den Vokabeln einer Sprache, die einem bestimmten Regelwerk unterstellt sind (vgl. ebenda).

⁶ Die Semantik erforscht die **Bedeutung** der Wörter und Sätze.

⁷ Die Lehre der Zeichen, insbesondere der Symbole. Die S. lässt sich in Syntaktik, Semantik und Pragmatik untergliedern.

⁸ Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei der Gattung „Oper“ um die wohl komplexeste Form, Sinne anzusprechen, handelt, was im Gehirn des/der Rezipienten eine sehr komplexe Form von Verarbeitungsmustern der physikalischen Reize verlangt. Wie viel der/die Einzelne an Reiz aufnimmt, hängt bereits von der Konzentration, mit der er/sie hinhört/hinsieht usw., ab. Die Muster, die im Gehirn ablaufen, um diese Reize zu

Denotation⁹ und Konnotation¹⁰ können Musik und Visualisierung im Gegensatz zu Sprache höchstens unterstützend, aber nicht alleinig aussagend wirksam sein.

Gerade die italienische Sprache scheint für Vertonungen prädestiniert zu sein:

„Seine Lautgestalt mit ihrem klar und gut bewahrten, nur wenig diphthongierten und höchst sparsam elidierten Vokalstand, mit ihrer Bevorzugung der oralen Artikulation vor der nasalen und gutturalen und mit ihrer Abneigung gegen verwickelte Konsonantengruppen wirkt beinahe wie Gesang.“ (vgl. Voßler 1948:7)

Daher wird eine der zentralen Fragen dieser Arbeit sein, an welchen Stellen in der Oper textliche, musikalische und visuelle Zeichen „deckungsgleich“ sind, und wo nicht? Welche Symbole kommen im Text und in der Musik vor und was macht der Regisseur daraus? Dient die Multimedialität dazu, mit mehreren Ebenen dasselbe auszudrücken oder gleichzeitig verschiedene Ausdrucksebenen parallel zu produzieren (mit je anderem Inhalt)?

Um die sprachliche Analyse abzurunden, geht es in einem weiteren Kapitel, ganz unabhängig von der Musik, um das Piav'sche Libretto. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf sprachliche Besonderheiten gerichtet, seien sie grammatikalischer, den Wortschatz betreffender oder inhaltlich-thematischer Natur.

verarbeiten, sind wiederum abhängig von dem jeweiligen Erfahrungs- und Assoziationshintergrund der/des Einzelnen.

Dass Musik, visuelle Zeichen etc. unmittelbare Emotionen auslösen können, liegt an der Verkoppelung der Nervenzellen, die aufgrund der eingehenden physikalischen Reize Informationen weiterleiten, mit dem Gehirn und dem limbischen System, dem Ort, an dem wir Emotionen spüren. Welche Emotion ein Geräusch, ein Ton, ein Klang, ein gelesenes Wort oder ein visuelles Zeichen etc. auslöst, kann zwar einerseits religiös oder kulturell geprägt sein (z.B. der ans Kreuz genagelte Jesus oder ein Dominantseptakkord), liegt aber wiederholt am oben beschriebenen Apparat von Verarbeitungs- und Assoziationsmustern des/der Einzelnen. Dies erklärt, warum ein und derselbe Reiz bei zwei verschiedenen Menschen ganz unterschiedliche Wirkung haben kann.

⁹ Bedeutung eines Wortes; hierbei ist das zu Bezeichnende, also die außersprachliche Wirklichkeit, das *Denotat*, das Zeichen selbst der *Denotator*.

¹⁰ Zur Denotation zusätzliche Bedeutungskomponenten eines Wortes.

I. Giuseppe Verdi und seine Zeit

I.1. Leben und Werk

Giuseppe Verdi, Sohn einer Kleinhändlerfamilie, wurde am 9. (oder 10.) Oktober 1813 in Le Roncole¹¹ geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er von Don Pietro Baistrocchi¹² und war bereits als Zehnjähriger in der Lage, als Organist zu wirken. Die Fortsetzung seiner musikalischen Ausbildung erlebte Verdi in Busseto, wo er Schüler von Ferdinando Provesi¹³ wurde. Bei ihm machte er erste Erfahrungen mit dem Komponieren. Den größten Einfluss auf Verdis Karriere hatte aber Antonio Barezzi¹⁴, der sich für eine Förderung des begabten Jungen aussprach und ihn mit nach Mailand nahm, wo er ihn nach einer missglückten Aufnahmeprüfung am Konservatorium privat ausbilden ließ. Verdi wurde Schüler Vincenzo Lavignas¹⁵. Im Jahre 1836 kehrte er nach Busseto zurück, wurde Musikdirektor und heiratete Barezzis Tochter Margherita, mit der er die beiden Kinder Virginia und Icilio Romano hatte. In dieser Zeit komponierte er für Mailand die Werke „Sei Romanze“ (1838) und die Oper „Oberto, conte di San Bonifacio“ (1839). In den Jahren 1838 bis 1840 starben nacheinander seine Tochter, der Sohn und zuletzt auch seine Frau. 1840 war zudem seine Oper „Un giorno di regno“ beim Publikum durchgefallen. Gezeichnet von diesen Schicksalsschlägen zog er sich vom Komponieren zurück. Merelli¹⁶ war es, der ihn schließlich 1842 zur Vertonung des Librettos „Nabucco“ veranlasste; diesem enormen Erfolg der Uraufführung, bei der er seine zukünftige Lebensgefährtin, Giuseppina Strepponi¹⁷, kennen lernte, folgten „16 Jahre der Galeere“, wie Verdi seine erste große Schaffensperiode selbst benannte.

Mit den Opern „I Lombardi alla prima crociata“ (1843) und „Giovanna d'Arco“ (1845), für Venedig „Ernani“ (1844) und „Attila“ (1846), für Rom „I due Foscari“ (1844) und für Neapel „Alzira“ (1845) versuchte Verdi, die führenden Bühnen Italiens für sich zu gewinnen. Seinem

¹¹ Heutiges Busseto in der Provinz Parma.

¹² Organist und Dorflehrer von Le Roncole.

¹³ Kapellmeister und Musikschuldirektor von Busseto.

¹⁴ Vermögender Kaufmann und Musikmäzen.

¹⁵ Komponist, seinerseits Schüler des Komponisten Giovanni Paisiello.

¹⁶ Impresario der Mailänder Scala.

¹⁷ Italienische Sopranistin, die einen eher zweifelhaften Ruf zu ertragen hatte, da sie zum Zeitpunkt des Kennenlernens Verdis bereits drei uneheliche Kinder von wahrscheinlich verschiedenen Männern hatte.

Ruhm und seiner Geschäftstüchtigkeit¹⁸ hatte er es zu verdanken, dass er bald zu Geld kam und an Bekanntheit und Beliebtheit gewann. Nach der Aufführung der „Macbeth“¹⁹ (1847) wurde er auch außerhalb Italiens bekannt und komponierte noch im selben Jahr die Opern „I masnadieri“ (1847) für London und „Jérusalem“²⁰ für Paris. „L'Abbondonée“, Giuseppina Strepponi gewidmet, und „La Battaglia di Legnano“ waren die letzten Projekte vor seiner Rückkehr in die Heimat, wo er sich mit seiner Partnerin auf seinem erworbenen Landgut Sant' Agata niederließ²¹.

Nun folgte die angeblich glücklichste und besonnenste Zeit seines Operschaffens, unter die auch das hier zu untersuchende Werk fällt; es entstanden die Werke „Luisa Miller“ (1849), „Stiffelio“ (1850), die „Erfolgs-Trias“²² „Rigoletto“ (1851), „Il Trovatore“ (1853) und „La Traviata“ (1853), in Paris folgten von 1853 bis 1857 „Les vœpres siciliennes“, „Aroldo“²³, „Simone Boccanegra“ und „Un ballo in maschera“.

Im Jahre 1859 vermählte sich Verdi mit Giuseppina Strepponi. Sein einstiger Schaffensdrang wich einer eher gemächlichen und ruhigeren Zeit, in der Verdi vornehmlich für große ausländische Bühnen komponierte. Es entstanden „La forza del destino“ (1861) für St. Petersburg, eine Neufassung der „Macbeth“ (1865) und „Don Carlos“ (1867) für Paris und für Kairo „Aida“ (1871), ein Auftragswerk des ägyptischen Vizekönigs. Für die Mailänder Scala überarbeitete er die Werke „La forza del destino“ sowie die „Aida“, bei deren Aufführung er die Sängerin Teresa Stolz kennen lernte, die in Verdis Leben eine bis heute ungeklärte Rolle spielte²⁴.

Es folgte eine sehr lange Schaffenspause, die durch die Komposition eines Streichquartetts (1873) und eines Requiems (1874) unterbrochen wurde. Die restliche Zeit zog sich Verdi

¹⁸ Bis an sein Lebensende ging er als erster Komponist überhaupt eine Verbindung mit dem Verlag Ricordi ein und war beim Verleih seiner Noten an die jeweilige Bühne oder beim Verkauf seiner Klavierauszüge stets zu einem gewissen Prozentsatz gewinnbeteiligt. Außerdem sorgte er dafür, dass in Italien sowohl das Komponieren als Beruf als auch das Urheberrecht als solches anerkannt wurden.

¹⁹ Das erste seiner Werke mit veristischer Färbung.

²⁰ Umarbeitung der Oper „Attila“.

²¹ Er musste es von nun an ertragen, sich als „Bauernkünstler“ bezeichnen zu lassen.

²² Diese drei realistisch gefärbten Opern sind bis heute von hoher Popularität. Verdi stellt Randfiguren der Gesellschaft in den Mittelpunkt und zeigt zum ersten Mal die ganze Palette menschlicher Gefühle auf. Durch ihre Intimität und die durch Zeitaktualität begünstigte Bürgernähe bekommt vor allem „La Traviata“ eine zusätzliche Sonderstellung in Verdis Operschaffen zugeschrieben. Auch hat sie den Ruf, Verdis Lieblingsope gewesen zu sein (vgl. Verdi 1995: Buchumschlag).

²³ Überarbeitung des „Stiffelio“.

²⁴ Aus den Briefen Giuseppina Strepponis geht hervor, dass Teresas Präsenz für sie unerträglich war. Eifersucht mischte sich mit dem Gefühl des Alleinseins und Verlassenwerdens. Zu diesem Zeitpunkt zerbrach ihre Ehe.

meist nach St. Agata zurück, wo er sich der Landwirtschaft widmete. Schließlich wurde er von Arrigo Boito²⁵ und Giulio Ricordi überredet, sich dem „Otello“ zuzuwenden – ein Projekt, das von 1879 bis 1886 dauern sollte. Im selben Zeitraum überarbeitete er „Simon Boccanegra“ und „Don Carlo“. „Otello“ wurde ein überaus großer europaweiter Erfolg und zeigte, dass Verdi noch immer große kompositorische Fähigkeiten besaß. Sein letztes Werk, „Falstaff“ (1893), vermochte diesen Erfolg noch einmal zu wiederholen. Seinen Lebensabend verbrachte Verdi mit der Überarbeitung bestehender und der Komposition kleinerer Werke. Vordergründig kümmerte er sich aber um den Bau und die Finanzierung eines Altersheims für Musiker in Mailand.

Am 27. Januar 1901 starb Verdi an einem Schlaganfall in Mailand und wurde im Februar gemeinsam mit Giuseppina in der Kapelle des Alterheims beigesetzt. Als Alleinerbin wurde Maria Carrara ernannt, die Tochter seines Cousins, die er und seine Frau im Jahre 1867 adoptiert hatten.

1.2. Das Risorgimento und Giuseppe Verdi

Verdis Beitrag zur Unabhängigkeitsbewegung Italiens (genannt Risorgimento²⁶) war, entgegen dem bis heute bestehenden Mythos, es handle sich bei seiner Person um einen Freiheitskämpfer, hauptsächlich künstlerischer Natur. Den Ruf des Patrioten brachte ihm bereits seine erste Oper „Nabucco“²⁷ ein, die er eher aus Neugier, wie das Publikum reagieren würde, mit patriotischem Inhalt füllte. Ähnlich verhielt es sich mit den Opern „Lombardi“, „Attila“ und „Ernani“. Die Oper „La battaglia di Legnano“ soll in Rom unmittelbar vor Garibaldis Einmarsch zur Uraufführung gekommen sein.

Seine private politische Aktivität war aber auf das Frequentieren diverser Mailänder Zirkel²⁸ begrenzt. Beispielsweise in den politisch brisanten Revolutionsjahren 1848/49 hielt er sich in Paris und nicht in seiner Heimat auf. Auch der Heimataufenthalt während der „Cinque

²⁵ Italienischer Komponist und Librettist, welcher in Verdis letzter Schaffensperiode für diesen tätig war.

²⁶ Begriff für die Freiheitsbewegung Italiens, die von 1815 bis ca. 1870 datiert wird. Als wichtigste Vertreter der Risorgimento-Bewegung gelten Camillo Cavour, Vittorio Emanuele II, Giuseppe Mazzini und Giuseppe Garibaldi.

²⁷ **Heute noch** gehört es in Italien zur Pflicht wohl jedes Dirigenten des „Nabucco“, den Gefangenenchor „Va pensiero“ mindestens einmal zu wiederholen, weil im Publikum Da-Capo-Rufe, Rufe nach Verdi und/oder dem jeweiligen Dirigenten laut werden.

²⁸ Als einer der fortschrittlichsten galt die Gruppe um Clara Maffai, ihrerseits Gattin des Poeten und Librettisten Andrea Maffai, die der Risorgimento-Bewegung und dem Ideengut Mazzinis sowie demjenigen der Republikaner sehr nahe stand.

Giornate“²⁹ war keineswegs politisch motiviert. 1859 nahm er aktiv am politischen Geschehen teil, indem er den Zweiten Unabhängigkeitskrieg finanziell unterstützte. Für die Weltausstellung in London wurde er beauftragt, Italien mit dem „Inno delle nazioni“ zu repräsentieren (1862).

Als Bewunderer der Person Camillo Cavour³⁰ wurde ihm 1861 das Amt als Abgeordneter im ersten italienischen Parlament zuteil, das er bis 1865 ausübte. Allerdings ist seine tatsächliche politische Aktivität bis heute stark umstritten. Die Frage stellt sich eher, ob ihm diese Stellung, die er in Italien genoss, für sein künstlerisches Schaffen nicht schlichtweg von Vorteil war und er demzufolge die Nachsage als Patriot auch nicht dementierte.

In „La Traviata“ lässt sich vom eigentlichen Risorgimento-Gedanken nichts finden. Die Oper ist weder politisch noch geschichtlich motiviert. Es handelt sich hierbei um massive Kritik am Bürgertum.

II. Hintergrundinformationen und Aufbau der Oper

II.1. Entstehung der Oper

Die Grundlage des Librettos von „La Traviata“ basiert auf dem Roman „La dame aux camélias“ von Alexandre Dumas fils, ein im Jahre 1848 in Paris erschienenes, in realistischem Vaudeville-Stil³¹ gefärbtes Prosastück, das im Februar des Jahres 1852 in Form eines Dramas in vier Akten für die Bühne adaptiert wurde. In Frankreich wird mit diesem Werk der Beginn des Realismus datiert.

Ins Italienische übersetzt wurde das Bühnendrama von Luigi Enrico Tettoni. Verdi, mit der französischen Tradition des Dramas bestens vertraut, hatte das Stück 1852 in Paris gesehen und war vom bürgerlichen, zeitgenössischen Stoff begeistert³². Er beschloss, diesen für seinen

²⁹ Ein am 18. März 1848 begonnener fünftägiger Aufstand in Mailand, der sich gegen die österreichische Besatzung richtete.

³⁰ Italienischer Staatsmann, dem 1860 der Anschluss Italiens mithilfe wirtschaftlicher Stärke und diplomatischen Geschicks gelang.

³¹ Theater(stück) populären, zeitkritischen und satirischen Inhalts, ursprünglich die Bezeichnung für Liederlagen.

³² Was ihm an der Kameliendame besonders gefällt, sind ihre „umanità“, „verità“ und „universalità“ (vgl. Goldin Folena 1995:503).

Auftrag des Teatro La Fenice in der Karnevalssaison 1853 zu verwenden³³. Als Librettisten beauftragte er **Francesco Maria Piave**³⁴, der Dumas' realistischen Stil³⁵ beibehielt und aufgrund Verdis genauer Vorgaben sehr wenig Handlungsspielraum hatte. Auf die Besonderheiten des Piav'schen Librettos wird unter Punkt IV näher eingegangen.

„La Traviata“ wurde am 6. März 1853 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt und fiel beim Publikum gnadenlos durch³⁶. Erst die Folgeaufführungen mit einigen kleinen musikalischen Änderungen und Maria Spezia in der Hauptrolle wurden erfolgreich. Noch heute ist die Oper auf wohl jedem Spielplan größerer Opernhäuser zu finden.

II.2. „La Traviata“: Ein romantisches Drama mit realistischen Anklängen

Als Inhalte der italienischen Romantik, die nicht unmittelbar mit der deutschen Romantik³⁷ verglichen werden darf, spielen das Individuum, dessen innere Welt, Seelenwandlungen³⁸, Affekte und Leidenschaften die größte Rolle. Liebe und Tod drücken sich meist in Form der unglücklichen Liebe, oft mit gesellschaftlichen Hindernissen und dem Tod mit dreierlei Funktionen³⁹ aus (vgl. Drenger 1996:55ff). Liebe und Sexualität schließen einander aus, während Sexualität und Tod oft als symbiotische Einheit verstanden werden (vgl. ebenda).

„La Traviata“ erfüllt viele Komponenten, um als romantische Oper eingestuft werden zu können. Allerdings nimmt sie auch starke realistische Züge an, nicht zuletzt deshalb, weil es

³³ Im Jahre 1844 hatte er den Auftrag, „Marion Delorme“ von Victor Hugo, der ebenfalls eine Prostituierte ins Zentrum des Geschehens stellte, zu vertonen aus moralischen Gründen abgelehnt.

³⁴ Italienischer Librettodichter, 1810 (Murano) bis 1876 (Mailand). Piave ließ sich zunächst als Geistlicher ausbilden, verkehrte aber bald in gebildeten höheren Kreisen. Seine Aktivitäten in den literarischen Salons des Dichters G.G. Bellini und die enge Beziehung zum Librettisten Jacopo Ferretti ebneten den Weg für seine Librettisten-Laufbahn. 1842 arbeitete er für das Opernhaus „La Fenice“ und lernte 1844 Verdi kennen, mit dem er die nächsten 20 Jahre zusammenarbeiten sollte. Piave gilt als Verdis bevorzugter Librettist, da er sich meistens genau an dessen Vorgaben hielt und seinen Wünschen meist gerecht werden konnte.

³⁵ Dieser kommt am besten in den Rezitativen zum Ausdruck.

³⁶ Dies mag zum einen daran gelegen haben, dass die füllige Sopranistin Fanny Salvini-Donatelli nicht wirklich in der Lage war, eine schwindsüchtige, magere, vom Tod gezeichnete Kurtisane glaubhaft darzustellen und dass der Bariton Felice Varesi (Vater Germont) seine besten sängerischen Leistungen zu diesem Zeitpunkt bereits erbracht hatte.

³⁷ In der deutschen (Musik-)Romantik spielen die Themen Natur, Todessehnsucht, die Sehnsucht nach vergangenen Zeiten und Exotismus eine sehr große Rolle.

³⁸ In der italienischen Romantik ist es von enormer Bedeutung, dass die Individuen, als Bestandteil des Dramas, eine **Wandlung auf der Bühne** durchmachen und sich nicht auf einen stereotypischen Affekt beschränken. Es handelt sich demnach um lernfähige Subjekte, deren Charakter sich auf der Bühne bildet.

³⁹ Der Tod als Herrscher, als Erlöser oder als Nichts

ein konkretes Vorbild für Violetta Valéry bzw. Marguerite Gautier⁴⁰ gegeben hat: Marie Duplessis, die „echte“ Kameliendame. Dumas selbst unterhielt ein Verhältnis zu ihr, das er aus finanziellen Schwierigkeiten aufgeben musste. Verdi wiederum führte eine gesellschaftlich nicht anerkannte Beziehung mit Giuseppina Strepponi. Auf keinen Fall aber darf man den Fehler machen zu behaupten, die beiden Künstler erzählten dem Publikum realistische Begebenheiten aus ihrem Privatbereich, da es sich in beiden Fällen um Kunstwerke, die eigenen, ästhetischen Gesetzmäßigkeiten folgen, handelt - dennoch nehmen beide Werke aufgrund der zeitlichen Aktualität, der konkreten Bezugsperson(en) und der direkten, unmittelbaren Sprache realistische Züge an. „La Traviata“ gilt als Verdis erstes Werk, in dem Ansätze des Verismo⁴¹ vorzufinden sind.

Dass es sich bei der Oper um ein Drama handelt, lässt sich am besten daran erkennen, dass einer der traditionellen Riten⁴², in diesem Fall die Gründung einer Familie, durch den Tod der Zielfigur (Violetta) scheitert. Im Vergleich zum französischen und dem deutschen Drama spielt sich das italienische Drama in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich auf der Opernbühne ab. Als ausgeprägtestes musikdramatisches Mittel gilt bei Verdi die Unterstreichung von Liebe und Tod (vgl. Drenger 1996:147). Mehr dazu in der Musikanalyse.

⁴⁰ Die Zielfigur in Dumas' „Kameliendame“

⁴¹ In der Musik handelt es sich beim Verismo um einen 1890 in Italien aufgekommener Opernstil, der sich an naturalistischen Dramen anlehnt und sich von der Romantik durch eine zeitnahe, sozialkritische und menschliche Bühnendramatik abhebt. Als Begründer des V. gilt „La Cavalleria Rusticana“ von Pietro Mascagni, dessen Libretto inhaltlich auf der gleichnamigen Novelle Giovanni Vergas beruht.

⁴² Initiation, Königersetzung und Gründung einer Familie.

II.3. Aufbau, Inhalt und Thema der Oper

Formal ist „La Traviata“ in drei⁴³ Akte mit je fünf, fünfzehn und sieben Szenen gegliedert. Die strikte Form der Nummernoper weicht hier einer offeneren Form, in der mehr Raum für Dialoge / Rezitative und eventuelle plötzliche emotionale Ausbrüche ist.

II.3.1. Inhalt

1. Akt

Die der Pariser Demimonde zugehörige schwindsüchtige Kurtisane Violetta Valery gibt ein Fest in ihrer Pariser Stadtwohnung, zu dem der Doktor, Flora, Baron Douphol, Marquis d'Obigny, Gaston und unzählige andere Gäste geladen sind. Gaston stellt Violetta seinen Freund, den Studenten Alfredo Germont, vor, welcher bereits seit einem Jahr tiefe und aufrichtige Gefühle für sie empfindet – ganz im Gegensatz zu anderen Verehrern, die es nie so ernst mit der Liebe nehmen. Nach einem Schwächeanfall Violettas hat der besorgte Alfredo die Gelegenheit, ihr seine Gefühle zu offenbaren. Violetta ist verwirrt, kennt sie sich doch in „echten“ Liebesangelegenheiten nicht besonders gut aus. Nach einigem Zögern bedeutet sie Alfredo, er dürfe wiederkommen, wenn die Blume, die sie ihm mitgibt, verwelkt ist. Dieser willigt ein und verlässt das Fest. Nachdem alle gegangen sind, ist Violetta mit ihren Zweifeln alleine. Zwar hat sie an Alfredo und dessen Liebe Gefallen gefunden, andererseits tut sie dies als „folle“ ab und möchte sich wieder in ihr bisheriges „Vergnügen“ stürzen.

2. Akt

Alfredo und Violetta sind seit drei Monaten ein Paar und in ein Landhaus in der Nähe von Paris gezogen. Von Annina erfährt Alfredo, dass sich Violetta aus finanziellen Problemen gezwungen fühlt, ihre Besitztümer zu veräußern. In Alfredo löst dies heftige Gefühle aus. Violetta erwartet unterdessen einen Geschäftsmann, wird aber an seiner statt von Alfredos Vater, Giorgio Germont, aufgesucht. Dieser bittet sie inständig, die Verbindung zu Alfredo zu lösen. Der Beweggrund seiner Bitte ist gesellschaftlicher Natur. Der zukünftige Ehemann seiner Tochter droht, die Braut nicht zu ehelichen, wenn deren Bruder weiterhin mit einer

⁴³ Ursprünglich hatte das Drama vier Akte, von denen Piave einen gestrichen hat.

Kurtisane verkehrt. Alfredo solle wieder in den Schoß der Familie zurückkehren. In tiefster Verzweiflung willigt Violetta schlussendlich in diese Bitte ein und schreibt Alfredo einen Brief mit dem Inhalt, dass sie ihn wegen Baron Douphol verlasse. Allerdings wird sie beim Schreiben von Alfredo überrascht und nutzt diese Gelegenheit, um sich von ihm zu verabschieden.

Als Alfredo den Brief erhält, ist er zutiefst verzweifelt und eifersüchtig. Sein Vater beruhigt ihn, mit der Bitte, er möge zu ihm zurückkehren. Stattdessen eilt Alfredo auf Floras Fest, erspielt eine gewaltige Summe Geld und erfährt von Violetta, dass sie den Baron „liebe“. Rasend vor Wut und Eifersucht erniedrigt er sie vor versammelter Mannschaft, indem er sie für ihre bisherige Liebe mit Geldscheinen „entlohnt“. Alfredos Vater maßregelt seinen Sohn, der diese Tat umgehend bereut. Die Gesellschaft ist geschockt und der Baron schwört Alfredo Rache.

3. Akt

Violettas Gesundheitszustand verschlimmert sich kontinuierlich. Sie ist bereits an ihr Bett in der Pariser Wohnung gefesselt, als ein Brief von Giorgio Germont eintrifft, mit der Nachricht, es habe ein Duell zwischen Alfredo und dem Baron stattgefunden und dass er seinem Sohn Violettas Opfer offenbart habe. Er und Alfredo entschuldigen sich und kämen sie bald besuchen.

Violetta erkennt bei einem Blick in den Spiegel, dass dieser Brief zu spät kommt. Sie bereut ihre frühere Lebensweise. Während der Karneval in vollem Gang ist, treffen Alfredo und wenig später Giorgio tatsächlich ein. Violetta bekommt neuen Lebensmut. Es ist die Rede von Heiratsplänen. Im glücklichsten Moment bricht Violetta zusammen und stirbt im Beisein der ihr wichtigsten Personen.

II.3.2. Figurenkonstellation

Protagonisten	Stimmelage	Antagonisten	Stimmelage
Alfredo Germont, <i>Hauptfigur</i>	Tenor	Giorgio Germont, <i>Vater der Hauptfigur</i> ⁴⁴	Bariton
Violetta Valery, <i>Zielfigur</i>	Sopran	Il Barone Douphol, <i>Nebenbuhler der Hauptfigur</i>	Bariton
Il Dottore Grenvil	Bass	Flora Bervoix, „ <i>Freundin</i> “ der <i>Zielfigur</i>	Mezzo-sopran
Gastone, Visconte di Letorières, <i>Freund der Hauptfigur</i>	Tenor	Il Marchese d’Obigny, <i>Liebhaber Floras?</i>	Bass
Annina, <i>Amme der Zielfigur</i>	Sopran	Un Domestico di Flora	Bass
Giuseppe, <i>Diener der Zielfigur</i>	Bass	Freunde und Freundinnen Violettas und Floras	Soprane
Un Commissionario (Tenor)			
Matadore, Pikadore (Tenöre und Bässe)			
Zigeunerinnen (Soprane)			

Auch bei dieser Personenkonstellation kommt Verdis **typisches Dreiecksmodell** zum Tragen: Die Hauptprotagonisten, das Liebespaar (Sopran und Tenor), werden vom Bariton gestört, der normalerweise in der Rolle des Nebenbuhlers auftritt. In diesem Fall trifft dies nicht ganz zu, denn Vater Germont ist nicht an Violetta als seiner Ehefrau interessiert. Diese Rolle fällt eher Baron Douphol zu, der zwar offiziell als Nebenbuhler Alfredos gilt, dessen Ernsthaftigkeit, mit der Zielfigur eine Familie gründen zu wollen, allerdings sehr fraglich ist.

Weiters ist es auffällig, dass Violetta zwei Bedienstete hat, welche Ausdruck einer „affettività domestica, idillica e piccola borghese“ (vgl. Goldin Folena 1995:500) sind. Die sozialen Gegensätze werden dadurch noch verdeutlicht: Zwar erfüllt Violetta nach außen hin die meisten Kriterien, dem Bürgertum anzugehören, dennoch ist sie gesellschaftlich als Kurtisane nicht anerkannt.

⁴⁴ Giorgio Germont durchläuft eine starke seelische Entwicklung auf der Bühne und wird kurz vor Violettas Tod zum Protagonisten.

II.3.3. Schauplatz

Der erste und der dritte Akt spielen in Paris in Violettas Stadtwohnung, der zweite Akt spielt zum einen in einem Landhaus in der Nähe von Paris und zum anderen in Paris selbst, in der Wohnung Floras.

Beschrieben wird ein soziales und kulturelles Milieu „che sembrava promuovere la libertà, il divertimento, il benessere, ma nel quale i valori borghesi dominavano e condizionavano i rapporti sociali e i comportamenti individuali“ (vgl. Goldin Folena 1995:499).

II.3.4. Zeit

Der Stoff ist zeitgenössisch und wurde von Verdi auf „um 1850“ datiert; es ist nicht verwunderlich, dass das Bürgertum von dem Spiegel, den Verdi diesem mit der Oper vorzuhalten versuchte, nicht sehr begeistert war. Nach Eingreifen der Zensur musste er die Zeit auf „nach 1700“ zurückverlegen.

II.3.5. Thema der Oper

Es wäre zu einfach zu sagen, das Thema der Oper sei „die Liebe“ oder „der Tod“. Liebe⁴⁵ und Tod sind typisch für die italienische Romantik, kommen ausnahmslos in allen Opern Verdis vor und sind in den seltensten Fällen das einzige zentrale Thema. Vielmehr handelt es sich um eine Vielschichtigkeit verschiedener Themen. So ist eines der großen Themen in „La Traviata“ die Menschlichkeit der Kurtisane und, im Gegensatz dazu, die Unmenschlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft⁴⁶ bei der Verurteilung eben derselben. In dieser Oper wird die innere Welt einer ganz bestimmten Kurtisane, die Züge eines „normalen“ Lebens annimmt, was das Lieben, das Leben und die gesellschaftliche Stellung betrifft, aufgezeigt. Man könnte also behaupten, das Thema sei das „Leben“(-Können), „Lieben“(-Dürfen) und „Sein“(-Sollen) versus das „Nicht-Leben“(-Können), Nicht-Lieben(-Dürfen) und Nicht-Sein(-Sollen) der Kurtisane; in einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Gesellschaft und unter bestimmten Umständen.

⁴⁵ Bei Verdi meist unerfüllte Liebe, die Opfer gesellschaftlicher Konventionen wird.

⁴⁶ Mit Vater Germont als Vertreter derselben.

Auch das Thema „Zeit“ spielt in „La Traviata“ eine übergeordnete Rolle. Violettas Lebens- und Liebenszeit ist aufgrund der Krankheit, ein Vorbote des Todes, begrenzt. Wie unterschiedlich diese Zeit empfunden, gelebt und gewertet wird, wird in der Oper immer wieder textlich, musikalisch und auch visuell unterstrichen.

Ein weiteres Thema ist die bei Verdi immer wiederkehrende Beziehung zwischen Vater und Sohn. Hierbei wird die Familie, in der die Mutter fast immer fehlt, als Ort der Intimität verstanden, welche wiederum Ausdruck familiärer Empfindsamkeit ist (vgl. Frank 2002:273). In diesem Zusammenhang ist auch die Religiosität als ein sich durch alle Opern Verdis ziehendes Nebenthema zu nennen.

III. Analyse (Text – Musik – Visualisierung)

Ein Teil dieser eben aufgezählten Thematiken soll an zwei Szenen verdeutlicht werden: Es handelt sich hierbei um die erste und die fünfte Szene des ersten Aktes. In diesen beiden Szenen kommen ganz besonders Violettas Seelenwandlung, das Berührt-Sein von Alfredo und ihre große Liebessehnsucht zum Ausdruck. Ein Zustand A (Violettas Ist-Zustand zu Beginn der Oper, erste Szene) wurde mithilfe von X (Alfredos Liebe, dritte Szene) zu einem Zustand B (fünfte Szene) verändert; nicht nur textlich, sondern natürlich auch musikalisch sowie visuell.

Grundsätzlich ist es ratsam, die Analyse mithilfe eines Klavierauszuges durchzulesen, da sie teilweise sehr genau, Takt für Takt, durchgenommen wurde. Die Basis der Analyse bildet die Sprachwissenschaft; daher wurde besondere Rücksicht darauf genommen, musikalische Begriffe so zu erklären, dass diese auch ohne großes musikalisches Vorwissen nachvollzogen werden können. Besonders auffällige Dinge werden mit (!) gekennzeichnet.

III.1. Vorspiel

Auch wenn es sich beim Vorspiel um reinen Notentext handelt⁴⁷, soll auf die Analyse desselben der Vollständigkeit halber nicht verzichtet werden. Zudem wird in der von der Verfasserin gewählten Visualisierung eine Fülle an Elementen während des Präludiums

⁴⁷ abgesehen von den musikalischen Anweisungen.

eingeführt, die für den Verlauf der Handlung von größter Bedeutung sind. Eine Analyse derselben ist demnach auch erst nach Vorstellen der ersten Szene des ersten Aktes sinnvoll.

Die Oper wird in den ersten 16 Takten⁴⁸ mit einem Streicher-Thema im ppp⁴⁹ eröffnet, das sich unregelmäßig in 4+3+4+5 Takte gliedert. Zart, fragil, lang gezogen, klagend und wehmütig wirkend eröffnet es die Oper. Das Thema steht in h-Moll⁵⁰ und endet (in den (Halb)-Schlüssen⁵¹) in Fis-Dur. H-Moll dient als Moll (!)-Dominante⁵² von E-Dur⁵³, in welchem das zweite Thema ab Takt 18 steht. (Das eben erwähnte fis ist wiederum die Dominante zu h⁵⁴ und dient als so genannte Doppeldominante⁵⁵.)

Zwar haben wir seit Johann Sebastian Bach eine temperierte Stimmung⁵⁶ und dürfen nicht mehr von einer Tonarten-Charakteristik im eigentlichen Sinn sprechen, dennoch werden auch heute noch bestimmten Tonarten bestimmte Eigenschaften zugeschrieben⁵⁷. Fest steht, dass Komponisten bis ins 20. Jahrhundert bestimmte Tonarten epochal oder persönlich bevorzugt haben, um etwas Bestimmtes auszudrücken. **So fällt z.B. bei Verdi auf, dass er in Szenen, in denen der Tod per se, Todesahnung oder auch Todessehnsucht thematisiert werden, vornehmlich die Tonarten Des-Dur und E-Dur verwendet, wobei sich Des-Dur aufgrund der b-Vorzeichnung (das heißt eine „Erniedrigung“ und nicht eine „Erhöhung“ der Töne) besser als „Todestonart“ eignet. Auch kann die Harmonik zur Gänze fehlen, ein weiteres Todesindiz bei Verdi. Im Gegensatz hierzu werden bei Verdi F-Dur und C-Dur und in der Romantik allgemein A-Dur und G-Dur sehr häufig für die Darstellung von Liebe und Leben beobachtet (vgl. Drenger 1996:147).**

⁴⁸ Ein Takt gibt die rhythmisch-metrische Richtung vor. 8 Takte bilden eine kleine Periode, 16 Takte eine große Periode.

⁴⁹ pianissimo possibile: Lautstärkebezeichnung für „so leise wie möglich“.

⁵⁰ Moll bezeichnet das Tongeschlecht und impliziert eine kleine Terz (= dritte Stufe der Tonleiter). Seit dem 16. Jhd. steht die Mollterz (= 3 Halbtonschritte, kleine Terz) im Allgemeinen für Dunkelheit und Mattheit, während die Durterz (= 4 Halbtonschritte, große Terz) als hell und heiter bezeichnet wird.

⁵¹ Ein Halbschluss endet auf einem Klang, der mit der Tonika (= Grundton) verwandt ist, der aber darauf drängt, weitergeführt zu werden (vgl. Ziegenrucker 1997: 141). In diesem Fall endet das Motiv auf der Dominante, nämlich Fis-Dur.

⁵² Fünfte Stufe der Tonleiter.

⁵³ Erste Stufe der Tonleiter, auch genannt Grundton.

⁵⁴ Fis ist zu E demnach eine Doppeldominante.

⁵⁵ Dominante der Dominante.

⁵⁶ Er schrieb zwei Bände des „Wohltemperierten Claviers“: Teil 1 erschien 1722 und Teil 2 1744.

⁵⁷ C-Dur ist das Paradebeispiel für Einfachheit und Reinheit und wird allgemein als strahlend empfunden, f-Moll beispielsweise wird mit den 4 b gerne als düstere „Todestonart“ bezeichnet.

Mit dem h-Moll gleich zu Beginn könnte man z.B. die berühmte Bachsche h-Moll-Messe (Totenmesse!) assoziieren. Christian Schubart⁵⁸ formuliert Ende des 18. Jhdts den h-Moll-Charakter folgendermaßen:

„*H moll* ist gleichsam der *Ton der Geduld*, der stillen *Erwartung seines Schicksals*, und der *Ergebung in die göttliche Fügung*. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.“ (vgl. Schubart 1990:379f)

Auch wenn, um es nochmals zu betonen, Vorsicht mit falscher Tonartencharakteristik geboten ist, könnte das h-Moll dieser einleitenden 16 Takte bereits Violettas Charakter nachzeichnen und den dramatischen Ausgang der Oper vorwegnehmen.

Dieser Verdacht wird gestärkt, wenn man den Melodieverlauf betrachtet: Die ersten vier Takte sind steigend auf eine über 12 Takte fallende (!) Antwort⁵⁹ angelegt. Der Spitzenton *fi*'''⁶⁰ beispielsweise steht in den geteilten⁶¹ Geigen im Abstand eines Tritonus⁶². Laut Tino Drenger sind harmonische Vorkommnisse wie der Tritonus, der verminderte Septakkord⁶³ und in manchen Fällen der Quartsextakkord⁶⁴ bei Verdi Indikatoren für Tod (vgl. Drenger 1996:131ff). Zudem spricht das starke gesteigerte „Seufzer-Motiv“⁶⁵, fallende Linien, Akzente auf der dritten, eigentlich unbetonten, Zählzeit⁶⁶ und eine abwärtsgerichtete Chromatik⁶⁷ für diese Vermutung. Auch die extreme Höhe der Streicher, die über dem Spielraum der menschlichen Stimme liegt, lässt eine Assoziation mit „dem Oben“, also dem

⁵⁸ 1739 – 1791, teils Musiker und Komponist, sowie Schauspieler und Theaterdirektor.

⁵⁹ Es heißt, Violettas Melodien seien stets fallend. Dies soll in der Folge geprüft werden. Fallende Linien werden demnach auch mit (!) gekennzeichnet sein.

⁶⁰ „Dreigestrichenes *fi*“: Ton in der dreigestrichenen Oktave, die für eine transzendente Stimmung steht (vgl. Drenger 1996:239).

⁶¹ Die Geigen werden nicht im unisono (= Einklang) geführt, sondern sind auf zwei Stimmen aufgeteilt.

⁶² Der Tritonus bezeichnet ein Intervall im Abstand von drei Ganztönen. Aufgrund seiner Unsanglichkeit wird er als „*Diabolus in musica*“ bezeichnet.

⁶³ Ein Akkord (= Zusammenklang), der durch das Aufeinanderfolgen drei kleiner Terzen gebildet wird. Das Rahmenintervall bildet somit eine kleine Septime (= 7. Stufe der Tonleiter), eine so genannte Dissonanz.

⁶⁴ Zweite Umkehrung eines Dreiklangs (3 Töne klingen gleichzeitig), bei dem das untere Intervall eine Quart (= 4. Stufe der Tonleiter) und das Rahmenintervall eine Sext (= 6. Stufe der Tonleiter) ist.

⁶⁵ Sekundschritt abwärts im Legato (= „gebunden“), wobei die Betonung des Motivs auf dem ersten der beiden Töne liegen muss.

⁶⁶ Welche den Ausdruck und somit die Dramatik ungemein steigern.

⁶⁷ Griechisch: *Farbe*; Ausfüllung des diatonischen Raumes mit Halbtonschritten, erreicht man mit Tiefalteration (bei aufwärtsgerichteter Chromatik Hochalteration). Ein Ganzton wird demnach in einen chromatischen Halb- und einen diatonischen Ganzton gespalten.

Himmel, zu. Die Tatsache, dass dieses Thema den dritten Akt, in dem Violetta stirbt, eröffnet und durchzieht, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Hierzu im Kontrast steht das in Takt 18 beginnende zweite Thema in E-Dur (!). Die Überleitung vom ersten ins zweite Thema wird in Takt 16 mithilfe eines verkürzten⁶⁸ Dominant-Nonenakkords⁶⁹ auf dis ermöglicht. Die tiefen Streicher nehmen für die in Takt 18 einsetzende Melodie eine Rhythmus- und Begleitfunktion ein, in der die je zweite Viertel betont wird und somit die Idee eines elegant schreitenden Dreiertaktes, der ebenso Ausdruck für Liebe und Leben sein kann, entsteht.

Dieses zweite Thema, in zwei Mal 8 (vier Mal vier) Takte gegliedert, ist die Vorwegnahme der Arie „Amami Alfredo“ (2. Akt, 6. Szene), hier in E-Dur, später in F-Dur. Nicht mehr im ppp, sondern im p⁷⁰ fällt (!) es im Ambitus einer Sept, einem Ausdruck von Dissonanz, Spannung und Labilität. Ganz unabhängig davon, dass es sich später im Text um den verzweifelten Imperativ („Amami, Alfredo!“) handeln wird, wird in der Musik durch das E-Dur, die Sept und eine konstant starke Seufzerthematik ein negativer Ausgang dieser Liebe bereits angedeutet.

Das erste Motiv dieses Themas lässt sich auch in der Arie „Di quell’amor ch’è palpito“ (1. Akt, 4. Szene) wieder finden und zeigt somit deren inhaltlichen und musikalischen Zusammenhang: beide Themen, die in der Oper immer wieder anzutreffen sind, stehen in unmittelbarem textlichem Zusammenhang mit Alfredo und seiner bzw. Violettas Liebe. Somit sind im Vorspiel bereits zwei zentrale Themen vorweggenommen: die Liebe und das Sterben. Das ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Verdi als ursprünglichen Titel der Oper **„L’amore e la morte“** vorgesehen hatte.

Anhand von Dominantseptakkorden auf h und e wird in den Takten 26 bis 28 ins dritte Thema des Präludiums übergeleitet, welches sich, was die starke Rhythmisierung und die äußerst kurzen Notenwerte betrifft, von den anderen beiden Themen abhebt. Gemeinsam ist ihnen allerdings die Tonart (immer noch E-Dur), das letztendliche Fallen der Melodie und der überhaupt nicht fröhliche Charakter, den man bei der reinen Betrachtung des Notenbildes, mit

⁶⁸ Verkürzt heißt, dass der Grundton fehlt.

⁶⁹ Dominantseptakkord, auf den noch eine kleine oder große Terz folgt, so dass das Rahmenintervall eine None (= 9. Stufe der Tonleiter) ergibt. In diesem konkreten Fall handelt es sich um eine kleine None.

⁷⁰ Lautstärkebezeichnung für „leise“.

enormen Sechzehntelbewegungen⁷¹, Punktierungen, und vielen Trillern⁷², vermuten könnte. Doch die abermals extreme Höhe, die vielen Vorhalte, Akzente auf unbetonter Zählzeit, eine Fülle von Septakkorden sowie das fast schon ostinate Umkreisen der Zieltöne h und e sprechen ihre eigene Sprache. Dies legt den neuerlichen Verdacht nahe, dass es sich hier, wie auch beim ersten Thema, um die Charakterisierung Violettas handelt.

Interessant ist aber auch, dass das „Amami Alfredo“-Thema währenddessen in den Celli weitergeführt wird. Das Cello, der „Tenor“ der Streicher, lässt den hoffentlich nicht zu weit gegriffenen Schluss zu, dass es sich hierbei um die Stimme Alfredos handeln könnte, dessen Liebe zu Violetta, unterbrochen von einer Eifersuchtsszene, die ganze Oper hindurch bis zu ihrem Tod konstant bleibt.

III.2. Erster Akt, erste Szene

III.2.1. Text

Der erste Akt beginnt nach dem Präludium mit der Introduction, welcher der folgende Regietext vorausgeht:

Salotto in casa di Violetta. Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra, un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.

Zunächst erfahren wir, dass die erste Szene im Salon in Violettas (Stadt-)Wohnung (in Paris) stattfindet. Der Raum, der beschrieben wird, scheint sehr groß zu sein. Darauf lassen die Türen, die in ein anderes Zimmer führt sowie die Erwähnung zweier weiterer Türen schließen. Der bürgerliche Salon hat die Funktion eines Gesellschafts- oder Empfangszimmers; er wird auch als Geschäftsraum genutzt und ist meist elegant ausgestattet. Dieses Zimmer könnte also ein Zeichen für *Reichtum* und *Eleganz* sein, was wiederum mit *gesellschaftlicher Anerkennung* eng einhergeht.

⁷¹Die Sechzehntelnote drückt eine Tondauer aus, in diesem Fall eine sehr kurze.

⁷² Schneller Wechsel zweier nebeneinander liegender Noten. Ausdruck von Freude und Jubel.

Mit dem auf der linken Seite des Salons befindlichen Kamin könnte man Wärme und Geborgenheit assoziieren. Der Ofen, in Zusammenhang mit dem Feuer, ist ein Symbol von *verwandelnder Kraft* (vgl. Lurker 1991:532). Der Spiegel, in diesem Fall auf dem Kamin stehend, gilt prinzipiell als Zeichen der *Wahrheit* (vgl. ebenda, S.693). Dass die reich gedeckte Tafel in der Mitte des Raumes, also im Zentrum, steht, unterstreicht deren *Wertigkeit* und *Wichtigkeit*. Zum einen drückt eine reich gedeckte Tafel Luxus aus, zum anderen ist sie aber auch Inbegriff eines gemeinsamen Mahles, welches für alle Teilnehmer verbindend wirkt (vgl. ebenda S.448f). Es ist sehr wahrscheinlich, dass die meisten der eingangs erwähnten Gegenstände im Verlauf der Handlung an Bedeutung gewinnen.

Laut Annette Frank wird durch die Beschreibung des bürgerlichen Zimmers der Seelenzustand der Charaktere widergespiegelt. Wüssten wir nicht, dass es sich bei Violetta um eine Kurtisane handelt, könnte man annehmen, sie sei einer sehr hohen Gesellschaftsschicht zugehörig, sogar eine Adelige.

Die Musik eröffnet uns eine Szene in einem „allegro brillantissimo e molto vivace“⁷³, was darauf schließen lässt, dass es sich um kein zwangvoll gediegenes Fest sondern um eine rauschende Party handelt. Mit einer nach einer Achtelpause⁷⁴ einsetzenden, im unisono geführten, fast chromatisch⁷⁵ aufsteigenden Linie von dis' nach cis'', die von fis'' im Rahmen einer Oktav eine Wiederholung und eine Steigerung erfährt, und im E-Dur-Dreiklang (!) gipfelt, beginnt der erste Akt. Durch die einleitende Pause, die rasche Aufwärtsbewegung und das forte⁷⁶ hat man fast das Gefühl, als ob sich der Vorhang schwungvoll hebe und sich der Zuschauer nun mitten im Geschehen befände.

Das erste Thema dieser Szene steht in A-Dur, in der Romantik eine bevorzugte Tonart, um Leben und gleichsam Liebe auszudrücken (vgl. Drenger 1996:136ff). Eingeleitet wird es durch schnelle Wechsel in Form von Akkordzerlegungen der tiefen Orchesterstimmen, was sich bis zum Einsatz des Chores in Takt 30 nicht ändert. Durch die gleichförmige schnelle Bewegung im piano⁷⁷ bekommt diese Begleitfigur einen ostinaten, gleichzeitig aber auch einen zum Tanz antreibenden, hüpfenden Charakter. Die in Takt 10 einsetzende Melodie der

⁷³ Tempobezeichnung für „schnell, heiter“, allerdings mit dem Zusatz, dass es sich um ein äußerst strahlendes und lebhaftes allegro handeln soll.

⁷⁴ Achtel = Tondauer, doppelt so langer Notenwert wie Sechzehntel; Achtelpause = Pause in der Dauer einer Achtel.

⁷⁵ In Halbtonschritten.

⁷⁶ Lautstärkebezeichnung für „laut“.

⁷⁷ Lautstärkenbezeichnung für „leise“.

hohen Orchesterstimmen beginnt mit einem über drei Viertel⁷⁸ lang gezogenen Triller. Die nun folgende Melodie „hüpft“ in punktierten Achteln bis zum höchsten Ton a’’. Es fallen Akzente auf die Zwei und die Vier⁷⁹. Nach zwei Mal vier Takten erfährt dieses Thema eine Variation, mit einem Triller auf cis’’ beginnend und sich ebenfalls hüpfend, von fis’’ aus eine Oktave nach unten fallend. Auch dieses Thema wird nach vier Takten wiederholt, um dann erneut mit dem ersten Thema zu beginnen, das vom vierten bis zum achten Takt eine Veränderung erfährt, um den Einstieg des Chores einzuleiten.

Bevor der Chor einsetzt, entnehmen wir dem Klavierauszug folgende Information zu den anwesenden Personen:

Violetta, seduta sopra un divano, sta scorrendo col Dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che sopraggiungono, tra i quali sono il Barone e Flora al braccio del Marchese.

Wie anzunehmen war, ist Violetta selbst anwesend und unterhält sich mit dem Zweitgenannten, dem Arzt. Wenn dieser gleich zu Beginn eingeführt wird, kann man davon ausgehen, dass Krankheit im Spiel ist er im Verlauf der Handlung in wichtiger Funktion nochmals auftaucht. Mit dem Arzt steht also eine Person auf der Bühne, die an Violettas tödliche Schwindsucht erinnert. Auch ist es interessant, dass alle anderen zunächst anwesenden Personen mit dem Indefinitpronomen „alcuni“ bezeichnet werden. Dies zeigt deren tatsächlichen Stellenwert. Beim Eintreffen der anderen Gäste werden drei Personen aus der unbestimmten Menge herausgehoben: Barone Douphol, Flora und der Marchese. So haben wir gleich zu Beginn einen Großteil der Hauptakteure auf der Bühne, allerdings auch ein Ungleichgewicht an Protagonisten und Antagonisten, sind doch die letztgenannten eindeutig in der Überzahl (und das bei Violetta zu Hause, in ihrer Intimsphäre).

Die Anzahl der Gäste scheint relativ groß zu sein; darauf lassen die Indefinitpronomen „alcuni“, „altri“ und „quelli“ schließen. Zwar heißt diese unbekannte Masse „amici di

⁷⁸ Tondauer: z.B. vierter Teil im Viervierteltakt.

⁷⁹ Die eher unbetonten Zählzeiten im Viervierteltakt.

Violetta“, aber kann man tatsächlich so viele Freunde haben?⁸⁰ Dass Flora von zwei Männern umgeben den Raum betritt, könnte bereits ein Hinweis darauf sein, dass sie ebenfalls dem leichten Gewerbe nachgeht. Allerdings stellt sich in der Folge heraus, dass Flora für den Baron nur als Sprachrohr dient, wenn er bei Violetta etwas erreichen möchte.

- Coro I: *Dell’invito trascorsa è già l’ora... / Voi tardaste...*
- Coro II: *Giocammo da Flora, / E giocando quell’ore volâr.*
- Violetta (andando loro incontro): *Flora, amici, la notte che resta / D’altre gioie qui fate brillar... / Tra le tazze è più viva la festa.../*
- Flora e Marchese: *E goder voi potrete?*
- Violetta: *Lo voglio; / Al piacere m’affido, ed io soglio / Col tal farmaco i mali sopir.*
- Tutti: *Sì, la vita s’addoppia al gioir.*

Zunächst einmal handelt es sich in dieser Passage um einen schnellen Wortwechsel zwischen den Festgästen, den Neuankömmlingen, Violetta, Flora und dem Marquis. Der Arzt kommt nicht gesondert zu Wort, ebenso wenig Barone Douphol. Flora scheint bei Violetta eine Ausnahmestellung zu haben, denn sie wird gesondert angesprochen. Alle übrigen Personen fallen unter den Begriff „amici“.

Gleich mit dem ersten Satz, dessen Stellung ebenso gut „L’ora è già trascorsa dell’invito“ hätte sein können, wird durch eine Inversion das Wort „**ora**“ besonders hervorgehoben. Durch diese Hervorhebung, die eine Abweichung von der Norm darstellt, bietet das Subjekt den Schwerpunkt des Satzes. Es wird nachgestellt. Dieses Phänomen, nämlich durch Inversionen Betonungen im Satz zu verändern, ist ein bei Verdi sehr beliebtes und häufig anzutreffendes Stilmittel, das sich konstant durch die ganze Oper zieht. (Es gibt kaum einen Satz in dieser Oper, in der keine Inversion vorzufinden wäre.) An manchen Stellen ist die Inversion aber auch funktional motiviert, beispielsweise um einen Reim zu ermöglichen.

⁸⁰ Aus der Kameliendame wissen wir, dass Violetta bis zu diesem Zeitpunkt keine wahren Freunde hat. Flora ist neben ihren Bediensteten die einzige Ansprechperson, doch auch sie ist hauptsächlich auf ihren Profit aus und nutzt Violettas Freundschaft für ihre Zwecke aus.

Weitere Wörter, die mit der Zeit in Verbindung stehen, sind „dell’invito“ (konnotiert eine bestimmte Uhrzeit), „trascorsa“, „quell’ore“, „volâr“⁸¹, „notte“ (Tageszeit), „resta“ (Dauer). Somit ergibt sich ein erstes Wort-Beziehungs-Geflecht rund um das Thema **Zeit**.

Ein zweites Wortfeld finden wir um das Wort **Vergnügen** herum. Dies betrifft die Worte „invito“ (indirekt), „giocammo“⁸², „giocando“, „gioie“, „fate brillar“, „tazze“ (indirekt), „viva“, „festa“, „goder“, „piacere“, „m’affido“ (indirekt) und „gioir“, welches „la vita“ verdoppelt⁸³. Dass z.B. „invito“ und „tazze“ in diesem Fall in unmittelbarem Zusammenhang mit Vergnügen stehen, ist aus dem Text zu entnehmen: die „Einladung“ beinhaltet eine „rauschende Party“ zu einem bestimmten Zeitpunkt und die „Tasse“ wird zu einer Stellvertreterin für den Begriff „Alkohol“ (wobei man an dieser Stelle wohl eher die „Flasche“ erwartet hätte).

Das dritte Beziehungsgeflecht behandelt die **Krankheit**, die eng einhergeht mit dem **Tod**, vertreten durch die Worte „notte“ (die Nacht als Symbol des Dunkel, des Schlechten und der Finsternis, in der der Schmerz besonders zum Ausdruck kommt (vgl. Lurker 1991:208), „soglio“, „tal farmaco“, „mali“, „sopir“. Die beiden Hilfsverben „potere“ und „volere“ können dem Vergnügen (volere) und der Krankheit (*non* potere) zugeordnet werden.

Die Krankheit als solche gilt laut Lurker als ein Abwehrmechanismus, als **symbolischer Ausdruck des sexuellen Konflikts**, dessen Präsenz bei einer Kurtisane anzunehmen ist. Zu diesem Zeitpunkt der Oper ist es nicht falsch zu sagen, dass die Krankheit ein selbstständiges, unbeeinflusstes Eigenleben führt, auf welches das Subjekt (= Violetta) wie auf die Sexualität selbst reagiert (vgl. Lurker 1991:672f). „Das Symbol erstarrt somit zum Zeichen“ (vgl. ebenda).

⁸¹ Grammatikalisch korrekt hätte dieses Wort „volarono“ heißen müssen. Durch die **Apokope**, die Auslassung eines Buchstaben oder, wie in diesem Fall, einer ganzen Silbe, entsteht eine „**parola tronca**“, also ein Wort, dessen letzte Silbe betont wird - ein von Verdi sehr gerne und häufig eingesetztes Stilmittel.

⁸² Beim Spielen handelt es sich meist um einen Akt, der auf dem freien Willen und dem Lustprinzip basiert, was sich somit sehr schön mit dem Begriff „Vergnügen“ deckt.

⁸³ Somit wäre vollständigerweise der Begriff „s’addoppia“ noch dem semantischen Feld der Zeit hinzuzufügen, da die Lebzeit durch das Vergnügen verdoppelt und somit verlängert wird.

III.2.2. Musik

Musikalisch ist der ersten gesungenen Phrase zunächst anzumerken, dass der Chor nicht, wie man eher erwarten würde, auf die Eins des ersten, sondern auf die Drei des zweiten Taktes einsetzt, was außergewöhnlich ist. Der Choreinsatz wirkt somit wie „zu spät eingesetzt“, was sich mit dem Inhalt „Ihr habt euch verspätet!“ und „die Zeit vergeht wie im Fluge!“ ganz gut deckt:

The musical score is for a piece in E major (two sharps) and 8/8 time. It features two vocal parts, TENORI (Tenors) and BASSI (Basses), and a piano accompaniment. The piano part has a triplet accompaniment in the left hand, marked with a 'tr' and 'pp' (pianissimo). The vocal parts enter on the third beat of the second measure. The lyrics are in Italian and German.

TENORI
CORO
BASSI

War-um laßt ihr so lang auf euch war-ten? Sagt, wo
Dell' in - vi - to tras-cor - sa è già l'o ra... voi tar-

T.
wart ihr?
da - ste...

B.
Wir spiel - ten bei Flo - ra, und im Spie - le ver - flog uns die Zeit.
Gio - cam - mo da Flo - ra, e gio - can - do quell' o - re vo - lâr.

Abbildung 1

Fast alle Worte der beiden Chöre werden in Achteln ausgeführt, ganz unabhängig von der sprachlichen Betonung. So bekommt z.B. das Wort „o-ra“ nicht eine längere Zeit auf „o“; beide Silben sind gleich kurz. Ebenso verhält es sich mit „tar-da-ste“ und „Flo-ra“. Auch fällt auf, dass die beiden Chöre den „Wortlaut“ des einleitenden Themas fast zur Gänze übernehmen, allerdings in E-Dur (!), der Dominante von A-Dur. Diese Übereinstimmung legt

nahe, dass Thema 1 und die oben gemachten Anmerkungen zwar größtenteils auf die Festgäste zutreffen und diese bereits charakterisieren, jedoch wird durch den Tonartenwechsel die eingangs vermittelte Freude etwas überschattet⁸⁴.

Das Tempo, wie bereits erwähnt, geht schnell voran und lässt auch im Gespräch den Gästen kaum Zeit zum Atmen – ein Wortwechsel folgt fast pausenlos dem nächsten. Dieser schnelle, sprudelnde Dialog wird erst in der zweiten Szene kurz unterbrochen, wenn Thema 1 vom Orchester wiederholt wird.

Dann, wenn Violetta in Takt 38 mit „Flora, amici“ einsetzt, wird die Rede durch die beiden halben Noten⁸⁵ von „Flo“ und „mi“ geringfügig „entschleunigt“. Auch ändert sich die Tonart zu cis-Moll⁸⁶, was die Person Violetta von den anderen Gästen musikalisch heraushebt. Außer dem veränderten Tongeschlecht fällt auf, dass die Orchesterbegleitung bei Violettas Einsatz die Variation des ersten Themas spielt, bei der die Melodie nicht eine aufsteigende, sondern eine fallende (!) ist. Auf dem Wort „resta“ machen sowohl Violetta als auch die Begleitstimmen eine Sechzehntelbewegung nach unten. Man könnte meinen, es soll musikalisch damit ausgedrückt werden, dass die Zeit kurz und am Abnehmen ist. Dies könnte eine Anspielung auf Violettas begrenzte Lebenszeit und ihr bereits eingesetztes Fallen sein. Weiters erhalten die Worte „gio-ie“ und „fa-te bril-lar“ eine musikalische Ausnahmestellung:

VIOLETTA
(geht ihnen entgegen)
(va loro incontro)

v. Flo - ra, ihr Freun - de: die nächt - li - chen Stun - den
Flo - ra, a - mi - ci, la not - te che re - sta

Abbildung 2

⁸⁴ Steht doch E-Dur bei Verdi in den meisten Fällen im Zusammenhang mit Tod und Kampf (vgl. Drenger 1996: 147).

⁸⁵ Eine Halbe = 2 Viertel.

⁸⁶ Cis-Moll verhält sich zu A-Dur als obere Moll-Mediante. Cis steht im Dreiklang in der Mitte von A und E. A-Dur steht ja in der Romantik, wie erwähnt, für die Liebe und das Leben, E-Dur hingegen für Tod (siehe oben). Mit dem cis liegt Violetta im musikalischen Raum in der Mitte – der Schluss, dass Violetta zwischen Leben und Tod, aber auch zwischen Liebe und Tod schwankt, scheint in diesem Zusammenhang äußerst plausibel.

V. sei - en an - dern Freu - den ge - weiht. Mit dem
d'al - tre gio - ie qui fa - te bril - lar... Fra le

V. Glas in der Hand laßt uns fei - ern... Ich
taz - ze più vi - va è la fe - sta... Lo

FLORA

MARQUIS MARCHESE

Doch er - laubt das dein Zu - stand?
E go - der voi po - tre - te?

Doch er - laubt das Ihr Zu - stand?
E go - der voi po - tre - te?

Abbildung 3

„Gioie“ ist erwartungsgemäß musikalisch betont. Allerdings ist der höchste Ton in der Phrase auf „te“ von „fate“, der sich in Sechzehntelbewegungen zum „lar“ von „brillar“ handelt, was zunächst nicht sinnvoll erscheint. Dies wirkt wie ein versehentlicher Ausrutscher (ein Schwächeanfall?) in Violettas sonst eher gleichförmiger Redeweise. Flora und der Marchese fallen ihr daraufhin mit „E goder voi potrete?“ ins Wort, wobei „go-der“ in Form einer fallenden (!) kleinen Terz und durch das Orchester mit einem *verminderten Septakkord* aufdisrealisiert wird. Dies wirkt besorgnisvoll, aber auch sehr unsicher. Durch den Akkord wird nach A-Dur moduliert, durch welches Violetta ihren Willen bekräftigt („lo voglio!“), sich ganz den Genüssen des Festes hinzugeben. Nicht nur die Anfangstonart der Gäste, sondern auch ihre musikalische Redeweise werden nun von ihr übernommen. Allerdings ist die Botschaft ihres Textes doppeldeutig. Sie versucht zwar, sich musikalisch den Gästen anzupassen und in deren Stil mitzufeiern, allerdings muss sie Worte wie „farmaco“ und

„mali“ in diesen Festrausch mit einbinden, was von den Betonungen und der Aufteilung der Silben her etwas ungelenk und komisch anmutend wirkt:



Abbildung 4

So bekommt das „so“ von „soglio“ beispielsweise einen einzigen Notenwert, das „glio“ hingegen zwei. Auf „tal“ singt sie den höchsten und betontesten Ton, was zunächst nicht gerechtfertigt scheint. Auch „co i“ von „far-ma-co i“ und „li“ von „ma-li“ werden ganz entgegen ihrer sprachlichen Betonung musikalisch besonders herausgestrichen. Dies macht klar, dass Violettas Wille zwar groß ist, ihre Krankheit zu vergessen, dass er allerdings nicht groß genug sein wird, die Krankheit dauerhaft mit einem rauschenden Fest betäuben zu können.

Das nach einer Viertel Pause einsetzende „sì“ aller Gäste ist die Antwort auf Violettas Aussage. Doch statt eines bekräftigenden „ja“ in Dur erklingt ein verkürzter halbverminderter Septakkord auf cis (!), was den Zweifel aller Gäste ganz deutlich zum Ausdruck bringt. Auch die Aussage „La vita s'addoppia al gioir“ wird - mit dem im Text bereits vorkommenden „raddoppiare“ - tatsächlich verdoppelt, also (bis auf die Schlusskadenz⁸⁷) 1:1 wiederholt. Eine Wiederholung wirkt bekräftigend. In diesem Fall aber darf man davon ausgehen, dass die Wiederholung der Gäste dazu dient, ihrer Aussage selbst Glauben zu schenken. Interessanterweise ist der höchste und somit betonte Ton das „vi“ von „vi-ta“ und zwar auf a''' (Grundton in A-Dur!). Diesem Wort wird dadurch musikalisch mehr Bedeutung geschenkt als dem im Text so wichtigen „gio-ir“.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass es sich bei dem schnellen Fest, in dem das **Vergnügen** ganz im Vordergrund steht, um einen Wettlauf Violettas und ihrer **Krankheit**

⁸⁷ Harmoniefolge, die meist am Schluss einer musikalischen Phrase verwendet wird.

gegen die **Zeit** handelt. Die Gäste sollen ihr dabei behilflich sein, indem sie mitfeiern und das Fest im Glanz erstrahlen lassen („fate brillar“). Auch wenn Violetta es will, die Krankheit lässt sich nicht richtig unterdrücken. Das schnelle Herbeiführen des Todes wird durch nächtliche Amusements und übermäßigen Alkoholgenuss sicherlich begünstigt. Der Tod träte in diesem Fall in der Funktion des freundlich gesonnenen Erlösers auf.

III.2.3. Visualisierung

III.2.3.1. Präludium

III.2.3.1.1. Architektur der Bühne, Personen und Szene

Dem Zuschauer öffnet sich eine sichelförmige, ganz in Weiß gehaltene Bühne, die mit nur drei Objekten versehen ist: einer überdimensional großen runden Uhr auf der rechten Seite der Bühne, einer sich links im Raum etwa auf derselben Höhe befindenden übergroßen, hohen Tür, die sich in den Raum hinein öffnen lässt, und mit etwas Abstand von der Tür, einer die hintere Bühnenwand entlang verlaufenden weißen schmalen Bank. Die Wand des Raumes, ebenfalls in Weiß, erhält durch schmale Streifen eine leichte Struktur. Oberhalb dieser Wand, die wie die Bühne und der Orchestergraben sichelförmig abschließt, ist der Raum Schwarz. Die Darstellung der luxuriösen Pariser Stadtwohnung erfolgt ohne jeden Prunk und ohne die im Libretto erwähnten Details.

Personen

Rechts neben der Uhr, die auf der Bank und an der Wand lehnt, sitzt leicht schräg ein **alter Mann**, ganz in Schwarz gekleidet (der Gehrock, die Hose, die Schuhe, die Krawatte in Schwarz, das Hemd in Weiß), mit langem, weißgrauem Haar und kurzem Vollbart. Die Füße stehen fest auf dem Boden; der Blick ist starr in Richtung Tür gerichtet.

Zu einem späteren Zeitpunkt geht aus der Inszenierung hervor, dass es sich beim alten Mann um **Dottore Grenvil** handelt.

Mit den ersten Takten des Präludiums öffnet sich langsam die Tür. Es erscheint **Violetta** in einem knielangen knallroten Prada-Kleid mit schmalen Trägern und einem leicht ausgestellten Faltenrock. Dazu trägt sie hochhackige Schuhe in demselben Rot. Der Blick auf die schlanken Beine ist frei, ebenso auf ihren Hals, da sie die mittellangen schwarzen Haare jugendlich hochgesteckt trägt; einzelne Strähnen fallen ihr keck ins Gesicht. Zudem sind ihre Lippen knallrot und die Augen stark und dunkel geschminkt. Außer großen, silbernen Glitzerohrringen trägt sie keinen Schmuck. Violettas Erscheinung darf als eine Bezugnahme auf Alexandre Dumas fils' Beschreibung der Kameliendame verstanden werden:

„Man stelle sich [...] von unbeschreiblicher Anmut zwei schwarze Augen vor [...] und diese Augen verhüllt von langen Wimpern, die beim Senken zarte Schatten auf die rosige Haut der Wangen werfen, eine feine, gerade kluge Nase [...], einen regelmäßigen Mund, dessen Lippen blendendweiße Zähne freigeben, und eine samtschimmernde Haut, wie die eines von noch keiner Hand berührten Pfirsichs, und man hat das Bild dieses entzückenden Kopfes.

Kohlschwarzes natürlich oder künstlich gewelltes Haar war über der Stirn gescheitelt und floss in zwei breiten Wellen so nach dem Nacken, dass die Ohrläppchen zu sehen waren, an denen zwei Diamanten im Wert von vier- bis fünftausend Franken funkelten.“ (vgl. Dumas 2006:18).



Marguerite Gautier

Gemaltes Miniaturporträt der Pariser Edelkurtisane Marie Duplessis (1824–47), die zum Vorbild wurde für Alexandre Dumas' d. J. Romangestalt der 'Kameliendame'. Das Grab der mit 23 Jahren an Schwindsucht gestorbenen Marie Duplessis befindet sich noch heute im Friedhof Père Lachaise in Paris.

Abbildung 5

Die so oft beschriebene Schönheit der Marguerite trifft auf Anna Netrebko zu, die in unseren Kreisen als Star verehrt wird. Als ehemaliges Mannequin erfüllt sie Kriterien wie „hübsch“, „schlank“, „groß“ etc. Auch Marguerite Gautier soll groß und sehr dünn gewesen sein. Ihr Kleidungsstil wird als äußerst elegant bezeichnet; sie trug stets die edelsten und teuersten Materialien. Violettas Designer-Kleidchen erfüllt auch dieses Kriterium. Die Beschreibung von Marguerites „kirschroten Lippen“ trifft ebenfalls zu. Nur ein knallrotes Kleid, wie Violetta es trägt, ist eher überraschend, denn die Kameliendame war meist ganz in Weiß gekleidet. An einer anderen Stelle der Oper wird auch Violetta ihr rotes gegen ein weißes Kleid austauschen. Das weiße Kleid symbolisiert die reine Liebe, trägt es doch während ihrer glücklichen Zeit mit Alfredo auf dem Lande.

Szene

Mit Einsetzen des zweiten Themas richtet sich Violetta langsam auf, dreht sich in Richtung Publikum und visiert den alten Mann, der sie die ganze Zeit über regungslos beobachtet hatte, an. Langsam geht sie auf diesen zu. Fast hat man den Eindruck, eine unsichtbare Kraft schiebe sie von hinten an. Auf halber Strecke macht sie Halt, schaut den Alten klagend an und schüttelt kaum merklich den Kopf.

Nun erklingt im Orchester das dritte Thema. Mit verzweifelterm Gesichtsausdruck, stets zögerlich, schleppt sie sich weiter zum Alten und nimmt schließlich neben ihm auf der Bank Platz. Abermals schaut sie ihn qualvoll an, schüttelt den Kopf und möchte ihren Kopf auf seine Schulter lehnen. Doch der Alte weicht aus, erhebt sich und entfernt sich wenige Schritte. Violetta bleibt indes zusammengesunken sitzen. Da dreht sich der Alte um und nimmt eine weiße Blüte aus seiner Manteltasche – man darf annehmen, dass es sich um eine Kamelie handelt – und bietet sie Violetta auffordernd dar. Diese nickt traurig, nähert sich dem Mann langsam und nimmt die Blüte entgegen, betrachtet sie kurz und sinkt unmittelbar danach in die Arme des Alten, welcher Violetta behutsam dreht. Diese streift langsam ihre Schuhe ab und lässt sich vom Alten wiegen, bis dieser den Griff löst. Sie geht in Richtung Uhr zurück. Der Alte entfernt sich langsam in Richtung Tür, rückwärtsgehend, mit Blick auf Violetta. Diese lässt die Blüte fallen und sinkt mit ausgestrecktem Arm nieder, die Uhr berührend.

III.2.3.1.2. Symbolik

Es handelt sich hierbei um eine Bühne, die mit einfachen Formen, einer einfachen, starken Symbolik und zudem mit Schauspiel auf allerhöchstem Niveau belebt wird.

Die **Uhr** mit ihrer Einteilung in zwölf Stunden erinnert daran, dass Zeit als eine messbare kosmische Größe (die zwölf Zahlen stehen für die zwölf Sternbilder) wahrgenommen wird (vgl. Lurker 1991:776). Tatsächlich drehen sich die Zeiger während der Inszenierung. Unabhängig vom Inhalt der Oper gehen wir davon aus, dass diese Uhr im Moment „nur“ dem Messen der Zeit dient und nicht zwangsläufig Symbol der „ablaufenden Zeit“ ist, wie man annehmen könnte. Denn hierfür wäre das Symbol der Sanduhr passender (vgl. ebenda). Es sollte im Zusammenhang mit messbarer Zeit nicht unerwähnt bleiben, dass alle Bewegungen der handelnden Personen das gesamte Präludium hindurch äußerst *langsam* vollzogen werden, in Analogie zum *musikalischen Tempo*.

Die **Tür** dient als Symbol der Abgrenzung bzw. des Übergangs zwischen zwei Bereichen (vgl. Lurker 1991:773). Mit dem Symbol der Tür könnte auch die „Himmelstür“ gemeint sein, also die Schwelle zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Ob dies allerdings auf diese Türe zutrifft, bleibt derzeit noch ungeklärt. Violetta kostet es sehr viel Kraft, diese Schwelle zu überschreiten. Sie weiß, dass sie den Alten dort vorfindet. Für sie hat die Tür eventuell eine negative Bedeutung.

Die **Bank** erfüllt dem Menschen grundsätzlich die Funktion, sich hinzusetzen oder gar sich hinzulegen, also ruhen bzw. pausieren zu können. Es soll in der Folge geprüft werden, ob die Bank im Verlauf der Handlung noch eine andere Funktion erfüllt.

Die überdimensional große Darstellung der Symbole „Uhr“ und „Tür“ lässt darauf schließen, dass sie auch von überaus großer Wichtigkeit sind.

Der **Arzt** wird fast immer mit einem Bart dargestellt, da er möglichst alt und erfahren sein sollte. Der **Bart** per se symbolisiert die Weisheit (vgl. Lurker 1991:77). In diesem Fall tritt der Arzt als Personifizierung für Violettas tödliche Krankheit auf und kann auch als Personifizierung des Todes interpretiert werden.

III.2.3.1.3.1. Farbsymbolik

Die gewählten Farben sind ebenfalls sehr symbolträchtig: die Bühne ist in ein kaltes, weiß-bläuliches, sphärisches Licht getaucht. **Blau** als die Farbe des Himmels und des Meeres verweist auf Unendlichkeit wie auch auf den Vater Gottes (vgl. Lurker 1991:100f). Das Weißblau, das durch den Weißanteil die Vorstellung der Reinheit ausdrücken soll, wird meistens für das Gewand der Jungfrau Maria verwendet. Drunter wird sie meist mit einem rosafarbenen oder roten Kleid dargestellt, was auch auf die Kleiderfarbe Violettas zutrifft. Mit ihrem roten Kleid steht sie auf der in das weißblaue Licht getauchten Bühne und erweckt Assoziationen zur Gottesmutter. **Rot** gilt als die Farbe des Lebens, der Leidenschaft und der Liebe, aber auch des Herzens und des Blutes. Die Liebe und das Leben sind Dinge, zu denen Violetta zu Beginn der Oper ein ambivalentes Verhältnis pflegt. Violettas Herz sowie ihr (Herz-)Blut, was auch als Leidenschaft bezeichnet werden könnte, werden noch eine zentrale Rolle spielen.

Der Alte ist ganz in Schwarz gekleidet. **Schwarz** steht im christlichen Glauben für die Finsternis und oft auch für das Böse (z.B. die schwarze Seele). Schwarze Kleidung wird häufig als Symbol der Trauer verstanden.

Violetta erhält vom Alten eine weiße Kamelie. **Weiß** ist die Farbe der Reinheit und des Lichtes (vgl. Lurker 1991:824). Im Roman hat Marie Duplessis bis auf wenige Tage im Monat stets weiße Kamelien mit sich geführt. An den anderen Tagen trug sie rote Kamelien, um ihren monatlichen Zyklus (Menstruations-Blut) anzudeuten. Auf diese Art und Weise zeigte sie „durch die Blume“ ihre jeweiligen körperlichen Verhältnisse an.

III.2.3.1.3.2. Blumensymbolik

Bei der **Kamelie** handelt es sich um eine aus Ostasien stammende **Blume**, welche wiederum für sich allein Symbol von Frühling, Wachstum und Schönheit ist (vgl. Lurker 1991:103f). Je nach Art wird die Kamelie zur Teegewinnung oder als Zierpflanze (Chinarose) verwendet (vgl. Meyers großes Taschenlexikon 1990³). Im Europa des 19. Jahrhunderts avancierte sie zu einer äußerst begehrten Blume, deren weiße, rosafarbene oder rote Blüten vornehmlich einen

Hauch von Exotismus und Luxus versprühten⁸⁸. Weiße Blumen können in der Romantik oft dem Tod zugeordnet werden (vgl. Drenger 1996:104). Dies könnte auch auf die weiße Kamelie in dieser Inszenierung zutreffen. Sie symbolisiert das „Kameliendame-Sein“, also alles, was mit dem Wort „Vergnügen“ in Zusammenhang gebracht werden kann, welches ja letztendlich Violettas Tod bedeutet.

Das **Veilchen** wiederum ist das Symbol der Demut. Der Name **Violetta**, als Verniedlichungsform von Viola, bedeutet im Deutschen Veilchen. Es ist anzunehmen, dass Verdi diesen Namen nicht rein zufällig gewählt und einen Charakterzug der Zielfigur durch ihren Namen bereits thematisiert hat. Auch Violettas „Freundin“ Flora hat einen auf Blumen verweisenden Namen. **Flora** ist die römische, ursprünglich altitalienische, Göttin der Blüte und des Frühlings.

III.2.3.1.3.3. Kleidung

Das rote Kleid Violettas ist ihr „Feier-Kleid“, ist die Aufmachung, in der sie sich der Gesellschaft präsentiert. Dieses exklusive rote Kleid ist also ein Symbol für das Wort „Vergnügen“.

Der Alte trägt ausschließlich Schwarz. Es ist gut möglich, dass dies als Trauerkleidung verstanden werden darf und bereits auf den Tod Violettas anspielt, denn ein Arzt ist üblicherweise ganz in Weiß und nicht in Schwarz gekleidet.

III.2.3.1.3. Mimik, Gestik, Proxemik und Körperhaltung

Mimik

Der Alte verzieht das gesamte Präludium über keine Miene und hält den Blick starr auf Violetta gerichtet. Die Dauer des Blickes und dessen Beharrlichkeit zeigen, dass der Alte die Szene dominiert. Violetta hält hingegen die meiste Zeit den Kopf und den Blick gesenkt. Sie schaut den Alten fast nie an. Wenn sie es dennoch tut, dann ist in ihren Augen stets Trauer

⁸⁸ Das Modehaus Chanel verwendet die Kamelie als Markenzeichen.

und Verzweiflung zu lesen. Allerdings zeigt sich dieser unberührt, da er nicht auf ihre Blicke reagiert.

Gestik

Violetta schüttelt des Öfteren den Kopf oder nickt, was im westlichen Kulturraum ein Zeichen der Ablehnung bzw. der Zustimmung darstellt. Sie versucht, ihren Kopf auf des Alten Schulter zu legen – ein Wunsch nach Anlehnen, nach Geborgenheit.

Die spärlichen Gesten des Alten sind zum einen die ausgestreckte Hand mit der Kamelie, was als Aufforderung, sogar als Geschenk, verstanden werden kann, sowie das Wiegen Violettas in seinen Armen. Eine derartige Körperberührung drückt eine Intimität aus, wie sie beispielsweise zwischen Eltern und Kindern oder zwischen Geschlechtspartnern üblich wäre. Durch das Wiegen wird dem Menschen Rhythmus zugeführt. Diese Geste, die hauptsächlich bei Säuglingen angewendet wird, gilt als beruhigend und Trost spendend.

Später hat der Alte die Hände in den Taschen. Das Verbergen der Hände ist oft ein Ausdruck der Unsicherheit aber auch des Unwillens, des Sich-Verschließens.

Am Schluss des Präludiums kniet Violetta vor der Uhr. Das Knien ist eine Geste der Buße. Zuletzt streckt sie ihre Hand nach der Uhr aus. Die nach einem bestimmten Gegenstand suchende Hand bedeutet, dass man diesen gerne haben bzw. diesem nahe sein möchte.

Körperhaltung

Violettas Körperhaltung ist während des gesamten Präludiums gebrochen, schlaff. Sie geht oder sitzt nie aufrecht, sondern lässt Arme, Schultern und Kopf hängen. Ein schlaffer, lustloser Rumpf drückt Hilflosigkeit und den Wunsch nach Hilfe aus (vgl. Argyle 2002: 263). Der Alte hingegen ist stets sehr aufrecht, dafür aber steif. Die steife, fast militärische, Haltung bei Männern bedeutet oft eine Unterdrückung der Angst (vgl. ebenda).

Proxemik

Violetta bewegt sich über die komplette Bühne von links nach rechts und geht äußerst langsam und zögerlich auf den Alten zu. Man könnte dies so interpretieren: Der Mächtigere,

der Alte, bleibt sitzen und lässt den weniger Mächtigen, in diesem Fall Violetta, zu sich herkommen.

Ebenso verhält es sich mit dem Darreichen der Kamelie. Violetta ist es, die auf den Alten zugehen und die Kamelie entgegen nehmen muss.

Auch wenn sich der Alte langsam in Richtung Tür bewegt, dominiert er noch immer die Szene, denn er geht rückwärts, sein Blick auf Violetta haften bleibend. Die Beobachtung einer anderen Person kann eine stark kontrollierende, manchmal auch bedrohliche Wirkung haben.

III.2.3.1.4. Kontraste

Ein extremer Kontrast entsteht zwischen Violettas äußerer Erscheinung, mit der sie ihre sexuellen Reize stark betont (rote Lippen, rotes Kleid, sichtbarer Nacken und Beine, hohe Hacken, stark betonte große Augen, geschmückte Ohren), und ihrer gebrochenen, verzweifelten, ja machtlosen Haltung. Diese wiederum steht im Kontrast zur Haltung des Alten, des Mächtigen. Ein weiterer Kontrast liegt bei den Farben vor: Schwarz-Weiß (der wohl stärkste Farbkontrast überhaupt), sowie das Einführen zweier Grundfarben, Rot und Blau. Auch die Symbole „Tür“ und „Uhr“ heben sich mit ihrer Größe deutlich von der Größe der Menschen ab.

Schlussfolgerung

In der Inszenierung des Präludiums erfolgt bereits eine Visualisierung der drei großen semantischen Felder „Zeit“, „Vergnügen“ und „Krankheit“, die aber erst in der ersten Szene des ersten Aktes verbalisiert werden. Die **Zeit** wird (zusätzlich zu den musikalischen Tempi und den Bewegungen im Raum) durch die Uhr dargestellt. Das **Vergnügen** wird durch Violettas äußere Erscheinung und durch die weiße Kamelie repräsentiert. Und die **Krankheit**, die auch als Synonym für den Tod verstanden werden darf, tritt in der Person des Arztes auf.

III.2.3.2. Erster Akt, erste Szene

Nach einer kurzen Pause, mit Einsetzen des ersten Taktes der Introduktion, dreht sich der Arzt ruckartig in Richtung Tür und hält den Blick starr auf diese gerichtet. Er verlagert somit seine Aufmerksamkeit und verliert zum Teil seine Dominanz.

Die Bühne wird plötzlich dunkel. Das nun einfallende bräunlich dunkle Licht kommt von der sich öffnenden Türe und spiegelt sich im Gesicht des Alten wieder. Der Licht- und Farbwechsel erzeugt eine komplett neue Stimmung. Der Mittelpunkt des Geschehens verlagert sich nach draußen. Dort wartet eine Meute gleich aussehender Herren, die während der ersten vier Takte zur Türe stürmen. Alle tragen kurzes, dunkles Haar, einen schwarzen Anzug, schwarze Schuhe, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte, dem Alten ähnlich. Mit Beginn des ersten Themas bewegt sich die Masse langsam und gesammelt bis etwa zur Mitte der Bühne (Mittelpunkt, Zentrum) und schaut Violetta erwartungsvoll an. Diese schaut erschrocken drein, nickt kurz, zieht sich eilig die Schuhe wieder an und hebt die Kamelie vom Boden auf, wohin sie diese zuvor fallen (!) gelassen hatte. Ihr Blick und ihr unverändert gebeugter Gang zeigen zur Uhr. Sie versucht, vor der Masse zu fliehen.

Der Alte hat sich in der Zwischenzeit langsam durch die Türe entfernt. Es dominiert jetzt die Masse.

Violetta dreht sich nochmals kurz zu den Herren um, schleppt sich zur Bank neben der Uhr, klettert auf diese und versucht, sich mit den Händen an der Wand anzuklammern. Das Anklammern drückt den Wunsch nach Halt aus, erscheint aber in diesem Zusammenhang vollkommen sinnlos, da eine glatte Oberfläche, wie die Wand, zum Anhalten denkbar ungeeignet ist.

Deutliche Kontraste sind auch in dieser Szene wahrnehmbar: Violetta ist unverändert gebrochen, langsam in ihren Bewegungen und kraftlos, während ihr die Herren schnell, aufrecht und zielgerichtet nachlaufen und einige bereits die Hand nach Violetta ausstrecken. Eine Interaktion zwischen Violetta, die deutlich zu verstehen gibt, dass ihr nicht nach Feiern zumute ist und den Herren, die keinerlei Notiz davon nehmen, entsteht nicht. Einige der Herren halten bereits eine Sektflasche in die Höhe, was als Aufforderung, das Fest endlich zu beginnen, verstanden werden kann. Ein weiterer Kontrast ergibt sich durch die große Masse, allesamt Männer, in Schwarz und Violetta als Einzelperson, die einzige Frau, in Rot. Dadurch, dass sie auf der Bank steht, befindet sie sich zudem auf einer höheren Ebene als die

Herren. Sie, die Gejagte, wird von den Männern, die Jagenden, in eine bestimmte Richtung gedrängt. Der einzige Ausweg könnte die Tür am Ende der Bank darstellen.

Doch in Takt 26, kurz vor dem Choreinsatz, ändert Violetta Körperhaltung, Mimik und Gestik derartig überraschend, dass man das Gefühl hat, eine andere Person stünde auf der Bühne. Sie dreht sich schwungvoll um, richtet ihren Körper auf, hebt die Blüte empor, schaut dieser hinterher und setzt ein glücklich wirkendes, strahlendes Lächeln auf. Den Arm mit der Blüte in der Hand schwingt sie einige Male, was zur Folge hat, dass alle Männer gierig die Hand nach ihr ausstrecken. Lächeln, Lachen und Strahlen sind allesamt Ausdruck von Freude, Zufriedenheit und auch Glück. So entsteht ein überaus scharfer Kontrast zwischen dem vorherigen intimen Blick des Zuschauers auf Violettas seelischen Status quo und dem Blick der Gesellschaft auf eine Violetta, wie sie sich diese wünscht und vorstellt.

Mit Einsetzen des Chores hangelt sich Violetta langsam die Bank entlang Richtung Tür, gefolgt von den Herren. Auffällig ist, dass die beiden Chöre durchgehend als eine große Masse auftreten. Es ist nicht so, dass die beiden Gruppen sich, wie aus dem Text hervorginge, gegenseitig „ansingen“ würden (auch gibt es keine Neuankömmlinge, denen entgegen gegangen wird), sondern alle singen mit Blick auf Violetta gerichtet, deren Bewegungen stets folgend. Somit bekommt die an Violetta gerichtete Aussage „Voi tardaste“ eine eigene, neue Bedeutung.

Violetta gibt sich nach außen hin zwar weiterhin in „Feierlaune“, doch ihr Gang ist nach wie vor in Richtung Türe! Zu den Worten „brillar“ oder „tazze“ dreht sie sich um die eigene Achse, ein sehr oft im Tanz vorkommendes Element, das Unbeschwertheit und Freude ausdrückt. Das Wort „festa“ unterstreicht Violetta mit einer Armbewegung, die an die Freiheitsstatue erinnert. Nur dass es sich in ihrer Hand um eine Kamelie handelt, deren Attribute ihren Untergang und nicht ihre Freiheit bedeuten.

Plötzlich wird dem Zuschauer klar, dass sich auch Flora unter der Masse an Herren befindet, sich aber optisch gar nicht von ihnen abhebt. Kurzes Haar, schwarzer Anzug etc., so, wie bereits beschrieben. Willy Decker sieht in Flora demnach nicht sehr viel mehr als, modern gesprochen, einen weiteren Freier (oder gar Zuhälter?) Violettas.

Bei den Worten „Lo voglio“ drückt sich Violetta an die Wand und streckt beide Arme in die Höhe. Dies erinnert an eine alte Gebetsgeste, bei der sich der Betende mit dem Erheben beider Hände den Mächten des Himmels öffnet (vgl. Lurker 1991:229).

Die Worte „al piacere m’affido“ unterstreicht Violetta mit Handbewegungen, die mehrmals in eine „aufgestellte Hand“ kippen, welche wiederum eindeutig eine Abwehrgeste, ein „Stopp!“ darstellt. Bei „col tal farmaco i mali sopir“ hingegen macht Violetta eine nach oben gerichtete, abwertende Hand- und Armbewegung, in der Art „Vergessen wir das Ganze!“. Schnell singt sie über die ohnehin holprig komponierte Stelle drüber und begibt sich auf die Ebene der Herren. Sie tanzt mit den Worten „Sì, la vita...“ vor ihnen vorbei und macht jeweils auf dem Wort „vita“ eine so schnelle Drehung, dass ihr Rock nach oben flattert und sich dem Zuschauer und den Herren kurzfristig ein intimer Blick auf ihre Dessous eröffnet.

Zusammenfassung

Im Text wird Violetta als eine sich gewählt ausdrückende Dame dargestellt. Nur durch den Verweis auf den Alkohol (le „tazze“), mit dem sie **gewohnt** ist, die Schmerzen zu betäuben („soglio i mali sopir“) erfahren wir von ihrer Einstellung zu ihrem Leben. Allerdings präsentiert sie auch diese sprachlich äußerst elegant. Noch eleganter wird Violetta in der Musik nachgezeichnet. Hier ist keinerlei Anklang von Vulgarität zu finden, im Gegenteil. In der Inszenierung wird durch oben beschriebene Andeutungen (die Betonung ihrer sexuellen Reize, die Kamelie, das Zeigen der Dessous, die Masse der ihr hinterher stürmenden Männer etc.) der sehr schwierige Spagat geschaffen, Violetta als das darzustellen, was sie ist: auf der einen Seite eine äußerst elegante, feinfühlig und intelligente Dame, aber auch eine Kurtisane, ein Lustobjekt, eine Frau, die ihren Körper und ihre Seele verkauft, um sich all diesen Luxus leisten zu können.

Zudem wird die Gesellschaft charakterisiert: Sie macht Violetta zu dem, was sie ist, weil sie eine Frau wie Violetta will bzw. benötigt. Was diese selbst dabei fühlt, wird sehr eindrucksvoll im Präludium dargestellt. Dort kommt ihr Wunsch nach „Aufhören“ zum Ausdruck. Doch darauf nimmt die Gesellschaft keinerlei Rücksicht. Letztendlich ist Violetta mit ihren Sorgen ganz allein. Einzig der Arzt, der Tod, kennt ihre intimen Wünsche, nämlich zu sterben, nimmt aber derweil auch keine Rücksicht darauf.

III.3. Erster Akt, fünfte Szene

III.3.1. Text

Dieser Szene geht ein rauschendes Fest in Violettas Wohnung voraus, auf dem Alfredo Violetta, nachdem sie einen Schwächeanfall erlitten hatte, seine Liebe gestanden hatte. Violetta gab ihm schließlich eine Blume, mit der Erlaubnis, er dürfe wiederkommen, wenn diese verwelkt sei. Alle Gäste sind gegangen. Sie ist ganz allein und bringt in ihrer Soloarie ihren Gemütszustand zum Ausdruck.

È strano... è strano... in core / Scolpiti ho quegli accenti! / Saria per me sventura un serio amore? / Che risolti, o turbata anima mia? / Null'uomo ancora t'accendeva... / O gioia ch'io non conobbi, essere amata amando!... / E sdegnarla poss'io / Per l'aride follie del viver mio?

Zunächst einmal ist auffällig, dass ca. die Hälfte der Phrasen in Form einer Frage vorkommt. Die übrigen Sätze hingegen enden, mit der Ausnahme eines Ausrufezeichens, nicht mit einem Punkt, sondern immer mit Auslassungspunkten - ein Indiz dafür, dass der Satz nicht zu Ende geführt und Gedanken noch offen sind. Diese ersten Zeilen sind also gekennzeichnet von Fragen und Überlegungen.

Die Szene beginnt mit den Worten „è strano...“, die sich auf „quegli accenti“ beziehen. Letztgenannte haben in Violetta Gefühle ausgelöst, die sie nun beschreibt. Durch die Inversionen bekommen die Worte „core“, „accenti“, „(turbata anima) mia“, „amore“, „gioia“, „(essere amata) amando“, „poss'io“ (= „potere“), „(viver) mio“ eine gesonderte Gewichtung. Mit den Worten „Herz“, „Seele“, „Liebe“ und „Freude“, aber auch dem „Ich“ entsteht ein semantisches Feld, das mit Herz und Beseelung zu tun hat, das der „Innerlichkeit des Ichs“. Aber nicht nur: Alfredos Liebe hat Violetta „mitten ins Herz getroffen“, was in ihr eine Reihe von Fragen und Zweifeln auslöst: so sieht „una traviata“ (= Violetta) in „un serio amore“ eine „sventura“, was darauf hinweist, dass sie „serio amore“ nicht zwangsläufig mit „glücklicher Liebe“ gleichsetzt. Glückliche Liebe aber ist mit „Entspannung, Hingabe, Unendlichkeit, Einzigartigkeit, Auflösung des Ich etc“ konnotiert (vgl. Drenger 1995:106) und stünde demnach im Widerspruch zu „sventura“. Gleichzeitig spricht sie aber auch von einer ungekannten „gioia“, darüber, von jemandem geliebt zu werden, den sie selbst liebt. Obwohl

das Thema der Liebe, allerdings in Form der „amistà“ gepaart mit „diletto“, wie Gastone in der ersten Szene betont hatte, um eine Kurtisane zwangsläufig kreisen muss, ist es gerade **die Liebe**⁸⁹, die Violetta bisher nicht kennen gelernt hat. Doch sie spürt, dass auch sie sich nach einer solchen Liebe sehnt, denn sie fragt sich, ob sie dieses Glück verschmähen („sdegnare“) kann, für die, wie sie es bezeichnet, „aride follie“ ihres bisherigen Lebens. Somit steht dem gefühlsleeren Wahnsinn (= das Gegenteil von „Innerlichkeit“, nennen wir es „Nicht-Innerlichkeit“) „un serio amore“ kontrastreich gegenüber.

Ah, fors'è lui che l'anima / Solinga ne' tumulti / Godea sovente pingere / De' suoi colori occulti!... / Lui che modesto e vigile / All'egre soglie ascese, / E nuova febbre accese, Destandomi all'amor. / A quell'amor ch'è palpito / Dell'universo intero, / Misterioso, altero / Croce e delizia al cor.

Im Vergleich zum ersten Teil, der von Fragen gekennzeichnet war, handelt es sich hier größtenteils um Aussagen. Auffällig ist, dass im ersten Satz Ausrufezeichen und Auslassungszeichen gepaart vorkommen. Der Ausruf wird also sofort wieder relativiert.

Auch in diesem Abschnitt stehen sich die semantischen Felder „Innerlichkeit“ („anima“, „godea“, „febbre“, „amor“, „palpito“, „delizia“) und „Nicht-Innerlichkeit“ („tumulti“, „l'egre“, „croce“) gegenüber, wobei das Feld der „Nicht-Innerlichkeit“ weitaus kleiner (!) ist als das der „Innerlichkeit“. Die reine „Innerlichkeit“ wird durch die Begriffe „nuova febbre“, „accese“, „destandomi“ nochmals gesteigert zu einer „brennenden Innerlichkeit“, also zur „Leidenschaft“. Wodurch wird diese ausgelöst? Die Linkslateralität des „è lui che“ hebt „lui“ (Alfredo) hervor, zwar abgeschwächt durch das „forse“, allerdings bestätigt im nächsten Satz,

⁸⁹ Ein Diskurs über das Wesen der Liebe, was sie ist und worin sie sich ausdrückt, würde zu weit von dem zu Untersuchenden wegführen. Im Allgemeinen darf die Liebe als ein Gefühl verstanden werden, das zu den Grundbedürfnissen zu zählen ist, sonst führte z.B. der Liebesentzug vor allem bei Kindern nicht zu psychischen Schäden. An dieser Stelle möchte ich mich auf den deutschen Psychoanalytiker und Sozialkritiker Erich Fromm berufen, der die Liebe als „eine Antwort auf das Problem der menschlichen Existenz“ und ebenso als eine *Kunst* versteht:

„Wenn zwei Menschen, die einander fremd waren – wie wir uns das ja alle sind - , plötzlich die trennende Wand zwischen sich zusammenbrechen lassen, wenn sie sich eng verbunden, wenn sie sich eins fühlen, so ist dieser Augenblick des Einsseins eine der freudigsten, erregendsten Erfahrungen im Leben. Besonders und herrlich und wundervoll ist er für Menschen, die bisher abgesondert, isoliert und ohne Liebe gelebt haben.“ (vgl. Fromm 1995:15).

Dieses Zitat trifft sehr gut auf den Zustand Violettas zu, die isoliert mit ihren Problemen durch Alfredo das Gefühl des Eins-Seins erreichen könnte, aber nicht daran glaubt, dass ihr so etwas als Kurtisane zustünde.

der mit „Lui che [è] modesto e vigile“ etc. beginnt. Dieser und der nächste Satz enden außerdem wirklich mit einem Punkt (= Aussage).

Diese Arie ist eine der zentralen Stellen in der Oper, weil sie zeigt, dass ein äußerer Umstand B einen Ist-Zustand A mithilfe von X zu einem neuen Zustand C verändern kann. Mit X sei Alfredo gemeint, der mit seinen Gefühlen und der Kommunikation derselben erreicht, in Violettas Herz Liebe einzuhauchen und sie zu einem greifbaren Menschen werden zu lassen. Violetta als intelligente Frau ist sich durchaus der Kompliziertheit der Lage bewusst, was auch die Ursache dieser Hin- und Hergerissenheit ausmacht. In den Augen der Gesellschaft ist sie eine Frau, die ihre Ehre verloren hat, eine Sünderin. Aber man erkennt, dass die Liebe als Gefühl nicht vor gesellschaftlichen Konventionen halt macht.

Mit den Worten „a quell’amor“ wiederholt Violetta Alfredos Beschreibung der Liebe aus der dritten Szene wortwörtlich, was im Übrigen auch auf die Melodie zutrifft. An dieser Stelle kommt abermals deutlich der Zusammenhang zwischen „serio amore“ und „cuore“ („palpito“) zum Ausdruck. Die reine Innerlichkeit wird allerdings durch das „universo intero“ durch eine zusätzliche äußere, göttliche Ebene erweitert, war man doch in der Romantik der Auffassung, dass die Liebenden bis über den Tod hinaus miteinander verbunden sind.

Ebenfalls eine Anspielung auf Gott stellt das „croce“ dar. Zum einen ist es Symbol für die Vereinigung der Gegensätze zwischen Himmel und Erde (vgl. Lurker 1991:406), auch kann es aber Hinweis für „Kreuzigung“ sein und würde in diesem Fall das Leiden (Christi) konnotieren. Aus „croce e delizia“ kann man schließen, dass für Alfredo die Liebe zu Violetta gleichermaßen „Himmel und Hölle“ darstellt. Dasselbe trifft in umgekehrtem Fall auch auf Violetta zu.

*A me fanciulla, un candido / E trepido desire / Quest’effigiò dolcissimo / Signor dell’avvenire,
/ Quando ne’ ciel il raggio / Di sua beltà vedea, / E tutta me pascea / Di quel divino error. /
Sentia che amore è palpito / Dell’universo intero, / Misterioso, altero, / Croce e delizia al
cor!*

Dieser Abschnitt wird in den meisten Inszenierungen gestrichen, was sich sowohl in musikalischer als auch in inhaltlicher Hinsicht anbietet, da das in der vorherigen Passage beschriebene Thema ausgeführt und dieselben musikalischen Mittel eingesetzt werden.

Allerdings sollte nicht unerwähnt bleiben, dass auf sprachlicher Ebene drei neue Aspekte hinzukommen; zum einen der des kindlich naiven Verlangens des kleinen Mädchens, das sich in früheren Zeiten den Traumprinzen in den schillerndsten Farben ausgemalt hatte. Dies zeugt von einer großen Liebessehnsucht und -fähigkeit, die Violetta mitgegeben wurden. Zum anderen wird an dieser Stelle zum ersten Mal in der Oper die Religion behandelt. Violetta sieht den „raggio di sua beltà“ im „cielo“. Zum einen könnte der Strahl ein Hinweis auf Licht und somit eine Hindeutung auf das Göttliche sein und zum anderen befindet sich dieser Traummann im Himmel, so, wie es im Christentum die Vorstellung des Gottes und der Verstorbenen im Himmel gibt. Weiters spricht Violetta von einem „error divino“. Auch im deutschen Sprachgebrauch ist es uns nicht fremd, etwas außerordentlich Genussvolles mit den Worten „göttlich“ oder „himmlisch“ zu bezeichnen. Der „error“ stünde demnach im Gegensatz zu „divino“ und, auch wenn es keiner im eigentlichen Sinne ist, so hat dies doch die Wirkung eines Oxymoron.

Ebenfalls „neu“ in dieser Passage ist, dass Violetta Alfredo im Refrain nicht mehr rein zitiert, sondern von *ihrer eigenen Liebe* spricht: „Sentia che amor...“.

Violetta („Resta concentrata un istante, poi dice.”):

Follie! ... follie ... delirio vano è questo! ... / Povera donna, sola, / Abbandonata in questo / Popoloso deserto / Che appellano Parigi, / Che spero or più? ... Che far degg'io! ... Gioire, / Di voluttà nei vortici perire. / Sempre libera degg'io / Folleggiar di gioia in gioia, / Vo' che scorra il viver mio / Pei sentieri del piacer. / Nasca il giorno, o il giorno muoia, / Sempre lieta ne' ritrovi / A dilette sempre nuovi / Dee volare il mio pensier.

Auch in diesem Abschnitt liegt eine Vielzahl von Satzzeichen vor. Den meisten Ausdruck (bzw. Nachdruck) erhalten die Ausrufe, wobei man am Ende des Satzes „Che far degg'io!“ wohl eher ein Fragezeichen erwartet hätte. Es fällt auf, dass die Ausrufe, wie bereits gehabt, mit den unmittelbar folgenden Auslassungspunkten sofort wieder abgeschwächt werden. In diesem Abschnitt hat sich also vordergründig der Inhalt geändert, nicht jedoch das Zweifeln, das sich hinter fast jeder Phrase verbirgt.

Zuletzt hatte Violetta „viver mio“ als „aride follie“ bezeichnet. Jetzt bezeichnet sie ihre Wünsche und Träume als „follie“. Der Wahnsinn wird bei Verdi als Grenzmetapher verwendet, als ein Austritt aus der allgemeinen Ordnung:

„Er [der Wahnsinn, Anm.] überschreitet die Grenze der Norm, indem er eine individuelle Ordnung dagegen setzt, die dann ‘verrückt’ erscheint.“ (vgl. Drenger 1996: 101).

In der individuellen Ordnung Violettas (der Kurtisane) ist demnach die Erfüllung des Grundbedürfnisses *Liebe* nicht vorgesehen und ein Träumen von derselben aus ihrer Sicht als eitle Wahnvorstellung, als Rausch („delirio vano“) zu bezeichnen. Wie bereits erwähnt, steht Violetta jedoch nicht fest hinter dieser Aussage; die Auslassungspunkte weisen auf ein nachträgliches Überlegen hin.

Auffällig ist auch, dass während der ersten Phrasen bis zum Wort „gioire“ fast ausnahmslos das von Verdi bevorzugte **jambische siebensilbige Versmaß (Settenario)** verwendet wird, welches er selbst als „verso lirico“ bezeichnete (vgl. Micke 1998:40).

Auch in diesem Abschnitt ist Violettas Aufmerksamkeit nach Innen gerichtet. Doch im Vergleich zu den ersten beiden Abschnitten geht es hier nicht mehr um die (erfüllende) „Innerlichkeit“, sondern um den Zustand des (innerlichen) Isoliert-Seins („povera donna“, „sola“, „abbandonata“, „deserto“) im Kontrast zur dicht besiedelten („popoloso“) Großstadt („Parigi“). Die Stadt, ein vom Menschen dominierter Lebensraum, steht wiederum im Kontrast zur Natur, welche dem Liebenden, fernab von gesellschaftlichen Konventionen, Freiraum zur Entfaltung gibt (vgl. Drenger 1996:88). Das Landhaus - im Gegensatz zur Stadtwohnung - wird im zweiten Akt eine tragende Rolle spielen.

Im Satz „Che spero or più?...“ ist wieder ein Verweis auf die „Zeit“ zu finden. „Ora“, das ist die Jetzt-Zeit, Violettas Realität. Jetzt, im Vergleich zu damals (als „fanciulla“), darf sie, laut Selbstjustiz, nicht mehr auf die Liebe hoffen. Ihr Vorschlag, wie der Konflikt gelöst werden könnte, nämlich „gioire“, das in einem neutralen Kontext eher positiv belegt ist, bedeutet ihren sicheren Tod: „gioire“ = „perire nei vortici di voluttà“. Es ergibt sich nicht nur der Reim „gioire“ – „perire“⁹⁰, die Worte sind in diesem Kontext auch als Synonyme zu verstehen.

Auch die oben angesprochene innere Leere ist gleichsetzbar mit „Leblosigkeit, Unlebendig-Sein“ und kann letztendlich zum Tod führen.

⁹⁰ Hier hätte man genauso gut „morire“ verwenden können.

In den nächsten zwei Quartetten, hier meist in Achtsilbern (Ottonari) gehalten, gibt Violetta eine Erklärung dessen ab, wie ihr persönlicher „Genuss“ (= Tod) aussieht, ausgedrückt durch die Worte „libera“, „folleggiare“, „gioia“, „sentieri del piacer“, „nasca il giorno o il giorno muoia“ (die Uhrzeit spielt demnach keine Rolle), „sempre lieta“, „sempre nuovi diletta“, „il mio pensier deve volare“.

Mehrere Dinge fallen auf: Violetta zwingt sich die „Lösung“ mit dem „degg’io“, das zwei Mal vorkommt, selbst auf. Mit dem „Vo’ che“ drückt sie zwar rein verbal ihren Willen aus, doch steht dieser, wie wir wissen, im Kontrast zu ihren Träumen.

Weiters thematisiert sie wiederholt die **Zeit**: „viver mio“ soll „scorrere“, der Tag soll „nascere“ oder „morire“ (giorno che muore = die Nacht), ihr Gedanke soll „volare“. Mit dem „morire“ wird wiederholt⁹¹ zum einen ein Wort verwendet, das in den semantischen Kontext dieser Situation passt, andererseits zeigt es, wie gepflegt sich Violetta auszudrücken vermag.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass es sich bei den beiden letzten Quartetten um einen Lobgesang auf den Tod handelt. Violetta möchte lieber sterben, als sich auf dieses gefährliche Unterfangen (Liebe zu und von Alfredo) einzulassen. Somit stehen die beiden Felder „Liebe“ und „Tod“ wiederholt in unmittelbarem Zusammenhang zueinander.

III.3.2. Musik

Musikalisch geht dieser „Scena ed Aria. Finale“ ein Massenauftritt des Chores mit voller Orchestrierung voraus; dazu steht der Beginn des Rezitativs⁹² in vollem Kontrast, den Violetta ohne Orchester eröffnet⁹³. Der Wechsel zwischen Stimme und Orchester erstreckt sich über die ersten 22 Takte, in C-Dur (Dominante des später einsetzenden F-Durs) - dem Inbegriff an Reinheit, Strahlen und Freude - und bei Verdi eine beliebte Tonart, um Liebe auszudrücken (vgl. Drenger 1996:147ff). Zudem finden wir einen Viervierteltakt⁹⁴ und ein „allegro“⁹⁵ vor.

⁹¹ Bereits in der dritten Szene verwendet Violetta öfter das Wort „morire“, für das es ein passendes Synonym gegeben hätte.

⁹² Solistischer, instrumental unterlegter Sprechgesang.

⁹³ Es ist eher außergewöhnlich, auch bei Rezitativen, dass die Stimme allein die Szene eröffnet. Meist geht dem Gesang ein einleitendes Vorspiel oder zumindest ein Akkord voraus.

⁹⁴ Viervierteltakt als Gegenspieler des Dreivierteltaktes. Letztgenannter wird bei Verdi meist für Freude, Leben, Liebe eingesetzt, der Viervierteltakt hingegen oft für unheilvolle Szenen.

⁹⁵ Tempobezeichnung: schnell, lebhaft, heiter.

Die Worte „è strano“, ausgedrückt in einer Abwärtsbewegung in großen Sekunden⁹⁶, werden nach einer punktierten Achtel-Pause um eine kleine Terz gesteigert⁹⁷. Das anschließende gedankliche Innehalten (Auslassungspunkte im Text) drückt sich musikalisch durch eine halbe Note Pause mit Fermate⁹⁸ aus. Es entsteht ein Schweigen⁹⁹:

The image shows a musical score for a scene from Verdi's opera. The top system is for the vocal part, marked 'Allegro' and 'VIOLETTA'. The lyrics are in German and Italian. The bottom system is for the piano accompaniment, marked '5. SZENE' and 'V. SCENA'. The piano part features a rhythmic pattern of dotted eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings like 'f' and 'pp'.

Vocal Part:

Wie selt-sam! Wie selt-sam! Ins Herz drang mir je-des sei-ner
È stra-no! è stra-no! in co-re scol-pi-ti ho que-gli ac-

Piano Part:

5. SZENE
 V. SCENA

Second System:

Wor-te! Wäre es für mich ein Un-glück, ernst-haft zu
cen-ti! Sa-ria per me sven-tu-ra un se-rio a-

Abbildung 6

Besonders prägnant ist der Rhythmus von „in core scolpiti ho quegli ac-“: Ein gleichförmiger Wechsel punktierter¹⁰⁰ Achtel mit punktierten Sechzehnteln. Allein das Wort „core“ bekommt durch eine Viertel der Silbe „cor“ eine Ausnahmestellung. Durch die rhythmischen Wiederholungen auf demselben Ton und das crescendo¹⁰¹ entsteht lautmalerisch der Eindruck des im Text vorkommenden „scolpire“. Durch Tonart, Länge, Lautstärke (forte¹⁰²) und ein

⁹⁶ 2. Stufe der Tonleiter

⁹⁷ Diese beiden „è strano“ erinnern von ihrer Melodieführung und der Steigerung um nur eine kleine Terz an die Intonation dieser Worte in der gesprochenen Sprache. Dadurch wird zum einen das Gesagte, zum anderen aber auch die Glaubwürdigkeit dessen intensiviert.

⁹⁸ Innehalten.

⁹⁹ Das Schweigen wird bei Verdi ebenfalls sehr oft für „Tod“ verwendet.

¹⁰⁰ Verlängerung der Tondauer um die Hälfte des ursprünglichen Wertes.

¹⁰¹ Bezeichnung aus der Dynamik: „An Tonstärke zunehmend“.

¹⁰² Lautstärkebezeichnung für „laut“.

Tremolo¹⁰³ erfährt das Wort „*accenti*“ eine bedrohliche Untermalung durch das Orchester und lässt auf Unheilbringendes schließen, wie auch die überraschende Auflösung nach E-Dur (!). Das nachfolgende Streichermotiv im *pp*¹⁰⁴ verstärkt dieses Gefühl (Unheil), nicht zuletzt durch die ostinaten Tonrepetitionen in Sechzehnteln auf *gis*. Die Frage „*Saria....sventura?*“ wird in Form einer in Sekunden aufsteigenden Linie gestellt, ähnlich der Intonation einer Frage in der gesprochenen Sprache. Rhythmische Sonderstellung haben die Silben „*tu*“ von „*sventura*“ und „*more*“ von „*amore*“ (Viertel statt Achtel). Während Violetta nun innehält, antwortet das Orchester mit dem in ostinaten Sechzehntel-Bewegungen auftretenden verminderten (!) h-Moll¹⁰⁵, E-Dur, vermindertem h-Moll (auch der verminderte Dreiklang kann Tod bedeuten). Der stete Wechsel von Dur und Moll könnte Ausdruck von Violettas Gefühlsschwankungen sein:

The image displays a musical score for a vocal performance, likely from an opera. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and an orchestral accompaniment (piano). The vocal lines include German lyrics. The first system's lyrics are: "lie - ben? mo - re? Was ge - schicht dir, o tief - be - weg - te Che ri - sol - vi, o tur - ba - ta ani - ma". The second system's lyrics are: "See - le? mi - a? Kein Mann hat je dich so ent - zündet... O Freu - - de, die ich nicht Null' uo - mo an - co - ra t'ac - cen - de - va... Oh gio - - ia ch'io non co -". The orchestral accompaniment features a prominent tremolo in the strings, indicated by the notation in the first system and the "mf" (mezzo-forte) marking in the second system.

Abbildung 7

¹⁰³ Das sehr schnelle Wiederholen eines bzw. zweier Töne oder Akkorde.

¹⁰⁴ Lautstärkebezeichnung (pianissimo) für „sehr leise“.

¹⁰⁵ Ein vermindelter Dreiklang wird mit zwei kleinen Terzen aufgebaut; das Rahmenintervall ist somit ein Tritonus („*Diabolus in musica*“).

Die beiden Phrasen „Che risolti...“ und „Null'uomo...“ sind musikalisch ähnlich angelegt, doch nach dem Wort „t'accendeva“ folgt im Orchester ein Dominantseptakkord¹⁰⁶ (!) auf c. Dies ist ein Hinweis auf Veränderung, in diesem Fall Modulation¹⁰⁷ nach F-Dur. Nach einer punktierten Viertel Pause bricht Violetta in einen Jubel aus, der sich nach einer gedehnten Halben der Silbe „gio“ von „gioia“ in einen koloraturenähnlichen Abgang (!) von b, dem Spitzen-Ton¹⁰⁸ dieser 22 ersten Takte, nach e entläßt, um schließlich bei den Worten „esser amata amando!“ zunächst über einen aufsteigenden verkürzten Septnonenakkord (!) auf die Worte „esser ama“ zurück zu a geführt zu werden:

The image shows a musical score for Violetta's aria. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (V.) and the piano accompaniment. The vocal line has two lines of lyrics: "kann-te: ge-liebt zu sein und lie-ben! Und ich hab sie miß-ach-tet, ver-per" and "nob-bi, es-ser a-ma-ta a-man-do!.. E sde-gnar-la pos-s'i-o". The piano accompaniment features a dominant seventh chord on C in the right hand and a bass line. The second system continues the vocal line with lyrics: "strickt in die-sem Tau-mel nutz-lo-sen Da - - - - seins!" and "l'a-ri-de fol-li-e del vi-ver mi - - - - o?". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *mf*, and a tempo change to *allarg.* (allargando). The score is written in F major and 3/8 time.

Abbildung 8

Dieser melodische Bogen entspricht von der Intonation her einem Ausruf. Es antwortet das Orchester zunächst mit einem Septakkord (!) auf f, kommentiert dann Violettas „e sdegnarla poss'io“ mit einer einzigen Achtel auf b-Moll im mezzoforte¹⁰⁹, um dann den nächsten Höhepunkt auf dem Wort „follie“ (Halbe „li“, Viertel „e“) mit einem verminderten

¹⁰⁶ Septakkord auf der Dominante aufgebaut („drei Terzen übereinander“).

¹⁰⁷ Überleitung.

¹⁰⁸ Der höchste Ton ist meist bedeutungstragend, sozusagen „der Gipfel“ des musikalischen Geschehens.

¹⁰⁹ Lautstärkebezeichnung: „halbstark“, „halbleise“.

Septakkord (!) auf h (!) zu untermalen. Durch den Wechsel von b-Moll zu vermindertem h-Moll entsteht musikalisch ein harter Kontrast.

Bei den Worten „del viver mio?“, in forte, fällt auf, dass das Wort „viver“ im Verhältnis zu den anderen sehr kurz (!!!) ist, während „mio“ sich mit zahlreichen Verzierungen über einen Takt erstreckt, um auf der Eins in Takt 22 wieder in C-Dur zu landen. Die Szene endet mit einer Fermate auf der (dritten Viertel) Pause.

Äußerst auffallend an diesen 22 Takten ist die ständige musikalische Präsenz des Todes (gekennzeichnet mit Ausrufezeichen) – ausgerechnet zu dem Text, in dem sich Violettas Herz öffnet und für aufrichtige Liebe empfänglich wird. Ist die Liebe („serio amore“) ihr Tod („sventura“)? Oder ist es ihr Unterbewusstsein, welches sie daran erinnert, dass sie bald sterben muss, jetzt, wo sie zum ersten Mal als erwachsene Frau eine Liebe in Erwägung zieht?

In Takt 23 finden Veränderungen des Taktes (Dreiachteltakt), der Tonart (f-Moll¹¹⁰) und ein Tempowechsel (andantino¹¹¹) statt. Dieser langsame erste Hauptteil von Violettas Arie wird von drei triolischen aufsteigenden Dreiklangsbrechungen in vermindertem (!) e-Moll, f-Moll und C-Dur eingeleitet. Ihr Einsatz wird von nun ab wieder vom Orchester begleitet und von f-Moll- Dreiklängen auf die Eins und auf die Drei im pianissimo vorbereitet. Dadurch bekommt die Drei eine stärkere Tiefe, als dies bei einem Dreivierteltakt, der im Übrigen in der vorhergehenden Szene immer in Verbindung mit der Gesellschaft auftauchte, vorgesehen ist. Er verliert auf diese Weise seinen leichten und tänzerischen Charakter. Auch in Violettas einsetzendem Gesang wird stets die Drei durch hohe Noten, allerdings gegenläufig zu den unbetonten Silben, betont. Der Rhythmus wirkt dadurch gegenläufig, prägnant, dem Dreivierteltakt (der Gesellschaft?) unangepasst. Violettas Melodie nach den drei einsetzenden Sechzehntel verläuft großteils im Wechsel von Staccati¹¹² und Legatobögen¹¹³, wo hingegen die Begleitung des Orchesters gleichförmig bleibt. Die musikalisch erzeugten Wortbetonungen auf „**lu**-i“, „**l’a-ni-ma**“, „**tu-mul-ti**“ (2-mal), „**so-ven-te**“, „**pin-ge-re**“, „**oc-cul-ti**“ (2-mal), „**vi-gi-le**“, „**a-sce-se**“, „**ac-ce-se**“, „**a-mor**“ decken sich auffälligerweise in den ersten 16 Takten **nicht** mit der melodischen Betonung, die hier auf „**che**“, „**l’a-ni-ma**“, „**tu-mul-ti**“ (2-mal), „**so-ven-te**“, „**pin-ge-re**“ und „**oc-cul-ti**“ (2-mal) fällt. In den nachfolgenden

¹¹⁰ Angeblich stellt f-Moll für Verdi die Tonart der hoffnungslosen Liebe dar (vgl. Grois 1981:60), was plausibel erscheint, denn f-Moll ist die Tonika-Variante von F-Dur, Verdis Lieblingstonart, um Liebe auszudrücken.

¹¹¹ Andante: ruhig, schreitend; andantino: etwas ruhiger als andante.

¹¹² Ein die Artikulation betreffender Begriff: „getrennt, abgestoßen“.

¹¹³ Das Gegenteil von Staccato: „gebunden“.

Takten, bis zur Wiederholung dieses Teils, verläuft die Melodie eher gleichförmig, sich langsam nach oben zum Liegeton e'' spinnend, wobei hier auffällt, dass die Worte „lui, che mo-(desto)“ „all'egre“, „e nuo-va“ sowie „des-tan-domi“ in Triolen¹¹⁴ gesetzt sind. Diese gelten als ein Element der *Verzierung* und des *Variierens* und sind auch *Ausdruck der Veränderung* (vgl. Gurlit, Eggebrecht 1996:984). Dieses Gegenläufige, nicht mehr Konforme, die angedeutete Freude und der Wunsch nach Veränderung entladen sich regelrecht durch die Fermate auf dem e'' von „**a-mor!**“ (in Takt 28) in das Zitat von Alfredos „A quell'amor, quell'amor che palpito“ in F-Dur (!).

Hierzu kontrastreich in Tempo (allegro), Taktart (Viervierteltakt (!!!) anstelle eines Dreiachteltaktes), Melodieführung und Orchesterbegleitung, aber immer noch in F-Dur, steht der Mittelteil ab Takt 117 („Follie!...“). In Violetta kommen diese Worte nach eineinhalb Vierteln Pause mit Fermate und ohne Orchesterbegleitung in der Intonation eines Ausrufs regelrecht zum Ausbruch („scuotendosi“):

¹¹⁴ Unterteilung von 2 in 3 Noten des gleichen Wertes, den die 2 ursprünglichen Noten hatten. Ein Paradebeispiel an Triolensetzung finden wir in Verdis Triumphmarsch der Oper „Aida“ (vgl. Ziegenrucker 1997: 45).

17 Allegro $\text{♩} = 120$
(auffahrend)
(scuotendosi)

V. *O Tor-heit, o Tor-heit!*
Fol-li - e! fol - li - e! *Das ist ja al - les*
de - li - rio va - no è

V. *Wahnsinn!*
que - sto! *Ar-me Vio-let - ta,*
Po - vè - ra don - na,

V. *ein - sam und ganz ver - las - sen in*
so - la, ab - ban - do - na - ta in

Abbildung 9

Auch das Orchester fährt auf: nachdem es im vorausgegangenen Teil eher Begleitfunktion hatte, wirkt es jetzt lautmalerisch, um Violettas Explosion zu unterstützen. Es moduliert zwischen den Sätzen „folle!...“ und „delirio vano è questo!“ in triolischen aufwärtsgerichteten Dreiklangsbrechungen nach A-Dur, um dann über d-Moll zu einem verminderten (!) h-Moll zu gelangen, nach welchem Violetta mit „Povera donna,...“ einsetzt. Diese Worte sind in einer fallenden (!) Linie von f'' nach c'' angelegt, einem Ton, auf dem bis zu der (aufwärtsgerichteten) Frage „Che spero or più?“ über sechs Takte lang im

Parlando¹¹⁵ rezitiert wird. Dabei werden all die Worte, die mit dem „Isoliert-Sein“ in Verbindung stehen („povera donna“, „sola“, „abbandonata“, „in questo popoloso deserto“), auf eben demselben isolierten Ton realisiert, was auch auf das Orchester, hier in Sechzehntel-Bewegungen, zutrifft. Laut Drenger handelt es sich bei der (musikalischen) Einsamkeit um eine Todesmetapher. Hinzu kommen schnelle Tonrepetitionen im Viervierteltakt, die sich eingraben, bedrohlich wirken. In den tiefen Orchesterstimmen finden wir zudem chromatisch steigende Sekundbewegungen in Halbtonschritten, von c-Moll über vermindertes (!) c-Moll nach f-Moll. Zur Erinnerung: Die Ausgangstonart war F-Dur. Auf den Worten „Che far degg’io?“ landet das Orchester schließlich auf einem verminderten (!) Septakkord auf as (auch deutbar als verkürzter Septnonenakkord auf f), der auf den Worten „gioire!“ in ein strahlendes Es-Dur im mezzoforte übergeleitet wird.

Christian Schubart bemerkt zu Es-Dur folgendes:

„[Es-Dur], der Ton der *Liebe*, der *Andacht*, des *traulichen Gesprächs* mit *Gott*; durch seine drey *B*, die heilige Trias ausdrückend.“ (vgl. Kaiser 1990:377)

Das Es-Dur überrascht an dieser Stelle sehr. Man hätte spätestens aufgrund des bekräftigenden Akkordes (abermals Es-Dur) auf dem Wort „perir!“ eine Assoziation zum Tod (gioire = perire), also eher ein E-Dur, ein Des-Dur oder eventuell. ein f-Moll, erwartet. Dasselbe trifft auf das Wort „vortici“ zu, das sich in Form einer sich über acht Viertel erstreckenden Sechzehntel-Koloratur im Ambitus von zwei Oktaven (Spitzenton ist c’’) fortspinnt. Auch das „con forza“ gesungene „di voluttà perir!“ wie auch die Koloraturen auf den Worten „Gioir! Gioir!“ bekräftigt Es-Dur als Tonart. Bei der Wiederholung des letztgenannten Wortes („gioir!“) wird die Koloratur, die bis zum des’’) reicht, durch ein allargando¹¹⁶ nach hinten hin „entschleunigt“ und kommt schließlich eine Oktave tiefer zum Ruhen (Fermate). Dadurch entsteht Spannung, die sich in Takt 137 mit den acht Takten Orchestereinleitung zu „sempre libera“ auflöst. Nachdem dieses Thema in As-Dur steht, welches laut Drenger bei Verdi gehäuft für Liebesszenen verwendet wird (Falstaff, *Il Trovatore*), dürfen wir davon ausgehen, dass Es-Dur als die Dominante der Zieltonart (As-Dur) ebenfalls *die Liebe* thematisiert und nicht den Tod.

¹¹⁵ Sprechgesang.

¹¹⁶ „im Tempo verbreiternd“ (vgl. Ziegenrucker).

Die Cabaletta¹¹⁷ ab Takt 145 (As-Dur) steht im Sechsstelakt, in einem allegro brillantissimo. Durch die Schwere auf Eins und auf Vier, die durch Akzente und Triller besonders unterstrichen wird, und durch seine Schnelligkeit bekommt dieses Thema Wiener Walzer-Charakter. Die Melodie, die Violetta zur Gänze vom Orchester übernimmt, besteht aus einem starken Wechsel von Staccato (bei aufsteigenden) und Legato (bei fallenden Linien / Tonschritten). Im Allgemeinen hat die Melodie der Cabaletta eine positive Ausstrahlung, wofür die Tonart, die vielen Triller, Staccati, Triolen und z.B. die enorme Länge auf c''' (zum Wort „ritrovi“ bzw. „ah“, das singbarer und auch inhaltlich aufgrund der Tonlänge gerechtfertigter erscheint) verantwortlich sind. Im Orchester jedoch erklingt eine Vielzahl von verminderten Septakkorden, auf h (!) und auf des (!), und zwar zu den Worten „degg'io folleggiare di gioia in“, „[viver] mio pei sentieri del pia[cer]“. Die fehlenden Worte „libera“, „gioia“ und „piacer“ stehen aber allesamt in As-Dur:

20 Tempo I ♩ = 84
assai brillante

V.
Ich will frei sein, will nur scher - zen, tau-meln stets von Freude zu Freu - de, je-der-
Sem-pre li - be - ra deg - g'i - o fol - leg - gia - re di gioia in gio - ia, vo' che

V.
zeit mit leich-tem Her - zen tun und las - sen, was mir ge - fällt. Ob es
scor-ra il vi - ver mi - o pei sen - tie - ri del pia - cer. Na-sca il

Abbildung 10

¹¹⁷ Einfache, kurze Arie. Unter einer Cabaletta ist aber auch der bezeichnende Schluss dieser Arie zu verstehen, die so genannte Stretta (siehe unten).

„Muoi“ beispielsweise wird mit einem simplen C-Dur-Akkord unterlegt. Auch beim höchsten Ton c''' (auf „ritrovi“ bzw. „ah“) erklingt C-Dur, dessen Strahlen im Orchester kurzfristig durch f-Moll (!) getrübt wird.

Violetta fährt „con effetto questo ripiglio“ in der Wiederholung dieses Themas fort, bis zu den Worten „dee volar“, die durch ihre Schwere, einem Akzent auf Zwei und der sechsfachen Wiederholung (!) dieser Worte aus dem musikalischen Rahmen fallen. Auch aufgrund der chromatischen fallenden (!) Linie, die in den Wiederholungen jeweils um einen weiteren Ton fällt, um letztendlich wieder in As-Dur zu landen, erhält dieses Motiv einen schwermütigen Charakter. Zwar in Analogie zum Sinn des Wortes „volar“, aber entgegen seiner sprachlichen Betonung ist die längste Silbe „lar“ musikalisch die kürzeste (punktierte Sechzehntel). Das letzte „lar“ erfährt sogar eine steigende Sechzehntel-Koloratur bis zum Spitzenton d'', die sich über vier Takte erstreckt, auf dem as'' Halt macht, um eine Oktave¹¹⁸ tiefer zu „landen“.

Sobald Violetta „pensier“ fertig singt, erklingt aus dem Hintergrund Alfredos Stimme mit der leicht abgewandelten Arie „Di quell'amor“ (jetzt: „Amor, amor è palpito“). (Hier ist nicht der Ort zu entscheiden, ob Alfredo tatsächlich in dieser Szene vorkommt, oder ob Violetta nur glaubt, seine Stimme zu hören.) Violetta schweigt über zwei Takte, singt dann ein „oh“ und nach abermals drei Takten Pause ein zärtliches „oh amore“. Nach weiteren sechs Takten Schweigen fällt sie Alfredo aber in Takt 188 mit einem erneuten Ausbruch der Worte „follie“ ins Wort, die an den Beginn des Mittelteils erinnern. Hier wiederholt sie die Worte allerdings drei Mal, mit einer langen Sechzehntel-Koloratur in f-Moll (!). Nach einer langen Pause wiederholt sie nochmals das „gioir“ von vorhin, um erneut in ein „sempre libera“ überzuleiten. Nach dieser langen Pause wirkt die Wiederholung ihrer eigenen Worte nicht wirklich bekräftigend, sondern so, als ob sie sich diese erneut vorsagen müsse, um selbst daran glauben zu können.

Nach dieser wörtlichen Wiederholung der Cabaletta, in Takt 223, vernimmt man erneut Alfredos „Amor è palpito“, doch dieses Mal schweigt Violetta nicht, sondern sie kommentiert seine Aussage mit den Worten „dee volar!“ in aufwärtsgerichteten Staccato-Koloraturen, die in einem synkopischen „Ah! Ah! Ah!“ am a'' gipfeln und vom Orchester mit As-Dur, zwei verminderten (!) Septakkorden auf as und f-Moll (!) untermalt werden. Anhand schneller, schrittweise fallender musikalischer Seufzer (!) wird diese Linie wieder herabgeführt.

¹¹⁸ 1. und 8. Stufe einer Tonleiter = Oktave.

Bei der Wiederholung dieses Szenarios wird As-Dur in der Stretta¹¹⁹ über mehrere Takte hinweg gestärkt – was die Interpretation zulässt, dass bei allen Zweifeln, die Violetta quälen und bei aller Gewalt, mit der sie am „gioire“ festzuhalten versucht, indem sie sich unzählige Male vorsagt, was zu tun sei, letztendlich doch die Liebe stärker ist und als Siegerin aus dieser Szene hervorgeht!

III.3.3. Visualisierung

Vor Beginn der fünften Szene war Violetta mit Blick zum Publikum vor der Uhr niedergesunken. In dieser unveränderten Pose eröffnet sie auch ihre Arie. Bei den Worten „saria sventura un serio amore“ schaut Violetta fragend nach oben. Nach dem Wort „amore“ hält sie sich rasch die Hand vor den Mund. Hierbei handelt es sich um eine Geste, die mit „Erschrocken-Sein“ eng einhergeht. Meist steht sie mit einem schnellen und tiefen Einatmen in Verbindung.

Die Frage „che risolti...“ unterstreicht Violetta, indem sie sich eine Hand aufs Herz (!) legt. Im Volksmund ist dies bekannt als so genannte Selbstheilungsgeste. Sie kann auch Trauer und Verzweiflung, in bestimmten Situationen aber auch Zuneigung zu etwas ausdrücken. Bei „gioia“ lehnt Violetta ihren Rumpf nach hinten und erhebt die Arme, um dann bei den Worten „esser amata amando“ aufzustehen und in Richtung Mitte der Bühne zu gehen.

Zur Frage „sdegnarla poss’io?“ drückt sie beide Hände steif vom Körper nach hinten weg, was soviel heißt wie „Und, was soll ich jetzt tun?“ und Verzweiflung ausdrückt. Daraufhin setzt sie ihren Gang in Richtung Bühnenmitte fort, in der sich nun ein weiteres Objekt befindet: ein **rotes Sofa**. Dieses war in den vorausgehenden Akten als Symbol für den Ort, an dem Violetta mit den Herren die Liebe vollzieht, also gleichbedeutend mit „piacere“, „voluttà“ und natürlich auch mit „perire“. Zudem ist es im selben Rotton, wie Violettas Kleid. Sie berührt eben dieses Sofa zu den Worten „aride follie“ und schüttelt zu „del viver mio“ verzweifelt den Kopf.

Bei den Dreiklangsbrechungen, die den ersten Teil ihrer Arie einleiten, richtet Violetta den Blick zur Uhr (!) und kniet (!) auf das Sofa. Mit Einsetzen des „Ah, forse è lui“ spielt sie mit einer Haarsträhne und greift sich erneut ans Herz. Bei dem Spielen mit dem eigenen Haar

¹¹⁹ Von „stringere“: Die Stretta wird meist verwendet, um das Tempo in einem Opernfinale zu beschleunigen. Für Verdi stellt sie ein beliebtes Mittel dar, um Steigerung und einen „mitreißenden Effekt“ zu erzielen.

handelt es sich um eine narzistische Geste, die nach mehr Aufmerksamkeit verlangt (vgl. Argyle 2002:252). Sie kann aber auch für „Überlegen“ stehen. Bei „anima“ blickt Violetta nach oben, in Richtung Himmel, so, als ob sie von Gott eine Antwort erwarten würde. Den aufwärtsgerichteten Blick behält sie bei, auch als sie sich hinlegt und zu Träumen beginnt. Zur Erinnerung: Im Libretto war in der zweiten Strophe bemerkt, dass sich „ihr Mann“ im Himmel befände.

Nachdem sich Violetta zu „Lui che è modesto...“ aufgerichtet hatte, presst sie nun zu „nuova febbre accese“ beide Hände ganz fest an ihr Herz (!), führt diese dann langsam weiter zu ihren Wangen, wo sie kurz verharnt. Die Hände auf den Wangen drücken Zweifeln, Bestürzung und Unsicherheit aus. Anschließend lässt sie die Hände wieder langsam zurück gleiten, um sie auf das Wort „amor“ wieder fest an ihr Herz zu pressen und gleichzeitig den Kopf Richtung Himmel zu heben. Die Augen sind genussvoll geschlossen. Beim Zitieren der Worte Alfredos wird „amor“ mit einer sich öffnenden, empfangenden (!) Geste unterstrichen. Dabei sinkt Violetta genüsslich zurück und lehnt sich am Sofa an. Das Zurücklehnen symbolisiert Vertrauen. Normalerweise lehnt man sich nur dann zurück, wenn man weiß, dass man gehalten wird.

Wiederholt unterstreicht Violetta Worte wie z.B. „palpito“, „universo“, „ah“, „delizia“ und „cor“ mit Bewegungen, die das Herz mit einbeziehen oder „Genuss“ ausdrücken. Zu den Worten „misterioso“ aber erhebt sie sich und beginnt, in Richtung Tür zur Wand zu gehen. Diese wird nun von Bedeutung, da sich Violetta in der Folge zu Worten wie „croce delizia“ an die Wand anschmiegt und diese umarmt, als ob es sich um Alfredo handle. Bereits in der ersten Szene hatte Violetta an der Wand Halt gesucht. Hier singt sie keinen Ton, ohne die Wand mit beiden Händen zu berühren, auch nicht, wenn sie sich zum Publikum umdreht. In der Oper ist es normal, Gegenstände zu „bespielen“. Dass aber ausgerechnet eine Wand dazu dient, Liebe zu einer Person auszudrücken, könnte eventuell so interpretiert werden, dass noch immer eine Wand zwischen Violettas und Alfredos Liebe steht.

Auch in dieser Inszenierung ist die Wiederholung „A me fanciulla...“ gestrichen. Nach einer kurzen Pause greift sich Violetta mit einer Hand an die Stirn, was soviel ausdrückt wie „Wie blöd von mir!“, setzt mit „Follie“ ein und bewegt sich wieder zurück zu ihrem Sofa (!). Die Wand ist aber immer noch von großer Bedeutung. Bei den Worten „Delirio vano è questo!“ brüllt Violetta regelrecht die Wand an.

Bei der die „Isolation“ ausdrückenden Stelle macht Violetta verzweifelnde Gesten. Beispielsweise hält sie die Handflächen geöffnet und schaut nach oben, so, als ob sie sich von dort Hilfe erhoffen würde. Sie geht nicht mehr aufrecht, sondern gebeugt, bzw. stützt sie sich mit beiden Händen am Sofa ab, schaut auf den Boden und wieder nach oben; oder sie läuft schnell hin und her, wie bei einem angestrengten Nachdenken der Fall. Als sie nach oben schaut, entdeckt sie den Doktor, der plötzlich aufgetaucht ist und Violetta regungslos beobachtet hat.

Zu „gioire“, ihrer „Antwort“ auf ihre Fragen, richtet Violetta ihren Körper wieder auf, geht zur Uhr und schreit diese mit „di voluttà perir!“ an. Neben der Uhr stehen eine Sektflasche und Sektglas, das Symbol für „le tazze“ und „gioire“. Violetta hält das Sektglas zu „gioir“ hoch und prostet dem Alten zu. Beim höchsten Ton der Koloratur beginnt sie, sich Sekt in ihr Glas einzufüllen und lacht spitz auf, kurz bevor das Orchester mit dem Vorspiel zur Cabaletta beginnt. Plötzlich regt sich der Alte, denn seine Augen gehen nervös hin und her. Daraufhin prostet Violetta ihm nochmals zu, nimmt ein paar Schlucke und schleudert das halbvolle Glas an die Stelle der Wand, die „Alfredo“ und „Liebe“ symbolisiert hatte. Beim Kaputtmachen des Glases handelt es sich um eine affektive Geste, die Wut (evtl. auch Jähzorn) oder den Wunsch nach Zerstörung ausdrückt. Es ist hoffentlich nicht zu weit gegriffen zu behaupten, dass das durchsichtige Glas auch als Spiegel (Symbol für Wahrheit) gesehen werden kann, der hier zu Bruch geht. Aber ein positives Element kommt an dieser Stelle ebenfalls zu tragen: Im Volksmund heißt es „Scherben bringen Glück“, was ja im zweiten Akt auch auf Violettas und Alfredos Liebe zutrifft.

Dass Violetta durch den Wutausbruch nicht das „Hinschmeißen“ ihrer bisherigen Lebensweise gemeint hat, geht daraus hervor, dass sie zu Beginn der Cabaletta stets die Sektflasche hochhält. Wiederholt dreht sie sich zum Alten um und bezieht diesen in „das Gespräch“ mit ein. Dieser beobachtet alles stumm, schüttelt aber einmal kaum merklich missbilligend den Kopf, wovon Violetta allerdings keine Notiz zu nehmen scheint.

Sie stellt die Sektflasche ab und breitet zu „dee volar“ die Hände wie zu Flügeln aus, die Symbol der Schwerelosigkeit und der Überwindung des Irdischen sind (vgl. Lurker 1991:211). Auch kann der Flügel auf Gott verweisen. In diesem Zusammenhang dürfte aber eher der Ausdruck von „Freiheit“ gemeint sein.

Auch die folgenden Gesten haben mit Ausgelassenheit zu tun, schwingt sich Violetta doch rhythmisch hin und her und dreht sich des Öfteren um die eigene Achse. Dazu berührt sie das

Sofa (!), lässt sich schließlich auf diesem nieder und legt sich jugendlich lasziv auf dessen Lehne. Als Alfredos Stimme aus dem Off erklingt, räkelt sie sich genüsslich und setzt sich konzentriert auf, um besser hören zu können. Zudem hält sie sich bei „oh!“ die Hand vor den Mund, was bedeuten kann, dass es einem „die Sprache verschlagen hat“. Violetta befindet sich nun auf allen Vieren, eine Pose, die hauptsächlich Kleinkindern und Tieren vorbehalten ist. Ist dies ein Ausdruck ihrer Machtlosigkeit in Bezug auf das Thema Liebe?

Auch das anschließende Hinlegen könnte als Zeichen des „Dominiert-Seins“ gewertet werden, das sie schließlich mit heftigem Kopfschütteln beendet und „follie!“ entgegnet. Bei der dritten Wiederholung dieses Wortes kommt Alfredo zur Tür herein. Während sie auf ihn zugeht, streckt er ihr die weiße Kamelie entgegen, die sie ihm in der dritten Szene mitgegeben hatte, mit der Erlaubnis, er dürfe wiederkommen, wenn die Blume verwelkt sei. Um diesen Zustand anzudeuten, zerquetscht Alfredo die Blüte mit seiner Hand und bietet diese Violetta abermals auffordernd dar. Die Kamelie hat in diesem Zusammenhang also nicht mehr die Bedeutung von „piacere“ wie in der ersten Szene, sondern sie symbolisiert jetzt das Einhalten eines Versprechens, das gleichzusetzen mit „Liebe“ ist. Violetta wehrt sich zunächst, indem sie die Hände verneinend schüttelt, versucht, mit Blicken die Situation zu erklären und vor Alfredo rückwärtsgehend davonläuft. Dieser folgt ihr unbeirrt und lässt erst dann kurzfristig von ihr ab, als das Sofa (!) zwischen ihm und Violetta steht. Auf der anderen Seite des Sofas treffen sie sich wieder und berühren jeweils die Stirn des anderen, und zwar zu den Worten „dee volar il mio pensier“. Der Kopf gilt als Träger des Bewusstseins und des Ichs. Durch die Kopf-an-Kopf-Pose wird zum einen ein großes Vertrauen, der Wunsch nach Nähe, aber auch das je eigene Bewusstsein ausgedrückt. Violetta ist sich bereits darüber bewusst, dass sie Alfredos Liebe nicht länger verschmähen kann, auch wenn sie in ihren Worten das Gegenteil behauptet. Violettas Gang führt wieder zurück zu „ihrer“ Wand neben der Tür, an der sie sich erneut festhält. Alfredo folgt ihr, etwas verunsichert. Beim Einsetzen der Stretta nimmt Alfredo Violetta, die in der Zwischenzeit auf die Bank geklettert war, in seine Arme. Violetta erwidert diese liebevolle Geste mit einer Umarmung Alfredos ihrerseits. Laut Desmond Morris handelt es sich bei dieser Körperberührung in der westlichen Kultur um das siebente von zwölf Stadien der Intimität zwischen Paaren (vgl. Argyle 2002:271). Es darf also davon ausgegangen werden, dass diese Geste auf die Liebe zwischen Mann und Frau hinweist, und dass, da sie bis zum Fallen des Vorhangs die Schlusspose darstellt, in der Folge weitere Stadien der Intimität durchlaufen werden.

Beobachtung

Sowohl in der Musik als auch in der Visualisierung eröffnen sich dem Zuschauer zusätzliche Informationen, die aus dem reinen Text nicht ohne weiteres hervorgegangen wären, nämlich dass z.B. bei Violetta die ernsthafte Liebe („serio amore“) schlussendlich über das Vergnügen („gioire“) dominiert und als Siegerin des ersten Aktes hervorgeht. Dies stellt ein anschauliches Beispiel der eingangs erwähnten Plurimedialität in der Gattung Oper dar.

IV. Sprachliche Besonderheiten des Piav'schen Librettos

IV.1. Begriffserläuterung

Bei den sprachlichen Besonderheiten bzw. Auffälligkeiten des Piav'schen Librettos, die in diesem Kapitel herausgearbeitet werden, handelt es sich meist gar nicht um Eigenheiten seitens der Person Piave, sondern meistens um diejenigen der italienischen Lyrik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen. Für die Analyse derselben wurde ganz besonders der erste Akt der Oper bedacht, wird doch der Großteil der linguistischen Phänomene dort bereits eingeführt.

Piaves Libretto der „Traviata“ wurde hauptsächlich für die „**unmittelbare Sprache**“ gelobt. Diese kommt am besten in den Dialogen zum Ausdruck, im Besonderen aber in den schnellen Wortwechseln. In diesen Passagen entfernt sich das Libretto von einer starren Versform, wie sie meist während der Monologe oder während der Chorszenen vorzufinden ist. Als Romantiker, als den wir Piave aufgrund der unter Punkt II.2. gemachten Beobachtungen bezeichnen dürfen, wird es ihm ein Anliegen gewesen sein, sich hierfür an den Besonderheiten des „parlato“ orientiert zu haben (vgl. Migliorini 1966:552). Allerdings sollte man bedenken, dass die damalige politische Lage (noch) keine einheitliche italienische Sprache zulassen konnte. Es ist aber anzunehmen, dass Piave sich am gesprochenen Toskanischen orientierte.

Auch wurde sein Libretto des Öfteren stark kritisiert. Beispielsweise im Nachwort der Reclam-Ausgabe Henning Mehnerts von „La Traviata“ ist zu lesen:

„Die Schwächen des Piaveschen Librettos liegen im Bereich der Sprache und Versifizierung. Seine Wortklischees, Redebäumen und Symbolbezüge entfernen sich kaum von der alten heroischen Geschichtsober. Wenn Aurora beschworen wird und sich die Tage nach Monden zählen, wenn Diener einfachen Zuschnitts so reden wie die gebildeten Herrschaften, hat es die Musik schwer, sich aus der Operntradition zu lösen.“ (vgl. Mehnert 1995:113).

Die Kritik Mehnerts mag zwar zutreffen, doch handelt es sich hierbei weniger um eine Kritik an Piave als vielmehr um eine Kritik der italienischen Lyrik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen. Piave, als Romantiker mit veristischen Ansätzen, war einer gewissen Tradition der Lyrik verbunden, welche wiederum sehr strengen Regeln unterlag. So wurde eine Grammatik verwendet, die viele traditionelle Formen beinhaltete, wie beispielsweise „saria“ oder „fora“ (vgl. Migliorini 1966:560). Weitere Beispiele zu diesem Phänomen werden weiter unten angeführt.

Auch der Wortschatz war voller archaischer und lateinischer Ausdrücke (vgl. ebenda). Es wäre beispielsweise in dieser Tradition verpönt gewesen, die Monate anstelle von „lune“ mit dem Begriff „mesi“ zu zählen, eine Eigenheit, die Mehnert bemängelt. Ebenso war es zu dieser Zeit allem Realismus zum Trotz gewöhnlich, die Dinge nicht zu konkret beim Namen zu nennen, sondern diese vielmehr durch eine Umschreibung (Periphrase) auszudrücken.

In der Folge werden Besonderheiten des ersten Aktes, Szene für Szene, herausgearbeitet und erläutert.

IV.2. Erster Akt, erste Szene

Inhalt

In dieser Szene gibt Violetta ein Fest in ihrer Pariser Stadtwohnung und empfängt die Gäste. Unter diesen befinden sich Flora, der Marchese, Dottore Grenvil und eine

unbestimmte Anzahl an Personen, die im Libretto als „Freunde Violettas“ bezeichnet werden. Violetta bittet die Gäste, das Fest zu genießen, was ihr selbst aufgrund ihrer Krankheit, an die sie aber nicht erinnert werden möchte, nicht gegeben sein wird. Sie tut so, als ob ihr nichts fehle.

IV.2.1. Thematik

Aufgrund der zahlreichen Inversionen, die unter dem Punkt „Grammatik“ nochmals erläutert werden, entsteht eine Hervorhebung der Worte „ora“, „(ore) volâr“, „brillar“, „festa“, „potrete“, „voglio“, „soglio“, „sopir“ und „gioir“, da sich diese am Satzende befinden. Eine Hervorhebung unterstreicht deren Wichtigkeit. Somit entsteht ein Wort-Beziehungs-Geflecht um die Thematik „ora“¹²⁰, „piacere“¹²¹ und „malattia“¹²² herum, welches unter Punkt III.2.1. bereits ausführlich abgehandelt wurde.

IV.2.2. Grammatik

Gleich zu Beginn finden wir im Text **Inversionen**¹²³ und **Enjambements**¹²⁴ vor, bei denen es sich zum einen um ein von Piave bzw. Verdi sehr beliebtes Stilmittel, das sich durch die komplette Oper zieht, handelt, zum anderen darf man diese auch in Zusammenhang damit bringen, dass es den italienischen Lyrikern der Romantik großteils freistand, die Worte im Satz nach Belieben anzuordnen. Mithilfe von Inversionen werden nicht nur die Schwerpunkte und Betonungen im Satz verändert, sondern auch Reime ermöglicht.

Eine weitere Besonderheit stellt das Wort „volâr“ dar, das grammatikalisch korrekt „volarono“ hätte heißen müssen. Durch die Auslassung einer oder mehrerer Silben, die **Apokope**, entsteht eine „parola tronca“, ein Wort, das auf der letzten Silbe betont wird.

¹²⁰ „L’ora che è trascorsa“, „voi tardaste“, „quell’ore volâr“, „la notte che resta“.

¹²¹ „La tavola ricca imbandita (= il lusso)“, „l’invito alla festa“, „giocare“, „la notte che resta fate brillar d’altre gioie“, „la festa è più viva fra le tazze“, „voglio godere“, „al piacere m’affido“ und „il gioir che addoppia la vita“.

¹²² „La notte“, „con tal farmaco soglio i mali sopir“, „e goder lo potrete?“.

¹²³ Umkehrungen

¹²⁴ Ein Enjambement liegt vor, wenn ein Satz nicht in derselben, sondern in der nächsten Zeile endet.

Auch die Verwendung der „**parole tronche**“ ist ein von Verdi äußerst beliebtes Stilmittel, das man in der ganzen Oper vorfinden kann.

In oben stehendem Zitat spricht Henning Mehnert von der Redeweise der „gebildeten Herrschaften“. Gleich zu Beginn der Szene fallen von Seiten des Chores, der derzeit ein Repräsentant der Gesellschaft darstellt, die Worte „tardaste“, „giocammo“ und „volâr“, bei denen es sich jeweils um das „**passato remoto**“ handelt. Das „passato remoto“, eine Vergangenheitsform, die verwendet wird, um eine in der Vergangenheit abgeschlossene Handlung auszudrücken, wird im heutigen Italienischen fast ausschließlich in der Schriftsprache verwendet¹²⁵. Dadurch, dass die Gesellschaft selbst im schnellen, unmittelbaren Dialog im „passato remoto“ spricht, stellt sie sich verbal auf eine höhere Stufe. Das „passato remoto“ ist somit ein sprachliches **Register**, das die Gesellschaft benutzt, um eine gewisse Bildung bzw. Standeszugehörigkeit auszudrücken.

Auffällig ist auch die Umschreibung, die **Periphrase**, Violettas, mit der sie per „le tazze“ spricht, aber „i bicchieri“ bzw. ganz konkret „l'alcool“ meint. Hätte sie z.B. letztgenanntes Wort verwendet, hätte dies ihrer eleganten Ausdrucksweise einen Abbruch getan. Durch die Umschreibung des Wortes „Alkohol“ versucht sie, einer weniger edlen Angelegenheit eine edlere Note zu verleihen.

Desweiteren fällt auf, dass Violetta das Wort „**s'addoppia**“ verwendet. Ob hier allerdings eine **Apostrophierung** des heutzutage gebräuchlichen Begriffs „raddoppiarsi“ vorliegt oder das Verb „addoppiarsi“ verwendet wurde, lässt sich nicht mehr zurückverfolgen.

¹²⁵ Mit der Ausnahme einiger Gegenden des „Meridione“.

IV.3. Erster Akt, zweite Szene

Inhalt

In dieser Szene treffen der Visconte Gastone und dessen Freund Alfredo Germont ein. Gastone weist Violetta daraufhin, dass Alfredo ein großer Verehrer ihrer Person ist und versucht, bei Tisch eine Kommunikation zwischen den beiden herzustellen. Unterdessen unterhalten sich Flora und Barone Douphol, der unter den Gästen im Libretto nicht extra erwähnt worden war, über Alfredo, der für Douphol ein Nebenbuhler ist. Violetta versucht, die beiden Herren gegeneinander auszuspielen. Gastone ist es, der die delikate Situation zu retten versucht. Er fordert Douphol auf, ein Trinklied anzustimmen. Als dieser ablehnt, wird Alfredo als Sänger auserkoren.

IV.3.1. Wortfelder

Die **Thematik** dieser Szene kreist nach wie vor um die Worte „**ora**“¹²⁶, „**piacere**“ und „**malattia**“, wobei die beiden letztgenannten durch die Themen „**amistà**“ gepaart mit „**diletto**“¹²⁷ und einem großen Feld rund um das Wort „**Alkohol**“, welches mit „**Rausch**“¹²⁸ im Allgemeinen gleichgesetzt werden kann, erweitert werden. Dieser könnte zwar rein äußerlich zum semantischen Feld „piacere“ zugeordnet werden, ist aber letztendlich mit ausschlaggebend für Violettas Gesundheitszustand. Das Feld um das Wort „**amore**“, die „**Innerlichkeit**“¹²⁹, herum, ist hierbei als Antonym der Worte „amistà“ und „diletto“ zu nennen. Interessanterweise bezieht sich ein Großteil der in

¹²⁶ „Sempre“, „momento di silenzio“, „pensare sempre a qu“, „volare qui ogni dì“, „(conoscere qu) da un anno soltanto“, „(conoscere qu) da qualche minuto“, „quest’ora giuliva“.

¹²⁷ „Un altro che onora molto Violetta“, „merce’ di tal dono“, „l’amistà che s’ intreccia al diletto“, „pochi amici (sono simili ad Alfredo)“, „scherzate?“, „l’amico licor“, „nulla son io per lui“, „Alfredo è increscioso al Barone ed invece simpatico a Flora“, „quest’ora giuliva“.

¹²⁸ „L’amistà che s’ intreccia al diletto“ könnte als Anspielung auf Violettas Gewerbe verstanden werden. „Le vivande che vengono serviti“ und „il convito“ symbolisieren einen bestimmten Luxus, nach dem Violetta süchtig ist. Direkt auf den Alkohol verweisen die Worte „l’amico licor“, „sarò l’Ebe che versa“, „beviamo“, „un verso“, „un viva“, „un brindisi“ und „il cantor“.

¹²⁹ „Pochi (amici) sono simili ad Alfredo“, „ogni cor si deve aprire al convito (als Ersatz für „vero amore“)“, „Alfredo pensa sempre a Violetta“, „volò qui ogni dì con affanno“, „chiese di lei quando fu egra“, „nol comprendo“ (Violetta kennt sich bei Innerlichkeiten derzeit noch nicht gut aus), „Alfredo brama Violetta immortale“, „avere un brindisi nel cor“.

der zweiten Szene vorkommenden Worte auf „die Innerlichkeit“ und im Speziellen auf „die Liebe“. Allerdings stehen diese ausnahmslos mit der Person Alfredo Germont in Zusammenhang, während die Worte, die um „amistà“ und „diletto“ kreisen, ausschließlich Violetta betreffen.

Die „Zeit“ wird in dieser Szene hauptsächlich dazu verwendet, die Dauer der Liebe zu messen. Die „**Krankheit**“¹³⁰ hingegen wird fast ausschließlich indirekt erwähnt („Alfredo brama Violetta immortale come l'Ebe che versa“).

Der Alkohol hat, wie auch das gemeinsam eingenommene Mahl, die Funktion des verbindenden Gliedes zwischen allen Teilnehmern der Gesellschaft. Auch zwischen Violetta und Alfredo ist es letztlich der „amico licor“, der es vermag, die anfänglichen Hemmungen beizulegen und eine Konversation zu beginnen. Bis zum Einsetzen des „Brindisi“ beschränkt sich Alfredos Rede auf ein absolutes Minimum. Sein Freund Gastone dient ihm derweil als Sprachrohr seiner Gedanken und Gefühle.

IV.3.2. Lexik

In dieser Szene reicht die **Wortwahl** von lateinischen und französischen, über figürlichen, bis zu im Lexikon als literarisch bezeichnete Ausdrücke. Zu den figürlichen sind die Verben „intrecciarsi“ und „scuotere qc“ zu zählen. Die Worte „core“ und „dì“ dürfen der literarischen Lexik zugeordnet werden. Ihre Verwendung stellt in der italienischen Lyrik des 19. Jahrhunderts eine Regelmäßigkeit dar. Ebenfalls literarisch sind die Worte „diletto“ und „egra“.

Eventuell um das Pariser Milieu, den Schauplatz der Oper, anzudeuten, wurden aus dem Französischen die Worte „merce“, „madama“ und höchstwahrscheinlich „un viva“¹³¹ übernommen; sie bilden so genannte „**francesismi**“.

Die eingangs von Henning Mehnert erwähnten **Redeblumen** und **Symbolbezüge** kommen in dieser Szene besonders zum Tragen. So wird beispielsweise der Alkohol

¹³⁰ „L'amistà che s'intreccia al diletto“ hat mit Violettas Gewerbe zu tun, das letztendlich als Auslöser für die tödliche Krankheit verstanden werden darf. Eindeutiger sind die Worte „le cure segrete“, „momento di silenzio“ (hierbei handelt es sich um eine im Regietext erwähnte Todesmetapher), „egra foste“, „Alfredo brama Violetta immortale come l'Ebe che versa“.

¹³¹ Abgeleitet vom französischen Wort „vivat“.

als „amico licor che fuga le cure segrete“ **personifiziert** und wird mit etwas Angenehmen, Vertrautem assoziiert. Violetta möchte des Weiteren „l'Ebe che versa“ sein. Durch die „Hebe“ nimmt Piave Bezug auf die griechische Mythologie. Die Hebe ist die Göttin der Jugend, wird aber auch als „Göttin mit den Rosenwangen“ bezeichnet. Bei Violettas Abschiedsarie im dritten Akt („Addio del passato“) greift sie selbst nochmals dieses Bild auf, wenn sie sagt „Le rose del volto già sono pallenti“. Auch Alfredo bedient sich einer äußerst bildlichen Ausdrucksweise, wenn „l'estro“ ihm nicht „arride“ bzw. wenn er bereits ein „brindisi nel cor“ hat.

Außerdem soll die mehrmalige Verwendung des Wortes „detti“ im Regietext nicht unerwähnt bleiben. Hierbei handelt es sich um „Fachjargon“, ein der **Theatersprache** eigenes Wort.

IV.3.3. Grammatik

Grammatikalisch fallen ebenfalls mehrere Phänomene auf. So sagt Violetta beispielsweise „Miei cari sedete“ und ändert somit die **Stellung des Possessivpronomens**, das beim Vokativ normalerweise hinter dem Substantiv steht (vgl. Rohlfs 1949:151). Zudem unterdrückt sie das Reflexivpronomen von „sedersi“.

Wie bereits in der ersten Szene wird auch an dieser Stelle das „**passato remoto**“ benutzt, um Handlungen in der Vergangenheit auszudrücken. Vor allem Gastone ist es, der sich dieses Registers bedient („foste“, „volò“, „chiese“), aber auch Violetta („feste“) und die Gesellschaft („ben diceste“).

Flora verwendet, um weitere Auffälligkeiten das **Register** betreffend zu nennen, den „**periodo ipotetico**“ („fora meglio se aveste taciuto“). Mit „fora“ (= „sarebbe“) kommt gleichzeitig eine traditionelle **Konditional-Form** zum Einsatz, die in die italienische Lyrik des 19. Jahrhunderts übernommen worden ist (vgl. Migliorini 1966:560). Um ein ähnliches Phänomen, allerdings das **Futur** betreffend, handelt es sich bei dem Wort „**fia**“ (= „sarà“). Laut Rohlfs lässt sich dieses Wort der älteren Schriftsprache zuordnen (vgl. Rohlfs 1949:386); ob dies aber eine Besonderheit der romantischen Lyrik ist, wird nirgends erwähnt.

Zudem kommt in dieser Szene zum ersten Mal in der Oper der Ausdruck „**v’ha**“ vor, der stellvertretend für „c’è“ steht. Bei diesem Phänomen handelt es sich erneut um eine der Lyrik des 19. Jahrhunderts eigene Form; ebenso verhält es sich bei der relativ großen Freiheit, Worte zu apostrophieren (vgl. Migliorini 1966:588). So verwendet Piave außer dem bereits erwähnten „v’ha“ auch die Form „**se**“, um „sei“ auszudrücken. Dieses Libretto ist voller **Apostrophierungen**, wie wir weiter unten sehen werden.

Abschließend seien noch zwei weitere Phänomene erwähnt: das „**ei**“, welches anstelle von „egli“ verwendet wird und das „**nol**“, das sich aus einer Verschmelzung der Worte „non“ und „lo“ ergibt. Eine derartige Verschmelzung ist möglich, wenn das zweite Element „lo“ oder „ne“ ist (vgl. Migliorini 1966:587). Auch diese sind für die damalige Zeit übliche grammatikalische Vorkommnisse.

IV.4. Erster Akt, „Brindisi nell’introduzione“

Inhalt

Alfredo stimmt ein Trinklied an, in dessen Refrain die Gesellschaft einstimmt. Violetta übernimmt die nächste Strophe. Gegen Ende des Liedes handelt es sich um einen schnellen Dialog zwischen Alfredo und Violetta, welchen die Gesellschaft unkommentiert lässt. Diese singt stets den Refrain.

IV.4.1. Thematik

Entgegen der Annahme, bei einem Trinkspruch ginge es primär um das Trinken per se, wird der „**Alkohol**“, wie bereits in der ersten Szene, auch an dieser Stelle umschrieben. Selbst zu Beginn des „Brindisi“ verwendet Alfredo nicht das Wort „beviam“, sondern „liviam“¹³². „Tazza“ soll abermals „Alkohol“ bedeuten und wird um das Wort „calici“ erweitert. Der Kelch als Trinkgefäß darf mit der Bibel in Verbindung gebracht werden, in welcher er mehrere Funktionen haben kann. Zum einen ist der Kelch ein Symbol der

¹³² „Libiam“, „lieti calici“, „innebrirsi“, „la tazza“, „il cantico“.

Unsterblichkeit¹³³, zum anderen kann der Kelch in Zusammenhang mit dem Trinken sowohl Segen, als auch Verderb bringen. Der Kelch des letzten Abendmahls hingegen ist Symbol von „Opfer“, „Wandlung“ und „Leben“ (vgl. Lurker 1991:373). In diesem „Brindisi“ dürfte der Kelch wohl als Symbol von „Unsterblichkeit“ und „Leben“ verstanden werden.

Auch unabhängig vom Begriff „calici“ gibt es in dieser Szene mehrere Verweise auf „Gott“¹³⁴.

Den Mittelpunkt in Alfredos gesungenem Vortrag stellt jedoch eine unterschwellig permanente Präsenz von **Erotik** dar. Diese wird mit einem sehr großen Wortfeld rund um das Thema „**godere**“¹³⁵ realisiert, mit welchem Alfredo Violettas Gewerbe anspielt und gleichzeitig den Wunsch ausdrückt, ihr (Liebes-)Partner sein zu wollen. Violetta hingegen weicht auf das ihr vertraute Thema, „**piacere**“, aus, das auf ihre Person bezogen als Synonym für das Feld „**morte**“¹³⁶ fungiert. Über die „**Liebe**“¹³⁷ bemerkt Violetta, dass diese „un fior che nasce e muore“ sei. Von ihr wird die Liebe also mit einer **Blume**¹³⁸ gleichgesetzt, die auf- und wieder verblüht. Die Blume wiederum steht in diesem Zusammenhang stellvertretend für das „**Leben**“, das auch „amore“ impliziert, und dessen Vergänglichkeit, „la morte“. Auf eben diese „**Vergänglichkeit**“ nehmen in dieser Szene auch die meisten Begriffe Bezug, die im Zusammenhang mit dem Thema „**Zeit**“¹³⁹ stehen.

¹³³ Alfredo hatte in der zweiten Szene bereits erwähnt, dass er sich Violetta „immortale come l'Ebe che versa“ wünsche. Auch die Hebe ist ein Verweis auf das Göttliche. Allerdings wird hierbei auf die griechische Mythologie angespielt.

¹³⁴ „L'Ebe che versa“, „omnipotente“ (Gott ist allmächtig), „questo paradiso“ und „il destino“.

¹³⁵ „Godere“ ist mit „piacere“ gleichzusetzen und impliziert die Worte „libiam“, „la voluttà“, „sapere dividere il tempo giocondo“, „folia“, „piacer“, „godiam“, „un accento fervido lusinghier“, „il gaudio dell'amore“, „goder“, „la tazza“, „il cantico e il riso che abbellano la notte“, „il tripudio“ und „ignorare l'amore“.

¹³⁶ „La notte“, „l'amore è un fiore che nasce e muore“, „tutto ciò che è godere“.

¹³⁷ Die „Liebe“ bzw. die „Innerlichkeit“ wird in dieser Szene mit Ausdrücken wie „l'amore suscita dolci fremiti“, „l'occhio va onnipotente al cor“, „l'amore avrà più caldi baci“ bzw. mit „quando non s'ami ancor“ beschrieben.

¹³⁸ Mit den Worten „che la bellezza infiora“ hat auch Alfredo auf die „Blume“ verwiesen.

¹³⁹ „Belezza“ (diese ist vergänglich), „fuggevol ora“, „dividere il tempo giocondo“, „fugace e rapido“, „la notte“ (gleichzusetzen mit „la malattia“) und „il nuovo dì“.

IV.4.2. Sprache

Diese Szene kann als Paradebeispiel für die **bildhafte, metaphernreiche Sprache** Piaves' herangezogen werden. Es gibt wenige Sätze, in denen kein Bild vorzufinden wäre. Ganz besonders auffällig ist das Phänomen, dass Piave den **Dingen**, die an und für sich nicht aktiv tätig sind, ihre Passivität abspricht und diese in Form von **handelnden Subjekten** im Text vorkommen lässt. So kann beispielsweise einem Tonfall eine bestimmte Eigenschaft wie laut, leise, aggressiv etc. zugeordnet werden, aber im Piav'schen Libretto ist dieser sogar dazu fähig, zu etwas einzuladen („un fervido accento lusinghier che invita a godere“)¹⁴⁰. Auch in unserem Sprachgebrauch kann uns etwas, auch ein Gegenstand, als „einladend“ erscheinen, jedoch ist das Einladen selbst streng genommen eine Handlung, die nur von einem Menschen vollzogen werden kann.

Ebenso verhält es sich in dieser Szene mit der Schönheit („la bellezza infiora [qualsiasi cosa, Anm.]“), dem Auge („l'occhio va onnipotente al core“) und dem Alkohol, Gesang und Gelächter („la tazza abbellà la notte, e il cantico e il riso [abbellano la notte, Anm.]“).

Ähnlich bildhaft ist die Beschreibung „fra i calici l'amore avrà baci più caldi“. Die Vorstellung, dass die Liebe durch die Kelche noch heißere Küsse haben wird, fällt recht schwer. Gemeint ist an dieser Stelle wohl eher, dass durch den Alkohol noch heißer geküsst werden wird, weil die Hemmungen und mit diesen die Zwänge schwinden.

IV.4.3. Grammatik

Zu den grammatikalisch auffälligen Phänomenen dieser Szene ist, wie bereits gehabt, der **Konjunktiv** als Stilmittel zu zählen. Er wird im Refrain von Violetta, von „tutti“ („ne scopra il nuovo dì“), sowie von Alfredo („quando non s'ami ancora“) verwendet. Weiters gebraucht Piave den Ausdruck „libiam ne' **dolci fremiti** che suscita l'amore“. „Dolci fremiti“ erinnern an einen **Oxymoron**¹⁴¹, auch wenn es keiner im eigentlichen Sinne ist. Mit der Form „**ne**“ liegt wiederholt eine **Apostrophierung**, in diesem Fall

¹⁴⁰ An dieser Stelle wäre es wohl passender, den Tonfall als „einladend“ zu bezeichnen.

¹⁴¹ Zwei Begriffe mit gegensätzlichem Inhalt, die nebeneinander stehen.

des Wortes „nei“, vor. Auch die weiter oben erläuterte Form „**nol**“ erscheint in dieser Szene („nol dite a chi l’ignora“).

IV.5. Erster Akt, „Walzer e duetto“

Inhalt

Violetta fordert alle Gäste auf, sich in die Nebenräume zum Tanze einzufinden. Auch sie möchte dorthin folgen, wird aber durch einen Schwächeanfall daran gehindert. Alfredo, der die Szene besorgt beobachtet, nimmt sich ihrer an.

IV.5.1. Themen

In dieser Szene beschränkt sich auffälligerweise der Bezug zum Thema „Zeit“ auf ein „ora“ Violettas, auf „subito pallore“ und auf ein „ancora?“ Alfredos. Die Thematik dieser sehr kurzen Szene konzentriert sich hauptsächlich auf das Feld „Krankheit“. So ist Violetta „colta da subito pallore“, sie seufzt („ohime“), Alfredo bemerkt „soffrite?“ und zuletzt spricht Violetta von einem „tremite che provo“. Die anderen sehr kleinen Felder beziehen sich auf „Gott“ („oh dio“, „o ciel!“) und auf „godere“ („gradire le danze“ und indirekt „altra sala“, denn dort findet der Tanz statt).

IV.5.2. Sprachliche Besonderheiten

Sprachlich fällt auf, dass Violetta den Satz „Tra poco anch’io sarò...“ nicht zu Ende führt. An dieser Stelle hätte man wohl am ehesten ein Adverb des Ortes erwartet. Der Grund für das **Fehlen eines oder mehrerer Worte** kann in diesem Kontext schwächebedingt sein; zum anderen ist es möglich, dass sie absichtlich nicht erwähnt, wo oder was sie in Kürze sein wird, um die Gäste von ihrem Zustand abzulenken. Der Satz hätte beispielsweise heißen können „Tra poco anch’io sarò tra di voi.“, oder „Tra poco anch’io sarò felice.“ usw.

IV.6. Erster Akt, dritte Szene

Inhalt

Der nach wie vor besorgte Alfredo unterhält sich, fernab von den anderen Gästen, mit Violetta über deren Gesundheitszustand und bittet diese, besser auf sich Acht zu geben. Im gleichen Atemzug gesteht er ihr seine aufrichtige Liebe („Di quell’amor ch’è palpito“). Violetta erwidert daraufhin, dass er von ihr nichts außer ihrer Freundschaft zu erwarten habe und schickt Alfredo fort. Als dieser im Begriff ist, den Raum zu verlassen, gibt sie ihm eine Blüte, mit der Erlaubnis, wieder zu kommen, wenn diese verwelkt ist. Als sie sich auf den nächsten Tag einigen, bekundet Alfredo seine Freude darüber. Die zögerliche Frage Violettas, ob er sie noch immer liebe, lässt darauf schließen, dass sie beginnt, seinen Worten ernsthaft Gehör zu schenken.

IV.6.1. Einführen neuer Thematik

Neben den üblichen Wortfeldern zu den Themen „Zeit“, „Krankheit / Tod“, „Liebe / Innerlichkeit“, „Blumen“ und „Gott“, deren größtes aufgrund Alfredos’ Liebesgeständnis und seiner Reflexion über das Wesen der Liebe „amore“¹⁴² ist, kommen in dieser Szene neue Felder hinzu, die mit „verità“¹⁴³, „benessere / cura / vita“¹⁴⁴ und in einem einzelnen Satz mit „obbedienza“ („io v’obbedisco“) zu tun haben.

Darauf, dass die „Wahrheit“ als solche thematisiert werden wird, lässt der Blick Violettas in den **Spiegel** schließen. Beim Blick in denselben bemerkt sie, wie schlecht es gesundheitlich um sie steht. Auch wenn sie in der ersten Szene versucht hatte, die Krankheit zu überspielen, kommt sie in diesem Moment nicht umhin, ihr „ins Auge zu schauen“. Alfredo unterstützt sie hierbei, indem er ganz konkret ausspricht, was sich

¹⁴² „Se mia foste“, „nessuno al mondo ama Violetta tranne solo Alfredo“, Violetta non potrebbe celiare se avesse un core“, „Alfredo ama Violetta da un anno“, „vissi tremante d’ignoto amor“, „amore è (croce e) delizia al cor“, „portare qu con trasporto“, „Alfredo è felice“, Violetta fragt ihn „d’amarmi dite ancora?“, „oh quanto v’amo!“, „baciare (le mani)“ kann bedingt hinzugezählt werden, „Alfredo non brama di più“.

¹⁴³ „Specchio“, „in cotale guisa v’ucciderete“, „gli è ver!“, „dite davvero?“, „non ingannare“, se ciò è ver fuggitemi“, „essere franca e ingenua“.

¹⁴⁴ „Stare meglio“, „avere cura di se“, „essere custode per i soavi di“, „vissi tremante d’ignoto amor“, „vissi di quell’amor ch’è palpito“.

die anderen Gäste bis dato (noch?) nicht zu sagen trauten, nicht einmal Dottore Grenvil. So nennt er beispielsweise Violettas Schwächeanfall „l'ansia che vi turbò“ bzw. spricht er unverblümt aus, dass Violetta sich umbrächte, wenn sie auf dieselbe Art und Weise (mit ihrer Vorstellung von „piacere“) weitermache. Auch in diesem Fall ist er der Einzige, der den Zusammenhang zwischen „piacere“ und „morte“ verbalisiert bzw. überhaupt erkennt. Zudem sagt er ihr, dass sie von niemandem auf dieser Welt, außer ihm, geliebt werde, was aufgrund der vielen Verehrer Violettas paradox erscheinen mag. Die **Einsamkeit** ist, wie bereits unter Punkt III.3.1. abgehandelt, eine **Todesmetapher**. Natürlich kann auch das Liebesgeständnis zur „verità“ gezählt werden.

Auch die wiederholte **Blumensymbolik** sollte nicht unerwähnt bleiben. Mit dem Satz „Violetta si toglie un fiore dal seno“ wird daran erinnert, dass die „echte“ Kameliendame bis auf wenige Tage im Monat stets frische, weiße Kamelien bei sich trug; an den übrigen Tagen führte sie rote Kamelien mit sich, was ein Hinweis darauf sein sollte, dass sie aufgrund ihres monatlichen Zyklus keine Liebhaber empfangen konnte (vgl. Kapitel III.3.3.). Diese etwas provokative Anspielung auf die Menstruation wird von Piave geschickt umgangen, indem er zunächst von „un fiore“ im Allgemeinen spricht, es dann aber unterlässt, Violetta sagen zu lassen, Alfredo dürfe wiederkommen, wenn die Blüte ihre Farbe gewechselt habe, wie dies im Drama Dumas' der Fall gewesen war. An dieser Stelle genügt es Piave, vom „Verwelken“ der Blume zu sprechen („quando sarà appassito“), was im Übrigen auch als eine Zeitangabe gewertet werden kann.

Die Angaben, das Thema „Zeit“ betreffend, werden immer konkreter. Bereits in der zweiten Szene hatte Violetta festgestellt, dass Alfredo sie erst „da qualche minuto“ kenne, sie aber seit einem Jahr liebe, sie aber gleichzeitig dem Barone bereits „da un anno“, und wie er selbst hinzufügt, „soltanto“, bekannt sei. In dieser Szene wird Violetta bewusst, wie lange bereits Alfredos Liebe zu ihr währt, was ihr gleichzeitig die Dauer ihrer Krankheit ins Bewusstsein ruft. Ihr Lebensende wird greifbarer. Wahrscheinlich ist dies der Grund, warum sie Alfredo am nächsten Tag wieder sehen möchte. „**Domani**“, der nächste Tag, ist greifbar, berechenbar. Ob es ein „dopodomani“ überhaupt gibt, ist bei Violettas derzeitiger Verfassung unklar.

IV.6.2. Grammatik

In der dritten Szene wird zum ersten Mal eine spezielle **Form des Imperfekts** verwendet, welche nicht nur in der Lyrik, sondern auch in der Prosa des 19. Jahrhunderts konstant vorzufinden ist. Es handelt sich hierbei um Imperativ-Formen, die auf **-ea** und auf **-ia** enden (vgl. Serianni 2006:415). Eine weitere Besonderheit stellt dar, dass die **erste Person Singular**, die in der Regel auf **-o** endet, auch auf **-a** enden kann, wie dies in der dritten Person Singular ebenso der Fall ist (vgl. Migliorini 1966:590). In dieser Szene verwendet Violetta diese Form, allerdings im „**trapassato prossimo**“: „Sì grande amor dimenticato **avea**“. „Avea“ steht anstelle des heute gebräuchlichen „avevo“.

Ein weiteres Phänomen der Lyrik des 19. Jahrhunderts stellt der **substantivische Gebrauch von „gli“** dar (vgl. Migliorini 1966:587). So sagt Violetta an einer Stelle „Gli è vero!“, was beispielsweise auch mit „Questo / codesto è vero!“ formuliert hätte werden können.

Es ist desweiteren auffällig, dass Violetta und Alfredo nicht in der „Du-Form“, sondern „**per Sie**“ miteinander kommunizieren. Dies drückt Höflichkeit und Respekt, aber auch eine gewisse Distanz aus.

Ferner fällt die Ausdrucksweise „v'è avere d'uopo cura dell'esser vostro“, das an die lateinische Form „cantandum est!“ erinnert, die ebenfalls ein „müssen“, „sollen“ ausdrückt; allerdings fehlt im Italienischen das Gerundium.

Die übrigen grammatikalischen Auffälligkeiten dieser Szene wurden bereits weiter oben ausführlich analysiert. Dies betrifft die apostrophierte Formen „**v'ha**“ und „**pe'**“ (das sich aus „per i“ ableiten lässt), den Gebrauch des „**passato remoto**“, das selbst in der emotional gefärbten gesprochenen Sprache („A tal **giungeste?**“, „mi **balenaste**“ und „**Vissi** d'ignoto amor“) verwendet wird und die einem **Oxymoron** ähnliche Form „**croce e delizia** al cor“.

IV.6.4. Textliche Auffälligkeiten

In der zweiten Szene des ersten Aktes hatte Gastone von einer „amistà che s'intreccia al diletto“ gesprochen. Das Wort „amistà“ taucht an dieser Stelle in Form einer „**amistade**“ auf. Dieses Wort gleicht von seiner lateinischen Endung her dem „virtude“, dessen Verwendung in der Poesie des 19. Jahrhunderts dringend empfohlen wurde (vgl. Migliorini 1966:561). Es dürfte sich in diesem Fall um dasselbe sprachliche Phänomen handeln.

Ungeklärt ist derzeit, ob auch die Form „innante“ aus dem Lateinischen stammt. Sie könnte von „in ante“ abgeleitet worden sein und in diesem Kontext „vor mir“ bedeuten. Aus diesem Zusammenhang heraus erschiene dies sinnvoll.

Neben dem „croce e delizia“, das durch das Kreuz-Symbol auf die Leiden (Christi) verweist, werden zwei weitere **Bilder** verwendet, die in Verbindung mit „**Gott**“ stehen. Dies betrifft zum einen die Aussage Alfredos, Violettas sei „eterea“ vor ihm gestanden, zum anderen die Vorstellung dessen, dass die Liebe „il palpito dell'universo intero“ sei. Die Anspielung auf das Universum drückt Weite, Unendlichkeit aus. Auch kann man es mit dem Himmel assoziieren, der im christlichen Glauben das „Reich Gottes“ darstellt.

IV.7. *Erster Akt, vierte Szene*

Inhalt

In dieser sehr kurzen Szene bemerken die Gäste, dass der Tag bereits angebrochen ist. Sie beschließen allesamt, sich zur Ruhe zu legen, um die nächsten bevorstehenden nächtlichen Amusements gebührend genießen zu können. Man dankt Violetta für deren Gastfreundschaft und kehrt nach Hause zurück.

IV.7.1. Thematik

In dieser Szene ist die „**Zeit**“ das sprachlich dominierende Thema, das uns in Form von **Tages- und Nachtzeiten** vorliegt. Auffällig ist der eher unkonventionelle Umgang mit denselben. So konnotiert das Wortfeld „giorno“, das von „aurora“ eingeleitet wird, dass „tempo di partire“ sei, dass „il tempo del piacer volge“, dass man sich „riposare“ müsse und dass „la lena nel riposo si riempisce“. Für gewöhnlich stellt wohl eher die Nacht *die* Zeit dar, sich auszuruhen, damit der Tag produktiv genutzt werden könne. Die Nacht jedoch hat hier eine ganz andere Bedeutung: sie ist „piena di feste“ und wird als „il tempo del piacer“ bezeichnet. Wie bereits erwähnt, ist „die Nacht“ auch Symbol des Dunkels, des Schlechten und der Finsternis, in der der Schmerz besonders zum Ausdruck kommt (vgl. Lurker 1991:208). Daher wird indirekt auch „la **malattia**“ thematisiert, ohne diese je auszusprechen. Ebenso verhält es sich mit dem „Vergnügen“, das ja, wie bereits mehrfach erwähnt, in engem Zusammenhang zu „malattia / morte“ steht. Neben den konkreten Hinweisen wie „sì splendido gioir“, „feste“, „il tempo del piacer“ und „la lena per goder“ weisen auch Begriffe, die in Verbindung mit der „Nacht“ stehen, auf „piacere“ (= „morte“) hin. Somit ergibt sich an genau dieser Textstelle eine untrennbare **Einheit** der drei Begriffe „ora“, „piacere“ und „malattia“.

IV.7.2. Grammatik

Im Abschieds-Satz der Festgäste heißt es „nel riposo ancor la lena **si ritempri** per goder“. Hierbei wird von der „Masse“ der **Konjunktiv** gesetzt, um auszudrücken, der Eifer *möge* durch das Ruhen wieder *gestärkt werden*. Das richtige Setzen des Konjunktivs setzt eine gewisse Bildung voraus, welche die Gäste demnach zu haben scheinen. Man könnte auch sagen, dass es sich bei der Verwendung um eine **Register-Wahl** handle.

Dieselbe Konstruktion, wie sie in der vorausgehenden Szene in leicht veränderter Form bereits erwähnt wurde, liegt mit dem Satz „**n'è forza di partir**“ vor. Auch hier wird „essere“ für „müssen“, „sollen“ verwendet.

IV.7.3. Lexik

Die vierte Szene des ersten Aktes ist die Stelle der Oper, in der „**Aurora** beschworen wird“, wie dies Mehnert eingangs kritisiert hatte. Tatsächlich wird die Morgenröte nicht erblickt oder wahrgenommen, sondern handelt selbständig: Sie regt sich, erwacht „im Himmel“. Dadurch, dass „Aurora“ im Satz die Stellung des handelnden Subjekts innehat, ist wirklich Aurora als Person, als die römische Gottheit der Morgenröte, gemeint. Dass allerdings Piave in Bezug auf Göttliches christlichen Glauben mit griechischen und römischen Göttern ungehemmt im selben Atemzug nennt, wirkt etwas seltsam anmutend.

Abermals ein „**francesismo**“ liegt bei „**merce**“ vor, mit dem sich die Festgäste bei Violetta bedanken.

IV.8. *Erster Akt, fünfte Szene*

Inhalt

Nachdem alle Festgäste Violettas Wohnung verlassen haben, ist diese mit ihren Gedanken und Gefühlen ganz alleine. Alfredos Worte haben sich tief in ihr Herz eingegraben. Sie überlegt angestrengt, ob für sie als Kurtisane eine ernsthafte Liebe in Frage käme. Im selben Atemzug drückt sie ihren tiefen Wunsch nach „echter“ Liebe, den sie bereits als kleines Mädchen in sich trug, aus. Als Violetta nicht in der Lage ist, sofort eine passende Antwort zu finden, zieht sie das ihr vertraute „piacere“ als Problemlösung heran. Gerade als sie dabei ist, einen Lobgesang auf das ungezügelte Vergnügen anzustimmen, ertönt nochmals Alfredos Stimme aus dem Hintergrund. Diese lässt Violetta kurz innehalten, um dann ihren zuvor getätigten Aussagen abermals Nachdruck zu verleihen.

IV.8.1. Thematik

An dieser Stelle wird darauf verzichtet, die Thematik dieser Szene ausführlich darzulegen, da dies bereits unter Punkt III.3.1. erfolgt ist. Es sei aber nochmals erwähnt, dass das größte der Wortfelder in dieser Szene die „**Innerlichkeit**“¹⁴⁵ darstellt - allerdings ist es diesmal *Violetta*, die sich dieser Worte, die mit Gefühlen in Zusammenhang stehen, bedient. Bisher hatte dies nur Alfredo getan. Dieser hat demnach mit seinen Worten eine Wandlung in Violettas „Innenleben“ erreicht; somit ist Violetta die erste Protagonistin der Oper, die eine Seelenwandlung auf der Bühne durchlebt¹⁴⁶. Die italienischen Romantiker waren der Auffassung, das „Lieben“ und das „Leben“ stellten eine untrennbare Einheit dar. Dass das „Fühlen“ per se und die „Liebe“ mit dem „Leben“ zusammenhängen, geht beispielsweise aus den Worten „l'amor è palpito dell'universo intero“ hervor. Der Herzschlag ist aus medizinischer Sicht das Indiz für „Leben“ bzw. „Nicht-Leben“. An dieser Stelle ist die Liebe der Herzschlag. Das heißt anders ausgedrückt: Ohne „Liebe“ kein „Leben“.

Es sei nochmals daran erinnert, dass die reine Innerlichkeit sogar zur „Leidenschaft“, zu einer „**brennenden Innerlichkeit**“¹⁴⁷, wie es unter Punkt III.3.1. bezeichnet wurde, gesteigert wird.

Zudem tauchen alle bereits üblichen Wortfelder rund um die „Zeit“¹⁴⁸, „Krankheit / Tod“, „Vergnügen“ und „Gott“ auf, worauf nicht mehr näher eingegangen werden soll. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass Violetta zum ersten Mal selbst erkennt, dass „piacere“ für sie letztlich „morte“ bedeutet. Sie sagt selbst, sie wolle in den Strudeln der Lust untergehen („perire nei vortici di voluttà“). Gleichzeitig glaubt sie aber auch, dass „un serio amore“ „sventura“ sei. Daraus lässt sich der Schluss ziehen,

¹⁴⁵ „Qc è strano“ (das heißt, Violetta ist von etwas berührt, spürt demnach eine Veränderung), „gli accenti sono scolpiti in core“, „serio amore“, „turbata anima“, „gioia che io non conobbi“, „esser amata amando“, „l'anima solinga godea pingere l'uomo dell'avvenire“, „destare qc all'amore“, „l'amor che è palpito dell'universo intero“, „(croce e) delizi al cor“, „un candido e trepido desire“, „la beltà che pascea tutta me“, „sentia che amor è palpito“, „il giorno che nasce (= Leben)“.

¹⁴⁶ Es sei nochmals daran erinnert, dass es für die italienische Romantik typisch ist, dass die Charaktere auf der Bühne eine seelische Veränderung durchlaufen.

¹⁴⁷ „L'uomo che accende qc“, „la gioia“, „accese nuova febbre“.

¹⁴⁸ Diese nimmt hier Bezug auf Violettas „Lebens-Zeit“, bezeichnet sie doch ihr „**viver mio**“ als „aride follie“.

dass Violetta in jedem Fall bald sterben wird, sich aber eventuell der Weg dorthin, die verbleibende Zeit, unterschiedlich gestalten ließe.

In dieser Szene werden aber auch zwei neue Thematiken eingeführt. Es sind dies die „Farbe“ und die „Isolation“. Zu der „**Farbe**“ sind die Begriffe „l’anima che pingue“, „colori occulti“, „trepido“, das „schneeweiß“ im Sinne von „rein“ bedeuten kann, „effigiare“ und indirekt das Wort „sperare“ zu nennen. Streng genommen könnte man das Wortfeld der „Farbe“ dem der „Innerlichkeit“ hinzufügen. Denn auch Farben zählen zu den visuellen Reizen, deren Verarbeitung im Gehirn über die Nervenzellen bis zum limbischen System reicht, mit dem diese verkoppelt sind. Das limbische System ist der Ort, an dem wir Emotionen spüren. Hier sei nochmals kurz angemerkt, dass es sich bei der Verarbeitung akustischer Reize um dasselbe Phänomen handelt, wie bereits in der Einleitung erwähnt.

Die „**Isolation**“ ist ein Vorbote des Todes. In der italienischen Romantik zählt sie zu den Todesmetaphern, auch in musikalischer Hinsicht, wie man unter Punkt III.3.2. bereits sehen konnte. Alfredo hatte bereits darauf hingewiesen, dass Violetta von niemandem, außer ihm, geliebt würde. An dieser Stelle bemerkt sie über sich selbst, dass sie zwar von zahlreichen Menschen umgeben, aber im Grunde genommen sehr einsam ist („povera donna, sola, abbandonata, in questo popoloso deserto che appellano Parigi“). Diese Einsamkeit geht möglicherweise eng mit den Besitztümern Violettas einher. Während des ersten Aktes ist sie zwar von außen betrachtet reich, aber dafür sehr einsam. Sie wird von niemandem geliebt, aber von allen verehrt. Im zweiten Akt, in dem sie sich mit Alfredo aufs Land zurückzieht, ist sie zwar aus finanziellen Gründen gezwungen, ihre Besitztümer zu veräußern, aber dafür ist sie innerlich reich. Zum ersten Mal in ihrem Leben erfährt sie „echte“ Liebe.

IV.8.2. Grammatik

Eine Vielzahl der weiter oben erwähnten grammatikalischen Besonderheiten kommt auch in dieser Szene zum Tragen; so auch eine Vielzahl an **Apostrophierungen** wie es z.B. bei „**degg’io**“ („deggio io“), **ne’** ciel“ („nel ciel“), „**vo’** che“ („voglio che“) und „**ne’** ritrovi“ („nei ritrovi“) der Fall ist. Auch das „**passato remoto**“ wird wiederholt

verwendet („gioia ch’io non **conobbi**“, „**ascese** all’egre e **accese** nuova febbre“). Ebenso verhält es sich mit dem **Konjunktiv**, der an mehreren Stellen richtig gesetzt („vo’ che **scorra** il viver mio“, „**nasca** il giorno o il giorno **muoia**“) und als Register-Wahl zu verstehen ist.

Weiters ist die **Imperfekt-Form auf –ea** anzutreffen. An dieser Stelle wird diese sowohl für die erste als auch für die dritte Person Singular eingesetzt. So steht im Satz „di sua beltà **vedea** e tutta me **pascea**“ die Endung –ea jeweils für die erste Person Singular und ersetzt die Worte „vedevo“ und „pascevo“. Anders verhält es sich im Fall von „l’anima **godea** sovente pingere...“, denn hier bezieht sich das konjugierte Verb auf „anima“ und steht somit in der dritten Person Singular. Zum ersten Mal taucht auch ein Imperfekt mit der **Endung auf –ia** auf: „**sentia**“ („sentia che amor è palpito“). Auch hier wird die Imperfekt-Form „sentivo“ ersetzt und somit ist die erste Person Singular gemeint.

Um ein neues Phänomen handelt es sich beispielsweise bei dem Wort „**pei**“, das aus „per“ und „i“ zu einem Wort zusammengezogen wurde. Es war möglich, den bestimmten männlichen Artikel nach dem Wort „per“ nach Belieben zu setzen; so konnte man „per il“ oder „per lo“ verwenden, auch, wenn das folgende Substantiv gar nicht den Artikel „lo“ verlangte (vgl. Migliorini 1966:589). Die zusammengezogene Form der beiden Partikel, „pel“, bildet den Plural „pei“.

Eine der weiter oben besprochenen „fia“ ähnlichen Form stellt die **Konditional-Form „saria“** dar, die anstelle eines „sarebbe“ steht. Rohlfs bezeichnet diese als *erhabene poetische Sprache* (vgl. Rohlfs 1949:389), die bei frühen toskanischen Dichtern anzutreffen war. Migliorini erläutert, dass es sich wie bei „fia“ und „fora“ um eine *traditionelle* Form handle, die in der italienischen Lyrik des 19. Jahrhundert erhalten blieb (vgl. Migliorini 1966:560).

Um eine ähnlich traditionelle Form handelt es sich bei dem „**dee**“ („il mio pensiero dee volar“), wodurch das Wort „deve“ ersetzt wird. „Dee“ ist eine **altertümliche poetische Ausdrucksweise** (vgl. Migliorini 1966:589).

Bei der eingangs erwähnten apostrophierten Form „**degg’io**“, die sich aus „deggio“ und „io“ zusammensetzt und „devo io“ bedeutet, liegt eine **Palatisierung des Stammausgangs** vor, die auf die lateinischen Endungen –eo und –io zurückzuführen

ist (vgl. Rohlfs 1949:302). In diesem Fall wird „deggio“ vom lateinischen Wort „debeo“ abgeleitet und gilt als eine im Toskanischen normal gebräuchliche Form (vgl. ebenda).

An dieser Stelle liegen ebenfalls **Oxymora** vor. Violetta spricht von einem „**divino error**“ und von einem „**popoloso deserto**“.

Der Begriff „**effigio**“ ist mehr aus Sicht des Wortschatzes als aus grammatikalischer Sicht auffällig. Allerdings wird an dieser Stelle nach einer Fülle von Imperfekten das Präsens verwendet, aber nach wie vor in der Funktion des Imperfekts. Daher handelt es sich hierbei um ein **historisches Präsens**.

IV.8.3. Wortwahl

Auch in dieser Szene ist wiederholt eine Vielzahl von **Bildern** anzutreffen, wie dies bereits in den vorausgehenden Szenen der Fall war. So beschreibt Violetta Alfredo beispielsweise als einen Mann, der es vermag, sie selbst („accendere qc.“), bzw. „neues Fieber in ihr anzuzünden“ („**e nuova febbre accese**“), damit aber wohl meint, dass er in der Lage ist, *neues Feuer*, also neues Leben, in ihr zu *entfachen*. Das Wort „febbre“ im Vergleich zu „fuoco“ drückt zudem einen Zusammenhang zwischen „Liebe“ und „Krankheit“ aus. Dieser Zusammenhang ist auch in dieser Oper gegeben. Auch wenn es aus medizinischer Sicht nicht geklärt ist, ob die Gefühle tatsächlich einen positiven Einfluss auf den Krankheitsverlauf von Lungenschwindsucht haben, so ist Violetta im zweiten Akt, in dem sie sich zunächst mit Alfredo aufs Land zurückzieht und die Zweisamkeit genießt, im Begriff, wieder gesund zu werden. Als sie jedoch nach der Bitte des Vaters Alfredo verlassen muss und wieder nach Paris zurückkehrt, verschlimmert sich ihr Gesundheitszustand kontinuierlich. Ganz zum Schluss der Oper, nach dem glücklichen Wiedersehen mit Alfredo und dessen Vater, sagt sie „Cessarono gli spasimi del dolore. In me rinasce...m’agita insolito vigore! Ah! Io ritorno a vivere...“, was darauf schließen lässt, dass Violettas psychisches Empfinden von Alfredo und dessen Liebe abhängig ist. Sterben muss sie nach diesen Worten aber trotzdem.

Um fast dasselbe Phänomen handelt es sich in der Aussage „**destandomi all’amor**“. Auch hier liegt ein Bild vor, das an Dornröschen erinnert, die vom Prinzen wach geküsst und somit zum Leben / zur Liebe erweckt wird.

Weiters spricht Piave von einem „**candido e trepido desire**“. Hierbei hat man abermals das Gefühl, das Verlangen sei selbst aktiv handelnd, denn es ist „unschuldig“ und „rein“. Unschuldig kann jemand oder etwas sein, der / das in der Lage ist, selbst zu handeln. Dem Verlangen selbst muss diese Fähigkeit aber abgesprochen werden. Weitere Bilder finden wir bei „**il giorno che nasce e muore**“ und „**il pensier dee volar**“ vor. Dadurch, dass der Tag „geboren wird“ und wieder „stirbt“, haben wir einen erneuten, sehr plakativen Verweis auf die Hauptthematik der Oper („l’amore e la morte“). Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass ein Gedanke „fliegen“ kann. Der Mensch ist es, der den Gedanken steuert, nicht der Gedanke selbst, der aktiv handelt. Dies impliziert aber die Annahme, dass es sich auch beim Gedanken um ein Verarbeitungsmuster von Eindrücken im Gehirn handelt, deren der Mensch selbst Herr ist.

Bei den Worten „**solinga**“ („l’anima solinga“), „**l’egre**“, „**candido**“ („un candido e trepido desire“), „**effigiare**“ und „**beltà**“ handelt es sich wiederholt um **literarischen Wortschatz**.

IV.9. Weitere sprachliche Besonderheiten des zweiten und dritten Aktes

IV.9.1. Die Ausdrucksweise der Dienerschaft

Henning Mehnert hatte im oben erwähnten Zitat bemängelt, dass „Diener einfachen Zuschnitts so reden wie die gebildeten Herrschaften“, womit er Annina, die Amme Violettas, Giuseppe, Violettas Diener und den Hausdiener Floras¹⁴⁹ meint. Tatsächlich unterscheiden sich diese drei Personen in ihrer Ausdrucksweise keinesfalls von allen anderen handelnden Personen, die, wie wir bereits oben gesehen haben, stets das „**passato remoto**“ verwenden, den **Konjunktiv** richtig setzen und Worte verwenden, die nur einer gebildeten Schicht zugänglich sein können. Dieselben grammatikalischen

¹⁴⁹ Der allerdings die ganze Oper über kaum zu Wort kommt.

Phänomene lassen sich an diesen drei Personen auch ausmachen. So sagt Annina in der zweiten Szene beispielsweise „**mi fu il silenzio imposto**“, oder aber in der vierten Szene desselben Aktes „**Pria che tramonti il giorno...Dirvel m'impose**“. Außer dem „passato remoto“ und dem Konjunktiv verwendet sie dieselben **Bilder** („il giorno che tramonta“) und **literarischen Begriffe** („pria“) wie ihre Herrin auch.

Die Worte Giuseppees „La signora è partita.../ L'attendeva un calesse, e sulla via / Già corre di Parigi...Annina pure / Prima die lei sprariva“ (zweiter Akt, siebte Szene) steckt voller **Inversionen** und **Enjambements**.

Selbst ein einfacher Diensthote, der in der Oper einen einzigen Satz sagt, verwendet das „passato remoto“, literarischen Wortschatz, Inversionen und Enjambements: „Una dama / Da un cocchio, per voi, di qua non **lunge**, / Mi **diede** questo scritto“.

Der einzige Unterschied zwischen der Dienerschaft und ihrer Herrschaft besteht darin, dass es nicht das Personal ist, das die Fragen stellen darf, sondern dass meist die Herrschaft die Diener etwas fragt, worauf diese Antwort geben müssen. Der Fragende ist der Mächtigere. Nicht jedem ist erlaubt, alles zu fragen. Man denke hierbei z.B. an einen Gerichtssaal. Es wäre sehr komisch anmutend, wenn der Angeklagte den Richter fragen würde: „Und Sie, wo waren Sie am Dienstag um 17 Uhr?“.

Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass das Personal von den Herrschaften geduzt wird, es selbst jedoch die Höflichkeitsform „Sie“ verwendet.

IV.9.2. Der „imperativo tragico“

Ein für die italienische Oper des 19. Jahrhunderts typisches Vorkommnis ist der so genannte „**imperativo tragico**“, bei dem das Possessivpronomen vor dem konjugierten Verb steht und nicht umgekehrt (vgl. Serianni 2006:258). In „La Traviata“ ist der „imperativo tragico“ beispielsweise im zweiten Akt in der achten Szene anzutreffen, wenn Alfredo sagt „**Mi lasciate!**“ anstelle von „Lasciatemi!“, oder im Satz Floras (zweiter Akt, zwölfte Szene) „Meco **t'assidi**...“ anstelle von „Siediti!“. Violetta sagt in der dreizehnten Szene zu Alfredo „Va...**mi lascia** sul momento!“. Diese Imperativ-Form kommt auch im dritten Akt vor, beispielsweise in der ersten Szene bei „**M'aita!**“ („Aiutami!“).

IV.9.3. Lexik

Natürlich hat Piave auch im zweiten und dritten Akt nicht mit zahlreichen **Redeblumen, Bildern** und einer **Fülle an altertümlichen Begriffen** gespart, die hier nur kurz gestreift werden sollen. So wird beispielsweise gleich zu Beginn des zweiten Aktes von Alfredo erwähnt, dass bereits drei *Monde* vergangen seien, seitdem er und Violetta ein Paar sind („volarono già tre lune...“), woran sich Mehnert gestört hatte. Auch finden sich erneut Formen wie „fora“, „fia“ , „chieggo“ und „veggo“, sowie „l'alma“, „poscia“, „quistione“ und „virtude“, um nur eine kleine Auswahl anzuführen. Generell scheint es angebracht, abermals zu betonen, dass Piave der Tradition der italienischen Lyrik des 19. Jahrhunderts verpflichtet war und es deshalb nicht sehr verwundert, dass er sich demnach deren manchmal altertümlich erscheinenden Grammatik und Lexik bediente.

Schlusswort

Die in dieser Diplomarbeit vorgenommene Analyse, die sich hauptsächlich auf den ersten Akt der Oper „La Traviata“ beschränkt, hat einige sehr interessante Ergebnisse geliefert. Zum einen hat sie gezeigt, dass die Multimedialität dazu dient, ein und denselben Sachverhalt auf dreierlei Ebenen unterschiedlich darzustellen. So wurde beispielsweise die zentrale *textliche* Thematik, die sich auf die drei Haupt-Felder „Zeit“, „Vergnügen“ und „Krankheit / Tod“ bezieht, auf *musikalischer* Ebene durch eine die Tonarten, Tempi, Rhythmik, Orchestrierung etc. betreffende Symbolik und auf *visueller* Ebene beispielsweise durch die überdimensional große Uhr, die Personifizierung des Todes und eine reiche Farbsymbolik auf unterschiedliche Weise ausgedrückt. Auf diese Art wird deren Wichtigkeit unterstrichen. Andererseits wurde sichtbar, dass Plurimedialität an manchen Stellen der Oper auch dazu dient, auf verschiedenen Ausdrucksebenen je andere Inhalte zu produzieren. Man denke hierbei beispielsweise an das Präludium, bei dessen Visualisierung der Zuschauer einen intimen Blick in Violettas Seele richten darf und somit Zusatzinformationen zu ihrer Person erhält, was auf rein musikalischer Ebene nicht möglich gewesen wäre. Dieses Phänomen ist auch mit der fünften Szene des ersten Aktes, in der Violetta rein *verbal* und *visuell* ausdrückt, dass sie sich eine ernsthafte Liebesbeziehung¹⁵⁰ mit Alfredo wünsche, in der Musik aber eine Fülle von Todesindizien *erklingt*, gegeben. Danach *spricht* sie zwar davon, dass sie sich von nun an wieder ganz dem „piacere“ widmen wolle, gleichzeitig *hört* man aber in der Musik bereits Indizien „der Liebe / des Lebens“ und *sieht*, wie sich Alfredo und Violetta zuletzt sehr zögerlich umarmen.

In der Librettoanalyse konnte gezeigt werden, dass es sich bei den sprachlichen Besonderheiten des Piav'schen Librettos nicht unbedingt um Besonderheiten seiner eigener Person, sondern um die der italienischen Lyrik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen handelt. Der Verfasserin war es ein großes Anliegen, den Ursprung der grammatikalischen und textlichen Phänomene ausfindig zu machen und diese anschließend zu erläutern. Auch bei dieser Analyse wurde vornehmlich der erste Akt bedacht.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die Analyse, um den Rahmen der Diplomarbeit nicht zu sprengen, hauptsächlich auf den ersten Akt beschränkt, teilweise sogar nur auf einzelne ausgewählte Szenen. Allerdings wäre es ratsam, die komplette Oper unter den oben

¹⁵⁰ Die mit „Leben“ assoziiert werden kann.

angeführten Gesichtspunkten zu betrachten, um ein noch **umfangreicheres, differenzierteres Ergebnis** zu erzielen.

V. Bibliographie

Argyle, Michael 2002. *Körpersprache & Kommunikation*. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation. Paderborn: Junfermann Verlag.

Baldacci, Luigi 1977. *I libretti di Verdi*, in: Pestelli Giorgio (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*. Studi e ricerche per Massimo Mila. Torino: Giulio Einaudi editore.

Beckh, Hermann 1977. *Die Sprache der Tonart in der Musik*. Von Bach bis Bruckner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Behne, Klaus-Ernst / Kleinen, Günther / De La Motte-Haber, Helga (Hgg.) 2002. *Musikpsychologie*. Wirkungen und kognitive Verarbeitung in der Musik. Band 16. Göttingen: Hogrefe Verlag für Psychologie.

Blume, Friedrich (Hg.) 1979. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Brandstätter, Ursula, in: Schneider, Reinhard (Hg.) 1995. *Musik im Diskurs*. Musikvermittlung. Band 11. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Budden, Julian 1992. *The Operas of Verdi*. From Il Trovatore to La Forza del destino. Bd. 2. Oxford: Clarendon Press.

Csampa, Attila / Holland, Dietmar (Hgg.) 1983. *Giuseppe Verdi. La Traviata*. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Dardano, Maurizio / Trifone, Pietro 1995³. *Grammatica italiana*. Con nozioni di linguistica. Bologna: Zanichelli Editore S.p.A.

De La Motte, Diether 2001¹². *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

De La Motte, Diether 1981⁷. *Kontrapunkt*. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Drenger, Tino 1996. *Liebe und Tod in Verdis Musikdramen*. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.

Dumas, Alexandre (Übers. aus dem Franz. von Walter Hoyer) 2006. *Die Kameliendame*. Leipzig: Insel Taschenbuch.

Eco, Umberto (Deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant) 1991⁷. *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Eggebrecht, Hans Heinrich 2002⁴. *Musik im Abendland*. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München: Piper Verlag GmbH.

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) / Gurlitt Wilibald 1996. *Riemann. Sachlexikon Musik*. Mainz: Schott.

Frank, Annette 2002. *Zwischen Bürgerhaus, Thron und Altar*. Die multimediale Konstruktion des Individuums in seiner Spannung zu Familie, Staat und den religiösen Repräsentanten in den Opern Giuseppe Verdis. Wien: 3 Eidechsen / Istituto Italiano di Cultura.

Fromm, Erich 1995. *Die Kunst des Liebens*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gerigk, Herbert 1989. *Wörterbuch der Musik*. München: Gondrom Verlag.

Gier, Albert (Hg.) 1986. *Oper als Text*. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Gier, Albert 1998. *Das Libretto*. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.

Gruber, Gerold W. (Hg.) / Gier Albert 1995. *Musik und Literatur*. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Goldin Folena, Daniela 1995. *La Traviata di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi*, in: Einaudi, *Letteratura italiana*. Le opere. Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.

Grois, Viktoria 1981. *Die Gestaltung von Verdis Sopranpartien dargestellt anhand von Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata, La Forza del Destino*. Hausarbeit. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Gruhn, Wilfried (Hg.) 1991. *Wahrnehmen Lernen Verstehen*. Wilhelmshaven: Gustav Bosse Verlag.

Gruhn, Wilfried 2005². *Der Musikverstand*. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Hempel, Christoph 2001. *Neue Allgemeine Musiklehre*. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Kapp, Volker (Hg.) 2007³. *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Kattenbusch, Dieter 1999. *Grundlagen der italienischen Sprachwissenschaft*. Band 1. Regensburg: Haus des Buches.

Kühn, Clemens 2001⁶. *Formenlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Lurker, Manfred 1991⁵. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Metzeltin, Michael (Hg.) 2006². *Diskurs · Text · Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Verlag.

Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden. 1990³. Mannheim: B.I.-Taschenbuchverlag.

Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. 1984. Mannheim: B.I.-Taschenbuchverlag.

Micke, Arthur 1998. *La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom rechten Wege abgekommen?* Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche. Mannheim: Arthur Micke Sachbuchverlag.

Migliorini, Bruno 1966. *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni Editore.

Nauck-Börner, Christa (Hg.) / Faltin, Peter 1985. *Bedeutung ästhetischer Zeichen*. Musik und Sprache. Aachen: Rader Verlag.

Nestler, Gerhard 1997⁵. *Geschichte der Musik*. Die großen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik. Mainz: Schott.

Reumuth, Wolfgang / Winkelmann, Otto 1996⁵. *Praktische Grammatik der italienischen Sprache*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag.

Rohlf, Gerhard 1949. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*. Erster Teil. Bern: A. Francke A.G. Verlag.

Rousseau, Jean Jacques (Übers. und hrsg. von Richard Schaal) 1984. *Musik und Sprache*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen's Verlag.

Schmierer, Elisabeth 2001. *Kleine Geschichte der Oper*. Stuttgart: Reclam.

Schreiber, Ulrich 1991. *Opernführer für Fortgeschrittene*. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Schubart, Christian Friedrich Daniel / Kaiser, Fritz und Margit (Hgg.) 1990. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Serianni, Luca 2006. *Grammatica italiana*. Italiano comune e lingua letteraria. Novara: UTET Università.

Thir, Margit 1993. *Zaubermärchen und Initiation*. Eine Fallstudie. Diplomarbeit. Geisteswissenschaftliche Fakultät Wien.

Verdi, Giuseppe / Piave, Francesco Maria (Übers. und hrsg. von Henning Mehnert) 1995. *La Traviata*. Stuttgart: Reclams.

Verdi, Giuseppe (Übers. von Walter Felsenstein) 1961. *La Traviata*. Oper in drei Akten. Kassel: Bärenreiter.

Vossler, Karl 1948. *Italienische Literaturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Zentner, Wilhelm / Würz, Anton 1991³³. *Reclams Opern- und Operettenführer*. Stuttgart: Reclams Verlag.

Ziegenrucker, Wieland 1997³. *ABC Musik*. Allgemeine Musiklehre. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Zingarelli, Nicola 2002. *Lo Zingarelli*. Vocabolario della lingua italiana. Bologna: Zanichelli.

VI. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: vgl. **Klavierauszug** (Verdi, Giuseppe (Übers. von Walter Felsenstein) 1961. *La Traviata*. Oper in drei Akten. Kassel: Bärenreiter.), Seite 5

Abbildung 2: vgl. Klavierauszug Seite 6

Abbildung 3: vgl. Klavierauszug Seite 6

Abbildung 4: vgl. Klavierauszug Seite 6

Abbildung 5: *linke Seite:* vgl. Dumas, Alexandre (Übertr. v. Ferdinand Hardekopf, Illustr. v. Harriet Klaiber) 1953. *Die Kameliendame*. Wien: Büchergilde Gutenberg, Seite 22.

rechte Seite: vgl. Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hgg.) 1983. *Giuseppe Verdi. La Traviata*. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, Seite 102.

Abbildung 6: vgl. Klavierauszug Seite 82

Abbildung 7: vgl. Klavierauszug Seite 82

Abbildung 8: vgl. Klavierauszug Seite 83

Abbildung 9: vgl. Klavierauszug Seite 86

Abbildung 10: vgl. Klavierauszug Seite 88

VII. Anhang

Abstract

In dieser Diplomarbeit geht es um eine Analyse dreierlei Zeichencodes in Verdis Oper „La Traviata“: den Text, die Musik und die Visualisierung. Da es sich um eine sprachwissenschaftliche Arbeit handelt, bildet das Libretto den Schwerpunkt der Analyse. Die Zeichenanalyse wurde am Präludium, an der ersten und an der fünften Szene des ersten Aktes der Oper vorgenommen. Das Präludium antizipiert den Ausgang der Oper: den Tod der Zielfigur und das Scheitern ihrer Liebe zur Hauptfigur. Bei der Visualisierung werden im Präludium bereits Symbole eingeführt, auf die der Text erst in der ersten Szene eingeht: eine überdimensional große Uhr für die Darstellung der Zeit, ein alter Mann als Personifizierung des Todes und Violettas rotes Kleid, sowie eine weiße Kamelie, die beide für das „Vergnügen“ stehen. Diese Symbole nehmen Bezug auf die drei semantischen Felder der ersten Szene: „Zeit“, „Vergnügen“ und „Krankheit / Tod“, die auf musikalischer Ebene durch Verdis spezifische Liebes- und Todessymbolik unterstrichen werden. In der fünften Szene wird die oben angeführte Thematik textlich durch „Liebe / Innerlichkeit“ und „Isolation“ erweitert. In der Musik wird auffälligerweise dann der Tod thematisiert, wenn von der Liebe die Sprache ist, und umgekehrt. Auf visueller Ebene hingegen unterstreichen die Gesten, bis auf die Schlusspose, das Wort. Diese komplexe Form der Analyse hat ergeben, dass Multimedialität, wie sie in der Gattung Oper vorzufinden ist, dazu dient, auf verschiedenen Ebenen denselben bzw. bewusst je unterschiedlichen Inhalt zu transportieren.

Desweiteren wurden die sprachlichen Besonderheiten des Piav'schen Libretto analysiert. Diese Analyse stützt sich hauptsächlich auf historische Grammatiken und hat gezeigt, dass es sich bei den sprachlichen Phänomenen weniger um Eigenheiten der Person Piave, sondern um Besonderheiten der italienischen Lyrik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen handelt. Diese beziehen sich sowohl auf eine teils altertümliche Grammatik, als auch auf einen ebenso archaischen Wortschatz. Das Libretto zeichnet sich vornehmlich durch eine äußerst ausgefeilte und metaphorische Symbolsprache aus, derer sich sowohl die Herrschaft als auch die Dienerschaft in gleichem Ausmaß bedient.

Riassunto italiano (italienische Zusammenfassung)

Prima di tutto, questo lavoro è un'analisi della **semiologia** nell'opera "La Traviata" di Giuseppe Verdi. Vale a dire che viene analizzato il testo (il libretto), la musica e una visualizzazione scelta dalla scrittrice di codesto testo (si tratta della sceneggiatura di Willy Decker per il festival di Salisburgo dell'estate del 2005). Il libretto è la base dell'analisi dato che in prima linea tratta un lavoro basato sulle scienze linguistiche.

E' consigliato fare questa forma d'analisi in modo così complesso, se si riprendono i termini "la pluralità delle media" di Michael Metzeltin. Secondo lui la cosiddetta "multimedialità" è caratteristica per l'opera italiana dell'Ottocento. Di conseguenza in questo lavoro è stato elaborato il modo in cui i tre livelli di media (lo scritto – la musica – la visualizzazione) ingranano ed esprimono una cosa tutta in controtendenza.

La lingua italiana sembra essere predestinata ad essere sonorizzata, essendovi nell'italiano quasi un equilibrio tra il numero di consonanti e di vocali. Fra scienziati è molto dibattuta la maniera nella quale le due media si influenzano. La maggioranza è del parere che è il linguaggio, che sta influenzando la musica, mentre una parte minore pensa, che sia viceversa. Si tratta di una tematica che non è potuta essere risolta in questa analisi. Si è continuamente cercato di trasferire termini tecnici da una scienza (in questo caso si tratta della linguistica) nell'altra (musicologia) – il che non può funzionare per niente. Tra gli specialisti si è per esempio parlato di una cosiddetta "semiotica" oppure della "semantica della musica". Questo è un discorso molto delicato perché ogni scienza si deve servire di termini tecnici appropriati. Per quanto riguarda la semiotica, applicata nel linguaggio musicale, non può funzionare perché non sa esprimere abbastanza chiaramente. Per quanto riguarda però il termine "semantica", date le circostanze, può funzionare sul livello del linguaggio musicale. Il discorso di questo soggetto sarà ripreso in appresso.

Tranne il riferimento reciproco di lingua e musica, in questo lavoro è anche stato elaborata la differenza fra la lingua e la musica da una parte, e la visualizzazione dall'altra parte. Rispetto alla musica ed alla visualizzazione è soltanto la lingua che è capace di fare **connotazioni** e **denotazioni**. Le altre due medie però sono in grado di evocare dei sentimenti che, date le circostanze, anche la lingua è capace di provocare nel caso che evochi delle immagini nella

mente del ricevente. Per quanto riguarda la maniera nella quale i singoli codici operano nel cervello essa dipende da vari fattori. Da una parte dipende dagli individui, vale a dire dalla maniera, dalle abitudini e dalla regolarità dell'audizione e del vedere. Dall'altra parte quello che si ascolta o guarda dipende anche dal gusto personale. Da ultime ricerche che concernono il cervello è emerso che l'elaborazione di stimoli sia acustici sia visivi ha in prima linea a che fare con i vari schemi che si svolgono nel cervello. Dato che il sistema libico (è questo il luogo nel quale sono sentiti i sentimenti) è strettamente collegato con le cellule nervose, è possibile ascoltare musica oppure guardare un'immagine e sentire allo stesso tempo un'emozione. Se il linguaggio è in grado di provocare delle immagini come se si potessero vederle davanti agli occhi, si ha lo stesso effetto nel cervello. Così è spiegato perché a volte la lingua può evocare delle emozioni. Non si dimentichi però che la maniera d'elaborazione si distingue da persona a persona. Questo spiega che ogni persona reagisce a stimoli diversi in modo molto individuale.

Giuseppe Verdi, “La Traviata” ed il Risorgimento

Giuseppe Verdi nacque il 9 (oppure il 10) ottobre del 1813 a "Le Roncole" (oggi: Busseto) che si trova nella provincia di Parma. Nella città di nascita ebbe la sua prima formazione musicale. Già all'età di dieci anni fu l'organista cittadino. Fu Antonio Barezzi, un commerciante e mecenate ricco, che si preoccupò della formazione privata del giovane Verdi che era oltremodo dotato. A Milano, Barezzi fece educare il giovane in composizione dal musicista Vincenzo Lavigna. Dopo essere ritornato nel 1836 alle Roncole come direttore musicale, Verdi sposò la figlia di Barezzi, Margherita Barezzi, con la quale ebbe due figli, Virginia e Icilio Romano. Dopo poco tempo morì sia la moglie sia i due figli. Marcato da codeste disgrazie Verdi si richiuse e smise di comporre. Era il 1842, quando Verdi fu persuaso a musicare il libretto del “Nabucco”. Con quest'opera ebbe un enorme successo nazionale. Alla prima assoluta conobbe la soprana Giuseppina Strapponi che dopo dodici anni avrebbe sposato.

Nella prima fase di lavoro, Verdi conquistò i teatri leader dell'Italia con la composizione delle opere “I Lombardi alla prima crociata”, “Giovanna d'Arco”, “Ernani”, “Attila”, “I due Foscari” e “Alzira”.

Nella seconda fase del suo lavoro riuscì anche in campo internazionale componendo le opere “Luisa Miller”, “Stiffelio”, “Rigoletto”, “Il Trovatore”, “La Traviata”, “Les vœux siciliennes”, “Aroldo”, “Simone Boccanegra” e “Un ballo in maschera”.

Cominciò un periodo più tranquillo, durante il quale Verdi si ritirò in campagna, a Sant’Agata. Fu denominato un “artista contadinesco”. In seguito ad un periodo di riposo, Verdi cominciò con la terza fase del lavoro nella quale compose un rifacimento dell’opera “Macbeth” e inoltre le opere “Don Carlos”, “Aida”, “Otello” e finalmente l’ultima opera, “Falstaff”. Con le due opere suddette ebbe un’altra volta un enorme successo internazionale.

Verdi morì il 27 di gennaio del 1901 in seguito ad un infarto a Milano.

L’opera “La Traviata” che è stata analizzata in questo lavoro, fu composta nella seconda fase del lavoro di Verdi. Ebbe la prima assoluta nel febbraio del 1853 nel teatro “La Fenice” a Venezia. Il libretto fu scritto dal librettista Maria Francesco Piave ed è basato sul romanzo “La dama delle camelie” d’Alexandre Dumas figlio, del 1848. Dopo quattro anni, in altre parole nel 1852, il soggetto contemporaneo venne adatto ad un dramma per il palcoscenico. Verdi che parlava molto bene il francese vide lo spettacolo a Parigi. Era immediatamente appassionato del contenuto e delegò Piave di cominciare con il libretto. Alcuni mesi prima Luigi Enrico Tettoni aveva già tradotto il dramma in italiano. Piave adattò il linguaggio della versione di Tettoni per l’opera, ma non modificò il contenuto. Ridusse soltanto il numero dei personaggi e fece morire la protagonista in pieno carnevale per raggiungere un certo effetto drammatico.

In un primo tempo Verdi scelse per l’opera il titolo “L’amore e la morte”, ma il nome dell’opera fu ribattezzato in “La Traviata”. Nel centro della scena sta la giovane cortigiana Violetta Valéry che soffre di tisi. L’azione è ambientata nel sottobosco di Parigi. Come modello per il romanzo di Dumas funse la vera cortigiana Margherite Gautier con la quale ebbe una relazione, che doveva interrompere dopo tre mesi a causa degli enormi costi. Socialmente non si riconoscevano le relazioni con delle cortigiane. (Anche il rapporto tra Verdi e Giuseppina Strapponi non di continuo perché la Strapponi ebbe tre figli da probabilmente tre signori diversi con i quali non era mai sposata.)

Essendovi un modello realmente esistente, il romanzo e l’opera potrebbero essere denominati parzialmente veristici. Peraltro non è da contribuire al Verismo in senso proprio perché fu

fondato più tardi, nella seconda parte dell'Ottocento, da Giovanni Verga ("La cavalleria rusticana").

Accanto agli elementi veristici, nell'opera ci sono vari componenti del romanticismo italiano. I protagonisti compiono per esempio una metamorfosi sul palcoscenico, il che è un tratto tipico del romanticismo italiano. Per dare alcuni esempi, vale anche a dire che l'amore, nella maggiore parte dei casi al centro della scena, si presenta normalmente nella forma dell'amore infelice. Anche il ruolo della morte è d'interesse: la morte nel romanticismo italiano esiste in forma dell'amico aiutante, dell'imperatore o nella forma del "niente".

Verdi era costretto a trasferire il contenuto nel Seicento perché con l'opera criticava la borghesia che non era molto entusiasta di questo fatto. Questo può essere una delle ragioni per le quali la prima assoluta non fu osannata per nulla. Non si dimentichi pure il fatto che la primadonna che interpretava Violetta Valéry era una donna molto corpulenta che non riusciva ad interpretare una donna magra, contraddistinta dalla morte...

Anche se Verdi è sempre stato definito (e lo viene definito tuttora) una persona che combatteva per la libertà e per l'indipendenza dell'Italia dell'Ottocento, cioè aveva fama di patriota, è molto dibattuto tra gli specialisti se ebbe veramente questa funzione politica o no. Il contributo di Verdi per la lotta d'indipendenza italiana si limitò alla composizione delle opere "Nabucco", "I Lombardi alla prima crociata", "Attila", "Ernani" e finalmente "La battaglia di Legnano", che furono realizzate con dei contenuti patriottici, ma più o meno perché Verdi era interessato a quanto avrebbe reagito il pubblico. Le sue attività politiche private erano però scarse. Frequentò dei circoli milanesi (per esempio attorno alla persona di Clara Maffai), oppure sostenne finanziariamente la seconda guerra d'indipendenza. Essendo stato un ammiratore della persona di Cavour, dal 1861 al 1865 fu deputato nel parlamento italiano.

E' piuttosto da interrogarsi se un artista che ebbe una posizione economicamente difficile non smentisse la fama del patriota perché gli era vantaggiosa per la produzione artistica? Nell'opera "La Traviata" non si vede niente di questo pensiero attorno al tema del risorgimento.

E' già stato accennato che nel centro del dramma si trova la giovane cortigiana Violetta

Valéry che soffre di tisi. Alfredo Germont, un giovane studente della piccola borghesia francese, s'innamora fortemente di Violetta. Lei invece non conosce l'amore vero come sentimento, essendo una persona che vende il suo corpo e la sua anima per potere permettersi tutto il lusso del quale è avvolta. Il momento nel quale Alfredo entra nella sua vita e le apre tutto il suo cuore, Violetta è oberata dalla situazione. Dopo un periodo di dubbi e d'esitazioni, finalmente si affida all'impresa difficile e continua ad avere una seria relazione d'amore con Alfredo. Nel momento più felice dell'opera, vale a dire nel momento in cui entra il padre d'Alfredo, c'è un punto d'inversione drammatico. Il Signor Germont, rappresentante della morale e delle norme borghesi, chiede a Violetta di lasciare Alfredo immediatamente per riscattare l'onore della famiglia Germont, e che Alfredo non conosca il sacrificio perché deve credere nell'infedeltà di Violetta. Essa accondiscende a questo patto sperando di potere lavare i peccati della sua vita passata. Dice ad Alfredo di amare il Barone Douphol, che è il rivale in amore d'Alfredo. Alfredo, furente d'ira, giura di lavare quest'onta. Alla festa nel palazzo di Flora (amica di Violetta) tira fuori della tasca i soldi e davanti a tutti gli ospiti "paga ufficialmente" per l'amore ottenuto da Violetta. Tutti sono inorriditi, in testa il padre d'Alfredo. Lui è roso dal tarlo del rimorso, ma non è ancora capace di rivelare il segreto alla folla.

Dopo il continuo peggioramento della salute di Violetta, il padre fa recare la bella notizia che egli ha offerto il sacrificio di Violetta ad Alfredo e che sarebbero venuti a trovarla fra poco. Nel momento in cui giungono, Violetta è a pochi minuti dalla morte. Dice di sentire la forza e la gioia, poi crolla e muore.

Le tematiche dell'opera

Sarebbe troppo facile dire che la tematica della "Traviata" è l'amore ("Amami Alfredo!": atto secondo, sesta scena) oppure la morte ("Morrò!": atto secondo, quinta scena), perché come tematica principale esiste in quasi tutte le opere di Verdi. Si tratta piuttosto di un'interazione fra tematiche diverse. Una delle tematiche della "Traviata" è per esempio il desiderio di una cortigiana di volere vivere una "vita normale", che intende dire avere dei sentimenti come li hanno tutti, ma che non li deve avere dal punto di vista della società borghese. Oltre le convenzioni borghesi, l'opera tratta anche una delle tematiche preferite da Verdi, cioè il rapporto fra il padre ed il figlio. E' assai interessante, che normalmente per Verdi la figura

della madre è di scarsa importanza.

Come in quasi tutte le altre opere, anche nella “Traviata” è tematizzata la religiosità. Violetta crede ingenuamente in Dio e crede fortemente nel perdono dei peccati da parte del Signore. Essendo caduta in una miseria finanziaria profonda offre pure il denaro ai poveri (“Dieci [luigi] ne reca ai poveri tu stessa”: atto terzo, terza scena). Un aspetto anche molto interessante è che Violetta è persuasa di andare in paradiso dopo la morte (“Nel ciel tra gli angeli prega per lei, per te”: atto terzo, ultima scena). Ha consumato il sacrificio (ha lasciato Alfredo perché il padre l’aveva chiesto) sperando nel perdono dei peccati, non soltanto da Dio, ma soprattutto dall’umanità, la cui rappresentante (oppure il rappresentante della borghesia) è il Signor Germont.

Accanto a queste tematiche, c’è anche “il tempo” come tematica preposta, sia sul livello linguistico, sia sul livello musicale. Da una parte, il vitalizio di Violetta è limitato perché soffre di una malattia micidiale. Dall’altra parte, in solo tre mesi della sua vita sente per la prima volta la felicità e la soddisfazione, causata dall’amore d’Alfredo. Spariscono magari i dolori della malattia, vuol dire che l’amore ha un effetto salubre. Proprio prima di morire deve lasciare quello che ama: la fonte della forza.

Anche sul settore musicale, la tematica del tempo è esposta in modo impressionante. Tempi veloci contrastano con i tempi e le melodie piane, il che fa effetto. Questo discorso sarà però ripreso in appresso.

Scritto – musica – visualizzazione

In questo lavoro è stata analizzata una parte delle tematiche appena enumerate. In questo lavoro è stato analizzato il preludio e la prima e la quinta scena del primo atto. Era importante rappresentare i passi dell’opera in cui lo scritto, la musica e la visualizzazione sono coincidenti, ed a rappresentare pure i passi in cui hanno prodotto livelli differenti (di manifestazione) che eventualmente si oppongono.

Facendo un’analisi linguistica del primo atto, si capisce che il linguaggio dell’opera s’incentra su tre campi semantici: “il piacere”, “il tempo” e “la malattia” la quale può essere considerato sinonimo della “morte”. Questi rapporti fra significati e significanti si allarga da scena in scena. I tre campi semantici principali appena enumerati, rimangono costanti durante tutta

l'opera e sono temporaneamente completati da campi come per esempio "l'alcool / il delirio", "Dio", la verità", "la solitudine", finalmente anche dal campo della "vita" e da un forte simbolismo concernente "i fiori".

Preludio

Per completare l'analisi, è altrettanto stato analizzato il preludio, anche se si tratta di note con qualche istruzione realizzata tramite le parole proprie. Già nei primi sedici tratti è anticipata la fine dell'opera, vale a dire la morte di Violetta. In seguito vi è una caratterizzazione della protagonista: accanto alla tematica della morte si ha inoltre la tematizzazione dell'amore (si ricordi il titolo originale, cioè "L'amore e la morte"). Tuttavia, si anticipa anche la fine negativa di quest'amore tra Violetta ed Alfredo.

L'analisi è basata sullo studio di tempi musicali, sullo sviluppo delle melodie, sul ritmo, sulle armonie e sulla tonalità. Non si dimentichi che a partire dall'opera "Das wohltemperierte Klavier" di Johann Sebastian Bach, non è più considerato parlare di una peculiarità appropriata delle tonalità in generale. Ma basti dire che Verdi utilizzava certe tonalità per esprimere una determinata cosa. Tino Drenger ha svolto bene nel suo libro "Liebe und Tod in Verdis Musikdramen" che Verdi utilizzava preferibilmente *re bemolle maggiore* e *mi maggiore* per esprimere "la morte" in generale, il desiderio di morte, il presagio di dovere morire oppure l'agonia. Date le circostanze, utilizzò anche *fa minore* per "la morte". Sotto queste condizioni ha senso parlare di una "semantica della musica", perché in questo caso la tonalità può avere un determinato significato.

Equivalente a ciò, Verdi adopera la faccenda dell'"amore" che nel romanticismo italiano equivale a "la vita". Per esprimere questi due, utilizza spesso le tonalità *fa maggiore* e *do maggiore*. E' molto usato durante questo periodo usare anche *la maggiore* e *sol maggiore* per esprimere "vita / amore".

Nelle composizioni di Verdi, oltre a ciò, c'è ancora un altro simbolismo: la strumentazione, la ritmica, il tempo, ecc. Mentre il ritmo impari, una piena orchestrazione, note punteggiate e tempi vivaci e presti stanno di solito per "l'amore / la vita", sono i ritmi pari, strumenti come l'oboe oppure il clarinetto, la pausa generale, il grido stilizzato, un accompagnamento ostinato, tempi piani e lenti, la mancanza delle armonie ecc. che segnalano "la morte", per enumerare alcuni esempi.

Primo atto, prima scena

Nella prima scena del primo atto, sul livello linguistico, Violetta è del parere di potere sopire i mali con l'alcool e con una festa inebriante. In questo contesto, i mali sono un sinonimo della morte. E' una donna che si dà al piacere notturno, cioè amoreggiamenti. Però, quello che è appariscente, è il linguaggio del quale Violetta si serve per esprimere queste fattispecie. Né nel suo linguaggio né nella musica si trovano cenni di volgarità. Violetta è in grado di parlare una lingua forbita, diversamente da come ci si raffigurava una cortigiana. Anche nella musica lei è caratterizzata come una donna sensibile e veramente elegante. Se non si sapesse che Violetta facesse parte del sottobosco parigino, si potrebbe presumere che sia una nobile.

Willy Decker, che nel 2005 ha messo in scena "La Traviata" per il festival di Salisburgo, è riuscito a presentare la "professione" di Violetta nel modo migliore, inscenandola sotto due aspetti diversi. All'inizio del preludio, al pubblico è permesso guardare all'interno dell'anima di Violetta, il che è proibito ai protagonisti ed agli antagonisti del palcoscenico. Violetta Valéry è personificata in maniera impressionante dalla soprana Anna Netrebko. Si mostra come una donna che vuole cambiare radicalmente il modo di vivere finora ed ha il desiderio di morire. Violetta non è da sola. Sul palcoscenico ci sta ancora un vecchio, il Dottor Grenvil, personificata come "la morte". Lui è l'unico (tranne il pubblico) che conosce i desideri intimi di Violetta. Ma non li esaudisce ancora. Tira fuori una camelia bianca che in quest'ambiente è un simbolo del "piacere". Violetta, così è stata ricordata, deve ricevere ospiti che aveva invitati. Obbedisce, prende la camelia e finalmente si abbandona agli ospiti, che vengono tutti insieme, tutti vestiti di nero, tutti avendo in mente un'unica cosa: folleggiare. Perfino Flora, l'amica di Violetta, e una cortigiana anche lei che fa parte di questa massa nera e maschile.

Il palcoscenico "vive" di due cose: vive di simboli grandi e forti e vive di recitazione sul livello ottimo che è presente. I tre campi semantici del linguaggio, cioè "il tempo", "il piacere" e "la malattia / la morte", sono presentati simbolicamente con un orologio ipergrande, l'abito rosso, la camelia bianca di Violetta (= "il piacere") e la persona del medico in forma della morte.

Primo atto, quinta scena

Nella quinta scena del primo atto, Violetta mentalmente è cambiata. Lei è la prima protagonista di quest'opera che si trasforma sul palcoscenico. La ragione della metamorfosi è presente nella terza scena, in cui Alfredo Germont confessa che è acceso d'amore per Violetta. Lei conoscendo l'amore finora soltanto in forma d'amore venale, è oberata da questa situazione. Ride del giovane studente. Fra poco però, se n'accorge che Alfredo non scherza. Nell'aria della quinta scena, riflette sulla natura dell'amore. Esprime fondati dubbi. Paragona il serio amore con la sventura. Dunque per Violetta, il serio amore non ha niente a che fare con l'amore felice che sarebbe tutto il contrario di una sventura. Nel romanticismo italiano l'amore felice significa infinità, dedizione, benessere. Dall'altra parte, le parole d'Alfredo le trafiggono il cuore e Violetta comincia a descrivere "una gioia ch'io non conobbi, esser amata amando". Questa frase è una delle frasi chiave nell'opera. Allo stesso momento parla pure delle "aride follie del viver mio". Ripete la confessione d'amore che Alfredo le aveva detto prima: "A quell'amore ch'è palpito dell'universo intero".

In seguito a ciò, perfino riconosce il proprio desiderio d'amore che aveva già sentito da fanciulla. Questo dimostra che Violetta è in grado di sentire un amore vero e serio, ma al quale non aveva permesso di manifestarsi mai finora.

In questa parte, nella quale riflette della natura dell'amore, musicalmente vi è un'accumulazione di simboli che concernono la morte. Potrebbe indicare che un serio amore, per Violetta, sarebbe come la morte. Ma potrebbe anche ricordare la sua malattia micidiale, proprio ora, che sente per la prima volta un vero e profondo amore.

Ad un tratto, nello scritto c'è un punto d'inversione. Secondo lei, le riflessioni dell'amore non sono altro che "follie". Come risposta in merito ai dubbi che aveva, sceglie "il fidarsi al piacere". Nella cabaletta famosa "Sempre libera degg'io folleggiare di gioia in gioia" pone l'accento sulle parole che hanno a che fare con il piacere, come per esempio "gioia", "folleggiare", "perire nei vortici di voluttà", "diletti sempre nuovi" ecc. Tutto questo vocabolario, in questo contesto, serve come sinonimo per "la morte".

Contrariamente alle attese, nella musica non ci sono i cenni della morte che sono sottolineati, no, è l'amore. E' un segno che Violetta non può sdegnare quest'amore che stava sempre sognando.

Anche nella visualizzazione, è l'amore che è "vincitore" della scena. Oltre vari gesti di Violetta che esprimono "interiorità", sentimenti, cuore ecc, appare Alfredo in persona per ricordarle la forza dell'amore. Alla fine della scena, Alfredo e Violetta si abbracciano – un segno che dopo di ciò saranno una coppia...

Il libretto di Piave

Dall'analisi del libretto è emerso che Piave usava forma grammaticale e lessico abbastanza arcaico, il che era tipico per la poesia dell'epoca. Piave utilizzava un **lessico letterario**, ricco di **francesismi** e **latinismi**. Ad esempio adoperava "**amistade**" invece di "amicizia", "**quistione**" per "questione" e "**virtude**" per "virtù", tutto questo per enumerare alcune parole. Vale anche per il linguaggio che era molto **metaforico** e **simbolico**, ad esempio anche nell'uso di "**lune**" per esprimere "mesi" ("volaron già tre lune": atto secondo, prima scena), oppure nella parola "**aurora**" che, personificata, "**si ridesta in cielo**". Nel libretto ci sono soltanto poche frasi senza immagini.

In grammatica era solito adoperare delle forme come "**fora**" oppure "**saria**" per esprimere "sarebbe", "**fia**" invece di "sarà", "**deggio**" per dire "devo", "**v'ha**" invece di "c'è", e così via. Appaiono anche di frequente fenomeni come: gli **apostrofi** ("**se**" invece di "sei", "**vo'**che" per dire "voglio che" ecc.), **l'imperfetto in -ea ed in -ia**, era anche adoperato per la prima persona del singolare ("**vedea**" invece di "vedevo", "**sentia**" invece di "sentivo"), il **passato remoto** usato anche nei dialoghi veloci e diretti, oppure l'uso corretto del **congiuntivo** ("vo'che **scorra** il viver mio": primo atto, quinta scena). In oltre, ci sono varie **figure retoriche** come le **inversioni**, gli **enjambements**, gli **ossimori**, **l'apòcope** eccetera. Un altro fenomeno molto frequente nella poesia dell'Ottocento, è l'uso del cosiddetto "**imperativo tragico**". Il verbo coniugato è in seconda posizione, dopo il pronome personale, usato ad esempio nelle frasi "**Mi lascia!**" invece di "Lasciami!", oppure "**M'aita!**" per dire "Aiutami!".

Molto appariscente è anche il fatto che la servitù, in altre parole, la balia, il servo di Violetta, un domestico di Flora ed un commissionario qualsiasi, si servono di un linguaggio molto elaborato, grammaticalmente perfetto, pieno d'inversioni, enjambements, di passato remoto, metafore e simbolismi.

Lebenslauf

Anika Mareen Roth wurde am 26. Mai 1980 in Backnang geboren. Nach vier Jahren Grundschule besuchte sie das Max-Born-Gymnasium Backnang, an dem sie im Juni 2000 die Reifeprüfung ablegte. Von 2000 bis 2002 studierte sie an der Universität Wien Theater- und Musikwissenschaft. Seit 2002 ist sie für das Lehramtsstudium Italienisch und Musik an der Universität Wien und an der Wiener Musikuniversität, sowie seit dem Wintersemester 2008 für BWL an der Wirtschaftsuniversität Wien inskribiert. Auf der Musikuniversität studierte sie neben dem Pflichtfach Klavier Gesang als zentrales künstlerisches Hauptfach. Die Diplomprüfung Gesang wurde im Juni 2008 erfolgreich abgelegt.

Stand: 4.1.2008