

IL
TRO
VA
TORE

GIUSEPPE VERDI

IL TROVATORE

DRAMMA LIRICO IN VIER TEILEN

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Salvatore Cammarano
und Leone Emanuele Bardare

nach dem Drama »El trovador« von Antonio García Gutiérrez

URAUFFÜHRUNG 19. Januar 1853

TEATRO APOLLO, ROM

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 24. März 1857

KÖNIGLICHE SCHAUSPIELE (HOFOPER)

UNTER DEN LINDEN, BERLIN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 26. Mai 2013

THEATER AN DER WIEN, WIEN

BERLINER PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

29. November 2013

STAATSOPER IM SCHILLER THEATER, BERLIN

EINE KOPRODUKTION

DER STAATSOPER UNTEN DEN LINDEN

MIT DEN WIENER FESTWOCHEN



INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	9
MORBUS HYSTERICUS	
von Jan Dvořák	15
HERRLICH, PHANTASTISCH	
UND MIT GEWALTIGEN SITUATIONEN!	
Verdis Briefe an Salvatore Cammarano	27
AH! AHH!! – OPER ALS COMIC?	
von Jan Dvořák	35
OPER ALS KALEIDOSKOP	
Bemerkungen zu einem bizarren Werk	
von Peter Ross	39
INSZENIERUNGSFOTOS	49
ZEITTAFEL	61

Produktionsteam und Premierenbesetzung 69

Impressum 70

HANDLUNG

6 Im Spanien des 15. Jahrhunderts ist ein Thronfolgestreit zwischen dem Infanten Ferdinand und dem Herzog von Urgel entbrannt. Graf Luna ist ein Parteigänger des Infanten, während Manrico die Truppen des aufständischen Urgel unterstützt. Beide lieben zudem die Hofdame Leonora. Was die jungen Widersacher nicht wissen können, ist, dass sie zugleich Brüder sind, weil Manrico vor 15 Jahren von einer Zigeunerin geraubt und als deren eigenes Kind aufgezogen wurde.

ERSTER TEIL - DAS DUELL

Graf Luna bewacht jede Nacht eifersüchtig den Balkon seiner Angebeteten. Ferrando, ein Hauptmann des Grafen, erzählt seinen Soldaten derweil Schauriges aus der Geschichte des Hauses Luna. Der alte Graf hatte nämlich zwei Söhne, von denen der jüngere von einer Zigeunerin verhext wurde, die man deswegen auf dem Scheiterhaufen hinrichtete. Die Tochter dieser Zigeunerin habe anschließend aus Rache den verhexten Jungen entführt und verbrannt. Der jetzige Graf – also der Bruder des entführten Kindes – habe seinem Vater schwören müssen, sein Leben lang nach der Mörderin zu suchen. Und noch jetzt spuke der Geist der alten Zigeunerin im Schloss.

Tiefe Nacht. Inez will ihre Herrin Leonora an ihre höfischen Pflichten erinnern. Doch diese gesteht ihr, dass sie noch Manrico erwartet. Sie habe sich in den jungen Mann verliebt, als er ein Turnier gewann, ihn dann aber aus den Augen verloren. Jetzt sei er aus dem Krieg zurückgekommen und bringe ihr nächtliche Ständchen. Schon erklingt aus dem Dunkel Gesang. Ekstatisch eilt Leonora ihrem Troubadour

entgegen, fällt aber in der Dunkelheit Luna in die Arme. Als Manrico zornig erscheint, erkennt der Graf in ihm nicht nur seinen Nebenbuhler, sondern auch seinen politischen Feind im Bürgerkrieg. Ein Duell auf Leben und Tod findet statt, aber der siegreiche Manrico bringt es letztlich nicht über sich, den Grafen zu töten.

ZWEITER TEIL - DIE ZIGEUNERIN

7 Morgendämmerung. Irgendwo fernab haust eine Schar von Zigeunern. Die alte Azucena wird seit langem durch die Erinnerungen vom Flammentod ihrer Mutter gequält. Sie erzählt ihrem verwundeten Sohn Manrico, wie sie damals den Sohn des Grafen entführt habe, dann aber ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen habe, weil sie durch den Tod ihrer Mutter verwirrt war. Manrico folgert entsetzt, dass er demnach nicht der Sohn Azucenas sein könne, aber diese versteht es, ihn mit Ausflüchten abzulenken.

Ein Bote kommt: Manrico solle die Verteidigung der Festung Castellor übernehmen. Leonora hingegen werde in ein Kloster eintreten, weil sie ihren Geliebten seit dem Duell für tot hält. Manrico ist außer sich und eilt gegen den Widerstand seiner Mutter fort.

Graf Luna lauert vor dem Kloster. Dort will er Leonora entführen, die sich auf ihre Einkleidung vorbereitet. Ein unübersichtlicher Kampf entbrennt, als auch Manrico mit seinen Truppen eintrifft. Schließlich gelingt es Manrico, Leonora nach Castellor zu entführen.

DRITTER TEIL - DER SOHN DER ZIGEUNERIN

Luna belagert mit seinen Truppen die Festung Castellor, die von Manrico verteidigt wird. Vor den Mauern treibt sich Azucena auf der Suche nach ihrem Sohn herum. Sie wird als Spionin aufgegriffen und vor Luna geführt. Doch Ferrando erkennt in der Zigeunerin die Frau, die damals den jüngeren Bruder des Grafen entführt und verbrannt habe. Azucena wird gefoltert und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt.

Manrico und Leonora bereiten eine Nothochzeit auf der Burg vor, als unerwartet die Nachricht von Azucenas Verurteilung eintrifft. Manrico beschließt, seine Mutter zu retten.

VIERTER TEIL - DIE HINRICHTUNG

Manricos Befreiungsschlag missglückt. Er selbst ist nun mit seiner Mutter eingekerkert; weithin hört man seine traurigen Lieder. Leonora, die entkommen konnte, will ihn befreien. Sie erscheint beim Grafen Luna und bittet ihn, Manrico zu begnadigen. Als er ablehnt, bietet sie sich selbst als Preis für Manricos Leben an. Der Graf gibt sofort nach, weil er hofft, endlich am Ziel seiner Wünsche zu sein. Doch heimlich betreibt Leonora ihren Selbstmord, um der Leidenschaft des Grafen zu entgehen.

Im Gefängnis wird die sterbende Azucena von düsteren Visionen gequält. Manrico gelingt es, sie zu besänftigen; beide träumen von der alten Heimat. Schon stark geschwächt erscheint Leonora im Kerker und will Manrico zur Flucht überreden. Weil sie aber nicht mitfliehen will, glaubt Manrico, dass sie ihn betrogen habe. Erst als sie in seinen Armen stirbt, begreift er, dass sie sich für ihn geopfert hat.

Luna, der die Szene beobachtet hat, will nun kurzen Prozess machen und lässt seinen Nebenbuhler hinrichten. Erst als dieser tot ist, verrät ihm Azucena, dass er seine Bruder getötet habe. Sie hat nun ihre Mutter gerächt. Der Graf bleibt fassungslos zurück.

SYNOPSIS

In 15th century Spain, a conflict has broken out over succession to the throne between Ferdinand, the designated successor, and the Duke of Urgel. Count Luna favors Ferdinand, while Manrico supports the troops of the rebellious Urgel. Both love Leonora, a lady of the court. What the two enemies cannot know is that they are both brothers, because Manrico was stolen by a gypsy woman 15 years ago and raised as her own child.

PART ONE - THE DUEL

Count Luna jealously keeps watch each night at the balcony of his loved one. In the meantime, Ferrando, a captain of the count, tells his soldiers horrific stories of the House of Luna. The old count had two sons; the younger one was enchanted by a gypsy, who was then burned at the stake for her deed. The daughter of the gypsy then kidnapped the enchanted boy out of revenge, burning him to death. The current count, the brother of the kidnapped child, had to swear to his father that he would seek out the murderess his whole life long. And the ghost of the old gypsy still continued to haunt the castle.

In the deep of the night: Inez wants to remind her mistress Leonora of her courtly duties. But the latter confesses that she is waiting for Manrico. She fell in love with the younger man when he won a joust, then lost him from sight. Now he has returned from the battlefield and sings to her nightly. And his singing then sounds from the darkness. Ecstatically, Leonora rushes to meet her troubadour, but in the darkness falls into the arms of Luna. When Manrico

appears, enraged, the count sees not only his competitor, but also a political enemy in the civil war. A life or death duel takes place, but the victorious Manrico is unable to kill the count.

PART TWO - THE GYPSY

10

Morning twilight: somewhere in the distance, a group of gypsies has taken up camp. For some time now, the old Azucena has been tortured by memories of her mother's fiery death. She tells her wounded son Manrico how she once kidnapped the son of the count, but then threw her own child into the flames because she was left bewildered by the death of her own mother. Manrico thus begins to realize that he could not be Azucena's son, but she successfully distracts him with prevarications.

A messenger arrives: Manrico is to defend the fortress Castellor. Leonora decides to enter the convent, because she thinks her own lover has been dead since the duel. Manrico is furious and rushes off, ignoring the pleas of his mother.

Count Luna lurks outside the cloister. He wants to kidnap Leonora, who is preparing to take on the habit. A confusing struggle results when Manrico also arrives with his troops. Finally, Manrico is able to take Leonora to Castellor.

PART THREE - THE SON OF THE GYPSY

Luna holds a siege against Castellor, defended by Manrico. Outside the walls, Azucena goes in search of her son. She is arrested as a spy and brought before Luna. But Ferrando recognizes the woman that once enchanted the younger brother of the count and burned him to death. Azucena is tortured and condemned to death by burning at the stake.

Manrico and Leonora prepare an emergency wedding on the castle, when unexpectedly the news of Azucena's conviction arrives. Manrico decides to save his mother.

PART FOUR - THE EXECUTION

Manrico's attempt to free his mother fails. He is now also imprisoned with his mother; his sad songs can be heard from far off in the distance. Leonora, who was able to escape, wants to liberate him. She appears before Count Luna, and asks him to pardon Manrico. When he refuses, she offers herself in exchange for Manrico's life. But secretly, Leonora takes poison to escape the count's passion.

Imprisoned, the dying Azucena is tortured by dark visions. Manrico is able to calm her; both dream of their old homeland. Already weakened, Leonora appears in the prison and tries to convince Manrico to flee. Because she does not want to flee with him, Manrico thinks she has been unfaithful. It is only when she dies in his arms that he understands that she has sacrificed herself for him.

Luna, who has observed the scene, now would like to make short shrift of his competitor and has him executed. After his death, Azucena tells him that he has killed his brother. She has now avenged her mother: the count is left stunned.

11



»
ICH HÄTTE LUST,
MEIN LEBEN DAMIT
ZUZUBRINGEN,
DEN VERRÜCKTEN
VERTRAULICHE
BEKENNTNISSE
ZU ENTLOCKEN,
VERRÜCKTE SIND DIE
ALLERAUFRICHTIGSTEN
MENSCHEN.

«

André Breton,
»Surrealistisches Manifest«

MORBUS HYSTERICUS

TEXT VON Jan Dvořák

PARIS, 1853

Im Jahr der Uraufführung von Giuseppe Verdis »Il trovatore« promovierte an der Pariser Sorbonne ein junger Mediziner, der zum Begründer der modernen Neurologie werden sollte: Jean-Martin Charcot. Durch die düsteren Schwärmereien der Romantik vorbereitet, war man damals zwar zuzugeben bereit, dass es in der menschlichen Seele Abgründe geben könnte, die sich der Selbsterkenntnis verschließen. Eine Seelenkunde im wissenschaftlichen Sinn aber gab es nicht.

Charcot beschrieb Dutzende von Nervenkrankheiten zum ersten Mal; besonders aber interessierte ihn die Hysterie. Reihenweise fielen seine Patientinnen am Hôpital de la Salpêtrière in Starrkrämpfe, Absenzen und andere seltsame Zustände. Charcot behandelte sie öffentlich, mit Magnetismus, elektrischem Strom und Hypnose. Da man sexuelle Störungen für die Symptome verantwortlich machte, wurden die Patientinnen an bestimmten Druckpunkten des Unterleibs stimuliert. »Die Hysterie faszinierte Charcot«, schreibt der Romancier Per Olov Enquist, »weil er dort eine Mischung aus Chaos und Ordnung finden konnte, die ihm gerade als Aufklärer zusagte. In der Hysterie gab es, meinte er, ein gewisses System, einen geheimen Kode, der, wenn entschlüsselt, Anhaltspunkte für den Sinn des Lebens geben konnte: Diese Mischung aus Chaos und Ordnung besaß eine fast musikalische Form, war eine Komposition aus Andante, Allegro und Adagio.«

16 Tatsächlich wird das späte, frühe 19. Jahrhundert zugleich zu einem Zeitalter der sexuellen Hysterie – und die Musik zu ihrem bevorzugten Ausdrucksmittel. Vom klassischen Maß der Wiener Sinfonik führt eine stetig steigende Kurve der Erregung über Komponisten wie Beethoven, Berlioz oder Liszt bis zu den hysterischen Bühnensexzessen eines Tristan oder einer Salome.

Nur an Italien schienen die Kunstrevolutionen der Zeit vorbeizugehen. Man liebte die Oper und den schönen Gesang und misstraute den Ideen der Neuerer. Doch auch der bodenständige Bauernsohn Verdi suchte nach neuen Mitteln, wie er das immer nervösere Lebensgefühl seiner Zeit zum Ausdruck bringen konnte. Anders als der gleichaltrige Wagner fand er die Lösung nicht im Sprengen der Konvention, sondern in ihrer ultimativen Übersteigerung. Während der Deutsche den Schutz von Mythologie und Philosophie suchte, lieferte sich Verdi ungeschützt der Absurdität des Lebens aus. »Alles drängte in ihm zum Ausruf, zum Aufschrei, zur Kürze!«, mutmaßte Franz Werfel in seinem berühmten Verdi-Roman. »Wäre es möglich gewesen, hätte er Opern komponiert, deren Text nur Jubelrufe, Freudenlaute, Seufzer, Schmerz- und Racheschreie hätten sein müssen. Wozu Sätze aus vielen Worten, die doch niemand verstehen konnte, wenn Musik sie trug.«

Einen Höhepunkt in dieser Hinsicht erreichte der Komponist mit seiner Oper »Il trovatore«. Die Verwechslungsgeschichte um eine Zigeunerin, die statt des Kindes ihres Todfeindes versehentlich ihr eigenes verbrennt, ist von einer kaum zu überbietenden Unsinnigkeit, die jede Erklärung im Ansatz ersterben lässt. Es gibt keine Entwicklung der Figuren, keine Kontinuität der Handlung, nicht die leiseste Spur von Plausibilität. Dabei war Verdi längst kein Anfänger mehr, sondern ein erfahrener Komponist von fast 40 Jahren, der mit Stücken wie »Macbeth« oder »Luisa Miller« schon Weltliteratur vertont hatte. Man muss daher von einer sehr bewussten Entscheidung ausgehen. Und tatsächlich wissen wir aus einem Brief an seinen Librettisten Cammarano, dass er gerade die »neue und bizarre Art« der spanischen Vorlage wollte und keine gepflegte Standarddramaturgie. Verdi war auf der Suche nach genau jenen extremen Theater-Effekten, die ihn musikalisch beflügelten – und sein populärstes Stück in ein Stück Surrealismus avant la lettre verwandeln sollten.

17 So treten im »Trovatore« archetypische Bilder der Schauerromantik fast ohne Zusammenhang auf: Spuk, Zigeuner, Ritter, eine Kindesverwechslung, Hexenverbrennungen, Nonnen, Duelle, Kerker, Gift und Dolch. Verdi treibt das Spiel mit den Opernklischees zu einem Punkt, wo der Verstand aufgibt und eine reine Gefühlslogik regiert, die keine Umwege mehr duldet. Wie auf einem Bild von Max Ernst oder René Magritte reagieren die Dinge nicht mehr miteinander, sondern prallen einfach zusammen: »Schönheit ist die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch.« Und auch die sprudelnden melodischen Erfindungen kennen keine allmählichen Entwicklungen, sondern rasen atemlos von einem Höhepunkt zum nächsten; merkwürdige Pausen und Akzente zerreißen fast alle der frenetischen Melodiebögen.

Es ist ein auskomponiertes Hyperventilieren, das in den Finali seine hysterischen Höhepunkte findet. »Alles Trieb, rein tierisch. Lust an der Erregung an sich, Lust, sich in einer so interessanten Lage zu sehen«, findet in Deutschland der Komponist Arnold Mendelssohn.

Doch der »Trovatore« will kein klassisches Theater sein, kein realistisches und kein psychologisches. Auch mit geschichtlichen Vorgängen hat er nichts zu tun. Verdi scheint es um etwas ganz anderes zu gehen: um die rabiate Logik des Begehrens, um Liebe, Abhängigkeit, Sex und Tod. Um das »Es« – um mit Jean-Martin Charcots berühmtestem Schüler Sigmund Freud zu sprechen. Wie in einem Fiebertraum folgen leidenschaftliche und groteske Szenen, folgen tieftraurige Kavatinen und hüpfende Kabaletten aufeinander. Verkörpert ist diese Traumlogik vor allem in der Gestalt der Zigeunerin Azucena, die durch die Szene schweift wie eine hypnotisierte Hysterikerin durch Charcots Spital. Und tatsächlich war Azucena Verdis Lieblings- und heimliche Hauptfigur, nach der er sogar die ganze Oper nennen wollte. In ihr ist das traumatische Prinzip verwirklicht, das die ganze Handlung prägt. Die Zeit schreitet für Azucena nicht mehr voran, sondern verfängt sich in der ewigen Wiederkehr des Unbewältigten. Ähnliches gilt auch für Leonora, Manrico und Graf Luna. Immer wieder wird Luna von seiner Geliebten abgewiesen. »Di ragione ogni lume perdei!« – er habe das »Licht der Vernunft« verloren, ruft Graf Luna in der Mitte der Oper »mit Gesten und Lauten maßloser Wut« aus.

Es wundert nicht, dass sich so etwas nicht realistisch oder gar kritisch inszenieren lässt, ohne zur unfreiwilligen Parodie zu werden. Und wäre nicht die Überzeugungskraft von Verdis verhexten Walzern und Strettas, die gleißende

Strahlkraft seiner vokalen Linien, dann wäre das Stück längst als uninszenierbar in den Archiven verschwunden.

So geistert aber Verdis »dramma lirico« seit Jahrzehnten als Phantom der Oper durch die Spielpläne. Es erinnert uns daran, dass es eine gespenstische Wahrheit des Theaters gibt, die nicht mit der Wahrheit unseres Alltags übereinstimmt und deshalb symbolisch gelesen sein will. Genau hier liegt die Chance und die leidenschaftliche Botschaft dieses poetischen Monstrums. André Breton: »Zwei denkbar weit voneinander entfernte Objekte vergleichen, oder sie, auf welche Weise auch immer, brüsk und frappierend aneinanderhalten, bleibt der höchste Ehrgeiz der Poesie.«

» DIE SEXUALITÄT
IST NICHT ALS EINE
TRIEBKRAFT ZU
BESCHREIBEN, DIE DER
MACHT VON NATUR AUS
WIDERSPENSTIG, FREMD
UND UNFÜGSAM
GEGENÜBERSTEHT –
EINER MACHT, DIE SICH
DARIN ERSCHÖPFT,
DIE SEXUALITÄT

UNTERWERFEN ZU WOLLEN,
OHNE SIE GÄNZLICH
MEISTERN ZU KÖNNEN.
VIELMEHR ERSCHEINT
SIE ALS EIN BESONDERS
DICHTER DURCHGANGS-
PUNKT FÜR DIE
MACHTBEZIEHUNGEN.«

Michel Foucault,

»Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit I«



Für den jungen Verdi, einen Opernkomponisten, der sich verpflichten musste, für Saison und Truppen zu schreiben, besaß das Wort »Kunst« (dessen scheinheilige Betonung er zeit seines Lebens hasste) nicht den romantischen Sinn von Auserwähltheit, Dachkammer-Idealismus, Sendung, Über-den-Menschen-stehn, diesen so papiernen Sinn, der ihr zum Unheil werden musste.

Kunst war ein Ding, das im Lebensgefühl des Menschen seinen Platz hat, weil es die höhere Lust befriedigt. Er selbst war eingeordnet in dieses Gefüge, dem er dienen musste, nicht anders als die Maler der stärksten Zeiten, die auch nicht malten, um das Problem des Lichts oder der Form zu lösen, sondern weil die Frommen Bilder für Aug und Herz brauchten. Verdi schrieb für Menschen, nicht für aufgewühlte Geister, für ganz bestimmte Menschen, die sich in den Theatersälen Italiens drängten.

Franz Werfel, »Verdi – Roman der Oper«, 1924

Es ist alles andere als neu, blieb aber häufig sehr unbegründet: Verdis Oper ist romantisch, nämlich gegenklassisch, nämlich gegen-antikisch – so viele Formen, Stoffe, Materialien sie auch aus Klassik und Antike adaptiert. Ihre Romantik ist das Pathos des Vielen und vielfach Durcheinandergeschüttelten, des im strengen klassischen Verstand: Stillosen. Ihr eigentliches poetisches Pendant hat sie nicht in Schiller und wohl auch keinem italienischen Dichter, sondern im deutschen Freiherrn von Eichendorff. Hier wie dort rekrutiert sich das neue Schöne aus dem buchstäblichen Durcheinander und Übereinander der poetischen respektive musikalischen Schichten, der Stilelemente und mythischen Bilder; aus dem, was Verdi in heutiger Perspektive sogar in die Nähe der Pop-Kunst rückt, die ihrerseits ja nur als letzter Nachfahr der Romantik ihr sehnsüchtiges Wesen treibt.

Eckhard Henscheid, »Verdi und die Gemütlichkeit«, 1992



Planche XVIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

MENACE



Planche XX.

ATTITUDES PASSIONNELLES

SUPPLICATION AMOUREUSE



Planche XXII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1876).

Verdis gestische Musikdramatik zielt gerade aufs Individuelle und Konkrete. Die Stoffe spielen jeweils an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit – und sie meinen auch immer Gegenwart. Die Personen sind Individuen von unverwechselbarem Charakter, haben ihr eigenes Schicksal und gehen ihren eigenen Weg; und ihre Sprache ist klar – mag sie auch hie und da unter der Banalität und opernhafte Pathetik des ihnen auferlegten Librettos leiden. Die Zeichnung der Handelnden durch gestische Musikdramatik verdeutlicht nicht nur ihre Worte und Aktionen, sondern auch, was in den Personen vorgeht, die Linien ihrer bestimmten Gefühle in einer realen Situation – und modern ausgedrückt ließe sich zufügen: den inneren Drive und das Engagement.

Auch was verborgen oder kaum bewusst sich in den Handelnden bewegt, wird in solcher Dramatik erfasst und gestaltet; gleichwie Untertöne und nebensächliche Gesten oft die wahren Gefühle verraten – etwa zeigt die musikalische Zeichnung des von Rachegefühlen erfüllten Rigoletto, dass er die Vendetta bereits in der Phantasie realisiert. So aber wird die Geschichte der Personen dargestellt, nämlich wie ein Schritt zum nächsten führt. Die Charaktere der Personen, solche von wirklichen Menschen, bleiben sich jedoch identisch – und entwickeln sich zugleich. [...]

Also ermöglicht Verdis gestische Musikdramatik einen musikalischen Realismus, der den wirklichen Menschen in seiner wirklichen, nämlich sozialen Situation zeigt, der aber auch die innere Wirklichkeit des Menschen, seine falschen und wahren Gefühle – und seien sie rein triebhaft oder sonst unbewusst – sowohl zu durchleuchten vermag, als auch einführend ans Licht bringt; in ein Licht, das freilich musikalisch strahlt.

Dieter Schnebel, »Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus«, 1979



HERRLICH, PHANTASTISCH UND MIT GEWALTIGEN SITUATIONEN!

27

VERDIS BRIEFE AN SALVATORE CAMMARANO

BUSSETO, 2. JANUAR 1850

Caro Cammarano,

Der Stoff, den ich mir wünschen würde und den ich Euch vorschlage, ist El Trovador, spanisches Drama von Gutiérrez. Mir scheint es herrlich, phantastisch und mit gewaltigen Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen: Die Hauptpartie eine Zigeunerin, einzigartiger Charakter, und die ich zur Titelfigur der Oper machen würde. Aus der anderen würde ich eine zweite Hauptrolle machen. Entscheidet Ihr, Ihr seid nun mal der richtige Kerl dafür ... aber macht rasch. Ich glaube, es wird nicht schwierig sein, das spanische Drama aufzutreiben ...

Addio, addio
Euer Euch zugetaner G. Verdi

Ich habe Euren so außerordentlich lieben [Brief] vom 27. März erhalten und habe begriffen, was Ihr zu tun beabsichtigt. Ein Wort zu Euren Einwänden.

28

Die Szene der Einkleidung als Nonne muß erhalten bleiben (sie ist zu originell, als daß ich darauf verzichten könnte); man muß im Gegenteil allen Gewinn, alle nur möglichen Effekte aus ihr herausholen. Wenn Ihr nicht wollt, dass die Nonne freiwillig flieht, dann lasst doch den Troubadour mit viel Gefolge sie ohnmächtig entführen. Zwar gibt die Zigeunerin zu verstehen, daß Manrique nicht ihr Sohn ist, aber das sind Worte, die ihr während der Erzählung entschlüpft sind und die sie so rasch zurückzieht, daß der Troubadour, weit davon entfernt, so etwas zu denken, nicht daran glauben kann, dies sei die Wahrheit. Die Zigeunerin rettet sich und Manrique nicht, weil ihre Mutter ihr auf dem Scheiterhaufen zugerufen hat: »Vendicami.« [»Räche mich!«] Andernorts sagt sie: »Il feroce fantasma le braccia verso me tendendo urlò: Vendicami! ... E si lanciò fra le nubi nell'aria ripetendo: Vendicami! ...« [»Das wilde Phantom, den Arm nach mir streckend, rief: Räche mich! ... Es stürzte durch die Wolken der Luft, immer wiederholend: Räche mich! ...«] Die letzten Worte des Dramas sind: »Sei vendicata« [»Du bist gerächt«].

Ihr sagt mir kein Wort darüber, ob Euch das Drama gefällt. Ich habe es euch vorgeschlagen, weil es mir schöne dramatische Momente, vor allem aber insgesamt etwas Einmaliges, Originelles als Ganzes aufzuweisen schien. Wenn Ihr nicht meiner Meinung wart, warum habt Ihr mir kein anderes Sujet unterbreitet? Bei dieser Lage der Dinge ist es gut, wenn Dichter und Komponist dasselbe empfinden!

Was die Aufteilung der Nummern betrifft, so möchte ich Euch dieses sagen: Wenn man mir Poesie anbietet, die man in Musik setzen kann, dann ist mir jede Form, jede Aufteilung recht; mehr noch, je neuartiger und ausgefallener

diese sind, um so glücklicher bin ich darüber. Wenn es in den Opern keine Kavatinen, keine Duette, keine Terzette, keine Chöre, keine Finali etc. etc. gäbe und wenn die ganze Oper nur (ich möchte fast sagen) eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das vernünftiger und richtiger finden. Deshalb sage ich Euch: Wenn man zu Beginn dieser Oper den Chor (alle Opern fangen mit einem Chor an) und Leonoras Kavatine vermeiden und gleich mit dem Gesang des Troubadours anfangen könnte, das wäre gut, denn diese so isolierten Nummern mit Szenenwechsel bei jeder Nummer haben mir mehr den Anschein von Konzert- als von Opernummern. Wenn Ihr könnt, dann macht es. Mir gefällt auch nicht allzu sehr, daß Manrique im Duell verwundet wird. Im Übrigen macht, was Ihr für richtig haltet. Wenn man einen Cammarano hat, dann muß man es ja gut machen.

29

PS – Man setzt mir nicht die Pistole auf die Brust, diese Oper zu schreiben, dennoch möchte ich gern anfangen; deshalb warte ich auf das Exposé und dann nach und nach auf den Text. Ich bin aufgefordert worden, für das S. Carlo zu schreiben, doch habe abschlägig geantwortet.

Lieber Cammarano,

30 Ich habe Euren Entwurf gelesen und Ihr, ein Mann von so viel überlegenem Talent und Charakter, werdet mir nicht übelnehmen, wenn ich, ein ganz Unwürdiger, mir die Freiheit nehme, Euch zu sagen, daß es besser ist, auf dieses Sujet zu verzichten, wenn es sich für unsere Bühnen nicht mit aller Neuheit und Wunderlichkeit des spanischen Dramas behandeln läßt.

Es scheint mir, wenn ich mich nicht täusche, daß verschiedene Situationen nicht mehr die Kraft und Eigenart haben wie früher und daß vor allem Azucena ihren seltsamen, neuartigen Charakter nicht behält; es scheint mir, daß die beiden großen Leidenschaften dieser Frau, Kindes- und Mutterliebe, nicht mehr in aller ihrer Kraft vorhanden sind. Zum Beispiel hätte ich es nicht gern, daß der Troubadour im Duell verwundet würde. Dieser arme Troubadour hat so wenig für sich; wenn wir ihm ein Stück Stärke nehmen, was bleibt ihm? Wie könnte er die hochgeborene Leonora interessieren? Es würde mir nicht gefallen, daß Azucena ihre Erzählung an die Zigeuner richtet und daß sie im Ensemble des dritten Aktes sagt: »Tuo figlio fu arso vivo etc. etc... mai o non v'era etc. etc.« [»Dein Sohn wurde lebend verbrannt usw. usw. ... aber ich war nicht dabei usw. usw.«]; und schließlich möchte ich sie am Ende nicht irrsinnig haben.

Ich wünschte, daß Ihr die große Arie beibehaltet! Eleonora nimmt an dem Todesgesang und der Kanzone des Troubadours nicht teil – und dies scheint mir eine der besten Stellen für eine Arie zu sein. Wenn Ihr fürchtet, die Partie der Eleonora zu groß zu machen, laßt die Kavatine weg. Um mich besser auszudrücken, will ich Euch im Einzelnen erklären, wie ich mir diese Handlung denke:

1. TEIL – PROLOG

1. Stück – Der Chor und die einleitende Erzählung gut. Die Leonora-Kavatine streichen und ein großartiges
2. Terzett machen, das mit dem Rezitativ De Luna beginnt, Kanzone des Troubadours, Szene der Leonora, Terzett und Forderung usw. usw.

2. TEIL

2. Zigeuner, Azucena und der Troubadour, der in der Schlacht verwundet ist.
3. Zigeuner singen einen fremdsprachigen phantastischen Chor. Während sie trinken, stimmt Azucena ein düsteres Lied an; die Zigeuner unterbrechen sie, weil es zu unheilschwer ist. »Funesta come la storia che ne fu l'argomento!« – »Voi non la conoscete ...« (Sarai vendicata!) [»Unheilvoll wie die Geschichte, die der Anlaß war!« – »Ihr kennt sie nicht...« (Du wirst gerächt sein!)] Diese Worte erschüttern den Troubadour, der bis dahin in tiefen Gedanken versunken blieb. Der Morgen bricht an und die Zigeuner zerstreuen sich im Gebirge, wobei sie allein irgendeine Strophe ihres Chores wiederholen. Der Troubadour bleibt allein mit der Mutter und bittet sie, ihm die Geschichte zu erzählen, die ihn so sehr entsetzt. Erzählung usw. Duett mit Alfonso in freien und neuen Formen.
4. Duett mit Alfonso. – Es scheint mir nicht richtig, daß Azucena ihre Erzählung in Gegenwart der Zigeuner vorbringt, wobei ihr ein paar Worte entschlüpfen, daß sie den Sohn des De Luna geraubt, daß sie geschworen hat, ihre Mutter zu rächen.
5. Szene der Nonneneinkleidung usw. usw. und Finale.

3. TEIL

6. Chor und Romanze De Luna.

7. Ensemble. Der Dialog bzw. die Vernehmung im spanischen Drama hebt den Charakter der Zigeunerin gut hervor. Wenn sich andererseits Azucena als das entdeckt, was sie ist, gibt sie sich sogleich dem Feind in die Hände und beraubt sich der Mittel zur Rache. Es ist gut, daß Ferrando den Grafen verdächtigt macht und daß der Graf, der sich De Luna nennt, Azucena in Erregung bringt. Auf diese Art wird sie von Ferrando erkannt und verrät sich nicht selbst, außer etwa mit den Worten, die ihr entschlüpfen: »Taci, che se lo sa m'uccide!« [»Schweig, denn wenn er es weiß, tötet er mich!«] Sehr einfach und schön sind Azucenas Worte: »Dove vai? – Nol so: vissi sulle montagne: avea un figlio: m'abbandonò: vado a cercarlo ...« [»Wohin gehst du? – Ich weiß es nicht: ich lebte im Gebirge: hatte einen Sohn: er verließ mich: ich gehe ihn suchen ...«]

8. Rezitativ der Leonora. Rezitativ und Traumerzählung Manriques, darauf

9. Duett zwischen ihm und Leonora. Er entdeckt der Verlobten, daß er der Sohn einer Zigeunerin ist. Ruiz meldet, daß seine Mutter im Kerker ist. Er eilt, sie zu retten usw.

4. TEIL

10. Große Arie Leonoras, dazwischen Gesang der Sterbenden und Kanzone des Troubadours.

11. Duett Leonora – De Luna.

12. Die Azucena nicht irrsinnig werden lassen. Erschöpft von der Müdigkeit, vom Schmerz, vom Schrecken, vom Wachen, kann sie keine geordnete Rede führen. Ihre Sinne sind gelähmt, aber sie ist nicht von Sinnen. Man muß die beiden großen Leiden-

schaften dieser Frau bis zuletzt fort dauern lassen: die Liebe zu Manrique und den wilden Durst, die Mutter zu rächen. Wenn Manrique tot ist, wird ihr Rachegefühl gigantisch, und sie sagt in äußerster Erregung: »Si... egli era tuo fratello!... Stolto!... Sei vendicata, o madre!« [»Ja... er war dein Bruder!... Du Tor!... O Mutter, du bist gerächt!«]

Bitte verzeiht meine Kühnheit. Ich habe sicher unrecht, aber ich konnte nicht anders, Euch alles zu sagen, was ich empfand. Im Übrigen ist mein ursprünglicher Verdacht, daß Euch das Drama nicht zusagen würde, nun vielleicht bestätigt. Wenn es so ist, haben wir noch Zeit, an Abhilfe zu denken; lieber das, als etwas zu machen, was Euch nicht zusagt. Ich halte ein anderes Sujet bereit, einfach, einnehmend, und man kann sagen, fast fertig: wenn Ihr es wollt, schicke ich's Euch und wir denken nicht mehr an den Trovatore. Schreibt mir darüber ein Wort. Und wenn Ihr ein Sujet habt, sagt es mir. Addio. Addio, mein lieber Cammarano! Schreibt mir gleich und glaubt mir, daß ich Euch für das ganze Leben ergeben bin.

Herzlichst Euer.



AH! AHH!! OPER ALS COMIC?

TEXT VON Jan Dvořák

35

Ist der »Troubadour« eine comicartige Oper? Und was hieße das musikalisch? Eine gängige Definition von Comic ist »sequentielle Kunst«. Eine Handlung wird in einzelne Bilder aufgelöst, die jeweils eine prägnante Situation schildern – mit oder ohne Zuhilfenahme von Text. Ist das nicht eine Definition, die sich auf den Troubadour übertragen ließe?

Machen wir einen Versuch anhand der ersten Szene des Stückes. Schon im ersten E-Dur-Vorspiel wird mit grollendem Geschützlärm und Militärsignalen das Bild eines Heerlagers gemalt. Mit einem »All'erta – Aufgepasst!« springen wir in eine epische Erzählsituation. Wenn Ferrando vom alten Grafen Luna zu berichten beginnt, erklingt ein Arioso, das zunächst noch einen beschaulich-märchenhaften Charakter trägt. Schnitt: eine Hexe dringt abrupt in die Idylle ein; die Musik wechselt von Dur nach Moll. Das Tempo wird schneller, die neue Melodie ist von atemlosen Pausen durchsetzt, Betonungen, die sich kaum nach Syntax und Aussprache richten; *melodia spezzata* – sozusagen »zerbrochene« Melodie. Dazu die Verdi'sche »Orchestergitarre«: hum-ta-ta, hum-ta-ta... Gegengeschnitten die ängstlichen Fragen der Soldaten. Schließlich wieder Rezitatives, aber mit neuen Motiven – jedes einzelne wäre prägnant genug für eine ganze Arie. Dann folgt in rasantem Tempo der Chor der Krieger, der die spukende Hexe beschreibt. Auch hier wieder diese merkwürdig textunabhängigen Phrasierungen, die in ihrer unablässigen Wiederholung etwas fast Manisches haben. Wieder



Schnitt, eine Glocke schlägt überraschend zwölf. Die Krieger schreien auf und zerstreuen sich zu der Orchesterversion ihres Liedes.

Gibt es eine Entwicklung in dieser Szene? Nein, denn alles wird nur berichtet. Motive gibt es allerdings viele: Bei flüchtiger Zählung kommt man auf mindestens zehn verschiedene Melodien, die aufeinander folgen. Was sie verbindet, ist eine sequenzielle Logik: Schnitt, Gegensatz, Steigerung, Umbruch. Alles ist überzeichnet, karikiert. Peter Ross schreibt: »Die wohl entscheidende Charakteristik des Troubadour, die immer wieder Befremden erregte, besteht darin, dass er aufgrund seiner Struktur bei den Situationen und nicht bei den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet.« Verdi springt von Bild zu Bild und verwendet zudem vielfältige musikalische Zitate wie Signal, Zigeunerlied oder geistlichen Choral. Er arbeitet parataktisch, verarbeitet also nicht, sondern breitet seine Einfälle schillernd-contrastierend aus. So kommt er zu einer fast experimentellen Form, die ganz allein der menschlichen Stimme und ihrem Ausdruck verpflichtet ist.

Eine Oper als Comic? Verdi komponiert zumindest etwas, das einer modernen Wahrnehmungsweise entgegenkommt, die vom Springen zwischen den unterschiedlichsten Inhalten geprägt ist. Die ältere Dramentheorie nannte dieses Ideal »Varietas«, also Vielfalt im Gegensatz zur klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Uns, die wir mit Asterix und Donald aufgewachsen sind, wird es erlaubt sein, in den vielen ekstatischen Ahh's des »Troubadour« ein fernes Echo unserer Zeit zu hören.

OPER ALS KALEIDOSKOP

BEMERKUNGEN ZU EINEM BIZARREN WERK

TEXT VON Peter Ross

39



Um die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts kam in Italien ein librettistischer Brauch auf, dem man im Glauben, dass es sich um eine reine Äußerlichkeit handelte, bisher geringe Aufmerksamkeit schenkte. Vermutlich war es sogar Cammarano selbst, der nach Vorbild von Dramatikern der Romantik wie Victor Hugo damit begann, die einzelnen Aufzüge der Oper mit schlagkräftigen Titeln zu versehen und sie dann meist mit »parte« und nicht mehr mit »atto« zu bezeichnen. Für das allerdings in seinem späteren Schaffen nicht durchgängig angewandte Verfahren sind »Lucia di Lammermoor« und »Belisario« frühe Beispiele. Demselben Prinzip folgen weiterhin alle vier Texte, die Cammarano für Verdi verfasste, und auch Temistocle Solera geht in »Nabucco« und »I Lombardi« auf die gleiche Weise vor. Was den »Troubadour« betrifft, so gliedert er sich in vier Aufzüge mit den folgenden Titeln: Il duello (Das Duell) – La gitana (Die Zigeunerin) – Il figlio della zingara (Der Sohn der Zigeunerin) – Il supplizio (Die Hinrichtung). Die Bezeichnungen sind aus dem Drama von García Gutiérrez übernommen, der seinen »Trovador« bezeichnenderweise in fünf »Jornadas« und nicht »actos« unterteilt.

Wenn im Gegensatz zur üblichen Akteinteilung die einzelnen Aufzüge einer Oper betitelt sind, dann darf man darin nicht ein Merkmal sehen, das unbedingt und von vornherein auf eine spezifische dramaturgische Struktur oder ein besonderes

musikalisches Stilprinzip des betreffenden Werkes verweisen soll. Das zeigt bereits ein oberflächlicher Vergleich zwischen Opern beider Kategorien. Aber es ist nicht zu leugnen, dass die Titelgebung eine Eigenständigkeit und Selbstwertigkeit der einzelnen Teile gegenüber dem Ganzen betont und dass sich darin eine Tendenz zum Tableau-Charakter kundtut, die wiederum der dramatischen Idee von Werkgeschlossenheit und Kontinuität im Handlungsablauf entgegensteht. Betrachtet man Verdis »Troubadour« unter diesem Aspekt und geht man davon aus, dass der Komponist das dramatische Konzept, das ihm das Libretto nahelegte, in vollem Umfang aufgriff, dann wird der eigenartige, ja bizarre Charakter dieses Werkes, das völlig disparat in seinem Umfeld steht, verständlich.

In der Tat fällt der »Troubadour« aus dem Entwicklungstrend, dessen Konturen sich von »Luisa Miller« und »Stiffelio« über »Rigoletto« bis »La traviata« immer schärfer abzeichnen, völlig heraus. Mit diesen Werken vollzieht sich eine Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama. Text und Musik orientieren sich weniger an den äußeren Aktionen, als dass sie auf die Reaktionen und inneren Konflikte Bezug nehmen, die jene in den Menschen hervorrufen. Dies bedeutet eine Abkehr von den stilisierten Opernrollen und die Hinwendung zur prägnanten Persönlichkeitszeichnung, zur differenzierten Psychologisierung, die auch subtile Motivationen fassbar macht und Reifeprozesse einschließt. Aus Figuren werden Charaktere, deren Schicksal unmittelbar anspricht, Anteilnahme weckt. Gegenteilig verhält es sich im »Troubadour«. Hier steht das äußere Geschehen im Vordergrund; Grundaffekte wie Liebe, Hass, Eifersucht und Rache beherrschen in plakativer Form das Drama und bemächtigen sich der Personen in einer Weise, dass sie gleichsam ihre Individualität einbüßen und Gefahr laufen, zu bloßen Affektträgern zu schrumpfen und dadurch das Publikum zu distanzieren.

Dass sich im »Troubadour« die Personen den Situationen unterordnen, hängt mit dem ungewöhnlichen

Grundriss des Werkes zusammen. Die Oper gliedert sich nicht nur in die mit Titeln versehenen Teile, sondern diese sind wiederum in je zwei selbstständige Bilder aufgespalten. Das einzelne Bild tritt als eigentliche Formeinheit der Oper auf und wird zur Grundlage der dramaturgischen Konstruktion. Damit ist für den »Troubadour« eine Technik der Aktionsdarstellung vorgegeben, die sich von derjenigen anderer Werke fundamental unterscheidet. Für einen kontinuierlich geführten Handlungsablauf ist eine derartige Werkgestalt nicht geeignet; sie begünstigt stattdessen eine Technik, die punktuell verfährt, indem sie die Handlung segmentartig zergliedert oder, anders gesagt, in Momentaufnahmen auflöst. Die wohl entscheidende Charakteristik des »Troubadour«, die immer wieder Befremden erregte, besteht darin, dass er aufgrund seiner Werkstruktur bei den Situationen und nicht bei den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet.

Weder der Stoff der Oper, noch die Anlage des Textbuches waren Verdi aufgedrängt worden. Fasziniert von der »völlig neuen und bizarren Art des spanischen Dramas«, hatte er selbst den Stoff ausgewählt, das Szenarium entworfen und seinen Librettisten aufgefordert, etwas Kühnes und Gewagtes zu schaffen. Gegenstand, Stil und Struktur des Werkes entsprachen mit Gewissheit Verdis Wünschen und Vorstellungen. Was er sich davon versprach, ist unschwer zu erkennen und lässt sich mit dem Wort *varietà* zusammenfassen. Darunter versteht Verdi die Farbigekeit des Sujets, den Kontrastreichtum an Personen und Aktionen, die Vielfalt von Situationen und den Wechsel von verschiedenartigen Schauplätzen. In einem Brief an Antonio Somma vom April 1853 kritisiert Verdi die »übermäßige Monotonie« und Beschränkung auf einen einzigen Handlungsstrang in manchen seiner frühen Opern. Er sieht demgegenüber Shakespeare als Ideal an, in dessen Werken sich *varietà* in hohem Maße vorfinde.

Der Begriff *varietà* setzt sich in Verdis Denken fest und bleibt während vieler Jahre ein ästhetisches Schlüsselwort. Seine Wirksamkeit zeigt sich später vor allem an »Maskenball« und »Macht des Schicksals«, selbst noch bei »Aida«, und in dieser Beziehung führt eine direkte Linie vom »Troubadour« zu jenen Werken, als deren Vorboten er zu gelten hat.

42

So abwegig der Vergleich des »Troubadour« mit Werken Shakespeares scheinen mag, hinsichtlich der *varietà* ist er nicht von der Hand zu weisen. Mit Zigeuner- und Soldatenlager, Kloster, Schloss und Kerker bietet die Oper jedenfalls trotz ihres düstern Grundtons dem Komponisten eine breite Palette von Szenen mit starker optischer Ausstrahlung. Diese Schaubilder sind zwar klischeehaft, lassen sich aber wirkungsvoll in Musik umsetzen, und wenn Verdi nie mit einem Wort an der verworrenen Handlung Anstoß nahm, zeigt das, wieviel mehr ihm an der Bildträchtigkeit des Dramas gelegen war. Aus diesem Grund ist im »Troubadour« auch nicht der Akt, sondern das einzelne Bild die Formeinheit, und an ihm entzündet sich die Musik. Dabei spielt die Kürze der Bilder, die Knappheit, auf die sie zusammengeballt sind, ebenso eine Rolle wie die rasche, geradezu ungestüme Abfolge, die sich daraus ergibt, denn Verdi sucht beidem in seiner musikalischen Diktion gerecht zu werden. Eine energische, oft explosive Schlagkraft und ein schwungvolles, bisweilen gehetztes Vorwärtsdrängen sind Drama und Musik gleichermaßen eigen.

Diese Merkmale sind an der Melodiebildung besonders augenfällig und mit wenigen Beispielen aufzuzeigen. Verdis Prinzip besteht in der Hauptsache darin, eine melodische Grundgestalt mit zusätzlichen Ausdrucksmitteln stark zu durchsetzen und das rhythmische Grundmuster extrem zu modifizieren. Führt man etwa die erste Doppelphrase, mit welchem der Allegretto-Teil von Ferrandos *Racconto* (Erzählung) im ersten Bild einsetzt, auf die Grundgestalt zurück, ergibt sich folgende Melodielinie:



Die Verarbeitung beginnt damit, dass die Melodielinie aufgebrochen wird, indem die durchlaufenden Viertel durch die Einheit der Achtelnote ersetzt werden. Dies reißt die Melodieglieder auseinander, und es entsteht eine pausendurchsetzte Melodie, eine sogenannte *melodia spezzata*, die das rhythmische Modell der Phrase bildet. Am Ende der Halbphrase wird diesem Muster aber bereits entgegengewirkt. Statt des Hauptakzents im vorderen Halbvers »zin«(-gara), der auf den ersten Taktschlag fällt, wird die unbetonte Endsilbe (zinga-)»ra« durch eine extreme Dehnung zur halben Note hervorgehoben. Damit tritt eine Verschiebung im Takt ein, das Hauptgewicht liegt nun auf der leichteren zweiten Schlagzeit.

43

Ferrando
Ab - biet - ta zin - ga - ra, fo - sca ve - gliar - da!

Auch der Beginn der zweiten Halbphrase stellt sich gegen das rhythmische Grundmuster. Hier ist der erste Taktschlag durch die Anfangsilbe »fo«(-sca) ganz ausgefüllt, und die Silbe wird zudem melismatisch in vier Sechzehntel aufgespalten. Bewusst durchbricht Verdi an dieser Stelle das übliche Prinzip, symmetrische, also gleichartig gebaute Phrasen aneinanderzureihen, denn der Nahtstelle, wo die Asymmetrien schroff aufeinandertreffen, verdankt die Phrase ihren besonderen rhythmischen Reiz. Als zusätzliches Ausdrucksmittel tritt daneben noch ein Schleifer auf, der die bereits mit einem Akzentzeichen versehene Anfangsnote hervorhebt, und ferner ein Staccato, das die melismatischen Sechzehntel stärker profiliert.

Im Hinblick auf die Bearbeitung des rhythmischen Grundmusters fällt die Vertonung des Verses, verglichen mit Verdis sonstigem Vorgehen, aus dem Rahmen. Weiterhin ist zu bemerken, dass sich die Vertonung auch gegen die Sprache stellt. Das auf der zweiten Silbe betonte Wort »abbiatta« verlangt nach einer auftaktigen Melodie, damit Sprachakzent und Taktschwerpunkt zusammenfallen können. Verdi aber setzt sich mit seiner abtaktigen Melodie darüber hinweg, sodass die unbetonte Silbe sinnwidrig auf dem schweren ersten Taktteil zu stehen kommt. Einer Vertonung gegen die Versakzente und den Wortsinn begegnet man recht selten bei Verdi, im »Troubadour« jedoch mit auffällender Häufigkeit. Ein extremes Beispiel dafür ist die folgende Cabaletta des Grafen im vierten Bild:



Hier liegt ein ausgesprochener Akzentfehler vor. Auf dem dritten Taktschlag steht statt des Wortakzents »o«(-ra) die unbetonte Silbe (o-)»ra«, was sich in diesem Fall besonders krass auswirkt, da die Note außerdem durch eine Doppelpunktierung und ein Akzentzeichen stark hervorgehoben ist. Im Übrigen ist auch diese Melodiebildung mit ihrer Doppelpunktierung, die den Rhythmus fast aufs äußerste verschärft, sehr typisch für den »Troubadour«.

Melodien mit Spezzatur, also pausendurchsetzte Melodien wie in Ferrandos Racconto, treten im Troubadour ebenfalls öfter auf als in anderen Opern Verdis. Das Beispiel einer in kleine Partikel zerlegten Melodie findet sich als Eröffnungssolo Leonoras im Concertato des vierten Bildes:



Die Pausen zerstückeln in diesem Fall einzelne Worte und stehen völlig quer zur Sprachstruktur (»E deg-gio e pos-so cre-der-lo?«). Doch geschieht es hier nicht aus Nachlässigkeit gegenüber dem Text. Es handelt sich vielmehr um ein absichtlich und kunstvoll eingesetztes Ausdrucksmittel, das eine gewisse Sprachlosigkeit, einen Verlust an Sprachbeherrschung durch übermächtige Erregung, kennzeichnen soll. Leonoras fassungslose Freude, den totgeglaubten Manrico plötzlich vor sich zu sehen, äußert sich in unartikuliertem Stammeln. Die Spezzatur gegen den Sprachsinn verwendet Verdi noch zweimal in gleichartiger Situation, zuerst in Leonoras Cabaletta »Di tale amor che dirsi« (I, 2) und dann für ihr Cabalettathema »Vivrà! ... contende il giubilo« im Duett mit dem Grafen (IV, 1). Diese Art von Spezzatur ist geradezu ein Kennzeichen ihrer Figur.

Ein weiteres Modifikationsmittel, das sich gegen die Sprache und vor allem den Vers richtet, ist die Synkope. Während in der Regel die Vershebungen gegenüber den Senkungen sowohl durch eine stärkere Taktposition als auch durch einen größeren Notenwert hervorgehoben sind, wird bei der Synkopierung dem Versakzent ein Teil der Tondauer entzogen und auf die nachfolgende Senkung übertragen.



In Azucenas Melodie aus diesem Terzett (III, 1) werden Synkopierungen in der Mitte der Phrase vorgenommen. Nach dem rhythmischen Grundmuster hätten die Vershebungen auf der dritten Silbe, »po«(-veri), und der fünften Silbe, (pove-)»ri«, jeweils den Wert von zwei Achteln und die nachfolgenden Senkungen den Wert von einer Achtelnote. Mit der Synkopierung geben die Versakzente jedoch die Hälfte ihres Notenwertes an die Senkungen ab, sodass diese nun durch die relativ längere Tondauer ausgezeichnet sind. Die beiden Mittel, mit denen Verssilben musikalisch hervorgehoben werden, spalten sich auf. Die stärkere Taktposition bleibt bei den Hebungen, aber der größere Notenwert geht an die Senkungen über, die zudem ein Akzentzeichen erhalten. Durch diese Divergenz erzeugt die Synkope eine starke Spannung im Taktgefüge.

Mit den in der Melodiebildung verwendeten Modifikationsmitteln ist natürlich nur ein einzelner Aspekt der Komposition angesprochen, doch handelt es sich um ein Moment, das den musikalischen Stil einer Oper entscheidend prägt. Der »Troubadour« unterscheidet sich von Verdis anderen Opern in diesem Zeitraum darin, dass die Modifikationsmittel sehr viel häufiger eingesetzt sind und mit weit größerer Schärfe, wobei der musikalische Effekt gelegentlich über die korrekte Sprachbehandlung gestellt wird. Der Grund dafür ist offensichtlich. Gegenüber den Werken der gleichen Periode wie »Luisa Miller«, »Stiffelio«, »Rigoletto« und »La traviata«, in denen sich die erwähnte »Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama« vollzieht, entwickelt sich im »Troubadour« ein eigener Stil, weil seine andersartige Thematik und Bauweise danach verlangen. In melodisch-rhythmischer

Hinsicht ist dieser Stil mit seiner urwüchsigen Impulsivität und ungehemmten Durchschlagskraft als ausgesprochen plakativ zu bezeichnen. Er erinnert an Verdis frühe Opern, und der »Troubadour« mutet deshalb wie ein Rückfall in vergangene Jahre an. Es scheint ein Werk, das überlebte Stilmittel wieder aufgreift und zudem in Übersteigerung darbietet.

Eine gewisse Affinität des »Troubadour« zu Verdis frühen Werken ist kaum bestreitbar und daran ist Cammaranos Libretto nicht unbeteiligt, dessen Zuschnitt hinsichtlich Einteilung und Aufbau der Nummern innerhalb der acht Bilder recht konventionell bleibt. Doch die Ähnlichkeit ist nur äußerlich und darf nicht über den grundlegenden Unterschied hinwegtäuschen. Im »Troubadour« handelt es sich keineswegs um eine mit Selbstverständlichkeit auftretende Tonsprache, die unreflektiert bei beliebiger Textvorlage angewendet wird, sondern um ein mit Bedacht gewähltes Stilprinzip, das durch die Eigenart des Sujets motiviert ist und die seinem Bildcharakter angemessene Übersteigerung ins Plakative und Bizarre bewusst vornimmt. Wie sehr das Bildhafte und Kaleidoskopische den Charakter des »Troubadour« prägen, ist im Übrigen daran ablesbar, dass Verdi auf die Herstellung musikalischer Szenebezüge fast ganz verzichtet. Außer dem »Stride la vampa«-Thema, das im Schlussbild wiederkehrt, finden sich in dieser Oper keine Erinnerungs- oder Personenmotive, mit denen die Werkeinheit betont würde, wie es etwa im »Rigoletto« durch das Fluchmotiv geschieht. Die einzelnen Bilder stellen musikalisch völlig isolierte Einheiten dar. Überhaupt verzichtet Verdi weitgehend auf motivische Entfaltung und thematische Ausarbeitung. Themen werden aufgestellt, allenfalls wiederholt und dann durch andere abgelöst. Das fällt vor allem an den Ensembles auf und zumal an den Duetten. Hier erhebt Verdi zum Prinzip, dass der zweite Sänger, statt die Melodie des Partners aufzunehmen, wie es sonst bei Vorliegen gegensätzlicher Affekte recht üblich ist, mit einer eigenen Melodie antwortet. Dies gilt für Azucenas

»Ma nell'alma dell'ingrato« (II, 1) als auch für Manricos Cabalettathema »Un momento può involarmi« (II, 1); es gilt ebenso für Lunas »Ah! dell'indegno rendere« (IV, 1) und sein Cabalettathema »Fra te che parli? ... volgimi« (IV, 1), wie im Duettino des Schlussbildes für Manricos »Riposa, o madre«. Außerdem verfügen beide Soli Azucenas in den Duetten mit Manrico noch über selbstständige zweite Melodien und zwar zu den Texten »No, soffirlo non poss'io« (II, 1) und »Ai nostri monti« (IV, 2). An Melodienreichtum kommt keine Oper Verdis dem »Troubadour« gleich. Er ist von verschwenderischer Melodik, die Themen folgen Schlag auf Schlag, sie jagen sich förmlich, und dies hat das ungemein heftige Vorwärtsdrängen zur Folge, das für ihn charakteristisch ist.

Der »Troubadour« ist ein »bizarres« Werk. Das Wort, das Verdi für die Vorlage wählte, lässt sich mit gleichem Recht auf die Oper selbst anwenden. Im plakativen Stil seiner Melodienbildung scheinbar rückwärts gerichtet, in seiner varietà auf die Zukunft weisend, sperrt sich der »Troubadour« mit seinen Anachronismen und Widersprüchen gegen die präzise Einordnung. Er ist eben ein singuläres Werk in Verdis Schaffen. Vom Publikum favorisiert, von der Forschung vielfach geschmäht, scheint auch seine Wertung problematisch. Man muss den »Troubadour« in seiner Eigengesetzlichkeit zu erfassen suchen, um ihm gerecht zu werden, und nicht fremde Maßstäbe anlegen, denn er folgt einer Ästhetik von besonderer Art.















ZEITTADEL

1162

Mit der Krönung Alfons II. zum König von Aragón wird dessen Hof zum Zentrum der Troubadour-Lyrik, an dem er die renommiertesten Troubadours seiner Zeit versammelt.

1390

König Johann I. von Aragón gründet in Barcelona den Dichterverein »Consistorio de la Gaya Ciencia y las Cortes de Amor«, der das »Lob der Jungfrau, Liebe, Waffen und andere gute Gebräuche« pflegt. Die Troubadour-Tradition bleibt im Gegensatz zu Frankreich an den spanischen Höfen bis ins 14. Jahrhundert lebendig. Der im Dienste Enricos III. von Kastilien tätige Troubadour Macías regt Mariano José de Larra zu seiner gleichnamigen Tragödie an, die später Antonio García Gutiérrez u. a. als Vorlage für sein Drama dient.

1410

Der aragonische Herrscher Martin I. »el Humano« stirbt im Mai kinderlos. Da der vom Gesetz vorgesehene Nachfolger Fadrique de Luna, der uneheliche Sohn seines bereits verstorbenen Sohnes, aufgrund seiner illegitimen Geburt nicht geeignet scheint, bleibt die Frage nach einem Thronfolger offen. Zwischen den sieben Prätendenten entbrennt ein zwei Jahre währender Bürgerkrieg. Unter den Anwärtern auf den Thron sind u. a. Fernando de Antequera, Infant von Kastilien, und Jaime de Urgel. Während Fernando die größeren politischen Verdienste vorweisen kann, verfügt Urgel aus dem Haus Barcelona über die bedeutendere Abstammung. Die Thronfolgestreitigkeiten bilden den politischen Hintergrund der Handlung des »Trovatore«.

1411

Fernando lässt seine Ansprüche durch eine Versammlung von Bischöfen und Rechtsgelehrten prüfen. Erzbischof García Hernandez von Saragossa, der am stärksten für Fernando eintritt, wird am 1. Juni durch die Urgelistas ermordet. Viele seiner Anhänger verabscheuen den Mord jedoch und wenden sich von Urgel ab.

1412

Am 27. Februar gewinnt Fernando de Antequera in der Schlacht von Murviedro die Vorherrschaft über Valencia, das zuvor auf der Seite Urgels stand. Die Streitigkeiten um die Thronfolge Martins I. werden am 24. Juni mit dem »Compromiso de Caspe« beigelegt, durch den Fernando de Antequera, der Bruder Heinrichs III. von Kastilien, zum König von Aragón bestimmt wird. Urgel akzeptiert die Entscheidung zunächst, setzt den Kampf dann jedoch fort.

1413

Die Revolte Urgels gelingt nicht, er unterliegt Fernando. Urgel wird bis zu seinem Lebensende inhaftiert.

1414

Fernando wird im Februar zum König von Aragón gekrönt. Während seiner Regentschaft bis 1416 bahnt er die Vereinigung von Kastilien und Aragón an, die 1479 verwirklicht wird.

1425

Die ersten aus Nordwestindien stammenden Nomaden erreichen Spanien. Der aragonische König Alfonso V. stellt den »Zigeunern« unter »Graf Thomas von Kleinägypten« einen Geleitbrief aus, der sie von Zöllen und Steuern befreit, wie es damals bei Pilgern üblich ist.

1790

»Romantik« wird durch die Gebrüder Schlegel zum Sammelbegriff für künstlerische Strömungen, die sich dem Irrationalen, Übersinnlichen, Unheimlichen, Fragmentarischen und Erhabenen widmen.

1801

Salvatore Cammarano wird am 19. März in Neapel geboren.

1813

Antonio García Gutiérrez wird am 5. Juli in Chiclana de la Frontera in der Provinz Cádiz, Spanien, geboren. Nur wenige Monate später, am 9. oder 10. Oktober, erblickt Giuseppe Verdi in Roncole in der Provinz Parma, Italien, das Licht der Welt.

1821

Victor Ducanges »Die Hexe oder das schottische Waisenkind« aus dem Jahr 1821 sowie das acht Jahre später entstandene Drama »Die Zigeunerin« von Eugène Scribes dienen García Gutiérrez als Quellen zur Beschreibung des Zigeunermilieus.

1830

Victor Hugo veröffentlicht sein Drama »Hernani«, dessen phantastische Handlung Verdi 1844 zu seiner Oper »Ernani« inspiriert. Auch weitere Stoffe Hugos sind mit ihrer sprunghaften Dramatik

und dem oftmals spanischen Kolorit exemplarisch besonders für die französische Romantik, die sich mit Vorliebe schauerlichen, phantastischen Motiven widmet. Verdis Opern »Il trovatore« sowie »La forza del destino« und »Don Carlo« sind ebenfalls von der romantischen Vorstellung Spaniens inspiriert.

1835

Mit dem Libretto für Gaetano Donizettis »Lucia di Lammermoor« feiert Cammarano einen überwältigenden Erfolg. Es folgen sechs weitere Libretti für Donizetti sowie fünf für Saverio Mercadante und vier für Verdi (»Alzira«, »La battaglia di Legnano«, »Luisa Miller«).

1836

Am 1. März wird García Gutiérrez »El trovador. Drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y en verso« am Teatro del Príncipe in Madrid mit großem Erfolg uraufgeführt. Die Premiere fällt in die Zeit der Karlistenkriege, die um die Thronfolge Ferdinands VII. geführt werden und in Spa-

nien einen gesellschaftlichen Wandel begründen. Das von einem Bürgerkrieg handelnde Drama wird vor diesem Hintergrund als politisch brisant gefeiert. Der große Erfolg veranlasst den nur 22-jährigen García Gutiérrez, sein begonnenes Medizinstudium abzubrechen und sich fortan ganz der Literatur zu widmen. Sein Werk »Simón Bocanegra« (1843) wird ebenfalls zur Vorlage einer Oper Verdis.

1839

Verdis erste Oper »Oberto« wird am 17. November in der Mailänder Scala uraufgeführt.

1850

In einem Brief an seinen Librettisten Cammarano vom 2. Januar erwähnt Verdi erstmals sein Vorhaben, García Gutiérrez' Drama zu vertonen.

1851

Am 11. März wird Verdis »Rigoletto«, das erste Stück seiner sog. »trilogia popolare«, in Venedig uraufgeführt. Nach der erfolgreichen Premiere, noch während er in Venedig verweilt, wendet er sich wegen

des »Trovatore«-Opernvorhabens erneut an Cammarano. Gleichzeitig bietet er Alessandro Lanari, den Impresario des Teatro Comunale Bologna, die Uraufführung der Oper bereits für den Herbst des gleichen Jahres an. Cammarano aber beantwortet das Angebot Verdis zunächst nicht: »Ich bin schrecklich wütend auf Cammarano. [...] Er hat mir kein Wort über den »Trovatore« geschrieben: Gefällt er ihm, oder gefällt er ihm nicht?« (Verdi an Cesare De Sanctis, 29. März 1851).

Doch auch nachdem Cammarano schließlich einwilligt, gestaltet sich die Zusammenarbeit schwierig. Immer neue Einwände führt er gegen den absurden Stoff an. Durch die Verzögerungen platzt der Vertrag mit Bologna. Verdis Begeisterung für das Opernprojekt ist jedoch ungebrochen; er verteidigt die »Originalität« und das »Außergewöhnliche« des Dramas. Dies wünscht er auch in der Aufteilung der Nummern wiederzufinden: »Je neuartiger und ausgefallener diese sind, um so glücklicher bin

ich darüber« (an Cammarano, 4. April 1851). Cammaranos Entwurf überzeugt Verdi nicht, sodass er selbst eine Skizze der Handlung erstellt. Private Probleme Verdis, weitere Kompositionsaufträge, ein Parisbesuch 1851/52 und ein Streit mit seinem Verleger Tito Ricordi verzögern die Arbeit an der Oper zusätzlich.

1852

Im Februar erkrankt Cammarano und schlägt Verdi vor, das Libretto von einem anderen Librettisten vollenden zu lassen. Verdi erkennt den Ernst der Lage nicht und lehnt empört ab: »Dieser Vorschlag beleidigt und kränkt mich!« Obwohl die Oper noch nicht fertig gestellt ist, bespricht Verdi im Juni mit Vincenzo Jacovacci, dem Impresario des Teatro Apollo in Rom, Einzelheiten der Uraufführung, die an drei Bedingungen geknüpft wird, u. a. die Genehmigung des Librettos durch die Zensur. Am 17. Juli stirbt Cammarano überraschend in seiner Geburtsstadt Neapel. Das unvollendete Libretto des »Trovatore« wird vom Dichter

Leone Emanuele Bardare fertig gestellt. Am 14. Dezember schreibt Verdi dem Freund De Sanctis, dass die Oper abgeschlossen sei.

1853

Am 19. Januar feiert die Oper »Il trovatore« am Teatro Apollo in Rom unter der Leitung von Emilio Angelini mit großem Erfolg Premiere. Die Hauptpartien werden von Carlo Bacardé (Manrico), Elena Rosina Penco (Leonora) sowie Emilia Goggi (Azucena) und Giovanni Guicciardi (Luna) gesungen. Noch im selben Jahr nimmt die Mailänder Scala »Il trovatore« in den Spielplan auf. Verdis »La traviata«, die letzte Oper seiner »trilogia popolare«, wird im gleichen Jahr in Venedig uraufgeführt.

1854

Im Dezember gibt Verdi die Partitur für das Théâtre-Italien in Paris frei, nachdem mit Ludovici Graziani und Adelaide Borghi-Mamo geeignete Sänger für die Titelpartien gefunden sind. Die Oper wird in italienischer Sprache gegeben.

1855

Der Tenor Carlo Boucardé singt entgegen der ursprünglichen Partitur bei einer Aufführung des »Trovatore« in Florenz wahrscheinlich erstmals das hohe c in der Arie »Di quella pira«.

1857

François-Louis Crosnier, der Direktor der Pariser Opéra, schlägt Verdi eine Produktion des »Trovatore« in französischer Sprache vor. In der Übersetzung von Emilien Pacini wird »Le Trouvère« erstmals am 12. Januar in der Opéra, Salle de la rue Le Peletier, in Paris aufgeführt. In den Titelrollen singen Pauline Gueymard (Léonore), Louis Gueymard (Manrique), Adelaide Borghi-Mamo (Azucena) und Marc Bonnehée (Luna). Für die französische Fassung nahm Verdi zahlreiche kleinere Veränderungen vor und fügte im III. Teil ein neukomponiertes Ballett ein, das von Lucien Petipa choreografiert wird. Am 24. März desselben Jahres wird »Der Troubadour« erstmals in deutscher Sprache an der Hofoper Berlin gespielt.

1859

»Il trovatore« feiert sowohl in Melbourne als auch in Sydney Premiere.

1862

Verdi reist erstmals in seinem Leben nach Spanien.

1869

Nach der Erstaufführung an der Wiener Hofoper, der späteren Wiener Staatsoper, verbleibt »Il trovatore« dort mit nur zweijähriger Unterbrechung (1898–1900) bis 1944 durchgehend im Programm.

1870

Der französische Neurologe Jean-Martin Charcot beginnt seine Forschungen über Hysterie, die seinen Schüler Freud zur Begründung der Psychoanalyse führen.

1883

Im Eröffnungsjahr der Metropolitan Opera New York wird »Il trovatore« als dritte Oper nach Gounods Faust und Donizettis »Lucia di Lammermoor« gespielt. Roberto Stagno und Giuseppe Kaschmann interpretieren Manrico und Luna.

1884

Am 6. August stirbt García Gutiérrez in Madrid.

1901

Verdi stirbt am 27. Januar in Mailand.

1919

André Breton und Max Ernst erfinden den Surrealismus als eine Kunstrichtung, die ausgehend von deutscher Romantik und Freuds Forschung den Traum und das Unbewusste zur Quelle der Kunst erklärt.

1924

Franz Werfels »Verdi – Roman der Oper« trägt zur Verdi-Renaissance in Deutschland bei, indem er den Komponisten als Jahrhundertkünstler präsentiert.

1925

Nachdem »Il trovatore« während der Blütezeit des Verismo an der Mailänder Scala nicht gespielt wurde, holt Arturo Toscanini die Oper auf die Bühne zurück. In der Premiere sind Rosa Raisa, Fanny Anitúa, Aureliano Pertile und Benvenuto Franci in den Hauptpartien zu hören.

1966

Götz Friedrich inszeniert den »Trovatore« an der Komischen Oper in Ostberlin. In einem Programmheftartikel räumt er mit den Vorurteilen gegen die unglaubliche, verworrene Handlung auf und erklärt erstmals den historischen Hintergrund.

2013

Im Rahmen der Wiener Festwochen findet am 26. Mai die Premiere des »Trovatore« in der Inszenierung von Philipp Stölzl am Theater an der Wien statt. Am 29. November feiert »Il trovatore« in derselben Inszenierung mit Anna Netrebko, Plácido Domingo, Gaston Rivero und Marina Prudenskaya unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim an der Staatsoper im Schiller Theater Premiere.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
REGIE Philipp Stölzl
CO-REGIE, CHOREOGRAPHIE Mara Kurotschka
BÜHNENBILD Conrad Moritz Reinhardt, Philipp Stölzl
KOSTÜME Ursula Kudrna
VIDEO fettFilm (Momme Hinrichs, Torge Möller)
LICHT Olaf Freese
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Jan Dvořák

69

PREMIERENBESETZUNG

GRAF LUNA Plácido Domingo
LEONORA Anna Netrebko
MANRICO Gaston Rivero
AZUCENA Marina Prudenskaya
FERRANDO Adrian Sâmpetean
INEZ Anna Lapkovskaja
RUIZ Florian Hoffmann
EIN ALTER ZIGEUNER Wolfgang Biebuyck
EIN BOTE Stefan Livland
TÄNZER Eric Dunlap, Alexander Fend, Gernot Frischling,
Katerina Gevetzi, Leah Katz, Kate Sandell, Kira Senkiel, Filippo Serra

STAATSKAPELLE BERLIN
STAATSOPERNCHOR

PREMIERE
29. November 2013
STAATSOPER IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN DREKTOR Ronny Unganz
REDAKTION Jens Schroth / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
© Staatsoper Unter den Linden 2013, 2., neu gestaltete Auflage 2018, rev. 2022

TEXTNACHWEISE Die Handlung und die beiden Texte von Jan Dvořák sind Originalbeiträge für das Programmheft der Wiener Festwochen zur Neuinszenierung von Philipp Stölzl, Wien 2013 – Giuseppe Verdi: Briefe an Salvatore Cammarano, aus: Attila Csampai, Dietmar Holland: »Der Troubadour«, Texte, Materialien, Kommentare, Reinbeck bei Hamburg 1986 – Franz Werfel: »Verdi – Roman der Oper«, Frankfurt a. M. 1992 – Dieter Schnebel: »Die schwierige Wahrheit des Lebens«, aus: Musik-Konzepte Bd. 10: »Giuseppe Verdi«, München 1979 – Eckhard Henscheid: »Verdi und die Gemütlichkeit«, aus ders.: »Verdi ist der Mozart Wagners«, Stuttgart 1992 – Michel Foucault: »Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit I«, Frankfurt a. M. 1987 – Peter Ross: »Oper als Kaleidoskop«, aus: Attila Csampai, Dietmar Holland: »Der Troubadour«, Texte, Materialien, Kommentare, Reinbeck bei Hamburg 1986 – Die Zeittafel wurde von Constanze Köhn für dieses Programmheft verfasst, die Handlung übersetzte Brian Currid ins Englische.

BILDNACHWEISE Lewis Carroll: »Die Alice-Romane«, Stuttgart 2010 – Georges Didi-Huberman: »Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot«, Paderborn 1997
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

FOTOS Matthias Baus
GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München



CULTUR The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**