



Germont überredet Violetta, der
Liebe zu Alfred zu entsagen,
Vladimir Ruzdak – Melitta Muszely

Vater und Sohn im Disput um die
Ehre der Familie,
Vladimir Ruzdak – Arturo Sergi

Auf dem Wege zum Musical?

Felsensteins Hamburger „Traviata“- Inszenierung

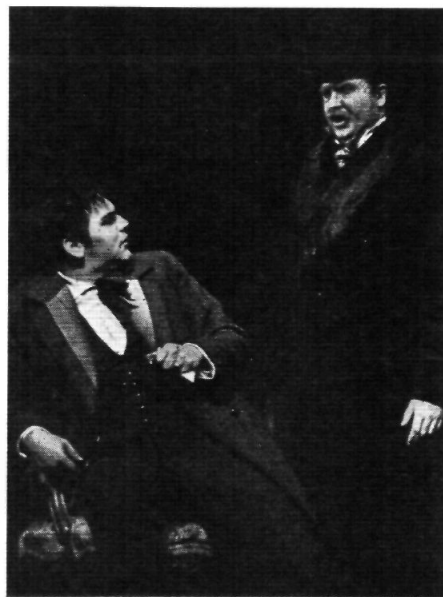
Es war merkwürdig und für einen Menschen, der Handwerk und Grenzen der opernregielichen Arbeit selber genügend erprobt hat, manchmal geradezu beklemmend: man sah auf die Bühne, war gefesselt, verblüfft, begeistert von dem was da oben zustande gebracht wurde — und man ertappte sich dabei, kaum mehr auf das zu achten, was schließlich das Wesentliche gerade dieser Oper ist: die Musik. Aber sie war ja da, feinnervig ausgearbeitet vom Dirigenten (Albert Bittner), ausdrucksvoll gesungen von den Solisten — und doch, sie stand im Hintergrund, war nicht mehr fester Untergrund, sondern wurde eine bloße, freilich durchaus respektierte Funktion, wurde Mittel zum Zweck, wurde Material in der Hand eines großartigen, besessenen Schauspiel-Regisseurs.

Über die besonderen Qualitäten des Regisseurs Walter Felsenstein braucht hier keine Lobeshymne angestimmt zu werden. Unsere hohe Achtung gilt seiner Arbeit und den bewundernswerten Ergebnissen in den zehn Jahren seiner Tätigkeit als Intendant und Regisseur der „Komischen Oper“ von Ost-Berlin. Unsere Kritik, vielmehr unsere Bedenken setzen da ein, wo das von Felsenstein vertretene Prinzip des szenisch-darstellerischen Realismus an Werken ausgeübt wird, deren Struktur seine Übertragung nicht oder zumindest nur in begrenztem Umfang zuläßt. Zu diesen Werken gehört Verdis Belcanto-Oper „La Traviata“.

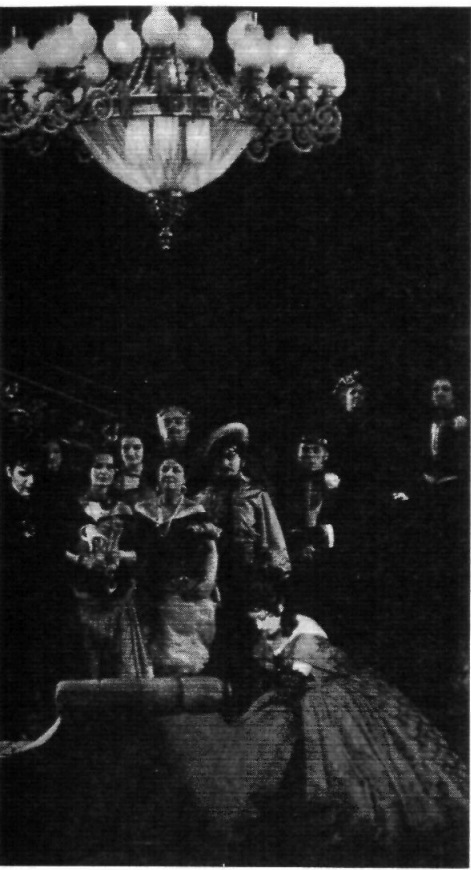
Um in medias res zu gehen: es gibt in dieser trotz aller Bedenken hinreißenden Inszenierung Stellen, wo der Dirigent oder

zumindest der Sänger einfach Einspruch erheben müßte gegen die Absicht des Regisseurs. Stellen, die einem von der Musik her denkenden und fühlenden Regisseur nicht unterlaufen könnten: Gesten und stärkere Bewegungen zu ausgehaltenen Tönen, Gänge zu vokalen Phrasen, deren Gestalt sie verbieten sollte, Aufblenden des Bühnenbildes noch während der Vorspiele. Auf der anderen Seite ergab die schauspielerische Durchblutung alles Gesungenen eine bannende Intensität der szenischen Vorgänge, mochten sie sich in den grandiosen Chorszenen oder im intimen, erschütternden Ausdruck der Einzelgestalten darbieten. Beispielhaft, wie „Einsätze“ vorbereitet, instrumentale Vor- oder Nachspiele ausgedeutet, ganze Arien-Formen prägnant durchgegliedert wurden (Finalszene der Traviata im 1. Akt!). An völlig „stationären“ Stücken freilich wie der Arie Alfreds zu Beginn des 2. Aktes oder der berühmten Arie Vater Germonts vermochte auch Felsensteins Kunst der Einteilung und Belebung kaum etwas zu ändern — und die Freunde des Belcanto mögen glücklich gewesen sein, daß sie so schön von Arturo Sergi und Vladimir Ruzdak gesungen wurden.

Weitere Grenzen wurden der suggestiven Ausstrahlung Felsensteins im Bereich von Mimik und Gestik gesetzt, physisch bedingte Grenzen, die aus den körperlichen Spannungen während des Singens erwachsen und sich nicht immer mit dem zu-



Violetta bricht unter den Vorwürfen
Alfreds zusammen,
Melitta Muszely – Arturo Sergi



sammenfügen lassen, was der Regisseur an sichtbarem Ausdruck im Gesicht oder mit Hilfe der Gliedmaßen deutlich machen möchte. Hier ergaben sich gelegentlich leichte Verzerrungen im Spiel besonders der Titelfigur, ohne daß das unsere Bewunderung für Melitta Muszely verringert. Sie war, im Sinne des Regisseurs, eine ideale Traviata, mit rückhaltlosem Einsatz von Stimme und Mensch. Verdi wäre vermutlich, bei all seinem Streben nach ausdrucksmäßiger Beseelung des Belcanto-Stiles, entsetzt gewesen, und Toscanini hätte den meisten Sängern wie auch dem Spielleiter gewiß an vielen Stellen den Taktstock an den Kopf geworfen.

Aber das ist der letzten Endes musikferne Regie-Stil Walter Felsensteins. Er verbannt jegliches „Kulinarische“ aus der Gesangs-Oper „La Traviata“ zugunsten der expressiv-unerbittlichen Darstellung einer menschlichen Tragödie und zugunsten der Atmosphäre eines zeitgebundenen Gesellschaftsdramas. Beide Konstanten dieser Inszenierung wurden auch von dem Bühnenbildner betont, Felsensteins Berliner Mitarbeiter Rudolf Heinrich. Die massive Naturalistik der Ball-Säle — farbig mit erlesenem Geschmack getönt — wurde erst durch die transparenten Wände im 2. Akt und durch das schauerliche Kolorit des letzten Bildes — mit der unheimlichen „Vision“ der Karnevals-Szene — überhöht.

Ein Wort noch zum deutschen Text. Er gehört zu den abson-

derlichsten Blüten im bunten Strauß der Übersetzungen italienischer Opern-Libretti in die schwerfällige, pastose deutsche Opernsprache. Kein Wunder, daß Felsenstein allenthalben änderte und schlecht gereimte Sentimentalitäten auszumerzen suchte. Wir erwähnen das nur, um zu betonen, wie stark auch diese oft allzu sehr von der Umgangssprache her geformten Texte auf den Ausdrucks-Stil derer abfärben, die sie in den Mund nahmen. Es ist schon etwas ganz anderes, ob eine Traviata zum alten Germont beschwörend singt: „Lasset nicht im Zorngefühl ihn fluchend meiner gedenken“, oder aber, nach Felsenstein: „Ich sterbe; doch die Erinnerung an mich darf niemand ihm zerstören“.

Dies, die realistische Kraft von Darstellung, Bild, dramatischem Gesang, dazu die bis ins Einzelne präzise, „preußisch“ exakt abrollende Vorstellung bewirkte denn auch den durchschlagenden Erfolg. Man war enthusiastisch über dieses ebenso komödiantisch beschwingt wie verstandesklar gearbeitete Schauspiel; man dachte bei den Ovationen für die Sänger kaum mehr an das Singen, an die „Oper“, an Verdi; man reagierte auf etwas Elementares und etwas hinreißend Perfektes. Und später setzte man sich vor sein Abspielgerät und legte „La Traviata“ auf. 1946 von Toscanini mit Licia Albanese und Jean Peerce musiziert, oder 1956 von der Tebaldi gesungen . . .

Hans Koeltzsch