

OPER /

IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

TEXT VON SALVADORE CAMMARANO

GEKÜRZTE FASSUNG

*Gewandhaus
Orchester*

**OPER
LEIPZIG**

*Hell lodern Flammen,
Schon naht das Opfer
im schwarzen Gewande,
fliegend die Haare!
Angstruf des Todes tönt von
den Lippen ihr,
Hallt furchtbar wider von Berg
und vom Tale!*

AZUCENA

HANDLUNG



Spanien im 15. Jahrhundert. Der alte Graf von Luna hatte zwei Söhne, von denen einer angeblich von einer »gitana«, einer »Zigeunerin«, verhext wurde, weshalb sie auf dem Scheiterhaufen hingerichtet wurde. Azucena, die Tochter der Verurteilten, entführte aus Rache den jüngeren Sohn des Grafen, verbrannte aber im Wahn ihr eigenes Kind, zog das fremde Kind als ihr eigenes auf und gab ihm den Namen Manrico.

Mittlerweile sind einige Jahrzehnte vergangen und Spanien wird von Unruhen geplagt. Der Infant Ferdinand und der Herzog von Urgel streiten sich um die Thronfolge. Der mittlerweile erwachsene Graf von Luna ist auf der Seite des Infanten, während sein Bruder Manrico den aufständischen Urgel unterstützt. Beide wissen nicht, dass sie Brüder sind und lieben zudem die gleiche Frau, die Hofdame Leonora.

Eifersüchtig bewacht der Graf den Balkon seiner Angebeteten. Leonora gesteht indes ihrer Dienerin Ines, dass sie Manrico erwarte, in den sie sich bei einem Turnier verliebt habe, bevor der Krieg begann. Jetzt sei er zurückgekehrt und bringe ihr nächtliche Ständchen. Als sie Gesang hört, eilt Leonora nach draußen, trifft aber auf den Grafen, den sie in der Dunkelheit für Manrico hält. Als dieser dann zornig erscheint, klärt Leonora die Verwechslung auf und es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Rivalen.

Die alte Azucena quälen Erinnerungen an den grausamen Flammentod ihrer Mutter. Sie erzählt Manrico davon, der im Kampf verwundet wurde. Sie habe damals aus Rache den Sohn des Grafen entführt, dann aber im Wahn ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen. Manrico ist verwirrt und fragt, ob er dann nicht ihr Sohn sei.

Ein Bote kommt an und berichtet, dass Manrico die Verteidigung der Festung Castellor übernehmen soll und dass Leonora in ein Kloster eintreten will, weil sie ihren Geliebten für tot hält. Manrico eilt sofort gegen den Willen Azucenas los.

Als Leonora sich auf ihre Einkleidung vorbereitet, taucht auf einmal Luna auf, der sie für sich erobern will. Als auch Manrico eintrifft, kommt es zur Auseinandersetzung. Schließlich gelingt es Manrico, mit Leonora nach Castellor zu fliehen.

Während ihrer Hochzeitsvorbereiten erhalten Manrico und Leonora die Nachricht, dass Azucena aufgegriffen und zum Tode verurteilt wurde. Manrico möchte seine Mutter retten, doch der Versuch missglückt.

Gemeinsam mit Azucena ist Manrico nun eingekerkert. Doch Leonora ist fest entschlossen, ihn zu befreien. Sie bittet den Grafen Luna, Manrico zu begnadigen. Als dieser ablehnt, bietet sie sich ihm selbst als Preis für Manricos Leben an. Der Graf willigt ein. Doch Leonora nimmt heimlich Gift, um sich dem Grafen nicht hingeben zu müssen.

Im Gefängnis träumen Azucena und Manrico von ihrer alten Heimat. Leonora erscheint geschwächt im Kerker und will Manrico zur Flucht überreden. Manrico glaubt allerdings, dass sie ihn betrogen habe. Erst als sie stirbt, versteht er, dass sie sich für ihn geopfert hat.

Luna hat alles beobachtet und will seinen Nebenbuhler hinrichten. Erst nach dessen Tod verrät Azucena, dass er seinen Bruder getötet habe und dass ihre Mutter nun gerächt sei.

DIE GEISTER DER TOTEN

DER REGISSEUR JAKOB PETERS-MESSER IM GESPRÄCH ÜBER DIE GEKÜRZTE FASSUNG VON »IL TROVATORE«

Sie haben schon einige Stücke von Verdi inszeniert, an der Oper Leipzig vor wenigen Jahren »Don Carlo«. Sie sind also mit dem Œuvre des Komponisten bestens vertraut, auch mit »Il trovatore«. Was macht diese Oper für Sie besonders?

► »Don Carlo«, »Rigoletto« oder »La traviata« kann man linearer erzählen. »Il trovatore« ist in sich so fragmentarisch, dass man mehr von der Geschichte verraten muss, als eigentlich auf der Bühne zu sehen sein soll. Das frühe Verdi-Stück hat etwas Holzschnittartiges und streift manchmal sogar eine Art Comic-Ebene, denn es ist sehr reduziert und plakativ im besten Sinne. Ich persönlich mag das bei Verdi lieber als das Ausziselierte seiner späteren Werke. Die klaren und neuartigen Themen, für die er sich interessierte, hat er in dieser Oper gefunden. Die Struktur ist allerdings schwierig, weil die Handlung bedingt wird durch die Vorgeschichte, durch Figuren, die wir nicht sehen, durch Tote. Das ist für mich der Hauptaspekt bei dieser Oper: Die Geister der Toten haben eine solche Präsenz und auch einen Einfluss auf das Agieren der Figuren. Das ist etwas Besonderes.

Wird das denn auch in Ihrer Inszenierung sichtbar?

► In der ursprünglichen Konzeption sollte es ein Friedhofshalbrund geben, einen Traumraum, in dem der Tod und die Vergangenheit immer präsent sind, auch als Figuren. Etwas von dieser Idee haben wir auch in die gekürzte Version hineingebracht. Die tote Mutter Azucenas tritt auf und auch Azucena als junge Frau. Wir können das traumatische Erlebnis am Scheiterhaufen verfolgen. Zudem sieht man Manrico und Luna als Kinder, die Engelsfiguren gleichen. Sie streiten sich, sind aber auch die Begleiter Leonoras. Außerdem gibt es Figuren, die Tod und Gewalt symbolisieren. In einer Szene erscheint eine Projektion mit einem geschwärzten Kindergesicht, die für die belastete Beziehung zwischen Azucena und Manrico und die schreckliche Tat der Mutter steht, die im Wahn ihren leiblichen Sohn verbrannte. Am Ende wird eine Gräberwand sichtbar, die in der ursprünglichen Konzeption ein fester Teil des Bühnenbilds sein sollte.

Das Stück heißt »Il trovatore« also »Der Troubadour«. Ist denn der Troubadour Manrico für Sie auch tatsächlich die Hauptrolle?

► Das kann man so nicht sagen, denn auch Verdi sah eigentlich in Azucena die Hauptrolle. In der Konzeption hat sich das dann verschoben und eine andere Frauenrolle, nämlich die Leonora, wurde wichtiger. Für mich ist der Troubadour trotzdem der Drehpunkt dieser Geschichte, weil er zwei gesellschaftliche Ebenen miteinander verbindet: die Ebene der »Zigeuner«, der Migranten, der Heimatlosen, der Underdogs am Rande der Gesellschaft einerseits und die der High Society mit dem Grafen Luna, der Hofdame Leonora und den Protagonisten des Bürgerkriegs andererseits. Er ist der vermeintliche Sohn Azucenas, gleichzeitig aber auch Künstler und General, der im Bürgerkrieg eine wichtige Rolle spielt. Deshalb ist der das Verbindungsglied zwischen den verschiedenen Handlungsebenen.

Das Stück spielt im 15. Jahrhundert. Sie sprachen gerade von Migranten und Underdogs. Sehen Sie inhaltliche Parallelen zur heutigen Zeit?

► Dieses soziale Gefälle, das in der Geschichte bereits angelegt ist, finde ich durchaus spannend. Die Diskussion über die Bezeichnung

»Zigeuner« für die Sinti und Roma und auch über die Ausgrenzung von Menschen mit Migrationshintergrund ist auch heute noch aktuell. In dem Stück geht um eine Gruppe von Menschen, die am Rande der Gesellschaft steht, konzentriert in der Figur der Azucena, im Gegensatz zu der anderen reichen Gesellschaft, die verstrickt ist in Hass und Bürgerkrieg. Ich finde, dass man das, wenn auch nicht eins zu eins, in eine heutige Zeit übersetzen kann. Bei uns gibt es auf der Bühne inmitten der Gräberwelt einen umzäunten Haufen aus aufgestapelten Möbeln, Koffern und Habseligkeiten, der eine zentrale Rolle spielt – eine Art Monument der Heimatlosigkeit, das auch als Scheiterhaufen gelesen werden kann und der in dem Stück als Zeichen eine große Rolle spielt.

Aufgrund der aktuellen Situation mussten in dem Stück Kürzungen vorgenommen werden und auch die Bühnensituation ist anders, als in der ursprünglichen Konzeption geplant. Was war Ihnen bei den Kürzungen wichtig?

► Diese Kürzungen verträgt das Stück gar nicht so schlecht. Wir mussten viel bei den Chorszenen, also den Massenszenen wegnehmen, die so nur noch am Rande vorkommen. Daher haben wir uns auf das Drama der Figuren konzentriert, was bei diesem Stück aber gar nicht uninteressant ist, im Gegenteil. Hier zeigen sich archetypische psychologische Muster, die Verdi in dieser romantischen Schauergeschichte des spanischen Autors Gutiérrez gefunden hat: die komplizierte Mutter-Sohn-Beziehung, die Eifersucht zwischen den beiden Brüdern. Diese Themen werden in unserer Strichfassung noch mehr herausgestellt.

Das Gespräch führte Nele Winter.

ENTSTEHUNG

HANS-JOACHIM WAGNER

Nach »Alzira« (1845), »La battaglia di Legnano« (1849) und »Luisa Miller« (1849) ist »Il trovatore« die vierte und letzte Oper in der Zusammenarbeit zwischen Giuseppe Verdi und Salvatore Cammarano. Verdi schlug seinem Librettisten das fünftaktige Drama »El trovador« von Antonio García Gutiérrez erstmals am 2. Januar 1851 als mögliches Sujet für ein nächstes gemeinsames Opernprojekt vor. Er hatte das am 1. März 1836 am Teatro del Principe in Madrid mit sensationellem Erfolg uraufgeführte Schauspiel, das rasch zum Modell romantischer Bühnenkunst in Spanien avancierte, wohl durch eine Anfang der 1840er Jahre in Paris veröffentlichte vierbändige Ausgabe spanischer Theaterstücke kennengelernt. Fasziniert von der »Neuartigkeit und Bizarrerie des spanischen Dramas« (Brief Verdis an Cammarano vom 9. April 1851) übersandte er dem Librettisten Ende Februar/ Anfang März eine vermutlich von Giuseppina Strepponi (Lebensgefährtin Verdis) angefertigte Übersetzung. Cammarano reagierte zunächst nicht auf den Vorschlag und zeigte sich auch in der Folge wenig begeistert von dem Sujet. Dennoch schickte er Anfang April 1851 ein komplettes Szenarium an den Komponisten. Verdi war von diesem Entwurf enttäuscht, denn während in seiner Interpretation des Stückes Azucena im Zentrum der dramatischen Verwicklungen stand, sah er bei Cammarano alle »Fremdartigkeit und Neuartigkeit ihres Charakters« ausgemerzt (Brief Verdis an Cammarano vom 9. April 1851). Verdi fertigte daraufhin selbst eine Handlungsskizze an, die im wesentlichen die Grundzüge der späteren Oper fixiert: Die fünf Akte der literarischen Vorlage – jornadas (»Tage«) überschrieben und in Anlehnung an Victor Hugos »Hernani« mit erläuternden Titeln versehen (1. Das Duell, 2. Das Kloster, 3. Die Zigeunerin, 4. Die Enthüllung, 5. Die Folter)

– wurden auf vier Teile kondensiert; Handlungsgerüst und Hauptcharaktere blieben weitgehend unangetastet, wobei Verdi den konkreten historisch-politischen Hintergrund weniger detailliert gestaltete, die Schilderung der ritterlichen Erziehung Manriques eliminierte, die Erbfolge umkehrte und im Gegensatz zur Vorlage Luna in den Rang des erstgeborenen Sohnes des alten Grafen erhob und schließlich als neues Motiv die geplante Eheschließung Manriques mit Leonor einführte, die in der literarischen Vorlage nicht thematisiert ist.

Nach Cammaranos Einwilligung in die Zusammenarbeit gestaltete sich die weitere Genese des Librettos problematisch und war von grundsätzlichen Differenzen begleitet. Die Frage der Wahrscheinlichkeit und Kohärenz der Handlung stand ebenso zur Debatte wie die Konzeption Azucenas als Figur im Widerstreit zwischen der Liebe zu ihrem Sohn Manrico und dem Racheschwur für die Mutter; auch die Verwundung Manricos war insofern Gegenstand kontroverser Diskussionen, als Cammarano für eine Verwundung im Duell plädierte, während Verdi auf der heroischen Niederlage Manricos in der Schlacht beharrte und sich mit dieser Idee schließlich durchzusetzen vermochte. Trotz der schier unüberwindbar scheinenden Gegensätze fanden Komponist und Librettist dennoch zueinander. Nachdem Verdi Teile des Librettos erhalten hatte, spornete er Cammarano an: »Setzen Sie den *Trovatore* so fort, wie Sie es in der *introduzione* gemacht haben, und ich werde mich unendlich glücklich schätzen.« (Brief Verdis an Cammarano vom 25. Juni 1851)

Am 17. Juli 1852 starb Cammarano, noch bevor er das Libretto fertigstellen konnte. Da der neapolitanische Publizist Emanuele Bardare bereits seit August 1851 dem schwerkranken Librettisten zur Seite gestanden hatte, wurde er mit der endgültigen Ausarbeitung des Textes beauftragt. Verdi nahm nun noch grundsätzliche Änderungen vor, die eine Umgewichtung der Figuren nach sich zog. Die Partie Leonoras erfuhr mit der Einfügung eines *Adagio* (»*Tacea la notte placida*«) in die mit der *Cabaletta* (»*Di tale amor che dirsi*«) schließenden Arie des ersten Teils und einer weiteren Arie im vierten Teil eine prinzipielle Aufwertung, sodass sie als gleichberechtigte Figur neben Azucena tritt.

Bereits vor der Übereinkunft mit Cammarano hatte Verdi »*Il trovatore*« am 18. März 1851 dem Impresario des Teatro Comunale in Bologna, Alessandro Lanari, angeboten. Die Verhandlungen schlugen hier indes ebenso fehl wie später diejenigen mit Neapel, denn Verdi machte die definitive Zusage von der Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Sänger abhängig. Die Hauptrollen, insbesondere die Rolle der Azucena, sollten bei der Uraufführung mit den besten Kräften besetzt sein. Erst im Juni 1852 glaubte Verdi ideale Bedingungen am Teatro Apollo in Rom gefunden zu haben. Er nahm Kontakt mit dem Impresario Vincenzo Jacovacci auf und unterzeichnete nach der Genehmigung des Librettos durch die römische Zensur im November 1852 den Vertrag.

Verdi hatte mit den Skizzen für »*Il trovatore*« im September 1852 begonnen; in den Herbstmonaten widmete er sich der Ausarbeitung der Partitur, und noch vor seiner Abreise Anfang Dezember 1852 zur Vorbereitung der Uraufführung in Rom war die Oper fertiggestellt. Letzte Korrekturen an der Partitur wurden während der Proben am Teatro Apollo ausgeführt.



(Teatro di Apollo in Roma, la sera del 13 novembre 1847. — Vedi la Cronaca del numero antecedente.)

— TEATRO APOLLO IN ROM, 1847

INSISTENZA UND EINPRÄGSAME MELODIEN

JULIAN BUDDEN

Die Geschehnisse im »Troubadour« mögen gelegentlich fantastisch wirken, unverständlich sind sie jedenfalls nie; und die Situationen selbst werden stets klar und eindeutig umrissen. Mögen die musikalischen Formen auch altmodisch sein, so passen sie doch zu einer Oper, die wie »Lohengrin« und »Euryanthe« die mittelalterliche Welt des Rittertums und der Romanzen beschwört.

Doch mögen die Schläuche auch alt sein, der Wein ist aufregend neu. Mit »Il trovatore« erreicht die romantische italienische Oper einen späten Höhepunkt. Nur ein Komponist, der sie bereits hinter sich gelassen hatte, war zu diesem Werk fähig. Das Drama zielt zwar eher auf den ausgedehnten Moment als auf eine sich kontinuierlich entwickelnde Handlung, aber das theatralische Interesse lässt keine Sekunde nach. Die Symmetrie des Handlungsschemas ergibt sich aus der Spannung einander widerstreitender und dennoch im Gleichgewicht befindlicher Kräfte; diese werden zunächst einmal durch die beiden Primadonnen symbolisiert. In Azucena schöpft Verdi erstmals Möglichkeiten des Mezzosoprans als eines weiblichen Gegenstücks zum Bariton voll aus. Leonora, die Heldin, gilt als der Inbegriff des Lyrischen, eine Aristokratin, die sich in breit dahinströmenden Melodien

äußert; Azucena dagegen ist eine Frau aus dem Volk, sie spricht seine Sprache, 3/8- und 6/8-Takt sowie kurzatmige Rhythmen herrschen vor. Immer wieder zwar zu lyrischen Aufschwüngen fähig, stellt sie doch eher den Inbegriff des Dramatischen dar. Wenn Leonora erzählt, wie sie zum ersten Mal Manrico begegnet ist, wird in der Musik nicht der Versuch unternommen, ihre Erzählung irgendwie plakativ zu akzentuieren; das erwarten wir auch nicht. Unsere Aufmerksamkeit gilt allein dem kunstvollen Verlauf ihrer Melodie. Wenn dagegen Azucena berichtet, wie ihre Mutter auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde und nach Rache schrie; wie sie den Sohn des Grafen raubte, mit der Absicht, ihn in die noch schwelende Glut zu werfen; das arme Würmchen aber so jämmerlich weinte, dass sie sich doch nicht dazu entschließen konnte; wie sie bei der Vision ihrer Mutter das Bewusstsein verlor, und als sie wieder zu sich kam, der Sohn des Grafen neben ihr lag; sie also ihr eigenes Kind verbrannt hatte – hier unterstreicht die Musik jede Einzelheit mit solcher Plastizität, dass aus der Schauerballade eine grausig überzeugende Tragödie wird.

Beide Sängerinnen bewegen sich jeweils in ihren eigenen Tonräumen: Leonora in As-Dur, Des-Dur und verwandten Tonarten, Azucena in e-Moll, G-Dur, C-Dur, a-Moll. Typisch auch die Eröffnung: Leonora beginnt mit einer vollen scena e cavatina, Azucena mit einer kurzen strophischen Canzone (»Stride la vampa!«); die zentrale Episode ist der »Zigeunerchor«. Ein Schlager wie »La donna è mobile«, und doch auch mehr: Deutlich werden die beiden Motive, die die Sängerin beherrschen, zunächst das der Rache, dann das mütterlicher Zärtlichkeit für das fremde Kind.

Doch zweimal wird die »Zigeunerin« durch die Macht ihrer Gefühle zu langen lyrischen Phrasen hingerissen, die eher zu Leonora passen: Beide Male geht es um ihren Sohn, den Trost ihres Alters, den sie zu Hilfe ruft. In der letzten Szene sehen wir dann eine verwandelte Azucena. Auf eine erregend-hysterische Scena folgt das quälende »Ai nostri monti«, dessen volkstümliche Einfachheit an Brahms erinnert. In das folgende (»Parlar non vuoi?«) verwoben, erscheint der Adel ihrer Melodie gegenüber dem Gezänk Leonoras mit Manrico wie ein

Tadel. Erst als der Vorhang geht, erwacht Azucenas Blutrachedanke wieder, wenn sie dem Grafen triumphierend erzählt, dass dieser seinen eigenen Bruder getötet hat.

Im Gegensatz zu ihr erstrahlt Leonora im Glanz romantischer Weiblichkeit, eine aktivere, robustere Lucia Ashton. Ihre Eröffnungsszene entwickelt sich vom Rezitativ über einen kostbaren Arioso-Moment (»Come d'aurato sogno«) zur Cavatine (»Tacea la notte«), ein prächtiges Exempel melodischer Erfindungskraft Verdis. Schon in seinen frühesten Arien war die Tendenz zu beobachten, das musikalische Gewicht aufs Ende zu verschieben. Hier scheint das musikalische Gravitationszentrum mit jedem neuen Anlauf höher zu steigen. Die Auszierung der Cabaletta zeichnet sich durch »engelhafte« Mannigfaltigkeit aus.

Als Gegenstück zu dieser »scena e cavatina« ist Leonoras große Arie im vierten Akt (»D'amor sull'ali rosee«) anzusehen; sie entfaltet sich noch weiträumiger, da sie die berühmte »Miserere«-Szene miteinschließt, worin ihr die beherrschende Rolle zufällt. Die Musik des Cantabile ist wiederum aus dem reinsten Gold der lyrischen Tradition Italiens; doch während in »Tacea la notte« die Phrasen jeweils in größere Höhe strebten, sind sie hier eher abwärtsgerichtet und werden von schmerzlicher Harmonik begleitet. Leonora überstrahlt jede Szene der Oper, in der sie beteiligt ist. Ihr gehört die grandiose Melodie, die das Concertato-Finale des zweiten Aktes einrahmt, aber auch der hinreißende Refrain im Duett mit dem Grafen.

Als Aristokrat ist der Graf im Wesentlichen ein Teil von Leonoras Welt; eine etwas stereotype, unsympathische Rolle, die durch das poetische »Il balen« mit seiner samtigen Klangfülle und die martialisches Kraft des »Per me, ora fatale« gerettet wird. Manricos Rolle auf der anderen Seite bleibt in der Schwebelage zwischen den Idiomen der Azucena und der Leonora. Sein von der Harfe begleitetes Ständchen »Deserto sulla terra« taucht Azucenas Stil ins Geheimnisvolle. Später, in der Szene mit Leonora, nimmt Manrico die musikalische Färbung der Primadonna an. Der Wendepunkt der Handlung tritt in dem Augenblick ein, in dem Manrico durch die Ereignisse veranlasst wird,

von der Sphäre Leonoras in die der Azucena überzuwechseln. Das Andante »Ah! si, ben mio« ist ein männliches Gegenstück zu »Tacea la notte«, worin Verdi jene ständig wiederholten Noten verwendet, mit denen er eine Tenorkadenz vorzubereiten pflegt. Diese selben Wiederholungen bekommen dann freilich in der Cabaletta »Di quella pira« eine ganz andere Bedeutung: Sie werden Teil der kurzen eindringlichen Phrase, aus der sich der ganze Satz entwickelt. Dies ist die zu stolzem Heroismus erhobene Sprache Azucenas.

Eine Eigenschaft der Oper ist ihre »insistenza«, ein unerbittliches Beharren auf dem musikalischen Argument, im Wesentlichen eine Konsequenz des Azucena-Stils. Aber insistiert wird auch in einigen Leonora-Szenen: im Terzett des ersten Aktes, im Concertato-Finale des zweiten Aktes bei Leonoras vibrierender Glückseligkeit und der ungestümen Wildheit ihrer rivalisierenden Freier; schließlich im Duett zwischen ihr und dem Grafen, in dem sie um Manricos Leben »feilscht«.

In keiner anderen Oper Verdis finden wir schließlich so viele einprägende »Melodien« – wovon nicht nur die Soli und Duette betroffen sind. Die Risorgimento-Unisono-Chöre klingen auf erheiternde Weise in dem farbigen »Vedi! le fosche« nach, das mit seinem »Amboss«-Refrain und dem auftrumpfenden »Squilli, echeggi la tromba guerriera« – unter ganz neuer Behandlung des Zehnsilber-Metrums – eine außerordentliche Wirkung erzielt.

»Im Herzen Afrikas oder Indiens wirst du immer »Il trovatore« hören«, meinte Verdi 1862 zu seinem Freund, dem Grafen Arrivabene. Damit hat er nicht übertrieben. Seit der Premiere von 1853 war es die populärste Oper des gesamten Repertoires – bis sie dann von Gounods »Faust« abgelöst wurde. Parodien schossen überall aus dem Boden. »Ah, che la morte ognora« und »Il balen« hörte man in aller Welt auf jeder Drehorgel und jedem Straßenklavier.

»GITANOS«/ »ZIGEUNER«

Die »gitanos« kamen im Jahre 1425 nach Spanien. Sie erreichten die Halbinsel über die Pyrenäen. Der König in jener Zeit, Juan II de Aragón, bewilligte Juan und Tomás, die sich Grafen von Kleinägypten nannten, per königlicher Urkunde den Grenzübergang. Aus diesem Namen »Kleinägypten« entstand das Wort »gitano«, unter dem man in Spanien die Gruppe der Roma kennt. Seitdem haben sie sich im ganzen Land niedergelassen. Anfangs wurden sie wohlwollend aufgenommen, aber nach wenigen Jahren erließen die Könige gegen sie gerichtete Gesetze und ihre Verfolgung setzte ein. Sie waren schlimmen Verfolgungen ausgesetzt und lebten unter extrem schwierigen Bedingungen.

Heute leben in Spanien etwa 700.000 Roma, das sind 2 Prozent der spanischen Bevölkerung. Von den Regionen ist Andalusien diejenige, in der die meisten »gitanos« leben, schätzungsweise sind es ungefähr 300.000 Roma. Die Hauptprobleme der spanischen Roma sind Beschäftigungs-, Bildungs- und Wohnungsprobleme. Bei diesen Themen spielt die Wohnungsfrage eine zentrale Rolle, noch gibt es abgesonderte Elendsviertel – in einem Land wie Spanien, das in der Wohnungsfrage eine gute Entwicklung zu verzeichnen hat. In der spanischen Verfassung heißt es, dass »alle spanischen Bürger das Recht auf eine menschenwürdige Wohnung haben«. Dieses Recht können nicht viele zu den Roma gehörende spanische Bürger genießen.

JOSÉ ANTONIO PLANTÓN GARCÍA

Die Begriffe Sinti und Roma sind nicht, wie häufig unterstellt, »politisch korrekte« Erfindungen der Bürgerrechtsbewegung, sondern tauchen in Quellen bereits seit dem 18. Jahrhundert auf. Seit vielen Jahren werden die

Eigenbezeichnungen »Roma« bzw. für den deutschen Sprachraum »Sinti« auch in den internationalen Organisationen offiziell geführt. Die Bezeichnung »Zigeuner« hingegen ist untrennbar verbunden mit rassistischen Zuschreibungen, die sich, über Jahrhunderte reproduziert, zu einem geschlossenen und aggressiven Feindbild verdichtet haben, das tief im kollektiven Bewusstsein verwurzelt ist. Wer dafür plädiert, den Ausdruck »Zigeuner« als Sammelbezeichnung »wertneutral« zu verwenden, blendet nicht nur diesen historischen Kontext aus. Er ignoriert auch völlig den heutigen Gebrauch in der Umgangssprache, in der »Zigeuner« immer noch als Schimpfwort benutzt wird. Die Eigenbezeichnung Sinti und Roma ist wesentlicher Teil unserer Identität als Minderheit. In unserer pluralistischen Gesellschaft sollte dieses ureigenste Recht auf Selbstbestimmung respektiert werden.

ZENTRALRAT DEUTSCHER SINTI UND ROMA

Es gibt in dem Milieu, das Saucen etc. umbenennen möchten, scheinbar die falsche Vorstellung, einem »Antiziganismus« entgegenzutreten. Die Sinti Allianz Deutschland lehnt diese Form der Sprachhygiene ab, auch jegliche Form der Sprachüberwachung. Die Mehrheit der Sinti, die wir vertreten, verfolgt diese unwürdige »Saucendiskussion« kopfschüttelnd. Es ist richtig, die Bezeichnung »Zigeuner« wird von uns selbst verwandt. Selbst Überlebende der Nazi-Diktatur benutzen diese Bezeichnung in ihren Biografien als Überbegriff, und auf Grabmalen wird die Bezeichnung »Zigeuner« häufig als Inschrift gewählt. Zum Begriff »Zigeuner« vertreten die Angehörigen der Sinti Allianz Deutschland aus Respekt vor allen anderen Zigeunervölkern die Auffassung, dass mangels eines von allen Zigeunervölkern akzeptierten neutralen Überbegriffs auf die eineinhalbjahrtausend Jahre alte historische Bezeichnung »Zigeuner« nicht verzichtet werden kann – sofern diese wertfrei benutzt wird. Eine Zensur oder Ächtung des Begriffs »Zigeuner«, durch wen auch immer, sollte und darf es nicht geben.

SINTI ALLIANZ DEUTSCHLAND

Wir haben uns entschieden, die italienischen Begriffe »gitano« oder »zingara« in den Übertiteln mit »Zigeuner« oder »Zigeunerin« zu übersetzen, möchten uns aber ausdrücklich von einer abwertenden oder rassistischen Verwendung der Begriffe distanzieren.

TEXTNACHWEISE

Die Handlung und das Interview mit Jakob Peters-Messer sind Originalbeiträge für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

HANS-JOACHIM WAGNER: *Il trovatore*, in: *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart 2001 | JULIAN BUDDEN: *Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart 2000 | JOSÉ ANTONIO PLANTÓN GARCÍA: *Zur Situation der Roma in Spanien*, Heinrich-Böll-Stiftung über: <https://heimatkunde.boell.de/de/2007/11/18/zur-situation-der-roma-spanien>, Stand: November 2020 | Zentralrat Deutscher Sinti und Roma: *Erläuterungen zum Begriff »Zigeuner«*, über: <https://zentralrat.sintiundroma.de/sinti-und-roma-zigeuner/>, Stand: November 2020 | Sinti Allianz: *Keine Zensur von »Zigeuner«*, über: <https://deutsche-sprachwelt.de/2020/08/sinti-allianz-keine-zensur-von-zigeuner-sossendiskussion-unwuerdig/>, Stand: November 2020.

BILDNACHWEISE

Teatro Apollo, 1847 © Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, Rom.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

05

*Gewandhaus
Orchester* / **OPER
LEIPZIG**

IMPRESSUM

OPER LEIPZIG

INTENDANT UND GENERALMUSIKDIREKTOR Prof. Ulf Schirmer

VERWALTUNGSDIREKTOR Ulrich Jagels

OPERNDIREKTORIN Franziska Severin

HERAUSGEBER Dramaturgie der Oper Leipzig

REDAKTION Nele Winter

SPIELZEIT 2020/21 Heft 05

PREMIERE 06. Dezember 2020

GESTALTUNG formdusche, Berlin / Ina Henkel-Graneist

DRUCK Elbe Druckerei Wittenberg GmbH
