

Christina von Braun Das Weib als Klang.

Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker

¶ »Diva – die Inszenierung der übermenschlichen Frau« heißt dieses Symposium, und mit diesem Namen sagen die VeranstalterInnen auch schon, daß die Diva, diese Göttliche und Sterbliche zugleich, kein Naturphänomen ist, so sehr sie als schöner Leib und schöne Stimme daher kommen mag, sondern ein kulturelles Phänomen: eine Erscheinungsform, so werde ich darzustellen versuchen, der Sprachkrise des 19. Jahrhunderts, die sich ihrerseits einem gewandelten Verhältnis von Schrift und gesprochener Sprache, von Stimme und Notationssystem verdankt. Dieses Verhältnis sollte in den Frauenfiguren der Oper und der Gestalt der Diva einen ›leibhaftigen‹ Ausdruck finden.

Sprachkrise Die Krise des 19. Jahrhunderts ist schon oft als Sprachkrise umschrieben worden. Für eine solche Lesart gibt es viele Anzeichen, die von der Entstehung der Linguistik über Rimbauds Dichtung und literarische Texte wie Hofmannsthals ›Chandos-Brief‹ bis zur Geburt der Psychoanalyse reichen. Die Gemeinsamkeit dieser verschiedenen Ausdrucksformen von Sprachkrise scheint auf einem neuen Verhältnis von Sprache und ›Wirklichkeit‹, Signifikat und Signifikant zu beruhen. Dieser Umbruch läßt sich auch auf der Basis von religiösen Vorgaben betrachten – nämlich einem unterschiedlichen Verhältnis von Schrift und Sprache in den ›christlichen‹ und den ›jüdischen‹ kulturellen Traditionen, die im Säkularisierungsprozeß ihren Niederschlag finden sollten. Um das verständlich zu machen, muß ich kurz auf den Beginn der Alphabetgeschichte zurückgehen.¹

Das semitische Alphabet, das erste überhaupt, war um etwa 1000 v. Chr. voll entwickelt, mehr oder minder zeitgleich mit der Entstehung der ersten monotheistischen Religion, dem mosaischen Glauben. Das griechische Alphabet entstand zweihundert Jahre später, und es zog nach sich: 1. die Entstehung der Polis und der Demokratie mit ihrem geschriebenen Gesetz; 2. die Entstehung von Philosophie und Wissenschaft, wie sie bis heute das Denken des Abendlandes prägen; 3. den Beginn des historischen Denkens und damit einhergehend des Denkens in utopischen Modellen (des sozialen Lebens oder der wissenschaftlichen Eroberung), die ihre Realisierung einfordern; und 4. schuf das Alphabet eine symbolische Geschlechterordnung, die die Dichotomie von Geist/Materie (Körper) und Natur/Kultur gleichsam ›biologisierte‹ und zum ›Naturgesetz‹ erhob. Das Denken, das aus dem griechischen Alphabet hervorging, sollte schließlich das Christentum zeitigen.

1 Vgl. Christina v. Braun: Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht, Zürich 2001.



ABBILDUNG 1 Marie Taglioni die Ältere in in der Titelrolle von *La Sylphide*, Choreographie von Philippe Taglioni. Lithographie von Marie-Alexandre Alophe, Paris, um 1850. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Tanz- und Ballett-Sammlung

Tänzerinnen in »christliche« (Marie Taglioni) und »heidnische Tänzerin« (Fanny Elßler).³ Letztlich begegnet uns in dieser Klassifizierung wieder die bekannte, im 19. Jahrhundert häufig repetierte Vorstellung von der Frau als Heilige oder Hure.⁴ Fanny Elßlers umjubelte tänzerische Spezialität, die ihr damals keine andere nachmachte, war ihre spanische *Cachucha*. Spanischer Tanz aber war im frühen 19. Jahrhundert ein Synonym für pure Leidenschaft.⁵

Der Direktor der Pariser Oper, Louis Véron, war so geschickt und kaufmännisch schlau, beide Ballerinen gleichzeitig zu engagieren. Die jüngere Fanny Elßler hatte

- 3 »Si l'on peut s'exprimer ainsi, Mlle Taglioni est une danseuse chrétienne; Mlle Fanny Elssler est une danseuse païenne.« Théophile Gautier: *Ecrits sur la Danse*, ausgew. und komment. von Ivor Guest, Paris 1995 (*L'Art de la Danse*), S. 78.
- 4 Interessanterweise aber versuchte Gautier, in seiner Idealvorstellung beide Pole in einer Frau miteinander zu verschmelzen. In der Tänzerin Carlotta Grisi sah er beide polarisierenden Charakteristika der Taglioni und der Elßler vereint. Für Carlotta Grisi schrieb er sein Ballett *Giselle*, und ihr galt auch im realen Leben seine Leidenschaft.
- 5 1837 schrieb Théophile Gautier anlässlich eines Pariser Gastspiels spanischer Tänzer: Sie »stehen überhaupt in gar keinem Verhältnis zu unsern Tänzern; diese Leidenschaft, dieser Schwung, diese Begeisterung, die man sich schlechterdings gar nicht vorstellen kann [...], sie haben in ihrer Manier nichts Mechanisches oder Entlehntes, nichts was an Schule erinnerte, – ihr Tanz ist eher ein Tanz des Temperaments als ein Tanz der Regel, und in jeder seiner Gesten spürt man die ganze stürmische Kraft südländischen Blutes.« (Zit. nach: Andrei Levinson: *Meister des Balletts*, übers. von Reinhold von Walter, Potsdam/Berlin/Petersburg 1923, S. 139; Originalzitat siehe Gautier: *Ecrits sur la Danse*, S. 33).



ABBILDUNG 3 Plakat für *La Dame aux Camélias* von Alexandre Dumas fils mit Sarah Bernhardt in der Hauptrolle. Farblithographie von Alfons Mucha, Paris, 1896. Die Neue Sammlung – Staatliches Museum für angewandte Kunst, München.
Foto: Archiv Die Neue Sammlung

öffentlichen Entourage begleitet wurde. Ein Star tritt eben nicht ohne ›Fans‹ auf, auch nicht halbprivat – ein Privatleben im eigentlichen Sinne gab es für Sarah Bernhardt ohnehin so gut wie nicht. Es war ein Kosmos, deren Schöpferin wie auch Zentrum sie gewesen ist. Regisseurin und Darstellerin der Hauptrolle, Intendantin und Besitzerin mehrerer aufeinander folgender Theater in Paris bis hin zum großen Theater an der Place de Châtelet, dem heutigen Théâtre de la Ville – alle diese hochkarätigen Funktionen hatte sie gleichzeitig inne und füllte sie mit ihrer immensen Produktivität.

Die Inszenierung der *femme fragile*:

Eleonora Duse Aber auch Sarah Bernhardt bekam eine Konkurrentin, nun auch auf internationalem Parkett. Diese fing zunächst eher bescheiden an, als lokale Berühmtheit in Turin, die als begeisterte Zuschauerin das Gastspiel Sarah Bernhardts als große Prägung erlebte – es war Eleonora Duse. Nach diesem Gastspiel der 1882 schon berühmten Französin übernahm Eleonora Duse fast vollständig deren Repertoire. Bis in die Kostümgestaltung lassen sich deutliche Anklänge an Sarah Bernhardts Bühnendarstellungen nachweisen, wie ein Vergleich der Rollenporträts von Sarah Bernhardt und



ABBILDUNG 6 Adele Sandrock als Marguerite Gautier in *Die Kameliendame* von Alexandre Dumas fils. Foto von Rudolf Krziwanek, Wien und Ischl, nach 1898. Deutsches Theatermuseum, München

Sicherlich schmeichelte es ihr, daß sie gelegentlich als ›die deutsche Sarah Bernhardt‹ apostrophiert wurde. Und es gab realiter einige Parallelen im Hinblick auf Biographie und Karriere. Beide waren am ersten Theater einer bedeutenden Theaterstadt als eine der führenden Schauspielerinnen engagiert, beide an einem Theater, wo das Engagement lebenslange Gültigkeit besaß und als eine besondere Auszeichnung galt. Und beide erlaubten sich, dieses Theater zu verlassen – Sarah Bernhardt die Comédie Française und Adele Sandrock das Burgtheater –, was jeweils für einen enormen Skandal sorgte: Solche Theater verließ man eigentlich nicht. Beide ließen sich dann luxuriöse Kostüme schneidern und gingen mit einem neuen Repertoire auf große Tournee, beide spielten hierbei die *Fédora* von Victorien Sardou und – als Paraderolle – *Die Kameliendame* (Abbildung 6). Doch während Sarah Bernhardt mit diesem entschiedenen Schritt ihre Weltkarriere begründete, erlitt Adele Sandrock eine harte Niederlage, die Tourneen endeten in einem finanziellen Desaster. Trotz aller Nachahmungen und optischen Anleihen²⁹ erreichte Adele Sandrock das heiß ersehnte Ziel nicht, ihren Status über den einer lokalen Berühmtheit hinauszuführen und das Firmament der internationalen Stars zu erreichen.

29 Wovon der Vergleich eines Zivilportraits beider Schauspielerinnen ein beredtes Zeugnis ablegt. Vgl. Claudia Balk: *Von ›Der Sandrock‹ zur Adele. Pathos und Komik*, München 1997, S. 42 und 43.



AB BILDUNG 1 Maria Jeritza als »weiße Diva«, Seite aus einem Musterbuch von Franz Xaver Setzer. Imagno/Photoarchiv Setzer-Tschiedel, Wien

Linie der Selbstdarstellung. Doch nicht etwa für ein Theater des authentischen Selbst, sondern für Inszenierungen, die in einem intermedialen Spiel mit Vorbildern, die zu Nachbildern und wieder zu Vorbildern werden können, sich wie identische Morphemme in Bildspeichern festsetzen und ablagern, bis sie erneut reproduziert werden. Weitaus dominanter als ihre Einzigartigkeit und unverwechselbare Identität scheinen vielmehr lang anhaltende Imaginationen und bestimmte Formen der Idealisierung. Stets sind die Porträtierten in eine Situation versetzt, die vom nüchternen Alltag so weit entfernt ist wie von der harten, körperlich anstrengenden Arbeit der Sängerin.

Bei aller Nobilitierung ist nicht zu übersehen, wie dominierend sich auf den Hochglanzphotos der Primadonnen mit Haustier, Pelz, Perlen und Blumen, die von Opernhäusern, Agenturen und Schallplatten- beziehungsweise CD-Labels ausgestellt werden, kulturelle Zeichensysteme ablagern, die sich der Mode, dem Glamour und Starkult verschrieben haben.³ Fallen solche Bilder unter die Kategorien der Mode, hier in Form einer Präsentation durch die Medien, dann werden die Sängerinnen

3 Vgl. Ulrike Bergermann: *Vogue. Fotografie und Bewegung im Musikvideo*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 17 (1997), S. 46–62.

ABBILDUNG 4 Links: Maria Kuznetsova. www.cantabile-subito.de/Sopranos/Kuznetsova_Maria.html. Rechts: Maria Jeritza. www.cs.princeton.edu/~san/jeritza13.jpg



anderen Bühnenwerken aus dem Bildsystem der weißen Primadonna. Man beachte die Auftritte der Operndiva Maria Jeritza, die sich vor der Kamera in drei völlig unterschiedlichen Rollen präsentiert (Abbildung 5). Wie dabei die individuellen Züge einer Opernfigur an ein normatives Ideal, das Selbstbild der Sängerin, angepaßt werden, zeigt auch der Gestus der Sängerin: Beide Hände auf der Brust, der leicht gehobene Kopf, der Blick der Elisabeth signalisieren in einem Rollenphoto zu Wagners *Tannhäuser* weniger flehentliches Bitten um Erlösung als die Selbststilisierung zur göttlich Begnadeten. Und selbst Carmens Erotik schlägt, so sie den Blick zum Himmel wendet, um in diese Typisierung. Idealisierende Überhöhung, weiße Gewänder für eine Sängerin, die über jeden moralischen Zweifel erhaben sein will, keusch und unschuldig, dieses Bild der Catalani wurde der Sängerin Maria Jeritza regelrecht auf den Leib geschrieben.¹⁹

Ob die Rollenporträts der Jeritza datierbaren Operninszenierungen an der New Yorker Metropolitan Opera oder der Wiener Staatsoper zugeordnet werden könnten, ist bisher nicht erforscht. Unabhängig davon kann man sehen, daß sie sich als Bilder völlig selbständig gemacht haben. Der inszenierungs- und theatergeschichtliche Bezugsrahmen wird sekundär, weshalb es auch so schwer ist, das Aufnahmedatum

¹⁹ Dies ist kein Einzelfall. Nicht nur könnte die Reihe für Jeritza noch fortgesetzt werden, eine ähnliche Reihe von Portraits dieses Typus kann man auch unter den Rollenphotos anderer Sängerinnen dieser Zeit zum Beispiel bei Geraldine Farrar finden. Siehe etwa Farrar als Elisabeth in Richard Wagners *Tannhäuser*: www.cs.princeton.edu/~san/farrar30a.jpg; in der Titelrolle von Jacques Gounods *Sappho*: www.cs.princeton.edu/~san/farrar35.jpg; in der Titelrolle von Mascagnis *Amica*: www.cs.princeton.edu/~san/farrar40.jpg.

wenigen Stellen weicht Netrebko von den Vorschriften des Notentextes ab: Vom hohen *as* in Takt 14 macht sie ein Portamento auf das *g'* im nächsten Takt, obwohl das Komma im Text nach »occulti« eine kleine Zäsur nahelegte. In Takt 30 notiert Verdi einen Bogen, der über den ganzen Takt reicht, Netrebko macht aber eine kurze Atemzäsur nach »-ver-so«. In Takt 39 ignoriert sie die Sechzehntelpause und verbindet zwei Phrasen miteinander, die bei Verdi voneinander getrennt notiert sind. Eine letzte Veränderung betrifft den Schluß der Kadenz, den Netrebko gegenüber der gedruckten Fassung leicht erweitert.⁸

MARIA CALLAS, die über Jahrzehnte hinweg mit der Figur der Violetta Valery geradezu identifiziert wurde,⁹ hat in einer 1953 entstandenen Studioaufnahme von *La traviata* die Arie mit größeren Freiheiten gegenüber dem Buchstaben des Notentextes gesungen (Abbildung 2).¹⁰ Wie Netrebko atmet auch die Callas zwischen dem 4. und 5. Takt, ohne den Zusammenhang zu zerstören. Das hohe *as* in Takt 6 singt sie aber länger als vorgeschrieben, quasi mit Fermate, zudem bindet sie die folgende Phrase durch ein Portamento an. Auch das hohe *as* in Takt 14 wird ausgehalten, ihm folgt aber, anders als bei Netrebko, kein Portamento. Nach dem lange gehaltenen *e''* auf »a-mor« in Takt 24 macht die Callas eine Zäsur, um die Phrase »A quell'amor« im nächsten Takt neu ansetzen zu können. Verdis Bögen ignoriert sie und atmet nach »amor«, was ihr aber die Möglichkeit schafft, die Weiterführung der Phrase im Piano zu singen. Die nächste Phrase (»dell'universo«) singt sie wieder forte, und wie Netrebko setzt sie vor der letzten Note von Takt 30 ab. In Takt 37 erhält die Sechzehntel auf *g''* eine Fermate, ebenso die vorletzte Note in Takt 39, selbst die Sechzehntelpause in Takt 41 ist viel länger als notiert. Die Kadenz schließlich folgt Verdis Vorgabe überhaupt nicht und stammt wahrscheinlich von der Callas selbst.

Die hier zu beobachtenden Abweichungen vom notierten Text sind zum größeren Teil nicht als Interpretationseigenheiten der Callas zu deuten, sondern erklären sich aus der Aufführungsgeschichte des Werks, wie sie etwa in den für die italienische Opernpraxis der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentativen Veröffentlichungen von Luigi Ricci dokumentiert ist.¹¹ In dem nicht nur von Verdi sehr geschätzten

⁸ Vgl. dazu weiter unten.

⁹ Vgl. Gunna Wendt: *Maria Callas oder Die Kunst der Selbstinszenierung*, hg. vom Deutschen Theatrumuseum München, o. O. [Berlin] 2006, Kap. »63-mal Violetta«, S. 92–103.

¹⁰ Giuseppe Verdi: *La traviata* (Gesamtaufnahme). Maria Callas (Violetta), Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, Gabriele Santini (Leitung), Warner Fonit 5050467337725 (2004), eine digital überarbeitete Ausgabe der Originalaufnahme von Fonit Cetra aus dem Jahr 1953.

¹¹ Luigi Ricci: *Variazioni – cadenze – tradizioni per canto*, Bd. 1: *Voci femminili*, Mailand 1937; *dass.:* *Appendice: Voci miste*, Mailand 1939; *Maestri, gole e ... gola*, Rom 1947; *Puccini interprete di se stesso*, Mailand 1954; *34 anni con Pietro Mascagni*, Mailand 1979.

La Traviata

Netrebko 2004

Giuseppe Verdi

Andantino ($\text{♩} = 96$)

p *dolciss.* *rit.*

Ah for s'è lui che l'a - ni - ma so - lin - ga ne' tu - mul - ti,

a tempo

7 so - lin - ga ne' tu - mul - ti go - dea so - ven - te pin - ge - re de' suoi co - lori oc -

rit. *a tempo* *pp* *poco più mosso*

14 - cul - ti, de' suoi co - lori oc - cul - ti! ... Lui, che mo - desto e vi - gi - le

cresc. *rit.* *f* *pp*

19 al - le - gre soglie a - sce - se, e no - va febbre ac - ce - se de - stan - do - mi all'a - mor!

f *con espansione*

25 A quel - l'a - mor, quel - l'a - mor — ch'è pal - pi - to del - l'u - ni - ver - so, del - l'u - ni - ver - so in -

pp *rit.* *f* *a tempo leggero*

32 te - ro, mi - ste - ri - o - so, mi - ste - ri - o - so, al te - ro, cro - ce, cro - ce e de -

38 li - zia, cro - ce e de - li - zia, de - li - zia al cor! Cro - ce e de - li - zia, de - li - zia al cor!

43 ah! de - li - zia al cor!

cro - ce de - li - zia al cor!

ABBILDUNG 1 Anna Netrebko, aus: *Sempre libera*, Mahler Chamber Orchestra,
Claudio Abbado (Leitung), DG 00289 474 8002 (2004)

- 1821 Pavesis Arminio*, Romeo in Zingarellis *Giulietta e Romeo* und Edoardo in Rossinis *Edoardo e Christina*.
 1822 Clearco* in Farinellis *I riti d'Efeso*, Rossinis Tancredi und Sesto in Mozarts *La clemenza di Tito*.
 1823 Edoardo in Mayrs *La rosa bianca e la rosa rossa*.
 1825 Armando in Meyerbeers *Il crociato in Egitto*.

Neben den Crescentini-Partien Romeo und Curiazio übernimmt sie also mit dem Arsace in Rossinis *Aureliano in Palmira* (1813) und dem Armando in Meyerbeers *Il crociato in Egitto* (1824) die letzten beiden großen Partien der Operngeschichte, die für einen Kastraten¹¹ konzipiert wurden. Auch scheute sich die Sängerin, die als Desdemona in Rossinis *Otello* berühmt war, nicht, am 15. Mai 1828 in der Tenorpartie des Titelhelden vor ihr Londoner Publikum zu treten.¹²

Dieses Segment, dieser ganze unbekanntes Kontinent ihres Repertoires, erscheint in den drei von Romani und Bellini für sie geschriebenen Stücken nicht, hat aber eine gewisse, gar nicht so unerhebliche Rolle gespielt. Entgegen den Angaben eines Großteils der Sekundärliteratur sollte die Pasta in der ersten mit Romani und Bellini geplanten Oper nach Victor Hugos *Hernani* nicht etwa die Dona Sol sondern die Titelrolle singen: Der geächtete kastilische Bandit *Hernani* alias Jean d'Aragon war als Hosenrolle für die Pasta konzipiert.¹³ Neben diesem nicht realisierten *Ernani*-Projekt ist Bellinis »Romeo und Julia«-Oper *I Capuleti e i Montecchi* zu erwähnen. Die Pasta gestaltete die männliche Hauptrolle während ihrer gemeinsamen Gastspiel-Saison mit Bellini in London 1833.

Das »Ernani«-Projekt: Ein Rückblick auf das Settecento Die Arbeit am *Ernani* gedieh indes recht weit, die Partiturskizzen von drei Duetten und einem Terzett sind auf uns gekommen. Aus ihnen geht hervor, daß die Dona Sol, die hier – wie auch in Verdis späterer Vertonung desselben Stoffes – den Namen *Elvira* trägt, für einen zweiten Sopran konzipiert ist, Don Carlos (der spätere Karl V.) ist ein Tenor. Mit anderen Worten: die Skizzen implizieren die nahezu intakte Stimmdramaturgie der *Opera seria* des 18. Jahrhunderts!

Bestimmte Anteile von Hugos Charakteren und seiner Handlungsführung scheinen sich einer solchen Stimmdramaturgie verhältnismäßig zwanglos anzubeque-

11 Giovanni Battista Velluti (1780–1861).

12 Giorgio Appolonia: *Giuditta Pasta. Gloria del bel canto*, Turin 2000, S. 97.

13 Keine fünfzehn Jahre später sollte Verdi den Vorschlag der Theaterleitung des Teatro La Fenice, die Figur des Titelhelden seines *Ernani* mit der auf *Musico*-Partien spezialisierten Altistin Carolina Vietti zu besetzen, als Zumutung empfinden, wobei er sich »als erklärten Feind« des Brauchs bezeichnete, »eine als Mann verkleidete Frau singen zu lassen.« Zit. nach: Verdi: *Tutti i libretti d'opera*, hg. von Pietro Mioli, Rom 1996, S. 110.



AB BILDUNG 11 Renata Tebaldi (1922–2004) als Violetta (links) und als als Tosca (rechts). Photo links: Louis Mélançon. Metropolitan Opera Archives, New York. Photo rechts: Sedge LeBlang. Metropolitan Opera Archives, New York

hardt nahm in dem Maße ab, in dem einerseits die Erinnerung an die weltweiten Aufführungen der Letzteren verblaßte – daran änderte auch die Verfilmung mit Bernhardt (1908) nichts;⁴⁷ der Medienwechsel konnte wohl die entscheidende Qualität der Bühnenpräsenz nicht transformieren⁴⁸ – und andererseits die Inszenierungskonventionen der Oper sich wandelten, das heißt auch hier zum einen die Darstellerin sich in ein Regiekonzept einzuordnen begann und zum zweiten Bezugnahmen auf Inszenierungstraditionen in den Hintergrund rückten.

Die Reihe der berühmten Interpretinnen der *Tosca*, die sich dann auch bald nicht mehr an der Bernhardt maßen beziehungsweise an ihr gemessen wurden, ist beeindruckend, kaum eine jedoch hat das Rollenbild so geprägt wie Maria Callas. Die Callas vollzieht – um noch einmal Christina von Brauns These zu bemühen – die »Verkörperung der mündlich gewordenen Schriftlichkeit« auf einer neuen Ebene: Sie wird zur *Text-Interpreten par excellence*, indem sie der Partitur ihre Interpretation gleichsam als neuen Subtext hinzufügt⁴⁹ – aber eben gerade nicht, indem sie ihr etwa ein

47 *La Tosca*, Regie: André Calmettes, 1908, Le Film d'Art. Nicht veröffentlicht.

48 Der Film mißfiel der Bernhardt übrigens ebenso wie der der *Kameliendame*.

49 Daß die Darstellung durch Maria Callas nun ihrerseits zum Subtext für weitere Aufführungen werden kann, mag sich andeuten etwa, wenn Shirley Verrett in einer Inszenierung der New Yorker Met ein Kostüm trägt, das jenes der Callas aus der Zeffirelli-Inszenierung von 1964 (Convent Garden) zitiert, siehe das Rollenportrait www.cs.princeton.edu/~san/verrett.jpg,

Schritt aus dem Atelier auf die Bühne. Würde man von der Pariser Aufführung der *Tosca* mit der Callas Filmstills anfertigen, hätte man gleichsam ein Pendant zu Bernhardts Photoserie – die Partitur Puccinis allerdings liefert dafür das minutiös ausgestaltete Timing. Und wenn man nun gerade diese Passage in der Ausformulierung von Puccini und der Darstellung von Maria Callas sieht und hört, wird die spezifische artifizielle Steigerung wahrnehmbar, die die Bernhardtschen Idee von Darstellung und die davon ausgehende Handlung des Stückes auch durch ihre Bindung an die Musik erfährt.

Chronologische Übersicht über die Beziehungen zwischen Schauspiel- und Opernrepertoire⁶⁰

Jahr	Schauspiel Bernhardt	Duse	Oper
1852	UA Dumas fils: <i>La dame aux camélias</i>		
1853			UA Verdi/Piave: <i>La Traviata</i> (Mailand: Fanni Salvini/Donatelli als Violetta) (1864–1869 in Paris und 1875–1885 in London mit Adelina Patti als Violetta)
1880	WA Scribe/Legouvé: <i>Adrienne Lecouvreur</i> (geschrieben für Rachel Félix), Bernhardt als Adrienne WA Dumas fils: <i>La Dame aux camélias</i> , Bernhardt als Marguerite Gautier		
1882	UA Sardou: <i>Fédora</i> , Bernhardt als Fedora		
1883		UA Dumas fils: <i>La signora dalle camélie</i> , Duse als Marguerite Gautier UA Scribe/Legouvé: <i>Adrienne Lecouvreur</i> , Duse als Adrienne UA Sardou: <i>Fédora</i> , Duse als Fedora	
1884	UA Sardou: <i>Théodora</i> , Bernhardt als Théodora	UA Verga: <i>Cavalleria rusticana</i> , Duse als Santuzza	
1885	WA Hugo: <i>Marion Delorme</i> , Bernhardt als Marion (Paris 31. 12.)	UA Sardou: <i>Teodora</i> , Duse als Teodora	UA Ponchielli/Golisciani: <i>Marion Delorme</i> (Mailand 17. 3.: Romilda Pantaleoni als Marion)

Ausdruck, *Theaterphotographie 1900–1930*, hg. von Barbara Lesák, Wien 2003, vor allem die Einleitung von Barbara Lesák, S. 9–31.

60 Quellen: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München/Zürich 1986–1997; *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, hg. von Noëlle Guibert, Paris 2000 (Ausstellungskatalog Bibliothèque nationale de France); Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*, Berlin 1994 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 72).