



LA TRAVIATA

von Giuseppe Verdi

Zachar Terzakis

Toi, Toi, Toi

M.S.



Spielzeit 1994/95

La Traviata

Melodramma in drei Akten

Libretto von Francesco Maria Piave

Deutsche Übersetzung von Walter Felsenstein

Musik von Giuseppe Verdi

Musikalische Leitung	Hiroaki Masuda
Inszenierung	Kurt Josef Schildknecht
Bühne	Reinhart Zimmermann
Kostüme	Renate Schmitzer
Choreinstudierung	Gerhard Michalski
Choreographische Mitarbeit	Marlene Herrenleben
Dramaturgie	Uta Sieberth
Regieassistentz und Abendspielleitung	Daniela Majer
Ausstattungsassistentz	Brigitte Benner
Studienleitung	Errico Fresis
Musikalische Einstudierung	Patrick F. Chestnut Hans Dieter Freyer David Neely Martin Straubel
Souffleuse	Katharina Scholtz
Inspizienz	Martina Krawulsky/ Andreas Tangermann

Premiere A im Saarländischen Staatstheater am 5. Februar 1995

Premiere B am 8. Februar 1995

Uraufführung im Teatro La Fenice, Venedig am 6. März 1853

Violetta Valery	Barbara Gilbert/ Naira Glountchadze/ Althea-Maria Papoulias
Flora Bervoix	Barbara Hahn/ Margarete Joswig
Annina	Elena Marinescu
Alfred Germont	Robert MacLaren/ Zachos Terzakis
Georges Germont, <i>sein Vater</i>	Otto Daubner/ Carlo Hartmann
Gaston, <i>Vicomte von Letorière</i>	Jonas Kaufmann/ Frank Kleber
Baron Douphol	Manfred Bertram
Marquis d'Obigny	Yu Sun
Doktor Grenvil	Greg Ryerson/ Jürgen Vollmer
Joseph, <i>Diener Violettas</i>	Gert Krämer
Ein Diener Floras	Dieter Goffing

Der Opernchor des Saarländischen Staatstheaters
Das Saarländische Staatsorchester

Technische Leitung	Steffen Goth
Technische Einrichtung	Frank Sonnemann
Theatermeister	Achim Groffot
Beleuchtungseinrichtung	Hans-Peter Müller
Toneinrichtung	Wilfried Grethel
Kostümabteilung	Norbert Daub
Maske	Elisabeth T. Bremer

Die Werkstätten des Saarländischen Staatstheaters

Leitung	Peter Frenzel/ Werner Vogelgesang
Dekoration	Manfred Feix
Malsaal	Karl-Heinz Staudt
Requisite	Klaus Einicke
Schlosserei	Michael Laux
Schreinerei	Peter Frenzel
Regiehospitantz	Vera Malek

Der Pelzmantel für Violetta wurde freundlicherweise
von der Firma **KARSTADT AG** Saarbrücken
zur Verfügung gestellt.

Aufführungsdauer: ca. 2 1/4 Stunden. Pause nach dem 1. Akt

Bühnenrechte: Alkor Edition, Kassel

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht erlaubt.



1. Bild – Ensemble

„Auf der Flucht vor dem wirklichen Leben stirbt man und hat nie gelebt.“ (Probennotat)

Prolog/1. Bild: Ein großer Festsaal in Paris

Die Kurtisane Violetta Valery gibt nach langer Krankheit erstmals wieder ein Abendessen. Mit einzelnen Gästen wartet sie bereits seit Stunden auf das Eintreffen der großen geladenen Gesellschaft.

Es ist bereits nach Mitternacht, als sich die Gäste endlich einfinden. Sie waren zuvor bei Flora zum Glücksspiel. Flora hat während Violettas Krankheit deren führende Position als Kurtisane in der Pariser Gesellschaft übernommen.

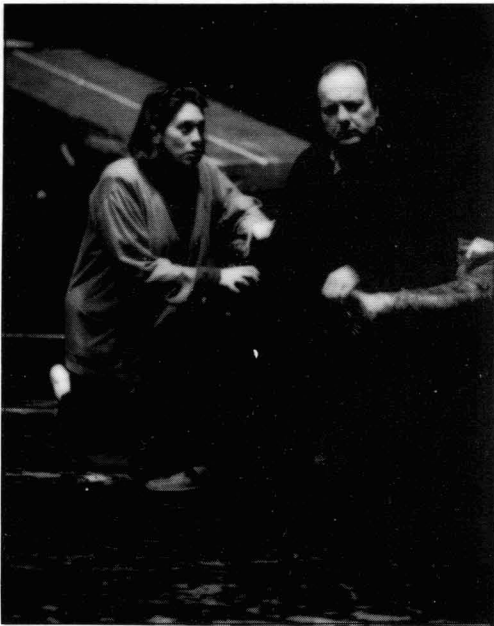
Violetta begrüßt die Zuspätkommenden, merkt jedoch schon bald, daß man sie prüfend beobachtet. Sie war während ihrer Krankheit bereits totgesagt worden, so daß dieses „Abendmahl“ zu einer Bewährungsprobe wird. Sie will und muß beweisen, daß sie das glanzvolle Leben noch in vollen Zügen genießen kann!

Alfred, ein Gast, der während ihrer langen Krankheit jeden Tag kam, um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen, beteuert Violetta seine Liebe. Sie ist geneigt, ihm zu glauben, doch da sie sich niemals fest an einen Mann binden wollte und ihr Leben lang vor der „wahren“ Liebe geflohen ist, weicht sie auch diesmal aus, obwohl sie sich sehr zu Alfred hingezogen fühlt.

In den Morgenstunden verabschieden sich die betrunkenen Gäste und lassen Violetta allein zurück. Die Begegnung mit Alfred hat sie tief aufgewühlt. Schwankend zwischen ihren Gefühlen und ihren Vorsätzen, beschließt sie zu fliehen und Abstand im gesellschaftlichen Trubel zu suchen.

2. Bild: Auf dem Land, in der Nähe von Paris

Entgegen ihrer Absicht ist Violetta mit Alfred aufs Land gezogen. Ihr Verlangen nach Vergnügungen, Luxus, Alkohol und Tabletten gibt sie auf und genießt in der ländlichen Abgeschiedenheit zum ersten Mal ein anderes Leben. Sie ahnt allerdings, daß sie



2. Bild – Barbara Gilbert, Otto Daubner



3. Bild – Barbara Gilbert

ihrem Glück nicht trauen darf. Germont, Alfreds Vater, ein Mann mit festen moralischen Grundsätzen, überzeugt Violetta, daß da „wo der Segen der Kirche fehle“, ein glückliches Leben nicht möglich sei. Dem Vater zuliebe ist sie bereit, das Opfer zu bringen, und auf Alfred zu verzichten. In einem Brief erklärt sie Alfred, daß sie zu ihrem früheren Liebhaber zurückkehre. Wieder einmal flieht sie, diesmal nach einem kurzen Glück, zurück in ihr früheres Leben.

Eifersüchtig und gekränkt folgt Alfred ihr.

3. Bild: Großer Spielsaal bei Flora

Flora ist während Violettas Abwesenheit endgültig zur führenden Pariser Kurtisane aufgestiegen. Auf ihrer Abendgesellschaft vergnügt man sich mit Maskeraden und hohen Einsätzen beim Glücksspiel. Auch Alfred ist unter den Gästen. Violetta erscheint an der Seite ihres früheren Liebhabers, des Barons Douphol. Alfred fordert alle Herren zum Spiel auf und gewinnt ein Vermögen. Als Violetta ihn heimlich bittet, die Gesellschaft zu verlassen, stellt er sie vor aller Augen bloß und wirft ihr seinen Gewinn als „Bezahlung“ vor die Füße. Violetta bricht unter diesem öffentlichen Skandal zusammen. Die Anwesenden empfinden zwar Mitleid gegenüber Violetta und werfen Alfred seinen groben Affront vor, niemand greift jedoch ein. Gelähmt von dem Gedan-

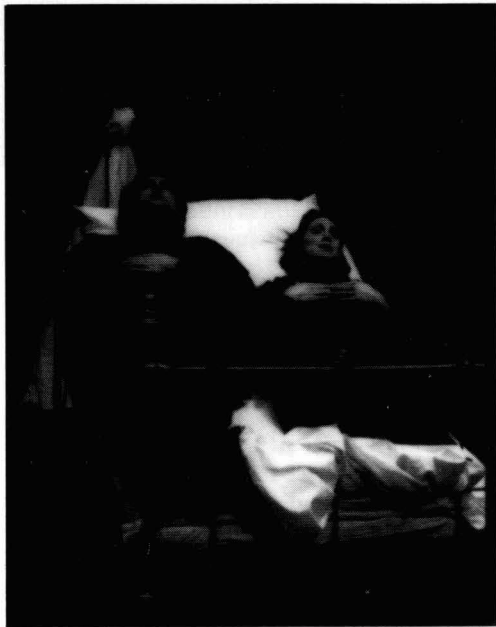
ken, womöglich selbst Oper eines solchen Skandals werden zu können, gefriert dieser Moment für alle zu einer Ewigkeit.

4. Bild: Violettas Sterbezimmer

Die Lüster, die den einstigen Luxus Violettas erstrahlen ließen, sind in Laken gehüllt. Seit dem Eklat und der Trennung von Alfred liegt Violetta im Sterben. Einzig die Hoffnung, Alfred noch einmal zu sehen, hält sie mühsam am Leben, denn in einem Brief hat ihr Germont die baldige Ankunft seines Sohnes angekündigt. Endlich kommt der Ersehnte. Beide träumen davon, Paris zu verlassen. Doch eine glückliche Vereinigung scheint nur nach dem Tode denkbar.

Auch Germont trifft ein, betroffen erkennt er den Ernst von Violettas Krankheit. Ein letztes Mal spürt Violetta einen Funken Lebenskraft in sich. In der Erinnerung an Alfreds Liebe und ihre erste Begegnung bricht sie mit dem Ausruf „Oh Freude“ tot zusammen. Das Leben, das sie sich ersehnt hatte, bleibt ungelebt.

U. S./K. J. S



4. Bild – Zachos Terzakis, Barbara Gilbert



Hans-Ulrich Osterwalder, Graphico

Gustav Hans Graber

Die Fliehende

Auszug aus „Tiefenpsychologie der Frau“

Margot* befand sich stets auf der Flucht, Flucht vor den tausend Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten des Lebens. Im Grunde aber – und das wußten weder sie noch ihre Umgebung – Flucht vor sich selber. Sie war besonders verletzlich, litt unter schwersten Minderwertigkeitsvorstellungen, kompensierte diese mit Einbildungen und Phantasien und war, da deren Verwirklichungen ausblieben, stets enttäuscht, passiv-masochistisch und vom Dasein angeekelt. Da Margot die Fähigkeit, sich zu wehren und sich durchzusetzen, früh schon verlor, empfand sie das Leben als unbarmherzig, die Menschen als roh, neidisch, rücksichtslos, gemein. Besonders negativ war ihre Einstellung gegen Vater und Bruder. Letzterer, zwei Jahre älter, wurde von der Mutter verwöhnt, beim Vater galt er mehr und war stets grob und frech gegen seine Schwester.

Das war ihr vorgezeichnetes Schicksal: hintangestellt. Sie war keinesfalls gewillt, es zu ertragen, aber die Prägung während der Kinderjahre saß sehr tief und ließ sich nicht mit Willen allein austilgen. Die Flucht in Kinderkrankheiten setzte früh schon ein. Es schien der einzige Ausweg, um dem völlig Liebeleeren zu entgehen und sich zur Geltung zu bringen. Eine weitere willkommene Flucht war das Tagträumen. Darin wurde Margot eine Meisterin. Immer stiegen Märchen in ihr auf. Kein Wunder – oder doch? – daß sie früh schon wie eine sehr hübsche Prinzessin aussah und diesen Zauber auch bis zum dreißigsten Altersjahr, als ich sie kennenlernte, behielt.

Eine weitere Flucht führte in den Trotz, und zwar in jenen, bei dem das Gegenteil von dem getan wurde, was man von Margot erwartete – auf vielen Gebieten, auch im Sexuellen. Mutter habe sie zur Dummen erzogen, nun gut: „Jetzt tue ich eben dumme Dinge.“ Heiraten!? Das wäre auch noch so eine Flucht gewesen,

**Fallbeispiel aus der Praxis von Herrn Dr. Gustav Hans Graber*

aber da kam ihr stets der Vater dazwischen. Ihm gefiel der Zukünftige nie.

Ein Traum schildert ihre verzweifelte Lage, aber auch die Flucht-tendenz: „Ich war in Ruinen und packte meine Siebensachen zusammen, um zu fliehen, weil meine Mutter immer wieder behauptete, alles, was ich tue, sei nichts. Ich heulte und kam mir schrecklich verlassen vor.“

Daß die so Gehemmte Tänzerin werden wollte, liegt auf der Hand: Bewegung, Entfliehen, narzißtische Kunst, und von allen bewundert! Aber sie wurde es nicht, trotz brillanter Anlagen und Ansätze. Dafür tanzte sie leidenschaftlich gerne zum Vergnügen und auch – den Männern auf der Nase herum. Das letztere fiel ihr leicht, flogen doch die Männer auf ihre Schönheit herein wie die Mücken ins Licht. Auch die Mutter trug Schuld daran, daß aus einer Ehebeziehung nichts wurde: sie war eifersüchtig. Sie hielt Margot vom Heiraten ab, aber sie fand andererseits auch, daß Margot es gar nicht nötig hätte, einen Beruf auszuüben, Geld zu verdienen.

Eine liebeleere Kindheit! Dazu kam das eifersüchtige Gewahren, wie die Mutter zum Bruder zärtlich war und wie der Vater sich nur mit ihm abgab. Schneewittchen glich sie wohl am meisten, auch darin, daß sie oft als Kind ohnmächtig wurde, wenn die Mutter sie kämmte.

Margot hatte also nie ein Heim. Von allen geplagt, ungeliebt, unverstanden, innerlich heimatlos.

Die Reaktion: Im geheimen begann Margot früh schon alle zu hassen, wünschte alle tot, wünschte viel Geld und wünschte auf dem Wunderteppich zu ihrem erträumten Prinzen fliegen zu können.

Der Bruder war Margot geburtlich zuvorgekommen. Und er kam ihr das ganze bisherige Leben hindurch zuvor. Margot aber floh dauernd aus der Hintansetzung, floh aus der Wirklichkeit dieses ihres Schattendaseins. Und statt das Leben zu meistern, fiel sie immer weiter zurück in das Hintertreffen.

Die Behandlung dauerte nur kurze Zeit. So wie Margot gleichsam auf dem Wunderteppich hereinflog, so flog – oder besser: floh – sie theatralisch wieder hinaus: „Es war mir, als hätte ich irgend etwas zurückgelassen, irgend etwas Liebes..., das nicht mehr sein wird in meinem Leben.“

Es war ihre gründlichste Flucht.

Simone de Beauvoir

Die Frau als Prestigeobjekt

Auszug aus „Das andere Geschlecht“

Von der gemeinen Straßendirne bis zur großen Hetäre gibt es alle möglichen Übergänge. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß die erste sich als Dirne schlechtweg zu Markte trägt, so daß die Konkurrenz sie auf einem elenden Lebensniveau hält, während die zweite gerade um die Anerkennung ihrer Besonderheit bemüht ist: Wenn ihr dies gelingt, kann sie ein bedeutendes Schicksal beanspruchen. Hierbei sind Schönheit, Charme oder Sex-Appeal notwendig, aber nicht hinreichend: Die Frau muß sich durch ihren Ruf *auszeichnen*. Oft wird ihr Wert durch das Begehren eines Mannes entdeckt. Aber „lanciert“ ist sie erst, wenn der Mann ihren Wert in der Welt publik gemacht hat. Im vergangenen Jahrhundert bezeugten das Palais, die Equipage, die Perlen den Einfluß, den eine „Kokotte“ über ihren Beschützer erlangt hatte, und erhoben sie zum Rang einer Demi-Mondaine. Ihr Ruf hielt sich so lange, als sich Männer um sie ruinierten. Soziale und wirtschaftliche Veränderungen haben den Typ einer Blanche d'Antigny, einer Cléo de Mérode verschwinden lassen. Es gibt keine „Demi-Monde“ mehr, auf die ein Ruf sich gründen ließe. Eine Ehrgeizige muß auf andere Weise sich einen Ruf sichern. Die letzte Verkörperung der Hetäre ist der Star. Wenn er auch in Begleitung seines Gatten – wie es von Hollywood streng verlangt wird – oder eines seriösen Freundes auftritt, ist er dennoch der Phryne, der Olympia, dem „Casque d'Or“ verwandt. Er liefert den Träumen der Männer die Frau an sich. Sie schenken ihm dafür Reichtum und Ruhm.

Zwischen der Prostitution und der Kunst hat immer eine Art Querverbindung bestanden, weil auf etwas zweideutige Weise Schönheit und Wollust miteinander verknüpft wurden. In Wirklichkeit hat Schönheit mit Begehren nichts zu tun. „Das Nackte ist keusch“, behaupten die alten Herren, die unter der Bezeichnung „künstlerische Akte“ obszöne Photos sammeln. Im Bordell ist der Augenblick der „Wahl“ bereits eine Zurschaustellung. Sowie sie komplizierter wird, sind es „Lebende Bilder“, „Künstlerische

Posen“, die den Kunden geboten werden. Die Prostituierte, die ihren Eigen-Wert erlangen will, beschränkt sich nicht mehr darauf, passiv ihren Körper zu zeigen. Sie bemüht sich um persönliche Talente. Die griechischen „Flötenspielerinnen“ entzückten die Männer mit ihrer Musik und ihren Tänzen. Die „Ouled-Nail“ führen ihren Bauchtanz auf, die Spanierinnen, die im „Barrio-Chino“ tanzen und singen, bieten sich nur auf eine raffinierte Art der Wahl des Liebhabers an. Um „Beschützer“ zu finden, steigt Nana auf die Bühne. Gewisse Music-Halls wie kürzlich noch gewisse Konzert-Cafés sind weiter nichts als Bordelle. Alle Berufe, bei denen die Frau exhibiert, können galanten Zwecken dienen. Gewiß gibt es Girls, Taxi-Girls, Nackttänzerinnen, Amüsierdamen, Pin-ups, Vorführdamen, Sängerinnen, Schauspielerinnen, die ihrem erotischen Leben keinen Eingriff in ihr Berufsleben gestatten. Je mehr ihr Beruf an Technik, an Erfindung erfordert, umso mehr kann er zum Selbstzweck werden. Aber oft gerät die Frau, die sich öffentlich „produziert“, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, in Versuchung, aus ihren Reizen ein intimeres Handelsobjekt zu machen. Umgekehrt wünscht die Kurtisane einen Beruf, der ihr als Alibi dient. Jene sind selten, die wie Léa bei Colette einem Freund, der sie „teure Künstlerin“ nennt, antworten: „Künstlerin? Wahrhaftig, meine Liebhaber sind recht indiskret.“

Aschenbrödel träumt nicht immer vom Märchenprinzen: Sie fürchtet, er könnte sich – als Mann oder als Liebhaber – in einen Despoten verwandeln. Sie träumt daher lieber davon, daß ihr eigenes Bild von den Türen aller großen Kinos lacht. Meist aber gelangt sie nur Dank männlicher „Protektionen“ zu ihrem Ziel, und Männer – als Gatte, Liebhaber oder Verehrer – sind es, die ihren Triumph sichern und sie an ihrem Vermögen oder ihrem Ruf teilnehmen lassen. In dieser Notwendigkeit, einzelnen oder der Masse zu *gefallen*, ist der „Star“ der Hetäre verwandt. Sie spielen in der Gesellschaft eine analoge Rolle: Ich verstehe hierbei unter Hetären alle Frauen, die nicht allein ihren Körper, sondern ihre gesamte Person als arbeitendes Kapital behandeln. Ihre Haltung ist völlig verschieden von der einer schöpferischen Persönlichkeit, die in ein Werk transzendierend sich über die Gegebenheiten hinaushebt und in andern an eine Freiheit appelliert, der sie freie Bahn schafft. Die Hetäre entschleiern nicht die Welt, sie eröffnet der Transzendenz des Menschen keinen neuen Weg. Im Gegenteil, sie sucht diese zu ihrem Vorteil in



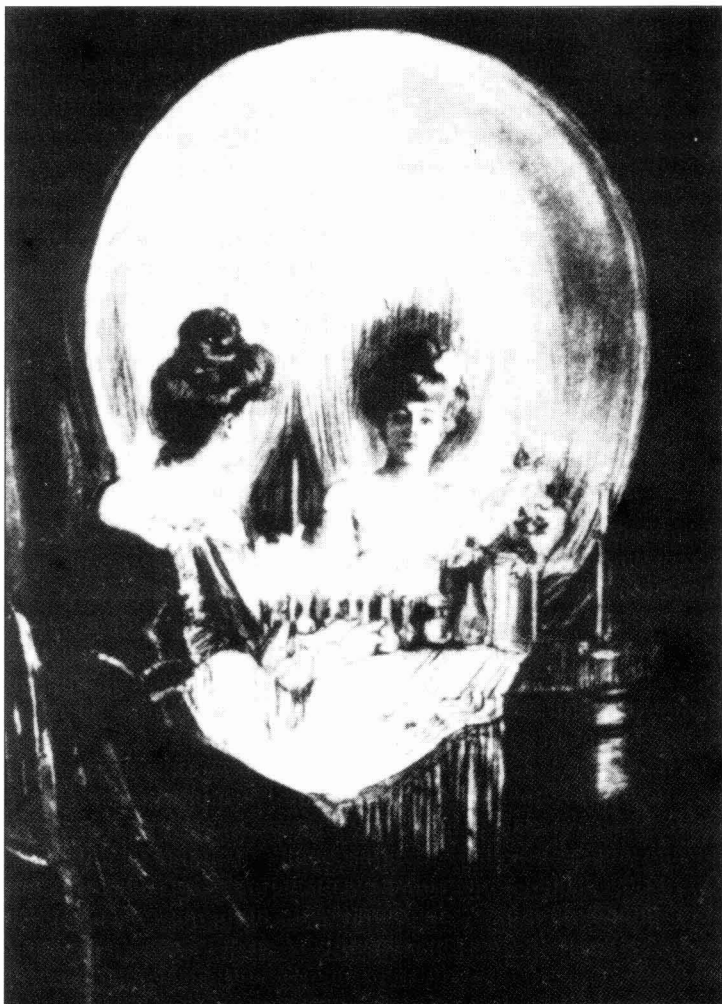
Beschlag zu nehmen. Dadurch, daß sie sich dem Urteil ihrer Bewunderer darbietet, verleugnet sie jene weibliche Passivität nicht, die sie dem Manne bestimmt. Von ihr bezieht sie eine magische Macht, vermöge deren sie die Männer mit ihrer Gegenwart einfängt und von ihnen lebt. Sie zieht sie mit sich selbst in die Immanenz hinein.

Auf diesem Wege gelingt es der Frau, eine gewisse Unabhängigkeit zu erlangen. Sie stellt sich mehreren Männern zur Verfügung und gehört auf diese Weise keinem endgültig. Das Geld, das sie ansammelt, der Name, den sie „lanciert“, wie man eine Ware lanciert, sichern ihr eine wirtschaftliche Unabhängigkeit. Die unabhängigesten Frauen des griechischen Altertums waren nicht die Hausmütter und auch nicht die niedrigen Prostituierten, sondern die Hetären. Die Kurtisanen der Renaissance, die japanischen Geishas genießen eine unendlich größere Freiheit als ihre Zeitgenossinnen. Unabhängig von Sitten und Reden, können sie sich bis zur seltensten Geistesfreiheit erheben. Die ausgezeichnetsten unter ihnen haben oft einen Schwarm von Künstlern und Schriftstellern um sich, denen „anständige Frauen“ zu langweilig sind. In der Hetäre finden die Mythen der Männer ihre bestrickendste Verkörperung: Mehr als jeder andere Körper, als jedes andere Bewußtsein wird sie zum Idol, zur Ideenspenderin, zur Muse. Maler und Bildhauer wollen sie als Modell. Sie nährt die Träume der Dichter. Der Intellektuelle forscht in ihr nach den Schätzen weiblicher „Intuition“. Sie hat es vielleicht leichter, intelligent zu sein, als die Hausmutter, weil sie sich weniger heuchlerisch aufbläht. Die höher Begabten unter ihnen begnügen sich nicht mit einer solchen Rolle als Egeria. Sie fühlen in sich das Bedürfnis, in autonomer Weise den Wert zur Geltung zu bringen, den andere ihnen zubilligen. Sie wollen ihre passiven Tugenden aktiv zum Ausdruck bringen. Sie heben sich souverän als Subjekte aus der Welt heraus, schreiben Verse, Prosa, sie malen und komponieren. So macht sich Imperia unter den italienischen Kurtisanen berühmt. Es kann auch so sein, daß sie den Mann als Werkzeug benutzt und mit seiner Hilfe männliche Funktionen ausübt: Die „großen Favoritinnen“ nahmen in ihren mächtigen Liebhabern an der Regierung der Welt teil. Ebenso wie gewisse Frauen die Ehe zu eigenen Zwecken benutzen, verwenden andere ihre Liebhaber als Mittel, um ein politisches, ein wirtschaftliches Ziel usw. zu erreichen. Sie überschreiten ihre Situation als Hetäre wie andere die der Hausmutter.

Diese Befreiung kann sich unter anderem auf der erotischen Ebene auswirken. Es kommt vor, daß die Frau im Geld oder in den Diensten, die sie dem Mann entwindet, einen Ausgleich für ihren weiblichen Minderwertigkeitskomplex findet. Das Geld spielt eine reinigende Rolle. Es beseitigt den Kampf der Geschlechter. Wenn viele Frauen – nicht etwa berufsmäßig – Wert darauf legen, ihrem Liebhaber Schecks und Geschenke zu entlocken, tun sie es nicht allein aus Begehrlichkeit: Vielmehr wenn man den Mann bezahlen läßt – aber auch wenn man ihn bezahlt, wie wir später sehen werden –, verwandelt man ihn in ein Werkzeug. Dadurch wehrt sich die Frau dagegen, selbst zu einem solchen zu werden. Vielleicht meint er, er *besitze* sie. Doch dieser sexuelle Besitz ist illusorisch. Sie *besitzt* ihn auf dem viel solideren wirtschaftlichen Gebiet. Seine Eigenliebe wird befriedigt. Sie kann sich den Umarmungen des Liebhabers hingeben. Einem fremden Willen gibt sie nicht nach. Die Lust läßt sich ihr nicht *aufnötigen*, sie erscheint viel eher als ein zusätzlicher Vorteil. Sie wird nicht in Besitz genommen, da sie bezahlt wird.

Indessen steht die Kurtisane im Ruf, frigide zu sein. Es kommt ihr zustatten, wenn sie Herz und Unterleib zu beherrschen versteht. Ist sie sentimental oder sinnlich, dann läuft sie Gefahr, der Neigung eines Mannes zu unterliegen, der sie ausbeutet, sie in Beschlag nimmt oder leiden läßt. Unter den Umarmungen, zu denen sie sich hergibt, finden sich – zumal im Anfang ihrer Laufbahn – viele, die sie demütigen. Ihre Auflehnung gegen die männliche Arroganz drückt sich in ihrer Frigidität aus. Ihre Verachtung, ihr Widerwille gegen den Mann zeigt zur Genüge, daß sie bei dem Spiel des Ausbeutens oder Ausgebeutetwerdens ihres Sieges durchaus nicht sicher sind. Tatsächlich wird in weitaus der größten Zahl der Fälle wiederum Abhängigkeit ihr Los. Kein Mann wird endgültig ihr Geliebter. Aber sie selbst brauchen den Mann äußerst dringend. Die Kurtisane verliert ihre sämtlichen Existenzmittel, wenn er sie nicht mehr begehrt. Die Anfängerin weiß, daß ihre ganze Zukunft in seinen Händen liegt. Selbst der Star sieht ohne männliche Unterstützung sein Prestige verblassen. Als Orson Welles Rita Hayworth verließ, irrte sie armselig gleich einem Waisenkind durch Europa, bevor sie Ali Khan begegnete.

Selbst die Schönste ist des folgenden Tages nie sicher; denn ihre Waffen sind magischer Art, und Magie hat ihre Launen. Sie ist an



von Gibson, Deutsche Postkarte um 1908

Susan Sontag

Krankheit als Metapher

Zwei Krankheiten sind in spektakulärer und ähnlicher Weise mit Metaphern befrachtet worden: *Tuberkulose und Krebs*.

Die im letzten Jahrhundert von Tb, heute von Krebs ausgelösten Phantasien sind Reaktionen auf eine Krankheit, die als unheilbar und launisch gilt – d. h. auf eine Krankheit, die unverstanden ist in einer Zeit, in der die Grundprämisse der Medizin lautet, daß alle Krankheiten heilbar seien. Eine solche Krankheit ist per definitionem mysteriös. Solange ihre Ursache nicht verstanden wurde und ärztliche Maßnahmen derart wirkungslos blieben, galt Tb als heimtückischer, unerbittlicher Diebstahl des Lebens.

Obwohl die Art, wie Krankheit Mystifikationen schafft, vor einem neuen Erwartungshintergrund zu sehen ist, weckt die Krankheit selbst (damals Tb, heute Krebs) höchst altmodische Arten von Ängsten. Schon dem bloßen Namen solcher Krankheiten wird magische Macht zugeschrieben. In Stendals *Armance* (1827) weigert sich die Mutter des Helden, „Tuberkulose“ zu sagen, weil sie fürchtet, allein das Aussprechen des Wortes könne den Gang der Krankheit ihres Sohnes beschleunigen.

Tb wird als Krankheit extremer Gegensätze aufgefaßt: fahle Blässe und plötzliches Erröten, Überaktivität, die mit Mattigkeit abwechselt. Der spasmodische Krankheitsverlauf wird durch das für prototypisch gehaltene Tb-Symptom, das Husten, illustriert. Der Leidende wird von Husten gebeutelt, dann sinkt er zurück, schöpft Atem, atmet normal; hustet erneut. Tb macht den Körper transparent. Die Röntgenstrahlen, die das diagnostische Standardwerkzeug sind, erlauben einem oft zum ersten Male, sein Inneres zu sehen – sich selbst transparent zu werden. Während Tb von früherer Zeit an als reich an sichtbaren Symptomen gilt (fortschreitende Abmagerung, Husten, Mattigkeit, Fieber) und sich plötzlich und in dramatischer Weise offenbaren kann (das Blut auf dem Taschentuch), gelten die Hauptsymptome von Krebs charakteristischerweise als unsichtbar – bis zum letzten Stadium, wo es zu spät ist. Von der Tb dachte man – denkt man immer noch –, daß sie euphorische Zustände, gesteigerten Appetit, verstärktes sexuelles Begehren auslöst. Tb zu haben, stellte man sich als Aphrodisiakum vor, als eine Krankheit, die außerordentliche

Verführungskräfte verleiht. Für Tb ist jedoch charakteristisch, daß viele ihrer Symptome trügerisch sind – Lebhaftigkeit, die von der Zerrüttung kommt, rosige Wangen, die wie ein Zeichen der Gesundheit aussehen, aber vom Fieber herrühren –, und eine Aufwallung von Vitalität kann ein Zeichen des nahenden Todes sein.

Tb ist eine Krankheit der Zeit; sie beschleunigt das Leben, erfüllt es mit Höhepunkten, vergeistigt es. Auch im Englischen und Französischen „galoppiert“ die Schwindsucht. Tb stellt man sich oft als eine Krankheit der Armut und der Entbehrung vor – dünne Kleidungsstücke, dünne Körper, ungeheizte Räume, ärmliche Hygiene und unangemessene Ernährung. Über hundert Jahre blieb Tb die bevorzugte Art, dem Tod eine Bedeutung zu verleihen – eine erbauliche, vornehme Krankheit. Die Literatur des 19. Jahrhunderts wimmelt von Beschreibungen nahezu symptomloser, furchtloser, glückseliger Tode infolge Tb. Tb wird als die Erkrankung der geborenen Opfer, sensibler passiver Menschen, gefeiert, die nicht lebenslustig genug sind, um zu überleben. (Was die sehnsuchtsvollen, aber nahezu schlaftrunkenen Schönheiten der präraphaelitischen Kunst andeuten, wird bei den ausgemergelten, hohläugigen, tuberkulösen Mädchen Edvard Munchs explizit.) Und während die Standarddarstellung eines Tb-Todes die Betonung auf die vervollkommnete Sublimierung des Gefühls legt, zeigt die häufig wiederkehrende Gestalt der tuberkulösen Dirne an, daß man von Tb auch annahm, sie mache die Leidenden sexuell anziehend.

Wie alle wirklich erfolgreichen Metaphern, so war die Tb-Metapher reich genug, um für zwei gegensätzliche Anwendungen zu sorgen. Sie beschrieb den Tod von jemandem (etwa den Tod eines Kindes), der für zu „gut“ gehalten wurde, um sexuell zu sein: die Verfechtung einer engelhaften Psyche. Zugleich war sie ein Mittel, sexuelle Gefühle zu beschreiben – während man den Libertinismus seiner Verantwortung entthob, da dieser ja einem Stadium objektiven physiologischen Verfalls oder physiologischer Auflösung angelastet wurde. Sie war gleichermaßen ein Mittel, Sinnlichkeit zu beschreiben und die Ansprüche der Leidenschaft zu befördern wie ein Mittel, Unterdrückung zu beschreiben und die Forderungen der Sublimierung anzupreisen, die Krankheit, die zugleich eine „Benommenheit des Geistes“ (Robert Louis Stevensons Worte) und ein Überströmen höherer Gefühle herbeiführte. Vor allem anderen war die Tb-Metapher



*Das Grab der Marie Duplessis (eigentlich Alphonsine Plessis)
auf dem Montmartre-Friedhof in Paris*

Wenn Sie einen Toten sehen: welche seiner Hoffnungen kommen Ihnen belanglos vor, die unerfüllten oder die erfüllten?

Max Frisch, *Tagebücher*

ein Mittel, den Wert zu bestätigen, daß man bewußter, psychologisch komplexer ist. Die Gesundheit wird banal, sogar vulgär.

Der Mythos Tb konstituiert die vorletzte Episode in der langen Laufbahn der alten Vorstellung von Melancholie – die, entsprechend der Theorie von den vier Körpersäften, die Krankheit des Künstlers war. Der melancholische Charakter – oder der tuberkulöse – war ein überlegener: empfindsam, schöpferisch, ein besonderes Wesen. Keats und Shelley mögen furchtbar unter dieser Krankheit gelitten haben. Aber Shelley tröstete Keats, daß diese „Schwindsucht eine Krankheit (sei), die Menschen besonders gern hat, die so gute Verse schreiben, wie Du es getan hast...“ So gut eingeführt war das Klischee, das Tb und Kreativität verknüpfte, daß am Ende dieses Jahrhunderts ein Kritiker auf den Gedanken kam, es sei das zunehmende Verschwinden der Tb, das für den derzeitigen Niedergang der Literatur und bildenden Künste verantwortlich zu machen sei.

So sehr man die Tb auch der Armut und den ungesunden Lebensumständen anlastete, man nahm doch immer noch an, daß eine gewisse innere Disposition vonnöten sei, um sich diese Krankheit zuzuziehen. Ärzte und medizinische Laien glaubten an einen Tb-Charakter – wie heute der Glaube an einen krebsanfälligen Charaktertyp nicht etwa auf die Hinterhöfe des volkstümlichen Aberglaubens beschränkt ist, sondern als fortschrittlichstes medizinisches Denken gilt. Im Gegensatz zum modernen Schreckgespenst des krebsanfälligen Charakters – jemand, der gefühlsarm, gehemmt, unterdrückt ist – war der Tb-anfällige Charakter, der in den Köpfen des 19. Jahrhunderts herumspukte, ein Amalgam zweier unterschiedlicher Phantasien: jemand, der zugleich leidenschaftlich und unterdrückt war. Tb ist die Krankheit, die ein intensives Verlangen manifest macht, die, dem Widerstreben des Individuums zum Trotz, an den Tag bringt, was das Individuum nicht zu enthüllen wünscht. Der Gegensatz liegt nicht länger zwischen gemäßigten Empfindungen und überschwenglichen, sondern zwischen versteckten Leidenschaften und solchen, die offen gezeigt werden. Die Krankheit enthüllt Wünsche, deren der Patient sich möglicherweise nicht bewußt war. Krankheiten – und Patienten – werden zum Gegenstand des Entschlüsselns. Und diese verborgenen Leidenschaften werden nun als Krankheitsquellen angesehen. „Wer begehrt, aber nicht handelt, gebiert Pest“, schrieb Blake: eines seiner aufsässigen *Power of Hell*.

Beatrix Schmaußer

Die Frau und ihr käuflicher Körper

Auszug aus „Blaustrumpf und Kurtisane“

Gemäß der These, daß nicht jede Abweichung die gesellschaftliche Ordnung bedroht, muß man besonders der Prostitution bescheinigen, daß die meisten Gesellschaften sie zwar ausgrenzen, sie aber immer als Abweichung geduldet haben. Sie versuchten nicht, die Prostitution auszurotten, denn sie war das Fundament des erotischen Lebens.

Bei der Prostitution sind zunächst zwei Formen zu unterscheiden: die verdeckte und die offene. Erstgenannter begegneten wir bereits bei der Darstellung der Vernunft- oder Geldehe und der Beförderung der Karriere des Ehegatten durch ein Schäferstündchen der Frau. Die offene Form ist die der Straßen- oder Bordellprostitution. Im 19. Jahrhundert fällt eine starke Zunahme der käuflichen Liebe auf. Es gibt Schätzungen, nach denen um 1870 allein in Paris 33.000 Prostituierte tätig gewesen sein sollten, eine Zahl, die, gemessen an der Gesamtbevölkerung der Stadt von zwei Millionen Einwohnern, beträchtlich hoch ist.

Für das Anwachsen der Prostitutionsrate gibt es mehrere Gründe. Der Soziologe Simmel bindet ihre Zunahme an die höher entwickelte Kultur bzw. die differenziertere bürgerliche Gesellschaftsform an. Der zeitliche Zwischenraum zwischen der Geschlechtsreife des Mannes aus der bürgerlichen Welt und seiner ökonomischen Selbständigkeit – Basis für die Gründung eines eigenen Hausstandes und einer Familie – wird immer größer. Dies zwingt den Mann zur vorehelichen Triebabfuhr im Milieu. Das eigentliche Gegenmittel zur Prostitution, die frühe Ehe, war in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verpönt, weil „kein Familienvater seine Tochter einem zweiundzwanzigjährigen... jungen Menschen anvertraut hätte, denn man hielt einen so jungen Mann nicht für reif genug... für die Gesellschaft (wurde) ein junger Mann erst mannbar, wenn er sich eine soziale

Position geschaffen hatte, also kaum vor dem fünfundzwanzigsten... Jahr“ (Zweig).

Um ihre sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen, konnten sich die reichen Männer eine Maitresse halten, indem sie für deren Lebensunterhalt aufkamen. Weniger gut betuchte Männer mußten mit den einfachen und anspruchslosen Mädchen aus dem Volk vorliebnehmen, denen es von ihrem Stand her gesehen weniger ausmachte, eine flüchtige Beziehung ohne ernste Heiratsabsichten einzugehen. Allerdings standen diese armen Mädchen – meist schlecht gekleidet, nach einem 12stündigen Arbeitstag ausgemergelt und ungepflegt (ein Badezimmer war im 19. Jahrhundert noch ein Luxus von privilegierten Familien) – so tief unter dem Niveau ihrer Liebhaber, daß diese sich nicht zusammen mit ihnen in der Öffentlichkeit sehen lassen wollten.

Ein Ansteigen der Prostitution ist aber auch dann registrierbar, wenn der Sittenkodex besonders streng reglementiert ist und die biologischen Rahmenbedingungen des Menschen im sexuellen Bereich zu unterdrücken sucht. Die bürgerliche Sitten- und Morallehre sah ein keusches und von Trieben weitgehend freies Eheleben vor, für das der Geschlechtsverkehr aus Lust nicht notwendig dazugehörte und als sündig befunden wurde. Bei Verheirateten erscheint die Prostitution als eine Art Ventil, das hilft, Eheprobleme zu kompensieren: Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts stattete die Rollen der Ehegatten unter Machtgesichtspunkten so ungleich aus, daß Konfliktregelungen im täglichen Umgang miteinander als unwichtig erachtet wurden. Es galt für die Frau, den bürgerlichen Ehepflichten nachzukommen und Probleme durch Nachgeben bis zur Selbstaufgabe zu lösen.

Aber auch soziale Not kann eine Zunahme der Prostitution bewirken, und häufig sind vom Frauenleitbild abweichende, unverheiratete, geschiedene oder arbeitslose Frauen gezwungen, sich zu prostituieren, da so etwas wie soziale Absicherung damals noch völlig unbekannt war und sie oft nur durch die Prostitution überleben konnten. Zwar warfen Mitte des 19. Jahrhunderts die stark einsetzende Kapitalisierung und Industrialisierung Frankreichs eine große Menge von Arbeitsplätzen für die Frauen ab, doch reichten die Löhne häufig nicht aus, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Der kärgliche Lohn einer Arbeiterin für einen vierzehn- bis sechzehnständigen Arbeitstag betrug meist



Calle Cuauhtemocztin, Mexiko 1934

weniger als 50 Prozent von dem eines gleichgestellten männlichen Kollegen und sicherte nicht einmal das Notwendigste des Lebensunterhalts, so daß Prostitution beinahe zwangsläufig für viele der einzige Ausweg aus der Not wurde. Im Volksmund sprach man von der „x-ten Arbeitsstunde“ der Frauen und der gerade geschlechtsreifen Mädchen, die tagsüber in der Fabrik arbeiteten und abends noch auf die Straße gehen mußten. Prostituierte unterstanden polizeilichen Kontrollen und mußten Rechenschaft über ihren gesundheitlichen Zustand durch Besuche beim Arzt ablegen. Sie bekamen eine Art Gewerbeschein und konnten damit ihren Körper zu jedem Preis verkaufen. Allerdings, weigerte sich der Kunde, den vereinbarten Preis zu bezahlen, dann konnten sie nirgends Klage führen. Die doppelte Moral spiegelt sich hierin gut wider, denn einerseits erhielt die Prostituierte behördliche Auflagen einer Gewerbetreibenden, andererseits mußte sie als gesellschaftlich Geächtete auf den Schutz des Staates verzichten.

Darüber hinaus schrieb man der Prostitution auch eine soziale Schutzfunktion zu, die darin begründet lag, Schändung und Verführung von Jungfrauen und Ehefrauen fernzuhalten. So kann man bis ins 15. Jahrhundert hinein zurückverfolgen, daß Bordelle als eine notwendige Einrichtung von Städten angesehen und von der Kirche sogar geduldet wurden. Folgender Paragraph der „Ordnung der gemeinen Weiber in den Frauenhäusern“ (1470) gibt hierüber Aufschluß: „Wiewohl ein ehrbarer Rat dieser Stadt nach ihrem löblichen Herkommen mehr geneigt ist und gute Sitten zu mehren und zu häufen, denn Sünde und sträflich Wesen bei ihnen zu verhängen, nachdem jedoch zur Vermeidung mehrerer Übels in der Christenheit gemeine Weiber von der heiligen Kirche geduldet werden...“

Im Hinblick auf das Bild der Frau in Kunst und Literatur wird sich erweisen, daß die Prostitution in allen Rollenschattierungen vorhanden ist. Thematisiert wird die einfache Straßendirne bis hin zur mondänen Luxuskokotte. Armseliges, Engelhaftes und Dämonisches verbinden sich zu einer schillernden Auffassung von der Frau und ihrem käuflichen Körper.

An Hand des Romans „Die Kameliendame“ von Alexandre Dumas (1824–1895) soll eine Dirne vorgestellt werden, die zu einer Heiligen bzw. einem Engel idealisiert wird, da sie sich den

gesellschaftlichen Gesetzen unterwirft, was in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum mehr vorkommt. Dort wird die Prostituierte, wie die „Nana“ von Emile Zola, im Gegensatz zu der Kameliendame dämonisiert, zur Männerverschlingerin und zum Schreckgespenst der bürgerlichen Gesellschaft stilisiert.

Die edle und ehrbare Dirne

Der 1848 erschienene Roman, der bereits vier Jahre nach seinem Erscheinen als Schauspiel im Théâtre de Vaudeville mit großem Erfolg uraufgeführt wurde, macht eine Kurtisane zur Titelheldin und steht damit im Widerspruch zu gesellschaftlichen Normvorstellungen seiner Zeit. Der Grund, warum es keinen Skandal, sondern einen Erfolg gab, liegt darin, daß die Dirne sich der bürgerlichen Familienmoral opfert, die gesellschaftlichen Regeln akzeptiert und damit „ehrbare“ gemacht wird.

Die Titelheldin, die Kurtisane Marguerite Gautier, liebt Armand Duval, einen jungen Mann aus dem wohlhabenden Bürgertum. Da sie ihn wie noch keinen Mann vor ihm aufrichtig und innig liebt, gibt sie ihr früheres Leben als Prostituierte auf. Erst als der Vater von dieser Mesalliance seines Sohne mit der Dirne erfährt, wird das vollkommene Liebesglück zerstört. Armands Vater, der seine Tochter gut verheiraten will, macht Marguerite klar, daß sie eine Deklassierte ist und dem Glück seiner Tochter im Wege steht: *„So geläutert Sie auch in den Augen Armands... erscheinen mögen, Sie sind es nicht in den Augen einer Gesellschaft, die in Ihnen nie etwas anderes sehen wird als Ihre Vergangenheit und Ihnen unbarmherzig ihre Pforten verschließt. Die Familie meines künftigen Schwiegersohnes hat von Armands Lebenswandel erfahren; man hat mir die Lösung des Verlöbnisses in Aussicht gestellt, wenn Armand dieses Leben fortsetzt... Die Gesellschaft hat ihre Regeln...“* Duval verlangt von Marguerite auch, daß sie Armand verläßt, da eine andauernde Verbindung oder sogar eine Heirat mit ihm nicht in Frage kommen würde, zumal diese „weder die Reinheit zur Grundlage hat noch die Religion zur Stütze, noch die Familie als Ergebnis“ haben könne. Duval gibt Marguerite zu verstehen, daß sie nicht nur dem Glück seiner Kinder im Wege stehen, sondern auch noch das Ansehen der Familie ruinieren würde.

Die unglückliche Marguerite, die in dieser Aussprache zu sich

selbst sagt: „*das einmal gefallene Geschöpf richtet sich nie wieder auf: Gott verzeiht wohl, aber die Gesellschaft ist unerbittlich*“, will schließlich doch als außerhalb der Gesellschaft stehende Frau die gesellschaftlichen Regeln der Gesellschaft erfüllen und den Forderungen des Vaters nachkommen. So fragt sie Duval: „*Sie verlangen, daß ich mich von Ihrem Sohne trenne um seiner Ruhe..., seiner Ehre und seiner Zukunft (willen). Was soll geschehen? Befehlen Sie, ich bin bereit.*“ – „*Sie müssen ihm sagen, daß Sie ihn nicht mehr lieben.*“ – „*Das glaubt er mir nicht.*“ Wehen Herzens schreibt Marguerite einen Brief an Armand und teilt ihm in diesem mit, daß sie außer ihm noch einen Liebhaber hätte. Armand verachtet Marguerite und wendet sich von ihr ab. Nach mehreren ungerechten Demütigungen, die er Marguerite zuteil werden läßt, da er die wahren Motive ihres Handelns nicht kennt, wird sie sterbenskrank. Armand, der erst nach der Hochzeit seiner Schwester von dem selbstlosen Opfer, das Marguerite der Familie gebracht hat, erfährt, kommt zu spät zu ihr zurück – sie liegt bereits im Sterben. In der melodramatischen Versöhnungsszene kommt es zu einer Entschuldigung Armands: „*Ich bin's, so voller Reue, voller Sorge, so voller Schuld... Mein Vater hat mir alles geschrieben... Ach, wenn ich Dich nicht gefunden hätte, ich wäre gestorben, denn ich wäre es ja gewesen, ich war schuld an deinem Tode... sage es mir, daß du uns verzeihst, uns allen beiden.*“

Marguerite sieht ihren nahenden Tod als gerecht und gottgegeben an, zu Armand sagt sie: „*Wenn ich ein frommes Mädchen wäre und keusch, vielleicht würde ich einen Augenblick lang weinen darüber, aus einer Welt zu scheiden, in der du lebst, denn die Zukunft wäre voll von Versprechen und meine ganze Vergangenheit gäbe mir ein Recht darauf. Bin ich tot, wird alles rein sein, was du von mir bewahrst; solange ich lebe, gibt es immer einen Makel auf meiner Liebe... Glaub es mir, was Gott tut, ist wohl-gegan...*“

Im Unterschied zu Prostituierten-Darstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts revoltiert die Kameliendame nicht gegen die institutionalisierten moralischen Regeln; ihr Heldentum gewinnt sie aus dem Opfer, das sie den Regeln der guten bürgerlichen Gesellschaft bringt.

**gefallne engel auferstehen nie
sie werden schwarz im lichtsacht spinnt
ihr netz die spinne und finden sie
die schuld nicht suchen sie den schuldigen**

Jan Skácel

Alexandre Dumas d. J.

Von einer Kurtisane geliebt zu werden, ist ein Sieg

Auszug aus dem Roman „Die Kameliendame“

Von einem sittsamen jungen Mädchen geliebt werden, ihr als erster dieses seltsame Geheimnis der Liebe zu enthüllen, ist gewiß ein großes Glück, doch es ist auch die einfachste Sache von der Welt. Ein Herz zu erobern, das keine Angriffe gewöhnt ist, das ist nichts weiter als die Einnahme einer offenen und unbewehrten Stadt. Die Erziehung, das Pflichtgefühl und die Verwandten sind wachsame Hüter, doch kein Hüter könnte wachsam genug sein, daß ein sechzehnjähriges Mädchen ihn nicht zu täuschen wüßte; durch die Stimme des geliebten Mannes erteilt ihr die Natur die erste Unterweisung in Sachen Liebe, und um so reiner diese Worte erscheinen, desto wirksamer sind sie.

Je stärker ein junges Mädchen an das Gute glaubt, desto leichter gibt es sich hin, wenn schon nicht dem Geliebten, so doch zumindest der Liebe. Denn da sie keine Verteidigung besitzt, besitzt sie auch keine Kraft, und ihre Liebe zu erlangen ist ein Sieg, den jeder Zwanzigjährige erringen kann, wenn er es darauf abgesehen hat. Wie wahr das ist, sieht man allein schon daran, wie sehr die jungen Mädchen unter Aufsicht gehalten und abgeschirmt werden!

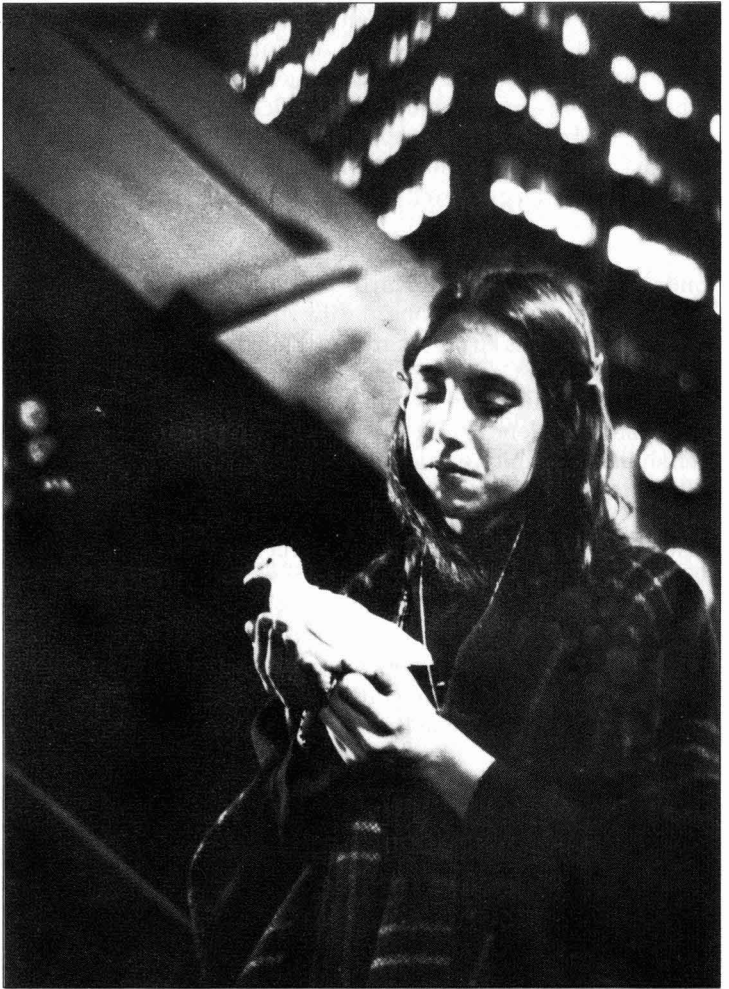
Doch von einer Kurtisane aufrichtig geliebt zu werden, das ist ein Sieg, der ganz andere Schwierigkeiten in sich birgt. Bei ihnen hat sich die Seele zusammen mit dem Körper verbraucht, die Sinnlichkeit hat das Herz verzehrt, die Ausschweifung hat ihr Gefühl mit einem Panzer umgeben. Die Worte, die man ihnen sagt, haben sie schon oft vernommen, die Mittel, die man anwendet, sind ihnen bekannt, und selbst die Liebe, die sie erwecken, haben sie schon verkauft. Sie lieben, weil es ihr Geschäft ist, und nicht, weil es sie dazu drängt. Sie werden von ihren Berechnungen besser behütet als eine Jungfrau von Mutter und Kloster; und dann haben sie ja auch das Wort Caprice erfunden für Liebes

geschichten, aus denen sie keinen Gewinn schlagen und denen sie sich von Zeit zu Zeit zur Erholung, als Entschuldigung oder Trost hingeben; sie gleichen jenen Wucherern, die tausend Menschenleben aussaugen und glauben, sich von ihrer Schuld freikaufen zu können, wenn sie eines Tages einem armen Schlucker, der fast am Verhungern ist, zwanzig Francs geben, ohne eine Gegenleistung zu erwarten oder eine Quittung dafür zu verlangen.

Und wenn dann Gott einer Kurtisane eine wahre Liebe beschert, so entwickelt sich diese Liebe, die ihr zuerst als eine große Gnade erschien, fast stets zu einer Strafe. Es gibt keine Vergebung ohne Buße. Wenn ein Geschöpf, das sich seine ganze Vergangenheit vorzuwerfen hat, plötzlich von einer tiefen, aufrichtigen, unwiderstehlichen Liebe erfüllt wird, deren sie sich niemals für fähig gehalten hätte, und wenn sie diese Liebe auch gestanden hat, wie sehr kann der geliebte Mann sie dann beherrschen! Und wie stark er sich fühlt, wenn er Anspruch auf die grausame Klage hat: „Du tust ja aus Liebe nicht mehr, als du auch für Geld getan hast.“

Da wissen sie dann nicht, welche Beweise ihrer Liebe sie noch geben sollen. Es gibt eine Geschichte von einem Kind, das sich lange Zeit einen Spaß daraus gemacht hatte, auf dem Feld um Hilfe zu rufen, um die Knechte bei der Arbeit zu stören. Eines Tages wurde es von einem Bären zerrissen, ohne daß jene, die es so lange an der Nase herumgeführt hatte, die wirklichen Hilferufe ernst genommen hätten. Genauso ergeht es diesen unglückseligen Mädchen, wenn sie ernsthaft lieben. Sie haben schon so oft gelogen, daß man ihnen nun nicht mehr glauben will, und neben ihrer tiefen Reue quält sie noch der Liebesschmerz.

Ist jedoch der Mann, der diese erlösende Liebe zu erwecken versteht, großherzig genug, daß er sie annehmen kann, ohne an die Vergangenheit zurückzudenken, gibt er sich hin, liebt er schließlich ganz einfach so, wie er selbst geliebt wird, so erfüllen sich ihm auf einmal alle irdischen Sehnsüchte, und sein Herz wird nach dieser Liebe für alle anderen verschlossen bleiben.



Oldrich Karasek (CSSR)

Ich beichte

**Ich beichte
ich habe gesagt
„Ich hoffe noch“
doch ich meinte
„Ich habe Angst
mich zu fragen
ob ich noch hoffe“**

**Ich beichte
ich habe gesagt „Ich hasse nicht“
doch ich meinte
„Ich habe Angst
mich wirklich zu fragen
ob ich nicht zuviel Angst habe
um zu hassen“**

**Ich habe gesagt
„Die Dinge sehen mich an
sie spotten und drohen
und stellen mich auf die Probe“
doch ich meinte
„Mich tötet das Totsein der Dinge
drum dichte ich ihnen
ein Leben an
das sie nicht haben
ein furchtbares Leben
aber Leben
nicht Tod“**

Erich Fried

Norbert Abels

Die Sünde vor dem Leben

Über die Kameliendame

(...) Und kommt die Stunde, einzutreten in die schwarze Nacht, wird sie dem Tod ins Antlitz schauen wie ein Neugeborenes – ohne Haß und ohne Reue.

Charles Baudelaire

Alphonsine

Am Anfang stand die Liaison einer Dorfprostituierten mit einem Dorfpfarrer. Die Marianisierung des aus der unteren Normandie stammenden Mädchens Alphonsine Plessis, wie sie erst von Dumas, dann – mit größerem Nachdruck noch – von Verdi betrieben wurde, hatte ihr irdisches Vorspiel in den Quälereien, mit denen Marin Plessis, das Kind dieser Verbindung von Tugend und Laster, seine Frau und seine Tochter, die spätere Kameliendame, traktierte. Die Mutter flüchtete mit Alphonsine nach Paris, wurde Zofe bei einer Engländerin, während die zwölfjährige Tochter sich auf den Straßen herumtrieb. Sie „ergab sich endlich“, so schreibt die Literaturhistorikerin Joanna Richardson, „dem Drängen eines Knechts“, wurde nach Hause geschickt, begann eine Lehre als Wäscherin und landete schließlich in einem abgelegenen Haus bei einem siebzigjährigen Junggesellen. Sie selbst zählte damals vierzehn Jahre.

Nach weiteren Zwischenstationen als Arbeiterin, Wäschereihilfin und Angestellte einer Putzmacherin wurde ihr endlich im Sommer 1839 von einem reichen Mann eine feudale Wohnung in der Rue de l'Arcade eingerichtet. Judith Bernat, berühmte Schauspielerin am Théâtre des Variétés, erinnert sich daran, daß Alphonsine, die sich – ein erster selbständiger Schritt zu ihrer späteren Hagiographie durch den Dichter und den Komponisten – inzwischen Marie nannte, ihr Gesicht verbarg, als sie berichtete, wie sie zur Dirne geworden war. „Warum habe ich mich verkauft? Weil ehrliche Arbeit mir niemals den Luxus erlaubt hätte, nach dem ich mich doch so sehnte. Dabei bin ich weder

verderbt noch neidisch. Ich wollte nur die Freude, die Genüsse und die Feinheiten einer eleganten und kultivierten Umgebung kennenlernen... Ich habe meine Freunde immer selbst gewählt, doch hat niemand meine Liebe erwidert. Das ist das eigentlich Grausige in meinem Leben.“

Zu Beginn der vierziger Jahre setzte die große Kurtisanenkarriere ein, auch die Obsession für Kamelien, die die Luxuswohnung füllten am Boulevard de Madeleine, genau gegenüber der von ihr regelmäßig aufgesuchten Kirche mit dem Namen der berühmten Sünderin und Büßerin, „als habe sie jene Heilige um Schutz angefleht, die, ehe sie sich dem Dienst an Gott weihte, ihre Schönheit zu Markte getragen hatte“ (Judith Bernat). Maries Schwindsucht akkumpagnierte mit steigender Drastik die letzten Lebensjahre. Eine Geldheirat, die schon bald wieder aufgelöst wurde, machte sie vollends gesellschaftsfähig. Das Bewußtsein der mit Sicherheit letal ausgehenden Krankheit verdrängte sie niemals. Zu ihrem Bewunderer Franz Liszt sagte sie: „Ich werde nicht mehr lange leben.“

Das Endstadium der Krankheit, Fieberanfälle, Bluthusten und Schwächeanfälle kam mit dem Anfang des Jahres 1847. Ein Zeitgenosse erinnert sich an den letzten Theaterbesuch Maries: „Etwa in der dritten Szene des ersten Aktes setzten zwei goldgeschnürte Lakaien in einer der Logen eine Frau ab, oder besser, den Schatten einer Frau, bleich und durchsichtig... Es war Marie Duplessis, und sie besuchte zum letztenmal das Theater; zum letztenmal bot sie die weißen Kamelien den Blicken des Publikums dar... Als auf der Bühne der Schlußgesang angestimmt wurde, trugen dieselben Lakaien, die sie in die Loge getragen hatten, sie zurück in ihre Kutsche...“ Ohne jegliche Selbsttäuschung notierte sie den gesunkenen Wert ihres Leibes. „Männer, die sich Liebe kaufen, prüfen die Ware, bevor sie sie nehmen, und es gab in Paris besser aussehende, üppigere Frauen als mich“.

Selbst ihr Tod am 3. 2. 1847 hatte noch ein makabres Nachspiel in der Raffgier, mit der man über ihren Besitz herfiel. Sogar ihre Haare erzielten einen hohen Preis. Schließlich wurde ihre Leiche exhumiert und am 16. Februar auf den Friedhof Montmartre umbestattet. Fast ein halbes Jahrhundert später wurde ihr einstiger Liebhaber, der Dichter Alexandre Dumas fils, nur ein paar Schritte von ihrem Grab beerdigt.



*Marie Duplessis, die „Kameliendame“ (1824–1847),
Gemälde von Edouard Vienot*



Edvard Munch: Hände, um 1893

Arthur Scherle

Pariser Kurtisanen – Fiktion und Wirklichkeit

Prévosts „Manon Lescaut“

In seinem Roman „Die Kameliendame“ erwähnt der französische Literat Alexandre Dumas der Jüngere mehrmals, daß Armand Duval der „Kameliendame“ Marguerite Gautier den Roman „Manon Lescaut“ des Abbé Prévost geschenkt habe. Prévosts Roman „Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut“ ist nicht nur ein Werk, das hinsichtlich seiner literarischen Bedeutung zur Weltliteratur gehört; er ist gleichzeitig ein Buch, in dem aus dem Geist der Empfindsamkeit erstmals das Leben einer Kurtisane nicht als unmoralisch verurteilt, sondern Verständnis für ihr tragisches Schicksal erweckt wird. Manon Lescaut folgt nicht der Stimme der Vernunft, sondern der Leidenschaft ihres Herzens. Der Student des Grieux verliebt sich in Manon und entführt sie nach Paris. Dort verläßt Manon ihren Geliebten und schenkt einem reichen Galan ihre Gunst, der ihr ein luxuriöses Leben zu bieten vermag. Manon kann jedoch ihren des Grieux nicht vergessen. Sie flieht mit dem Geliebten, nimmt den Schmuck mit, den ihr der ältliche Galan geschenkt hatte, wird als Dirne verhaftet und nach Amerika deportiert.

Auf dem Theater gibt es Kurtisanen schon seit der Antike, doch sind sie meist als negative Charaktere gezeichnet. Prévost ist der erste bedeutende Schriftsteller, der seine Kurtisane nicht in Schwarz-Weiß-Manier als verabscheuungswürdige Hure oder als komische Figur sieht, sondern um Verständnis für das Schicksal seiner Freudentame wirbt. Er will beim Leser Mitleid erwecken. Prévost zeichnet gemischte Charaktere, die weder Bösewichter noch Tugendbolde sind. Bei Manon, der Titelheldin, und beim Chevalier des Grieux dominieren Gefühl und Leidenschaft und nicht die Stimme der Vernunft. Des Grieux wird zum Spieler und Manon zur Kurtisane, die zeitweise ihr Liebesglück dem Luxus opfert. Deshalb steuern beide der Katastrophe zu.

Kurtisanen bei Balzac, Hugo und Ponchielli

Prévosts Roman wurde nicht nur zum Vorbild für den Kurtisanenroman des 19. Jahrhunderts. Wir nennen nur Honoré de Balzacs „Glanz und Elend der Kurtisanen“. Balzac arbeitete an seinem vierteilig angelegten Roman fast zwölf Jahre. Wie in den meisten Kurtisanenromanen schwankt in Balzacs Werk die Prostituierte zwischen einem jungen Mann, den sie liebt, und einem vergreisten Bankier, der ihr hörig ist und ihr aufwendiges Leben finanziert. In Balzacs Roman endet die Kurtisane durch Selbstmord.

Noch vor Balzac griff der französische Dichter Victor Hugo in seinem Drama „Marion de Lorme“ das Thema der Kurtisane auf. 1831 wurde sein Schauspiel in Paris uraufgeführt. Marion ist – wie die Damen in den meisten Kurtisanenstücken – ein junges, lebenslustiges und leichtfertiges Mädchen. Sie lebt im Paris des 17. Jahrhunderts, in der Zeit des Kardinals Richelieu. Marion wird vom Adel und der Hofgesellschaft als Freudenmädchen mißbraucht. In dem Weltschmerzler Didier, einer Byronfigur, begegnet ihr die erste große und wahre Liebe ihres Lebens. Als Didier jedoch vom Vorleben Marions erfährt, verachtet er seine Geliebte. Er stürzt sich in einen Zweikampf mit einem Rivalen. Als Duellant wird er von Richelieu zum Tod verurteilt. Mit Sympathie zeichnet Hugo den Charakter Marions, die sich von der Prostituierten zu einer wahrhaft Liebenden emporläutert.

Alexandre Dumas' „Kameliendame“

Der Läuterungsprozeß einer Frau, die nach einem Leben als Kurtisane den Liebhaber findet, der ihr wahre Liebe entgegenbringt und durch sein Vorbild die Geliebte animiert, ihr Leben im positiven Sinne zu ändern, ist das Thema des Romans „Die Kameliendame“ von Alexandre Dumas fils. Alexandre Dumas der Jüngere schildert in seinem Roman Leben und Sterben der schönen Kurtisane Marguerite Gautier, die später selbstlos auf ihren Geliebten Armand Duval verzichtet und dadurch ihre Vergangenheit sühnt.

Marguerite Gautier ist zweifellos eine der berühmtesten Kurtisanen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Als Heldin eines

**„Deine Liebe
hat mir die Jungfräulichkeit
gebracht.“**

Victor Hugo, *Marion de Lorme*

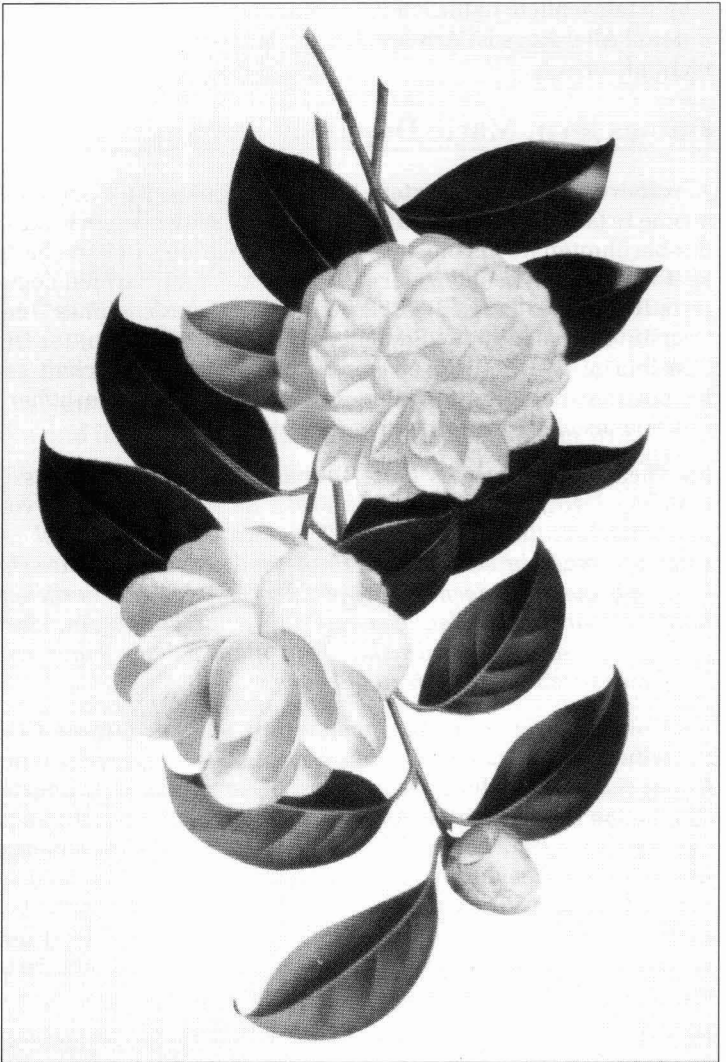
sentimentalen Romans und auch als Protagonistin eines Schauspiels rührte sie um 1850 eine ganze Generation an Literaturfreunden zu Tränen.

Die historische Kameliendame

In seinem Roman erzählt Dumas eine Geschichte, von der er behauptet, Armand Duval, der Geliebte der Verstorbenen Marguerite, habe sie ihm berichtet. Ausgangspunkt der Romanhandlung ist die Teilnahme an einer Versteigerung in der Wohnung der soeben Verstorbenen, bei der Dumas ein Buch ersteigert, das zum Nachlaß der Toten gehört: Prévosts „Manon Lescaut“. Später meldet sich der junge Armand bei Dumas und bittet ihn um die Überlassung der ersteigten Ausgabe von Prévosts „Manon Lescaut“, die Armand einst Marguerite geschenkt hatte. Bei einem späteren Zusammentreffen mit Dumas erzählt dann Armand die Geschichte seiner Liebe zu Marguerite Gautier. Am Anfang des Romans behauptet Dumas, in seinem Roman erzähle er nur „Tatsachen... Die folgende Geschichte ist völlig wahr; ich habe lediglich die Namen der beteiligten Personen geändert, denn alle, mit Ausnahme der Frau, die im Mittelpunkt der Erzählung steht, leben noch“. Dumas hat nur teilweise recht. Marguerite ist eine historische Gestalt. Unter dem Namen Marie Duplessis (eigentlich hieß sie Alphonsine Plessis) war sie in Pariser Adelskreisen und in der „Demi monde“ als Kurtisane sehr bekannt.

Der Duft der eleganten Welt verführte Marie Duplessis zu einer unglaublichen Verschwendungssucht. Nur reiche Gönner konnten schließlich den Geldbedarf der Edelkurtisane decken. So berichtet im Roman Prudence dem eifersüchtigen Armand über die Geldverschwendung ihrer Freundin Marguerite: *„Begreifen Sie denn nicht, daß das arme Mädchen dem Grafen nicht die Tür weisen kann? Seit langer Zeit ist er ihr gegenüber sehr freigebig, und er ist es auch jetzt noch. Marguerite braucht jene hunderttausend Francs; sie hat viele Schulden. Der Herzog schickt ihr, was sie verlangt, aber sie getraut sich nicht immer, alles von ihm zu verlangen, was sie braucht. Mit dem Grafen, von dem sie mindestens zehntausend Franken bezieht, darf sie sich auch nicht entzweien.“*

Die im Roman erwähnten Chevaliers, Grafen und Herzöge, die als Freunde, Protektoren und Financiers Marguerites auftreten,



Die Kamelie (Camellia Mathotiana Alba)

Charakteristische Eigenschaft der Kamelienblüte – im Hinblick auf die Kameliendame auch symbolisch bedeutsam – ist ihr schnelles Welken: sie blüht nur einen Tag.

lebten tatsächlich: natürlich unter einem anderen Namen als im Roman! Allerdings ist Armand Duval, der Geliebte Marguerites, nicht historisch.

Dumas lernt Marie Duplessis kennen

Alexandre Dumas fils wertete bei der Charakteristik Armands eigene Erfahrungen aus. War er doch selbst zeitweise ein Freund der berühmten Kurtisane. Im Théâtre des Variétés in Paris hatte er sie persönlich kennengelernt. In diesem Theater trafen begüterte Herren der Pariser Gesellschaft die „hautes coquines“ (ein Begriff, den man mit „Edelhuren“ übersetzen kann). – Die „Edelhuren“ waren wie vornehme Damen der Gesellschaft gekleidet und nahmen im Rahmen der „Halbwelt“ eine höhere Position als die Grisetten ein.

Im Théâtre des Variétés hatte Dumas also Alphonsine Plessis kennengelernt, die sich Marie Duplessis nannte. Dumas war von der Schönheit dieser Frau sofort bezaubert: *„Sie war hochgewachsen und sehr schlank, ihr Haar schwarz, ihr Gesicht sehr weiß, mit einem rosigen Schimmer... sie hatte einen zierlichen Kopf, längliche Emailleaugen wie die einer Japanerin, aber lebhaft mit stolzem Ausdruck... Man glaubte, eine Figur aus Meißner Porzellan vor sich zu haben“.*

Als Dumas Marie erstmals kennenlernte, saß der ältliche Graf Stakelberg als Kavalier in deren Loge. Stakelberg verehrte die Duplessis, weil sie ihn an seine verstorbene Tochter erinnerte. (Im Roman Dumas' tritt Stakelberg als „alter Herzog“ auf.) Nach der Vorstellung im Theater fuhr Dumas mit der Modistin Clemence Prat (der Putzmacherin Prudence Duvernoy des Romans) in deren Wohnung. Dort meldete sich Marie Duplessis und bat Clemence, sie und Dumas möchten zu ihr kommen, denn das Gespräch mit Stakelberg öde sie an. Den Grafen complimentierte die Duplessis dann hinaus.

Im Salon Maries fiel Dumas auf, daß die Gastgeberin unmäßig trank. Man dinierte auch. Anschließend wurde die Kurtisane von einem starken Husten befallen und spuckte Blut. Dumas kümmerte sich um die Kranke, die sich auf einem Sofa niedergelassen hatte. Diese Szene ist im Roman geschildert. Von dort übernahm Dumas sie in sein Schauspiel „Die Kameliendame“. Sie ist auch in Verdis Oper „La Traviata“ enthalten.

Vergessen wir einander

Meine liebe Marie – ich bin weder reich genug, um Sie zu lieben, wie ich es wünschte, noch arm genug, um von Ihnen so geliebt zu werden, wie Sie es möchten. Vergessen wir also einander – Sie einen Namen, der Ihnen beinahe gleichgültig sein muß, und ich ein Glück, das für mich unmöglich geworden ist. Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, wie traurig ich bin, Sie wissen ja, wie tief ich Sie liebe. Leben Sie wohl, Sie haben zu viel Herz, um nicht zu verstehen, was mich veranlaßt, Ihnen diesen Brief zu schreiben, und zu viel Geist, um mir nicht zu verzeihen. Tausend Erinnerungen.

Alexandre Dumas

Abschiedsbrief vom 30. August 1845

Wie im Roman Armand bestürmte der junge Dumas die Duplessis mit seiner Liebe. Doch schon nach wenigen Monaten kühlte sich das Verhältnis ab: Dumas scheint ihr wegen ihrer vielen weiteren Liebhaber Vorhaltungen gemacht zu haben. Er wollte nicht ein Freund unter zahlreichen Verehrern sondern alleiniger Geliebter sein. Diese Zusage konnte ihm die Duplessis nicht geben. So verabschiedete er sich am 30. August 1845 mit einem Brief von Marie Duplessis. Als er später von einem Freunde hörte, die Duplessis sei schwer krank, schrieb Dumas am 18. Oktober 1846 von Madrid aus einen Brief, in dem er der früheren Freundin eine baldige Genesung wünscht.

Schon vorher hatte die Duplessis den Komponisten Franz Liszt kennengelernt. Sie scheint ihn als Ersatz für Alexandre Dumas betrachtet zu haben, den sie wirklich geliebt hatte, während sie ihre zahlreichen weiteren Galane zwar als Geldgeber brauchte, ihnen jedoch kaum menschlich nahestand. Auch Liszt ging später auf Distanz zu Marie. Jedenfalls weigerte er sich, mit ihr zusammen eine Orientreise anzutreten, die die Duplessis vorgeschlagen hatte. Liszt erkannte richtig, inwieweit sich Marie von anderen Kurtisanen unterschied: *„Ich habe im allgemeinen keine besondere Vorliebe für die Marion de Lormes oder für die Manon Lescauts: Aber sie war eine Ausnahme. Sie hatte Herz“*.

Als Dumas von seiner Reise zurückkehrte, war Marie bereits tot. Sie starb am 3. Februar 1847. Am 5. Februar wurde sie bestattet. Nur wenige Freunde folgten dem Sarg. Der englische Dichter Charles Dickens nahm an der Versteigerung des Nachlasses der Kurtisane teil, die über achtzigtausend Franken einbrachte. Dumas machte sich Vorwürfe wegen seines Verhaltens Marie Duplessis gegenüber. Um sich von seinem Schuldgefühl zu befreien, schrieb er den Roman, in dem die Lieblingsblume Mariens, die eine besondere Vorliebe für weiße Kamelien hatte und sich immer mit dieser Blume schmückte, eine symbolische Bedeutung hat.

Ab Mai 1847 hatte Dumas an seinem Roman gearbeitet, der 1848 veröffentlicht wurde und außerordentlich erfolgreich war. Trotz der Skepsis seines Vaters Alexandre Dumas père benutzte Dumas fils seinen Roman als Basis für ein Schauspiel. Das Theaterstück war noch erfolgreicher als der Roman. Berühmte Primadonnen

der Sprechbühnen setzten sich als Darstellerinnen der Titelrolle für das Schauspiel ein: von Sarah Bernhardt bis Elisabeth Bergner und Käthe Dorsch.

Dichtung und Wahrheit im Roman Dumas'

Uns interessiert vor allem die Frage, inwieweit man Dumas mit dem Romanhelden Armand Duval identifizieren kann: eigentlich nur mit dem Armand zu Beginn des Romans, der sich für die reizende Kurtisane interessiert und auch von ihr geliebt wird.

Die weitere Entwicklung der Romanhandlung beruht nicht auf eigenen Erlebnissen des Dichters. Im Roman ziehen sich Armand und Marguerite in ein Landhaus zurück. Armands Vater Duval intrigiert gegen die Liaison seines Sohnes und bringt Marguerite dazu, daß sie auf Armand verzichtet und in Paris ihr früheres Kurtisanenleben fortsetzt. Diese Handlung entspricht nicht der Lebensgeschichte Dumas'.

Alexandre Dumas' Vater berichtet, daß er die Duplessis nur einmal getroffen habe: im Théâtre Français, als sein Sohn mit der Geliebten zusammen in einer Loge saß. Er erinnerte sich, daß eine „entzückende junge Frau von zwanzig oder zweiundzwanzig Jahren ihm einen „feurigen Kuß“ gegeben habe. Gegen das Verhältnis seines Sohnes mit der Duplessis hatte der Schwerenöter Dumas père nichts einzuwenden (im Gegensatz zum Vater Duval des Romans und des Schauspiels!).

Der Roman und das später verfaßte Schauspiel „Die Kameliendame“ waren für Dumas fils zweifellos nicht nur eine literarische Angelegenheit. Mitleidsvoll setzte er sich in seinem literarischen Schaffen immer wieder für Menschen ein, die der „Halbwelt“ angehören und von einer in bürgerlichen Vorurteilen befangenen Gesellschaft verachtet werden. Insofern ist er Vorläufer des Gesellschaftskritikers und Dramatikers Ibsen. Dumas' Roman und Theaterstück erstreben gleichzeitig Rührung und Besserung. Er kämpfte für die Ehescheidung, ferner für die Rechte der unehelichen Kinder. (Er ist selbst ein unehelicher Sohn von Dumas père!) Am Schluß seines Romans „Die Kameliendame“ zieht Dumas sein Resümee: *„Ich ziehe aus dieser Erzählung nicht die Folgerung, daß jedes Mädchen von der Art Marguerites fähig ist, das zu tun, was sie getan hat. Davon bin ich weit entfernt, aber*

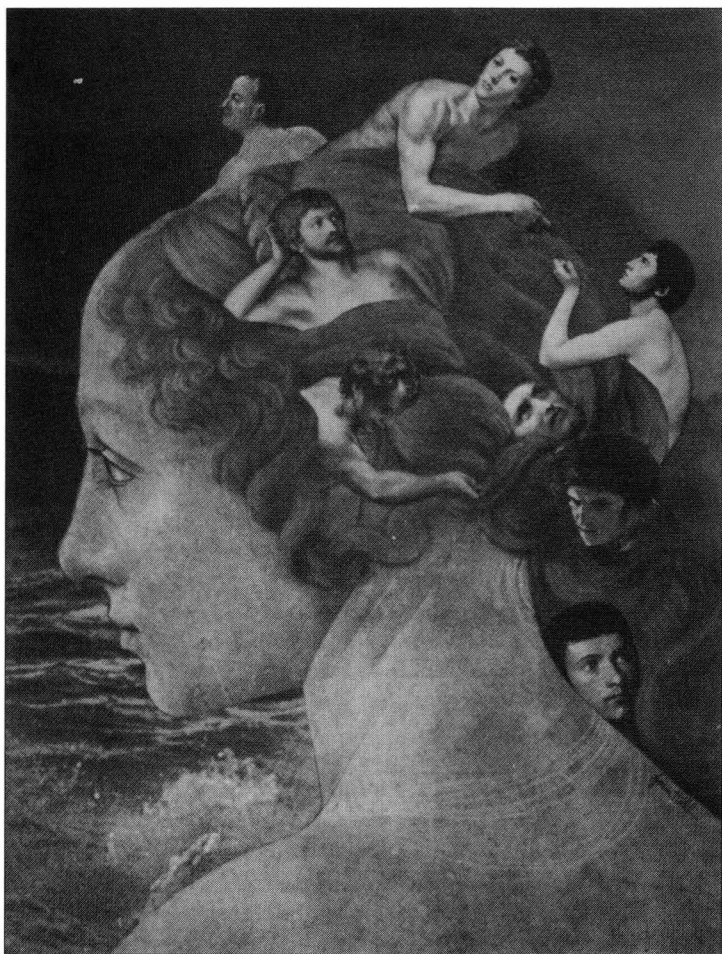
ich habe eben hier von einer von ihnen erfahren, daß es in ihrem Leben eine wirkliche Liebe gab, daß sie dafür gelitten hat und daß sie für ihre Liebe gestorben ist. Ich habe dem Leser das erzählt, was ich erfahren habe... Ich bin kein Apostel des Lasters, aber ich werde mich immer zum Echo eines echten Unglückes machen, wo ich es auch rufen höre!“

Vom Roman zum Schauspiel und zur Oper Verdis

Bei der Umgestaltung des Romans „Die Kameliendame“ in ein „dramatisches Gemälde in fünf Aufzügen“, wie Alexandre Dumas sein Theaterstück nannte, gab es einige wesentliche Änderungen: Dumas erfand die Gestalten der Näherin Nichette (einer früheren Arbeitskollegin und Freundin Marguerites) und von Nichettes Freund Gustav wohl als Kontrastfiguren zu Marguerite und Armand. Im Roman erfahren wir erst aus den Briefen, die Armand am Schluß des Buches verliest, daß Vater Duval Marguerite das Versprechen abnahm, seinen Sohn zu verlassen, wobei sie Armand gegenüber vorgeben mußte, ihn nicht mehr zu lieben. Dieser Verzicht ist im Schauspiel durch ein langes Gespräch zwischen Vater Duval und Marguerite motiviert. Der Treff Marguerite – Vater Duval ist dramaturgisch für das Schauspiel sehr wichtig. Als Duett Violetta – Vater Germont wurde die Szene auch in die Oper übernommen.

Francesco Maria Piave reduzierte in seinem Libretto für Giuseppe Verdi die Zahl der Akteure. Ferner strich er zahlreiche Szenen: Der zweite Akt des Schauspiels fiel weg, die Akte III und IV sind im Akt II der Oper zusammengezogen. In Akt I und II hatte Dumas Gelegenheit, das langsame Anwachsen der Zuneigung Marguerites für Armand zu demonstrieren; in der Oper ist es mehr eine „Liebe auf den ersten Blick“.

Piave änderte auch die Namen der Akteure. Aus der „Kameliendame“ Marguerite Gautier wurde Violetta Valéry, aus Armand Duval ein Alfredo Germont. Duvals Vater heißt in der Oper Giorgio Germont. Auch die Namen der anderen Liebhaber Marguerites wurden geändert. Ferner strich Piave das Liebespaar Gustav – Nichette, das Dumas als Kontrastfiguren in sein Schauspiel eingefügt hatte. Im Gegensatz zur weitschweifigen Rhetorik der ersten Szenen des Schauspiels gestaltete Piave eine effektvolle Introduktionsszene zum I. Akt. Sie enthält auch das berühmte



Trinklied des Alfredo, dessen Pendant im Schauspiel erst in der 8. Szene folgt.

Piave bereicherte sein Libretto durch einige lyrische Einlagen, für die es im Schauspiel keine Anhaltspunkte gibt: so z. B. durch die Arie des Vaters Germont „Di Provenza il mar“ („Hat dein heimatliches Land“) ferner durch Chorszenen: den Chor der Zigeunerinnen im II. Finale sowie durch das Karnevalsbacchanal des Chors im III. Akt.

Dumas publizierte sein Schauspiel im Jahr 1852. Am 2. Februar 1852 fand die Uraufführung am Théâtre du Vaudeville statt. Verdis Oper wurde nur dreizehn Monate nach der Premiere des Schauspiels, am 6. März 1853 am Teatro La Fenice in Venedig, als brandneues Sujet uraufgeführt. Das Publikum der Premiere honorierte nicht die Aktualität des Stoffes. Die Oper fiel zunächst durch.

Murgers und Puccinis Mimi als „Grisetten“

Dumas hat in die Stoffgeschichte der Kurtisanenliteratur ein neues Motiv eingebracht: die Kurtisane, die an Schwindsucht stirbt. Sein französischer Landsmann Henri Murger übernahm das Motiv des Schwindsuchttodes in seinen Roman „Scènes de la vie de bohème“, die auch als Schauspiel einen enormen Erfolg hatten. Die meisten Theaterfreunde kennen das Sujet durch Puccinis Oper „La Bohème“. – Ähnlich wie Marguerite Gautier ist auch Mimi eine Näherin. Sie liebt Rudolf ehrlich, was sie jedoch nicht hindert, sich mit einem Adeligen einzulassen, der ihr finanziell mehr bieten kann als der arme Poet Rudolf. Wie Marguerite stirbt sie am Schluß in den Armen des Geliebten. – Noch eine zweite Akteurin in Puccinis „Bohème“ gehört der „Halbwelt“ an. Es ist Musette, die sich vom reichen Alcindor aushalten läßt und gleichzeitig den Maler Marcel liebt, mit dem sie sich allerdings laufend zankt. Mimi und Musette erreichen in der Demimonde zweifellos nicht den gesellschaftlichen Rang Marguerites. Sie sind den „Grisetten“ zuzurechnen.

Ähnlich wie Dumas brachte auch Murger persönliche Erfahrungen in seinen Roman „Szenen aus dem Leben der Bohème“ ein. Lebte er doch selbst mit Freunden zusammen als Bohémien, schrieb für Zeitschriften und starb früh an den Folgen eines entbehrungsreichen Lebens.

Ein Star unter den Kurtisanen: „La Païva“

Zum Paris des 19. Jahrhunderts gehörten die Kurtisanen ebenso wie die Bohémiens. Nicht oft rangen sie sich allerdings zu jener menschlichen Läuterung durch wie Marguerite Gautier, die ihr Leben als wahrhaft Liebende beschloß. Die meisten Kurtisanen blieben der käuflichen „Liebe“ unterworfen. Ein Beispiel hierfür ist „La Païva“, die man eine „Hetäre mit Börsenverstand“ genannt hat. Sie hieß Therese Lachmann und kam aus einem Ghetto (aus Warschau oder Lublin). La Païva behauptete, die Tochter eines russischen Großfürsten und einer polnischen Jüdin zu sein. Ihr Stiefvater war Kleiderhändler. Auf Befehl der Mutter mußte die Lachmann mit achtzehn Jahren einen französischen Schneider heiraten. Der Pianist Henri Hertz, der sich in der russischen Hauptstadt aufhielt, verliebte sich in die blonde Schönheit und nahm sie mit nach Paris. Als Hertz auf einer Tournee war, ließ sie sich mit anderen Männern ein. Hertz trennte sich daraufhin von ihr. Die Lachmann überlegte nun, wie sie weiter auf der gesellschaftlichen Erfolgsleiter emporsteigen könne. Sie kaufte kostbare Kleider, reiste nach London, wurde die Kurtisane englischer Adliger, die sich ihre Freundschaft viel kosten ließen.

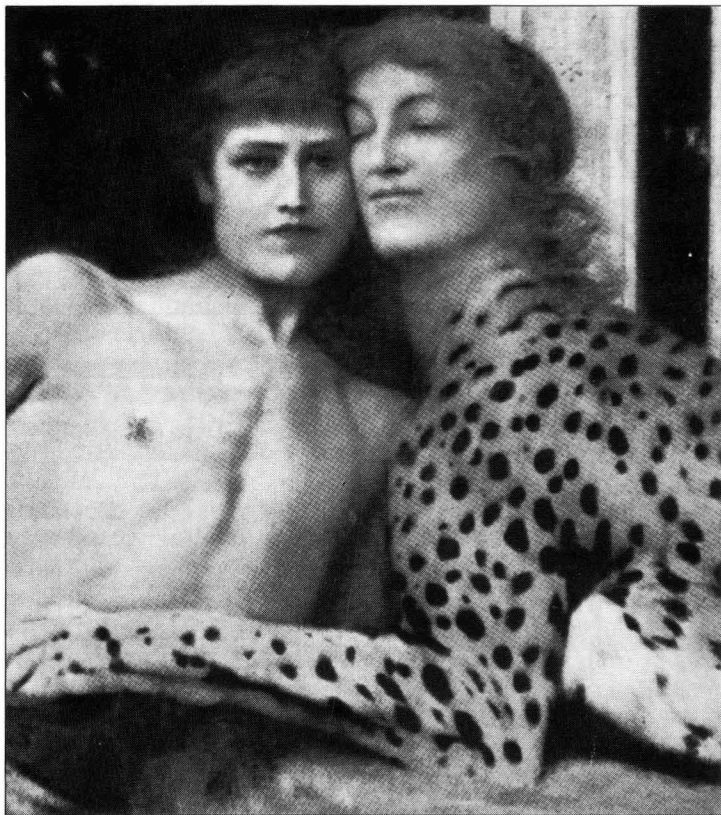
Nach Paris zurückgekehrt, wußte sich die zu Reichtum gekommene Kurtisane auch gesellschaftliches Ansehen zu verschaffen. Sie heiratete den portugiesischen Marquis Aranjó de Païva. Schon nach wenigen Wochen verschwand Aranjó aus Paris. Seine Frau blieb als Marquise zurück, die sich von nun an stolz „La Païva“ nennen ließ.

„La Païva“ wurde zur prominentesten Kurtisane in der Regierungszeit des französischen Kaisers Napoleon III. Sie raffte enorm viel Geld zusammen dank ihrem Geist und Charme. Die Dichter Charles Baudelaire, Théophile Gautier, die Brüder Jules und Emont de Concourt und Gustav Flaubert besuchten ihren Salon. Richard Wagner gehörte zu ihren Gästen. Als die Païva bereits den Zenit ihrer Schönheit überschritten hatte, tauchte ein schlesischer Adeliger in ihrem Salon auf: der Graf Guido von Henckel-Donnersmarck. Er baute ihr ein Palais an den Champs-Élysées, in dem sie sich in einem monumentalen Gemälde als „Venus“ verherrlichen ließ. – Während des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 gebärdete sie sich als deutsche Patriotin. Sie wurde von den Parisern als „grande dame prussienne“ be-

schimpft und verachtet. 1871 heiratete sie den Grafen Henckel-Donnersmarck. Ihre Millionen steckte sie in die Kohlengruben ihres Mannes. Nach ihrem Tode wurde sie in der Familiengruft der Henckel-Donnersmarck in Oberschlesien bestattet.

Kurtisanen in der Oper

Kurtisanen gehörten zum Pariser Leben des 19. Jahrhunderts. Sie sind auch beliebte Protagonistinnen der französischen Oper. Wir erwähnen, daß Daniel François Auber eine „Manon Lescaut“ schrieb. Wertbeständiger blieb Massenets „Manon“, die zu den Repertoirestücken der Opernbühnen zählt. In Aubers und Massenets Oper erscheint das Schicksal der Kurtisane in einem verklärten Licht. Dasselbe trifft auf eine andere Oper Massenets aus dem Jahre 1894 zu, deren Titelheldin die Hetäre Thaïs ist. „Thaïs“ basiert auf einem Roman des französischen Dichters Anatole France aus dem Jahre 1890, in dessen Mittelpunkt die antike Kurtisane Thaïs steht. Die historische Thaïs lebte Ende des dritten Jahrhunderts vor Christi Geburt. Sie war eine Freundin des Komödiendichters Menander und wurde sogar von Alexander dem Großen verehrt. In Alexandria bezauberte sie das Volk durch ihre erotisierenden Tänze. In Massenets Oper entwickelt sich Thaïs von der Prostituierten zur Büßerin. Der Mönch Athanaël bekehrt die Sünderin, die er liebt. In den Armen Athanaëls stirbt Thaïs in einem Kloster. Ungefähr um die gleiche Zeit, in der Massenets „Thaïs“ entstanden ist, schrieb Frank Wedekind seine Tragödien „Der Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“. Alban Berg verwendete die beiden Schauspiele als literarische Vorlagen zu seiner Oper „Lulu“. Im Gegensatz zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts durchläuft Lulu keinen Läuterungsprozeß. Im Gegenteil, die Prostituierte sinkt immer tiefer und wird zur Straßendirne, die einem Lustmörder zum Opfer fällt. Wedekinds Schauspiel und Bergs Oper exemplifizieren – aus männlicher Sicht – den „Dämon Weib“. Im Gegensatz zur Oper des 19. Jahrhunderts kennen sie keine romantische Verklärung. Auch Henzes Oper „Boulevard Solitude“, eine moderne Opernversion des Manon-Lescaut-Stoffes, beweist dies.



Dieter Schnebel

Die schwierige Wahrheit des Lebens

Zu Verdis musikalischem Realismus

Verdis Musikdramatik sucht fern aller Schwarz-Weiß-Malerei den Menschen in der Vielfalt und Vielschichtigkeit seiner Regungen und Strebungen zu erfassen, den wahren Menschen zu zeigen bzw. die Wahrheit des Menschen aufzuzeigen.

Solchem Ziel gilt bereits die Wahl des Stoffs. Was Verdi bereits in *Macbeth* und *Luisa Miller* anstrebte, Charaktere in besonderen Situationen auf die Bühne zu bringen, das gelang vollends im Durchbruch des *Rigoletto*. So schreibt Verdi: „Nach der machtvollen Wirkung der Dramen Hugos haben alle nach dem Effekt gesucht, ohne meiner Ansicht nach zu beachten, daß Victor Hugo stets ein Sinn vorschwebte: mächtige, leidenschaftliche, vor allem aber ursprüngliche Charaktere. Die großen Charaktere zeugen die großen Situationen, aus denen die Wirkung ganz natürlich erwächst.“

Es geht jedoch noch um mehr: in *Rigoletto* und in den beiden anderen damit eng zusammenhängenden Meisterwerken der Jahre 1850–52, in *Il Trovatore* und *La Traviata* sind die Hauptpersonen nicht allein ekzeptionelle Charaktere, sondern sowohl schicksalhaft als auch gesellschaftlich beschädigte Menschen. *Rigoletto* ist bucklig und Hofnarr, Azucena ist häßlich und Zigeunerin, Violetta ist schwindsüchtig und eine Halbweltdame. Außerdem haben die drei Opern archaisch brodelnde Urthemen – Fluch, Rache, Verstrickung – und inzestuös heikle Urverhältnisse zum Gegenstand – Vater-Tochter, Mutter-Sohn, Mann-Dirne. Modern mochte überdies sein, daß im *Rigoletto* ein historischer Stoff fast im Brechtschen Sinn genau verarbeitet wird, der *Trovatore* in einer damals kolportagehaften Krimiwelt spielt, die *Traviata* aber ein Zeitstück ist.

Verdi hat sich den mehrfach gefährlichen Stoffen hauptsächlich

aus konventionsfeindlich antibürgerlichen und gesellschaftskritischen Impulsen zugewandt. Es mochte aber auch Persönliches – und sei es mehr unbewußt – zur Verarbeitung andrängen. In jener Zeit kränkelte und starb seine Mutter, und Verdi litt unter starken Schuldgefühlen, zumal sich das Verhältnis zu den Eltern mit durch seine Schuld getrübt hatte. Nach dem Tode der Mutter verkam der Vater, machte Schulden. Die Gefährtin Giuseppina hatte Schwierigkeiten mit ihrem – nicht von Verdi stammenden – Sohn. Das Verhältnis zum Schwiegervater-Freund Barezzi verwandelte sich in Feindschaft. So ist es wohl kaum ein Zufall, daß Verdi von Themen wie Fluch, Rache, Verstrickung, von Figuren wie dem buckligen Vater und der dunklen Mutter umgetrieben wird – und starke eigene Gefühle in seine Melodien eingehen und sie stark machen. Und wie gesagt lebte Verdi mit der Tra-Viata Giuseppina im Konkubinat und befand sich in hohem Maß dem Druck der gesellschaftlichen Moral ausgesetzt.

Das gesellschaftliche Moment kommt denn auch in *La Traviata* besonders stark heraus. Gleich der erste Akt spielt in einer spezifisch gesellschaftlichen Situation: ein Ball der höheren Halbwelt zu Paris im Salon der schönen Violetta Valéry. Die Grande Dame ist die große Begehrende, die sich zugleich begehren läßt, also von der Begehrlichkeit lebt – und das auch sozial: ihre Erscheinung, ihre sinnliche wie gesellschaftliche Attraktivität ist ihre Einnahmequelle.

Die Räume sind erfüllt vom Getümmel derer, die sich hier einfinden, und von lärmigbewegter konventioneller Musik – eine Gesellschaft, die ihre innere Leere durch Hektik überspielt. Als Alfred Germont die Szene betritt und sein Freund ihn Violetta vorstellt, wird die laute Musik ausgeblendet, und es erscheint eine viel leisere (nur ein Teil der Streicher) von persönlich innigem Ton. Bald bricht die Ballmusik wieder los, überschwemmt gleichsam die individuelle Szene. Nach einiger Zeit aber wird Auge und Ohr wie durch einen musikalischen Schwenk wieder auf Violetta, Alfred und seinen Freund Gaston gelenkt, welcher Violetta mitteilt, daß Alfred ständig an sie dächte. Die individuelle Musik kehrt wieder, und die zärtliche Melodie wird diesmal neben den Violinen von einer Oboe mitgespielt, wodurch sie noch an Wärme gewinnt. Nochmals überspielt der Ballärm die Szene, wie um zu zeigen, daß in dieser Gesellschaft das Individuelle und das persönliche Gefühl nicht zuviel Raum bekommen dürfen.

Der Ball geht weiter: es folgt eine Walzerszene, wo die Musik von der Banda interna auf der hinteren Bühne gespielt wird. Gleich zu Beginn bekommt Violetta einen Herzanfall, und die Gesellschaft zieht sich diskret in den hinteren Saal zurück; nur Violetta und Alfred bleiben vorne. Die Walzermusik der Gesellschaft bildet nun einen gleichförmigen und doch störenden Hintergrund – wie bei einer Filmaufnahme in einem Café –, vor dem das zunächst rezitativische Zwiegespräch von Alfred und Violetta stattfindet. Erst als Alfred Violetta seine Liebe erklärt, wird die Musik der Banda ausgeblendet, und das eigentliche Orchester mit seinen differenzierteren Farben spielt die Begleitung. Zwar bleibt auch diese Musik noch etwas konventionell, nämlich in der Art eines langsamen Walzers, aber Alfreds große Melodie „Di quell’amor, quell’amor, ch’è palpito“, die Melodie der großen Liebe, in der wirklich das Herz schlägt, macht alle Konvention vergessen. Violetta, welche wohl das Begehren, nicht aber die Liebe kennt, antwortet in Koloraturen, also geziert. Wenn aber die Stimmen der beiden zunehmend verschmelzen, verlieren die Koloraturen das Gespreizte und äußern Zärtlichkeit.

Verdi zeigte in diesem ersten Ton-Bild der *Traviata*, wo immer wieder konventionelle und individuelle Musik mit Hilfe tonfilmhafter Blende- und Schwenk-Techniken ineinander übergeführt oder voneinander abgehoben werden, wie der Einzelne von der Gesellschaft bestimmt wird, wie deren Konventionen ihn prägen, zumindest eine dauernde Begleitmusik oder auch nur einen kaum spürbaren Untergrund bilden: und wie nachher der Einzelne gegen die Macht der Konventionen ankommt, mit wie viel Kraft und Mühe er den eigenen Ton findet. – Das folgende Bild der einsamen Violetta in der kalt prächtigen Leere ihres Salons demonstriert – wiederum durch musikalische Mittel –, wie Gesellschaftliches internalisiert wird und sich im Innern des Menschen auswirkt.

In einem einleitenden Rezitativ drückt Violetta ihre Verwirrung aus – daß sie von bisher unbekannten und wirklichen Gefühlen ergriffen ist; und wenn sie beim Wort „gioia“ in Koloraturen ausbricht, so wie um jene Gefühle abzuschütteln und die gewohnte, ja vertraute, oberflächliche Fröhlichkeit von früher wiederzugewinnen. Der folgende ariose Gesang ist zunächst lange Zeit stockend. Wenn Violetta indes zweimal in Alfreds große Melodie gerät, singt sie sich für Augenblicke strömend aus. Beim er-

sten Mal zitiert sie Alfreds Worte – ist es noch ein geliehenes Gefühl –, beim zweiten Mal aber wandelt sie den Satz leicht ab – spielt ihr eigenes Fühlen aus, und die Koloratur am Ende ist schlicht Jubel.

Dann aber hält sie inne – „follie“, „Verrücktheiten“ – und wendet sich wieder unter Koloraturgeträller der „gioia“ zu. Der weitere Teil der Arie fällt zurück in gesellschaftliche Musik. Zu Walzerartigem – und unter viel Koloraturen – singt sie, wie sie „frei“ der „Freude“ leben muß. Der Rückfall wird gestört, als man – wieder wie eingeblendet – draußen Alfred seine Liebesmelodie singen hört. Violetta aber stimmt – wie um sich zu wehren – nun noch hektischer und koloriert gezielter ihren Freude-Tanz an. Gegen Ende des zunehmend atemlosen Gesangs erklingt nochmals Alfreds Melodie von draußen herein – ein Fremdkörper von eigentümlicher Ruhe –, als gälte es zu zeigen, daß das große Gefühl, das aufbrach, doch unverloren bleibt.

Also wird im Verlauf von Violettas Musik deutlich, wie die von gesellschaftlichen Konventionen geprägte Dame, welche als Opfer der Gesellschaft keiner eigenen und starken Gefühle fähig war, die in der Begegnung mit Alfred erschlossenen tiefen Emotionen zunehmend abwehrt und in die gesellschaftlich übliche Sentimentalität regrediert. Zeigte das erste Bild den Konflikt Gesellschaft-Individuum, wo der Einzelne nur mühsam sich selbst durchsetzen kann, so demonstriert das zweite Bild den gleichen Konflikt, aber wie er sich im Innern des Einzelnen, sozusagen als Kampf zwischen Ich und Überich abspielt. Demnach erschließt Verdis Musikdramatik nicht nur allgemein den wahren Menschen, sondern weitergehend die Wahrheit des Menschen als eine gesellschaftliche.

Verdis Optimismus aber bleibt nicht bei der opernhaften Tragik seiner Sujets stehen, in denen es meist böse endet, somit die Macht der Gesellschaft das letzte Wort hat. Indem Alfreds Melodie, welche den ersten Akt durchzieht – wiederum nicht als Leitmotiv, sondern eher als Juwel, das stets wieder neu erstrahlt, wo auch die wahren Gefühle immer wieder neu aufblühen –, indem diese Melodie auch bis ans Ende des Werkes durchgehalten wird, hält Verdi die Hoffnung hoch, daß selbst im Scheitern das individuell Besondere seine Stimme behält, daß eben einzig der wahre Ton des Menschen und der Ton der Wahrheit am Ende spricht – und bleibt.

Textnachweise:

Dr. Gustav Hans Graber: „Tiefenpsychologie der Frau“. Wilhelm Goldmann Verlag, München 1970. – Simone de Beauvoir: „Das andere Geschlecht“. Rowohlt Verlag, Hamburg 1951. – Alexandre Dumas: „Die Kameliendame“. dtv klassik, München 1993. – Susan Sontag: „Krankheit als Metapher“. Suhrkamp, Frankfurt 1981. – Max Frisch: „Stichworte“. Suhrkamp, Frankfurt 1975. – Beatrix Schmauß: „Blaustrumpf und Kurtisane“. Kreuz Verlag, Stuttgart 1991. – Jan Skácel: „Wundklee“ Gedichte. Fischer, Frankfurt 1989. – Erich Fried: „Zur Zeit und Unzeit“. Gedichte. Bund Verlag, Köln 1981. – Norbert Abels: „Die Sünde vor dem Leben, 1. Alphonsine“. Auszug aus dem Programmheft der Oper der Stadt Frankfurt 1992. – Arthur Scherle: „Pariser Kurtisanen – Fiktion und Wirklichkeit“. Auszug aus dem Programmheft der Oper der Stadt Köln 1988/89. – Dieter Schnebel: „Die schwierige Wahrheit des Lebens“. In: Musikkonzepte 10, edition text und kritik, München 1979.

Bildnachweise:

Alice Strobl: „Gustav Klimt“, Verlag Galerie Welz, Salzburg 1988. – Ursula Nuber: „Bin ich denn verrückt?“. Kreuz Verlag, Zürich 1994 (S. 78). – Ben Maddow: „Antlitz“. DuMont Buchverlag, Köln 1977/78 (S. 521). – Ariès Philippe: „Bilder zur Geschichte des Todes“, München und Wien 1984. – Programmheft des Stadttheaters Aachen 1990/91 (S. 29). Lewis W. Hine: „Die Kunst der Photographie“. Electa/Klett-Cotta, Stuttgart 1979 (S. 161). – du-mont foto 1. DuMont Buchverlag, Köln 1978 (S. 60). – Programmheft der Oper der Stadt Köln, 1988/89 (S. 5/S. 9). – Ragna Stang: „Edvard Munch“. Robert Langewiesche Verlag, Königstein 1979 (S. 52). – „Die Harten und die Zarten“, Psychologie heute. Beltz Verlag, Weinheim 1982 (S. 88/S. 165).

Inhalt	Seite
Besetzung	3
Handlung	8
Gustav Hans Graber: Die Fliehende	13
Simone de Beauvoir: Die Frau als Prestigeobjekt	15
Susan Sontag: Krankheit als Metapher	23
Beatrix Schmauß: Die Frau und ihr käuflicher Körper	27
Alexandre Dumas:	
Von einer Kurtisane geliebt zu werden ist ein Sieg	34
Norbert Abels: Die Sünde vor dem Leben	39
Arthur Scherle:	
Pariser Kurtisanen – Fiktion und Wirklichkeit	43
Dieter Schnebel: Die schwierige Wahrheit des Lebens	59
Nachweise	63

Impressum:

Programmbuch Nr. 63 „La Traviata“ (Premiere: 5. Februar 1995)
Herausgeber: Saarländisches Staatstheater GmbH, Generalintendant
Kurt Josef Schildknecht, Kaufmännischer Direktor Helmut Beckamp
Redaktion und Gestaltung: Uta Sieberth
Satz und Druck: Unionprint GmbH, Schützenstraße 3-5,
66123 Saarbrücken, Telefon (06 81) 3 21 51