Daniel Binswanger

Liebeszeit – Lebenszeit
(La traviata)

4. August 2005

Festspiel-Dialoge 2005

© Copyright Daniel Binswanger

Lebenszeit/Liebeszeit

Verdis Traviata erzählt vordergründig eine frivole Episode aus dem galanten Leben Paris', doch aus dem Stoff ist eine Oper der Verdichtung, der Verknappung, der dramatischen Engführungen entstanden. Das Bühnenwerk entspringt einer gedrängten Ökonomie der gegenstrebigen Fügungen, die Auflösung dem Zusammenfallen der Gegensätze: der Liebestod als Betriebsunfall der Galanterie. Die Naherwartung des Endes erzeugt die Fiebrigkeit, die alles ins Oszillieren bringt. Selbst die Rezeptionsgeschichte scheint dies zu bezeugen: als die Oper 1853 in Theatro della Fenice Premiere hat, wird sie zunächst zu einem hoffnungslosen Misserfolg. Heute ist sie eines der populärsten Werke Verdis. Der Mythos der Kameliendame, in dessen Wirkungsgeschichte sie zu einem der wichtigsten Kapitel geworden ist, kann als einer der grossen literarischen Liebesmythen der Moderne gelten.

Verdi beauftragt seinen Librettisten Francesco Maria Piave das Bühnenstück „La dame aux camélias" von Alexandre Dumas fils zu adaptieren, weil er ein zeitgenössisches, drängendes Thema auf die Bühne bringen will. Einen Stoff, wie ihn zu der Zeit nur der Realismus der französischen „Psychologen" – so würde Nietzsche sich ausdrücken – zur Vorlage nehmen kann, und der durch scharfe Milieuschilderungen und eine ausgeprägte soziale Plastizität beeindruckt. Allerdings wird Verdis Ansinnen sogleich von der Direktion des Fenice in Schranken gewissen: Man fürchtet die Zensur und zieht es vor, die Geschichte von der gesellschaftlichen Ächtung einer Prostituierten, von ihrer selbst verleugnenden Entsagung und der schliesslichen Erlösung im Tode in der Ferne eines kostümierten Historienstückes anzusiedeln – und dadurch weniger anstössig werden zu lassen.

Schon Dumas hatte seine Schwierigkeiten gehabt mit der französischen Zensur, und nachdem sein Roman 1848 zu seinem ersten literarischen Grosserfolg geworden war und er sich in der Folge an eine Bühnenfassung machte, musste er den *coup d'état* von Bonaparte abwarten, um schliesslich unter dem neuen Regime die Erlaubnis für die Aufführung des Stückes zu erhalten. Verdi seinerseits war

ungehalten über die Vorschriften der Fenice-Direktion, sowohl was die Historien-Maskerade als auch was die Besetzung anbelangte. Schliesslich rang er sich jedoch dazu durch, alle Bedingungen zu akzeptieren. Der Grund dürfte nicht zuletzt darin gelegen haben, dass für Piaves Libretto die Frage der historischen Situierung letztlich unerheblich ist. Was Verdi zur Vollendung gelingt, indem er den ewigen Stoff von Fall und Verklärung einer Kurtisaneseele zur Vorlage seiner Oper nimmt, ist die vollkommene Ästhetisierung des Mythos.

Dumas, den André Maurois einmal einen „lazistischen Prediger“ genannt hat, geht es bei seiner Geschichte von Glanz und Elend der Prostituierten Marguerite Gautier (bei Verdi dann Violetta genannt) um eine moralische Fabel, die im Namen eines modernen Christentums sozialen Fortschritt einklagt. Im tragischen Maskenreigen, den dagegen Piave entwirft, führt die musikalische Dramatisierung zu einer Zelebrierung des Liebestodes – die terminologische Nähe zu Wagner sei hier bewusst gewählt – deren Gesetz nicht mehr ein moralisches zu nennen ist. Es ist die Zeitlichkeit als solche, die durch das in Eins fallen von Liebe und Tod, von Lust und Vergänglichkeit, von Entsagung und Erfüllung, in ihr Recht gesetzt wird. Es ist die Zeitlichkeit, die sich als der innere Sinn von Violettas Todverfallenheit erweist, von jener Naherwartung des Endes, das weder als Fatum noch als Fluch noch als psychologische Metapher erscheint, sondern als eine Steigerung des Bewusstseins- und des Seinszustandes, die den beiden Liebenden erst die Offenheit für ihre Leidenschaft, für ihre Vereinigung und tragische Überhöhung eingibt. La Traviata ist die Geburt des *bel canto* aus dem Geiste des Tragischen. Ihr Stilgesetz ist die frivol-melancholische Bemeisterung des Zeitlichen selber. Mit einer Insistenz, die den an Kinderglauben an Beschwörungsformeln evoziert, wiederholt Piave in den Zeilen seines Librettos das magische Wort, das alles zu bestimmen scheint: il tempo. La traviata setzt – wie so viele moderne Erzählungen über amouröses Leid – den Mythos des Liebestodes zu einer mondänen Pariser Kurtisanengeschichte herab. Und zugleich sublimiert er die Notwendigkeit des Untergangs, zur rhythmischen Form seiner Liebesduette. Der moderne Liebestod – wenn sie so wollen - ist eine Frage des timings.

Um im folgenden zu Präzisieren, was mit der „Ästhetisierung des Mythos“ gemeint ist, möchte ich den Vergleich zwischen der Kameliendame, also der

erzählerischen und dramatischen Vorlage von Alexandre Dumas fils und dem Verdischen Werk etwas weiter entwickeln.

Wenden wir uns zunächst Dumas bemerkenswertem Roman zu. Dumas entfaltet seine Schilderung in einem bewusst konventionell gehaltenen Erzählrahmen. Der Erzähler ist ein Freund des Helden – ein mitleidender aber distanzierter Zeuge, der erst nach dem fatalen Ende die ganze Geschichte zu hören bekommt. Die Schilderung fataler Passionen – etwa bei Balzac – nimmt häufig diese narrative Form an. Dumas bemüht sich, die Traditionskontinuitäten aller topoi der Geschichte vom gefallenen Mädchen mit Nachdruck zu beschwören. Er insistiert darauf, dass er einem ganz bestimmten Genre huldigt – die Hure mit dem goldenen Herz und wie sie böse endet – und er inszeniert eine literarische Filiation durch die erzählerische Inszenierung des literarischen Fetisch par excellence: ein Buchband.

Der Roman „Die Kameliendame“ beginnt, wo die Tragödien des französischen Desillusionsromans in der Regel ihr trauriges Ende finden: mit der Versteigerung der Habschaft der Kurtisane. Denken sie nur an Madame Bovary oder an das Ende der Education sentimentale. Die Zwangsversteigerung ist die Bühne, auf der sich das bürgerliche Trauerspiel der Bourgeoisie des 19ten Jahrhunderts zwangsläufig abspielen muss – dann nämlich wenn das Spiel der Leidenschaften von den ökonomischen Zwängen und gesellschaftlichen Konventionen eingeholt wird. Der Erzähler der Kameliendame ersteigert aus dem Nachlass der verblichenen *femme entretenue* eine Ausgabe von Manon Lescaut, dem Roman des Abbé Prévost, der seiner Zeit weit voraus, bereits Mitte des 18ten Jahrhunderts die Geschicke einer Kurtisane und ihre tragische Liebesgeschichte erzählt. Manon Lescaut ist das Model aller Kurtisanen-Romantik bis hin zu Zolas Nana und zu Puccini’s Opernfassung eben dieses Romans. Die Geschichte der Manon eröffnet gewissermassen den modernen Traditionsstrang des profanen Liebestodes, der – unserem merkantilen Zeitalter ganz gemäss – in der Käuflichkeit der Liebe zugleich das Element der Grenzüberschreitung und der schicksalshaften Fluchbeladenheit erblickt, das zur grossen Passion gehört.

Der Erzähler der Kamelien-Dame kauft also – einer unbestimmten Laune folgend – den zerlesenen Band – um sich ein Andenken an die berühmte Dame zu sichern, die er gelegentlich auf den Champs Elysée mit bewundernden Blicken verfolgte aber nie persönlich frequentierte – schon gar nicht, wie er im Laufe des

Romans immer wieder klar stellen muss, als zahlender Gast. Wenig Tage nach dem Souvenirkauf erscheint der verzweifelte Armand, d.h. der Geliebte der Kameliendame, den Verdi Alberto nennen wird, beim Erzähler und bittet ihn um das Buch. Der vom Tode Marguerites vollkommen zerstörte junge Mann will sich seinerseits mit dem zerfledderten Romanbändchen ein tröstendes Andenken sichern. Der Erzähler zeigt sich kulant, die beiden Männer befreunden sich, und nur so geschieht es überhaupt, dass wir schliesslich die ganze Geschichte erfahren. Manon Lescault ist wie ein mythologischer Staffetenstab, der mit der Geschichte der Kameliendame weitergereicht wird. Dumas stellt seinen Roman gezielt in den Überlieferungszusammenhang einer verwunschenen Romantik. Worum es Dumas fils geht, ist eine Filiation der Verfemten. Ganz überraschend ist das nicht: Dumas fils ist, wie sein *nom de plume* schon besagt, der Sohn des grossen Alexandre Dumas, aber eben der illegitime Sohn, den Dumas père mit einer Weisswäscherin gezeugt hat. Er stand zu seinem Vater, dem unendlich produktiven, und unheimlich erfolgreichen Autor der „Drei Musketiere“ und des „Grafen von Montecristo“, der ein bekennender *bon vivant* war und seinen geliebten unehelichen Sohn geradezu zu einem wüsten Lebenswandel anhielt, in einem gespannten Verhältnis. Einerseits ergriff er selber die Schriftstellerlaufbahn und versuchte die Erfolge seines Vaters zu erreichen, was ihm mit der Kameliendame auch sehr jung schon gelang. Andererseits versuchte er, durch seinen in frühen Jahren sehr christlich geprägten Humanismus der Liederlichkeit des Vaters abzuschwören. Dumas entwirft eine Ahnengalerie der grossen Büsserinnen, der durch die Reinheit ihrer Liebe von ihren Sünden erlösten Frauen: Hinter der Kameliendame steht Manon, und hinter dieser, wie er gleich zu beginn des Romans explizit werden lässt, steht letztlich Maria Magdalena.

Doch es wird Marguerite nicht nur deshalb vergeben, weil sie viel geliebt hat, sondern ihre Figur nimmt selber christologische Züge an. Schliesslich opfert sie sich auf das Geheiss des Vaters, um eben dem väterlichen Gesetz, d.h. der gesellschaftlichen Convenance nicht nur zur Durchsetzung zu verhelfen, sondern um die harte Notwendigkeit der Unterwerfung in den Gnadenstand der Liebe zu erheben. Margerite’ keusches, entsagendes Opfer, das sie gleichermassen dem Vater und dem Sohne zu bringen scheint, hebt die Strenge des väterlichen Gebotes in einem Gnadenakt auf.

Dies wird besonders deutlich in der spezifischen Erzählökonomie die Dumas für seinen Roman gewählt hat. Erst ganz zum Ende erfährt der Leser, dass die einsam sterbende Kurtisane ihren Geliebten nicht etwa aus Geldgier, Schwäche und Zukunftsangst verlassen hat, sondern weil der Vater von Armand das Opfer von ihr verlangt hat. Was dem Leser zunächst wie der Triumph des Lasters erscheinen musste, wie das versinken einer erhabenen Liebesgeschichte in Verrat, Gehässigkeit und Missgunst, erweist sich ganz zu letzt – nachdem das Schicksal besiegelt, nachdem es für jede Rettung zu spät ist – als ein Triumph der bürgerlichen Ordnung. Es geschah so, weil die Moral und der Vater es so wollten. Die liebende Kurtisane in der Reinheit ihres Herzen folgte nicht der Liederlichkeit sondern bejaht und begehrt jenes Gebot, das sie ausschliesst und zerstört. Der Sohn wird seinerseits durch die unbarmherzige Notwendigkeit der Trennung beinahe vernichtet – aber eben nur beinahe. Das Fieber das ihn am Grabe der Geliebten niederstreckt, bringt ihm nicht den Tod sondern die Heilung. Er überdauert, bereit den Roman der Kameliendame fortzuschreiben. Die Ordnung bleibt bestehen.

Es ist bemerkenswert, dass die Kameliendame nicht nur ein populärer Stoff der modernen Massenkultur geworden ist (ich denke hier selbstverständlich an die Verfilmung mit Greta Garbo) sondern dass die Bühnenadaption von Dumas schlicht und einfach das erfolgreichste Dramatische Werk der ganzen französischen Literatur des 19ten Jahrhunderts wurde. Es versöhnt die Ansprüche des *amour-passion* in einem genialen Trick mit den Anforderungen der bürgerlichen Moral. Der Leser verfolgt mit gebanntem Atem der zerstörerischen Selbsthingabe einer grossen Liebenden, um erst ganz am Ende zu erfahren, dass ihr entsagendes Handeln nicht nur der Liebesmystik sondern auch noch dem Gesetz einer sublimierten Convenance entsprach. Auch wenn eine ganz andere Gefühls- und Tonlage herrscht, lässt sich die Auflösung der *Dame aux Camélias* in einem Punkt mit dem dramatischen Schlusspunkt des Don Juan vergleichen: zu guter Letzt ist das in Stein gemeisselte Gesetz wieder hergestellt. Bei Dumas ist der Kreuzesweg der entsagenden Kurtisane gewissermassen eine neutestamentarische Version der älteren Fabel von Liederlichkeit und Strafe, die ihm Don Juan demonstriert wird.

Ganz andres präsentiert sich nun der Stoff bei Verdi. Die Zweischneidigkeit von väterlicher Moral und erotischer Verführung, von christlichem Büssertum und frivoler Lebensbejahung, von hedonistischer Sterilität und traditionsbewusster

Filiation werden hier in eine ästhetische Engführung gebracht, die die Gegensätze hinter sich lässt und das Ineinanderübergehen von Eros und Thanatos mit einer Macht anschaulich werden lässt, die Dumas Thesenroman niemals besass. Wie sagte doch Denis de Rougemont über Wagners Tristan: der Mythos des Liebestodes kann im 19ten Jahrhundert nur in der Oper weiter leben.

Verdi verzichtet darauf sein Werk in eine literarische Nachfolge einzuschreiben. Während Dumas auch noch in seiner Bühnenfassung auf dem Bezug zu Manon Lescaut insistiert, fehlt die Filiation bei Verdi ganz. Die Handlung situiert sich, wie schon angemerkt, bei den ersten Aufführungen in einer unbestimmten historischen Ferne, schliesslich in der Aktualität einer dramatischen Jetzt-Zeit. Die Trinklieder und Ballszenen sind in allegorische Abstraktheit getaucht – Zigeuner, Masken, Gaukler. Verdi entfaltet die melancholische Harmonie des amourösen Duettes in einem zeitlichen Rahmen, der kein vorher und kein Nachher kennt – sondern nur die Intensivierung durch das akute Bewusstsein der Vergänglichkeit, des Todes.

Es ist ein stetes oszillieren, in der verdischen Lyrik, das auch den christlichen Hintergrund des Erlösungsdramas in ein mystisches Flackern bringt. So kehrt erst in Alfredos und dann in Violettas Arie des ersten Aktes die Refrain-Zeile „Croce e delizio“ immer wieder: Kreuz und Lust. Und was in dieser Gedrängtheit noch als lyrisches Echo der Passionsmystik gelten mag, verdoppelt seine Ambivalenz gleichsam, durch das Echo, das dem Gesang in der Stimme des anderen Zuteil wird. Während Alfredo den Refrain unter dem Balkon noch einmal wiederholt, singt Violetta ihre Arie „sempre libera“, in der sie nach einer ersten amourösen Anwandlung die ungezügelte Freiheit des Kurtisanenlebens noch einmal hoch leben lässt. Das so ambivalente Wesen der hohen Liebe wird seinerseits noch einmal überlagert vom Gebot der Frivolität. Und wenn Violetta letzteres schliesslich aufgibt, so bleibt doch auch ihre grosse Liebe vom Gesetz der Flüchtigkeit bestimmt: sie weiss, dass – was auch immer geschieht– ihr Ende nahe ist. Während Dumas durchblicken lässt, dass Violetta, bzw. Marguerite durch die Liebe gesunden könnte und dass es der Herzschmerz ist, der sie schliesslich das Leben kostet, ist die Heldin bei Verdi von Anfang an dem Tode geweiht. Was sie und ihre Liebe auszeichnet: es bleibt nicht viel Zeit.

Es ist ein intimes Duette mit der Todverfallenheit in der sich Violettas Schicksal vollendet. Dumas Roman liefert die Schilderung einer plastischen Erstarrung: nicht umsonst beginnt sie mit der Exhumierung von Violettas Leiche. Verdi sublimiert seine Heldin in der Verflüchtigung des melodischen Motivs. Nicht einmal das Markenzeichen der Dame aux Camélias – nämlich die Kamelienblüte – findet Eingang in seine Adaption.

Am aller deutlichsten wird die Verschiebung von sozialkritischer Plastizität zum dionysischem bel canto allerdings in der Wandlung der Rolle des Vaters. Bei Verdi findet sie zugleich eine dramaturgische Aufwertung und eine moralische Abwertung. In ihrer Grundanlage ist die Figur des alten Germont von seltsamer Komplexität. Er ist es letztlich der Violettas Untergang herbeiführt. Nicht nur verlangt er von ihr, dass sie auf den Sohn verzichte, sondern es soll alles auch noch im Rücken des Geliebten geschehen. Man hat alles Recht, den Vater als bigotten Intriganten abzuqualifizieren. Andererseits ist aber die ungewöhnliche Initiative, die er ergreift, um Violetta und seinen Sohn auseinander zu bringen, auch Anlass zu einer Begegnung, bei der der Vater nicht nur die wahre Seelengrösse der Kurtisane erkennt, bzw. erst selber an den Tag bringt, sondern wo auch Violetta ihm eine keusche Liebesgunst anträgt, als wäre sie seine Tochter. Man weiss letztlich nicht recht für wen Violetta ihr Opfer bringt: für den Geliebten, dessen Zukunftsaussichten bewahrt werden müssen, für den Vater, dessen Ruf intakt bleiben soll, oder für die Schwester Albertos, deren Heirat nicht gefährdet werden darf. Man wird die Motive nicht unbedingt von einander trennen müssen: Violetta opfert sich gewissermassen gleich für die ganze Familie Germont. Doch das Nebenprodukt dieser seltsamen Konstellation besteht darin, dass zwischen dem Vater, der auftritt, um Violetta einerseits als Tochter anzunehmen und andererseits um sie zu vernichten – dass zwischen diesem Vater und Violetta eine genauso ambivalentes und intimes (wenn auch natürlich nicht sexuelle) Verhältnis entsteht, wie zwischen Alfredo und seiner Geliebten. Ersichtlich wird dies schon aus dem dramaturgischen Aufbau. Der zweite Akt verläuft in Parallelität zum ersten Akt, wie der Sohn so tritt der Vater auf, erklärt sich, und die Szene endet mit einem musikalischen Treueschwur.

So ist es denn nur stringent, dass der Höhepunkt des Dramas, nämlich der Tod der Traviata nicht nur die beiden Liebenden zusammenführt, sondern dass auch noch der alte Germont herbeieilt. Auf seinem Höhepunkt wird der Liebestod

dreistimmig: schmelzend vereinen sich gesanglich die Geliebte, der Vater und der Sohn. Als Tragödie der Verzeitlichung annulliert die Traviata die Filiation. Im Gegensatz zum Wagnerschen Heldenepos das horizontale Dreiecksbeziehung voll homoerotischer Ambivalenz kennt – zwei Krieger und eine Frau nach dem feudalen Grundschema des Tristan – inszeniert Verdi das moralische Dreieck der Bürgerlichkeit, das ödipale Dreieck, in dessen Theoretisierung durch Freud die schwarze Romantik des 19te Jahrhunderts ihren eigentümlichen Gipfel findet. Doch das Dreieck wird durch die Tragödie aufgelöst: der Zwang der Convenance führt zu nichts als einer Hypertrophierung der Schuld: Schuld der Kurtisane, Schuld des Geliebten, aber eben auch Schuld der Moral. Es stehen sich in dieser Familie alle viel zu Nahe. Die grosse Oper bereitet bereits jene Bühne auf der schon bald das *private theater* der universellen Neurosenlehre sich entrollen sollte. Die väterliche Autorität gibt nicht den symbolischen Rahmen: Sie singt mit.

Walter Benjamin schrieb in seinen Baudelaire-Studien, dass die Prostituierte deshalb das Zentralmotiv der Literatur des 19ten Jahrhunderts darstelle, weil ihr Körper der Warenfetisch *par excellence* sei. Auch Baudelaire sucht sein Heil in der Verzeitlichung, in der gewaltsamen Verzeitlichung, d.h. in der Ästhetik des Schocks. Bei Verdi finden wir eine ganz andere Strategie: Er hebt die Traviata ganz aus aller materiellen Verstrickung heraus. Es löst sich alles – nicht in Wohlgefallen aber in Gesang. Am Ende bleibt ein reines Stück Vergänglichkeit – noch einmal jenseits von Gut und Böse.