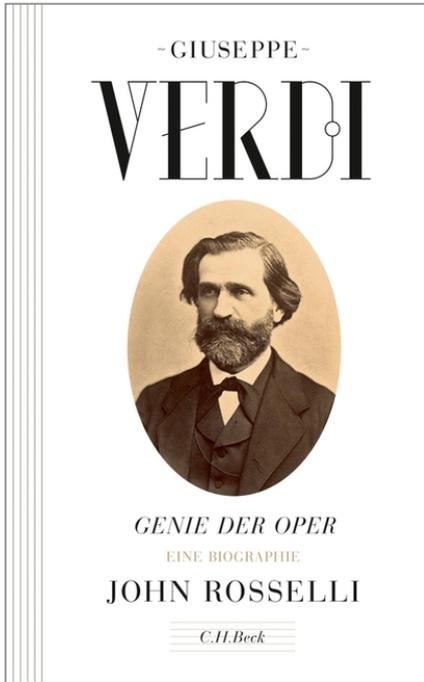


Unverkäufliche Leseprobe



John Rosselli
Giuseppe Verdi
Genie der Oper
Eine Biographie

Aus dem Englischen von Michael Bischoff
286 Seiten, In Leinen
ISBN: 978-3-406-64138-1

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/10632645>

Einleitung

WAHRHEIT UND THEATER



Unter den genialen Komponisten – so schrieb der Philosoph Isaiah Berlin in einem berühmten Essay – sei Verdi «vielleicht der letzte vollkommene, von sich erfüllte Schöpfer», ein «Mann, der alles in seine Kunst aufgelöst hat». Seine Kunst sei wie die von Bach oder Shakespeare «objektiv, unmittelbar und in Harmonie mit den sie regierenden Konventionen. Sie entspringt einer ungebrochenen inneren Einheit, dem Gefühl, zu ihrer eigenen Zeit, Gesellschaft und Umgebung zu gehören.» Sie sei frei von dem Bemühen, nach etwas Verlorenem, Unendlichem, Unerreichbarem zu streben, wie es für Künstler, die ihrer selbst stärker bewusst sind, typisch sei, etwa für Berlioz oder Wagner. Aus all diesen Gründen sei Verdi «die letzte große Stimme des Humanismus, die, zumindest musikalisch, nicht im Streit mit sich selbst lag [...] Er war der letzte, der mit positiven, klaren und reinen Farben malte, der den ewigen, großen menschlichen Gefühlen unmittelbaren Ausdruck gab [...] Vornehm, schlicht, von starker, ungebrochener Vitalität und großer natürlicher Schöpfer- und Gestaltungskraft», spreche Verdis Stimme gebildete wie auch laienhafte Zuhörer heute noch an – vielleicht weil sie aus einer «untergegangenen» Welt komme.¹

Berlins – in mancherlei Hinsicht problematische – Analyse bringt zum Ausdruck, was viele angesichts des Verdi'schen Werkes empfinden. Welche Mängel seine Werke auch haben mögen, sie klingen emotional wahr. Wahrheit und Unmittelbarkeit machen sie oft ungeheuer aufregend. Dennoch gehören fast alle der denkbar artifizielsten Gattung an – nicht einfach nur der Oper, sondern der romantischen italienischen Oper, geschrieben nach anerkannten Formeln für die Aufführung durch Sänger mit herausragenden Fähigkeiten, auf die Bühne gebracht hinter einem Proszeniumsbogen in illusionistischen Kulissen und vor einem sichtbar in Logenreihen angeordneten Publikum. Verdis sechs- undzwanzig Opern (achtundzwanzig, falls man die größeren Überarbeitungen mitzählt) sind gleichermaßen Wahrheit und Theater.

Verdi selbst wusste sehr genau, dass seine Berufung, für das Theater zu schreiben, eines bedeutete: dem Publikum zu gefallen und das Haus zu füllen. «Die Theaterkasse», schrieb er später in seiner Karriere, «ist der eigentliche Gradmesser des Erfolgs.»² Auch in ehrwürdig hohem Alter empfand er leere Sitze bei der Uraufführung seiner «Vier geistlichen Stücke» als Misserfolg. Allenfalls zuckte er die Achseln, wenn er wie bei *La traviata* 1853 davon überzeugt war, dass auch ein scheinbarer Misserfolg durchaus seinen Wert hatte. Dann sagte er sich, die Zeit werde es weisen, und überarbeitete das Werk, damit es beim nächsten Mal triumphierte (BM, S. 26 f.). Niemals, so scheint es, hätte er zugelassen, dass man ihn für ein verkanntes Genie hielt.

Heute könnte er zufrieden sein. Er ist einer von gerade einmal vier Komponisten, deren Opern fast immer für ein volles Haus sorgen (die anderen sind Mozart, Wagner und Puccini). Verdis Werke schafften das sogar zwischen 1890 und 1930, als sein Ansehen als Komponist bei musikalisch Gebildeten im Niedergang begriffen war. Gewiss, die populären Werke (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* und *Aida*) füllten auch weiterhin Theater mit populä-

rem Programm, doch Elitenhäuser ignorierten sie zeitweilig oder nahmen sie allenfalls als Kassenfüller in ihren Spielplan auf. Kenner neigten dazu, nur die verfeinerten Alterswerke anzuerkennen: *Otello* und *Falstaff*. Die frühen Opern und die etwas problematischeren späteren Werke wurden fast nirgendwo aufgeführt. Wer in den 1930er Jahren erstmals zur Musik fand, weiß noch, dass manche Kenner über so «Vulgäres» wie «La donna è mobile» oder den Triumphmarsch aus *Aida* nur die Nase rümpften.

Heute ist das ganz anders. Selbst eine Oper wie *Stiffelio*, die Verdi selbst beiseitelegte und als Steinbruch benutzte, wurde wieder zusammengesetzt, mit großem Erfolg aufgeführt und ausgezeichnet. Und das lauteste seiner frühen Werke, *Attila*, das 1963 im Sadler's Wells Theatre noch hier und da Gelächter erntete, löste 1990 in Covent Garden Beifallsstürme aus.

In ihrem Auf und Ab ähnelt die Kurve des Ansehens, das Verdi genoss, der einiger großer Romanciers, die etwa zur selben Zeit lebten, insbesondere Dickens. Während man sich zu seinen Lebzeiten über ihn als «Mr Popular Sentiment» lustig machte (so wie man Verdi grobschlächtig, laut und melodramatisch nannte), galt er um 1900 als ein Schriftsteller, der wegen seiner komischen Wendungen Nachsicht verdiente. Erst in den letzten fünfzig Jahren wurden Romane wie *Bleak House*, *Little Dorrit* und *Our Mutual Friend* als große, fein gesponnene Kunstwerke rezipiert, die auf einer umfassenden und tiefen Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse basieren. Es ist kein Zufall, dass in dieser Zeit auch das kritische Interesse an Verdi beträchtlich zunahm. Heute findet er die Aufmerksamkeit, die früher Beethoven oder Wagner vorbehalten blieb.

Für die Italiener des 19. Jahrhunderts leistete die Oper, was der italienische Roman (von Manzoni's *Die Verlobten* einmal abgesehen) nicht zu leisten vermochte. Darin nahmen Gefühle und zwischenmenschliche Beziehungen greifbare Gestalt an, in denen die Italiener sich wiedererkennen konnten, und zugleich führten

sie die Menschen zu neuen Höhen phantasievollen Erlebens, das in einer ergreifend melodramatischen Handlung gründete. Verdis Opern waren das italienische Gegenstück zu den Romanen von Dickens, aber weit mehr noch zu denen von Victor Hugo oder Dostojewski, in denen gelegentlich eine ähnlich gewalttätige oder entsetzliche Handlung dazu dient, das Verständnis des menschlichen Lebens zu vertiefen. Dank der Macht der Musik und Verdis eigener Kraft entfalten seine Opern im Theater nahezu durchgängig ihre Wirkung, wie dies den Romanen in den Augen der Leser nicht gelang. Wegen Hugos geschwollener Rhetorik, Dostojewskis Tiraden oder Dickens' falscher Sentimentalität im Blick auf junge Frauen sind uns Teile ihrer Werke heute fremd geworden. Verdis frühe Opern erscheinen zuweilen laut oder klapprig, doch eine gute Aufführung – wie die von *Attila* in Covent Garden – wirkt dank ihrer Energie und ihres Adels mitreißend.

In gewisser Weise entspricht unsere Wahrnehmung Verdis Darstellungsmethode. Noch in den 1950er Jahren belächelten Kritiker gern seine blitzartigen Stimmungsumschwünge. Eine Figur stürmt auf die Bühne (etwa Amonasro in der Nilzene der *Aida*), und innerhalb von zwei oder drei Takten nimmt die Situation eine katastrophale Wendung. Heutzutage scheint das niemand zu bemerken – wahrscheinlich weil wir uns im Kino an die abrupten Schnitte der Jump-Cut-Technik gewöhnt haben, die mit der Nouvelle Vague 1959 aufkam und sich anschließend auch auf der Bühne, in Fernsehproduktionen und vor allem in Werbeclips verbreitete. Wenn Verdi den Jump-Cut vorwegnahm, so war das eher Ausdruck seiner Ungeduld als einer prophetischen Gabe. Damit seine Opern auf der Bühne funktionierten, forderte er immer wieder noch weniger Worte und noch schnellere Handlungsabläufe. Er pries den «größten Mut», aus dem heraus Gutes um des Tempos willen zusammengeschnitten wurde (C, S. 31), und wiederholte den Voltaire zugeschriebenen Ausspruch: «Mir sind

alle Genres recht, solange sie nicht langweilen.» Verdis Opern sind garantiert nicht langweilig.

Wenn für Verdi, wie Berlin behauptet, der Schiller'sche Satz gilt: «er ist das Werk, und das Werk ist er«, könnte man erwarten, das Leben des Komponisten zeige dieselbe klare, unmittelbare Wahrheit wie seine Opern. Seit jedoch Forscher immer mehr Details aus Verdis Karriere ans Licht bringen, wird deutlich, dass er oft weniger als die reine Wahrheit gesagt hat. Biographen müssen entscheiden, wie sie damit umgehen.

Er wurde nicht einmal in dem Haus geboren, das zu seinen Lebzeiten als sein Geburtshaus galt, und auch nicht in dem Jahr, in dem er – nach eigenem Bekunden – von der er die meiste Zeit seines Lebens annahm, dort geboren zu sein. Er muss aber etwas von seinem wahren Geburtshaus gewusst haben (seine Eltern lebten dort, bis er dreizehn war). Und ist es, da er so oft zwischen despotischen Kleinststaaten hin und her wechselte, die bei jedem Schritt die Vorlage eines Passes oder einer Geburtsurkunde forderten, tatsächlich vorstellbar, dass er nicht wusste, welches Jahr in diesen Dokumenten durchaus korrekt als sein Geburtsjahr angegeben war? Die bekannteste Fehlleistung dieser Art ist Verdis Darstellung des Todes seiner ersten Frau und ihrer beiden Kinder. Zwei Biographen erzählte er 1869 und dann nochmals 1881, alle drei seien 1840 innerhalb von drei Monaten verstorben. In Wirklichkeit waren die Kinder 1838 und 1839 gestorben, und seine Frau war ihnen 1840 gefolgt. Dieser erschütternde Todeszug hatte fast zwei Jahre gedauert.

Anlass zum Zweifel gibt auch Verdis Darstellung der Entstehung des Librettos für seine Pariser Oper *Les Vêpres siciliennes* (1855). Der Librettist Eugène Scribe hatte es ursprünglich für Donizetti geschrieben, der diese Oper jedoch nicht vollendete. Das Thema war damals der Herzog von Alba, die Geißel der Niederlande im 16. Jahrhundert. Lange nach Donizettis Tod überarbeitete Scribe das Libretto für Verdi. Es handelte nun von

der sizilianischen Revolte gegen eine ältere tyrannische Herrschaft. Als Donizettis *Le Duc d'Albe* 1882 in voller Länge aufgeführt wurde (in einer italienischen, von fremder Hand vollendeten Fassung), erklärte Verdi, er habe nichts davon geahnt. Seine Korrespondenz aus der Entstehungszeit der Oper beweist aber, dass er sehr wohl darüber Bescheid wusste.

In einem Streit um die französischen Rechte an seiner Oper *Luisa Miller* warf Verdi seinem Verleger Ricordi vor, er habe ihn hereingelegt und zur Unterzeichnung des Vertrages bewegt, ohne ihn auf eine nachteilige Klausel hinzuweisen, so dass sie ihm entgangen sei. Aus Verdis sonstiger Geschäftskorrespondenz geht jedoch hervor, dass er sehr genau auf die Vertragsbedingungen achtete. Höchstwahrscheinlich erhob er diesen Vorwurf, weil er sich aus später noch zu erörternden Gründen ärgerte, dass er alle Rechte an *Luisa Miller* für ein weitaus geringeres Honorar hatte abtreten müssen, als er dies sonst gewohnt war, und er tat alles, um den Schaden zu verringern. (Der Wirbel, den er entfachte, zeigte Wirkung: Ricordi beteiligte ihn an den französischen Rechten.)

Als Verdi in hohem Alter *Falstaff* schrieb, behielt er dies weitgehend für sich und teilte den wenigen Eingeweihten mit zahlreichen Vorbehalten lediglich mit, es handle sich um einen Zeitvertreib und er werde die Arbeit möglicherweise nicht vollenden. Im April 1890 erklärte er öffentlich, der drei Jahre zuvor uraufgeführte *Otello* sei sein letztes Werk: «Die Entscheidung ist unwiderruflich [...], meine Aufgabe ist erfüllt.» Doch schon am 17. März hatte er den ersten Akt des *Falstaff* abgeschlossen.³

Für diese und eine Reihe anderer Ungereimtheiten gibt es unterschiedliche Erklärungen. In mediterranen Gesellschaften werden Gespräche leicht von einem Gefühl für Dramatik geprägt. Die Gesprächsteilnehmer sagen gerne ausgefallene Dinge, die sie bei genauerem Nachfragen einschränken. Verdis Darstellung des

Todes seiner Frau und seiner Kinder fällt möglicherweise in diese Kategorie. Er empfand ihren Tod als eine Höllenpein, die sich über endlose Wochen hinzog. Der Wunsch, seinen Kopf durchzusetzen und ein ihm genehmes Selbstbild zu vermitteln, mag einige seiner Bearbeitungen der Wirklichkeit im Blick auf berufliche und geschäftliche Angelegenheiten erklären. Falls das zutrifft, verhielt Verdi sich wie viele heutige Geschäftsleute, und nicht nur solche mediterraner Herkunft.

Er war in der Tat ein äußerst geschäftstüchtiger Komponist. Vor allem an diese Geschäftstüchtigkeit sollten wir in den uns befremdenden Augenblicken denken, in denen er nicht ganz die Wahrheit sagte. Doch diese Augenblicke sind weitaus seltener als solche, in denen Verdi sich als ehrlich erwies und entschlossen war, seinen Verpflichtungen nachzukommen (und dafür zu sorgen, dass andere ihren Verpflichtungen nachkamen). Gerade die Sorgfalt, mit der er seine Korrespondenz führte und aufbewahrte, zu einer Zeit, als Briefe rasch und zuverlässig zugestellt wurden und sich leicht aufbewahren ließen, führt dazu, dass Beweise jeglicher Art erhalten blieben, darunter auch einige, die widersprüchliche und nicht ganz wahrheitsgemäße Aussagen enthalten.

Wie sein Zeitgenosse, der berühmte britische Politiker Gladstone, durchlebte Verdi neun Zehntel eines Jahrhunderts, in dem wohlhabende Menschen durch Briefe miteinander kommunizierten, die auf sehr haltbarem Papier geschrieben waren. Beide Männer standen in regelmäßigem Briefwechsel mit zahlreichen Menschen und hoben oft Abschriften oder Entwürfe auf. Beide erlangten schon in jungen Jahren Berühmtheit, so dass auch die Empfänger die Briefe oft aufbewahrten. Beide erlebten noch das Telefon, benutzen es aber nur selten. Beide erwarben ein großes Haus, das bei ihrem Tod noch erhalten war (das von Verdi befindet sich heute noch im Besitz seiner Erben) und in dem die Zeugnisse ihrer vielfältigen Aktivitäten aufbewahrt werden konnten.

Die Folge ist in beiden Fällen ein riesiges Archiv, wie wir es im Zeitalter der E-Mail und der Faxgeräte wohl nie wieder erleben werden. Zum Glück für seine Biographen war Verdi eher lakonisch, während Gladstone zur Weitschweifigkeit neigte.

Ein weiterer bemerkenswerter Unterschied liegt darin, dass Gladstones Tagebuch uns ein wenig von seinem komplizierten Innenleben preisgibt, während Verdi seine privaten, persönlichen Beziehungen und Gefühle entschlossen und mit beachtlichem Erfolg vor uns abgeschirmt hat. Wir wissen zwar viel über seine berufliche Laufbahn, aber fast nichts über seine kurze erste Ehe und kaum mehr über einige entscheidende Episoden der (immerhin fast sechzig Jahre währenden) Beziehung zu seiner zweiten Frau. Die Krise, zu der es in seiner zweiten Ehe im Zusammenhang mit der Sängerin Teresa Stolz kam, die sowohl mit seiner Frau als auch mit ihm befreundet war, ist eingehend erforscht worden und bleibt dennoch ein Rätsel. Verdis Sexualleben ist eine Blackbox. Es bleibt uns nur (und das ist wahrscheinlich gut), aus den Zeugnissen seines Lebens und seines Werkes die tiefere Wahrhaftigkeit zu ergründen, die beides beherrschte.

Hier gehen wir über den Bereich jener Wahrheit hinaus, für die sich Richter und Gerichte interessieren. «Eine Verfeinerung des Sinns für Wahrhaftigkeit» sei das Kennzeichen künstlerischen Wachstums, schrieb Willa Cather in ihrem Roman *The Song of the Lark* (*Das Lied der Lerche*), der von einer großen Opernsängerin handelt. «Der Dumme glaubt, wahrhaftig zu sein sei einfach; nur der Künstler, der große Künstler weiß, wie schwierig es ist.» Verdi selbst sagte Ähnliches. Zu einer Zeit (1876), als der *verismo* – der italienische Ausdruck für Naturalismus – in der Luft lag, schrieb er: «Die Wirklichkeit nachahmen kann eine gute Sache sein; aber die *Wirklichkeit erfinden* ist besser, viel besser.» Der Unterschied sei der zwischen Fotografie und Malerei. (C, S. 624; dt.: Briefe, S. 260f.).

Sowohl Cather als auch Verdi dachten hier an die Wahrheit

und Wirklichkeit im Schaffen des bildenden oder darstellenden Künstlers. Wir sagen, etwas «klinge» wahr, etwas «überzeuge», «treffe uns in der Magengrube» – all das Versuche, das Gefühl in Worte zu fassen, wir hätten etwas rein und unmittelbar in uns aufgenommen, das wir uns aus ganzem Herzen zu eigen machen könnten.

Ob unsere Zustimmung irgendetwas über die persönliche Wahrhaftigkeit des Künstlers aussagt, ist umstritten. Viele Künstler legen ihr Bestes in ihr Werk. Wer daraus auf ihr alltägliches Leben und ihre Ansichten schließen möchte, kann eine Enttäuschung erleben. Wagner ist hier ein bekanntes Beispiel. Was Verdi betrifft, so zeigten alle Autoren, die seit der 1931 erschienenen Biographie von Carlo Gatti auf übertriebene oder falsche Aussagen des Komponisten hinwiesen, dass sie ihn als Menschen trotz aller Mängel dennoch bewunderten.

Eine persönliche Bemerkung: Bei der Arbeit an diesem Buch ist mir klar geworden, dass ich den Menschen Verdi nicht sonderlich mag, vor allem den autokratischen Rentier und Gutsbesitzer, den Teilzeitkomponisten und scheinbaren Vollzeitnörgler und den reaktionären Kritiker der Jahre ab 1860, aber sie hat meine Bewunderung für ihn, meinen Respekt vor ihm und auch mein Vertrauen in ihn vertieft. Man kann Verdi in einem fundamentalen Sinne vertrauen. Einerseits unterhielt man berufliche oder geschäftliche Beziehungen mit ihm lieber als mit vielen anderen Leuten (um den Preis gelegentlicher unangenehmer Augenblicke). Andererseits hat man das Gefühl, dass sein Leben von einer tiefen Integrität geprägt war, selbst wenn er unvernünftig handelte oder im Unrecht war. Dieser rote Faden hilft uns, die erstaunliche Selbsterneuerung zu erklären, die Verdis Leben kennzeichnete – das vom napoleonischen Empire bis ins Rundfunkzeitalter reichte. Der Biograph hat die Aufgabe, sich an diesen roten Faden zu halten, ohne die unschönen Momente auszublenden, aber auch ohne sie über Gebühr hervorzuheben.

Ein Biograph, der sich auf eine kurze Lebensbeschreibung einlässt, hat einige schwierige Entscheidungen zu treffen. Verdis Vermächtnis ist einerseits die höchste Hervorbringung der italienischen Oper, andererseits ein hochgradig individuelles Werk, geschaffen von einem originellen Geist, der seinen eigenen Weg ging: ein lebendiger Gegenbeweis für die Vorstellung, wonach das «Schreiben» alles und jeder Text so gut wie der andere sei, während es auf die individuelle Schöpferkraft nicht ankomme. Sein Werk ist umfangreich, und wir wissen viel über dessen Entstehung. Natürlich müssen wir seine Musik betrachten – schließlich ist sie der Grund für unser Interesse an Verdi. Aber zugleich müssen wir uns der Kürze halber auf einige Opern und das Requiem beschränken. Ich denke, die wahrhaft bedeutenden Werke sind die des bereits erwähnten unverwüstlichen Quartetts (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*), in gewissem Abstand gefolgt von *Un ballo in maschera*, dazu aus dem Frühwerk *Ernani* und *Macbeth*, aus dem Spätwerk *Don Carlos*, *Otello* und *Falstaff*. Das heißt, ich werde über so gute Werke wie *Luisa Miller*, *Simon Boccanegra* und *La forza del destino* nur wenig sagen können und auch über die ausgewählten Opern weniger, als ich es mir eigentlich wünschte.

Auch Verdis langes Leben können wir hier nicht als eine einzige Kette von Ereignissen behandeln. Seine berufliche Laufbahn zerfällt in mehrere Phasen. Zuerst – bis zu den Revolutionen von 1848/49 und *La battaglia di Legnano* – war er der «Galeerensklave», der leichte Erfolge errang, dafür aber im Schnitt zwei Opern pro Jahr fertigstellen musste. Dann, in den 1850er Jahren – von *Rigoletto* bis zu *Un ballo in maschera* –, war er der Meister, dessen Werke ungeahnte, buchstäblich weltweite Popularität erlangten. Der Wohlstand, den diese Popularität ihm einbrachte, erlaubte es ihm in der nächsten Phase, langsamer zu arbeiten, doch die Jahre von 1862 bis 1878 waren geprägt von Krisen in seinen persönlichen Beziehungen, in seiner Stellung innerhalb des künstlerischen Lebens seines gerade erst geeinten Landes und schließlich

auch in zwei großen, aber sperrigen Opern – was fast auf so etwas wie die «männlichen Wechseljahre» hinauslief. Die letzte Phase ist die des inzwischen etwas friedlicher gewordenen Evergreen-Komponisten, der mit achtzig Jahren eines seiner originellsten Werke vollendete – während die Gesellschaft, in der er lebte, ihr Bestes tat, um ihn als ein nationales Monument erstarren zu lassen.

Das Buch folgt weitgehend Verdis Lebensweg durch diese drei Phasen. Gelegentlich gehe ich einem Thema auch außerhalb der chronologischen Reihenfolge nach, wenn ich es erstmals anspreche. Verdis geschickte Nutzung der neuen Urheberrechtsgesetze ist ein Beispiel dafür, ein weiteres der ein halbes Jahrhundert währende Prozess des Kaufs, Ausbaus und Betriebs seines Landguts. Beides besitzt größere Bedeutung für das Leben des Komponisten, als gemeinhin angenommen wird. Und beides gerät leicht aus dem Blickfeld, wenn man Jahr für Jahr eine Karriere verfolgt, die in erster Linie die eines Opernkomponisten war. Wenn wir hier und da ein einzelnes Thema über einen längeren Zeitraum verfolgen, besteht kaum die Gefahr, den Faden der individuellen Entwicklung des Künstlers zu verlieren. Dafür sorgen schon die in allen seinen Lebensbereichen erkennbare Stärke seiner Persönlichkeit und die Entschlossenheit, mit der er sein Lebenswerk formte.