

„ICH ERZÄHLE MEINE ERFAHRUNG ALS SEINE UND SEINE ALS MEINE“: REFLEXIONEN ÜBER PETER HÄRTLINGS VERDI-ROMAN

MICHAELA SCHWARZBAUER (SALZBURG)

Abstract: *In 2015 Peter Härtling's novel Verdi. Ein Roman in neun Fantasien was published. 23 years before Härtling had written his first biography focusing on the life of a composer: Schubert. Zwölf moments musicaux. My article pursues two basic goals. On the one hand it aims at answering the question: What could attract the writer in his investigation into Verdi's life, especially the years after 1870? On the other hand it puts special emphasis on a comparison of Härtling's use of language in his novels on Schubert and Verdi. In how far do the personalities and the music of the two artists influence the structure, the syntax, the vocabulary chosen on part of the writer? Are there changes in Härtling's style that become evident in a comparison? How does the writer succeed in expressing his very personal musical encounters with Verdi and Schubert with the help of words?*

Ich hatte nicht vor, eine Biografie zu schreiben. Es ging mir nicht darum, das Leben Verdis zu erzählen, Daten und Werke einzusammeln. Der Untertitel nennt neun Fantasien. Verdi hat nie eine geschrieben. Eine Fantasie folgt Motiven, Stimmungen. Es ist eine dem Alter angemessene Form [...] Verdi ist zwar unantastbar in seinem Ruhm, aber er ist mir nah in seinen Schwächen und in seiner Furcht, aus der Fantasie zu stürzen, das Handwerk nicht mehr zu können. Ich erzähle meine Erfahrungen als seine und seine als meine, und es ist mir nicht wichtig, mich an die Chronologie zu halten.¹

2015 veröffentlicht der 1933 in Chemnitz geborene Peter Härtling seinen Künstlerroman *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Dreiundzwanzig Jahre sind vergangen seit seinem ersten Roman, der sich explizit in biografischer Form einer Komponistenpersönlichkeit zugewandt hatte: *Schubert. Zwölf moments musicaux und ein Roman*. In vergleichsweise enger Folge waren innerhalb eines Jahrzehnts 1996 *Schumanns Schatten* und 2001 *Hoffmann oder die vielfältige Liebe. Eine Romanze* gefolgt, hatte der Literat eine große Affinität zu Komponistengestalten des frühen 19. Jahrhunderts deutlich gemacht, alle – wenn auch in ganz unterschiedlichen

1 Peter Härtling: *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015, S. 9 [in Folge werden Zitate aus dem Roman mit Verdi ausgewiesen].

Schattierungen – in Härtlings Beschreibung Grenzgänger,² den Stimmen des Naturhaften und Fantastischen Nachspürende. Nunmehr, aus der Feder des mittlerweile selbst 82-jährigen Schriftstellers, erfolgt die Zuwendung zu einer Künstlerpersönlichkeit, der es gewährt ist, ‚fast‘ ein ganzes Jahrhundert zu ‚erleben‘, einer Persönlichkeit, der viel stärker Erdverbundenes anzuhaften scheint: Nicht zufällig bildet in vielen biografischen Annäherungen das Bild des bäuerlich-natürlichen, mustergültigen Gutsbesitzers, ausgezeichnet durch „körperliche und geistige Gesundheit und natürliche Frische“,³ eine wesentliche Ergänzung zum Porträt des politisch engagierten, philanthropisch veranlagten Künstlers.

Es wird mir im Folgenden darum gehen, einerseits der Frage nachzuspüren, was Härtling an der Gestalt Giuseppe Verdis, geboren am 10. Oktober 1813 in Le Roncole, gestorben am 27. Januar 1901 in Mailand, anzieht, andererseits mit der Annäherung des Literaten an die Gestalten Schuberts und Verdis Eckpunkte seines Wegs der Beschäftigung mit Komponistenleben herauszugreifen und in Beziehung zueinander zu setzen. Als wesentliche Leitlinie werden Härtlings einleitende Worte zum Verdi-Roman – als „eine Kopfnote statt mehrerer Fußnoten“⁴ bezeichnet – dienen.

DIE FURCHT, AUS DER FANTASIE ZU STÜRZEN, DAS HANDWERK NICHT MEHR ZU KÖNNEN

In mehreren Schriften betont Härtling, dass er kein Musiker sei: „Ich lebe mit Musik, bin ein Zuhörer und denke nicht daran, Musik zu interpretieren. Wenn schon, will ich sie erzählen“.⁵ Es geht dem Literaten darum, „mit Wörtern der Musik nahezukommen [...] Ich hörte Musik, folgte ihr und wurde von ihr verfolgt“,⁶ Berührungszonen zwischen Literatur und Musik aufzuspüren. Ganz konkrete Möglichkeiten scheinen sich im Aufgriff von musikalischen Parametern, wie Tempovorgaben, dynamischen Zeichen und insbesondere im Rekurs auf musikalische Formen zu eröffnen. Hier zeigt sich auch Platz für Innovatives: Für

2 „[W]enn ich über Musik schreibe, dann schreibe ich auch [...] über Existenzen, die mit ihrer Kunst Grenzen berührten und überschritten. Diese Grenzüberschreitungen, die auch immer Erkundungen von Möglichkeiten sind [...] das reizt mich besonders“. Peter Härtling, Meike Fessmann, Gespräch 1992, S. 240 f., zit. in: Małgorzata Grabowska: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag, 2006, S. 108.

3 Gundula Kreuzer: „Nationalheld, Bauer, Genie: Aspekte der deutschen ‚Verdi-Renaissance‘“, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt. Laaber: Laaber, 2002, S. 339–349, hier S. 340.

4 Härtling: *Verdi*, S. 9.

5 Peter Härtling: *Notenschrift. Worte und Sätze zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1998, S. 56.

6 Peter Härtling: *Noten zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1990, S. 10.

seinen Verdi-Roman wählt Härtling mit Fantasie eine von Verdi nie verwendete Form. Eine im Schubert- und im Schumann-Roman mit Konsequenz verfolgte Technik, durch Kapitelüberschriften eine ganz unmittelbare Rückbindung an von den einzelnen Komponisten tatsächlich geschaffene Kompositionen herzustellen, sich aus der Position des Literaten in musikalische Formprinzipien und konkrete Werke einzufühlen, diesen mit den Werkzeugen der Wortsprache zu begegnen, wird hier zu Gunsten eines höheren Maßes an Ungebundenheit und Freiheit preisgegeben. Stärker wird das dichterische Ich in seinem Streben um Ausdruck in den Mittelpunkt gerückt, die Sehnsucht nach assoziativen Zugängen, nach Distanz, die es möglich machen, eigenen Motiven und Stimmungen zu folgen. „Ich erzähle meine Erfahrungen als seine“.⁷ Der Schriftsteller ist es, der das Tempo bestimmt, Schwerpunkte in Verdis Leben setzt, von der Verpflichtung Abstand nimmt, einen alle Lebensstadien umspannenden, mit Jahreszahlen versehenen Handlungsfaden zu entwickeln. Mit einem *Accelerando a capriccio* wird vorerst ein ‚ungewöhnlicher Verdi‘, der im Anschluss an *Aida* sich einer für ihn neuen und nur dieses eine Mal aufgegriffenen Gattung, dem Streichquartett, zuwendet, in den Blick genommen. Im *Andante con spirito* gönnt Härtling sich und seinem Protagonisten die einzige wirkliche Verlangsamung innerhalb des Werks: In einer umfangreichen Fantasie wird Entstehung und Aufführung des Requiems (1874) im Andenken an Alessandro Manzoni beschrieben. In einem ganz knapp gehaltenen *Appassionato* dringen um 1881 Arrigo Boito und dessen Pläne, einen *Otello* gemeinsam mit Verdi auf die Bühne zu bringen, in das Leben des Gutsbesitzers Giuseppe Verdi ein: „Er ließ es offen und genoss das Leben auf Sant’Agata“.⁸ Das folgende *Andante giocoso* spinnt Pläne des *Otello* aus der Perspektive von Verdis Umwelt weiter, berührt somit die Zeit nach 1881: „Dass er langsam geworden war, hatte ihm Peppina schon vorgeworfen, allerdings nicht unfreundlich, sondern mit einem Anflug von Witz. Es traf zu“.⁹ In einem *Alla breve* fällt Härtling aus der chronologischen Ordnung – sucht in der Hinwendung an die Jahre ab etwa 1850 der Rolle Angelo Marianis in Verdis Leben nachzuspüren und gleichzeitig einen Hauch der schrillen Stimmung, einzufangen, von der in der Zeit um 1870, als Verdi an *Aida* arbeitete, die Beziehung zwischen Verdis Gattin Giuseppa Strepponi und deren Nebenbuhlerin, der Primadonna Teresa Stolz, geprägt war.¹⁰ Ein *Allegretto* nimmt den eigentlichen Handlungsfaden wieder auf, kontrapunktiert allerdings Assoziationen eines leichtfüßigen Tänzels vorerst durch eine Zäsur in Verdis Leben, den Tod der langjährigen Gönnerin, Gesinnungsverwandten und

7 Härtling: *Verdi*, S. 9.

8 *Ibid.*, S. 66.

9 *Ibid.*, S. 76.

10 *Ibid.*, S. 81.

Freundin Chiarina Maffei (1886). In Folge aber unterwirft Härtling sich selbst, getragen von den künstlerischen Fantasien seines Protagonisten, in atemlosen, teilweise unvollständigen Sätzen einem jähem Accelerando:

Er begann noch am Abend zu lesen [in Boitos Libretto des *Otello*] und setzte die Lektüre am nächsten Tag fort [...] Er legte das Buch beiseite, antwortete, indem er in die Geschichte stürzte. Keine Ouvertüre, keine Nummern. Erzählen. Und die Erzählung, ohne Atem zu holen, beginnen, so, wie er sich fühlte, im Aufbruch, nur etwas zu spät. „Allegro agitato“.¹¹

Allegro agitato – in diese weit ausgespannte Fantasie, die in den Triumph der Premiere des *Otello* (1887) einmündet, mischen sich in Härtlings Sichtweise ganz zarte Anklänge an *Falstaff*.¹² Sir John drängt sich in der 8. Fantasie dann mit Vehemenz in Verdis Leben.¹³ Linien, die sich in vielschichtiger Weise vorbereitet haben – denkt man auf einer ganz realen Ebene an lachende Stimmen, die Verdis Leben vielfach in vielstimmiger Form ‚begleiten‘, in kompositorischer Hinsicht an die Fokussierung auf das Kompositionsprinzip der Fuge, das Härtling in Verdis Gedankenwelt verankert –, verdichten und treffen sich: „Falstaff! Darauf hatte er gewartet. Es war der Ruf, der eine groteske Erzählung eröffnete“.¹⁴ Der Schriftsteller greift mit Parlante aus literarischer Perspektive das Gestaltungsprinzip der *aria parlando*, bestimmt vom Tempo eines schnellen Sprechens, eines „Erzählens“, auf. Dem „Vorbereiteten“ (*Falstaff* wird am 9. Februar 1893 in Mailand uraufgeführt) wird am Beginn das „Überraschende“ entgegengestellt. Erstmals tritt sehr unvermittelt mit Arturo Toscanini eine Gestalt in das Leben Verdis, die sich nicht „angekündigt“ hat – ein Kontrapunkt in der mehr und mehr auch von Alter und damit verbundenen Schwächen geprägten Welt Giuseppeps und seiner Gattin: „Der

11 Ibid., S. 92.

12 „Bei Shakespeare, spottete Peppina, müssen die Helden stets sterben. Falstaff nicht, widersprach er“. Ibid, S. 113.

13 Julian Budden verweist unter Bezug auf Verdis Briefe auf die Sonderstellung, die der Komponist *Falstaff* im Rahmen seines Schaffens zuweist: „a long-cherished ambition“. „I am enjoying myself, writing the music; without plans of any sort. I don't even know whether I'll finish it“ (letter of G. Verdi addressed to G. Monaldi, 3.12.1890). „From the moment that the project became public knowledge Verdi made it clear that his latest opera would be quite different in kind from anything he had written to date. First it was a comedy such as he had wanted to compose all his life but had been prevented from doing for lack of the right libretto; and second he was writing it to please himself rather than the public“. Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3. *From Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 2002 (revidierte Ausgabe basierend auf der Erstausgabe aus dem Jahr 1981), S. 417 und 441.

14 Härtling: *Verdi*, S. 161.

Junge erschien unangemeldet, geriet an der Haustür mit Peppina aneinander“.¹⁵ Dem komplexen Gewebe, das der Dichter in seinem assoziativen Zugang webt, wird ein letzter Faden eingesponnen, der auf das Ende des Romans verweist: Da wird es Toscanini sein, der beim feierlichen Begräbnis von „il gran vegliardo“¹⁶ den Chor der Hebräer aus *Nabucco* dirigieren wird. Mit der Ausdrucksvorschreibung „mesto“ – traurig – überschreibt Härtling ein Kapitel des Abschiednehmens. Er verliert allerdings nicht das Tempo eines zügigen, in mancher Hinsicht tänzelnden Voranschreitens in seinem Prozess der Einfühlung in den Komponisten. Ein zweites Mal wählt er nach der 6. Fantasie ein Allegretto für ein Kapitel, in dem es Abschied von einer langjährigen Begleiterin zu nehmen gilt: War es in der 6. Fantasie Chiarina Maffei gewesen, die Verdi tränenreich betrauerte, so ist es nunmehr der Tod Giuseppa Strepponis (gestorben am 14. November 1897), seiner Peppina, die ihn laut wie ein Kind weinen lässt. „Er wusste, dass es ein Abschied sein würde. Aber so hatte er ihn sich nicht vorgestellt. Eigentlich wollte er als Erster abtreten“.¹⁷ Der Gedanke eines Abtretens von der Bühne wird für den Literaten (der für den Eingang in seine Annäherung an Giuseppe Verdi kein Bühnenstück gewählt hatte, in seiner weiteren Annäherung aber immer wieder in liebevollen Details das Betreten des Bühnenraums durch den Komponisten, um Applaus entgegenzunehmen,¹⁸ beschrieben hatte) in diesem abschließenden Kapitel zum in zarten Tönen beschriebenen Ankerpunkt: So bezeichnet Härtling die Stunden, in denen der sterbende Verdi in einem in Schwarz ausgeschlagenen Hoteltrakt abgeschirmt wird, als ein „voreiliges Trauertheater“.¹⁹

Während Härtlings Fantasieren im Verdi-Roman mir als Lesender, trotz des zeitweiligen Bruchs mit der chronologischen Folge der Ereignisse, den Eindruck von Geschlossenheit vermittelt, besticht der Schubert-Roman durch ein virtuoseres, deutlicher auch ein „handwerkliches Geschick“ des Literaten betonendes Vorgehen: *Schubert. Zwölf moments musicaux und ein Roman*, so der überraschende Titel. Nicht der Schuberts Lebensstadien folgende Roman wird vorerst in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Vielmehr sind es die *Moments musicaux*, die eine vom Komponisten vielfach „bediente“ Gattung beschreiben und gleichzeitig Härtling

15 Ibid., S. 131.

16 Vgl. Mary Jane Philipps-Matz: „Verdi’s life: a thematic biography“, in: *The Cambridge Companion to Verdi*, hg. von Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 3–14, hier S. 3.

17 Härtling: *Verdi*, S. 191.

18 „Applaus übertönte die Schlusstakte. Der Inspizient kam ihnen entgegen. Das Publikum wartete auf den Maestro. Er tauchte in das milchige Bühnenlicht, fasste nach Boitos Arm“. Härtling: *Verdi*, S. 126. „Seine Füße begannen taub zu werden und wenn er mit den anderen in die Bühnengasse lief, strauchelte er.“ Ibid., S. 162.

19 Ibid., S. 208.

Möglichkeiten eröffnen, sich, im Tempo ausgespannt zwischen „Schnell“ für das Moment musical IV und „Sehr langsam“ für das Moment musical XII, fantasierend einzelnen für Schuberts Leben prägenden Gestalten, aber auch dem sozio-kulturellen Umfeld zuzuwenden. Ursula Brandstätter verweist auf Augenblicke des Heraustretens aus dem Fluss des Erzählens, um sich einzelnen Themen intensiv zu widmen, wobei die Tempoangaben einerseits als Anweisungen für das Lesetempo verstanden werden können, andererseits auf die unterschiedlichen Stimmungen der einzelnen Szenen Bezug nehmen.²⁰ Wenn sie Härtlings Vorgehen als „Experiment mit unterschiedlichen Erzählweisen“²¹ beschreibt, so rückt sie den Aspekt des Handwerklichen in der Vorgangsweise des Autors in das Blickfeld der Aufmerksamkeit. Den funktionalen Aspekt der Moments musicaux stellt dagegen Ute Röller in den Vordergrund:

Der Untertitel [...] suggeriert, dass die *Moments musicaux* unabhängig vom Roman existieren. Tatsächlich erreichen die *Moments musicaux* III bis VIII und X eine gewisse Eigenständigkeit, weil darin exkursartig ein relativ abgeschlossenes Geschehen behandelt wird. Mit Ausnahme von IV, VIII und X wird jedoch jeweils ein Stichwort aus dem unmittelbar vorangegangenen Text aufgegriffen und weitergeführt.²²

Das Netzwerk an Bezügen und Verbindungen erscheint vordergründig betrachtet im Schubert-Roman Härtlings komplexer als im Verdi-Roman. Ich vermute, dass dazu ganz wesentlich das vom Literaten in seinem früheren Roman verfolgte Bestreben, sich von musikalischen Prinzipien leiten zu lassen, deren strukturellen Vorgaben „zu gehorchen“, beiträgt. So macht er sich selbst und seinen Leserinnen und Lesern im Schubert-Roman Tempoänderungen bewusst: Ritardandi²³ gestatten ihm als Autor zu intervenieren, chronologische Abläufe „zu stören“. Keineswegs verlieren sich im Verdi-Roman diese Tendenzen, sie bedürfen allerdings angesichts der „Kopfnote“ keiner weiteren Rechtfertigung, fügen sich

20 Ursula Brandstätter: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch *Schwammerl* und Peter Härtling *Schubert*“, in: *Musik und Biographie*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (= Festschrift für Rainer Cadenbach). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 82–105, hier S. 102.

21 Idem.

22 Ute Röller: „*Mein Leben ist ein Roman*“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien* (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften 608). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 204.

23 Vgl. z. B. Peter Härtling: *Schubert: Zwölf Moments musicaux und ein Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 162015 [basierend auf der Erstveröffentlichung 1992], S. 129, S. 144 [in Folge werden Zitate aus dem Roman mit Schubert ausgewiesen].

homogen und natürlich in den Erzählstrang ein. Eingriffe des Literaten werden „gemäßigt“, vielleicht, um den Anschein des „Kunstgriffs“ des durch technische Vorgaben Erzwungenen zu verschleiern, vielleicht auch motiviert durch die Eigenarten des jeweiligen Komponisten: So verzichtet Härtling keineswegs darauf, Temposchwankungen insbesondere durch Variationen in der Komplexität der Satzstrukturen zu bewirken, allerdings: Die Atemlosigkeit in „gejagter Sechzehntelbewegung“,²⁴ die im Schubert-Roman über vier Seiten kein Innehalten mit einem Punkt gestattet, mäßigt sich in Härtlings Vorgehen im Verdi-Roman. Auf der einen Seite das junge Genie, verfolgt von Gedankenketten: „der Herr Vatter“,²⁵ „Napoleon. Buonaparte. Der Konsul. Der Kaiser. L’Empereur. Der Franzose“.²⁶, getrieben durch eigene Ambitionen und die Umwelt:

Reiß dich zusammen Schubert! Attention Schubert! So geht es nicht, Schubert! Allez, Schubert! Du bist zu spät, Schubert! Hilf dem Chimiani [...] Schubert! Kommst nachher mit in den Garten, Franz? Die Mutter stirbt. Sag dem Vater, ich möchte die Mutter besuchen. Der Herr Vater läßt dir ausrichten, er wünsche deine Anwesenheit nicht.²⁷

Auf der anderen Seite der alternde Komponist, der, langsam geworden, den Rückzug auf sein Landgut zu genießen weiß, dessen Gedanken sich auch überstürzen können, aber nicht mehr in der Gehetztheit, die Härtling Schubert auferlegt. Viel deutlicher bestimmt Verdi selbst *Accelerandi* und *Ritardandi*:

Er bat Giulio Ricordi ins Hotel, überraschte ihn mit der Ankündigung des Requiems, worauf Giulio sofort zu planen begann, unbedingt müsse die Messe in Mailand aufgeführt werden und den Bürgermeister wie auch die Leitung der Scala werde er, damit es keine Komplikationen gebe, gleich verständigen.²⁸

Bezeichnend erscheint, dass sich auch in visueller Hinsicht das Schriftbild ändert. Setzt der Literat im Schubert-Roman an vielen Stellen einzelne Sätze bewusst ab, was auch in optischer Hinsicht den Eindruck von Unruhe erwirkt, enthält er sich dieses „Stilmittels“ in seinem Altersroman.

Zum auffallenden Charakteristikum im Schubert-Roman – wiederum greift Härtling ein auch in der Musik ganz wesentliches Ausdrucksmittel auf – wird der

24 Brandstätter: *Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, S. 102.

25 Härtling: *Schubert*, S. 58–60.

26 *Ibid.*, S. 46.

27 *Ibid.*, S. 66.

28 Härtling: *Verdi*, S. 31.

Einsatz von Motiven und Themen. Worte und Sätze entwickeln sich vielfach zu größer angelegten gedanklichen Einheiten, die durch Repetition und Variation für den Lesenden eine zentrale Sinnebene erstehen lassen. Vorerst wirken manche Motive beiläufig: Da ist das Kinderlied „Kommt ein Vogel geflogen“, das der dreijährige Schubert für die Mutter singt, da ist die Stimme der Therese Grob in seiner ersten Messkomposition „Sing Vogerl sing“,²⁹ da ist schließlich der Umschlag zum Kammersänger Vogel als Interpret zahlreicher Lieder Schuberts. „Servus Schubert. Servus Spaun“³⁰ – der Gruß, der im Wienerischen in gleicher Weise Begegnung und Abschied zu begleiten vermag, umreißt ein in meiner Sichtweise zentrales Themenfeld: Dem sich vergrößernden Freundeskreis wird die allmählich ins Unermessliche wachsende Kälte und Vereinsamung entgegengestellt, die Schubert als den Wanderer befällt, letztlich in die Worte „Nun, mein Schubert, wartet der Leiermann“³¹ einmündet.

Der „Herr Vatter“ begleitet Schuberts Gedankenwelt in hämmernder Monotonie, das Thema des Doppelgängers sowie das Thema des Wanderers erlangen im Verlauf des Romans mehr und mehr Präsenz. Vielfach orientiert an Schuberts Schaffen entfaltet Härtling ein Netzwerk an Bezügen, Verwandlungen.

Inwiefern bleibt Härtling dieser Vorgehensweise im Verdi-Roman treu? Frappant erscheint für mich, dass der Schriftsteller eine gewisse Präferenz für Ausdrücke sowie die Faszination durch bestimmte Themenkreise beizubehalten scheint, auch wenn – wie im Umgang mit Tempovariationen – der Einsatz vergleichsweise moderat, weniger ostentativ wirkt, sich homogen in die Erzählung einfügt. In zarten Schattierungen bedient sich der Dichter erneut des Bildes des Vogels – dem Kinderlied wird nunmehr mit zwei ganz anderen Konnotationenfeldern ‚begegnet‘: Der Dichter beschreibt einerseits auf einer realen Ebene in liebevoller Hinwendung an Details ein alterndes Ehepaar, Giuseppe Verdi und Giuseppa Strepponi, deren Essgewohnheiten mehr und mehr denen von Vögelchen³² gleichen, Verdis Eindruck von der federleichten Hand Peppinas;³³ andererseits lässt er sich selbst von dem Gedanken, im Flug Grenzen zu überwinden, leiten, wenn er am Ende des Romans das „Va pensiero“ aus *Nabucco* aufgreift.

Das Motiv der Fuge, das sich im Schubert-Roman im Bestreben des bereits todkranken Komponisten, sich bei Simon Sechter in die Kunst der Fugenkomposition einführen zu lassen, reflektiert, erlangt im Verdi-Roman zentrale Bedeutung, wird zur Bestätigung für den alternden und greisen Tonsetzer, dass er sein Handwerk

29 Härtling: *Schubert*, S. 91.

30 Ibid., S. 38.

31 Ibid., S. 251.

32 Härtling: *Verdi*, S. 170.

33 Vgl. Ibid., S. 181.

beherrsche. Immer wieder legt Härtling seinem Protagonisten Verweise auf den Einsatz der Fugentechnik in den Mund, lässt ihn Fugati sogar in alltäglichen Gesprächen erleben: Bravo-Rufe erklingen „vierfach gestaffelt, vom Glück des Zuhörens fugiert“³⁴. Bereits die Hinwendung an das Streichquartett, das mit einer Fuge endet, deutet die Schwerpunktsetzung Härtlings an, zum Sammelbecken wird schließlich die weit ausgedehnte Schlussfuge im *Falstaff*. „Jetzt kommt die Fuge! Er sagte es und unterdrückte Stolz und Erwartung nicht“.³⁵

Entwickelt sich Schubert im Verlauf des Romans allmählich zum einsamen Wanderer, der wie der Müllerbursche der *Schönen Müllerin* und der *Winterreise* zusehends vom Sog des Wassers gelockt und hinabgezogen wird, so umreißt Härtling auf ganz alltäglicher Ebene für Verdi und Peppina ein Repertoire an Bewegungen, das ihr Altern in feinen Pastelltönen zeichnet: von Schwindel, Straucheln, der Angst zu stürzen ist da die Rede, von schmerzenden Füßen, die nicht mehr so recht zu tragen vermögen. Gerade in Momenten, in denen der Schriftsteller Verdi die Bühne betreten lässt, mehren sich die Verweise auf Zeichen der Gebrechlichkeit und Unsicherheit.³⁶ Eindrücke aus Verdis ganz unmittelbarer Erlebniswelt, in der es mehrmals schützender Hände bedarf, um Stürze des Maestros zu vermeiden, ergänzt Härtling an einigen wenigen Stellen durch metaphorische Bilder eines Strauchelns in der Imagination des Komponisten: So beschreibt der Literat das Gefühl des Komponisten nach der Aufführung des Requiems: „Es war wie immer: Er war mit der Arbeit zu Ende und taumelte ins Leere, fragte sich, ob ihm die Komposition gelungen sei“.³⁷

Stimmen bilden m. E. in Härtlings Zugang den Kristallisationspunkt seines Bestrebens, den Prozess der künstlerischen Inspiration offenzulegen. Für ihn selbst wird das Hören von Musik vielfach zum treibenden Motor:

Es kann geschehen, dass ich mitten in der Arbeit, während des Schreibens, plötzlich einen Mangel verspüre, eine Art Hunger, ungestillter Lust [...] Falls ich die meinem Befinden günstige Musik gewählt habe, macht es mir kaum Mühe, den Faden wieder aufzunehmen [...]³⁸

34 Ibid., S. 145.

35 Ibid., S. 162.

36 „[...] er stand allein auf der Rampe, wünschte sich gegen den Schwindel die Stütze von Frau Ford und Frau Quickly“. Ibid., S. 162. „Er ging schneller, stolperte über ein zusammengerolltes Seil, geriet aus dem Gleichgewicht, griff mit der rechten Hand neben sich in die Luft, als begleite ihn Peppina und er könne bei ihr Halt finden“. Ibid., S. 120.

37 Ibid., S. 45.

38 Härtling: *Noten*, S. 7.

Ein Sich-Einstimmen vollzieht sich für Härtlings Personifizierung von Schubert einerseits auf einer Empfindungsebene, ausgelöst durch ein Gedicht, eine Zeile, eine augenblickliche Situation, einen „Seelenkauerwelsch“, wie Härtling es formuliert, der sich „melodisch ordnet und artikuliert“.³⁹ Es wird für den Komponisten andererseits in der Einsamkeit eines Lauschens nach Innen,⁴⁰ aber auch inspiriert durch die Stimme einer konkreten Person erlebbar.⁴¹ Scheint für Schubert das Atmosphärische von Hörwelten von unmittelbarer Signifikanz,⁴² so orientiert sich Härtlings Verdi viel deutlicher an Stimmen von Sängerinnen und Sängern⁴³ sowie an einer Welt des Alltäglichen, einer „Menschenwelt“, die ihn mit Musik umfängt. Ein vielstimmiges Lachen seiner Umgebung verweist auf das Schicksal Falstaffs: Peppina und Teresa lachen zweistimmig, „zweifarbige, hell und dunkel“,⁴⁴ Peppina lacht an anderer Stelle „wie eine Arie“.⁴⁵ Sogar die Ablehnung der Gattin wird hörbar: Peppinas „inneres Knurren“⁴⁶ unterstreicht abermals die humorvolle Leichtigkeit, die Verdis Hörwelt prägt, eine Hörwelt, die sich erst am Ende derjenigen annähert, die der Literat für seinen Schubert entwirft: Da wird Verdi nach dem Tod Peppinas sich der Lautlosigkeit bewusst, von der er fürchtet, dass sie ihn taub machen könnte,⁴⁷ erlebt er erstmals die Geräusche des leeren Hauses. Die Suche nach der inneren Stimme, vorerst Ausdruck des Ringens um künstlerischen Ausdruck – „Ich muss warten, bis ich mich wieder höre, sagte er sich [...]“⁴⁸ –, mündet in Härtlings Interpretation noch einmal in einen „beinahe Musik gewordenen Klang“ ein: „Mein langes Leben hat mich da hingesetzt. Er wiederholte [den Satz] ein paarmal und er wurde zu einer musikalischen Phrase. Käme ein Bariton, er könnte ihn singen“.⁴⁹

ICH ERZÄHLE MEINE ERFAHRUNGEN ALS SEINE UND SEINE ALS MEINE

Oberflächlich betrachtet scheint sich Härtling durch diesen Gedanken in der „Kopfnote“ zum Verdi-Roman von jener Zugangsweise abzuwenden, die seine

39 Härtling: *Schubert*, S. 98.

40 *Ibid.*, S. 43.

41 Vgl. *Ibid.*, S. 110, S. 126.

42 Vgl. etwa das Hineinwachsen des Kindes in eine von Höreindrücken geprägte Welt.

43 „In Gedanken ging er ständig mit den Otellos und Desdemonas um, die ihm vorgeschlagen waren, ihren vorhandenen oder nicht vorhandenen Qualitäten“. Härtling: *Verdi*, S. 109.

44 *Ibid.*, S. 107.

45 *Ibid.*, S. 18.

46 *Ibid.*, S. 57.

47 *Ibid.*, S. 192.

48 *Ibid.*, S. 37.

49 *Ibid.*, S. 195.

anderen Künstlerromane bestimmt, die er im Schubert-Roman ganz explizit beschreibt: „Ich sammle ein, was er ausstreut. Es ist eine Art Schnitzeljagd, in der ich ihm nicht nachlaufe, sondern häufig vorausseile“.⁵⁰ Die Spurensuche des Literaten äußert sich auf einer ersten Ebene in „fast wissenschaftlicher“ Akribie, der Orientierung an vielfältigen Quellen: an Bildern, die dem Autor Schubert und seinen Freundeskreis vor Augen führen, an Tagebucheintragungen und Briefen, an „Literatur, die mich anregte, die mir half, die ich brauchte“.⁵¹ Der Appendix, der Referenzwerke ausweist, mag überraschend in einem Roman anmuten, dem der Autor auf einer zweiten Ebene bereits am Beginn durchaus Fiktives einschreibt: In einer Traumscene erscheinen im Moment musical I (Nicht zu langsam) die „Hauptprotagonisten“ – Schubert und sein Freundeskreis – vor den Augen Härtlings. Wieviel Fantastisches dieser Scharade, die sich entspinnt, anhaftet, verdeutlichen die Schlussgedanken: „Bevor ich mich abkehre, erkenne ich erschrocken, wie eine haushohe Eisscholle sich über den grünen Rand schiebt. Sie nimmt das verlassene Klavier in einer Nische auf“.⁵² Assoziationen des Literaten, Interpolationen wie „denke ich mir“,⁵³ Mutmaßungen, ausgedrückt durch ein „vielleicht“ oder „wahrscheinlich“, prägen die Textur des Romans. Teilweise nimmt Härtling die Sichtweise eines Zeitgenossen an, betrachtet Schubert etwa durch die Brille Spauns, oder begibt sich in Distanz zu seinem Komponisten, folgt dessen Handlungen wie im Theater, um abrupt wieder als Wissender, der die Abläufe in Schuberts Leben mit Sorgfalt studiert hat, einzufallen: „ich weiß, was er nicht wissen kann“.⁵⁴ Wolfgang Kreutzer beschreibt Härtlings Zugang als „Gegenentwurf [zur] post-positivistische[n] Herstellung biographischer Wahrheit“,⁵⁵ indem Empfindungen des „biographischen Subjekts“ nachgespürt wird, „im Bewusstsein, sie nicht fassen zu können“.⁵⁶ Brandstätter verweist auf die Metaebene der Selbstreflexion des Autors, indem sie etwa Härtlings Verwendung des Konjunktivs in den Blick nimmt, die den „subjektiven Interpretationsansatz für den Leser transparent“⁵⁷ macht. Röllers Interesse wird insbesondere durch die Frage entfacht, inwiefern es dem Literaten um eine präzise Darstellung historischer Fakten geht: „Es gehört offensichtlich zum Konzept

50 Härtling: *Schubert*, S. 69.

51 Ibid., S. 255.

52 Ibid., S. 11.

53 Vgl. Ibid., S. 78.

54 Ibid., S. 69.

55 Wolfgang Kreutzer: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, in: *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von Wilhelm Hemecker unter Mitarbeit von Wolfgang Kreutzer. Berlin, New York: De Gruyter, 2009, S. 273–309, hier S. 274.

56 Idem.

57 Brandstätter: *Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, S. 98.

des Werkes, dass gar nicht oder schlecht zu belegenden Handlungselementen der gleiche Stellenwert zugesprochen wird wie solchen, die als historisch belegbar gelten“.⁵⁸

Erneut stellt sich mir die Frage, inwiefern diese Interpretationsansätze und Beobachtungen sich auch auf den Verdi-Roman anwenden lassen.

Härtling rückt mit der Frage nach den „Empfindungen“ des biographischen Subjekts die Autorschaft in den Mittelpunkt: Hinter der Fassade der „Gedichte, Briefe, Prosa“ verberge sich ein „atmender“ Mensch, den es nicht zu beschreiben gelte, wie er war – denn das wäre schlichtweg unmöglich –, sondern der auf Grundlage der Imaginationskraft eines schreibenden Subjekts neu geschaffen werden soll.⁵⁹

Der Gedanke, den Wolfgang Kreutzer in die Diskussion über Härtlings Schumann-Roman einführt, beschreibt m. E. mit großer Prägnanz Härtlings Vorgehen auch im Verdi-Roman. Mit noch deutlicherer Konsequenz rückt die Empfindungswelt des Schreibenden, die sich an der Auseinandersetzung mit der zentralen Gestalt entzündet, die Identifikationsflächen für das eigene Ich im Erleben Giuseppes, aber auch Peppinas aufzuspüren sucht, in den Vordergrund. Härtlings „Kopfnote“ legitimiert sein Vorgehen, Quellen nur teilweise auszuweisen, Fiktionales biografischer Akkuratess voranzustellen, in einer „Weichzeichnung“ insbesondere in der Darstellung der Giuseppa Strepponi jene Momente auszusparen, die auf die Reaktionen der Gesellschaft angesichts von Giuseppas „wildem Vorleben“ oder auf Konflikte zwischen Teresa Stolz und ihr Bezug nehmen könnten. Härtling beschränkt sich auf wenige „Fingerzeige“, so auch in der Einführung Boitos; dessen ursprünglich abfällige Einstellung Verdis Kunst gegenüber wird im Roman nur angedeutet.

An einigen Stellen bedient sich Härtling selbst der Technik, die er Verdi in seiner Auseinandersetzung mit Falstaff in den Mund legt: „Ich gehe dem Falstaff unter die Haut und komme Shakespeare auf die Schliche“.⁶⁰ Verdis Sich-Einleben in die Gestalt Sir Johns wird für den Literaten über den Umweg der Bühnenfigur zum Auslöser für die Identifikation mit ‚seinem Verdi‘:

Du bist, redete er Falstaff unmittelbar an, du bist ein armer Hund und nicht die Spielfigur einer Opera buffa, die mir überhaupt nicht liegt, eher verzweifle ich

58 Rölller: „Mein Leben ist ein Roman“, S. 196.

59 Kreutzer: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, S. 274.

60 Härtling: *Verdi*, S. 150.

an diesem Elend, diesen unsinnigen Späßen, nein, Mitleid ist es nicht, kann ich dir versichern, Sir John.⁶¹

Die Einfühlung in einen Menschen, in dessen Stimmungen „gestattet“ dann auch, das vordergründig Widersprüchliche im Ringen Verdis mit seinem zentralen Protagonisten zur Darstellung zu bringen. Wiederum kriecht Härtling dem Komponisten unter die Haut: „Es ist nicht die Stärke, es ist die Schwäche, die Trauer, ausgelöst durch eine Vollkommenheit, die ich erstrebte und nicht kannte, und auch die Einsicht, dass sich ein Ende gefunden hat [...] Es ist eine Opera buffa, verstehst du?“⁶²

Keineswegs entspinnen sich die Gedanken des Literaten allerdings im uferlosen Raum des Fantastischen. Briefe, Fotografien, biografische Daten, mit großer Feinsinnigkeit und unauffällig in die Textur der Fantasien eingewebt, schaffen Ankerpunkte.

Der Fotograferscheint, murmelt einen Gruß und wartet. Er stellt sie nebeneinander [...] Geduldig geben sie seinen Wünschen nach. Ein Fünfundfünfzigjähriger und ein Achtzigjähriger [...] Verdi, in einem schwarzen Anzug, ein alter Bauer, die Hände in die Taille gestemmt, und Boito, in Pepita, ein Weltmann mit Stöckchen.⁶³

An einigen Stellen, meist klar abgesetzt vom Erzähltext, führt Härtling sich selbst als von außen kommentierende und reflektierende Instanz ein: „Es ist schwer, sich ihm schreibend zu nähern, allen Personen, denen er unterwegs begegnete, die ihm gelegentlich wichtig wurden, einen Namen zu geben.“⁶⁴ „Ach Verdi, klagte Peppina, du bist kaum auszuhalten. Das sage ich mir auch.“⁶⁵ Besondere Prägnanz erlangt, durch den sparsamen Einsatz von unmittelbaren Intrusionen, die Gestaltung des Schlusses. Härtling übernimmt die Sichtweise eines Augenzeugen, die ihm selbst aus zweiter Hand übermittelt wurde, sucht – anders als im Schubert-Roman – gerade am Ende die Rückbindung an historische Fakten: „Jetzt verlässt Verdi meine Erzählung, sprengt diese ‚Fantasie‘. Jetzt hilft mir einer, der Verdi liebte, unter die Menge am Straßenrand, die sich von dem Maestro verabschiedet – zwei Abschiede: einmal in Armut und einmal als Apotheose“.⁶⁶

61 Ibid., S. 141.

62 Ibid., S. 154.

63 Ibid., S. 69. Vgl. das Foto Verdi und Boito@picture-alliance/Mary Evans Picture Library; Abbildung und entsprechender Verweis in Joachim Campe: *Verdi. Eine Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, S. 152.

64 Härtling: *Verdi*, S. 14.

65 Ibid., S. 109.

66 Ibid., S. 209.

EIN ALTES KIND

Werden im Schubert-Roman die Bilder des Doppelgängers und Wanderers zu treibenden Kräften im dramatischen Verlauf, so fokussiert Härtling im Verdi-Roman Phänomene des Alterns und Alt-Seins. Verdi bietet dem Autor eine Identifikationsfläche, die dieser sucht: „Ich nähere mich an Jahren dem Verdi, der mit einer unvergleichbaren Energie schon im ‚Otello‘ eine ‚neue Musik‘ fand, und ich wünschte mir waghalsig einen Austausch der Erfahrungen“.⁶⁷ Die Darstellung, die Härtling seinem Protagonisten angedeihen lässt: Ist sie Spiegel des eigenen Erlebens, reflektiert sie Wunschbilder eines glücklichen Alterns, eines Sich-Zubewegens auf einen Zustand der Vollkommenheit, den der Schriftsteller ‚seinen Verdi‘ angesichts der Fertigstellung des *Falstaff*⁶⁸ beschreiben lässt? Es wäre allerdings ein Weg zur Vollkommenheit, der sich mit Gefühlen von Schwäche und Trauer vermischt. In meiner Lesart findet die Spurensuche des Schriftstellers in der Hinwendung an die Empfindungswelt des Alters einen Fokus, liegt hier auch das zentrale Motiv für Härtling, sich nach vielen Jahren erneut der Biografie eines Komponisten zuzuwenden.

Der Literat widmet sich in feinsinniger Weise dem Aussehen Giuseppe Verdis und Giuseppa Strepponis und schafft so eine Grundschicht, die seine Reflexionen zum Prozess des Alterns zu tragen vermag: Zunehmend krumm und geschrumpft zeigen sich die Ehepartner,⁶⁹ die ursprünglich füllige Gestalt Peppinas scheint in Verdis Augen immer kleiner zu werden,⁷⁰ weicht einer porzellanhaften Zerbrechlichkeit. Die Unsicherheit des Alters schafft in Härtlings Darstellung eine neue, fast wortlose Intimität: „Er schloss sie in die Arme, küsste sie auf die Stirn, auf die Wangen, auf den Hals. Sie nahmen sich an der Hand, wagten doch ein paar Schritte in den Garten hinein und kehrten um“.⁷¹ Peppina erlangt in Verdis Sicht eine ganz neue Schönheit: „Schön bist du und unvorsichtig, Peppina, du könntest stürzen“.⁷² Den langsameren, ungeschickter, unsicherer werdenden Bewegungen, dem Taumeln, Straucheln, Wanken, Stürzen schenkt Härtling besondere Aufmerksamkeit. Verdi komponiert das von der Pariser Oper gewünschte Ballett zu *Otello*, Härtling lässt künstlerischen Prozess und persönliche Erlebniswelt in

67 Ibid., S. 9.

68 Vgl. Ibid., S. 154.

69 „Krumm und alt stand er zwischen ihnen – er empfand es so“. Ibid., S. 156.

70 Ibid., S. 185. „Wie so oft überwältigte ihn die Kindlichkeit Peppinas, die sie mit dem Alter zurückgewonnen hatte. Sie zog sich zurück, machte sich klein, wollte niemandem zur Last fallen. Selten klagte sie über Schmerzen, oder verlieh ihnen einen kuriosen Ausdruck, wie den elefantenstarken Beinen“. Ibid., S. 177.

71 Ibid., S. 186.

72 Ibid., S. 159.

humorvoller Weise auseinanderklaffen: „Stell dir vor, Peppina, ein Ballett, und ich, unfähig bei einem langen Schritt das Gleichgewicht zu halten, denke mir Battons, Sprünge und Flüge aus, mute meinen Beinen Abenteuerliches zu“.⁷³ Den angeschwollenen Beinen, die Peppina mit Elefantenbeinen vergleicht, stehen alternde Hände gegenüber, die mehr und mehr Kinderhänden gleichen.

„So alt wollten wir nicht werden, Verdi, sagte sie leise, halb singend“.⁷⁴ Mit staunenden Augen, „Kinderaugen“, erleben die Partner ihr Altern. Das „alte Kind“, das die schützende Hand Boitos sucht, steht im scharfen Kontrast zum „greisen Kind“, das sich im Schubert-Roman in Spauns Imagination festsetzt, als er Schubert, noch Zögling im Konvikt und Sängerknabe, mit seinen Blicken folgt: „ein vermummter Greis“ – „da spielt ein Greis einen Sechzehnjährigen oder ein Sechzehnjähriger einen Greis“.⁷⁵ In der Engführung von Alter und Kindheit entfaltet Härtling im Verdi-Roman eine zweite Schicht seiner Annäherung an den Prozess des Alterns. So legt er seinem Protagonisten die Worte in den Mund: „Nehmen Sie mir diesen Heiterkeitsausbruch nicht übel, Giulio. Ich sah mir altem Kerl zu, wie ich mich kindisch aufregte wegen nichts und wieder nichts, und ich hörte Shakespeare mir zurufen; Himmel, zwei Monate schon tot, und noch nicht vergessen“.⁷⁶ Angesichts des Todes der Gattin weint Verdi laut wie ein Kind. In einer berührenden Geste hat Härtling ihn zuvor ein Veilchen pflücken lassen, das er der sterbenden Peppina zum Riechen bringt. Der Literat enthält sich des Pathos, deutet an, skizziert in ganz zarten Pastelltönen eine Atmosphäre, die vielleicht so nur von ganz Jungen oder ganz Alten erlebt werden kann: „Danke Verdi, doch ich rieche nichts, denn ich bin ein bisschen erkältet [...] Er fuhr mit der Hand über ihre Stirn, eine Andeutung von Lächeln stahl sich in ihren Mundwinkel“.⁷⁷

In mancher Hinsicht lässt Härtling Verdi mit seinem Alter und seiner Schwäche kokettieren, der Kraft und Herzlichkeit gegenüber seiner Umgebung und Frische in künstlerischer Hinsicht entgegenstehen. Der Literat betont mit Verdis Worten die jung gebliebene Kunst: „Aber ich schaffe es immerhin, den Laden und die Leute in Schwung zu halten“.⁷⁸ Die Kunst gestattet es dem Komponisten auch, noch einmal wütend zu sein, sich über den „gierigen“ Größenwahnsinn⁷⁹ des Sängers des Sir John zu erregen. Allerdings mehren sich für den erzählenden Literaten auch die Momente, in denen er seinen Protagonisten an den Unzulänglichkeiten und

73 Ibid., S. 181.

74 Ibid., S. 151.

75 Härtling: *Schubert*, S. 68 und S. 73.

76 Härtling: *Verdi*, S. 136.

77 Ibid., S. 191.

78 Ibid., S. 168.

79 Ibid., S. 156.

Beschwerden des Alters leiden lässt. Sie bilden eine dritte Schicht, die vielleicht „konventionellste“ in Härtlings Zugang: „Die Einschränkungen, der Verlust an Bewegungsraum, das bedrohliche Unvorhersehbare bedrückten ihn mehr und mehr. Oft brauste er auf“.⁸⁰ Es sind die Mühsale des Alters, die einen der seltenen Perspektivenwechsel im Roman bedingen. Im Aufgriff eines Briefes an Giuseppe de Amicis von Anfang Januar 1901 verleiht Härtling seiner Annäherung Authentizität: „ich kann nicht mehr lesen, nicht schreiben, die Augen versagen, das Gefühl lässt nach und gar die Beine wollen nicht mehr tragen. Ich lebe nicht, vegetiere nur eben. Was soll ich noch auf dieser Welt“.⁸¹ Für den Literaten ist es insbesondere die Hilflosigkeit, die Angewiesenheit auf schützende Hände, die den Komponisten quält.

Eine weitere Schicht in seiner Annäherung entfaltet Härtling in der Kontrastierung von Alter und Jugend. Zu der „Älteren“ Chiarina Maffei, den „Gleichaltrigen“ wie den alt gewordenen Schwestern Teresina Stolz und Giuseppa Strepponi⁸² gesellen sich mehr und mehr Jüngere. Vorerst ist es Boito, der etwa dreißig Jahre jüngere, der sich in Verdis Leben drängt. Härtling spielt mit der Sichtweise der „Jugend“, deren Ehrfurcht dem Alter gegenüber. „Boito nahm die Distanz der Jahre in Acht, schon im Gruß“.⁸³ Da werden schließlich auch Eleonora Duse und Arturo Toscanini sein, die „wirklich Jungen“, die einen Platz in Verdis Leben erkämpfen. Es ist aber insbesondere Boito, durch dessen Augen Härtling auch die zunehmende Schutzbedürftigkeit des Alters in den Blick nimmt: Er begleitet Verdi nach der Aufführung des *Otello* auf den Balkon des Hotels, veranlasst den Komponisten, sich der jubelnden Masse zu zeigen. Ruhm und Hilflosigkeit prallen im Roman in diesem Moment mit unmittelbarer Immanenz aufeinander: „Boito sprach ihm zu. Verdi fasste nach seiner Hand, ein altes Kind, das den Beschützer sucht. Boito schossen Tränen in die Augen. Er streichelte die alte Hand“.⁸⁴

Ganz anders als Franz Werfel geht es Härtling in seinem Roman vor allem darum, das Aufeinandertreffen von Alt und Jung auf einer alltäglichen Ebene zu zeichnen. Nur in zarten Anklängen findet sich der kompositorische Streit, der Verdianer und Wagnerianer entzweit, der auch Boito ursprünglich zum großen Anhänger des Deutschen gemacht hatte. Während Werfel die Generationen ganz explizit mit unterschiedlichen ästhetischen Ansprüchen verbindet, daraus den großen Spannungsbogen in seinem Roman entwickelt, beschränkt sich Härtling

80 Ibid., S. 188. Belegstelle dazu in: Giuseppe Verdi: *Briefe*, hg. und eingeleitet von Franz Werfel, basierend auf der Übersetzung von Paul Stefan. Berlin u. a.: Paul Zsolnay Verlag, 1926, S. 377.

81 Härtling: *Verdi*, S. 197.

82 Ibid., S. 107.

83 Ibid., S. 103.

84 Ibid., S. 128f.

auf zwei unmittelbar in den Roman eingewobene Äußerungen Hans von Bülows: eine Rezension des Requiems sowie einen an Verdi gerichteten Brief, in dem der Dirigent um Verzeihung für sein ursprüngliches, abschätziges Urteil bittet.⁸⁵ Die von Grabowska aufgestellte These, dass es Härtling nicht so sehr um die Musikergestalt als um den Menschen geht,⁸⁶ dass er davor zurückschrecke, Musik hermeneutisch zu deuten, zu beschreiben oder zu verbalisieren,⁸⁷ dass Musik vielmehr ihm als Zuhörenden gestattet, sich gleichsam in seine Protagonisten einzuhören, scheint sich in der Annäherung des Literaten an Verdi zu erhärten. Angesichts der Sparsamkeit unmittelbarer Bezugnahmen auf Verdis Musik erlangen die Passagen, in denen der Schriftsteller den Komponisten direkt auf sein Schaffen zu sprechen kommen lässt, besondere Bedeutung. Dem alten Komponisten wird vorerst aus der Sichtweise der Gattin die Neuheit des *Otello* entgegengestellt: „Es ist ein großes Glück, Verdi. Drei deiner Jahre, unserer Jahre. Viele im Publikum haben geweint. Das hast du angerichtet mit dieser Musik. Deiner ganz neuen Musik. So neu ist sie nicht, Peppina. Aber sie macht mich neu. Das habe ich angerichtet“.⁸⁸ Erneut stellt Härtling im Anschluss an die Aufführung des *Falstaff* dem greisen Komponisten das Zukunftsweisende der Musik entgegen: „Warum sind die so außer sich?, fragte er sich. Weil ich alter Mann das alles erfunden habe? Weil die Oper ihnen so gefällt. Wahrscheinlich doch, weil ich eine für sie neue und ungewohnte Musik komponiert habe“.⁸⁹

Diesem in künstlerischer Hinsicht Vorausblickenden steht in Verdis alltäglichem Leben mit dem Abschiednehmen von vertrauten Orten, geliebten Menschen ein deutlicher Kontrapunkt entgegen. Härtling widmet dieser Schicht seines Bildes von Alter und Altern zentrale Bedeutung, und es gelingt ihm abermals, Lachen und Tränen zusammenzulesen. Zum Inbegriff von Aufbruch und Reise wird Peppinas Gepäck, ein von Härtling feinsinnig in seine Fantasien eingesponnenes Motiv. Er konfrontiert sich und „seinen Verdi“ im Angesicht häufiger Reisen mit wahren Kofferbergen. So entwirft er in einem *Accelerando* eine Szene des Aufbruchs nach Montecatini. Eine humorvolle Atemlosigkeit entwickelt sich angesichts der Verspätung des Kutschers:

Verdi zog in regelmäßigen Abständen die Uhr aus der Tasche, sagte, vielleicht um Peppina in Bewegung zu setzen, die Zeit an, und je knapper sie wurde, umso

85 Vgl. einen Brief an Giuseppe Verdi vom 7. April 1892; Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*, Bd. 7, hg. von Maria von Bülow. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900, S. 386.

86 Vgl. Grabowska: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*, S. 255–256.

87 *Ibid.*, S. 66.

88 Härtling: *Verdi*, S. 128.

89 *Ibid.*, S. 162.

unruhiger und lauter wurde Peppina, sie sprang auf, stellte die Koffer um, war sich allmählich sicher, dass sie den Zug versäumen würden, doch schließlich klopfte der Kutscher [...] ⁹⁰

Peppinas Köfferchen werden angesichts häufiger notwendiger Reisen zu Ärzten kleiner, schrumpfen, wie ihre Besitzerin. Am Totenbett Peppinas greift der Literat noch einmal das Motiv auf: „Du hast ja deinen Koffer für das Jenseits schon gepackt, liebste Peppina. Als er diesen Satz aussprach, den er in letzter Zeit immer wieder zum Besten gab, hörte sie mit einem angestrengten Stöhnen auf zu atmen.“ ⁹¹

Verdis Leben, das enger, stiller wird, bildet die letzte Schicht in Härtlings tastender Annäherung an das Phänomen des Alterns. Von einem müden, sich entfernenden Gesicht spricht er unter Bezugnahme auf eine Zeichnung von Adolfo Hohensteiner. ⁹² „Die Stille aller nimmt mich auf“ ⁹³ – in der Beschreibung der schlichten, ersten Verabschiedung vom Maestro in den Straßen Mailands lässt Härtling all die Stimmen, die Verdi begleitet haben und die er zum Klingen gebracht hat, innehalten. Sie werden wiederkehren, in der offiziellen Beisetzung zwei Wochen später, in der der Junge, Arturo Toscanini, dem Alten durch sein Dirigat die Ehre erweist. Ich möchte noch einmal den Dichter zu Wort kommen lassen. Die Worte, mit denen Härtling auf die Struktur seiner Lenau-Biografie *Niembsch oder Der Stillstand* verweist, vermögen vielleicht anzudeuten, was er über eine Auseinandersetzung mit vielschichtigen, feinsinnig beschriebenen Phänomenen des Alterns in der Gestalt Verdis sucht, zu finden erhofft, möglicherweise auch zu finden vermag:

Mit einem Rondo, einer Kreisfigur, versuche ich mich erzählend auf den Stillstand vorzubereiten. Er ist, ich weiß es, ich habe es ausprobiert und erfahren, nicht möglich. In der Sprache nicht. In der Musik schon: Durch die unendliche Wiederholung, die ihren Ausgangspunkt im Wiederholen vergisst und dadurch aus sich fällt und aus der Bewegung den Stillstand schafft. Oder wenigstens vortäuscht. ⁹⁴

90 Ibid., S. 104.

91 Ibid., S. 191.

92 Vgl. Ibid., S. 209.

93 Ibid., S. 210.

94 Peter Härtling: *Das Wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik. Salzburger Vorlesungen 1994*. Stuttgart: Radius Verlag, 1994, S. 10.

BIBLIOGRAFIE

- Brandstätter, Ursula: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch *Schwammerl* und Peter Härtling *Schubert*“, in: *Musik und Biographie*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (= Festschrift für Rainer Cadembach). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 82–105.
- Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, Bd. 3. *From Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 2002 (revidierte Ausgabe basierend auf der Erstausgabe aus dem Jahr 1981).
- Campe, Joachim: *Verdi. Eine Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.
- Grabowska, Małgorzata: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag, 2006.
- Härtling, Peter: *Noten zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1990.
- Härtling, Peter: *Schubert: Zwölf Moments musicaux und ein Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, ¹⁶2015 [basierend auf der Erstveröffentlichung 1992].
- Härtling, Peter: *Das Wandernde Wasser. Musik und Poesie in der Romantik. Salzburger Vorlesungen 1994*. Stuttgart: Radius Verlag, 1994.
- Härtling, Peter: *Notenschrift. Worte und Sätze zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1998.
- Härtling, Peter: *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015.
- Kreutzer, Wolfgang: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, in: *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von Wilhelm Hemecker unter Mitarbeit von Wolfgang Kreutzer. Berlin, New York: De Gruyter, 2009, S. 273–309.
- Kreuzer, Gundula: „Nationalheld, Bauer, Genie: Aspekte der deutschen ‚Verdi-Renaissance‘“, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt. Laaber: Laaber, 2002, S. 339–349.
- Philipps-Matz, Mary Jane: „Verdi’s life: A thematic biography“, in: *The Cambridge Companion to Verdi*, hg. v. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 3–14.
- Röller, Ute: „*Mein Leben ist ein Roman*“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien* (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften 608). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.