

Norbert Otto Eke

Drei im gestimmten Raum Lea Singers *Verdis letzte Versuchung*

Die ‚dunklen‘ Jahre

„Vielleicht der traurigste Augenblick meines Lebens. Signora Stolz kam heute an. Immer noch sehr schön. Dunkel, Dunkel, Dunkel vor mir [...]“¹ – Giuseppina Verdi notiert diese Sätze am 23. September 1871 am Rand ihres Kalendariums. An diesem Tag war die Sopranistin Teresa Stolz (Tereza Stolzová), einer Einladung des Komponisten folgend, in Sant’Agata, dem Landsitz der Verdis, eingetroffen. Giuseppinas Notiz wirft ein Licht auf jene ‚dunklen‘ Krisenjahre in der Ehe des Künstlerpaares, die Lea Singer in das Zentrum ihres Romans *Verdis letzte Versuchung* stellt. Der Titel des 2012 erschienenen Romans öffnet als Anspielung auf Nikos Kazantzakis Roman *Die letzte Versuchung* (Ο τελευταίος πειρασμός, *O telefteos pirasmos*, 1951) und vielleicht noch mehr auf die 1988 unter dem Titel *The Last Temptation of Christ* erschienene Verfilmung dieses Romans durch Martin Scorsese einen weiten Assoziationsraum im Hinblick auf den ambigen Charakter des Künstlers als im Dienst eines Höheren (des Kunstwerks) stehenden ‚vergötterten‘ Idols und als eines von der Sehnsucht nach dem einfachen, aber auch ‚vollen‘ Leben umgetriebenen Menschen.² Auf subtile Weise lenkt Singer zugleich damit den Blick auf den Charakter des bis heute ungeklärten Verhältnisses zwischen Verdi, dem erfolgreichen Komponisten, der es mit Opern wie *Rigoletto*, *La Traviata* und *La forza del destino* zu Ruhm und Reichtum gebracht hat, und der gefeierten Verdi-Interpretin Teresa Stolz, die zu einem Zeitpunkt in

¹ *Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten*, zusammengestellt und übersetzt von Franz Wallner-Basté, Zürich 1979, S. 243.

² Roman und Film verhandeln das duale Wesen (wahrer Gott und wahrer Mensch) Jesus von Nazareths. Jesus erscheint als Zweifelnder und mit seinem Schicksal Hadernder, der seinen Auftrag erst begreifen muss. Von einem vermeintlichen Schutzengel (in Wirklichkeit Satan) dazu verführt, träumt er davon, die Last seines Auftrags abzuwerfen, eine Familie zu gründen und am Ende eines langen Lebens eines natürlichen Todes zu sterben. Jesus’ Versuchung ist die, Mensch sein zu dürfen, das einfache Leben der Menschen zu leben, und nicht Gott sein zu müssen. Letztendlich entscheidet er sich für den schwierigeren Weg und das Opfer am Kreuz. In Singers Roman zieht sich das Thema der Dualität, hier des Künstlers, als Leitmotiv durch den gesamten Erzähltext.

Verdis Leben tritt, in dem die Ehe des Komponisten mit der einst selbst gefeierten Primadonna Giuseppina (eigentlich Clelia Maria Josepha) Strepponi bereits merklich von Spannungen und Kränkungen überlagert wird.

Verdis letzte Versuchung ist ein streng durchkomponiertes Oratorium für drei Stimmen, das in neun Abschnitten die durchaus auch für den Komponisten selbst ‚dunklen Jahre‘ in der Biographie Verdis und Giuseppinas ausleuchtet, ohne die komplizierte Dreiecksbeziehung mit der halb in das Leben der Verdis hineindrängenden, halb hineingezogenen Sängerin Teresa Stolz zu vereindeutigen. Der Roman ist angelegt gleichsam als mehrteilige Anordnung von Echoräumen. Jeweils für sich ins Recht gesetzt, ergreifen in immer der gleichen Reihenfolge die Sprecher ‚Giuseppina‘, ‚Giuseppe‘ (Verdi) und ‚Teresa‘ (Stolz) das Wort; ihre Stimme klingen auf, verstummen wieder – und finden gleichsam ein Echo im Selbstgespräch des jeweils nachfolgenden Sprecher-Ichs. Im Wechsel der Stimmen entsteht ein Ganzes, ein vielstimmiger, zugleich vielfach ‚gestimmter‘ Erzähl-Raum, in dem Singer die Geschichte der undurchsichtigen *ménage à trois* (die möglicherweise auch eine *amour fou* war) in Jahresringen gleichenden Kapiteln (1868 – 1869 – 1870 – 1871 – 1872/73 – 1873 – 1874/75 – 1876/77 – 1879) auffächert. In den Selbst-Erklärungen der Stimmen ‚Giuseppina‘, ‚Giuseppe‘ und ‚Teresa‘ erscheinen die jeweils anderen nicht als reale, schon gar nicht als psychologisch ‚wahre‘ Figuren. Sie alle erscheinen auf der Bühne des Romans vielmehr als Komposita widersprüchlicher Projektionen der anderen Laut-Sprecher, die sich wiederum selbst ‚erklären‘.

Strukturell folgt dieses Stimmenspiel, das ‚Welt‘ gleichsam in Einzel-, ‚Welten‘ entstehen lässt, der *Logik der Polyphonie* (Ehrenfried Muthesius) mit ihrer Verbindung ‚stimmiger‘ Wesenheiten zur Einheit eines Ganzen. Singers erzählte Stimmen sind einerseits eigenständig, verhalten sich aus dieser Eigen- und Selbstständigkeit heraus in ihrer sukzessiven Anordnung aber zueinander, um am Ende des Romans in einem imaginären Raum ‚gleichstimmig‘ zusammenzufinden. Mit dieser ‚Übersetzung‘ musikalischer Strukturmuster in die narrative Architektur des Romans stellt Lea Singer sich in eine lange, von Lessings kontrastiver Kunsttheorie angestoßene Tradition ästhetischer, im 20. Jahrhundert dann vor allem auch semiotischer, Theoriebildung im Allgemeinen und der Interferenzbildung von Literatur und Musik im Besonderen, die in der Aufklärung mit der Theorie des Sprachsingens beginnt (vgl. dazu Herders Sprachphilosophie), von dort aus zunächst in die Theorien lyrischen Sprechens und seit der Frühromantik (vgl. Wackenroders/Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796, und *Phantasien über die Kunst*, 1799) verstärkt auch Eingang in die Literatur selbst findet – thematisch, vor allem aber auch strukturell.

Die Liste derartiger struktureller Inferierungen³ des komplex differenzierten Zeichensystems der Musik in das der Sprache/Literatur, seiner Umcodierung und Transferierung, ist lang und reicht bis in die Gegenwart.⁴ Kleists Ringen mit der Struktur des Sonatenhauptsatzes zur Vermittlung des Erhabenen in der Erzählung mit dem sprechend gewordenen Titel *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810/11)⁵ und Thomas Manns Versuch, mit der Verarbeitung der Zwölftonmusik Musik in Sprache nachzubilden (*Doktor Faustus*, 1947),⁶ sind lediglich prominente Beispiele, denen sich in jüngerer Zeit etwa Thomas Lehr mit der Aneignung der Sonatenform für die narrative Struktur seines Romans *September. Fata Morgana* (2011)⁷ an die Seite stellen ließen.

³ Spielmann hat diesen Begriff ursprünglich für den Einschluss von Bildeinheiten in eine andere Bildeinheit geprägt; Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998, S. 136 f.

⁴ In der Forschung ist dies eingehend diskutiert worden. Vgl. dazu aus jüngerer Zeit lediglich exemplarisch: Christoph Vratz, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*, Würzburg 2002; Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003; Andreas Sichelstiel, *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauctoren*, Essen 2004; Hannes Fricke, *Intermedialität Musik und Sprache. Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel „Thema und Variation“ und „Fuge“*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36 (2006), H. 141, S. 8–29; Joachim Grage (Hg.), *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg 2006; Torsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt am Main 2008; Peter Kivy, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford 2009; Wolf Gerhard Schmidt (Hg.), *Faszinosum „Klang“. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, Berlin u. a. 2014.

⁵ Vgl. Christine Lubkoll, *Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle*, in: *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 337–364; Bernhard Greiner, „Das ganze Schrecken der Tonkunst“. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), S. 501–520; Marc Oliver Schäfer, *Kleists Novelle von der Heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment 1998*, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 5 (1998), S. 30 f.; Jean-Charles Margotton, *Die Gewalt der Heiligen Cäcilie. Das Bild der Musik bei Wackenroder, Hoffmann und Kleist*, in: *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften*, hg. von Andrea Hohmeyer, Jasmin S. Rühl und Ingo Wintermeyer, Münster 2003, S. 409–420.

⁶ Thomas Manns Auseinandersetzung mit Schönbergs Zwölftonmusik ist in der Forschung eingehend behandelt worden. Vgl. dazu an neueren Veröffentlichungen u. a.: Angelika Abel, *Musikästhetik der klassischen Moderne. Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg*, München 2003; Johannes Odendahl, *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in Literatur bei Thomas Mann*, Bielefeld 2008; Jens Schmitz, *Konstruktive Musik. Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Kontext der Moderne*, Würzburg 2009; E. Randol Schoenberg (Hg.), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann. Tagebücher und Aufsätze 1930–1951*, Wien 2009.

⁷ Vgl. Norbert Otto Eke, „Es gibt keinen Sieger außer Gott“. *Dialogizität im Raum der Schrift: Thomas Lehrs Roman September. Fata Morgana*, in: *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, hg. von Axel Dunker und Michael Hofmann, Frankfurt am Main 2014, S. 205–220.

In ihren Paderborner Poetikvorlesungen *Präzision & Sinnlichkeit. Überlegungen zur Gegenwartigkeit des Flüchtigen* (2009/10) hat Lea Singer selbst an Steven Paul Schers Konzept der *Verbal Music* erinnert.⁸ Scher gebraucht den Terminus ‚verbal music‘ für Versuche, durch Sprache als sekundäres Medium Musikerfahrung einzuholen bzw. hervorzurufen:

[B]y verbal music I mean any literary presentation (wether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚theme‘. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music.⁹

Dabei unterscheidet Scher zwischen Strategien der Repräsentation und der Präsentation:

Rather than capturing a poetic semblance of musical sound or imitating musical form, verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music. Two basic types of verbal music can be distinguished. When the poet draws on direct musical experience and/or a knowledge of the score as his source we may speak of *re-presentation* of music in words: he proceeds to *describe* either a piece of music which he himself identifies or which is identifiable through inference [...]. Poetic imagination alone, inspired by music in general, serves as the source of the second type of verbal music; and it involves direct *presentation* of fictitious music in

⁸ Lea Singer, *Präzision & Sinnlichkeit. Überlegungen zur Gegenwartigkeit des Flüchtigen. Poetikvorlesungen Paderborn 2009/2010*, unveröffentlichtes Manuskript, zitiert mit freundlicher Genehmigung der Autorin, S. 46 f.: „Die Wechselbeziehung von Musik und Sprache verleitet oft zu Irrtümern und Irrwegen. Ingeborg Bachmann lehnte wohl deshalb Begriffe wie musikalische Lyrik und musikalische Sprache kategorisch ab mit den Worten: ‚Musik ist etwas ganz anderes.‘ Doch in ihrem Werk wird deutlich, dass es zwei grundlegende und grundverschiedene Möglichkeiten gibt, Musik und Sprache zusammenzuführen. Steven Paul Scher, einer der wesentlichen Denker in der Literatur-Musikforschung, hat dafür die Begriffe *verbal music* und *word music* geprägt. *Verbal music* meint die Beschreibung von Musik, von Hörerlebnissen in der Literatur. Die Musik ist darin Gegenstand wie in vielen Werken von Thomas Mann, Max Brod, Franz Werfel oder Hermann Hesse, Heimito von Doderer, Alfred Andersch, Wolfgang Koeppen, Harry Mulisch oder Elfriede Jelinek. *Word music* meint, dass musikalische Erscheinungsformen, ob Klangfarbe, Rhythmus, Akzentuierungen, Melodie oder Aufbau im Text nachgebildet werden. Bei Thomas Mann, und das macht seine Silbenunterlegung so unvergesslich, ob wir Schönbergs Kritik nun für berechtigt erachten oder nicht, geschieht beides zugleich. Die Wirkung verspürt jeder: Die Sprache macht die Musik merkbar und die Musik wiederum Thomas Manns sprachliche Umsetzung.“

⁹ Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven u. a. 1968, S. 8.

words: the poet creates „a ‚verbal piece of music‘, to which no composition correspondents“.¹⁰

Im Gegensatz zu ‚verbal music‘ zielt ‚word music‘ nach Schers Verständnis darauf ab, Musik dichterisch zu imitieren. „In word music [...] [t]he poet who chooses to imitate musical structures and devices achieves his goal through attempting the superimposition of musical structures on a literary work or through experimenting with musical devices in a literary medium.“¹¹

Verdis letzte Versuchung ist als sprachlich erzählter Text beides: *word music* in seinen intermedialen bzw. interartiiellen ‚Verfransungen‘ (Adorno)¹² und *verbal music* hinsichtlich der ihm ablesbaren Strategien zur Re-Präsentation von Musik. Der besondere Reiz des Romans besteht so darin, dass Lea Singer sich bei der Konstruktion eines polyphon gestimmten Erzählraums nicht nur musikalischer Strukturmuster bedient, sondern sich bei der Entfaltung ihrer Geschichte gewissermaßen auch ‚produktiv‘ gegenüber dem Verdischen Musikwerk selbst verhalten hat, indem sie die am 24. Dezember 1871 in Kairo uraufgeführten tragische Dreiecksgegeschichte des „*dramma musicale*“¹³ *Aida* und die am 22. Mai 1874 zum ersten Todestag Alessandro Manzonis in der Kirche San Marco in Mailand uraufgeführte *Messa da Requiem*, zwei musikalische Großwerke Verdis mithin, die jeweils in den ‚dunklen‘ Krisenjahren entstanden sind, als akustische und literarische Referenzmasken für die Geschichte der „letzten Versuchung“ Verdis aufruft. Insofern Singer solcherart den Dialog mit Verdis Werk aufnimmt, folgt sie der Strategie vorangegangener Romane wie insbesondere *Die Zunge* (2000), *Konzert für die linke Hand* (2008) oder *Der Opernheld* (2011), dem Erzählen unter Aufbietung aller sprachlichen Möglichkeiten zur Darstellung akustischer, visueller, gustatorischer, olfaktorischer und haptischer Sinneswahrnehmungen eine geradezu körperliche Bildkraft zu verleihen.¹⁴

¹⁰ Steven Paul Scher, *Notes Toward a Theory of Verbal Music* (1970), in: *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher, hg. von Walter Bernhart und Werner Wolf, Amsterdam, New York 2004, S. 23–35, hier S. 30.

¹¹ Ebd.

¹² Als ‚Verfransungen‘ bezeichnet Adorno Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen Kunstgattungen. Vgl. Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: *Th. W. Adorno, Ohne Leitbild. Para Aesthetica*, Frankfurt am Main 1967, S. 158 f.

¹³ Lea Singer, *Verdis letzte Versuchung*, München 2012, S. 108.

¹⁴ Vgl. Norbert Otto Eke, *Lea Singer. Nähe in der Distanz – Humilitas und Emphase*, in: *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*, hg. von Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke, München 2012, S. 403–416.

„Ein Leben zu dritt“: Das ‚dramma intimo‘

In der Fluchtlinie beider Kompositionen, die als Appell an das akustische Gedächtnis, dem Erzähltext (idealerweise) eine zweite Wahrnehmungsebene einziehen, entfaltet der Roman ein selbst opernhafes Drama der Liebe (und der Eifersucht), das streckenweise Züge eines Krieges annimmt. Singers Erzählfiguren spielen regelrecht, wenn auch am Ende nicht mehr den Regeln der Tragödie gerecht, ein „bühnenreifes Stück“,¹⁵ in dem sich die Rollen zunächst ähnlich verteilen wie in der Figurenkonstellation der *Aida*. Bildet mit der *Aida* gleichsam das Ringen zweier einander kontrafaktisch gegenüber gestellter Frauen, auf die sich die widerstreitenden Affekte Liebe, Eifersucht, Hass, Verzicht, Trauer und Krieg verteilen, den zentralen Referenzpunkt der ersten im Roman erzählten Jahre, wechseln im zweiten, die Jahre 1873 bis 1879 umfassenden Teil von *Verdis letzte Versuchung* die Bezugsebenen: die *Aida*, in der die Beziehung von Liebe und Tod noch engmaschig geknüpft ist, tritt zurück und das *Requiem*, in dessen Zentrum mit der Raum greifenden *dies-irae*-Komposition „die Darstellung der leidenden Kreatur, ihres Bedrohtseins und ihrer Hoffnung auf Befreiung“¹⁶ steht, schiebt sich in den Vordergrund. Ist es anfänglich der Liebes-Krieg (*la guerre de l'amour*), der alles überlagert, erscheint von nun an der Tod als Verbündeter (Giuseppina) und zugleich als Feind (Verdi).

Insbesondere Giuseppina ist es, die das tragisch endende Dreiecksverhältnis zwischen der Pharaonentochter Amneris, der Sklavin Aida und dem Feldherrn Radames auf sich und ihr Verhältnis zu Verdi bezieht, dessen Kompositionen sie ‚Geheimbotschaften‘ entnehmen zu können glaubt – so dem von Verdi für die letztlich gescheiterte Aufführung der *Messa per Rossini* (1869) komponierten „Libera me“¹⁷ oder der von Verdi durch ein zehnmal wiederholtes Weltabschiedsmotiv besonders exponierten

¹⁵ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 122: Die Formulierung fällt im Zusammenhang der Erinnerung „Teresas“ an die *menage à trois*, in der zwei ihrer Schwestern gelebt haben: „Ich war schon zehn Tage oder länger bei den Verdis, als mir auffiel, dass sie, die Signora, oft ganz anders schaut, als sie redet. Sie hat mich nach meiner Familie gefragt, ganz interessiert. Als ich ihr erzählt habe, dass zwei meiner Schwestern jahrelang eine Ehe zu dritt geführt haben, mit dem Mann der Älteren, hat sie gesagt: Das muss ja ein bühnenreifes Stück gewesen sein, und hat gelacht. Ihre Augen haben nicht gelacht.“ (ebd.).

¹⁶ Barbara Meier, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg ³2007, S. 117.

¹⁷ Vgl. Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 40 f.: „Mariani soll, wenn es nach Verdi geht, und es wird nach ihm gehen, dieses Requiem dirigieren. Mariani soll den Chor und das Orchester beschaffen. Mariani soll sich um die Solisten kümmern. /Mariani? Solisten? /Mariani, das heißt: Stolz. Ohne sie macht der nichts. [...] Mariani wird dafür sorgen, dass die Stolz das Solo bei Verdi übernimmt. *Libera me! Erlöse mich!* Natürlich hat mir das zu denken gegeben. Wer würde sich da keine Gedanken machen? Ich muss das erst recht tun. Ich selbst habe Verdi früher in einigen Briefen als meinen Erlöser bezeichnet. Mir kam es damals so vor, als wäre ihm das peinlich, und ich habe damit aufgehört. Jetzt lässt er den Sopran, sprechen wir es ruhig aus, die Stolz, singen: *Erlöse mich!*“.

Hinwendung der sterbenden Aida an die Erde, die dort Heimat der Liebenden zu werden verspricht, wo ihnen der Himmel auf Erden verschlossen bleibt: „Sein liebstes Stück ist der Liebestod. Seine Lieblingsmelodie ist der Abschied von Aida und Radames. *O terra, addio*. Ich brauche nicht zu fragen, warum.“¹⁸ Aber auch Verdi und Teresa spiegeln sich in der in Giuseppinas Augen ‚flachen‘ Geschichte, der nur „die Musik [...] einen Körper“¹⁹ gibt. Sie kommunizieren regelrecht über das Libretto und den Gesang. „Bei der Probe vor dem Abendessen“, heißt es in einem auf das Jahr 1871 datierten Monolog Teresas,

gingen wir noch einmal das Duett von Radames und Aida am Ende des dritten Akts durch. Bisher hatte Verdi den Part von Radames auf dem Klavier gespielt. Ich spiele schlecht, hat er anfangs gesagt, aber ich singe noch schlechter. Er war zufrieden mit mir, bis auf die eine Stelle, wo ich ihn frage: *Nè d'Amneris paventi il vindice furor?* – Amneris' grausame Rache fürchtest du wohl nicht? Da hat er plötzlich gesungen, was Radames in den Takten vor dem Einsatz der Aida singt. Es war mehr ein Sprechgesang. *Sarai tu il serto della mia gloria, vivrem beati d'eterno amor*. Du wirst der Preis meines Ruhmes sein, wir werden glücklich in ewiger Liebe leben.²⁰

Und Verdi bemerkt: „Ein Brief von Teresa war mit *Aida* unterschrieben. Dahinter hatte Peppina zwei Ausrufezeichen und ein Fragezeichen gesetzt.“²¹ Der Schlüssel zu dieser leitmotivisch wiederkehrenden Anverwandlung der *Aida*-Konstellation wiederum ist der Sprecherin Giuseppina in den Mund gelegt:

Warum fällt mir erst jetzt auf, dass Verdis Amneris eine ganz andere ist als die in Mariettes Entwurf?²² Bei Mariette war sie eine Furie. Hier bei Verdi ist sie eine Frau, die genauso liebt wie Aida. Die genauso geliebt werden will wie Aida. Die genauso von Qualen heimgesucht wird wie Aida. Sie ist klug, diese Amneris, sie ist eine Meisterin der Verstellung. Umarmt Aida. Nennt sie ihre liebste Freundin. Das Orchester sagt, was ihr Gesang verschweigt. Diese Triolenketten, die ruhelos und haltlos kreisen. Diese Triolenketten, aus denen es kein Entkommen gibt. Die verraten sie. Sie verraten ihren Argwohn. Und ihre Eifersucht. Das ist der Dämon, der sie beherrscht. Er macht mit ihr, was er will. Die Musik sagt, dass sein Mitleid, das Mitleid des Komponisten, des Orchesters, das Mitleid

¹⁸ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 133.

¹⁹ Ebd., S. 104.

²⁰ Ebd., S. 124.

²¹ Ebd., S. 141.

²² Von dem Ägyptologen Auguste Mariette stammt der erste Entwurf der Geschichte, von dem ausgehend Antonio Ghislanzoni dann das Libretto verfasst hat.

von allen, nicht der Betrogenen gilt, nicht der Rächenden. Es gilt der Liebenden. Aida hat das Mitleid der Oboe, des Fagotts, die ihr Stöhnen nachzeichnen, bei ihr sind, als sie die Götter um Erbarmen anfleht. Sie ist die große Unglückliche. Aber sie ist eins mit sich. Ihre Liebe ist echt und bedingungslos. Jeder hört es. Und jeder sieht es, wer diese Liebende singt. *La Stolz* aus Böhmen. Wie Aida eine Frau fern der Heimat. Wie Aida jetzt nur dort zu Hause, wo sie geliebt wird.

[...] Ihm [Verdi] ist bewusst, was ich heute Abend erfahre: dass ihm nichts entgangen ist. Ihm ist auch bewusst, was seine Musik mir nun mitteilt: Dieser Dämon trägt Schuld. Dieser verdammte Dämon trägt Schuld an einem Ende, das Amneris zurücklässt als eine, die alles verloren hat, alles. Die nichts mehr ändern kann, obwohl sie es noch ändern will. Als der Geliebte schließlich in die Hände der Priester fällt, kann sie ihn denen nicht mehr entreißen. Da steht sie und verflucht nicht nur die Priester. Sie verflucht auch ihren Dämon. Ihre Eifersucht. Zu spät. Zu spät für Milde, Einsicht, Nachsicht. Ihr Dämon hat genau das zerstört, was sie behalten wollte. Das sagt mir Verdi, während er reglos neben mir sitzt. Er sagt mir: Du siehst hier, was passiert. Wenn du sie umbringst, bringst du auch ihn um. Ihn, der sie liebt. Wenn du sie auslöschen willst, dann verlierst du auch mich.²³

Lassen können und wollen Giuseppina, Verdi und Teresa so wenig voneinander, wie dies Verdis Opernfiguren können: Nicht Giuseppina, die unter Verdis Kälte leidet und von ihm einerseits ultimativ die Beendigung des Verhältnisses verlangt („Entweder diese Frau verlässt das Haus, oder ich verlasse es.“²⁴), andererseits weiß, dass sie in dem ihre Ehe gefährdenden Liebeskrieg „die Deckung nicht verlassen“²⁵ darf, und die Rivalin mit einer vergifteten Freundschaft strategisch umarmt,²⁶ um die Kontrolle zu behalten; nicht Verdi, der alternde, eigentlich des Komponierens müde Künstler,

²³ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 136 f.

²⁴ Ebd., S. 240.

²⁵ Ebd., S. 73.

²⁶ Vgl. ebd., S. 134: „Ich sah die richtige Strategie. Den Gegner zu umarmen ist die eleganteste Methode, ihn zu behindern. Dann kann er die Hand nicht gegen dich erheben. Kann sie die Hand nicht gegen dich erheben. Und auch nicht die Arme um jemand anderen schlingen. Seither umarme ich die Stolz mit Worten und mit Taten. Umarme sie aus der Ferne und aus der Nähe. Ich habe *De Sanctis* geschrieben, um Verdi zu zeigen: Ich umarme sie, die Stolz. Was bleibt mir anderes übrig? Wenn ich gegen sie reden oder argumentieren würde, dann hielte Verdi seine Begegnungen mit ihr vor mir geheim. Er würde sie verstecken, wie er seine Gefühle versteckt. Und ich mit meiner fest gemauerten Moral? Ich wäre gefährdet wie eine befestigte Stadt. Also bin ich die offene Stadt. Das moderne Kriegsrecht sagt: Eine offene Stadt, die sich nicht verschanzt, also nicht verteidigt, darf nicht angegriffen und nicht bombardiert werden.“

der in der Folge seiner Begegnung mit Teresa Stolz die gerade auch künstlerische „Gier nach Neuem“²⁷ wieder zu spüren meint (was Segen und Qual zugleich ist für ihn) und der seiner Frau im Falle der Trennung von seiner idealen Interpretin nicht weniger ultimativ mit Selbstmord droht („Wenn diese Frau geht, dann blase ich mir das Hirn aus meinem Schädel.“²⁸); nicht Teresa, die nach ihrem ersten Aufenthalt bei Verdi in Sant’Agata mit ihrem Verlobten, dem Dirigenten Angelo Mariani, bricht und sich ganz und ausschließlich an Verdi bindet, dessen Werke ‚rein‘ zur Aufführung zu bringen sie als ihre Aufgabe betrachtet, der sie alles unterzuordnen hat: „Ich habe von ihm den Auftrag, einmal eines seiner Werke so zu singen, wie er es im Kopf hört. Ich heiße Teresa. Und die Heilige, deren Namen ich trage, hat auch alles durchlitten, weil sie einen Auftrag hatte.“²⁹ Und:

Verdi hat mich auserwählt. Er hat mir die Rolle der Aida gegeben, damit ich verstehe, was er von mir erwartet: dass ich kämpfe. *Sono tua rivale*, singt Amneris. Ich bin deine Rivalin. Und ich antworte ihr: *Mia rivale!* *Ebben, sia pure.* Meine Rivalin! Gut, so sei es!³⁰

Bereits in diesen wenigen Zitaten wird bei genauerem Blick das Konstruktionsprinzip des Romans *Verdis letzte Versuchung* deutlich, der – wie jeder andere literarische Text auch – dazu „imstande [ist], Fiktionen als Realität erscheinen zu lassen, Wirklichkeit beziehungsweise Gültigkeit zu stiften und gleichzeitig lesbar zu halten, daß es sich so einfach doch nicht verhält.“³¹ Souverän nämlich überblendet Singer Quellenmaterial und Fiktionen, montiert immer wieder Sätze aus Briefen Verdis und seiner Frau in den Text ein, ohne dass die Übergänge harte Brüche werden würden. Das ist der Fall auch bei der eingangs zitierten Notiz Giuseppinas über die Verdunkelung ihres Lebenshorizonts, die nach knapp der Hälfte des Romans wörtlich in einem Monolog Giuseppinas wieder begegnet:

Verdi ist losgefahren. Als er mit ihr zurückkam, als ich durchs Fenster sah, wie sie aus unserer Kutsche stieg und wie er ihr dabei die Hand reichte, habe ich an den Rand meines Kalenders geschrieben, was ich ihm nicht sagen konnte: *Das ist der traurigste Augenblick meines Lebens. Signora*

²⁷ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 139.

²⁸ Ebd., S. 240.

²⁹ Ebd., S. 180.

³⁰ Ebd., S. 182.

³¹ Albrecht Koschorke, *Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung*, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. von Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler Stuttgart ²2008, S. 545–558, hier S. 554 f.

*Stolz kam heute an. Sie strahlt. Aber vor mir ist nichts als Dunkelheit, Dunkelheit, Dunkelheit.*³²

Dieses Verfahren ist charakteristisch für die Organisation des Stimmenspiels auf der Mikroebene des Textes, der einerseits exakt ist in der historischen Erinnerung, als Kunst-Stück andererseits aber ein Möglichkeitsspiel bleibt, das die erzeugte Wirklichkeit als Fiktion gleichsam einklammt. Singer schöpft aus überlieferten Quellen zur Biographie Verdis (und Giuseppinas und Teresas), zumal aus Giuseppinas Briefen und Aufzeichnungen, wobei ihr insbesondere der von Franz Wallner-Basté in der „Manesse Bibliothek der Weltliteratur“ herausgegebene Band *Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten* (Zürich 1979) und Frank Walkers Biographie *The Man Verdi* (London 1962) als Materialreservoir gedient haben dürften. Sie bringt die Quellen aber auch ‚in Form‘; sie montiert und konzeptualisiert das dokumentarische Material, unterwirft es einer Narration – und nimmt sich gleichzeitig alle Freiheiten des Erzählens in den Lücken der Überlieferung. Wenn man so will, folgt Singer damit im Grunde genommen Verdis eigenem Verständnis von einem Realismus wahrhaftiger Menschendarstellung mit den Mitteln der Kunst, die sich nicht in der naturalistischen Widerspiegelung der Wirklichkeit erschöpft, schreibt sie mit den Mitteln der Sprache in seiner Manier fort. Verdi selbst ging es ja um das Erfinden der Wirklichkeit, nicht um ihre fotografische Abbildung. „Die Wirklichkeit zu kopieren ist eine gute Sache, aber die Wirklichkeit zu erfinden ist besser“, schreibt er so am 20. Oktober 1876 an Clarina Maffei:

Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser. Vielleicht scheinen Ihnen diese Worte einen Widerspruch zu ergeben: Wirklichkeit erfinden [...] Fragen Sie unser aller Vater [Shakespeare]! Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich [...] Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kommt etwas Gutes heraus: aber eine Photographie, kein Gemälde.³³

Zumindest an einem Beispiel, einem Briefentwurf Giuseppinas aus der zweiten Aprilhälfte des Jahres 1876, sei dieses durchgängige Verfahren der Ausbalancierung von Repräsentation (Referentialität) und Konstruktion (Kunstsetzung), das hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen dokumentiert werden kann, zumindest exemplarisch

³² Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 106.

³³ Giuseppe Verdi, *Briefe*, hg. von Franz Werfel. Übersetzt von Paul Stefan, Berlin u. a. 1926, S. 286.

demonstriert. In Giuseppinas Entwurf – der Adressat des Briefs ist Verdi, der zu dieser Zeit mit seiner Frau eine Suite im selben Hotel in Paris bewohnte – heißt es:

„Das schien mir kein passender Tag, einer Dame einen Besuch zu machen, die weder deine Frau ist, noch deine Tochter, noch deine Schwester.“ Mir entschlüpfte die Bemerkung und ich sah sofort wie sie Dich unangenehm berührte. Nur natürlich, daß Deine Übellaunigkeit mich verletzte, denn wenn nicht Krankheit oder eine Probe Anlaß gab, dann schien mir allerdings, man könne schon einmal vierundzwanzig Stunden aushalten, ohne besagte Dame zu besuchen, zumal da ich, um kein Gebot der Höflichkeit außer acht zu lassen, nicht versäumt habe, mich persönlich nach ihrem Befinden zu erkundigen, und Dir beim Nachhausekommen sofort davon berichtete.

Ich weiß nicht, ob etwas daran ist oder nicht [...] Eins weiß ich jedenfalls, daß es von 1872 an bei Dir [hinzugesetzt und wieder gestrichen: fieberhafte] Perioden emsiger Aufmerksamkeiten gegeben hat, die von keiner Frau anders verstanden werden können als im schmeichelhaftesten Sinn. [Gestrichen: Ich weiß auch, daß ich es gegenüber der betreffenden Person nie an Herzlichkeit und an Höflichkeit habe fehlen lassen.] Mir ist bewußt, daß ich jederzeit bereit war, sie offen und ehrlich gern zu haben.

Wie Du mir's gedankt hast – Du weißt es. Mit harten, heftigen, kränkenden Worten! Beherrschen kannst Du Dich ja nicht.

Wenn etwas daran ist: laß uns Schluß machen damit. [Gestrichen: Wenn Du diese Person so verführerisch findest] Sei offen und sag es, ohne mich der Demütigung dieser Kundgebungen Deiner übertriebenen Ergebenheit auszusetzen.

Wenn nichts daran ist: halte Dich etwas mehr zurück in Deinen Aufmerksamkeiten [hinzugefügt und wieder gestrichen: sei nicht so aufgeregte], sei natürlich und nicht so exklusiv. Denke manchmal daran, daß ich, Deine Frau, zwar den Klatsch von ehemals verachte, aber auch gegenwärtig ein Leben *zu dritt* führe und ein Anrecht habe, wenn schon nicht auf Deine Zärtlichkeit, so doch wenigstens auf Deine Achtung. Ist das zuviel verlangt?

Wie ruhig und guter Stimmung bin ich doch die ersten zwanzig Tage hier gewesen! Und das, weil Du nett zu mir warst.³⁴

³⁴ Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 258–260. Siehe auch Franco Abbati, *Giuseppe Verdi*, 4 Bde., Mailand 1959, Bd. 3, S. 806 f.

Bei Singer liest sich dies folgendermaßen (die montierten Passagen des Briefentwurfs im Monolog Giuseppinas, die sich hier als auf dem Altar der Leidenschaft Verdis geopfertes Gotteslamm ‚vorstellt‘, in kursiver Schrift):

Wir treffen uns heute Abend bei Escudier. Er lädt uns zum Lamnbraten ein.

Ich werde kein Lamm essen, habe ich gesagt. Ganz bestimmt nicht. Und ich werde es nicht schweigend dulden, dass du nun davonrennst. *Dieser Tag scheint mir nicht geeignet, um einer Dame einen Besuch abzustatten, die weder deine Frau noch deine Tochter noch deine Schwester ist.*

Ich sah die Wut in seinen Augen aufziehen. Trotzdem konnte ich nicht anders, als weiterzureden. *Diese Dame ist nicht krank. Die Premiere, bei der sie singt, findet erst in einer Woche statt. Ich habe mir die Mühe gemacht, mich persönlich nach ihrem Befinden zu erkundigen, um es nicht an Anteilnahme fehlen zu lassen. Und ich finde, es müsste dir möglich sein, einmal vierundzwanzig Stunden ohne sie auszukommen.*

Er schwieg.

Ich sagte: Wenn du siehst, dass ich leide.

Da brach das Unwetter los. Du leidest! Aber mit deinem Leiden tyrannisierst du mich und alle anderen. Das Opfer schwingt die Peitsche. Es geißelt die Schuldigen. Aber der Erlöser, an den du glaubst, hat doch angeblich die Schuld abgeschafft!

Verdi schrie. Ich hörte die Stimme der Stolz. Mit Verdis Tönen, mit Verdis *Agnus Dei*. Auch hier in Paris werde ich sie wieder hören müssen, engelsrein. Während unseres Streits hörte ich sie, so laut, dass mir schier der Schädel barst. Es schwoll an, lauter und lauter. *Agnus Dei*. Ich habe meine eigene Stimme kaum mehr gehört. Trotzdem konnte ich nicht anders, als weiterzureden. *Denk manchmal daran, dass ich deine Frau bin. Wenn ich schon kein Recht habe auf deine Zärtlichkeit, dann wenigstens auf deine Rücksichtnahme.*

Ein Recht? Ein Pächter hat seine Rechte. Wer etwas leistet und etwas zahlt, hat ein Recht. Aber seit wann gibt es ein Recht auf Gefühle? Auf Liebe? Auf Rücksicht?

Dann hat er die Tür zugeschlagen.

Wir waren am Abend bei Escudier.³⁵

³⁵ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 231 f.

Drei in einem Raum

Die anfangs und über lange Zeit konfliktuöse Triangulierung kommt in einem Schlussstück, das mit dem Muster von Variation und Wiederholung arbeitet, in einem Gleichklang der Stimmen zur Ruhe – nicht im Sinne des Endens, sondern des Ausbalancierens der Wider- und Ansprüche. Am 3. Februar 1869 – Verdi und Giuseppina hatten gerade ihre Adoptivtochter Maria nach Turin ins Internat gebracht, Verdi war anschließend nach Mailand gefahren, um die Proben zu *La forza del destino* mit Teresa Stolz in der weiblichen Hauptrolle an der Scala zu beginnen – schreibt Giuseppina aus Genua an ihren Mann. „Ich habe keinen wissen lassen, daß ich wieder in Genua bin, weil ich keine Lust habe, irgendwen zu sehen. Zugleich scheinen mir diese enormen Zimmer traurig und verlassen, bevölkert von Gespenstern.“³⁶ Singer macht diesen Gespensterbrief, in dem Giuseppina Verdi die Gründe dafür erläutert, nicht nach Mailand kommen zu wollen („Gott vergebe Dir die grausame und demütigende Wunde, die Du mir geschlagen hast.“³⁷), zum Ausgangspunkt ihres Romans. Der erste Satz in *Verdis letzte Versuchung* lautet: „Wenn die Nacht kommt, dann werde ich wach.“³⁸ – und dann das ganze erste (Teil-)Kapitel hindurch leitmotivartig in Variationen wiederholt: „Wenn es Nacht wird, wenn ich wach werde und durch die Räume gehe, sehe ich Gespenster.“³⁹ Am Ende des Romans nun ist der eingangs leere, nur von Gespenstern der Vergangenheit bevölkerte Raum ein erfüllter Raum. Aus der Dreiheit der ineinander verkrallten Einzelstimmen wird der Gleichklang eines ‚tres unum sunt‘, der ‚Giuseppina‘, ‚Giuseppe‘ und ‚Teresa‘ „in einem Raum und einer Gegenwart“⁴⁰ vereint. Gleich elfmal wiederholt Singer in den schließenden ‚Erklärungen‘ der drei Sprecher den Satz „Wir drei in einem Raum“, bevor im „Epilog“ die Erzählerstimme selbst sich zu Wort meldet, um die Geschichte buchstäblich ‚zu Ende‘ zu erzählen. Den Schluss des Romans bildet so – gleichsam als ‚Treffpunkt‘, in dem der die Einzelerinnerungen konstituierende Vorgang des Durchlaufens der ‚alten‘ Geschichte gleichsam zum Stillstand kommt, ein Bild imaginärer Gemeinsamkeit, genauer: der gleichzeitigen Anwesenheit des vormalig Getrennten. In der Lakonie dieser ‚Schließung‘ der Geschichte ist gleichsam die Summe des Romans formuliert:

Nun sitzen wir drei in einem Raum an einer gedeckten Tafel. Keiner von uns sieht dem anderen ins Gesicht. Deswegen sehen wir uns, wie wir sind. Drei Menschen, die von demselben träumen wie alle Menschen:

³⁶ Zitiert nach Irene Tobben, „Ich wollte eine neue Frau werden“. *Giuseppina Strepponi, Verdis Frau. Ein Lebensbild*, Berlin 2003, S. 140.

³⁷ Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 214–216; das Zitat S. 216.

³⁸ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 7.

³⁹ Ebd., S. 9 und passim.

⁴⁰ Ebd., S. 256.

von einer Liebe, die nicht endet. Aber wenn wir die Liebe wie eine Torte behandeln, dann ist sie bald zu Ende.⁴¹

Vier Mal ist der Leitsatz „Wir drei in einem Raum“ Giuseppina in den Mund gelegt, vier Mal Verdi, drei Mal Teresa. Zunächst spricht ihn Giuseppina, die das erste Mal angesichts der verheerenden Katastrophe der Überschwemmungen von 1879 in Oberitalien Demut als Lebenstugend anzunehmen lernt und nach den Jahren der Krise damit buchstäblich wieder ‚zu sich kommt‘:⁴²

Wir drei in einem Raum. In einem grenzenlosen Raum. Dass wir uns darin begegnet sind, ist ein Auftrag. Ein Auftrag, uns zu verstehen. Ich habe die Stolz bisher hingenommen. Wie eine Krankheit, die es zu überstehen gilt.

Aber ich werde lernen, sie anzunehmen. Ich hoffe, dass ich es lernen werde. Mit meinen bald vierundsechzig Jahren ist das Lernen eine mühsame Sache. Und es fragt sich, wie weit ich es noch bringe. Wenn wir ins Hotel zurückkehren, wenn ich Verdi schnarchen höre von nebenan, werde ich an meinen Schreibtisch gehen und mein Testament aufsetzen. Ich werde Teresina drei meiner Lieblingsschmuckstücke vermachen. Eines davon ist ein Armband, das mir Verdi geschenkt hat. In kleinen Brillanten steht darauf: *Souvenir*.⁴³

Der von Verlassensängsten heimgesuchte Verdi, für den das Leben seinerseits die schlichte talmudische Weisheit „Die Dinge sind nicht, wie wir sie sehen. Die Dinge sind, wie wir sind.“⁴⁴ als Erkenntnis bereithält, stimmt hier ein:

Bisher habe ich oft herausgehört, dass Peppinas Traurigkeit, die meiner ähnelt, sich mit Teresinas Fröhlichkeit nicht vertragen kann. Dann habe ich herausgehört, dass Teresina sich umgestimmt hat auf Moll. Das klang deprimierend. Schlecht gestimmtes Moll. Zwei, die miteinander leiden. Aber ich brauche zwei, die sich miteinander freuen. Heute hört es sich so an. Heute, zum ersten Mal. Ich riskiere es jetzt. Bedingungsloses Vertrauen. Ich lasse die Lider geschlossen. Die anderen werden denken: Der

⁴¹ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 256 f.

⁴² Vgl. ebd., S. 254: „Als ich las, was die Überschwemmungen an Arbeit, Leben, Hoffnung zerstört haben, hat mir die Wirklichkeit eine Ohrfeige verpasst. Ich kam zu mir. Dort war ich schon lange nicht mehr gewesen.“ Und ebd., S. 255: „Ich habe getan, als sei ich demütig. Ich habe mich selbst demütig gefunden. Aber wie hätte ich mich von dieser Frau gedemütigt fühlen können, wenn ich demütig gewesen wäre? Wie hätte ich mich von ihr erniedrigt fühlen können, wenn ich nicht vorher auf einem Podest gestanden hätte?“

⁴³ Ebd., S. 257.

⁴⁴ Ebd., S. 260.

Alte wird müde. Sollen sie das denken. Ich riskiere es. Jetzt. In diesem Augenblick. Blind vertrauend. Ich reiche Peppina meine rechte Hand und Teresina meine linke. Unter dem Tisch, versteht sich.⁴⁵

Das Schlusswort wiederum hat Teresa, in deren Rückbezug auf die von Verdi geliebten einfachen Dinge – Singer nimmt hier Italo Pizzis Beschreibung von Verdis Arbeitszimmer auf⁴⁶ – noch einmal das hier wie in Singers früheren Romanen zentrale Humilitas-Motiv⁴⁷ in paradigmatischer Weise verdichtet ist:

Wir drei in einem Raum. Nebeneinander. Alle gleich gut sichtbar. Aber Verdi hat mir gerade unter dem Tisch seine Hand gereicht. Und ich habe am Geräusch des Tischtuchs gehört, dass er auch Peppina seine Hand unter dem Tisch gereicht hat. Im Dunkeln, nicht sichtbar. Wieder denke ich an das Fass mit Wein in seinem Arbeitszimmer. Es ist Wein aus der Gegend, sein Alltagswein. Er liebt ihn. Der einfachen Dinge, sagt Verdi, wird man nie überdrüssig. Ja, es könnte doch ganz einfach sein.⁴⁸

Diese Einsicht beschließt nicht nur den Roman *Verdis letzte Versuchung*; sie bildet gleichsam auch den Schlussstein zu einer ganzen Epoche, die (wie in Bernardo Bertoluccis Film „Novecento“, 1976) mit Verdis Tod zu Ende geht. Die Geschichte Verdis, seiner Frau und der Sängerin Teresa Stolz ist die letzte große Aufführung einer Liebesoper, die bei allen Rasereien doch auch ein Drama der Intimität und Diskretion bleibt. Mit der nachfolgenden Generation kündigt sich, was das angeht, bereits eine Zeitenwende an: ihr gerät die große Oper zur banalen Seifenoper. Singer hat dies in einem 1876/77 datierten Monolog Teresas am Beispiel der Sängerin Adelina Patti, einem der größten Opernstars der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verdeutlicht.

⁴⁵ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 262 f.

⁴⁶ Vgl. Wallner-Basté, *Verdi aus der Nähe* (wie Anm. 1), S. 336 f.

⁴⁷ Ausführlich dazu Eke, *Lea Singer* (wie Anm. 14). Erinnert sei hier lediglich an das Ende von Singers Erstling *Die Zunge*. Singer schließt diesen Roman mit einer in ihrer Lakonie berührenden Sequenz über das Sterben des missgebildeten Helden Alexandre Balthasar Laurent Grimod de la Reynière, der auf seine alten Tage der Verfeinerung der Genüsse abgeschworen hat und in einem verkrüppelten Schwein, einem „Kümmerling“ als animalischem Spiegel seiner selbst, einen letzten Gefährten findet. Intuitiv entwickelt er beim Anblick dieses Schweins, das er zu seinem Tischgenossen macht, das Vermögen zur Empathie. „Immer weniger wichtig“ sei dem hochbetagten Genießer zuletzt, „ein aufwendiges Essen“ geworden; das „Verbessern und Veredeln“ habe ihn nicht mehr interessiert, vielmehr allein noch das „Gute“, das Einfache und Schlichte: „Eine reife Birne, ein frisches Brot mit Schmalz, ein Stück Munsterkäse, ein Glas einfacher Rotwein.“ (Lea Singer, *Die Zunge*, München ⁴2002, S. 377). Nach den hochfahrenden Aufbrüchen seines Lebens kommt Grimod am Ende seines Lebens zurück auf die reine *humilitas*, die sich als Traum bestimmt, sich der Erde anzuverwandeln: Grimod nimmt sich zurück, um am Ende ganz bei sich zu sein.

⁴⁸ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 265.

Sie macht all das, was bei den Verdis noch Geheimnis war und Geheimnis bleiben musste, öffentlich:

Ich weiß, warum die Patti Furore macht: weil ihr Privatleben ein Teil des Geschäfts ist. Sie verkauft alles an sich. Ihr Aussehen, ihre Herkunft aus einer italienischen Sängerfamilie, ihre Kindheit in Madrid, ihr Debüt in Amerika, ein Debüt als Sechzehnjährige in New York. Sie verkauft es, dass sie sieben Sprachen spricht, dass ihre Taille sechsfundfünfzig Zentimeter misst, mit Korsett, versteht sich, dass sie mit Mario, dem weltberühmten Tenor Mario, ein Verhältnis hatte, dass sie mit dem Baron de Ville verlobt war, dass sie die Verlobung gelöst und den Marquis de Caux geheiratet hat. Dass auf ihrer Hochzeit mit dem Marquis der weltberühmte Tenor Mario über seine heißen Liebesnächte mit seiner Kollegin Patti plauderte, obwohl er mit der Grisi, der älteren, noch berühmteren Kollegin der Patti, verheiratet ist. Dass sie sich nun von ihrem Marquis scheiden lassen will für Nicolini, dass der Marquis sich aber nicht scheiden lassen will. Und dass sie die Aida nur so großartig singen kann, weil ihr Radames kein anderer als ihr Liebhaber, der großartige Nicolini, ist.

Ich neide der Patti nichts, gar nichts. [...] Ich neide ihr einfach, dass es bei ihr noch nicht vorbei ist. Nach ihr drehen sich alle um. Das ist die Zukunft: seine ganze Existenz, sein Leben ausstellen und verkaufen. Früher reichte es, wenn eine Sängerin singen konnte. Dann war eine Sängerin gefordert, die singen konnte und schön war. Schön und willfährig war. Schließlich eine, die schön war, singen und spielen konnte. Jetzt muss ihr Leben auch noch ein Roman sein. Ein Roman, der die Leute mit allem bedient, was in ihrem Dasein fehlt.⁴⁹

⁴⁹ Singer, *Verdis letzte Versuchung* (wie Anm. 13), S. 245 f.