

Puccini und der Herbst der Gefühle

Michele Girardi

Lange Zeit wurde LA RONDINE vernachlässigt, ehe sie sich vor etwas mehr als 25 Jahren ihren Platz unter den Repertoire-Werken eroberte. Hört man die Oper im Theater oder studiert man die Partitur und den Text, so erkennt man: es handelt sich um eine der wenigen echten lyrischen Komödien aus der Spätzeit der italienischen Oper, aber auch etwas, das darüber hinausgeht, denn Puccini hat – unter Ausnutzung eines die szenischen Vorgänge kommentierenden musikalischen Subtextes – mit der Partitur ein intimes Bekenntnis seiner eigenen theatri-schen Ästhetik hinterlassen.

Er vollendete das Werk trotz aller schwierigen Umstände, unter denen es entstand. Siegmund Eibenschütz und Emil Berté, Musikverleger und Direktoren des Carltheaters, wo u. a. WIENER BLUT von Johann Strauß Sohn (1899) und ZIGEUNERLIEBE von Franz Lehár zur Urauf-führung gelangt waren, machten im Oktober 1913 ein Angebot, auf das Puccini aber nicht einging. Für die stattliche Summe von 200.000 öster-reichischen Kronen wollten sie von ihm eine Operette à la Lehár mit ab-geschlossenen musikalischen Nummern und gesprochenen Dialogen.

Einst hatte Puccini in einem dieser häufigen Momente, in denen er über mögliche Stoffe zur Vertonung nachdachte, an Illica geschrieben: „Eine Operette? Wenn es nur das wäre, die könnte ich unterwegs schreiben. Bei einer Operette handelt es sich um 20 kleine musikalische Nummern, und im Ausland (London) ist das ein Riesengeschäft.“ (8. Mai 1905). Als er jetzt aber eine konkrete Möglichkeit dazu bekam, schrieb er an Angelo Eisner, seinen Wiener Gewährsmann: „Eine Operette werde ich nie schreiben. Eine komische Oper ja, wie ROSENKAVALIER, aber unterhaltender und organischer.“ (14. Dezember 1913). Auf jeden Fall suchte Puccini seit Beginn des 20. Jahrhunderts, im Anschluss an MA-DAMA BUTTERFLY, nach einem Stoff, der ihm erlaubte, seine Bega-bung auszuspielen, und wie in LA BOHÈME, „das Tragische und das Sentimentale mit dem Komischen zu vermischen (und ich glaube, dass dieses Genre erst einmal neu erfunden werden muss).“ (An Valentino Soldani, 1904).

Spätestens nach dem Tode Giulio Ricordis (1912) verschlechterte sich das Verhältnis Puccinis zu dessen Sohn Tito, der die Leitung der Firma übernommen hatte, und der Komponist hatte oft das Gefühl, von seinem Verleger vernachlässigt worden zu sein. Vielleicht wollte er auch ein wenig seine Unabhängigkeit beweisen, als er Anfang 1914 die Ver-handlungen über LA RONDINE wieder aufnahm. Um sich abzusichern, ließ er in den Vertrag eine Klausel aufnehmen, die seine Mitwirkung da-von abhängig machte, dass er mit dem Text einverstanden sei. Und es ist klar, dass er von Anfang an nicht im Sinne hatte, sich an einer Ope-

rette zu versuchen, wie manche Biografen in der Nachfolge von Mosco Carner oder aufgrund persönlicher Vorurteile gegen diese großartige sentimentale Komödie geschrieben haben. Der folgende Brief an seinen engen Freund, Regisseur und Dramaturgen Otto Eisenschitz (er starb 1942 im KZ Theresienstadt) bezeugt ein für alle Mal die Absicht Puccinis: „Ich habe eine Oper in drei Akten auf ein Libretto von Willner für das Carltheater vereinbart (oder fast) – der Titel ist vorläufig LA RONDINE – das Libretto ist komisch und sentimental, äußerst mondän, pariserisch – es wird keine Operette, sondern eine wirklich komische Oper – d. h. eine auf höchstem Niveau.“ (23. März 1914). Puccini beauftragte Giuseppe Adami damit, das Libretto nach seinen Wünschen einzurichten. Dieser unterbreitete ihm einen Text ohne gesprochene Dialoge auf der Grundlage eines neuen Vorschlags, der im Sommer 1914 aus Wien gekommen war. Dabei handelte es sich um ein in Deutsch abgefasstes Szenario von Alfred Maria Willner (der hatte schon die ZIGEUNERLIEBE für Lehár geschrieben) in Zusammenarbeit mit Heinz Reichert – das wichtigste Werk, das dieses Autorenduo hervorbrachte, sollte FRASQUITA sein, wiederum mit Musik von Lehár (1922).

Inzwischen war der Erste Weltkrieg ausgebrochen. Puccini zählte sich zu den „Germanophilen“, verhielt sich aber neutral. Es gefiel ihm gar nicht, dass der Krieg „das Morden über die ganze Welt ausbreitete“, außerdem befürchtete er, dass seine Opern in Österreich und Deutschland boykottiert werden könnten, für ihn sehr einträgliche Länder, gegen die Italien Krieg führte. Das Kriegsgeschehen ist auch dafür verantwortlich, dass LA RONDINE, vollendet um Ostern 1916, bis zum 27. März 1917 auf die Uraufführung, dann in Monte Carlo warten musste. Lorenzo Sonzogno kümmerte sich um die Produktion; er hatte die weltweiten Rechte erworben, nur die in den deutschsprachigen Ländern blieben bei der Universal Edition. Bis heute ist dies die einzige Oper Puccinis, die nicht bei Ricordi verlegt ist. Der Erfolg war durchschlagend, beim Publikum wie bei der Presse. Giannotto Bastianelli, Journalist und Musikwissenschaftler von Rang, auch – zu Recht vergessener – Komponist, begrüßte die Oper in der „Nazione“ als eine Rückkehr zu den Quellen als „guter Toscaner, der sich an heimischen Speisen sättigt, geschmort und gut durchgekocht, nachdem er sich mit Exotischem und Verwässertem den Magen verdorben hatte.“

Mit dem zweifelhaften kulinarischen Vergleich hatte Bastianelli ins Leere gegriffen. LA RONDINE ist eines der raffiniertesten und komplexesten Werke Puccinis – er beendete die Partitur, als der größte Teil des TABARRO schon geschrieben war, der zum Ausgeklügeltsten seines Spätwerks gehört. Nie zuvor hatte der toskanische Komponist übrigens an zwei Werken gleichzeitig gearbeitet. Das zeigt, dass IL TABARRO und LA RONDINE einem gemeinsamen Impuls entspringen. Über das Spiel mit musikalischen wie dramaturgischen Zitaten aus bekannten Meisterwerken hinaus zeigen sie auch, dass Puccini nach LA FANCIULLA DEL WEST zunehmend ein Misstrauen gegenüber dem naturalisti-

schen Ausdruck und „Affekten“ hegte – ganz im Einklang mit den europäischen Entwicklungen am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Betrachten wir zunächst einmal den Ausgang der meist gespielten Fassung, beginnend mit der ersten von mindestens drei unterschiedlichen Ausarbeitungen, die aus einer Diskussion über die Dramaturgie entstand, die Puccini mit sich selber führte, ohne Adami wirklich daran zu beteiligen. Da hatte er schon einen Teil des Librettos in Musik gesetzt und kam an ein heikles Problem, das er zu lösen hatte. Das von Willner vorgeschlagene Finale sah eine plötzliche Wendung zur Tragödie vor: die Titelfigur gestand ihrem jungen Liebhaber, dass sie sich aushalten ließ, bevor sie ihn kennenlernte, und am Ende einer heftigen Auseinandersetzung verließ er sie. Das war wieder die weibliche Schuld wie bei Manon; doch Puccini fand diesen Schluss dem Charakter des Stoffs nicht angemessen und hatte deswegen seine Fragen an Adami gestellt: „Wo hat er denn Magda gefunden, vielleicht in einem Kloster? Und jetzt stürzt seine große Liebe in einem Augenblick in sich zusammen, als er erfährt, wer sie ist?“ (19. November 1914). Die Lösung fiel ihm 1915 ein, wahrscheinlich im November, und er teilte sie dem Librettisten sofort mit:

„Ich denke daran (und denken Sie auch darüber nach), die Szene zwischen Lisette und Prunier im 3. Akt komplett umzustellen. [...] Ich würde die beiden auftreten lassen, um Magda auf die Probe zu stellen (Verführungsterzett). Magda ist äußerst verwirrt, wenn die beiden gehen (die gekommen waren, um sie von hier abzuholen etc.) und wenn Ruggero mit dem Brief seiner Mutter kommt, entscheidet sie sich zum Weggang. Es entfällt das „Wer bist du? Was hast du getan?“ und das daraus folgende „du Unwürdige“, also diese ganze Dramatik, die wir jetzt haben. Also nur wenige Änderungen am dritten Akt: nur leichter machen und ihn zum Genre dieser Oper zurückführen.“

„Das Genre dieser Oper“: in diesem Ausdruck zeigt sich die Klarheit von Puccinis Gedanken, der nach einer leichtfüßigen Lösung suchte, die dem angemessen ist, was in den vorangegangenen Akten passierte. Und ganz speziell enthüllt sich sein modernes Konzept eines Opernchlusses in dem Satz: „entscheidet sie sich zum Weggang“. Magda trifft eine reife Entscheidung, die ihr Leben vor einer Zukunft in der Provinz bewahrt. In weiser Voraussicht hatte der Komponist einst, als er LA BOHÈME komponierte, Bedenken vor dem Vergleich mit LA TRAVIATA. Jetzt akzeptierte er ohne Angst eine Handlung, die in ihren Hauptzügen einer Paraphrase der tragischen Geschichte der Violetta Valéry in Gestalt eines Rührstücks („commedia sentimentale“) gleichkommt. Magda de Civry (die „Schwalbe“) lebt in Paris, ausgehalten von dem reichen Bankier Rambaldo, und stolpert plötzlich in den romantischen Traum einer wahren Liebe. Sie glaubt, diese in dem jungen, aus der Provinz kommenden Ruggero Lastouc zu finden und folgt ihm zuerst zum „Bal Bullier“ (einem Vorläufer des „Moulin Rouge“) und dann in ein Haus bei Nizza, fern aller Welt. Aber die Liebesschwärmerei findet in der Aussicht, von dessen Familie wie eine Tochter aufgenommen zu werden, ein En-

de: weil sie ihrem Geliebten ihr zweifelhaftes Vorleben verschwiegen hat, zieht sie es vor, zu ihrem Beschützer zurückzugehen.

Die Moral hat einen bitteren Beigeschmack, und das besonders in Bezug auf Verdis Meisterwerk: die wahre Liebe ist nur ein Hirngespinnst für reine Herzen, in der Realität führt sie fast immer zum Tod. Magda hat sich nicht befreit wie Violetta – und sie will das auch gar nicht –, denn für sie besteht das Opfer nur darin, jetzt ein Leben zu beginnen „zwischen ein wenig Verzicht und Sehnsucht, | mit der Vision eines ehrbaren Hauses | das Eure Liebe in ein Grab verwandelt“, wie es der Dichter Prunier am Ende der Oper ausdrückt, wenn er Magda zur Rückkehr nach Paris überreden will. Im Übrigen ist es Prunier, der Magda schon zu Beginn ihr Schicksal vorhersagt: „Vielleicht werdet ihr, wie die Schwalbe | über das Meer ziehen“ – auf die delbe bezaubernde Melodie, aus der sich das Liebesduett bei Bullier entwickeln wird. Dies ist ein Hinweis darauf, dass sie sich vornimmt, einen Traum zu leben und nicht die Wirklichkeit. Der Instinkt treibt die Schwalbe zu ihrem Nest, und die Hauptfigur verabschiedet Ruggero, wenn auch mit einem Hauch von Wehmut: „Du kehrst zu deinem heiteren Haus zurück ... | ich nehme meinen Flug wieder auf und auch meine Mühsal ...“

Auch wenn es hier nicht darum ging, die ewige und tödliche Liebe zu besingen, flog Puccini seine gewohnte melodische Erfindungskraft zu. „Chi il bel sogno di Doretta“ und „Ore dolci e divine“ sind typische Beispiele seiner musikalischen Erfindung, ebenso wie das Trinklied bei der Begegnung von Magda und Ruggero im zweiten Akt. Besonders im Rhythmus fand er einen Farbton, um die oberflächliche Welt zu zeichnen, von der die Protagonisten umgeben sind, und ihre „joie de vivre“: Modetänze wie One-step, Tango, Slow-fox, aber vor allem der Walzer. Dieser stellte im damaligen Europa einen Tanzrhythmus von höchster Sinnlichkeit dar. Er ist allgegenwärtig und erreicht im Augenblick der Verführung eine unwiderstehliche Vitalität, die den ganzen Saal erfasst. Unschwer ist in dieser Zentralstellung des Walzers, einem Sinnbild des Liebesrauschs, eine gefällige Anspielung auf den Ball der FLEDERMAUS zu erkennen. Die berühmte Operette von Johann Strauß wird außerdem durch das Dienstmädchen zitiert, das in den Kleidern der Gnädigsten zum Ball geht wie Adele. Lisette, die Zofe der Hauptfigur, ist allerdings auch deren „Gefährtin“. Und es ist auch naheliegend, an „La valse“ von Ravel (1920) zu denken, dessen rhythmischer und melodischer, aber auch getrüübter Taumel buchstäblich explodiert, wie es auch Puccini geschieht, wenn nach den Chören der Stammgäste des Bal Bullier der Tanz im Orchester mit einer unerhörten Vehemenz aufflammt und wie eine Reaktion auf die Schrecken des Krieges klingt, wie auch bei Ravel ungeachtet dessen offiziellen Dementis.

Melodischer Schwung und Zartheit beleben auch den letzten Akt, vor allem die Arie „Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa“, in der der Tenor seiner Geliebten die Freuden eines glücklichen Heimes ausmalt. Doch Puccini scheint die positiven Gefühle zugunsten einer bitteren Ernüchterung zurückzudrängen. Auf ironische Weise distanziert er sich von den

dekadenten Werten, die vom Dichter Prunier vertreten werden, der brillanten Hauptfigur in Magdas Salon des 1. Aktes, eines exzellenten Fabulierers und Amateurzauberers. In seinen ästhetisierenden Ausdrücken erkennt man unschwer die Karikatur Gabriele d'Annunzios, „Vate d'Italia“ („der Prophet Italiens“), so wie Prunier „la gloria della nazione“ („der Ruhm der Nation“) genannt wird. Er „überreicht seinen Ruhm“ Magda, nachdem er sein seufzendes „O creatura“ (ein Codewort bei d'Annunzio) über den arpeggierten Akkorden des Klaviers geseufzt hat. Er hängt dem Ideal einer „Femme fatale“ nach, begnügt sich aber mit der Liebe der niedlichen Lisette und bemüht sich vergeblich darum, sie seiner würdig zu machen, indem er sich in die Welt des Theaters einführt. Die Ironie zeigt sich auch im Zitat: wenn Prunier Salomé als faszinierende Gestalt der Antike nennt, lässt das Englischhorn ein Thema von Richard Strauss aufblitzen – Puccini legte sich ja nie Beschränkungen bei nostalgiegetränkten Reflektionen auf und nahm sich selbst davon nicht aus, wie das Selbstzitat der Arie der Mimì beweist, das er dem Liederverkäufer im TABARRO anvertraute.

„Torna al nido la rondine e cinguetta“ („Die Schwalbe kehrt zu ihrem Nest zurück und zwitschert“), also stirbt sie nicht: mit dieser Zeile aus dem Finale der BOHÈME (eine intertextuelle Referenz, die einem Manifest der Poetik gleichkommt) widmete Puccini 1921 ein Exemplar des Klavieruszuges seiner lyrischen Komödie Toscanini. Magda de Civry sucht einen Vorwand, um der wahren Liebe zu begegnen, aber in Wirklichkeit lässt sie nur allzu gern eine pubertäre Eskapade in allen Details wiederaufleben; denn in Wahrheit ist der zweite Akt nichts anderes als die Inszenierung dessen, was sie in ihrem Salon beschrieben hatte als sie „Ore dolci e divine“ intonierte: eine reine metatheatralische Perspektive. Wenn sie im dritten Akt der Wirklichkeit begegnet, entscheidet diese Frau, sich nicht in eine Welt ehelicher Banalitäten zu verstricken.

Sei sie Komplizin oder Opfer ihres Schicksals, Magda ist eine singuläre Persönlichkeit in der Galerie der Puccini-Frauen, auch weil ihre Geschichte in metaphorischer Form – wir haben das am Anfang angedeutet – den Standpunkt des Komponisten wiedergibt. Ihr Verzicht auf die ewige Liebe schützt sie auch vor dem unvermeidlichen Tod, den alle vorangehenden Heldinnen – mit der einzigen Ausnahme der Minnie – ereilt, und drückt den Willen Puccinis aus, der sich neue narrative Strategien aneignete, indem er die Welt der schönen Gefühle hinter sich ließ und weitere Schritte in Richtung einer Neubefragung der eigenen Poetik unternahm. Die wunderbare Partitur der RONDINE bezeugt diese illusionslose Grundhaltung, und man sieht, wie in Magdas Salon die Freundinnen über die „sentimentale Liebe“ lustig machen und nach einem „Gedicht von Musset“ verlangen.

Hinter dem Geläute der Vespertglocken mit dem Flair des „Addio senza rancor“ (3. Akt LA BOHÈME), das LA RONDINE beschließt – heimlich Mimì und all den anderen früheren Heldinnen Puccinis zugeflüstert –, scheint ein Bild der klingenden Landschaft mehr von Lucca als von der Côte d'Azur auf. Und das ruft die Wurzeln Puccinis in Erinne-

rung, der mit einem Hauch von Wehmut seinen Abschied vom Theater feiert, das er bis dahin bediente. Doch vor allem handelt es sich um das unerlässliche Vorwort für neue Experimente. Die nun erreichte Reife führte zu außergewöhnlichen Ergebnissen im TRITTICO und in TURANDOT. Im Vorfeld dieser Meisterwerke geschrieben, ist LA RONDINE mit ihrer brillanten und ironischen Musik voll würzigen Zynismus' ein kostbarer Edelstein mit eigener Leuchtkraft.