



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Puccini in Wien“

Verfasserin
Martina Montanari

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Ich danke Herrn Univ. -Prof. Dr. Michele Calella für seinen Themenvorschlag, seine Betreuung und seine hilfreichen Ratschläge. Zudem bedanke ich mich bei Prof. h.c. Christian Persy für die Anregungen und das wertvolle Material, das er mir zur Verfügung gestellt hat. Meinen Freundinnen Maria Mur und Stefanie Havas gilt mein Dank für das Korrekturlesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Puccini und sein Wienbezug	6
2.1 Puccini – ein Weltbürger?	6
2.2 Puccinis Germanophilie	7
2.3 Puccini über Wien	8
2.4 Puccinis Reisetätigkeit	9
2.5 Die Teilnahme an Proben und Aufführungen	11
2.6 Die sieben Wienaufenthalte	13
3. Wiener Rezeption Puccinis	16
3.1 Verhältnis zu den bedeutenden Wiener Autoritäten der Zeit	16
3.2 Wiener Operettentradition	21
3.3 Die Bekanntschaft mit Franz Lehár	24
3.4 Reaktionen auf Puccinis Tod in Wien	30
3.5 Erstaufführungen von Puccinis Opern	30
3.6 Wiener Sänger um Puccini	40
3.7 Verlagsgeschichte und Librettoübersetzungen auf Deutsch	46
3.8 Weitere Wiener Puccini-Rezeption	48
4. La Rondine	50
4.1 Zur Entstehungsgeschichte und zum Libretto der Rondine	50
4.2 Zu Puccinis Konflikten mit den Librettisten	55
4.3 Charakteristika des Werks	67
4.4 Zur Uraufführung und Aufführungsgeschichte der Rondine	71
4.5 Kritik am Werk	75
4.6 Musikalische Analyse der Rondine	78
5. Zusammenfassung und Ausblick	89
6. Bibliographie	90
Abstract	97

1. Einleitung

Die Diplomarbeit „Puccini in Wien“ soll eine kompilatorische Übersichtsarbeit sein, da es noch kaum einschlägige Literatur zum Thema gibt, welches eigentlich ziemlich viele interessante Blickpunkte einschließt. Drei große Themen werden die Säulen dieser Arbeit bilden. Der erste Schwerpunkt liegt auf biographischen Fakten und Zusammenhängen, das zweite Hauptaugenmerk fällt auf die Wiener Rezeption Puccinis und das dritte auf das Werk *La Rondine* – es handelt sich dabei um eine Opern- bzw. Operettenrarität Puccinis. Dieses leider fast in Vergessenheit geratene Werk war eine ‚Ausnahme‘ für den ansonsten sehr erfolgsverwöhnten Puccini, von dessen nur 12 komponierten Opern ja nahezu alle im Repertoire blieben. Puccini war ein Komponist, der – vergleichbar mit Giuseppe Verdi – von Anfang an bis heute die Spielpläne der internationalen Opernbühnen beherrscht. So auch in Wien, in jener Stadt, welche zu Recht als Metropole der klassischen Musik gilt. Puccini, dem früher oft vorgeworfen wurde, er sei dem deutschsprachigen Raum allzu freundlich eingestellt, war in der Tat ein häufiger Besucher und Bewunderer der Musikstadt Wien, wo er sich einerseits neue Werke anderer Künstler ansah und andererseits selbst Inspirationen suchte.

Obwohl Puccini in Italien und vor allem in seinem Heimatland Toskana noch heute wie ein Nationalheld gefeiert wird (man denke an die Museen, Tagungen und das alljährliche Puccini-Festival...), wird er im deutschsprachigen Raum in musikwissenschaftlichen Kreisen weniger ernst genommen und oft sogar als trivial abgetan, wie auch der Musikwissenschaftler Wolfgang Marggraf in der Einleitung seiner Biographie über Puccini bedauert. Bis auf zwei einschlägige Werke („Puccini an der Wiener Staatsoper“ und eine Dissertation von Peter Schuster – siehe Bibliographie) gibt es keine ausführliche Literatur, die speziell auf die Thematik Puccini in Österreich eingeht. Somit soll diese Diplomarbeit eine erste Zusammenfassung der Bedeutung Wiens für das kompositorische Schaffen von Giacomo Puccini sein, aber auch ein Versuch, dessen Werk *La Rondine* mit der Wiener Operettentradition in Verbindung zu setzen.

Zu Beginn der Arbeit soll ein historischer Überblick über Puccinis Aufenthalte in Wien gegeben werden, welche sowohl Einfluss hatten auf seine künstlerischen Beziehungen zu anderen Komponisten der Zeit (man denke an die fruchtbringende Freundschaft mit Franz Lehár), aber auch Inspirationsquellen und Anregungen für neue Vertonungen waren. Dann werden seine Beziehungen zu Wiener Autoritäten wie den mehrmals wechselnden

Hofoperndirektoren oder bedeutenden Komponisten der Zeit (wie zum Beispiel Gustav Mahler und Richard Strauss) sowie das Verhältnis zu den namhaften, in Wien ansässigen Musikkritikern Eduard Hanslick, Julius Korngold und Richard Specht kurz beleuchtet. Es folgt ein genereller Überblick über die Wiener Puccini-Rezeption im 20. Jahrhundert (u.a. mit einer Übersicht über bedeutende deutsche Übersetzungen der Libretti, wichtige Neuproduktionen der Opern auf Wiener Bühnen, Puccini-Jubiläen etc.). Daraufhin werden die Wiener Erstaufführungen von Puccini-Opern und deren Aufnahme beim Publikum geschildert und in der Folge die Entstehungsgeschichte der *Rondine*, welche in der Tat unmittelbar mit der Stadt Wien zusammenhängt, da sie ein Wiener Auftragswerk war. Nach einer kurzen Werkvorstellung und Inhaltsangabe werden die markanten musikalischen Aspekte hervorgehoben, zum Schluss wird dann noch die Rezeption des Werks behandelt, die leider weit weniger spektakulär war als jene der anderen Opern Puccinis. Um dieses Desinteresse des Publikums zu erklären, werden auch Kritikpunkte am Werk angeführt.

Kern der Fragestellung dieser Arbeit ist also, welchen Einfluss die Musikstadt Wien auf den Komponisten Puccini ausgeübt hat und welche Spuren Puccini selbst in Wien zurückgelassen hat – sei es, was die direkten Auswirkungen (d.h. die Bereitschaft, ein Wiener Auftragswerk zu schreiben), sei es, was die schlussendliche Beeinflussung seiner musikalischen Sprache betrifft (ein Aspekt, der mit Sicherheit mit Vorsicht zu genießen ist). Die Untersuchungsmethode des Phänomens „operettenähnliches Werk“ bei Puccini soll also nicht werkimmanent sein und sich nur auf die Besonderheiten der Musik an sich beschränken, sondern das Werk in Beziehung mit seinem Umfeld und seiner Entstehungsgeschichte stellen. Ich versuche also, *La Rondine* zu rekontextualisieren – da das Werk meiner Meinung nach sonst nicht verstanden werden kann.

Alle Übersetzungen von Briefen oder Zitaten aus der Sekundärliteratur stammen von der Autorin, die Zitate wurden in originaler Rechtschreibung belassen, eine ausführliche Bibliographie findet sich im Anhang.

2. Puccini und sein Wienbezug

« Wenn ich jemals von Torre del Lago oder Viareggio fortzöge, müsste meine Heimat in Wien sein »¹

Giacomo Puccini

2.1 Puccini – ein Weltbürger?

Reisen über mehrere Kontinente wurden nach der Jahrhundertwende zu einem massentauglichen Phänomen. Eisenbahnlinien wurden ausgebaut, Kontinentalreisen durch Privatautomobile einfacher und Überseefahrten (zum Beispiel nach Amerika) immer kürzer und erschwinglicher. Puccini, der stets von neuen Technologien fasziniert war (er war einer der ersten Auto- und Radiobesitzer der Toskana), wollte deshalb bald die einfacher werdenden Reisemöglichkeiten nutzen. Dietrich Schickling merkt in seiner Biographie an: „Für seine Zeit reiste Puccini viel: zweimal war er in den USA, einmal in Südamerika, einmal in Ägypten, einmal in Spanien, häufig in England, Frankreich, Ungarn, Österreich und Deutschland. Aber so etwas wie ein „Weltbürger“ wurde er nie, französisch sprach er schlecht, vom Deutschen und vom Englischen kannte er nur ein paar Brocken. Er war und blieb ein Italiener [...]“² Puccini war zwar kulturell und sprachlich nicht am Ausland interessiert, war aber bereit, sich von auswärts Inspirationen zu holen – seine Oper sind fast alle außerhalb Italiens angesiedelt und beinhalten durchaus auch außereuropäische musikalische Elemente.

Puccini war zudem durchaus geschäftsorientiert. Er wusste sich international zu verkaufen und zu vermarkten (anders als noch Verdi oder Wagner), weshalb er als Künstler bald in einer durchaus zufrieden stellenden finanziellen Lage war. Er war nicht darauf angewiesen, ein ‚Vielschreiber‘ sein zu müssen (man denke an Verdis so genannte Galeerenjahre, in denen er bis zu zwei Opern pro Jahr veröffentlichen musste, um finanziell über die Runden zu kommen), sondern er schrieb wenig – davon war aber immerhin fast alles äußerst erfolgreich. Im Falle Puccinis spielten viele günstige Faktoren mit: Einerseits die Protektion und finanzielle Förderung durch den Verleger Ricordi (durch Vorschüsse, Kredite etc.), andererseits die neuen Vermarktungsstrategien, welche ermöglichten, dass Puccinis Werk innerhalb kürzester Zeit auch auf ausländischen Bühnen gespielt werden konnte.

¹ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 8

² Schickling (1989), S. 13

2.2 Puccinis Germanophilie

Die Rezeption von Puccini sah zu seinen Lebzeiten sehr unterschiedlich aus. Vor allem in Frankreich, wo damals gerade Claude Debussy die Moderne einleitete, wurde er eher negativ aufgenommen, im Sinne einer Nichtbeachtung und Geringschätzung: „*Verständlich also, dass Puccinis Sympathien – wie übrigens die vieler Italiener – Deutschland und Österreich galten, zumindest, solange Italien noch neutral war*“³, findet Howard Greenfield. Als Künstler sei Puccini zwar tendenziell eher frankophil eingestellt gewesen (wenn man an den Bohème- oder Manonstoff denkt oder an die an Debussy angelehnte musikalische Sprache), so Klonovsky in seiner zum 150. Geburtstag Puccinis erschienenen Hommage „Der Schmerz der Schönheit“, doch als Mensch durchaus germanophil. Mehr noch als Deutschland interessierte ihn das italienische Nachbarland Österreich, welches er viel öfter bereiste, laut seinem engen Freund Adami habe ihn von den deutschen Städten am meisten Wien angezogen⁴. Als Puccini aber den Ausbruch des Ersten Weltkriegs erlebte, verhielt er sich pazifistisch und eher parteilos. In einem Brief an den jungen Verleger Tito Ricordi beschrieb er seine Einstellung folgendermaßen: „*Tu conosci i miei sentimenti e sai anche che, benché io sia un germanofilo, no ho mai voluto mostrarmi pubblicamente né per l’una né per l’altra parte [...]*“⁵ Diese Germanophilie war auch der Grund für einen Streit mit dem berühmten Arturo Toscanini (1867 – 1957), welcher einst Puccinis „Stammdirigent“ bei dessen Uraufführungen war (bei *La Bohème*, *La Fanciulla del West* und – als posthume Versöhnung – auch bei *Turandot*), der aber dem deutschen Volk und deren Kultur etwas skeptischer gegenüber stand (obwohl er Beethovens und Wagners Musik hoch schätzte). Bei der Machtergreifung der Nationalsozialisten stellte Toscanini aus Protest seine künstlerische Tätigkeit und sein Engagement im deutschen Sprachraum ganz ein⁶. Puccini verheimlichte nie, dass er die Ordnung der Deutschen mehr schätzte als das Chaos in Italien und dass er nichts dagegen hätte, wenn die Deutschen sich etwas um Italien kümmern würden – Gedanken, die Toscanini zutiefst verabscheute. Daraufhin sprachen beide lange Zeit nicht mehr miteinander. Dieser Differenzen wegen, aber auch aus anderen Beweggründen (Toscanini dirigierte nun mehr Konzerte als Opern), weigerte er sich, das „deutsche“ Werk *La Rondine* bei ihrer Uraufführung zu dirigieren.

³ Greenfield (1980), S. 241

⁴ Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 17

⁵ Girardi (1995), S. 336 (entnommen der Briefesammlung Gara Nr. 669, S. 432/433) – Dt. Übersetzung: Du kennst meine Gefühle und weißt auch, dass ich, auch wenn ich meinetwegen germanophil bin, mich nie auf die eine oder die andere Seite stellen wollte (...).

⁶ vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Arturo_Toscanini

2.3 Puccini über Wien

Der Biograph Giuseppe Adami beschreibt die besondere Beziehung zwischen der Musikstadt Wien und dem durchaus germanophilen Puccini in seinen eigenen Erinnerungen über Puccini folgendermaßen: *„Puccini liebte dieses Wien, das Wien von 1914, die schöne, blühende Kaiserstadt, mehr als jede andere Stadt im Ausland, denn hier wusste er sich verehrt, geliebt, vergöttert, mit Huldigungen überschüttet wie nirgends sonst. Alle, Publikum und Kritiker, erkannten seine Kunst an, lobten, priesen sie. Täglich musste er Interviews geben, brachten die Zeitungen Berichte und Besprechungen, überall sah man Photographien und Postkarten mit seinem Bild; auf der Straße drehte man sich nach ihm um, in den großen Geschäften auf der Ringstraße gab es tiefe Verbeugungen und charmantes Lächeln, vom Direktor bis zu der kleinsten Verkäuferin. Und wie herrlich mundete ihm das Essen im berühmten Hotel Sacher, aber auch in irgendeinem ganz unbekanntem kleinen, malerisch gelegenen Gasthaus an der Peripherie der Stadt mit Blick auf die Donau. Wenn dann gar der Koch von der ehrenvollen Anwesenheit des großen italienischen Komponisten erfuhr, erschien er persönlich, um nach den Wünschen des Gastes zu fragen und dafür ein heiß begehrtes Autogramm zu erbitten, das natürlich gerahmt wurde.“*⁷ Solche von persönlichen Eindrücken und Einstellungen gefärbten Biographien sind natürlich aus wissenschaftlicher Perspektive problematisch, Giuseppe Adami ist aber in Bezug auf die Wienrezeption Puccinis eine der wenigen ausführlichen Quellen. Diese Begeisterung für die Stadt sowie die herzliche Art der dortigen Aufnahme ließ Puccini sogar darüber nachdenken, Wien zu seinem zukünftigen Lebensort zu machen: *„« Wenn ich jemals von Torre del Lago oder Viareggio fortzöge, müsste meine Heimat in Wien sein »*⁸, soll sich Puccini geäußert haben. Begeistert war Puccini vor allem vom immensen kulturellen Angebot. Zu seiner langjährigen Freundin Sybil Seligman schrieb er in einem Brief aus dem Jahre 1923 lobend über die Bedeutung Wiens nach dem Ersten Weltkrieg: *„Ich glaube, dass sogar heute, wo es verlassen und so anders ist, als es war, Wien immer noch die führende Stadt der Welt ist – großartige Orchester, Konzerte, fantastische Chöre, und ein Opernhaus von allererstem Rang.“*⁹

All diese und noch viele andere Zeugnisse bestätigen Puccinis außergewöhnliche Verehrung der österreichischen Bundeshauptstadt, die er mehr als andere Musikmetropolen (wie New York, Paris oder London) schätzte. Wahrscheinlich war er auch vom nostalgischen Flair der Stadt zur Zeit der zu Ende gehenden Monarchie angetan, welches Puccinis Charakter in einem gewissen Sinne entsprach, denn er wurde ja auch Zeit seines Lebens oft als Konservativer und

⁷ Adami (1943), S. 123

⁸ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 8

⁹ Ebd., S. 12

Reaktionär belächelt. Puccini brachte stets Souvenirs aus fremden Ländern mit, die ihn an kennengelernte Persönlichkeiten und Freunde erinnerten. Was nun das Land Österreich betrifft, das er mehrmals bereiste, finden sich in seiner Villa in Torre del Lago, welche heute unverändert als Museum geführt wird, unter anderem signierte Portraits von Maria Jeritza, von Franz Lehár, von Staatsoperndirektor Franz Schalk oder vom Dirigenten Gustav Mahler. Puccini war generell sehr offen für neue Bekanntschaften und war mit vielen bedeutenden Interpreten und großen Künstlern seiner Zeit persönlich befreundet, unter anderem mit Enrico Caruso, der aus Puccinis Werken den Rodolfo, den Pinkerton sowie den Dick Johnson ohnegleichen interpretierte.

Vorangestellt werden nun einige Aspekte, die zum besseren Verständnis der folgenden Kapitel dienen sollen:

2.4 Puccinis Reisetätigkeit

Die häufigen Reisen des Opernkomponisten erfüllten mehrere Zwecke, neben Erholung stand bei Puccini stets auch die Arbeit im Mittelpunkt.

Suche nach Anregungen und Ideen für neue Opernstoffe

Puccinis Weggenosse Adami erzählt folgende Begebenheit, die für die Komposition von *La Fanciulla del West* ausschlaggebend gewesen sein soll: „Als der Maestro im Jahre 1907 in Viareggio mit dem Marchese Pietro Antinori zusammengetroffen war, meinte dieser, als er erfuhr, Puccini werde sich in einigen Tagen nach New York einschiffen: « Ich komme gerade von drüben, und es freut



Abb. 1: Puccini bei Proben in Neapel

mich, dass du hinüberfährst. Man spielt gerade in Neuyork ein neues Stück von Belasco Das Mädchen aus dem Goldenen Westen, das dich sicher sehr interessieren wird. Schau dir's an, du wirst es nicht bereuen. »¹⁰ Man weiß, was daraus geworden ist: ein Meisterwerk des reifen Puccini. Letzterer suchte zwar immer wieder nach neuen Libretti und las sich in verschiedenste Texte ein, manchmal spielte aber auch einfach der Zufall mit. Puccini war ein

¹⁰ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 63

durchaus weltoffener Mensch und Lebemann, der gerne andere Länder besuchte, aber von ihnen auch lernte und von deren Kultur zu profitieren versuchte: aus Frankreich kamen die Bohème- und Manonstoffe, aus Amerika der Fanciullastoff, aus dem deutschsprachigen Raum *Le Villi* und *La Rondine*, aus dem fernen Osten (den Puccini nur aus Erzählungen kannte) die *Madame Butterfly* und *Turandot*.

Kontrolle über das eigene Werk

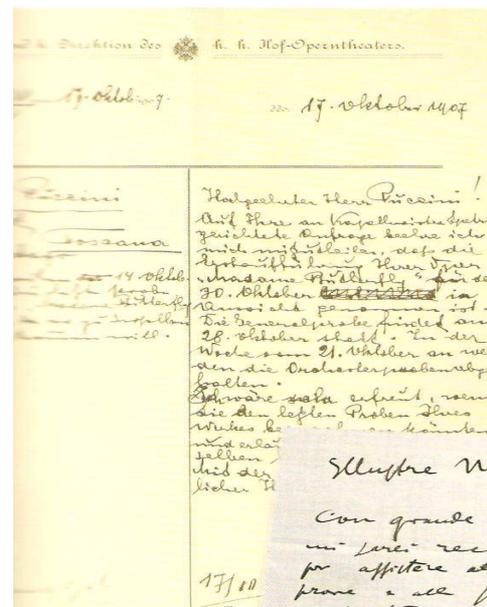
Puccini war sicher nicht der erste Komponist, der bei der Einstudierung der eigenen Werke anwesend war (dies war wohl seit Beginn der klassischen Musikgeschichtsschreibung schon so), aber wohl der erste, der dafür so weite Distanzen bewältigte wie zum Beispiel Italien-New York, und dies in Zeiten, als die Luftfahrt noch nicht salonfähig war. Er assistierte oft mehrere Wochen lang verschiedenen Probenphasen und arbeitete an Produktionen mit – und mischte sich zum Nachteil der Regisseure und Sänger auch ein, dazu aber noch später. Es war aber für eine Produktion umso lukrativer, wenn der Komponist persönlich bei der Einstudierung dabei war.

Annahme von Einladungen der Opernhäuser

Puccinis Reisen sind aber nicht damit zu erklären, dass er omnipräsent sein wollte oder wegen perfektionistischer Bestrebungen die Proben seiner Werke selbst leiten wollte – oft waren auch ganz banale Gründe wie Einladungen von Impresarios die Motive für eine Reise. Puccini wurde beispielsweise schon 1905 von der argentinischen Tageszeitung „La Prensa“ nach Buenos Aires eingeladen, um fünf verschiedenen Aufführungen seiner Werke beizuwohnen. Man bedenke, welcher großer finanzieller Aufwand sowie welche Belastung eine solche transatlantische Reise noch vor 100 Jahren darstellte – nur, um den internationalen Erfolg seiner

Werke selbst mitzuerleben. In Buenos Aires lebten laut Klonovskys Nachforschungen Ende des 19. Jahrhunderts eine Menge Italiener, unter anderem war auch Puccinis Bruder Michele aus Geldsorgen nach Südamerika ausgewandert, wo er schon in jungen Jahren verstarb. Giulio Gatti-Casazza (der ehemalige Leiter der Mailänder Scala) war seit 1908 an der New

Abb. 2: Vertrag mit der Wiener Hofoper



Yorker Metropolitan Opera tätig. Als er einmal nach Italien reiste und von Puccinis *Fanciulla*-Projekt erfuhr, sicherte er sich deshalb gleich das Uraufführungsrecht und lud Puccini persönlich zur neuen Produktion ein: „*Du musst kommen und bei der Inszenierung der Oper anwesend sein*“, worauf Puccini antwortete: „*Gut. Ich sage gerne zu. Eine Reise in die Neue Welt macht mir Freude.*“¹¹ Mit großem Erfolg wurde *La Fanciulla del West* dann am 10. Dezember 1910 in New York aufgeführt – Puccini war stolz, es so weit geschafft zu haben. Man kann diese Zeit als seinen künstlerischen Höhepunkt bezeichnen. Aber es war auch ein Phänomen der Zeit, dass auch andere Komponisten durch die immer größer werdenden Mobilitätsmöglichkeiten zu Proben anreisen, zum Beispiel auch Richard Strauss. Auch mehrere Reisen Puccinis nach Wien wurden auf Veranlassung z.B. der Hofoper organisiert, dazu noch mehr im folgenden Kapitel. Puccini ist also Zeit seines Lebens seinen Opern sozusagen nachgereist.

Abwechslungsreiche Familienreisen, die ihm viele Bekanntschaften ermöglichten

Die unterschiedlichen Reisen fanden meist mit seiner Frau Elvira sowie mit seinem Sohn Tonio statt. Ging es um berufliche Pflichten, so begleitete ihn – zumindest noch in Zeiten ihrer Freundschaft – auch sein Verleger Tito Ricordi. Nicht nur die Arbeit stand im Zentrum, sondern immer auch Abwechslung, Entspannung und Vergnügen, so wurden zum Beispiel auch Theatervorführungen, Opern und Operetten besucht und neue Bekanntschaften und Freundschaften geschlossen. Fast in jedem Land wurde er unter anderem auch von Polit- und Finanzgrößen empfangen. Puccini kann aber nur zum Teil als Gesellschaftsmensch bezeichnet werden, denn er durchlebte auch lange Phasen des depressionsbedingten Sich-Zurückziehens und der Einsamkeit.

2.5 Die Teilnahme an Proben und Aufführungen

Generell fanden die Uraufführungen von Puccinis Opern in Italien statt: *Le Villi*, *Edgar*, *Madame Butterfly* und *Turandot* zum Beispiel in Mailand, *Manon Lescaut* und *La Bohème* in Turin, *Tosca* wiederum in Rom. Die drei einzigen ausländischen Premieren fanden in Amerika statt (sowohl *La Fanciulla del West* als auch das *Triptychon*) beziehungsweise in Monaco (*La Rondine*). Puccini war bei nahezu allen Premieren persönlich dabei, abhalten konnten ihn davon nur der Weltkrieg und sein verfrühter Tod. Der Besuch der Premiere des *Triptychons* am 14. Dezember 1918 in New York war ihm aufgrund des noch eingeschränkten Schiffsverkehrs nicht möglich, auch die geplante und nach seinem Tod

¹¹ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 64

verschobene Scala-Uraufführung von *Turandot*, zu deren Vollendung Puccini nicht mehr kam. Puccini reiste aber auch zu einfachen Proben für Erstaufführungen oder Neuproduktionen an. Seine erste dokumentierte Auslandsreise fand laut Marggrafs Nachforschungen im März 1892 statt, als er der spanischen Erstaufführung von *Edgar* in Madrid beiwohnte. Im Sommer 1900 kam er zum zweiten Mal nach London, um der englischen Erstaufführung seiner *Tosca* beizuwohnen – wohl auch, um den Erfolg dieser Oper (die in Italien erstmals sofort positiv aufgenommen wurde) auch in anderen Ländern zu genießen. Sein Biograph Marggraf ist überzeugt: „*Die Verlockungen sind groß, den Triumphen beizuwohnen, die seinen Opern überall in der Welt bereitet werden.*“¹²

Es folgten Reisen in immer kürzer werdenden Abständen, die sich zum Teil über einen Zeitraum von mehreren Wochen erstreckten, da die Einstudierung von meist dort noch nie aufgeführten Werken immer einen größeren Zeitaufwand forderte, vor allem, wenn der Komponist seine eigenen Ideen einbringen will: „*Er legte Wert darauf, bei dem runden Dutzend Inszenierungen (darunter in den internationalen Opernhochburgen London, Paris und New York) nach Möglichkeit schon bei den Proben anwesend zu sein, um mit wechselnden dramaturgischen Vorstellungen zu experimentieren*“¹³, so beschrieb Dietrich Schickling Puccinis Eigenart. Puccini zögerte also nicht, sowohl an den stimmlichen Fähigkeiten der Sänger (die oft schon mit der Aussprache des Textes überfordert waren) als auch an den Regiekonzepten der (oft lokalen) Dramaturgen und Regisseure Kritik zu üben. Er war aber an und für sich in Theaterdingen auch ein Dilettant, versuchte aber dennoch, eine befriedigende Lösung für sich und für die Mitwirkenden zu finden. Diese hartnäckige Präsenz (in Wien zum Beispiel auch bei wiederholten Probenzyklen) und zum Teil auch Einmischung in die Probenarbeit in- und ausländischer Opernhäuser war ein typisches Merkmal Puccinis, das wenigen Künstlern seines Ranges eigen ist. Es geht noch weiter – einige Opernhäuser zahlten sogar dafür, dass Puccini höchstpersönlich anreiste und den Probenverlauf überwachte. Wolfgang Marggraf fand Folgendes heraus: „*Heinrich Conried, der Manager der Metropolitan Opera, hatte ihm die beträchtliche Summe von 8000 Dollar geboten, wenn er nach New York kommen und sechs Wochen lang Aufführungen der Bohème, Tosca, Manon Lescaut und Madame Butterfly durch seine Anwesenheit einen besonderen Glanz geben würde.*“¹⁴ Tatsächlich unternahm Giacomo Puccini im Jahre 1907 zusammen mit seiner Frau Elvira eine längere Amerikareise.

¹² Marggraf (1979), S. 122

¹³ Schickling (MGG Puccini), Sp. 1023

¹⁴ Marggraf (1979), S. 126

Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, sorgte sich Puccini nicht nur um seinen Sohn Tonio, der an der Front war, sondern auch um die Opernaufführungen in den verfeindeten Ländern, wie zum Beispiel im deutschsprachigen Raum (andere italienische Künstler wie Leoncavallo wurden ja gezielt boykottiert und nicht mehr aufgeführt). Es tat ihm leid, dass seine Werke dort weniger häufig aufgeführt wurden, nur weil er ein Italiener und deshalb ‚Feind‘ war. Seinem Werk *La Rondine* wurde vorgeworfen, pro-österreichisch und eskapistisch zu sein. Der Musikwissenschaftler Claudio Sartori sprach von einer Operette, die gezeichnet wurde „... con l’occhio di un austriaco dell’epoca lieta di prima della guerra, ascoltandola esprimersi solamente sull’onda d’un ritmo di Valzer“¹⁵, so schrieb er in seinem Artikel „Rondine o l’evasione dalla guerra“. Puccini war generell zutiefst abgeneigt von den Gräueln des Krieges und bedauerte, dass die Menschen in dieser Zeit der Kunst kaum Beachtung schenkten. Dazu kam noch der Faktor, dass ihm in den vier Kriegsjahren keine Tantiemen ausbezahlt wurden, denn obwohl Puccini damals schon sehr wohlhabend war, sorgte er sich stets um seine finanziellen Mittel, da er als Student in Mailand die Bitterkeit der Armut selbst kennengelernt hatte.

2.6 Die sieben Wienaufenthalte

Insgesamt sind in der aktuellen Pucciniforschung sieben Aufenthalte in der Musikstadt Wien dokumentiert, von denen manche weniger bedeutend waren, andere dafür umso bedeutender (wie jener im Jahre 1913, der in der Folge zur Komposition der *Rondine* führte).

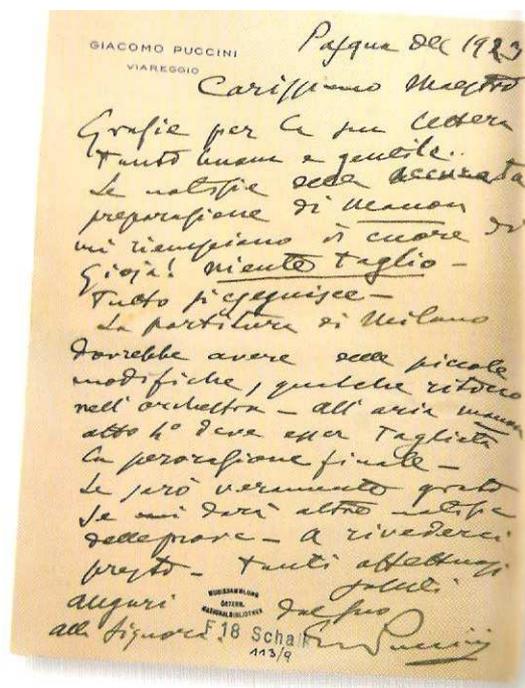
Im Oktober 1907 fand Puccinis erste Reise nach Wien zur österreichischen Erstaufführung der *Madame Butterfly* (UA 1904) statt. Die deutsche Erstaufführung fand schon früher in Berlin statt, weil dies vom Ricordi-Verlag vorgezogen wurde. Vom 24. Oktober 1907 an residierte Puccini im Hotel Bristol gegenüber der Wiener Hofoper, welches in der Folge zu seinem Stammhotel wurde. Im Oktober 1913 kam Puccini dann zur Aufführung seiner Oper *La Fanciulla del West* zum zweiten Mal nach Wien – eine wie sich später zeigen wird folgenschwere Reise, denn mit ihr begann sozusagen die Entstehungsgeschichte der *Rondine*, da Puccini in Wien zum ersten Mal auf die Direktoren des Carltheaters traf. Bei seinem dritten Wienaufenthalt im Jahre 1914 erhielt Puccini von Kaiser Franz Joseph am 2. April das Komturkreuz des Franz Joseph-Ordens mit dem Stern. Im Oktober 1920 reiste der Komponist dann an zur österreichischen Erstaufführung seiner *La Rondine* an der Wiener Volksoper. In der Neuen Freien Presse wurde damals am 5. Oktober 1920 ausführlich über seine Ankunft

¹⁵ Lederer (1992), S. 247 (aus: Sartori, Claudio: *Rondine o l’evasione dalla guerra*. In: *Musica d’oggi* 1 (1958), S. 488) – Dt. ÜS: ... aus dem Blickwinkel eines Österreichers der seligen Vorkriegszeit, die sich anhört als bestünde sie nur aus einer Welle von Walzerrhythmen ...

und seinen Aufenthalt berichtet. Puccini, der zusammen mit seiner Frau Elvira aus Como angereist kam, „went from the train station, where he was met by friends, to the new Hotel Bristol. He used the morning to take walks and make visits. Tomorrow he will be attending the dress rehearsal of his work *La Rondine* at the Volksoper.“¹⁶ Puccini ist also mit einem heutigen Star zu vergleichen, der eine Stadt besucht, sonst wäre nicht detailliert im Voraus berichtet worden, was er in Wien tun wird und wo er sich aufhalten wird. Dies war ein längerer Aufenthalt vom 4. Oktober bis zum 2. November 1920, also ein knapper Monat, der von der Hofoper mitbezahlt wurde. 25.000 Kronen wurden ihm für Reise und Aufenthalt geboten. Er besuchte bei dieser Gelegenheit auch andere Vorstellungen an der Hofoper wie zum Beispiel Richard Strauss' *Die Frau ohne Schatten* oder Richard Wagners *Parsifal*. Es fällt auf, dass Puccinis Wienreisen immer im Oktober, also zu Beginn der Theatersaison stattgefunden haben, wohl auch, weil sich Puccini gern und oft selbst Aufführungen und Premieren von Werken anderer Komponisten angesehen hat.

Im Mai 1923 sollte auch in Wien zum 30. Jahrestag der *Manon Lescaut*-Uraufführung (1893 – 1923) ein eigenes Puccini-Festival organisiert werden, es war das vorletzte Mal, dass Puccini nach Wien kam. Die Erstaufführung an der Wiener Staatsoper war geplant, doch verschiedene Probleme stellten sich in den Weg, sodass Puccini, der an den Proben teilnehmen wollte, unverrichteter Dinge wieder abreisen musste. Damals unterzog er sich im Cottage Sanatorium Währing außerdem einer Behandlung wegen seiner Zuckerkrankheit¹⁷, dann reiste er nach Salzburg weiter und schlussendlich zurück über den Brenner nach Italien. Im Mai wurden verschiedene Werke Puccinis aufgeführt, erst im Oktober folgte laut Girardi der bedeutende Puccini-Zyklus der *Manon Lescaut*. Geplant war

Abb. 3: Brief von Puccini an seinen Freund Franz Schalk, dem damaligen Wiener Staatsoperndirektor



¹⁶ Kaye (1987), S. 189 – Dt. ÜS: Er kam vom Bahnhof, wo er von Freunden empfangen wurde, ins neue Hotel Bristol. Am Vormittag ging er spazieren und stattete Besuche ab. Morgen wird er den Kostümpromen von *La Rondine* an der Volksoper beiwohnen.

¹⁷ Briefe von Puccini an eine Wiener Klinik lassen sogar darauf schließen, dass er (wie schon Jahre zuvor Sigmund Freud) ernsthaft an einer nur in Wien durchführbaren Verjüngungsoperation von Seiten des namhaften Chirurgen Eugen Steinach interessiert war. Für nähere Informationen siehe: Carner (1996), S. 301

der 15. Oktober 1923 als Premierentermin für die Jubiläumsaufführung der *Manon Lescaut* – dirigiert hatte sie Franz Schalk persönlich, Lotte Lehmann (Manon), Alfred Piccaver (Des Grieux) und Nicolaus Zeč (Geronte) brillierten in den Hauptrollen. Puccini soll dabei sehr erfreut gewesen sein über die Herzlichkeit, mit der ihm Wien begegnete, sowie über das hohe künstlerische Niveau bei der Interpretation seines Werks. Der Autoliebhaber Puccini war wiederum mit seinem neuen Lancia nach Wien gekommen und wurde dort gefeiert, „als ob ich der Kaiser oder der Kronprinz wäre“¹⁸, so freute er sich in einem Brief. Eine Alpenüberquerung war mit den damaligen Möglichkeiten eine langwierige Angelegenheit und Puccini war gesundheitlich schon angeschlagen. Er sah sich an der Wiener Oper unter anderem die *Josephslegende* und *Elektra* von Richard Strauss an sowie *Die Walküre* von Richard Wagner, zudem die Aufführungen seiner eigenen Werke *Madame Butterfly*, *Tosca* und *La Bohème*, welche zum Teil schon über 20 Jahre auf den Wiener Spielplänen standen. Puccini löste auch in Wien bei den Frauen Faszination und Begeisterung aus, dies beschreibt auch Carner: „...bis zu welchem Ausmaß die begeisterten Damen sich hinreißen ließen, illustriert die Episode von der schönen Nymphe in Wien, von der seine beiden Malerfreude in ihrem Buch erzählen.“¹⁹ Angespielt wird auf zwei Freunde Puccini, die ihn genauestens kannten und auch eine Biographie schrieben: Guido Marottis und Ferruccio Pagnis „Giacomo Puccini intimo“ aus dem Jahr 1926.

¹⁸ Carner (1996), S. 411

¹⁹ Ebd., S. 92

3. Wiener Rezeption Puccinis

„In Puccini darf man heute das stärkste melodische Talent Italiens schätzen.“²⁰

Julius Korngold

3.1 Verhältnis zu den bedeutenden Wiener Autoritäten der Zeit

Was die Rezeption Puccinis in Wien und generell in Österreich betrifft, spielt die jeweilige Direktion von Theatern und Opernhäusern eine gewichtige Rolle. Nicht jeder Generalmusikdirektor stand der Musik Puccinis gleich offen gegenüber. An der Wiener Staatsoper hatten die Direktoren besonders am Anfang des 20. Jahrhunderts (man denke an den mächtigen Gustav Mahler) fast das alleinige Entscheidungsrecht, welche Werke in den Spielplan genommen werden und welche nicht, das heißt in der Folge natürlich auch, welche Werke es ins Repertoire schafften. Für Puccini als Künstler und für die österreichische Rezeption seiner Opern waren sechs Direktoren relevant: Wilhelm Jahn (Direktionsperiode 1881 – 1897) stand seinem Werk zunächst skeptisch gegenüber. Zu Gustav Mahlers (DP 1897 – 1907) Verhältnis zu Puccini folgt Näheres im folgenden Unterkapitel. Felix Weingartner (DP 1908 – 1911) kommt in Hinblick auf Puccini keine große Bedeutung zu, Hans Gregor (DP 1911 – 1918) hingegen erbrachte große Verdienste bei der *Fanciulla del West*-Erstaufführung von 1913, was Ausstattung und Inszenierung betrifft. Franz Schalk (DP 1918 – 1924) und Richard Strauss (1919 – 1924), welche eine Zeit lang in Doppeldirektion das Opernhaus leiteten, ließen zum Beispiel das *Trittico* einstudieren. Franz Schalk interessierte sich darüber hinaus sehr für das italienische Repertoire, das in seinem Haus gespielt wurde und wurde Peter Schuster zufolge sogar zu einem angesehenen „*Puccini-Dirigenten*“ der frühen Zwanziger Jahre, der sich ein „*italienisches Register*“ angeeignet²¹ hatte, er war aber auch in persönlicher Freundschaft mit Puccini verbunden. Zu Strauss hingegen pflegte Puccini wie auch zu Gustav Mahler ein zwiespältiges Verhältnis.

Wie schon angesprochen hatte Puccini ein großes Interesse für die deutsche Musikwelt, sei es, was die musikalische Tradition betrifft (er wurde ja zunächst von seiner Familie zum Kirchenmusiker ausgebildet und kannte das deutsche Orgelrepertoire), sei es, was die in Wien vorhandene Avantgarde betrifft (zum Beispiel schätzte Puccini den frühen Arnold Schönberg).

²⁰ Korngold (1922), S. 69

²¹ vgl. Schuster (1970), S. 148

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Gustav Mahler war selbst einer der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten im damaligen Wien der Jahrhundertwende. Durch seine Position als Hofoperndirektor von 1897 bis 1907 hatte er großen Einfluss auf die Etablierung der Wiener Oper als eines der führenden Opernhäuser der Welt. In seine Amtsperiode fielen auch mehrere Erstaufführungen von Werken Giacomo Puccinis, doch Mahler hat es wohl eher auf Publikumserfolge abgesehen und Puccinis Werke nicht aus persönlicher künstlerischer Wertschätzung in den Spielplan geholt²². Willnauer merkt an, dass es aber ein Verdienst Mahlers war, Puccini in Wien überhaupt bekannt zu machen, da das Wiener Publikum zunächst durchaus skeptisch den neuen Tendenzen des

italienischen Verismo gegenüber stand. Der Musikwissenschaftler beschreibt die Situation an der Hofoper zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgendermaßen: „Mahlers Spielplankonzept war [...] keineswegs von einer wirklichkeitsfremden Operndramaturgie her bestimmt oder auf das doktrinäre Durchsetzen ihm zusagender Komponisten oder gar « artverwandter » Musikrichtungen ausgerichtet“²³, er passte sich also durchaus eher dem Publikumsgeschmack als dem Zeitgeist an. Auf Abb. 4 sieht man einen bisher unveröffentlichten Brief aus dem Jahre 1903, den Clemens Höslinger in seiner Biographie angeführt hat: Puccini persönlich kündigt darin Mahler auf Italienisch seine Reise nach Wien an.

Gustav Mahler, der unter anderem die deutsche Erstaufführung von Puccinis Erstlingswerk *Le Villi* 1892 mit Erfolg in Hamburg dirigiert hatte, entwickelte mit der Zeit eine tiefe Abneigung gegen die folgenden Opern Puccinis und weigerte sich jahrelang, einige davon herauszubringen. Bei der Erstaufführung der *Bohème* 1897 am Theater an der Wien (um an der Hofoper aufgeführt zu werden war die Oper angeblich zu schwach) soll Mahler gelacht haben, was Puccini tief verletzte. „Direktor Mahler z.B. empfand die Musik der Welt der Bohème als stinkend“²⁴, las man in Kritiken. Später im Jahr 1903 hat er sich in Briefen auch über die *Tosca* missfällig geäußert: „Vor dem Schießen bin ich aufgestanden und

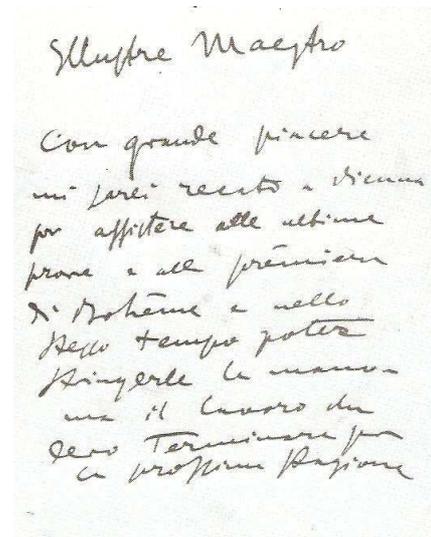


Abb. 4: Brief von Puccini an Gustav Mahler, seine Wienreise ankündigend

²² vgl. Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 8

²³ Willnauer (1989), S. 92

²⁴ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 20

fortgegangen“²⁵, er soll dieses Werk Willnauer zufolge ganz besonders gehasst haben. Laut Alma Mahler sollen sich ihr Mann Gustav und Puccini „bis in die Atome wesensfremd“²⁶ gewesen sein. Die Entscheidungen des Hofoperndirektors in Bezug auf die in den Spielplan kommenden Werke waren generell nicht immer nachvollziehbar – vor allem nicht von den Intellektuellen. Die *Tosca* zum Beispiel wurde der Konkurrenz überlassen, aber auch andere Werke wie Max von Schillings *Moloch* oder Franz Schmidts *Notre Dame* hat Mahler unglücklicherweise lange Zeit von seiner Bühne ferngehalten. Nach Mahlers Amtsperiode stand deren Aufführung dann nichts mehr im Wege, aber schon gegen Ende seiner Tätigkeit als Direktor musste er sich zum Teil dem Willen des von Puccini inzwischen begeisterten Publikums beugen und beispielsweise die Erstaufführung der *Madame Butterfly* 1907 an seinem Haus am Ring zulassen.

Richard Strauss (1864 – 1949)

Puccini war durchaus an Strauss' Werk interessiert, Adami zufolge soll er ihn gar verehrt haben. Im Jahre 1906 soll er gar eigens aus Pest zur österreichischen Uraufführung der *Salome* nach Graz gereist sein, berichtete Strauss persönlich in einem Brief²⁷. Girardi weist auf die Relevanz dieser Aufführung hin, an der schon bekannte Autoritäten wie Mahler, Puccini und Alexander von Zemlinsky (1871 – 1942), aber auch später bedeutende Komponisten wie Arnold Schönberg (1874 – 1951) teilnahmen. Puccini soll daraufhin einen kurzen Ausflug nach Wien unternommen haben und von dort aus einen kritischen Brief über die *Salome* abgeschickt haben, die auf ihn aber scheinbar dennoch Eindruck hinterlassen hat: „Caro Ervino, la Salomé è la cosa piú straordinaria cacofonica terribilmente. Ci sono delle sensazioni musicali bellissime, ma finisce a stancare molto. È uno spettacolo di grande interesse“²⁸, so dokumentiert Girardi in seiner Biographie Puccinis Eindruck. Seiner Meinung nach sei Strauss damals auch Puccinis einziger ernstzunehmender Konkurrent gewesen²⁹. Beide hatten eine Schwäche für mitreißende Frauenfiguren in den Titelpartien ihrer Opern und auch stilistisch kann man den Gebrauch des Leitmotivs und den „senso del dramma“³⁰ durchaus vergleichen. Auch, was die Aufführungen der Werke beider Komponisten betrifft,

²⁵ Klonovsky (2010), S. 261

²⁶ Ebd., S. 261

²⁷ zitiert nach Girardi (1995), S. 267 (aus einem Brief vom 17.05.1906, siehe Grasberger F. (1967), S. 169)

²⁸ Ebd., S. 267 – Dt. ÜS: Lieber Ervino, die Salome ist eine außergewöhnliche, äußerst kakophonische Sache. Es gibt sehr schöne musikalische Momente, aber das Werk ermüdet ungemein. Es ist eine Aufführung von großem Interesse.

²⁹ Ebd., S. 269

³⁰ Ebd., S. 269

können Parallelen gezogen werden, Michele Girardi nennt es gar eine ‚Osmose‘³¹ zwischen traditionellen Puccini Sängern, die in der Folge auch in Strauss-Rollen brillierten, wie man auch umgekehrt von Strauss-Sängern sprechen kann, die sich mit Erfolg auch Puccinis Werken näherten. Den berühmtesten Wiener Interpreten ist in dieser Arbeit ein eigenes Unterkapitel gewidmet, hier seien nur einige Beispiele genannt: Maria Jeritza zum Beispiel wurde mit Puccini-Rollen bekannt, sang aber auch die Uraufführungen der *Ariadne auf Naxos* (1912 und 1916) sowie der *Frau ohne Schatten* (1919). Emily Destinn war die erste Minnie, wurde aber auch durch ihre Interpretation der *Salome* bekannt. Selma Kurz versuchte sich zuerst an Strauss (Zerbinetta) und wagte sich erst dann an Puccinis Tosca, dasselbe tat Lotte Lehmann (von der Sophie und Arabella zu Suor Angelica, Manon, Tosca und Liú). Aber auch mit Wiener Journalisten bzw. Autoren kann Puccini in Verbindung gebracht werden, so zum Beispiel mit den im damaligen Wien hoch geschätzten Kritikern Hanslick, Korngold und Specht, die das Musikleben mit ihren kritischen Aufsätzen immer wieder bereicherten.

Eduard Hanslick (1825 – 1904)

Der leidenschaftliche Autor von Musikkritiken ist Puccinis Werk nicht freundlich gegenüber gestanden: „*Mit der Bohème vollziehen unsere Componisten den letzten Schritt zur nackten prosaischen Liederlichkeit unserer Tage.*“³² Er unterstellte dem Komponisten bezüglich seiner *Bohème* eine „*raffinierte Züchtung des Hässlichen*“³³, so fasst es Klonovsky in seiner Biographie zusammen, und änderte seine Meinung auch in den folgenden Jahren nicht. Bedeutende Kritiken zu Puccinis Werken erschienen übrigens in der österreichischen Presse unter anderem in der Wiener Zeitung, in der Neuen Freien Presse, im Neuigkeits-Welt-Blatt, im Neuen Wiener Tagblatt, in der Wiener Abendpost oder in den Wiener Bildern. Diese sind – abgesehen von den Originalen in den Wiener Archiven (u.a. in der Wienbibliothek) – ausführlich im Puccini-Sonderband der Wiener Staatsoper (siehe Bibliographie) dokumentiert.

Julius Korngold (1850 – 1945)

Julius Korngold war im Wiener Kulturkreis ungefähr so wichtig wie zur gleichen Zeit Fausto Torrefranca (1883 – 1955), der bedeutende italienische Musikwissenschaftler und bekennende Puccini-Hasser, in Italien. Während Torrefranca im Jahre 1912 in Italien mit dem Werk

³¹ siehe: Girardi (1995), S. 268

³² Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 16

³³ Klonovsky (2010), S. 252

„Giacomo Puccini e l'opera internazionale“ für Furore sorgte, veröffentlichte Korngold einige Jahre später im Jahre 1922 „Die romanische Oper der Gegenwart“. Beide machten also durch zum Teil sehr strenge Kritiken an der zeitgenössischen Opernproduktion auf sich aufmerksam. Der Kontakt zu Julius Korngold hatte sich bei Puccinis Aufenthalt 1913 wieder aufgefrischt, er traf auch dessen Sohn, das damalige Wunderkind Erich Wolfgang Korngold, gab ihm Unterricht und spielte ihm auch Ausschnitte aus seinen Werken vor. Letzterer wurde später selbst zu einem Opernkomponisten, der sich stilistisch aber in die Epoche der Moderne einordnen lässt.

Was jetzt aber Korngolds Tätigkeit als Kulturkritiker betrifft, so hielt er sich bei seinen Artikeln über die Werke Puccinis mit Lob zurück (zum Beispiel zitierte er in einem Artikel den Ausspruch Zelters, die *Tosca* sei ein „*Quälodram*“³⁴). Grundsätzlich schätzte er Puccinis kompositorischen Stil aber doch: „*In Puccini darf man heute das stärkste melodische Talent Italiens schätzen.*“³⁵ In seinem Aufsätzeband behandelt Korngold fünf Opern Puccinis und zwar chronologisch nach deren Erstaufführungsdatum in Wien (*Madame Butterfly* 1907, *Tosca* 1907, *Manon Lescaut* 1908, *Das Mädchen aus dem Goldenen Westen* 1913 und das *Triptychon* 1920) – eine interessante Anordnung, welche deutlich macht, wie die Stadt Wien zu jener Zeit war: in sich gerichtet und kaum über den Tellerrand hinausblickend, aber dennoch künstlerisch sehr vielseitig und kritisch. In sehr ironischem Ton schildert der Kritiker die (veristischen) Züge der Opern und deren Inhalt, geht aber auch auf musikästhetische und musiktheoretische Aspekte ein, vergleicht die besprochenen Werke aber auch mit anderen Opern der Zeit (u.a. mit jenen Massenets, Wagners oder Giordanos).

Richard Specht (1870 – 1932)

Der Musikkritiker und Schriftsteller Richard Specht, der für mehrere Wiener Zeitungen und Zeitschriften publizierte, schrieb eine der ersten (unwissenschaftlichen) Puccini-Biographien im Jahr 1931, die auf persönlichen Erinnerungen des Autor beruht. Das Werk ist als eine Art Verteidigungsschrift zu deuten, in der Specht Puccinis Musik als typisch italienische bezeichnet, die keineswegs schlechter, sondern einfach anders als die deutsche Tradition sei, denn „*der Italiener empfindet die szenischen Vorgänge in der Oper ganz anders als der Deutsche.*“³⁶ Somit kann man seine Biographie als eine einfühlsame Annäherung an Puccinis Wesen und Werk deuten.

³⁴ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 17 (aus: Korngold (1922), S. 63)

³⁵ Korngold (1922), S. 69

³⁶ Specht (1931), Vorwort S. 7

3.2 Wiener Operettentradition

An dieser Stelle soll nun ein kurzer Exkurs gemacht werden in Richtung kulturelles Umfeld, das Puccini zwischen 1907 und 1923 in Wien vorgefunden hat, vor allem, was die musikalische Gattung Operette betrifft. Bei der Operette generell handelt es sich um eine musikalische Gattung, die manchmal problematisch zu charakterisieren ist. Der Begriff der Operette an sich ist ein Diminutiv von ‚Oper‘ und bezeichnet ein Werk von kürzerer Dauer, dessen musikalische Partien von gesprochenen Dialogen unterbrochen werden. Charakteristisch sind auch eingelegte Tanzeinlagen wie z.B. eines Can Cans (z.B. in Offenbachs *Orphée aux enfers*), eines Walzers (in Lehárs *Die lustige Witwe*) oder eines Csárdás (in Kálmáns *Die Csárdásfürstin*). Dies lässt die Gattung unter anderem weniger artifiziell wirken als zum Beispiel die Oper. Der folgende Abschnitt basiert vor allem auf dem zusammenfassenden Artikel über die Operette des Musikwissenschaftlers Jörg Jewanski (was Geschichte und Periodisierung betrifft) sowie auf Moritz Csákys „Ideologie der Operette und Wiener Moderne“ (was die generellen Aspekte und Wesenszüge betrifft).

Die spezifisch Wiener Operette hatte die Pariser Operettentradition als prägendes Vorbild vor Augen, welche generell als so genannte ‚Goldene Operettenära‘ bezeichnet wird. Jene französische oder Pariser Operette entwickelte sich aus der komischen ‚opéra bouffe‘ beziehungsweise der ‚opéra comique‘. Angesetzt wird die Geburtsstunde der Operette mit Jacques Offenbachs Eröffnung des Theaters „Les bouffes parisiens“ im Jahre 1855. Interessant ist, dass Offenbach, als er 1861 seinen ersten Wienbesuch unternahm, einen Kompositionsauftrag von der Wiener Hofoper bekam. Man bot ihm an, eine Oper zu komponieren (es handelt sich um die 1864 uraufgeführte große romantische Oper *Die Rheinnixen*). Diese Parallele zu Puccinis Biographie ist erstaunlich, da auch diesem ein Wiener Theater bei seinem Besuch den Auftrag für eine Operette erteilte, worauf im folgenden Kapitel noch genau eingegangen wird.

In Wien gab im Gegensatz zu Frankreich zusätzlich eine lange Tradition des Volkstheaters. Schon im 17. Jahrhundert war die Figur des lieben Augustin ungemein populär, im darauf folgenden Jahrhundert jene des Hanswurst. Im 19. Jahrhundert ist es den Dichtern Ferdinand Raimund (1790 – 1836) und Johann Nestroy (1801 – 1862) zu verdanken, dass sie das Wiener Volksstück (welches für das Volk und über das Volk geschrieben wurde) so weiterentwickelt und verbreitet haben. Es war simpel und unterhaltsam, jedoch auch satirisch und zeitkritisch. Man kann es also als idealen Nährboden für die Wiener Operette bezeichnen, die ja auch viele Elemente aus dem Sprechtheater übernommen hat. Was charakterisiert nun die typisch österreichische Operette? Laut Jörg Jewanski ist es vor allem „die pluralistische

*Verfasstheit*³⁷ der damaligen Habsburgermonarchie, welche sich lange nicht zu einem modernen Nationalstaat entwickelt hatte und deren Kultur sehr vielseitig und bunt war. In Wien war das urbane Bürgertum durchaus kulturell beflissen und wurde zur Trägerschicht und zum Hauptpublikum für das Theater- und Opernleben. Aber auch die Tanzmusik erlebte in dieser Zeit in Wien einen hohen Aufschwung, man denke an die Werke Joseph Lanners (1801 – 1843) und von Johann Strauß Vater und Sohn (1804 – 1849 bzw. 1825 – 1899). Diese Popularität des Tanzes, vor allem des Walzers (welcher schon seit Ende des 18. Jahrhundert existierte, aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in der breiten bürgerlichen Gesellschaftsschicht getanzt wurde), hatte zur Folge, dass dieser gerne auch in Operetten eingebaut wurde und gab jenen den spezifisch-österreichischen Ton, der laut Jewanski oft „*typisch melancholisch-versonnen*“³⁸ war. Neben charakteristischen Wiener Melodien und Themen³⁹ sind vor allem die Ensembleleistung, die Dominanz des Balletts (das oft zu Walzermusik tanzt) und die breiten Finali Kennzeichen der Wiener Operette. Im Wiener Fin de siècle (worunter man eine gewisse Dekadenz der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts versteht) wurde der Begriff ‚Operette‘ aber oft auch abwertend benutzt und stellvertretend für die Vorlieben der so genannten „*Vakuum-Gesellschaft*“⁴⁰ verwendet. Puccinis *Bohème* zum Beispiel wurde von der Kritik einst negativ abgestempelt als „*eine verfehlte Oper, ein Opernwerkchen, eine Operette, [...]*“⁴¹

Was die Periodisierung der Wiener Operette betrifft, so begann die erste Phase im Jahre 1860 mit der Aufführung des Werks *Das Pensionat* des Wiener Komponisten Franz von Suppé (1819 – 1895). Auch Karl Millöcker (1842 – 1899) komponierte operettenähnliche Werke, den Höhepunkt erlebte diese auch als ‚Goldene Operettenära‘ bekannte Zeit aber später mit den Werken von Johann Strauß (Sohn). Die folgende so genannte zweite Phase der Wiener Operette, die immer noch in die Periode der goldenen Operette (von 1860 bis ca. 1900) fällt, war dann eben jene des Walzerkönigs Johann Strauß Sohn, welcher neben der zum Klassiker gewordenen *Die Fledermaus* (1874) noch zahlreiche weitere Wiener Operetten schrieb und zur Etablierung dieser neuen Wiener Gattung beitrug. Zu ihren Vertretern gehören auch Carl Zeller (1842 – 1898), der die typisch österreichische Heimatoperette (angesiedelt in Wien

³⁷ Jewanski (MGG Operette), Sp. 718

³⁸ Ebd., Sp. 721

³⁹ in: Das neue Lexikon der Musik (1996), S. 516

⁴⁰ Moritz Csáky zitiert dafür Hermann Broch, der dieses Werte-Vakuum in Wien folgendermaßen beschreibt: „... und so wurde die von Strauß begründete Operettenform ein spezifisches Vakuum-Produkt: Als Vakuum-Dekoration hat sie sich nur allzu haltbar erwiesen, und ihr späterer Welterfolg kann geradezu als Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt in das unaufhaltsam weiterwachsende Wert-Vakuum genommen werden.“ Und Csáky fragt daraufhin, als Anspielung auf die Theorie, die Operette sei eine der Ursachen für die Weltkriege, „Operette als Ausdruck einer « fröhlichen Apokalypse » also?“ –In: Csáky (1996), S. 33

⁴¹ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 38/39

bzw. Österreich) geprägt hat (z.B. *Der Vogelhändler*) sowie Richard Heuberger (1850 – 1914, z.B. *Der Opernball*). Die dritte Phase wird von 1900 bis 1918 angesetzt und umfasst die Blütezeit der Silbernen Operette unter Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Leo Fall und Robert Stolz, welche zu jener Zeit auf dem Höhepunkt ihrer Karriere waren (siehe *Die lustige Witwe* und *Die Csárdásfürstin*). Die vierte Phase begann mit dem Zusammenbruch der Donaumonarchie (1918) und endete kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs (1939), als Hitler in Österreich die Macht übernommen hatte (obwohl man nicht sagen kann, dass dieser das Ende der Operette beeinflusst hätte – ihre Zeit war gesellschaftlich gesehen einfach vorbei). Diese späten Wiener Operetten waren gekennzeichnet vom so bezeichneten Non-Happy-End und von tief greifender Nostalgie sowie ernsteren, lebensnäheren Stoffen. Mit der Zeit wurde die Operette von anderen medialen Formen abgelöst, man denke an die Revue, das Varieté, das spätere Musical oder den Film (es gab ja im Zuge der Technologisierung auch zahlreiche Verfilmungen von Operetten, die zu Kassenschlagern wurden). Im Volksmund wird deshalb der Zeitraum von den 30-er bis in die 60-er Jahre oft als Zeit der „Blechernen Operette“ bezeichnet. Es gab außerdem noch drei bedeutende Wiener Operettenkomponisten, die zwar im österreichischen Stil komponierten, aber außerhalb Wiens gelebt haben, dies waren Paul Abraham (ungarische Ursprünge; 1892 – 1960), Nico Dostal (in Berlin tätig; 1895 – 1981) und Ralph Benatzky (aus Mähren; 1884 – 1957). Alle drei gehören aber zur Generation nach Puccini, hatten also keinen direkten Einfluss auf ihn und sind nicht vergleichbar mit der Relevanz Franz Lehárs. An und für sich war die Wiener Operette also ein sehr wichtiges musikhistorisches Phänomen Wiens (insgesamt sind über 1000 Wiener Operetten entstanden) und Zeugnis einer österreichischen Mentalität, die es heute in dieser Form nicht mehr gibt, deshalb gehört sie heute auch zu den Forschungsgebieten der historischen Musikwissenschaft.

Anfangs widmeten sich vier Wiener Bühnen zumindest partiell der Operette: Das Carl-Theater, das Theater an der Wien, das Kaitheater und das Harmonietheater. Circa ein Fünftel der dort aufgeführten Werke waren Operetten. Später kamen das Johann-Strauß-Theater und das Wiener Stadttheater dazu, welche ausschließlich der Operette gewidmet waren und sehr kommerziell auf Massenunterhaltung ausgerichtet waren. Insgesamt gab es um 1910, als Puccini schon in Wien war, circa acht bis neun Wiener Theater, die regelmäßig Operetten spielten. Wie schon angesprochen, hat Puccini diese auch gern besucht und zum Beispiel Lehárs Werken *Der Graf von Luxemburg*, *Eva* und *Die ideale Gattin* beigewohnt.

Ausnahmsweise wurden Operetten auch an der Hofoper bzw. Staatsoper gespielt, die ja hauptsächlich der Oper und dem Ballett verpflichtet war, z.B. Strauß' *Die Fledermaus* (bis heute zum Beispiel am Silvesterabend), *Der Zigeunerbaron* oder Lehárs *Giuditta*. Ab und zu hingegen wurden Operetten im Treumanntheater (1863 zerstört), im Etablissement Ronacher (ab 1888), im Jantsch-Theater, im Apollotheater (1904 erbaut, Blütezeit nach dem Ersten Weltkrieg), im Wiener Bürgertheater, im Theater an der Wien (dort spielte man vor allem Offenbach und Johann Strauß – es wurde später übrigens bis 2006 zum Hauptspielhaus für das Musical, welches oft als Nachfolgegattung der Operette bezeichnet wird), im Theater an der Josefstadt und anderen gespielt. Die kulturellen Möglichkeiten für das Bürgertum waren also so vielfältig wie noch nie.

3.3 Die Bekanntschaft mit Franz Lehár

Die Freundschaft zwischen Giacomo Puccini und Franz Lehár (1870 – 1948) war eine ganz besondere. Sie bestand seit 1913 und dauerte bis zu Puccinis Tod elf Jahre später. Die beiden Künstler lernten sich in Wien kennen, wo sich Puccini seit 1907 regelmäßig aufhielt, es kam aber auch zu mehreren Treffen in Italien, wo Lehár, der recht gut italienisch sprach, von seinem Künstlerkollegen gastfreundlich empfangen wurde. Vor allem Stefan Frey sowie Ingrid und Herbert Haffner haben in ihren Lehárbiographien auch die Einflüsse Puccinis miteinbezogen und wurden somit für dieses Kapitel die wichtigsten Sekundärquellen.

Franz Lehár war ab 1905 am Theater an der Wien tätig, einer der führenden Wiener Operettenbühnen der Zeit, und machte sich zeitgleich als angehender Operettenkomponist einen Namen. Die Veranstaltungen des Theaters an der Wien besuchte auch Puccini des Öfteren, vor allem, als Lehárs Werke gespielt wurden. „*In Italien fällt es mir nie ein, irgendein Operettentheater aufzusuchen. In Wien versäume ich es nie, zwei bis drei Operettenaufführungen anzusehen*“⁴², berichtete Puccini in einem Artikel des Neuen Wiener Journals. Eine häufig dokumentierte Anekdote über Puccini und Lehár soll hier kurz angeführt werden. In einem Wiener Hotel, wo auch Puccini weilte, wurde der *valse moderato* „Lippen schweigen“⁴³ aus der *Lustigen Witwe* gespielt. Puccini fragte seine Begleiter, was dies sei und lauschte. Dabei antworteten die Journalisten in einer Überlieferung von Frey: „*Wenn Giacomo Puccini nicht als solcher eine Berühmtheit in den Mauern Wiens wäre, so*

⁴² Frey (1999), S. 194

⁴³ Das berühmte Duett zwischen Hanna und Danilo mit dem Titel „Lippen schweigen“. Dritter Akt Nr. 15. In: Lehár, Franz: „Die lustige Witwe“

wäre er's als der Mann, der die Lustige Witwe nicht kennt“⁴⁴, worauf Puccini schallend lachte.

Der um zwölf Jahre jüngere und gebürtige Ungar Lehár machte sich im Wien der Jahrhundertwende auch als Dirigent einen Namen. Die wesentlichen Elemente, die Lehár bei seinen eigenen Kompositionen beeinflussten, waren einerseits natürlich persönliche kulturelle Erfahrungen (zum Beispiel die von seinem Vater ausgeübte Militärmusik oder die ungarische Populärmusik), andererseits aber auch europäische künstlerische Tendenzen wie jene des Verismo in Italien, dem er als einer der wenigen Komponisten aus dem deutschen Sprachraum doch recht nahe stand, vor allem, was sein eigenes Spätwerk betrifft. Lehár versuchte zwar schon vor der Bekanntschaft mit Puccini, sich auch an ernsten Stoffen zu versuchen, man denke an das ‚lyrische Drama‘ *Kukuška* oder an *Rodrigo*. Dies sind zwei Frühwerke, die noch Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Sie nähern sich stilistisch dem deutsch-veristischen Fach an (obwohl man im deutsch- und französischsprachigen Raum von Naturalismus und nicht von Verismus spricht), doch trotzdem blieb die erhoffte Opernkarriere aus. Nichtsdestotrotz beschäftigte er sich mit der italienischen Oper weiter: „*So ist die Begeisterung für und die intensive Beschäftigung mit den Opern G. Puccinis mehrfach dokumentiert, mit dem ihn eine persönliche Beziehung, gekennzeichnet von ausdrücklicher gegenseitiger Hochachtung, verband*“⁴⁵, so Christian Glanz in seinem biographischen Artikel über Lehár. Für Franz Lehár war die Zeit um die Jahrhundertwende keinesfalls einfach. Puccini war im Jahre 1900, als *Tosca* in Rom uraufgeführt wurde, schon ein international gefeierter und renommierter Künstler. In Wien wurde eifrig nach einem Pendant gesucht, man forderte sprichwörtlich die „*Musik eines neuen Puccini*.“⁴⁶ Dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, warum sich Lehár mit Puccinis Werk so intensiv beschäftigt hat und ihn über andere Zeitgenossen stellte. Aber auch Puccini nahm von Franz Lehár Kenntnis, sobald dieser nach Veröffentlichungen wie *Die Lustige Witwe* (1905) und *Der Graf von Luxemburg* (1909) weit über Österreich-Ungarn hinaus bekannt wurde. So passt an dieser Stelle der Haffnersche Aphorismus „*Puccini bewundert den Puccini-Bewunderer*.“⁴⁷ Als Puccini zum Beispiel im Jahr 1920 anlässlich der *Rondine*-Uraufführung nach Wien kam, trafen sich die beiden Künstler im Hause Lehár. Dessen Bruder erinnert sich in der Haffner-Biographie: „*Franz bat meine Frau und mich zu einem einfachen Abendessen, der einzige Gast war Puccini. Schon während des Essens unterhielten sich die beiden fast ausschließlich mittels Zitaten aus ihren*

⁴⁴ Frey (1999), S. 190

⁴⁵ Glanz (MGG, 1999), Sp. 1496

⁴⁶ Linke (2001), S. 90

⁴⁷ Haffner (1998), S. 101

Werken, die sie leise singend andeuteten und erläuterten. Dann setzten sich beide an den Flügel. Eng umschlungen spielte Puccini mit der rechten, Franz mit der linken Hand, abwechselnd oder sich gegenseitig begleitend die wunderbarsten Harmonien, Puccinismen und Lehárismen, sich in originellen Wendungen überbietend.“⁴⁸

Als sich die beiden später im Jahr 1922 wiederum in Wien trafen, sprach Lehár davon, eine „wirkliche Oper im tragischen Ton“⁴⁹ zu schreiben. Puccini warnte ihn davor, sein Gebiet zu verlassen, anspielend auf seine eigene Erfahrung mit der *Rondine* wenige Jahre zuvor. Lehárs daraufhin aber effektiv vollzogener stilistischer Wandel wurde in der Fachwelt oft als „präventiöser, opernhafter Stil“⁵⁰ abgetan, der zum Verfall der Wiener Operette beigetragen habe. Ab 1925 begann Lehár nämlich konsequent, nur mehr ernstere Stoffe zu behandeln, die lyrischer waren und mit einem Non-Happy-End endeten, also keine Operetten im traditionellen Sinne mehr waren. Es gab auch einen regelmäßigen und dokumentierten Briefkontakt zwischen Lehár und Puccini, bei dem sich beide Komponisten über ihre neuen Werke kritisch austauschten. Lehár war Puccini also nicht nur ein Freund, sondern auch ein Gehilfe, der ihm seine Eindrücke offen mitteilte – dasselbe gilt für Puccini als

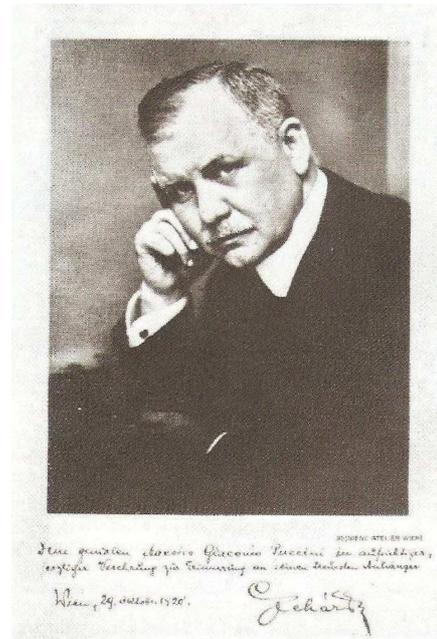


Abb. 5: Widmungsporträt von Lehár an Puccini

Lehárs aufrichtigem Ratgeber. Hier ein Brief von Puccini an Lehár: „*Ich besitze Ihre neue köstliche Operette Wo die Lerche singt und kann nur sagen: Bravo, Maestro! Erquickend frisch, genial, voll jugendlichem Feuer! Oh, welche Erinnerung an die Tage in Wien 1913!*“⁵¹

Puccini spielte Lehár bei seinem letzten Wienaufenthalt 1923 außerdem sogar seine noch unvollendete Oper *Turandot* in Auszügen vor, so innig war deren Freundschaft. Überliefert ist nicht, was Lehár davon gehalten hat – Puccini nahm sich dessen Meinung jedenfalls sehr zu Herzen. Laut Stefan Frey soll in Wien das Gerücht kursiert sein, dass der damals schon kranke Puccini Lehár angeboten haben, die *Turandot* für ihn zu vollenden⁵². Dazu ist es natürlich nie gekommen, das Werk blieb unvollendet und wurde später von Puccinis italienischem Kollegen Franco Alfano vervollständigt.

⁴⁸ Haffner (1998), S. 102

⁴⁹ Carner (1996), S. 308

⁵⁰ Ebd., S. 308/09

⁵¹ Haffner (1998), S. 102

⁵² siehe: Frey (1999), S. 195

Ein bedeutender künstlerischer Einfluss, der wahrscheinlich von Puccini ausgegangen ist, ist das Interesse für fernöstliche Sujets. Man denke an Puccinis *Madame Butterfly* (1904) und *Turandot* (1926), die in Japan bzw. China spielen, aber auch an Lehárs Operette *Die gelbe Jacke* von 1923 (die unter dem neuen Namen *Das Land des Lächelns* weltbekannt wurde), deren Handlung in Wien und Peking angesiedelt ist. Lehár wollte wahrscheinlich an die beiden Erfolgsoperen Puccinis anknüpfen, diesmal ist es ihm auch gelungen, denn das Werk gehört zu seinen Meisterwerken der reifen Zeit.

Was ist es nun, was beide Künstler am anderen wertschätzten? *„Schätzt Lehár an Puccini dessen Musikalität, seine Gabe, jeder seiner späteren Opern eine eigene Individualität und Stimmung zu verleihen, schätzt Puccini an Lehár dessen (damalige) Leichtigkeit und Frische“*⁵³, bringen es Ingrid und Herbert Haffner auf den Punkt. Lehár selbst äußerte sich folgendermaßen zur besonderen Beziehung: *„Uns verband eine wirklich tiefe, aus innerstem Herzen kommende Freundschaft. Sie war begründet auf völliger Übereinstimmung unseres musikalischen Empfindens, auf gegenseitigem Verstehen dessen, was wir in Tönen ausdrücken wollten, ja mussten. Wenn auf dem Arbeitstisch Puccinis noch heute mein Bild steht, so ist sein Bild in der Tiefe meines Herzens für immer festgehalten. (...)“*⁵⁴ Die Bildunterschrift war übrigens folgende: *„Dem genialen Maestro Puccini in aufrichtiger, herzlicher Verehrung zur Erinnerung an seinen treuesten Anhänger.“*⁵⁵

Im Grunde ist die künstlerische Befruchtung Puccinis und Lehárs als Gegenteil aufzufassen. Puccini, der einstige Meister des „dramma lirico“ näherte sich der Komödie an und komponierte ausnahmsweise sogar ein „operettenähnliches Werk“, Lehár hingegen, der die Wiener Operettentradition so bereichert hatte, näherte sich tragischen Sujets an. Lehár begann nun wie Puccini Werke zu schreiben, die so einfach und tragisch sind wie das Leben: zum Beispiel *Paganini*, *Zarewitsch* und *Das Land des Lächelns*, welche allesamt gekennzeichnet sind von Merkmal des Non-Happy-Ends (was auch Kennzeichen der veristischen Tradition war, man denke an die anfangs recht heitere Stimmung der *Bohème*). Vielleicht waren dies sogar Welterfolge, die Lehár zu einem gewissen Teil Puccini zu verdanken hat, da sich unter die vielen so genannten „Lehárismen“ auch einige „Puccinismen“ mischten, so liebt man in der Haffner-Biographie, ohne dass es sich nun um Epigonentum handle. Was kann man unter ‚Puccinismen‘ verstehen? In Lehárs Werk *Paganini* (UA 1925), welches er kurz nach Puccinis Tod herausgebracht hat, könnte er laut Ingrid und Herbert Haffner sogar Puccinis Thema aus dem As-Dur-lento-triste-Abschnitt aus

⁵³ Haffner (1998), S. 102

⁵⁴ Ebd., S. 103

⁵⁵ Ebd., S. 103

dem dritten Akt der *Bohème* zitiert und bearbeitet haben⁵⁶. Für Stefan Frey ist das Führen von Sopran und Tenor in Oktavparallelen am Höhepunkt der Spannungskurve ein weiteres allgemeines Stilmerkmal, das Lehár von Puccini übernommen hat⁵⁷.

Die romantisch-sentimentalen Operetten Lehárs erlebten ihren Höhepunkt in den 30-er-Jahren, man denke an *Giuditta*, welche 1934 sogar an der Wiener Staatsoper uraufgeführt wurde. Was die Knüpfung von Kontakten in Wien betrifft, so empfahl Lehár Puccini zum Beispiel, mit dem befreundeten Heinz Reichert zu arbeiten, welcher später einer der Librettisten bzw. Übersetzer der deutschen Fassung von Puccinis *La Rondine* wurde.

Was ist der gegenseitigen künstlerischen Befruchtung Puccinis und Lehárs nicht gelungen? Manch einer würde sagen, dass sie sich stilistisch doch auf einer recht verschiedenen Ebene bewegen. Puccini hat die Leichtigkeit des Walzers gefehlt – er konnte nicht solch unbekümmerte und zugleich vollendete Walzermelodien wie Lehár schreiben. Andererseits war Lehár nicht in der Lage, die Leitmotivtechnik in einer solchen Perfektion wie Puccini zu verwenden – oder er wollte dies gar nicht. Tucholsky soll deshalb laut Michael Klonovsky gesagt haben, Lehár sei „*dem kleinen Mann sein Puccini*“⁵⁸. Was keineswegs abwertend gemeint sein muss, denn Lehár konzentrierte sich einfach auf ein anderes Publikum als Puccini. Puccini wollte mit seinen italienischen Opern die besten internationalen Opernhäuser füllen (obwohl Tucholsky dazu gar gesagt haben soll, Puccini sei „*der Verdi des kleinen Mannes*“⁵⁹, also auch kein Gigant der italienischen Oper und legitimer Nachfolger Verdis), Lehár hingegen war mit seinen deutschen Operetten dem lokalen bürgerlichen Publikum verpflichtet. Arnold Schönberg (1874 – 1951) war einer der wenigen, der sich kritisch zur künstlerischen Beziehung Puccini-Lehár äußerte. Zu Alma Mahler-Werfel und Friedrich Torberg soll er gesagt haben: „*Puccini – aha, das ist der, der dem Lehár alles vorgeöffnet hat.*“⁶⁰ Abschließend zu diesem Kapitel soll ein Zitat des bedeutenden Musikwissenschaftlers und Puccini-Zeitgenossen Richard Specht angeführt werden, der das Verhältnis Puccini-Lehár auf den Punkt bringt: Trotz der „*verschiedenen Höhenlage der geistigen Ebenen beider Künstler*“ gab es gemeinsame Elemente, sie blieben aber „*zwei Souveräne, die einander in vornehmer Bescheidenheit huldigten.*“⁶¹

⁵⁶ vgl. Haffner (1998), S. 101

⁵⁷ vgl. Frey (1999), S. 126

⁵⁸ Klonovsky (2010) S. 254

⁵⁹ Ebd., S. 254

⁶⁰ Frey (1999), S. 189

⁶¹ Specht (1931), S. 23

Nicht zu beweisen ist, ob sich Puccini auf Anraten von Lehár bzw. um sein Vorbild nachzuahmen mit Operetten beschäftigen wollte. Michele Girardi behauptet, dass Puccini seit 1905 an die Komposition einer Operette gedacht habe⁶². Die Idee eines Zeitvertreibs und der Abwechslung war also laut Girardi vor Puccinis erstem Wienbesuch schon vorhanden. Die Ansichten zu dieser Behauptung gehen in der Puccini-Forschung aber stark auseinander. In einem von Ashbrook zitierten Brief aus dem Jahr 1914, den Puccini an seinen Kollegen und Jugendfreund Baron Eisner geschrieben hat, sprach sich der Komponist (also zu einem Zeitpunkt, an dem es schon konkret um ein solches Projekt ging) klar gegen die Vertonung einer Operette aus: „*Anche qui si dice che mi sono abbassato a far l'operetta come Leoncavallo!! Questo mai e poi mai. Poi, come lui, non mi riuscirebbe neppure a farlo a posta.*“⁶³

In der Tat hatten auch Pietro Mascagni (1863 – 1945) und Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919), die zusammen mit Puccini das Dreigestirn des italienischen Verismus bildeten, zu jener Zeit Operettenprojekte vorgesehen und zum Teil auch verwirklicht. Leoncavallo zum Beispiel veröffentlichte Operetten, die eine italienische Gegentendenz zur Wiener Operette schaffen sollten, zum Beispiel *Malbrouck* (Uraufführung 1910), *La reginetta delle rose* (UA 1912) oder auch *Il primo bacio* (UA 1923). Es handelt sich also um denselben zeitlichen Rahmen, in dem auch Puccini an ein solches Projekt dachte. Mascagni hingegen schrieb operettenähnliche Werke wie *Il re a Napoli* (UA 1885) oder *Sí* (UA 1919). Wie Volker Mertens anmerkt, wurde die Wiener Operette sehr wohl auch in Italien rezipiert, die lokale Wiener Gattung beschränkte sich aufführungsgeschichtlich also nicht nur auf Österreich. Sowohl Puccini also auch Leoncavallo und Mascagni hatten mit ihren „Operetten“ im Grunde keinen Erfolg, es ist aber der Verismus selbst, der meiner Meinung nach mit einer solchen Gattung nicht zu vereinbaren ist, denn wie kann man Sorglosigkeit und grenzenlose Liebe darstellen, wenn man doch die Realität kompromisslos abbilden will?

⁶² Girardi (1995), S. 334

⁶³ Ebd., S. 334 (entnommen aus: Gara, S. 422) – Dt. ÜS: Hier muss gesagt werden, dass ich mich nicht herunterlasse, eine Operette wie Leoncavallo zu schreiben!! Nie und nimmer! Ich könnte dies gar nicht, auch wenn ich es versuchte.

3.4 Reaktionen auf Puccinis Tod in Wien

Kurz nach Puccinis dramatischem Tod am 29.11.1924 in Brüssel veranlasste die Wiener Staatsoper im Dezember 1924 eine Gedenkaufführung für den verehrten Künstler mit Mozarts *Requiem* und Puccinis eigenem Werk *Suor Angelica* aus dem *Triptychon*. Die Trauer war zwar nicht so groß wie in Italien (wo Benito Mussolini angeblich höchstpersönlich die Trauerrede hielt⁶⁴ und die Zeitungen schwarzumrandet erschienen), aber dennoch bemerkenswert für einen ausländischen „Gastkomponisten“. Nach diesem denkwürdigen Ereignis bedankte sich seine Witwe Elvira Puccini schriftlich bei Lily Schalk: „*Verehrteste, Ihre guten und bewegenden Worte haben mich fühlen lassen, wie aufrichtig und tief Sie und ihr Mann meinem armen Giacomo freundschaftlich verbunden waren. Tröstlich der Gedanke, dass Wien, das er so liebte, das Gedenken an ihn in so würdevoller Weise feiert.*“⁶⁵ Auch Schönberg bekannte in einem Brief an seinen Kollegen Casella sein Bedauern über den plötzlichen Tod, da sich Puccini stets für dessen Werk interessiert hat: „*La morte di Puccini mi ha recato un profondo dolore. Non avrei mai creduto di non dover più rivedere questo così grande uomo. E sono rimasto orgoglioso di aver suscitato il suo interesse [...]*“⁶⁶



Abb. 6: Wiener "Totenfeier für Puccini"

3.5 Erstaufführungen von Puccinis Opern

Zunächst soll in diesem Kapitel ein genereller Überblick über die österreichischen Erstaufführungen des Komponisten gegeben werden. Diese fanden generell nach einem knappen Jahr (z.B. beim *Trittico*) bis zu 15 Jahre nach der Uraufführung des jeweiligen Werks statt (siehe *Manon Lescaut*), im Falle von *Edgar* sogar 119 Jahre nach der Mailänder Uraufführung, sofern den von mir verwendeten Quellen Glauben zu schenken ist (denn in offiziellen Spielplänen scheint eine *Edgar*-Erstaufführung nirgends auf, nur eine private Wiener Aufführung ist dokumentiert). Wien wäre zwar als Uraufführungsort für *La Rondine* bestimmt gewesen, dazu kam es aber aufgrund der Wirren des Ersten Weltkriegs nicht, man

⁶⁴ laut http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini

⁶⁵ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 19

⁶⁶ Girardi (1995), S. 442 – Dt. ÜS: Der Tod Puccinis hat mir sehr weh getan. Ich hätte nie gedacht, dass ich diesen großen Mann nie mehr sehen würde. Und ich bin stolz, dass ich sein Interesse anregen konnte.

wich auf neutralen Boden nach Monaco aus. Deshalb hat weder in Österreich noch in Deutschland ein Werk Puccinis je seine Uraufführung erlebt, manche so genannte Erstaufführungen führten jedoch trotzdem entweder zu Eklat oder Furore. Puccinis Werke finden sich ab den 90-er-Jahren des 19. Jahrhunderts auf Wiener Spielplänen. Was die Kritiken nach dem ersten Aufeinandertreffen zwischen durchaus musikkritischem Wiener Publikum und italienischem veristischen Stil betrifft, war zunächst nicht klar, ob Puccinis Werk auf Wohlwollen oder Ablehnung stoßen sollte, so Mosco Carner: „*Der Empfang, den die Musikstadt Wien Giacomo Puccini bereitete, war ein durchwegs gemischter*“⁶⁷, erinnert er sich persönlich an jene Zeit. Der gebürtige Wiener und Puccini-Biograph schreibt im Vorwort seiner kenntnisreichen Biographie: „*Ich selbst habe noch lebhaftere Erinnerungen an die unverhohlene Feindschaft, die man in Wien meiner Jugend in den so genannten « ernst » Musikkreisen gegen seine (Puccinis) Werke zeigte.*“⁶⁸ Julius Korngold hingegen verteidigte sogar die kategorische Einstellung der Wiener Bürgerschaft: „*Das deutsche Publikum ist gerechter, weil es instinktivem Empfinden folgt. Die Oper kann schon ihren Ursprüngen nach der sinnlichen Fassbarkeit des Theaters nicht entbehren.*“⁶⁹ Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts also, als Puccini in Italien bereits als Nachfolger Verdis gefeiert wurde, verhielt sich die Musikstadt Wien (als die Wiener Oper in den Händen Gustav Mahlers lag) verhalten gegenüber Puccini, erst nach der Übernahme der Hofoperndirektion durch Felix von Weingartner im Jahre 1908 und natürlich auch durch dessen Nachfolger wurden Puccinis Werke immer öfter gespielt und vom Publikum immer begeisterter aufgenommen. Laut Peter Schuster hatte vor allem die Wiener Oper „*Wesentliches zur gesamten Bühnengeschichte der Opern Puccinis beigetragen*“⁷⁰. Denn die hier aufgeführten Werke bzw. deren Inszenierung und Darbietung wurden derart gelobt, dass sie anderen internationalen Bühnen zum Vorbild wurden (siehe die berühmte Tosca-Interpretation der Maria Jeritza, Kap. 3.6). Puccini wurde und wird in Wien vor allem an der Hofoper bzw. Staatsoper und an der Volksoper aufgeführt, zeitweilig aus Raummangel auch am Theater an der Wien (in der Zeit zwischen 1945 und 1955). An der Wiener Staatsoper wurden insgesamt zehn seiner Opern gespielt (also fast das Opern-Gesamtwerk), *Edgar* und *La Rondine* bisher noch nie. In diesem Kapitel geht es primär um Aufführungen, die noch zu Lebzeiten des Komponisten stattgefunden haben (also vor November 1924) oder unmittelbar nach seinem Tod, welche gleichzeitig als österreichische Erstaufführungen bezeichnet werden können. Die Dissertation „Die

⁶⁷ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 16

⁶⁸ Carner (1996), S. 9

⁶⁹ Korngold (1922), S. 97

⁷⁰ Schuster (1970), S. 2

Insenzierungen der Opern Giacomo Puccinis an der Wiener Oper“ von Peter Schuster ist dabei ein ganz besonders hilfreiches Werk, da es die Wiener Rezeption Puccinis von Beginn an bis in die 1970-er-Jahre behandelt.

Le Villi

Dafür, dass *Le Villi* Puccinis Erstlingswerk und außerdem nur ein Einakter ist, begab es sich nach der italienischen Uraufführung am Teatro Dal Verme am 31. Mai 1884 rasch auf eine für damalige Zeiten äußerst große Tournee: von Buenos Aires (1886) über New York (1908) bis nach Wien (1938) und Mannheim (1940). Das Werk wurde kurioserweise 1892 unter dem künftigen Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler in Hamburg erstaufgeführt (was den deutschen Sprachraum betrifft). Dies geht darauf zurück, dass Mahler in Hamburg ab 1891 als erster Kapellmeister am Stadttheater tätig war, wo er unter anderem auch *Manon Lescaut* aufführen ließ. Dies war ein wichtiger Schritt in der Anfangszeit von Mahlers Karriere, noch bevor er ab 1897 die Goldene Zeit der Wiener Hofoper eröffnen durfte.

Bei Puccinis erstem Werk kann man noch nicht von einer veristischen Opern sprechen, denn der Komponist war noch zu sehr von seiner Studienzeit in Mailand geprägt, um eine persönliche Stilrichtung einzuschlagen. Korngold würde die Oper gar der deutschen Schule zuordnen: „*Steckt doch tatsächlich seine Oper « Die Willis » (...) ganz im Romantischen, im Sentimentalen, fast in einem deutschen Sinne.*“⁷¹ Auch Richard Specht bezeichnet das Werk als „*deutsche Sagenoper*“⁷². Es ist erstaunlich, dass ein Künstler, von dem erwartet wird, dass er das Erbe Verdis antritt, sich mit einem solchen Werk dem italienischen Publikum bekannt machen will. Doch um einen richtigen Erfolg zu feiern war das Werk zu unausgereift, Puccini noch zu jung (25 Jahre bei der Erstaufführung) und unerfahren und nicht so belesen wie einst Richard Wagner, der sich ja auch mit der deutschen Sagenwelt befasste – in einer unvergleichlichen Art und Weise aber erst im *Ring des Nibelungen*, bei dessen Komposition er schon die Mitte seines Lebens überschritten hatte. Puccinis erste Oper wurde erst kürzlich (im Jahre 2005) im Haus am Ring erstaufgeführt und wurde seitdem 14 Mal gespielt. Es finden sich vor allem Kritiken zur Regie, weniger zum Werk an sich.

Edgar

Dieses heute recht unbekanntes Werk scheint noch nie in Wien richtig aufgenommen worden zu sein. Weder an der Staats- noch an der Volksoper wurde es jemals aufgeführt. 2008 soll es

⁷¹ Korngold (1922), S. 75

⁷² Specht (1931), S. 57

aber in Wien endlich zur österreichischen Erstaufführung in privatem Rahmen gekommen sein⁷³.

Manon Lescaut

Die österreichische Erstaufführung dieses Frühwerks Puccinis fand relativ spät am 22. Januar 1908 am Kaiserjubiläums-Stadttheater (das war die Zweitbezeichnung der Volksoper) statt – in deutscher Textbearbeitung eines gewissen Hartmann, doch Wiens Begeisterung für das Werk hielt sich in Grenzen, und schon im Mai desselben Jahres verschwand es wieder vom Spielplan, so Werba. Das heißt, es blieb nicht einmal bis zum Ende der Saison auf dem Spielplan, trotz der hochkarätigen Besetzung Helene Oberländer als Manon, Adolf Lußmann Des Grieux und Rudolf Hofbauer als Geronte⁷⁴. Zur Premiere an der Staatsoper kam es erst am 15.10.1923, anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums der Uraufführung (welche am 1. Februar 1893 im Teatro Regio in Turin stattgefunden hat). Puccini war 1923 zur Hofopernpremiere mit seiner Familie angereist – gespielt wurde wiederum die deutsche Version des Librettos von Hartmann, Operndirektor Franz Schalk dirigierte das Orchester. Schalk persönlich hatte dafür außerdem laut Schusters Nachforschungen das deutsche Libretto vorteilhaft bearbeitet. Trotzdem riss die Aufführungsgeschichte bis 1956 ab (in jenem Jahr kam endlich eine Neuproduktion heraus) – dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass in Wien Jules Massenets gleichnamiges Werk *Manon* stets beliebter war, so Peter Schuster, aber auch, dass man in Wien nie passende Sänger für die Rollenbesetzung fand.

Der Wiener Kritiker Julius Korngold bekräftigte aber in einem kritischen Aufsatz, dass es sich bei der *Manon Lescaut* um eine gänzlich andere Figur als die Manon bei Jules Massenet handle: „Gleichwohl merkt man, dass diese italienische Manon die Luft des Verismus eingeatmet hat.“⁷⁵

La Bohème

Die österreichische Erstaufführung fand bereits 1897 (ein Jahr nach der Uraufführung) am laut Willnauer ‚privaten‘ Theater an der Wien statt und nicht wider Erwarten (wie zum Beispiel Leoncavallos *Bohème*) an der Hofoper. Gustav Mahlers Vorgänger Jahn hatte nämlich eine dortige Aufführung verhindert und stattdessen Leoncavallos heute vergessene gleichnamige Oper auf den Spielplan gesetzt, welche laut Willnauer von Mahler dann 1898

⁷³ siehe: http://www.operaprima.info/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=23, letzter Zugriff am 15.05.11

⁷⁴ vgl. Werba (1981), S. 36

⁷⁵ Korngold (1922), S. 72

„zähneknirschend“⁷⁶ erstaufgeführt wurde. An der Wiener Staatsoper fand die Erstaufführung von Puccinis *Bohème* am 25. November 1903 statt (Mahler drückte sich aber davor und übergab die Leitung einem Italiener) – einem Zeitpunkt, an dem das Werk schon international berühmt war. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts folgten in Wien über 120 Vorstellungen. Die Stadt Wien war also ein Spätzunder, was die Wertschätzung dieses Meisterwerks Puccinis betrifft. Bei der damaligen Erstsinszenierung an der Wiener Hofoper 1903 wurde Giacomo Puccini persönlich eingeladen, nahm aber – ungewöhnlicherweise – nicht daran teil, weil er mit der Beendigung der Komposition der *Madame Butterfly* beschäftigt war. Laut Peter Schuster fehlte dieser Erstaufführung deswegen „jener festliche Aufführungsglanz, der etwa 1913, nach vorausgegangener, bewusst forcierter Spannungserzeugung, zugunsten des « Mädchen aus dem Goldenen Westen » zu beobachten ist.“⁷⁷ Die Aufführung von 1903 wurde von der Kritik gelobt, dies war auch dem Regisseur August Stoll zu verdanken, der die Pariser Geschichte auf eigenen Erfahrungen basierend inszenierte, obwohl man anmerken muss, dass die Regie zu Puccinis Zeiten weit weniger Wichtigkeit zukam als heutzutage. Die Musik stand stets im Vordergrund und der für Puccinis Werk bedeutende Franz Spetrino leitete diese Hofopernpremiere, die Solisten wurden allesamt aus Mahlers Ensemble besetzt (u.a. Selma Kurz als Mimí). Schuster suchte hierzu für seine Dissertation eine Menge Material zusammen, unter anderem aus Regiebüchern, welche eine nachträgliche Interpretation der Inszenierung zulassen.

Bei seinen folgenden Wienaufenthalten in späteren Jahren sah sich Puccini auch weitere Wiener Produktionen der *Bohème* an, äußerte sich aber durchaus kritisch, siehe im folgenden Abschnitt seinen Kommentar bezüglich der Besetzung des Rodolfo mit Leo Slezak. Laut Peter Schuster wurde die *Bohème* vom Wiener Publikum so gut aufgenommen, da es sich mit der dort dargestellten Kluft zwischen Arm und Reich identifizieren konnte, da auch in der Wiener Gesellschaft zu jener Zeit größere Entwicklungen stattgefunden hatten. Nicht nur die mäßig bemittelte Bürgerschaft zeigte nun Interesse für die Oper (zunächst an der Volksoper), auch die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an Wien angeschlossenen Vorstädte zogen nun immer häufiger in die Hofoper. Es war also ein durchaus neugieriges und aufgeschlossenes Publikum, das die neuesten Werke der europäischen Operschreibung miterleben wollte. Von 1903 bis heute wurde *La Bohème* an der Wiener Staatsoper fünfmal neu inszeniert, seit 1963 läuft die legendäre und zeitlose Franco Zeffirelli-Inszenierung, die Peter Schuster in seinem Kapitel über die Aufführungsgeschichte der *Bohème* an der Wiener

⁷⁶ Willnauer (1993), S. 49

⁷⁷ Schuster (1970), S. 9

Oper nicht umsonst als die „*Vollendung durch Zefirelli [sic]*“⁷⁸ bezeichnet. Das Wiener Opernhaus baut also auf Tradition und Kontinuität, was die Aufführungen von Puccinis Werken betrifft.

Tosca

Die *Tosca* erfuhr ein verglichen mit anderen Werken recht negatives Schicksal in Wien, so Peter Schuster⁷⁹. Das Werk wurde erst 1907, also sieben Jahre nach dessen erfolgreicher Uraufführung, an der Volksoper erstaufgeführt und war erst ab dem 26. Januar 1910 als „*in Wien abgespielte Oper*“⁸⁰ auf dem Spielplan der Wiener Hofoper. Die Leitung am Pult der Hofoper hatte Direktor Felix von Weingartner persönlich inne, der das Werk als „*deutsche, vertiefte Tosca*“⁸¹ interpretierte. In Wien konnte man nicht alles so drastisch darbringen wie in Italien, deshalb wurde auch laut Schuster „*mäßiger gefoltert und weniger laut geschossen*.“⁸² In diesem Bereich ist die deutsche Kultur doch sehr verschieden, deshalb hat sich wahrscheinlich die Strömung des Verismo im deutschsprachigen Raum auch nie durchgesetzt. Von da an wurde die *Tosca* aber zum Publikumsrenner, vor allem Dank der eindringlichen Interpretation der Titelrolle durch Maria Jeritza. Bei keiner der eben genannten Erstaufführungen war Puccini anwesend. Es folgte eine Neueinstudierung 1920, die dann bis 1949 lief, erst danach wurde das Werk einige Male neu inszeniert.

Madame Butterfly

Die *Madame Butterfly* wurde in der zweiten Oktoberhälfte des Jahres 1907 an der Wiener Hofoper erstaufgeführt – drei Jahre nach der italienischen Uraufführung, da die Übersetzung des Librettos (welche in Berlin gemacht werden sollte) so viel Zeit in Anspruch nahm. Peter Schuster spricht in seiner Dissertation gar von einer Eigeninitiative Wiens: Mahler, der im Fall der *Madame Butterfly* erstaunlicherweise auf eine baldige österreichische Erstaufführung pochte, bot dem Haus Ricordi sogar an, selbst an der Wiener Oper eine Übersetzung ins Deutsche zu beauftragen und danach die Oper auf Deutsch herauszubringen, der Verlag wollte aber Deutschland den Vorrang lassen. Sofort merkt man hier, wie sich das Blatt gewendet hat: Aus dem zunächst missbilligend betrachteten Puccini war ein Publikumsmagnet geworden, dessen neue Werke nicht schnell genug herausgebracht werden konnten. Puccinis *Madame Butterfly* war die letzte Premiere, die Gustav Mahler vor seinem

⁷⁸ Schuster (1970), S. 56

⁷⁹ Ebd., S. 82

⁸⁰ Ebd., S. 82

⁸¹ Ebd., S. 83

⁸² Ebd., S. 82

Weggang nach Amerika herausbrachte. Aus diesem Grund reiste Puccini erstmals nach Wien – es sollte nicht das einzige Mal bleiben. Er wurde gar persönlich eingeladen, hier ein an ihn gerichteter Brief von Seiten der Hofoper: *„Hochgeehrter Herr Puccini! Auf Ihre an Kapellmeister Spetrino gerichtete Anfrage beehre ich mich mitzuteilen, dass die Erstaufführung Ihrer Oper Madama Butterfly für den 30. Oktober in Aussicht genommen wird. Die Generalprobe findet am 28. Oktober statt. In der Woche vom 21. Oktober an werden die Orchesterproben abgehalten. Ich wäre sehr erfreut, wenn Sie den letzten Proben Ihres Werkes beiwohnen könnten...“*⁸³ Peter Schuster behauptet sogar, Puccini hätte in einem Brief vom 14. Oktober 1907 persönlich angefragt, wann denn nun die Proben stattfinden würden – es war ihm also in der Tat ein Anliegen, endlich persönlich in die Stadt, die sein Werk so wohlwollend aufnahm, zu reisen.

Puccini sah sich also die Produktion an, der Musikwissenschaftler Wolfgang Marggraf schrieb dazu: *„Indessen scheint Puccini von der Aufführung nicht sonderlich beeindruckt gewesen zu sein.“*⁸⁴ Die Sänger wären laut Puccini *„hart und unsympathisch“*⁸⁵, Selma Kurz (die Butterfly) überzeugte ihn zwar stimmlich, aber nicht von ihrer Persönlichkeit (sie sei *„...nicht sehr intelligent, aber ganz gut“*⁸⁶).

Diese Erstaufführung wurde aber nicht nur vom Komponisten selbst, sondern auch von der Kritik nur mäßig begrüßt, aber auch Puccinis Künstlerkollegen äußerten sich zum Teil entsetzt darüber: *„Busoni zum Beispiel fand Butterfly so unanständig, dass er in Wien im Jahr 1908 während einer Aufführung das Theater verließ.“*⁸⁷ Überliefert ist dabei nicht, ob er von der Musik selbst oder von der Inszenierung bzw. vom Stoff enttäuscht war. Heutzutage ist *Madame Butterfly* bekanntlich eine der weltweit meistgespielten Opern Puccinis. Julius Korngold hatte wohl nicht an einen derartigen Erfolg geglaubt, als er seinen Aufsatz über dieses Werk schrieb: *„Für eine dauernde Verbindung ist Madame Butterfly vielleicht nicht geschaffen. Aber eine recht lange Ehe auf Zeit kann man sich sehr gut vorstellen.“*⁸⁸

La Fanciulla del West

Die Einstudierung für die österreichische Erstaufführung war für das Jahr 1913 geplant – drei Jahre nach dem fulminanten Erfolg der Uraufführung in New York. Nach Gustav Mahler war nun wiederum ein Hofoperndirektor an der Macht, der Puccinis Werk skeptisch

⁸³ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 9

⁸⁴ Marggraf (1979), S. 129

⁸⁵ Carner (1996), S. 293

⁸⁶ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 9

⁸⁷ Carner (1996), S. 490

⁸⁸ Korngold (1922), S. 72

gegenüberstand: Hans Gregor wollte zumindest nicht, dass das Werk an der Hofoper erstaufgeführt würde. Schuster berichtet von einem gewissen deutschen Verleger Muetter, dem deutschsprachigen Vertreter Ricordis, der Gregor schlussendlich zum Herausbringen des Werks überredete und ihm schmeichelnd für seine Verdienste im Bereich der *Bohème*-Neuproduktion dankte. Als Muetter ihm nach einer Zusage das Notenmaterial zu einem horrenden Preis anbot (Puccini war ja inzwischen der wichtigste lebende Komponist, den das Verlagshaus herausbrachte) – zögerte Gregor erneut, dann einigte man sich dennoch auf einen Kompromiss. Man setzte die Premiere ursprünglich für den 4. Oktober 1913 an: Dies war der Geburtstag des Kaisers und jedes Jahr wurde zu diesem Anlass eine neue Oper herausgebracht, so Schuster. Dieser Termin konnte aber nicht eingehalten werden, da die Proben sich über einen zu langen Zeitraum erstreckten. Puccinis Anwesenheit war einer der Gründe dafür. Da er schon mehrere Aufführungen der *Fanciulla del West*, zum Beispiel in New York oder in Berlin, gesehen hatte, wollte er jene Aspekte, die ihn störten, nun bei der Wiener Produktion eliminieren bzw. ausbessern. Er mischte sich derart in die Proben ein, dass es zu Konflikten innerhalb des Ensembles kam. Der Puccini-Biograph Richard Specht erzählte davon: „Die Oper wurde von Hofoperndirektor Gregor inszeniert und es hatten bereits massenhaft Proben stattgefunden, als Puccini in Wien eingetroffen war. Nun muss man wissen, dass Puccini ein glänzender Regisseur war, den niemand zufrieden zu stellen vermochte. So warf er denn auch damals alles über den Haufen und studierte sozusagen ganz von neuem. Das irritierte die Hauptdarstellerin, die inzwischen zu internationaler Berühmtheit gelangte Maria Jeritza und der glänzenden Tenor Alfred Piccaver, die beide bereits so wütend waren, dass sie mit Streik drohten.“⁸⁹ Maria Jeritza wurde laut Schuster bei der Hauptprobe nach der Pokerszene sogar ohnmächtig, so gespannt war die Lage. Auch Puccini sei während der Premiere sehr nervös im Publikum gesessen, da er nicht voraussehen konnte, wie das Publikum nun das Werk aufnehmen würde.

Trotzdem war die Premiere vom 24. Oktober 1913 dann ein Erfolg, welcher Puccini nun einem noch breiteren Publikum bekannt machte. In einer musikalischen Kritik schrieb Korngold über die Zuspitzung des Geschehens im dritten Akt in den Mollteilen: „ein Straussches *Elektra*-Geheul erhebt sich“⁹⁰ – dies wäre Puccini nicht recht gewesen wäre, denn er verabscheute Strauss' *Elektra*. Trotzdem hat seine *Fanciulla* eine für seinen Stil recht moderne Tonsprache (sogar eine Windmaschine gehört zum Instrumentarium), aber auch die Elemente aus der amerikanischen Volksmusik mögen auf den Wiener Kritiker etwas befremdlich und bedrohlich gewirkt haben.

⁸⁹ Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 10

⁹⁰ Korngold (1922), S. 86

Triptychon

Das *Trittico* (Triptychon) wurde als dreiteiliges Werk (bestehend aus *Il Tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi*) an der Wiener Staatsoper am 20. Oktober 1920 erstmals aufgeführt – mit hochkarätiger Besetzung (z.B. Lotte Lehmann als Suor Angelica oder Maria Jeritza, die auf Puccinis Wunsch hin Georgette sang) und dies unmittelbar nach Kriegsende. Doch das Jahr 1919 war in Wien wieder ein Blütejahr der Oper, wurde doch das 50-Jahre-Jubiläum der Erbauung des Hauses am Ring gefeiert. Die Wiener Presse untertitelte das dreiteilige Werk mit „*Allegro con brio e furioso – Andantino religioso – Finale prestissimo*“⁹¹. Da zum Beispiel im Theater Costanzi bei der italienischen Erstaufführung der zweite Teil des Werks, die *Suor Angelica*, eher schlecht aufgenommen wurde, erklärte sich Puccini zu Plänen mancher Intendanten, das Triptychon in Zukunft als „Diptychon“, das heißt bestehend nur mehr aus *Gianni Schicchi* und *Il Tabarro*, aufzuführen, entschlossen dagegen und rechtfertigte sich damit: „*In Wien war sie die wirkungsvollste der drei...*“⁹² Umso erstaunlicher und enttäuschender ist daher die Tatsache, dass in einer Neuproduktion des Dreiteilers, welche im Februar 2011 an der Wiener Volksoper Premiere hatte, das Werk wiederum nur als „Dittico“ aufgeführt wurde und die *Suor Angelica* weggelassen wurde, was Maestro Puccini sicher nicht recht gewesen wäre. Schon Korngold kritisierte diese partiellen Aufführungen: „*Muss wirklich unter den Einaktern gewählt werden? Vereint ergeben sie jedenfalls den abwechslungsreichsten Theaterabend.*“⁹³ Julius Korngold beschrieb die Handlung übrigens als ein „*Geschehen, das von Musikmöglichkeiten überströmt, wenngleich vielleicht nicht von dramatischen*“⁹⁴, dennoch war er von Puccinis Vertonung nicht sehr angetan: „*Die Klosterluft bekommt unserem lebenswürdigen Maestro nicht sonderlich, der für weltliche Gefühle sichereren Ausdruck findet.*“⁹⁵ Das Werk wurde in Österreich in seiner Gesamtheit also positiver aufgenommen als zum Beispiel in Italien, obwohl es viel mit seiner Heimat zu tun hat – sei es die *Suor Angelica*, die seine eigene Schwester Ramele verkörpert, die in einem italienischen Kloster tätig war, sei es die Huldigung des Vaters der italienischen Literatur Dante Alighieri, dessen Werk ‚Die göttliche Komödie‘ Vorlage für den *Gianni Schicchi* war.

Interessant ist, so Horst Lederer, dass das später veröffentlichte *Trittico* und *La Rondine* in Wien zeitgleich 1920 herausgekommen sind (das *Trittico* an der Staatsoper nur elf Tage nach der *Rondine* an der Volksoper), was das Publikum zu Vergleichen angeregt hat: „*Die*

⁹¹ vgl. Werba (1981), S. 121

⁹² Marggraf (1979), S. 154

⁹³ Korngold (1922), S. 96

⁹⁴ Ebd., S. 92

⁹⁵ Ebd., S. 93

Meinung, « dass die Musik zu diesen drei Einaktern so hoch über ‚Rondine‘ wie unter Puccinis besten Eingebungen » stehe, dürfte dabei aber wohl eher Zustimmung gefunden haben als die Ansicht, dass « unter den Novitäten des ital. Maestro, die durch den Krieg zurückgehalten wurden, ‚La Rondine‘ ohne Bedenken der Vorzug » zu geben sei⁹⁶, so fasst Lederer die damaligen Pressestimmen zusammen.

Kurioserweise kam es bei Proben zu einer späteren *Triptychon*-Produktion im Jahre 1922 zu einem großen Krach zwischen den Künstlern bzw. Mitwirkenden und dem Komponisten persönlich, erinnert Adami in seiner Puccinibiographie⁹⁷. Maria Jeritza und Lotte Lehmann sangen unter dem Dirigat und der Probenleitung von Richard Strauss, zu welchem Puccini zwar ein ambigüses Verhältnis pflegte, den er aber künstlerisch nie zu kritisieren wagte. Das Problem bei den Proben zum *Triptychon* lag diesmal auch nicht bei den Sängern, sondern beim Regisseur. Dieser verstand die Stücke angeblich nicht und kam mit einem sehr eigenwilligen Regiekonzept daher, das Puccini von Anfang an nicht gefiel. Puccini, der aufmerksam die Probenarbeit verfolgte, ließ dem Regisseur andauernd Einwände überbringen. Dieser zweifelte nach einiger Zeit an seiner eigenen Autorität und sagte, er „werde die Proben einfach abbrechen, wenn Puccini das Theater nicht verlasse.“⁹⁸ Doch Puccini erwiderte, er würde die Aufführung verbieten lassen, wenn man sich seinen Wünschen nicht füge. „Puccini kochte vor innerer Wut, rauchte eine Zigarette nach der anderen, fuhr in die Höhe, ließ sich mutlos wieder in den Sitz fallen.“⁹⁹ Schlussendlich einigte man sich wiederum auf einen Kompromiss.

Nun noch einige Worte zum Fall *Gianni Schicchi*, ein Werk, das Korngold als „*Buffo-Puccini*“¹⁰⁰ bezeichnet hat. Im Grunde wäre dieser komische Einakter vom Sujet her auch der Gattung Operette sehr nahe, wenn der Text wie schon gesagt nicht der Weltliteratur entnommen wäre. *La Rondine* wird zwar oft als Operette bezeichnet, ist aber weitaus weniger komisch, doch als Text wurde ein eigens geschriebenes, prosaisches und recht schlechtes Libretto verwendet, deshalb also die oftmalige Zuordnung beziehungsweise Annäherung zur Gattung Operette.

Turandot (posthum)

Turandot wurde bald nach der italienischen Uraufführung im Jahre 1926 (posthum) an der Wiener Staatsoper aufgeführt: „Sie hatte alle Kräfte angespannt, um des toten Komponisten

⁹⁶ Lederer (1992), S. 251

⁹⁷ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 163

⁹⁸ Ebd., S. 163

⁹⁹ Ebd., S. 163

¹⁰⁰ Korngold (1922), S. 93

zu gedenken.“¹⁰¹ Deshalb wurden nur die exzellentesten Sänger für die Produktion verpflichtet, unter anderem Lotte Lehmann in der Rolle der Turandot und Leo Slezak in der Rolle des Kalaf. Es handelte sich nämlich um eine Doppelpremiere, so Schuster, also zwei Abende mit unterschiedlicher Besetzung. Diesmal war natürlich nicht Giacomo Puccini anwesend, sondern Tonio Puccini, sein Sohn. Schuster sprach deshalb von einer Premiere, welche „*Totenfeier und Auferstehungsfeier*“¹⁰² zugleich gewesen war. Da sich Wien inzwischen finanziell von der Krise nach dem Ersten Weltkrieg erholt hatte, waren keine Kosten zu hoch und man wollte eine Produktion herausbringen, die in die Aufführungsgeschichte der *Turandot* eingehen sollte – zugleich wollte Wien den Ruf, eine Weltstadt der Musik zu sein, bestätigen. Franz Schalk bemühte sich bei dieser Produktion also besonders. Die Spitzenbesetzung führte zu einem eindeutigen Erfolg des unvollendeten letzten Werks von Puccini, dem man nach seinem Ableben auch in Wien stark nachtrauerte.

Peter Schuster spricht in seinem Resümee über die Wiener Aufführungsgeschichte von Puccinis Werk von einem eigenen „*Wiener Puccini-Stil*“¹⁰³, der sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hätte bzw. der dann im Laufe der Zeit im Verfall begriffen war. Nämlich deshalb, da man einerseits auch in Wien immer mehr zum italienischen Original zurückkehren wollte und andererseits, da die Oper heute nicht mehr mit einem fixen Ensemble arbeitet, sondern oft mit Gastsängern, die dann natürlich keinen ‚Wiener Stil‘ in ihre Interpretation einfließen lassen.

3.6 Wiener Sänger um Puccini

Puccinis Opern hätten wohl in Wien nicht solche Erfolge gefeiert, wären sie nicht von so großartigen einheimischen Künstlern interpretiert worden. Dieses Kapitel soll sich auf bedeutende Wiener Sopranisten und Tenöre beschränken, da die meisten Helden und Heldinnen aus Puccinis Opern in jener Stimmlage komponiert wurden. Die im Folgenden genannten Sänger und Sängerinnen sollen nur stellvertretend für die vielen anderen genannt werden, welche Puccinis Rollen mit Leib und Seele verkörpert haben, entgegen dem Vorurteil, deutsche bzw. österreichische Stimmen wären nicht in der Lage, Puccinis veristische Melodien ‚richtig‘ zu interpretieren. Laut Volker Mertens waren die deutschen Puccini-Interpreten tendenziell leichter und lyrischer (und deshalb auch für Mozart geeignet), auffallend ist auch, dass sich viele deutsche Sänger sowohl mit Puccini als auch mit der

¹⁰¹ Schuster (1970), S. 153

¹⁰² Ebd., S. 153

¹⁰³ Ebd., S. 174

Operette beschäftigt hatten (siehe Tauber oder Kiepura, Mertens spricht gar von einer „*Personalunion in Oper und Operette*“¹⁰⁴). Was nun die Oper Wien betrifft, kommt dem damaligen Hofoperndirektor Gustav Mahler bei der Wahl der Stimmen eine besonders große Bedeutung zu. Er hatte ein Gespür für junge Talente und förderte maßgeblich angehende Sängerkarrieren, so holte er zum Beispiel die große Wagnerinterpretin Anna Bahr-Mildenburg an die Wiener Hofoper, aber auch die Sopranistin Lotte Lehmann und den Tenor Leo Slezak. Die biographischen Informationen des folgenden Abschnitts sind vor allem dem „Großen Sängerlexikon“ von Kutsch und Riemens entnommen.

Maria Jeritza (1887 – 1982)

Die aus Mähren stammende Maria Jeritza war wahrscheinlich jene in Wien tätige Sängerin, von der Puccini am meisten angetan war. Sie war ein hochdramatischer Sopran und stammte ursprünglich aus Brünn, sang dann jahrzehntelang an der Wiener Staats- und Volksoper und war anschließend viele Jahre an der New Yorker Metropolitan Opera tätig. In der Saison 1953/54 nahm sie dann endgültig Abschied von der Opernbühne.

Jeritza wird zu Recht als so genannte ‚Singschauspielerin‘ bezeichnet (so charakterisiert sie auch ihr Biograph Robert Werba), da sie ihre Rollen auf sehr intensive und dramatische Weise lebte. Ein

markantes Beispiel dafür wäre Werba zufolge ihre Interpretation der verzweifelten Santuzza in Mascagnis *Cavalleria rusticana*, bei der sie sich, um die Situation glaubhaft erscheinen zu lassen, bewusst die Treppe hinunterstürzte. Puccini, der sie in Wien mehrmals im Opernhaus bewunderte, liebte ihre Interpretationen, in der Überzeugung, dass seine Musik nur mit den richtigen dramaturgischen Mitteln glaubhaft über die Bühne komme. Jeritzas Theaterblut war in gewissem Sinne angeboren, sie arbeitete aber auch professionell mit dem bedeutenden österreichischen Theaterregisseur Max Reinhardt (1873 – 1943) in München zusammen, der sie zu einer vollendeten Singschauspielerin ausbildete. Ein weiterer Faktor waren die vielen Erfahrungen, die sie zunächst am Theaterhaus ihrer Heimatstadt Brünn und später unter anderem an den Wiener Opernhäusern sammelte, in denen sie vorwiegend romantische und



Abb. 7: Maria Jeritza und Puccini in ihrem Wiener Domizil

¹⁰⁴ vgl. Mertens (2008), S. 253

veristische Partien übernahm. Maria Jeritzas erste Puccini-Saison war 1913/14, als sie mit der Rolle der Minnie in Wien einen Publikumserfolg feierte, der ihr zu großer Bekanntheit verhalf. Der damalige Volksoperndirektor Rainer Simons veranstaltete in seinem Haus zahlreiche Puccini-Premieren, zum Beispiel die *Manon Lescaut*-Erstaufführung im Jahre 1908 (welche eineinhalb Jahrzehnte nach der Uraufführung 1893 in Wien immer noch ein Novum war und nicht wie erwartet an der Hofoper erstaufgeführt wurde). Puccinis *Tosca* gilt als Primadonnenoper par excellence, und obwohl Maria Jeritza blond und blauäugig und mit Sicherheit keine Vollblut-Italienerin war (auch im Libretto wird Floria Tosca als dunkle Schönheit beschrieben: „*È bruna Floria, (...) Tosca ha l'occhio nero.*“¹⁰⁵), verkörperte sie die Rolle mit überwältigender Überzeugungskraft. Ihre Interpretation war sehr effektiv, überaus dramatisch und vor allem für die damalige Opernaufführungsgeschichte revolutionär: Zum ersten Mal sang Jeritza das Gebet „Vissi d'arte“ (Sopran-Arie aus dem II. Akt) am Boden liegend (viele heutige Inszenierungen gehen noch auf ihre spontane künstlerische Idee zurück). Der Biograph der Sopranistin, Robert Werba, schildert die Erinnerungen der Sopranistin an die Begebenheit folgendermaßen: „*Wir alle versuchten, unser Bestes zu geben, weil Puccini anwesend war, doch Scarpia übertrieb. Er gab mir einen Stoß, daß ich zu Boden fiel. Da ich die Probe nicht stören wollte, blieb ich liegen und sang die Arie am Boden. Puccini klatschte begeistert. « Das ist es », rief er, « machen Sie es nie mehr anders. Das war eine göttliche Eingebung.*“¹⁰⁶ Auch Giuseppe Adami, ein Zeitzeuge, spricht bei Jeritzas Stimme von einem „*ganz eigenartigen, ursprünglichen und wirkungsvollen Ausdruck (...), der weit entfernt war von Schablonenhaftem und Hergebrachtem.*“¹⁰⁷ Die *Tosca* konnte in Wien von ihr nur wenige Male gesungen werden, denn dann kam es zum Kriegsausbruch. Puccini wurde zum feindlichen Italiener erklärt, deshalb erfuhr auch sein Werk teilweise ein vermindertes Interesse beim Publikum. Maria Jeritza spielte die Rolle der *Tosca* später dann noch jahrelang und mit Erfolg in New York an der Metropolitan Opera und verabschiedete sich damit auch 1935 vom Wiener Publikum. Es gibt in Puccinis Werken neben all den lyrischen Stellen auch harte, effektvolle Momente, die die harten Seiten des Lebens darstellen sollen – typisch veristisch also. Julius Korngold schrieb zum Beispiel bezeichnenderweise über die *Tosca*: „*In dieser Oper wird zu folgenden angenehmen Ereignissen Musik gemacht: zu einer Folterung, zu einem Morde, zur Aufbahrung des Ermordeten durch die Täterin, zu einer Hinrichtung mittels Erschießens, schließlich zum Todessprunge der Heldin in die*

¹⁰⁵ Puccini (Tosca-Textbuch), S. 10

¹⁰⁶ Werba (1981), S. 116 (aus: *Memoires of Puccini by Jeritza*, a.a.O.)

¹⁰⁷ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 123

Tiefe.“¹⁰⁸ So makaber es klingt, aber gerade Maria Jeritza konnte diese zum Teil sehr dramatischen Augenblicke mit Bravour darbieten. Die erste persönliche Begegnung zwischen Jeritza und Puccini fand 1913 während der Einstudierung der *Fanciulla del West* in Wien statt. Werba schildert die Episode in seiner Jeritza-Biographie und erzählt, dass Jeritza nach unzähligen Unterbrechungen von Seiten des Komponisten eine Probe wütend und schreiend verlassen habe, worauf Puccini seinen Sekretär in die Garderobe schickte, um sich entschuldigen zu lassen. Dies sei der Beginn ihrer Freundschaft gewesen. Puccini traf Maria Jeritza oftmals in Wien und laut Werbas Biographie auch einmal während einer Parisreise, wo sie von der geplanten Aufführung der *Manon Lescaut* in Wien erfuhr und vorschlug, die Titelpartie selbst zu singen, was Puccini ungemein erfreute: „Wenn diese Jeritza zusagt, wird „Manon“ gegeben, andernfalls kehre ich zu meiner Arbeit zurück.“¹⁰⁹ Die Sopranistin hatte also des Komponisten vollste Wertschätzung und Rückhalt. Bei der am 15. Oktober 1923 zustande gekommenen Erstaufführung an der Wiener Staatsoper, zu welcher Puccini aus Italien anreiste, sang aber schlussendlich Lotte Lehmann die Partie der Manon, da Jeritza bereits nach Amerika abgereist war. Auch ihre Darbietung der Turandot wurde international geschätzt, Robert Werba kommentiert dies folgendermaßen: „Die Behauptung, Puccini hätte diese Rolle für sie geschrieben, mag vielleicht nicht zu beweisen sein, doch vieles spricht dafür – nicht zuletzt ihre Interpretation.“¹¹⁰



Abb. 8: Maria Jeritza als überzeugende Wiener Turandot

Maria Jeritza war außerdem die letzte k.u.k. Kammersängerin der Donaumonarchie und wurde vom österreichischen Kaiser Franz Joseph I. höchstpersönlich umschwärmt. Durch die Interpretation zahlreicher Operetten lernte sie auch Franz Lehár kennen. 1929 brillierte sie zum Beispiel als Angèle im *Graf von Luxemburg* (laut Werba „in der Operette ein Pendant zur Tosca“¹¹¹). Als der Erste Weltkrieg vorüber war, konnte Jeritza im Herbst 1921 erstmals die *Tosca* in der Originalsprache Italienisch einstudieren und aufführen, denn in ihrer Anfangszeit sang sie wie damals üblich nur auf Deutsch. Zudem wirkte sie bei der Wiener *Turandot*-Erstproduktion mit und sang die Titelrolle insgesamt acht Mal. Folgende Rollen aus Giacomo Puccini Opern sang Maria Jeritza im Laufe ihrer Karriere (in Klammer die Debüts): die Manon Lescaut (Titelrolle; Volksoper 1907/08), die Minnie (Hofoper 1913), die Tosca

¹⁰⁸ Korngold (1922), S. 56

¹⁰⁹ Werba (1981), S. 38 (aus: Giuseppe Adami, Giacomo Puccini, Berlin-Grünwald 1944, S. 253)

¹¹⁰ Ebd., S. 145

¹¹¹ Ebd., S. 159

(Titelrolle; Hofoper 1914/15), die Giorgetta (Staatsoper 1920/21) sowie die Turandot (Titelrolle; Staatsoper 1927/28) – also beinahe alle bedeutenden Sopranrollen, die Puccini vertont hatte.

Lotte Lehmann (1888 – 1976)

Die gebürtige Deutsche Lotte Lehmann wurde repräsentativ für eine ganze Generation von Wiener Sängern. Sie war im Gegensatz zu Maria Jeritza für die romantisch-empfindsamen Partien zuständig, bei der Erstaufführung des *Trittico* am 20. Oktober 1920 an der Staatsoper verkörperte sie zum Beispiel die Titelrolle der Suor Angelica. Ihre Interpretation hatte Puccini, der im Publikum saß, zu Tränen gerührt. Dieser zweite Einakter innerhalb des Triptychons wurde in Wien wohl auch ihretwegen ausgesprochen positiv aufgenommen. Da der Komponist persönlich anwesend war, wurde er bei der Aufführung, wie auch die Mitwirkenden, immer wieder vor den Vorhang gerufen¹¹², so Robert Werba.

1923 sang Lehmann bei der Jubiläumsaufführung der *Manon Lescaut* in Wien die Titelpartie. Puccini, der die Aufführung gesehen hatte, soll laut Girardi gesagt haben: „*posso dire che non ho mai sentito da Manon un 4° atto simile.*“¹¹³ Volker Merckens fügt dem hinzu, dass ihre Interpretation Puccini zufolge aber nicht ausreichend kokett war. Lotte Lehmann sang 1926 auch die Titelrolle in der *Turandot*-Erstaufführung zusammen mit Leo Slezak. Nach ihrer Auswanderung in die USA übernahm sie dann mehrmals die Tosca-Partie an der Metropolitan Opera und war dem Werk Puccinis bis zu ihrem Tod tief verbunden.

Selma Kurz (1874 – 1933)

Die Sopranistin Selma Kurz stammte aus Galizien und wurde 1899 von Gustav Mahler an die Wiener Hofoper berufen, wo sie sensationelle Erfolge bis zum Ende ihrer Karriere 1929 feierte. Anfangs war ihr Spezialgebiet das lyrische Fach, bald schon wechselte sie aber in den Koloratur-Bereich. Ihr Verdienst in Zusammenhang mit den Aufführungen von Puccinis Werken war ihre brillante Bewältigung der schwierigen Partie der Cio-Cio-San bei der österreichischen Erstaufführung der *Madame Butterfly* 1907 unter Francesco Spetrino, welcher sich, vergleichbar mit dem späteren Dirigenten Argeo Quadri, an der Wiener Opern vor allem um das italienische Repertoire kümmerte. Sie hatte eine etwas zu leichte Stimme für Puccini und bei einer 1923 von ihm verfolgten Aufführung fand er den Abend „*ein halbes Desaster*“¹¹⁴, so Mertens.

¹¹² Werba (1981), S. 121

¹¹³ Girardi (1995), S. 268 (zitiert aus: Schnabl, 126, S. 231)

¹¹⁴ Mertens (2008), S. 251

Nun kommen wir zu den Tenören, die in Wien etwas im Schatten der Soprane standen – in dem Sinne, dass es keinen Tenor gab, der Puccini persönlich besonders gefiel (zumindest sind darüber keine Zeugnisse erhalten).

Alfred Piccaver (1884 – 1958)

Der gebürtige englische Tenor Alfred Piccaver sang in seiner Anfangszeit vor allem Verdi-Opern, befasste sich aber generell sehr viel mit dem italienischen Opernrepertoire und wurde oft als Enrico Carusos Nachfolger bezeichnet. Puccini hat ihn selbst gehört und lobte ihn vor allem für seine Interpretation des Dick Johnson, fand ihn aber etwas statisch und unflexibel¹¹⁵. Seine ersten Annäherungsversuche an Puccinis Werk fanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt. Im Jahre 1913 debütierte er zusammen mit Maria Jeritza als Dick Johnson in der österreichischen Erstaufführung von *La Fanciulla del West* unter Leopold Reichwein. Puccini, der dieser Aufführung ja beiwohnte, hat ihn also live erlebt. Piccaver brillierte auch als Rodolfo in *La Bohème* – seine ‚Wiener‘ Interpretation war Puccini lieber als zum Beispiel jene von Leo Slezak. Bei der Staatsopernerstaufführung der *Manon Lescaut* am 05. Oktober 1923 sang Piccaver den *Des Grieux*, zwar hinreißend, aber mit wenig schauspielerischem Können, wie Peter Schuster anmerkt¹¹⁶. Piccaver interpretierte noch den Luigi in *Il Tabarro* (bei der österreichischen Erstaufführung) sowie den Caravadossi in *Tosca* (an der Wiener Staatsoper ab 1910 über 60 Mal).

Leo Slezak (1873 – 1946)

Der österreichisch-ungarische Tenor Leo Slezak wurde 1901 von Gustav Mahler an die Wiener Hofoper berufen, er sang dort mehrmals den Rodolfo. Wie schon vorher angesprochen äußerte sich Puccini zu den von ihm persönlich erlebten Wiener *Bohème*-Aufführungen durchaus kritisch. Als er zum Beispiel hörte, dass in einer Inszenierung des Jahres 1919 der recht rundliche Tenor Leo Slezak den Rodolfo singen sollte, bemerkte er sarkastisch, „*Slezak sehe aus « wie ein Elefant, der eine Liebschaft mit einem Wiesel hat »*“¹¹⁷. Er sang unter anderem auch erfolgreich den Kalaf in der *Turandot*-Premiere unter Franz Schalk an der Staatsoper im Jahre 1926, wurde aber prinzipiell eher als Verdi- und Wagnerinterpret sowie als Schauspieler populär.

¹¹⁵ vgl. Mertens (2008), S. 251

¹¹⁶ vgl. Schuster (1970), S. 144

¹¹⁷ Carner (1996), S. 28

Richard Tauber (1891 – 1948)

Wie Leo Slezak sang der österreichische populäre Tenor Richard Tauber die Rolle des Kalaf in der ersten österreichischen *Turandot*-Produktion (insgesamt fünf Mal). Interessant ist bei Tauber vor allem dessen fruchtbringende Bekanntschaft zu Franz Lehár, welcher ihm aufgrund ihrer tiefen Freundschaft ganze Operetten (das heißt Tenorrollen, z.B. den Prinz Sou-Chong in *Das Land des Lächelns*) auf den Leib schrieb.

3.7 Verlagsgeschichte und Librettoübersetzungen auf Deutsch

In Puccinis Biographie kommen nicht nur ewige Streitereien und Korrespondenzen mit seinen Librettisten vor, sondern in seiner reiferen Zeit auch jene mit seinen Verlegern. Bevor der Auftrag für *La Rondine* an Puccini herangetragen wurde, hatte er sich – von Beginn seiner Karriere an – an einen einzigen Verlag gebunden: jenen des Giulio bzw. später Tito Ricordi. Nach dem erfolglosen Sonzogno-Kompositionswettbewerb von 1883 war Puccini froh, dass sich Ricordi seiner *Le Villi* annahm. Wie vor ihm Giuseppe Verdi wurde Giacomo Puccini zu einer lukrativen Marktlücke und das Verlagshaus machte immense Gewinne durch das alleinige (weltweite) Publikationsrecht seiner Opern. Giulio Ricordi förderte Puccini von Anfang an und nahm ihn als noch unbekanntes Komponisten in sein Verlagsprogramm auf. Er ebnete ihm außerdem den Weg für Aufführungen an der Mailänder Scala. Sein Sohn Tito war Puccinis Werk hingegen kritischer eingestellt und suchte eher nach Komponisten mit einer moderneren Musiksprache. Dann kam es aber durch das Angebot aus Wien, welches im folgenden Kapitel ausführlich behandelt wird, zu immer stärker werdenden Reibereien mit dem nunmehrigen Verlagsinhaber Tito Ricordi, den auch Puccini weitaus weniger schätzte als dessen Vater Giulio (welcher am 06. Juni 1912 verstorben war). Tito Ricordi versuchte schon, als Puccini zum Beispiel in Amerika sehr erfolgreiche Premieren feierte (zwischen 1910 und 1920), einen lukrativen Nachfolger für ihn zu finden und glaubte diesen zum Beispiel im von ihm verehrten Riccardo Zandonai (1883 – 1944) zu finden. Man kann *La Rondine* im Grunde als ‚Absprungbrett‘ vom Ricordi-Verlag weg bezeichnen. Deshalb war Titos Reaktion auf das Werk in späteren Äußerungen darüber verständlicherweise sehr negativ: Puccinis *La Rondine* sei ein „*schlechter Lehár*“¹¹⁸. Da der Wiener Vertrag ja nicht die Weltrechte für *La Rondine* für sich beanspruchte, versuchte Puccini nach der Uraufführung, das Werk trotzdem bei Ricordi veröffentlichen zu lassen. Da Ricordi aber dafür bekannt war, nur Werke anzunehmen, auf die der Verlag die Weltrechte besitzen würde (was bei *La Rondine* ja nicht der Fall gewesen wäre, da Österreich und Südamerika ausgenommen waren), lehnte der

¹¹⁸ Carner (1996), S. 245

Verlag, der bisher Puccinis Gesamtwerk herausgegeben hatte, dieses Werk ab. Deshalb wandte sich Puccini an den italienischen Verlag Sonzogno (eben jener, welcher vor vielen Jahren seine *Le Villi* beim Kompositionswettbewerb abgelehnt hatte), der das Werk schlussendlich annahm und sich die Rechte mit der Wiener Universal Edition teilte. Sonzogno war jenes Verlagshaus, welches Ende des 19. Jahrhunderts mehrmals einen Kompositionswettbewerb für Einakter ausschrieb, gerichtet an junge italienische Komponisten. Puccinis Einakter *Le Villi* wurde wie gesagt vor allem wegen Unleserlichkeit der Partitur abgelehnt, Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* hingegen siegte 1889 und wurde schlagartig berühmt. *Turandot*, Puccinis letzte Oper, wurde aber wiederum vom Ricordi-Verlag posthum herausgegeben, ebenso das *Trittico*. Dies deshalb, da Tito Ricordi 1919 die Firma Ricordi wegen Führungsschwächen verlassen musste und der von Puccini geschätzte Carlo Clausetti an seine Stelle trat, so erklärt Volker Mertens zumindest Puccini Rückkehr zu seinem Stammverlag.

Erst seit dem Zweiten Weltkrieg wird auf fast allen großen Bühnen der Welt das Opernrepertoire in der jeweiligen Originalsprache aufgeführt, meist begleitet von Untertiteln in der Landessprache. Zuvor war es jedoch durchaus üblich, das Werk gleich nach dem Erscheinen zu übersetzen, um es dem meist nicht mehrsprachigen Publikum näher zu bringen. Schon durch die heutige Globalisierung, durch welche internationale Bühnen von Sängern aus verschiedensten Ländern besungen werden, wäre es technisch gar nicht möglich, in der Landessprache zu singen, sofern man nicht gemischtsprachige Aufführungen haben will. Generell gesehen hat sich die Opernwelt in jüngster Zeit immer mehr an Werktreue orientiert (sei es, was sprachliche oder musikalische Aspekte betrifft, sei es, was verschiedene Fassungen und Aufführungspraktiken betrifft). Heute wird Puccini in der Wiener Volksoper, die ja den Bildungsauftrag für die breite Masse innehat, oft noch in deutscher Übersetzung gesungen, an der Wiener Staatsoper werden seine Opern jedoch ausnahmslos im Original gegeben. Die Tatsache, dass die Wiener Oper im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Orte der weltweiten Kulturproduktion wurde, vor allem was die Musiksparte betrifft, hatte natürlich auch Auswirkungen auf die Besetzung auf den Opernbühnen: Sie wurde immer internationaler und auch bekannte, hervorragende ausländische Sänger wurden für einige Produktionen nach Wien verpflichtet. Da jene nun aber das Werk in ihrer jeweiligen Landessprache einstudiert hatten, kam es anfangs oft noch zu ‚mehrsprachigen‘ Aufführungen, das heißt, die Figuren sangen ihre Partien in unterschiedlichen Sprachen.

Diese Praktik war in der Anfangszeit zum Beispiel der Maria Jeritza noch gang und gäbe¹¹⁹. Bei den in den vorigen Kapiteln beschriebenen Wiener Erstaufführungen standen prinzipiell zumeist deutsche Übersetzungen der jeweiligen Opern auf dem Spielplan. Auf das Für und Wider (man denke an Sangbarkeit, Sprachklang usw.) der Aufführung von Puccinis Opern in deutscher Sprache soll hier gar nicht eingegangen werden. Die meisten Neuinszenierungen von Puccinis Opern, die in den 50-er und 60-er Jahren produziert wurden, beziehen sich nicht auf eine Neueinstudierung im Bereich der Regie, sondern in Bezug auf die Aufführungssprache: Italienische Opern wurden von nun an nur mehr auf Italienisch studiert und dem Publikum in der Originalsprache dargeboten, was laut Schuster leider einen „*rapiden Stilverfall an der Wiener Oper*“¹²⁰ zur Folge hatte, im Sinne, dass es seitdem keinen spezifischen ‚Wiener Ton‘ mehr gibt. Dennoch nun ein kurzer historischer Überblick über die wichtigsten Librettoübersetzungen: *Manon Lescaut* wurde in der Übersetzung eines gewissen Hartmann in Wien erstaufgeführt. *La Bohème* wurde bei der Wiener Erstaufführung in der Fassung von Burger dem Publikum präsentiert, seit 1896 war aber schon eine Ludwig Hartmann-Übersetzung im Umlauf. In den 60-er-Jahren des 20. Jahrhunderts versuchte sich der österreichische Dirigent Hans Swarowsky an einer Neuübersetzung ins Deutsche. Der Wiener Max Kalbeck (1850 – 1921) war ein Musikschriftsteller, Lyriker und Übersetzer, der auch für Puccini verdienstvoll war. Er arbeitete als Journalist für mehrere Wiener Zeitungen, er übersetzte unter anderem Mozarts *Don Giovanni* und schrieb Libretti für Johann Strauss (Sohn). Seine *Tosca*-Übersetzung wurde in Wien über Jahre hinweg gespielt. Ein gewisser Brüggemann war verantwortlich für die Übersetzungen ins Deutsche von *Madame Butterfly*, *La Fanciulla del West*, *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* und *Turandot*. Alle eben genannten Werke wurden mit dem von Brüggemann ins Deutsche übersetzte Libretto in Wien erstaufgeführt.

3.8 Weitere Wiener Puccini-Rezeption

Was die Periode von Puccinis Tod bis 1945 betrifft, ist vor allem die Premiere der unvollendeten *Turandot*, die 1926 an der Wiener Staatsoper erstaufgeführt wurde, erwähnenswert, welche als eine Art posthume Huldigung des Wiener Publikums an Puccini zu verstehen ist. Es folgten in der Zwischenkriegszeit noch einige Neueinstudierungen, zum Beispiel eine neubearbeitete *La Bohème* im Jahre 1938.

¹¹⁹ vgl. Werba (1981), S. 135

¹²⁰ Schuster (1970), S. 175

Besondere Bedeutung kommt auch den Bühnenbildnern Alfred Rollers zu, dieser hatte zum Beispiel 1920 für die *Madame Butterfly* ein „*malerisches Meisterstück*“¹²¹ vollbracht, laut Schuster hätten, bezogen auf Inszenierungen von Puccinis Werken, die Bühnenbildner oft mehr geleistet als die Regisseure. Auch der Bühnenbildner Anton Brioschi ist an dieser Stelle zu nennen, welcher zum Beispiel die *Bohème* 1903 ausgestattet hat. Die Nachkriegszeit, also die Jahre 1945 bis 1955 war, was die Aufführungsgeschichte von Puccinis Werken betrifft, verständlicherweise sehr dürftig. Durch die Bombardements gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Staatsoper für einige Jahre unbespielbar. Als Ausweichquartiere wurden das Theater an der Wien und die Volksoper gewählt, die Inszenierungen waren provisorisch und man versuchte, das Beste daraus zu machen.

Puccini gratuliert seinem Dirigenten Argeo Quadri (nach einer Karikatur von Schenker Langer)



Abb. 9: In dieser Karikatur dankt Puccini Maestro Quadri für den Einsatz für sein Werk in Wien

Was die Periode von 1955 bis heute betrifft, ist es vornehmlich dem italienischen Dirigenten Argeo Quadri (1911 – 2004), der ab 1956 an der Wiener Volks- und Staatsoper das italienische und französische Fach betreute, zu verdanken, dass Puccini immer ein bedeutender Teil des Repertoires des Wiener Opernhauses blieb und dessen Opernproduktionen verglichen mit anderen Repertoirehäusern stets auf hohem kompetitivem Niveau blieben. Viel wurde jedoch in den letzten Jahren nicht geändert, man denke an die absolut stimmige und zeitlose Zeffirelli-Inszenierung der *Bohème*, die seit dem Jahr 1963 unverändert läuft. Bis 1970 verzeichnete Schuster 28 Wiener Inszenierungen von Werken Puccinis, eine beträchtliche Anzahl in knapp achtzig Jahren Aufführungsgeschichte. Heute bieten die Wiener Staats- und Volksoper für Abonnenten neben zum Beispiel dem Ringzyklus auch einen „Puccini-Zyklus“ an, der sich über beide Opernhäuser erstreckt. Sein vielfältiges Werk steht also auch gegenwärtig an beiden Häusern regelmäßig auf dem Spielplan.

¹²¹ Schuster (1970), S. 176

4. La Rondine

„[...] *la Rondine è bella e non è meno degna di successo di tutte le altre mie opere*“¹²²

Giacomo Puccini

Die Bedeutung von *La Rondine* liegt einerseits darin, dass sie eine einmalige Gattungsabschweifung Puccinis war, der an und für sich nur für das „hohe“ Musiktheater schrieb, andererseits darin, dass die Entstehung dieser ‚operettenhaften Oper‘ unmittelbar mit Puccinis Wienaufenthalt zusammenhängt und deswegen im Blickfeld von typisch wienerischen Musikeinflüssen betrachtet werden kann. In den folgenden Kapiteln wird das Werk wie in den meisten Sekundärliteraturwerken von mir als ‚Oper‘ bezeichnet (Puccini selbst nennt *La Rondine* aber eine ‚lyrische Komödie‘), da es schlussendlich zu einer solchen geworden ist, obwohl es als Operette konzipiert war. Warum dies so ist, soll in den folgenden Kapiteln versucht werden zu erklären, ebenso die Ursachen, weshalb die *Rondine* heutzutage fast überall von den Spielplänen verschwunden ist.

4.1 Zur Entstehungsgeschichte und zum Libretto der *Rondine*

Das Werk *La Rondine* gehört schon zu Puccinis reiferen Werken (er war bei der Uraufführung knappe 60 Jahre alt) und er beschäftigte sich damit, obwohl sie bereits 1917 uraufgeführt wurde, bis drei Monate vor seinem Tod im Jahre 1924. Die Entstehung ist bei diesem Werk besonders langwierig und komplex und kann im extremsten Fall schon 1905 angesetzt werden, das heißt, rund zwölf Jahre vor der Uraufführung. In einem Brief an Luigi Illica deutete er am 2. März 1905 schon an: „*Stasera ho voglia di scrivere un’opera buffa, ma buffa nel vero senso, buffa italiana, senz’ombra di storia nè di fine lezione a nessuno: buffa, lieta, allegra, spensierata, non mordace; ma da far sbellicare dalle risa il mondo che tanto s’accalora e s’‘inserisce’ intorno alle febbrili cure della vita. L’hai un’idea?*“¹²³

Ein weiterer Brief, ebenfalls an Illica und aus dem Jahr 1905, lässt vermuten, dass Puccini schon damals die Komposition einer Operette vorgeschlagen wurde: „*L’operetta? Almeno ci fosse quella, potrei farla in viaggio. Un’operetta è questione di una ventina di pezzetti, e per*

¹²² Lederer (1992), S. 249 (zitiert nach: Paladini, Puccini, S. 77) – Dt. ÜS: ...denn die *Rondine* ist schön und keineswegs weniger erfolgswürdig als alle meine anderen Opern.

¹²³ zitiert nach: Girardi (1995), S. 259 – Dt. ÜS: Heut Abend hätte ich Lust, eine lustige Oper zu schreiben, aber lustig im wahren Sinne, im italienschen, ohne historischen Hintergrund noch Belehrungen: lustig, froh, vergnügt, sorgenlos, nicht bissig: aber so, dass sich die Welt den Bauch vor Lachen halten kann und dass sie erhitzt und sich einfügt in die fiebrigen Sorgen des Lebens. Hast du vielleicht eine Idee?

*l'estero (Londra) sarebbe un affarone.*¹²⁴ Tatsächlich akzeptierte er später, für Wien eine solche Operette zu schreiben, ein Projekt, das sich doch wider Erwarten als viel schwieriger komplikationsreicher gestaltete als anfangs von Puccini gedacht. Interessant, wie in diesem Brief der ‚Geschäftsmann‘ Puccini ans Licht tritt, der auf große Publikumserfolge aus ist. Laut Wolfgang Marggraf war es Ende des 19. Jahrhunderts bei italienischen Opernkomponisten durchaus üblich, sich auch mit ausländischer Literatur auseinanderzusetzen: „Die italienischen Künstler nahmen begierig Anregungen von überallher auf und suchten sie in die Traditionen der italienischen Kulturentwicklungen einzuschmelzen.“¹²⁵ Schon damals äußerte sich Puccini in Briefen dazu, etwas völlig Neues machen zu wollen. Er war nach der Uraufführung der *Madame Butterfly* 1904 wieder einmal auf der Suche nach neuen Stoffen und wie so oft anfangs orientierungs- und konzeptlos. Michele Girardis Ansicht zufolge war er gar beunruhigt, dem hohen Erwartungsdruck, der nun an ihn gestellt wurde, zu entsprechen. Girardi vermutet auch, dass Puccini in dieser Zeit von Selbstzweifeln geplagt wurde, vor allem, da das Musiktheater nach der Jahrhundertwende in so viele Richtungen ging, dass es für Puccini schwierig war einzuschätzen, was beim Publikum gut ankommen würde. Wie bei allen Vertonungen Puccinis gestaltete sich die Librettosuche als die schwierigste Aufgabe für den Komponisten – war es einmal gefunden, ging die Komposition meist relativ rasch voran. Angebote für zu vertonende Stoffe gab es natürlich viele. Zahlreiche zu jener Zeit populäre Autoren rissen sich nahezu um eine Vertonung von Seiten Puccinis, man denke zum Beispiel an Gabriele D’Annunzio, der sich mehrmals für eine Vertonung angeboten hatte. Doch Puccini war mit kaum etwas zufrieden zu stellen, er las zwar zahlreiche verschiedene Dramen und Texte, wurde aber von keinem ausreichend inspiriert. Gedacht hatte er anfangs zum Beispiel an die spanische Komödie „Anima Allegra“ von Joaquin und Serafin Quintero oder an ein eigens für Puccini geschriebenes Werk des Italieniers Giovanni Pozza, aber beide Pläne wurden vom Komponisten verworfen. Volker Mertens hat im Anhang seiner Biographie eine Liste der literarischen Vorlagen der ungeschriebenen Opern erstellt¹²⁶, auf welcher wie schon angesprochen vor allem Gabriele D’Annunzio mehrmals vertreten ist. Puccini entschied sich dann zunächst für das Drama *La Fanciulla del West* von David Belasco, zu dessen Vollendung es 1910 kam. Nach dem Verklingen des Erfolges war Puccini jedoch erneut auf der Suche nach einem neuen Sujet.

¹²⁴ zitiert nach Girardi (1995), S. 264 – Dt. ÜS: Eine Operette? Wenn es zumindest eine solche gäbe, dann könnte ich sie auf Reisen schreiben. Eine Operette ist ja nur eine Frage von zwanzig kleinen Stücken, und für’s Ausland (London) wäre es ein Bombengeschäft.

¹²⁵ Marggraf (1979), S. 38

¹²⁶ siehe: Mertens (2008), S. 282

Außerdem war Puccini plötzlich bei seiner Suche auf sich allein gestellt: Das einstige Erfolg versprechende ‚Triumvirat‘ (so nannte es Marggraf) von Giacomo Puccini sowie den Librettisten Giuseppe Giacosa (1847 – 1906) und Luigi Illica (1857 – 1919) war nach dem Tod von Giacosa aufgelöst worden und eine weitere Zusammenarbeit mit Illica scheiterte. Es fehlte also die vermittelnde Funktion zwischen den Dramen und Texten auf der einen Seite und dem Komponisten, der literarisch und interpretatorisch oft nicht viel damit anzufangen wusste und früher vor allem von Giacosa in die Dramaturgie eingewiesen worden war. Puccini versuchte nun, sich anderen, bisher unbekanntem Dramatikern und Schriftstellern, ja sogar anderen Sprachräumen zu öffnen. Auf der einen Seite zeigte er ein verstärktes Interesse für die italienische (sowohl klassische als auch zeitgenössische) Literatur, aber auch für französische und englische Dramen. Es scheint paradox, dass Puccini, der keine einzige Fremdsprache befriedigend beherrschte, sich ausgerechnet in den Stücken von David Belasco oder Victorien Sardou wiederfand und deren Dramen, obwohl er nur einen Bruchteil davon auf Anhieb verstand, sofort für eine Vertonung in Erwägung zog.

Was nun das Interesse für österreichische Stoffe betrifft, so gab es schon vor 1910 einen Ansatz (der nie weitergedacht wurde), welcher der *Rondine* als Projekt einer österreichischer Oper vorausgegangen war. Die Ansiedelung im Habsburger- bzw. Alpenmilieu war zu jener Zeit offensichtlich beim Publikum sehr populär. Die Geschichte der Marie Antoinette wurde zum Beispiel sogar von Puccini für eine Vertonung in Betracht gezogen, man plante gemeinsam mit den Librettisten eine Oper mit dem Titel *Die Österreicherin*¹²⁷, welche Puccini in seinen Briefen als *Donna austriaca* bezeichnete. Es wäre also eine explizite Huldigung an das Land Österreich geworden. Illica legte dem Komponisten – diesmal im Alleingang ohne Giacosa – eine Fassung der „Maria Antoinetta“ vor, doch Puccini konnte sich dennoch nicht zu einer Vertonung entschließen, obwohl er sich vielleicht einen ähnlichen Erfolg wie jenen des *Andrea Chénier*, der Revolutionsoper seines Zeitgenossen und Konkurrenten Umberto Giordano, vorstellen konnte. Auch die damalige Popularität der Tirol-Oper *La Wally* von Alfredo Catalani könnte das Interesse Puccinis geweckt haben, sich an einem ‚österreichischen‘ Stoff zu versuchen. Richard Specht wies sogar darauf hin, dass im Werk des Wiener Dichters Arthur Schnitzler (1862 – 1931) „viel Puccinimusik zu schweben scheint“¹²⁸, gemeint ist wohl die einfache aber melodiose Sprache sowie die naturalistischen Sujets. Zu Puccinis Ideen für eventuelle Vertonungen gehörte unter anderem auch das Drama „Hanneles Himmelfahrt“ des deutschen Naturalisten und Zeitgenossen Gerhart Hauptmann, es kam aber nie dazu – so wie es zu vielen anderen Projekten (der Vertonung Zolas, Dickens

¹²⁷ vgl. Carner (1996), S. 285

¹²⁸ siehe: Specht (1931), S. 190

etc.) nie kam. Grundsätzlich dachten Operetten- und auch Opernimpresarios kaum daran, einen berühmten und etablierten Autor mit einem Libretto zu beauftragen – dies wäre zu kostspielig gewesen. Gut komponierte Musik würde also wichtiger sein als ein guter Text. Eine Ausnahme dabei war Puccinis Gegenspieler Richard Strauss, dem mit Hugo von Hofmannsthal ein etablierter und renommierter Autor für die Libretti seiner Opern zur Verfügung stand.

Die Wahl eines eigens geschriebenen, noch nicht etablierten Textes für *La Rondine* war aber auch für Puccini in dieser Form ein Novum. Abgesehen davon, dass er davor nie Auftragswerke komponiert hatte, stützte sich Puccini laut Carner¹²⁹ nach den ersten Erfolgen stets auf Autoren beziehungsweise deren Dramen, die bereits als Stücke selbst erfolgreich waren und ihre Qualität auf Europas Bühnen bereits erwiesen hatten. Mosco Carner nennt als Beispiele vor allem Puccinis reife Werke *Tosca*, *Madame Butterfly*, *La Fanciulla del West* und *Il Tabarro*. Man denke an Victorien Sardous „Tosca“, David Belascos „Madame Butterfly“ und „The Girl of the Golden West“ oder Didier Golds „La Houpellade“, denn all diese Stücke waren schon vor Puccinis Vertonung omnipräsent auf englischen und französischen Theaterbühnen. Außerdem war Puccini sehr am Sprechtheater interessiert und ließ sich davon inspirieren. Julius Korngold nannte ihn in einem seiner Aufsätze über die zeitgenössische italienische Oper einen „*eminenten Theatermusiker*“¹³⁰. Deshalb nahm er grundsätzlich keine Prosatexte zur Vertonung her – bis es zum Angebot der *Rondine* kam.

Eine Veränderung ist auch im Gemütszustand des Komponisten zu erkennen, stellt Wolfgang Marggraf fest¹³¹. In Puccinis Schaffen gab es ab einer gewissen Zeit (ab seiner dritten veröffentlichten Oper *Manon Lescaut* wurden nahezu alle Opern Welterfolge) eine sorgenlosere Einstellung und damit verbunden eine ruhigere Herangehensweise: Puccini war finanziell nicht mehr so sehr vom Erfolg der Opern abhängig wie zur Zeit seines Studiums am Mailänder Konservatorium, als er oft ohne Vorschüsse nicht über die Runden kam. Finanziell war er mittlerweile mehr als abgesichert und auch psychologisch konnte er sich für einige Zeit auf den Lorbeeren der früheren Erfolge ausruhen. Man bedenke, dass es sich bei *La Rondine* chronologisch um das Werk nach *La Fanciulla del West* handelt. Deren Uraufführung in New York 1910 war ein Meilenstein in Puccinis Karriere und machte ihn erst recht international bekannt. Er musste also nicht das erstbeste Libretto annehmen und konnte sich Zeit lassen, um einen Text zu finden, der für ihn auch künstlerisch herausfordernd und anspornend war.

¹²⁹ vgl. Carner (1996), S. 145

¹³⁰ Korngold (1922), S. 60

¹³¹ Marggraf (1979), S. 121

Ab 1913 erlebte Puccini, der oft von Depressionen und Schaffenskrisen geplagt wurde, außerdem eine Periode von relativer Motivation, er komponierte wohl auch, um sich von den Problemen in Europa unmittelbar vor dem Weltkrieg abzulenken, so Marggraf. Er sei auch während des Ersten Weltkriegs wider Erwarten sehr produktiv gewesen, schreibt Howard Greenfield, und dies unabhängig von persönlichen Sorgen um seinen einzigen Sohn Tonio, der an die Front eingezogen wurde, oder der allgemeinen Krisenstimmung in Europa. Die Zeit unmittelbar vor und während des Ersten Weltkriegs war geprägt von großem Taten- und Schaffensdrang, Puccini arbeitete gar zeitgleich an Teilen des *Trittico* (welches ja nur ein Jahr nach der *Rondine* uraufgeführt wurde – ein sehr knappes Intervall für Puccini, der ja bis zu 12 Jahre zwischen zwei Opern verstreichen ließ) sowie an der Fertigstellung der *Rondine* – ein äußerst umfangreiches Arbeitsspektrum, da sich diese beiden Spätwerke sowohl stilistisch als auch inhaltlich sehr unterscheiden, wie Girardi anmerkt. Früher war eine solche parallele Arbeit nie der Fall, denn erst als ein Werk abgeschlossen war, wurde ein neues begonnen. Man könnte vermuten, dass sich Puccini bewusst war, die Mitte seines Lebens bereits überschritten zu haben, und wollte deshalb noch so viel wie möglich der Nachwelt hinterlassen. In der Tat schrieb er in seinem letzten Lebensjahrzehnt eine Operette bzw. Oper, einen dreiteiligen Einakterzyklus sowie eine (unvollständige) Oper – ein enormes Arbeitspensum für den ansonsten langsam arbeitenden Puccini. Die Beschäftigung mit dem Werk *La Rondine* wurde begleitet von zwei zum Teil grundlegenden Auswirkungen auf Puccinis Leben und Schaffen, abgesehen von den Folgen der teils negativen Rezeption des Werks. Zum einen ist der folgenschwere Streit bzw. Bruch mit seinem Verlagshaus Ricordi zu erwähnen, auf den im vorigen Kapitel schon eingegangen wurde, zum anderen die Annäherung hin zur sogenannten Lustoper, welche sich sowohl in der *Rondine* als auch in den folgenden zwei Werken manifestiert (im Buffoeinakter *Gianni Schicchi* und in der Märchenoper *Turandot*). Es verlagerte sich also der Grundtenor des Werks Puccinis – von der todtraurigen Geschichte der Manon oder Mimí zur angenehmen Heiterkeit einer Magda oder zum aberwitzigen Erbstreit eines Buoso Donati. Die neue Tendenz lässt sich also beschreiben mit 'weg vom dramma lirico und hin zur commedia lirica'. Der Puccini-Biograph Marggraf betont, wie sehr es Puccini zur Zeit des Ersten Weltkriegs zu einer „komischen Oper“¹³² drängte: Puccini hatte die Welt schon so oft mit berührenden und herzerreißenden Geschichten bewegt, sodass er sich selbst sowie das Publikum nun in dieser schwierigen Zeit aufheitern und ablenken wollte. In einem Interview mit der „New York Herald Tribune“ vom Dezember 1910 hatte Puccini laut Marggraf schon angedeutet, „er sei der tragischen Sujets

¹³² vgl. Marggraf (1979), S. 141

müde und seine nächste Oper würde unbedingt eine komische sein.“¹³³ Auch Michele Girardi erkennt die neue Tendenz des Komponisten, er merkt an, dass Puccini erstaunlicherweise gerade in dem Moment an Komödie denkt, als Europa im Kriegswahnsinn versank¹³⁴. Dies war zwar eigenartig, aber nicht unüblich in dieser Zeit, man denke, dass sich auch Richard Strauss nach den ernsten Werken *Salome* und *Elektra* nach einer komischen Oper sehnte, auch wenn dies noch einige Zeit vorher war.

Gleichzeitig ließ sich Puccini bei *La Rondine* erstmals wie schon betont zur Annahme einer Auftragsoper überreden, welche seine einzige bleiben sollte. Puccini war es gewohnt, von anderen Freunden, allen voran seinem früheren Verleger Giulio Ricordi, Anregungen zu bekommen und sich Kritik einzuholen, er ließ sich aber nie an bestimmte Regeln binden. Der Komponist nahm sich alle Zeit, die er brauchte, und änderte schon Entstandenes mehrmals um, da ihm während des Arbeitsprozesses immer wieder neue Ideen einfielen und er vorangegangene Einfälle für banal hielt und verwarf. Giulio Ricordi trat aber ab 1912 aus Puccinis Leben und mit ihm ein wichtiger und aufrichtiger Berater – Puccini war von nun an auf sich allein gestellt.

4.2 Zu Puccinis Konflikten mit den Librettisten

„*Wenn ich kein passendes Libretto habe, wie soll ich dann komponieren?*“¹³⁵, soll Giacomo Puccini laut Adamis Erinnerungen mehrmals beklagt haben. Dieter Schickling betont in seinem zusammenfassenden biographischen Artikel über Puccini¹³⁶, welche große Mühe dieser sich in Hinblick auf die Wahl und den Stil der Libretti gab. Dieser Prozess erstreckte sich oft über mehrere Jahre, sei es mit der Auswahl, sei es mit der Optimierung bzw. Ergänzung und Vertonung. Diese Tendenz begann mit seiner dritten Oper *Manon Lescaut*, laut Marggraf wohl deshalb, da sich Puccini bei den beiden vorhergehenden Opern ausschließlich auf Ferdinando Fontana verließ, dessen Texte aber bei den Kritikern bemängelt wurden (und weniger Puccinis Musik an sich). Daraufhin machte er sich selbst auf die Suche nach geeigneten Libretti und Librettisten. Der Biograph schreibt generell über Puccinis Verhältnis zu seinen zahlreichen Librettisten: „*Die Zusammenarbeit war durchaus konfliktbeladen, da Puccini seine Librettisten immer wieder zwang, sich seinen meist sehr präzisen inhaltlichen und dramaturgischen Vorstellungen zu fügen.*“¹³⁷ In einem gewissen Sinne ist Puccini, der sich ganz gewiss charakterlich vom harschen Richard Strauss

¹³³ Marggraf (1979), S. 141

¹³⁴ vgl. Girardi (1995), S. 335

¹³⁵ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 191

¹³⁶ siehe: Schickling (MGG Puccini), Sp. 1028

¹³⁷ Ebd., Sp. 1022

unterschied, dennoch mit diesem zu vergleichen – auch dessen kritischer Briefwechsel mit seinem Librettisten Hofmannsthal beinhaltet ausführliche Kritik von Seiten des Komponisten¹³⁸. Zu seinem Mitarbeiter und *Rondine*-Librettisten Giuseppe Adami wandte sich Puccini in einem Brief, in dem es um die nie komponierte Oper *Fröhliche Seele* ging, folgendermaßen: „*Im allgemeinen gefällt es mir. Aber nun müssen wir wieder von vorne beginnen. Wundern Sie sich nicht, kränken Sie sich nicht: so werden einmal Librettis gemacht! Immer wieder muß umgearbeitet werden, ich gebe nicht eher nach, als bis alles herausgeholt ist, was ich brauche, um meine Musik dazu schreiben zu können. Wort, Vers, Handlung – sehen Sie mich nicht so entsetzt an! – müssen Phase um Phase nach meinen Wünschen und persönlichen Forderungen überdacht, geprüft und vertieft werden.*“¹³⁹

Puccinis Ansicht der Arbeitsteilung wird von Adami perfekt geschildert: „*Der Librettist [...] muß der ergebene Vasall des Dogen sein*“¹⁴⁰, soll der Komponist beziehungsweise Doge selbst überzeugt gesagt haben. Adami spricht aber auch eine ‚Schwäche‘ Puccinis an, nämlich jene, sich nie auf etwas Definitives festlegen zu können und mehrmals die persönliche Meinung zum Leid der Librettisten zu ändern. Fast alle seine Librettisten klagten über ständige gewaltige Schwankungen in der Festlegung der Handlung und Reihenfolge, so erinnert sich Adami¹⁴¹. Man kann sich vorstellen, wie schwierig es ist, ein Libretto nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich immer wieder umzuschreiben und selbst nur als Gehilfe und nicht als eigenständiger Dichter betrachtet zu werden. Sehr selten gab es Lob für die Textdichter, nur über Illica und Giacosa soll Puccini gesagt haben: „*Die beiden Librettisten haben die Tosca besser gesehen als ich!*“¹⁴²

Bei der Arbeit am *Tabarro* stellte Puccini zum Beispiel gar ein Ultimatum an den zunächst mit dem Libretto bedachten Ferdinando Martini, der in Eile an einem passenden Text feilte, erzählt Adami in seiner Biographie¹⁴³. Da Puccini dennoch nicht zufrieden zu stellen war, zog er den Auftrag zurück und gab ihn dann an Giuseppe Adami weiter, welcher die Aufgabe zu vollster Zufriedenheit Puccinis löste. Dieser noch unerfahrene Autor sollte zunächst nur einen Akt zur Begutachtung einreichen, dann würde Puccini entscheiden, ob weiter zusammengearbeitet werden sollte. In der Tat wurde weitergearbeitet und Adami wurde zum Textautor der drei Spätwerke *La Rondine*, *Il Tabarro* und *Turandot*, aber vor allem aber zu einem seiner teuersten Freunde und Berater.

¹³⁸ vgl. Messmer (1994), S. 338

¹³⁹ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 73

¹⁴⁰ Ebd., S. 73

¹⁴¹ Ebd., S. 74

¹⁴² Ebd., S. 49

¹⁴³ vgl. ebd., S. 90/91

Da es sich bei *La Rondine* wie schon erwähnt um ein Auftragswerk handelt, kann man vermuten, dass sich Puccini bis zu einem gewissen Punkt dem Willen sei es der Auftraggeber sei es der Librettisten fügen hat müssen. Doch diesmal wurde die Zusammenarbeit mit den Librettisten vor allem dadurch erschwert, da sie sich über zwei Länder und zwei Sprachräume erstreckte. Dass es schlussendlich drei Librettisten waren, war für Puccini gar nicht so außergewöhnlich – schon am Frühwerk *Manon Lescaut* (UA 1893) arbeiteten sage und schreibe sieben Textdichter mit. Puccini war in dieser Hinsicht wahrscheinlich eine Ausnahme. Die meisten erfolgreichen Werke sind jedenfalls zustande gekommen, als eine relative Einigkeit mit den Librettisten vorhanden war, also zur Zeit der Zusammenarbeit mit Illica und Giacosa. Sein nächster wirklich wichtiger Partner war wohl Giuseppe Adami, der aber erst nach der *Rondine* (bei der er von der Wiener Vorlage beeinflusst war) seine vollen Fähigkeiten zeigen konnte.

La Rondine bedeutet auf Deutsch ‚die Schwalbe‘. Im Werk selber wird die Schwalbe an jener Stelle im ersten Akt angesprochen, als Prunier Magda wünscht, wie eine Schwalbe in das Reich der Träume zu fliegen (im Libretto heißt es: „*Forse, come la rondine, migrerete oltre il mare, verso un chiaro paese di sogno...*“¹⁴⁴). Magda selbst wird also mit der Schwalbe verglichen, auch daraufhin anspielend, dass sie in Zukunft das Land verlassen wird und nach Süden ziehen wird, nämlich an die französische Riviera. Die Schwalbe ist generell ein Symbol für Freiheit, Hoffnung und Aufschwung, vielleicht war der erfolgreiche Titel der *Fledermaus* ein Grund dafür, eine Operette wiederum nach einem Flugtier zu benennen. Schon in *La Bohème* wird die Schwalbe an einer sehr delikaten Stelle im Libretto verwendet: „*Tornó al nido la rondine e cinguetta*“¹⁴⁵. Die Metapher, die für Mimí steht, wurde von Puccini musikalisch sehr sentimental unterlegt, dennoch gibt es auch heitere Vogelimitationen. Es handelt sich also um ein Bild, das Puccini wohl besonders am Herzen gelegen ist, vielleicht wollte er die Rolle der Magda ähnlich sentimental wie die Mimí zeichnen. Bezüglich des immer geringer werdenden Erfolgs des Werks wird in der Sekundärliteratur bei Frey bildlich von einem „*Tiefflug der Schwalbe*“¹⁴⁶ gesprochen – schon bei der Uraufführung hielt sich die Euphorie des Publikums in Grenzen (was aber zum Beispiel auch bei der *Madame Butterfly* der Fall war, man denke an deren skeptische Aufnahme am Teatro alla Scala), doch konnte das Werk insgesamt nie eine angemessene Bekanntheit erreichen. Puccini selbst beschreibt den Inhalt sehr gefühlvoll in einem Brief an Adami: „*Die Schwalbe öffnet, gesättigt von Sonne und der Schönheit des blauen Meeres, ihre*

¹⁴⁴ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 49

¹⁴⁵ Pahlen (1999), S. 253 – Dt. ÜS: Heimwärts ins Nestchen flog zwitschernd nun die Schwalbe.

¹⁴⁶ Frey (1999), S. 191

*Flügel und kehrt in das goldene Nest zurück, um so ihren Geliebten und sich selbst zu retten. – Ich finde es nicht übel. Und Sie?*¹⁴⁷ Dieses Zeugnis stammt aus der Anfangsphase der Komposition und man merkt, wie entzückend Puccini die Geschichte zu Beginn noch fand.

Das Schreiben bzw. Sprechen in der Sprache jener Schicht, die im Stück abgebildet wird (z.B. des Künstler- oder Dienermilieus), ist einer der Hauptaspekte des Naturalismus beziehungsweise Verismus, sei es in der Literatur, sei es in der Musik (siehe später in der Analyse die musikalische Darstellung der Dienerin Lisette). Typisches Merkmal des endgültigen Librettos von Adami ist deshalb die einfache Sprache mit ihren alltäglichen Ausdrücken, die aber an sich für den veristischen Komponisten nichts Neues war, denn der Text unterscheidet sich nicht weitreichend von einer *Bohème*, obwohl dort natürlich den Versen bzw. Versmaßen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Adami war eher als Dramatiker bekannt, Illica hingegen als Lyriker, der sich mit Versen bestens auskannte). Doch der Text der *Rondine* wirkt stellenweise banal, zum Beispiel als im Bullier ausführlich Getränke bestellt werden (siehe Chorstelle zu Beginn des zweiten Aktes „*Presto! Presto! Cameriere! Qui da bere!*“¹⁴⁸). Die Aussagen und Dialoge sind meist kurz und abwechselnd – für die Sänger aber gar nicht einfach, da die meisten Aussagen aufeinander bezogen sind.

Während das veristische Textbuch der *Bohème* die Armut in ihren rohesten Zügen zeigt, ist das *Rondine*-Textbuch stellenweise allzu romantisch verklärt: „*Lisette, du bist so süß*“¹⁴⁹ (Prunier) oder „*Die Frau, die ich einmal lieben werde, liebe ich bestimmt fürs ganze Leben!*“¹⁵⁰ (Roger). Das Libretto der *Rondine* war also, obwohl es auf einem Prosatext basiert, für Puccini gar nicht so extravagant, es ist eher die Handlung, der es an Spannung fehlt. Volker Mertens spricht von einem „*klischeelastigen Libretto (...), das zu viele Déjà-vus bietet.*“¹⁵¹ ‚Klischeelastig‘ wohl im Sinne der vielen offensichtlichen Operettenaspekte, die später noch genannt werden, und ‚déjà-vus‘ bezogen auf die sofort ersichtlichen Parallelen zur *Traviata* und *Fledermaus*, die sich negativ auf die Publikumsspannung auswirken.

Was war nun der Auslöser für die Initiative, tatsächlich eine Operette zu schreiben?

„*Das Ei, aus dem dieser unglückliche Vogel schlüpfen sollte, wurde im Oktober 1913 in Wien gelegt*“¹⁵² – so bildhaft umschreibt Mosco Carner den tatsächlichen Beginn der Entstehung, welche demnach auf Puccinis zweiten Wienaufenthalt (anlässlich der *Fanciulla del West*-Erstaufführung) zurückgeht. Hier wird die Wichtigkeit der Stadt Wien für Puccinis Schaffen

¹⁴⁷ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 135

¹⁴⁸ Puccini (La *Rondine*-Klavierauszug, 1969), S. 73

¹⁴⁹ Puccini (La *Rondine*-Textbuch, 1971), S. 32

¹⁵⁰ Ebd., S. 34

¹⁵¹ Mertens (2008), S. 172

¹⁵² Carner (1996), S. 359

erstmalig evident: Die in Wien geknüpften Kontakte sowie dort gewonnenen Eindrücke waren bedeutend und begünstigend, ein Angebot für eine Vertonung überhaupt zu bekommen und dann auch anzunehmen. Doch 1913 war noch nicht klar, auf was sich Puccini eingelassen hatte. Bereits 1914 kam erstmalig ein schriftliches Angebot aus Wien, welches anfangs noch ganz harmlos klang. Das renommierte Wiener Haus Herzmannsky-Doblinger bot 400.000 Kronen für die Vertonung der Novelle „Due Zoccolotti – Die Holzpantöffelchen“ der Louise de la Ramée (die vor allem unter dem Pseudonym Ouida bekannt war und in Puccinis Nähe in Viareggio lebte), mit welcher sich Puccini für einige Zeit beschäftigen sollte. Dies wäre zwar keine Operette gewesen – für Puccini bzw. die Auftraggeber sollte dies keine Rolle spielen, solange der Text und deren Vertonung attraktiv sind. Anfangs zeigte Puccini Interesse daran und setzte sich damit auseinander, wohl auch, weil sein Konkurrent Pietro Mascagni den Stoff ebenfalls vertonen wollte – tatsächlich hatte dieser den Text dann als Oper mit dem Titel *Lodoletta*¹⁵³ vertont und 1917 veröffentlicht, zu einem Zeitpunkt, als sich Puccini längst davon abgewandt hat und *La Rondine* zur Uraufführung brachte. Das Wiener Angebot mit einer vereinbarten Gage von 200.000 Kronen plus 50% Tantiemen war für die Zeit eine immens hohe Summe, Puccini zögerte aber weiterhin wegen der noch bestehenden Vertragsbindung zu Ricordi. Es wäre finanziell auf jeden Fall ein sehr lukratives Unterfangen gewesen, obwohl der zu jener Zeit bereits etablierte Puccini gar nicht darauf angewiesen war. Laut Adami sollte „den Mittelsmann [...] Dr. Willner abgeben, der Librettist Lehárs, ein gemeinsamer Freund von Puccini und mir, der uns während kürzerer oder längerer Aufenthalte in Wien ein treuer Führer und Dolmetscher war“¹⁵⁴, so erzählt er in seiner Biographie. Ebengenannter Willner soll später bei der Entstehungsgeschichte der *Rondine* eine gewichtige Rolle spielen. Puccini lehnte das Angebot dann jedoch ab, auch aus Angst, seine Verlagspflichten dem Hause Ricordi gegenüber zu verletzen. Als nun in Italien die ersten Gerüchte kursierten, Puccini sei an der Vertonung einer Operette interessiert, waren manche Zeitgenossen entsetzt. William Ashbrook schreibt, dass „... there was much snide talk about his prostituting himself by stooping to operetta.“¹⁵⁵ Es überraschte also sowohl Kritiker als auch das Publikum, dass sich Puccini nun nach so großen Opernerfolgen auf solch eine ‚niedere‘ Gattung einließ.

Die Direktoren und Impresarios des Carl-Otto-Theaters Otto Eibenschütz (1856 – 1922; ein bedeutender Wiener Theaterdirektor, Dirigent und Korrepetitor) und Emil Berté (1855 –

¹⁵³ <http://www.operone.de/opern/lodoletta.html>, letzter Zugriff am 30.06.11

¹⁵⁴ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 107

¹⁵⁵ Ashbrook (1994), S. 246 – Dt. ÜS: ...es gab sehr viel Gerede über Puccinis Sich-Herablassen auf die Ebene einer Operette.

1922; ein Verleger und Bruder des Operettenkomponisten Heinrich Berté), welche Puccini 1913 in Wien kennen gelernt hatte, ließen aber nicht locker und schlugen schlussendlich vor, für Wien doch eine Operette zu schreiben – dies zu einer Zeit, die zu Recht als Blütezeit der Silbernen Wiener Operette zu bezeichnen ist, wenn man bedenkt, wie viele erfolgreiche Werke innerhalb kürzester Zeit veröffentlicht wurden. Zu Puccinis Freunden und Förderern in der Stadt Wien gehörte unter anderem eben genannter Otto Eibenschütz. Dieser war ein Übersetzer italienischer Komödien, welche er in der Folge als Impresario an österreichischen Bühnen unterbrachte. Puccini verfügte über mehrere Bekanntschaften und nützliche Kontakte, die ihm während seines Wienaufenthalts zu Seite standen. Adami erinnert sich in seiner Biographie: „(...) wenn nun Puccini seine Ankunft telegraphisch mitteilte, erschien Eibenschütz regelmäßig auf dem Bahnhof und wich nicht mehr von des Maestros Seite. Da war Schnabel, der treu ergebene Freund, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, der zwischen Umbrien, Paris und Berlin herumfuhr und immer dort als unermüdlicher Dolmetscher und Mittelsmann auftauchte, wo Puccini gerade zu Proben und Neuaufführungen seiner Opern hinkam.“¹⁵⁶ Puccini wurde also anfangs von den Wiener Impresarios nahezu umgarnt.

Kehren wir wieder zur *Rondine* zurück. Willner kam einige Zeit später mit einem Angebot von einer halben Million Kronen als Vorschuss persönlich nach Italien – ihm persönlich lag wohl sehr viel an einer Zusage des bedeutenden Opernkomponisten. Willner soll laut Adami zu Puccini gesagt haben: „Die Wiener würden sich über dieses Zeichen Ihrer Sympathie besonders glücklich schätzen. Und die Direktion des Theater an der Wien würde vor Wut bersten, wenn das Carl-Theater ein Stück von Ihnen in seinen Spielplan aufnehmen könnte.“¹⁵⁷ Gleichzeitig beruhigte er ihn: „Und zwar sollen Sie nur schreiben, wenn Sie gerade Lust dazu haben, ganz zwanglos, bloß zu Ihrer Freude und Unterhaltung.“¹⁵⁸ Puccini zögerte aber noch immer und drückte sich vor einer definitiven Zusage. Adami berichtet in seiner Biographie aber von einem langen Gespräch: „Also sprach man Stunden und Stunden von dem wunderschönen, so musikliebenden Wien, von Franz Lehár, seiner letzten Operette und seiner Absicht nach dem Stück von Bataille *Der Nachtschmetterling* eine lyrische Oper zu schreiben, von der neuesten Komposition von Richard Strauss, vom alten Schalk und der Staatsoperndirektion, die sich immer in Krisen befand.“¹⁵⁹ Dann habe Willner „mit ein paar französischen, ein paar deutschen und ein paar italienischen Brocken [...] seinen Auftrag“¹⁶⁰ erklärt. Adami beschreibt die Verhandlungen, die dann in Wien weitergeführt wurden, weiter

¹⁵⁶ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 163

¹⁵⁷ Ebd., S. 128

¹⁵⁸ Ebd., S. 128

¹⁵⁹ Ebd., S. 116/117

¹⁶⁰ Ebd., S. 117

wie folgend: „Nur tropfenweise war Willners Vorschlag, eine Operette zu schreiben, ins Gespräch gemischt worden, zwischen zwei Mahlzeiten, zwei Spaziergängen, einer Autofahrt auf den Semmering und einer Tasse Tee im Hotel.“¹⁶¹

Willner, welcher der so genannte „Hauslibrettist“¹⁶² Lehárs war, schickte Puccini schon in der ersten Hälfte des Jahres 1914 eine Skizze von einem zu vertonenden Libretto. Dieser erste Wiener Stoff-Vorschlag kreiste um ein Liebespaar in orientalischem Ambiente, mehr dazu ist nicht überliefert. Puccini, der deutschen Sprache nicht mächtig, ließ sich den Text übersetzen und vorlesen. Sein erster Eindruck zwang ihn jedoch, ihn „als äußerst erbärmlich“¹⁶³ ablehnen zu müssen, so Marggraf. Diese Tatsache ließ Willner seinen Kollegen Heinz Reichert zu Rate ziehen und sie arbeiteten gemeinsam an einem neuen Sujet. „« Also warten wir auf die zweite Sendung », meinte Puccini trocken“¹⁶⁴, erinnerte sich Adami an den resignierten Puccini, der schon wieder auf der Suche nach alternativen Libretti war. Über das erwartete neue Libretto soll er gesagt haben: „Ich wünsche mir geradezu, dass es unbrauchbar ist, damit ich ein für allemal meine Mitarbeit ablehnen kann. Die Vorstellung – ich ein ‚Operettenkomponist‘ – geht mir einfach auf die Nerven.“¹⁶⁵

Der Name Puccini, der inzwischen international bekannt war, schien damals für Wien eine Erfolgsgarantie zu sein, das Wiener Publikum hätte also aus seiner Feder fast alles abgenommen. Eine interessante Parallele stellt der Journalist Klonovsky in seiner Hommage an Puccini her¹⁶⁶, indem er behauptet, dass, wenn Puccini einige Jahrzehnte später gelebt hätte, die aufstrebende Filmindustrie Hollywoods mit einer ähnlichen Bitte an ihn herangetreten wäre und Puccini dem Weg des um eine Generation jüngeren Erich W. Korngolds gefolgt wäre, was natürlich eine blanke Hypothese bleibt. Dass Puccini sich schlussendlich auf das Projekt einließ, kann auch damit erklärt werden, dass es sich um ein Projekt für das Ausland handelte, so begründet Adami in seiner Briefesammlung die Entscheidung. In Italien hätte er sich wahrscheinlich nicht dafür verpflichtet, für Österreich sollte es eine einmalige Gelegenheit sein und bleiben.

Im Jahr 1914 kam es dann zusätzlich zu einem weiteren Zerwürfnis mit Tito Ricordi, welches wahrscheinlich Auslöser dafür war, dass Puccini das Angebot schlussendlich annahm. Der Streit hängt mit dem dritten Wienaufenthalt Puccinis unmittelbar zusammen. Eigentlich sollte Puccini mit seinem Verleger persönlich nach Wien reisen (zu diversen Operaufführungen,

¹⁶¹ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 128

¹⁶² Marggraf (1979), S. 146

¹⁶³ Ebd., S. 146

¹⁶⁴ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 131

¹⁶⁵ Ebd., S. 132

¹⁶⁶ vgl. Klonovsky (2010), S. 182 bzw. S. 267

u.a. der *Tosca* mit Maria Jeritza). Da dieser jedoch lieber der Uraufführung von *Francesca da Rimini* seines neuen Protegés Riccardo Zandonai (1883 – 1944) in Neapel beiwohnte, sollte als sein Vertreter Carlo Clausetti mit Puccini die Reise antreten. Als dieser jedoch ebenfalls nach Neapel bestellt wurde und Puccini trotz Protests schlussendlich alleine dastand, verzichtete er vorerst auf eine weitere Zusammenarbeit mit dem Mailänder Verlagshaus und nahm das Wiener Angebot an. Laut Adami hätte Puccini von da an gewusst, „*wie er sich in Zukunft zu verhalten habe, wenn die führende Person des Verlages Ricordi der Aufführung seiner Werke im Ausland so wenig Interesse entgegenbringe*“¹⁶⁷ und dies dem Verleger Tito unmissverständlich mitgeteilt. Es waren also mehrere Faktoren, die seine Entscheidung beeinflusst haben, sei es die Neugier, etwas gänzlich Neues zu machen, sei es die hohe Gage als auch die „Rache“ an Tito Ricordi, den er in Briefen oft boshaft als „Typhus“ bezeichnete, zum Beispiel hier in einem Schreiben an Angelo Eisner: „*Il Tifo agisce male con me! È incredibile!*“¹⁶⁸ Man kann durchaus von einer Trotzreaktion Puccinis sprechen, denn er setzte sich auch mit den Wiener Agenten zusammen, um Tito zu demütigen.

Es kam in der Folge zu einem schriftlichen Vertrag zwischen den Wiener Unternehmern Berté und Eibenschütz sowie Giacomo Puccini, in welchem 4 Klauseln vereinbart wurden¹⁶⁹: Zum ersten behielt sich der Komponist selbst alle Rechte an der Oper für Italien und Südamerika vor. Auf Italien bestand Puccini wohl persönlich, während über die Aufführungen in allen anderen Ländern außer Südamerika Berté und Eibenschütz verfügen konnten. Der zweite Punkt betrifft die Uraufführung des vereinbarten Werks: Sie habe in Wien in deutscher Sprache stattzufinden. Dies wurde aber zu einem Zeitpunkt bestimmt, als das Schicksal Europas noch nicht besiegelt war – der Erste Weltkrieg sollte diese Klausel dann unmöglich machen. Der dritte Punkt betrifft das Sujet: Es soll von den Wiener Direktoren ausgewählt werden und von Alfred M. Willner dramatisiert werden. In Punkt vier wurde festgelegt, dass Puccini sich einen italienischen Textdichter für die Übersetzung bzw. italienische Bearbeitung selbst aussuchen konnte. Ihm stand darin vollste Freiheit zu. Im Nachhinein gesehen sind folgende Vertragsklauseln aber ziemlich vage und ließen dem launischen Komponisten viel Spielraum, die Geschichte und den Text allgemein nach seinen Wünschen zu bearbeiten. So hatte zum Beispiel der italienische Übersetzer schlussendlich viel mehr Einfluss auf den Text als die eigentlichen Librettisten Willner und Reichert. Von den Wiener Auftraggebern wurden jedoch abseits des Vertrages noch andere Punkte gewünscht, die den Charakter der Operette

¹⁶⁷ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 126

¹⁶⁸ Girardi (1995), S. 333 (zitiert wird hier: Eduardo Rescigno: « La Rondine » nelle lettere a Angelo Eisner. –In: La Rondine, Venedig: Teatro la Fenice 1983, S. 462) – Dt. ÜS: Tifo verhält sich unmöglich zu mir. Es ist unglaublich!

¹⁶⁹ für kompletten Text und genauen Wortlaut siehe: Carner (1996), S. 361

betrafen. Wolfgang Marggraf fasst die Vorstellung von der Operette wie folgt zusammen: „*Sie sollte halb komisch, halb ‚gefühlvoll‘ sein und nicht mehr als acht bis zehn musikalische Nummern, verbunden durch gesprochene Dialoge, umfassen.*“¹⁷⁰ Die *Rondine* wurde dann aber zu einem durchkomponierten Werk, gesprochene Dialoge – welche typische Merkmale der Gattung Operette sind – finden sich in der *Rondine*-Endfassung auch keine. Puccini hat sich gewisse Freiheiten genommen, die er seinem Agenten in Wien auch brieflich explizit mitgeteilt hat: „...*that he decided to write not an operetta with spoken dialogue but rather a through-composed comic opera [...]*“¹⁷¹ Ganz zu begeistern für die typisch Wienerische Operette war Puccini anscheinend von vornherein nicht und seine künstlerischen Vorstellungen divergierten doch in einem gewissen Maße von den Wiener Vorschlägen und Parametern. Nach Unterzeichnung des Vertrages wusste Puccini zunächst noch nichts über die Beschaffenheit des zu vertonenden Librettos. Deshalb schrieb er am 11. November 1913 an seinen Wiener Agenten Angelo Eisner-Eisenhof: „*First of all, however, I want (rather I need) to know about the libretto, because if it should not suite me, not even a million would make me set it to music.*“¹⁷² Dieses von Ashbrook in seinem Artikel angeführte Zitat kann zu Puccinis Verteidigung verwendet werden, denn oft wurde ihm vorgeworfen, sich nur des Geldes wegen auf dieses Projekt eingelassen zu haben.

Alfred Maria Willner war übrigens Anfang des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Wiener Persönlichkeit. Er wird zu den Hauptlibrettisten der so genannten Silbernen Operettenära gerechnet, so ist es im Österreichischen Musiklexikon¹⁷³ nachzulesen, unter anderem verfasste er Libretti für Opern- und Operettenkomponisten wie Karl Goldmark, Blagoje Bersa, Leo Fall, Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Heinrich Berté sowie Robert Stolz. Sein Verdienst ist also vor allem im Bereich der Wiener Operette auszumachen.

Puccini wartete noch immer auf eine Neufassung des zunächst unbrauchbaren Stoffvorschlags. Bald darauf wurde von Willner und Reichert wider Erwarten ein gänzlich neues Libretto ausgearbeitet – die Theaterdirektoren Willner, Eibenschütz und Berté kamen im Juli 1914 sogar persönlich nach Italien, um es Puccini vorzulegen und vorzulesen. Dieses basierte in Zügen auf der „Kameliendame“ von Alexandre Dumas d.J., baute also auf demselben Stoff wie Verdis *La Traviata*. Die Handlung sollte in Paris spielen – so wie in der *Traviata* – nicht einmal der Handlungsrahmen wurde verlegt, obwohl schon der historische

¹⁷⁰ Marggraf (1979), S. 145

¹⁷¹ Ashbrook (1994), S. 248 – Dt. ÜS: ...dass er sich entschloss, nicht eine Operette mit gesprochenen Dialogen zu schreiben, aber eher eine durchkomponierte, komische Oper...

¹⁷² Ebd., S. 248/249 (aus: Eugenio Gara: *Carteggi pucciniani*. Milano 1958. Letter 636, page 416) – Dt. ÜS: Erstens möchte ich, das heißt muss ich, über das Libretto Bescheid wissen, denn falls es mir nicht gefällt, würde ich es nicht mal für eine Million vertonen.

¹⁷³ siehe Artikel: Willner, Alfred Maria (in: OeML Band 5), S. 2679-2680

Hintergrund, nämlich das 19. Jahrhundert, ident ist. Laut Volker Mertens, der erst kürzlich eine neue Puccini-Biographie veröffentlicht hat, war es Puccini selbst, der es ablehnte, dass die *Rondine* in Wien spiele und sprach sich für Paris zur Zeit des Zweiten Kaiserreichs aus, um laut Mertens noch offensichtlichere Parallelen zum *Rosenkavalier* zu vermeiden. Obwohl die Oper *La Rondine* also in Paris und nicht in Wien spielt, nannte sie Puccini in mehreren Briefen stets „*meine österreichische Oper*“¹⁷⁴. Puccini befand das neue Libretto wenn auch nicht für brillant, so doch für gelungen: „*Mein Gott, ich sage nicht, dass es mir gefällt! Aber im Grunde ist es doch recht sympathisch. Das musste ich ehrlich sagen. Nun sind sie im siebten Himmel.*“¹⁷⁵ Den Wiener Direktoren war es also erstmals gelungen, Puccini zu überzeugen und für eine Vertonung zu verpflichten.

Bald darauf beauftragte Puccini Giuseppe Adami mit der Übersetzung des Librettos ins Italienische. Als Puccini Änderungen von Adami forderte, die einschneidend für die Handlung des Librettos waren, kam sofort überraschenderweise eine Einwilligung der Wiener Auftragsgeber. Solange Puccini etwas für sie komponierte, konnte er so frei wie er wollte mit der Vorlage umgehen. Unter den Änderungen des ursprünglichen Vertrags war zum Beispiel die Ernennung von Giuseppe Adami zum eigentlichen Librettisten, da er das Libretto fast gänzlich umgeschrieben hatte. Willner und Reichert wurden wiederum zu den deutschen Übersetzern von Adami. Wichtig ist anzumerken, dass Adamis Text wenig mit dem ursprünglichen Wiener Text zu tun hat: „*Aus der kleinen, anspruchslosen Operette wurde also unversehens eine durchkomponierte Oper*“¹⁷⁶, erkennt Wolfgang Marggraf, denn Giuseppe Adamis Verse seien ausgesprochen kultiviert geworden. Laut Girardi soll Puccini selbst Adami aufgetragen haben, alle gesprochenen Dialoge aus dem Werk zu verbannen¹⁷⁷, welche ja charakteristisch für die Gattung Operette sind. Deshalb wurde bei der italienischen Erstausgabe auch nur er als Librettist genannt, bei der deutschen hingegen nur Willner und Reichert. Heute ist es üblich, alle drei Autoren als Textdichter anzugeben¹⁷⁸.

William Ashbrook berichtet in seinem Artikel, dass die euphorischen Wiener Agenten, als die Operette beschlossene Sache war, sofort mit deren Vermarktung begonnen und sie schon in mehreren Anzeigen angekündigt hätten – zu einem Zeitpunkt, als Puccini noch gar keinen Ton komponiert hatte und noch gar nicht klar war, wie das Endprodukt schlussendlich aussehen würde. Der designierte Librettist Adami wurde im Ersten Weltkrieg (ab 1914) in die

¹⁷⁴ Carner (1996), S. 371

¹⁷⁵ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 132/133

¹⁷⁶ Marggraf (1979), S. 147

¹⁷⁷ Girardi (1995), S. 334

¹⁷⁸ *Commedia lirica in 3 atti di Dr.A.M. Willner, Heinz Reichert, Giuseppe Adami.* -In: Puccini (*La Rondine*-Klavierauszug, 1969), S. 1

Armee eingezogen. Dies ahnend, brachte er die Arbeit am Libretto genau bis Kriegsbeginn zu Ende. Anfangs war Puccini nach längerer Schaffenspause (die *Fanciulla del West* lag vier Jahre zurück) durchaus motiviert, mit der Vertonung zu beginnen. Der Grund für die schwierige Werkgenese nach 1914 war also vor allem der Krieg, der den Briefverkehr generell sowie eine Einigung mit den Wiener Unternehmen fast unmöglich machte. Die Arbeitgeber meldeten sich selten bzw. konnten sich nicht melden. In einem Brief von 1915 klagte Puccini: „*Ich stöhne über der Partitur. Aus Wien kein Wort.*“¹⁷⁹ Da Adami als Berater wegfiel, war Puccini bei der Vertonung auf sich allein gestellt. Daraufhin nahm der Verlag Sonzogno Kontakt nach Wien über die neutrale Schweiz auf, sodass Puccini weiter an der Oper arbeiten konnte. Es kam zu einem Treffen zwischen Puccini und Berté in der Schweiz, bei dem weitere Unstimmigkeiten aus dem Weg geräumt werden konnten. Puccini arbeitete für seine Verhältnisse zügig weiter. In einem Brief an seine Vertraute Sybil Seligman vom 14. September 1914 sprach Puccini in zufriedenen Worten über sein Projekt: „...*ich habe nun wieder begonnen und bin darüber froh. « La Rondine » (Die Schwalbe) heißt die kleine Oper, die im Frühjahr fertig sein wird; es ist eine leichte, gefühlvolle Oper mit einem Anflug von Komödie – aber sie ist angenehm, klar, leicht zu singen, mit Walzermusik und munteren, bezaubernden Melodien. Wir werden sehen, wie es geht – es ist eine Reaktion auf die abstoßende Musik von heute, die, wie Du so gut sagst, genau wie der Krieg ist.*“¹⁸⁰ Doch nach der anfänglichen Euphorie über den Beginn der Vertonung folgte bald Ernüchterung: „*Glauben Sie mir, lieber Adami, das sehe ich ganz klar. La Rondine ist eine gewaltige Schweinerei.*“¹⁸¹

Puccini lehnte sich innerlich gegen die neuen musikalischen Tendenzen der Avantgarde auf, mit denen er sich persönlich kaum identifizieren konnte. *La Rondine* wirkt, wenn man ihre Musik mit den musikalisch-harmonischen Mitteln vergleicht, die zum Beispiel bei der *Madame Butterfly* schon 1904 verwendet wurden, eigentlich reaktionär. Puccini wurde ja oft als Konservativer beschimpft, *La Rondine* wendet sich aber noch mal einen Schritt nach hinten in die Vergangenheit. Die Wahl dieses Stoffes und Stils kann in einem gewissen Sinne auch als eine eskapistische Handlung gedeutet werden, denn Puccini flüchtete aus der realen (auch objektiv schlechten) Welt im Kriegszustand in eine innere, möglichst ruhige und bessere Welt, welche fast unwirklich wirkt. Ein Faktor, der ja bei besonders sensiblen Künstlern, wie Puccini es war, sehr häufig anzutreffen war.

¹⁷⁹ Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 173 – Brief 173

¹⁸⁰ Marggraf (1979), S. 146 (zitiert aus: Carner (1996), S. 191)

¹⁸¹ Carner (1996), S. 364

Nun einige Beispiele für Puccinis „typischen“ Umgang mit seinem Librettisten und seiner Kritik, der aus den Korrespondenzen über dieses Werk sehr gut nachvollziehbar ist. Puccini schrieb zum Beispiel einmal an seinen Freund Giuseppe Adami: *„...ich behaupte nicht, dass der zweite Akt häßlich ist, dass er verdorben und untheatralisch ist. Nein, das sage ich nicht. Aber ich behaupte allerdings, dass er nicht [...] vollendet ist, nicht ein Gipfel an formaler Klarheit, nicht übertheatermäßig, was er sein müßte.“*¹⁸² Es waren also auch grundlegende Züge des Librettos, mit denen er nicht einverstanden war und die ihn an der Weiterarbeit hinderten. Meist handelte es sich aber um Details: *„Auch im ersten Akt sehe ich eine Achillesferse: die Tatsache, daß Magda von Ruggero nicht gesehen wird. Beim erneuten Lesen des Textbuches fand ich, daß das nicht gut ist. Aber ich glaube, jetzt, wo alles gut disponiert ist, kann man Magda leicht ein paar Worte hinzufügen, sie abgehen und in dem Moment wieder auftreten lassen, da Ruggero die Begrüßung und die Huldigung von Lisette entgegennimmt.“*¹⁸³ Der Komponist bringt durchaus auch eigene Ideen und Vorschläge ein und überlässt die Entscheidungen über die Handlung keineswegs ausnahmslos dem Librettisten. Puccinis Arbeitsweise war gekennzeichnet von ständigen kreisenden Gedanken über gewisse Entscheidungen, jedes Detail wurde mehrmals durchdacht. Was ihn störte, teilte er seinen Mitarbeitern in schonender, aber oft ausführlicher und häufiger Kritik mit. Natürlich kam es im Laufe der Komposition der *Rondine* zu Krisen, welche für das Perfektionsstreben des Komponisten typisch waren: *„Dieser dritte Akt macht mir so schrecklich viel zu schaffen, dass die « Schwalbe » vielleicht mit ihren zwei Akten unvollendet liegen bleibt. Der ursprüngliche Abschluß ist unmöglich, er überzeugt mich nicht.“*¹⁸⁴ Puccini dachte aus Verbitterung sogar daran, das Werk fallen zu lassen und sich anderen Stoffen zuzuwenden: *„Ich könnte den Vertrag nach Wien zurückschicken und an andere Pläne denken. [...] Zum Teufel mit der ganzen Wiener Geschichte.“*¹⁸⁵ Als es endlich zur Fertigstellung (nach zahllosen Änderungen und Optimierungen) kam, wurde Puccini gelassener. In einem Brief vom Ostersonntag 1916 an Adami schrieb er zufrieden und ungewöhnlicherweise schon am nächsten Projekt arbeitend: *„... die « Schwalbe » ist ganz und gar fertig! Die letzte Szene halte ich für sehr gut. Ich instrumentiere jetzt den « Mantel »“*¹⁸⁶, doch er bekräftigte immer wieder, dass *„das lebendige und gesunde Theater [...] eine verdammt schwierige Angelegenheit“*¹⁸⁷ sei. Man spürt aber, dass der Komponist nicht mit einem immensen Erfolg

¹⁸² Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 162/163 – Brief 114

¹⁸³ Ebd., S. 166 – Brief 118

¹⁸⁴ Ebd., S. 168 – Brief 121

¹⁸⁵ Ebd., S. 169 – Brief 121

¹⁸⁶ Ebd., S. 174 – Brief 130

¹⁸⁷ Ebd., S. 178 – Brief 134

des Werks gerechnet hat. War es doch nur eine Ablenkung, um nicht wieder in eine lange Schaffenspause zu fallen? Puccini erklärte dann, er wolle mit der Uraufführung seiner *Rondine* nicht bis zum Kriegsende warten. Die Direktion in Wien schob eine endgültige Entscheidung auf, der Briefkontakt wurde wie schon gesagt durch den Krieg unmöglich gemacht. Trotzdem erhielt Puccini die Rechte für eventuelle Aufführungen in Italien. Da er es nicht für angebracht hielt, ein Werk des ‚Feindes‘ Österreich in Zeiten des Krieges in Italien uraufzuführen, wurde Monte Carlo als Premierenort ausgewählt, wo der Impresario Raoul Gunsbourg (der von 1892 bis 1951 am dortigen Opernhaus tätig war¹⁸⁸) einen äußerst guten Ruf genoss.

Nun noch ein kurzer Exkurs zum Librettisten Giuseppe Adami (1878 – 1946), der in Puccinis Reifezeit zu einem seiner wichtigsten künstlerischen Weggenossen wurde. Im April 1912 trafen Puccini und Adami im Verlaghaus Ricordi erstmals aufeinander. Adami schrieb vor allem Stücke für das Sprechtheater. Er war aber auch Librettoübersetzer, z.B. wandelte er Lehárs *Eva* ins Italienische um. Er war also mit der Gattung Operette durchaus vertraut. Für Puccini hat er neben dem *Rondine*-Projekt auch bei *Il Tabarro* und *Turandot* das Libretto verfasst, bei letzteren allerdings im Alleingang und auf einer richtigen Literaturvorlage basierend. Die beiden Künstler standen in einem sehr freundschaftlichen Verhältnis, Puccini nannte ihn in den zahlreichen Briefen oft ‚caro Adamino‘. Von Adami wurden mehr als 240 an ihn gerichtete Briefe Puccinis veröffentlicht. Er war es auch, der gleich nach dem Tod des Komponisten dessen Biographie herausgab und damit eine Lebensgeschichte sozusagen aus erster Hand lieferte.

4.3 Charakteristika des Werks

Die dreiaktige Oper ist sehr simpel und homogen aufgebaut: „*Tante melodie, pochi temi [...], ben due arie e un duetto, tanto valzer e altri ballabili. Su questa semplice ossatura si regge la Rondine*“¹⁸⁹, stellt auch Girardi in seinem Analyseteil fest, dazu aber mehr im folgenden Kapitel. Das Werk endet mit einem Non-Happy-End, welches zwar typisch für Puccinis Opernstoffe war (man denke an die Tragödien *Manon Lescaut*, *La Bohème* oder *Tosca*), aber untypisch für eine Wiener Operette der frühen Silbernen Ära. An und für sich kein Problem, denn das Werk bewegt sich ja zwischen beiden Gattungen, Giuseppe Adami nennt die *Rondine* eine „*aus der Wiener Operette herausgearbeitete(n) italienische Spieloper*“¹⁹⁰.

¹⁸⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Raoul_Gunsbourg, letzter Zugriff am 30.04.11

¹⁸⁹ Girardi (1995), S. 347 – Dt. ÜS: Viele Melodien, wenige Themen (...), ganze zwei Arien und ein Duett, viel Walzer und andere Tanzmusiken. Auf ein solch einfaches Gerüst stützt sich die *Rondine*.

¹⁹⁰ Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 15

Eine Tatsache, die sofort auffällt, ist wie schon angesprochen die augenscheinliche Ähnlichkeit der Handlung mit Giuseppe Verdis *La Traviata* (aus dem Jahr 1853). Dieter Schickling spricht in seinem Artikel sogar von einem „*plagiatorischen Charakter der Handlung, die überdeutlich an La Traviata erinnert.*“¹⁹¹ Eine weitere deutliche Ähnlichkeit ist die Nachahmung von Handlungselementen der *Fledermaus* von Johann Strauß (Sohn), welche ja zu den Meisterwerken der Goldenen Wiener Operette gehört – vielleicht wollte ein ähnlicher Erfolg erreicht werden, aber die Kopie kommt generell nie an das Original heran. Dies ist wohl einer der Gründe, warum das Werk so schlecht rezipiert wurde.

Nun einige Merkmale der *Rondine*, die für die Gattung „Operette“ sprechen (herausgearbeitet auf der Basis von Moritz Csákys „Ideologie der Operette und Wiener Moderne“):

Es gibt ein **Dienstpaar** (welches dem so genannten Buffopaar der Operette entspricht, das auf die italienische Commedia dell'arte zurückgeht), dargestellt von der Dienstmagd Lisette und dem Dichter Prunier (ebenfalls kein Adelige), sozusagen ihrem Ergebenen. Das **wortstarke Frauenzimmer** Lisette fällt ständig mit Galanerien auf, zum Beispiel mit frechen Einwüfen wie: „*Mi vuoi? Ti voglio! E fatto!*“¹⁹² Lisette entspricht in einem gewissen Sinne der Adele in *Die Fledermaus*, auch sie scheint eine so genannte „Unschuld vom Lande“ zu sein. Zudem gibt es ebenfalls wie in der *Fledermaus* ein **Trinklied**, bei dem Champagner getrunken wird („*Bevo al tuo fresco sorriso, bevo al tuo sguardo profondo, alla tua bocca che disse il mio nome*“¹⁹³ – Ruggero). Doch auch hier bleibt das Plagiat qualitativ hinter dem spritzigen Original zurück, da es zu schwermütig wirkt (siehe Tempobezeichnung *Andantino un poco mosso*). Ein wichtiges Merkmal der Gattung ist außerdem der **Besuch einer Ballveranstaltung**, bei der keiner der Mitwirkenden vom anderen weiß (erinnert wiederum an die *Fledermaus*: Rosalinde und Adele besuchen inkognito Prinz Orlofskys Silvesterfeier, diese Analogie streicht besonders Girardi hervor). Deshalb geht im Fall der *Rondine* Lisette in den Kleidern ihrer Herrin Magda ins Bullier, in der Annahme, sich dort allein vergnügen zu können. Auch Magda wählt eine besondere Aufmachung, doch ihr Ehemann Rambaldo erkennt sie darin trotzdem, ebenso ihre Bedienstete Lisette. Die Überraschung ist sehr groß, als sich Magda und Lisette über den Weg laufen. Die **Travestie** hängt unmittelbar damit zusammen: Der Bürgerliche will sich nämlich für eine kurze Zeit in die Rolle des Adelige hineinversetzen. Der Begriff wird hier also nicht verwendet im Sinne eines Mannes in

¹⁹¹ Schickling (MGG Puccini) Sp. 1025

¹⁹² Girardi (2000), S. 342, Puccini (La *Rondine*-Klavierauszug, 1969), S. 8

¹⁹³ Puccini (La *Rondine*-Klavierauszug, 1969), S. 126 – Dt. ÜS: Ich trinke auf dein frisches Lächeln, ich trinke auf deinen tiefgründigen Blick, auf deinen Mund, welcher meinen Namen aussprach.

Frauenkleidern bzw. umgekehrt, sondern als Bezeichnung für den Tausch der Kleider zwischen Dienern und Herren. Diese **Inversion von Machtverhältnissen** gab es schon in der Tradition der Commedia dell'arte, wo die Gegenüberstellung des Herrn und des Dieners (arm versus reich), deren Beziehung und deren Streitigkeiten meist sehr humorvoll geschildert wurden. Was Moritz Csáky als „*Beseitigung gesellschaftlicher Schranken*“¹⁹⁴ bezeichnet, ist ein typisches Merkmal der österreichischen Operette, zu erklären auch durch das immer noch vorherrschende Ständedenken (vor allem der Antagonismus Adel versus Bürgertum). Der Ausgang dieser Konflikte wird in der Operette aber verklärt, am Ende lösen sich die Missverständnisse auf und jeder kehrt in die eigene Position zurück. Unschwer erkennt man hier den Willen des Bürgertums, aufzusteigen und selbst an die Macht zu kommen (deshalb gab es Ende des 19. Jahrhunderts auch zum Beispiel die Möglichkeit, sich einen Adelstitel zu erkaufen). So wie sich Adele in Strauß' *Fledermaus* als Dame der höheren Gesellschaft ausgibt, versucht auch Lisette in der *Rondine*, sich in den Kleidern ihrer Herrin Zugang in die Etablissements der Reichen zu verschaffen. Die Ansiedelung im **großbürgerlichen Milieu** (die so genannte Ball- und Salongesellschaft) ist typisch für das Wien der Zeit: Es handelt sich um eine reiche und vergnügungssüchtige Gesellschaft, die aber nicht die soziale Wirklichkeit repräsentiert. Puccini hat sich sonst eher mit den Problemen der Unterschichten auseinandergesetzt (man denke an die Darstellung der bitteren Armut in *La Bohème* oder in *Manon Lescaut*, als Manon mit dem mittellosen Des Grieux zusammenlebt) und eben genannte Reichenmilieus gemieden. Dies ist sein erstes Werk, in dem Reichtum und Sorglosigkeit so explizit vorkommen. Es gibt Momente, in denen **gesprochener Text** rezitiert wird (ein sehr opernfremdes Element), doch dies geschieht immer bei gleichzeitiger musikalischer Untermalung. Das heißt, es gibt doch im Grunde kein für die Operette typisches Sich-Abwechseln von Musik und gesprochenem Text. Die häufige Verwendung des **Walzers**, genauer gesagt des Wiener Walzers, ist auch ein Charakteristikum der *Rondine*, ebenso der Tanz dazu, anspielend auf die Wiener Musiktradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Er untermalt ausgezeichnet die Handlung, die zum Teil auf „*fatuitá*“¹⁹⁵ – also auf Einfältigkeit und Illusion, so Girardi – basiert. Eine weitere Form, die in der *Rondine* zumindest angedeutet wird, ist das **Couplet** (laut Mertens wäre als Beispiel die zweiteilige Arie „*Chi il bel sogno di Doretta*“ zu nennen). Zwei Figuren singen also die annähernd gleichen Melodien nacheinander, nur mit einem anderen Text. In der klassischen Wiener Operette und vor allem im Wiener Volksstück, in dem das Couplet auch vorkam, waren die

¹⁹⁴ Csáky (1996), S. 67

¹⁹⁵ Girardi (1995), S. 343

Texte aber noch witziger und spritziger (z.B. „s’ ist bei mir so Sitte“¹⁹⁶ in der *Fledermaus*), sowohl der Inhalt als auch die Musik von Puccinis „Couplet“ ist aber meiner Meinung nach für eine solche Gattung zu romantisch und sanft (siehe Tempobezeichnung im Klavierauszug: *Andantino*¹⁹⁷).

In fast jeder Operette, aber im Grunde auch in fast jeder Oper, steht ein **Liebepaar** im Zentrum bzw. wird die Entstehung einer Liebe erzählt. Puccini ist ein Meister des Schilderns jenes Moments, in dem sich das Paar zum ersten Mal sieht und auf der Stelle verliebt, man denke an Mimí und Rodolfo oder Manon Lescaut und Renato Des Grieux. Auch Magda und Ruggero verlieben sich im Lokal Bullier ineinander, dies wird von Puccini mit einer schmeichelnden Musik unterlegt. Es gibt aber hier wie in den Lehárschen Operetten auch ein „Gegenpaar“, das diese Beziehung spiegeln soll – im Falle der *Rondine* wären dies Lisette und Prunier (obgleich Puccini schon in der *Bohème* Mimís und Rodolfos Beziehung jene von Musette und Marcello gegenüberstellte). Während in der *Rondine* erstere Beziehung zwischen Magda und Ruggero unglücklich endet, scheinen Lisette und Prunier am Ende des Werks hingegen miteinander glücklich zu werden. Man erkennt also die klischeehafte und simple Handlungsstruktur, welche in einer *Manon Lescaut*, *Tosca* oder *Madame Butterfly* doch durchaus komplexer war. Girardi merkt in seiner Analyse an, dass die Paare stimmlich sehr ähnlich konzipiert sind: zwei Tenöre und zwei Soprane, die sich nur im Timbre (mal lyrischer, mal leichter) unterscheiden. Die Tatsache, dass die zwei dargestellten Paare anderen sozialen Schichten angehören, also der Unter- und der Oberschicht, muss aber nicht als Merkmal der Operette gedeutet werden. Girardi weist darauf hin, dass es auch bekannte Opern gibt, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, so zum Beispiel Mozarts *Le nozze di Figaro* oder *Cosí fan tutte*. Die Kulisse einer **romantischen Stadt** der Liebe spielt in der Operette generell auch eine Rolle. Puccini wählt für die *Rondine* die Schauplätze Paris und die Côte d’Azur. Die Stadt Paris hatte für Puccini einen besonderen Charme, weshalb sie viermal als Schauplatz seiner Stücke verwendet wurde: in *Manon Lescaut* (unter anderem), in *La Bohème*, in *La Rondine* sowie in *Il Tabarro*. Der Anfang der *Rondine* ist gekennzeichnet von einer **unvergleichlichen Leichtigkeit** und einem sehr gekonnt und feinfühlig eingesetzten Orchester. Die Melodien sind harmonischer und der Stil generell einfacher, unspektakulärer und fließender als zum Beispiel noch in *La Fanciulla del West*, die Chorstellen sind an manchen Stellen fast sentimental. Diese Faktoren sprechen an und für sich schon für die Gattung Operette.

¹⁹⁶ In: Johann Strauß (Sohn): Die Fledermaus - 2. Akt

¹⁹⁷ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 17

Was spricht nun für die Gattung der Oper? Einerseits das Libretto Adamis, das einiges an Niveau verglichen mit der vorherigen österreichischen Fassung dazugewonnen hat. Die Handlung weist zwar (oben genannte) Elemente der Operette auf, ist aber an sich doch nicht heiter vergnügt, sondern eher sentimental verträumt. Das Non-Happy-End kam zwar später in der Operette der 20-er und 30-er-Jahre auf, 1917 war dies aber generell noch nicht der Fall. Das Werk ist auch keineswegs kürzer als andere Opern Puccinis (mit ihren 123 Minuten Aufführungslänge umfangreicher als die *Bohème* mit ihren 116 Minuten). Abschließend muss man wohl hinnehmen, dass keine eindeutige Gattungszuschreibung möglich ist, und man sollte das Werk wie Puccini als „*lyrische Komödie*“¹⁹⁸ bezeichnen.

4.4 Zur Uraufführung und Aufführungsgeschichte der *Rondine*

Das Werk wurde von Puccini zu Ostern 1916 fertig gestellt, die Komposition ging im Gegensatz zu anderen Arbeiten zügig voran, nachdem das definitive Textbuch von Adami abgeliefert war. Die Uraufführung fand erst ein Jahr später statt, da erstens der Krieg in Europa wütete und zweitens zunächst kein Verlag gefunden werden konnte, der das Werk annahm und zur Aufführung vorbereitete. Als sich dann der Sonzogno-Verlag Puccini anbot, sagte dieser zu und der Uraufführung am 27. März 1917 im Theater von Monte Carlo stand nichts mehr im Wege. Die wie schon gesagt ursprünglich in Wien geplante Uraufführung hätte auch politische Konsequenzen gehabt: Laut Giuseppe Adami schürte dieser Plan den Hass der Franzosen und Puccini wurde als ‚Deutschenfreund‘ an den Pranger gestellt¹⁹⁹, wohl ein Grund mehr, die Uraufführung auf neutralem Boden stattfinden zu lassen. Die Premiere wurde von hochkarätigen italienischen Sängern geboten (Gilda Dalla Rizza, Tito Schipa, Francesco Dominici sowie Ines Maria Ferraris²⁰⁰) und aus aktuellem Anlass als Benefizveranstaltung für Kriegsinvaliden abgehalten, so schreibt Girardi nach Ashbrook in seiner Biographie. Am Theater in Monte Carlo fanden während des Weltkriegs mehrere Uraufführungen statt, es war aber schon davor ein renommiertes Haus, an dem Werke von Berlioz, Massenet und später von Ravel und Honegger uraufgeführt wurden²⁰¹. Arturo Toscanini, welcher einst als Garantie für den Erfolg von Puccini-Uraufführungen galt, wollte die Uraufführung nicht



Abb. 10: Mit diesem Plakat wurde in Italien für die *Rondine* geworben

¹⁹⁸ siehe Puccini (Klavierauszug, 1969), S. 1

¹⁹⁹ Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 15

²⁰⁰ siehe: Girardi (1995), S. 338

²⁰¹ Ebd., S. 338

dirigieren. Das Verhältnis zum großen Dirigenten stand zu jener Zeit unter keinem guten Stern und es kam auch zu keiner weiteren persönlichen Zusammenarbeit der beiden Künstler. Die Aufführung stand aber von Beginn an unter dem Licht von vertraglichen Unstimmigkeiten, die aufgrund der schwierigen Umstände im Krieg nicht eingehalten wurden. Die Stadt Wien zeigte sich enttäuscht, als die Uraufführung dort schlussendlich nicht stattfand. Einen besonders interessanten Brief hat Ashbrook in seinem Aufsatz über die *Rondine* angeführt, in dem die etwas enttäuschte Position der Wiener Auftraggeber wiedergegeben wird. Es handelt sich um einen Brief vom 11. Februar 1919, also zwei Jahre nach der Uraufführung, den der ursprüngliche Librettist Arthur Maria Willner an Puccini gerichtet hatte: „*Neither I nor my collaborator was able to exert any influence upon the developement of the libretto, as the war had made it impossible to correspond either with you, worthy signor Maestro, or with your exsteemed friend signor Adami. Just a few months ago I received a piano-vocal score already printed (...), and when I examined it I became aware that the elaboration of the plot carried out by Adami with your approval deviated drastically from the original that I sent you in 1914.*”²⁰²

Diese nach langem Hin und Her zustande gekommene Premiere war zudem die letzte Uraufführung, die Puccini selbst miterleben durfte. Bei der Uraufführung selbst gab es Berichten zufolge zahllose Vorhänge, das Publikum schien begeistert zu sein. Der Beifall fiel stürmisch aus, aber leider auch die ersten Kritiken: „*Die Kritik rühmte an der Oper « reiche Inspiration, Frische und jugendlichen Charme »*“²⁰³, dokumentiert Marggraf. Das „Journal de Monaco“ berichtete darüber laut Girardis Nachforschungen in hohen Tönen: „*Ce fut un gala triomphal. La Rondine, première hirondelle de la saison fleurie, continue la tradition de success qui s'affirma sur chacun des ouvrages signés de ce nom très grand: Puccini*”²⁰⁴ Es war also zunächst durchaus zu erwarten, dass *La Rondine* eine Reise um die ganze Welt antreten würde. Bald nach der anfangs recht positiven Aufnahme des Werks erschien aber eine bösertige Artikelserie, welche sich negativ auf die internationale Werkrezeption ausgewirkt hat. Es wurde gegen die Aufführung eines Werks protestiert, das von zwei Wienern in Auftrag gegeben worden war und generell schlecht über das Werk geschrieben.

²⁰² Ashbrook (1994), S. 260/261 (zitiert nach einem Programm des Teatro Comunale S. 57-59) – Dt. ÜS: Weder ich noch mein Mitarbeiter waren in der Lage, jegliche Art von Einfluss auf die Entwicklung des Librettos auszuüben, weil es der Krieg unmöglich gemacht hat, sei es mit Ihnen, verehrter Herr Maestro, noch mit Ihrem geschätzten Freund Herrn Adami zu korrespondieren. Erst vor einigen Monaten habe ich einen schon gedruckten Klavierauszug bekommen (...), und als ich ihn studierte, wurde mir bewusst, dass sich die von Adami mit Ihrer Zustimmung bearbeitete Handlung drastisch von dem Original unterscheidet, welches ich Euch 1914 schickte.

²⁰³ Marggraf (1979), S. 147

²⁰⁴ Girardi (1995), S. 338

Girardi verteidigt das Werk aber: *“Rondine non venne mai realmente compresa per quello che era: una sorta di arguta riflessione rivestita di fascino melodico sui meccanismi dell’opera sentimentale, ma al tempo stesso un esperimento orchestrale di stile leggero e brillante animato dai piú vari ritmi di ballo.”*²⁰⁵ Seiner Meinung nach lägen die Vorzüge des Werks vor allem in der Musik, welche oft von Kritikern gar nicht gewertet wurde, da sie der *Rondine* sofort aufgrund ihres Librettos negativ gegenüber standen. Weitere Aufführungsstätten der *Rondine* waren im selben Jahr der Uraufführung Mailand und Bologna, ein Jahr später Rom und Neapel, 1920 die schon genannte österreichische Erstaufführung an der Wiener Volksoper, in den zwanziger Jahren noch Malta, Budapest und New York sowie 1969 London. Es handelte sich bei den genannten Aufführungen im Gegensatz zur Premiere jedoch nur mehr um Achtungserfolge. Danach brach die Aufführungsgeschichte ab und *La Rondine* erlebte erst im letzten Jahrzehnt eine Wiederentdeckung.

Carlo Carignani war es, der wie bei anderen Puccini-Opern auch (z.B. bei *Manon Lescaut* oder dem *Trittico*) den Klavierauszug fertigte. 1919 fand die erste Revision der Partitur durch Puccini statt und eine neue Fassung wurde ediert. Stellenweise wurden Kürzungen in Text und Musik eingebracht, vor allem der dritte Akt erlebte die meisten Veränderungen. Ebenso wurde die Romanze Ruggeros im ersten Akt eingefügt, mit der dieser sich als Neuling den Anwesenden präsentiert. Diese Version wurde bei der österreichischen Erstaufführung (deshalb spricht man von der so genannten „Wiener Fassung“) verwendet. Die dritte Fassung beinhaltete einige Text-, aber auch Handlungsänderungen, so tritt zum Beispiel Rambaldo im dritten Akt noch einmal auf. Diese dritte Version wurde 1921 nur als Klavierauszug gedruckt und wird auch als „Turiner- oder Ferrerofassung“²⁰⁶ bezeichnet (da die Orchesterstimmen vom zeitgenössischen italienischen Komponisten Lorenzo Ferrero²⁰⁷ vervollständigt wurden und das Werk in dieser Fassung in Turin am 22. März 1994 erstmals aufgeführt wurde), etwaiges Aufführungsmaterial wurde jedoch nie veröffentlicht. Eine vierte Fassung ist im Katalog der Universal Edition als „Bonner- oder Marta Domingo“-Fassung²⁰⁸ zu finden (da die Direktorin der Los Angeles Opera sie 1995 in Bonn zur Aufführung brachte). Im Zweiten

²⁰⁵ Girardi (1995), S. 338/339 – Dt. ÜS: Die *Rondine* wurde nie in ihrem Sinn verstanden: eine Art intelligente Reflexion, eingekleidet in melodischem Charme, basierend auf den Merkmalen der leichten Oper, aber gleichzeitig ein Orchesterexperiment aus einem leichten und brillantem Stil, welcher bewegt wird von verschiedensten Tanzrhythmen.

²⁰⁶ Universal Edition Katalog -

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:I1_KobqOcn0J:www.ranker.com/list/giacomo-puccini-operas/reference+lorenzo+ferrero+rondine+puccini&cd=1&hl=de&ct=clnk&client=firefox-a&source=www.google.com, letzter Zugriff am 30.06.11

²⁰⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Ferrero, letzter Zugriff am 30.06.11

²⁰⁸ "Marta Domingo's Reconceptualization of *Rondine* Returns to L. A." (siehe: operawarhorses.com; letzter Zugriff am 30.06.11)

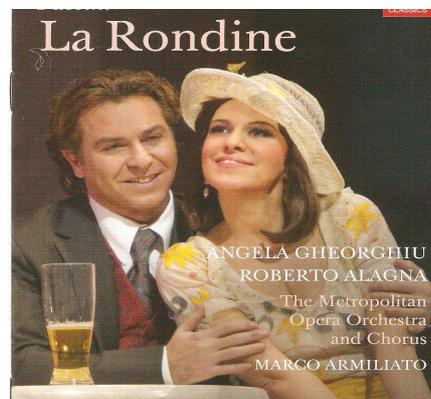
Weltkrieg wurde das Archiv des Sonzogno-Verlags zerstört, in welchem sich Puccinis Handschriften befanden. Somit ist es heute nicht mehr möglich, alle Korrekturen der insgesamt vier Fassungen nachzuvollziehen. Heute findet man meist nur die Urfassung, obwohl Puccini, und dies spricht für wiederum für seine Wienbeziehungen, die „Wiener Fassung“ als seine letzte und definitive hinterlassen hat. Doch auch diese Korrekturen und Änderungen verhalfen dem Werk nicht zum ersehnten Aufschwung. Wolfgang Marggraf bedauert, dass *La Rondine* als einziges Werk der Reifezeit in internationalen Opernhäusern so gut wie nie dargeboten wird, versucht aber gleichzeitig, die Schwachpunkte des Werks zu definieren²⁰⁹. Was nun aktuelle Neuproduktionen betrifft, hat zum Beispiel die bedeutende Metropolitan Opera 2009 die *Rondine* mit Angela Gheorghiu und Roberto Alagna herausgebracht und zugleich das frische und entzückende Stück des reifen Puccini gelobt, auch an der Oper Leipzig stand das Werk 2009 wieder auf dem Spielplan sowie 2008 als Eröffnungstück der Saison am Teatro della Fenice in Venedig.

Nun zwei Abbildungen, die *La Rondine* in heutigen Inszenierungen zeigen:

Abb. 11: La Rondine 2008 am Teatro la Fenice in Venedig



Abb. 12: La Rondine 2009 an der New Yorker Metropolitan Opera



Das New Yorker Opernhaus wählte für seine Neuproduktion eine klassische Inszenierung, in Italien wurde die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielende Handlung von Regisseur Graham Vick in die Moderne verlegt²¹⁰.

Nun noch einige Worte zur Wiener Erstaufführung im Oktober 1920, welche laut Adami „alles andere als lobenswert war“²¹¹. Der Erfolg war bei der Erstaufführung zwar da, konnte sich aber nicht halten, denn „ob der Beifall, der dem anwesenden Komponisten gespendet wurde, dem Schöpfer der Schwalbe oder mehr jenem der Bohème, Tosca oder Butterfly

²⁰⁹ vgl. Marggraf (1979), S. 148

²¹⁰ http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=181

²¹¹ Adami (Puccini-Briefe, 1944), S. 161

gegolten habe“²¹², sei laut Horst Lederer fraglich gewesen. Puccini tat dies leid, weil er persönlich doch sehr viel von seinem Werk hielt: „... *che la Rondine è bella e non è meno degna di successo di tutte le altre mie opere*“²¹³, bedauerte er.

4.5 Kritik am Werk

Gattungsproblematik: Oper oder Operette?

Wie vorher schon angesprochen, sei das evidenteste Problem laut Marggraf der „*hybride Charakter*“²¹⁴ des Werks, denn es sei „für eine Operette zu anspruchsvoll, für eine Oper aber zu oberflächlich.“²¹⁵ Das Werk endet zwar tragisch, aber nicht so brüsk wie die meisten Puccini-Opern, bei denen am Schluss die Frauenfiguren meist sterben (man denke an die Schicksale Manon Lescauts, Mimis, Toscas, Cio-Cio-Sans sowie Suor Angelicas). Adami berichtet in seiner Puccini-Biographie, dass die Entscheidung, die nicht zustande kommende Operette in eine Oper umzugestalten, von den Wiener Auftraggebern sehr begrüßt wurde. Sie waren äußerst erfreut gewesen, gar eine „eigene Oper“ zu besitzen und nicht nur eine Operette. Dann aber hätte auch die Handlung auf ein höheres Niveau gebracht werden müssen und nicht so vorhersehbar und simpel belassen werden sollen. Adami tat zwar sein Bestes, ihm waren aber die Hände aufgrund der in groben Zügen von Wien vorgegebenen Handlung gebunden, er konnte nur sein sprachliches Talent ins Libretto einbringen.

Schon unmittelbar nach den ersten Aufführungen der *Rondine* in Italien wurden Kritiken laut, die im Werk keine Operette sahen, so stand zum Beispiel in einem Artikel der Zeitung „Il Secolo“: „*That poor excuse for music [quella musichetta] is neither vivacious nor of a sufficiently popular character to be described as an operetta, nor it is elevated enough to be called a lyric comedy.*“²¹⁶ Des Werkes ungünstige Lage sei also zwischen Oper und Operette anzusiedeln. Die angesprochene Gattungsproblematik – ob nun Oper oder Operette – ist zwar grundlegend, doch gibt es auch im Inneren des Werks Unstimmigkeiten, so werden etwa Lieder eingefügt. Dieter Schickling spricht zum Beispiel im Fall von „Ch’il bel sogno di Doretta“ von einer „*Fiktion eines Kunstlieds*“²¹⁷, Puccini wollte also wahrscheinlich stellenweise eine intime, bürgerlich-häusliche Atmosphäre schaffen. Auch bei „Parigi è la città che amo“ wird oft von einer Romanze beziehungsweise einem Lied gesprochen und

²¹² Lederer (1992), S. 248

²¹³ Ebd., S. 249 (zitiert nach: Paladini: Puccini, S. 77) – Dt. ÜS: ...denn die Rondine ist schön und keineswegs weniger erfolgreich als alle meine anderen Opern.

²¹⁴ Marggraf (1979), S. 148

²¹⁵ Ebd., S. 148

²¹⁶ Ashbrook, S. 255 (nach Marchetti: Puccini com'era. S. 444) – Dt. ÜS: Diese mindere Komposition von Musik ist weder lebendig noch hat sie genügend Volkscharakter um als Operette bezeichnet zu werden, noch ist sie niveauvoll genug um als lyrische Komödie bezeichnet zu werden.

²¹⁷ Schickling (Puccini-Biographie, 1989), S. 297

nicht von einer Arie. Natürlich sind die Unterschiede dieser Formen nach 1900 nur mehr schwierig auszumachen, aber manche musikalische Nummern sind für Opernarien zu einfach und schlicht und ähneln eher einem Operettenlied. Heute ist *La Rondine* jedenfalls weder in gängigen Opern- noch Operettenführern zu finden. Im Grunde führte die viele Arbeit an der *Rondine*, sei es des Komponisten sei es des Librettisten, zu wenig Erfolg und eher zu Entmutigung: „*Als ich einmal nachrechnete, wieviel Zeit und Arbeit ich an diese Stück gewendet hatte, habe ich entdeckt, daß ich für die drei Akte nicht weniger als sechzehn Akte hatte schreiben müssen*“²¹⁸, berichtet Adami. So ging es sicher auch Puccini bei seiner Komposition, die sich über drei Jahre hinzog (bei anderen Werken dauerte die Schaffenszeit aber noch länger an). Dem Biographen Dieter Schickling fiel auf, dass das Werk im Laufe der Handlung an Spannung sowie an Niveau verliert, er schematisiert die Oper folgendermaßen: „...*von einem brillanten ersten Akt (der ahnen lässt, dass Puccini die besten Operetten der Welt hätte schreiben können) über einen mühsamen zweiten bis zu einem unglücklichen dritten*“²¹⁹ und bezeichnet die *Rondine* gar als „*Walzeralptraum zwischen den verlogenen Gefühlstrümmern der großbürgerlichen Vorkriegsgesellschaft*.“²²⁰ Die gesellschaftliche Dekadenz, die prägend für das europäische fin de siècle war, spiegelt sich also auch unmittelbar in der Handlung wider.

Trivialität

War nun die Annäherung an Franz Lehár im künstlerischen Bereich doch ein Nachteil für Puccinis Karriere? Wolfgang Marggraf bewertete die Parallelen zu Lehár durchaus kritisch, denn auch bei der *Rondine* seien nun Affinitäten zur spätbürgerlichen Operette zu finden²²¹ – im negativen Sinne. Obwohl Puccini Lehárs Schaffen interessierte, er ihn gerne in Wien traf und besuchte, sei diese Freundschaft nicht als Gewinn für seine eigene kompositorische Entwicklung zu betrachten. „*In keiner anderen Oper kommt er der banal-mondänen Gefühlswelt der Lehárschen Musik so nahe wie in La Rondine*“²²², so Wolfgang Marggraf. Der Lehársche Einfluss wird also tendenziell als negativ bezeichnet, im Falle Marggrafs bezieht sich dieser aber eher auf die textliche Konzeption als auf die Musik selber, die sich doch auf einer anderen Ebene als jene von Lehár befindet. Trotzdem können einige melodische Linien als flach und abgegriffen bezeichnet werden:

²¹⁸ Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 144

²¹⁹ Schickling (Puccini-Biographie, 1989), S. 296

²²⁰ Ebd., S. 296

²²¹ vgl. Marggraf (1979), S. 149

²²² Ebd., S. 149



Abb. 13: Marggrafs Beispiel für eine triviale Stelle

Man erkennt am vorangegangenen Notenbeispiel jedenfalls eine gewisse Affinität zu Lehárs melodischen Linien. Dessen Musik ist zwar durchaus leicht, stellenweise aber auch trivial. Natürlich wollte Puccini mit diesem Werk versuchen, das Publikum erstmals auch zu unterhalten, man merkt aber sofort, dass er sich auf unsicherem und ungewohntem Boden befand. Problematisch ist vor allem das Absinken ins Rührselige (auch dies ein Schwachpunkt der Wiener Operette), was auch dem *Rosenkavalier* von Richard Strauss vorgeworfen wurde, welcher dort dem Wiener Walzer ebenfalls seinen Tribut gezollt hat – dennoch ist dessen Oper zu einem bedeutenden und viel gespielten Repertoirewerk geworden. Diese Neigung zur Trivialität und Belanglosigkeit war aber, wie in der Einleitung angemerkt wurde, ein Merkmal der Zeit, nämlich der Spätbürgerlichkeit im Wien unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Diese Art von Musik kann also nur im Kontext ihrer kulturellen Umstände und gesellschaftlicher Faktoren verstanden und erklärt werden.

Plagiatorischer Charakter und Ideenmangel

Der *Rondine* wird oft nachgesagt, sie sei „die « *Traviata des kleinen Mannes* »“²²³, also kein Meisterwerk, das für die Ewigkeit bestimmt sein sollte und in der Operngeschichte besonders hervorstechen sollte. Sie spielt im Großbürgertum und ist für das Bürgertum komponiert worden, eine gewisse Mittelmäßigkeit und Genügsamkeit haften ihr also an, und ihre Musik ist wesentlich leichter als jene in Puccinis früheren Oper. Auch die Charaktere zeigen laut Mertens größere Schwächen auf, in dem Sinn, dass sie nur Kopien anderer Figuren sind (Lisette verkörpere sowohl Adele als auch Musetta, Ruggiero hingegen Alfredo oder Rodolfo). Mertens sah also nicht als Erster auch Parallelen zu Puccinis eigener *Bohème*. Anders als bei Strauss’ *Rosenkavalier*, dessen Figuren auch Züge aus Mozarts oder Wagners Personal tragen, fehle Puccinis Figuren die Tiefe, so Mertens. Die eben genannte Kritik bezieht sich aber wieder auf das Libretto und an Puccinis Musik hatten eigentlich nur Marggraf und wenige Ausnahmen explizit Kritik geübt. Darunter der anerkannte Puccini-Biograph, -Zeitgenosse und Musikkritiker Richard Specht, welcher gar behauptete: „*Diese Rondine ist schwächlich vom Anfang bis zum Ende; kaum jemals ist Puccini weniger vom Einfall*

²²³ Carner (1996), S. 728

Im ersten Akt geht es wie bereits erläutert um das Thema der Liebe allgemein, deren Schönheit von allen besungen wird. Einer der Hauptcharaktere, der Dichter Prunier, erzählt oft in einfachen melodiosen Linien von der Liebe: „*A Parigi si ama*“²²⁶ und „*L'amore*“²²⁷.

Wie für Puccinis Musik üblich wird der musikalische Fluss immer wieder von *ritardandi* und *rallentandi* gebremst. Lisette, das aufmüpfige Stubenmädchen, wird in ihrer Zügellosigkeit und Direktheit von Puccini auch musikalisch dargestellt, in Form von häufig wiederkehrenden Staccato-Figuren. Ihre Gesangsstimme verkörpert sozusagen ihr Temperament, so Volker Mertens, man beachte zum Beispiel den schon zitierten Ausspruch „*Mi vuoi? – Ti voglio – E fatto!*“²²⁸ mit dem dreimal wiederkehrenden Quartsprung.



Abb. 15: Typische Charakterisierung der Lisette

Es folgt eine der populärsten Nummern der *Rondine*: „Chi il bel sogno di Doretta poté indovinar?“ Sie wird alternierend gesungen, das heißt zuerst von Prunier, dann von Magda. Es handelt sich um also kein Duett, sondern um eine „doppelte Arie“, denn Magda wiederholt fast identisch die vorigen Melodien Pruniers. Mertens interpretiert diese Stelle so, als ob Prunier an einer gewissen Stelle nicht mehr weiter wisse und Magda ihm weiterhelfe und das Lied zu Ende dichte. Diese zweiteilige Arie sei seiner Meinung nach, und dies ist ein sehr interessanter Aspekt, vergleichbar mit einem Operettencouplet – also gibt es tatsächlich typisch Wienerische Formen in der *Rondine*. Das Tempo ist natürlich eher gemäßigt und die Melodie durchaus lyrisch, vor allem die Frauenstimme könnte sogar von einer Soubrette interpretiert werden, so Girardi. Die besungene Doretta soll übrigens die Protagonistin eines neuen Werks des Dichters Prunier sein – auch in der *Bohème* sprechen die vier Künstler in ihrer Mansardenwohnung von ihren künftigen Werken. Heutzutage wird als Konzertarie meistens eine bearbeitete Fassung für Sopran Solo gesungen.

²²⁶ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 7/8

²²⁷ Ebd., S. 16

²²⁸ Ebd., S. 8

Ein sehr interessantes dramaturgisches Mittel ist die Einleitung zu diesem Duett: Sie ist für ein Klavier solo geschrieben – dieses soll laut Bühnenanweisung direkt auf der Bühne stehen. Es handelt sich also um Bühnenmusik oder, um in Volker Mertens Worten zu sprechen, um ein „Lied auf dem Theater“²²⁹, eine Idee, die seinen Nachforschungen nach schon Offenbach in *Hoffmanns Erzählungen* verwendet hatte. Laut Regieanweisung im Libretto soll die Figur Prunier selbst am Klavier sitzen (ein funktionierender Flügel sollte also Bestandteil des Bühnenbildes sein, ebenso ein pianistisch bewanderter Tenor) und seinen Part anstimmen. Hier ein Notenbeispiel der doch recht virtuosen Einleitung:

Abb. 16: Einleitung des Klaviers zu "Chi il bel sogno di Doretta"

Während dieser Arie kommen stets auch wieder gesprochene Abschnitte vor, bei denen sich Prunier zu den umstehenden Gästen wendet. Diese Abschnitte sind allerdings *parlando* zu interpretieren, das heißt, sehr wohl einem rhythmischen Schema folgend, welches ohne Tonhöhe angegeben ist.

²²⁹ Mertens (2008), S. 175

Abb. 17: Gesprochener Text

Nach dieser Arie stimmt Magda noch einmal dieselbe Melodie der vorangegangenen Arie an, wobei die Intensität steigt und die anderen auf der Bühne (Yvette, Bianca, Suzy, Gobin, Périchaud, Crébillon) ihre Darbietung im Sprechgesang kommentieren („*Deliziosa, deliziosa, squisita, squisita, deliziosa, deliziosa*“²³⁰):

Abb. 18: Beispiel für das gesprochene Kommentieren

In *La Rondine* finden sich Tempobezeichnungen, die für Puccini sehr untypisch sind und nur in diesem „Wiener Werk“ vorkommen, zum Beispiel ein *Tempo di Polka moderato*²³¹, ein 2/4-Takt, der molto staccato e ben marcato sein soll.

²³⁰ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 21 – Dt. ÜS: Sie ist wundervoll, wundervoll, köstlich, köstlich, wundervoll, wundervoll.

²³¹ Ebd., S. 57

An einer Stelle der *Rondine* zitiert Puccini auch ein Motiv aus der *Salome* von Richard Strauss. Man sieht also, dass Giacomo Puccini das Werk seiner Zeitgenossen und im Falle von Strauss auch seiner nicht engsten Freunde bis ins Detail kannte. Girardi stellt die mit der Englischhornstimme identische Gesangslinie Pruniers (Tenor) im folgenden Notenbeispiel übereinander (Abb. 19).

Was Strauss' Opern betrifft, so war er vor allem den reiferen Werken abgeneigt: „*Salome geht noch, aber Elektra – das ist zuviel!*“²³², schrieb er 1909 in einem Brief. Trotzdem zitierte er in *La Rondine* das Englischhornmotiv, als der Name „Salomè“ fällt (siehe Abb. 19), was wohl eher nicht als Huldigung sondern als Zynismus gemeint war, da Prunier an dieser Stelle eine geliebte Frau nach der anderen aufzählt.

Example 8.3
a. *La rondine*, I, 10 after [35]

The image shows a musical score for Example 8.3. It consists of two staves. The top staff is for the English Horn (Eng hn) and the bottom staff is for the voice (Prunier). Both parts are marked with a piano (p) dynamic. The Prunier part has the lyrics 'Sa - lo - mè!' written below it.

Abb. 19: Salomezitat in Pruniers Stimme

Die Euphorie der Szenerie beruhigt sich wieder, als Rambaldo mit seiner mächtigen Baritonstimme den Raum betritt und Magda eine Kette schenkt. Ein besonders origineller und witziger Einfall Puccinis ist wie schon angesprochen die musikalische Charakterisierung der Dienstmagd Lisette, die schnell und spritzig ist. Sie tritt immer wieder ab, bei ihren Auftritten ist aber fast immer eine passende musikalische Figur komponiert wurden, siehe dazu Abbildung 21. Diese Einleitung fällt stilistisch etwas aus der Rolle und wirkt unpassend hart.

[18] Allegro vivo *martellate*

The image shows a musical score for Abb. 21. It consists of three staves. The top staff is for the piano, the middle staff is for the voice (Lisette), and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked 'Allegro vivo' and the articulation is 'martellate'. The piano part is marked with 'mf martellate' and 'cresc. molto'. The vocal part has the lyrics 'Oh good sir please just a Un mo - men - to: scu - si,' written below it.

Lisette (LISETTE enters from the right and goes to RAMBALDO, and drawing him aside whispers to him with incredible speed.)
(entra rapidissima da destra, si dirige verso RAMBALDO e trascinandolo in disparte gli sussurra con incredibile velocità)

Abb. 21: Einleitung zu Lisettes Auftritt

²³² Höslinger (2008), S. 93 (zitiert nach einem Brief an Seligman, a.a.O., S. 126f)

Laut Dieter Schickling könnte es eine Reverenz auf die Wiener Komponisten der Moderne, z.B. Schönberg, sein, da die Uraufführung ja vor Wiener Publikum stattfinden hätte sollen und die Anspielung wohl nur von Wiener Kennern verstanden worden wäre.

Im ersten Akt gehört ein größerer Abschnitt der Partitur ganz Magda. Sie hat die Möglichkeit, in aller Breite von ihren früheren Erlebnissen zu erzählen: „*Ore dolci e divine di lieta baraonda fra studenti e sartine d’una notte a Bullier! Come andai? Non lo so! Come uscii? Non lo so! Cantava una lenta canzone la musica strana, e una voce lontana diceva così, così: Fanciulla, è sbocciato l’amore! Difendi, difendi, difendi il tuo cuore! Dei baci e sorrisi l’incanto si paga con stile, con stile di pianto!*“²³³ Dieser Textabschnitt ist musikalisch sehr geschmeidig und im Walzertakt geschrieben, Magdas Solo erstreckt sich über ca. 10 Minuten, in denen sie kaum unterbrochen wird.

Das eben genannte Thema des Walzers kommt immer wieder vor und soll laut Girardi das Verhalten Magdas widerspiegeln, welche sich nichts sehnlicher wünscht als eine neue Liebe. Girardi betont, dass es an manchen Stellen scheint, als wolle Puccini die Gunst eines nostalgischen Publikums auf sich lenken, die Struktur des Werks sei aber nicht deshalb so simpel, sondern von Puccini bewusst wegen der dramatischen Wirkung so konzipiert worden. Die Sentimentalität dieser Stelle ist aber wohl auch deshalb hier so ausgeprägt, um den traditionsgemäß rührseligen Wiener Zuhörern zu gefallen.

Es folgt ein Walzerthema (*Tempo di Valzer*, auch eine typisch Wiener Tempobezeichnung) und Yvette, Bianca und Suzy kommentieren das Gehörte. Magda beweint aber immer noch das vergangene Glück: „*Potessi riviver la gioia, la gioia dunora!*“²³⁴ Sentimentalität und Nostalgie, auch dies Wiener Merkmale, stehen im ersten Akt stets im Vordergrund.

²³³ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 32/33 – Dt. ÜS: Göttliche und süße Stunden mit einer fröhlichen Studentenschar in einer Nacht im Bullier? Wie bin ich hingekommen? Ich weiß es nicht! Wie bin ich hinaus? Ich weiß es nicht! Er sang ein langsames merkwürdiges Lied, und eine Stimme sprach weit weg, so, so: Mädchen, die Liebe ist entsprungen! Verteidige, verteidige dein Herz! Man sehnt sich nach Liebe und Küssen, es kann dich aber mit Tränen erfüllen!

²³⁴ Ebd., S. 39 – Dt. ÜS: Könnte ich doch das Glück von einst noch einmal erleben!

Als Ruggero zum ersten Mal den Raum betritt, erklingt die Musik piano im *Tempo come Valzer moderato*. Prunier reflektiert über die Freiheit der Schwalbe: „*Forse, come la rondine, migrerete oltre il mare, verso un chiaro paese di sogno... Verso il sole, verso l'Amore*“²³⁵ – eine Textstelle, die musikalische von Vogelimitationen untermalt wird. Diese Textstelle wird an späterer Stelle auch von Magda fast identisch wiederholt, allerdings in einem *andante moderato – a tempo ma sostenendo*, da sie etwas bedrückt wirkt. Man merkt auf den ersten Blick die einfache Anlage und die mäßige Inspiration Puccinis, der sonst in keinem Werk Stellen identisch wiederholt hat. In vielen Aufführungen wird an dieser Stelle die Nummer „Parigi è la città che amo“ eingeschoben. Das Lied wurde ursprünglich unter dem Titel „Morire?“ in einem Wohltätigkeitsalbum zu Gunsten der Kriegsofopferbetreuung des Roten Kreuzes veröffentlicht und der italienischen Königin Elena von Savoiien gewidmet.

Abb. 20: Incipit von Puccinis Kriegslied "Morire?"

Es handelt sich um eines der wenigen von Puccini komponierten Lieder (Michael Kaye definiert sie in seinem Sammelband von Puccini-Liedern als „unknown songs“, wie zum Beispiel auch *Salve Regina*, *Storiella d'amore* oder *Avanti Urania!*, da Puccinis Instrumental- und Vokalwerk jenseits der Oper heute fast unbekannt ist), das zusätzlich noch Eingang in seine einzige ‚operettenhafte Oper‘ gefunden hat. Das folgende Lied wurde wie schon gesagt erst in der zweiten Fassung der *Rondine* eingefügt und dafür einen Halbton nach unten transponiert (von G nach Ges-Dur). Es wurde die Eingangsarie von Ruggero, der sonst im ersten Akt nur am Rande vorgekommen wäre. Der Text des Liedes wurde durch das heiterere „Parigi è la città dei desideri“ ersetzt.

²³⁵ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 49 – Dt. ÜS: Vielleicht werdet ihr, wie die Schwalbe, über das Meer ziehen, in Richtung eines hellen Landes der Träume...

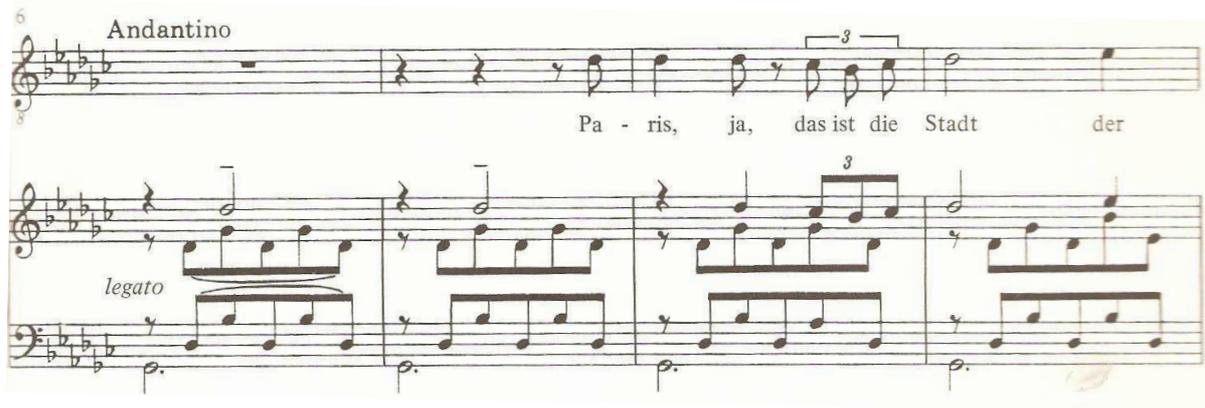


Abb. 22: Ruggeros bekannte Romanze "Parigi è la città dei desideri" bzw. hier auf Deutsch "Paris ist die Stadt der kühnsten Wünsche"

Da Ruggero zum ersten Mal in Paris ist, suchen die Gäste nach einem passenden Lokal, um gemeinsam den Abend zu verbringen. Lisette kommt die Idee, ins Bullier zu gehen (einem Pendant zum Momus in *La Bohème*). Die Dienstmagd schreit diesen Einfall hysterisch in die Kantilenen hinein, wiederum eine gekonnte Charakterisierung ihres ungezügelten Wesens.

Am Ende des ersten Aktes summt Magda noch einmal die Melodie der Doretta-Arie nach, dann verlässt sie verkleidet das Haus, um selbst ins Bullier zu gehen. Allgemein kommen mehrere Leitmotive immer wieder zum Erklingen, Puccini hat also traditionsgemäß den musikalischen Text auch auf die Handlung bezogen. Bei der Vorstellung dieses Tanzlokals zu Beginn des zweiten Aktes dürfen natürlich der Walzer und der heitere Ton nicht fehlen. Die vierstimmigen Chöre, die Phrasen wiederholen, sind immer ganz schlicht und simpel gehalten und sogar meist isorhythmisch.

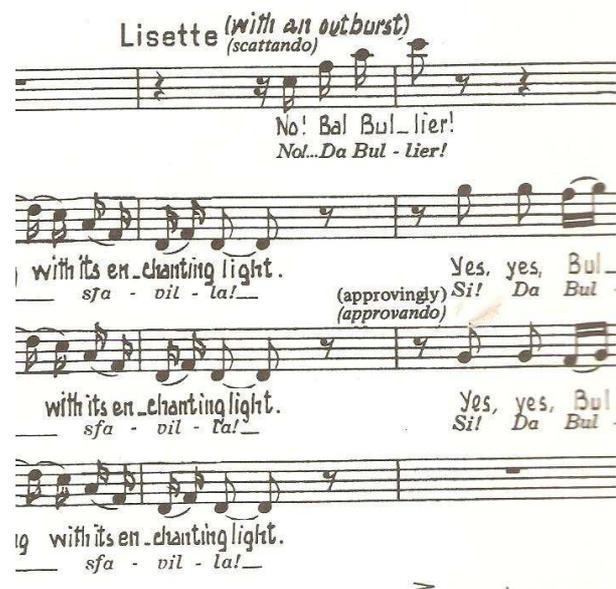


Abb. 23: hysterische Lisette

song, (They are lost in the crowd.)
guar! (si confondono colla folla)

Song,
guar!
(Dancing in the back)
Sopr. (danzando nel fondo)

Tell me, dear, of the secret dreams you are dreaming,
Vuoi tu dir - mi che co - sa più ti tor - men - ta
Ten. molto piano e dolce

Tempo di Valzer (♩. = 58)

what's behind your enchanting smile?
quan - do ri - de gio con - do a - mor?

U.E. 9653 E. & B. 231

Abb. 24: typische Chorstelle

Magda setzt sich zu Ruggero und erzählt ihm von ihrer früheren Begegnung. Die Streicher im Orchester begleiten sie *colla parte*.

115

{ at him tenderly)
olo con tenerezza) 29

Andantino calmo
poco rit. a tempo

Why seek out a person's mystery? Why wonder exactly who I might be?
Per che mai cer-ca-te di sa-per chio si-a e qua-le il mio mi-ster?

Abb. 25: Beispiel für Magdas Gesangslinie *colla parte*

Aber auch ein Foxtrott hat Eingang in *La Rondine* gefunden, so Volker Merken, an jener Stelle, als sich Magda und Prunier ihre gegenseitige Anziehung beteuern. Girardi fand noch weitere Anklänge an Modetänze im musikalischen Text: der One-step und Tango sind als markante Beispiele zu nennen²³⁶. Girardi spricht in Bezug auf die Stilwahl Puccinis von einer „*frivola mondanità*“²³⁷ des Werks, da der Komponist bewusst damals gängige Modetänze aus den USA eingebaut hat, vergleichbar mit anderen Werken zum Beispiel Franz Lehárs. Vor allem die ersten zwei Akte seien laut Girardi gekennzeichnet von solch einem überschwänglichen Lebenseifer. Als Lisette und Prunier dazu stoßen, singen die Figuren ein (längeres) Quartett, das durch den unerwarteten Auftritt von Rambaldo unterbrochen wird. Der zweite Akt endet mit einem Finale, bei dem sich Magda und Ruggero gegenseitige Liebe schwören – vergleichbar mit dem Finale des ersten Aktes der *Bohème*.

The image shows a page of a musical score for the finale of Act II of *La Rondine*. It features vocal lines for Magda (Ma.) and Ruggero (R.) and piano accompaniment. The vocal parts include the lyrics: "weep ing... Be lov ed, you are mine! / pian go... mia vi ta... mio a mor!". The piano part includes dynamic markings like *con calore*, *f*, and *ppp*. At the top right, there is a stage direction: "(the curtain slowly falls) / Cala lentamente il sipario". At the bottom right, it says "End of Act II / Fine per II Atto".

Abb. 26: Finale des II. Aktes

²³⁶ Girardi (1995), S. 341/42

²³⁷ Ebd., S. 342

Michele Girardi fasst die musikalischen Besonderheiten der Oper folgendermaßen zusammen: *“Il profilo melodico si proietta con impeto verso l’acuto, mentre lo stile prende movenze viennesi. Ritenuti, accenti marcati, fraseggio elastico, cellula proclitica e Luftpause sull’ultimo quarto [...]”*²³⁸

Abb. 27: Luftpausen in der Bassstimme

Zu Beginn des dritten Aktes wirkt die Situation noch gelassen und glücklich, doch bald erzählt Ruggero von ihren finanziellen Problemen und seinem Heiratsvorhaben. Seine Arie ist wiederum zutiefst romantisch – er wünscht sich ein Kind von Magda. Prunier und Lisette kommen zu Besuch und wollen Magda vor ihrem eigenen Unglück retten: *„... una casa onesta che chiuda l’amor vostro in una tomba!”*²³⁹

Eine besonders berührende Stelle ist jene, als Ruggero Magda aus dem Brief seiner Mutter rezitiert, die sich nichts sehnlicher für ihren Sohn wünscht als eine ehrliche, fürsorgliche Ehefrau. Magda macht sich Vorwürfe, diese Aspekte nicht zu erfüllen (*„Son venuta a te contaminata”*²⁴⁰), da sie früher angeblich ein kurtisanenähnliches Leben führte.

Es folgt ein Schlussduett, das voller Liebe ist, aber auch voller Tragik, da klar wird, dass Magda zurück nach Paris kehren wird (*„Non voglio rovinarti”*²⁴¹ – dieser Ausspruch kommt gleich mehrmals vor). Der letzte Ausruf ist ein „Ah!“ Magdas, wobei nicht klar ist, ob man diesen als Erleichterung oder als Verzweiflung deuten soll.

Abb. 28: Letzte Takte des Werks *La Rondine* – Fine dell’Opera

²³⁸ Girardi (1995), S. 349 – Dt. ÜS: Das melodische Profil steigert sich kräftig in Richtung Höhe, der Stil nimmt Wiener Züge an. Ritenuti, markante Akzente, eine elastische Phrasierung, akzentlose Abschnitte und eine Luftpause auf der letzten Viertelnote.

²³⁹ Puccini (La Rondine-Klavierauszug, 1969), S. 187 – Dt. ÜS: ...eine ehrliche Geschichte die Eure Liebe wie in einem Grab festhält!

²⁴⁰ Ebd., S. 198 – Dt. ÜS: Ich kam befleckt zu dir.

²⁴¹ Ebd., S. 206 – Dt. ÜS: Ich will dir nicht schaden.

Auf der vorangegangenen Abbildung kann man jedenfalls sehen, dass dort offiziell vom Herausgeber „Fine dell’Opera“ und nicht „Fine dell’Operetta“ steht – man kann also davon ausgehen, dass der Herausgeber und der Komponist sich über die Gattung einig waren und Puccini selbst das Werk letztendlich als eine Oper angesehen hat.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Diese Diplomarbeit beschäftigte sich mit der Beziehung des italienischen veristischen Komponisten Giacomo Puccini (1858 – 1924) zur so genannten “Metropole der Musik” Wien. Puccini tätigte zwischen 1907 und 1923 mehrere belegte Wienreisen, einerseits, um neue Werke zeitgenössischer Komponisten kennen zu lernen und befreundete Künstler wie Franz Lehár zu treffen, andererseits, um zu neuen Werken inspiriert zu werden. Daraufhin bekam er von zwei Wiener Theaterdirektoren den Auftrag, eine Operette für Wien zu schreiben – eine musikalische Gattung, die zu jener Zeit dort ungemein populär war. Neben der Entstehungsgeschichte und der musikalischen Analyse von Puccinis einzigem operettenähnlichen Werk *La Rondine* wurde auf die allgemeine Wiener Rezeption von Puccinis Opern eingegangen (vor allem auf die Wiener Erstaufführungen und deren lokale Kritiken), es wurden aber auch die wichtigsten lokalen Interpreten seiner Werke vorgestellt – vor allem Soprane und Tenöre. Dann wurde ein Überblick über die Aufführungsgeschichte von Puccinis Opern bis heute gegeben und kurz die Übersetzungsgeschichte seiner Libretti ins Deutsche sowie sein Bezug zu den Verlagshäusern angeschnitten.

Die Kernaussage dieser Diplomarbeit soll also sein, dass Puccini sehr wohl von der Stadt Wien inspiriert und zum Teil auch musikalisch beeinflusst wurde. Der mäßige Erfolg der *Rondine* hat aber nicht unmittelbar mit dieser Beeinflussung zu tun, sondern basiert auf anderen Mängeln wie dem seichten Textbuch. Im Rahmen einer größeren Arbeit könnten zum Beispiel noch die Parallelen zu Lehárs musikalischem Stil näher erforscht werden. Eine weitere Forschungsperspektive wäre die Untersuchung von anderen Orten, die für Puccini relevant waren, wie zum Beispiel New York, beziehungsweise könnte man die dort übernommenen musikalischen Aspekte in einen Vergleich zu den außereuropäischen Melodien von *Madame Butterfly* oder *Turandot* stellen, deren Handlungsorte Puccini nicht besucht hatte. Generell hat vor allem die deutsche Musikwissenschaft einiges aufzuholen, was die Aufarbeitung des Werks und die Biographie Puccinis betrifft, da sich mittlerweile sogar die amerikanische Musikwissenschaft (siehe das 2011 erschienene Werk Nicholas Baragwanaths „The Italian Traditions and Puccini“) auf einem hohen Niveau in der Pucciniforschung befindet.

6. Bibliographie

Musikalische Quellen

Puccini, Giacomo: La Rondine. The Swallow. Canto e Piano. Klavierauszug von Carlo Carignani. Casa Musicale Sonzogno, Universal Edition: Wien 1969.

Biographische Darstellungen

Adami, Giuseppe: Puccini. Aus dem Italienischen übersetzt von Dr. Lotte Leber. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung 1943.

Carner, Mosco: Puccini. Biographie. Aus dem Englischen von Anna Wheill. Hg. von Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Frankfurt am Main u.a.: Insel Verlag 1996.

Girardi, Michele: Puccini. His international Art. Translated by Laura Basini. Chicago u.a.: The University of Chicago Press 2000.

Girardi, Michele: Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano. Venezia: Marsilio 1995.

Greenfield, Howard: Puccini. Sein Leben und seine Welt. Aus dem Amerikanischen von Erika Freund. Deutsche Erstausgabe. Königstein/Ts.: Athenäum 1982.

Höslinger, Clemens: Puccini. rororo Bildmonographien. 8. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.

Klonovsky, Michael: Der Schmerz der Schönheit. Über Giacomo Puccini. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2010.

Marggraf, Wolfgang: Giacomo Puccini. –In: Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 17. Hg. von Richard Schaal. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979.

Mertens, Volker: Giacomo Puccini. Wohllaut, Wahrheit und Gefühl. Leipzig: Miltzke 2008.

Messmer, Franzpeter: Richard Strauss. Biographie eines Klangzauberers. Zürich/St. Gallen: M&T Verlag 1994.

Schickling, Dieter: Giacomo Puccini. Biographie. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1989.

Specht, Richard: Giacomo Puccini. Das Leben – der Mensch – Das Werk. Berlin – Schöneberg: Max Hesses Verlag 1931.

Valleroni, Aldo: Puccini minimo – Common Puccini. 2. Aufl. 2007. Edizioni Massarosa Firenze.

Weitere Sekundärliteratur

Adami, Giuseppe: Giacomo Puccini. Briefe des Meisters. Hg. von Giuseppe Adami. 2. Auflage. Berlin: Verlag Karl Siegismund 1944.

Ashbrook, William. La Rondine. –In: The Puccini Companion. Hg. von William Weaver und Simonetta Puccini. New York u.a.: W. W. Norton & Company 1994.

Bauer, Anton: Opern und Operetten in Wien. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge Band 2. Graz u.a.: Hermann Böhlaus Nachf. 1955.

Brusatti, Otto: Fle Zi Wa Csá & Co. Die Wiener Operette. Ausstellungskatalog. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1984.

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1996.

Drnek, Katja: Probleme der Opernübersetzung am Beispiel von „La Bohème“. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. Universität Wien 1989.

Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft. Studien zu Franz Schmidt IX. Wien u.a.: Verlag Döblinger 1991.

Frey, Stefan: Was sagt ihr zu diesem Erfolg? Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1999.

Haffner, Ingrid und Herbert: Immer nur lächeln... Das Franz Lehár-Buch. Berlin: Parthas Berlin 1998.

Kalbeck, Max: Opern-Abende. Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper. 2. Band: Ausländische Opern. Berlin: Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst 1898.

Kaye, Michael: The Unknown Puccini. A historical perspective on the songs, including little-known music from Edgar and La Rondine, with complete music for voice and piano. New York u.a.: Oxford University Press 1987.

Klotz, Volker: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.

Korngold, Julius: Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze. Wien u.a.: Rikola Verlag 1922.

Kutsch, K.J./Riemens, Leo: Großes Sängerlexikon. Vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage. Unter Mitwirkung von Hansjörg Röst. München: K.G. Saur 2003.

Lederer, Josef-Horst: „Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne“ Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse. Band 19 Wiener musikwissenschaftliche Beiträge unter der Leitung von Othmar Wessely. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1992.

Linke, Norbert: Franz Lehár. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001.

Nebehay, Christian M.: Wien speziell. Musik um 1900. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1983.

Pahlen, Kurt: Giacomo Puccini. La Bohème. Textbuch (Italienisch – Deutsch). Einführung und Kommentar. Serie Musik. 4. Auflage. Mainz: Schott 1999.

Puccini, Giacomo: Tosca. Textbuch Italienisch / Deutsch. Stuttgart: Reclam 1994. *Puccini*, Giacomo: La Rondine. Die Schwalbe. Textbuch. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Karlheinz Gutheim. Wien: Universal Edition 1971.

Puccini, Giacomo: Le villi. Programmheft. Wiener Staatsoper. Hg. u.a. von Angelika Niederberger. Mauerbach/Wien: agensketterl 2005.

Puccini, Giacomo: Der Mantel / Gianni Schicchi. Programmheft Volksoper 2011.

Puccini an der Wiener Staatsoper. Edition Wiener Staatsoper V. Hg. von der Wiener Staatsoper GmbH. Wien: Agens & Ketterl 2008/09.

Schuster, Peter: Die Inszenierungen der Opern Giacomo Puccinis an der Wiener Oper. Eingereicht von Peter Schuster. Dissertation Universität Wien 1970.

Strauss, Richard: Arabella. Programmheft. Wiener Staatsoper. Hg. u.a. von Angelika Niederberger. Mauerbach/Wien: agensketterl 2006.

Wagner, Renate: Neuer Opernführer. Liederspiel – Oper – Operette – Musical. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Prisma Verlag 1978.

Werba, Robert: Maria Jeritza. Primadonna des Verismo. Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1981.

Willnauer, Franz: „Mahler und das Operschaffen seiner Zeit“. –In: Oper in Wien 1900 – 1925. Symposium 1989. Hg. Von Carmen Ottner. S. 85 – 100.

Wien – Triest um 1900. Zwei Städte – eine Kultur? Hg. von Cornelia Szabó – Knotik. –In: Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Veröffentlichungen des Instituts für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 2. Hg. von C. Heller. Wien: VWGÖ 1993.

Zur Geschichte der Wiener Operette. Autographen, Photographien und Dokumente aus den Nachlässen von Leo Fall, Viktor Léon, Heinz Reichert, Lotte Lehmann, Eduard Strauß, Gustav Lewy, K.A. Sachse, Ignaz Wild. Katalog. Wien: Antiquariat Inlibris 1997.

Internetquellen (letzter Zugriff am 30.06.11)

<http://www.operone.de>

<http://www.operaprima.info>

<http://www.operawarhorses.com>

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:I1_KobqOcn0J:www.ranker.com/list/giacomo-puccini-

[operas/reference+lorenzo+ferrero+rondine+puccini&cd=1&hl=de&ct=clnk&client=firefox-a&source=www.google.com](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:I1_KobqOcn0J:www.ranker.com/list/giacomo-puccini-operas/reference+lorenzo+ferrero+rondine+puccini&cd=1&hl=de&ct=clnk&client=firefox-a&source=www.google.com)

http://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Ferrero

http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini

http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=181

http://de.wikipedia.org/wiki/Arturo_Toscanini

Lexikaartikel

Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel etc.: Bärenreiter 1999.

Abegg, Werner: Hanslick, Eduard. Sp. 667 – 672, Personenteil Band 8.

Flotzinger, Rudolf: Walzer. Sp. 1873 – 1896, Sachteil Band 9.

Glanz, Christian: Lehár, Franz. Sp. 1492 – 1498, Personenteil Band 10.

Heller, Karl: Vivaldi, Antonio. Sp. 72 – 142, Personenteil Band 17.

Jancik, Hans: Specht, Richard. Sp. 1159 – 1160, Personenteil Band 15.

Jewanski, Jörg: Operette. Sp. 706 – 740, Sachteil Band 7/1.

Kropfinger, Klaus: Rezeptionsforschung. Sp. 200 – 224, Sachteil Band 8/1.

Sansone, Matteo: Adami, Giuseppe. Sp. 134 – 135, Personenteil Band 1.

Schickling, Dieter: Puccini, Giacomo. Sp. 1020-103, Personenteil Band 13.

Wagner, Hans-Joachim: Leoncavallo, Ruggero. Sp. 1600 – 1607, Personenteil Band 10.

Wagner, Hans-Joachim: Mascagni, Pietro. Sp. 1242 – 1249, Personenteil Band 11.

Österreichisches Musiklexikon. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Hg. von Rudolf Flotzinger Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002 – 2006.

„Willner, Alfred Maria“ OeML Band 5 S. 2679-2680

„Eibenschütz, Siegmund“ OeML Band 1 S. 368

„Berté, Emil“ OeML Band 1 S. 143

„Kalbeck, Max“ OeML Band 2 S. 936/937

„Quadri, Argeo“ OeML Band 4 S. 1845

Tonaufnahmen

DVD Puccini – La Rondine. Angela Gheorghiu – Roberto Alagna – The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus – Marco Armiliato. Emi Classics 2009

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Puccini bei Proben in Neapel – Adami (Puccini-Biographie, 1943), S. 80

Abb. 2: Vertrag mit der Wiener Hofoper – Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 9

Abb. 3: Brief von Puccini an seinen Freund Franz Schalk, dem damaligen Wiener Staatsoperndirektor – Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 12

Abb. 4: Brief von Puccini an Gustav Mahler, seine Wienreise ankündigend – Höslinger (2008), S. 90

Abb. 5: Widmungsporträt von Lehár an Puccini – Höslinger (2008), S. 119

Abb. 6: Wiener "Totenfeier für Puccini" – Puccini an der Wiener Staatsoper (2008/09), S. 13

Abb. 7: Maria Jeritza und Puccini in ihrem Wiener Domizil – Werba (1981), S. 117

Abb. 8: Maria Jeritza als überzeugende Wiener Turandot – Werba (1981), S. 146

Abb. 9: In dieser Karikatur dankt Puccini Maestro Quadri für den Einsatz für sein Werk in Wien – Programmbuch *Der Mantel / Gianni Schicchi* Volksoper Wien 2011 (Karikatur von Schenker Langer), S. 50

Abb. 10: Mit diesem Plakat wurde in Italien für die *Rondine* geworben –

http://www.google.com/imgres?q=la+rondine&um=1&hl=de&client=firefox-a&sa=N&rls=org.mozilla.de:official&biw=1366&bih=639&tbnm=isch&tbnid=HAjKQD3INSrfgM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/La_rondine&docid=0ECGg-j41zNoCM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/La_rondine.jpg&w=224&h=322&ei=2nQiT5f7DKiB4ASe5vmeCA&zoom=1&iact=rc&dur=133&sig=110002386839803189250&page=1&tbnh=141&tbnw=98&start=0&ndsp=21&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=55&ty=52

Abb. 11: La Rondine 2008 am Teatro La Fenice in Venedig –

http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=181

Abb. 12: La Rondine 2009 an der New Yorker Metropolitan Opera – DVD La Rondine, Metropolitan Opera 2009

Abb. 13: Marggrafs Beispiel für eine triviale Stelle – Marggraf (1979), S. 150

Abb. 14: Kontraste – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 5

Abb. 15: Typische Charakterisierung der Lisette – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 8

Abb. 16: Einleitung des Klaviers zu "Chi il bel sogno di Doretta" – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 17

Abb. 17: Gesprochener Text – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 18

Abb. 18: Beispiel für das gesprochene Kommentieren – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 21

Abb. 19: Salomezitat in Pruniers Stimme – Girardi (1995), S. 345

Abb. 20: Incipit von Puccinis Kriegslied "Morire?" – Kaye (1987), S. 123

Abb. 21: Einleitung zu Lisettes Auftritt – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 26

Abb. 22: Ruggeros bekannte Romanze "Parigi è la città dei desideri" bzw. hier auf Deutsch "Paris ist die Stadt der kühnsten Wünsche" – Kaye (1987), S. 197

Abb. 23: hysterische Lisette – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 57

Abb. 24: typische Chorstelle – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 97

Abb. 25: Beispiel für Magdas Gesangslinie *colla parte* – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 115

Abb. 26: Finale des II. Aktes – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 153

Abb. 27: Luftpausen in der Bassstimme – Girardi (1995), S. 350

Abb. 28: Letzte Takte des Werks *La Rondine* – Fine dell'Opera – La Rondine-Klavierauszug (1969), S. 208

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

PUCCINI IN VIENNA

This diploma thesis is dedicated to the relationship between the Italian verist composer Giacomo Puccini (1858 – 1924) and the so called “capital of music” Vienna. Puccini made frequent trips to Austria between 1907 and 1923, on the one hand to get to know new works by other contemporary composers and to meet other artists like his colleague Franz Lehár, on the other hand to find inspiration for new operas. It was for this reason that he was commissioned by two Viennese theatre directors to write an operetta – one of the most favoured musical genres in Vienna at that time. In addition to the history of nascency and the musical analysis of Puccini’s only ‘operetta’ *La Rondine*, there are chapters on the general Viennese reception of Puccini’s operas (focussing on debut performances and their critiques) and on local interpreters – principally sopranos and tenors – of his operas. A short overview of Viennese Puccini performances up to modern times will be included as well as an overview of various Austrian translators of his operatic librettos and of Puccini’s connections with Viennese musical authorities.

Wissenschaftlicher Lebenslauf

Ich wurde am 09. November 1988 in Meran (Südtirol, Italien) geboren. Von 1994 – 1999 besuchte ich die Grundschule „Franz Tappeiner“, von 1999 – 2002 die Mittelschule „Josef Wenter“ und von 2002 – 2007 das Humanistisches Gymnasium mit neusprachlicher Fachrichtung „Beda Weber“ in Meran, welche ich jeweils mit der Höchstnote abgeschlossen habe. Von 1995 bis 2007 war ich gleichzeitig an der Musikschule Meran im Hauptfach Klavier eingeschrieben (Nebenfächer Violine, Orgel sowie Musiktanztheater), wo das verstärkte Interesse für die Klassische Musik geweckt wurde.

Im Wintersemester 2007 inskribierte ich an der Universität Wien in den Studienrichtungen Musikwissenschaft sowie Vergleichende Literaturwissenschaft. Gleichzeitig besuchte ich seit 2007 das Prayner Konservatorium für Musik und dramatische Kunst in den Fächern Klavier, Korrepetition, Violine und Dirigieren. Schon bald zeigte sich im Laufe des Studiums die Spezialisierung auf den Teilbereich der Historischen Musikwissenschaft. Mehrere Praktika (u.a. bei der Universal Edition, beim Arcana Festival St. Gallen/Gesäuse sowie bei den Meraner Musikwochen) sowie ein Lehrgang in Major Event Management boten bereits Einblick in die konkrete Berufsausübung eines Musikwissenschaftlers.