

Aus dem Programmheft zum 1. Sonntagskonzert 2015/16 des Münchner Rundfunkorchesters am 11. Oktober 2015

Sebastian Stauss

Eine Kameliendame ohne Schwindsucht

Illusion und Enttäuschung in Puccinis *La rondine*

Entstehung des Werks:

Mai 1914 – April 1916;

1918–1921 mehrfach überarbeitet

Uraufführung:

27. März 1917 am Grand Théâtre in Monte Carlo unter der Leitung von Gino Marinuzzi

(1. Fassung); 10. April 1920 am Teatro Massimo in Palermo unter der Leitung von Vittorio Gui (2. Fassung)

Lebensdaten des Komponisten:

* 22. Dezember 1858 in Lucca

† 29. November 1924 in Brüssel

Es mutet zweifellos klischeehaft an, festzustellen, dass Geld ebenso wenig zwangsläufig glücklich macht wie Erfolg, ja sogar Weltruhm. Im Fall von Giacomo Puccini scheint es aber zuzutreffen, wenn man die letzten fünfzehn Jahre seines Lebenswegs zum Maßstab nimmt. Als Zäsur gesehen werden kann dabei die glanzvolle Uraufführung von *La fanciulla del West*, die 1910 unter der Leitung von Arturo Toscanini an der Metropolitan Opera in New York stattfand. Dort hatte Puccini bereits drei Jahre zuvor einen neuen Gipfelpunkt seiner Karriere erreicht, als innerhalb einer Saison *Manon Lescaut*, *Tosca*, *La bohème* und *Madama Butterfly* auf dem Spielplan standen. Zwischen dem internationalen Siegeszug dieser vier Opern und *La fanciulla del West* jedoch, im Jahr 1909, erfolgte ein persönlicher Tiefschlag, als sich Puccinis Hausangestellte Doria Manfredi in Torre del Lago das Leben nahm – konfrontiert mit Vorwürfen von Elvira, der Ehefrau des Komponisten, die von einer weiteren Affäre ihres Gatten ausgegangen war und angesichts der medizinisch nachgewiesenen Jungfräulichkeit der Toten von der Familie Manfredi zur Rechenschaft gezogen wurde. Die Inhaftierung Elviras wegen übler Nachrede konnte Puccini nur durch eine hohe Geldzahlung verhindern. 1912 musste er darüber hinaus den Tod von Giulio Ricordi verkraften, der (im Gegensatz zum Sohn und Nachfolger Tito) für den Komponisten weitaus mehr als nur sein Verleger gewesen war.

Es verwundert vor dem Hintergrund solcher Turbulenzen wenig, dass Puccini sich in den letzten Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wenig entschlossfreudig bei der Wahl des Stoffs für seine nächste Oper zeigte, wiewohl er mehrere Sujets und Libretto-Entwürfe in Betracht zog. *La rondine* sollte unter diesen Umständen unerwartet Gestalt annehmen, sich dauerhaft aber weder in der Wertschätzung ihres Schöpfers noch im Repertoire behaupten. Ein lukratives Angebot von der Direktion des Carltheaters in Wien war 1913 der Ausgangspunkt für Verhandlungen und einen ersten Textvorschlag, den Puccini jedoch ebenso von sich wies wie das Genre der Operette. Ihm schwebte eine komische Oper wie der *Rosenkavalier* vor. Vom Komponisten angeleitet, erstellte daraufhin Giuseppe Adami das italienische Textbuch zu *La rondine* – und zwar auf Grundlage eines neuen, nicht erhaltenen Entwurfs des Autorenduos Alfred Maria Willner und Heinz Reichert (die in den seit 1929 gedruckten Fassungen ebenfalls als Librettisten aufgeführt werden). Schon die Stoffwahl ist als ein wesentlicher Grund dafür angeführt worden, dass *La rondine*, neben den Frühwerken *Le villi* und *Edgar*, unter Puccinis Werken bis heute am seltensten auf den Spielplänen steht. Der Puccini-Biograph Dieter Schickling bezeichnet die vom Komponisten akzeptierte Vorlage als »ein ziemlich schamloses Plagiat der *Kameliendame* von Dumas, also auch von Verdis berühmter *Traviata*«. Besteht in der Ähnlichkeit, mehr aber noch in den Unterschieden zu diesem Sujet nicht womöglich auch ein besonderer Reiz von *La rondine*? Magda, die Protagonistin, ist eine Pariser Halbwelt-Dame wie Violetta Valéry, der zeitliche Rahmen des Zweiten Kaiserreichs allerdings ein späterer. Und den bitteren Schlusspunkt in *La rondine* setzt nicht, wie in Verdis *La traviata* oder Puccinis *La bohème*, die Tuberkulose. Bereits zu Beginn des 1. Akts von *La rondine* ist es ausgerechnet der Dichter Prunier, der eine ganz andere tödliche Krankheit

diagnostiziert, die einem Bakterium gleich die Frauen dahinrafft: die Liebe, und zwar »l' amor sentimentale«, nicht der literarische (seit dem 20. Jahrhundert filmisch fortgesponnene) Topos der Liebe als Passion oder »Amour fou« bis zur Besinnungslosigkeit.

Das Konzept der sentimental, im Gefühl schwelgenden Liebe wird von Prunier und Magda sogleich im weiteren Verlauf des 1. Akts durch das Lied vom Traum der Doretta (»Chi il bel sogno di Doretta«) umrissen – das in ausgegliederter Form für Arien- und Liederabende von Sopranistinnen zur bekanntesten Nummer der ganzen Oper avancierte. Interessant ist jedoch der dramaturgische Zusammenhang der Nummer im Stück: Prunier stimmt das Lied am Klavier an und provoziert Magda geradezu mit dem balladenhaften textlichen Einstieg vom Mädchen, das die Gunst und den vom König versprochenen Reichtum ablehnt, weil er nicht glücklich mache. Dies lässt sich als Anspielung auf die Situation von Magda verstehen, die sich ja vom Bankier Rambaldo aushalten lässt und in ihre Fortsetzung des Lieds nun den eigenen Traum vom zärtlichen Kuss eines Studenten einfließen lässt. In Wahrheit ist dies eine Reminiszenz Magdas an eine Episode aus früheren, unschuldigen Tagen, wie die spätere Schilderung offenlegt. Mit dem unerfahrenen, vom Land neu nach Paris gekommenen Ruggero wird Magda genau diese Episode während ihres verkleideten Auftritts im Ballsaal von Bullier im 2. Akt erneut erleben. Musikalisch ist am schönen Traum der Doretta bemerkenswert, wie Puccini instrumental den Übergang vom akkordischen Einsetzen des Konzertflügels zu den gleichsam schwebenden Einsätzen von Gesangstimme und Orchester auskostet und so die Entrückung musikalisch gestaltet: heraus aus dem Salon in die Traumwelt hinein. Eines ähnlichen, dort allerdings als Anti-Klimax eingesetzten Effekts hatte sich bereits 1900 Ruggero Leoncavallo in seiner Oper *Zazà* bedient (die wie *La rondine* mit der Gattungsbezeichnung *Commedia lirica* versehen ist). Dort erkennt die Protagonistin auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung das Doppelleben ihres verheirateten Liebhabers und bringt in seinem bürgerlichen Heim, zum Klavierspiel seiner Tochter, ihre Desillusionierung zum Ausdruck.

Mit der Exposition von *La rondine* wird die Täuschung als typisches Element einer Operettenhandlung (durchaus der *Fledermaus* vergleichbar) von Puccini und Adami im 1. Akt eingeführt und in der Ballsaal-Szene des 2. Akts umgestaltet zu einer Poetisierung des Lebens, wie sie für die Literatur des späten 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist. Die sentimentale Liebe erweist sich dabei im Vergleich zur »wahnsinnigen« keineswegs als leidenschaftslos. Ein wesentlicher Unterschied ist aber, dass das sentimentale Schwelgen offenbar zu einem gewissen Grad bewusst angeregt und gesteuert werden kann, und zwar besonders im Tanz: Anders als Violetta und Alfredo in *La traviata* werden Magda und Ruggero nicht einander vorgestellt oder machen sich wie Mimì und Rodolfo in *La bohème* mittels arioser Selbstdarstellung gegenseitig bekannt. Ruggero begnügt sich vielmehr mit der Feststellung, dass Magda anders sei als die anderen Frauen in Bulliers Etablissement und vergleicht sie mit den Mädchen seiner ländlichen Heimat. Ob sie wie diese tanzen kann, erkunden beide in einem Walzer, in dem sie sich »wie im Traum« nahekommen. Zu Ruggeros anschließenden Versuchen, Näheres über Magdas Identität zu erfahren, und ihren Ausweichmanövern (»Perché mai cercate«) nimmt die Musik den Charakter eines Slowfox an. Der 2. Akt kulminiert schließlich im Zusammentreffen der Paare Magda/Ruggero bzw. Lisette/Prunier und in dem Trinklied »Bevo al tuo fresco sorriso«, das Ruggero anstimmt und (wiederum anders als jenes in *La traviata*) direkt an die soeben gefundene Geliebte adressiert. Ausgebaut zum Quartett mit Chor dreht dieser rauschhafte Liebeshymnus Volte um Volte. Dabei wird er zunächst allein von Magda, dann von Lisette und schließlich vom Chorsopran unterstützt immer wieder quasi aus der Höhe (vom hohen C) angeschoben: als gelte es, den Moment der traumhaften Versunkenheit so lange wie möglich auszudehnen.

Das böse Erwachen wird auch über den Aktschluss hinaus aufgeschoben: Wieder wird im Gegensatz zu ähnlichen Sujets oder »plagiierten« Vorlagen mit dem Auftritt von Magdas bisherigem Liebhaber Rambaldo kein Antagonismus aufgebaut (was die Oper freilich möglicher Spannungsmomente beraubt). Er nimmt Magdas Bekenntnis zu Ruggero ungläubig, aber ohne emotionalen Ausbruch hin. Der Akt endet mit der zurückgenommenen Reprise der Melodie des Trinklieds im Orchester, zu der sich Ruggero Magda zärtlich nähert und sie die trügerische Idee eines Neubeginns unter falschem Namen aufrechterhält.

Für den zentralen Moment der Enttäuschung im 3. Akt hatte Puccini bereits zu Beginn der gemeinsamen Arbeit mit Adami am Libretto um eine möglichst starke Lösung gerungen. Am 18. November 1914 zieht er in einem Brief, der in aller Kürze einen guten Einblick in die dramaturgische Denkweise des Komponisten gibt, mehrere Möglichkeiten in Betracht: »die Anwesenheit des unsympathischen Rambaldos [...] – Zusammenstoß mit dem Dichter und Ruggero [...]. Das Ende muss rascher herbeigeführt werden, nach der erregten Szene mit dem Brief – nicht Telegramm, denn abgesehen davon, dass Telegramme gar zu wenig musikalisch sind, werden sie auch auf der Post gelesen, und so ernsthafte Dinge telegraphiert man nicht.« Am 22. August

1915 hielt er fest: »Ich habe die ganzen dramatischen Verwicklungen herausgestrichen, der Abschluss wird ganz diskret und leise erreicht, ohne großen Radau im Orchester. Alles in Ordnung.« Unmittelbar nach der Uraufführung in Monte Carlo (die Entwicklung des Weltkrieges ließ Puccini von den Wiener Vertragspartnern abrücken) schien der Komponist 1917 zunächst bei der Adami gegenüber geäußerten zufriedenen Einschätzung zu bleiben. Besonders imponierte ihm die junge Sopranistin Gilda Dalla Rizza als Magda, für die er später den (letztendlich unerfüllt gebliebenen) Wunsch äußerte, dass sie die erste Interpretin der Liù in seiner letzten Oper *Turandot* werden sollte. Im Zuge der ersten italienischen Aufführungen von *La rondine* in Bologna, Mailand und Rom und teilweise reservierter Reaktionen wuchsen schließlich Puccinis Zweifel und Unzufriedenheit mit dem Werk, und es erfolgte die mehrfache Überarbeitung, besonders des letzten Akts, in dem die Alternativen, die Puccini schon 1914 vorgeschwebt hatten, als neue Schlusswendungen aufscheinen: So wird Magda in der 2. Fassung (mit der *La rondine* 1920 schließlich doch noch in Wien auf die Bühne kam) von Prunier überredet, zu ihrem alten Leben zurückzukehren. Nachdem Puccini diese Variante ebenfalls verworfen hatte, versuchte er es schließlich mit Rambaldos Eingreifen und einem Eklat zwischen Magda und Ruggero, der angesichts ihres früheren Lebenswandels in Eifersucht ausbricht und sie verlässt. Dass keine Version letzter Hand ins Repertoire Eingang finden konnte, liegt auch daran, dass im Zweiten Weltkrieg Notenmaterial durch einen Brand im Mailänder Archiv des Verlags Sonzogno verlorenging. Als einzige Oper Puccinis ist *La rondine* dort erschienen. Tito Ricordi tat sie als »schlechten Lehár« ab, was auch als eine Reaktion auf diverse vorangegangene Manöver Puccinis zu sehen ist, aus dem ursprünglichen Wiener Angebot bis zuletzt möglichst viel Profit zu schlagen.

Es ist heute weithin üblich, zur Urfassung von *La rondine* zurückzukehren und im 1. Akt aus den späteren Versionen Ruggeros Arie »Parigi!« einzufügen, die ihrerseits eine Adaption von Puccinis Lied »Morire?« aus dem Jahr 1917 darstellt. Ruggero wird dadurch deutlicher als eine Figur eingeführt, die gefährdet ist, dem Rausch des Großstadtlebens zu erliegen. Im Sinne der anfangs diskutierten sentimental Liebe durchaus folgerichtig erscheint wiederum das ursprüngliche Finale. Magda selbst schließt die (von Prunier prophezeite) Reise der Schwalbe im Rundflug ab – zurück in ihr altes Leben, nachdem sie Ruggero und sich den Weg gewiesen hat, das »krankhafte« Festhalten an den Illusionen der Gegenwart in der Möglichkeit zur späteren, heilsamen Erinnerung zu überwinden.

Stadt der (unmöglichen) Liebe Paris als Operschauplatz

Paris ist selbstverständlich nicht nur hinsichtlich der zahlreichen bedeutenden Uraufführungen, die dort stattgefunden haben, eine Opernmetropole. Seit dem heute kaum mehr geläufigen komischen Einakter *Les troqueurs* von Antoine Dauvergne aus dem Jahr 1753, einem Prototypen der Opéra comique, etabliert sich die französische Hauptstadt auch als Operschauplatz. Im 19. Jahrhundert steht sie sinnbildlich für den typischen dramatischen Konflikt des Individuums, das im Strudel der gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Entwicklungen untergeht. Exemplarisch zu beobachten und zu hören ist dies in Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Les huguenots* (1836), deren Rahmen für eine tragische Liebesgeschichte die Geschehnisse der Bartholomäusnacht abgeben. Spätere Opern wie Umberto Giordanos *Andrea Chénier* (1896) oder Jules Massenets *Thérèse* (1907), die zur Zeit der Französischen Revolution spielen, funktionieren nach einem ähnlichen dramaturgischen Muster. Zu Puccinis Opernplänen vor *La rondine* gehört dazu passend das Sujet um Königin Marie Antoinette. Bei den Operngängern am bekanntesten und beliebtesten sind aber sicherlich jene Opern, die Paris als Stadt des Luxus ohne den Hintergrund einschneidender historischer Ereignisse (wenn auch mit klarem Epochenbezug) als eine regelrechte Falle für das verliebte Protagonistenpaar präsentieren: so in den meistens auf Romanen basierenden Opern mit Manon Lescaut als Hauptfigur (u. a. von Auber, Massenet und Puccini bis hin zu Henze), mit der Kameliendame im Mittelpunkt oder zum Milieu der »Bouhème«, wie es Leoncavallo und Puccini auf die Opernbühne gebracht haben. Ein viertes und letztes Mal und dort so drastisch wie nie zuvor greift Puccini 1918 in *Il tabarro* auf Paris als Handlungsort zurück, um dort unter den Schiffen auf der Seine eine tödliche Dreiecksgeschichte in Gang zu setzen und in die Katastrophe münden zu lassen.

S. St.