

Schickling · Puccini



Dieter Schickling

Giacomo Puccini

Biografie

Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe

Carus-Verlag Stuttgart
Philipp Reclam jun. Stuttgart

3., durchgesehene Auflage 2017

Alle Rechte vorbehalten

© 2007, 2017 Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 24.126

Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Druck und Bindung: Reclam Print, Ditzingen

Satz: Carus-Verlag

Printed in Germany 2017

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-89948-282-9 (Carus)

ISBN 978-3-15-011097-3 (Reclam)

www.carus-verlag.com

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort	7
I Eine Annäherung – Puccini von außen	15
II Ein Leben und das Werk	
1 22 Jahre in Lucca (1858–1880)	29
2 Milano Metropolis (1880–1885)	42
3 Der Anfang: <i>Le Villi</i>	67
4 Ricordis neuer Mann (1885–1889)	73
5 Der Irrweg: <i>Edgar</i>	83
6 Um Verdis Nachfolge (1889–1893)	88
7 Der eigene Weg: <i>Manon Lescaut</i>	103
8 Weltruhm (1893–1896)	112
9 Das Meisterwerk: <i>La Bohème</i>	129
10 In einem gärenden Land (1896–1900)	137
11 Politik nach Noten: <i>Tosca</i>	150
12 Sehnsüchte und ein Unfall (1900–1904)	158
13 Exotische Moderne: <i>Madama Butterfly</i>	185
14 Lebenskrisen (1904–1910)	196
15 Eine neue Welt: <i>La Fanciulla del West</i>	244
16 Im Angesicht des Kriegs (1911–1915)	251
17 Wien, nicht du allein: <i>La Rondine</i>	280
18 Kriegsjahre (1915–1919)	286
19 Auf der Suche nach der verlorenen Einheit: <i>Il Trittico</i>	302
20 Not des Alters (1919–1924)	312
21 Leben aus Eis: <i>Turandot</i>	354
22 Brüssel, November 1924, und das Nachspiel	363
III Heute – eine Entfernung	371

Anhang

A Chronologisches Verzeichnis von Puccinis Aufenthalten, Reisen und Theaterbesuchen	381
B Quellennachweise und Anmerkungen	415
C Literaturverzeichnis	441
D Verzeichnis der Abbildungen	453
E Register	455

Vorwort

Als dieses Buch 1989 zum ersten Mal erschien, bearbeitete es steinigen Boden. Puccini galt damals noch immer als ein sowohl musikalisch als auch historisch wenig bedeutender Komponist, die Quellen zu seinem Leben und seinem Werk waren erst in Ansätzen erschlossen, viele Details waren nur in mühsamen Recherchen mit teilweise fast kriminalistischem Einschlag in Archiven und bei Privatleuten zu ermitteln. Das hat sich inzwischen erheblich geändert. Nicht nur ist die Wertschätzung Puccinis gestiegen als wichtiger Komponist im musikalischen Umbruch der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und in den zwei Jahrzehnten danach, sondern es wurden auch immer mehr Quellen bekannt, die neues Licht auf sein Leben und seine unmittelbare Umwelt werfen. Waren mir damals zum Beispiel etwa 4.000 Briefe Puccinis bekannt (davon ungefähr die Hälfte unveröffentlicht), so sind es heute weit mehr als 8.000, und meine damalige Schätzung, es könnten noch tausend unbekannte Briefe in verborgenen Beständen existieren, ist deutlich überholt. Da Puccini etwa ab 1893 in Italien und bald darauf in aller Welt ein berühmter Mann war, haben viele seiner Korrespondenten, nicht nur seine Verwandten und Freunde, sondern auch andere Adressaten, glücklicherweise früh begonnen, seine Autographen als Erinnerungsstücke aufzubewahren, mochten sie auch inhaltlich von geringer Bedeutung sein. Eine einigermaßen realistische Hochrechnung von durchschnittlich mindestens 400 Briefen pro Jahr führt zu dem Ergebnis, dass Puccini in seinem Leben ca. 20.000 Briefe geschrieben haben könnte. Viele davon mögen inzwischen unwiederbringlich verloren sein, weil sie zufällig oder absichtlich vernichtet wurden (z.B. die Briefe an Josephine von Stengel). Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass immer wieder neue Puccini-Briefe auftauchen werden, wie es tatsächlich Jahr für Jahr auf dem Autographenmarkt der Fall ist. Es liegt nahe, dass dadurch manche Vermutungen oder Behauptungen dieses Buchs auch künftig präzisiert oder korrigiert werden müssen.

Bedauerlich bleibt, dass ein zweifellos großer Materialbestand nach wie vor unzugänglich ist. Zwar sind inzwischen wichtige Briefsammlungen erfreulicherweise in den Besitz öffentlicher Bibliotheken gelangt (so ein Großteil der Briefe an Alfredo Caselli in I-Rn, an Alfredo Vandini in US-NHub, an Giuseppe Razzi in I-Lg, an die Familie Marsili in I-Lmp). Ebenso erfreulich ist, dass die Erben von Sybil Seligman und Giuseppe Adami ihren Besitz inzwischen zur wissenschaftlichen Auswertung und Veröffentlichung freigegeben haben. Verschollen sind jedoch nach wie vor zahlreiche Briefe an Rose Ader, die nur stückweise auf dem Autographenmarkt auftauchen, und ebenso die nur zum Teil veröffentlichten Briefe an Gilda Dalla Rizza, die Ende der 1980er Jahre im Besitz eines Münchner Antiquars waren, der sie nicht einmal für eine Lektüre freigeben wollte. Ebenso verschollen ist der weitaus größte Teil der äußerst wichtigen Briefe an Forzano und

Civinini (nur in kurzen Zitaten veröffentlicht) sowie an Luigi Pieri und Sonzogno (zum Teil veröffentlicht). Eines der größten Hemmnisse für die Puccini-Forschung bleibt jedoch, dass Simonetta Puccini, als Enkelin des Komponisten sein einziger direkter Nachkomme*, jeden wissenschaftlichen Zugang zu dem ihr nach jahrelangen Prozessen zugesprochenen Besitz des Nachlasses verweigert. So ist es nicht einmal möglich zu überprüfen, was von den seit den 1950er Jahren registrierten Beständen von I-TLp heute noch vorhanden ist**, obwohl es sich dabei um für die Forschung immens wichtige Bestände handelt.

Dennoch hat sich die wissenschaftliche Arbeit über Puccini in einem seinerzeit unvorhergesehenen Ausmaß entwickelt. Unter den wichtigen Veröffentlichungen sind neben zahlreichen Einzeluntersuchungen vor allem die Bücher von Michele Girardi und Julian Budden zu nennen, aber auch die Puccini-Bibliografie von Linda Fairtile und mein eigenes Werkverzeichnis, das die zu ihrer Zeit verdienstvolle, aber letztlich unzureichende Arbeit von Cecil Hopkinson überholte. Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Gründung des internationalen Forschungsinstituts „Centro studi Giacomo Puccini“ in Lucca, in dem seit 1996 die wichtigsten Puccini-Kenner an der wissenschaftlichen Erschließung seines Werkes und seiner biografischen Hintergründe arbeiten, vor allem durch eine Dokumentation sämtlicher bekannten Briefe Puccinis (die eine weit detailliertere Chronologie von Puccinis Leben bieten wird, als sie hier möglich ist) und mit dem längerfristigen Ziel einer kritischen Ausgabe aller seiner musikalischen Werke – ein Desiderat, das sich als umso dringlicher erweist, je mehr man sich mit Puccinis Kompositionen genauer beschäftigt und dabei feststellt, wie ungenau und unzuverlässig die gängigen Ausgaben sind. Erste Ergebnisse einer solchen kritischen Überprüfung bieten die seit kurzem vom Carus-Verlag Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem „Centro studi Giacomo Puccini“ publizierten Ausgaben der nicht-theatralischen Werke, was ein Licht wirft auf die Probleme, die sich in den Opern stellen, sobald man heutige kritische Maßstäbe endlich auch an Puccinis Hauptwerke anlegen würde.

Meiner Mitarbeit im Puccini-Forschungszentrum und dem dadurch entstandenen und bestehenden Kontakt mit zahlreichen Kollegen und Freunden verdanke ich Kenntnisse und Einsichten, die in vielen Punkten über meine Puccini-Biografie von 1989 hinausgehen. Es war deshalb seit langem ein gemeinsames Anliegen, sie auf den neuesten Stand der Forschung zu bringen. Das verlangte nicht nur die Korrektur zahlreicher inzwischen festgestellter Fehler und die Revision mancher aus der damaligen Sicht bedingten allzu schroffen Urteile, sondern auch eine Fülle von Ergänzungen, die aus heutigem Wissen möglich geworden sind. Umgekehrt konnte auf manche Information, etwa Beschreibungen von Manuskripten und Fundstellen unveröffentlichter Briefe, verzichtet werden,

* Sie ist die Tochter von Puccinis Sohn Antonio aus einer vorehelichen Beziehung, geboren 1929 (aus seiner legalen späteren Ehe hatte Antonio keine Kinder).

** Zu den drei Verzeichnissen von 1952, 1980 und 1992 s. Schickling, *Catalogue*, S. 25.

weil sie inzwischen entweder in meinem Werkverzeichnis oder künftig in der erwähnten vollständigen Briefausgabe dokumentiert sind.

Dennoch wird prinzipiell die seinerzeitige Anlage des Buchs beibehalten und in seinen stilistischen Charakter so wenig wie nötig eingegriffen. Völlig neu bearbeitet wurden jedoch die Anhänge, die zeitlich überholt oder ergänzungsbedürftig sind. Ganz verzichtet wurde auf den seinerzeitigen Anhang A (Zur Quellennachweise der Puccini-Forschung), dessen Angaben inzwischen durch neuere oder bevorstehende Veröffentlichungen obsolet sind oder teilweise andere Bewertungen als vor fast dreißig Jahren erfordern würden. Insbesondere aber wurde für die Quellennachweise und Anmerkungen (Anhang B) ein neues Verfahren gewählt. Auf Wunsch des Verlags waren sie in der ersten Ausgabe für jedes Kapitel lediglich pauschal aufgeführt, was ihre Nachprüfung schwierig machte. Jetzt werden dagegen wie wissenschaftlich üblich Einzelnachweise gegeben. Für die Lektüre hilfreiche Zusatzinformationen werden als Fußnoten zum Haupttext wiedergegeben. Aus Platzgründen werden jedoch in der Regel Schilderungen, Angaben und Datierungen nicht einzeln belegt, soweit sie gängigen Nachschlagewerken entnommen sind, sich aus den wichtigsten und allgemein zugänglichen Briefsammlungen ergeben* oder durch Neudatierungen von Briefen bei der Arbeit an der erwähnten Gesamtausgabe gesichert sind (genaue Nachweise werden sich dort finden). Briefe Puccinis werden falls nötig sowohl im Text als auch in den Anmerkungen zusätzlich mit der Nummer bezeichnet, die sie in der Gesamtausgabe haben werden.** Dort werden sich auch detaillierte Angaben zu allen in Puccinis Briefwechsel erscheinenden Personen finden, worauf hier deshalb verzichtet wurde.

Auf den neuesten Stand gebracht wurde das „Chronologische Verzeichnis von Puccinis Aufhalten, Reisen und Theaterbesuchen“ (Anhang A), das sich seit der Erstausgabe dieser Biografie besonderer Wertschätzung unter den Puccini-Forschern erfreut; gegenüber seiner letzten veröffentlichten Version in der italienischen Übersetzung dieses Buchs (Felici Editore, Ghezano, 2008) ist es erneut korrigiert und ergänzt worden. Es dient zugleich als Beleg für biografische Ereignisse, die im Haupttext unerwähnt oder unbelegt bleiben.

Verweise auf Nummern meines Werkverzeichnisses (Schickling, *Catalogue*) erfolgen mit dem Sigel „SC“.

Unveröffentlichte Texte werden in den Anmerkungen generell mit „[U]“ und dem Fundort (soweit bekannt) gekennzeichnet. Kein Fundort wird angegeben, soweit es sich um unveröffentlichte Briefe an Illica (alle I-PCc), Sybil Seligman (überwiegend noch in MEL) und Soldani (alle US-CA) handelt.

* Das gilt für *Carteggi*, die Ginori-Briefe in *Critica pucciniana, Epistolario*, Pintorno, *Puccini com'era*, Schmabl, Seligman, EP 1; in diesen Fällen wird die Quelle nur für wörtliche Zitate nachgewiesen oder für einzelne besonders ausführlich behandelte Briefe.

** Diese Nummer ist gebildet aus Jahr. Monat. Tag. Ordnungsbuchstabe.

In den Anmerkungen genannte Seitenzahlen beziehen sich grundsätzlich auf die originalsprachigen (Erst-)Ausgaben, auch wenn davon deutsche Übersetzungen existieren.

Fundorte sind folgendermaßen abgekürzt (entsprechend den allgemein üblichen Sigeln der RISM*, falls vorhanden):

A-Whh	= Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
D-BHna	= Bayreuth, Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv
D-Sschickling	= Privatsammlung des Autors
I-Fr	= Firenze, Biblioteca Riccardiana
I-GARvi	= Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani
I-La	= Lucca, Archivio di Stato
I-Las	= Lucca, Archivio storico comunale
I-Lg	= Lucca, Biblioteca statale
I-Li	= Lucca, Istituto musicale Luigi Boccherini
I-Lmp	= Lucca, Museo di Casa Puccini (Fondazione Puccini)
I-Mc	= Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi
I-Mr	= Milano, Archivio storico Ricordi
I-Ms	= Milano, Museo teatrale alla Scala
I-PCc	= Piacenza, Biblioteca comunale Passerini-Landi
I-PIa	= Pisa, Archivio di Stato
I-PSCmp	= Celle di Pescaglia (Lucca), Museo Puccini
I-Rn	= Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
I-TLp	= Torre del Lago, Museo della Villa Puccini
I-TSmt	= Trieste, Civico museo teatrale di Fondazione Carlo Schmidl
MEL	= Familie Melen, England
MRC	= Milano, Copialettere Ricordi**
US-CA	= Cambridge (Mass.), Harvard University Libraries
US-NHub	= New Haven, Yale University, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library
US-NYp	= New York Public Library
US-NYpm	= New York, Pierpont Morgan Library
US-Wc	= Washington (DC), Library of Congress

Alle Übersetzungen von Zitaten stammen, soweit nichts anderes angegeben ist, vom Verfasser. Auslassungen in Zitaten werden durch Punkte in eckigen Klammern gekennzeichnet ([...]), zur Unterscheidung von tatsächlich geschriebenen mehreren Punkten oder Gedankenstrichen, wie sie häufig in Puccinis Briefen vorkommen.

* Répertoire International des Sources Musicales: *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*, München, Henle, und Kassel, Bärenreiter, 1999.

** Die im Archiv des Verlags Ricordi vorhandenen Briefkopien und Telegramm-Entwürfe werden mit dem Jahrgang, der Bandnummer und seiner Seitenzahl bezeichnet; so bedeutet also zum Beispiel MRC 1888/89 - 5/173: Seite 173 in Band 5 des Jahrgangs 1888/89.

In der ersten Ausgabe dieses Buchs habe ich zahlreichen Menschen und Institutionen gedankt, ohne deren Unterstützung meine Arbeit nicht möglich gewesen wäre. In den seitdem vergangenen fast drei Jahrzehnten ist meine Dankespflicht erheblich gewachsen, insbesondere im Zusammenhang mit meiner Arbeit an der Erschließung aller Puccini-Briefe. In erster Linie sind hier meine Kollegen und Freunde vom Centro studi Giacomo Puccini zu nennen, denen ich zahllose Hinweise und Anregungen verdanke, aber auch neue Erkenntnisse und Sichtweisen:

Giulio Battelli, Istituto musicale Luigi Boccherini, Lucca
 Virgilio Bernardoni, Varese
 Gabriella Biagi Ravenni, Lucca
 Sergio (†) und Simonetta Bigongiari, Torre del Lago
 Julian Budden (†)
 Michele Girardi, Cremona
 Arthur Groos, Ithaca, New York
 Jürgen Maehder, Berlin
 Maurizio Pera, Lucca
 Peter Ross, Bern

Mit Rat und der Gewährung der Einsicht in Dokumente aller Art haben mich ferner unterstützt:

Sonia (†) und William Habib Bardawil, Lucca
 Maria Adelaide Bartoli Bacherini und die Biblioteca Nazionale Centrale di
 Firenze
 Deborah Burton, Miami
 Francesco Cesari, Venezia
 Manfred Eger, Richard-Wagner-Museum Bayreuth
 Jürgen Fischer und das Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing
 Francesca Gaddi Pepoli, Massarosa/Lucca
 Giorgio Gamba (†)
 Marcella Giaccai, Troghi
 Conte Lionardo Ginori Lisci, Firenze
 Vincent Giroud, Yale University Library – The Beinecke Rare Book and
 Manuscript Library, New Haven/Connecticut
 Gundhild Grubert, München
 Clemens Höslinger, Wien
 Walter D. Hunziker, Thônex (Schweiz)
 Michael Kaye, Silver Spring, Maryland
 Ferenc Kiss, Mannheim
 Frederic R. Koch, New York City

Helmut Krausser, Potsdam
 Guglielmo Lera (†), Giocondo Frediani (†) und das Museo Puccini,
 Celle dei Puccini/Lucca
 Richard Macnutt, Tunbridge Wells/Sussex
 Giorgio Magri (†)
 Simon Maguire und Sotheby's, London
 Tessa (†) and Simon Melen, England
 Hans H. Oppermann (†)
 Bernd O. Rachold, Hamburg
 Marion Stascheit, Hochschule Mittweida
 Wanda Toscanini Horowitz (†)
 J. Rigbie Turner, Pierpont Morgan Library, New York City

Nicht weniger zu Dank verpflichtet bin ich zahlreichen Institutionen, die mir ihre Bestände zugänglich gemacht oder wichtige Auskünfte gegeben haben. Mein Dank gilt hier auch den zahlreichen ungenannten Helfern insbesondere in öffentlichen Bibliotheken, deren Mitarbeiter oft genug auf meine herzliche Bitte hin weit mehr als ihre Pflicht getan haben; sie mögen sich durch die Nennung der Institution, für die sie arbeiten, gewürdigt fühlen:

Accademia d'Arte, Montecatini Terme
 Archivio di Stato, Lucca
 Biblioteca Comunale Passerini-Landi, Piacenza
 Biblioteca Statale, Lucca
 Boston Public Library
 The British Library, London
 Comune di Lucca, Archivio storico comunale
 Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milano
 Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien
 The Houghton Library und Loeb Music Library, Harvard University,
 Cambridge, Mass.
 Library of Congress, Washington (DC)
 Monastero Agostiniano di Vicopelago, Lucca
 Museo teatrale alla Scala, Milano
 New York Public Library
 Österreichische Nationalbibliothek, Wien
 Österreichisches Theatermuseum, Wien
 Archivio Storico Ricordi, Milano
 Société des Bains de Mer, Monte Carlo
 Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

Ein besonderer Dank gebührt dem Carus-Verlag Stuttgart und seinen Leitern Günter und Johannes Graulich für die Entscheidung, diese Neuausgabe zu verlegen, und seinem Lektor Hans Ryschawy, der die Arbeit daran durch seine sorgfältige Lektüre mit zahlreichen bedenkenswerten Vorschlägen wesentlich gefördert hat.

Trotz allen unbestreitbaren Fortschritten der Puccini-Forschung gilt jedoch mehr oder weniger noch immer, was ich am Beginn der ersten Ausgabe dieses Buchs vor fast zwanzig Jahren geschrieben habe:

Auch von durchschnittlichen Musikfreunden wird man selten richtige Antworten auf die Fragen erhalten, wann Puccini gestorben ist und wann seine letzte Oper *Turandot* uraufgeführt wurde. Die Feststellung, dass beides tief im 20. Jahrhundert geschah, 1924 und 1926, stößt oft auf überraschtes Erstaunen. Eher hätte man ihn zu Verdis Generation gezählt (der fast ein halbes Jahrhundert älter war) oder gar in die Gegend Rossini–Donizetti–Bellini. Umgekehrt kann man nur staunen, dass einer der meistgespielten Komponisten der internationalen Opernliteratur (mit Mozart und Verdi teilt er sich seit Jahrzehnten die Spitze) so falsch einsortiert wird und dass beim „breiten“ Publikum so wenig über ihn bekannt ist, wo man von ihm doch so vieles kennt. Das hat natürlich Gründe. Es gab lange Zeit gerade unter Fachleuten, Wissenschaftlern wie Musikern, eine verbreitete Neigung, Puccini nicht ernst zu nehmen und sich folglich auch nicht für Details zu interessieren – eine solche Haltung schlägt aufs Publikum durch. Gerade sein Erfolg mit einem nicht-„progressiven“ Œuvre mitten im 20. Jahrhundert rückte ihn in die Nähe der Unterhaltungsmusik, der Operette vom Lehárschen Typus, jeglicher beliebigen Filmmusik aus der Hoch-Zeit von Ufa, Hollywood und Cinecittà.

Wäre da Puccinis richtiger Platz, so wäre eine genauere Beschäftigung mit den Umständen seines Lebens und seines Werks nicht besonders interessant, sondern fast belanglos. Dass dem nicht so ist, versucht dieses Buch darzulegen.

I

Eine Annäherung –
Puccini von außen

Lucca erkennt man am besten von oben. Das Straßengewirr mit seinen rotbraunen Dächern bricht sich außen an einem grünen Ring, in den friedfertige Bürger die alten Festungsmauern verwandelt haben. Droben kann man spazieren gehen: In drei Viertelstunden lässt Lucca sich zu Fuß umrunden, in fünfzehn Minuten durchqueren. Nur wenige Tore führen nach draußen, und drinnen drängen sich auf zwei Quadratkilometern Tausende von Häusern, Dutzende von Palästen und Kirchen.

Es gibt auch zwei Theater: eines aus römischen Zeiten unter freiem Himmel, das nur noch so heißt; denn das Volk hat längst von ihm Besitz ergriffen und sich in den zyklischen Mauern Wohnungen eingerichtet, ja ganze Häuser, die das römische Gestein als Wände nutzen. Den Innenraum hat man geschichtsbewusst und respektvoll geschont. Aber hier werden keine antiken Tragödien mehr gegeben – hier wird allenfalls Markt gehalten. Das zweite Theater trägt den Namen der Lilie, der bourbonischen Wappenblume: Teatro del Giglio, ein Provinzbau, der den bescheidenen Ansprüchen von zwei Jahrhunderten genügte; aber auch hier wird heute nur noch selten Theater gespielt.

In diesem Lucca ist Giacomo Puccini geboren und aufgewachsen.

Lucca lebt. Wenn man durch die engen Straßen geht und über die paar weiten Plätze, wenn man zwischen anarchisch parkenden Autos den Weg zu Bars und Boutiquen findet, dann ist man trotz allen zeitbedingten Veränderungen von Puccinis Lucca nicht sehr weit entfernt.

Das Geburtshaus, Via di Poggio 30, steht mitten in der alten Stadt, in einem schmalen Gässchen, ein paar Schritte nur entfernt von der Piazza San Michele, Luccas schönstem Platz. Die Familie Puccini wohnte im zweiten Stock des alten viergeschossigen Hauses. Dort, zwischen noch immer bevölkerten Wohnungen, befindet sich heute ein Museum: Giacomo, der reich gewordene Sohn, hat die alte Wohnung seinen Erben erhalten, wenn er sie auch nach seinem Weggang aus Lucca nie mehr selbst benutzte.

Wer Lucca erlebt, kann etwas von Puccini verstehen.

Lange war die Stadt eine der vielen italienischen Republiken, deren Adelsgeschlechter die Politik bestimmten. Napoleon setzte 1805 seine Schwester Elisa auf den Thron des zu diesem Zweck errichteten Fürstentums. Das wurde dann bourbonisch und fiel schließlich an das habsburgische Großherzogtum Toskana: Die Stadt hatte ihre jahrhundertealte Selbständigkeit endgültig verloren. Von nun an wurde sie hineingezogen in den Kampf um die Einheit Italiens. Durch Volksabstimmung bekannte sich die Toskana 1860 zum neuen gemeinsamen Staat Italien.

Als Puccini auf die Welt kam, gehörte seine Heimatstadt zu einem spätabsolutistischen Fürstentum, in seinem zweiten Lebensjahr wurde sie Teil einer konsti-

tutionellen nationalen Monarchie, als Puccini starb, hatte bereits die Herrschaft des Faschismus begonnen – und die Toskana war eines seiner ersten Zentren.

Wer Luccas Geschichte kennt, kann mehr von Puccini verstehen.

Die italienischen Stadtrepubliken waren über Jahrhunderte Orte höchster kultureller Präsenz. Das gilt nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für die musikalische. Luccas Musikleben hält beinahe jeden Vergleich aus: Die edelste und festlichste der freien Künste gedieh immer, unabhängig davon, wer gerade das Geschick der Stadt lenkte. Ob reiche Aristokraten oder Napoleons emporgewommene Schwester oder bourbonische Fürsten oder ein Großherzog aus dem Hause Habsburg: Musik war der Herrschaft Nahrung, und deshalb brauchte man deren Beherrscher und schätzte sie.

Länger als ein Jahrhundert vor Giacomo Puccinis Geburt bestimmten schon seine Vorfahren Luccas musikalische Welt.¹ Sie waren aus den nahen Bergen gekommen. Das winzige Dörfchen Celle, zwanzig Kilometer nördlich von Lucca, gilt als Ursprung der Musikerfamilie Puccini. Dort, wohin auch heute nur eine schmale Straße empor führt, steht das uralte gedrungene Bauernhaus, das über Puccinis Tod hinaus im Besitz der Familie geblieben ist – inzwischen ein rührend kleines Museum. Die Familie scheint seit langem dort gelebt zu haben, vielleicht hatte sie auch schon lange Kontakte zur Musik und zu Lucca.

Aber erst ein 1712 geborener Giacomo leitete die Entwicklung ein, die dazu führte, dass sein Geburtsort heute amtlich Celle dei Puccini heißen darf. Als ganz junger Mann muss er Celle verlassen haben, schon in den frühen dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts studierte er Musik in Bologna, kehrte in die Regionalmetropole Lucca zurück, wurde dort Leiter des Stadtorchesters und Organist der Kathedrale: Mit 28 Jahren stand er auf der höchsten Stufe in Luccas musikalischer Gesellschaftsordnung.

Die Ämter blieben von nun an für 125 Jahre im Familienbesitz. Wieso ausgerechnet aus einem bescheidensten Bergbauerdorf eine Musikerdynastie von schließlichem Weltruhm entstanden ist, bleibt für immer offen; der Zufall spielt auch hier seine unaufklärbare Rolle. Jedenfalls folgten auf Giacomo sein Sohn Antonio, sein Enkel Domenico und sein Urenkel Michele. Sie alle haben pflichtgemäß Unmengen von Musik komponiert, hauptsächlich geistlichen Charakters, aber auch schon die eine oder andere Oper. Vieles davon ist erhalten geblieben, aber noch kaum näher untersucht und nur wenig aufgeführt worden. Vielleicht lohnt es auch die Mühe nicht: Es mag Dutzendware gewesen sein, wohl nicht besser als des jüngsten und berühmtesten Giacomo frühe Versuche auf dem geistlichen und theatralischen Feld.

Die lucchesischen Puccinis waren jedoch nicht nur engstirnige Provinzmusiker. Der ältere Giacomo kannte den berühmten Bologneser Komponisten Padre Martini und korrespondierte mit ihm. Antonio und Domenico hatten Kontakte mit Mozart. Antonio wurde von Paganini sehr geschätzt, Domenico studierte in Neapel bei Paisiello, Michele bei Mercadante.

Michele ist Giacomo Puccinis Vater. Für gewöhnliche Begriffe hatte er ein merkwürdiges Leben. Sein Vater starb, als der Sohn eineinhalb Jahre alt war. Der immerhin schon 68-jährige Großvater, der sich längst zur Ruhe gesetzt hatte, übernahm wieder die öffentlichen Ämter, vermutlich um der sonst mittellosen Familie Einnahmen zu verschaffen. Schon mit 18 Jahren, 1831, wurde Michele dann Domorganist, offenbar ohne gründliche Ausbildung, denn die holte er erst ein paar Jahre später bei einem zweijährigen Urlaub in Neapel nach.* Erst spät, wohl 1850, hat Michele geheiratet; seine Frau Albina Magi, die 1830 geboren wurde, war 17 Jahre jünger als er, er selbst bei der Heirat schon in den späten Dreißigern. Und mit 50 Jahren starb er.

Wer Puccini verstehen will, muss die Geschichte seiner Familie kennen.

Die Stadt, die Landschaft, die Geschichte, die Herkunft, die Familie – auf untergründige Weise prägen sie Giacomo Puccinis Leben und Werk. Da ist viel Tradition, und das heißt auch Routine. Viel Provinzialität, und das heißt auch Verlangen nach Ruhm. Viel Enge, und das heißt auch Engstirnigkeit. Viel Sehnsucht, und das heißt auch Tollkühnheit. Viel Geborgenheit, und das heißt auch Angst.

Puccinis musikalische Anfänge haben nichts Bemerkenswertes, wenig was aufhorchen lässt. Seine frühen Kompositionen sind Gelegenheitswerke eines Kleinstadt-Profis, den die stolze und traditionsbewusste Familie auf die Schule schickt, damit er sein Handwerk besser lerne – und was wäre Musik anderes in diesen Kreisen? Viel mehr lernte er auch nicht: Die ersten beiden Opern sind bestenfalls nicht schlechter als die vielen Dutzend anderen, die jedes Jahr in Italien für den unersättlichen Bedarf der damals noch zahllosen kleinen Opernhäuser geschrieben wurden – schnell und schlecht aufgeführt und ebenso schnell und gut vergessen.

Aber plötzlich trat eine eigentlich unerwartbare Entwicklung ein. Von der dritten Oper an wurde jedes neue Stück ein Welterfolg. Puccini, der nie einen „Brotberuf“ ausgeübt, nicht einmal eigene Werke dirigiert hat, erlangte allein aus den Aufführungstantiemen und dem Notenverkauf einen für Komponisten vorher wie nachher unvorstellbaren Reichtum. Er verwendete ihn aber gewissermaßen „nach innen“. Er versteckte Bargeld selbst vor seiner Frau, aber er verteilte es auch in kleinen Dosierungen an Bittsteller, die sich zahlreich an ihn wandten. Zwar baute und kaufte er ein paar Häuser, aber es sind bescheidene italienische Landhäuser – keine einzige pompöse Villa ist darunter, wie etwa die aus der Armut kommenden Sänger Caruso oder Gigli sie sich errichteten, damit jeder sehen konnte: Seht, wie weit ich es gebracht habe! Aber wie Caruso und Gigli suchte Puccini seine Häuser da, wo er geboren war: Sie liegen alle in der Toskana, keines der drei, die er behalten hat, ist vom anderen mehr als fünfzehn Kilometer entfernt.

* Einige Briefe, die Michele aus Neapel an seine Mutter schrieb (I-La, Legato Cerù, Band 202 [U]), zeigen im Poststempel eindeutig das Jahr 1839, obwohl Micheles eigene Datierung als „1829“ gelesen werden könnte, wie es auch der Katalog des Archivs tut.

Puccini-Häuser



Chiatri



Lucca



Celle



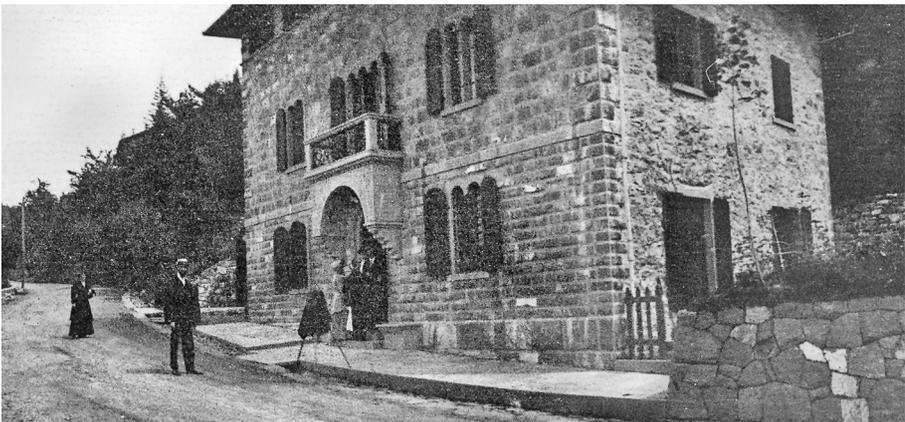
Torre della Tagliata



Viareggio



Torre del Lago



Boscolungo

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 eher schlecht, vom Deutschen und vom Englischen kannte er nur ein paar Brocken. Er war und blieb ein Italiener, der auch im Ausland am liebsten mit Italienern umging und italienisch speiste. Und wenn er – auch darin typischer Italiener – über sein Vaterland schimpfte und klagte: Nur hier fühlte er sich wirklich wohl, und am wohlsten dann, wenn er in seiner vertrautesten Umgebung war. Schon Reisen nach Rom, in die neue und im übrigen Italien wenig geliebte Hauptstadt, waren ihm lästig; selbst das ihm vertrautere Mailand verließ er lieber, als dass er es betrat.

Außer für Häuser in der Heimat gab Puccini sein Geld für Fahrzeuge aus, für Autos und Motorboote. Sie konnten ihm nicht stark genug sein. Der so ungern weg wollte, brauchte das Bewusstsein der Möglichkeit, schnell weg zu können. Die flinken Untersätze sind ganz offensichtlich Objekte einer Ersatzbefriedigung, Symbole einer Freizügigkeit, nach der Puccini sich sehnte und vor der er doch floh.

Puccini brauchte die Geborgenheit der Herkunft, der Familie, der vertrauten Umwelt – und hasste sie zugleich. Daraus entsteht Verachtung, aber auch Verachtung seiner selbst, weil er sich von den zugleich als hemmend empfundenen Zwängen nicht freizumachen vermochte. Puccinis manische und hektische Jagdleidenschaft – übrigens auch sie eine Spezialität italienischer Männer – hat wohl damit zu tun. Wie so mancher Jäger liebte er Tiere – und liebte es über alles, auf sie zu schießen. Mitleid und Selbstmitleid, Verachtung und Selbstverachtung, Zynismus und Weinerlichkeit, protziges Männergehabe und panische Schüchternheit – das ist die nur scheinbar widersprüchliche Mischung, die Puccini seiner Herkunft, seiner Erziehung, seinem Milieu, seiner Zeit, seiner kleinen toskanischen Welt verdankt.

Immer wieder hat Puccini andere Objekte der Zuneigung gesucht, außerhalb seiner gewohnten Umgebung. Die unzähligen flüchtigen Flirts und die wenigen länger dauernden Liebes- und Freundschaftsbeziehungen gelten überwiegend Frauen aus dem lockeren Künstlertmilieu oder aus der großbürgerlichen und adligen Gesellschaft, und der Gegensatz ist nur scheinbar. Beide Gruppen waren „anders“, und das vor allem machte ihre Faszination aus. Sie wurden geliebt als Ausweg aus der eigenen Enge. Selbstverständlich wurde dieser Ausweg im letzten Augenblick dann doch vermieden, denn das hätte ja den Verzicht auf die wahren Bedürfnisse der engen Geborgenheit zur Folge gehabt.

Puccinis Leben ist ein Musterbeispiel für das Leben eines gewöhnlichen Mannes – und nicht nur eines italienischen Mannes. Es sind aber die noch immer so intakten italienischen Gesellschaftsverhältnisse, die das besser sichtbar werden lassen. Er hat unter all dem gelitten: unter der aristokratisch-selbstbewussten Identität Luccas, unter der Tradition seiner ins Bürgertum aufgestiegenen Familie, unter der durch Faszination verschleierte Verachtung, die die neuen demo-

kratischen Herren für die nützlichen Clowns der Massenunterhaltung hegen (nämlich für die Opernkünstler), unter dem Unwertbewusstsein eines Mannes, der nichts anderes konnte als das: Melodien komponieren und dafür Geld empfangen.

Vieles davon ist in Puccinis Werk eingegangen.

Dieses Werk ist unziemlich schmal: zwölf Opern, darunter eine unvollendet und drei (eigentlich sogar vier) Einakter, nicht einmal zwanzig Stunden Musik alles in allem, und sie ist knapp formuliert. Die Zweistundengrenze wird bei kaum einem Stück überschritten. Daneben gibt es fast nichts, nur ein paar Jugendkompositionen und ganz wenige spätere Gelegenheitsstückchen.

Zum Vergleich: Richard Wagners *Œuvre* nimmt (bei etwa gleich langem Leben) mehr als die doppelte Aufführungszeit in Anspruch, und nebenher hat Wagner anders als Puccini noch einige tausend Seiten theoretischer Erörterungen verfasst. Wer solche Zollstock-Kategorien unangemessen findet, dem sei ein Blick auf die Musik selbst empfohlen: Man lese Puccinis vergleichsweise einfache kompositorische Strukturen neben den komplizierten Gebilden Wagners, und man muss sich dringend fragen, was der italienische Komponist die ganze Zeit getan hat.

Nein: Er hat nicht bloß Enten gejagt und Frauen nachgestellt. Er hat sich vielmehr mit jedem Stück abgequält, jahrelang. Er hat mühsam Stoffe gesucht und vor allem verworfen; er hat sich von seinen Librettisten unzählige Szenarien anfertigen lassen und noch mehr Textvarianten; er hat selbst nach der Komposition vieles wieder umgestoßen und neu begonnen; er hat sogar aufgeführte und gedruckte Werke mehrfach verändert, so dass es von allen mehrere Versionen mit zum Teil erheblichen Abweichungen gibt. Seine handschriftlichen Partituren sind chaotische Dokumente voller Änderungen noch im letzten Moment – ganz anders als etwa Wagners wunderbar sauber geschriebene Noten, die keine Korrektur mehr nötig hatten.

Zwischen den Uraufführungen von Puccini-Opern liegen immer mehrere Jahre, und das nicht wegen irgendwelcher äußeren Umstände, sondern wegen Puccinis Schaffensprozesses selbst. Er brauchte lange, um die einfachen Gesten des Stoffs, des Texts und der Musik zu finden, auf die es ihm ankam. Das Einfache, das schwer zu machen ist: Puccini hat in seiner Arbeit Brechts politisch bezogene Formel als Künstler gelebt.

Die Mühe der Einfachheit ist seine große Leistung. Aber sie macht sein Werk zugleich anfällig für professionelle Kritik. Wie, so mag und darf man fragen, sind die ewigen Oktavparallelen um eine Melodie herum zu rechtfertigen, wie die zwar effektiv wirkenden aber doch oft schlichten Modulationen? Das alles kennt man als Mittel etwa von Film-Begleitmusiken, und Puccini litt auch unter dem sich ihm aufdrängenden Verdacht: Ob er nicht etwa weit zurück sei hinter seiner ästhetischen Gegenwart. Deshalb auch hat er mit gespannter Aufmerksamkeit beobachtet, was sich in der musikalischen Nachbarschaft ereignete. Er war auf der Höhe seiner Zeit und zugleich voller Angst, sie zu verpassen. Er wollte zeitgemäß

sein, er wollte zu den Menschen seiner Zeit sprechen und zugleich zu den Menschen aller denkbaren Zeiten. Sein Anspruch war hoch, so hoch wie etwa der von Wagner, aber anders als dieser zweifelte er ständig, ob er seinen Anspruch auch einlösen könnte.

Ein wichtiger Gesichtspunkt dabei ist sicher, dass Puccini zu einer Generation gehört, für die Wagner und der mit diesem gleichaltrige Verdi fast schon zu den Großvätern zählte (wenn auch sein Vater im selben Jahr wie Wagner und Verdi geboren wurde, 1813). Wer aber an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert lebte, hatte einen anderen Erfahrungshorizont: einen engeren, aber vielleicht auch menschlicheren. Man musste die eigenen Probleme nicht mehr in die Form mythischer Geschichten kleiden, sondern konnte sie ziemlich offen darlegen. Puccini, der nichts anderes wollte als das, hat deshalb Probleme moderner Menschen ohne mythische Vermittlung, aber dennoch in der konventionellen Form der Oper abgehandelt, und dieses inzwischen einigermaßen sonderbar wirkende Verfahren macht den Reiz seines Werks aus, aber zugleich auch seine Fragwürdigkeit. Wagners *Ring* wäre als moderner Film bloß lächerlich, aber Puccinis Opernstoffe könnten ohne weiteres verfilmt werden, weil sie selbst in einem historischen Gewand Stoffe von heute und für heute sind und keinen „hohen“ literarischen Anspruch erheben.

Auch musikalisch steht Puccini an einer Schnittlinie von ernsthafter Komposition traditionellen Anspruchs und von jedem Anspruch sich entziehender Unterhaltungsmusik. Seitdem erst sind beide Bereiche scharf geschieden. Puccini hat seine kompositorischen Mittel noch aus der musikalischen „Hochsprache“ bezogen; aber die gleichen Mittel wurden wenig später zur Sprache des beiläufigen Schlagers. Puccini ahnte diese Konsequenz, und er suchte sich ihr durch stilistische Raffinesse zu entziehen. Er wagte nicht den Weg Mahlers, der die Banalität des ererbten musikalischen Materials im schrillen Tonfall seines Orchesters bloßlegte und damit aufhob. Er wagte erst recht nicht den Ausbruch der Schönberg, Webern, Berg aus dem klassischen System, womit sie sich ein neues Material schufen – obwohl er diesen Ausbruch fasziniert beobachtete. Wie als Mensch war er auch als Musiker mutlos. Er glaubte, mit Hilfe kleinerer Retuschen die Tradition bewahren zu können, weil er sie bewahren wollte, und geriet damit ausweglos in Rechtfertigungszwänge.

Dass er seine am wenigsten erfolgreichen Stücke für seine besten hielt oder sie ihm jedenfalls die liebsten waren, erklärt sich daraus: Er wollte fürs Publikum schreiben, aber er hatte eine abgrundtiefe Angst vor dem Beifall von der falschen Seite. Blieb der Beifall aus, so lag für ihn die Vermutung von Qualität näher. Und je schwerer ihm die Produktion einer dann so einfach klingenden Passage fiel, umso mehr war sie ihm wert.

Der musikalische Rang von Puccinis Werk ist sicher nicht ganz oben in der Geschichte dieser Kunst einzuordnen. Aber es ist aufschlussreich als Reflex einer spezifischen gesellschaftlichen, historischen und menschlichen Situation am

Beginn der musikalischen Neuzeit. Es redet von unseren Themen, und es tut dies mit einer Musik, die auch Ausdruck einer nahezu unerträglichen Spannung ist. Wer Puccinis Musik heute als gewöhnlich empfindet, möge sich vergegenwärtigen, dass sie lange vor ihrer hoffnungslosen Banalisierung formuliert worden ist.

Diese Spannung macht Puccinis Werk bedenkenswert. Mühsam zu komponieren am Rand des Abgrunds, der jegliche Komposition als absurd erscheinen lässt: Das ist denn doch auch eine tapfere Haltung – oder eine törichte. Diese Haltung ist untrennbar mit dem Leben des Mannes Puccini verbunden, färbt es und wird von ihm gefärbt. Puccinis Biografie schreiben heißt deshalb auch eine gesellschaftliche und künstlerische Situation um die Jahrhundertwende beschreiben.

Da unsere eigenen Wurzeln tief in diese Zeit hineinreichen, betrifft eine solche Biografie Giacomo Puccinis nicht zuletzt uns selbst.