



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Frau im Schaffen Giacomo Puccinis“

Verfasserin

Lina-Eugenie Ivchenko

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik/ Italienisch

Betreuerin:

Doz. Mag. Dr. Renate Lunzer

AN

ZAMPOLIN

DANKESWORTE

An dieser Stelle möchte ich mich herzlichst bei jenen Menschen bedanken, die mich während dieser doch sehr bedeutenden Etappe meines Lebens sowohl physisch als auch psychisch stets unterstützten, allen voran

meiner Betreuerin Doz. Mag. Dr. Renate Lunzer, die die Mühe nicht scheute, mich in unseren Gesprächen immer sachkundig und wissenschaftlich zu beraten, zu informieren und zu fördern und stets für mich präsent zu sein.

meiner Freundin, Mag. Giulia Peroni aus Mailand, die den italienischen Teil der vorliegenden Arbeit nochmals überprüfte.

meinen Freunden, die mir die nötige Motivation gaben und auch über nationale Grenzen hinweg Beistand leisteten.

und meinen Eltern, Mag. Ella Malkin und Mag. Igor Ivchenko, die mir während dieser Zeit sicherlich finanziell behilflich waren, doch insbesondere geistig und seelisch.

INHALTSVERZEICHNIS:

1.	EINLEITUNG	S.1
2.	GIACOMO PUCCINI	S.2
2.1.	Seine Jugend- und Studentenzeit – Le Villi	S.2
2.2.	Die Flucht mit Elvira Bonturi – Äußeres Erscheinungsbild und Charakteristik Giacomo Puccinis und Elvira Bonturis – Die gemeinsamen Jahre bis 1890	S.7
2.3.	Elvira zwischen Giacomo und seiner Musik	S.10
2.4.	Puccini – psychologisch betrachtet	S.14
2.5.	Puccini und sein berufliches Umfeld/ seine Arbeit	S.19
3.	DIE SOZIALE STELLUNG DER FRAU IM 19/20. JAHRHUNDERT	S.20
3.1.	Weiblichkeitsbilder - Die sentimentale Lektüre	S.23
3.2.	Femme fragile	S.27
3.3.	Femme fatale	S.28
3.4.	Femme enfant	S.30
4.	LA BOHEME – FEMME FRAGILE/ FEMME ENFANT	S.31
4.1.	Divergenzen zwischen Murgers und Puccinis „La Bohème“ oder Mimì wird zum „Engel“	S.34
4.2.	Die wirklichen Personen der „ Scènes de la vie de Bohème“	S.37
4.3.	Die Darstellung „Mimì“ in Puccinis „La Bohème“	S.39
4.4.	1. Szene: Der Auftakt – der „caminetto d’amor“ – das Unreine	S.39
4.4.1.	Der Auftakt	S.39
4.4.2.	„Caminetto d’amor“	S.41
4.4.3.	Das Unreine	S.44
4.5.	2. Szene: Mimì erscheint – 4 Elemente der Hilflosigkeit – die omnipräsente Kälte – Der Poet stellt sich vor – Mimì als Kindfrau – die Hand als Symbol	S.44
4.5.1.	Mimì erscheint	S.44
4.5.2.	Vier Elemente der Hilflosigkeit	S.45
4.5.3.	Die omnipräsente Kälte	S.46
4.5.4.	Der Poet stellt sich vor	S.48
4.5.5.	Mimì als Kindfrau	S.49
4.5.6.	Die Hand als Symbol	S.50

4.6.	Die faule Francine und die habgierige Mimi	S.52
5.	LA FANCIULLA DEL WEST	S.56
5.1.	Die Causa Doria Manfredi – Entstehungsgeschichte der Fanciulla	S.56
5.2.	Minnie als „New Woman“	S.59
5.3.	1. Szene	S.61
5.3.1.	Eine Frau unter Männern	S.61
5.3.2.	Minnie – die strenge Mutter	S.65
5.3.3.	Die Machtverhältnisse zwischen Rance – Minnie – Mr. Johnson	S.66
5.4.	2. Szene: Die Situation spitzt sich zu	S.67
6.	DIE PRINZESSIN VON CHINA – FEMME FATALE	S.74
6.1.	Vom persischen Märchen zur italienischen „Turandot“	S.74
6.2.	Die Gattung Märchen	S.79
6.3.	Einige Modifikationen	S.81
6.4.	1. Szene: Grausamkeit und Sentiment – die Gliederung in zwei Parteien	S.82
6.5.	2. Szene	S.84
6.5.1.	Altoum – die Zahl 3	S.84
6.5.2.	Die Rache Turandots – eine Furcht?	S.85
6.5.3.	Calaf und die drei Fragen	S.88
6.6.	Weitere Symbole: Das Eis – die Namensnennung – der Mond	S.91
7.	EXOTISMUS IN „TURANDOT“	S.93
7.1.	Puccinis Musikstil	S.93
7.2.	Exotismus – ein historischer Abriss	S.94
7.3.	Lokalkolorit und musikalische Atmosphäre bei Puccini	S.97
7.4.	Exotische Elemente: Ganztonskala, Pentatonik und Instrumentation	S.100
7.5.	Melodien mit Vorlage	S.102
7.6.	Melodien ohne Vorlage	S.106
8.	DAS FINALE	S.111
9.	SCHLUSSWORT	S.114
10.	ZUSAMMENFASSUNG AUF ITALIENISCH	S.115
11.	ANHANG	S.126
12.	LITERATURVERZEICHNIS	S.133
13.	INTERNETQUELLEN	S.136
14.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	S.137
15.	CURRICULUM VITAE	S.139

1. EINLEITUNG

„Donna non vidi mai simile a questa!“¹

Während unzählige Ohren den lieblichen Huldigungen des mittellosen, jungen und temperamentvollen Des Grieux´ an seine Manon gelauscht haben, etliche Schnupftücher aus den Taschen gezogen wurden, um darin die vom Nass bedeckten Äuglein zu verbergen, fragt sich der geschulte Leser, wer nun im Leben Giacomo Puccinis diese geheimnisvolle „donna“ war; ob es je für ihn die „Einzige“ gegeben hat und wie sie sein Werk, insbesondere die darin agierenden Heroinnen, beeinflusste. Denn so sehr sich der Luccheser von seinem Umfeld abzugrenzen versuchte, um nur seinen Passionen, allen voran dem Komponieren nachzugehen, so war doch sein Tun von diversen Eindrücken, Emotionen und mehr oder minder gewichtigen Ereignissen geprägt. Im Zuge dieser ändert sich ebenso sein Frauenbild in den Opern. Puccinis Heldinnen sind so individuell wie verschieden, keine gleicht der anderen, keine ist ein Ebenbild eines bereits existierenden weiblichen Charakters, selbst wenn sicherlich gemeinsame Eigenschaften nicht auszuschließen sind, so wie bspw. die Naivität oder die kindliche Manier bei Madame Butterfly, Manon und Mimì oder die relative Härte bei Tigrana (Edgar) und Turandot. Dennoch sind beim näheren Betrachten markante Divergenzen in jeder „donna pucciniana“ – wie des Maestros Heroinnen allgemein häufig genannt werden – zu entdecken. Jener Entdeckung soll die vorliegende wissenschaftliche Arbeit dienen, wenngleich es mir nicht möglich sein wird, alle Protagonistinnen des puccinischen Schaffens in meiner Analyse zu berücksichtigen. Dem Leser wird der Einblick in eine bemerkenswerte, künstlerische Welt inmitten einer oft erbarmungslosen Realität des 19. Jhs. / Anfang 20. Jhs. im italienischen Kulturmonopol Mailand trotzdem nicht verwehrt bleiben. Er wird die Persönlichkeitsentwicklung eines musikalisch begabten „Witzboldes“ zum international angesehenen, von der Presse getadelten, vom Publikum geliebten Opernkomponisten verfolgen, sich mit dem jungen Giacomo gemeinsam in eine waghalsige Liebesaffäre stürzen und anschließend vor übler Nachrede aufs rar besiedelte Land flüchten, um dort am Ufer des idyllischen Sees Massaciuccoli nicht selten zu verweilen. Er wird aber ebenso Albina Puccini und Elvira Bonturi kennenlernen, um folglich zu begreifen, weshalb das schwache Geschlecht stets die Hauptrolle sowohl im Privaten als auch im Beruflichen bei Puccini einnehmen sollte. Und letztlich wird ihm allmählich bewusst werden, wie viele teilweise völlig konträre Seiten

¹ Puccini, Giacomo: Manon Lescaut. Italienisch/Deutsch. Darmma lirico in quattro atti. Operndrama in vier Akten. Übers. und hrsg von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2007, S.20

ein- und dieselbe Frau aufweisen kann, maskiert als 15-jährige Geisha, römische Sängerin oder chinesische Prinzessin. Doch bevor wir uns zu sehr in theoretische Einleitungen verwickeln, wollen wir unsere Entdeckungsreise durch die engen Gassen vorbei am Mailänder Dom, durch die „Galleria“ und entlang der Via Filodrammatici, wo linkerhand sich das ehrwürdige und für viele Musikschaaffende, Tänzer, Komponisten, Dirigenten..., kurzum Künstler Furcht einflößende „Teatro alla Scala“ erhebt, beginnen:

2. GIACOMO PUCCINI

2.1. Seine Jugend- und Studentenzeit – Le Villi

Am „Teatro alla Scala“ ist Giuseppe Verdi ein hochgepriesener Star, der unangefochtene Mittelpunkt der Opernproduktion, währenddessen der Neuankömmling Giacomo, Student des Mailänder Konservatoriums, im schäbigen aber heimigen Lokal mit dem überaus klingenden Namen „Excelsior“ eine „minestrone alla milanese“ schlürft. Wir befinden uns in den Jugendjahren des Lucchesers, im Jahre 1880. Puccini hat die Aufnahmeprüfung als einer der älteren Kandidaten (mit 22 Jahren) mit beachtlichem Erfolg bestanden, was allerdings bei der musikalischen Vorbildung (Orgelunterricht beim Onkel Fortunato Magi und Carlo Angeloni, Chorknabe in den Kirchen San Marino und San Michele und Studium der Kirchenmusik am Istituto musicale Pacini) und der traditionsreichen Musikerdynastie Puccini [beginnend mit Giacomo Puccini (1712-81) und endend mit Michele Puccini (1813-64)] nicht anders zu erwarten war. Als sechsjähriger Knabe mit seinen sechs Geschwistern und einer jungen Mutter vom Vater Michele, der frühzeitig starb, alleingelassen, hatte er bald die unangenehmen Seiten des Lebens kennenlernen müssen, wobei die Armut – worüber er noch zu Genüge in seinen Briefen klagen wird – das sprichwörtlich geringste Übel darstellte. Schließlich muss man bedenken, dass die gesamte Bürde der Verantwortung nun auf zerbrechlichen und zierlichen Schultern lag, jenen von Albina Puccini (geborene Magi) und des älteren Sohnes Giacomo. Gewiss war auch der Rest der vielköpfigen Familie von den täglichen Pflichten und Lasten keineswegs befreit, und dennoch: war es nicht dem erstgeborenen männlichen Erben bestimmt worden, als Organist und Kapellmeister der Stadt dem Vater nachzufolgen? So zumindest ist aus einem Passus im Erlass der Stadtverwaltung vom 18. Februar 1864 zu schließen.² Nun erleben wir den Maestro in einem vollkommen anderen Ambiente. Er ist seiner ihm von außen vorgeschriebenen Berufung nicht gefolgt, improvisiert nicht auf der Orgel in einer der Luccheser Kirchen oder schreibt an einer

² Höslinger, Clemens: Puccini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 7. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003, S.13

polyphonen Fuge zu Ehren der Stadtväter, sondern diskutiert mit seinem Zimmergenossen Pietro Mascagni im eben genannten „Excelsior“ über Richard Wagners „Parsifal“ oder möglicherweise über ein am Vorabend für Furore gesorgtes neues Werk des italienischen Meisters Verdi. Tatsache bleibt, dass Puccini seiner Heimat den Rücken zugewandt hat und somit die ihm bis dato wohlgesonnenen Stadtsoberhäupte und Mäzene erzürnt hat. Vielleicht tat er dies auch nicht selten mit seinen lausbubenhaften Streichen, die neben dem Rauchen einer seiner jungen Sünden waren. Jedoch verzieh man auch das einem Buben, welcher vermutlich darin seine Abwechslung vom tristen Dasein suchte. Psychologisch gesehen wäre auch die folgende Annahme nahe liegend:

Giacomo, eine sensible, melancholische (siehe Briefe der späteren Jahre) und äußerst kreative Person überspielte sowohl seine Feinfühligkeit als auch seine Melancholie indem er zum anderen Extrem tendierte, d.h. zum Witzbold wurde. Bezüglich der lebenslangen Zigarettenabhängigkeit sind die Ursachen hierfür evident: der Verlust des Vaters und die Abhängigkeit von der Mutter, die von da an zur ersten und wichtigsten Bezugsperson wurde. Nicht ohne Grund vergleicht Sigmund Freud das Ziehen am Zigarettenstängel mit dem Saugen an der mütterlichen Brust.³ Und in der Tat wird der zukünftige Zögling des Ricordi Verlagshauses nur sehr schwer den Tod seiner geliebten Mutter, die wenige Wochen nach der Uraufführung seines Erstlingswerks „Le Villi“ starb, verkraften. (vgl. „...ich denke immer an sie, und gestern nachts hat mir von ihr geträumt. Heute bin ich noch trauriger als sonst. Welche Erfolge mit die Kunst auch schenken mag, ich werde nie ganz zufrieden sein, weil mir meine liebe Mama fehlt.“)⁴

Clemens Höslinger kommentiert diesen Textausschnitt, wie folgt:

Diese Worte bedeuten weit mehr als bloßen Ausdruck einer momentanen, durchaus begreiflichen Schmerzempfindung. Puccini hat vielmehr den frühen Verlust seiner Mutter sein Leben lang nicht verwunden. Sein gesamtes künstlerisches Werk spiegelt diesen Schmerz wider. Die Idealisierung der Frauengestalten in Puccinis Opern deutet auf diese Mutter-Verehrung hin. Und auch im realen Leben befand sich der Künstler unentwegt auf der Suche nach einem Ersatz für jenes hohe Frauenideal, das er in seiner Mutter kennengelernt hatte.⁵

Inwiefern Puccini aber unter einem Ödipuskomplex litt⁶ und/ oder in seiner frühen Kindheit, konkreter gesagt, in der „oralen Phase“ „durch unbewusste Verhaltensweisen seiner primären Bezugsperson, seiner Mutter, wiederholte psychische Kränkungen erlitten hat“⁷ und somit zu Albina Magi eine sogenannte Hass-Liebe-Beziehung pflegte, ist zu hinterfragen. Mit einem

³ vgl. dazu Brühlmeier, Arthur: Die Psychoanalyse Sigmund Freuds <http://www.bruehlmeier.info/freud.htm> (09.12.2012)

⁴ Gara, Eugenio[Hrsg.]: Carteggi pucciniani. Mailand: Ricordi 1938, Nr.14 (zitiert nach Höslinger, 2003, S.36)

⁵ Höslinger, 2003, S.36

⁶ vgl.: Carner, Mosco: Puccini Biografie. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel 1996, S.480

⁷ Demel, Stefan und Gernot Demel: Giacomo Puccini. Eine Psychobiographie. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1995, S.95

bestimmten Grad an Gewissheit kann man aber vom Vaterverlust als Trauma sprechen. Obwohl dieses tragische Ereignis mit Sicherheit nicht minder traumatisch für die Witwe des ehemaligen Kapellmeisters war. Albina erwies sich glücklicherweise oder bedauerlicherweise – möchte man den Autoren Stefan und Gernot Demel Glauben schenken und nachhaltige psychologische Folgen beim Lieblingssohn Giacomo vermuten – als eine starke Frau. Dabei genügt schon ein flüchtiger Blick auf das Portrait der Toskanerin, um in ihren Augen die nötige Entschlossenheit zu entdecken, die gleichermaßen das Überleben der sieben Puccini-Sprösslinge sicherte. Immerhin waren die Lebensumstände auch für Kleinbürgerliche, insbesondere für alleinstehende Frauen nicht sehr angenehm. Giacomo musste mit seinem Orgelspiel für sich und die Familie Taschengeld dazuverdienen und oftmals gingen die Kinder ohne Abendbrot zu Bett. Die musikalische Vormachtstellung brachte den Puccinis leider keine zusätzlichen finanziellen Mittel ein. Und so gelang es Albina nur mit den größtmöglichen Anstrengungen ihren beiden Söhnen Giacomo und Michele (3 Monate nach dem Tod des Vaters geboren) eine fundierte Ausbildung zu gewähren.

Auch jetzt in Mailand lebt der 22-Jährige in einem bescheidenen Zimmerchen, welches schlicht möbliert ist. Doch zumindest muss er nicht hungern. (vgl.: „Ich esse ziemlich schlecht, aber ich fülle mich voll mit Minestrone, mit „verlängerten Fleischbrühen“ usw.“)⁸. Für das erste Studienjahr erhält er ein monatliches Stipendium von 100 Lire von Margherita die Savoia, der italienischen Königin; die restlichen Studienjahre wurden vom fernen Verwandten Dr. Nicolao Cerù subventioniert. Dennoch reichte die finanzielle Stütze nur für das Mindeste, wie eine warme Mahlzeit täglich und eine ärmliche Behausung in der italienischen Kulturmetropole. Trotz allen Widrigkeiten hatte sich der Luccheser im höchsten Maße geehrt zu fühlen, sich Student des Mailänder Konservatoriums nennen zu dürfen, hatte doch einst der große Verdi dieses Glück nicht erfahren. Die Konkurrenz war enorm, insbesondere in Mailand. Während „Aida“ und „Othello“ auf den „Brettern, die die Welt bedeuten“⁹ für Sensationen und neuen Gesprächsstoff unter den Musikliebhabern, -kritikern, -verlegern, -mäzenen und -gegnern sorgte, bereitete sich eine neue Generation darauf vor, Verdis Machtstellung zu erschüttern. Dazu zählen die Vertreter der sogenannten „Giovane scuola italiana“¹⁰: Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilea. Alfredo Catalani, wie Puccini ebenfalls in Lucca geboren, konnte sich zu der Zeit

⁸ Gara, Eugenio[Hrsg.]: *Carteggi pucciniani*. Mailand: Ricordi, Nr.1 (zitiert nach Höslinger, 2003, S.21)

⁹ Schiller, Friedrich von: *An die Freunde* In: *Schiller Sämtliche Werke in vier Bänden*. Mit einer biographischen Einleitung. Bd.1. Augsburg: Weltbild Verlag 1998, S.138

¹⁰ „[...]Giovane scuola italiana (Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Cilea, Giordano) progugnò uno stile ispirato al “vero” drammatico, al crudo realismo, all’espressione immediata e appasionata dei propri sentimenti; concetti ben definiti nel prologo dei *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), autentico manifesto del Verismo [...]“ (Sinchelli, Enrico: *Le stelle della lirica. I grandi cantanti della storia dell’opera*. (2. Aufl.) Rom: Gremese 2002, S.17

bereits an einem gewissen Bekanntheitsgrad und Anerkennung erfreuen. Seine Position in der Stadt der Oper war aber instabil und konnte – wie dies auch anschließend geschah – von seiner Konkurrenz jederzeit eingenommen werden. Die Machtverhältnisse zwischen den jungen Komponisten waren noch nicht eindeutig aufgeteilt, und so lange dies andauerte, waren die aufstrebenden Künstler untereinander befreundet, trafen sich nach den Unterrichtsstunden im „Excelsior“ oder lauschten den Klängen der neuen Opernwerke. Jeder hatte sich in der florierenden Opernwelt zu behaupten und viele hofften auf den gewinnbringenden Erfolg. Genauso Puccini. Er schrieb zwar ein Orchesterwerk, sein „Capriccio sinfonico“ (1883), welches vom Studentenorchester des Konservatoriums aufgeführt wurde und von Kritikern, unter anderem Filippo Filippi, sehr gelobt wurde. Das Lob brachte dem Absolventen dennoch kein regelmäßiges Einkommen und Unabhängigkeit von Nicolao Cerù, der den Wert jeder Lire gut kannte und keineswegs verschwenderisch in der Unterstützung seines Zöglings war. Giacomo wartete auf eine Wende, nicht passiv, nicht tätigkeitslos. Er arbeitete an einer Idee: Edoardo Sonzogno, neben dem Haus Ricordi, der wichtigste und einflussreichste Verleger Mailands schrieb im Jahre 1883 zum ersten Mal einen Wettbewerb für eine einaktige Oper aus und Puccini wollte daran teilnehmen. Er wusste noch nicht, wie und hatte auch keinen Librettisten, geschweige davon, dass er noch nie eine Oper komponiert hatte. Sicherlich war der Maestro, wie er seit seinem Konservatoriumsabschluss und nach Tradition titulierte wurde, nicht untalentierte, wenngleich er kein Genie war. Nichtsdestotrotz musste er einen neuen Schritt wagen, einen Schritt ins Ungewisse; von der Theorie in die Praxis, um vom fiktiven, nur in der Imagination des Künstlers existierenden Theaters das reale Theater und sein künftiges Publikum zu erreichen. Ponchielli, sein ehemaliger Kompositionslehrer am Konservatorium, darüber hinaus eine Vaterfigur und Protektor, ermöglichte Giacomo den Kontakt zu Ferdinando Fontana, einem Poeten der „Scapigliatura“¹¹- Bewegung, welche in den 60er Jahren, inspiriert von den französischen „Bohemiens“ nun auch in Italien nahrhaften Boden fand. (Puccinis „La Bohème“ wird jedoch nicht mithilfe Fontanas poetischem Können die Weltbühnen erobern.)

¹¹ „Con il termine „Scapigliatura“, che traduce il francese *bohème* (letteralmente: boemo, zingaro, nomade), si è indicato un gruppo di giovani poeti e scrittori, tra cui Emilio Praga, i fratelli Arrigo e Camillo Boito, Carlo Dossi, Iginio Ugo Tarchetti (p.76) e, a Torino, Giovanni Faldella e Giovanni Camerana. Critici nei confronti della tradizione romantica, vissero un'esistenza trasgressiva e disordinata. [...]Gli atteggiamenti «maledetti» di questi artisti e la loro volontà provocatoria e scandalistica, testimoniano quanto gli strumenti culturali ed espressivi delle passate generazioni fossero divenuti inadeguati per esprimere le complesse trasformazioni del mondo moderno (in particolare, essi si scagliano contro l'arte di Manzoni, emblema di costumi, tradizioni e sentimenti che facevano parte del passato e che non interpretavano più il presente).“ La poesia della scapigliatura (<http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/files/2009/06/pp380-383.pdf>, 9.12.12)

Für den Moment war Fontana ein Hoffnungsschimmer, und vermutlich sogar ein Glücksfall. Weder Puccini noch seinem Librettisten fehlte es an Motivation und Tatendrang. Und die Eile, mit welcher sie vorangingen war auch dringend erforderlich, da der „Concorso Sonzogno“ als Einsendetermin bereits den 31. Dezember festsetzte. Überdies hinaus war der „Concorso“ national, somit nicht ausschließlich auf den musikalischen Nachwuchs von Mailand beschränkt. Es galt in wenigen Monaten – Puccini erhielt das Libretto erst im September – ein Meisterwerk zu kreieren. Nun wird der werthe Leser annehmen, dass der spätestens seit „Manon Lescaut“ zum Nachfolger bzw. Erbe Verdis avancierte Giacomo den mit 2000 Lire datierten Siegerpreis gewonnen hatte. Doch wie unglaublich dies scheint, so war es Puccini wegen einer Unachtsamkeit nicht beschieden, als Gewinner aus dem Wettbewerb hervorzukommen: seine unleserliche Kalligrafie. „Le Villi“, das noch in der früheren Schreibweise („Le Willis“) seinen Bezug zum Deutschen offenbart, basiert auf einer mystischen Legende aus dem Schwarzwald. Wieso ausgerechnet ein Italiener sich eines deutschen Stoffes bedient, kann man nur damit erklären, dass die deutsche Literatur und die deutsche Musiktradition außerhalb der geografischen Grenzen nicht unbekannt war, im Gegenteil, sogar ein hohes Prestige genoss. „La Giovane scuola italiana“ war unweigerlich vom frühen Verismo Verdis und im Generellen von der heimischen Kompositions- und Musizierweise geprägt, spähte aber kontinuierlich in Richtung Norden, wo Richard Wagner am Schreibtisch sitzend oder hinter dem Dirigierpult stehend, regelrechte musikalische Revolutionen auslöste – man bedenke seine Vorstellung vom Gesamtkunstwerk, seine verstärkte Orchestrierung oder andere Neuerungen. All dies war einem Puccini, Mascagni oder Catalani nicht fremd. Einzig und allein der Komponist entschied, inwiefern er sich von solchen Tendenzen beeinflussen ließ. Der Autor der „Le Villi“ war diesbezüglich stets sehr offen, mehr noch, er sog begierig jedes moderne Werk, jeden noch so seltsamen Ton auf, studierte die wagnerischen Partituren und verfolgte beständig die aktuellen Kulturereignisse der Stadt. Nun wurde er selbst zum Stadtgespräch. „Le Villi“, welches vom „Concorso Sonzogno“ wegen der unleserlichen Handschrift ausgeschlossen wurde, stieß im Hause Marco Salas, in dem ebenso Arrigo Boito (der Librettist Verdis) zugegen war, auf rege Begeisterung. Und nun wurde es unter der Aufsicht des Verlagshauses Ricordi im Teatro dal Verme uraufgeführt. Die achtzehn Hervorrufe nach der Vorstellung und Kritiken wie „Kurz, wir glaubten fest, dass Puccini jener Komponist ist, den Italien seit langer Zeit erwartet“¹² verraten dem Leser, dass Giacomo der neue Star am musikalischen Himmel war. Sogar Verdi äußerte sich positiv zum jungen Luccheser: „Ich habe sehr viel Gutes über den Musiker

¹² Höslinger, 2003, S.33

Puccini gehört“.¹³ Folglich ließ Giulio Ricordi, der Vorsitzende des Ricordi-Verlages, seinen Schützling nicht mehr weiterziehen, womöglich noch zum Rivalen Sonzogno. Er sicherte sich „sämtliche Druck-, Aufführungs-, und Übersetzungsrechte für alle Länder“ und „[beauftragte] Maestro Puccini mit der Komposition einer neuen Oper auf einen Text von Ferdinando Fontana“.¹⁴ Diese erfreuliche Veränderung trübte ein einschlagendes und signifikantes Ereignis: der Tod der Mutter. Puccini blieb mit 25 Jahren Vollwaise und hatte einzig und allein die geschwisterlichen Schultern zum Trost. Im August 1884 schrieb er folgenden Brief an Ramelde: „Penso sempre a Lei e stanotte me la sono anche sognata“¹⁵ Wie auch immer Demel/Demel den Tod der Mutter in ihrer Psychobiografie analysieren¹⁶, und ob man ihren Überlegungen zustimmt oder nicht, Tatsache ist, dass jenes Unglück, selbst, wenn es auch vorhersehbar war - Albina Magi litt an Krebs – ein heftiger Schicksalsschlag für den Musiker war, den er – wenn überhaupt – äußerst spät überwunden hatte. In dieser Zeitspanne – ob nun während der Arbeit an „Le Villi“ oder erst ein Jahr danach, während „Edgar“ – so ganz exakt ist es nicht zu sagen – trifft Puccini auf die bereits verheiratete Elvira Gemignani. Der Maestro sollte ihr Gesangsstunden geben, um ihre doch etwas schrille und laute Stimme zu schulen. Der Ehemann, Narciso Gemignani, ein tüchtiger Geschäftsmann, war ein Jugendfreund des Komponisten und so tat man diesen Gefallen natürlich gern, besonders, wenn die Schülerin auch noch so anmutig und attraktiv, wie Elvira war.

2.2. Die Flucht mit Elvira Bonturi – Äußeres Erscheinungsbild und Charakteristik

Giacomo Puccinis und Elvira Bonturis – Die gemeinsamen Jahre bis 1890

[...]Elvira Bonturi è bellissima. Gli occhi si aprono luminosi, il naso è volitivo ma armonioso, la bocca mostra la dentatura perfetta schiudendosi a un sorriso appena accenato (un sorriso reticente, che si riserva una zona di segretezza), mentre i capelli ricci si ammucchiano sul capo trattenuti da invisibili forcine.¹⁷

Rugarli beschreibt im oben stehenden Zitat eine alte, bereits verblasste Fotografie jener stattlichen Persönlichkeit, und trotz allem erkennt er im Antlitz dieser Dame alle Facetten einer wunderbaren Schönheit, welche ebenso oder im verstärkten Maße die Zeitgenossen verzauberte. Elvira Bonturi (Bonturi mit Mädchennamen) war tatsächlich eine entzückende Erscheinung, dessen sich gleichfalls Puccini nach und nach bewusster wurde. Zeitlebens wird

¹³ ibid., S.35

¹⁴ ibid., S.33

¹⁵ Cara, 1958, Nr.14

¹⁶ vgl. Demel, 1995, S.96f

¹⁷ Rugarli, Giampaolo: La divina Elvira. L'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini. Venezia: Marsilio 1999, S.16

neben seinen zwei großen Passionen, der Musik und der Jagd, das „schwache Geschlecht“ eine gewichtige Rolle spielen. „[sono] un potente cacciatore di uccelli selvatici, libretti d’opera e belle donne“¹⁸

Selbstverständlich mehrte sich mit jeder erfolgreichen Oper unter anderem auch die feminine Anhängerschaft Puccinis. Und der Komponist war nicht nur berühmt, sondern pflegte auch in den Umgangsformen stets galant und zuvorkommend zu sein. In einem Sonderartikel der italienischen „Ecostampa“ lesen wir:

Puccini era un bell’uomo, uno di quelli che incantano le donne, seduttore ma anche il 'signore': e questo dicono le immagini. Bello e 'possibile', col suo cappello sulle ventitrè, lo sguardo mediterraneo che è tutto sensualità, carezze ardenti e languidi abbandoni, i baffetti da intraprendente conquistatore: ma al fascino si accoppiano eleganza ed educazione “borghesi”, e dentro quegli occhi intensi, dietro quella fronte ampia, ci sono pensiero, creatività, melodia.¹⁹

Ferruccio Pagni, ein Freund und Maler erinnert sich hingegen:

Testa ben modellata, fronte spaziosa e serena, mascella soda, mento allungato e squadrato, bocca piccola, sensuale, gli incisivi superiori sporgenti, naso prominente – era proprio il perfetto tipo toscano, forte, vigoroso, con due occhi grigio-marrone, non grandi, la palpebra sinistra lievemente abbassata, ma vivaci fino alla più raffinata furbizie, malinconici a volte, fino alla tristezza più accorata...²⁰

Mit Sicherheit bewunderte und verehrte genauso Elvira den zwar noch bedürftigen, aber begnadeten Luccheser. Vielleicht haben sich ihre Blicke bewusst oder unbewusst, zögernd und schamhaft mehrmals beim Singen von Liebesduetten gekreuzt. Vielleicht umschlang er sogar ihre zierliche Taille beim Versuch, ihr das richtige Einatmen aus dem Bauch heraus zu lehren. Möglicherweise trafen sich ihre Hände, wie die von Mimì und Rodolfo, allerdings nicht beim Suchen eines Schlüssels, sondern beim Umblättern der Noten. Allein der Lehrer und seine eifrige Schülerin wissen, weshalb und wie es zu einer amourösen Beziehung kam. Nun gut. Das Liebesverhältnis war geheim und konnte es, vor allem in Anbetracht der Umstände – Elvira hatte eine Tochter und erwartete ein zweites Kind – auch bleiben. Doch es kam anders und völlig überraschend: sie flüchten.

Giacomo non è un avventuriero e dell’avventuriero non ha la stoffa. È un piccolo borghese, cresciuto nel rispetto della religione, della patria, della famiglia.²¹

Rugarli versucht Giacomos und Elviras Handlung als eine ausschließlich aus Liebe entstandene Notwendigkeit zu rechtfertigen und argumentiert entgegen vieler Meinungen

¹⁸ Scalera, Italo: I grandi imprenditori del XIX secolo. Centocinquant’anni di storia di Italia, di scoperte, di invenzioni, di impresa, di lavoro. Padova: Cedam 2011, S.43

¹⁹ Secolo d’Italia: Quel flirt tra Puccini e il cinema

http://www.puccinifestival.it/website/allegati/areastampa/PucciniCinemaframebyframe_MarioBernardiGuardi_2agosto2008.pdf (9.1212)

²⁰ Rugarli, 1999, S.41f

²¹ ibid., S.15

vom Maestro als Casanova damit, dass Giacomo einem gutbürgerlichen und gläubigen Haus entstammt. Ich möchte seine These nicht widerlegen, nur den Leser darauf hinweisen, dass die Sitten im Italien Ende des 19. Jhs., hauptsächlich in einer kleinen toskanischen Stadt wie Lucca anders – um nicht zu sagen, strenger – waren als heutzutage. Eine Überschreitung dieser war mit allgemeiner Geringschätzung und Hass der Bevölkerung verbunden, teils mit sozialer Ausgrenzung und verständlicherweise mit dem Verlust jeglicher Würde, besonders jener der Frau. Elvira hinterließ ebenfalls ein Kind (Renato) – wahrscheinlich nicht freiwillig – die Tochter Fosca nahm sie mit.

Benché le storie ufficiali parlino di una improvvisa fuga degli amanti da Lucca a Milano, non è verosimile che tutto sia esploso *ex abrupto*: Narciso Gemignani avrà pur avuto qualche sospetto e, tra marito e moglie, vi sarà pur stata una negoziazione dei termini della rottura, tra i quali deve essere stata inclusa la rinuncia al piccolo Renato: chi sa, Narciso può aver voluto ritenere uno strumento di pressione e di ricatto (secondo la sciagurata dialettica che fa dei figli merce di scambio, quando un matrimonio si rompe) o, più sottilmente, può aver temuto, cedendo l'infante alla transfuga, di sollevare un dubbio sul suo essere padre, naturale oltre che legale, effettivo oltre che anagrafico.²²

Elvira und Giacomo flüchten nach Mailand, weit weg von den kleinbürgerlichen Stadtgesprächen, weit weg von Gram und Schmach, weit weg von bösen Zungen und endlosen Beschuldigungen. Doch die Menschen reden noch immer, sie hören nicht auf, sich die skandalöse Geschichte stets von Neuem zu erzählen, teilweise mit pikanten Ausschmückungen, teilweise mit scheinbar der Wirklichkeit entnommenen Fakten, die allein den fantasiereichen Köpfen einiger ausgesprochen begabter Unterhalter entstammen. Dem Zuhörer war es gleich, ob er nun falsifizierten Fakten lauschte oder auch nicht. Hauptsache war, dass die Affäre des „zweiten Casanovas“ den Gesprächspartner in Staunen versetzte, amüsierte, bestürzte, erzürnte oder sonst wie beeindruckte. Und das gelang dem Erzähler allemal. Elvira musste eine sehr starke Frau sein, wenn sie sogar in unserem doch sehr liberalen Jahrhundert ohne Zweifeil als „emanzipiert“ wahrgenommen werden kann. Vielleicht hat sie „kopflös“ gehandelt oder wie wir sprichwörtlich oft sagen „aus dem Bauch heraus“ ohne die möglichen Folgen zu erwägen, und dennoch: Elvira war mutig. Genauso mutig wie Tosca, als sie aus Widerwillen gegen Scarpia und aus bedingungsloser Liebe für Mario Caravadossi den skrupellosen Polizeichef ermordet? Oder genauso aufopfernd wie die 16-jährige Cio-cio-san, welche Tradition und Land verleugnet, nur um in den Armen ihres geliebten Ehemannes Mr. Pinkerton zu liegen? Oder womöglich doch einfach gewinnsüchtig und unheilbringend wie „Tigrana“ in „Edgar“? Richten wir unseren Blick auf die Charakterbeschreibung Elviras in „La divina Elvira“ vom bereits zitierten Giampaolo Rugarli:

²² *ibid.*, S.39

Ed Elvira? Di lei, prima della fuga d'amore, si sa poco. Viene descritta come una persona normale: le viene attribuita la dose di istruzione che secondo le idee correnti conviene a una donna, si dice che abbia voce imperfetta, forse un po' metallica, si giura che abbia sposato Narciso Gemignani per ragioni di cuore, nient'altro [...] Intelligente, senza essere una George Sand [...]²³

Weiters lässt uns Rugarli wissen:

Porchizia [Anm.: Kosenamen für Elvira] ha un pessimo carattere: su questo punto tutte le testimonianze concordano. È diffidente, rancorosa, autoritaria, bisbetica, sboccata, violenta...all'occorrenza sa anche diventare manesca. Se non fosse tanto bella, si potrebbe dire: è una strega.²⁴

Der Schriftsteller versucht nicht, Elvira's schwer umgängliche Persönlichkeit zu verheimlichen. Er rechtfertigt sie nur dadurch, dass er sie als Konsequenz entsprechender Lebensumstände betrachtet. Nun, wie waren diese Lebensumstände in den anfänglichen Jahren ihrer inoffiziellen Vereinigung? Neben dem vorhin erwähnten Spott, dem sich das Paar ausgesetzt fühlte, kamen weitere Unannehmlichkeiten hinzu: Puccini's noch unsichere Stellung als Opernkomponist – sein zweites Werk „Edgar“ (nach Alfred de Musset's „Le Coupe et les lèvres“, Libretto von Ferdinando Fontana), welches seine Premiere am 21. April 1889 an der Scala hatte, genoss einen Achtungserfolg und wurde bald vom Spielplan genommen – die finanzielle Belastung einer Familie und die Verantwortung für deren Existenz – nun war Giacomo auch Fosca's Ernährer und Vater – stand auf schwankendem Untergrund und die zusätzliche Bürde durch den arbeitslosen Michele, dem jüngeren Bruder Puccini's, welcher vorübergehend bei ihnen einzog. Die Situation ist für jedes Mitglied, dieser nicht nur durch Liebe, sondern ebenfalls durch Leid und Ausweglosigkeit vereinten Kette, nicht leicht. Michele wird in naher Zukunft in Übersee sein Glück versuchen und ebenso der Maestro wird nicht selten seine Emigration in Erwägung ziehen. Allerdings bleiben Giacomo und Elvira vorerst mit dem Mädchen Fosca, trotz oder wegen der spärlichen Geldmittel, in Mailand.

2.3. Elvira zwischen Giacomo und seiner Musik

Als Elvira 20 Jahre jung, noch mit Narciso Gemignani verheiratet und nicht mit Puccini bekannt war (dieser hatte erst seine Studien in Mailand aufgenommen) hatte sie höchstwahrscheinlich das Privileg eines bescheidenen Hausunterrichts erfahren. Ihre Stimme war zum Zeitpunkt der Anstellung Puccini's als Gesangslehrer für die gnädige Frau des Geschäftsmannes nicht ausreichend oder nur im geringen Grade geschult, weswegen

²³ ibid., S.15f

²⁴ ibid., S.38

schlusszufolgern ist, dass die künstlerische Erziehung in ihrer Kindheit etwas vernachlässigt wurde. Obschon sie in ihrem Zusammenleben mit ihrem Geliebten und nach dem Tode Narcisos, dem Gemahlen Giacomo oftmals beteuerte, sie liebe die Musik nicht oder nicht selten völlige Gleichgültigkeit dieser gegenüber demonstrierte, war Elvira ihr nicht abgeneigt. Sie mochte doch die Profession des Künstlers, allerdings war sie von ihr ständig bedroht und letztlich besiegt worden. Puccini war in seinen späteren Jahren längst nicht so entzückt von seiner ansehnlichen Gefährtin, wie von einem herzerwärmenden Libretto, in dem eine Protagonistin in verzweifelter Liebe zu ihrem ermordeten Geliebten sich von der Engelsburg in den Tiber stürzt. Dabei hatte der Komponist in seiner langwierigen Stoffsuche für seine Projekte doch immer ein Frauenbild vor seinem geistigen Auge, möchte man Rugarli Glauben schenken:

Si può congettuare che Giacomo con la sua musica, con le sue opere non faccia altro che inseguire la stessa donna, senza mai riuscire ad averla. Prima: la stessa donna che vive con lui. Poi, appena la giovinezza sfiorisce: la donna che lui ricorda e che ha perduto, pur non avendola mai conquistata interamente.²⁵

Dieser These möchten wir in den folgenden Kapiteln nachforschen. Die Forderungen Elviras nach Zuwendung und Aufmerksamkeit sind aus heutiger Sicht nachvollziehbar, waren für damalige Verhältnisse nur „Launen eines anspruchsvollen Frauenzimmers“, insbesondere dann, wenn die Passion des Gatten gleichzeitig der verdienstbringende Beruf war.

In „Figlie, spose, madri. Testimonianze die vita quotidiana“, welches Dokumente und Verhaltensregeln von 1860-1915 in sich vereint, verharren wir bei den 10 Ratschlägen für Frauen: „Cascate e Rigagnoli“²⁶

Abb.1:

²⁵ *ibid.*, S.17

²⁶ Figlie, spose, madri. Testimonianze di vita quotidiana. Brindisi, 1860-1915. Archivio di stato: Brindisi 1991, S. 86, Cat. 149 (zitiert nach Feigl, S.27)

CASCATE E RIGAGNOLI

I dieci comandamenti delle donne.

1. Guardati dalla prima contesa con tuo marito; ma se avviene questa, troncala subito: è molto meglio che se tu ne avessi ragione.
2. Non dimenticare che sei maritata ad un uomo e non ad un Dio acciocchè non ti sorprendano le sue imperfezioni.
3. Non tormentarlo continuamente per denaro ma cerca di fare colla somma che egli ti assegna settimanalmente.
4. Se tuo marito non possedesse un cuore, egli è fuori di dubbio fornito di uno stomaco perciò tu farai bene a preparargli dei cibi buoni e sani per acquistarti il suo favore.
5. Di quando in quando ma non sovente lascia a lui l'ultima parola; ciò lo mette di buon umore ed a te non nuoce punto.
6. Leggi oltre gli annunzi di nascita, di matrimonio e di morte anche gli altri articoli dei giornali e sii informata di ciò che succede all'estero; così fornirai a tuo marito occasione di poter parlare in casa di politica e degli avvenimenti del giorno senza che egli vada ad informarsene al caffè.
7. Anche in contesa sii sempre gentile con lui. Ricordati che tu lo vedevi di buono occhio quando era tuo fidanzato ora non lo guardare con occhio torvo.
8. Lascia talvolta ch'egli sostenga di saperne più di te; egli avrà coscienza della propria dignità e sarà bene che tu creda tal fiata per non dimostrare che sei infallibile.
9. Sii verso tuo marito un'amica perchè egli sia un uomo prudente e se egli non lo è cerca elevarlo a tuo amico. Innalzalo ma non abbassarti a lui.
10. Stima i parenti di tuo marito, soprattutto sua madre, egli l'amò tanto prima di te.

Qualche cosa di utile certo la ritrarranno le gentili lettrici da questi avvertimenti.

Quelle: Figlie, spose, madri. Testimonianze di vita quotidiana. Brindisi, 1860-1915, Archivio di stato, Brindisi, 1991, S. 86, Cat. 149.

Wenn wir an die Wertevorstellungen und die weibliche Emanzipation im 21. Jahrhundert denken, können wir uns beim Durchlesen des angeführten Textausschnitts ein zögerndes Lächeln nicht verkneifen. So realitätsfern uns diese „commandamenti“ auch scheinen mögen, so waren sie 1915 bittere Wirklichkeit, wie ein Brief Puccinis an seine Frau durchaus bekräftigt.

Deine Verdächtigungen verleiten Dich zu den unwürdigsten Untersuchungen. Du erfindest Frauen, um freies Spiel in Deinem Polizisteninstinkt zu haben. Alles erscheint für Dich ernst, groß und gewichtig, während es nichts, nur ein belangloses Nichts ist....Du hast niemals auf diese Dinge geschaut, wie es andere Frauen tun, die mehr verantwortlich sind – Großer Gott! Die Welt ist voll von solchen Dingen. Und alle Künstler kultivieren diese kleinen Gärten, um sich vorzumachen, daß sie noch nicht am Ende, nicht alt und im Wettkampf nicht zerrissen sind. Du bildest Dir immense Affären ein. In Wirklichkeit ist es nichts als ein Sport, dem alle Männer mehr oder weniger einen flüchtigen Gedanken widmen, ohne jedoch das aufzugeben, was ernst und heilig ist; das ist, die Familie...²⁷

Es ist nicht zu leugnen, dass die „divina Elvira“ eifersüchtig war, nicht nur auf die Musik und vermutlich auf die fiktiven Protagonisten in den Werken; vor allem war sie krankhaft

²⁷ Marek, George R.: Puccini. New York: Simon & Schuster 1951, S.87 u. 88 (zitiert nach Demel, S.56f)

eifersüchtig auf die realen Liebschaften des Musikers, der sie auch wenig verheimlichte. In seinen unzähligen Briefen bezeichnet er sie als „sportliche Betätigung“²⁸ oder, wie eben, als „kleine Gärten“, die zwar gepflegt werden, aber nie das traute Heim gefährden würden. Elvira war eine der vielen betrogenen Gemahlinnen jener Zeit, doch dies bescherte ihr keine Ruhe oder Genugtuung, besonders darum nicht, da sie im Unterschied zu den anderen, in der Öffentlichkeit stand und ihr Agieren genau betrachtet und kommentiert wurde, und zweitens sie keineswegs die geduldige und sich aufopfernde Gattin war, nach der der Luccheser in seinen Libretti verlangte. Er hatte sie als Abbild der Mutter erwählt und nun mit einem widerspenstigen und selbstsicheren Charakter zu kämpfen. Seine „donne pucciniane“, vorrangig jene, die verallgemeinert als „donne pucciniane“ gesehen werden, d.h. zerbrechliche, sensible und meist gedemütigte Wesen, wie Cio-cio-san, Mimì oder Liù sind teilweise Antonyme zu Elvira oder Albina Magi. Mosco Carner, dessen Puccini-Biografie noch heutzutage ein Standardwerk der Puccini Sekundärliteratur ist, zeigt Tigrana (aus Edgar), die Tante (aus Suor Angelica) und Turandot als Spiegelbilder Elviras auf. Ob dies auch der Italiener so empfunden haben mag, ist fraglich. Elvira musste schließlich über diverse Facetten verfügen, selbst wenn einige, wie die Eifersucht, Herrschsucht, Streitlust, sogar Handgreiflichkeit nicht zu ihrem Gunsten sprechen und mit dem fortschrittlichen Alter sich mehr und mehr in ihr festsetzten. Dazu kam noch eine negative Sichtweise auf alle Gegebenheiten und Umstände. Puccini nannte es Elviras Pessimismus. (Dabei verspürte der Musiker selbst einen starken Drang zur Melancholie und gab diesem in seinem Selbstmitleid oft mit Vergnügen nach.) Elvira und Giacomo verstärkten sich gegenseitig, ob in heftigen Diskussionen oder in der Passivität.

Elvira ist immer solch düsterer Stimmung, dass ich am liebsten weggehen würde – aber wie ein Hund allein zu leben macht mich so unglücklich!²⁹

Dies war auch der Beweggrund, weshalb die doch sehr konträren Persönlichkeiten für immer zusammen blieben. Nur ein einziges Mal hätte eine um einiges jüngere Geliebte, namens Corinna, die beiden (noch nicht verheirateten) entzweien können. Ungewöhnliche Zufälle und Warnungen der Freunde ließen Puccini sich besinnen und zum rechten Weg zurückkehren. Die „Nebenfrauen“ hatten in Puccinis Leben nur einen geringen Status. Sie übten sehr wohl eine sexuelle Attraktion auf den hochgewachsenen, stattlichen und charmanten Mann aus, waren für ihn allerdings eher genüsslicher Zeitvertreib. Umso mehr verblüfft es, dass der Maestro in seinem Schaffen ausgerechnet das schwache Geschlecht auf einen hohen Podest stellt, um sie in seinen schönsten Melodien zu besingen und zu verehren. Wie kam dieser

²⁸ *ibid.* (zitiert nach Demel, S.57)

²⁹ Seligman, Vincent: Puccini among his friends. London: Macmillan 1938, S.264 (zitiert nach Demel, S.67)

Konflikt zustande? Ist es überhaupt gerechtfertigt, von einem inneren Zwiespalt im Herzen des Komponisten auszugehen? Ich möchte den sensiblen Künstler hier in keinsten Weise psychologisch sezieren. Letztlich stellen alle Genies und Kunstschaffende doch stets sehr große Geheimnisse dar, die ihre Person betreffen.

Die Frau eines Künstlers hat eine Aufgabe, die von jener von Ehefrauen gewöhnlicher Männer verschieden ist. Dies ist etwas, was Du niemals verstehen wolltest.³⁰

Puccini hat hier vollkommen Recht. Frauen namhafter Personen hatten noch nie eine vorteilhafte und leichte Position inne. Sie fungierten stets im Hintergrund, im Dunklen, unbemerkt vom Rest der Gesellschaft. Elvira war anders. Ja, sie wurde übersehen und übergangen, aber sie drängte sich immerzu in den Vordergrund; sie hatte das Bedürfnis, neben ihrem Gatten zu stehen, nicht dahinter. Dieses innerste Verlangen stand im Kontrast zum idyllischen, fast menschenleeren Dorf Torre del Lago, wohin sich Puccini nach seinen Tagen im Rampenlicht, auf diversen Bühnen der Erde verzog.

2.4. Puccini – psychologisch betrachtet

Doch kehren wir zu unserer vorherigen Fragestellung zurück: Weshalb stellt Giacomo die Frau auf den Podest?

Es ist bezeichnend, daß sieben von zwölf Puccini-Opern (wenn man die drei Einakter des „Trittico“ als drei eigene Werke mitzählt) den Namen einer Frau tragen [...] ³¹

Von seinen zwölf Heroinnen sterben allerdings wieder 7.

Puccini 'tötet' seine Heldinnen oft, indem er sie im Selbstmord enden lässt : Floria Tosca und Madame Butterfly töten sich selbst, Suor Angelica möchte ihrem Leben ein Ende setzen, wird aber im letzten Augenblick durch eine beglückende Vision begnadigt; auch Liù gibt sich den Tod, um nicht Verräterin an ihrem geliebten Herrn werden zu müssen.³²

Def: Suizid: Der **Suizid** oder **Selbsttötung** (von *suicidium* aus *caedium* = Tötung und *sui* = seiner selbst (Genitiv), also *sui caedium* = Tötung seiner selbst) ist das willentliche Beenden des eigenen Lebens, sei es durch beabsichtigtes Handeln oder absichtliches Unterlassen, z. B. lebenswichtige Medikamente, Nahrungsmittel oder Flüssigkeit nicht mehr zu sich zu nehmen. Das Wort „Suizid“ wird in der modernen Wissenschaftssprache bevorzugt, während der sprachgebrauchlich bekanntere Ausdruck „Selbstmord“ als Lehnübersetzung bereits im 17. Jahrhundert ebenfalls aus „suicidium“ entstand.³³

[...]gewaltsame und überlegte Vernichtung des eigenen Lebens, oft auf Grund von Normen- oder Orientierungskonflikten des Individuums.³⁴

³⁰ Marek, 1951, S.87/ 88 (zitiert nach Demel, S.57)

³¹ Loucaidou, Maria: Das Frauenbild in Puccinis Opern. Salzburg: Univ. Dipl. Mozarteum 1999/ 2000, S.33

³² ibid., S.35

³³ <http://lexikon.stangl.eu/455/suizid/> (9.12.2012)

³⁴ Der Brockhaus: in einem Band. Mannheim: Brockhaus 1992

Die Selbsttötung war meist mit Verachtung und Schmach durch die Gesellschaft verbunden. Der Betroffene war jedoch schon abwesend, weswegen der Groll sich gegen die Hinterbliebenen richtete. Die katholische Kircheninstitution verweigerte prinzipiell ein ordnungsgemäßes Begräbnis für freiwillig Dahingegangene, welche den zehn Geboten zufolge als Todsünderinnen in die Hölle gelangten. Giacomo setzte seine ohnehin schon geächteten und zumeist ausgestoßenen (siehe Mimì, Liù, Suor Angelica, etc.) oder durch gewisse Umstände ausgegrenzten Charaktere (Tosca als Sängerin > Sonderstellung, auf der Bühne, fernab der Masse) erneut der sozialen Demütigung aus. (Das Fräulein Butterfly ist hierbei eine Ausnahme, da in der japanischen Kultur das Harakiri nicht als Sünde begriffen wird.) Die Frau in Puccinis Werken wird somit doppelt erniedrigt, zunächst im Leben und dann im Tod. Hat uns der italienische Musiker allein mit seinem leidenschaftlichen Orchesterklang betört und damit betrogen? Stellt er die Frau etwa nicht auf den Podest? „Alle Frauen weisen eine 'Schwäche' auf, sei es ihre Armut, ihre Leichtlebigkeit oder ihr Vergehen gegen den herrschenden Moralkodex“³⁵ erklärt uns Maria Loucaidou, die wiederum ihre Theorien auf Mosco Carners Überlegungen stützt. Alle Heroinnen wurden, sind oder werden in einem bestimmten Grad von den Bürgern verstoßen, teilweise von den Liebenden, Verwandten u.a. Viele sind Opfer ihrer eigenen grenzenlosen, altruistischen Liebe und die Mehrheit der Protagonistinnen findet erst im Tod ihre Erlösung. Nicht selten lesen wir daher in der Puccini-Sekundärliteratur eine häufig zitierte Strophe aus dem „Tabarro“: „Chi ha vissuto per amore, per amore si morì.“³⁶ Der Tod als die Kulmination und einziger dramatischer Ausgang aus einer schier ausweglosen Misere ist ebenfalls im cineastischen Bereich ein oft verwendetes Mittel. Und da die Gattung Oper im 19.Jh. die Funktion des heutigen Films übernahm, musste sie genauso begeistern, schockieren, verwundern, aber auch informieren oder schlichtweg „berühren“³⁷, wie es der Musiker von seinen Librettisten wünschte und weshalb er manchmal lautstark mit ihnen diskutierte. Möglicherweise hat er die intensive Sprech- und Streitart von Elvira gelernt, oder umgekehrt. Sogar Giacosa, einer seiner sanftmütigsten und diplomatischsten Librettisten wollte mehrfach Ricordi und Puccini kündigen, so nervenaufreibend und emotional anstrengend war die Zusammenarbeit mit dem Luccheser. Dank gebührt Giulio Ricordi, der stets vermittelnd zwischen den Streitenden stand. Er war, im Übrigen, auch nach Puccinis Konservatoriumslehrer Ponchielli, die zweite Vaterfigur für den aufbrausenden Komponisten, und blieb diese bis zu seinem Lebensende. Im Leben des Maestros erkennen wir viele Ersatzfiguren, die einmal die Mutter, dann erneut

³⁵ Loucaidou, 1999/ 2000, S.35

³⁶ Puccini, Giacomo: *Il Tabarro*. Giuseppe Adami. Mailand: Ricordi 1918, S.14

³⁷ vgl.: Adami, Giuseppe [Hrsg.]: *Giacomo Puccini. Epistolario*. 2.Aufl. Mailand: Mondadori 1982, Nr.198

den Vater oder die Geliebte darstellen. Man könnte sogar annehmen, Puccini hätte sich eine irreale Traumwelt erschaffen wollen, in welcher jede reale Figur noch eine weitere Rolle übernimmt. Elvira als Muttergestalt, Carlo Angeloni (sein erster musikalischer Mentor und Erzieher) / Ponchielli und vor allem Giulio Ricordi als Vatergestalten und seine Vielzahl von Geliebten? Sollte die Gesamtheit ihrer Eigenschaften die Struktur einer imaginären, perfekten Gemahlin symbolisieren? Oder waren seine Affären ein Zeichen für einen beziehungsunfähigen Menschen?

Wie du weißt, habe ich den großen Fehler, zu empfindlich zu reagieren, und ich leide auch darunter, wenn mich die Leute nicht verstehen und mich falsch beurteilen. Sogar meine Freunde wissen nicht, welcher Typ Mann ich bin – seit dem Tag meiner Geburt werde ich dafür bestraft.³⁸

Anhand dieses und etlicher anderer Dokumente zu urteilen, war Giacomo unglücklich. Er litt häufig unter melancholischen bzw. depressiven Stimmungen, fühlte sich von den Freunden unverstanden und alleingelassen. An Illica schreibt er:

Caro Illica, scrivimi spesso. Sono qui solo e triste! Tu sapessi le sofferenze mie! Avrei tanto bisogno d' un amico, e non ne ho, o se c'è qualcuno che mi vuol bene non mi capisce. Sono un temperamento molto diverso da tanti! Solo io mi comprendo e mi addoloro; [...] Mi sembra di non essere amato da nessuno: capisci, da nessuno, e dire che tanti mi dicono un uomo invidiabile! Come sono stato generato male! Ma anche tu non entri nell'animo mio come vorrei, e forse neppure mi compatisci!³⁹

Zum Teil beschuldigt er auch sein Gegenüber, nichts an seinem „schrecklichen Unglück“ ändern zu wollen oder zu können, und gebärt sich so, als liege die Ursache seines „sinnlosen Daseins“ bei den anderen, oftmals den nahe stehenden Personen. Diese und weitere Tatsachen sind mit Sicherheit keine Merkmale einer harmonischen Existenz bzw. Ehe. Trotzdem war die Verbindung zwischen Giacomo und Elvira eine Liebesbeziehung, die ewig währen sollte.

Seine wechselnden Liaisonen begründen S. und G. Demel folgendermaßen:

Puccini lebte sein Junggesellen-Dasein trotz Partnerschaft weiter, das Leben eines sogenannten Krypto-Single. Darunter versteht man einen Lebensgefährten, der, obwohl er 'mit anderen Menschen in einer Gemeinschaft lebt, ist er doch viel allein und lebt vor allem in einer solch ausgeprägten inneren Einsamkeit, daß ich ihn ohne Bedenken als Single bezeichnen möchte. Krypto ist das griechische Wort für 'verborgen' – ein Krypto-Single ist also jemand, dessen Alleinsein, dessen Single-Sein sich nicht offen zeigt, sondern erst im Geheimen seines Seelenlebens aufgespürt werden muss⁴⁰

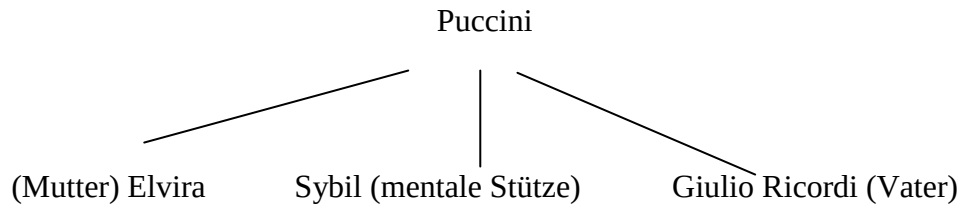
Ein Junggesellen-Dasein als Krypto-Single impliziert nicht nur das Alleinsein, es begünstigt auch instabile und kurzfristige Begegnungen mit dem anderen Geschlecht. Giacomo nahm sich alle Freiheiten heraus, die er noch als Konservatoriumsschüler genoss. Und anders als der

³⁸ Seligman, 1938, S.77 (zitiert nach Demel, S.20)

³⁹ Cara, 1958, Nr.332

⁴⁰ Scheidt, Jürgen vom u. Ruth Zenhäusern: Alleinsein als Chance. Wege aus der Einsamkeit. München: MVG 1990, S.19 In: Demel, 1995, S.98

Leser mutmaßen kann, hat der Maestro, selbst nach dem Tod der geliebten Mutter, nie die Möglichkeit erhalten, Reife und Verantwortungsbewusstsein zu zeigen, da er sich mit starken, fast schon leitenden Persönlichkeiten umgab. Die folgende Grafik zeigt die drei fundamentalen Stützen Giacomos in seinem mittleren Altersabschnitt: Abb.2:



Sybil Seligman war seit Anfang des 20. Jhs seine mentale und moralische Stütze in allen Belangen, ob bei der qualvollen Suche eines neuen Librettos oder als seelischer Beistand der tragisch endenden Doria-Manfredi-Causa. Sie war eine überaus gebildete und zudem noch reizende Engländerin, des Italienischen mächtig und verheiratet, was allerdings Puccini nicht davon hinderte, mit ihr zu Beginn ihrer Freundschaft einige Liebesnächte zu erleben. Die langfristige Bekanntschaft erwies sich mit der Zeit als innige und sehr tiefe Seelenverbundenheit, welche ebenso die ca. 700 Briefe bezeugen. Bezüglich Giulio Ricordi, dem Verlagsvorstand, wissen wir seit ein paar Seiten, dass er eine entscheidende Vermittlungsposition zwischen den Librettisten und dem Komponisten einnahm und mit väterlichem Rat Giacomo zur Seite stand. Und Elvira?

„Ich habe große Sehnsucht nach dir – aber komm mir nicht zu nah!“⁴¹

Sein Ambivalenzverhalten⁴² resultiert aus dem unverarbeiteten Konflikt mit Albina Magi, den gleichfalls Mosco Carner in der Biografie Puccinis und die Brüder Demel erkennen:

[Die psychischen Kränkungen] hinterließen in der Psyche des Kindes eine Narbe im Sinne einer narzißtischen Kränkung. Trotzdem versuchte es aus einer normalen menschlichen Unsicherheit, die durchaus dem Lebensalter entspricht, und aus Angst vor der Einsamkeit, diese psychische Schädigung zu überwinden beziehungsweise zu kompensieren, um die vermeintlich verlorene Zuneigung der Mutter zurückzugewinnen.⁴³

Als der 25-Jährige überhastet mit seiner Gesangsschülerin nach Mailand floh und sie fortan seine Gefährtin war, übertrug er den Konflikt auf Elvira, die seither die Mutterrolle spielte. Er liebte und hasste sie zugleich, vergötterte und beneidete sie für ihre Willensstärke und versuchte, ihre Stärke manchmal zu brechen, oder zumindest sie zu einer gefügigen Partnerin zu machen. Er selbst hingegen hatte Entscheidungsschwierigkeiten und

⁴¹ Scheidt, Jürgen vom u. Ruth Zenhäusern, 1990, S.22 (zitiert nach Demel, S.99)

⁴² vgl.: Demel, S.99

⁴³ ibid., S.95f

Minderwertigkeitskomplexe, unabhängig von seiner persönlichen Bestätigung als hervorragender Opernkomponist.

In diesen oberflächlichen Liebesabenteuern stellten seine Gefährtinnen das Gegenteil der mächtigen Mutter dar. Sie zogen ihn mit ihrer Unterwürfigkeit an und gaben ihm das Gefühl, der Beherrschende zu sein; er brauchte das offensichtlich, um die unbewusste Abhängigkeit von der Mutter zu überwinden.⁴⁴

Dadurch konnte er auch als Mann die nötige Anerkennung bekommen, nach der er so dürstete und welche nur bruchstückweise und kurzweilig seine Selbstzweifel zum Verstummen brachte. Bemerkenswert dabei ist, dass er sich stets mit sozial niederen, beinahe unkultivierten und einfachen Fräulein begnügte, welche ihrerseits dem Maestro Bewunderung entgegenbrachten. Elvira reagierte darauf, ob nun Tatsachen oder bloßer Verdacht, immer mit großer Vehemenz. Sie spionierte Puccini nach, verkleidete sich als Mann, vertrieb zum Teil die Sänger und Sängerinnen, die in der Villa in Torre del Lago probten und schikanierte Dienstmädchen.

Eifersüchtige sind Kinder, die im Grund noch an der Flasche hängen. Der Partner ist die Flasche selbst.⁴⁵

Wenn dem so ist, dann waren Giacomo und Elvira beide Kinder – er aufgrund seiner starken Mutterbindung und sie wegen ihrer Eifersucht, - wennschon es dafür jegliches Recht gab. In Tosca entdecken wir Elvira wieder, oder in der gefühlskalten Prinzessin Turandot, aber kann es sein, dass Elvira auch Madame Butterfly oder Manon ist, oder Fidelia? Des Lucchesers Heldinnen sind als Antitypen oder Modelle seiner Gemahlin wahrzunehmen, als Resultat unerschöpflicher Reibungsfläche zwischen den Eheleuten, als Ergebnis ambivalenter Beziehungen, Gefühlen von Hass und Liebe, Ehrfurcht und Verachtung. Puccini tötet etwas mehr als ein halbes Dutzend seiner Heroinnen. Wohl wirklich aus jenem Motiv heraus, dass seine Protagonistinnen, trotz ihrer Unwürde in Puccinis Unterbewusstsein dennoch Rivalinnen des übersteigerten Mutterbildes sein könnten?⁴⁶ Nun, der Leser soll dies nach bestem Wissen und Gewissen für sich entscheiden, da es bis jetzt ungeklärt ist. Genauso wenig ist uns bekannt, wie viel Autobiografisches sich in jeder männlichen Figur oder in jeder Tenorrolle verbirgt. Allen Anschein nach identifizierte sich der Luccheser sehr wohl mit seinen Protagonisten, verarbeitete in seinen Heldinnen seine eigenen Empfindungen und Wünsche, modellierte sie weitgehend nach seinem Geschmack, wie z.B. Mimì, es waren aber stets „vorgefertigte Charaktere“, häufig einer Literaturvorlage entnommen oder einem Theaterstück und somit bis zu einem gewissen Grad die Kreationen anderer Intellektueller.

⁴⁴ Carner, 1996, S.480

⁴⁵ Körner, Heinz: Die Liebe ist ein Kind der Freiheit und Meine Eifersucht In: Bornemann, Ernest [u.a.]: Eifersucht. Ein Lesebuch für Erwachsene. Fellbach: Lucy Verlag 1979, S. 77 (zitiert nach Demel, S.100)

⁴⁶vgl.: Carner, 1996, S.482f

2.5. Puccini und sein berufliches Umfeld/ seine Arbeit

Giacomo ließ sich allerdings nicht beirren. Er schrieb, korrigierte die Passagen der Libretti, tadelte die Poeten, korrespondierte mit ihnen, diskutierte, etc., so lange es nötig war, um seinem imaginären Bild näher zu kommen. Giacosa an Giulio Ricordi (Bohème):

Wird es uns gelingen?...Ich gestehe Ihnen, dass ich es gründlich leid bin, ewig zu ändern, zu retuschieren, zu erweitern, zu korrigieren, fallen zu lassen, wieder aufzunehmen und rechts anzusetzen, um links abzuschneiden. Dieses gepriesene Libretto! Jetzt habe ich es schon dreimal von A bis Z umgearbeitet, einige Stücke vier- oder fünfmal.⁴⁷

Puccini erwies sich als ein hartnäckiger, eigensinniger und unbeugsamer Mensch, der perfektionistisch arbeitete und dasselbe von seinen Mitarbeitern verlangte. Nicht selten klagte er darüber, auf das Können und die Talente anderer, angewiesen zu sein und selbst unfähig, die Textvorlage für seine Opern schreiben zu können. Er vermied Poeten, die sich allgemeiner Gemeinplätze bedienten, diese nach Lust und Laune aneinanderreichten, ohne jeglichen Sinn und Zweck, nur um mit Worten das Papier zu füllen. Derart agierte teilweise Ferdinando Fontana, Puccinis erster Librettist. Nun gut, Giacomo war jung, ebenso wie der vorhin erwähnte Fontana, es mangelte an Erfahrung und an Zeit bis zum Einsendeschluss für den Sonzogno-Wettbewerb und so begnügte man sich mit dem Wenigen, das einem zur Verfügung stand. Nach „Edgar“ verabschiedete sich Puccini höflich von seinem literarischen Mitarbeiter und Giulio Ricordi wurde damit beauftragt, nach passenden Poeten zu suchen. Mit Giuseppe Giacosa und Luigi Illica war das künftige Dreigespann komplett. Obwohl es oft zu Divergenzen in den Ansichten der Künstler kam und der hitzköpfige Giacomo unverblümt seine Meinung kundtat, war die Kombination Giacosa-Illica-Puccini das Rezept für den nachhaltigen Erfolg, welcher bis in unser Jahrhundert andauert. Dabei war die Aufgabenaufteilung simpel:

Illica and Puccini adapted the drama; Puccini sketched the musical ideas as well as directions for poetry; Giacosa versified the prose; Puccini composed and orchestrated the music; Illica and Puccini revised the dramatic scenarios⁴⁸

Puccini konnte erst dann komponieren, wenn das fertige Libretto vor ihm lag. Er ließ sich von den Worten, deren Klang und deren Sinngehalt inspirieren. Vor ihm eröffnete sich ein gesamtes Szenario, ein Gesamtkunstwerk, welches er verwirklichen wollte, ähnlich dem seines deutschen Kollegen Richard Wagners. Möglicherweise war der Italiener nicht in gleicher Weise innovativ, eventuell schätzte er zu sehr das italienische Belcanto und die

⁴⁷ Adami, Giuseppe [Hrsg.]: Giacomo Puccini: Briefe des Meisters. Lindau: Frisch u. Perneder 1948, S.70-71 (zitiert nach Demel, S.80)

⁴⁸ Girardi, Michele: Puccini. His International Art. Übers. von Laura Basini. Chicago: University of Chicago Press, 2000, S.100-101. (zitiert nach Yoshida, S.50)

verdianische Tradition; er versuchte auch keineswegs der veristischen Bewegung, die die Realität, vor allem jene ländliche und entbehrungsreiche dem Gutbürgerlichen präsentieren wollte, zu folgen. Nichtsdestotrotz war der Maestro sehr am musikalischen Geschehen in- und außerhalb der nationalen Grenzen interessiert, und zog auch etliche fremde Einflüsse in seine Werke ein. Allein schon die Orchestrierung unterscheidet sich von jener des Altmeisters Verdi: ein erweitertes Orchesterensemble, Gebrauch von außereuropäischen Instrumenten in seinen „exotischen“ Opern, der Wechsel zwischen pompösen fortissimi und pian pianissimi, die „puccinianische“ Begleitung der Arien und Duette⁴⁹, etc. Unzählige Elemente weisen Neuerungen auf und sind der Spiegel einer sich im Umbruch befindlichen Welt. Der Osten öffnet seine Pforte gen Westen, die Kolonien waren noch ein signifikantes Symbol der Machstellung, die Technik beginnt langsam, doch konsequent den Menschen aus den Fabrikhallen zu vertreiben, und die Frauen? Sind sie noch immer ihren Gemahlen gehorsam schuldig?

3. DIE SOZIALE STELLUNG DER FRAU IM 19/20. JAHRHUNDERT

Um vollends begreifen zu können, wer Albina Puccini und Elvira Bonturi waren, welche außergewöhnlichen Wesenszüge sie vereinen und weshalb sie das Schaffen eines bedeutenden Künstlers dermaßen prägen konnten – und inwiefern jener Einfluss ersichtlich ist – ist es unumgänglich, unser Augenmerk auf den historischen Stellenwert der Frau zu lenken. Wir befinden uns erneut im 19.Jh., vorzugsweise im nördlich-zentralen Teil Italiens. Italien als vereinte Republik existiert erst seit dem Jahre 1861. Somit ist es sicherlich nicht unrichtig anzunehmen, dass das Nationsbewusstsein bei einem geraumen Bevölkerungsteil noch nicht präsent ist. Die Regionalunterschiede sind sowohl in den Gebräuchen als auch in der Sprache – das Italienische wurde vermehrt durch Bildungsinstitute und mittels technischer Neuerungen (Rundfunk, Kino, Fernsehen) verbreitet – beträchtlich. Trotz der Einführung der allgemeinen Schulpflicht für Mädchen und Jungen seit der Einigung (1859 nur in Piemont) liegt die Analphabetenrate bei 75%⁵⁰. Wie der Leser zweifelsohne erahnt, ist der vorrangig in der Landwirtschaft tätige Süden verstärkt vom Analphabetismus betroffen als der Norden.

Bequeme Ausflüchte wie etwa die zu große Distanz des Hauses von der Schule, die Beschwerlichkeit des zurückzulegenden Weges oder die zu große Armut der Familie, führten

⁴⁹ Die puccinianische Begleitung der Arien ist meist unisono oder nur unterstützend durch einzelne Akkorde, tw. arpeggi

⁵⁰ vgl.: De Mauro, Tullio: Storia linguistica dell'Italia unita 1. Bari: Laterza 1976, S.95

auch diesmal dazu, einen großen Teil der ländlichen Bevölkerung von der Schulbildung auszuschließen. Dabei waren es vor allem Mädchen [...] ⁵¹

In den untersten Bevölkerungsschichten galt die Schulpflicht allem voran aber als überflüssig, ein wertvoller Zeitverlust hinsichtlich der Arbeit im Haus und auf den Feldern. ⁵²

Obwohl die Schulpflicht geschlechtsübergreifend ist, werden dennoch Differenzen hinsichtlich der Schulfächer gemacht. So soll eine Frau neben den Grundkenntnissen im Schreiben, Lesen und Rechnen hauptsächlich handwerkliche Fähigkeiten, wie Nähen, Stricken, Kochen etc. erlernen. Die Ausbildung der bürgerlichen Töchter erfolgt ebenfalls im Privaten durch dafür vom Familienoberhaupt beauftragte Hauslehrer, die auch die sogenannten „schönen Künste“ vermitteln. Schließlich soll die zukünftige Gattin den Gemahl gleichsam unterhalten. In der Bauernfamilie wird all dies als kostspieliger Unfug betrachtet, vor allem, da es keinen augenscheinlichen Nutzen für die Agrararbeit und das Familienleben hat. Das „schwache Geschlecht“ ist in das gesamte Geschehen in- und außerhalb des Hauses eingebunden und unentbehrlich für die Kindererziehung, die alleinig zu den Pflichten der Frau gezählt wird, die Hausordnung und die Zubereitung der Mahlzeiten. Selbstverständlich sind auch die „männlichen“ und „weiblichen“ Aufgabengebiete räumlich voneinander getrennt. Während der Familienvorstand meist unter den glühenden Strahlen der sengenden Sonne kräftezerrende Tätigkeiten in den Feldern verrichtet, geht seine Gemahlin nur selten aus dem schützenden Obdach hinaus.

Kindheit als eigener Lebensabschnitt im Sinne einer arbeitsfreien Welt existierte im 19. Jahrhundert für eine große Zahl von Kindern jedoch nicht. Für die Kinder des Industrieproletariats, der Kleinhandwerker, der Halbpächter oder der Tagelöhner stellte die Kindheit nicht mehr als einen möglichst rasch zu überwindenden 'Zustand' durch frühestmögliche Teilnahme an der Erwachsenenwelt dar. ⁵³

Die Kinder wurden schon in sehr jungem Alter in die Arbeit miteinbezogen: die Mädchen halfen ihrer Mutter und die Burschen ihrem Vater, oder sie wurden als Bedienstete in andere Familien geschickt. ⁵⁴

Feststeht, dass Kinder als „kleine Erwachsene“ wahrgenommen wurden und als zusätzliche Arbeitskraft. Diesbezüglich herrscht in allen Fällen Gleichberechtigung. Wegen der hohen Kindersterblichkeitsrate ist eine zahlenreiche Nachkommenschaft von existenzieller Bedeutung, da sie eine frühe Art der Altersvorsorge ist. Die Berufswahl stand sowieso nie zur Diskussion:

⁵¹ Feigl, Doris: Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. (Dipl.) Wien: Universität Wien, 2000, S.43

⁵² ibid.

⁵³ ibid., S.39

⁵⁴ ibid., S.11

Das Kind eines Bauern hatte als Ziel wieder ein Bauer zu werden, ebenso wie es für die Nachkommen von Adligen oder Bürgern keine Alternativen in ihrem Lebensweg gab, die geistliche Laufbahn ausgenommen.⁵⁵

Die Hierarchie unter den Ständen blieb somit aufrecht und gesellschaftlichen Umgang hatte man nur mit seinesgleichen. Sowohl die niedere Sozialschichten als auch die Adligen und Bürgerlichen waren auf die Bewahrung alter Traditionen, wie das richtige Umfeld, bedacht. Keiner versuchte bewusst die festgesetzten Grenzen zu übertreten, daher war auch das Gesetz der allgemeinen Schulpflicht ein Einschnitt in die bis dato herrschenden Gesellschaftsregeln, wenngleich die Töchter und Söhne der Privilegierten nicht dieselben Bildungseinrichtungen besuchten. Abb.3:

Essere donna, una volta, cominciava ad essere pagato fin dall'infanzia, anzi dalla nascita. Fino a 50-60 anni fa, in una Italia contadina che si reggeva sulle braccia dei figli maschi, la nascita di una bambina era una mezza disgrazia. I pregiudizi antifemminili dominavano ovunque: nelle canzonette così come nella letteratura, nella nascente pubblicità, nei testi scolastici. Insomma, per ogni donna che nasceva, nasceva un problema. Bisognava pensare per tempo alla dote, e soprattutto ad "una sistemazione", cioè ad un buon partito. E il lavoro? Non era certo la prima preoccupazione, anzi...Bastava che la ragazza imparasse a cucinare, ricamare, cucire, stirare. Insomma, che imparasse il mestiere di moglie e di madre.

Quelle: EURISPES. *Donne, lavoro e società*. <http://www.eurispes.com/EURISPES/77/cap1.htm>.

56

Wohlhabende Familien konnten es sich „leisten“, eine Tochter zu ernähren und wenn diese zur Frau heranwuchs, zu vermählen. Ein männlicher Nachkomme war nicht nur ein großzügiges Geschenk des Allmächtigen, er war häufig eine Pflichterfüllung einer guten, untergebenden Ehefrau. In die geistige Weiterbildung der Töchter, wurde im Gegensatz zu den Söhnen, nie nennenswert viel investiert, hatten Mädchen ja das alleinige Ziel der Heirat anzustreben. Sie mussten gefallen und amüsieren, aber nicht langweilen, erst recht nicht durch den intellektuellen Meinungsaustausch mit ihrem Gatten. Bestimmte Thematiken und Angelegenheiten waren für sie tabu, da sie exklusiv dem dominierenden Mann, dessen mentale Kapazität anscheinend ohnehin aufgrund der Gehirngröße potenter war, vorbehalten waren. Eine Intervention in gewisse Themengebiete wie bspw. die Politik, die Wirtschaft oder sonstige höhere Wissenschaftsbereiche war seitens einer Ehefrau nicht opportun und wurde als etikett- und anstandslos gesehen. Das Recht, eine öffentliche Institution, wie die Schule zu

⁵⁵ ibid., S.35

⁵⁶ Eurispes. *Donne, lavoro e società*. <http://www.eurispes.com/EURISPES/77/cap.1.htm> (zitiert nach Feigl, S.45)

besuchen war für die spätere Generation der Fräulein daher die einzige Möglichkeit der strengen elterlichen Obhut stundenweise zu entfliehen und außerhalb des Hauses soziale Kontakte zu anderen „Leidensgenossinnen“ zu knüpfen. Dank des Snobismus der elitären Klasse, welche sich stets weitgehend von den Arbeiter- und Bauernschichten abgrenzen wollte, gelang es der Frau allmählich die Gymnasien und die Universitäten zu erobern, obgleich „diese [Anm.: Mädchen] anfänglich eine mehr als unerhebliche Anzahl darstellten.“⁵⁷

3.1. Weiblichkeitsbilder – Die sentimentale Lektüre

Es erstaunt die Tatsache, dass Benimmregeln für das anständige Fräulein und die gute Ehefrau noch im 19.Jh. veröffentlicht wurden. Meist waren es sogenannte Ratgeber und Selbsthilfebücher, wie sie gegenwärtig für diverse Sportarten, Entspannungstechniken und technische Angelegenheiten erscheinen. Die Frau war noch nicht die selbstständige, alleinverdienende Mutter von zwei Kindern oder die berechnende Karrierefrau mit hohen Ambitionen und einem vollen Terminkalender. Sie war die häusliche Gefährtin, die lebensspendende Mutter, die Köchin, die Schneiderin, die Reinigungskraft oder einfach das liebevolle Geschöpf neben ihrem Manne. Erste feministische Aufstände waren schon seit 1848 üblich, dennoch sollte es noch mehrere Jahrzehnte dauern, bis die Frau sich aus der Unmündigkeit befreite.

In the nineteenth and early twentieth centuries, the authors of the conduct literature addressed a wide variety of female readers, whether they be Christians, working women, or women in general, but their goals for the ideal woman were similar: a woman is to be pleasant, altruistic, industrious, skilled in accomplishments such as sewing or music, economic and humble.⁵⁸

According to one writer, the ideal woman is to be delicate, which will allow her to be more loved, more respected, and more influential amongst her circle of acquaintances.⁵⁹ She is to be good with people, self-sacrificing, thoughtful, and loyal.⁶⁰

Es existierte eine Trennung zwischen weiblichen und männlichen Merkmalen, die sich sehrwohl auch im Verhalten des jeweiligen Geschlechts zu manifestieren hatte. Der Mann als leitende, dominante Kraft sollte in seinem Gegenpol, der zarten, sentimental, altruistischen Frau, seine Ergänzung finden. Er sollte in seinem Haus zur Ruhe kommen, um am nächsten

⁵⁷ Feigl, 2000, S.49

⁵⁸ Yoshida, Shinobu: Modeling heroines from Giacomo Puccini's operas. Michigan: (Diss.) University of Michigan 2011, S.36

⁵⁹ Anonymous: The Young Lady's Own Book: A Manual of Intellectual Improvement and Moral Deportment. Philadelphia: Key, Mielke und Biddle 1832, S.4 (zitiert nach Yoshida, S.37)

⁶⁰ Sangster, Margaret E.: Winsome Womanhood: Familiar Talks on Life and Conduct. London: Oliphant, Anderson und Ferrier 1900, S.30 u. 42 (zitiert nach Yoshida, S.37)

Tag wieder seine Familie gegen die raue Wirklichkeit verteidigen zu können. Sie dagegen „should be 'hospitable' when guests arrive, taking care that she know how to serve tea properly and that guests are comfortable.“⁶¹

Most writers warn women against temptations of insensible luxurious attire, especially those that 'impair health' or 'infringe on delicacy'.⁶²

Obwohl die Blüte solcher Benimmlektüre in der zweiten Hälfte des 18.Jhs. bis in die 20er Jahre des 19.Jhs. lag, war die nachhaltige Wirkung jener Schriften auf die folgende Generation nicht auszuschließen. Nancy Armstrong, die Autorin von „The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality“ behauptet, dass gewisse Ideale und Anschauungen darüber, wie eine Frau erscheinen soll, in das allgemeine Gesellschaftsbewusstsein übergegangen wären.⁶³ Nun waren es Gepflogenheiten, sich „feminin“ zu zeigen, kokett, aber nicht vulgär, schüchtern und zurückhaltend, aber auch gastfreundlich und sozial, unterhaltsam, aber nicht aufdringlich und egozentrisch, naiv und rein, aber nicht frigide, etc. Giacomo zeigt uns in seinen Kompositionen genau diesen idealen Frauentypus, jenen schwachen, unschuldigen, liebes- und schutzbedürftigen. Sowohl Mosco Carner, als auch Sandra Corse („Mi chiamano Mimì: The Role of Women in Puccini's Operas“) und William Weaver („Puccini's Manon and His Other Heroines“) zählen einstimmig „Mimì“ zu dem erwähnten Frauenmodell,⁶⁴ welches wir ebenso die „sentimentale Heldin“ oder „puccinianische Heldin“ nennen können. Der letzte Begriff ist allerdings noch mit Vorsicht zu gebrauchen, da er von den Wissenschaftlern nicht auf selbige Weise verwendet wird. Shinobu Yoshida hat dazu Carners, Corses und Weavers Auffassungen von der puccinianischen Heldin oder, um den englischen Ausdruck zu benützen „Puccini Heroine“, miteinander verglichen und die nachstehende Tabelle erstellt.

Abb.4:

⁶¹ Yoshida, S.38

⁶² *ibid.*

⁶³ vgl.: Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse [Hrsg.]: The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality. New York: Methuen 1987, S.100 (zitiert nach: Yoshida, S.15)

⁶⁴ *ibid.*, S.12, Figure I-1

Figure I-1 The "Puccini Heroine"

Heroine Names	Carner	Corse	Weaver
Anna (1884)			
Fidelia (1889)			X
Tigrana (1889)			
Manon (1893)	X		X
Mimi (1896)	X	X	X
Musetta (1896)	X		
Tosca (1900)		X	
Butterfly (1904)		X	X
Minnie (1910)			
Magda (1917)			
Giorgetta (1918)			
Angelica (1918)			X
Lauretta (1918)			
Liù (1926)		X	X
Turandot (1926)		X	

65

Die Meinungsunterschiede könnten nicht größer ausfallen: Die zarte, fragile Butterfly wird nur von Corse und Weaver als „Puccini Heroine“, bzw. als „sentimentale Heldin“ wahrgenommen, Carner hingegen sieht in Musetta die hingebungsvolle, liebende und zugleich tragische Protagonistin des Maestros. Turandot und Tosca, welche herrische und keineswegs untertänige Charakterzüge in sich tragen, sind laut Sandra Corse die Personifikationen des Puccini-Ideals. In der Tat existiert keine eindeutige „Puccini Heroine“, und genauso wenig ein zweigleisiges System, welches die weiblichen Figuren in „puccinianische Heldin“ und „Nich-puccinianische-Heldin“ teilt. Claire Detels („Decent to the Goddess: Feminine Archetypal Motifs from Manon Lescaut to Turandot“) versucht ein dreigliedriges System für die Kategorisierung anzuwenden. „She constructs three categories: „victim-woman“, „martyr“ and „goddess“⁶⁶ Wohin wird aber Minnie („La fanciulla del West“) zugeordnet? Sie ist weder ein Opfer, noch eine Märtyrerin wie Liù oder Tosca, noch eine Gottheit, wie es Turandot par excellence ist. Minnie repräsentiert die selbstsichere, moderne, eigenständige Frau, welche es weiß, sich gegebenenfalls auch unter abenteuerlustigen Männern auf der Suche nach Reichtum im Wilden Westen Respekt zu verschaffen. Sie besitzt keine Anzeichen einer anbetungswürdigen Gottheit, selbst wenn ihre Verehrer kein Kompliment auslassen, um ihr zu schmeicheln. Nun müssen wir mit Bedauern erkennen, dass auch das Dreier-Konstrukt von Claire Detels kleinere Lücken nicht verbergen kann. Somit werden wir von jeglichen Gruppierungen zurückweichen und lediglich die im 19.Jh. populären Frauenbilder analysieren und einigen „Puccini Heroines“ gegenüberstellen. Ein paar Elemente der „sentimentalen Frau“ haben wir aus den „Verhaltensschriften“ schon

⁶⁵ ibid., S.12, Figure I-1

⁶⁶ ibid., S.13

erfahren; und auch das Faktum, dass der Luccheser sie als Inbild des vollkommenen weiblichen Wesens auf die Bühne und folglich auf einen Podest stellt. Allerdings ist uns noch nicht bekannt, wie sich dieses Modell so schnell unter der Bevölkerung verbreiten konnte. Schließlich war es nicht der alleinige Verdienst der präskriptiven Bemannbüchlein für die wohlherzogene Frau.

Sentimental novels emerged out of the literary climate of the early eighteenth century when literature and moral philosophy intersected, and this created a way to address human nature and order of society.⁶⁷

Sie waren didaktische Werke für die jungen Damen der Gesellschaft, welche durch Identifikation mit der Hauptfigur lernen sollten, welche Charaktermerkmale im Kreise der gesitteten Fräulein willkommen waren und welche verschmäht. Die Romane waren ein Bestandteil einer Erziehungskultur, da man der Überzeugung war, sie könnten auf bewusste oder unbewusste Weise, die Lebensart und die alltäglichen Handlungen eines Menschen beeinflussen und womöglich verändern.

Literature, especially the sentimental works, were didactic, illustrating for readers how to behave in society, interact with friends, and act properly in difficult situations.⁶⁸ (S.40)

Die Protagonistinnen hatten dabei Schwierigkeiten zu überwinden, indem sie sich mit den Situationen konfrontiert sahen, wie beispielsweise Pamela vom gleichnamigen Roman von Samuel Richardson.⁶⁹ Nur durch ihre Anständigkeit und korrekte Manier als Dienstmädchen, die ebenso den anstößigen Bemerkungen ihres Hausherrn Mr. B. widersteht, gewinnt sie seine Gunst und erhält letzten Endes sogar einen Heiratsantrag. „Marriage is the best profession for a woman [...]“⁷⁰ argumentierte noch die Schriftstellerin Blanche Alethea Crackanthorpe in den 90er Jahren des 19. Jhs, ungeachtet dessen, dass sie sehrwohl für die Berufsausübung der Frauen kämpfte. In „The Revolt of the Daughters“ erörtert sie die demografischen Zustände (es existiert ein Frauenüberschuss in England) und schlussfolgert daraus, dass unmöglich alle das Privileg der Ehe erfahren können. Daher müsste der Frau die Aussicht auf Selbstversorgung durch die nötige Qualifikation offen stehen. Im vorletzten Jahrhundert – eine äußerst gewagte Forderung, wo doch der Arbeitsbereich ausschließlich den Männern vorbehalten war und die Frauen es als ein Vorrecht wahrnahmen, nicht arbeiten zu müssen. Unabhängigkeit galt als „unfeminin“:

It is contrary to nature, and therefore it offends. We do not like to see a woman affecting tremors, but still less do we like to see her acting the amazon. A really sensible woman feels

⁶⁷ Todd, Janet M.: Sensibility: An Introduction. London: Meuthen 1986, S.3 (zitiert nach Yoshida, S.40)

⁶⁸ Yoshida, 2011, S.40

⁶⁹ vgl.: Richardson, Samuel: Pamela or Virtue rewarded. Harmondsworth: Penguin Classics 2003

⁷⁰ Crackanthorpe, Blanche A.: The Revolt of the Daughters. In: Nineteenth Century (1894) Nr. 35, S.23–31 (zitiert nach Yoshida, S.27)

her dependence. [...] She knows she is the weaker vessel, and that it is as such that she should receive honour; and, in this view, her weakness is an attraction, not a blemish.⁷¹

Und in der Tat werden wir feststellen können, dass auch die Heroinnen Puccinis keinem wahrhaften Beruf nachgehen. Mimì sticht gerne Rosen und Lilien, im Roman von Henri Murger reicht ihr allerdings diese Fähigkeit nicht, um zu überleben. Sie lässt sich nach Art einer Grisette von ihren wechselnden Liebhabern finanziell aushalten.

In the nineteenth century grisettes became known as an independent woman working as a seamstress or milliner's assistant and regularly visited bohemian cultures. They would be in more committed relationships with bohemians than a prostitute but not as well supported as a mistress.⁷² (S.52)

Die Grisette bezieht ihren Namen von dem grauen Wollstoff ihrer Kleider. In der Regel war sie unverheiratet und lebte allein, ging aber als Näherin (*midinette*), Putzmacherin / Modistin oder auch als Fabrikarbeiterin einer geregelten Arbeit nach. Die *grisette du quartier latin* pflegte Umgang mit den dort ansässigen Studenten, war aber im Unterschied zur offiziell durch Prostitution ihren Lebensunterhalt verdingenden Kokotte (*cocotte*: frz. Für „Hühnchen“) keine Dame des „horizontalen Gewerbes“.⁷³

Selbstverständlich genossen sie Ende des 19.Jhs. eine außergewöhnliche Freiheit, welcher keiner Frau bis dato gewährt wurde. Diese bezahlten sie aber meist mit ihrem Ansehen, den kläglichen Lebensbedingungen und den daraus resultierenden gesundheitlichen Schäden. Mimì leidet unter der damals weit verbreiteten fatalen Krankheit Tuberkulose, poetisch auch „Schwindsucht“ genannt. „Tb wird als Krankheit extremer Gegensätze ausgefasst: fahle Blässe und plötzliches Erröten, Überaktivität, die mit Mattigkeit abwechselt.“⁷⁴ „(fortschreitende Abmagerung, Husten, Mattigkeit, Fieber)“⁷⁵

3.2. Femme fragile

Wenn wir nun diese Symptome, allen voran die fahle Blässe, plötzliches Erröten und Mattigkeit beobachten und uns nun der Begriffserklärung der „**Femme fragile**“ von Ariane Thomalla zuwenden, werden wir verblüffende Gemeinsamkeiten erkennen:

Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf 'mit todestraurigen und wundersam tiefen Augen', von 'heller wehrloser Anmut' und mit schmalen Schultern, auf die 'eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie eine allzu gewichtige Bürde gelegt' scheint. Es ist eine kindliche

⁷¹ Anonymous, 1832, S. 9 (zitiert nach Yoshida, S.39)

⁷² Groos, Arthur u. Roger Parker: Giacomo Puccini: La bohème, Cambridge Opera Handbooks. New York: Cambridge University Press 1986, S.150. (zitiert nach Yoshida, S.52)

⁷³ Roth, Olaf M.: Puccini. La Bohème. Leipzig: Henschel 2012, S.51

⁷⁴ Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. In: Puccini. La Bohème. Hrsg. Von der Staatsoper unter den Linden. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2001, S.22

⁷⁵ *ibid.*, S.23

junge Frau, perlblaß und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt [...].⁷⁶

„Zerbrechlich, perlblaus, fast durchsichtig, müde, überfeinert.“⁷⁷ Es ist nicht unschwer, einen Zusammenhang zwischen dem Todesblaus der Tuberkulose-Kranken und der zierlichen, „aristokratischen“ Femme fragile zu entdecken. Selbst Thomalla erklärt, dass „der Zustand der Krankheit als eine höhere und elegantere Form des Lebens“⁷⁸ behandelt wird. Daher wird dieser Frauentypus nicht selten repräsentiert. Unter anderem auch vom italienischen Maestro. Nun, um zu unserer vorangegangenen Überlegung zurückzukehren: der weibliche Charakter hat in den Opern keine weitere Aufgabe, als zu lieben, oder aus Liebe zu leiden. So auch Mimì, die hingegen zu den Figuren in „Scènes de la vie de la bohème“, in einer stark romantisierten oder idealisierten Form vor den Zuschauer tritt. Ebenso Cio-cio-san, die zwar, wie seit Beginn bekannt, als Geisha tanzend und singend ihren Lohn verdienen musste, trotzdem oder gerade deswegen vom Komponisten in einer verklärten, exotischen Welt, welche beinahe einer Traumwelt gleicht, präsentiert wird. Die beiden späteren Werke „Turandot“ und „La fanciulla del West“ stellen eine Ausnahme dar, da ja auch der Luccheser selbst sein Augenmerk zum Lebensende auf stärkere Persönlichkeiten gerichtet hat und auch die Kompositionsart ein wenig modifizierte. Bis zum endgültigen Bruch mit seinem Librettisten Giacosa und Illica blieb Puccini seiner traditionsorientierten Richtlinie treu.

3.3. Femme fatale

Ein neues Jahrtausend verlangte schließlich nicht nur modernere Klänge, sondern ebenfalls unabhängigere Frauen, wie wir sie in den eben genannten Turandot und Minnie wieder finden, wobei die chinesische Prinzessin sehr wohl einem alten, sogar antiken Frauenbild folgt: der **Femme fatale**.

Eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch den ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum.[...] [Sie] wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.⁷⁹

Historische Modelle für die „Femme fatale“ finden sich bereits in der Bibel, wo doch die erste Frau, Eva, entstanden aus Adams Rippe, eine in jeder Hinsicht verderbnisbringende und

⁷⁶ Thomalla, Ariane: Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann 1972, S.13

⁷⁷ ibid.

⁷⁸ ibid.

⁷⁹ Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990, S.3

verhängnisvolle Gestalt war. Hat nicht etwa Eva Adam verführt, vom Apfel zu kosten? Dies erwies sich im Nachhinein als fatal. Jedoch gleichermaßen Salome, Medea, Carmen und Cleopatra sind ohne Zweifel Vertreterinnen dieses Frauenbildes, die geschmeidig und sanft, zu sein scheinen, im für sie günstigen Moment dennoch zu Raubkatzen mutieren.“[Die *Femme fatale*] ist animalisch, eine reißende Tigerin, mit glühenden Augen, geschmeidigen Bewegungen und scharfen Klauen.“⁸⁰ Da sie das „Schlangenhafte der Liebesgöttin verkörpert“⁸¹ ist es auch nachvollziehbar, weshalb ausgerechnet die Schlange zu einem ihrer Symbole gerechnet wird. Einerseits schleicht sich das graziöse Tier geräuschlos an sein Opfer heran und attackiert es im Bruchteil einer Sekunde, andererseits umschlingt es seine Beute und tötet es, indem es diese in seiner „Umarmung“ erwürgt. Eine weitere Deutung erfahren wir von Eva Gesine Baur:

Gerade weil die Schlange so phallisch aussieht, ist sie als Verbündete der Frauen den Männern unheimlich. Ahnen sie doch, daß eine Liebesgöttin, die eine Schlange mit und in sich trägt, auch männliche, aggressive Kräfte entfalten kann.⁸²

Ob nun wahrhaftig die männlichen Eigenschaften dieser Kreatur oder die potentielle Gefahr, welche von der Schlange ausgeht, das starke Geschlecht ist augenscheinlich von der Erotik gepaart mit der gleichzeitigen Bedrohung fasziniert. Wäre andernfalls ein solches vom Mann stilisiertes Weiblichkeitsbild in der Weltliteratur zur Erwähnung gekommen, ja sogar zum Beobachtungsobjekt des Autors geworden? Dabei dürfen wir keineswegs aber die reale Gesellschaftsstellung der Frau vergessen, die anders als die „*Femme fatale*“ der Bücher, Theaterstücke oder Gemälde, ihre sexuellen Reize nicht freizügig und selbstbewusst zur Schau stellte, sondern sich lediglich innerhalb der gesetzten Normen und dem sozialen Stand angemessen zu benehmen hatte. Die „*Femme fragile*“ war – obschon auch dies eine Imaginationsfigur – wirklichkeitsgetreuer und nur gering glorifiziert. Um die Jahrhundertwende kam es aber nicht nur zum Einzug der Technik in die bürgerlichen Haushalte. Die Frauen schlossen sich in Gemeinschaften zusammen und protestierten gegen ihre Unmündigkeit und das überholte Wertesystem.

Derartige Weiblichkeitsentwürfe [*Femme fatale*] zeugen von Unsicherheit und Angst und tauchen deshalb gerade in Zeiten der 'Verunsicherung und Orientierungslosigkeit' auf.⁸³

Die männliche Vormachtstellung war von Blaustrümpfen und Frauenrechtlerinnen angegriffen, was sich wiederum nach und nach in den schönen Künsten widerspiegelte. Vermutlich war sich auch Puccini, wie bei manch anderer Tendenz, des sozialen Wandels im

⁸⁰ Baur, Eva Gesine: *Geheimnisse der Liebesgöttinnen*. München: Schröder Verlag 2000, S.124

⁸¹ *ibid.*

⁸² *ibid.*, S.100

⁸³ Hilmes, 1990, S.XIV

Klaren und vertonte vorwiegend in seinen reiferen Jahren Sujets, deren weibliche Figuren sich unabhängig und stolz gaben.

3.4. Femme enfant

Als drittes Frauenbild fungiert die „**Femme enfant**“, die in der deutschen Übersetzung auch als „Kindfrau“ bezeichnet wird. Wie der Name offenbart, ist die Kindfrau eine junge Frau, die infantile Züge aufweist. Sie ist kein Kind mehr, aber fühlt sich auch nicht als reife Dame. Als bestes Beispiel hierfür ist Nabokovs „Lolita“, die unter anderem ebenso Merkmale des „Vamps“ (Femme fatale) verfügt. Andere „Femme enfants“ sind Cio-cio-san und Manon Lescaut, beide rein und unschuldig durch ihre Jugend, beide aber im selben Maße Personifizierungen der „Femme fragile“, wobei eventuell Manon etwas weniger dem entspricht als die kleine Japanerin. Als Definition für den Begriff „Femme enfant“ ziehen wir erneut folgende Aussage von Madeleine Diederich heran, worin sie deutlich macht, dass „die Kindfrau keine dämonische Verführerin, [...] nicht gefährlich wie die Femme fatale [ist], [sich] in ihrer Unschuld aber auch von einer asexuellen Muse wie der Femme fragile [unterscheidet]“⁸⁴ Interessant ist das Faktum, dass die „Femme enfant“ scheinbar dem Mann, welcher bei der Femme fatale seine virile Stärke einbüßt, jene Kraft wiedergibt, da sie ihm in mehrfacher Beziehung unterlegen ist.

Ganz offenkundig gewährt die Kindfrau dem Mann eine Überlegenheit, die sich nicht nur in Alter und Lebenserfahrung, sondern auch in der Bildung und den gesellschaftlichen Bindungen äußert. Dem männlichen Gegenüber kann die Kindfrau also niemals ebenbürtig sein, und so kann die Figur der *Femme enfant* als ein weiterer Versuch verstanden werden, die Frau 'unschädlich' zu machen.⁸⁵

Unschädlich ist gewiss Madame Butterfly, da sie selbst durch Mr. Pinkerton zu Schaden kommt und jener seine Aktion gewollt plant („[...]qual farfalletta svolazza e posa con tal grazietta silenziosa che di rincorrerla furor m'assale se pure in frangerne dovessi l'ale.“)⁸⁶, sich dabei allerdings verschätzt und somit eine menschliche Tragödie auslöst. Möglicherweise ist Anna aus „Le Villi“ anfangs eine „Femme enfant“, die aus Frust und Gram über den Verrat zur „Femme fatale“ wird.

⁸⁴ Diederich, Madeleine: Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek. (Dipl.) Wien: Universität Wien 2008, S.25

⁸⁵ *ibid.*, S.26

⁸⁶ Puccini, Giacomo: Madama Butterfly

<http://www.karadar.com/index.php/en/component/resource/article/5-librettos/31747-madama-butterflyact-ilibrettopdf.html> (1. Akt) (9.12.12)

Dieses Kapitel wird sich mit einigen konkreten Beispielen weiblicher Darstellungen in den Werken Giacomo Puccinis beschäftigen, um anhand dieser die vorangegangene Theorie zu veranschaulichen. Da allerdings die Analyse aller puccinianischer Opern den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, werde ich nur wenige Paradeexempel heranziehen können, die jedoch als Modell für andere Figuren dienen werden.

4. LA BOHEME – FEMME FRAGILE/ FEMME ENFANT

Das Leben eines Künstlers ist von Erfolg und Misserfolg gezeichnet und dies musste auch ein Puccini unweigerlich erfahren. Sein „Edgar“ war nur kurzweilig von Anerkennung gekrönt. Bald hatten auch die kleineren Opernhäuser „Edgar“ vom Spielplan abgesetzt und selbst der Maestro sollte in der Kopie der Partitur von „Edgar“ an Sybil Seligman gewarnt haben: „E Dio ti GuARdi da quest’opera!“⁸⁷ Mit „Manon Lesaut“ rehabilitierte er sich, doch mit „La Bohème“ erwies er sich als Hoffnungsträger der Belcanto-Opern. Erst während der mühseligen Korrekturen und Revisionen des Manon-Librettos sollte der Italiener auf zwei schicksalhafte Menschen treffen: Luigi Illica und Giuseppe Giacosa. Wir haben bereits über dieses potente Duo gesprochen, daher werde ich mich an dieser Stelle nicht wiederholen. Allein die Ergebnisse der fruchtbaren Zusammenarbeit bezeugen die Wichtigkeit der Begegnung während der Poetisierung der „Manon Lescaut“. Die neunziger Jahre waren ebenso bedeutsam für die persönliche Entwicklung des Komponisten, da einerseits – wie wir schon wissen – der Lucchese sowohl Stiefvater von Fosca als auch Vater von Antonio (22. Dez. 1886 – 21. Febr. 1946)⁸⁸ wird und andererseits er im Laufe der Zusammenarbeit mit ca. 7 Librettisten zu „Manon“ über die Grenzen eines bloß talentierten Musikers mit Zukunftsperspektive hinauswächst. „Manon“ musste ein Triumph werden, mit Weniger wären weder Giacomo noch sein Verleger, der nunmehr als Einziger an seinen Schützling glaubte, nicht zufrieden gewesen. Im Übrigen hatte Puccini Schulden, die beglichen werden mussten. „...wenn diese Oper kein Erfolg wird, suche ich mir eine andere Profession.“⁸⁹ Bis vor kurzem hatte er ernsthaft in Erwägung gezogen, seinem jüngeren Bruder Michele nach Argentinien zu folgen, sobald dieser ihm eine fixe Anstellung als Kapellmeister garantieren könnte. Doch Michele starb an der Gelbsucht im Jahre 1891 und hätte auch ohnehin Giacomo

⁸⁷ Gelli, Piero (Hrsg): Dizionario dell’opera 2008. aktualisierte Aufl. von Filippo Poletti. Milano: Baldini Castoldi Dalai 2007, S.371

⁸⁸ <http://www.puccinimuseum.org/persona.php> (13.12.12)

⁸⁹ Gatti-Casazza, Giulio: Memories of the opera. London: Overture Publishing 1977, S.40 (zitiert nach Höslinger, S.48)

keineswegs unterstützen können. Im Gegenteil, kleinere Geldsummen flossen meist von der italienischen Halbinsel nach Übersee. Bevor „La Bohème“ am 1. Februar 1896 am Teatro Regio in Turin ihre Premiere feierte, hatte der Musiker etliche Male am Opernsujet gezweifelt. Zu Beginn wollte er „La Lupa“ von Giovanni Verga vertonen, fand aber nach mehrerem Briefwechsel und längeren Unterredungen mit Giulio Ricordi keine „sympathische Figur“⁹⁰, wie er selbst meinte, in diesem für seinen Geschmack zu realistischen Stück. Seine romantische Veranlagung hinderte ihn daran, Werke mit größtenteils negativen Charakteren als Protagonisten zu wählen. Die Handlung hatte einfach, aber nicht banal zu sein – zu komplizierte Thematiken sind nicht bühnengerecht – mit einer ansteigenden Spannungskurve, die bestenfalls in einer dramatischen Begebenheit ihre Kulmination findet. Puccini suchte keine Raffinesse, sondern Emotionen, Gefühlsausbrüche, wie Hass, Neid, Eifersucht und Liebe, welche das heimische Publikum zu Tränen rühren sollte. Er wollte mithilfe des Wortes und des Tons bewegen, genauso wie er selbst von einigen meisterhaften bzw. einzigartigen Schriftstücken überwältigt wurde. „Ci sono leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene.“⁹¹

Das Sentiment ist eines seiner Merkmale in der Musik, weshalb er damals wie heute oft belächelt wird und jeder Puccini-Biograf oder nur Zuhörer sich für seinen „seichten“ Geschmack rechtfertigen muss. So beginnt Clemens Höslinger mit den Worten „Puccini ernst genommen“⁹² noch bevor er dem Leser verrät, wer der italienische Meister war. Andererseits schrieb sogar Gustav Mahler 1897: „Ein Takt Puccini ist mehr wert als ganz Leoncavallo.“⁹³ Wer ist nun im Recht beim ewigen Zwist der Gemüter? Letzten Endes entscheidet doch das Publikum, welches spätestens seit dem 1. Februar 1896 (Uraufführung „La Bohème“) den charmanten Komponisten in sein Herz geschlossen hat, ungeachtet der darauf folgenden Kritik und des Tadels in den regionalen Zeitschriften. Möglicherweise wusste Giacomo zu gut, wie er seinen skeptischen Zuhörer mit den Mitteln des Sentiments erreichen konnte, ihm nolens volens eine Träne entlocken konnte. Ist dies tatsächlich eine Gräueltat, wenn er seinem Publikum dabei wenige Stunden harmonischer Eintracht mit der Musik schenkt?

Als ich die Schlussnoten zu La Bohème schrieb, brach ich zusammen und weinte wie ein Kind, so mächtig war mein Schmerz.⁹⁴

⁹⁰ vgl.: Cara, 1958, Nr.106

⁹¹ Adami, Giuseppe [Hrsg.]: Giacomo Puccini. Epistolario. 2.Aufl. Mailand: Mondadori 1982, Nr.198

⁹² Höslinger, 2003, S.7

⁹³ Mahler, Gustav: Brief an Richard Heuberger, 31.Mai 1897. In: Gustav Mahler: Briefe. Neuausg. Wien-Hamburg: 1982 (zitiert nach Höslinger, S.142)

⁹⁴ Abell, Arthur M.: Gespräche mit berühmten Komponisten. 2.Aufl. Eschwege: Schroeder 1973, S.143f

Puccini besaß die unglaubliche Fähigkeit, mit seinen Figuren mitzufühlen, mit ihnen zeitweise zu verschmelzen, sodass er sich während des Komponierens häufig in einem deliriumartigen Zustand befand, der schließlich derartige Gefühle, wie im obigen Zitat beschrieben, auslöste. Eine solche Empathie war nicht immer von Vorteil für die persönliche Seelenlage des Künstlers. Puccini schrieb zur Arbeit an „La Bohème“:

...es waren Jahre voller Kummer, Bedrängnis, Seelenqualen, Pein, Marter und schmerzvollen geistigen Leidens. Ich war verzweifelt.⁹⁵

Es ist hierbei nicht auszuschließen, dass der Maestro sich ebenso auf äußere Begebenheiten bezieht, die die Arbeit erschweren konnten. Doch blicken wir nun auf die textimmanenten Schwierigkeiten von Murgers „Scènes de la vie de bohème“. Allen voran handelt es sich bei der Gattung nicht um einen homogenen Roman oder einer anderen in sich „geschlossenen“ Textsorte, sondern um Erzählungen aus einem stilisierten Bohemien-Leben des Schriftstellers. Murger hatte Anfang des 19. Jhs. selbst aus ideologischen Gründen das Bohemien-Dasein bevorzugt und ihre Eigenarten, Vorstellungen und Besonderheiten in Feuilleton-Form im „Le Corsaire-Satan“⁹⁶, einer kleinen Zeitung, veröffentlicht. Dass diese beinahe authentischen, wenngleich etwas poetisierten Schilderungen ärmlicher Kreativdenker bei der höheren Gesellschaft auf Zustimmung stößt, konnte wahrscheinlich auch Murger nicht vermuten. Sein Erfolg war aber so groß, dass er „diese [Bohème] Bewegung salonfähig gemacht“⁹⁷ hat. Sie entstand in den Zwanziger- und Dreißigerjahren als Protest der jungen Generation, die sich erst nach und nach in das übliche Sozialsystem eingliedern ließ.

Das Zigeunertum ist die Lehrzeit des Künstlers. Es ist die Vorstufe zu den akademischen Würden oder auch zum Hospital und zur Morgue.⁹⁸

Vom Leichenschauhaus kann man auch unter den Bohémiens reden die aufgrund mangelnder Hygienebedingungen an diversen Krankheiten starben und abseits des Wohlhabenden in provisorische Gräber gelegt wurden. Als Puccini Jahrzehnte später die als Roman herausgegebenen „Scènes de la Bohème“ in einer Übersetzung lesen sollte, hatte er unwillkürlich an seine Studentenzeit in Mailand zurückdenken müssen, und dies war unter anderem das ausschlaggebende Moment, weswegen er Murgers Text als Vorlage für seine Oper nahm. Einer Legende nach gab es noch ein weiteres Ereignis, das den Italiener beeinflusst hatte. Die zufällige Begegnung mit Marchesa Gravina, der Stieftochter von Richard Wagner, welche ihm auf seiner Schiffsreise von Sizilien zum Festland (nach Puccinis Gespräch mit Giovanni Verga) davon abgeraten hatte, „La lupa“ zu vertonen.

⁹⁵ ibid. (zitiert nach Höslinger, S.60)

⁹⁶ Mehnert, Henning [Hrsg.]: Nachwort. In: Puccini, Giacomo: La Bohème. Stuttgart: Reclam 1995, S.168

⁹⁷ ibid., S.167

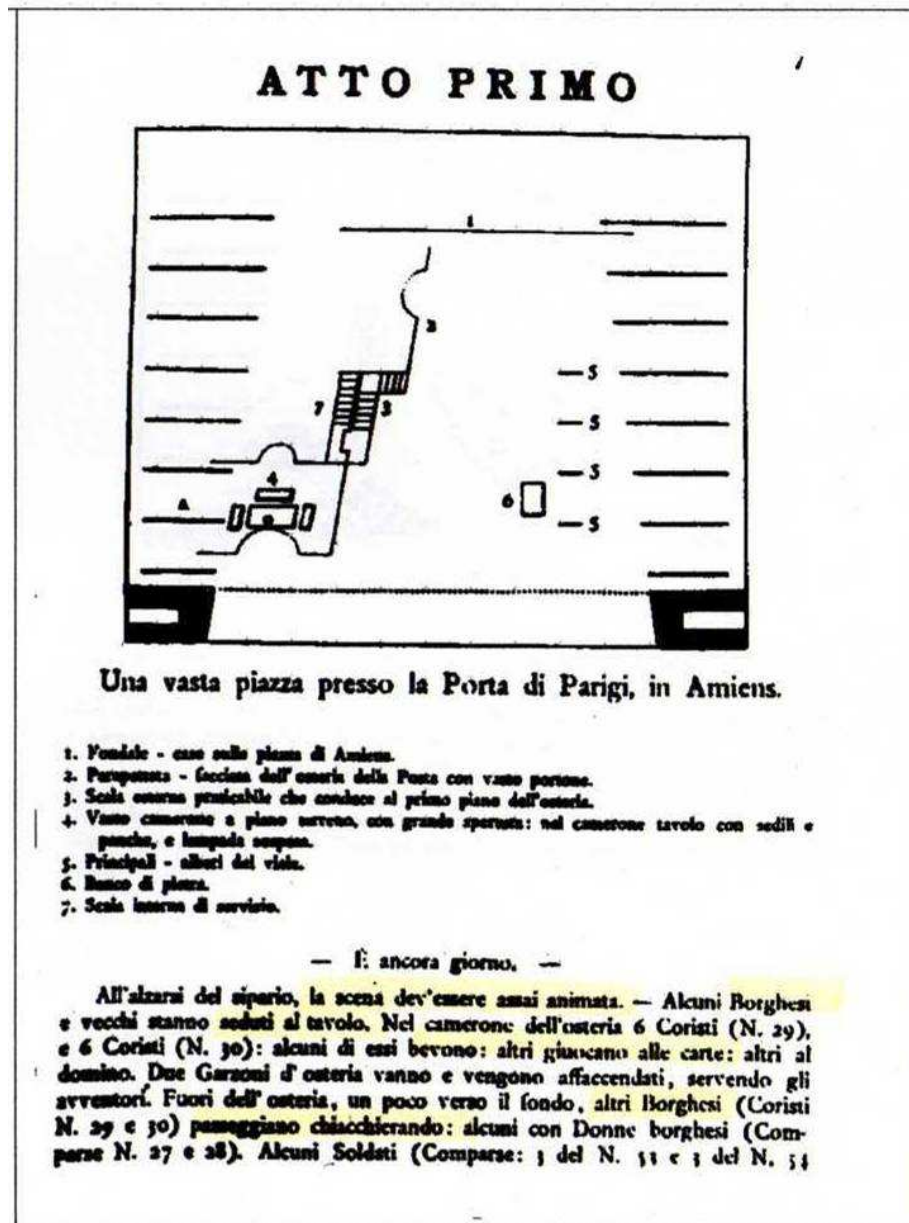
⁹⁸ Murger, Henri: Die Bohème. Übers. von Wilhelm Cremer. Hamburg: tredition GmbH 2011, S.11

4.1. Divergenzen zwischen Murgers und Puccinis „La Bohème“ oder Mimì wird zum „Engel“

In seiner „Mimì“ fand Puccini seine erste wahre Femme fragile, die er allerdings mit seinen Librettisten Giacosa und Illica erst zurechtformen musste, da die Heldin im Original erstens, nicht als Protagonisten auftritt, und zweitens, nicht als das „Engelwesen“, das sie uns im Musikstück erscheint. Die „heilige Trinitas“,⁹⁹ wie Puccini und seine zwei Librettisten von Ricordi auch bezeichnet wurden, musste wahrhaftig eine neue, sanftere Mimì erschaffen; jene, welcher der italienischen Mimì gerecht wäre. Wenn wir beide Mimì – Fassungen vergleichen, werden wir die Feststellung machen, dass sie außer dem Namen, quasi keine Gemeinsamkeiten teilen, sodass der Leser zu Recht vermuten könnte, Puccinis Mimì sei einer völlig differenten Figur entsprungen. Bis zu einem bestimmten Grad läge er dabei nicht falsch. Denn de facto ist die weibliche Protagonistin eine Fusion von Francine und Mimì, welche unterschiedlicher nicht sein könnten. Ist doch Francine das unschuldige Mädchen und Mimì die Grisette, die gleich Musetta, Liebschaften mit verschiedenen Partnern genießt und unbekümmert sich von ihnen finanzieren lässt. Dass sie an Tuberkulose schließlich erkrankt, berührt den Leser recht wenig, da der anschließende Tod wie eine Nebenerscheinung des Bohemien-Lebens behandelt wird und keinem der Charaktere eine tragende Rolle zukommt, so auch Mimì und Rodolfo nicht. Bei Murger sind alle „gleichberechtigt“ und anscheinend fiktive Gestalten in einem einzigen Genregemälde. Es sind buchstäblich „Szenen“, kleinere Sujets, die das Leben beschreiben und ein komplexeres Gesamtbild erzeugen. Dabei agiert der französische Autor genauso wie der Komponist: er geht vom Einzelnen zum Ganzen, vom Detail zum Abstrakten, von innen nach außen. Wenige Pinselstriche bilden eine strahlende oder düstere Landschaft, wenige Töne kreieren die musikalische Stimmung und schaffen ein entsprechendes Kolorit. Puccini hatte nicht nur die Leitmotivtaktik von seinem deutschen Kollegen übernommen, er verinnerlichte ebenso die Methodiken des französischen Impressionismus, der hauptsächlich mit der Ganztonmusik experimentierte und ähnlich der modernen Malerei viele Farben (hier: Klangfarben) in die bis dahin meist zu geregelte Musik brachte. Der Exotismus war ein weiteres augenfälliges Merkmal jener Musikrichtung und auch ein Kennzeichen des puccinianischen Stils. In der „Bohème“ wird der Zuhörer allerdings vergebens nach sogenannten exotischen Harmonien lauschen, da auch die Handlung in einem eindeutig europäischen Rahmen stattfindet. Spätestens bei der „Madame Butterfly“ wird er des Exotismus gewahr werden. Der Maestro erarbeitete akkurat seine Vorlagen und beachtete

⁹⁹ Höslinger, 2003, S.61

dabei im Wesentlichen das gegebene Ambiente, welches er meisterhaft in seine Musik übertrug. Allein seine „Disposizione scenica“¹⁰⁰ für Manon Lescaut lässt erahnen (siehe Abb.5) wie übergenu der Italiener seine Werke behandelte. Sicherlich hatte er eine analoge „Disposizione scenica“ für „La Bohème“ geschrieben, da nach der Quantität seiner Briefe an den Verleger und an die Librettisten zu urteilen, der Komponist mit dem Alter nicht weniger detailgetreu agierte als in seiner Jugend. Im Gegenteil, er wurde stets anspruchsvoller und fordernder, sowohl zu sich als auch zu seinen Mitwirkenden. Abb.5:



101

Während „Le Villi“ in ein paar Monaten erschaffen wurde und „Edgar“ einem mittelmäßigen Schriftstück entstammte, schrieb Puccini an seinen restlichen Opern durchschnittlich drei

¹⁰⁰ Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi, Mailand [u.a.]: Ricordi u. Co., o.D. 1893, S.7

¹⁰¹ ibid.

Jahre lang. Zweifelsohne war er nicht der Schnellste, dafür umso korrekter. Weshalb er nun Murgers Original so umgestaltete, ist folgendermaßen zu begründen: Das Musiktheater benötigt einen Handlungsstrang, welcher dem Zuschauer klar ersichtlich ist. Voneinander unabhängige, nebeneinander laufende Bilder können unmöglich eine interessante, musikalische Abendunterhaltung bieten, sondern nur zeitweise amüsieren, insbesondere den traditionsbewussten Menschen des 19.Jhs. (Einen späteren Versuch Puccinis aus drei divergenten Thematiken ein zusammenhängendes „Trittico“ zu kreieren, sollte insofern scheitern, als dass es nur kaum als solches vom Publikum wahrgenommen wurde und von den Veranstaltern oft nicht, wie vom Meister vorgesehen, zusammen aufgeführt wurde.) Somit ließ sich Puccini vom bereits existierenden Schauspiel „La Vie de Bohème“ (von Murger und Théodore Barrière) inspirieren und entwickelte, gleich diesem, die neuartige Rolle der liebenswürdigen Mimì. Die Leidende hatte auch am 22.November 1849 im Théâtre des Variétés in Paris die Herzen der Franzosen im Sturm erobert und sollte noch lange parallel zu den später debütierenden Opern aufgeführt werden. Die Verschmelzung zweier Charaktere (Francine und Mimì) war somit keine Erfindung Puccinis, sehrwohl aber die Idealisierung seiner Heroine. Keine andere Figur erfährt derartig viele Modifikationen wie Mimì. In der literarischen Version erscheint sie rationaler, berechenbar, manchmal launisch und gelangweilt, sowohl vom Mangel am Divertissement als auch von ihren Liebhabern. Wie bereits Manon, kann sie dem Reiz einer gut gefüllten Geldtasche nur sehr schwer widerstehen, weswegen sie häufig ohne Bedenken weniger lukrative Beziehungen spontan beendet und sich begüterteren Verehrern zuwendet.

She is said to be a „tempest“ and had „a great failing“ – the desire for riches that Rudolphe could not provide. While she was still living with Rudolphe, she began looking for another lover who could afford more expensive gifts.¹⁰²

Noch ernüchternder ist die Aussage: “She did not love Rudolphe or at least he was convinced that she never loved him.”¹⁰³ Dabei hatte doch Giacomo mit seinem Meisterwerk eine der leidenschaftlichsten und sinnlichsten Liebesgeschichten des Musiktheaters hervorgebracht. War dies alles nur Täuschung, mehr Schein als Sein? Der Zuschauer hatte ja vieles ohne Widerrede akzeptieren müssen: die Sittenlosigkeit der Bohemiens, deren sozialen Verfall, ihre liberalen Ansichten bezüglich amouröser Verbindungen, vor allem mit schamlosen Frauenzimmern, und in ebensolcher Weise, die skandalöse Tatsache, dass eines dieser Frauenzimmer nun doch das „reinste“ Geschöpf auf Erden war: Mimì. Welchen Wert hat jetzt das Mitleid unzähliger Individuen, die überwältigt von jener Sanftmut und zeitgleicher Tragik

¹⁰² Murger, Henry: *La bohème: scènes de la vie de bohème*. Neuaufl. Übers. von Elizabeth Ward Hugus. Salt Lake City: Peregrine Smith Books 1988, S.153 (zitiert nach Yoshida, S.47)

¹⁰³ Yoshida, 2011, S.47

dieser „Femme fragile“ den Tod der Heldin betrauern? Puccini ließ mit Sicherheit eine zweite Mimì entstehen, ein Inbild der sentimentalischen Frau, die traditionsgemäß – wie schon die „sentimental novel“ – belehren sollte.

Its [sentimental novel] women are conventionalized as 'chaste suffering women, happily rewarded in marriage or elevated into redemptive death.'¹⁰⁴

Auch Mimìs Existenz endet im Erlösungstod, in der Vergebung durch Gott, da die Heirat mit Rodolfo ausgeschlossen ist und außerdem nicht Sinn und Zweck der „freien Künstler“ ist. Im vorletzten Jahrhundert musste der Mensch sich noch für seine „gesellschaftsabnormen“ Taten rechtfertigen, ob vor anderen, vor seiner eigenen Person oder vor dem himmlischen Vater. Seine Unabhängigkeit kannte Grenzen oder zumindest die Bestrafung psychischer oder physischer Natur. Selbst der Gottloseste war allein schon aufgrund seines historischen Umfelds von den restriktiven und normierten Wertevorstellungen der Bürger geprägt. Ein Ausbruch aus der sozialen Gemeinschaftsstruktur geschah, spezifisch bei der Bohemien-Junkkultur, aus Rebellion und persönlicher Überzeugung. Während Murger allerdings seine Figuren letztendlich einem Wandel unterzieht, indem er sie ihre Ideologien hinterfragen lässt und im Allgemeinen ihren Habitus gegenüber dem Bürgertum, schließt die Oper mit der Unglückseligkeit der Liebenden und setzt damit einen differenten Akzent im Werk. Die Aussage des Franzosen wird dabei unterschlagen und diesbezüglich verfälscht. Weiters tilgt der Maestro einige Nebencharaktere, reduziert die Anzahl der Figuren auf zehn und fügt mit Alcindoro ein komisches Element in die triste Situation hinzu. Murger verzichtete vermutlich deshalb auf eine explizit heitere Gestalt, weil seine „Scènes“ einen äußerst sachlichen Ton aufweisen, der es im Übrigen dem Leser erschwert, sich in eine konkrete Person hineinzufühlen. Die „Scènes“ dokumentieren eine Wirklichkeit, welche auf Fakten basiert und Begegnungen mit realen Persönlichkeiten abbildet.

4.2. Die wirklichen Personen der „Scènes de la vie de Bohème“

Wer war Mimì?¹⁰⁵

Lucile Lauet war ihr eigentlicher Name. Sie lebte kurzzeitig mit Murger zusammen und verließ ihn im Jahre 1847, um zu einem Soldaten zu ziehen. Als sie 1848 zu Murger zurückkehrte, war sie sehr krank. Im März desselben Jahres wurde sie ins Krankenhaus eingeliefert und starb kurz darauf an Tuberkulose. Den Spitznamen „Mimì“ hingegen

¹⁰⁴ Todd, Janet M.: Sensibility. An Introduction. London: Meuthen 1986, S.4 In: Yoshida, 2011, S.41

¹⁰⁵ vgl.: Baldick, Robert: The First Bohemian. The Life of Henry Murger. London: Hamilton 1961, S.83 und Moss, Arthur u. Evalyn Marvel: The Legend of the Latin Quarter. Henry Murger and the Birth of Bohemia. New York: Beechhurst Press 1946 (zitiert nach Yoshida, S.46)

gebrauchte der Schriftsteller für viele seiner weiblichen Gefährten und war nicht nur seiner Herzensdame Lucile vorbehalten. In der Oper wird er allerdings zu einem Kennzeichen der Heldin und ihres kindischen Naturells, welches eben durch jene „kleinen Dinge“ ausgedrückt wird, die wir im nächsten Teil analysieren werden. Die Infantilität der Protagonistin ist vermutlich auf das noch junge Alter (18 Jahre) zurückzuführen, wenngleich sie bei Murger eine große Eigenständigkeit und Individualität besitzt, die Puccini auf das Mindeste reduzieren muss. Generell kann behauptet werden, dass die französische Mimì vermehrt Züge der *Femme fatale* birgt als ihre italienische Variante.

Im Gegensatz zur Heroine, wurden die übrigen, Musetta, Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline, Parpignol, Benoît, etc. vom Maestro nur wenig verändert. Als einzige unbedeutende Ausnahme fungiert Schaunard, der im Roman als Maler und Musiker auftritt, im Musikstück nur Musiker ist und eine doch nebensächlichere Figur scheint. Ebenso wurden die Schauplätze wahrheitsgemäß von der literarischen Vorlage auf die Bühne übertragen und dermaßen genau reproduziert, dass sogar Debussy meinte, „niemand hätte das Paris jener Tage so gut beschrieben, wie Puccini“¹⁰⁶, obwohl Puccini bis dahin noch nie die französische Hauptstadt bereist hatte.

Wer waren Rodolfo, Marcello, Musetta u.a.?

Alle Charaktere sind tatsächlichen Personen nachgebildet: Rodolfo ist der Autor selbst, ein Poet und Literat, der gelegentlich auch Zeitungsartikel verfasst, um nicht den Hungertod zu sterben. Schaunard war Alexandre Schanne (1823-87), ein Maler, Komponist und Bohemien. Die Nachsilbe „ard“ ist typisch für den bohemischen Jargon, weshalb Schanne auch „Schannard“ gerufen wurde. Léopold Tabar (1818-69) wird höchstwahrscheinlich als Modell für Marcel (Marcello) gedient haben und war in der Tat Maler, der jedoch nicht an dem „Zug durch das Rote Meer“ arbeitete, sondern an seiner „Von der Strafe der Götter getroffene Niobe“. Jean Wallon (1821-82) war Metaphysiker und katholischer Philosoph und kommt in einer Kombination mit Marc Trapadoux, einem Moralphilosophen, in der Figur des Colline zur Erscheinung. Und Musetta, welche Marie-Christine Roux hieß, war Kaffeehaussängerin und eine *Grisette*.¹⁰⁷

Zur selben Zeit, wie Puccini arbeitete auch Leoncavallo an einer neuen Oper, ebenfalls auf der Grundlage der „*Scènes de la vie de Bohème*“. Dieses Faktum sollte die Ursache für das Ende einer langjährigen Freundschaft werden, denn schließlich konnte keiner der beiden nachgeben und vom auserwählten Werk zurücktreten oder einfach nur nachsichtiger sein.

¹⁰⁶ Carner, Mosco: Puccini. Biografie. Hrsg. von Gerhard Allroggen. Übers. von Anna Wheill. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1996, S.224 (zitiert nach Höslinger S.68)

¹⁰⁷ vgl.: Mehnert, Henning (Hrsg.): Nachwort. In: Puccini, 1995, S.168

Puccini bezeichnete Leoncavallo insgeheim als „Leonasino“, das übersetzt „Löwenesel“ bedeutet (Leoncavallo = „Löwenpferd“) und sein Kontrahent kündigte sofort nach der lebhaften Unterhaltung seine Oper in der Zeitschrift „Il secolo“ an. Puccini machte es ihm gleich und schrieb an den „Corriere della sera“:

...im übrigen, was hat dies Maestro Leoncavallo zu bekümmern? Laßt ihn komponieren, auch ich werde komponieren, und das Publikum soll das Urteil fällen. Priorität in Kunstdingen bedeutet noch lange nicht, daß man dasselbe Thema mit denselben Ideen behandelt.¹⁰⁸

Selbstverständlich war Puccini, objektiv betrachtet, im Recht; die Wirklichkeit zeigte aber, dass in diesem Fall nur einer als Gewinner hervorgehen konnte. Leoncavallos Oper, welche zudem noch ein Jahr später in Venedig ihre Premiere feierte, war nach wenigen Aufführungen in Vergessenheit geraten. Puccini hat, trotz vehementer Kritik („Man behauptete sogar, daß die „Bohème“ die Stagione nicht überdauern würde.“¹⁰⁹) ein originales Portrait einer vergangenen Künstlerbewegung geschaffen und folglich ein wertvolles Dokument für seine Nachwelt.

4.3. Die Darstellung „Mimì“ in Puccinis „La Bohème“

4.4. 1.Szene: Der Auftakt – der „caminetto d’amor“ – das Unreine

4.4.1. Der Auftakt

Nun möchten ich anhand zweier Szenen die dramaturgische Darstellung und die Präsentation Mimì erklären:

Ampia finestra dalla quale si scorge una distesa di tetti coperti di neve. A sinistra, un camino. Una tavola, un letto, un armadietto, una piccola libreria, quattro sedie, un cavalletto da pittore con una tela sbozzata ed uno sgabello: libri sparsi, molti fasci di carte, due candelieri. Uscio nel mezzo, altro a sinistra.¹¹⁰

Der Vorhang öffnet sich ohne eine Ouvertüre oder ein Preludium. Damit befindet sich der Zuseher mitten im ärmlichen studentischen Ambiente, das mittels eines einzigen Bettes, eines Tischchens, einiger hölzerner Stühle und dem beinahe nur zur Zierde vorhanden Kamins offenbart wird.¹¹¹ Die Szene ist starr, möglicherweise eingefroren durch die Kälte. Rodolfo bewegt sich kaum, allein Marcellos Hand führt kleinere Pinselstriche am Gemälde durch. Das

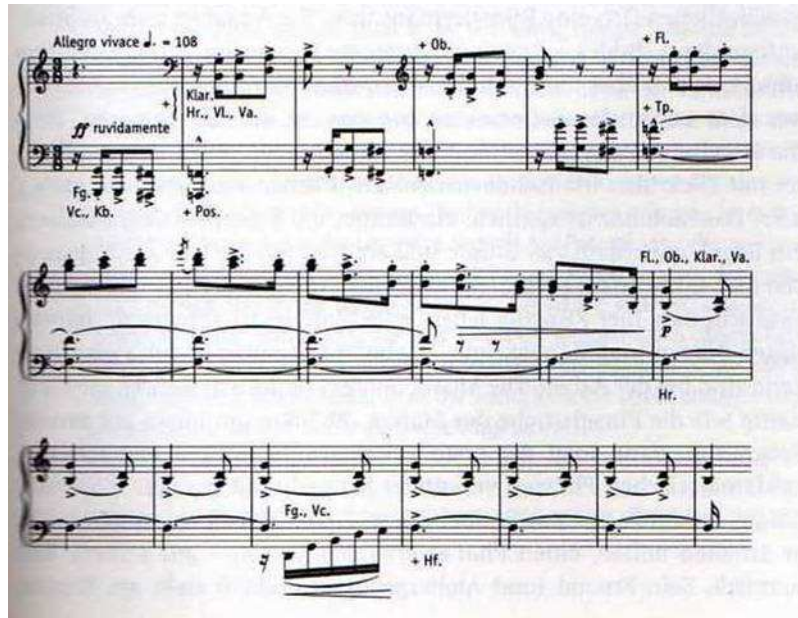
¹⁰⁸ Gara, Eugenio[Hrsg.]: Carteggi pucciniani. Mailand: Ricordi 1938, Nr.81 (zitiert nach Höslinger, S.64)

¹⁰⁹ Fraccaroli, Arnaldo: Giacomo Puccini. Hrsg. von Giuseppe Adami. Mailand: Treves 1928, S.128 (zitiert nach Höslinger, S.66)

¹¹⁰ Puccini, Giacomo: La Bohème. Übers. und hrsg. von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2012, S.6

¹¹¹ vgl.: ibid.

Orchester hingegen erklingt im lebhaften Dreiachteltakt „ruvidamente“¹¹², wobei es ein aus vier Tönen bestehendes Motiv in verschiedenen Oktavhöhen wiederholt: das unmissverständliche „Bohème-Thema“. Olaf Matthias Roth glaubt nach dem „dritten Anlauf“ ein „musikalisches Tschilpen, das an die Spatzen von Paris erinnert“¹¹³, vernehmen zu können. Abb.6:



Ob auch Puccini an die Spatzen dachte, als er sein „Capriccio sinfonico“ komponierte? (Das „Capriccio sinfonico“ – ein Frühwerk des Meisters – wird in der Bohème mehrfach zitiert). Vermutlich vertonte der Maestro das Gekirren der Mailänder Spatzen, welche ihn in seiner Studienzeit durch das Dachfenster spöttisch beobachteten. Wie dem auch sei, Giacomo schließt damit unbewusst einen gedanklichen Kreis; den seiner eigenen erlebten Armut mit jener der Pariser Bohemiens.

Nach einigen Bemerkungen der Freunde zum Leben und zur Liebe, ergreift sie wieder die Kälte und sie beschließen, ein Opfer in Form ihrer Schöpfung darzubringen, damit dieses sie wärmen solle:

Marcello

(additando il suo quadro)

Bruciamo il Mar Rosso?

Rodolfo

No. Puzza

la tela dipinta. Il mio dramma,

l'ardente mio dramma ci scaldi.“¹¹⁵

¹¹² Puccini: La Bohème. Klavierauszug mit italienischem Text und deutscher Übertragung von Hans Swarowsky. Mailand: Ricordi 1965, S.1

¹¹³ Roth, 2012, S.59

¹¹⁴ ibid.

¹¹⁵ Puccini, 2012, S.10

Rodolfo

(Dà a Marcello una parte dello scartafaccio.)

A te l'atto primo.

Marcello

Qua.

Rodolfo

Straccia.

Marcello

Accendi.¹¹⁶

Dabei verlieren sie sich nie in langen Reden. Die Kommentare sind kurz, bestehen meist aus einfachen Hauptsätzen oder schlichtweg aus vereinzelt Wörtern, die durch Mimik und Gestiken vervollständigt werden, wie beispielsweise während der gar feierlichen Verbrennung Rodolfos Dramas. Rodolfo überreicht einen Teil seines Werkes Marcello und im gemeinsamen Tun zerreißen sie das beschriebene Papier. Ihre Einigkeit im Handeln wird auch aus dem Gesagten ersichtlich:

Rodolfo

(a Colline)

Zitto, si dà il mio dramma.

Marcello

... al fuoco.¹¹⁷

Marcello beendet den angefangenen Satz seines Freundes. Anders als vermutet, bedauert der Literat sein Opfer nicht; mehr noch, er bekräftigt seine Entscheidung durch sarkastische Töne:

Colline

Lo trovo scintillante.

Rodolfo

Vivo.

*(Il fuoco diminuisce.)*¹¹⁸

4.4.2. „Caminetto d'amor“

„In quell'azzurro – guizzo languente sfuma un'ardente – scena d'amor.“¹¹⁹ Wieso nun ausgerechnet der Protagonist sein Schriftstück verbrennt, ist verständlich, wenn wir auf eins seiner Zitate zurückblicken: „L'amore è un caminetto che sciupa troppo“¹²⁰ verrät er uns im Wortgefecht mit Marcello und leitet daher bereits zu Beginn – noch bevor der Zuschauer erahnen kann, dass wenige Minuten später Mimì an seine Türe klopft – das bevorstehende Liebesduett ein. Rodolfo entfacht buchstäblich jenen „caminetto d'amore“ mit seiner Poesie,

¹¹⁶ ibid., S.12

¹¹⁷ ibid.

¹¹⁸ ibid.

¹¹⁹ ibid., S.14

¹²⁰ ibid., S.8

die er hineinwirft. Und wird nicht etwa Mimì in ihrer Arie von „[...]quelle cose che han sì dolce malìa, che parlano d’amor, die primavere, [...]quelle cose che han nome poesia...“¹²¹ singen? Eben diese Poesie, welche der Poet dem kleinen Kamin opfert. Obwohl alle fünf Akte („[...]osserviamo inoltre che erano dunque cinque gli atti del dramma [...]“¹²²) den Flammen dargebracht werden, frieren die Künstler weiterhin. Erst das unverhoffte Erscheinen Schaunards, der nach dem fast ernstem Ausruf der anderen „Abbasso, abbasso l’autore.“¹²³, begleitet von einer leichten und tänzerischen Melodie, auf die Bühne tritt, kann die Stimmung augenblicklich heben. Denn mit ihm stürmen auch Laufburschen, Essensvorräte, Weinflaschen, Zigarren und anderes tragend, herein. Schaunard möchte unverzüglich von seinem Glücksfall berichten, die Freunde lassen ihn aber nicht zu Wort kommen bzw. hören ihn nicht, da sie von den deliziösen Leckereien abgelenkt sind, die der Musiker gebracht hat. „[...] la sua quasi-arietta del papagallo (“Or vi dirò”) diventa il filo attorno a cui molinellano le battute e i movimenti degli altri tre amici [...]“¹²⁴. Im Übrigen lässt Puccini Schaunard während der gesamten Oper sich nicht recht den anderen mitteilen; seine Darstellung ist auf wenige Floskeln beschränkt und seine Person ergänzt einfach das Vierergespann. Dabei ist doch Schaunard ein Musikschafter, genauso wie der Komponist selber. Vielleicht beschränkte sich der Luccheser auf die Präsentation allgemeiner Wesenszüge, um das Werk nicht unnötigerweise in die Länge zu ziehen, im Gegensatz zu Richard Wagner, dessen Publikum schon damals nicht immer wohlwollend die Überlänge der Opern akzeptierte. Doch was im deutschsprachigen Raum geduldet wurde, wäre zumindest für Puccini ein Todesstoß gewesen. Sein Hang zur Kürze ist ebenso in der Sprache bemerkbar, in Rezitativteilen: ¹²⁵ z.B.

Marcello
Prepariamo la tavola!
[...]
Rodolfo
L'esca dov'è?
Colline
Là.
Marcello
Qua.¹²⁶

¹²¹ ibid., S.44

¹²² Alberti, Luciano: Puccini. Regista. La bohème. In: Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte. Hrsg von Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1997, S.375

¹²³ Puccini, 2012, S.16

¹²⁴ Alberti, Luciano: Puccini. Regista. La bohème. In: Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte. Hrsg von Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1997, S.375

¹²⁵ vgl.: ibid., S.376

¹²⁶ Puccini, 2012, S.18

Einerseits sind es beinahe sinnlose, für die Handlung sekundäre Dialoge, andererseits gestalten sie die Szene realistischer, lebhafter und somit interessanter. Sie fungieren als Einleitung und Kontrast zu den langsamen, gefühlsbetonten Arien. Als Schaunard bemerkt, dass seine Freunde die Essensvorräte aufbrauchen wollen, hält er sie mit den Worten: „si beva in casa, ma sie pranzi fuori.“¹²⁷ ab. Diese Antithese ist unmissverständlich die Aufforderung Heiligabend draußen, im Café Momus zu feiern. Bevor sie ihrem Müßiggang und ihrer Fröhlichkeit nachgeben können, klopft es an der Wohnungstür. Ein forderndes, lautes Klopfen. (Später wird auch Mimì an diese Türe klopfen, jedoch sanft und leise). Die Musik verstummt, die Künstler erstarren regungslos. Nur Marcello reagiert vorsichtig: „Chi è là?“¹²⁸ Es ist Benoît, der Hauseigentümer, welcher zum scheinbar ungünstigsten Zeitpunkt erschienen ist, um die seit Monaten überfällige Miete einzutreiben. Obwohl die Szene sich leicht anspannt und selbst das Orchester nur stellenweise Akkorde einschiebt, bewahrt Marcello Ruhe. Vom Eintreten des alten, geizigen Mannes an, kommandieren die Freunde Schaunard:

Schaunard

(Insistendo con dolce violenza, lo fa sedere.)

Segga.

Marcello

Vuol bere?

(Gli versa del vino).

[...]

Schaunard

(interrompendolo)

Ancora un sorso.

*(riempie i bicchieri.)*¹²⁹

Nachdem Marcello schließlich Benoît einige Münzen als Beweis seiner Zahlungsfähigkeit zuwirft, beruhigt sich der Gast und mit ihm die Freischaffenden. Einige Komplimente später erfahren sie von der Sünde des Eigentümers:

Benoît

Le donne magre sono grattacapi

e spesso... sopraccapi...

e son piene di doglie,

per esempio... mia moglie...

(Marcello dà un pugno sulla tavola e si alza: gli altri lo imitano: Benoît li guarda sbalordito.)

Marcello

(con forza)

Quest'uomo ha moglie

e sconce voglie

ha nel cor!¹³⁰

¹²⁷ ibid., S.22

¹²⁸ ibid.

¹²⁹ ibid., S.24

¹³⁰ ibid., S.30

Nun haben sie ein Motiv, den „Wüstling“ ohne zu zögern hinauszukomplimentieren, was sie auch tun.

4.4.3. Das Unreine

Rodolfo bleibt allein zurück, da nun Marcello, Colline und Schaunard zu „Momus“ gegangen sind, er allerdings noch einen Artikel für „Castoro“ beenden muss. „Castoro“ ist zwar nur der Name der Zeitung, wird aber im Deutschen mit „Biber“ übersetzt. Im Lexikon der Symbole von Udo Becker findet sich die nachstehende Erklärung:

Biber, im Physiologus ein Symboltier, das den Menschen auffordert, alles Unreine abzuwerfen u. so die Bedrohung durch den Teufel abzuwehren; [...] ¹³¹

Wirft auch Rodolfo alles Unreine weg? Weshalb? Erst das Auftreten Mimì kann diese Frage zufrieden stellend beantworten. Rodolfo verliebt sich in der nächsten Szene in die gutmütige, unschuldige und allen voran „reine“ Mimì. Mit seiner Liebe vollzieht sich gleichermaßen ein Reinheitsprozess, in dem er alles Unreine von sich stößt. Seine emotionale Verbindung mit Mimì ist zeitgleich eine Fusion mit dem „Reinen“. Der Artikel für den „Castoro“ ist nur eine Vorwegnahme eines anstehenden Ereignisses, den der Zuseher erst im weiteren Verlauf der Handlung vollends erfassen kann.

4.5. 2.Szene: Mimì erscheint – 4 Elemente der Hilflosigkeit – die omnipräsente Kälte – Der Poet stellt sich vor – Mimì als Kindfrau – die Hand als Symbol

4.5.1. Mimì erscheint

Nun kommen wir zu der Schlüsselszene der Oper: das Auftreten der Protagonistin: noch bevor wir die Erscheinung Mimì wahrnehmen können, antizipiert Puccini ihren Auftritt mittels einer Melodie, welche als das Leitmotiv der Heroine gilt.

Bsp.: Abb.7.

¹³¹ Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. 8.Aufl. Freiburg im Breisgau: Herder 2010, S.39

Edition Ricordi

Fr. 2009

132

Vergleichsweise dazu sehen wir die Prinzessin in „Turandot“ den ganzen ersten Akt, ohne jedoch von ihr einen Ton zu vernehmen. Mimì kündigt sich hingegen sofort an, verwehrt uns allerdings den Blick auf ihre Person. Damit wird die Neugierde des Zuhörers/ Zuschauers geweckt und seine Aufmerksamkeit auf die darauffolgende Szene gelenkt. Mimì klopft schüchtern an die Türe von Rodolfo, sie ist blass, erschöpft und kränklich, was auch Rodolfo bemerkt: „Che viso da malata!“¹³³ Als scheinbaren Grund erwähnt sie die vielen Stufen im Treppenhaus: „Il respir...Quelle scale...“¹³⁴ Ihre angeschlagene Gesundheit lässt sie in Ohnmacht fallen. Rodolfo, der sichtlich von der zerbrechlichen Gestalt Mimìs ergriffen ist, kommt ihr zu Hilfe, indem er sie mit einigen Wassertropfen wieder zu Bewusstsein bringt. Puccinis Mimì ist auf andere angewiesen, hilflos und schutzlos. Ihre Bedürftigkeit zeigt sich bereits in den Worten: „[...]mi si è spento il lume.“¹³⁵ Die Ursache für die „unangemessene Störung“ des Nachbarn ist im Wesentlichen ihre Hilflosigkeit. Dass es ausgerechnet die ausgegangene Flamme ihrer Kerze ist, welche wieder entfacht werden sollte, hat selbstverständlich einen symbolischen Wert. Wird etwa nicht die Liebe einem lodernen Feuer gleichgesetzt? Der Poet soll ihr wieder Licht und Wärme schenken.

4.5.2. Vier Elemente der Hilflosigkeit

¹³² Puccini, 1965, S.42

¹³³ Puccini, 2012, S.36

¹³⁴ ibid.

¹³⁵ ibid.

Selbst in Mimìs späterer Arie „Mi chiamano Mimì“ wird sie unbewusst den Beschützerinstinkt ihres Verehrers hervorlocken: „Vivo sola, soletta in una bianca cameretta[...]“¹³⁶ Sie beteuert zwar, selbstständig zu sein („Sola mi fo il pranzo da me stessa[...]“)“¹³⁷, ihre Äußerungen weisen aber einen lamentierenden Ton auf. Somit haben wir bereits drei Elemente der Hilflosigkeit:

- Die erloschene Kerze
- Die Ohnmacht
- Mimìs Klage

Das vierte Element wird durch den verlorenen Hausschlüssel demonstriert. „E la chiave ove sarà?“¹³⁸ Erneut findet sich die Protagonistin in einer Episode der Verlegenheit wieder. Sie bittet ihren Nachbarn, ihr bei der Suche des Schlüssels behilflich zu sein: „Cerchi.“ Rodolfo: „Cerco.“¹³⁹ Hinzu kommt noch die unglückliche bzw. glückliche Tatsache, dass sie in der vollkommenen Dunkelheit suchen, da durch den Luftzug beide Kerzen erloschen sind. Manche Regisseure lassen Rodolfo mit Absicht seine Kerze ausblasen, um somit seine Intention, Mimì näher zu kommen, zu verdeutlichen. Gleichzeitig präsentiert sich der Poet dabei als der dominantere Charakter.

*(Accorre colla sua candela per riaccendere quella di Mimì, ma avvicinandosi alla porta anche il suo lume si spegne e la camera rimane buia.)*¹⁴⁰

Im Libretto gibt es keine Anzeichen auf eine bewusste Tat des männlichen Hauptdarstellers. In der wieder verglühten Flamme entdeckt der Leser zweifelsohne das tragische Ende der Liebenden, die sowohl durch die übermäßige Eifersucht und insbesondere durch die fatale Krankheit der Heroine von einander scheiden müssen. Im Moment ahnt aber weder der Literat, noch sein weiblicher Gast von den Begebenheiten der Zukunft. Rodolfo findet den Gegenstand, steckt ihn allerdings sofort in seine Tasche, und ertastet anscheinend zufällig die Hand Mimìs.

4.5.3. Die omnipräsente Kälte

(„Che gelida manina“)“¹⁴¹

Rodolfo

(tenendo la mano di Mimì, con voce piena di emozione!)

¹³⁶ ibid., S.44

¹³⁷ ibid., S.44

¹³⁸ ibid., S.30

¹³⁹ ibid., S.40

¹⁴⁰ ibid.

¹⁴¹ ibid., S.42

Che gelida manina!
 Se la lasci riscaldar.
 Cercar che giova? Al buio non si trova.
 Ma per fortuna è una notte di luna,
 e qui la luna l'abbiamo vicina.
 Aspetti, signorina,
 le dirò con due parole
 chi son, che faccio e come vivo. Vuole?
 [...]

Die Kälte ist ein omnipräsender Faktor im gesamten Werk: Die Künstler frieren vor Kälte in der Eingangsszene, Mimìs Händchen ist eiskalt, in kalten Wintertagen „ist Alleinsein ein Anlass zu sterben“ im 3. Akt („Soli d’inverno è cosa da morire...“)¹⁴² und schließlich verendet die Heldin in einer kalten Dachkammer und wünscht nichts sehnlicher als einen warmen Muff. „Se la lasci riscaldar.“¹⁴³ Wiederum bietet Rodolfo seine Wärme an, wiederum werden wir des Symbols „Feuer“ gewahr, welches nur im Zusammenhang mit den auflodernden Gefühlen des baldigen Liebespaares auftritt. In der nächsten Zeile verweist der Held auf den hell leuchtenden Mond – ein poetischer Gemeinplatz „Ma per fortuna è una notte di luna, e qui la luna l’abbiamo vicina.“¹⁴⁴

Mond :[...]Wegen seines „Vergehens“ u. „Wachsens“ u. seiner Einflüsse auf die Erde, zumal den weibl. Organismus, steht er seit jeher in engem Zshg. mit der weibl. Fruchtbarkeit, mit dem Regen, mit dem Vergehen.[...]¹⁴⁵

Sprachwissenschaftlich betrachtet, besitzt die 4. Zeile („e qui la luna l’abbiamo vicina“) eine spezielle Charakteristik: eine „dislocazione a sinistra“, in dem das Objekt nach links verschoben wird und durch ein Pronomen wieder aufgenommen wird. Der Sinn der „dislocazione a sinistra“ liegt hierbei in der Akzentuierung eines Satzgliedes („La luna“)

L’anteposizione del complemento oggetto rispetto al soggetto e al predicato è una delle più comuni caratteristiche di enfasi stilistica della lingua letteraria, in particolare nella poesia antica e moderna.¹⁴⁶

“Aspetti, signorina [...]”¹⁴⁷ Rodolfo versucht nicht nur mit Taten – der gefundene, nicht überreichte Hausschlüssel – Mimì aufzuhalten; er bekundet sein Vorhaben ebenso mit Worten und wundert sich über solche Eile:

Mimì
(Levandosi, cerca il suo candeliere.)
 Ora permetta
 che accenda il lume. È tutto passato.

¹⁴² ibid., S.122

¹⁴³ ibid., S.42

¹⁴⁴ ibid.

¹⁴⁵ Becker, 2010, S.197

¹⁴⁶ Serianni, Luca: Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Turin: Utet 1989, S.95

¹⁴⁷ Puccini, 2012, S.42

Rodolfo
Tanta fretta?
Mimi
Sì.¹⁴⁸

Die Protagonistin handelt nach den Regeln des guten und sittsamen Benehmens. Sie möchte die Zweisamkeit mit einem unbekannten Mann zur abendlichen Stunde brechen und möglichst rasch in die Geborgenheit ihrer Behausung flüchten. Rodolfo gelingt es, dies mit Geschick und List zu verhindern. Man muss jedoch auch erwähnen, dass das junge Fräulein in selbiger Weise Gefallen an dem romantischen Literaten gefunden hat, hatte sie ja seine Taktik längst erkannt – wie sie im 4. Akt bekennen wird: „Mio bel signorino, posso dirlo adesso: lei la trovò [den Schlüssel] assai presto.“¹⁴⁹ Und dennoch bleib sie bei ihm.

4.5.4. Der Poet stellt sich vor

Die Selbstdarstellung Rodolfos fällt etwas schlicht aus: „Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo.“¹⁵⁰ Drei einfache Fragen und noch simplere Antworten. Man könnte annehmen, dass Schriftsteller normalerweise ausführlichere Erklärungen zu ihrer Person bieten können, da sie ja der Profession des Sprachkünstlers nachgehen. Der Heroe fasst sich aber äußerst kurz, womöglich um seine Dame nicht mit eintönigen Monologen zu peinigen. Sich beinahe rechtfertigend fügt er noch hinzu:

[...]
In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni, per chimere
e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.
V'entrar con voi pur ora
ed i miei sogni usati
e i bei sogni miei
tosto son dileguati.
[...]
Or che mi conoscete,
parlate voi. Chi siete?
Via piaccia dir?¹⁵¹

¹⁴⁸ ibid., S.38

¹⁴⁹ ibid., S.154

¹⁵⁰ ibid., S.42

¹⁵¹ ibid., S.42-44

In diesen Zeilen überwiegt mit dreimaligem Gebrauch das Wort „sogni“ -Träume, gepaart mit den „Luftschlössern“ und „Hirngespinnsten“. Die Basis für eine solide Verbindung zweier Menschen ist somit entzogen. Mimì scheint seine Wortwahl aber wenig zu bekümmern, da auch sie eine leichtlebige Grisette ist oder, da sie trotz ihrer Naivität, intuitiv das Ausmaß ihrer tödlichen Infektion erfasst? „Or che mi conoscete, parlate voi. Chi siete?“¹⁵² Die Librettisten wählen für die Höflichkeitsform das im literarischen, aber ebenso im bis vor einigen Jahrzehnten alltäglichen Umfeld verwendete „Voi“. Gleichzeitig beginnt der Protagonist seine Arie aber mit „Lei“ als „forma di cortesia“. „Aspetti, signorina. Le dirò con due parole...“¹⁵³ Ob dies aus Gründen des Reimes geschah, ist ungeklärt, wäre allerdings anzunehmen. Mimìs Präsentation erfolgt im Vergleich zu Rodolfos „Che gelida manina“ etwas detaillierter.

4.5.5. Mimì als Kindfrau

„Mi chiamano Mimì, ma il mio nome è Lucia.“¹⁵⁴ Dass Murger seine Geliebten öfters Mimì nannte, hatte ich schon vorhin erwähnt. Der Name „Mimì“ ist eine Koseform, Mimì wird sozusagen schon in ihrem Namen diminuiert. Sie erscheint als ein kindliches Wesen („Che bella bambina!“¹⁵⁵) mit kleinen Händchen („che gelida manina“¹⁵⁶), welches sich für „kleine Dinge“ interessiert, wie „auf Leinen und Seide zu sticken.“, „Lilien und Rosen zu machen“, „Dinge, die einen so süßen Zauber haben“¹⁵⁷. In bestimmter Weise wird sie nicht als vollwertige Person angenommen, als Rodolfo ebenbürtig, sondern als Kind, das sehrwohl über seinen Charme und Reiz verfügt, welche die „Femme enfant“ kennzeichnen, aber auch nicht mehr. „Ganz offenkundig gewährt die Kindfrau dem Mann eine Überlegenheit [...]“¹⁵⁸ Wieso aber wollte Puccini die Frau unschädlich machen? Oder folgte er schlichtweg einem gängigen Weiblichkeitsideal? Von Mosco Carners Theorie über Puccinis Mutterbindung haben wir in den vorigen Kapiteln erfahren:

[...]an obsession with the domineering figure of the mother made him feel guilty at the idea of conceiving love for other women. He therefore felt it necessary to render them as inferior to the maternal figure and to punish them for having loved.¹⁵⁹

¹⁵² ibid., S.44

¹⁵³ ibid., S.42

¹⁵⁴ ibid., S.44

¹⁵⁵ ibid., S.38

¹⁵⁶ ibid., S.42

¹⁵⁷ ibid., S.45

¹⁵⁸ Diederich, 2008, S. 26

¹⁵⁹ Puccini, Giacomo: A Critical Biography. London: Duckworth 1958 (zitiert nach: Costa, Daniela: Heartbreak and Tragedy: the Women in Puccini. In: Italian History & Culture.) Yearbook of Georgetown University. Fiesole: Cadmo 2003, Nr. 9, S.93

Der Maestro bestraft seine Heldinnen nicht ausschließlich mit dem Tod – wenngleich auch Mimì sterben muss – sondern auch durch ihre minderwertige gesellschaftliche Position. Zusätzlich repräsentiert Puccini sie vermehrt als Kindfrauen (siehe Cio-cio-san, Manon, Mimì) mit Komponenten der „Femme fragile“. So auch Mimì, die selbstverständlich in guter Manier der „sentimental novels“ und der im 19.Jh. verbreiteten Benimmbüchlein für Frauen, „gigli e rose“ stickt. Während die Lilie ein Zeichen der Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit ist, fungiert die Rose als ein Symbol der Fruchtbarkeit und wird mit der griechischen Göttin Aphrodite beziehungsweise mit der römischen Venus assoziiert.¹⁶⁰ Dass die Blumen, welche die Heroine kreiert, keinen Duft haben

(Germogli in un vaso una rosa...Foglia a foglia la spio! Così gentile il profumo d'un fiore!
Ma i fior ch'io faccio, ahimè! non hanno odore.¹⁶¹)

kann nur Folgendes aussagen: Im eben zitierten Textausschnitt handelt es sich um eine bestimmte Blume: eine Rose. Diese wird von der Protagonistin liebevoll in ihrem Wachstum beobachtet. Im Kontrast zur Rose stehen ihre künstlichen, aus Garn und Leinen gemachten Blumen. Dem Leser wird leider nicht verraten, welche Blumenart die Heldin dabei bevorzugt, allerdings bleibt ohne Zweifel, dass diese nicht sprießen. Ob dies nun eine Rose (= Liebe) oder Lilie (=Reinheit) ist, ist daher einerlei. Eine fehlerhafte Entwicklung (= kein Duft) oder gar keine deutet auf die unglückliche Verbindung von Mimì und Rodolfo hin. Nach einem tänzerischen und damit leichten Stil bei den Worten „[...]vivo sola, soletta, là in una bianca cameretta[...]“¹⁶², wechselt die musikalische Stimmung zu einer melodiosen und herzerreißenden Unisono-Beleitung der Streicher („ma quando vien lo sgelo“¹⁶³), um beim Geständnis „ma i fior ch'io faccio, ahimè! non hanno odore.“¹⁶⁴ wieder langsam abzuklingen. Mimì besinnt sich kurz und meint, Rodolfo unnötigerweise aufgehalten zu haben. Abrupt beendet sie die Arie und entschuldigt sich für die nächtliche Störung. Doch der Poet kann trotz der Zwischenrufe seiner Freunde, die ihn ungeduldig zum Feiern des Heiligabends erwarten, die zierlichen Hände seines Gastes nicht vergessen.

4.5.6. Die Hand als Symbol

„La manina di Mimì“ hat einen außergewöhnlichen Stellenwert in der „Bohemien-Oper“. Natürlich ist sie genauso gefroren, wie die Finger Marcellos zu Beginn des ersten Aktes („Ho

¹⁶⁰ vgl.: Becker, 2010, S.172 u. S.243

¹⁶¹ Puccini, 2012, S.46

¹⁶² ibid., S.44

¹⁶³ ibid., S.46

¹⁶⁴ ibid.

diacciate le dita[...]“¹⁶⁵), da auch Mimì die Mittel zum Heizen fehlen und sie erst am Sterbebett jenen Muff erhält, welchen sie ihr Leben lang herbeigesehnt hat. Die erste Berührung erfolgt im Dunkeln, Rodolfo ergreift Mimìs Hände. Und auch im vierten Akt spricht Rodolfo: „Qui nelle mie [mani]! Taci!“¹⁶⁶ sich auf die Hände seiner Geliebten beziehend. Etwas später erinnert sich Mimì: „Era buio; e il mio rossor non si vedeva.. 'che gelida manina[...]“¹⁶⁷ Als letztendlich die Heroine ihren Muff in den Händen hält, kann sie ihre Entzückung nicht verbergen: „Oh, come è bello e morbido! Non più le mani allividite. Il tepore le abbellirà...“ [...] „Le mani...al caldo...e ...dormire.“¹⁶⁸ Im Moment, als ihre “manine” sich erwärmen, entschläft sie, für immer. Leise und unmerklich, ohne, dass Rodolfo sich darüber im Klaren ist. Schaunard muss als Erster den Tod des engelhaften Geschöpfes feststellen, zögert jedoch dabei, dies dem Poeten zu verkünden. Der Zuschauer, der Wissende, fühlt die unermessliche Trauer von Schaunard und die zeitgleiche Hoffnung von Rodolfo. Dieses unerbittliche Glauben des Protagonisten vor dem Hintergrund des bereits Geschehenen multipliziert den Kummer um ein Vielfaches. Der Betrachter erfährt den Schmerz eines doppelten Todes: jenen stillen, als der Musiker Marcello die Tatsache mitteilt, und jenen lauten, dolorosen, aus dem Tiefen der Seele kommenden, vom Orchester mit der Reminiszenz des letzten Liebesduetts begleitet um mit heftigen Akkorden in Cis-Dur endend. Abb.8:

¹⁶⁵ ibid., S.8

¹⁶⁶ ibid., S.148

¹⁶⁷ ibid., S.156

¹⁶⁸ ibid., S.158

31 (wirft sich auf Mimis Bett, hebt sie hoch, schüttelt sie und ruft in höchster Verzweiflung:)
(Si precipita al letto di Mimi, la solleva e scuotendola grida colla massima disperazione:)

Largo sostenuto

8 (kann sich nicht mehr halten, stürzt zu Rodolfo, umarmt ihn und ruft ihm zu:)
(non regge più, corre a Rodolfo ed abbracciandolo gli grida:)

MARCEL (angstvoll)
(con angoscia)

Sei mu - tig...
Co - rag - gio... [Φ]

Largo sostenuto

Blech *ff*

G. Orch. *fff tutta forza*

Bek. *dim.*

(wirft sich auf den entseelten Körper Mimis)
(si getta sul corpo esanime di Mimi)

(weinend)
(piangendo)

Mi - mi!
Mi - mi! [Φ]

(Entsetzt eilt Musette zum Bett, stößt einen angsterfüllten Schrei aus, stürzt weinend auf die Knie zu Füßen Mimis auf der Seite ge-)
(Musetta, spaventata corre al letto, getta un grido angoscioso, buttandosi ginocchioni e piangente ai piedi di Mimi dalla par-)

(Langsam fällt der Vorhang.)
(Cala lentamente il sipario.)

p dim. sempre

genüber Rodolfo. Schaunard lässt sich schlaff auf einen Stuhl fallen, auf der linken Seite der Bühne. Colline geht zum Fußende des Bettes, niedergeschmettert durch den plötzlichen Eintritt der Katastrophe. Marcel schluchzt, dem Publikum abgewandt.)
(te opposta di Rodolfo - Schaunard si abbandona accasciato su di una sedia, a sinistra della scena - Colline va ai piedi del letto, rimanendo atterrito per la rapidità della catastrofe - Marcello singhiozza, volgendo le spalle al proscenio.)

Grave

poco rall.

ff dim.

pp

pppp

Blech

Edition Ricordi

Fr. 2009

Ende der Oper
Fine dell'opera

169

4.6. Die faule Francine und die habgierige Mimì

Die Inszenierung der Mimì als sentimentale, leidende, altruistische und sich aufgebende junge Frau ist perfekt. Und so ironisch dieser Satz auch klingen mag, er ist nur eine Diagnose einer Tatsache. Denn, wenn nun der Leser einen Blick in Murgers Roman wagt, so wird er unverzüglich erkennen, dass Murgers und Puccinis Mimì unterschiedlicher nicht sein könnten: Tatsächlich klopft im französischen Original nicht Mimì an die Tür Rodolfos, sondern Francine, deren Kerze ausgegangen war. Sie klagt darüber, dass sie nun wieder die Stockwerke hinuntersteigen muss. Shinobu Yoshida meint dazu:

The narrator of the chapter explains that because of her „lazy instinct“ she did not want to go down the stairs to relight her candle. The libretto does not indicate the reason for which Mimì could not light her own candle but she shows no signs of feeling annoyed or lazy in this scenario.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Puccini, 1965, S.210

¹⁷⁰ Yoshida, 2011, S.56

Der Beweggrund für das Aufeinandertreffen von Francine und dem Helden ist somit ein vollkommen anderer; ein wenig lobenswerter, wenn auch nicht unbedingt negativer. Der Schriftsteller zeigt allerdings die Schwächen seiner Charaktere, ohne diese zu verherrlichen. Puccinis Werk verschweigt einfach, was seines Erachtens verschwiegen bleiben muss oder schlichtweg nicht nennenswert ist. Wie ebenso Mimì, fällt auch Francine in Ohnmacht, aber wegen einem diversen Motiv:

Francine, in the other hand, faints due to the overwhelming tobacco smoke coming from Jacques's apartment [...] Any healthy person can faint from such conditions.¹⁷¹

Eine durchaus nachvollziehbare Ursache. Mit Sicherheit unromantisch, realitätsnaher und ernüchternd für den Puccini-Hörer, welcher eine einzige Mimì akzeptieren möchte, und nicht jede Mystifizierung entmystifiziert wissen will. Fakt ist, dass auch Francine kurzzeitig das Bewusstsein verliert. Die italienische Heldin dagegen verweist auf die vielen Stufen, die sie zu steigen hatte und im Laufe der Oper wird noch der eigentliche Grund bekannt:

Tuberkulose. Als sich Francine und der Poet im Dunkeln wiederfinden und beharrlich nach dem Schlüssel suchen, ist es die Protagonistin, welche ihren verlorenen Gegenstand aufspürt, dies ihrem Gegenüber aber verheimlicht. Obgleich ebenfalls Puccinis Heroine letztendlich zugesteht, die Situation zu Gunsten der Vereinigung mit Rodolfo etwas manipuliert zu haben, so war ihre Handlung passiver als die Francines. Im Allgemeinen lässt sich eine größere Dependenz des weiblichen Charakters in Puccinis „La Bohème“ registrieren. „Francine does not need any help in her fainting for she falls „unconscious upon a chair“¹⁷² Ich würde die Bedeutung des Zitats dadurch erweitern, dass ich mit „Francine does not need any help“ den Satz beenden würde. Francine ist nämlich ein absolutes Gegenstück zur hilfsbedürftigen und unsicheren Mimì (bei Puccini). Und selbst die Tuberkulosekranke wird vom Franzosen nicht unbedingt glorifiziert. Sie stirbt in einem Krankenhaus, einsam und verlassen, nicht in der vertrauten Umgebung ihres Geliebten. Was im Musikstück „La Bohème“ wie ein Augenblick des Starrsinns der Heldin und eventuell das tiefe Bedürfnis nach Liebe und Wärme betrachtet werden kann, ist in Wirklichkeit ein Relikt aus der Romanvorlage: Mimìs Muff. Als von ihren Liebhabern verwöhnte und stets nach Divertissement suchende Grisette, verlangt die Kranke auch noch im Sterbebett nach einem Muff. (Im Roman ist diese Episode nicht mit dem Sterbemoment in Verbindung zu setzen.) Der Maestro hatte dabei einige Bedenken:

Will you do me the kindness and open [the libretto] at the part where they give Mimì the muff. Doesn't it seem to you rather poor at the moment of her death? Two more words, an affectionate phrase to Rodolfo, would be just enough.¹⁷³

¹⁷¹ *ibid.*

¹⁷² Murger, *La bohème: scènes de la vie de bohème*, 205 In: Yoshida, 2011, S.56

¹⁷³ *Epistolario di Giacomo Puccini*, edited by Adami, quoted in Carner, Puccini, 95 (zitiert nach Yoshida, S.52)

Seine weibliche Hauptperson sollte demnach genauso edelmütig dahinschwinden, wie sie gelebt hat. Ihre Figur sollte sich gänzlich von jener Musettas abheben, weswegen auch eine zusätzliche Szene (Akt III: Courtyard of the House in Labruyère;¹⁷⁴) aus dem endgültigen Libretto gestrichen wurde. In dieser sollte die Trennung des Liebespaars verdeutlicht werden: Mimì wird der Hof vom jungen, aber reichen Viscontini gemacht, sie tanzen miteinander, Rodolfo wird eifersüchtig, woraufhin es zu einem Streit kommt und zum Bruch der beiden.

This act blurs the basic distinction between Musetta and Mimì, the lorette and grisette, the femme fatale [sic] and the femme fragile.¹⁷⁵

Daher habe Puccini gut daran getan, den Akt auszulassen, vermutet Carner. Es hätte „duplicated the gay atmosphere of the „Latin Quarter“ act[...]“¹⁷⁶ So aber erschuf der Italiener ein Meisterwerk voll von Zärtlichkeit und Herzenswärme. Jene Zärtlichkeit, die ihm in seinem Liebesleben so fehlte, und die er oftmals vergeblich bei anderen Frauen, Frauen meist niederen Standes, suchte. Doch lieben konnte er nur eine: seine Elvira. Dieselbe, welche so zügellos mit Worten umging, ungeachtet des gesellschaftlichen Kodexes und sich nichts von ihrem Liebhaber bieten ließ, ohne Furcht, plötzlich einsam, verlassen und gedemütigt, mit zwei Kindern, ohne Aussicht auf eine weitere Heirat und ohne finanziellen Rückhalt zurückzubleiben. Natürlich hätte Puccini es nie zugelassen. Er hätte auch seine Kinder nicht verhungern lassen. Dennoch wäre er zu keinerlei Abgaben verpflichtet gewesen. Schließlich war er nicht ihr Ehemann, solange sie die legitime Gattin eines anderen war. Die Wortgefechte zwischen den Liebenden waren trotz dieser Umstände (oder möglicherweise wegen dieser) sehr heftig. Rugarli schreibt dazu:

In fatto di parole cattive, nessuno può superare Elvira: e Giacomo meno di tutti: Giacomo può tirare un moccolo o sparare una imprecazione volgare ma a bassa voce e più lontano di così non va, gli mancano la gioia e l'istinto della rissa[...]¹⁷⁷

Und weiters:

[...]la violenza verbale è la minor cosa: quando lei s'arrabbia il suo viso si contrae, mentre i capelli, una ciocca dopo l'altra, si scompongono, si sciolgono, e lei con le dita li smatassa, li scarmiglia, quasi per entrare in un travestimento da gorgone, mentre la bocca sottile si fa più sottile [...]¹⁷⁸

Sieht so die zarte Gestalt einer Mimì aus? Ist dies die passionierte Bohémème des Maestros? Seine Wirklichkeit? Es ist nicht einfach, sich die ruhige, liebevolle Protagonistin seines 1896 zur Aufführung gebrachten Werkes in den Kleidern der herrischen und scheinbar

¹⁷⁴ vgl.: Yoshida, 2011, S.50

¹⁷⁵ Groos, 1986, S.150 (zitiert nach Yoshida, Shinobu, S.52)

¹⁷⁶ Carner, Mosco: Puccini. His international Art, S.109 (zitiert nach Yoshida, S.51)

¹⁷⁷ Rugarli, 1999, S.81

¹⁷⁸ ibid.

streitlustigen italienischen Dame neben Puccini vorzustellen. Waren seine Heldinnen Projektionen einer Wunschvorstellung oder gar die Abbilder seiner unzähligen Geliebten – Verehrerinnen des wundersamen Talenten? Sah Elvira ihre so verhassten Rivalinnen in jeder Schöpfung des Musikers? Hatte sie deshalb stets mit Verachtung von der Musik gesprochen?

Una rivale con cui non si può compertere, perché il confronto non avviene ad armi pari. Non vi è bacio che possa sconvolgere quanto un assolo di violino o un accordo di pianoforte o un arpeggio.¹⁷⁹

Rugarli weiß, weshalb Elvira die Musik so verabscheute. Nicht wegen der “eroina pucciniana” und keineswegs wegen der Musik selbst, hatte sie doch durch diese ihren Giacomo kennengelernt. Und vermutlich genoss sie sogar die harmonischen Klänge und das Summen zu den italienischen Canzonetten. Doch die Musik hatte ihr ihren Giacomo geraubt. Es schien manchmal, als liebte er seine Opern mehr als sie. Seine Heldinnen wurden nicht älter, sie blieben jung und frisch, zum Trotz Elviras eigenen Alterungsprozesses. Außerdem waren die Sängerinnen, welche Manon, Mimì, Madame Butterfly etc. verkörperten ebenfalls ansehnlich und teils äußerst attraktiv. Ist es so sonderbar, wenn nun eine einst schöne Toskanerin, gezeichnet von der Zeit und vom Alter, eifersüchtig auf ihren Auserwählten und dessen Musik ist? Selbstverständlich rechtfertigt dies nicht Elviras furienhaftes Verhalten, welches Giacomo meist in die Flucht oder zu längeren Auslandsaufenthalten trieb. Doch er kam immer wieder zurück, nach Hause nach Torre del Lago, zurück zum Schoß seiner ihn so wenig begreifenden und daher häufig terrorisierenden Elvira. Hier fühlte er sich geborgen, konnte sich vom Glanz und der Hektik der prächtigen Opernwelt zurückziehen, die Stille des Ländlichen schätzen und sich von den Lauten der Natur inspirieren lassen. Noch vor einigen Jahren war ihm dies nicht möglich, als er mit Elvira, Michele, Fosca und dem kleinen Antonio in spärlichen Verhältnissen im kostspieligen und beengten Mailand lebte. Ob er sich bei der Vertonung „Mimìs Händchens“ tatsächlich an die eiskalten Finger Elviras erinnerte? „Non è dato sapere sino a che punto Giacomo, nel musicare *La Bohème*, pensi alle mani di Elvira [...]”¹⁸⁰ Allerdings kann es ebenso sein, dass der Luccheser überhaupt nicht an seine treue Lebensgefährtin dachte, da sie ihm für seine Grisette keineswegs als Modell stehen konnte. Oder hatte sie sich dermaßen verändert? Minnie, die Heroine seiner Wild-West-Oper „La fanciulla del West“ weist hingegen vermehrt Facetten einer selbstbewussten und unabhängigen Frau auf, beinahe dieselben, wie wir sie auch auf der Fotografie der künftigen Gemahlin Puccinis sehen können. Minne ist nach all den sensiblen und schwachen Frauenfiguren, die wir immer bisher in den Opern des Meisters beobachteten, die erste

¹⁷⁹ ibid., S.64

¹⁸⁰ Rugarli, 1999, S.80

Protagonistin, welche sogar noch im unseren Jahrhundert als moderne, dominante und emanzipierte Frau wahrgenommen werden würde.

5. LA FANCIULLA DEL WEST

5.1. Die Causa Doria Manfredi – die Entstehungsgeschichte der Fanciulla

Im nächsten Kapitel werden wir uns eingehend mit der Präsentation des Charakters der Minnie in „La fanciulla del West“ beschäftigen. Doch vorher möchten wir einen flüchtigen Blick auf die Entstehungsgeschichte der Wild-West-Oper werfen:

Im Hause Puccini ist die Atmosphäre sehr angespannt. Elviras Eifersucht ist bis ins Unermessliche gestiegen. Die Ursache hierfür ist das unschuldige Hausmädchen Doria Manfredi, welche nach dem Autounfall des Musikers zur Pflege angestellt wurde. Schon bereute es Elvira, da in ihren Augen Doria dem Komponisten zu viel Aufmerksamkeit widmete und ihr Blick keine Zweifel darüber zuließ, dass sie ihn bewunderte. Natürlich hatten auch andere ihren seit dem Jänner 1904 rechtmäßigen Ehegatten Giacomo überaus wertgeschätzt. Und wenn dies ansehnliche Sängerinnen waren, die zur Probe in das Haus in Torre del Lago kamen, so war sie nervös und spionierte den Gästen unauffällig nach. Falls dies nicht möglich war, saß sie unweit des Arbeitszimmers und lauschte. Jetzt jedoch kam die Gefahr nicht von außerhalb. Elvira hatte sie direkt in ihren eigenen vier Wänden, ständig und stets in ihrer Gegenwart. Nun war sie offiziell und nach dem italienischen Gesetz Signora Puccini und keiner bzw. keine konnte ihr diesen Status wieder nehmen. Beinahe wäre ihr ein junges Frauenzimmer namens Corinna dazwischengekommen und hätte an ihrer Stelle den würdevollen Nachnamen getragen. Nur der Zufall hatte ihr ihren Giacomo wieder zurückgegeben. Diese Doria Manfredi war ihr jetzt ein Dorn im Auge, sie konnte sie nicht leiden und verbarg ihre Gefühle auch nicht. So oft es ging, zeigte sie ihr die Missgunst und den Widerwillen ihr gegenüber. Mit der Zeit griff Elvira zu drastischeren Methoden: Doria Manfredi wurde öffentlich bloßgestellt:

L'avete veduta quella po' po' die puttana“ dichiara, „viene a trovare mio marito, e una volta o l'altra io l'affogo nel lago.“¹⁸¹

Elvira war es erspart geblieben, selbst Hand anzulegen. Das Hausmädchen ertrug soviel Scham und Hass nicht, weshalb sie sich am 23. Jänner 1909 um 11 Uhr vergiftete. Ihr Tod war qualvoll und langsam. Erst nach fünf endlosen Tagen, am 27. Januar schlief sie für immer

¹⁸¹ ibid., S.164

ein.¹⁸² Dass diese Tragödie im Leben Giacomos und Elviras ein negatives Mahnmal hinterlassen hat, ist mit Sicherheit nachvollziehbar. Puccini brach vorerst jeden Kontakt zu seiner Gattin ab und zog ernsthaft in Erwägung, sich von seiner Gattin zu trennen. „Ich mache jetzt die traurigste Zeit meines Lebens durch. [...] Das ist das Ende meines Familienlebens[...]“¹⁸³ Glücklicherweise hatte der Komponist seelische und moralische Unterstützung in der einfühlsamen und gebildeten Sybil Seligman, - seiner langjährigen Freundin und Beraterin – gefunden. Sie gab ihm die nötige Kraft und entsprechende Motivation, weiterzumachen, nicht aufzugeben und sich sogar mit Elvira auszusöhnen. Am 6. Juli 1909 wird Elvira vom Tribunale di Lucca zu fünf Monaten und fünf Tagen Haftstrafe und 700 Lire Strafe verurteilt. Letzten Endes einigt man sich mit der Familie Manfredi auf eine Entschädigungszahlung von 12000 Lire. Damit wurde Elviras Schuld beglichen und vergessen, selbst wenn die Menschen um sie herum und insbesondere die Bürger von Torre del Lago nicht vergaßen. Eine Obduktion des Leichnams Dorias hatte übrigens ergeben, dass sie noch jungfräulich war. Elviras Intuition und ihre Vermutungen waren zumindest in diesem Fall falsch. Ende 1909 finden die zerstrittenen Eheleute wieder zueinander; unter anderem, auch wegen des gemeinsamen Sohnes Antonio. Ob Puccini aber seiner „Topizia“ – wie er sie liebevoll nannte – jemals vollends verziehen hatte, bleibt fraglich. Wohl oder übel lebten die beiden noch weitere 15 Jahre, bis zum Tode Giacomos 1924, zusammen. Zwischen „Madame Butterfly“ und der „Fanciulla del West“ liegen sechs Jahre dazwischen. Noch nie hatte sich der Luccheser so lange einem Werk gewidmet. Noch nie hatte er solchen Schwierigkeiten entgegenblicken müssen, um eine angemessene Textvorlage zu finden. Er überlegte „La Femme et le pantin“ von Pierre Louÿs zu vertonen oder Oscar Wildes „Florentinische Tragödie“. Auch seine englische Freundin Sybil riet ihm zu einigen Büchern, wie „Anna Karenina“ von Leo Tolstoj oder „Enoch Arden“ von Tennyson, jedoch keine dieser Ideen inspirierte den Maestro. Wie Clemens Höslinger richtig bemerkt, „wollte der Komponist nun eine ganz andere Seite seines Wesens hervorkehren, er wollte offenbar auch beweisen, daß er imstande war, 'moderne' Musik zu schreiben.“¹⁸⁴ Allen voran wollte er sich im komödiantischen Fach probieren, nach seinen tragischen Figuren, wie Manon, Tosca, Mimì oder Cio-cio-san.

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; [...]“¹⁸⁵

¹⁸² vgl.: *ibid.*, S.164-166

¹⁸³ Seligman, 1938, S.170f (zitiert nach Höslinger, S.99)

¹⁸⁴ Höslinger, 2003, S.101

¹⁸⁵ Cara, 1958, Nr.406

Dieser Brief ist mit dem 2. März 1905 datiert, somit einige Jahre vor dem Selbstmord Dorias. Puccini konnte noch lachen und wollte gemeinsam mit seinem Publikum lachen, wenngleich eine „opera buffa“ schwieriger zu schreiben war als eine „opera seria“, wie er sicherlich selbst vermutete. „La fanciulla del West“ ist dennoch keine „opera buffa“, behandelt aber ein diverses Thema: den Wilden Westen und die Indianerromantik. „Mit „La fanciulla del West“ hat sich Puccini einen Traum aus Jugendjahren verwirklicht.“¹⁸⁶ schreibt Höslinger in seiner Puccini-Biografie. Und tatsächlich verspürte der Italiener eine gewisse Faszination für die abenteuerlichen Indianergeschichten oder zügellosen Cowboys. Wahrscheinlich hatte er mit knapp fünfzig Jahren den Wunsch wieder ein Kind zu sein und wie damals träumen zu dürfen. Als er 1907 David Belascos „The girl of the golden West“ bei seinem Aufenthalt in New York sah, war er nicht auf gleiche Weise begeistert wie einige Jahre zuvor bei „Madam Butterfly“ vom eben denselben David Belasco, einem Amerikaner mit portugiesischen Wurzeln, der auch „Bischof des Broadways“ genannt wurde. Der Italiener kannte ihn aus seiner früheren Zusammenarbeit zu „Madame Butterfly“ und erhoffte sich neue Anregungen für ein nächstes Opernprojekt beim Besuch des Theaters. Am 18. Februar 1907 teilte er allerdings Giulio Ricordi im nüchternen Ton mit:

Gute Winke habe ich von Belasco bekommen, aber auch nichts Endgültiges, nichts Solides [sic], Vollkommenes. Das Milieu des 'westlichen Mädchens' gefällt mir, aber in allen Stücken, die ich durchgesehen habe, konnte ich nur hier und da eine brauchbare Szene finden.¹⁸⁷

Vor allem der 3. und der 4. Akt schienen ihm zu wenig publikumseffektiv und rührend. Daher bedurfte es einiger Modifikationen bis der Musiker zufriedenzustellen war. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass nach Giacosas Dahinscheiden 1907 zwei starre und hitzköpfige Charaktere, wie Puccini und Illica es waren, äußerst schwer miteinander zurechtkamen. Hierbei konnte auch der alternde Verleger nicht in vermittelnder Funktion aushelfen. Die „heilige Trinitas“¹⁸⁸ hatte sich aufgelöst und ein weiterer Librettist, Carlo Zangarini, ersetzte, gemeinsam mit dem später hinzugestoßenen Guelfo Civinini, Illica und Giacosa. Der Stil hatte sich somit nicht nur in der Musik, sondern auch im Wort gewandelt. Rugarli kritisiert: „Guelfo Civinini non è un letterato della stazza di un Giacosa (o anche di un Illica), ma è meglio di uno Zangarini.“¹⁸⁹ Die literarische Qualität lässt deutlich nach, und manche mögen auch im Musikalischen einen Rückgang vermerkt haben. Wenn dem so ist, so ist dies mit dem minderen Niveau der Textvorlage in Zusammenhang zu bringen. (vgl.: „Puccini war sich

¹⁸⁶ Höslinger, 2003, S.102

¹⁸⁷ Puccini Briefe S.141 (zitiert nach Demel, S.141)

¹⁸⁸ Höslinger, 2003, S.61

¹⁸⁹ Rugarli, 1999, S.160

rational der minderen Qualität dieses Stoffes durchaus bewußt [...]“¹⁹⁰ Die exotischen, realistischen und romantischen Aspekte, welche „The girl“ in sich vereint, verliehen sowohl dem Theaterstück als auch der Oper eine Mischung, die sie Anfang des 20. Jhs. zu einer einmaligen Sensation machte. Die Uraufführung am 10. Dezember 1910 an der Metropolitan Opera in New York verlief grandios und auch der Maestro wagte zu hoffen: „Ci siamo! La *Girl* promette di diventare una seconda *Bohème*, ma più forte, più ardita e più ampia.[...]“¹⁹¹

5.2. Minnie als „New Woman“

Zu einer zweiten „Bohème“ wurde „La fanciulla“ nicht, mehr noch, sie wurde beinahe von den Theaterdirektoren heutzutage vergessen. Und dennoch möchten wir uns an dieser Stelle eben diese „Western-Oper“ genauer ansehen, und die Hauptperson Minnie betrachten bzw. erforschen. Wieso gerade Minnie? Allen voran ist sie neben der indianischen Wowkle, die im Libretto mit den Worten „dolce, piena, floscia, sensuale“¹⁹² beschrieben wird und im Werk selber eine äußerst nebensächliche Rolle spielt, die einzige Frau unter vielen Männern – Goldgräbern, Glücksuchenden oder einfach Abenteurern, die vom europäischen Festland über die große See ins fremde Land nach Amerika kamen. (Von der Fremdheit und dem Fremdsein irgendwo im Nirgendwo wird später noch die Rede sein). Minnie ist laut Shinobu „strong, independent, standing equal with men“¹⁹³ und eine „New Woman“, wie sie Sarah Grand im „The New Aspect of the Woman Question“ charakterisiert. „Grand advocated for what is now called, purity feminism.“¹⁹⁴ Mit ihrem Roman „The Heavenly Twins“ aus dem Jahr 1893 konnte sie einen beachtlichen Bekanntheitsgrad erreichen. Der Grund hierfür war ohne Zweifel die Thematik: eine Heldin, die, nachdem sie von den vergangenen obskuren Liebesaffären ihres Gatten erfährt, sich weigert ihren ehelichen Pflichten nachzugehen. Diese Gleichberechtigung von beiden Geschlechtern war doch zu provokant in einem vom viktorianischen Zeitalter geprägten England oder im konservativen und frommen Italien. Noch 1860 bemerkte ein Franzose, dass italienische Töchter ähnlich von ihren Familien erzogen wurden, wie die Französinen:

[...]educated at convents and let out only to marry.¹⁹⁵ In cities, girls were sent out with servants, and even brothers were thought to be unreliable.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Demel, 1995, S.143

¹⁹¹ Rugarli, 1999, S.160

¹⁹² Puccini, Giacomo: *La fanciulla del West*. Libretto di G.Civinini e C.Zangarini.Milano: Ricordi 1960, S.7

¹⁹³ Yoshida 2011, S.112

¹⁹⁴ *ibid.*, S.25

¹⁹⁵ Gretton,G.: *The Englishwomen in Italy: Impressions of Life in the Roman States and Sardinia during a Ten Year Residence*. London: Hurst and Blackett 1860 (zitiert nach Yoshida, S.117)

¹⁹⁶ Yoshida, 2011, S.117

In der strengen Geschlechtertrennung kam eine Forderung nach gleichen Rechten für Mann und Frau einem geworfenen Handschuh nahe, dazu noch von einer Frau. „A young woman must feel that she is never left alone[...]“¹⁹⁷ so Mariotti. Während die *Femme fatale* für ihr Gegenüber sexuell gefährlich schien und häufig die männliche Fantasie anregte, war die „New Woman“ einfach nur unfeminin und politisch bedrohlich. Sie kämpfte nicht mit ihren Reizen, sondern mit ihrem Verstand, und tat es somit den Männern gleich. Sie stieg von einer Beherrschten zur Herrscherin empor, emanzipierte sich von den diskriminierenden Gesetzen und erreichte sogar den doch am alten Gesellschaftssystem beharrenden italienischen Komponisten. Möglicherweise hatte Elvira mit ihrem dominanten und besitzergreifenden Charakter – völlig konträr zum eigentlichen Weiblichkeitsbild der damaligen Zeit – Puccini eines besseren belehrt. Oder war es bereits die unglaubliche Handlung einer verheirateten Toskanerin: die Flucht mit Kind und Geliebtem? Die damit ausgelöste Schmach und Nachrede finden wir auch in den Werken des Meisters wieder: beispielsweise, wenn Cio-cio-san von ihren japanischen Verwandten verstoßen wird und unmoralische Beschuldigungen von der asiatischen Gemeinschaft zu Beginn der Oper vernehmen muss. Bsp.:

The Bonze: Come, hai tu gli occhi asciutti? Son dunque questi i frutti? [*shouting*] Ci ha rinnegato tutti! [...] All'anima tua guasta qual supplizio sovrasta!¹⁹⁸

Oder als Manon im 3. Akt der Oper „Manon Lescaut“ verbannt wird, gemeinsam mit unzähligen anderen Rechtsverbrechern, Dirnen und Gesetzeslosen.

Sergente
Manon!
(*Manon passa lentamente cogli occhi a terra.*)
Borghesi, Popolani
Chissà? Una sedotta.
È bella davvero!
Madonna, è dolente!
Affé... Che dolore!¹⁹⁹

Oder bereits in Puccinis zweiten Oper „Edgar“, in welcher die negative Figur Tigrana – eine Zigeunerin – von den Hl. Messe-Besuchern getadelt wird, da sie deren Gottesdienst taktlos unterbrochen hat.

Contadini e Contadine
Via di qui!
D'ogni sozzura simbolo,
Fra noi perché torva la sorte
Bella e fatal così giunger ti fe'?

¹⁹⁷ Gallenga [L. Mariotti], Antonio: Italy Past and Present. Bd.2. London: J. Chapman 1848, 2:313. (zitiert nach Yoshida, S.117)

¹⁹⁸ http://opera.stanford.edu/Puccini/Butterfly/atto1_a.html (19.12.12)

¹⁹⁹ Puccini, 2007, S.90

Dei tuoi sorrisi il fascino
Sol può recar sciagura e morte!...
Pietà, perdon da noi non puoi sperar!²⁰⁰

Es gäbe noch etliche weitere Exempel für die gezielte Ausgrenzung gewisser Figuren, ob Protagonisten oder Nebencharaktere. Alle jene stehen für ein wahrhaftes Ereignis in Giacomos Leben: die Flucht mit Elvira. Auch Minnie ist ausgestoßen, verlassen von allen Freunden und ihrer Familie. Doch in ihrer selbst erwählten Absonderung („[...]Che cosa strana la vostra vita, su questa montagna solitaria, lontana dal mondo!“)²⁰¹, die sich in der Lage ihres Hauses am Berg (> doppelte Ausgrenzung: aus Europa, und aus der Westernstadt, am Rande der Siedlung) manifestiert, ist sie trotzdem vollkommen integriert. Sie hat überdies einen anerkannten Status als Salooninhaberin und gelegentliche Lehrerin für die Bewohner der Siedlung in den Cloudy Mountains in Kalifornien.

5.3. 1. Szene:

5.3.1. Eine Frau unter Männern

Minnie scheint nicht nur eine mentale Unterstützung für die einsamen Bergarbeiter zu sein, sondern ersetzt die Mutter, die Freundin, die Beraterin und die Ehefrau, wenngleich sie sich strikt gegen eine Liebesverbindung mit ihren „Zöglingen“ wehrt. So wird der Zuseher schon im ersten Akt, sofort nach dem pompösen und mächtigen Eintritt der Heroine – „the orchestra holds a high note, octaves on D, as the timpani and cymbals crash four times“²⁰², es fallen Schüsse und Minnie warnt die Gäste in der Inszenierung von Giancarlo del Monaco²⁰³ sogar mit einigen Schussignalen – der abgewiesenen Verehrer gewahr. „The girl“ lässt sich nicht beeindrucken, weder von Trin, noch Sonora oder vom verheirateten Sheriff Rance.

Joe

(offrendole il mazzolino di fiori selvaggi)

Minnie, li ho colti

lungo il Torrente Nero... Al mio paese

ce ne son tanti! I prati ne son folti

[...]

Sonora

(levandosi di tasca un nastro ripiegato)

È passato pel campo oggi un merciaio

di San Francisco... Aveva trine e nastri.

(con gentilezza, svolgendo il nastro)

Questo è per voi... Vedete, è color porpora

²⁰⁰ Puccini, Giacomo: Edgar http://www-5.unipv.it/girardi/puccini/Edgar_1889_libretto.pdf (19.12.12)

²⁰¹ Puccini, 1960, S.59

²⁰² Yoshida, 2011, S.150

²⁰³ Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. [Dvd] Insz. von Giancarlo del Monaco. Hamburg: Deutsche Grammophon 2005, Aufn. 1992

colpe la vostra bocca...²⁰⁴

Sie hat nicht nur den Vorzug emotional ungebunden zu sein, sondern auch physisch unabhängig zu sein. Davon zeugt die Personenbeschreibung im Libretto: „Tipo strano, dolce...forte di muscoli e di spirito.“²⁰⁵ und ihr eigener Hinweis auf ihre teuerste „Freundin“: „con questa compagna sicura e buona, che mai non m’abbandona“²⁰⁶ Mit Minnie gestaltete der Luccheser eine diverse Frauenfigur, anders als seine bisher agierenden Heldinnen, welche durch ihre Schutzlosigkeit und Zerbrechlichkeit bewegten. Die Wandlung vollzog sich innerhalb von sechs Jahren (von 1904-1910). War mit dem Selbstmord Doria Manfredis auch seine „Femme fragile“ gestorben? Oder hatte sich letztlich nur seine Vorstellung seiner einzigen ständigen Begleiterin, Elvira, geändert? Sah er sie nun in einem düsteren, Unheil bringendem Licht, im Gegensatz zu den Jahren der anfänglichen Liason, so mühselig diese auch gewesen sein mag? Nie mehr sollte er eine derart meisterliche Kreation einer „Femme fragile“ erschaffen, wie in „La Bohème“ oder „Madame Butterfly“, selbst wenn der Zuhörer sich in „Suor Angelica“ oder bei der famosen Arie „O mio babbino caro“ kurzzeitig zurückbesinnt und augenblicklich die zarte Stimme der französischen Grisette oder der japanischen Geisha zu vernehmen glaubt. Auch Minnie ist hinter dem rauen Schutzwall im Grunde genommen eine zierliche und feinfühlige Person, welche dies im zweiten und dritten Akt mehrmalig unter Beweis stellen wird. Umgeben von zumindest 15 heimatlosen „Amerikanern“ lässt sie aber nicht von jener „Schwäche“ in ihr erahnen. Auf die stete Bedrängnis seitens des Sheriffs Rance reagiert die „Polka“-Besitzerin beinahe barsch:

Rance

(appoggiato al banco)

Ti voglio bene, Minnie...

Minnie

(sorridendo, indifferente)

Non lo dite...

Rance

Mille dollari, qui, se tu mi baci!...

Minnie

(nervosa, ridendo)

Rance, voi mi fate ridere... Su via, finitela!

Rance

(incalzandola)

Tu non puoi stare qui sola!

Ti sposo..

[...]

Minnie

(con fierezza ed energia)

²⁰⁴ Puccini, 1960, S.28

²⁰⁵ ibid., S.5

²⁰⁶ ibid., S.35

Rance, basta! basta! M'offendete!
 Vivo sola così, voi lo sapete,
 perché così mi piace...
*(frugandosi il petto e facendo luccicare in faccia a
 Rance una pistola)*
 con questa compagnia sicura e buona,
 che mai non m'abbandona...
(decisamente)
 Rance, lasciatemi in pace.²⁰⁷

Dabei ist zu bemerken, dass Rance sich an Minnie in der zweiten Person Singular wendet, sie hingegen das „Voi“ als Höflichkeitsform bevorzugt, selbst als sie sichtlich befehlerisch wird. Die linguistische Distanz zeugt hier ebenso vom seelischen Abstand, welchen Minnie zu wahren versucht. Rance dagegen möchte den vorhanden Raum, auch physisch in Form vom Kuss, verringern. Gleichzeitig nähert sich die Heldin mit den Worten: „Siete in collera, Rance? Perché? Vi ho detto il mio pensiero schietto...“²⁰⁸ Die direkte und offenherzige Art der Protagonistin ist höchstwahrscheinlich vom vermehrten Umgang mit dem anderen Geschlecht gezeichnet. Minnie hat sich schließlich in die fast alleinig von Männern bevölkerte Siedlung als ein gleichgestellter Mensch, als Freund integriert und somit einige Wesensmerkmale übernommen, die ihr vermutlich zu Beginn ihrer Assimilation nicht eigen waren: so beispielsweise der freimütige Ton und eine unmissverständliche Direktheit. Und trotz dieser Gleichrangigkeit bzw. Höherrangigkeit ist sich die Heroine sehr wohl ihrer Position als Frau in einer Goldgräbersiedlung bewusst. Sie nimmt zwar die schmeichelhaften Geschenke der Verehrer entgegen, lässt aber keinen von ihnen zu sehr in Hoffnung schwelgen. Allenfalls setzt sie ihren außergewöhnlichen Stellenwert zu Gunsten der „Polka“ ein: Bsp.: Nick *(a Minnie, sommessamente)* „Vi prego, andate in giro:ogni vostra parola, ogni sorriso è una consumazione!“²⁰⁹ Erstmals gewährt sie im Libretto auf der Seite 41 einem Mann den Sicherheitsabstand zu überschreiten:

Harry
(a Johnson, indicando la sala da ballo)
 Signor Johnson, un valzer?...
Johnson
 Accetto.
(offrendo il braccio a Minnie)
 Permettete ?
*(Tutti guardano Minnie, fra lo stupore e la gioia,
 sorridendo come per incitare Minnie a ballare. Soltanto
 Rance ha l'aspetto accigliato)*
Minnie
(confusa, ridendo)
 Io?... Scusatemi, Johnson:

²⁰⁷ ibid., S.34f

²⁰⁸ ibid., S.35

²⁰⁹ ibid., S.29

voi non lo crederete,
ma non ho mai ballato in vita mia...²¹⁰

Minnie ist als "New Woman" doch sehr traditionell. Sie möchte ihren ersten Kuss nicht um 1000 Dollar verkaufen und sie wird wohl auch nicht ihren ersten Tanz unbedacht an den Fremden - Mr. Johnson vergeben. In der Arie „Laggiù nel Soledad“, die, wie Shinobu richtig analysiert, „einer Mimì aus „La Bohème“ besser entsprechen würde“²¹¹, bekundet sie ihre Wünsche anhand von ihren Erinnerungen über ihre Eltern:

Minnie

Laggiù nel Soledad, ero piccina,
avevo una stanzuccia affumicata
nella taverna sopra la cucina.
Ci vivevo con babbo e mamma mia.
Tutto ricordo: vedo le persone
entrare e uscire a sera.
Mamma facea da cuoca e cantiniera,
babbo dava le carte a faraone.
Mamma era bella, aveva un bel piedino.
Qualche volta giuocava anch'essa; ed io,
che me ne stavo sotto al tavolino
aspettando cader qualche moneta
per comprarmi dei dolci, la vedevo
serrar furtiva il piede al babbo mio...
S'amavan tanto!... Ah!... Anch'io così vorrei
trovare un uomo; e certo l'amerei.²¹²

In der Erzählung dominiert selbstverständlich die Vergangenheitsform „imperfetto“. Minnie berichtet von ihrer Kindheit und gebraucht, bereits in der ersten Zeile das Diminutiv „piccina“, weitere Verkleinerungsformen sind: „stanzuccia, piedino, tavolino.“ Eine ungemein affektvolle Beschreibung, die Minnies Zuneigung zur Heimat und zu ihrem Haus in Soledad verrät. Sie beendet die Geschichte mit einer überzeugenden Melodieführung und der Schlussfolgerung: „S'amavan tanto!...Anch'io così vorrei trovare un uomo; e certo l'amerei.“²¹³ Diese Aussage beinhaltet eine sichere Bewusstseinshaltung einer modernen Frau, die natürlich gern träumt, aber sich ihrer Sehnsüchte vollends im Klaren ist. Shinobu erkennt eine kleine, jedoch signifikante Differenz in der Orchestrierung der Arien „Mi chamano Mimì“ und „Laggiù nel Soledad“:

While Mimì strinks back to a hothouse flower and finishes her aria in a mumble, Minnie conclude hers confidently. This confidence could be attributed to Minnie's tendency of exhibiting traits of the New Woman.²¹⁴

²¹⁰ ibid., S.41

²¹¹ vgl.: Yoshida, 2011, S.153

²¹² Puccini, 1960, S.36

²¹³ ibid.

²¹⁴ Yoshida, S.153

Ob Minnie nun ausgerechnet mittels ihrer sexuellen Enthaltensamkeit, wie Shinobu behauptet²¹⁵, über Macht und Einfluss verfügt, ist noch zu belegen. Allerdings steht außer Frage, dass die Heroine einflussreich ist und dies, unter anderem, darum, da sie alle „verlorenen Jungen“ in selbiger Weise behandelt: als Mutter.

5.3.2. Minnie – die strenge Mutter

Ihre erste verbale Äußerung ist eine Beschuldigung: „Che cos'è stato?...Sempre tu, Sonora?“²¹⁶, so als hätte eine Mutter gerade ein unaufgeräumtes und wildes Kinderzimmer betreten, nur, dass es sich bei diesem Raum um einen Saloon handelt und die Kinder etwas älter sind. Die Reaktionen der Schuldigen sind rechtfertigend und verschämt: „Nulla, Minnie; sciocchezze...Si scherzava.“ Minnie schimpft weiter: „Voi manderete tutto alla malora! Vergogna!...“ und droht sofort mit einer Strafe: „Non farò più scuola.“²¹⁷ Die Strafe wird jedoch nicht in die Tat umgesetzt und die Bergarbeiter erhalten ihren gewohnten Unterricht. Eine nicht zu unterschätzte Differenz zwischen dem Theaterstück und der Oper stellt das Lehrmaterial dar. Während Minnie in Belascos Werk aus „Old Joe Miller's Jokes“²¹⁸ liest, hält sie in „La fanciulla del West“ einen Religionsunterricht, der auch als „Predigt“ betrachtet werden könnte. „Salmo cinquantunesimo di David[...]“²¹⁹ Die Änderung war erneut eine Idee des Komponisten, der laut Zangarini, allein das Libretto schrieb:

Der Librettist Zangarini betonte nach dem Tode des Komponisten immer wieder, daß eigentlich nicht er, sondern Puccini selbst das Libretto verfaßt habe.²²⁰

Mit Sicherheit waren allfällige Modifikationen stets auf Wunsch des Maestros geschehen, sowohl in der Westernoper als auch in manch anderem Stück. Puccini überließ ungern seine Schöpfungen dem Zufall oder den Händen der Librettisten.

Wie kleine Schuljungen sitzen die Goldgräber vor der streng blickenden „Polka“-Inhaberin und bemühen sich, korrekt zu antworten: „Che confusione! Siedi.“²²¹ Harry wird nicht geschont. Danach rezitiert Minnie weiter aus dem 51sten Psalm von David: „Versetto secondo“ „Aspergermi d'issopo e sarò mondo...“²²²

Im Lexikon der Symbole finden wir folgende Definition für die Pflanze „Ysop“:

²¹⁵ vgl.:ibid., S.152

²¹⁶ Puccini, 1960, S.27

²¹⁷ ibid.

²¹⁸ vgl.: Belasco, David: The girl of the golden West

<http://www.gutenberg.org/files/16551/16551-h/16551-h.htm> (30.12.12)

²¹⁹ Puccini, 1960, S.29

²²⁰ Demel, 1995, S.141

²²¹ Puccini, 1960, S.30

²²² ibid.

kleiner, weiß oder blau blühender Lippenblüter mit würzigen Blättern;[...] Da die unscheinbare Pflanze auf steinigem Boden wächst, galt sie auch als Sinnbild der Demut; [...]»²²³

Die Heldin spricht von Demut und Vergebung, erinnert jeden an seinen eigenen Ysop im Herzen²²⁴, womit Puccini sie offensichtlich auf die anschließenden, beunruhigenden Ereignisse anspielen lässt. Ein weiterer, vermutlich sogar interessanterer Textausschnitt weist auf die kommende Tragödie hin:

«Lavami e sarò bianco come neve.
Poni dentro al mio petto
un puro cuore, e rinnovella in me
uno spirito eletto...»²²⁵

Minnie bietet sofort eine Interpretation:

Ciò vuol dire, ragazzi, che non v'è,
al mondo, peccatore
cui non s'apra una via di redenzione...
Sappia ognuno di voi chiudere in sé
questa suprema verità d'amore.²²⁶

Ihre Auslegung des Absatzes könnte sich aber gleichzeitig auf Vergangenes beziehen, jenes, das die Glücksuchenden zurückgelassen haben, gemeinsam mit ihren Liebsten. Sie hatten sich vor Jahren entschlossen, einen neuen Weg einzuschlagen, und damit ebenso einen Neuanfang zu wagen. Wie auch immer die Vergangenheit sein mochte, ob gut oder schlecht, am anderen Ufer des Ozeans konnten sie von vorne beginnen. Minnie vergibt mit den oben zitierten Worten nicht nur Mr. Johnson, dem sie zu jenem Zeitpunkt noch nicht wiederbegegnet ist, sie vergibt auch all jenen Sündern, die schulmäßig brav und artig vor ihr sitzen. Sie als Lehrerin der Siedlung verfügt schon allein durch die Stellung als Lehrperson an Macht. Und mittels der eigenen Analyse des Psalms versucht sie die Gedanken ihrer Schützlinge zu lenken. Daraus resultiert, dass Minnie in doppelter Weise, „mächtig“ ist: äußerliche Macht > Polka Saloon; innere Macht > Lehrerin, geistige Führerin.

5.3.3. Die Machtverhältnisse zwischen Rance – Minnie – Mr. Johnson

Rance, der eigentliche Sheriff der Stadt verliert im direkten Vergleich zu Minnie und könnte vermutlich auch aus diesem Wissen über seine niedere Position, die Protagonistin ehelichen wollen, da durch die Heirat sie dann seiner Obrigkeit unterlegen wäre, was sie bis dato

²²³ Becker, 2010, S.337

²²⁴ vgl. Puccini, 1960, S.30

²²⁵ ibid., S.30f

²²⁶ ibid., S.31

sicherlich nicht ist. Eine zweite These wäre, dass Rance, selbst ein herrschsüchtiger Mensch, von der Unabhängigkeit, dem Selbstbewusstsein und der Dominanz – die allerdings Minnie keineswegs missbraucht – beeindruckt ist. Er betrachtet sie als eine ihm ebenbürtige Person und somit kann nur sie seine Auserwählte sein. Tatsache bleibt, dass Minnie Rance abweist und dies aus erklärlichen Gründen. Doch weshalb handelt sie gegenteilig bei einem Banditen, welcher ein scheinbar böartiger Charakter ist als Rance? Mr. Johnson – in Wirklichkeit Ramerrez – lügt, stiehlt, tötet ohne Reue. Rance hingegen sorgt als Sherif für Wohlergehen und Ordnung, dennoch weiß der Zuseher seit zumindest der zweiten Hälfte des ersten Aktes Bescheid: Rance ist der Bösewicht und Mr. Johnson der Held; dies verrät uns der Komponist allein durch die Stimmlagenaufteilung (Mr. Johnson -Tenor, Rance - Bariton). Puccini spielt hierbei mit Gegensätzen. Die negative Rolle wird einer positiven Figur wie dem Sheriff zugeteilt, und der Gesetzlose, ein negativer Charakter, verkörpert eine positive Gestalt. „Poni dentro al mio petto un puro cuore, e rinovella in me uno spirito eletto.“²²⁷ Minnie scheint in die Tiefe der Herzen blicken zu können und zu erkennen, wer eine wahrhaftig reine Seele besitzt, daher beschützt sie Johnson schon bei der ersten Auseinandersetzung zwischen ihm und Rance, der eindeutig von der Eifersucht ergriffen ist, als er beobachten muss, wie ungewohnt schüchtern sich seine Erwählte dem Fremden gegenüber verhält:

Rance

[...]

Ragazzi! Uno straniero

ricusa confessare,

perché si trova al campo!

(alcuni Minatori escono dalla sala da ballo, investendo Johnson)

Minatori

Chi è? Dov'è? Lo faremo cantare!

Minnie

(arrestandoli con un gesto imperioso)

Io lo conosco! Innanzi al campo intero

sto garante per Johnson!...²²⁸

Wiederum gewinnt die Heroine die Vorherrschaft und die Bewohner beruhigen sich umgehend, heißen den Neuankömmling sogar herzlichst willkommen. „Buona sera, Mister Johnson!“²²⁹ Noch drei weitere Male wird Minnie den Banditen vor dem sicheren Tod bewahren, selbst als sie von ihm betrogen wird und rachgierig handeln könnte.

5.4. 2. Szene: Die Situation spitzt sich zu

²²⁷ ibid., S.31

²²⁸ ibid., S.40

²²⁹ ibid.

Eine dieser Situationen möchten wir anhand einer Szene aus dem zweiten Akt analysieren: Minnie erwartet ungeduldig Mr. Johnson in ihrer kleinen Hütte auf einem Hügel abseits der anderen. („Che cosa strana la vostra vita su questa montagna solitaria, lontana dal mondo!“)²³⁰ Nicht unwichtig ist dabei die Position ihrer Behausung, welche genauso abgeschieden und isoliert scheint wie schon „la casetta“ in „Madame Butterfly“ („*Collina presso Nagasaki. Casa giapponese, terrazza e giardino.*“)²³¹ Weshalb weist Puccini seinen Heroinnen einen derart einsamen Ort zu? Auch in „Bohème“ erhält Mimì eine kleine Dachstube, scheinbar über den Köpfen der anderen Bewohner. Und auch die kaltherzige Prinzessin wird in „Turandot“ auf ihre Untertanen hinunterblicken, und selbst Tosca sieht als Sängerin auf einem Podest auf das Publikum herab. Die Parameter Höhe - Tiefe und Isolation - Integration bekommen hierbei einen besonderen Stellenwert, wobei das „Hinunterblicken“ der Heldinnen teils ihren Wesenszug ergänzt (Tosca, Turandot) teils auch im Kontrast zu ihnen steht (Cio-cio-san, Mimì, Minnie). Selbstverständlich müssen wir bedenken, dass die Protagonistinnen von vornherein eine übergeordnete Stellung gegenüber den restlichen Figuren einnehmen, wodurch sie ebenso vom Autor mit Absicht „isoliert“ werden können, um damit ins Rampenlicht gebracht zu werden. So lässt beispielsweise Puccini seine Hauptcharaktere meist später die Bühne betreten (Manon, Minnie, Tosca, etc.), kündigt sie nur durch ihre Stimme aus dem „off“ an (Mimì, Tosca, etc) oder lässt sie zwar visuell präsent sein, jedoch nicht verbal (Turandot). All dies sind kinematografische/ bühnenwirksame Techniken der Hervorhebung.

Nun gut, kehren wir zum zweiten Akt in „La fanciulla del West“ zurück. Die Szene ist etwas hektisch, die Atmosphäre angespannt. Minnie spricht im befehlerischen Ton zu Wowkle und Billy – ihren beiden indianischen Hausangestellten: „Zitta, e pulisci!“, „Va via“²³² Während sie in diesen Worten ihre Überlegenheit und Selbstsicherheit demonstriert, wird sie im Kontakt mit Johnson doch sehr „klein“ und unsicher wirken, sich für ihre „30-Dollar-Bildung“ entschuldigen und ihren Liebsten bitten, sie seiner „würdig“ zu machen: „Lo so, sono una povera figliola...“ „Egli e perfetto, egli m’insegnerà...“ „Fammi, o dolce amor, degna di te!...“²³³ Gleichzeitig lässt sie sich nicht von den ersten Liebesschwüren beirren und spricht sehr präzise, beinahe ironisch:

Questa notte alla “Polka”
non veniste per me...
Che vi condusse, allora? Forse è vero

²³⁰ ibid., S.59

²³¹ <http://www.karadar.com/index.php/en/component/resource/article/5-librettos/31747-madama-butterfly-act-ilibretto.pdf.html> (30.12.12)

²³² Puccini, 1960, S.55

²³³ ibid., S.63ff

che smarriste il sentiero
della Micheltorena?²³⁴

Johnson umgeht die Frage, indem er auf das liebevolle Zimmerchen hinweist: „Che graziosa stanzetta!“²³⁵ Im Laufe der nächsten Minuten werden den Banditen noch oft Schuldgefühle plagen, insbesondere nach dem endlich errungenen ersten Kuss: „T’amo da che t’ho vista... Ah, no, non mi guardare, non m’ascoltare! Minnie è un sogno vano!“²³⁶ Hatte auch Puccini bei seinem Liebesgeständnis Elvira zugeflüstert: „È un sogno vano!“ bevor sie sich in die Flucht stürzten oder meinte er nun im Lebensabend, dass es „un sogno vano“ war? Auch Minnie wird bald erfahren müssen, dass auch sie nur geträumt hatte. Johnson aus Sacramento ist der bekanntberühmte Ramerrez, dessen Geliebte Nina Micheltorena ist. Er hat sie also mehrfach belogen („Non conoscesti mai Nina Micheltorena?“ „Mai.“²³⁷), nicht nur bezüglich seiner Herkunft, seinem Namen und seinem Vorhaben, Gold zu stehlen, sondern vor allem in Bezug auf sein Privatleben. Nach der nächtlichen Störung durch Rance, Nick, Ashby und Sonora, die der Fährte Johnsons folgend (nachdem ihnen der Betrug bewusst wurde), auf Minnies Haus gestoßen sind und nun beharrlich nach dem Banditen suchen und dabei vom Hinterhalt berichten, muss sich die Heroine erholen; ebenso von der Tatsache, dass sie mit ihrer Bürgschaft die gesamte Siedlung gefährden hätte können und vor allem davon, dass sie als Frau entehrt wurde. (Nina Micheltorena ist die Geliebte von Mr. Johnson) Sie hatte ihn einmal geschützt, unten in der „Polka“, nun erneut, als er sich hinter den Bettvorhängen versteckte und sie wird es noch zwei Mal tun.

Minnie

(Con grande disprezzo, rivolta a Johnson)

Vieni fuori! Vieni fuori! Vieni fuori!

Sei venuto a rubare!

Johnson

No...

Minnie

Mentisci!

Johnson

No!

Minnie

Si!

Johnson

Tutto m’accusa... Ma...²³⁸

Die aufsteigende Wut wird durch ein intensives Tremolo in A wiedergegeben, welches letztlich in einem B-Dur-Akkord mit einer übermäßigen Fünften mündet. Der Basston

²³⁴ ibid., S.59

²³⁵ ibid.

²³⁶ ibid., S.63

²³⁷ ibid., S.67

²³⁸ ibid., S.72ff

wechselt auf das E. Bei der Aussage „Tutto m'accusa...“ setzt ein galoppierender Rhythmus ein. Abb.9:



Selbst in der Rechtfertigung versucht Johnson die Wahrheit zu verschleiern und die Lüge mit seinen Gefühlen für Minnie zu begründen. Die überaus intelligente Polka-Besitzerin lässt sich nicht durch schmeichelnde Bezeugungen beschwichtigen. Sie könnte auch jederzeit den im Busen versteckten Revolver zücken, natürlich nur um zu warnen und sich vom wiederholten Diebstahl ihres Herzens zu schützen. Nach Johnsons reuevoller Arie über sein Schicksal und die geerbte „Berufung“ (sein Vater war der Anführer der Banditenbande), erwidert die Protagonistin schlicht:

Minnie
(commossa, senza asprezza, guardando fissamente Johnson)
 Che voi siate un bandito...
 ve lo perdoni Iddio.
(con grande amarezza)
 Ma il primo bacio mio vi siete preso,
 ché vi credevo mio, soltanto mio.
 Andate, andate! Addio!...
 V'uccideranno... Che m'importa?...²⁴⁰

Johnson erweist sich nicht nur als ein Dieb von sachlichen Gütern, sondern auch vom Unmateriellen und reinen Seelen. Die Reinigung seiner selbst, welche im ersten Akt angedeutet und im zweiten Akt gewünscht wird, („Col bacio tuo fa puro il labbro mio!“)²⁴¹ konnte nicht vollendet werden und ist somit gänzlich fehlgeschlagen. Zeitgleich ist ein anderer Prozess geschehen: die „Befleckung“ Minnies. Und dies auf zweifache Weise, durch die Identitätsfälschung des Kriminellen und die Existenz der Nebenbuhlerin Nina Micheltorena. Minnie kann und will nicht verzeihen, dass Johnson sie betrogen hatte, und dies durchgehend: „Vi credevo mio, soltanto mio!“²⁴² Dabei hatte sie ja mit Vorsicht gehandelt und ihrem Gast ihre Ansichten offen dargelegt:

Minnie
 [...]
 Per me l'amore

²³⁹ Puccini, Giacomo: *La fanciulla del West*. Ricordi Opera Vocal Score Series. [Engl. Übers. von R. H. Elkin. Arr. von Carlo Carignani]. Milano: BMG, Ricordi 1940, S. 210

²⁴⁰ Puccini, 1960, S.74

²⁴¹ *ibid.*, S.65

²⁴² *ibid.*, S.74

è una cosa infinita!
Non potrò mai capire
come si possa, amando una persona
desiderarla per un'ora sola.

Johnson

Credo che abbiate torto.
Vi sono delle donne
che si vorrebbero nella nostra vita
per quell'ora soltanto... E poi morire!

Minnie

(scherzosa, piegandosi su lui)
Davvero? Quante volte siete morto?²⁴³

Äußerst keck ist die Replik der Heroine. Doch wie oft hatte der italienische Meister solcher Art Unterredungen mit seinen Geliebten? Wie oft würde er noch nach der Vollendung der „Fanciulla“ diesen Textausschnitt zitiert haben?

Im Hause Puccini ist wieder Ruhe eingekehrt. Elvira und Giacomo haben sich auf Wunsch der Kinder wieder versöhnt. Allerdings war dies ruhige Leben ein „längst auch leidenschaftsfreies Beisammensein, in dem ein immer sehnsüchtiger Mensch wie Puccini kein Glück mehr finden konnte.“²⁴⁴ Also suchte er erst recht sein Glück bei anderen, das wiederum für zahlreiche Auseinandersetzungen zwischen den Eheleuten sorgte, wenngleich mit dem Alter auch die Intensität der Diskussionen nachließ. Giacomo hatte sich an die monotone Zweisamkeit mit Elvira gewöhnt. Er konnte sich von ihr gar nicht trennen, geschweige davon, halsbrecherische Umwälzungen vorzunehmen, die er nur ein einziges Mal gewagt hatte, mit 25 Jahren. Er begnügte sich mit der „Sporttätigkeit“, wie er einst seine Seitensprünge nannte. Zu einem solchen amüsanten Abenteuer hätte ebenfalls Minnie für den ruchlosen Ramerrez mutieren können. Daher weist sie ihm die Tür. Kaum draußen, wird er von Rance angeschossen, der auf der Lauer lag. Minnie zwingt Johnson herein zu kommen. Nur so kann er sich vor dem Tod retten. „No, resta! T'amo. Resta! Sei l'uomo che baciai la prima volta...Non puoi morire!“²⁴⁵ Ein etwas seltsames Motiv für die neuerliche Rettung des Gesetzlosen. Viel eher kann das „t'amo“ als Ursache betrachtet werden. Die eigenständige „New Woman“ wandelt sich im zweiten Akt mehr und mehr zu einer „Femme sentimentale“. Von einer typischen „Femme fragile“ können wir dennoch nicht sprechen, besonders dann nicht, als sie raffiniert um Johnsons Leben spielt – wie wir später erfahren werden. Jack Rance kommt ungestüm ins Haus herein nach der Suche des Verletzten, welcher am Dachboden weilt. Er möchte gerade Minnie verlassen, im Glauben, Ramerrez doch verfehlt zu

²⁴³ ibid., S.61f

²⁴⁴ Puccini, Giacomo: Turandot. Textbuch (Italienisch-Deutsch). Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen. Mainz: Schott Musik International 1998, S.203

²⁴⁵ Puccini, 1960, S.76

haben, nur eine Frage lässt ihm keinen Frieden: „Ma dimmi che non l’ami!...“²⁴⁶ Im Vergleich zu Scarpia aus „Tosca“, der nur das menschliche Fleisch der Sängerin begehrt und sich auch allein mit der bloßen Macht über sie begnügen kann, möchte der Sheriff die Heroine gänzlich für sich und will sie mit niemanden teilen.

Minnie

(sprezzante)

Siete pazzo!

Rance

(avvicinandosi, pallido, tremante)

Lo vedi!

Sono pazzo di te!... T’amo e ti voglio!...

(L’abbraccia violentemente cercando di baciarla)²⁴⁷

In ihrer Furcht ergreift Minnie eine Flasche („afferra una bottiglia e lo minaccia alzandogliela sulla testa“)²⁴⁸. In manchen Regieanweisungen bedient sich die Heldin ihrer Schusswaffe.²⁴⁹ „Via di qua! Via di qua!“²⁵⁰ Vom Dominantseptakkord ausgehend, erklingt die Tonleiter von E-Dur über zwei Oktaven und strömt in ein „Andante sostenuto e grave“-Thema, das sechs Mal wiederholt wird, über. Abb.10a und 10b:

251

252

Wenn vorhin Rance um einen Kuss gefleht hat, so wird die Situation spätestens beim Anblick der Blutropfen, die von oben tröpfeln, völlig umgedreht: „(guarda il solaio, poi con un grido di gioia e d’odio, come avventandosi:) È là!“ „Ah, no....non voglio!“²⁵³ Johnson kommt

²⁴⁶ ibid., S.77

²⁴⁷ ibid., S.77f

²⁴⁸ ibid., S.78

²⁴⁹ Puccini, 2005, Aufn. 1992

²⁵⁰ Puccini, 1960, S.78

²⁵¹ Puccini, 1940, S.229

²⁵² Puccini, 1940, S.230

²⁵³ Puccini, 1960, S.79

mühevoll die Treppe herunter und die Musik scheint schwer zu atmen oder sogar zu schluchzen: Abb.11:

Minnie. (preventing Rance with all her strength) *cresc.*
no! ah no! He's not! Ah! no! no!
no! ah, no... non voglio! Ah! no! no!

J. Rance. (trying to shake her off)
Leave me! La-scia-mi!
cresc.

113483 254

Nun muss Minnie schnell agieren. Im Gegensatz zu Tosca, wird sie den Sheriff nicht ermorden. Sie versucht es mit List: „Chio v'offro quest'uomo e la mia vita!...Una partita a poker!“²⁵⁵ Im Strumpf versteckt sie Ersatzkarten und wird folglich zur Falschspielerin. Doch bevor sie in einem vorgetäuschten Schwächeanfall die Karten auswechselt, zeigt sie Zeichen der Reue: „Rance, mi duole delle amare parole...[...] Ho sempre pensato bene di voi, Jack Rance...e sempre penserò...“²⁵⁶ Rance verhält sich in der Tat als Gentleman und schreitet als Verlierer aus der Tür...

Verloren hatte auch der Maestro mit dieser neuartigen Frauenfigur, wobei dies nicht bei der Premiere in New York zu vernehmen war. Allmählich wurden die Kritiken laut, wie: „Einen ganzen Abend Puccini und keine Melodie.“ (Heinrich Mann)²⁵⁷ oder auch Carner, der von einer „unerträglich falschen Sentimentalität“²⁵⁸ spricht. Die Ursache hierfür war laut Randall, dass die Oper „ahead of its time“²⁵⁹ war, zu neu, zu provokant, insbesondere Minnie, da solch eine Frauenfigur bis dato nicht auf den Bühnen zu sehen war und da das Puccini-Publikum sicherlich traditioneller war als manch anderer Zuhörer.

A New Woman figure like Minnie was not common in operas at the time, though there were such models in dramas and novels. The institution of opera was – and still is – conservative and did not welcome a different kind of heroine.²⁶⁰

Im Vergleich zu den bereits existierenden Femme-fatale-Repräsentationen jener Zeit, wie „Salome“ von Richard Strauss, u.a., war die New Woman doch eine politisch gefährliche

²⁵⁴ Puccini, 1940, S. 231

²⁵⁵ Puccini, 1960, S.80

²⁵⁶ *ibid.*, S.83

²⁵⁷ Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Düsseldorf: Claassen Verlag 1974. S.189

²⁵⁸ Carner, Mosco: Puccini. A critical biography. London: Duckworth 1974, S.403 (zitiert nach Demel, S.141)

²⁵⁹ Yoshida, 2011, S.142

²⁶⁰ *ibid.*

Gestalt, wie ich schon unter Punkt 5.2. erwähnt habe. Um den „neuen Frauen“ ihre Stärke zu nehmen, wurden sie in Zeitschriften karikiert²⁶¹. Die gutmütige Polka-Inhaberin wurde dahingehend nicht verschont, obgleich sie ihre „Karten“ im Namen der Liebe ausspielte, um denjenigen, der ihr den Kuss geraubt hatte, vor der Rache Rance´ zu bewahren. Johnson, der jedoch im Laufe der Handlung vielfach gelogen hatte – angefangen mit seinem ersten Auftritt und der Begrüßung und endend mit seinem permanenten Schweigen in Bezug auf Nina Micheltorena – verlangt selbst im dritten Akt, bei seiner Gefangennahme durch die Goldgräber am Fuße der Cloudy Mountains, dass diese seiner Minnie nichts von seinem „unrühmlichen“ Schicksal berichten sollen: „...ch´ella mi creda libero e lontano...“²⁶² Seiner Vorstellung zufolge sollte die Heroine weiterhin an seine Rückkehr glauben und sich somit jeglichen weiteren Bemühungen anderer Verehrer gegenüber verschließen. Also solle sie eine erneute Lüge erfahren, die, unter anderem, gewichtige Konsequenzen nach sich ziehen könnte. War es nun das allgemeine Ideal der männlichen Bürger des 19./20. Jhs., ihre Ehefrauen dem Gatten treu bis über den Tod hinaus zu wissen? Glaubte auch der italienische Maestro an jenes, ewige Gelübde? So wäre doch seine Elvira gar nicht in der Lage gewesen, nach dem Ableben Narciso Gemignani Puccini zu heiraten. Dennoch war Giacomo von den tiefen Emotionen seiner Gefährtin mehr als überzeugt und verhielt sich demnach noch vor ihrer Vermählung 1904²⁶³ als rechtmäßiger Ehegемahl, nachstehendes fordernd:

Achte darauf, daß mein Haus für mich nicht verhaßt und erdrückend wird und daß ich hier etwas Fröhlichkeit und Ruhe anstatt dieses ständigen und entmutigenden Ärgers finde. [...]²⁶⁴

Wollte sich nun Elvira in Form von Turandot für all diesen Übermut der Männer rächen? Oder wurde dem Komponisten allmählich bewusst, wie sehr das anscheinend „schwache“ Geschlecht seine eigene Geschichte in verschiedenster Weise geprägt hatte? Jetzt sollte das wahre Antlitz dieser Kreaturen, die er ja so geliebt hatte, zum Vorschein treten. Turandot sollte das chinesische Volk und Puccinis Publikum regieren. Die „Hymne an die Frau“ wurde allerdings zum Epos des Mannes, zum Märchen über Calaf, dessen Leben aber selbstverständlich eine Frau bestimmt: Die Prinzessin von China.

6. DIE PRINZESSIN VON CHINA – FEMME FATALE

6.1. Vom persischen Märchen zur italienischen „Turandot“

Interessanterweise hatte Puccini, wie so manch anderes, nicht geplant, eine zweite „asiatische“ Oper zu komponieren. Er wollte sich auf keinen Fall in seinem Schaffen

²⁶¹ vgl.: *ibid.*

²⁶² Puccini, 1960, S.100

²⁶³ vgl.: Rugarli, 1999, S.125

²⁶⁴ Marek, 1951, S.87 u. S.88 (zitiert nach Demel, S.57)

wiederholen und womöglich eine weitere „Madame Butterfly“ kreieren. Seine Absichten waren ganz anderer Natur. Nachdem er in seinem Triptychon auch ein kurzes komödienhaftes Werk („Gianni Schicchi“) vertont hatte und dieses ihm auch selber viel Freude bereitet hatte, war er dem buffonesken Sujet nicht abgeneigt, besonders in Zeiten trauriger Wirklichkeit. Während der Kriegsjahre hatte ebenso die Musikerfamilie Entbehrungen zu ertragen, vor allem, da nun seine Opern nicht mehr in den deutschsprachigen Ländern aufgeführt werden konnten – ein Publikum, welches der Italiener sehr schätzte. Anders als viele seiner Zeitgenossen, war der Luccheser wenig bis gar nicht politisch engagiert. Am Besten war es, wenn man ihn aus allen Zwistigkeiten und sozial- bzw. politischkritischen Diskussionen heraushielte. Möglicherweise war er schon der Meinungsunterschiede leid? Zu oft hatte er sich vor den Augen seiner Elvira rechtfertigen müssen, zu viel mit seinen Librettisten verhandeln müssen. Möge einer kommen, der Ruhe bringt: „Und Mussolini? Möge er der sein, den wir brauchen! [...]“²⁶⁵ Diese Ruhe und den Frieden suchte der Maestro selbstverständlich auch in seiner Villa am Massaciuccoli-See, musste allerdings mit Verdruss feststellen, dass ebenso dort die Industrialisierung des Landes ihn erreicht hatte:

Torre del Lago gefällt mir nicht mehr. Fluch über diese moderne industrielle Entwicklung. Die ganze Friedlichkeit hier ist verlorengegangen.²⁶⁶

Dabei war er doch einer der ersten, die der Technik ihren Tribut zollte, indem er immer exklusivere, teurere, schnellere Vehikel, ob am Land oder am Wasser, sein eigen nannte. Noch im Jahre 1923 schreibt er mit Stolz:

Ich habe einen wunderbaren neuen Wagen bekommen, eine achtzylindrige Limousine der Marke Lancia. 90 000 Lire! Ich bin zu dem Schluß gekommen, daß man sein Leben nur einmal hat.²⁶⁷

Bedauerlicherweise kann er sich am neuen „Spielzeug“ nur ein Jahr lang erfreuen. Vor seinem plötzlichen Tod aufgrund eines Herzversagens schafft er es immerhin mehr als Dreiviertel seines Meisterwerkes der Nachwelt zu hinterlassen. „Turandot“ war ein am 15. März 1920 gemachter Vorschlag von Renato Simoni, einem China-Spezialisten und Literaturkenner, der mehrere Jahre im Ausland verbrachte, unter anderem in jenem exotischen Reich der Mitte. Zunächst sollten Simoni und Giuseppe Adami ein Libretto für die Oper mit dem Titel „Fanny“ schreiben. Dieses Vorhaben wurde aber nur kurzweilig in Betracht gezogen. Schon 1920 saß Puccini auf seiner Fahrt von Mailand nach Rom mit der schillerischen Version des Carlo Gozzi- Märchens „Turandot“ in den Händen. Tatsächlich handelt es sich bei „Turandot“ natürlich nicht um eine italienische Erfindung. Elyas ebn-e

²⁶⁵ Abell, 1973. S.143f

²⁶⁶ Seligman, 1938. S.314 (zitiert nach Höslinger, S.117)

²⁶⁷ ibid., S.344 (zitiert nach Höslinger, S.121)

Ysofs Nizâmi hatte im 12. Jh. erstmals in der Erzählung „Haft Paikar“ („Sieben Schönheiten“) von der chinesischen Prinzessin berichtet, wobei „Turan Dokht“ auf altpersisch „Mädchen aus Turan“ (= Turkestan) bedeutet.²⁶⁸ 1228 fixierte Mohammad ‘Aufi die Geschichte von Turandot, einer noch damals hellenischen Tochter des Kaisers von Griechenland. Derwisch Mokles versetzte im 17. Jh. die Protagonistin an den chinesischen Hof und so kam diese mystische Sage als einer der Erzählungen aus „Hazâr-jâk Rúz“ („1001 Tag“ bzw. „1001 Nacht“) nach Europa. Carlo Gozzi hatte vermutlich aus einer der französischstämmigen Quellen vom „fernöstlichen Mädchen“ erfahren oder Alain René Lesages „La Princess de La Chine“ Bühnenstück beigewohnt. Die scheinbar von der *commedia dell’arte* inspirierten Masken waren somit bereits in der vorangegangenen Bühnenfassung (jener von Lesage) ein fester Bestandteil des Märchens. Dass nun Carlo Gozzi diese nicht nur übernommen, sondern gleichsam erweitert und an die Gewohnheiten des italienischen Zuschauers angepasst haben dürfte, ist anzunehmen. Die Thematik des Märchens fügte sich hervorragend in die üblichen Rahmenbedingungen der *commedia dell’arte* ein, da es in seinem fiktiven, fantastischen Geschehen Raum für „Spezialeffekte“ und merkwürdiger Maschinerien bot, die Gozzi im Gegensatz zu Goldoni mit Vorliebe einsetzte. Gozzi setzte dort an, wo Goldoni aufhörte: bei der Realität, die dann der Erstgenannte ins Unwirkliche überführte, weit hinter die Grenzen des Möglichen.

Bei Goldonis Realitätsbezug setzte Gozzi seine Gegenreform an. Goldonis Lebensnähe setzte er bewusst seinen märchenhaften Antirealismus entgegen.²⁶⁹

Diese teilweise exzessiv gebrauchte „Magie“ gab seinen Gegnern allen Anlass zur Kritik, die natürlich manchmal gerechtfertigt war. Gozzis Taktik war immerhin eine komplett andere als die seines größten Kontrahenten. Die Bühne war schließlich alles Andere, nur nicht der Alltag, nur nicht die kleinbürgerlichen Probleme, mit denen ein jeder zu kämpfen hatte. Seine „*commedia*“ sollte in diverse Sphären verführen, oder in jene Welten, die dem Italiener nur aus fiktiv wirkenden Reiseberichten europäischer Abenteurer bekannt waren. „Turandot“ war so ein „Bericht“, so ein exotisches Vergnügen, in dem auch das männliche Geschlecht sich seinen Fantasien unbekümmert hingeben konnte, selbst wenn er dabei Gefahr laufen könnte, nicht unbeschadet wieder zurückzukehren. Dieses Risiko nahm er gern in Kauf, um zumindest in seiner imaginären Welt einmal die Begierde gepaart mit der Bedrohung erleben zu dürfen. Wer das Sujet der „Turandot“ beiläufig studiert hat, wird der Eingliederung der Heroine zu den *Femme fatale*- Gestalten der Literaturgeschichte zustimmen. „Fatal Women have always

²⁶⁸ vgl.: Korfmacher, Peter: Exotismus in Giacomo Puccinis „Turandot“. Köln: Petra Dohr Verlag 1993, S.15f

²⁶⁹ *ibid.*, S.20

existed...both in mythology and in literature.“²⁷⁰ Und sie haben seit je insbesondere den Mann in ihren Bann gezogen, welcher sich seitdem in Gewalt dieser mächtig anmutenden und reizenden Wesen befindet, dies allerdings nicht als unangenehm, wie im Fall der Feministinnen wahrnimmt. Die „Femme fatale“ erlangte ihre Rechte mit Geschick, und zweifelsohne auch mit Körpereinsatz. Dabei konnte sie um Einiges skrupelloser und rücksichtsloser sein, als eine emanzipierte Kämpferin, welche von den sogenannten „männlichen“ Mitteln (Aufstände, Demonstrationen und sonstige Revolten) Gebrauch machte. Höchstwahrscheinlich war es diese „maskuline“ Art, das Fehlen der weiblichen Seite, jener lockenden, lieblichen – neben dem Faktum, dass Sie unbeirrt attackierte – das den Bürger erzürnte.

There were the exotic femme fatale who came from places like Spain (Mérimées Carmen) and the Middle East (Gustave Flaubert's Salammbô and Oscar Wilde's Salome), countries that were outside of mainstream Western Europe.²⁷¹

Die effektive Verbindung von Exotik und Femme fatale war demnach keine neue Erscheinung, sie wurde nur im 19. Jahrhundert vermehrt thematisiert. Sowohl die bildenden Künste (Franz von Stucks Sphinx, Salome etc.) als auch die Musik und die Literatur waren dem Vamp mit Haut und Haar verfallen. Sie implizierte nicht nur die verbotene Leidenschaft, sondern ebenso das Fremde und Ferne. Und die Ferne hatte Puccini bereits 1904 mit seiner „Madame Butterfly“ und ansatzweise auch mit Tigrana – einer temperamentvollen und unheilbringenden Zigeunerin – in „Edgar“ vertont. Während Tigrana aber als böser Charakter dargestellt wurde, sollte Turandot trotz ihres „Herzens aus Eis“ („cinta di gel“)²⁷² eine letzten Endes liebevolle Heroine werden. Ob dem Maestro dies geglückt ist, sei dahingestellt. Tatsache ist, dass gerade in diesem Werk Calaf und/ oder die treue Sklavin Liù die führenden Figuren zu sein scheinen, jedoch keineswegs die am Podest stehende Prinzessin. Da sie sich auch im ersten Akt ausschließlich als „Trophäe“ dem Volke zeigt, werden wir erst beim zweiten Akt mit der Analyse der mysteriösen Frauengestalt ansetzen. Eine Bemerkung Korfmachers soll dennoch schon an dieser Stelle angeführt werden:

Obwohl – oder gerade weil – Folderszene und Tod der Liù Puccini zu einer Musik inspirierten, die zum Ergreifendsten gehört, das er überhaupt geschrieben hat, verbaute er sich damit den Blick auf das eigentliche Problem der Oper, auf das alles beherrschende 'überirdische Liebesduett'²⁷³

Worauf Korfmacher hier aufmerksam macht, ist die eigentliche Protagonistin der Oper – Liù.

²⁷⁰ Praz, Mario: The Romantic Agony. Übers. von Angus Davidson. New York: Meridian Books 1956, S.198 (zitiert nach Yoshida, S.71)

²⁷¹ Praz, Mario, 1933, 1956, S.197 (zitiert nach Yoshida, S.71f)

²⁷² Vgl.:Puccini, Giacomo: Turandot. Italienisch/Deutsch. Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni. Übers. und hrsg. von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2006, S.78

²⁷³ Korfmacher, 1993, S.57

Zum einen erweckt Puccini zu tiefe Sympathie, zu große Anteilnahme am Schicksal Liùs. Nach deren erschütterndem Tod interessiert sich eigentlich niemand mehr so recht für den Verlauf der Beziehung zwischen den beiden Hauptakteuren.²⁷⁴

Doch wie kam es zu so einem unbeabsichtigten Rollentausch? Ist Puccini in sein „altes“ Schemata der „donna pucciniana“ verfallen? Hatte er das Bedürfnis, nach seinen wenigen Experimenten wieder zum Ursprung zurückzukehren, so wie er immer zu Elvira zurückkam, sich von ihr trösten und lieblosen ließ? Musikalisch ist keine Regression zu vermerken. Es ist sogar ein deutlicher Aufschwung und Ideenreichtum zu bemerken. Schon allein aus dem Beispiel „Non piangere Liù“ (Calafs Arie im I. Akt), welche, wie Höslinger richtig erkennt, aus lediglich drei Tönen (Ges, As, B) zusammengesetzt ist, wird das Genie des Musikers ersichtlich.²⁷⁵ Denn er benötigte nicht viele Worte oder Laute, um Großes zu vollbringen, wenngleich auch/ vor allem Meisterstücke mit enormer Anstrengung verbunden sind. Nicht selten schwankte der Luccheser zwischen Stimmungshöhen und -tiefen, ahnte ein unbefriedigendes Ende seiner Schöpfung voraus, spornete deswegen seine zwei Librettisten Simoni und Adami zu intensiverem Arbeiten an:

Ihr denkt nicht daran, daß hier ein Mann sitzt, dem die Erde unter den Füßen brennt, dem jede Stunde der Boden unter den Füßen zu wanken droht wie bei einem Erdsturz, der ihn fortreißt.²⁷⁶

Wieso ihm aber trotz seines Tatendrangs ein halbes Jahr für die Komposition des „himmlischen Liebesduetts“ nicht ausreichte, bleibt noch heute ein Rätsel. Manche, wie die Brüder Demel, behaupten, dass der Italiener auch bei tadelloser Gesundheit das finale Liebesduett unmöglich hätte vollenden können, da sein „überstrenghes Mutterbild [...]noch die Räumung seiner psychischen Barrieren und die Überwindung seines Unvermöghens zur friedlichen Kommunikation [verhinderte].“²⁷⁷

Durch die Komposition dieser Oper begann Puccini, wie Kalaf von seinem althergebrachten Vaterbild, sich von seinem Mutterbild zu lösen und seine Kindheit abzustreifen.²⁷⁸

Vielleicht hätte er in weiteren 66 Jahren sein Kindheitstraumata nicht bewältigen und selbst in 132 Jahren „Turandot“ nicht lückenlos hinterlassen können. Kann es sein, dass ihn Elvira – der Mutterersatz – daran hinderte? Oder vernahm er in der kaltherzigen Prinzessin seine Ehefrau, die ein reines Mädchen, wie Doria, in den Selbstmord trieb, und daher war ihm die Vorstellung einer Wandlung zu einer herzensguten Person gar zu befremdlich? Welche Thesen auch immer aufgestellt werden, sie werden stets Vermutungen und nie Fakten sein.

²⁷⁴ ibid.

²⁷⁵ vgl.: Höslinger, 2003, S.124

²⁷⁶ Adami, Giuseppe [Hrsg.]: Giacomo Puccini. Epistolario. Mailand: Ricordi 1928. Nr.179 (zitiert nach Höslinger, S.123)

²⁷⁷ Demel, 1995, S.194

²⁷⁸ ibid.

Selbstverständlich ist aber die Vorlage, ein Märchen, in den wissenschaftlichen Untersuchungen zu berücksichtigen.

6.2. Die Gattung „Märchen“

Die Gattung „Märchen“ vereint in sich viele psychologische Momente, verweist auf reale Problematiken und bietet in der Fiktion immer eine Lösung an, sei es eine für alle Beteiligten zufriedenstellende oder eben nicht ganz zufriedenstellende. Demel bezeichnet Peking als „den Ort des Unbewussten“, welcher den Persern als „exotischer Ort“ erschien²⁷⁹. Das Unterbewusstsein ist auch die Bühne des Märchens im Allgemeinen. Es ist wie der Traum, in dem Gefühle kodiert werden und Objekte oder Subjekte in modifizierter Form auftreten. Diese Kodexe zu entschlüsseln ist dann die Aufgabe des Lesers oder Zuhörers. Aufgrund der meist mündlichen Überlieferung diverser Märchen, die als Initiationsriten ihren Anfang genommen haben, wurden die Einzelheiten stets verändert, detailreicher gestaltet oder weggelassen bzw. hinzugefügt. Auch „Turandot“ wurde von solchen Manipulationen nicht verschont, wie schon aus der Historie des persischen Werkes hervorgegangen ist. Doch was sind Märchen? Sie sind verschlüsselte Botschaften, Nachrichten an ihren Empfänger, der durch die Entcodierung an ihnen wächst. Sie lehren, vermitteln, vor allem in der Kindheit – weshalb sie gern auch in der Erziehung als angenehme Lehrmethode angewendet werden – stellen den Betroffenen aber oftmals vor schier unüberbrückbare Hindernisse, welche meist dennoch überwunden werden, wie die drei schwierigen Rätsel von Turandot. Viele scheitern, aber einer siegt trotzdem. Deshalb wundert es wohl kaum, dass Märchen vermehrt auch das Forschungsobjekt der Psychoanalyse waren und immer noch sind, gerade aufgrund ihres hohen Anteils an Symbolik, die jener der Träume nicht unähnlich scheint. Und tatsächlich wird in der Märchenforschung genauso verfahren wie in der Traumdeutung. C.G. Jung, ein bekannter Schweizer Psychoanalytiker, sprach in Bezug auf Märchen und Mythen von sogenannten „Archetypen“:

Der Begriff „Archetypus“ oder „urtümliches Bild“ bezeichnet nur diejenigen psychischen Inhalte, die noch keiner Bearbeitung unterworfen waren, also eine noch unmittelbare seelische Gegebenheit darstellen, die als solches nicht erkenntnisfähig ist.²⁸⁰

Um die Bezeichnung „Archetypus“ zu erläutern, möchte ich an dieser Stelle die vier Hauptkategorien der archetypischen Symbole anführen:

²⁷⁹ vgl.: ibid., S.182

²⁸⁰ Held, Werner: Jung, Sheldrake und die Quantenphysik.

http://www.datadiwan.de/netzwerk/index.htm?experten/he_003d_.htm (12.01.13)

1. Der Schatten (hier befinden sich unterdrückte oder verdrängte Persönlichkeitsanteile)
2. Anima und Animus (gegengeschlechtliche psychische Anteile)
3. Die alte Weise/der alte Weise (die Weisheitsschicht der Psyche)
4. Archetyp des Selbst (umfasst sowohl das Ich, als auch das Unbewusste, stellt das Zentrum und den Umfang der Gesamtpsyché dar und dient als Selbststeuerungs- und Entwicklungsinstanz der Psyche)

281

Indem in der Gattung Märchen stets das Gute gegen das Böse gestellt wird und die positiven Mächte immer als Sieger hervortreten, regt die Lektüre ebenso zur individuellen Traumata- bzw. Problembewältigung bei. Dass nun der Maestro seine musikalische Laufbahn mit einer deutschstämmigen **Sage** begonnen („Le Villi“) und diese mit einem persischen **Märchen** beendet hat, kann ein zufälliges Ereignis sein, sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden. In seinem Werk erklärt C.G. Jung über die Beschaffenheit der Anima/ des Animus weiter:

In Mythen und Märchen ist dies dadurch veranschaulicht, dass oft der Teufel oder ein Alter im Berge, das heißt, ein heidnischer Gott, ein Troll oder Oger die Heldin gefangen hält und sie dazu zwingt, alle Männer, die sich ihr nähern, zu töten oder an den Dämon auszuliefern, oder der Vater der Heldin sperrt sie in einen Turm, ein Grab oder setzt sie auf einen Glasberg, so dass niemand sich ihr nahen kann. In solchen Fällen kann die Heldin oft nichts anderes tun als geduldig auf einen Erlöser warten, [...] ²⁸²

Der Animus ist sozusagen die innere Energie des Individuums, welche sowohl positiv als auch negativ sein kann, und dementsprechend entweder Dämon, Teufel oder aber Prinz und Erlöser ist. Wenn wir nun konkret auf unseren eigentlichen Beobachtungsgegenstand zurückgreifen, so können wir Folgendes konstatieren:

Turandot ist jene Heldin, welche gefangen von ihren inneren Ängsten im Peking Palast weilt und durch ihren eigenen Beschluss „alle Männer, die sich ihr nähern“ ²⁸³, töten lässt. Die Rätsel fungieren als Mutprobe und Selektierung der verfügbaren Bewerber. Da aber auch nach dem erfolgten Selektionsprozess sich die Prinzessin weigert, in den Ehestand zu treten bzw. die Bewusstwerdung des Animus abzuschließen, kann mit Sicherheit behauptet werden, dass die alleinige Aufgabenlösung (die Rätsel) nur eine Passage des Wandlungsverlaufs ausmacht. Die nächste Etappe ist die reale Eroberung der Begehrten, die im vorliegenden Exempel – wie auch in manch anderen Märchen – mittels eines Kusses erfolgt.

6.3. Einige Modifikationen

²⁸¹ Trautmann-Voigt, Schmeißler, Zeitschrift f. Tanztherapie. 23/2006

²⁸² Reddig, Susanne: Einblick ins Unsichtbare. Erfahrungen mit der geistigen Welt. 2. überarb. Aufl. Books on Demand 2010, S.99

²⁸³ ibid.

Die nachträgliche Eingliederung der Figur der Liù, der überaus gutherzigen und über den Tod hinaus loyalen Seele, welche nach der Vorstellung des Komponisten den auslösenden Moment der Wende darstellen soll (ihre Selbstopferung), war ein schöpferischer Einfall Puccinis. Denn letztlich fehlte ihm im Handlungsstrang ein positiv ausgleichendes Gegengewicht zur mörderischen Protagonistin.

„Penso che la piccola Liù sarà una parte per voi, non crediate che sia secondaria, tutt'altro.“,²⁸⁴ schrieb er an Gilda della Rizza. Dass Liù nicht unbedeutend war, wurde dem Italiener spätestens mit den etlichen Skizzen und Notenblättern zum finalen Liebesduett nur zu gut bewusst, das ihm so gar nicht gelingen mochte: zu abrupt, zu unvorhergesehen, zu unglaublich schien diese entfachte Liebe der eiskalten Heroine. Mit dem freiwilligen Tod der Sklavin war der dramatische Höhepunkt eigentlich erreicht und somit ein Schlussakzent gesetzt.

Liùs Tod und die Trauerprozession bilden vom dramaturgischen wie musikalischen Standpunkt eine Szene von solch abschließendem Charakter, daß die Oper damit hätte enden können. So wie das Drama konzipiert ist, ist diese Idee natürlich absurd; aber schon die Tatsache, daß sie sich aufdrängt, beweist, daß Puccini hier einen schwerwiegenden psychologischen Fehler begangen hat. Denn dieser abschließende Charakter und die Tatsache, daß wir schon bald darauf die Vergeblichkeit von Liùs Opfer feststellen müssen, sorgen dafür, daß die nachfolgende Liebesszene aufgesetzt wirkt und der Eindruck entsteht, unsere Gefühle seien in die falsche Richtung geleitet worden, [...] ²⁸⁵

Vermutlich hatten Puccini auch deswegen sechs Monate zur Vollendung der Oper nicht reichen können. Das fulminante Duett sollte dem Maestro ewig „im Halse stecken bleiben“, wie ein Kloß, und wie er selbst einst in einem anderen Augenblick gescherzt hatte: „in gola sta“. In Ingolstadt, bei einem Abendessen, hatte er sich an einem Splitter eines Gänseknochens verschluckt und erinnerte seitdem diese Situation im Zusammenhang mit dem Ort Ingolstadt = „in gola sta“.²⁸⁶ Neben der Einführung einer neuen Gesalt, nahm Puccini andere, obschon weniger gewichtige Veränderungen vor: er reduzierte, wie geplant, die Charakterzahl (Adelma und Zelima – die Sklavinnen -, Schirina und der Stiefvater Zelimas, Barach, sowie der Erzieher des Prinzen wurden außer Acht gelassen) dies hatte als Konsequenz, dass ebenso der Nebenstrang der Erzählung – ausgelöst und verursacht von eben jenen Figuren – nicht in die Oper integriert werden konnte. Damit ließ der Musiker eine entscheidungstragende Modifikation zu, die nicht nur die Geschichte weniger plastisch und facettenreich gestaltete, sondern diese auch maßgebend prägte. In der musiktheatralischen Gattung muss man allerdings gewillt sein, Kompromisse zugunsten des dramaturgischen

²⁸⁴ Cara, 1958, Nr.796

²⁸⁵ Carner, 1996, S.824

²⁸⁶ vgl.: Höslinger, 2003, S.127

Effekts und der Simplizität einzugehen. Jene Zeitspanne, welche die Arien aufgrund der Ausschmückung und des Gefühlsausdrucks zusätzlich einnehmen, muss anderweitig wieder eingespart werden, ohne dabei den Handlungsverlauf zu gefährden. Es ist daher nun mehr als nachvollziehbar, dass unter diesen Bedingungen einzelne Charaktere wenig detailgetreu präsentiert werden. Nichtsdestotrotz möchten wir eben diese Charakterisierung einer bestimmten Frauenerscheinung minutiös ergründen: Turandot. Dazu wenden wir uns zunächst dem ersten Akt zu.

6.4. 1.Szene: Grausamkeit und Sentiment – die Gliederung in zwei Parteien

Gleich zu Beginn können wir eine Besonderheit wahrnehmen: die Abwesenheit der Protagonistin. Die Beschreibung ihrer Person vollzieht sich durch die Darstellung ihrer Grausamkeit, wobei diese noch vom kommentierenden und couragierenden Volk unterstützt wird. Die untertänige Masse hat sich an die regelmäßigen Hinrichtungen gewöhnt und ergötzt sich beinahe an diesen. Eine individuelle Abnorm der Herrscherin ist zu einer Norm einer gesamten Population geworden und wird mit dem ersten Aufzug sofort unverhüllt demonstriert. Im Moment vertritt nur die Volksmenge Peking und den Peking Hof. Ihre Forderungen: „Muioia! Si muoia! Noi vogliamo il carnefice!“²⁸⁷ spiegeln die kaltherzige Eigenart der Prinzessin wider. Ein weiterer Repräsentant ist zweifelsohne der Mandarin, welcher, noch bevor die blutrünstigen Rufe der Chinesen durch die Bühne hallen, das Edikt von Turandot verkündet:

Popolo di Pekino!
La legge è questa: Turandot, la Pura,
sposa sarà di chi, di sangue regio,
spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà.
Ma chi affronta il cimento e vinto resta
porga alla scure la superba testa!²⁸⁸

Turandot selber wird viel später, lediglich zum Hinrichtungsakt des Prinzen von Persien auf ihren Podest treten und von oben herab – (die räumliche Erhöhung der „pura sposa“ verweist ebenso auf die Dominanz und soziale Vorherrschaft) – das Spektakel beäugen. Der zur Schau gestellten Unmenschlichkeit setzt Puccini gleich einige Elemente entgegen: die drei komödienhaften Minister Ping, Pang und Pong und die Angehörigen des unbekannten Königreiches: Calaf, Timur und die Sklavin Liù. In Gozzis Theaterstück waren die Masken noch venezianisch und dementsprechend ein Fremdkörper in einem exotischen Märchen.

²⁸⁷ Puccini, 2006, S.8

²⁸⁸ ibid., S.6

Puccini eliminiert die Masken nicht, assimiliert sie jedoch und integriert sie in den Peking Hof. Sie können nun nicht vollends frei kritisieren, wo sie ja selbst Mitglieder des Königshauses sind, haben allerdings den Vorteil, aus einem diversen Standpunkt heraus zu urteilen, direkt aus dem Inneren. Dadurch verleiht der Maestro der regierenden Macht einen selbstkritischen Ton. Sogar die Minister, so buffonesk sie auch wirken mögen, tadeln die chinesischen Gewalthaber. Diese Aufgabe kam ebenfalls dem venezianischen Arlecchino oder der Brighella in der „commedia dell’arte“ zu. Unter dem Deckmantel des Witzes wurden innovative Ideen lautstark verkündet und politische Geschehnisse kommentiert, ohne tatsächlich zu beleidigen oder gar für jegwelche Äußerungen in Gefangenschaft genommen zu werden. Ping, Pang, Pong – die chinesischen Minister, modelliert nach italienischem Vorbild – haben außerdem noch eine zweite Funktion inne, die Giacomo, wie folgt beschrieb: „Die Turandot birgt ein komisches Element. Anstatt der üblichen Masken habe ich chinesische Masken eingeführt.“²⁸⁹ Sie bringen auch die Leichtigkeit in das Werk, welches andernfalls unter der Schwere des Dramas ersticken würde. Auf der andern Seite erscheinen Liù, Calaf und Timur und bilden allesamt den lyrischen und humanen Teil der Oper. Sie sind die Personifikationen der Seele und des Herzens. Im Großen und Ganzen könnten die Figuren in zwei Lager unterteilt werden: Prinzessin Turandot, der Kaiser Altoum, ein Mandarin, der Henker, die kaiserlichen Wachen, Henkersknechte, Würdenträger, acht Weisen, Turandots Dienerinnen, Soldaten, Bannenträger, Menge > die Bösen und Timur, Calaf, Liù, junger Prinz von Persien, Schatten der Verstorbenen, (Knaben) > die Guten. Die Minister sind, wie vorhin angemerkt, Kommentatoren und „beinahe“ unparteiisch. Im ersten Akt erfahren wir nun von dem rigorosen Gesetz durch den Mandarin. Gleichzeitig beobachten wir die Wiedervereinigung des greisen Vaters mit seinem tot geglaubten Sohn – eine Begegnung unter dem Schatten der Vorbereitungen zur Hinrichtung des Prinzen. Der Zuschauer sieht mit gemischten Gefühlen die Szene der Freude und des Leids.

Timur

T'ho cercato, figlio mio,
E t'ho creduto morto!

Calaf

T'ho pianto, padre,
E bacio queste mani sante.²⁹⁰

Dass nun bald dieser “verlorene Sohn” wieder verlorengehen könnte und diesmal wegen eines makabren Trauerspiels für immer, erzeugt paradox anmutende Verhältnisse, deren Schöpfer

²⁸⁹ Puccini in einem Interview Winter 1923. (Zitiert nach Greenfeld, Howard: Puccini. Sein Leben und seine Welt. Dt. Erstausgabe aus dem Amerikanischen übers. von Erika Freund. Königstein/Ts.: Athenäum 1982, S.275)

²⁹⁰ Puccini, 2006, S.10

Turandot ist. Sie ist der Negativcharakter der Szenarie und evoziert somit beim Publikum dementsprechende Antipathien. Die erst im zweiten Akt abgelegte „Beichte“ der Heroine – die auf Logik basierende Erläuterung der Umstände – lässt die Betrachter teilnahmslos.

6.5. 2. Szene

6.5.1. Altoum – die Zahl 3

Das zweite Bild des zweiten Aktes eröffnet dem Publikum eine phänomenale Kulisse: eine „riesige Freitreppe aus Marmor [...], drei weite Terrassen [...] die Menge überflutet nach und nach den Platz. Es erscheinen die Mandarine im blau-goldenen Gewand.“²⁹¹

Der Pomp und die Pracht des chinesischen Palastes werden demonstrativ zur Schau gestellt und im selben Maße herrschaftlich, begleitet von der Kaiserhymne, erscheint Altoum, laut der Beschreibung des Librettos: „vecchissimo, tutto bianco, venerabile, ieratico. Pare un dio che apparisca di tra le nuvole.“²⁹² Die Menge verlautbart ehrenvoll: „Diecimila anni al nostro Imperatore! Gloria a te!“²⁹³ Puccini versieht ihn aber nicht mit einer mächtigen Bass-Stimme, oder einem saftigen baritonalem Klang, sondern verleiht ihm nur einen seichten Tenor, der alles andere als bedeutend ist. Altoums unverhüllte Unmündigkeit wird stimmlich betont. Die eigentliche Befehlsgewalt liegt in den zierlichen Händen einer Frau: seiner Tochter. Diese wird der greise Imperator eigens im Angesicht der Tatsachen eingestehen. Seine ersten Worte und, daher seine „Begrüßung“ des chinesischen Volkes, offenbaren den Schmerz über seine Einflusslosigkeit:

Un giuramento atroce mi constringe
a tener fede al fosco patto.
E il santo scettro ch'io stringo
Gronda di sangue.²⁹⁴

Damit wirkt sowohl der Jubel der Bevölkerung als auch der traditionelle Auftritt des Herrschers als eine einstudierte Farce. Das einzige ihm verbliebene Recht ist, den jungen, liebestrunkenen Prinzen vor den Folgen einer missglückten Rätsellösung zu warnen. Dazu notiert Korfmacher:

In den Dramenvorlagen besitzt sein Wort für die Tochter noch ein nicht geringes Gewicht. Im Opernlibretto jedoch degeneriert Altoum zum unbedeutenden Tattergreis[...] ²⁹⁵

²⁹¹ ibid., S.47

²⁹² ibid., S.48

²⁹³ ibid.

²⁹⁴ ibid.

²⁹⁵ Korfmacher, 1993, S.59

Der gut gemeinte Rat erfolgt 3 Mal und 3 Mal bittet Calaf auch um die Zulassung zur Aufgabe. Weshalb es ausgerechnet 3 der Aufrufe des Prinzen sind, und weshalb die Zahl 3 eine derartige Signifikanz in dieser Oper besitzt, ist derzeit noch ungeklärt. Dass die Ziffer „Drei“ in „Turandot“ wesentlich ist und mit Sicherheit symbolhaft, steht außer Frage.

(siehe dazu: Auffällig ist die Relevanz der Zahl drei: drei Gongschläge, drei Bitten, und Aufrufe Calafs an den Kaiser im zweiten Akt, drei Rätsel, drei Verführungsversuche an Calaf im dritten Akt. Auch die Personengruppen sind der Dreizahl unterworfen: drei Tataren [...]drei Minister bzw. Masken [...]drei Repräsentanten der kaiserlichen Macht [...])²⁹⁶

Wahrscheinlich wäre eine Assoziation mit der Dreifaltigkeit. Dennoch wollen wir uns hierzu vom Lexikon der Symbole vergewissern lassen:

Die Grundzahl des männl. Prinzips neben der 1 als der Zahl des Göttlichen u. der 2 als der des Weiblichen;[...] Die 3 bildet die Grundlage zahlreicher Systeme u. Ordnungsgedanken; so kennt z.B. das Christentum die 3 Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung, die Alchimie die 3 Grundprinzipien Schwefel, Salz u. Quecksilber (Mercurius) usw. Göttl. Dreieiten sind in vielen Religionen bekannt[...] Als Zahl der Erfüllung eines in sich geschlossenen Ganzen begegnet die 3 häufig in Märchen als Anzahl zu bestehender Prüfungen, zu lösender Rätsel usw. [...]²⁹⁷

Am Naheliegendsten ist hier die Zahl Drei als Zeichen der Erfüllung, als ein in sich geschlossenes Ganzes, das es zu erschließen gibt. Sie ist natürlich auch ein Verweis auf das Göttliche, in unserem Beispiel vermutlich auf die Prinzessin selbst, welche als absolute Herrscherin vom Allmächtigen erwählt wurde, über ihr Land zu regieren. Daher muss auch Calaf drei Mal den Gong schlagen, so als wolle er von Gott erhört werden. Und in der Tat erscheint die Angebetete mit Stolz und Würde, allen anderen überlegen und unerreichbar, geschützt von den geheimnisvollen Rätseln, die kein männliches Wesen sich ihr nähern lassen.

6.5.2. Die Rache Turandots – eine Furcht?

Der errichtete Schutzwall fungiert zudem als Fassade ihrer Macht, hinter welcher allein die Angst weilt, verletzt zu werden. Turandot greift ihre „Gegner“ an, um nicht von ihnen angegriffen und in ihrem Hochmut erschüttert zu werden.

Musste auch Elvira darum so oft aus der Verteidigung in Angriff übergehen? Wollte sie noch den Rest ihrer Würde wahren, jener einer mehrfach betrogenen Ehefrau? Die gesamte Welt sah zu, wenn ihr Giacomo ohne jegliche Verheimlichung anderen Frauenzimmern imponierte. Nicht umsonst vergleicht Mosco Carner Turandot mit Elvira (bzw. mit Albina Magi), verfügt sie ja über viele Eigenschaften, die eine starke Persönlichkeit kennzeichnen und stirbt doch

²⁹⁶ Puccini, 2006, S.102

²⁹⁷ Becker, 2010, S.60

ebenso im wahrhaften Leben eine unschuldige Gestalt durch die Verleumdungen Elviras. Die Prinzessin hat viele Seelen in das Jenseits getrieben. Nun stirbt eine Frau aufgrund der Unbarmherzigkeit der Heroine. Auch Liù will durch ihre eigene Hand von den Qualen der Folter und der Tortur durch Turandot erlöst werden. Die Protagonistin sollte durch die Selbsttötung der Sklavin zwangsweise eine Metamorphose erfahren: „Der Tod kann einen starken Einfluss auf die Verwandlung der kaltherzigen Prinzessin ausüben.“²⁹⁸, bestätigt Puccini in seinem Brief vom 3. November 1922. Zweifelsfrei hatten Doria Manfredis Selbstmord, das frühe Ableben des Vaters und die fatale Krankheit des Bruders Michele einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den Komponisten. Sein Schaffen ist, wie Höslinger schreibt, vom Thema Frau, Liebe, Folter, Grausamkeit und Tod geprägt.²⁹⁹ Dies alles in einem mehr oder minder exotischen Ambiente. Die Folterszenen schwanken dabei nicht selten ins Abstruse oder Voyeuristische: die explizite Freude eines Scarpia bei der Tortur des Mario Caravadossi in Anwesenheit Toscas und nun die immerhin kurze Folter Liùs. Turandot weicht vor keiner noch so grässlichen Maßnahme zurück, um ihr Wohl zu sichern. Die Beweggründe für ein solches Verhalten sind allerdings völlig divers von jenen eines Scarpia. Sie tut dies nicht aus Wollust, anormalem Vergnügen oder ausschließlich als simple Demonstration ihrer Stärke, sondern aus Selbstschutz. Dies bestätigte ihre erste Rede zum Volk:

In questa reggia, or son mill'anni e mille,
 un grido disperato risonò.
 E quel grido, traverso stirpe e stirpe
 qui nell'anima mia si rifugiò!
 Principessa Lo-u-ling, ava dolce e serena
 che regnavi nel tuo cupo silenzio
 in gioia pura, e sfidasti inflessibile e sicura
 l'aspro dominio, oggi rivivi in me!³⁰⁰

Ihre Ansprache ist eine Entschuldigung, eine Bitte um Vergebung für ihre Taten und zeitgleich eine Affirmation eines Zwanges: sie kann nicht anders agieren, nicht anders verfahren, als Rache zu üben, die aus der Furcht entspringt, mit jemanden körperlich nah zu werden.

Auch die Jungfräulichkeit, die Turandot als Ideal darstellt, erscheint nicht als bewußte Entscheidung auf eine aktive Sexualität zu verzichten. Vielmehr ist sie als psychische Unfähigkeit zur menschlichen Beziehung und Angst vor körperlicher Nähe zu deuten. Die aufgestauten aggressiven Impulse entladen sich daher durch die Hinrichtungen [...]³⁰¹

²⁹⁸ Puccini, Giacomo: Briefe des Meisters. Hrsg. von Giuseppe Adami. Lindau: Werk-Verlag 1948, S.237 (zitiert nach Demel, S.186)

²⁹⁹ vgl.: Höslinger, 2003, S.126

³⁰⁰ Puccini, 2006, S.50

³⁰¹ Demel, 1995, S.192

Die Hinrichtungen könnten tatsächlich ein Indiz für „aufgestaute aggressive Impulse“³⁰² sein, oder auch nicht. Die „Femme fatale“ par excellence scheint bei einem zweiten Blick aber eindeutig vermehrt Charakterzüge einer „Femme fragile“ in sich zu bergen, als man anfänglich vermuten könnte: eine Verletzlichkeit, Zerbrechlichkeit, Angst und höchstwahrscheinlich Herzensgüte, die hinter der Maske der „eisumgürteten“ Schönen verharret. Nur deswegen konnte Puccini eine ihm derart fremdartige Figur vertonen, – eine schauerhafte, wenig anlockende Persönlichkeit wie Turandot – da sie letztendlich genauso ist wie Madame Butterfly, sensibel und zart. Sie wird sich nun nicht dem ersten Manne hingeben, der sie begehrt. Sie wird nicht den Fehler begehen, den ihre japanische Vorgängerin Prinzessin Lo-u-ling begangen hat. Sie möchte nicht gutgläubig sein, nicht mehr vertrauen, da nun das Vertrauen zu oft missbraucht wurde, die Hoffnungen zu häufig enttäuscht. Ihre Bedenken sind jene der gesamten Menschengattung und jene geknechteter Frauen – mutlos, freudlos und unmündig. Ihre Härte ist eine Konsequenz der Überzeugung, dass sie nie derer angehören wird, welche duldsam die Obrigkeit ihrer Gatten ertragen: „Mai nessuno m'avrà!“ deklamiert Turandot etliche Male mit Gewissheit, beinahe drohend.³⁰³ Ihre Rache trifft jeden Fremdling, der es wagt, Turandot sein eigen nennen zu wollen, jeden, wie Calaf: „E Lo-u-ling, la mia ava, trascinata da un uomo come te, come te straniero, là nella notte atroce“³⁰⁴ Dabei vergleicht sie die Prinzen stets mit dem König der Tataren, welcher Lo-u-ling entführt hatte und Unheil über das chinesische Land brachte. Die Heroine erlebt durch die Rückbesinnung auf ihre Vergangenheit das Trauma ihrer Ahnen wieder. Sie assoziiert sich dermaßen mit der Unglückseligen, dass sie in der Tat glaubt, die Tote in sich zu hören oder gar eine wiedergeborene Seele Lo-u-lings zu sein: „E quel grido, traverso stirpe e stirpe qui nell'anima mia si rifugiò“³⁰⁵ Dementsprechend höhnisch sind auch die Kommentare der Bürger: „Da secoli Ella dorme nella sua tomba enorme.“³⁰⁶, und drängen die Prinzessin zur Handlung: „Al principe straniero offri la prova ardita, o Turandot! Turandot!“³⁰⁷

Der Chor [übernimmt] die Rolle des kommentierenden Volkes und erhält so eine ähnliche Funktion wie in der griechischen Tragödie.³⁰⁸

Es bekräftigt die Taten der Heldin, mahnt sie aber in gleicher Weise ihre Satzung zu befolgen, als diese sich weigert, Calaf als rechtmäßigen Gemahl zu akzeptieren. Noch hat der couragierte Prinz die Rätsel nicht gelöst, noch hat Turandot diese nicht ausgesprochen. Im

³⁰² ibid.

³⁰³ Puccini, 2006, S.52

³⁰⁴ ibid.

³⁰⁵ ibid., S.59

³⁰⁶ ibid., S.52

³⁰⁷ ibid.

³⁰⁸ Demel. 1995, S.190

Moment beendet sie gerade ihre rührende Erzählung, die musikalisch mit einem „Wiegenlied-Rhythmus“ begleitet wird. Dazu Demel:

Turandots Verhalten ist nur vordergründig von der Vergeltung motiviert. Der eigentliche Grund ist buchstäblich in der Wiege, in der frühesten Kindheit zu finden [...]309

Auch ein weiteres Merkmal lässt das Kind in der kalten Protagonistin wieder aufleben: Die bereits im ersten Akt gesungene „Jasminblüte“ – das Thema Turandots, das von der chinesischen Spieldose stammt, die sich im Besitz des Barons Fassini befand. Puccini lässt das vollständig übernommene Thema von einem Knabenchor singen:

Là sui monti dell'Est la cicogna cantò.
Ma l'april non rifiorì,
Ma la neve non sgelò. Dal deserto al mar
Non odi tu mille voci sospirar:
«Principessa, scendi a me!
Tutto fiorirà, tutto splenderà!»³¹⁰

Musikalisch ist dies der erste Auftritt der Heroine. Die Knaben sind sowohl ein Symbol für die Reinheit des Herzens als auch für Turandots Kindheit bzw. Kindlichkeit. Die Prinzessin wahrt ihre Jungfräulichkeit, sie möchte sich nicht vermählen, also wahrt sie sich gleichfalls ihre Infantilität. Ihr Bedürfnis ist es, für immer ein Mädchen zu bleiben und verweigert die Zukunft, die nächste Phase, welche sie zur Frau werden lässt. Wenn Ping, Pang und Pong das grausame Schicksal des Landes beklagen und nostalgisch vom Vergangenen berichten, trauern sie nicht nur um die vielen geköpften Häupter, sondern vor allem um das Kommende, das ebenso wie das Jetzige zu sein scheint.

6.5.3. Calaf und die drei Fragen

China befindet sich in einer Stagnation, die Entwicklung wurde gewaltsam unterbrochen und allein, was bleibt, ist die Hoffnung. „La Speranza“ ist erstaunlicherweise auch die Antwort auf das erste Rätsel. Nur die Hoffnung kann einen Menschen zu Turandot führen im Vertrauen darauf, jener „Erlöser“ der Prinzessin zu sein. Genauso Calaf. Er wurde von den Ministern verspottet, provoziert, getadelt – alles umsonst. Seine Hoffnung und die blinde Liebe sind stärker. „Principessa, scendi a me! Tutto fiorirà, tutto splenderà!“³¹¹, scheint der Fremde aussprechen zu wollen, ausgerechnet Calaf, ein Nachkomme des Königs der Tataren, der Lo-u-ling entführte. Vielleicht er hörte die Stimme seines Ahnen und möchte nun Vergebung, sei diese auch für ihn tödlich, aber das Reich der Tataren würde wieder

³⁰⁹ *ibid.*, S.192

³¹⁰ Puccini, 2006, S.16

³¹¹ *ibid.*

auferstehen. Ob nun Turandot errettet wird oder selbst als Retterin fungiert, ist schwer zu ergründen. Dennoch ist es nicht unrichtig, von einer beidseitigen „Erlösung“ auszugehen. In der Oper, wird die tatsächliche Heimat des Heroen verschwiegen. Im dritten Akt verrät der Protagonist nur seinen Namen und den seines Vaters: „Io son Calaf, figlio di Timur“³¹². Dass dieser jedoch Tatare ist, muss Turandot nicht erfahren. Ein zweites Motiv, die „Mutprobe“ der baldigen chinesischen Regentin zu wagen, wäre, sich und die Seinen von der Schandtats des Vorfahren zu befreien. Deshalb kann die Lösung nur „La Speranza“³¹³ sein. La Speranza, alles zu ändern. Ironisch schallt die Replik der Prinzessin zurück: „Sì, la speranza che delude sempre!“³¹⁴ Auch dieser Ausspruch kann keineswegs das Bild einer eiskalten, emotionslosen Frau bestätigen. Viel eher deutet er auf eine melancholische, vermutlich desillusionierte Person hin, die entweder eine Enttäuschung erlitt oder sie fürchtet. Und Angst kann unmöglich Stärke sein. Dennoch dominiert sie in dem Geschehen den Ablauf.

Not only does Turandot dictate the directions of the keys, but she also is in control melodically. Calaf tries to assert his point of view in a different key, but he can only emulate her melody.³¹⁵

Mit jeder richtigen Antwort verringert der Verehrer allerdings den Einfluss seiner Schönen. Irritiert versucht sie den Prinzen mit gegebenen Mitteln abzulenken, was ihr bei der dritten Frage auch kurzzeitig gelingt. Das Publikum hat aber längst die Seite des Herausforderers eingenommen: „È per la vita! È per la vita! Parla! Non perderti, straniero! Parla!“³¹⁶ Mit jeder Aufgabe kommt Turandot Calaf auch körperlich näher, nur um zu verführen und damit zu täuschen.³¹⁷ Dann proklamiert sie:

«Guizza al pari di fiamma, e non è fiamma.
È talvolta delirio.
È febbre d'impeto e ardore!
L'inerzia lo tramuta in un languore.
Se ti perdi o trapassi, si raffredda.
Se sogni la conquista,
Avvampa, avvampa!
Ha una voce che trepido tu ascolti,
e del tramonto il vivido baglior!»³¹⁸

„Il Sangue.“³¹⁹

Das Blut ist es auch, das vor Jahrzehnten im Kampf gegen die Tataren vergossen wurde. Das Blut ist es aber auch, welches durch die Liebe energisch in den Adern zu fließen beginnt und

³¹² ibid., S.94

³¹³ ibid., S.54

³¹⁴ ibid.

³¹⁵ Yoshida 2011, S.102f

³¹⁶ Puccini, 2006, S.56

³¹⁷ vgl.: ibid., S.54

³¹⁸ ibid., S.54ff

³¹⁹ ibid., S.56

das ewige Eis, das die Chinesin umgibt, bricht. Turandot ist getroffen und rasend vor Wut und Scham:

(...corre giù dalla scala. Calaf cade in ginocchio. Ed ella si china su di lui, e, ferocemente, martellando le sillabe, quasi con la bocca sul viso di lui, dice il terzo enigma.)³²⁰

Nun kniet er fast flehend vor ihr. Sie sieht auf ihn herab. Die Herrschaft über den Anwärter liegt noch immer bei ihr und trotzdem wird Calaf letztlich, wie er in „Nessun dorma“ selbstsicher verlautbaren wird, gewinnen. Räumlich hat jetzt die Heldin allen Platz eingenommen, insbesondere den Calafs. Mit ihrer Präsenz und mächtiger Haltung möchte sie ihn einschüchtern, ist aber selbst erblasst und den Tränen nahe. Der Prinz – ihrer würdig, selbstbeherrscht und stolz – macht sich räumlich klein, fällt auf die Knie, so als unterliege er ihr und so, als hätte sie von ihm keine Bedrohung zu erwarten. Ist dies ein kluger Schritt des Helden oder ein Akt der Reue für seine Ahnen?

«Gelo che ti dà foco
E dal tuo foco più gelo prende!
Candida ed oscura!
Se libero ti vuol
Ti fa più servo.
Se per servo t'accetta,
Ti fa Re»³²¹

Calaf non respira più. Non risponde più. Turandot è su di lui, curva come sulla sua preda. E sogghigna.³²²

Die Überlegenheit Turandots hat ihren Höhepunkt erreicht. Calaf scheint noch vor seiner Hinrichtung gestorben oder wie beim Anblick der Medusa zu einem Brocken Stein verwandelt zu sein. Vielleicht erstarrte er vor Kälte, die ihn plötzlich ergriffen hat? Dramaturgisch gesehen, ist die Stille nur ein geschickter Handgriff, um das Folgende noch dramatischer zu gestalten. Die dritte richtige Antwort des Prinzen schlägt wie eine Explosion ein, eine vulkanische Eruption, jene, welche der Maestro auch für seinen fulminanten Abschluss beabsichtigte:

Es muss ein großes Duett sein. Die beiden sozusagen außerirdischen Wesen vereinigen sich durch die Liebe mit den Menschen, und diese Liebe muß alle auf der Bühne ergreifen in einem abschließenden Aufschwung des Orchesters.³²³

Leider reichte auch ein halbes Jahr dem perfektionistischen Komponisten nicht, um das Unvollendete zu vollenden, wobei selbstverständlich ebenso der ihn marternde Kehlkopfkrebs berücksichtigt werden muss. Unter Schmerzen lässt sich nicht gut und produktiv arbeiten. Erst

³²⁰ ibid., S.56

³²¹ ibid.

³²² ibid.

³²³ Puccini, Giacomo, 1948, S.256 (zitiert nach Demel, S.194)

Franco Alfano wird Turandot zwangsweise mit einem Kuss und der anschließend entfachten Liebe beglücken. Ob diese musikalische Version nach den 36 Seiten Skizzen und Randbemerkungen Puccinis³²⁴ nach dessen Geschmack war, kann nun nach dem Dahinscheiden des Lucchesers schwerlich konstatiert werden. Jeder Versuch, ein zufriedenstellendes Ende zu finden, wird schon an der Tatsache, dass es nur eine zweitrangige Kopie bleibt, scheitern.

6.6. Weitere Symbole: das Eis – die Namensnennung – der Mond

In Turandots Augen zeichnet sich die Furcht ab. Niemals hätte sie erahnen können, dass ein Mann sie hätte bezwingen können und sie wahrhaftig vermählt würde. „Con ribellione“³²⁵ erfleht sie ihren Vater um Gnade und Mitgefühl, da sie auf keinen Fall jemandem „gehören“ solle; sie, die kein Mensch scheint, sondern eine Gottheit: „Cosa umana non sono! Son la figlia del Cielo, libera e pura.“³²⁶ Als „freie und reine Tochter des Himmels“ bittet sie jedoch wie ein weinendes Kind um Erbarmen.

Dieser massive Versuch Turandots, ein kaiserliches Gesetz zu brechen, lässt ihre gottähnliche Selbstdarstellung als Fassade erscheinen.³²⁷

Es ist nur eine weitere Unterstützung der These, dass die Prinzessin in einem erreichten Entwicklungsstadium verbleiben möchte und demnach in einer künstlichen Starre, womit auch das Symbol des Eises einen ambivalenten Charakter erhält. Das Eis ist Herzenskälte und Stagnation, sowohl die individuelle als auch die einer Nation. Eine „Femme fatale“ aus Selbstschutz ist insbesondere tödlich für sich selbst. Sie wähnt sich ein übermenschliches Wesen, ist aber nur ein verzogenes Kind, das in seiner Angst vor dem Erwachsenwerden zum „Monstrum“ für andere mutiert. „Ihr rücksichtsloses und unbarmherziges Verhalten“³²⁸ – wie Demel schreibt – ist meines Erachtens nicht hauptsächlich ein Resultat eines „psychischen Defektes“³²⁹, wenngleich dies nicht gänzlich unlogisch ist. Es könnte allerdings gleichermaßen die Folge eines geschwächten Selbstbewusstseins sein, das hinter der Fassade der Stolgen sorgfältig gepflegt wird. Wie immer die Diagnose lauten möge, der Zuschauer erkennt eine emotionale Handlung der Heroine: sie stutzt: „Non guardarmi così! Non sarò tua! No, no, non sarò tua! Non voglio, non voglio! No, no, non sarò tua!“³³⁰ Calaf wendet das

³²⁴ vgl.: Korfmacher, 1993, S.46

³²⁵ Puccini, 2006, S.58

³²⁶ ibid., S.82

³²⁷ Demel, 1995, S. 189

³²⁸ ibid.

³²⁹ ibid.

³³⁰ Puccini, 2006, S.60

Blatt, indem er ihr die Möglichkeit gewährt, frei zu bleiben, falls sie ihrerseits ein Rätsel löst, jenes um des Fremden Namen. Die Namensnennung ist in einigen Märchen ein signifikantes Merkmal. Um ein famoses Beispiel aus dem europäischen Umfeld zu wählen:

Rumpelstilzchen. „Ach, wie gut, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß‘.“³³¹, singt es und tanzt dabei um das Feuer. Die Königin muss innerhalb dreier Tage den Namen von Rumpelstilzchen erraten. Gelingt ihr das nicht, wird sie ihm ihr Neugeborenes aushändigen müssen. Auch in „Turandot“ verliert die Heroine ihre Selbstständigkeit, neben ihrer Jungfräulichkeit, falls sie Calafs Namen nicht bis zum Sonnenaufgang nennen kann. Dass nur durch ihren „Verlust“ auch etwas gewonnen werden kann und eine nächste Etappe eingeleitet wird, ist hierbei nebensächlich.

Auffällig ist ebenso ein weiteres Detail: die Einhaltung der klassizistischen Regel des Theaters: Einheit des Ortes, Einheit der Zeit und Einheit der Handlung. Der Ort ist der Pekinger Hof und die Handlung verläuft vom Sonnenuntergang bis zum Anbruch des Morgens³³², wobei gewisse Charakteristika besonders zur Geltung gebracht werden: z.B. der Anschein Turandots im Mondschein.

Mond: [...]Der Mond spielt im mag. u. bildhaft-religiösen Symbol-Denken der meisten Völker eine bedeutende Rolle. Entscheidend ist dabei vor allem, daß er wegen seiner ständig wechselnden Gestalt scheinbar 'lebt', daß er mit verschiedenen Lebensrhythmen auf der Erde in offensichtl. Verbindung steht u. daß er zu einem wichtigen Anhaltspunkt in der Zeitmessung wurde. Im Alten Orient spielt er daher oft eine bedeutendere Rolle als die Sonne. Bei vielen Völkern wurde er als Gott oder (meist) Göttin verehrt (z.B. bei den Griechen als Selene, bei den Römern als Luna). Wegen seines 'Vergehens' u. 'Wachsens' u. seiner Einflüsse auf die Erde, zumal den weibl. Organismus, steht er seit jeher in engem Zshg. mit der weibl. Fruchtbarkeit, mit dem Regen, mit dem Feuchten sowie allg. mit jedem Werden u. Vergehen. [...]³³³

Der Mond, welcher in der italienischen Sprache weiblicher Natur ist („la luna“), wurde seit je mit der Frau und ihrer Launenhaftigkeit in Verbindung gesetzt. Nicht nur zufällig wird der Begriff „launenhaft“ ins Ital. mit „lunatico“ übersetzt. Der gemeinsame Ursprung von „luna“ und „lunatico“ ist evident.³³⁴ Eine simplere Erklärung für die Hartherzigkeit der Heldin könnte folglich die weibliche „Laune“ sein. Wollen wir allerdings dem Symbolbild „Mond“ einen prophetischen Charakter verleihen, so könnte „la luna“ auf die anstehende Hochzeit mit dem tatarischen Prinzen verweisen und somit auf die Prosperität. Besonders abstrus wirkt die Herbeirufung des Mondes durch das Volk, wenn man seine nächtlichen Strahlen mit der Hinrichtung des persischen Prinzen assoziiert. Denn letztlich werden die gescheiterten

³³¹ Gebrüder Grimm: Rumpelstilzchen <http://www.grimmstories.com/language.php?grimm=055&l=de&r=en> (30.12.12)

³³² vgl.: Puccini, 2006, S.102

³³³ Becker, 2010, S.197

³³⁴ Macchi, Vladimiro u. Walter Frenzel [Hrsg.]: Langenscheidts Taschenwörterbuch. Italienisch. Italienisch-Deutsch. Deutsch-Italienisch. 5.Aufl. Berlin [u.a.]: Langenscheidt 2001, S.331f

Bewerber mit dem ersten Mondleuchten exekutiert: „Perché tarda la luna? Faccia pallida! Mostrati in cielo! Presto, vieni!“³³⁵ Hingegen Calaf sehnt das Sonnenlicht herbei:

Il nome mio nessun saprà!
No, no, sulla tua bocca lo dirò,
quando la luce splenderà...[...]
Dilegua, o notte! Tramontate, stelle!
Tramontate, stelle! All'alba vincerò!³³⁶

Mit der Nacht endet auch der Albtraum, der China gefangen hielt. Mit den Worten: „Speranza“, „Sangue“ und „Turandot“ hat Calaf die Überhand über die Prinzessin erlangt. Dabei waren die Antworten nicht immer dieselben. Sind sie bei François Pétis de la Croix 1710 noch „die Sonne, das Meer und das Jahr“, so ändern sie sich bei Gozzi zu „die Sonne, das Jahr und der adriatische Löwe“ und bei Schiller zu „das Jahr, das Auge und der Pflug“³³⁷ Puccini nahm Gozzis/ Schillers Version der „Turandot“ als Vorlage, berücksichtigte aber nicht jede Einzelheit. Er wich im Libretto sogar sehr – im Vergleich zu seinen früheren Opern – vom Original ab. Dafür komponierte er umso pedantischer, imitierte mit seiner Musizierweise den Klang des Orients, fing das ländliche Kolorit ein, jeden Vogelsang, jedes Blätterrauschen und selbst geräuschlose Augenblicke, wie beispielsweise Madame Butterflys Warten auf Mr. Pinkerton im 3. Akt. Im Übrigen war der Maestro etwas besorgt über die scheinbare Ähnlichkeit von „Madame Butterfly“ und „Turandot“, beide entspringen einem asiatischen Umfeld. Doch die Differenzen zwischen den Inhalten könnten nicht größer sein: eine tyrannische Thronfolgerin und eine geächtete Geisha. In selbiger Manier unterscheidet sich die Musik in den Werken, obgleich sie einer Feder entstammen und beide über vermehrt pentatonische und Ganztonleitern verfügen, die ja das prägnanteste Kennzeichen der chinesischen und japanischen Folklore sind.

7. DER EXOTISMUS IN „TURANDOT“

7.1. Puccinis Musikstil

Der Luccheser hatte seine Fähigkeiten mit jeder neuen Oper, und allein durch die häufigen Besuche von Konzerten, Festivals, Uraufführungen u.a. in europäischen und außereuropäischen Städten perfektioniert. Er beobachtete gern das Aufkommen vieler moderner Strömungen: die tonale und atonale Musik, die Zwölftontechnik von Arnold Schönberg und A. Webern oder die bereits seit Jahren etablierte impressionistische Methode

³³⁵ Puccini, 2006, S.14

³³⁶ ibid., S.66

³³⁷ ibid., S.100

der Franzosen. Alles hatte er mit Erstaunen oder aber mit Missgunst wahrgenommen, einiges in seine Kompositionen einfließen lassen, anderes verworfen. In „Turandot“ werden wir dessen mehr denn je zuvor bewusst. Manch Autor bemängelt die Vorhersehbarkeit sowohl der Sujets als auch der musikalischen Wendungen bei Puccini, die immerwiederkehrenden kompositorischen Ideen, seine schon Ende 1900 relativ veraltete Belcanto-Technik, während anderswo längst mit innovativeren Formen experimentiert wurde, und die Plakativität seiner Opern. Möglicherweise war alles tatsächlich nur „Effekthascherei“ und allein auf das nationale Publikum ausgerichtet. Andererseits war der Mailänder Zuhörer nicht schnell mit irgendwelchen Koloraturpassagen einer begabten Sopranistin oder mit stets im „fortissimo“ und „allegro assai“ geführtem Orchester befriedigt. Wenn man vor der ganzen Welt bestehen wollte, so musste man vorerst in der Scala für Aufmerksamkeit sorgen, sei diese negativ oder positiv. Denn nur die Gleichgültigkeit des Publikums war zu befürchten. Puccini hatte mit seinem Erstling „Le Villi“ Verdis Monopol durchbrochen. Doch eine bloße Kopie vom Altmeister zu sein, bedeutete bald in Vergessenheit zu geraten, da die Originalität und Einzigartigkeit nicht gegeben waren. Ein Individuum hatte ebenfalls oder erst recht in der Kunst „individuell“ zu sein, und basiere diese Individualität auch allein auf der Provokation. Der Luccheser provozierte nicht, vielleicht war es sein Manko, um von den Kritikern und Musikwissenschaftlern als essenzielles Element der Musikgeschichte akzeptiert zu werden. In der Tat hatte er die europäische Musikwelt in keiner Weise verändert oder maßgebend erweitert (vom musiktheoretischen Standpunkt), so wie dies Wagner oder A. Berg taten. Er hatte weder die Klangfarben der Impressionisten erfunden, noch die sinntragende Leitmotivtechnik vom deutschen Kollegen. Und dennoch sind die Konzertsäle noch heute überfüllt, wenn auf dem Spielprogramm „La Bohème“, „Madame Butterfly“ oder „Tosca“ stehen. Puccini war und ist der Letzte seiner Art, ein Künstler, der es weiß zu inspirieren, zu beflügeln und in ferne Gegenden zu entführen, die genauso real und unreal wie unsere Träume wirken.

7.2. Exotismus – ein historischer Abriss

Selbst, wenn die Handlungen nicht stets im außereuropäischen Ausland spielen (vgl.: „Manon Lescaut“, „Tosca“) wird man in Puccinis Werken Komponenten des „Zigeunerischen“ vernehmen.

Der Begriff «exotisch» ist jedoch bei Puccini mit gewissen Vorbehalten zu verwenden, da das Fremdländische, «Zigeunerische» zu einer Grundkomponente seiner musikalischen Ausdrucksweise gehört.³³⁸

schreibt Höslinger in der Puccini-Biografie und verdeutlicht weiter:

Die häufige Verwendung von Quinten- und Quartensfolgen, die Häufung von Nebenakkorden, die Verwendung der Ganztonleiter, der Mixturtechnik – dies alles findet sich in sämtlichen Opern aus Puccinis Reifejahren vor.³³⁹

Er präziserte dies im Kontext der als „exotisch“ betrachteten Opern „Madame Butterfly“, „La fanciulla del West“ und „Turandot“, wobei zwei der eben genannten Schöpfungen im fernöstlichen Bereich etabliert sind, „La fanciulla“ hingegen im Wilden Westen, Kalifornien. Obwohl auch Mozart, Gluck u.a. nicht selten „exotische“ Handlungsorte wählten, wird vom „Exotismus“ erst im 19.Jh., im Zuge des Kolonialismus und der Erweiterung der geografischen Grenzen gesprochen:

L'esotismo, nella forma di orientalismo, apparentemente entrò per la prima volta nella musica europea con la cosiddetta musica «alla turca» dei classici viennesi, Mozart e anche Beethoven.[...]Ma questo tipo di esotismo è tutto *Spielerei*, uno sport artistico senza alcun reale significato oltre a quello di titillare gli orecchi.³⁴⁰

Die allgemeine Definition des Ausdrucks „Exotismus“ bietet das „Lessico Universale Italiano“:

„esotismo“: con significazione concreta, ogni elemento forestiero che appare nella letteratura o nell'arte... e con significazione astratta, in genere, il gusto, la ricerca e l'uso delle cose forestiere, estranee alle tradizioni locali, nelle arti e nella vita; in senso specifico, l'aspirazione, ch'ebbe la massima diffusione col Romanticismo e col Decadentismo, verso i paesi più ricchi di sensazioni, e, in minor misura, quelli di civiltà ancora primitiva.³⁴¹

Oft bietet das „Fremdländische“ eine momentane Flucht aus dem bestehenden Alltag, jenem monotonen oder wenig erlebnisreichen. Es führte den Blick hin zu alternativen Landschaften, und ab von der nationalen Politik, welche schon damals unerfreulich und tadelhaft war. Die Sicht auf die anderen Völker, deren Riten, Gebräuche und Gepflogenheiten erfolgte stets von oben herab und niemals gleichwertig, wodurch auch das Urteilsvermögen beeinträchtigt wurde und die Sicht immer beschränkt war. Das übersteigerte nationale Bewusstsein gewährte es dem Betrachter nicht, unvoreingenommen und möglichst objektiv zu verfahren, da die „Exoten“ entweder als „Staatseigentum“ des eigenen Imperiums oder als noch einzunehmende Rebellen wahrgenommen wurden. Dementsprechend „extern“ waren dann die

³³⁸ Höslinger, 2003, S.87

³³⁹ *ibid.*

³⁴⁰ Carner, Mosco: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985, S.13

³⁴¹ Ferrabino, Aldo [Hrsg.]: Lessico universale italiano. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Bd.7. Rom 1968

fremdländischen Elemente in den heimischen Künsten. So bestätigt auch Susanne Strasser-Vill in „Exotism in stage art“:

In the age of absolutism exotic motifs in theatre and the decorative arts served as symbols of colonial power.[...]The fashion of disguise in the «bergeries», «Turqueries» and «Chinoiseries» of the 18th century was a social game of the aristocrats without very serious effort to understand foreign people.³⁴²

China wurde zudem relativ früh – Ende des 13. Jhs bei einer Marco Polo Expedition – für die westliche Welt erschlossen und seitdem für politische und persönliche Zwecke ausgebeutet. Im 18. Jahrhundert sprach man erstmals von einer sogenannten „Chinomania“. Diese Modeerscheinungen waren allerdings nicht nur auf das Reich der Mitte einzuschränken, wenngleich gewisse Materialien, wie Porzellan und Seide³⁴³ vor allem bei den bürgerlichen Frauen auf regelrechte Begeisterung stießen. Mit der allmählichen Öffnung Japans, das bis 1853 nur spärlichen Kontakt mit den Europäern pflegte (insbesondere Handel mit dänischen Kaufleuten) kam die nächste Welle der Hysterie: „Japonism“, der auch das traditionelle Italien erfasste. Die Einflüsse waren in allen Kunstrichtungen und etlichen Strömungen, wie dem Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus, Verismo, Art Nouveau, Jugendstil, Neo-Romantizismus etc wiederzufinden. Es bestand ein allgemeines Interesse am schönen „Wilden“, der die kühnsten Träume des industrialisierten Menschen verkörperte.³⁴⁴ Der „Fremde“ war noch jenes Wesen, das mit der Natur lebte und nicht im Produktionswahn und Akkordtempo gegen sie ankämpfte. Hinzu kam noch die Andersartigkeit sowohl im Bezug auf sein Äußeres, als auch im Bezug auf die Kultur, die den westlichen Bürger gleichermaßen erstaunte wie befremdete. Wenn der europäische Künstler nun versuchte, das Bild des „Anderen“ wiederzugeben, so geschah dies stets aus der Perspektive des Schöpfers, somit aus dem individuellen Blickwinkel. Eine authentische Wiedergabe hätte unmöglich realisiert werden können, da jede noch so gewissenhafte Darstellung eine Kopie sein würde. Puccini war original und hätte keineswegs sich selbst als eine Kopie akzeptieren können. Sein Exotismus war damit immer puccinianisch, oder zumindest italienisch, nach allen Traditionen des Belcanto und der klassischen Harmonielehre, was nicht bedeutet, dass keine Annäherung an diverse Tonskalen, wie der pentatonischen stattgefunden hat. Im Gegenteil, der Maestro hat sogar mehr als manch früherer Musiker (z.B. Verdi) sein eigentliches „Territorium“ verlassen und sich auf die Suche nach fernen Zielen, wie Amerika, China, Japan, Spanien gemacht.

³⁴² Strasser-Vill, Susanne: Exoticism in stage art. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985, S.55

³⁴³ vgl.: Burbank, Jane u. Frederick Cooper: Imperien der Weltgeschichte. Das Repertoire der Macht vom alten Rom und China bis heute. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2012, S.201

³⁴⁴ Strasser-Vill, Susanne: Exoticism in stage art. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, 1985, S.55

7.3. Lokalkolorit und musikalische Atmosphäre bei Puccini

Dabei hat er in seiner Musik zwei Techniken angewandt, um diese „Reisen“ auch erfolgreich zu meistern. Mosco Carner unterscheidet im puccinianischen Exotismus diese Methoden:

Il primo è la semplice citazione del motivo letteralmente o lievemente alterato. Il secondo metodo che è molto più interessante, c'è quando un compositore inventa le sue proprie melodie esotiche, cioè melodie che mostrano le principali caratteristiche di un motivo esotico ma nello stesso tempo portano la sua firma individuale.³⁴⁵

Neben dem einfachen Zitat eines, im Falle „Turandots“, asiatischen Themas, erfand der italienische Meister auch einige chinesisch anmutende Motive, wie wir bei der nachfolgenden Musikanalyse der Oper ohne Anstrengung erkennen werden. Doch auch ein weniger geschultes Ohr nimmt ab dem ersten Ton der „Märchenoper“ die exotischen Klänge wahr. Dies war es, dass Puccini bezwecken wollte: einen unmittelbaren Einstieg in die jeweilige Atmosphäre. Mosco Carner schreibt deshalb im „Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini“ nicht nur über den Exotismus an sich, sondern über die „Atmosphäre“ („colore locale“)³⁴⁶, die aus verschiedenen und sehr akkuraten Einzelheiten besteht, welche dem Luccheser überaus wichtig waren. War das richtige Ambiente einmal gefunden, so konnte in Ruhe komponiert werden. In einem Brief an Adami schrieb er:

La difficoltà per me è cominciare un'opera, trovare cioè l'atmosfera musicale. Quando l'inizio è fissato e composto, non c'è più da aver paura.³⁴⁷

Das Libretto war bei diesem Unterfangen genauso indispensable wie die anschließenden musikalischen Ideen, obgleich vereinzelt Male auch zuerst der Ton kam und dann das Wort. So hatte Puccini die Musik schon notiert und bat seine Librettisten um die passenden Verse dazu. Meist lagen die Akte aber schon am Klavier und mussten nur noch melodisch interpretiert werden. In Demel/ Demels „Psychobiografie Puccinis“ wird dem Komponisten eine recht strukturierte, zu schematische Vorgehensweise in seinen Werken unterstellt: eine heitere erste Szene, ein dramatischer zweiter Akt, eventuell eine weitere Problematik im dritten Akt und die Lösung durch den Selbstmord/ Tod. Dies führt so weit, dass die Brüder Demel behaupten, „die ganze Musik [wäre] im Endeffekt austauschbar.“³⁴⁸

Auch im Handlungsmuster fallen große Ähnlichkeiten auf. So wird gleich am Anfang oder im weiteren Verlauf der Tenor zum Bewunderer der Sopranistin (Bohème, Tosca, Butterfly und Turandot). Fast ohne Ausnahme komponiert Puccini im ersten Akt ein großes Liebesduett, das

³⁴⁵ Carner, Mosco: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985, S.13

³⁴⁶ ibid., S.33

³⁴⁷ Adami, Giuseppe: Puccini. Milano: Fratelli Treves 1935, S.103

³⁴⁸ Demel, 1995, S.201

mit der Ausnahme in 'Tosca' und 'Turandot' auch den ersten Akt beendet. Der zweite Akt stellt den dramaturgischen Höhepunkt dar; dort geschehen jeweils die dramatischen Ereignisse, wie die Rätselszene in 'Turandot', die oft in Grausamkeiten eskalieren, die Folterung Cavaradossis, der Mord an Scarpia und die Schußverletzung Johnsons. Der letzte Akt dauert, von der Oper 'La Bohème' abgesehen, jeweils am kürzesten. In ihm hat Puccini meist noch eine weitere Tenorarie komponiert (La Bohème, Tosca, Butterfly, Mädchen aus dem goldenen Westen, Turandot). Oftmals besteht dieser Akt größtenteils aus Wiederholungen schon vorgestellten musikalischen Materials (siehe oben).³⁴⁹

Selbstverständlich hat jeder Kuschtschaffende seine bestimmte Ausdrucksart und Arbeitsmethodik. Möglicherweise hat sich ein Kunstgriff besonders bewährt und der Meister wiederholte ihn oftmals in seinen Schöpfungen. In jeder Experimentierfreudigkeit lässt sich doch ein oder ein anderes Kennzeichen der Gleichförmigkeit finden, jeder wiederholt sich selbst und kann dies nicht verhindern. Dies macht auch den Wiedererkennungseffekt eines Künstlers aus. In jedem Werk entdeckt man ein Stück der Individualität der Person, und aufgrund dieser gefällt uns ein Gemälde, eine Skulptur, ein Tanz- oder Musikstück oder sonstige Formen der Kreativität. Puccini, der so perfektionistisch an jedes neue Projekt heranging, den Handlungsort und dessen Gegebenheiten Monate studierte, um seinem Zuschauer ein wahrheitsgetreues Bild zu vermitteln (beispielsweise läuten die Glocke des Peterdomes in Rom in D – „mi grave“, auch in der „Tosca“)³⁵⁰ wird nun der Austauschbarkeit seiner Opern beschuldigt. Carner sieht die vermeintliche „Austauschbarkeit“ anders. Der erste, oft heitere Akt, hat den Zweck, den Zuhörer in ein Ambiente „einzuführen“:

È la sua abilità di creare l'atmosfera essenziale di un atto, di solito il primo, iniziando con un tema o temi che fanno di colpo precipitare lo spettatore in questa atmosfera. Pensate all'inizio di *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*.³⁵¹

In einem Augenblick befindet sich das Publikum fernab vom Alltag, in Welten, die es vermutlich nur aus der Reiseumktüre kennt und die in ihrer Fremdheit noch schöner und prächtiger erstrahlen. Nicht nur der Exotismus; das Lokalkolorit war ein Hauptbestandteil im Puccinis Musiktheater, wobei in den Werken nicht immer zwischen den beiden Begriffen differenziert werden kann. „[...]esotismo e colore locale devono essere assunti nel più ampio contesto di atmosfera [...]“³⁵² Nach Carner existieren drei Arten der Atmosphäre: die dokumentierte, die poetische und die ausgestrahlte bzw. Atmosphäre als Nervenzentrum („atmosfera documentaria, poetica e atmosfera come centro nervoso“)³⁵³

³⁴⁹ ibid., S.203

³⁵⁰ vgl.: Carner, Mosco: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985, S.33

³⁵¹ ibid., S.35

³⁵² ibid., S.31-33

³⁵³ ibid., S.33f

Die „dokumentiere Atmosphäre“ ist jene, die wir bereits in der „Tosca“ kennengelernt haben; jene, die mit dem Glockenton des „San Pietro“ vermittelt wird. Es sind Laute und Geräusche, die aus der jeweiligen Umgebung stammen, sei diese natürlich oder städtisch. Dabei imitiert das Orchester die ursprüngliche Situation:

Puccini [...] consultò testi di etnografia, usi e musica in Giappone e Cina, prima di accingersi alla composizione di *Madama Butterfly* e *Turandot*.³⁵⁴

Die poetische Atmosphäre kann auch eine Naturschilderung sein, wie der graue Tagesanbruch in Le Havre im dritten Akt von „*Manon Lescaut*“³⁵⁵, sie spiegelt aber hierbei vor allem emotionale Zustände der Charaktere wider, die Hoffnungslosigkeit, die Gefangenschaft und den unsicheren Ausgang des Ereignisses. In „*Turandot*“ fungieren die Mond- und Sonnenaufgänge als poetische Atmosphäre. (1.Akt und 3.Akt) In „*Madame Butterfly*“ ist es ebenso die Wache der Geisha, begleitet vom summenden Chor. Außerdem erwähnt Carner „quel delizioso terzetto per le maschere a cui in effetti è dedicato quasi metà del secondo atto.“³⁵⁶ In der Tat sind die chinesischen Masken in der Oper ein tragendes Merkmal, welches außer zur Entladung der dramatischen Szenen durch delikate Komik, unter anderem zum Verständnis des Sujets beitragen. „*Turandot*“ wäre nicht „*Turandot*“, würden die beißend sarkastischen Kommentare von Ping, Pang und Pong fehlen.

Die dritte Atmosphäre ist jene, als „Centro nervoso“, welche Carner anhand der folgenden Beispiele veranschaulicht:

In *Manon Lescaut* il sentimento dominante è la passione disperata degli amanti sfortunati; *La Bohème* personifica lo spirito della giovinezza di ciascuno e di ciascuna di noi, e questa credo, sia una delle cause principali dell'immenso successo di quest'opera in tutto il mondo. Per quanto riguarda *Butterfly* l'opera è stata giustamente chiamata „l'anatomia di un suicidio“. È una atmosfera che incombe sulla geisha durante l'intera opera come una nuvola nera che esplode finalmente in una tempesta terribile. E il fascino di *Tosca* e *Turandot* dipende, secondo me, dal modo drammatico e musicale con cui Puccini rappresenta il male nella forma di sadica crudeltà, malvagità e tortura.³⁵⁷

Es ist dies die Aussage eines Werkes, das eigentliche Herzstück, welches eben jene „Austauschbarkeit“, wovon Demel in der Psychobiografie sprach, verhindert. Der Hauptkern der entsprechenden Oper macht das Werk unverwechselbar und somit einzigartig, wie auch immer dessen Konturen einem anderen Kunststück ähneln mögen.

7.4. Exotische Elemente: Ganztonskala, Pentatonik und Instrumentarium

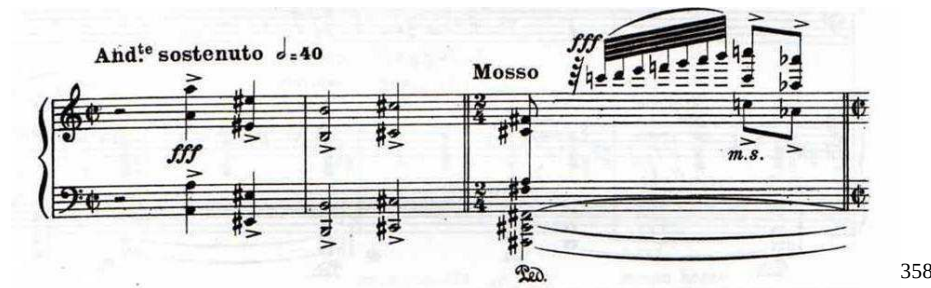
³⁵⁴ *ibid.*, S.33

³⁵⁵ vgl.: *ibid.*

³⁵⁶ *ibid.*, S.34

³⁵⁷ *ibid.*, S.34

Dass der Exotismus ausgerechnet in Puccinis „Turandot“ wiederzufinden ist – neben den zwei weiteren Opern „La fanciulla“ und „Madame Butterfly“ – ist mehr als nachvollziehbar, handelt es sich beim Vermächtnis vom Meister um eine asiatische Prinzessin. „Turandot“ beginnt bereits mit einer, wenn nicht gänzlich asiatisch, so doch exotisch scheinenden Tonfolge im Unisono: Abb.12:



Diese basiert auf der erstmals in Russland, anschließend, unter anderem, bei Debussy verbreiteten Ganztonskala.

Appare la prima volta nelle opere russe, le opere di Glinka e Dargomishky, intorno alla metà del secolo XIX. Dalla Russia giunse nell'Europa occidentale e divenne una caratteristica degli impressionisti francesi, in particolare di Debussy.³⁵⁹

Der italienische Komponist verwendet sie aber nicht nur im explizit exotischen Kontext, sondern ebenfalls in „Manon Lescaut“ oder in „Tosca“, wobei es darin eine negative Konnotation erhält, da es im Scarpia-Motiv erscheint.

[...] Puccini ha associato questa scala con il crudele, il brutale, il sinistro, con il male e questo è molto simile all'uso che se ne fa nelle opere russe.³⁶⁰

Auch Korfmacher bekräftigt diese These in „Exotismus in Giacomo Puccinis Turandot“, wobei er in Verbindung mit dem chinesischen Märchen nicht nur auf das „Schlechte“ oder „Grausame“ verweist. Die Tonfolge ist ein Symbol für den Tod. Dessen wird sich der Zuhörer bei den ersten Worten des Ediktes bewusst, und in den Pausen zwischen den einzelnen Zeilen desselben. Des Weiteren ertönt das Motiv des Todes als Unterstützung der blutrünstigen Rufe des Chores „Muioia! Si muioia!“³⁶¹, bei der Hinrichtung des persischen Prinzen und bei den „Versuchen der Masken, Calaf von seinem Vorhaben abzubringen.“³⁶² (I 39; 1/I 41) und selbstverständlich auch bei der erneuten Verlesung der Gesetzeslage im zweiten Akt. Anders als die Ganztonskala, ist die pentatonische Tonleiter wahrhaftig ein Phänomen der

³⁵⁸ Puccini, Ricordi 2006, S.1

³⁵⁹ Carner, Mosco: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985, S.25

³⁶⁰ ibid., S.26

³⁶¹ vgl.: Korfmacher, 1993, S.77

³⁶² ibid.

ostasiatischen Musik, die im Vergleich zum europäischen Tonsystem keine Einteilung in Dur und Moll kennt. Auch werden die Melodien hauptsächlich von verschiedenen Saiteninstrumenten, Percussions- und Blasinstrumenten gespielt, wobei die chinesische Musik allerdings keine Blechbläser gebrauchte. Puccini verzichtet aber keineswegs auf diese, fordert nur zusätzliches Instrumentarium, wie das Tamtam, den chinesischen Gong, das Glockenspiel, das Xylophon, Röhrenglocken und Holztrommeln. Allein schon anhand dieses Abrisses aus der Orchestrierung für „Turandot“ kann man erkennen, wie gewaltig und voluminös diese Oper ist. Höslinger beschreibt sie als „Große Oper“, wie man es von Verdi („Aida“) kannte; mit Menschenmassen und imposanten Chören. In keiner anderen Schöpfung des Meisters wird dem Chor eine solche Gewichtigkeit verliehen, wie in „Turandot“.

Giacomo war ja ein Liebhaber der „kleinen Dinge“ und niemals darauf begierig, sensationelle und pompöse Szenarien zu gestalten. Vielleicht wollte er sich mit „Turandot“ selbst ein Denkmal setzen und mit Glanz aus dem Leben scheiden, wenngleich es viel zu früh war. Fakt ist, dass neben den Chören auch das Orchester und die Solisten stets im „Fortissimo“ notiert sind. Die „chinesische Prinzessin“ ist mehr als jede andere Oper Puccinis zuvor, dramatisch. Sie ist das komplette Gegenstück von „Madame Butterfly“, trotz desselben asiatischen Flairs, welches dennoch divers erscheint: in „Butterfly“ - zart, sinnlich jugendlich und rein; in „Turandot“ gewalttätig, grausam, kalt und hart; die gleichen Instrumente, welche aber unterschiedliche Wirkungen erzielen. In „Madame Butterfly“ sind dies vermehrt die Streicher, in „Turandot“ sind die Streicher besonders in Liùs Gesangspart präsent. Auch die Perkussionsinstrumente kommen in „Turandot“ vermehrt zum Einsatz und in einer völlig anderen Weise. Sie betonen die Härte und Gnadenlosigkeit der Hinrichtungen, das Resolute des kaiserlichen Gesetzes und der Gesetzgeber, und die Ausweglosigkeit beim Versagen der Bewerber. Gleich am Anfang der Oper wird der Zuhörer, neben der Ganztonskala, ebenso mit dem chinesischen Gong und dem Xylophon konfrontiert. Die Laute sind für das italienische Ohr seltsam, ungewohnt und befremdlich. Und genau diesen Effekt wollte Puccini bei seinem klassischen und vielleicht etwas starren Publikum erreichen. Als angesehener Musiker war er unweigerlich der Kritik ausgesetzt, die ihn mit Sicherheit nicht schonte und weswegen er nicht nur eine unruhige Nacht erlebte. Er schrieb allerdings weniger für die Presse, als für den italienischen Bürger und Operngänger, und in erster Linie für sich selber. Es war sein inniges Bedürfnis, seine Leidenschaft und Inspiration, und vermutlich seine liebste „Freizeitaktivität“. Nicht nur zufällig beklagte er sich häufig über den Arbeitsmangel und den teils daraus resultierenden depressiven Stimmungen: „Wie die Dinge liegen, langweilt mich das Leben –

ich brauche Arbeit, genauso wie ich Nahrung benötige.“³⁶³ In der Produktivität blühte er seelisch wieder auf, entflohen den familiären Zwistigkeiten und fand die nötige Ablenkung. Zeitgleich forderte er von sich selbst ein immer vollkommeneres Werk, besser als das vorangegangene, raffinierter und origineller. Mit „Turandot“ wollte er sich erneut übertreffen. Darum nagte seine Tätigkeit nicht selten an seinen Nerven, quälte und unterwarf ihn; „Ich mache mir große Sorgen, weil Turandot gerade der Typ von Opern ist, der mir angst macht.“³⁶⁴ Insbesondere das letzte Liebesduett des Musiktheaters wird ihm Sorgen bereiten haben und diesmal zu Recht.

7.5. Melodien mit Vorlage

Dabei begann doch alles ganz simpel: das Schmökern in Schillers Adaption des persischen Märchens, die allmähliche Textgestaltung von Giuseppe Adami und Renato Simoni, und eine Puccini in die Hände fallende Spieluhr des Baron Fassini-Camossi – einem Freund des Komponisten und einem Sammler antiker, vor allem chinesischer Gegenstände. Aus dieser Spieluhr wird der Maestro drei Melodien unverändert für sein Werk übernehmen und jeweils signifikanten Charakteren und/ oder Situationen zuweisen, wie bspw. die „Jasminblüte“³⁶⁵, welche vor dem ersten Auftritt der Heroine aus den Mündern des Knabenchors erklingt und weiters immer im direkten Bezug zur Protagonistin steht, somit auch elfmal im Verlauf der Handlung zu vernehmen ist. Abb.13:



366

Das Turandot-Thema, das insgesamt elfmal in verschiedener Gestalt und meist an dramaturgisch bedeutsamen Stellen zu hören ist, kann als wichtigstes Originalthema der Partitur bezeichnet werden. Eine Originalmelodie charakterisiert hier gleichzeitig Titelfigur und deren chinesisches Umfeld.³⁶⁷

Korfmacher erkennt außerdem einen verhältnismäßig engen Zusammenhang zum Henker, der, symbolisiert durch Harfe, Celesta, Triangel, Glockenspiel und Pauke, die Turandot-

³⁶³ Seligman, 1938, S. 206 (zitiert nach Demel, S.40)

³⁶⁴ Seligman, 1938, S. 339 (zitiert nach Höslinger, S.125)

³⁶⁵ Korfmacher, 1993, S.80

³⁶⁶ Korfmacher, 1993, Notenbeispiel VIII, S.80

³⁶⁷ ibid., S.84

Melodie unterbricht. Die Prinzessin wird mittels der „Jasminblüte“ auch in ihrer Schönheit und Attraktivität gerühmt; nicht umsonst wird die Jasminblüte mit Anmut assoziiert.³⁶⁸

Puccini übernimmt dieses Lied vollständig von der Spieldose und transponiert sie lediglich um einen Halbton höher. Das Motiv kehrt auch dann wieder, wenn von der Prinzessin die Rede ist, bspw. in (I 48)³⁶⁹, als die Masken gutwillig auf Calaf zusprechen, in der Hoffnung ihn vom irrsinnigen Plan abzuhalten. Die „Jasminblüte“ ertönt aber erneut im zweiten Akt beim Sieg Calafs über seine Angebetete, was etwas kontrovers erscheint, da doch Turandot nun gegen ihren Willen vermählt wird. Besinnen wir uns auf die „Anima“-Theorie in den Märchen zurück und verstehen wir die Anima Turandots auch als Hindernis zur Glückseeligkeit, so ergibt das dreifache Forte der „Jasminblüte“ in diesem Kontext einen Sinn. Zuletzt begegnet uns die Heldin musikalisch in dem als Standard akzeptierten Finale Franco Alfanos. Hier erhält das Thema die zusätzliche Konnotation der „Verwandlung der Protagonistin“.³⁷⁰

Die nächste chinesische Originalmelodie, die der Luccheser wiederum dem kleinen kostbaren „Spielzeug“ entnimmt, ist „das Auftrittsthema der Masken“. Abb.14:



Die Erklärung für einen Gebrauch lokaler Musik bei Ping, Pang und Pong ist einfach: die Minister sind Repräsentanten des Kaiserhofes und charakteristische Figuren dieser Oper. Wie schon in der „commedia dell’arte“ sind sie als Spaßmacher und gleichzeitig „Stimme des Volkes“ dem durchschnittlichen Bürger sehr nahe. Demnach können diese nur mittels einer volkstümlichen Musik vertreten werden. In unserem konkreten Fall ist es das zweite chinesische Musikstück von der Spieluhr, hätte aber auch die neue chinesische

³⁶⁸ vgl.: Impelluso, Lucia: Nature and its symbols. Übers. von Stephen Sartarelli. Los Angeles: Getty Publications 2004, S.101

³⁶⁹ vgl.: Korfmacher, 1993, S.83

³⁷⁰ vgl.: ibid.

³⁷¹ Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XIII, S.84

Nationalhymne von 1912 sein können, wie Carner noch vermutete. Denn ebenfalls Hymnen werden vom Meister mit Vorliebe für seine Werke verwendet, siehe „Madame Butterfly“. Im zweiten Akt, bevor Altoum die Bühne betritt, begegnet uns die sogenannte „Kaiserhymne“, die einen mächtigen, rituellen und offiziellen Duktus hat. Abb.15:



Genauso, wie es bei Ereignissen und wichtigen Anlässen in China üblich ist, komponiert auch der Maestro hier eine situationsgerechte, würdige „Begleitmusik“, die den außergewöhnlichen Status des Kaisers unterstreicht. Dass dieser als Herrscher dennoch wenig Macht innehält und vor allem in der Handlung eine „unscheinbare Randfigur“ ist, welche vom Volk mehr als ein gutherziger, lieber Großvater geschätzt wird, denn als eine starke Führungsperson der Nation, ist offensichtlich. Daher wird der Zuschauer beim prachtvollen Auftritt Altoums Augenzeuge eines Possespiels und weniger einer entscheidenden Begebenheit. Dies wird ihm spätestens bei dessen Offenbarung seiner Unmacht bewusst, wie ich schon vorher angemerkt habe. Die Kaiserhymne wird noch häufig im Laufe der Rätselnennung zitiert werden: wenn Calaf schließlich zur Aufgabe zugelassen wird, nach der dreifachen Mahnung des Imperators, nach der erfolgten Rätsellösung und nachdem Altoum Calafs Gegenrätsel zustimmt. Alfano wird sich dieses Motivs noch im dritten Akt bedienen.

Aus van Aalsts „Chinese Music“ stammte der „Einzugsmarsch“, dessen Funktion Carner, wie folgt, feststellt: „Nell’opera è collegata con l’idea del matrimonio...“³⁷³ Puccini verändert hinsichtlich des Originals insbesondere die Instrumentation: die Anzahl der Perkussionsinstrumente wurde verringert. Außerdem kürzt er den Marsch im zweiten Akt (II19/12)³⁷⁴. Abb.16:



³⁷² ibid., Notenbeispiel XV, S.86

³⁷³ Ashbrook, William u. Powers, Harold: Puccini’s Turandot. The End of the Great Tradition. Princeton, New Jersey : Princeton University Press 1991, S.96f

³⁷⁴ vgl.: Korfmacher, 1993, S.89

³⁷⁵ Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XVII, S.88

Ebenso verfährt er mit der „Konfuziushymne“, die nur fragmentarisch im Werk erklingt.

Puccini non usa mai questo inno nella sua interezza ma ne adopera dei frammenti su cui fa delle variazioni.³⁷⁶

Abb. 17:



377

Korfmacher notiert dazu, dass Puccini

die erste Viertongruppe der Konfuziushymne in seiner Oper verwendet und zwar im Trauerzug, der der Hinrichtung des persischen Prinzen vorangeht.³⁷⁸

Van Aalsts „Chinese Music“ werden noch Beispiele G und H (nach Carner) zugeordnet: Sie sind beide im Bereich der Masken wiederzufinden und betonen den buffonesken Wesenszug der Charaktere: Abb.18:



379

Abb.19:



380

7.6. Melodien ohne Vorlage

³⁷⁶ Carner, Mosco: Giacomo Puccini. Biografia critica. 4. Aufl. Mailand (il Saggiatore) 1981, S.636 (zitiert nach Korfmacher, S.89)

³⁷⁷ Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XIX, S.90

³⁷⁸ ibid., S.90

³⁷⁹ Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XX, S.91

³⁸⁰ ibid., Notenbeispiel XXI, S.91

Doch der Exotismus ist nicht nur auf die bloße Übernahme originaler chinesischer Melodik beschränkt, sondern geht darüber hinaus. Der Zuhörer meint weitere Chinoismen zu hören, die tatsächlich keine sind. Ein Exempel hierfür ist die bekannte Arie Liùs „Signore, ascolta“ im ersten Akt „Turandots“. „Signore, ascolta“ ist ein in sich geschlossener 20 Takte langer Formteil, eine Arie im Kleinen.³⁸¹ Puccini versucht dabei schlicht und einfach seine Kompositionsweise und die landestypische Musik anzupassen. Hier trifft Okzident auf Orient und das Resultat ist eine Fusion von beiden Traditionen. Abb.20:

382

Dass es sich in diesem Fall um einen „echten Puccini“ handelt, bezweifeln die Musikhistoriker auch deshalb nicht, da „Signore ascolta“ einen Kulminationspunkt aufweist.

Die pentatonischen Melodien ohne Vorlagen sind dadurch gekennzeichnet, daß sie zumeist einen klar erkennbaren Kulminationspunkt haben, daß ihr Ambitus in der Regel eine Oktave erreicht oder darüber hinausgeht und daß der Tonhöhenverlauf nur gelegentlich pendelnd angelegt ist.³⁸³

Liù wird prinzipiell immer „asiatisch“ dargestellt, d.h. begleitet von der Pentatonik, wenngleich diese, wie vorhin erwähnt, dem Ideenreichtum des Italieners entsprungen ist. Genauso bei „Nulla sono“ – der Antwort Liùs auf Calafs Neugier „Liù, chi sei?“³⁸⁴ (I 8). Das Schemata ist ident: eine scheinbar exotische Musik mit „Höhepunkt“ beim B. Die Gegenstimme ist penetrant, sogar polymelodisch und somit modern. Abb.21:

³⁸¹ ibid., S.98

³⁸² ibid., Notenbeispiel XXV, S.97

³⁸³ Christen, Norbert: Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation. (Diss.) Hamburg :Wagner 1978, S.235 (zitiert nach Korfmacher, S.96)

³⁸⁴ vgl.: Korfmacher, Verlag 1993, S.96

Liu

Nul-la so-no... u-na schia-va, mio sig-no-re...

a tempo

1

2

pp

Calaf

E per-che tanta an-go-scia hai di-vi-so?

385

Das Maskentrio wird in drei Szenen mit pentatonischer Musik ohne Vorlage auftreten, konkret im zweiten Akt „Vi ricordate“ (II 14), „Addio amore...“ (II 18) und in „Gloria, gloria...“ (II 22/E).

Abb.22:

Masken

Non v'e in Chi-na, pemo-strafor-tu-na, donna-- piu cherin-ne-ghil'a-mor!

Allegretto

pp

386

Abb.23:

Masken

Ad-dio, amore! addio raz-za Ad-dio, stir-ped- vi--nal

dolcemente e molto legato

pp

387

Abb.24:

³⁸⁵ ibid., Notenbeispiel XXIV, S.96

³⁸⁶ ibid., Notenbeispiel XXVIII, S.99

³⁸⁷ ibid., Notenbeispiel XXVII, S.98



388

Die hauptsächliche Funktion der aufgezählten Beispiele ist bei den Masken die Schaffung eines angemessenen Kolorits. In „Un giuramento atroce“, gesungen vom alternden Altoum, wird der Gesang nur stellenweise vom Orchester untermalt, jedoch schlicht im Unisono.

Abb.25:



389

„Dieses Unisono ahmt chinesische Ritualmusik nach.“³⁹⁰ Calafs Herausforderung ist ein offizielles Ereignis, mir vorgeschriebenem und geregelterm Habitus, mit dem Volk als Zeugen und Richter. Doch wenden wir uns wieder Liù zu, einem äußerst interessanten und außergewöhnlichen Charakter. Worin besteht ihre Außergewöhnlichkeit? Allen voran in ihrer Aufopferung und altruistischer Liebe. Eine Sklavin, die nicht aus Pflicht und Gehorsam in den Tod geht, sondern aus grenzenloser Liebe zu Calaf, der zudem ihre Gefühle in keinsten Weise erwidert. Bis zum „erlösenden“ Selbstmord des Mädchens ist die Personenkonstellation, wie folgt:

Liù liebt > Calaf liebt > Turandot

Der Prinz empfindet Dankbarkeit, aber leider nicht mehr für Liù, welche dessen Vater so fürsorglich gepflegt hat. Um gemeinsame Glückseeligkeit zu erlangen, muss nun entweder Calaf eine Wandlung erfahren und sich in Liù verlieben oder Turandot Calaf zugeneigt sein. In jeder Hinsicht verlangt die Problemstellung nach einer Aufklärung. Eine gewaltsame Erzwingung der einen oder anderen Person, zu lieben, kann unmöglich eine befriedigende

³⁸⁸ ibid., Notenbeispiel XXIX, S.99

³⁸⁹ ibid., Notenbeispiel XXX, S.100

³⁹⁰ ibid., S.100

Aufgabenlösung sein, erst recht nicht im Sinne des Maestros. Als nun der fremde Prinz die ihm gestellte erste Hürde mit Leichtigkeit überwindet und entschlossen ist, Turandots „Eis“ zu brechen, wird Liù nun überflüssig und muss letztlich gehen. Dies tut sie, indem sie den radikalsten Weg wählt und zugunsten Calafs Erfolg, sich selbst tötet. Demel sieht in dieser Handlung eine „Umkehrung des Eifersuchtsmotivs“³⁹¹, da Liù ja für die Liebe einer anderen Frau zu Calaf in den freiwilligen Tod geht. Die Situation lehrt uns allerdings, dass diese Tat beinahe unvermeidbar war. Wenn im Alltag Liù möglicherweise mit Timur einfach weitergezogen wäre, so musste sie auf der Bühne aus dramaturgischen Gründen sterben. In „Madame Butterfly“ ist das Harakiri der Protagonistin diverser Natur: Cio-cio-san kann nach der Demütigung und dem Ausschluss aus der japanischen Gesellschaft schwerlich wieder zurückkehren. Außerdem identifizierte sie sich nun mit der neu angenommenen amerikanischen Kultur und sah sich als Pinkertons Gattin, die sie doch nach dem japanischen Brauch war. Eine zusätzliche Verbindung zur neuen Welt stellte das gemeinsame Kind dar, wovon der leichtsinnige Amerikaner aber nichts wusste. Die Heroine wollte sich – nach der Konfrontation mit der Realität – die allgemeine Schmach ersparen und wahrscheinlich hätte sie auch nicht mit gebrochenem Herzen leben können, geschweige denn, als Geisha unterhalten. Hingegen Liù hatte kein sexuelles Verhältnis mit Calaf und wurde auch sonst nicht von ihm hintergangen. Sie hätte sich für ihre bescheidene Existenz entscheiden können, wäre aber von den Dienern der Herrscherin gefoltert worden. Bevor es zum Wendepunkt kommt, gesteht Liù:

Tanto amore segreto e inconfessato,
Grande così che questi strazi
Son dolcezze per me
Perché ne faccio dono al mio Signore.
Perché, tacendo, io gli do, gli do il tuo amore...³⁹²

und prophezeit:

Sì, Principessa, ascoltami!
Tu che di gel sei cinta,
da tanta fiamma vinta, l'amerai anche tu!³⁹³

Aus großer Demut erwächst großer Mut, und mutig spricht sie vor Turandot. „Tanto amore segreto“ (III 24) ist wiederum pentatonisch ohne Vorlage: Abb.26:

³⁹¹ Demel, 1995, S.186

³⁹² Puccini, 2006, S.76

³⁹³ ibid., S.78

The image shows a musical score for the character Liù. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line for Liù and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then a half note 'Tan-', followed by a half note 'to a-', then a half note 'mo- re', and finally a half note 'se- gre- to'. The piano accompaniment is marked 'Lento' and 'pp'. The second system also has a vocal line for Liù and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'ein-', followed by a half note 'con- fes- sa- to,', then a half note 'gran- de co- si', and finally a half note 'che que- sti stra- zi'. The piano accompaniment continues with a similar melodic line.

394

Bemerkenswert ist das Faktum, dass Liù, obwohl sie Chinesin ist, nie mit original chinesischer Musik versehen wird. Es ist immer eine fiktive exotische Melodik. Korfmacher vermutet:

Vielleicht identifizierte Puccini sich zu sehr mit diesem Charakter, als daß er dessen Zeichnung fremdem Material überlassen hätte.³⁹⁵

Zeitgleich müssen wir bedenken, dass nur die Angehörigen des Pekinger Hofes mit Liedern asiatischen Ursprungs kombiniert werden: Turandot, Altoum, die Masken, das Volk. Liù ist zwar Chinesin, dient jedoch Timur, dem entthronten tatarischen Herrscher. Damit ist sie aus handlungsspezifischer Sicht kein Mitglied der nationalen Bevölkerung mehr. Sie hat sozusagen die Seiten gewechselt; daher auch die bloße Untermalung mit fremdklingendem Notenmaterial. Eine nächste Divergenz zwischen der Sklavin und der Heroine ist der musikalische Stil. Das Werk selbst weist einige Besonderheiten auf, im Kontrast zu den bisherigen Opern des Italieners. So vernehmen wir beispielsweise, neben dem lokalen Kolorit, dissonante Töne – so völlig unüblich für einen Puccini. Die Dissonanzen, Polytonalitäten und insbesondere der „freie Gesangstil“ werden stets mit dem Pekinger Hof und der Protagonistin in Verbindung gebracht. Das „Belcanto“ treffen wir im Zusammenhang mit Calaf und dessen Vergangenheit an, zu welcher der Vater Timur und Liù gehören. Eines der schönsten Belcanto-Themen ist sicherlich des Protagonisten „Non piangere, Liù“.

Nach einer geistigen und musikalischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hat er als unverrückbares Lebensziel Turandot ausgemacht. Puccini setzt richtigerweise von nun an den Belcantostil im Verlaufe der Oper nicht mehr ein.³⁹⁶

³⁹⁴ Korfmacher 1993, Notenbeispiel XXXI, S.100

³⁹⁵ ibid., S.101

³⁹⁶ Demel, 1995, S.191

Puccini verweist dabei sowohl auf die Zukunft des Heroen als auch auf jene der europäischen Kompositionslehre. Wenn „Turandot“ bereits den Ansatz lieferte, wie wäre der Maestro weiterverfahren? Welche kongenialen Ideen hätte er musikalisch umgesetzt? Wie den Schluss der „Unvollendeten“ kreiert?

8. DAS FINALE

„Ich fürchte, Turandot wird niemals fertig“³⁹⁷ schrieb er am 10. November 1920, noch vier Jahre vor seinem Tod durch Herzversagen. Möglicherweise war es ein erneuter Anflug einer pessimistischen Laune, doch diesmal sollte er Recht behalten. Vermutlich machte ihm „Turandot“ zu sehr Angst, als dass er das finale Duett innerhalb eines halben Jahres doch noch vertonen hätte können. Ihm fehlten noch knapp 15 Minuten, 268 Takte, die zu guter Letzt Franco Alfano auf Bitte Arturo Toscaninis vollbringen sollte.

Meine Oper wird unvollendet bleiben; bei der Premiere wird jemand auf die Bühne treten, um dem Publikum zu verkünden: Als der Maestro an diesem Punkt angelangt war, starb er...³⁹⁸

Genauso sollte es geschehen: Arturo Toscanini dirigierte die Uraufführung am 25. April 1926 in der Mailänder Scala. Nach der Sterbeszene Liùs, sprach er: „Qui finisce l’opera perché a questo punto il Maestro è morto.“³⁹⁹ und legt den Taktstock nieder. Am nächsten Tag wurde „Turandot“ bereits mit dem Schluss Franco Alfanos präsentiert, der für seine „Herkulesarbeit“ 36 Notenblätter mit Skizzen, diverse Briefe mit Anmerkungen zur Oper, die Äußerungen des Komponisten und einzelne Erinnerungen Toscaninis und des Bühnenbildners Galileo Chini, die beide das ursprüngliche Ende einige Zeit vorher vom Maestro persönlich vernommen haben, heranzog. Weshalb „Turandot“ unvollendet blieb, ist bis zum heutigen Tage den Musiktheoretikern und –forschern ein Rätsel. Womöglich ein „Enigma“, welches ihnen die chinesische Prinzessin selbst als Prüfung stellt. Noch müssen die „Bewerber“ beschämt nachgeben, noch ist „Calaf“ nicht erschienen und es ist fraglich, ob er jemals erscheinen wird. Oder hatte er bereits die Herausforderung angenommen und kläglich versagt? Hatte „Calaf“ in Gestalt des Komponisten versucht das ewige Geheimnis zu lösen? Das Geheimnis der Turandot und ist dann, noch vor seinem Tode gescheitert?

Puccini identifizierte sich also mit seiner Bühnenfigur Kalaf, um mit ihm als Bruder Ego, wie dieser, das große Ziel zu erreichen, die Zuneigung einer hochgestellten Frau und damit die Erlösung von seinem psychischen Konflikt zu erlangen.⁴⁰⁰

³⁹⁷ Adami, Giuseppe: Giacomo Puccini. Epistolario. Mailand: Ricordi 1928. Nr.184 (zitiert nach Höslinger, S.122)

³⁹⁸ Puccini, 1998, S.225

³⁹⁹ Gara, 1958, S.563

⁴⁰⁰ Demel, 1995, S.193

Der psychische Konflikt ist noch immer jener zwischen ihm als heranwachsenden Jugendlichen und seiner dominanten Mutter, Albina Magi. Doch wessen Liebe wollte er erlangen? Albinas oder Elviras? Nun sind Giacomo und Elvira seit dem Jänner 1904, seit knapp zwanzig Jahren rechtmäßige Eheleute und führen eine ruhige, wenn auch weniger passionierte Beziehung. Die Kinder sind schon erwachsen und erfreuen sich ihres eigenen Lebens, nur die beiden Alten und einige Hausangestellte bewohnen noch das Haus in Viareggio – ein modernes, größeres, komfortableres. Die Villa am Massaciuccoli-See haben sie verlassen. Die Industrialisierung hatte die pittoreske Landschaft verunstaltet und die kristallklare Luft verunreinigt. Giacomo konnte dort keinen Frieden mehr finden, und erst recht nicht die nötige Inspiration für seine Kompositionen. Viareggio war ein Ersatz, obgleich ein angenehmer. Doch nie hätte der Musiker den neuen Ort so sehr lieben können, wie Torre del Lago. Dort hatte er seine Heimat gefunden, seinen Rückzugsort und die Quelle der Erneuerung. Im Übrigen hatte er sich an den monotonen Alltag, die Bauern, Landarbeiter, spielenden Kinder, weidendes Vieh und vorbeiziehenden Zugvögel über den See, Wildenten und sonstige Geräusche und Laute gewöhnt. Er hatte sich aber auch an die mürrischen Blicke seiner Elvira und die zarten Hände gewöhnt. Wie konnte er sich eine Existenz ohne sie vorstellen? Nun war sie ihm schon vierzig Jahre nahe, war seine Begleiterin und Freundin, seine Geliebte und Mutter, seine Peinigerin und Trostspendende.

Weit wegzugehen und ein neues Leben zu beginnen; frei die frische Luft zu atmen, sich von dieser Gefängnisatmosphäre zu befreien, die mich umbringt – Elvira spricht immerzu von Trennung, aber sie geht nicht. ...Ich könnte arbeiten und jagen – aber wenn ich gehe, wohin sollte ich gehen?⁴⁰¹

Aber wohin hätte er denn gehen können? In der Tat gab es einige Versuchungen sich von Elvira zu trennen (während der Affäre mit Corinna oder etwas später nach dem Unglücksfall der Doria Manfredi). Dennoch kam er wieder. War dies das Martyrium, wovon er sprach? Die Tortur Elviras? Ihr streitlustiger Charakter und die ständige Eifersucht und dennoch Giacomos Unfähigkeit den Schritt in die Eigenständigkeit zu wagen? Selbstverständlich war seine Gattin auch diejenige, welche ihn beschützte, umarmte, gut zusprach und an deren Brust er Geborgenheit fand. Auf jeden Fall war sie Turandot – die Starke, Unbeugsame, auch manchmal Grausame; sie war aber ebenso Cio-cio-san und Mimì – die Zarte, Liebende und Gebende; und Manon bzw. Musetta – die Lebedame, die Heitere und Abenteuerliche. Vermutlich ist dies das Geheimnis seiner Werke; dass in jeder Protagonistin das Antlitz Elviras hervorschimmert. Und Turandots Rätsel? Das wird für immer ein Rätsel bleiben.

⁴⁰¹ Seligman, 1938, S.169 (zitiert nach Demel, S.61)

Am 19. November 1924 um 4:00 stirbt Giacomo in der Klinik von D. Ledoux in Brüssel. Nach der Diagnose des Kehlkopfkrebsses hatte sich der Maestro zu einer riskanten Operation in der Privatklinik des Spezialisten in Belgien entschlossen. Die Radium-Therapie war die einzig verbleibende Möglichkeit, den Tumor zu bekämpfen. Sie war allerdings noch relativ unerprobt und daher mehr als gefährlich. Dabei wurden Radium-Nadeln in den Kehlkopf eingeführt und in den Tumor gestochen.

Man hat mich gekreuzigt wie Christus. Ich trage um meinen Hals ein Kollar, das mir furchtbare Schmerzen bereitet. Dazu eine Extrabehandlung mit Röntgenstrahlen. Kristallnadeln im Genick. Eine künstliche Atemröhre, ebenfalls im Genick.⁴⁰²

Trotz der unsäglichen Qualen, die der Italiener in seinen letzten Tagen erlitten haben muss, hatte die Prozedur sogar einen mäßigen Erfolg zu verzeichnen. Auch der zweite Teil des Verfahrens verlief zufriedenstellend. Nur der Körper wollte die Leiden nicht mehr ertragen... Die Skizzen zum Schlussduett, welche der Musiker aus Italien mitgenommen hatte, lagen unverändert neben seinem Bett; sie warteten auf die Hand des Meisters, die nun aber reglos und bleich war. Puccini sollte Turandots Verwandlung zur liebevollen Heroine nie mehr erleben. Noch vor seinem Dahinscheiden, sollte er sich dessen vollkommen bewusst gewesen sein, als er bedauerte: „...es ist so schwer für einen Künstler, mit dem unfertigen Werk zu sterben.“⁴⁰³ Nicht einmal Elvira konnte ihm in jener Minute beistehen. Sie lag in Mailand mit einer schweren Lungenentzündung im Bett. Nun ruht sie aber neben ihm, im gemeinsamen Familiengrab in Torre del Lago, wo zwischen Touristen, Musikliebhabern und Bewunderern nur das Zwitschern der Spatzen das wahrhafte Lied des italienischen Maestros verbreitet und sich mit dem Gesang der Pariser Vögel aus „La Bohème“ vereint.

⁴⁰² Carner, 1996, S.238 (zitiert nach Höslinger, S.131)

⁴⁰³ Mann, 1974, S.288

9. SCHLUSSWORT

Puccini hat sein gesamtes Tun der Musik gewidmet, und hat in dieser die Frau als Wesen besungen und verehrt. In dieser wissenschaftlicher Arbeit sind wir dem Mythos „donna pucciniana“ näher gekommen, konnten es aber selbstverständlich nicht vollends entmystifizieren, da nun die Heldinnen des Maestros viele und vielfältige Facetten aufweisen. Der Luccheser selbst hatte sich nie zu seinen *Femme fragiles*, *Femme enfants* oder *Femme fatales* geäußert, und wenn, dann nur im Zuge einer weiteren Korrektur, die er von seinen Librettisten forderte. In seinen Briefen an Ricordi, Illica, Giacosa, Adami, Simoni und etliche andere im Kunstbereich tätige Persönlichkeiten bezog er sich stets auf sich bereits in der Entstehungsphase befindliche Opernprojekte oder auf für eine eventuelle Opernproduktion geeignete Literaturvorlagen. Bei den Ausarbeitungen, Adaptierungen und Verbesserungen wurden dann natürlich auch die handelnden Personen eines Werkes einer Prüfung durch den kritischen Blick des Komponisten unterzogen. Doch über den puccinianischen Perfektionismus haben wir schon zu Genüge gesprochen; im selben Maße auch von Elvira. Ob sie nun ein Inbild einer Figur ist oder als Antonym für einen Charakter fungiert, ist nur mit äußerster Schwierigkeit zu beantworten, obgleich Mosco Carner hier seiner Theorie folgt. (siehe Punkt 2.3.) Tatsache bleibt, dass diese bedeutungsvolle Gestalt der Elvira nicht nur das Leben des Italieners überaus geprägt hat, sondern – und wie aus dieser Diplomarbeit ersichtlich wird – sein ganzes musikalisches Schaffen.

10. ZUSAMMENFASSUNG AUF ITALIENISCH

Nella presente tesi di laurea si è cercato di elaborare un quadro possibilmente completo di una personalità celebre non solo nella cultura italiana, ma in tutto il mondo occidentale. Giacomo Puccini fu soprannominato l'erede del maestro Verdi, il suo successore, un seguace della tradizione del belcanto, che contribuì a creare, ma fu pure l'ultimo del suo genere nei tempi che stavano per cambiare, e con loro anche i valori ad esso legati. Rimaste come prove di un'epoca ormai dimenticata, le opere liriche divertono ora innumerevoli spettatori e ascoltatori nei teatri e nelle sale da concerto; li commuovono, li trascinano in mondi fantastici e contemporaneamente fin troppo reali, vissuti dai borghesi, bohémians, avventurieri, viaggiatori, amanti disperati e innamorati e soprattutto dalle donne – queste creature deboli che hanno molta influenza sul “sesso forte”. Anche il nostro famoso compositore, - di cui stiamo parlando – si faceva spesso sedurre da qualche bel viso femminile oppure dalle mani sottili, magari bianche e fredde, come quelle di Mimì. Giacomo Puccini, vissuto sin dall'infanzia in un ambiente dominato principalmente dalle donne (aveva cinque sorelle e un fratello) era un ammiratore del genere femminile, lo confermano le sue creazioni artistiche. Cercava ovunque una donna sentimentale, pura, altruista e pronta all'abnegazione e quando gli sembrava di averla trovata, la amava profondamente, come amò molte sue eroine (Mimì, Cio-cio-san, Tosca, Manon, ecc.) Queste “femmes fragiles” sono entrate nella storia sotto il nome di “donna pucciniana”. Però i biografi e gli scienziati sanno che esistono anche altre donne nell'opera del lucchese: la “femme enfant”, la “femme fatale” e persino la “New Woman” (la “Nuova donna”). Di tutto ciò ci siamo resi conto scrivendo la presente tesi e ne parleremo ancora brevemente. Abbiamo letto del periodo studentesco del maestro, sappiamo ora che non sarà stato facile per un giovanotto venuto dalla provincia, integrarsi nella società locale e inserirsi allo stesso tempo nelle sue rigide strutture gerarchiche e anzitutto rompere il monopolio verdiano. Nato in una famiglia di musicisti (suo padre Michele Puccini era un riconosciuto maestro di cappella a Lucca), fu affidato presto alle mani di diversi insegnanti di musica, - compositori di musica sacra e organisti. Giacomo non studiava con grande passione, si annoiava e le lezioni teoriche le trovava aride e poco stimolanti. Passava piuttosto il suo tempo libero a burlarsi dei cittadini, del sindaco e dei notabili della città, il che non era visto sempre bene. Un altro suo difetto – che alla fine gli sarebbe costato la vita – era il fumo. Iniziò a fumare abbastanza presto, ancora prima della sua adolescenza e per questo passatempo spendeva molti soldi, che guadagnava con fatica, suonando nelle chiese nelle vicinanze, ma che a casa mancavano sempre. Dopo la morte del padre nell'anno 1864 la

famiglia Puccini viveva male: c'era tante bocche da nutrire e Giacomo era l'unico maschio, tranne il fratello minore, Michele. Magari fu questo il motivo della sua dipendenza dalla nicotina, nella quale trovò un appoggio e una finta soluzione dei problemi. Fu forse anche quello il momento in cui si avvicinò alla madre, che da allora in poi divenne la persona più importante nella sua vita. I biografi Gernot Demel/ Stefan Demel e Mosco Carner sospettano una relazione di odio-amore tra Albina Magi (la madre) e il figlio Giacomo.⁴⁰⁴ Questa risultò da una serie di mancanze (mancanza di affetto verso Giacomo, mancanza di attenzione ecc.) e nello stesso tempo dal desiderio intimo del giovanotto di essere all'altezza delle esigenze e di essere degno della madre. (vedi Demel e Carner) I suoi complessi ebbero un'influenza importante sia sulle tematiche dei libretti che sull'opera del lucchese in generale. Ancor'oggi i teorici si chiedono: Perché Puccini uccide la maggioranza delle sue eroine? Perché le fa soffrire tanto? E perché soffre con loro? Sette protagoniste su 12 diventano vittime del carattere macabro del compositore: Tosca si butta giù da Castel Sant'Angelo, la giapponese giovane e infantile si suicida nella maniera antica del paese, commettendo Harakiri; Manon muore di sete in un paesaggio fantastico, in un "terreno brullo e ondulato"⁴⁰⁵, quasi un deserto "sui confini del territorio della Nuova Orléans"⁴⁰⁶. L'artista trova sempre un modo per sacrificare le anime delle sue eroine. Nelle pagine precedenti abbiamo visto, perché lo fa e come mai si nasconde un cuore così duro in un individuo così sensibile e sentimentale; uno che non poteva neanche rispondere alle accuse e alle parole volgari della futura moglie, Elvira. "Gli mancano la gioia dell'istinto della rissa, è un malinconico, un nostalgico [...]"⁴⁰⁷, scrive Giampaolo Rugarli nel suo romanzo-biografia "La divina Elvira". Elvira – un nome che sentiamo già la seconda volta e ancora non sappiamo niente di questa figura oscura e misteriosa; una donna fra la "femme fragile" e la "femme fatale" che a suo tempo cambiò la vita del ventisettenne, appena finito il Conservatorio di Milano e dopo aver partecipato al Concorso della casa-editrice Sonzogno per un'opera lirica in un atto. La conosce a casa di Narciso Gemignani – un vecchio amico e un uomo d'affari che cercava un insegnante di canto per la sua coniuge. Probabilmente sarà stato pure il dolore immenso di Giacomo dopo la morte della madre che lo avrà spinto verso la signora bella e affascinante. Fatto sta che fuggono insieme, senza un'idea concreta, senza scopo e senza meta. (La fuga romantica come motivo si ritroverà poi nei suoi brani di musica; vedi p.e. "Manon Lescaut" o "Edgar") Puccini, dopo "un attaccamento innaturale all'immagine materna"⁴⁰⁸ – come contesta Mosco

⁴⁰⁴ vgl.: Demel, 1995, S.96 u. Carner, 1996, S.482f

⁴⁰⁵ Puccini, 2007, S.100

⁴⁰⁶ ibid.

⁴⁰⁷ Rugarli, 1999, S.81

⁴⁰⁸ ibid., S.57

Carner – e la perdita grave, sostituisce la figura materna con Elvira che da allora in poi interpreterà la parte dell'amante, dell'amica, della moglie e della madre. Il suo viso si rispecchierà nella crudele principessa Turandot, ma anche nei lineamenti morbidi di una Madama Butterfly. Lei sarà il carnefice e contemporaneamente la vittima, la fanciulla dolce e innocente. Il compositore la adorerà, la metterà su un piedestallo come aveva messo su un piedestallo la principessa asiatica, la canterà e spesso la tormenterà. La tormenterà soprattutto nella vita quotidiana, corteggiando altre donne – in maggior parte ammiratrici della sua arte – e passando con loro persino qualche notte ardente. Quanta gelosia accompagnò l'esistenza del famoso lucchese! Quante scene e litigi fra i compagni! E quanta gelosia ancora nei libretti e sul palcoscenico, iniziando da Tigrana di "Edgar", passando a Geronte e Des Grieux ("Manon Lescaut"), Cio-cio-san ("Madama Butterfly"), Tosca dell'opera omonima, lo sceriffo Rance ("La fanciulla del West") e concludendo con "Il tabarro". In quasi ogni capolavoro pucciniano scopriamo degli elementi legati a sentimenti amari. Solamente Liù, la schiava del Re Timur, padre del protagonista Calaf, è priva di ogni tipo di difetto. Anzi, muore e accetta la morte "come offerta suprema del [suo] amore".⁴⁰⁹, perché Turandot possa amare Calaf in tal modo, in cui l'ha amato Liù. E in questo personaggio il maestro fa risorgere la sua cosiddetta "vera eroina", quella sentimentale.

La "Femme fragile"

Il modello della "femme fragile" si stabilì tramite la letteratura sentimentale, i cosiddetti "sentimental novels"⁴¹⁰ che mettendo la protagonista – una donna giovane, innocente e pura – nelle situazioni difficili che esigevano delle decisioni complesse, mostravano al pubblico per lo più femminile come agire corettamente e onorevolmente. Perfino quando i "sentimental novels" non vennero più stampati, il concetto della donna ideale entrò ormai nella coscienza comune della gente⁴¹¹. L'immagine di una signorina "gentile, altruista, talvolta abbandonata, umile e debole"⁴¹², la vediamo prima di tutto nella Mimì che nonostante il suo stato particolare di una bohémienne, una fuori dalla società, rispetta tutte le virtù che sono adatte ad una signorina borghese. Come esempio possiamo citare la sua presentazione timida ed esitante nell'atto primo: "(Si bussa timidamente all'uscio)...Scusi...Di grazia, mi si è spento il lume..."⁴¹³ Non vuole neanche disturbare a lungo:

Mimì

(Levandosi, cerca il suo candeliere.)

⁴⁰⁹ Puccini, 2006, S.76

⁴¹⁰ vgl.: Yoshida, 2011, S.17

⁴¹¹ vgl.: Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse [Hrsg.]: The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality. New York: Methuen 1987, S.100 (zitiert nach: Yoshida, S.15)

⁴¹² vgl.: Yoshida, 2011, S.36f

⁴¹³ Puccini, 2012, S.36

Ora permetta
che accenda il lume. È tutto passato.

Rodolfo

Tanta fretta?

Mimì

Sì.⁴¹⁴

La protagonista non si deve soffermare da sola in una stanza sconosciuta di uno straniero, anche se è gentile. Un evento inaspettato (la perdita della chiave) la costringe però a rimanere un pò di più e in tale maniera conosce meglio il vicino. Segue una delle più belle arie dell'opera: "Che gelida manina". Durante l'analisi di „La Bohème“ abbiamo scoperto diversi simboli, fra i quali, il „freddo onnipresente“ e „la manina di Mimì“ e specialmente il significato delle „manine“ al caldo nell'ultimo atto. Abbiamo realizzato la povertà dei quattro artisti, Rodolfo, Schaunard, Colline e Marcello già da quando il sipario si è alzato.

Marcello

Rodolfo, io voglio dirti un mio pensier profondo:
ho un freddo cane.

[...] ⁴¹⁵

Marcello

Ho diacciate

le dita quasi ancora le tenessi immollate [...] ⁴¹⁶

[...]

(Si apre con fracasso la porta in fondo ed entra Colline gelato, intirizzito, battendo i piedi

[...]) ⁴¹⁷

Episodi simili non erano per niente estranei al maestro. In una lettera confessò un giorno:

Jedesmal, wenn ich La Bohème höre, sehe ich im Geist jene traurige Aussicht vor mir – jene öden Kamine und den ganzen Schmutz, der meine Jugend vergiftete. ⁴¹⁸

Ed anni dopo, durante il lavoro su "Manon Lescaut" soffriva ancora delle difficoltà finanziarie; quella volta insieme ad Elvira e la figliastra Fosca. Aveva una famiglia da nutrire, e unicamente il successo al teatro poteva rendere sicura la sua situazione economica. Quando scrisse "La Bohème" era ormai un uomo fatto, apprezzato nella città musicale, Milano. "Manon Lescaut" fu il suo biglietto d'entrata nella sfera di quelli che dominavano i repertori dei teatri. Sebbene non venisse sempre lodato dai giornalisti, aveva un seguito significativo. Rivolghiamoci però di nuovo alla povera fanciulla "Mimì". Non sente solo il freddo, è anche malata gravemente, cosa che Rodolfo nota immediatamente: "Che viso da malata" ⁴¹⁹,

⁴¹⁴ ibid., S.38

⁴¹⁵ ibid., S.8

⁴¹⁶ ibid.

⁴¹⁷ ibid., S.12

⁴¹⁸ Abell, 1973. Übers. von Christian Dehm, S.143f

⁴¹⁹ Puccini, 2012, S.36

esclama, mentra spruzza alcune gocce d'acqua sulla faccia della svenuta.⁴²⁰ Mimì è debole, pallida, ha bisogno d'aiuto e ciò stimola in Rodolfo l'istinto protettivo. Paradossalmente è proprio questa malattia e debolezza che lo fa innamorare ed è pure quello che gli toglie l'adorata. L'eroina soffre di tubercolosi – un'infezione assai diffusa in quel periodo che a causa dei sintomi come sbalzi di temperatura (caldo e freddo improvviso), sbalzi d'umore (iperattività e spossatezza) ecc. venne romantizzata e addirittura glorificata.⁴²¹ Inoltre venne combinata alla figura femminile, in particolare la “femme fragile”.

Se inizialmente ci siamo riferiti a “Mimì” come alla figura suddetta, allora devo effettuare ora una piccola correzione: è corretto affermare che Puccini nella sua opera rappresenta una donna che secondo le regole letterarie viene chiamata “femme fragile”. Ma è altrettanto corretto che Murger nel romanzo “La vie de la Bohème”, l'originale, mostra un'altra immagine ancora. In quest'ultimo caso non è Mimì che bussa alla porta del poeta e che svanisce ad un tratto, bensì Francine. La ragazza impallidisce, ma poiché manca aria fresca. Yoshida scrive:

Francine, in the other hand, faints due to the overwhelming tobacco smoke coming from Jacques's apartment [...] Any healthy person can faint from such conditions.⁴²²

Mimì invece è una grisette⁴²³ che, attirata dai soldi e regali preziosi, cambia regolarmente gli amanti. Uno dei suoi “preferiti” è, fra l'altro, Rodolfo, che però non avendo un lavoro da scrittore stabile, e di conseguenza non disponendo di fondi, viene presto lasciato. Nel romanzo la fanciulla muore in un ospedale, sola e abbandonata (vedi “Manon Lescaut”)⁴²⁴ Nel brano musicale Mimì è idealizzata, un angelo perfetto e un'anima pura. Non si merita di morire in un letto uguale a tutti gli altri letti dell'ospedale destinato alla fascia povera della popolazione. Rimane nella compagnia degli amici e del suo vero amore, Rodolfo. Desidera un manicotto, solo per non sentire il freddo crudele, almeno per una volta: “Le mani...al caldo...e...dormire.”⁴²⁵ In questo momento chiude gli occhi, per sempre. Puccini la lascia morire tranquillamente, senza che gli altri e il pubblico si possano veramente rendere conto di ciò che è appena successo. Mimì ha esaltato il suo ultimo respiro ed è passata ad un altro mondo, uno migliore di quello che conosceva, in cui non dovrà mai più soffrire della povertà. L'eroe non la segue, rimane nella realtà, per poi descriverla in un libro che si intitolerà “La

⁴²⁰ vgl.: ibid.

⁴²¹ vgl.: Sontag, 2001, S.22

⁴²² Yoshida, 2011, S.56

⁴²³ “Grisette: In passato, ragazza, giovane donna di condizione modesta, per lo più operaia o sartina, di liberi costumi; era parola in uso in Francia nel sec. 19°, frequente nella narrativa dell'epoca (e prob. allusiva all'abito di stoffa grigia di poco valore, detta anch'essa *grisette*).” Treccani L'enciclopedia italiana <http://www.treccani.it/vocabolario/grisette/> (30.12.12)

⁴²⁴ vgl.: Puccini 2007, S.20

⁴²⁵ Puccini, 2012, S.158

vie de la Bohème” e che a sua volta verrà messo in musica dal nostro celeberrimo Giacomo. Con la sua opera Murger costruì un monumento per tutti i bohémien, per quelli che aveva conosciuto personalmente ed eternato nel sopranominato romanzo e per quelli che esistevano e lottavano senza che egli li avesse mai conosciuti. Già negli anni di Puccini il romanticismo degli artisti-bohémien era passato, ma la povertà rimaneva. Caratterizzò non solo il lucchese, ma anche Alfredo Catalani, Pietro Mascagni e tanti musicisti al principio della loro carriera. Quando il compositore presentò “La fanciulla del West” il 10. dicembre 1910 alla Metropolitan Opera di Nueva York, era un uomo ricco, sposato, ammirato e invidiato. Con “La Bohème”, “Tosca” e “Madama Butterfly” aveva conquistato l’Europa. Con “La fanciulla del West”, una storia d’amore realizzandosi nel lontano “Wild West” – voleva accattivarsi le simpatie degli americani. Dopo tante eroine sensibili, innamorate, altruiste, sacrificate, mise in scena una nuova donna: indipendente, orgogliosa, soddisfatta, lavoratrice e nondimeno amabile e sensibile. Parliamo della nascita della cosiddetta “New Woman”: “strong, independent, standing equal with men.”⁴²⁶ All’inizio del secolo scorso non si discute ancora della parità delle donne, bensì di una loro maggiore indipendenza, del diritto dell’autonomia, di lavoro e di decidere circa la propria esistenza, di non essere sottomessa a decisioni altrui. Una delle prime rappresentanti del femminismo fu Sarah Grand che nel “The New aspect of the woman question”⁴²⁷ tematizzò i problemi presenti nella popolazione femminile, fra cui la libertà della parte maschile della società di amare anche al di fuori del matrimonio e il contemporaneo divieto assoluto di ciò per la donna. “One aspect [...] is that she [Grand] refuses to marry and instead demand sexual freedom.”⁴²⁸ In Inghilterra invece un certo numero di ragazze non poteva trovarsi “un partito”, vista la minoranza demografica del “sesso forte”. Alcune erano obbligate ad apprendere una professione adatta, cioè a diventare insegnante privata, bambinaia o domestica presso una famiglia borghese. In “Fanciulla del West” l’eroina, Minnie, fa persino la proprietaria dell’unico saloon dell’insediamento “ai piedi delle Montagne delle Nubi (Cloudy Mountains) in California.”⁴²⁹ Tranne la giovane donna indiana Wowkle (“dolce, piena, floscia, sensuale”)⁴³⁰ che insieme a suo marito Billy accudisce la casa di Minnie e assiste là dove è necessario, la protagonista è l’unica donna sul palcoscenico, dominato soltanto dai minatori, uomini alla ricerca della fortuna. E così, lontano dalla patria e lontano dai parenti, si parla della solitudine, della nostalgia, del passato perso e del futuro incerto. Tutti gli americani provengono da una “landa lontana”, straniera e ormai desiderata

⁴²⁶ Yoshida 2011, S.112

⁴²⁷ vgl.: ibid.

⁴²⁸ ibid., S.26

⁴²⁹ Puccini, 1960, S.9

⁴³⁰ ibid., S.7

indietro. La padrona della „Polka“ svolge le funzioni di amica e di anima buona, di ascoltatrice e consultatrice e soprattutto di madre, quella che rimprovera, che si raccomanda, che perfino punisce, ma che accarezza anche, che bacia e che ama. L'esempio per eccellenza è senza dubbi l'entrata dell'eroina:

Minnie

(avanzandosi, con autorità)

Che cos' è stato?....

(severa, a Sonora)

Sempre tu, Sonora?

[...]

Minnie

(adirata)

Voi manderete tutto alla malora!

Vergogna!...⁴³¹

Non è il modo timido e scusante di Mimì. Entra da proprietaria, in maniera dominante. Lei comanda, lei dice che cosa fare e in che maniera. Ora sono i minatori ad agire da scolari oppure da bambini disubbidienti che devono scusarsi del loro cattivo comportamento. Minnie li minaccia subito con le seguenti parole: “Non farò più scuola.”⁴³² Però chi la conosce, sa che non è cattiva e nemmeno tanto severa. Vizia i suoi alunni volentieri e loro accettano le sue coccole altrettanto volentieri. Ognuno prova ad attirare la sua attenzione ancora di più, regalándole dei fiori o altre cose belle che rallegrano il cuore della protagonista. Ognuno spera in segreto di vincere il suo amore prezioso, ma Minnie tratta tutti con la stessa gentilezza, cosa che soprattutto lo sceriffo Rance non vuole accettare. Secondo lui il suo stato straordinario di protettore dell' insediamento gli dà il permesso di ricevere la mano della donna del paesino. Nella sua opposizione vediamo di nuovo la forza dell'eroina:

Minnie

(con fierezza)

Rance, basta! M'offendete!

Vivo sola così, voi lo sapete,

perchè così mi piace...

(frugandosi il petto e facendo luccicare

*in faccia a Rance una pistola)*⁴³³

[...]

Evidentemente ha imparato a contare solo su se stessa e al massimo su un'unica arma, la sua amica più importante. Tanto più ci sorprende il rapido cambiamento di atteggiamento, quando un “nuovo” ospite arriva alla “Polka”: Mr. Johnson da Sacramento. Da questo istante assisteremo al potere di Minnie, che lo usa per salvare lo straniero. Nel primo atto avrà soltanto una possibilità. Nell'atto secondo Mr. Johnson sopravvivrà ben tre volte grazie

⁴³¹ ibid., S.27

⁴³² ibid.

⁴³³ ibid., S.35

all'aiuto della protagonista. Per di più noteremo una modificazione evidente nel carattere della padrona del saloon. Dal "tipo strano, dolce ed energico, un misto di selvaggio e di civilizzato [...] forte di muscoli e di spirito"⁴³⁴ diventa nella presenza di Mr. Johnson insicura, ritirata, timida e quasi umile. Il contrasto fra la Minnie -proprietaria e la Minnie-ragazza innamorata si manifesta soprattutto nei primi minuti dell'atto secondo, in cui comanda ai suoi domestici Billy e Wowkle, che sia tutto ordinato e pulito all'arrivo dello straniero.

Minnie

(appende il mantello all'attaccapanni.)

Zitta, e pulisci!

[...]

Piglia!

[...]

Johnson

(comparisce sulla porta con una lanterna in mano. È in pelliccia.)

«Hallo!»

Minnie

(vergognosa)

Buona sera!⁴³⁵

Subito dopo invece si scuserà della sua istruzione bassa, sperando di trovare in lui un maestro di vita⁴³⁶. Le intenzioni dell'eroe oscillano fra la fuga e un nuovo inizio con la nuova adorata⁴³⁷ ignorando tutti gli ostacoli che gli si presenteranno, a lui- il bandito Ramerrez, odiato e temuto. In realtà Puccini ci mostra un personaggio cattivo come eroe e un personaggio apparentemente buono come malvagio, capovolgendo in tal modo gli elementi del male e del bene. Lo sceriffo Rance, un protettore dei diritti e delle leggi assume così delle caratteristiche meno attrattive, e Ramerrez (Mr. Johnson), un bandito ricercato, bugiardo e talvolta vigliacco (vedi: si nasconde dietro le spalle di una donna, mente per non affrontare l'ira di Minnie ecc.: "Minnie: Non conoscesti mai Nina Micheltorena? Johnson: Mai.")⁴³⁸ Nonostante tutto, la protagonista gli salva la vita, diventando lei stessa una persona disonesta e scoretta con gli unici amici, i minatori. Non solo lo copre, fingendo di non saper niente del suo luogo di soggiorno, quando Rance, Nick, Ashby e Sonora, dopo aver seguito le tracce di Mr. Johnson, si trovano davanti alla porta di Minnie. Corre pure i rischi di essere smascherata come baro in una partita con lo sceriffo, giocando la vita del bandito e la sua da donna libera. Lo spettatore si era già reso conto che Rance avesse gettato un occhio alla ragazza del campo. Ora alla scoperta del fuorilegge, ferito poco tempo prima da lui stesso, aveva tutte le carte in mano. Ma non ha resistito alla proposta di Minnie: "Ch'io v'offro quest'uomo e la mia

⁴³⁴ ibid., S.5

⁴³⁵ ibid., S.55ff

⁴³⁶ vgl.: ibid., S.64

⁴³⁷ vgl.: ibid., S.65

⁴³⁸ ibid., S.67

vita!...Una partita a poker!”⁴³⁹ e così perde ed esce dalla porta da uomo sconfitto. Questa partita e quest’opera è vinta indubbiamente dalla donna. E come abbiamo visto in precedenza ci sarà ancora un’altra creazione pucciniana, in cui una rappresentante del sesso femminile prenderà le redini di un intero paese: “Turandot”.

Turandot dell’omonima opera del maestro è un personaggio che nella letteratura viene chiamata “femme fatale” – una donna fatale sia agli uomini attorno a lei sia a se stessa. Un fatto curioso è che più pericolosa è, più affascina ed attira, come se i “guerrieri” volessero provare a conquistarla, come fosse una città da assediare. E sappiamo che pure Puccini tentò quest’avventura e in un certo senso vi rinunciò. Una seconda opera asiatica ed esotica, ma assolutamente contraria alla dolce Butterfly, la farfalla che si rompe le ali innamorandosi dell’americano Pinkerton. La principessa di Cina invece “spezza le ali” a tutti gli aspiranti alle nozze con la bella, così racconta una vecchia leggenda persiana, giunta in Europa tramite una tradizione del letterato francese François Pétis de la Croix e ritrattata nella commedia d’arte gozziana. Il poeta Friedrich Schiller la tradusse nella lingua tedesca e il nostro maestro la lesse dopo tanti altri testi contemplati per il futuro progetto durante un viaggio in treno. La prese subito in considerazione e contattò i suoi librettisti Giuseppe Adami e Renato Simoni. Solamente un personaggio gli mancava: una donna positiva, amabile, dolce come le sue eroine precedenti. Inserì un personaggio del tutto estraneo a questa storia orientale ed è da lì che cominciarono le difficoltà. Liù, la nuova figura, occupò tutta l’opera e con la sua modestia divenne la vera protagonista. La principessa cinese interpretò la concorrente della schiava e l’antiprotegista tuttavia amata dal principe ignoto Calaf. L’inserzione di Liù e di conseguenza una modificazione importante della trama erano secondo gli studiosi i motivi per cui Puccini anche avendo sei mesi a sua disposizione (prima della sua morte improvvisa) non completò “Turandot”⁴⁴⁰. Però le vere ragioni rimarranno per sempre un segreto e potranno essere spiegate solo da Puccini stesso.

“Turandot” – un mistero di per sé, una fiaba, in cui il principe azzurro deve salvare la principessa, tenuta da se stessa in una “torre” con delle mura insormontabili. Lei, che dietro la resistenza, la durezza, l’insensibilità e la tirannia nasconde un’anima fragile e paurosa, un cuore che non vuole essere infranto come quello dell’antenata Lo-u-ling. Perciò si nasconde dietro una maschera immobile, finta e fredda. Come si è già chiarito prima, l’eroina teme di passare ad una fase ulteriore, di fare un passo verso la sua vera essenza di donna. Vuole rimanere in uno stato immutato e costringe in tal modo tutto il suo regno a rimanere nel ristagno. Nell’atto secondo i ministri Ping, Pang e Pong, che rappresentano la corte cinese, ma

⁴³⁹ ibid., S.80

⁴⁴⁰ vgl.: Korfmacher, 1993, S.33

nello stesso tempo anche il popolo, lamentano il destino della Cina sotto l'autorità di Turandot:

Ping, Pong, Pang

E decapita! Uccidi! Uccidi!

Uccidi! Uccidi! Ammazza!

Estingui! Uccidi!

Estingui! Ammazza!

Addio, amore, addio, razza!

Addio, stirpe divina!

E finisce la Cina!

Addio, stirpe divina!⁴⁴¹

Sebbene il vecchio re Altoum sia ancora vivo e quindi l'unico padrone del regno, è sua figlia che comanda. Genericamente si può osservare che i due padri anziani, sia Altoum che Timur, non dispongono del potere. Anzi, sono sottomessi, marginali e poco importanti per lo svolgimento dell'azione. Sono legati al passato, a ciò che non esiste più (nel caso di Timur il regno tartaro; e nel caso di Altoum il periodo aureo della Cina) e per questa ragione il maestro associa il belcanto solo a Timur e ai discorsi sui tempi passati. Calaf e la principessa rappresentano una nuova generazione e quindi non possono che essere musicati diversamente.⁴⁴² Demel sostiene che l'eroina non viene mai combinata con una melodia tipicamente lirica, bensì con uno stile di canto libero e moderno.⁴⁴³ Liù, per esempio, canta più tradizionalmente, anche se i suoi esotismi non provengono da fonti originali, ma sono sempre delle invenzioni di Puccini. Altoum, il popolo cinese e i ministri invece riproducono delle canzoni realmente cinesi, prese da un carillon antico, che il lucchese prese in prestito da un suo amico, il barone Fassini-Camossi, un collezionista di antichi oggetti orientali. Sono state individuate otto musiche di origine asiatica, di cui tre risalgono al carillon.⁴⁴⁴ Altre sono prese da "Chinese Music" di Aalst o sono una fusione della tradizione occidentale con quella orientale. Anche l'orchestra è stata arricchita con degli strumenti sconosciuti all'orecchio europeo (tam tam, gong cinese, xilofono, carillon ecc.); tutto a favore del colore locale e dell'atmosfera concreta. Puccini era un perfezionista e creando un'opera, creava uno spettacolo che trascinava lo spettatore via con sé, simile al teatro gozziano. Una fiaba come la "Turandot" doveva sorprendere e raccontare delle storie quasi impossibili e contemporaneamente fin troppo reali, come la vita del compositore. Egli scappava nel mondo della musica, scappava per non affrontare la monotonia del quotidiano, per poi ritrovarsi di fronte alle figure femminili come la principessa fredda (magari una riflessione di sua madre?

⁴⁴¹ Puccini, 2006, S.42

⁴⁴² vgl.: Demel, 1995, S.191

⁴⁴³ ibid.

⁴⁴⁴ Korfmacher, 1993, S.94

O è semplicemente una persona psichicamente instabile che sente la gioia quando si vendica sui giovani principi?) Lo spettatore vede le sembianze della protagonista già nel primo atto; là resta ferma sul suo podio, irrigidita, quasi finta. Nell'atto secondo parla finalmente al popolo di Cina e le sue prime parole sono una giustificazione: spiega i motivi, per cui è così crudele. Ciò nonostante, non potrà più essere considerata come figura del tutto positiva. Liù ha rubato sia la sua posizione sia il cuore dello spettatore. Soltanto Calaf è ancora affascinato della bella "cinta di gel" ed è sicuro di voler risolvere i tre enigmi. Nella tesi si è già analizzato il significato del numero "tre" ed anche le risposte date agli enigmi. Sappiamo ormai che le risposte variano secondo la fonte considerata (Schiller, Gozzi, Puccini, ecc.) e sappiamo altrettanto che il lucchese assimilò nella "Turandot" le sue proprie esperienze, provenienti soprattutto dall'infanzia. Ma allora perché spesso uccideva la sua amata protagonista? E per quale ragione non uccide Turandot? Mosco Carner crede che a causa del rapporto ambiguo con sua madre, Puccini si sia sentito in colpa di amare altre donne e così non aver potuto non amarle, le abbia dovute uccidere.⁴⁴⁵ La principessa invece è un'incarnazione della madre (oppure di Elvira) e quindi è degna di sopravvivere. In confronto la vita di Puccini finì abbastanza presto, a 66 anni, prima di aver potuto concludere ciò che aveva iniziato. Solo due anni dopo Franco Alfano aggiunse una conclusione definitiva all'ultima opera del compositore celebre; una fine che rimane però per sempre una copia, visto che non è la versione del maestro stesso.

Giacomo Puccini morì il 29.novembre 1924 dopo un'operazione rischiosa per curare il cancro alla laringe. Il suo cuore non voleva più battere. Si fermò all'improvviso e quindi arrivò il momento che il maestro aveva previsto poco prima e che aveva temuto assai: La sua opera resta incompiuta. Il 25.aprile 1926 Arturo Toscanini diresse la prima di "Turandot". Dopo la morte di Liù pose la bacchetta e disse: "Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto."⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Carner, 1996, S.482f

⁴⁴⁶ Gara, 1958, S.563

11. ANHANG

La Bohème

ERSTES BILD

Mansarde

Ein Wintertag in Paris - dem Paris Balzacs. Colline, Marcello und Schaunard, drei Künstlerfreunde, verlassen nach einer Auseinandersetzung mit dem Hausherrn Benoît in übermütiger Laune ihr Dachzimmer, um den Weihnachtsabend im Café Momus, ihrem Stammlokal im Quartier Latin, zu feiern. Rodolfo verspricht nachzukommen, sobald sein Artikel fertig sei.

Da klopft es. Mimi, eine Midinette, steht vor der Tür; der Wind hat ihre Kerze ausgeblasen. Schon auf den ersten Augenblick nimmt die zarte Schönheit der jungen Nachbarin Rodolfos Herz gefangen. Ein verlorener Schlüssel, die abermals verlöschende Kerze, ein wenig männliche Willkür und geradesoviel mädchenhafte Koketterie - genügend Momente, um an einem kalten Pariser Weihnachtsabend die Liebe erwachen zu lassen: Im Mondlicht finden sich ihre Hände (*Che gelida manina*). Verwirrt wirft sich die bezaubernde Unbekannte in einen Sessel. Jetzt stellt sich Rodolfo ihr vor (*Chi son? Sono un poeta*) und sie nennt ihm ihren Namen (*Mi chiamano Mimi*). Nach einem Augenblick verliebter Einsamkeit (*O soave fanciulla*) folgt das junge Paar den ungeduldig rufenden Freunden ins Café Momus.

ZWEITES BILD

Quartier Latin

Weihnachtsmarkt und Trubel auf einem freien Platz vor dem Café Momus. Rodolfo und Mimi haben die Freunde gefunden und setzen sich zu ihnen. Mit unfeierlichem "Pathos" zelebrieren die Freunde eine Aufnahmefeier: Mimi gehört jetzt zu dem Kreis. Da nähert sich ein seltsames Paar: Am Arm des alten Alcindor erscheint Musetta, "der Stern des Quartier Latin", eine ehemalige Geliebte Marcellos.

Sowie sie ihren früheren Freund erblickt, beginnt Musetta unter den Augen ihres derzeitigen Galans einen verliebten Flirt mit Marcello (*Quando m'en vo*). Der fängt schnell wieder Feuer; und während Alcindor mit dem Auftrag, ein Paar Schuhe für Musetta zu kaufen, fortgeschickt wird, tragen Colline und Marcello Musetta durch die ausgelassene Menge. Der geprellte Alte findet bei der Rückkehr nur noch die unbezahlte Rechnung vor.

DRITTES BILD

Barrière d'enfer

Dem Weihnachtsabend sind Wochen ständig wechselnden Glücks für die beiden Paare - Marcello und Musetta, Rodolfo und Mimi - gefolgt. Marcello hat für Musetta in einer Schenke nahe der Barrière d'Enfer Quartier genommen. Dorthin kommt Mimi in der trostlosen Frühe eines Februarmorgens, um bei Marcello Rat zu suchen: Ihr Verhältnis zu Rodolfo ist fast unhaltbar geworden, seine übergrosse Leidenschaft treibt ihn zu Misstrauen und Eifersucht. Rodolfos grösste Sorge aber, das gesteht er seinem Freund Marcello, gilt der immer schwächer werdenden Gesundheit der Geliebten, ihrem hartnäckigen, beängstigenden Husten, der sich in seinem kalten Nordzimmer täglich verschlimmert.

Marcello meint, in diesem Fall sei es das Beste, sich zu trennen. Er selbst entzweit sich - eines anderen Liebhabers wegen - mit Musetta. Während eines grotesken Streits zwischen den beiden, nehmen Rodolfo und Mimi schweren Herzens Abschied voneinander (*Donde lieta usci*). Ganz trennen, so versprechen sie sich, werden sie sich aber nicht eher, als "bis rings die Blumen blühn".

VIERTES BILD

Mansarde

Drei, vier Monate sind vergangen. Weder Marcello noch Rodolfo haben etwas von den Mädchen gehört. Aber ihre Gedanken schweifen immer wieder zurück, und wenn sie sich unbeobachtet glauben, hängen sie ihren Träumen nach und holen die kleinen Andenken hervor, die ihnen aus der glücklicheren Zeit geblieben sind...

Mitten in die halb wehmütigen, halb ausgelassenen Erinnerungen hinein kommt plötzlich Musetta; sie bringt Mimi mit, die sich vor Erschöpfung kaum mehr bis zur Zimmertür schleppen kann. Rodolfo bettet das geliebte Mädchen auf ein Lager. Die Freunde und Musetta legen ihre letzte Habe zusammen, um für die Kranke Medizin und einen Doktor zu besorgen und ihr den sehnlich gewünschten Muff schenken zu können. Colline nimmt wehmütig Abschied von seinem Mantel (*Vecchia zimarra, senti*), den er im Pfandhaus beleihen lassen will. Dann bleiben Rodolfo und Mimi für eine Weile allein, Gelegenheit für Mimi, ihn ein letztes Mal ihrer Liebe zu versichern (*Sono andati? Fingevo di dormire*). Allmählich kehren die Freunde zurück. Aber alle ihre Anstrengungen kommen zu spät. Ein letztes Mal schlägt Mimi die Augen auf, erkennt mit erlöschender Freude den Muff und schläft sanft hinüber. Rodolfo bleibt mit seinem Schmerz allein.

La fanciulla del West

ERSTER AKT

Die Schenke »Zur Polka« füllt sich jeden Abend mit Goldgräbern, die von der Arbeit kommen. Sie sind rauhe, von Heimweh geplagte Burschen. Man sammelt Geld für Larkens' Heimkehr und wirft Sid, der beim Spielen betrügt, hinaus. Die Wirtin Minnie verwahrt die Ersparnisse der Goldgräber und wird von ihnen verehrt. Sie weist Sonora und den Sheriff, die sich um sie bemühen und miteinander streiten, ab. Ahsby, der Jagd auf Ramerrez' Bande macht, kommt und mahnt zur Vorsicht, weil die Banditen in der Nähe sind. Nachdem die Post gekommen ist, wird ein Fremder gemeldet, der sich als Mister Johnson aus Sacramento vorstellt. Der eifersüchtige Sheriff will Johnson aus der Schenke weisen, doch Minnie glaubt, dem Fremden schon einmal begegnet zu sein, und bürgt für ihn. Der Mestize Castro aus Ramerrez' Bande wird gefangen hereingeschleppt. Er erkennt in dem am Boden liegenden Gepäck den Sattel seines Hauptmanns und weiss, dass Ramerrez vortäuscht, Johnson zu sein. Es gelingt ihm, die Goldgräber auf eine falsche Spur zu locken. Johnson ist mit Minnie allein zurückgeblieben; beide verlieben sich ineinander. Da ertönt von draussen ein Pfiff. Johnson verlässt Minnie, verspricht aber, sie später zu besuchen.

ZWEITER AKT

Minnie lässt von ihrer indianischen Dienerin alles für Johnsons Besuch vorbereiten. Weil es draussen schneit, bittet Minnie ihren Gast, über Nacht zu bleiben. Rufe ertönen. Minnie versteckt Johnson vor dem eifersüchtigen Sheriff, der mit den Goldgräbern eintritt und erklärt, dass Johnson Ramerrez ist. Minnie weist Johnson, als sie wieder allein sind, trotz seiner Bitten aus dem Haus. Ein Schuss fällt; Johnson stürzt verwundet herein. Minnie versteckt ihn. Rance, der Sheriff, tritt ein, sucht nach dem Verwundeten und entdeckt ihn. Während Johnson ohnmächtig zusammenbricht, bietet Minnie dem Sheriff ein Pokerspiel an: Gewinnt er das Spiel, wird sie seine Frau, verliert er, ist Johnson frei. Geschickt betrügt Minnie den Sheriff. Rance muss wütend das Haus verlassen.

DRITTER AKT

Die Goldgräber haben Ramerrez' Verfolgung wieder aufgenommen und ihn gefangen. Ahsby und Rance triumphieren; der Bandit soll sofort gehängt werden, obwohl er schwört, niemals einen Menschen getötet zu haben. Seine letzte Bitte ist, Minnie nie wissen zu lassen, wie er starb. Da galoppiert diese im letzten Moment herbei und stellt sich schützend vor ihn. Mit der

Pistole in der Hand kann sie die Männer bewegen, Johnson freizulassen. Sonora schenkt ihr den Gefangenen im Namen der Männer; mit ihm verlässt Minnie das Lager, um ein neues Leben zu beginnen.

Turandot

ERSTER AKT

Prinzessin Turandot hasst alle jungen Männer, weil einst ein tatarischer Eroberer ihre Ahnfrau, Prinzessin Lo-uling, zugrunde gerichtet hat. Niemals will Turandot einem Mann angehören und gibt jedem Freier drei unlösbare Rätsel auf. Wenn der fremde Prinz nicht in der Lage ist, die richtigen Antworten zu finden, ist sein Kopf ohne Gnade dem Henker verfallen. Die Köpfe derer, die die Probe nicht bestanden haben, sieht man auf Pfählen aufgespießt. Wiederum verliert ein Mandarin den kaiserlichen Erlass und wiederum hat ein Freier, der Prinz von Persien, die Lösung nicht gefunden; er wird bei Mondaufgang hingerichtet werden. Während die schaulustige Menge tobend die Exekution erwartet, finden sich in dem allgemeinen Tumult Timur, der entthronte König der Tataren, und sein Sohn Kalaf, die einander verloren haben. Timur ist wie Kalaf auf der Flucht und wird von der hübschen Sklavin Liu begleitet. Das junge Mädchen hat als einzige ihrem Herrn die Treue gehalten, weil Kalaf ihr einmal zugelächelt hat.

Kalaf ist von Turandot, die bei Mondaufgang der Hinrichtung zusieht, hingerissen. Drei kaiserliche Minister, Ping, Pang und Pong, treten in Masken auf und versuchen, den Prinzen unter Hinweis auf die vielen anderen schönen Mädchen umzustimmen. Vergeblich. Auch die Stimmen der toten Prinzen und das abgeschlagene Haupt des persischen Prinzen, das der Henker dem Volk zeigt, beeindrucken Kalaf nicht. Selbst die Bitten seines Vaters und Lius, die den Prinzen heimlich liebt, (*Signore, ascolta*) können ihn nicht hindern, sich um die Prinzessin zu bewerben. Kalaf bittet Liu, seinem Vater treu zu bleiben, wenn er sterbe (*Non piangere, Liu*). Dann schlägt er dreimal gegen den grossen Gong, zum Zeichen, dass ein neuer Prinz um Turandot wirbt.

ZWEITER AKT

Die drei kaiserlichen Minister treffen sich in einem Pavillon und beklagen Chinas Lage. Dreizehn Prinzen sind wegen Turandot schon getötet worden; Ping, Pang und Pong hoffen auf den Tag, da die Prinzessin den richtigen Freier treffen wird und sie wieder auf ihre Landsitze heimkehren dürfen (*Ho una casa nell' Honan*).

Eine grosse Menschenmenge ist vor dem kaiserlichen Palast zusammengeströmt, um Turandots neuen Bewerber zu sehen. Der Kaiser von China erscheint mit den acht Weisen, die in versiegelten Rollen die Lösung der Rätsel bei sich tragen; dann naht, stolz, schön und kalt, Turandot und verkündet, dass sie durch ihr Verhalten den einstigen Frevel an ihrer Urahnin rächen wolle (*In questa reggia*). Dann legt sie dem Prinzen ihre Fragen vor. Zum Staunen des Kaisers, der Weisen und des ganzen Volkes gelingt es Kalaf, die drei Rätsel zu lösen, »Hoffnung, Blut und Turandot« sind die richtigen Antworten. Während das Volk dem fremden Prinzen jubelt, bittet Turandot den Kaiser umsonst, sein Wort zurückzunehmen. Da gibt ihr Kalaf seinerseits ein Räsel auf: Wenn es der Prinzessin gelinge, bis zum Morgengrauen seinen Namen zu erfahren, sei sie frei, er aber wolle sterben.

DRITTER AKT

Turandot hat befohlen, dass niemand in dieser Nacht schlafen darf; das Volk wird unter Androhung strenger Strafen aufgefordert, den Namen des Prinzen ausfindig zu machen. Mit zuversichtlichen Gedanken an den morgigen Tag greift Kalaf den Befehl auf (*Nessun dorma*). Vergeblich bemühen sich die Minister, dem Prinzen das Geheimnis zu entlocken; da bringen Soldaten Timur und Liu herbei, die man mit dem Fremden sprechen sah. Liu behauptet, nur

sie allein kenne den Namen des Prinzen (*Tanto amore segreto*). Als man sie durch Foltern zwingen will, Kalaf zu verraten, erdolcht sie sich (*Tu, che di gel sei cinta*). Von der Grösse ihres Opfers ist die Prinzessin erschüttert, will aber ihre Haltung immer noch nicht aufgeben. Kalaf entreisst ihr den Schleier und küsst Turandot leidenschaftlich (*Principessa di morte*). Ihr eisiges Herz beginnt zu schmelzen. Überwältigt von ihren Gefühlen gesteht sie dem Prinzen, dass sie diesen Augenblick schon immer gefürchtet habe (*Del primo pianto*), und bittet ihn, sie zu verlassen. Da nennt Kalaf selbst seinen Namen und gibt sich in ihre Hand. Vor allem Volk und ihrem Vater erklärt Turandot, den Namen des Prinzen zu kennen, er laute »Gemahl«. ⁴⁴⁷

HISTORISCHE FOTOS



Abb.27: Giacosa, Puccini, Illica 1895



Abb.28: Giacomo Puccini ca.1904



Abb.29: Elvira Bonturi 1885



Abb.30: Puccini und Sohn Antonio 1893

⁴⁴⁷ Handlungen: <http://www.opera-guide.ch/> (12.01.2013)



Abb.31: Puccini 1912

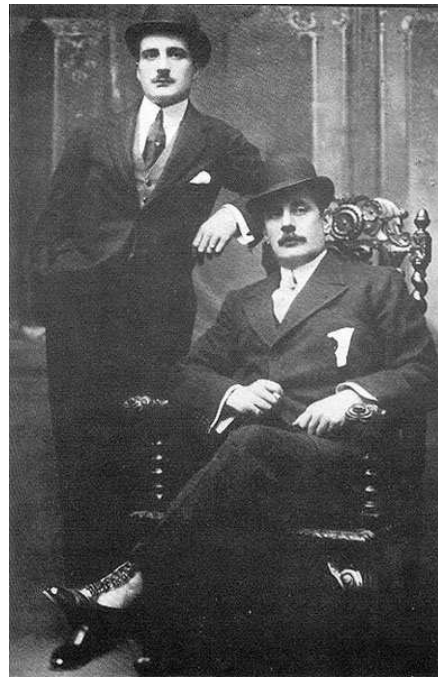


Abb.32: Puccini und Antonio 1910

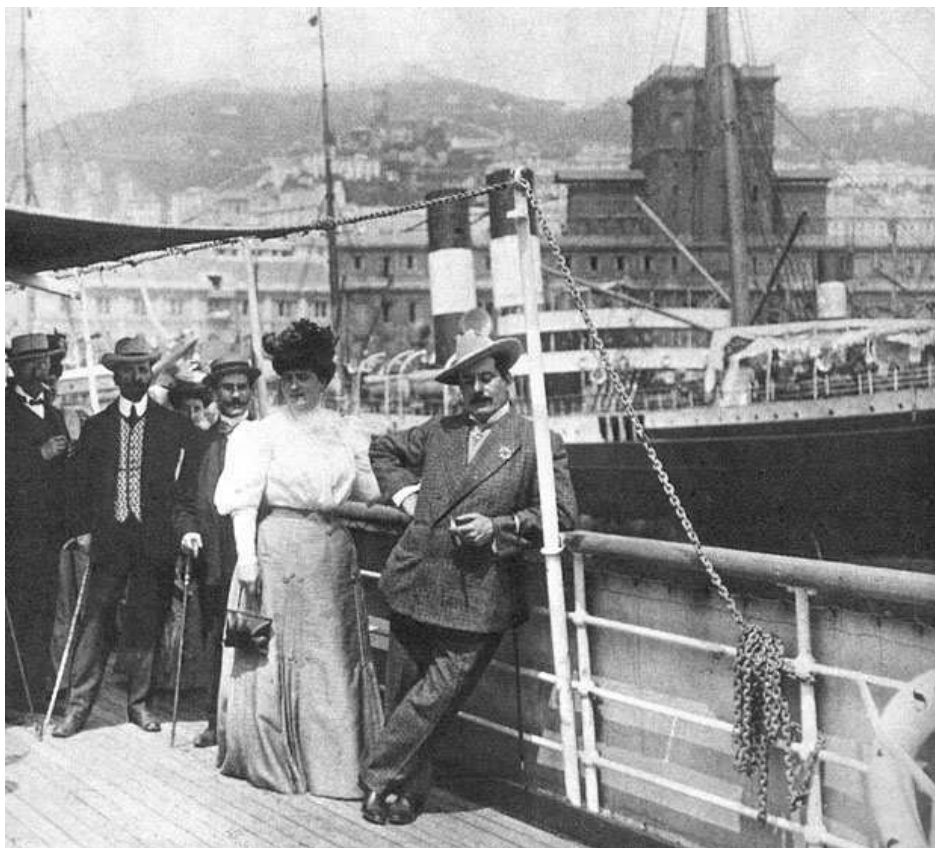


Abb.33: Elvira und Giacomo: Reise nach Buenos Aires 1905

448

⁴⁴⁸ alle historischen Fotos von <http://www.puccini-pics.com/> (15.12.13)

Abb.34:

Zeittafel

1858	22. Dezember: Giacomo Puccini wird als fünftes Kind von Albina und Michele Puccini in Lucca geboren
1864	18. Februar: Tod des Vaters
1868	Chorknabe in den Kirchen San Martino und San Michele in Lucca
1874–1880	Studium am Istituto musicale Pacini in Lucca, nebenher Tätigkeit als Organist. Erste Kompositionsversuche
1876	Puccini erlebt eine Aufführung von Verdis «Aida» in Pisa
1880–1883	Studium am Mailänder Konservatorium bei Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini
1883	14. Juli: Aufführung des <i>Capriccio sinfonico</i>
1884	31. Mai: Uraufführung der Oper <i>Le Willis</i> in Mailand (Teatro dal Verme)
	17. Juli: Tod der Mutter
	Beginn der Lebensgemeinschaft mit Elvira Gemignani, geb. Bonturi
	26. Dezember: Neufassung von <i>Le Willis</i> (unter dem Titel <i>Le Villi</i>) in Turin
1886	23. Dezember: Puccinis Sohn Antonio (Tonio) geboren
1889	21. April: Uraufführung der Oper <i>Edgar</i> an der Mailänder Scala
1891	12. März: Puccinis Bruder Michele stirbt in Rio de Janeiro. Puccini erwählt Torre del Lago zu seinem Wohnsitz
1892	28. Februar: Neufassung von <i>Edgar</i> in Ferrara
1893	1. Februar: Uraufführung der Oper <i>Manon Lescaut</i> in Turin
1896	1. Februar: Uraufführung der Oper <i>La Bohème</i> in Turin
1900	14. Januar: Uraufführung der Oper <i>Tosca</i> in Rom
1903	25. Februar: Autounfall Puccinis
1904	17. Februar: Uraufführung der Oper <i>Madama Butterfly</i> an der Mailänder Scala. 28. Mai: Neufassung der Oper in Brescia. Beginn des Briefwechsels mit Sybil Seligman
1905	Reise nach Südamerika
1907	Januar und Februar: Aufenthalt in New York
1909	28. Februar: Puccinis ehemalige Hausangestellte Doria Manfredi begeht Selbstmord
1910	10. Dezember: Uraufführung der Oper <i>La fanciulla del West</i> an der Metropolitan Opera New York
1917	27. März: Uraufführung der Oper <i>La rondine</i> in Monte Carlo
1918	14. Dezember: Uraufführung <i>Il trittico</i> an der Metropolitan Opera New York
1920	Beginn der Arbeit an <i>Turandot</i>

139

1921	Übersiedlung nach Viareggio
1922	August: Autoreise durch die Schweiz, Deutschland, Holland. Erste Anzeichen für Puccinis Todeskrankheit (Kehlkopfkrebs)
1924	29. November: Puccini stirbt in der Klinik von Dr. Ledoux in Brüssel
1926	25. April: Uraufführung der Oper <i>Turandot</i> an der Mailänder Scala

449

⁴⁴⁹ Höslinger, 2003, S.139f

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit hat das Thema der „Frau im Schaffen Giacomo Puccinis“ zum Gegenstand, wobei als „Frau“ sowohl die Ehegattin des Komponisten als auch die Heldinnen in seinen Meisterwerken verstanden werden. Besonders interessant sind dabei die vielen Wechselwirkungen zwischen der realen Figur und den fiktiven. Wie hat Puccini seine Frau Elvira Bonturi gesehen? Wie hat er seine Heroinnen dargestellt?

Ausgehend von der Biografie des Maestro, wird zunächst die bedeutendste Frauengestalt neben dem italienischen Meister, eben Elvira, präsentiert, (ihr äußeres Erscheinungsbild und ihr Charakter) anschließend werden bekannte Weiblichkeitsbilder der Epoche, wie die „Femme fragile“, „Femme enfant“ und „Femme fatale“ näher betrachtet und erläutert, um sie dann anhand konkreter Beispiele aus einigen ausgewählten Opern Puccinis zu analysieren. Für die wissenschaftliche Betrachtung wurden mehrere Szenen aus „La Bohème“, „La Fanciulla del West“ und „Turandot“ herangezogen, die darin agierenden Protagonistinnen miteinander verglichen und somit näher definiert. Hierbei spielen die Symbolik, das Verbale, aber auch das Nonverbale eine gewichtige Rolle. Der letzte Abschnitt dieser Arbeit (Punkt 7.) behandelt den ausgeprägten „Exotismus“ in Giacomo Puccinis „Turandot“, wobei einerseits tatsächliche Melodien asiatischer Herkunft, andererseits aber auch sogenannte „puccinische Exotismen“ vorgestellt werden. Die grundlegende Fragestellung bleibt allerdings: Wer verbirgt sich hinter diesen mannigfaltigen „donne pucciniane“? Wer war bzw. ist Mimì? Wie unterscheidet sie sich von einer kaltblütigen Turandot? Die Differenzen zwischen den Heroinnen sind evident und werden im Rahmen dieser wissenschaftlichen Betrachtung eingehend erforscht. Außerdem werden stets Parallelen zwischen dem Leben des Künstlers Puccini, und der von ihm erschaffenen Bühnenwelt gezogen, um damit nicht nur im Einzelnen, sondern auch im Ganzen an die Thematik der Frau im Schaffen des genialen Lucchesers herangehen zu können.

12. LITERATURVERZEICHNIS

Der biografische Teil dieser Diplomarbeit stützt sich insbesondere auf Clemens Höslingers „Puccini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, die musikalische Analyse von „Turandot“ hingegen auf Peter Korfmachers „Exotismus in Giacomo Puccinis 'Turandot'“, wobei ebenso dieselben musikspezifischen Abkürzungen übernommen wurden. (Bsp.: III 24 = 3. Akt, Ziffer 24; II 19/12 = 2. Akt, 19 Takte vor Ziffer 12; 5/II 20 = 2. Akt, 5 Takte vor Ziffer 20)

Abell, Arthur M.: Gespräche mit berühmten Musikern. 2.Aufl. Eschwege: Schroeder 1973

Adami, Giuseppe: Puccini. Milano: Fratelli Treves 1935

Adami, Giuseppe [Hrsg.]: Giacomo Puccini. Epistolario. 2.Aufl. Mailand: Mondadori 1982

Alberti, Luciano: Puccini „regista“. La bohème. In: Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte. Hrsg von Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1997

Ashbrook, William u. Powers, Harold: Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition. Princeton, New Jersey : Princeton University Press 1991

Baur, Eva Gesine: Geheimnisse der Liebesgöttinnen. München: Schröder Verlag 2000

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. 8.Aufl. Freiburg im Breisgau: Herder 2010

Burbank, Jane u. Frederick Cooper: Imperien der Weltgeschichte. Das Repertoire der Macht vom alten Rom und China bis heute. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2012

Cara, Eugenio [Hrsg.]: Carteggi Pucciniani. Mailand: Ricordi 1958

Carner, Mosco: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985

Carner, Mosco: Puccini Biografie. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel 1996

De Mauro, Tullio: Storia linguistica dell'Italia unita 1. Bari: Laterza 1976

Demel, Stefan und Gernot Demel: Giacomo Puccini. Eine Psychobiographie. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1995

Der Brockhaus: in einem Band. Mannheim: Brockhaus 1992

Diederich, Madeleine: Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek. (Dipl.) Wien: Universität Wien 2008

Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi, Milano [u.a.]: Ricordi & Co., o.D. [1893]

Feigl, Doris: Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. (Dipl.) Wien: Universität Wien, 2000

Ferrabino, Aldo [Hrsg.]: Lessico universale italiano. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Bd.7. Roma 1968

Gelli, Piero [Hrsg.]: Dizionario dell'opera 2008. aktualisierte Aufl. von Filippo Poletti. Milano: Baldini Castoldi Dalai 2007

Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990

Höslinger, Clemens: Puccini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 7. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003

Impelluso, Lucia: Nature and its symbols. Übers. von Stephen Sartarelli. Los Angeles: Getty Publications 2004

Korfmacher, Peter: Exotismus in Giacomo Puccinis „Turandot“. Köln: Petra Dohr Verlag 1993

Loucaidou, Maria: Das Frauenbild in Puccinis Opern. Salzburg: Univ. Dipl. Mozarteum 1999/2000

Macchi, Vladimiro u. Walter Frenzel [Hrsg.]: Langenscheidts Taschenwörterbuch. Italienisch. Italienisch-Deutsch. Deutsch-Italienisch. 5.Aufl. Berlin [u.a.]: Langenscheidt 2001

Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Düsseldorf: Claassen Verlag 1974

Mehnert, Henning (Hrsg.): Nachwort. In: Puccini, Giacomo: La Bohème. Stuttgart: Reclam 1995

Murger, Henri: Die Bohème. übers. Von Wilhelm Cremer. Hamburg: tredition GmbH 2011

Puccini, Giacomo: Il Tabarro. Giuseppe Adami. Milano: Ricordi 1918

Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. Ricordi Opera Vocal Score Series. [Engl. Übers. von R. H. Elkin. Arr. von Carlo Carignani]. Milano: BMG, Ricordi 1940

Puccini: La Bohème. Klavierauszug mit italienischem Text und deutscher Übertragung von Hans Swarowsky. Mailand: Ricordi 1965

Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. [Dvd] Insz. von Giancarlo del Monaco. Hamburg: Deutsche Grammophon 2005, Aufn. 1992

Puccini, Giacomo: Turandot. Textbuch (Italienisch-Deutsch). Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen. Mainz: Schott Musik International 1998

Puccini, Giacomo: Turandot. Italienisch/Deutsch. Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni. Übers. und hrsg. von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2006

Puccini, Giacomo: Turandot. Opera completa per canto e pianoforte. Klavierauszug. Milano: BMG, Ricordi 2006

Puccini, Giacomo: Manon Lescaut. Italienisch/Deutsch. Dammma lirico in quattro atti. Operndrama in vier Akten. Übers. und hrsg. von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2007

Puccini, Giacomo: La Bohème. Übers. und hrsg. von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 2012

Richardson, Samuel: Pamela or Virtue rewarded. Harmondsworth: Penguin Classics 2003

Roth, Olaf M.: Puccini. La Boheme. Leipzig: Henschel 2012

Rugarli, Giampaolo: La divina Elvira. L'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini. Venezia: Marsilio 1999

Scalera, Italo: I grandi imprenditori del XIX secolo. Centocinquanta anni di storia di Italia, di scoperte, di invenzioni, di impresa, di lavoro. Padova: Cedam 2011

Schiller, Friedrich: An die Freunde In: Schiller Sämtliche Werke in vier Bänden. Mit einer biographischen Einleitung. Bd.1. Augsburg: Weltbild Verlag 1998

Serianni, Luca: Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Torino: Utet 1989

Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. Libretto di G.Civinini e C.Zangarini.Milano: Ricordi 1960

Sinchelli, Enrico: Le stelle della lirica. I grandi cantanti della storia dell'opera. (2. Aufl.) Rom: Gremese 2002

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. In: Puccini. La Bohème. Hrsg. Von der Staatsoper unter den Linden. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2001

Strasser-Vill, Susanne: Exoticism in stage art. In: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, hrsg v. Jürgen Maehder. Pisa: Giardini 1985

Thomalla, Ariane: Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann 1972

Yoshida, Shinobu: Modeling heroines from Giacomo Puccini's operas. Michigan: (Diss.) University of Michigan 2011

13. INTERNETQUELLEN

<http://www.bruehlmeier.info/freud.htm>
http://www.datadiwan.de/netzwerk/index.htm?/experten/he_003d_.htm
<http://www.eurispes.com/EURISPES/77/cap.1.htm>
<http://www.grimmstories.com/language.php?grimm=055&l=de&r=en>
<http://www.gutenberg.org/files/16551/16551-h/16551-h.htm>
<http://www.karadar.com/index.php/en/component/resource/article/5-librettos/31747-madama-butterflyact-ilibrettopdf.html>
<http://lexikon.stangl.eu/455/suizid/>
<http://www.opera-guide.ch/>
http://opera.stanford.edu/Puccini/Butterfly/atto1_a.html
http://www.puccinifestival.it/website/allegati/areastampa/PuccinialCinemaframebyframe_MarioBernardiGuardi_2agosto2008.pdf
<http://www.puccinimuseum.org/persone.php>
<http://www.puccini-pics.com/>
<http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/files/2009/06/pp380-383.pdf>
<http://www.treccani.it/vocabolario/grisette/>
http://www-5.unipv.it/girardi/puccini/Edgar_1889_libretto.pdf

14. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1: Figlie, spose, madri. Testimonianze di vita quotidiana.	S.12
Abb.2: Puccinis Stützen	S.17
Abb.3: Eurispes. <i>Donne, lavoro e società</i>	S.22
Abb.4: The Ideology of Conduct.Essays on Literature and the History of Sexuality Figure I-1	S.25
Abb.5: Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut	S.35
Abb.6: Roth, 2012, S.59	S.40
Abb.7: Puccini, 1965, S.42	S.45
Abb.8: Puccini, 1965, S.210	S.52
Abb.8: Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. S. 210	S.70
Abb.10a und 10b: Puccini, 1940, S. 229f	S.72
Abb.11: Puccini, 1960, S.79	S.73
Abb.12: Puccini, Ricordi 2006, S.1	S.100
Abb.13: Korfmacher, 1993, Notenbeispiel VIII, S.80	S.102
Abb.14: Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XIII, S.84	S.103
Abb.15: Korfmacher, Notenbeispiel XV, S.86	S.104
Abb.16: Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XVII, S.88	S.105
Abb.17: Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XIX, S.90	S.105
Abb.18: Korfmacher, 1993, Notenbeispiel XX, S.91	S.105
Abb.19: Korfmacher, Notenbeispiel XXI, S.91	S.106
Abb.20: Korfmacher, Notenbeispiel XXV, S.97	S.106
Abb.21: Korfmacher, Notenbeispiel XXIV, S.96	S.107
Abb.22. idem, Notenbeispiel XXVIII, S.99	S.107
Abb.23: idem, Notenbeispiel XXVII, S.98	S.108
Abb.24: idem, Notenbeispiel XXIX, S.99	S.108
Abb.25: idem, Notenbeispiel XXX, S.100	S.108
Abb.26: Korfmacher 1993, Notenbeispiel XXXI, S.100	S.110
Abb.27: Giacosa, Puccini, Illica 1895	S.129
Abb.28: Giacomo Puccini ca. 1904	S.129
Abb.29: Elvira Bonturi 1885	S.129
Abb.30: Puccini und Sohn Antonio 1893	S.129
Abb.31: Puccini 1912	S.130
Abb.32: Puccini und Antonio 1910	S.130

Abb.33: Elvira und Giacomo: Reise nach Buenos Aires 1905

S.130

Abb.34: Zeittafel

S.131

15. Curriculum Vitae



PERSON

geb. am 17.06.1984 in Wien

Vater: Igor Ivchenko, Klavierpädagoge und Korrepetitor an der Wiener Staatsoper
(in Ruhestand)

Mutter: Ella Malkin, Gesangspädagogin an der Musikschule der Stadt Wien und
Sängerin

AUSBILDUNG

seit 2010 Spanischkurse an der Universität Wien

seit 2006 Studium der Slawistik (Russisch), Universität Wien

seit 2003 Studium der Romanistik (Italienisch), Universität Wien

1999-2003 Oberstufenrealgymnasium Hegelgasse 14, 1010 Wien (Matura mit „gutem
Erfolg“ bestanden)

1998-1999 Höhere Lehranstalt für Tourismus, Wassermannngasse 12, 1210 Wien

1994-1998 Hauptschule Max Winter Platz 2, 1020 Wien

1990-1994 Volksschule Asperner Heldenplatz 3, 1220 Wien

STUDIENRELEVANTE FORTBILDUNG

Feb. 2007- Juli 2007 Auslandssemester an der „Università di Roma - La Sapienza“

Feb. 2006 Sprachkurs im Comitato Linguistico, Perugia

Feb. 2005 Sprachkurs am Istituto Italiano di Firenze

Feb. 2004 Sprachkurs am Istituto Italiano di Firenze (Florenz)

BERUFSERFAHRUNG

August 2011- August 2012 Leitung der Sprachschule „Dialog“, 1070 Wien

seit 2010 Lehrtätigkeit im Sprachinstitut „WWT“, Wien

2009-2011 Lehrtätigkeit in der „Schülerhilfe“, Korneuburg

seit 2006 private Unterrichtstätigkeit

seit 2003-2012 Mitarbeit in der Organisation der Konzertreihe „Alte Musik in St.
Ruprecht“

SPRACHEN

Deutsch (Muttersprache), Russisch (Muttersprache), Italienisch (fließend), Englisch
(Maturaniveau), Spanisch (B1-Niveau)

MUSIKALISCHE AUSBILDUNG

2008 Abschlussskonzert an der Musikschule der Stadt Wien

1990-2008 privater Klavierunterricht

HOBBIES

Lesen, Schreiben, Musizieren, Reisen, Sport, Museen, Theater, Tanzen