Handreichung von Professor Norbert Abels zu Puccinis Il Trittico

Todesarten

In Puccinis von tiefem Fatalismus geprägten Spätwerk fällt kein transzendentes Licht auf die leidgeprüften Figuren. *Il trittico,* zu großen Teilen zur Zeit des Ersten Weltkrieges geschrieben, den die Expressionisten als „Menschheitsdämmerung" begriffen und den der bissige Wiener Publizist Karl Kraus mit der Überschrift „Die letzten Tage der Menschheit" versah, zeugt vom bewussten Verzicht des Komponisten auch auf den utopischen Erlösungsanspruch Wagners und seiner Epigonen. In Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* wird gelitten, auch in der jenseitigen Welt gestraft und gebüßt. Der Weg zur Comédie humaine eines Realisten vom Schlage Balzacs war damit eingeschlagen. Puccinis musiktheatralischer Kosmos kann in diesem Kontext begriffen werden. Richard Specht akzentuierte 1931 ganz in diesem Sinne das Werk des Meisters aus Lucca: „Puccinis Musik weiß nichts von Gott, nichts von Geistigkeit und dem Rätsel der Welt, nichts vom Sinn des Lebens, wie die der großen Meister, und sie gibt nicht, wie diese, Antwort auf die Fragen des Diesseits und Jenseits. Sie erhebt nicht auf höhere Stufen, und der Ruf der geheimnisvollen Mächte bleibt ihr stumm. Sie weiß nichts von Traum und Ahnung, nichts von der Idee, nur von ihrer Erscheinung in der wachen Wirklichkeit. Aber sie weiß vom Menschen. Und wenn sie nicht zu befreien, zu beflügeln, die innere Schau zu weiten vermag, und wenn ihr die Kraft der seelischen Verwandlung fehlt: sie vermag zu rühren und das Herz zu bewegen. Die Gottesstimme schweigt. Aber die Bruderstimme, die vox humana, tönt laut."

Verbindet ein unterirdischer Gang die Einakter des *trittico* oder sind dessen drei Teile – in der Aufführungsgeschichte in unterschiedlicher Reihenfolge inszeniert – ohne jede Korrespondenz untereinander? Ein großer Teil der Puccini-Literatur behauptet das Letztere, erblickt in der burlesk-parodistischen Farbe des *Schicchi* kein Pendant zur „tinta nera" (Puccini), den finsteren Farben des *tabarro.* Die Verse des Schlusschores von *Suor Angelica,* gedichtet vom geistlichen Freund des Komponisten, Pater Panicelli, – in dessen Puccini-Biografie von 1949 wird Puccini als „Atheist" bezeichnet – entsteigen der monastisch-hermetischen Sphäre, gleiten in einer nachgerade surrealen Phantasmagorie der empirischen Erdennot und verlieren sich im grenzenlosen Raum. Worin, so fragte man sich unablässig, soll just von dort eine Brücke geschlagen werden zur dumpfen Goldgier der florentinischen Erbbande des *Schicchi,* für deren

höchst plastischer Ausgestaltung der Librettist Giovacchino Forzana nur eine einzige Terzine aus dem XXX. Canto von Dantes *Inferno* notwendig war: „Zu mir: Der Tolle dort ist Gianni Schicchi; in seiner Tollwut plagt er so die anderen. / Der einst des besten Stücks der Herde wegen Buoso Donatis Stelle eingenommen, sein Testament verfasst und unterschrieben."
Variationen über den Tod. Er verleiht den drei Einaktern Puccinis eine gemeinsame Grundfarbe. Er ist der Fluss, der sie verbindet und in dem sich ihre Süchte und Passionen reflektieren: Eifersucht und sinnliches Begehren, Sehnsucht und Weltabkehr, Geldsucht und Kleingeist. Das Milieudrama (*Il tabarro*), die Seelenstudie (*Suor Angelica*) und die Burleske (*Gianni Schicchi*) umkreisen mit unterschiedlichen Akzenten allesamt das Sterben.
Die Spielorte sind Paris, ein Kloster und die Stadt Florenz. *Il tabarro* schildert mit sozialkritischem Verismus das hoffnungslose Elend der Seine-Schiffer, worin sich ein blutiges Eifersuchtsdrama entwickelt. Als lyrisches Gegenstück dazu entführt *Suor Angelica* in die Weltabgeschiedenheit eines Frauenkonvents. Die Tragödie einer Nonne gipfelt im Freitod; dennoch erfährt Suor Angelica vor ihrem Tod eine mystische Verklärung. Als Entlarvung spießiger Besitzgier ist das dritte Stück *Gianni Schicchi* zu sehen. Ein gewitzter Aufsteiger triumphiert hier über einen ganzen habgierigen Familienclan und bringt ihn durch doppelten Betrug um sein Erbe.
Il trittico war keineswegs eine zufällige Zusammenstellung dreier vorhandener Kurzopern, sondern das Ergebnis einer gezielten Stoffsuche. Seit der Vollendung der *Tosca* um 1900 verfolgte Puccini den Plan eines abendfüllenden Einakterzyklus. Kaum je hat er einen Opernplan so souverän angesteuert. Puccini ließ sich u.a. von Dantes *La divina Commedia* (*Die Göttliche Komödie*) inspirieren und verabschiedete sich mit den drei gleichsam spätimpressionistischen Charakterskizzen von der konventionellen Handlungsoper. Die Operntrilogie markiert ein höchst unkonventionelles Moment in Puccinis Entwicklung. Ihre Expressivität, feine Harmonik und ihr malerischer Facettenreichtum stehen gleichberechtigt neben den großen Musiktheaterwerken des Komponisten.
Die Entstehungsphasen überschneiden sich. Noch kaum ist im November 1916 *Il tabarro* eben beendet, beschäftigt sich Puccini bereits mit dem Drama von dem Freitod einer Nonne. Er unterbrach indessen schlagartig die Arbeit an *Schwester Angelica,* um mit der Komödie zu beginnen. Solcher Farbwechsel beflügelte ihn. Hernach – lange war der *Schicchi*

noch nicht beendet – kehrte er wieder zu dem todtraurigen Einakter zurück, voller Hoffnung auf dessen Wirkung beim großen Opernpublikum.
Eine sonderbare Generalprobe, die Anlass zu solcher Hoffnung gab, fand im Kloster statt. Während eines Besuches seiner in den Ordensstand getretenen Schwester Iginia – sie avancierte später zur Oberin im Kloster Vicopelago – rührte Puccini die versammelte Schwesternschaft zu Tränen, als er das Werk einschließlich des apotheotischen Schlusschoral – die *Marcia Reale della Madonna* – alleine am Klavier vorspielte.
Obgleich ihm aufgrund eines beständig sich verschlimmernden Augenleidens das Lernen schwer fiel, trug Puccini während der gesamten Entstehungszeit des *trittico* eine Taschenbuchausgabe der *Divina commedia* bei sich. Jahre zuvor wollte er ein stofflich ausschließlich aus den drei Teilen der *Divina commedia* extrapolierten Triptychon komponieren. Dantes am Karfreitagabend angetretene, siebentägige Jenseitsreise, die von der Hölle über den Berg der Läuterung zum Paradies führt, lieferte nicht nur die Wegmarken des geplanten Dreiteilers, sondern steigerte sich im Laufe der Jahre zum geistigen Fluchtpunkt des immer pessimistischer werdenden Puccini. Dantesk nehmen sich Puccinis Meditationen über die Fragilität von Ruhm und Ehre aus: „meine Erfolge? Sie vergehen und es bleibt wenig. Es sind vergängliche Dinge; (...) das Leben vergeht, es schreitet zum Abgrund hin (...) und das Auge blickt in die Ewigkeit". Von solcher Ewigkeit kündet das vom exponierten Diskantregister getragene, in die transzendentale Welt verweisende Finale von *Suor Angelica,* jener Einklang von drei Körpern: dem tief gelegenen Grabenorchester, dem großen gemischten Chor – im Himmel wird die irdische Polarität der Geschlechtertrennung zurückgenommen – und dem nach oben aufgerückten Bühnenorchester.
Puccini war wie Bach, Wagner, Schönberg und Berg von der Magie der Zahlen fasziniert und wusste, dass die Drei seit Urzeiten als Symbol der Vollkommenheit empfunden wurde, das sich medusenhaft freilich – die drei Rätsel der Turandot zeigen dies krass – in die Chiffre der Todesverfallenheit transformieren konnte. Die Drei bildet zuvor das kleine Glück der Insassinnen: Verknüpft ist die Zahl hier mit der symbolhaften Lichtmetaphorik, die für alle Teile des *trittico* gilt. Lehrmeisterin: „Ein hellglänzendes Zeichen der Güte des Allmächtigen! An drei Abenden nur im ganzen Jahre (...) schenkt uns der Herr das Glück die Sonne zu sehen, die auf den Brunnen fällt und ihn vergoldet."

Dantes unvergleichbares *Poema sacro,* in dem die wirkliche Welt gleichsam nach dem Gerichtstag über sie gestaltet wird und ihren in der göttlichen Ordnung verankerten Platz empfängt, besteht in enger Anlehnung an die religionsgeschichtlich durchaus weitverbreitete Vorstellung von der göttlichen Trinität aus drei Hauptteilen, die sich in jeweils 33 Gesänge gliedern. Der Stufenbau der drei jenseitigen Reiche lässt eine architektonische Form von wiederum drei mal drei Abschnitten erkennen. Schließlich korreliert mit solcher Anlehnung die Terzine als spezifische Form der *commedia.* Auch wenn der ursprüngliche Plan eines ausschließlichen Dante-Triptychons im Lauf der Jahre fallen gelassen wurde, bewahrte die der Trinitätsvorstellung entsprechende Grundidee des *trittico* ihre Anziehungskraft für Puccini. Erbittert musste er erleben, dass das Publikum nur jene Komödie vom Schlitzohr Dante goutierte, während das veristische und desolate Milieustück vom Mantel und erst recht das im Barockzeitalter angesiedelte Mysterienspiel um Verzweiflung, Tod und Verklärung mit perfider Obstinatheit abgelehnt oder gar ausgebuht wurden. Das war bereits bei der Premiere am 14. November 1918 an der New Yorker Met der Fall, wo trotz der Jahrhundertsängerin Geraldine Ferrar in der Titelrolle, das Mittelstück – Puccinis Lieblingsstück – frostig aufgenommen wurde. Das gleiche ereignete sich in Rom, London und an anderen Theaterhäusern. Gegen alle Widerstände und Kritiker – zu denen auch Toscanini, „dieser Halbgott" (Puccini), gehörte – hielt Puccini lange an der Unteilbarkeit des *trittico* fest. Dessen Rückbindung (lat: religio) war eben Dantes Reise durch die drei Reiche. Puccinis Proteste gegen die nun immer häufiger auftretenden Streichungen von *Schwester Angelica* und dann auch *Il tabarro* verhallten. Auch sein Verleger Ricordi wandte sich in dieser Sache gegen ihn. Am Ende resignierte Puccini und gab die Erlaubnis zur Fragmentierung des *tritticos.*

„Dass es so schwer sein muss, glücklich zu sein", seufzt die schmerzerfüllte Giorgetta, die nach dem frühen Tod ihres Kindes nicht mehr fähig ist, Michele, ihren Mann zu lieben. Michele ist in wenigen Monaten grau geworden. Das Trinken hat er aufgegeben, um einen letzten Versuch zur Rettung der Ehe zu unternehmen. Die Aussichten sind schlecht. In Didier Golds Milieustück treffen wir gleich zu Beginn auf einen resignierten Mann, der mit erloschener Pfeife – er selbst erkennt den metaphorischen Gehalt dieses Requisits – in die untergehende Sonne starrt. Wie in einem Käfig lebt sie weiterhin auf dem Schleppkahn. Sie hat einen Geliebten, den ehemaligen Zuchthäusler Luigi. Er kommt aus Belleville, demselben „schönen" Ort wie sie. Ihre

Sehnsucht nach dem Land verschmilzt mit ihrem Verlangen nach dem jungen Löscher. Sie hat für all das keine Worte: „Was es eigentlich sei, kann man nicht sagen", singt sie auf schwebenden Dreiviertelgrund „con grande intensita". Erst das Zauberwort, von einer namenlosen „Sehnsucht" – „questa strana nostalgia" – führt zu einem großen Crescendo auf einem komplexen Mischakkord, der die Unsagbarkeit in Noten bannt.
Puccini taucht den von todbringender Eifersucht getränkten Einakter in dunkelglänzende Farben. Am Schluss presst der Mann den Kopf der Frau auf das Gesicht ihres Geliebten, den er soeben erwürgt hat. „Vieni", ist sein letzter von unendlicher Verbitterung zeugender Ausruf, ein abstürzendes Oktavintervall, das erst von der Musik des Todesflusses wieder abgelöst wird, der weiter fließt, als sei nichts geschehen.
Schwester Angelica hat ihren Freitod lange vorbereitet. Sie versteht genau den tödlichen Trank zu bereiten. Ihre Lobpreisung der Natur gegen Ende des Stückes rührt einzig aus deren verschwenderischer Fülle an todbringenden Giften. Ihre Ode auf den Schierling – „Vergiss mein nicht! Und ich gedenke deiner" – macht das Sterben zum eigentlichen Initiationsritual: Wiederum wird das in der floristischen Metaphorik zum Ausdruck gebracht. „Euch Blumen alle segne ich von Herzen, weil ihr mich nun von allem Schmerz erlöst. Angelicas „Arie di fiori" ist die Absage an jede Vorstellung eines gütigen Gottes. Gegen dessen Unerbittlichkeit, personifiziert in der kalten Gnadenlosigkeit der alten Fürstin, wird die das Seelengefängnis aufhebende, aber durchaus heidnische Kraft der Natur aufgeboten. Solche Blasphemie, die man Puccini und dem Librettisten Forzano nicht zuletzt auch vom Ricordi-Verlag vorwarf, musste getilgt werden. Gegen die Proteste Puccinis wurde diese Arie aus der Partitur entfernt.
Wie im *tabarro* wird auch in *Schwester Angelica* der Tod eines Kindes zur entscheidenden Wendung im dramatischen Geschehen. Sieben Jahre sind vergangen, seit die Fürstentochter ins Kloster verbannt wurde. Seit zwanzig Jahren, seit dem Tode der Eltern, Fürst Gualtiero und Fürstin lara, beherrscht die Tante aufgrund einer testamentarischen Verfügung die Familie. Nach der Geburt ihres Sohnes, der Frucht einer kurzen Liebe, wurde Angelica verstoßen. Das Kind hat sie nur ein einziges Mal, unmittelbar nach der Geburt gesehen. Mit fünf Jahren sei es, so erfährt sie während des knappen Besuches der Fürstin, gestorben. Nun bleibe ihr, um die Zukunft ihrer Schwester Anna Viola zu gewährleisten, nur der Verzicht auf alle Ansprüche. Angelica versteht das ganz in ihrem Sinne. Sie wandelt längst als lebendige Tote in den

Klostermauern, gilt als Fremdkörper, dem man sich nur zögernd nähert. Sie ist eine Selbstmörderin, die auf den Tag ihrer Erlösungstat wartet.
Puccinis Musik spricht denn auch, was seine Heldin betrifft, von nichts anderem als Erwartung. Ihre ersten, hinter der Szene gesprochenen von Orgelklang festgesetzter Worte sprechen von der Todesstunde. Der auch aus dem Off kommende, gemischte große Chor am Ende, wiederum von Orgelklang eingefasst, klingt zur Erscheinung des toten Kindes. Der einsetzende Engelschor der Kinder ist nichts anderes als das endgültige Hinübergleiten in den Tod.
Gianni Schicchi beginnt mit einem „tumultuosa" ausgeschriebenen Allegro. Puccini ahnt in seufzenden, abwärts gleitenden und obstinat wiederholten Sekundschritten die falsche Trauer um den reichen Don Buoso, der soeben – es ist früher Vormittag – das Zeitliche gesegnet hat. Jeweils ein Moll- und ein Durakkord reichen aus, die Leid vortäuschende Erwartung eines kommenden Geldsegens auszudrücken. Ein uraltes Spiel, das Ritual des aufgesetzten Schmerzes und der Camouflierung der parasitären Ansprüche beginnt. Die Angst vor dem Verlust des Reichtums durch Buosos Schenkung an ein Kloster – wird aber nicht lange vorhalten. Die Farce beginnt. Alle auftretenden Figuren scheinen direkt aus der Commedia dell'arte des späten 13. Jahrhunderts entsprungen zu sein. Stegreifartig bannt Puccini seine Figuren in dieses gleichsam anthropologisch fundierte Muster der menschlichen Besitzgier. Bewusst greift er zur Demaskierung seiner ehrenwerten Gesellschaft, zum Eklektizismus: zur Verwendung älterer Affektmittel, hier neben dem Ausdrucksreservoir der pompösen Grand Opera auch der kaum zu überhörende Verweis auf Wagners Erlösungs- und Gralsmotivik, als es um den Retter des Schatzes, den vom Lande stammenden reich gewordenen Bauernsohn Gianni Schicchi geht. Wie Fenton und Nanetta in Verdis *Falstaff* scheinen auch hier das Liebespaar Rinuccio und Lauretta disponiert vom Kollektivgebot der Habsucht. War es in *tabarro* die Erinnerung, in *Angelica* die Erwartung, die als Pendant der Liebe ertönten, so ist es in der Burleske das Hier und das Jetzt, das Verlangen nacheinander, was sich der Unerbittlichkeit der Umstände widersetzt und von etwas ganz anderem kündet.

Professor Norbert Abels