



Volker Mertens

Giacomo
Puccini

Wohllaut, Wahrheit
und Gefühl

Giacomo Puccini

Le Villi 1884

Edgar 1889

Manon Lescaut 1893

La Bohème 1896

Tosca 1900

Madama Butterfly 1904

La Fanciulla del West 1910

La Rondine 1917

Il trittico 1917

MILITZKE
e-BOOK



Volker Mertens

Giacomo
Puccini

Wohllaut, Wahrheit
und Gefühl

Giacomo Puccini

Le Villi 1884

Edgar 1889

Manon Lescaut 1893

La Bohème 1896

Tosca 1900

Madama Butterfly 1904

La Fanciulla del West 1910

La Rondine 1917

Il turco in Italia 1917

MILITZKE
e-BOOK

Volker Mertens

Giacomo Puccini

Wohllaut, Wahrheit und Gefühl



Miltzke Verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright © 2009 by Miltzke Verlag GmbH, Leipzig

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Judith Krakowski, Julia Vaje

Umschlaggestaltung: Ralf Thielicke

Umschlagbild: © dpa, Hamburg 2008

Seite 2 Bild: akg-images

Satz und Layout: Thomas Butsch

Umsetzung als EBook: Christian Strebel

ISBN 978-3-86189-796-5

Besuchen Sie den Miltzke Verlag im Internet unter:
<http://www.miltzke.de>

Vorwort

Dies ist ein Buch für Puccini-Liebhaber und solche, die es werden wollen. Es führt zu den Opern hin, erhellt ihre Entstehungsbedingungen und das Verhältnis zu den Vorlagen der Libretti, analysiert detailliert die Musik, zeigt, wie sie gemacht ist. Es folgen Beobachtungen zur Aufführungsgeschichte und den Gesangsrollen. Größere Zusammenhänge sind in Einzelkapiteln ausgeführt, so zur gesellschaftlichen und musikalischen Situation in Italien, zu Puccinis Zeitgenossen und Freunden, zu den Interpreten. Was von seinem, zumeist unbedeutenden, Privatleben nicht unmittelbar mit seinem Werk zu tun hat, wird nicht berichtet.

Zur Darstellung der textlich-musikalischen Abläufe kann man eine CD oder DVD auflegen und damit einen Opernabend vorbereiten oder nacherleben. Für das begleitende Hören und Sehen werden Aufnahmen empfohlen. Puccini wollte immer Theaterkomponist sein und so tritt er hier auf.

Das Buch basiert auf vornehmlich in englischer und italienischer Sprache geschriebener Fachliteratur, die wichtigsten Werke werden in der Bibliografie gewürdigt. Die Übersetzungen aus fremden Sprachen stammen, wenn nicht anders angemerkt, von mir. Auf die Lesbarkeit achtete Augustina Thiele-Mertens.

Zum ersten Mal wurden die Regiebücher zu *Manon Lescaut* für die italienische Premiere und die von *Tosca* und *Madama Butterfly* für die Pariser Erstaufführungen in Details herangezogen. Im Anhang sind die literarischen Texte zusammengestellt, die für die Libretti bearbeitet wurden, sowie die der

ungeschriebenen Opern Puccinis. Die Erzählung, die als Quelle von Puccinis Erstling *Le Villi* diene, steht (erstmalig in deutscher Übertragung) im Anhang.

Berlin, Juni 2008

Volker Mertens



Im Streit der Meinungen

Bewundert viel und viel gescholten

Selten war ein Opernkomponist schon zu Lebzeiten so populär wie Giacomo Puccini. Seine Beliebtheit hat kaum nachgelassen, denn weltweit steht er nach Mozart und Verdi an dritter Stelle in der Publikumsgunst, in Deutschland sogar an zweiter. Von seinen wichtigsten Opern gibt es jeweils mehrere Dutzend Einspielungen, einzelne Arien sind über einhundertmal aufgenommen worden. Dieser Anerkennung steht allerdings der Zweifel an Puccinis Seriosität gegenüber. Er gilt vielen Intellektuellen als trivial und sentimental und gerade seine große Beliebtheit wird gegen ihn angeführt. Seine Musik klinge besser, als sie sei, wird gesagt. Und es sei ihm mehr auf finanziellen Erfolg als auf künstlerische Qualität angekommen. Diese früh virulente Kritik hatte ihre Konsequenzen: Eine ernstzunehmende Pucciniforschung gibt es erst seit etwa sechzig Jahren, vornehmlich in italienischer und englischer Sprache, kaum in deutscher. Letzteres liegt nicht zuletzt daran, dass Puccini einen Komponistentypus verkörpert, der es in Deutschland besonders schwer hat.

Seit Ludwig van Beethoven gibt es den Denker und Seher, den Visionär, der die Musik als Offenbarung empfangen hat und sie dem Publikum verkündet. Richard Wagner fügte den Weltveränderungs- und Erlösungsgestus hinzu, den Gustav Mahler aufgriff. Und noch Arnold Schönberg erhob mit seiner Musik einen moralischen Anspruch. Nicht so Puccini. Er will das Publikum ergreifen, rühren und - unterhalten. Für ihn ist das Theater keine moralische Anstalt, sondern

ein Ort der Leidenschaften und der großen Gefühle. Er legitimiert sich nicht durch soziale Anklage wie die zeitgenössischen Veristen (von ital. vero - wahr) Ruggiero Leoncavallo und Pietro Mascagni. Für ihn ist die gesellschaftliche Umgebung seiner Figuren nur die Voraussetzung für deren Gefühlswahrheit, die sich in seinen Melodien äußert.

Puccini war kein ausübender Musiker, kein Dirigent, wie es, vornehmlich in Deutschland, seit Weber, Mendelssohn Bartholdy, Liszt und Wagner bis zu Mahler und Strauss üblich war. Er hat nie eine seiner Opern dirigiert, anders als Verdi, der noch die Uraufführung seines letzten Werkes *Falstaff* geleitet hat, oder Mascagni, der ein bedeutender Dirigent eigener und fremder Kompositionen war. Puccinis Abstinenz von der praktischen Musikausübung hängt zwar einerseits mit dem italienischen Opernbetrieb zusammen, der viel stärker auf eine Arbeitsteilung zwischen Komponist, Korrepetitor und Dirigent ausgerichtet war, andererseits aber auch mit der persönlichen Eigenart des Komponisten. Er hatte in Lucca schon früh Chöre dirigiert, besaß ein ausgeprägtes Verständnis für den Orchesterklang, aber das Feldherrliche des Pultstars ging ihm ab; er wirkte eher zurückgenommen, ja scheu. Für ihn beschränkte sich die Verantwortung für die Oper nicht auf die Fertigstellung der Partitur und ihre musikalische Realisierung, im Gegenteil, sie begann dann erst. Die Bühnenaufführung als Einheit von Szene, Darstellung, Gesang und Orchesterklang stand im Mittelpunkt seines Wirkens. Daher fuhr er durch Europa und in die Neue Welt, wenn eines seiner Werke neu inszeniert wurde, und nahm eine wichtige (und gut bezahlte) Rolle im Produktionsprozess ein: Er besuchte die

Proben, nahm Einfluss auf Bühne, Sänger und Instrumentalmusiker, um eine seinen Konzeptionen entsprechende Aufführung zu erreichen.

Darin waren ihm andere vorangegangen. Schon Verdi hatte die Bühnengestalt seiner Opern zu bestimmen versucht, für Wagner war die Gründung der Bayreuther Festspiele die Möglichkeit, alle Aspekte zu kontrollieren. Puccini war davon stark beeinflusst, er besuchte früh die Bayreuther Vorstellungen, und als 1913 die Schutzfrist für den *Parsifal* auslief, zeigte er Solidarität mit dem Bayreuther Ideal und unterzeichnete die Petition an den Reichstag, sie zu verlängern, weil er wusste, wie wichtig eine gesicherte Aufführungspraxis im Sinne des Komponisten war. Aus Frankreich kam eine weitere Anregung: Puccini kannte die dort üblichen ausführlichen Regiebücher, in denen Bühnenbilder, Bewegungen und darstellerischer Ausdruck der Akteure genau aufgeschrieben wurden. Sein Verleger Giulio Ricordi führte sie in Italien ein, um die Produktionen zu normieren.

Als Puccini am Ende seiner Studentenzeit als Opernkomponist antrat, wurde in der italienischen Musikszene der Nachfolger Verdis gesucht, der gleichzeitig ein Fortsetzer und ein Erneuerer sein sollte. Die Belebung der italienischen Tradition erwartete man vor allem aus Deutschland. An Wagner kam im vorletzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts niemand mehr vorbei. Seine musikdramatischen Errungenschaften wie die »unendliche Melodie«, die Auflösung der traditionellen Formen Rezitativ und Arie zugunsten der durchkomponierten Form, das Leitmotiv, das sprechende Orchester, die differenzierte Harmonik und Instrumentation galten den führenden Intellektuellen als vorbildlich. In Frankreich gab es vergleichbare Neuerungen: die Ablösung der Grand

opéra durch die Opéra lyrique, wie sie vor allem von Charles Gounod und noch mehr von Jules Massenet betrieben wurde. Auf der Bühne wollte man nicht mehr Könige und Priester, keine mächtigen Heroen sehen, sondern »einfache« Menschen. Georges Bizets *Carmen*, ein Sensationserfolg in Frankreich wie in Italien, hatte dafür die Augen geöffnet. Unterstützt wurde diese Entwicklung durch die literarische Strömung des Realismus (in Italien als Versimo), wie ihn der Autor Giovanni Verga beispielhaft vertrat.

Puccini war nicht der Einzige, der die italienische Oper durch deutsche Anregungen erneuern wollte. Alberto Franchetti hatte in Deutschland studiert, Alfredo Catalani sich schon deutschen Sujets zugewandt, Ruggiero Leoncavallo rühmte sich, persönlich von Wagner ermutigt worden zu sein. Puccini aber schrieb lyrischer, melodischer, gefälliger als sie. Das sahen Publikum und Kritik als italienisch an, obwohl es stilistisch eher eine Übernahme aus der Opéra lyrique war. Dem allgemeinen Bedürfnis nach einem »italienischen« Komponisten kam Puccinis Stil nach *Manon Lescaut* am meisten entgegen, denn er schuf eingängige Melodien und wahrte den Primat der Stimme, ohne auf die neuartige, an der internationalen Moderne geschulte Differenzierung des Orchesters zu verzichten.

So wurde er vom Verleger Ricordi systematisch zum nationalen Komponisten aufgebaut. Vor allem die *Tosca* mit einem italienischen Schauplatz sicherte den Erfolg der Kampagne. Hinzu kam eine passende Biografie. Man wusste von Puccinis Herkunft aus einer Musikerfamilie, die zwar nur wenig Geld hatte, aber reich an Tradition war. Er stammte aus der Toskana, der Region, die durch die »tre corone« (drei Kronen), die toskanischen Dichter Dante Alighieri, Giovanni

Boccaccio und Francesco Petrarca, für das kulturelle Selbstverständnis Italiens die wichtigste war. Außerdem war das Toskanische die Basis der italienischen Hochsprache. Puccini war also die Rolle des Opernmessias quasi in die Wiege gelegt. Dazu besaß er ein »natürliches« Talent und blieb seiner toskanischen Heimat trotz vieler und weiter Reisen treu. Dass er mit seiner Musik sehr viel Geld verdiente, schien nicht zu stören, den Erfolg sah man vielmehr als Lohn für Begabung und Arbeit an. Seine Autoleidenschaft verzieh man ihm nicht nur, sondern wertete sie sogar als Beweis von Modernität. Und die Zigarette, die er beständig im Mund trug, galt als Zeichen von Urbanität. Puccini verkörperte gerade diese wirkungsvolle Mischung aus Bodenständigkeit und Weltmännischem, die ihn einerseits vertraut machte, ihn aber doch als besonders auszeichnete. Dass er ein Jäger von Wasservögeln und Frauen war, erfüllte ein nationales Männerstereotyp. Sein »einfaches Leben« mit Bauern und Fischern, zu dem er von den Empfängen und Gesellschaften immer wieder entflohen und das er nach eigenen Aussagen mehr liebte als das öffentliche, diente ebenfalls seiner Akzeptanz als italienischer Künstler, der alle Schichten ansprechen und damit eine nationale Identität befördern konnte. Schließlich war er ein Opernkomponist und die Oper galt als die traditionelle italienische Kunstform; sie sprach schlechthin alle an und gehörte zum kulturellen Selbstverständnis ganz Italiens. Nachdem die Einigung von 1861 zwar Italien geschaffen hatte, aber noch keine Italiener (das soll der Architekt der Einheit, Camillo Cavour, gesagt haben), musste es die Kunst sein, die das politisch Versäumte nachholte. Die »Erfindung« des Verdi-Nachfolgers war also nicht nur ein musikalisches, sondern ein politisches Bedürfnis – jedoch sollte der

Heilsbringer gerade kein Politiker sein, sondern ein moderner Künstler. Dem entsprach Puccini in ganz besonderer Weise in seinem professionellen Habitus und seiner Lebensführung zwischen Mondänität und Rückzug ins Private.

Puccini verstand sich als Unpolitischer. Das teilte er mit vielen Bürgern seiner Generation, die die ökonomischen und sozialen Schattenseiten der italienischen Einigung und das politische System als krisengeschüttelt erlebten. Selbst den Ersten Weltkrieg sah er anfangs mit Gleichgültigkeit. Er hatte die Vorstellung, die Deutschen würden in Italien einmarschieren und endlich Ordnung schaffen. Dafür wurde er vom patriotischen Arturo Toscanini mit vorübergehendem Abbruch der Freundschaft gestraft, was ihn jedoch kaum bekümmerte. Er unterzeichnete den nahezu weltweiten Aufruf gegen das Deutsche Reich nicht, als dessen Truppen die Kathedrale von Reims bombardiert hatten, was die Öffentlichkeit nicht nur in Italien dem Komponisten sehr verübelte. Nach der Kriegserklärung Italiens gegen Deutschland und Österreich-Ungarn trat er, im Unterschied zu Toscanini und Mascagni, nicht offen für die vaterländische Sache ein. Er schrieb zwar ein Klavierstück und das Lied »Morir?« für karitative Alben, stiftete auch die Jahrestantiemen der Pariser *Tosca* und die Einnahmen des fünfundzwanzigjährigen Bühnenjubiläums der *Manon Lescaut* in Monte Carlo für Kriegsopfer, hielt sich aber von offiziellen Veranstaltungen fern. Er besuchte auch die Schlachtfelder auf dem Monte Pasubio, aber nur, um seinen Sohn Tonio zu treffen, nicht, um die Moral der Truppen zu stärken wie Toscanini, der selbst im Geschosshagel dirigierte.

Problematischer noch war seine Haltung in der Nachkriegszeit und seine Position im Hinblick auf die erstarkenden Faschisten. Wie viele Zeitgenossen erhoffte er sich von Mussolini eine Wiederherstellung der staatlichen Ordnung, die durch Kräfte von rechts und links in Gefahr geraten war. Dass dieser ihn 1924 zum Senator ernannte, war für ihn eine Genugtuung, da er sich eine solche Ehrung schon lange, von wem auch immer, erhofft hatte. Er hat zwar den Partito Nazionale Fascista nie aktiv unterstützt, blieb der »Unpolitische«, ließ sich jedoch benutzen. Den Ehrenausweis der Partei, der ihm zugeschickt wurde, sandte er nicht zurück, ignorierte ihn. Toscanini, der ihm sicher sagte, wie gefährlich das sei, scheint er nicht zugehört zu haben. Dass sein im Jahre 1919 geschriebener »Inno a Roma« (gewidmet der Prinzessin Jolande von Savoyen) von den Faschisten später zu Repräsentationszwecken benutzt wurde, hat er nicht mehr erlebt, darf aber als Konsequenz seiner »unpolitischen« Haltung angesehen werden. Mussolini schätzte und förderte Puccinis Opern nicht zuletzt wegen ihrer schichtenübergreifenden Popularität, der faschistischen Ästhetik entsprachen sie allerdings nicht.

Gute Opern - schlechte Musik?

Eine Anekdote erzählt, dass Benjamin Britten und Dmitri Schostakowitsch einmal über Puccini sprachen. »Grauenhafte Musik«, sagte Britten. »Ben, du hast ja so recht«, soll Schostakowitsch geantwortet haben, »schlechte Musik - aber was für gute Opern!« [1] Wie soll man dieses Urteil verstehen? Werfen wir einen Blick in Puccinis Opernwerkstatt.

Er beginnt mit der Wahl des Stoffes. Puccini weiß relativ bald, was er nicht will, braucht aber lange, um zu wissen, was er will. So prüft er immer wieder viele Vorschläge und geht sogar so weit, sich von den verschiedensten Sujets von seinen Librettisten Szenarien machen zu lassen (die wichtigsten Projekte sind im Anhang verzeichnet). Er zögert jedoch, sie zu vertonen, wenn er sich nicht sicher ist. Daher gibt es von ihm keine abgebrochenen Opern. Es kommt zu langen Arbeitspausen, in denen er nicht komponiert, denn er ist äußerst anspruchsvoll, legt vor allem auf eine stringente Dramaturgie höchsten Wert. So sind seine Libretti fast alle von bestechender dramatischer Logik - im Unterschied zu vielen, die Verdi akzeptiert hat. Zusätzlich verlangt er sprachliche Formulierungen, die poetisch sind und ihn inspirieren. Am sichersten fühlt sich Puccini, wenn er von erfolgreichen Theaterstücken ausgeht - im Fall von *Manon Lescaut* ist es sogar eine Oper, die die Anregung liefert: *Manon* von Jules Massenet. Beide Vertonungen beruhen auf dem Roman *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* von Abbé Prevost, den dieser 1731 veröffentlichte. *La Bohème* gab es vorher als Drama (von Henri Murger und Théodore Barrière); *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La*

Fanciulla del West und *Il Tabarro* sind nach Theatererfolgen der Zeit gestaltet, *Turandot* nach einem älteren Bühnenstück. Lediglich *La Rondine* und *Gianni Schicchi* sind neue Erfindungen für die Opernbühne, wobei letzterem eine literarische Vorlage zugrunde liegt, wenn auch kein Drama.

Puccini will keine historischen Figuren auf die Szene bringen (eine *Maria Antonietta* führte er nicht aus), er will auch keine hohen Standespersonen wie Verdi, nur in *Turandot* haben wir Kaiser und Prinzen. Es sind die »kleinen Leute«, die ihn anziehen, nicht aber deren gesellschaftliche Verhältnisse. Selbst im *Tabarro*, dem am ehesten »proletarischen« Stück, gibt es keine Sozialkritik, das Milieu ist nur als *couleur locale* genutzt. Er greift, anders als Verdi, nicht zu den großen Autoren wie Schiller und Shakespeare oder (wie Arrigo Boito und Charles Gounod) zu Goethe. Als ihm nahe gelegt wird, den damals führenden italienischen Dichter Gabriele d'Annunzio wegen eines Librettos anzusprechen, findet Puccini, dass dieser »zu viel trunkene Feinsinnigkeit« besitze. [2] Er zieht Autoren der zweiten oder dritten Reihe vor, die wirkungsvolle »Gebrauchsdramatik« liefern (Alfred de Musset für *Edgar* ist eine misslungene Ausnahme). Puccini ist fordernd, er quält seine Librettisten, streitet mit ihnen. Zuerst achtet er auf die Handlungsabläufe, in deren Zentrum (fast) immer eine Liebeshandlung steht. Er schätzt Stationendramen (wie *Manon Lescaut*, *La Bohème* und - in radikaler Form - *Il Trittico*), aber auch schnelle dramatische Kontinuität. Das Libretto soll keine erzählenden Partien haben wie sie Wagner verwendet, sondern nur Handlung bieten (*Turandot* ist die Ausnahme). Spektakuläre, oft melodramatische Höhepunkte wie das »Spiel ums Leben« (*Tosca*, *Fanciulla*, *Turandot*)

lassen die Spannung steigen, die Puccini in den ersten Opern noch mit relativ einfachen und traditionellen musikalischen Mitteln, dann aber raffinierter (*Fanciulla*) gestaltet. Neben dem Szenenablauf ist Puccini die Wortgestalt des Librettos wichtig. In der Zusammenarbeit mit Luigi Illica und Giuseppe Giacosa hat letzterer dafür zu sorgen. Puccini hat sehr genaue Vorstellungen davon, welchen Rhythmus er braucht und schickt auch schon einmal »versi maccheronici« (Unsinnverse) als metrischen Entwurf. So zum Beispiel das unübersetzbare »Coccoricò, coccoricò bistecca« für den Walzer der Musetta in *La Bohème*, den Giacosa dann so textierte: »Quando m'en vo', quando m'en vo' soletta [...]«. Puccini aber vertonte die Zeile schließlich in einem Rhythmus, der kaum noch etwas mit seiner ursprünglichen metrischen Idee zu tun hat. Er brauchte die Verse von ihrer Klanglichkeit und Bildlichkeit her, um seine Musik zu finden. Das »schöne vieldeutige Wort« [3] ist ihm das liebste. Die Vertonung ignoriert jedoch häufig die poetischen Subtilitäten der Verse und behandelt sie wie Prosa. Die Poesie soll primär die Kreativität des Musikers stimulieren. Die späteren Librettisten Puccinis geben sich auch nicht so viel Mühe mit wohlgebauten Versen. Übergeordnet bleibt die Dramaturgie der Szene. Illica nahm sich daher als Motto: »Die Form eines Librettos ist die Musik, die es hervorbringt.«

Sind schon die melodramatischen Effekte der Handlungen Grund für den Trivialitätsvorwurf, so ist es umso mehr die Musik. Vor allem die einprägsamen Arien in typischem Puccini-Tonfall ziehen die Kritik der Gebildeten unter den Verächtern auf sich.

Man hat die hohe Wiedererkennbarkeit von Puccini-Melodien darauf zurückgeführt, dass er sich eines Schemas von fallender Quint und sich dann in Sequenzen nach oben schraubender Terzen bedient. Dieser melodische Gestus kommt in verschiedenen Variationen vor. Selten sind die Arien aus dem szenischen Zusammenhang gelöste, isolierte Virtuosenstücke, sie entstehen vielmehr aus den Bühnensituationen, im Schnittpunkt von Handlung und Figur. Der Primat der Gesanglichkeit gilt auch in den Opern, in denen die Soloszenen eine geringe Rolle spielen (*Fanciulla, Tabarro, Schicchi*). Das Orchester führt die Melodie meistens ein, bevor sie gesungen wird. Der weitere Verlauf besteht dann aus einem Austausch instrumentaler und vokaler Melodik, bis schließlich der Höhepunkt in exponierter Lage mit Unisono-Streichern (im Oktaveneinklang mit der Stimme) erklingt. Diese Klangdramaturgie trägt entscheidend zu dem Effekt des Solos oder Duets bei und ihre Vorhersehbarkeit gehört zu den Vorwürfen gegen den Komponisten. Die Motive sind (wie bei Wagner) sowohl sprechend als auch einprägsam erfunden, eine »wörtliche« Wiederholung (wie am Schluss der *Tosca* die Melodie der Tenorarie) ist eher selten. Der Komponist knüpft spätestens seit der *Butterfly* ein Netz von Motiven und deren Variationen und Fragmentierungen und geht damit über den von Thomas Mann erkannten »Beziehungszauber« wagnerscher Opern hinaus. Puccini erzielt so eine Mikrodramaturgie und akzentuiert diese durch häufige Tempowechsel. Diese grenzen einmal größere Einheiten ab, dann aber geben sie dem Ablauf eine Organik und einen Fluss, der dem natürlicher Sprache und Konversation entspricht. So weist der Walzer der *Musetta* über dreißig Tempowechsel in 51 Takten auf, um die narzisstische Selbstdarstellung der jungen Frau

glaubhaft zu machen. Auf die präzise Einhaltung der Tempovorschriften legte Puccini allergrößten Wert. Zu langsame Tempi mochte er nicht, denn er meinte, dass dann die Aktion erstürbe. Eine ähnliche Differenziertheit wie für die Tempi gilt für die Vortragsbezeichnungen und die Dynamik. Die spezifischen Ausdrucksvarianten von *appassionato*, *con affetto*, *commodo*, *dolce*, *grazioso* sollen beim Vortrag realisiert werden. Wenn diese Vorschriften nicht genau beachtet werden, wird die Wirkung trivial.

Puccini war schon von seiner Ausbildung her ein Kenner der Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Stimme und verhielt sich entsprechend kritisch. Ein Sänger braucht, um Puccinis Musik angemessen zu singen, eine gut ausgebildete, in allen Lagen tragende und sinnlich klingende Stimme; der Komponist weiß ihre Register zur Charakterisierung der textlich-musikalischen Aussage einzusetzen. Beispiel dafür ist die Nutzung des Registerübergangs, des *Passaggio*, in dem die Stimme weniger voll und sicher klingt, zur Andeutung der Schüchternheit Rodolfos bei »*Che gelida manina*« (»Wie eiskalt ist dies Händchen«) in der *Bohème*. Ein anderer Effekt entsteht durch die großen Registersprünge in der Partie der *Tosca* im 2. Akt. Durch die extreme Anspannung, die die Sängerin tatsächlich aufbringen muss, um die Töne zu treffen, wird eine wirkungsvolle Intensität erreicht. Der »schöne Klang« war nur die Vorbedingung für eine überzeugende Rollengestaltung, selbst Caruso war wegen seiner gelegentlichen darstellerischen Gleichgültigkeit nicht vor Puccinis Kritik gefeit.

Puccini hat die Entwicklung der modernen Musik genau beobachtet und sich ihrer Errungenschaften bedient. Er war ein eifriger Leser von Partituren und

Klavierauszügen zeitgenössischer Musik und war sich nie zu schade, etwas von Kollegen zu lernen. So übernimmt er von Debussy die Ganztonleiter, komponiert auch einmal bitonal und benutzt andere Techniken Strawinskis. In den späten Werken löst er gelegentlich die Tonalität auf, aber das sind Ausdrucks- und Farbwerte, nicht Kompositionsprinzipien. Somit bleibt die Harmonik für traditionelle Hörer rezipierbar. Die konservativen Kritiker der *Fanciulla* stoßen sich auch nicht an gelegentlichen ungewohnten Klängen, sondern am Aufgeben arioser Höhepunkte zugunsten eines Konversationsstils, der gerade aus *La Fanciulla del West* eine moderne Oper macht. Den Wohllaut opfert Puccini meist nur für kürzere Passagen; es gelingt ihm, ihn auch in den schnellen Gesprächsabläufen zu bewahren. An Höhepunkten ist er Zeichen des »großen Gefühls«, das das eigentliche Signum der Oper als Gattung ist. Die innere Wahrhaftigkeit von Puccinis Opern ist kein billig erkaufter Schein. Die von ihm mit so viel Aufwand hergestellte couleur locale gibt die Bodenhaftung, sie ist nicht nur Dekor, sondern der als real konstruierte Ort, an dem Gefühl glaubhaft stattfinden kann. Dass immer wieder viele Zuschauer diese Gefühle miterleben wollen und können, spricht dafür, dass Puccinis Musik so gut ist wie sie klingt.

Puccini war kein Intellektueller im üblichen Sinn, wohl aber ein hochintellektueller Komponist. Er war professionell in dem, was er tat, und wusste, was er wollte, ohne es jeden Moment zu reflektieren. Sein Schaffensprozess, soweit forschender Nachfrage zugänglich, entsprach einerseits dem Inspirationstopos, andererseits war er in hohem Maße organisiert, selbst (oder gerade) wenn Puccinis Vorgehen chaotisch anmuten konnte. Seine

Manuskripte und Schaffenszeugnisse sprechen von diskontinuierlichen Prozessen: Puccini hatte Einfälle, oft mitten in seinem Alltagsleben mit Geselligkeit und Kartenspiel. Diese notierte er auf Blättern zumeist mit zwei Notensystemen, weil er oft am Klavier komponierte. Er hielt Melodien fest, auch Harmonien, die Instrumente waren verbal angegeben. Um diese ersten Erfindungen herum organisierte er Inseln, die er dann auf der Basis einer kontinuierlichen Kompositionsskizze miteinander verband. So entstanden größere Komplexe, die jedoch meist über die verschiedenen Akte verteilt waren. Puccini komponierte also nicht eine Oper von Anfang bis Ende oder Akt für Akt, sondern griff ihn besonders inspirierende Stellen des Librettos heraus. Schließlich wurde alles miteinander verbunden. Es gibt Momente, z.B. in *Tosca* oder im 2. Akt der *Turandot*, wo man meint, dieses Verfahren, »inspirierte« Komplexe additiv mit Hilfe von motivischen Techniken miteinander zu verknüpfen, hören zu können. Es ist Puccinis Genie zu verdanken, dass dieses Vorgehen niemals ein Loch im Gewebe entstehen lässt, sondern als dramaturgisch plausible Kontinuität erscheint. Richard Strauss ging im Übrigen ähnlich vor: Wenn er das Libretto las, notierte er spontane Einfälle am Rand. Diese arbeitete er dann aus und verband sie miteinander.

Wenn Puccini von Inspiration spricht, so nicht, um seine Bedeutung als Auserwählter pathetisch zu steigern. Es klingt weniger stolz als ratlos gegenüber dem anfänglichen Misserfolg der *Butterfly*, als er 1904, im Jahr der Uraufführung, schreibt: »Die Musik zu *Butterfly* wurde mir von Gott diktiert, ich fungierte lediglich als Werkzeug.« [4] Und wenn er gegen Ende seines Lebens seinem letzten Librettisten Giuseppe Adami sagt, sein Auftrag, für das Theater zu schreiben,

sei von Gott gegeben, so will er damit den Stolz auf das, was er nicht nur als Beruf, sondern als Berufung empfunden haben dürfte, ausdrücken. Puccini hätte sich mit fünfzig, ja, schon mit fünfundvierzig zur Ruhe setzen können, er hätte für den Rest seines Lebens mit den Tantiemen genug gehabt und seine Briefe sprechen immer wieder von der Mühe, ja der Qual, die ihm das Komponieren bereitete. Theater zu machen und es gut zu machen, das war sein Anliegen bis zuletzt.

Puccini spielte kurz vor seinem Tode Wagners *Tristan-Vorspiel* auf dem Klavier. Er brach ab: »Schluss mit dieser Musik. Wir sind Mandolinenklimperer. Dilettanten. Weh uns, wenn wir uns davon vereinnahmen lassen, es löscht uns aus und wir bringen nichts mehr zustande.« [5] In diesem Bewusstsein war Puccini seinen eigenen Weg gegangen. Die Zeit der großen Weltentwürfe war vorüber, sie gehörten dem alles erklärenden 19. Jahrhundert. »Weder sehe noch will ich eine mythische Oper, ein Oratorium wie *Parsifal*, wie Wagner es entworfen hätte; ich suche etwas Gefühlvolles, Menschlicheres, dem Publikum Näheres« [6] , hat er um 1905 gesagt, als man ihm ein Buddha-Libretto vorschlug. Die »Hinwendung zu den Menschen und ihren einfachen Gefühlen« - das wollte Puccini und das konnte er.

L e h r j a h r e i n L u c c a

Die Puccinis waren in Lucca das, was die Familie Bach in Thüringen war: seit Generationen die Musiker vom Dienst. Das zeigt bereits der Name unseres großen Opernkomponisten: Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini wurde in der Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1858 geboren. Er trägt die Namen seiner komponierenden Vorfäter.

Domenico Puccini (1679-1758) ließ sich als erster in dem toskanischen Lucca nieder, das zu dieser Zeit eine unabhängige Republik war. Sein Sohn Giacomo (1712-1781) studierte Musik in Lucca und in Bologna an der Accademia Filarmonica, einer der angesehensten Institutionen Italiens. Im Jahre 1739 wurde er Organist an der lucchesischen Kathedrale San Martino und ein Jahr später Maestro di capella der Republik. Eine große Anzahl von religiösen und politischen Anlässen verlangte hier nach Musik. So beging die Bruderschaft der Heiligen Caecilia das Fest ihrer Namenspatronin am 22. November mit Vespern, Messen und einem Requiem für die verstorbenen Brüder. Am 14. September war das Patronatsfest der Republik, das heilige Kreuz wurde in San Martino ausgestellt und dazu gab es Musik. Wenn jedes zweite Jahr im Dezember an drei aufeinander folgenden Tagen der Ältestenrat gewählt wurde, spielte man Oratorien und Serenaden für die Bühne, also Vokalwerke, ganz ähnlich dem Stück bei der Siegesfeier im 2. Akt der *Tosca*. Die Puccinis versorgten alle diese Feiern mit oft eigens komponierten Werken.

Domenicos Sohn Antonio (1747-1832) übernahm, ebenfalls nach einem Studium in Bologna, das Amt des Organisten vom Vater im Jahre 1772, auch er

komponierte für die Kirchen und die Wahlen. Eine ähnliche Karriere durchlief sein Sohn Domenico (II), der neben den üblichen Kirchenwerken und Serenaden auch vier Opern schrieb (seit 1640 gab es Opernaufführungen in Lucca). Für den vermeintlichen Sieg der Alliierten bei Marengo im Jahre 1800 (der in *Toscavorkommt*) komponierte er ein *Te Deum*, das bei der Aufführung großen Beifall erhielt. Giacomo Puccini besaß die Partitur des großväterlichen Werkes, es wurde zweihundert Jahre nach seiner Entstehung und hundert Jahre nach *Toscain* Rom wieder gespielt. Dass auch in der Vorlage zu *Tosca*, dem gleichnamigen Drama von Victorien Sardou, am Ende des 1. Aktes ein *Te Deum* gesungen wird, ist also historisch gut begründet, denn allgemein feierte man mit diesem Hymnus Siege. Puccini mag zu seiner besonders ausführlichen Darstellung durch die Komposition Antonios angeregt worden sein. Dessen Sohn Michele (1813-1864) folgte wieder dem Ausbildungsweg seiner Vorfahren, ging wie sein Vater, der in Neapel bei Giovanni Paisiello studiert hatte, ebenfalls dorthin und nahm am Conservatorio S. Pietro Unterricht bei Saverio Mercadante und Gaetano Donizetti. Auch er wurde Organist an San Martino, dann Orgellehrer am Istituto Musicale. Er komponierte für die offiziellen kirchlichen und staatlichen Festlichkeiten; seine beiden Opern konnten sich nicht durchsetzen. Schon 1864 im Alter von 51 Jahren starb er. Sein ältester Sohn Giacomo, um den es hier gehen soll, war damals gerade fünf Jahre alt.

Bereits zu diesem Zeitpunkt war er von Musik umgeben. Sicher hatte er schon seinen Vater musizieren erlebt, wusste, wer auf den Ahnenporträts im Hause abgebildet war und was die Vorfahren gemacht hatten. Sein Onkel mütterlicherseits,

Francesco Magi, war ebenfalls ausgebildeter Musiker. Bei der Trauerrede auf Michele sprach Giovanni Pacini, der Direktor des Istituto, über die Zukunft des Jungen: Wie seine Vorfahren solle er Organist und Maestro di capella an San Martino werden, sobald er alt genug sei, die Pflichten auszuüben. Das Amt wurde ihm freigehalten. Sein Lebensweg war vorgezeichnet. Er sang im Knabenchor der Kathedrale, seit er zehn Jahre alt war, in den burlesken Szenen im 1. Akt der *Tosca* kann man einen Reflex dieser Zeit sehen. Er war kein guter Schüler und musste das Schuljahr 1872/73 wiederholen. Am Istituto Musicale galt er als schwierig. Allerdings muss er schon früh den Chor auf der Orgel begleitet haben, denn er erhielt einen ersten Preis für Orgelspiel am Ende des Schuljahres 1874/75. Er begann zu dieser Zeit mit ersten Kompositionen: Ein Liebeslied »A te« gilt als die früheste erhaltene. Puccini ließ zeit seines Lebens einen guten Einfall nicht gerne ungenutzt und verwendete daher die Melodie der Zeile »E dammi un bacio« (»Gib mir einen Kuss«) im 3. Akt seiner *Tosca* zu ähnlichen Worten der Heldin: »Ich werde dir die Augen mit tausend Küssen schließen.«

Sein musikalisches Verständnis erweiterte er durch die intensive Lektüre von Klavierauszügen von Verdis *Il Trovatore*, *Rigoletto* und *La Traviata*. Wahrscheinlich hat er schon in Lucca auf vergleichbare Weise die Musik Richard Wagners studiert, die für ihn immer ein Vorbild bleiben würde.

Das Musikleben in Lucca war vielgestaltig, denn es gab Orchesterkonzerte und gelegentliche Operaufführungen, aber zeitgenössische Musik war kaum zu hören. So machte Giacomo die nachmals

berühmte Pilgerreise zur Aufführung von Verdis *Aida* in Pisa am 11. März 1876 und legte die zwanzig Kilometer zu Fuß zurück. Er schrieb daraufhin:

Ich bin dadurch verblüfft, ich würde sagen, fast erschreckt. Ein Mensch kann ein Werk von solcher Größe schreiben? Und von solchem Glanz der Harmonien? Mir schien, man könne nichts Größeres schaffen, nichts Spektakulärereres. Und außerdem schien es mir, es gäbe auf der Welt nichts Schöneres, als ein Werk für das Theater schreiben zu können. Das Publikum verzaubern. Zu bewegen. Zum Jubeln zu bringen. Sich vor die Menge zu stellen und zu sagen: Ich will euch die Gefühle geben, die ich will, die ich fühle, ich will euch weinen machen und leiden, wie ich weine und ich leide. Und euch auch lachen machen, denn ich will euch beherrschen wie die Tastatur einer Orgel. Wie schön! [1]

Das ist sein Glaubensbekenntnis, das, was er sein Leben lang für sich erstreben wird. Nicht die Orgel beherrschen, sondern die Menschen. Macht zu haben über ihre Leiden und Freuden - mit Hilfe des Theaters, der Bühne. Dieses Ziel verfolgt er bis zu seinem Tode. Mag das auch eine Berufslegende sein, die auf bereitliegende Stereotypen zurückgreift, so trifft sie doch zu. Seine nächste Komposition zeugt musikalisch vom *Aida*-Erlebnis. Das *Preludio sinfonico* in E-Dur, das er anschließend schrieb, ist vom Vorspiel zum 1. Akt der *Aida* beeinflusst und er hat auch bei der Komposition seiner ersten Oper *Le Villi* noch darauf zurückgegriffen.

Neben der Erledigung der kirchlichen Aufgaben in Lucca spielte Puccini Orgel im bekannten Badeort Bagni di Lucca (über den Heine in *Die Bäder von Lucca* schrieb) und Klavier im Spielcasino. So erwarb er sich musikalische Praxis auf verschiedenen Gebieten. Sein Gesellenstück legt Zeugnis davon ab, es ist die *Messa a quattro voci* in As-Dur (veröffentlicht als *Messa di Gloria* 1951). Die Entstehungsumstände liegen im Dunkeln. Ob sie ein Auftrag des Domkapitels von Lucca war, wissen wir nicht; es ist jedoch zu vermuten, denn der junge Giacomo hatte nicht nur oft Orgel gespielt, sondern auch einige kleinere Kompositionen für die Liturgie geliefert. Er galt somit als würdiger zukünftiger Nachfolger seines Vaters und sollte seine Ausbildung an der wichtigsten Hochschule Italiens, in Mailand, noch vervollkommen. Ein Auftrag für eine feierliche Messe (*Missa solennis*) war jedenfalls ein Ausdruck hoher Erwartungen. Es lässt sich erschließen, dass diese Messe am Fest des Stadtheiligen San Paolino, am 12. Juli 1880, in der Kathedrale San Martino aufgeführt wurde. Danach geriet sie in Vergessenheit und erklang erst wieder im Jahre 1952, zuerst in Chicago (angeregt durch den Wiederentdecker Pater Dante del Fiorentino), dann, noch im gleichen Jahr, in Puccinis Geburtsstadt Lucca. Es ist ein erstaunliches Werk für einen gut Zwanzigjährigen: groß angelegt, 45 Minuten lang, mit voller Beherrschung der kompositorischen Traditionen der italienischen Messe. Sie legte fest, dass bestimmte Stellen im »alten« kontrapunktischen Stil, andere im »modernen« Opernstil zu vertonen sind. Vorbilder waren geistliche Kompositionen von Gaetano Donizetti oder Gioachino Rossini, aber auch Werke der vielen kleineren Meister der Zeit. Die Messe ist ein Stück Gebrauchsmusik und keine Bekenntnismusik wie Beethovens *Missa solennis* – aber gute

Gebrauchsmusik nach den Regeln der Kunst. Dazu gehören auch die vor allem den Hörern diesseits der Alpen problematischen, weil opernhafte Sätze *Gratias agimus* und *Qui tollis*. Das Gefühl der Dankbarkeit im ersten, des Mitleidens mit Jesus, der sich opfert, im zweiten äußern sich in expressiven Gesangsstücken, die solchen auf der Bühne ähneln. Vergleichbares finden wir bei Rossini im *Stabat Mater* (»Cujus animam«), auch das *Requiem* von Giuseppe Verdi kennt Stücke mit expressiver Melodik (»Hostias«, »Libera me«): Subjektive Ergriffenheit äußert sich, die keinen Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Motivation kennt. Die liturgische Objektivität wird dann durch die Sätze »im alten Stil«, also im kontrapunktischen, hergestellt. Neu ist bei Puccini vor allem die differenzierte Klanglichkeit, die schon in diesem Jugendwerk deutlich über Traditionelles hinausgeht. Puccini wird der erste der italienischen Opernkomponisten sein, der seiner Musik die ganze Vielfalt der harmonischen und instrumentalen Farben gibt, die seiner »Seelendramaturgie« entsprechen. Man hört schon hier seine Kenntnisse der zeitgenössischen italienischen und deutschen Musik gut heraus.

Das *Kyrie* ist, wie üblich, dreiteilig. Puccini allerdings komponiert elegische Anfangs- und Schlussteile und einen vehement um Erbarmen flehenden Mittelteil. Meist machte man es umgekehrt: Puccini überrascht also die Zuhörer. Die Melodien (die erste wird Puccini in seiner zweiten Oper *Edgar* wiederverwenden) sind »schulmäßig« kontrapunktisch imitierend durchgeführt.

Das *Gloria* ist weit dimensioniert, der längste Teil der Messe, die deshalb bei der Veröffentlichung *Messa di Gloria* betitelt wurde. Puccini gliedert es in vier

Blöcke: »Gloria in excelsis Deo«, das Tenor-Solo »Gratias agimus«, das marschartige »Quoniam« und, durch Fanfaren vorbereitet, das »Cum Sancto Spiritu«. Das *Gloria* beginnt mit einer eingängigen fröhlichen Melodie, die weihnachtlich anmutet. Der folgende Teil, »Laudamus te«, kommt offizieller und liturgischer daher, die Tenor-Arie »Gratias agimus« lässt schon spätere Opernsoli vorklingen. Die Melodie ist allerdings noch nicht Puccini-typisch mit der fallenden Bewegung. Der Höhepunkt, an dem der Tenor brillant zum hohen B aufsteigt, jedoch ist es: Der bisher eigenständige Orchesterpart ist in Oktavparallelen geführt, etwas, das Puccini zu seinem Markenzeichen machen wird und was viele Nachahmer findet. Auch das »Qui tollis« hat opernhafte Züge, kontrastierend zum chorischen »Quoniam«, einer eher düster-effektvollen Szene. Das »Cum Sancto Spiritu« ist, wie es die Tradition will, eine Fuge nach allen Regeln des Handwerks, aber Puccini geht über das Übliche mit einem satztechnischen Kunststück hinaus, indem er die »Gloria in excelsis Deo«-Melodie als Kontrapunkt einführt. Sie beschließt dann auch triumphal den Satz.

Das *Credo* hatte Puccini schon zwei Jahre vorher ebenfalls für das Fest von San Paolino geschrieben. Eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Episoden ist hier ebenso deutlich wie im *Gloria*. Diesmal sind es fünf Blöcke: »Credo in unum Deum«, »Et incarnatus est« mit Tenor-Solo, »Crucifixus« für den Bariton, die Chorszene »Et resurrexit« und, wieder durch eine Fanfare eingeleitet, »Et vitam«, nicht, wie traditionell, eine Fuge, sondern ein bewegter Chorsatz. Das *Credo*-Thema in c-Moll steht im Kontrast zum fröhlichen *Gloria*, es kehrt zu »Et in spiritum sanctum« wieder, dazwischen entfalten sich die lyrischen Sätze »Incarnatus« und »Crucifixus«. Das »Et resurrexit«

bleibt in Moll und führt zum erwähnten »Spiritum Sanctum«. Die Erwartung des ewigen Lebens (»Et expecto«) erhält eine naiv-fröhliche Melodik, es zeigt die Vision einer Idylle.

Das »Sanctus« ist knapp gehalten, denn im Ablauf der Liturgie ist wenig Raum dafür. Das »Benedictus« ist traditionell eingängig melodisch, hier, eher ungewohnt, dem Bariton und nicht einer hohen Stimme anvertraut.

Das *Agnus Dei* muss dem Komponisten besonders lieb gewesen sein, denn er verwendet es später in seiner Oper *Manon Lescaut* (Uraufführung 1893 in Turin), seinem ersten Welterfolg, wieder: Die Heldin hält Hof in dem luxuriösen Palais ihres Liebhabers Geronte, Musiker tragen ein schäferliches Madrigal vor:

*Auf dem Gipfel des Berges/irrst du umher, o
Chloris:
Du hast zwei Blüten als Lippen / Dein Auge
eine Quelle [...]*

Verbindend mit dem *Agnus Dei* ist die Metaphorik von »Lamm« Gottes. Die Transposition der geistlichen Musik in den weltlichen Rahmen zeigt, dass in beiden Bereichen ähnliche Affekte regieren, himmlische und irdische Liebe näher beieinander sind, als es strengen Glaubenswächtern gefällt. Puccinis *Messa di Gloria* erreicht durch diese Nähe eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die die Menschen näher zur Religion bringt.

In Lucca hatte Puccini viel gelernt. Er war ein versierter Kirchenmusiker geworden und konnte für den Chor schreiben. Er kannte die traditionellen Kompositionstechniken, die liturgische Welt war ihm vertraut. Dieses Wissen setzte er in *Tosca* kritisch ein, in *Suor Angelica* aber hatte er einen anderen Blick auf

die religiöse Sphäre: Sie bietet hier den Rahmen für eine Erlösungsphantasie. Seine Einstellung zur Kirche blieb (wie es bei Kirchenmusikern oft der Fall ist) distanziert, doch er wies das Sakrament der letzten Ölung auf dem Sterbebett nicht zurück.

Puccini hatte eine Begabung bewiesen, die es zu fördern galt. Seine Mutter wandte sich an Königin Margherita persönlich und Giacomo erhielt ein kleines Stipendium von ihr, das von Nicolao Cerù, einem Verwandten der Mutter, aufgebessert wurde. Das Amt an San Martino, das seine Väter ausgeübt hatten und das für ihn bestimmt war, würde der Student nicht mehr erstrebenswert finden. Ihn lockte die Opernbühne, hier konnte er seine Gabe, Situationen und Personen musikalisch zu charakterisieren, einsetzen. Seine Lehrjahre in Lucca hatten Puccini eine Grundlage für seine unerschütterliche Professionalität gegeben.

Opernbetrieb im Opernland

Als Puccini sich entschloss, Opernkomponist zu werden, was spätestens in seiner Studienzeit gewesen sein muss, war ihm klar, dass er sich in einen Betrieb mit festen Strukturen integrierte. In Italien gehörte der Opernbesuch zu den Lebensgewohnheiten nicht nur der aristokratischen und bürgerlichen Kreise, sondern auch einfacherer Leute. Es gab dort mehr Opernhäuser als in jedem anderen Land. Oper war die wichtigste italienische Kunst, in Italien begründet und seit Monteverdis Zeit lebendig. In der Mitte des 19. Jahrhunderts war sie die einzige künstlerische Form, die gleichzeitig international geschätzt und von einer breiten Schicht getragen wurde. Ein Opernbesuch war ein volkstümliches Ritual. Anders war es mit der Literatur und der bildenden Kunst: Die modernen italienischen Dichter wie Giosuè Carducci oder später Giovanni Verga kannte außerhalb Italiens niemand, die italienische Malerei der Zeit ist noch heute im Ausland so gut wie unbeachtet. Oper blieb populär und die zahlreichen Häuser waren meist gut besucht. Nur die großen Bühnen hatten feste Ensembles, sonst wurden nicht nur die Sänger, auch die Orchestermusiker und der Maestro concertatore, der die Aufführung einstudierte und sie dann dem Direttore d'orchestra übergab, für die Saison engagiert. Organisiert wurde das Ganze vom örtlichen Impresario, bei den kleineren Theatern auch von lokalen Größen.

Der Opernbetrieb war nicht museal ausgerichtet, konzentrierte sich nicht wie heute auf Werke der Vergangenheit, sondern verlangte nach immer neuen Stücken. Diese wurden von den Verlegern zur Produktion ausgesucht und befördert, sie kümmerten