

Spielzeit 2022/23

LA BOHÈME

Giacomo Puccini



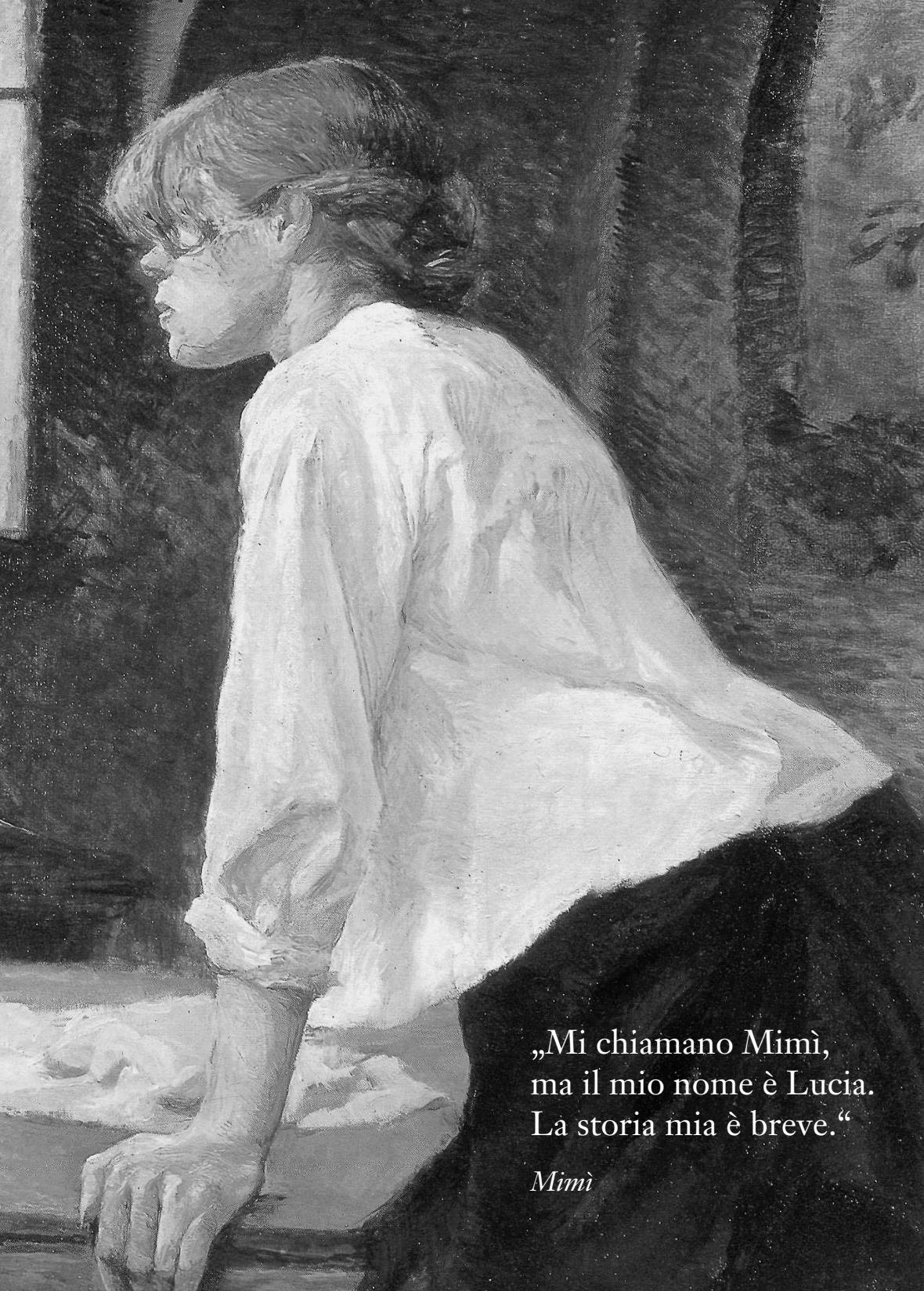
STAATSOPER
HANNOVER

Giacomo Puccini
La Bohème

Szenen nach *La Vie de Bohème*
von Henri Murger in vier Bildern

Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

Wiederaufnahme am 23. September 2007
Premiere der Neuinszenierung am 30. Juni 1999



„Mi chiamano Mimì,
ma il mio nome è Lucia.
La storia mia è breve.“

Mimì

Handlung

Der Dichter Rodolfo, der Maler Marcello, der Philosoph Colline und der Musiker Schaunard teilen sich eine Mansarde. Es ist der Nachmittag des Heiligen Abends und bitterkalt. Schaunard bringt überraschend Brennholz, Zigarren, Speisen, Wein und Geld. Doch man beschließt, den Abend im Stammlokal, dem Café Momus, zu feiern. Der Hausherr Benoît platzt herein, um die Miete einzutreiben. Die Vier nötigen ihn zum Trinken und complimentieren ihn dann hinaus. Die Freunde brechen auf, nur Rodolfo bleibt kurz zurück. Da klopft die kranke Nachbarin Mimì und bittet um Licht für ihre erloschene Kerze. Ein Luftzug löscht beide Kerzen, so dass sie im Dunkeln nach Mimìs verlorenem Schlüssel suchen müssen. Ihre Hände finden sich, und sie erzählen sich ihr Leben. Arm in Arm folgen sie schließlich den Freunden.

In den Straßen des Quartier Latin herrscht weihnachtliches Treiben. Rodolfo kauft Mimì ein Hütchen und stellt sie seinen Freunden vor. Sie lassen sich im Café Momus nieder. Am Nebentisch nimmt Musetta, Marcellos ehemalige Geliebte, mit ihrem neuen Liebhaber Alcindoro Platz. Musetta ist bemüht, Marcellos Aufmerksamkeit zu erlangen. Marcello versucht, sie zu ignorieren. Musetta schickt Alcindoro zum Schuhmacher. Nun können sich Marcello und Musetta in die Arme sinken. Die Freunde verlassen das Café. Alcindoro darf beide Rechnungen begleichen.

Zwei Monate später. Mimì sucht in einem Wirtshaus am Stadtrand Marcello auf, um ihn um Rat zu bitten. Rodolfo mache ihr mit seiner Eifersucht das Zusammenleben unerträglich. Marcello rät zur Trennung. Rodolfo tritt aus dem Wirtshaus, wo er die letzte Nacht verbracht hat. Mimì versteckt sich. Rodolfo gesteht Marcello, dass er sich von Mimì trennen müsse, da sie todkrank sei und er ihr nur seine kalte Mansarde bieten könne. Mimì verrät sich durch einen Hustenanfall. Mimì und Rodolfo versöhnen sich und beschließen, noch bis zum Frühjahr zusammenzubleiben. Währenddessen macht Marcello Musetta eine heftige Eifersuchtsszene.

Wiederum Monate später. Rodolfo und Marcello versuchen, sich durch Arbeit zu zerstreuen, doch ihre Gedanken kehren immer wieder zu ihren Geliebten zurück. Schaunard und Colline bringen Brot und Hering. Die Stimmung wird ausgelassen. Da öffnet sich die Tür: Musetta bringt die sterbende Mimì. Sie schickt Marcello nach einem Arzt und besorgt selbst einen Muff für Mimì. Colline trägt seinen Mantel ins Pfandhaus. Rodolfo und Mimì erinnern sich an ihre erste Begegnung. Die Freunde kehren zurück. Mimì stirbt.

Eva Gruhn

Scènes de la Bohème

Zur Entstehung von Puccinis Oper

Der Erfolg seiner dritten Oper *Manon Lescaut* – ihre Uraufführung fand auf den Tag genau drei Jahre vor der der *Bohème* ebenfalls in Turin statt – machte Puccini nicht nur über die Grenzen Italiens hinaus bekannt, sondern ermöglichte ihm endlich auch die finanzielle Unabhängigkeit. Vorschüsse konnte er an Giulio Ricordi zurückerstatten und ein eigenes Haus in Torre del Lago am Massaciuccoli-See erwerben, wo er bereits seit 1891 hauptsächlich lebte. Dort, in der freien Natur, konnte er jagen und fischen – nachts mit Harpune und Laterne –, mit seinem Motorboot auf den See fahren oder mit seinen ersten Automobilen die Bauern des Dorfes beeindrucken. Ämter lehnte Puccini konsequent ab, sowohl eine Kompositionsklasse am Mailänder Konservatorium als auch den Direktorenposten an einer venezianischen Schule. Das Unterrichten lag ihm nicht, er brauchte seine Unabhängigkeit und Ungebundenheit.

In Torre del Lago, wo alle weiteren Opern bis auf *Turandot* – sein letztes, nicht vollendetes Werk – entstanden, scharte Puccini Anfang der neunziger Jahre einen Künstlerkreis um sich, Literaten, Maler und Musiker, die sich regelmäßig in einem Wirtshaus am See trafen, das sie „Klub La Bohème“ nannten. Die Statuten, die sie sich selbst gaben, zeigen, wie sich die Künstler bewusst gegen bürgerliche Konventionen in Szene setzten und dem Bohème-Bild der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachlebten.

Diese Pariser Bohème hatte sich der Schriftsteller, Maler und Botschaftssekretär Henri Murger (1822-1861) zum Thema einer großangelegten Fortsetzungsroman-Folge gewählt, die von 1845 bis 1849 in der Pariser Zeitschrift *Le Corsaire Satan*, herausgegeben von Gérard de Nerval, erschien. In den lose aneinandergereihten Episoden dieser *Scènes de la Bohème* schildert Murger mit großem Witz das Paris der 1830er Jahre, das er selbst erlebt hatte. Viele seiner Figuren haben reale Vorbilder aus dem Freundeskreis Murgers – u.a. Gustave Courbet, Charles Baudelaire, Théodore de Banville, Théophile Gautier, Jules Champfleury und Gérard de Nerval – oder in den Geliebten des Autors und seiner Freunde; so geht z.B. Musette zurück auf Marie Roux, die Geliebte Champfleurys und Modell Ingres’.

1849 verdichtete Henri Murger zusammen mit Théodore Barrière die *Scènes de la Bohème* zu einer Bühnenfassung, *La Vie de Bohème*, die im Théâtre des Variétés

in Paris außergewöhnlichen Erfolg hatte – nicht zuletzt auch wegen der nach lebenden Vorbildern entworfenen Personen. Victor Hugo sandte den Autoren ein begeistertes Glückwunschtelegramm und veranlasste, dass Murger seinen Roman 1851 in einer überarbeiteten Fassung in Buchform herausbrachte, die im selben Jahr noch ins Deutsche übersetzt wurde – allerdings unter dem irreführenden Titel *Pariser Zigeunerleben*.

Somit hatten Puccini und seine Librettisten zwei Vorlagen, aus denen sie schöpfen konnten: Roman und Drama. Puccini verfolgte zunächst bei der Stoffsuche jedoch noch eine andere Spur und beschäftigte sich mit der Novelle *La Lupa (Die Wölfin)* von Giovanni Verga. Er reiste sogar nach Sizilien, wo Verga lebte, um die Gegend kennenzulernen, in der die Novelle spielte. Auf Anraten der Gräfin Blandine Gravina ließ er jedoch wieder von diesem Thema ab.

Luigi Illica und Giuseppe Giacosa, die bereits bei *Manon Lescaut* am Libretto mitgearbeitet hatten, rangen mit dem Komponisten, der äußerst konkrete Vorstellungen vom Szenarium und der Ausgestaltung der einzelnen Szenen hatte, um jede Szene. Giacosa war mehrmals kurz davor, auszusteigen, doch Giulio Ricordi konnte die Streitigkeiten immer wieder schlichten. Alle vier Bilder sind im Vergleich zu Murger stark konzentriert und von der Personenzahl her reduziert. So fielen die Geliebten Schaunards und Collines dieser Reduktion zum Opfer, die die Liebe Rodolfos und Mimis ins Zentrum rückt.

Die Arbeit am Libretto dauerte über zwei Jahre, die Komposition nur acht Monate. Angespornt wurde Puccini vor allem durch die Begegnung mit seinem Kollegen Ruggero Leoncavallo. In einem Mailänder Café stellte sich heraus, dass beide an einer *Bobème*-Oper arbeiteten. Puccini gewann den Wettlauf mit der Zeit: Er schloss am 10. Dezember 1895 die Partitur ab, die Uraufführung fand am 1. Februar 1896 in Turin statt, über ein Jahr vor der Leoncavallos in Venedig. Trotz des wesentlich größeren Erfolges Leoncavallos bei der Uraufführung, ist es Puccinis *Bobème*, die sich bis heute allergrößter Beliebtheit auf den Bühnen erfreut.



Statuten von Puccinis Bohème-Klub in Torre del Lago

1. Die Mitglieder des Bohème-Klubs, getreu dem Geiste, in dem er gegründet wurde, geloben einander unter Eid, es sich wohl sein zu lassen und besser zu essen.
2. Poker-Gesichter, Pedanten, schwache Mägen, Dummköpfe, Puritaner und andere Elende dieser Art sind nicht zugelassen und werden hinausgeworfen.
3. Der Präsident wirkt als Vermittler; er hindert jedoch den Schatzmeister, das Mitgliedgeld einzusammeln.
4. Der Schatzmeister ist ermächtigt, sich mit dem Geld heimlich davonzumachen.
5. Die Beleuchtung des Lokals hat durch eine Petroleumlampe zu geschehen. Wenn das Brennmaterial fehlt, sind die Holzköpfe der Mitglieder zu nehmen.
6. Alle vom Gesetz erlaubten Spiele sind verboten.
7. Schweigen ist verboten.
8. Weisheit ist nicht erlaubt, außer in besonderen Fällen.

Ulrich Lenz

Poesie des Alltags

Über die Banalität der *Bohème*

„*E cosa faccio, scrivo*’. Allerdings: scrivo; aber wann hätte der Herzensdrang, etwas Schönes zu machen, einen energischen Wöhl laut und machtvolle Inbrunst gefunden wie hier.“
(Heinrich Mann)

„Mit der ‚*Bohème*‘ vollziehen unsere Komponisten den letzten Schritt zur nackten prosaischen Liederlichkeit unserer Tage.“ (Eduard Hanslick)

Die beiden Zitate stehen paradigmatisch für zwei Extreme der Puccini-Rezeption: pathetische Verklärung und Bewunderung auf der einen, Verachtung und der Vorwurf der Banalität auf der anderen Seite.

Dieser Widerspruch im Urteil über die Opern Giacomo Puccinis scheint seine Entsprechung bereits in unterschiedlichen Beschreibungen des Kompositionsprozesses selbst zu finden. Der Maler Ferruccio Pagni, Freund Puccinis und Mitglied der ausgelassenen Versammlungen im „Club La Bohème“, einer kleinen Holzhütte mit Sumpfbinsendach in der Nähe von Puccinis Villa in Torre del Lago, berichtet, wie die Freunde Karten spielten, während Puccini das Dahinscheiden Mimis komponierte. Und die Zeichnung eines Totenschädels auf der entsprechenden Partiturseite scheint ihm darin Recht zu geben. Puccinis Biograph Fraccaroli hingegen weiß ganz Anderes von der Komposition der Sterbeszene zu berichten: Puccini selbst habe ihm erzählt, dass er sich damals „mitten im Zimmer und allein in der Stille der Nacht erheben musste und wie ein Kind zu weinen begann.“ Auf der einen Seite also tiefe Ergriffenheit über das eigene Werk, auf der anderen ein Szenario, das in seiner Trivialität kaum zu überbieten zu sein scheint. Welche der beiden Versionen indes der Wirklichkeit entsprach, werden wir wohl nie erfahren.

Tatsächlich ist dem Werk des Luccheseer Komponisten eine gewisse Trivialität nicht abzusprechen, und das nicht nur in Hinsicht auf seine *Bohème*. Puccinis Stoffwahl überhaupt belegt die Vorliebe des Komponisten für Trivialliteratur: Schon Abbé Prevosts *Manon Lescaut*, noch mehr aber Henri Murgers *Scènes de la Vie de Bohème*, Victorien Sardous *Tosca* und David Belascos *Madame Butterfly* und *The Girl of the Golden West* gehören sicherlich nicht zu den anspruchsvollsten literarischen Werken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

„Begegnung und Liebe zwischen Mimì und Rodolfo in der Dachwohnung der Bohemien-Freunde, weihnachtlicher Trubel im Quartier Latin, Liebeskonflikte in der kalten Szenerie der Zollstation an der Pariser Stadtgrenze, Mimìs Tod in Rodolfos Armen. Die knappe Beschreibung verdeutlicht die Belanglosigkeit des Stoffs, die [Puccinis Librettist] Illica mit manchem Recht beklagte.“ (Dieter Schickling) Gerade diese Belanglosigkeit, dieses so ganz und gar Unspektakuläre schien Puccini aber weitaus mehr zu inspirieren als eine heißblütige und grausame Erzählung von der Liebe einer sizilianischen Frau zu einem viel jüngeren Mann, wie er sie in Giovanni Vergas *La Lupa* vorfand, deren Vertonung er unmittelbar vor der Arbeit an der *Bohème* nach einigem Hin und Her wieder verwarf.

Puccinis Bohemiens sind eben keine archaisch überhöhten Figuren wie bei Verga, noch teilen sie Verdis Ästhetik von Personen als Charakterverdichtungen. Sie sind gewöhnliche Menschen – nichts mehr und nichts weniger. Rodolfo ist kein verkanntes Dichter-Genie. Er schreibt Artikel für die Modezeitschriften *Die Schärpe der Iris* und *Der Biber* (die Librettisten haben aus dem Dioskurennamen „Castor“ bei Murger kurzerhand das italienisch gleichlautende „Castoro“ = Biber gemacht). Sein fünftaktiges Drama (bei Murger trägt es den Titel *Le Vengeur – Der Rächer*) scheint ihm auf der Suche nach einem Heizmittel weitaus entbehrlicher als ein Stuhl oder etwa die Tageszeitung *Il costituzionale*. Marcello ist von seinen maleischen Fähigkeiten kaum überzeugter. Sein Bild *Der Durchzug durch das Rote Meer* verkauft er schließlich völlig zweckentfremdet als Aushängeschild für das Nachtlokal an der Barrière d’Enfer. Schaunard frönt den Musen, indem er sich bei einem englischen Lord verdingt, um durch penetrantes Klavierspiel den Papagei des Nachbarn ins Jenseits zu befördern. Und Colline scheint zwar umfassend und vielseitig belesen, von seinem eigenen Schaffen erfahren wir jedoch nichts. Die Vorstellung, dass in all diesen lebenswerten Künstlern verkappte Genies zukünftiger Tage schlummern, entspringt romantischem Wunschdenken, Puccinis Oper jedoch erzählt uns darüber nichts. Ja, selbst die den Frohsinn der Bohemiens scheinbar belebende Armut ist romantisches Klischee. Nur wer von Hunger und Mittellosigkeit nicht existentiell bedroht ist, braucht sich über das Essen von Morgen keine Sorgen zu machen. „Wie arm sind diese Bohemiens nun wirklich? Gut, sie haben kein Geld und frieren. Dennoch erscheinen sie allesamt wie gefallene Bürgersöhnchen, die den vorübergehenden häuslichen Frost einem Canossa-Gang zum Vater vorziehen, jedoch die väterliche Brieftasche oder den reichen Onkel (Rodolfo: „Ho un zio milionario“, 2. Bild) durchaus in ihrem Rücken wissen.“ (Gottfried Meyer-Thoss) Bei Murger kehren denn auch alle Bohemiens schließlich wieder in die Geborgenheit ihrer bürgerlichen Herkunft zurück. (Und auch

die immer wieder zitierte Parallele zu Puccinis eigener Studentenzeit in Mailand entpuppt sich bei näherer Betrachtung als Romantisierung: Wohl hatte der Komponist nicht Geld im Überfluss, aber von beißender Armut kann keine Rede sein, erhielt er doch finanzielle Unterstützung durch ein Stipendium der Königin Margherita und von einem wohlhabenden Großonkel (!.) Bohemien zu sein bedeutet für diese jungen Menschen in erster Linie eine Demonstration gegen die bürgerliche Lebensart, gegen jegliches „Angepasstsein“. Mag der Begriff der „Bohème“ heutzutage vornehmlich für vergangene Zeiten Verwendung finden – aus Protest gegen das Establishment um jeden Preis anders sein zu wollen, ist bekanntermaßen eine zeitlose Lebensmaxime vor allem junger Menschen. Eis essen bei strömenden Regen, Saunagang bei 40 Grad im Schatten, Action-Painting bei klirrender Kälte auf dem Dach oder eben mitten im Winter „open air“ vor dem Café Momus speisen („Come! qui fuori? Qui?“ – „Wie? Hier draußen! Hier?“ entrüstet sich denn auch der „bürgerliche“ Alcindoro) – kann man die (scheinbare) Unabhängigkeit von allen Normen spaßiger (und gleichzeitig ungefährlicher) unter Beweis stellen?

Die „Banalität“ der Handlung und ihrer Protagonisten findet ihre Entsprechung in Sprache und Wortwahl des Librettos. Obwohl in Versen verfasst (die italienische Librettistik sollte sich davon erst sehr viel später lösen), nähert sich das Libretto der *Bohème* in für die italienische Oper bis dahin völlig ungewohnter Weise der Umgangssprache. „Aspetti, signorina, le dirò con due parole chi son, che faccio e come vivo. Vuole?“ – „Warten Sie, mein Fräulein, ich werde Ihnen in zwei Worten erzählen, wer ich bin, was ich mache und wie ich lebe. Wollen Sie?“ (Rodolfo, 1. Bild) Banaler geht es kaum. Mimi geht am Ende ihrer Arie einfach der Erzählstoff aus: „Altro di me non le saprei narrare“ – „Mehr weiß ich von mir nicht zu erzählen“. Jürgen Maehder hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Kombination der beiden Librettisten der *Bohème* keineswegs zufällig zustande kam: „Die Zusammenarbeit zwischen Illica und Giacosa wird traditionsgemäß als arbeitsteilige Librettoproduktion in der Tradition der französischen Librettistik des 19. Jahrhunderts interpretiert; Illica habe Charaktere und Handlungsführung entworfen, während die korrekte Versifizierung Giacosas Domäne gewesen sei. Für den Beginn der Zusammenarbeit des Librettistengespans Illica und Giacosa, d.h. für die Periode der Planung und Ausführung des *Bohème*-Szenariums, erscheint freilich eine solche Planung der Zusammenarbeit schwer vorstellbar: Als Giacosa im März 1893 den Vorschlag einer Kollaboration erhielt [...], war Illica durch die Erfolge der Opern *Cristoforo Colombo* (Musik von Alberto Franchetti, 1892) und *La Wally* (Musik von Alfredo Catalani, 1892) bereits ein bekannter Librettist, und seine Schauspiele wurden von den berühmtesten Compagnien Italiens aufgeführt.

Giacosa hingegen musste im Jahre 1893, d.h. sechs Jahre nach der Uraufführung seiner Komödie *Tristi amori*, vor allem als derjenige Autor erscheinen, der unter dem Einfluss Ibsens, Tschechows und George Bernard Shaws die italienische Gesellschaftskomödie in Prosa geschaffen hatte. [...] Zahlreiche Charakteristika des *Bobème*-Librettos, und besonders die in ihm realisierte Überwindung der artifiziellen Libretto-Kunstsprache des italienischen Ottocento, sind zweifellos auf Giacosas Mitarbeit zurückzuführen.“ (Jürgen Maehder) Die Trivialität der *Bobème*, ihrer Handlung, ihrer Protagonisten und ihrer Sprache, war also durchaus intendiert, was sich bereits in Art und Weise der Verarbeitung von Murgers Vorlage zeigt: Auf die Kontinuität der Erzählung wird zugunsten von Momentaufnahmen verzichtet, entscheidende Handlungsmomente wie beispielsweise die Trennung Mimis von Rodolfo werden bewusst ausgespart, nicht zuletzt, um falsches Pathos zu vermeiden. So ist der Entstehungsprozess des Librettos der *Bobème* ein mühsamer Kampf um Einfachheit, wobei gerade Puccini immer wieder zu Kürze und Schlichtheit drängt und rhetorische Höhenflüge seiner Librettisten zu unterbinden sucht. „Was habe ich mit Helden und unsterblichen Gestalten zu schaffen? In solcher Umgebung behagt es mir nicht. Ich bin nicht der Musiker der großen Dinge, ich empfinde die kleinen Dinge; und nur sie liebe ich zu behandeln ...“ (Puccini) Ein Vergleich zwischen der endgültigen Textfassung des Ersten Bildes der Oper und einem früheren Entwurf zeigt sehr deutlich Puccinis Intentionen: Gestrichen wurde u.a. eine längere Passage im Dialog Rodolfo – Mimì vor „Che gelida manina“, die nicht nur zwei (angesichts der räumlichen Nähe) sehr unglaubliche a parte-Bemerkungen Rodolfos enthielt, sondern die Schlüsselsuche auch in unnötiger Weise ausdehnte. Es soll auch nicht unerwähnt bleiben, dass in dieser Version Rodolfo selbst seine Kerze ausbläst, um mit Mimì im Dunkeln sein zu können!

Die schlichte „Poesie des Alltags“ (Dietmar Holland) ist es, die der Komponist in Worte und Musik zu fassen trachtet. So sucht er, dem „prosaischen“ Charakter des Librettos auch in der Musik gerecht zu werden. „Entscheidend für die Herausbildung eines melodischen Personalstils bei Puccini ist die Verbindung der Melodie mit einer improvisatorisch die Versgrenzen überlappenden Prosodie. Dabei wird auf maskuline Phrasenenden weitgehend verzichtet, und die weiblichen Phrasenenden werden oft mit zwei Tönen auf der gleichen Tonhöhe notiert, so dass die bei Verdi noch vorherrschende Methode, weibliche Phrasenenden ausschmückend zu kadenzieren, völlig aufgegeben ist. Daraus entspringt, als Einfluss des Sprachduktus auf die Melodiebildung, eine prosaähnliche Wirkung, die auch in größeren Einheiten als der Silbe konstatierbar ist. [...] So wird etwa in Rodolfos

Arie im ersten Bild bei seiner rhetorischen Frage, wer er sei, die Abfolge von Zwei- und Viertaktgruppen durch eine Fünftaktphrase unterbrochen. Schaut man genauer hin, so entdeckt man, dass der einheitlichen Versart eine uneinheitliche Verszahl und eine schwankende Periodisierung gegenüberstehen.“ (Ulrich Schreiber) Puccinis Melodik ist durch eine einfache, meist diatonisch verlaufende Intervallik gekennzeichnet. Sicherlich ist neben der gesteigerten Emotionalität gerade diese melodische Schlichtheit verantwortlich dafür, dass man sich dem Sog dieser Musik kaum entziehen kann. Typisch für Puccini ist auch die häufig betriebene „Störung“ von Solonummern. So wird beispielsweise Musettas berühmter Walzer „Quando m'en vo“ immer wieder durch Einwürfe seitens des peinlich berührten Alcindoro, des vor Wut und Eifersucht kochenden Marcello und der Musetta durchschauenden Mimì unterbrochen. Mit derlei Mitteln verweigert der Komponist seinen Protagonisten pathetische Höhenflüge, indem er sie – gleichsam durch die Kommentare der Umstehenden – immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt.

Puccinis „Banalität“ ist also kein Mangel an Raffinesse, sondern im Gegenteil: ein in hohem Maße erarbeitetes Kunstprodukt – ein Umstand, dessen sich der Komponist selbst nicht immer bewusst zu sein schien. Sein gesteigertes Interesse an der musikalischen Avantgarde seiner Zeit, an der Musik eines Gustav Mahler, Richard Strauss oder auch Arnold Schönberg, ist nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund eines Minderwertigkeitsgefühls zu sehen.

Für Puccinis „Poesie des Alltags“ eine adäquate szenische Umsetzung zu finden, ist und bleibt eine kaum zu überschätzende Herausforderung für jeden Regisseur der *Bobème*, zumal ihm seine Arbeit durch scheinbar festgemeißelte, längst zum Klischee gewordene Aufführungstraditionen erheblich erschwert wird – Traditionen, die eher pathetische Verklärung denn die von Puccini intendierte Schlichtheit transportieren. Freilich fixiert Puccini szenische Details ebenso genau, wie er in seiner Partitur (darin Gustav Mahler ähnlich) jede Temposchwankung notiert und die Dynamik bis zum siebenfachen Pianissimo abstuft, und scheint damit die szenische Freiheit in allzu enge Bahnen zu zwingen. Doch wie musikalische Interpretation nur dann lebt, wenn sie sich in einen inneren Dialog mit dem Komponisten und seinem Werk begibt, kann auch eine Inszenierung nur dann lebendig sein, wenn sie die Vorgaben von Musik und Text im Sinne ihrer Schöpfer interpretiert.

Zwar scheinen die Fotografien der Turiner Uraufführung der *Bobème* dem Postulat der Schlichtheit in gewisser Weise zu widersprechen. Bedenkt man aber, dass beispielsweise Alberto Franchettis bereits erwähnter *Cristoforo Colombo* von

1892 das Opernpublikum nicht nur ins weit entfernte Amerika, sondern auch zurück ins 15. Jahrhundert entführte, Umberto Giordanos im selben Jahr wie die *Bobème* uraufgeführter *Andrea Chénier* sich vor den opulent geschilderten Wirren der Französischen Revolution abspielte und auch Puccini drei Jahre zuvor seine *Manon Lescaut* in der Einsamkeit der amerikanischen Weiten sterben ließ, so offenbart die 1896 zwar recht geräumige, jedoch durchaus spartanisch eingerichtete Mansarde der Bohemiens durchaus eine neuartige Schlichtheit.

In diese alltägliche Banalität aber tritt unerwartet etwas Großes, Unbegreifliches: Mimì sich bereits im Ersten Bild ankündigender Tod. Dieser Tod jedoch ruft kein pathetisches „Jedermann!“, sondern auch er kommt quasi in Alltagskleidern daher. Mimì ist die schlichteste aller Personen, die uns in der *Bobème* begegnen, und das in des Wortes wahrster und tiefster Bedeutung. Sie hat es nicht nötig, sich bei ihrer Selbstdarstellung in Pose zu werfen, wie dies Rodolfo tut. Und gerade in dieser Schlichtheit ist sie groß, überragt sie die anderen Bohemiens. Ihr defensiver Charakter trügt: In ihrer Kraft ist sie die einzige wirkliche „Heroine“ dieser Oper, stärker und reifer als Rodolfo, denn sie ahnt, dass ihre Tage gezählt sind, und ihr Schritt auf das Dach der vier Freunde ist der bewusste Akt einer letzten Lebensbejahung. Noch einmal über die Dächer schauen, noch einmal lieben, noch einmal Gemeinsamkeit, noch einmal Leben! Das Leben aber ist nicht weit, sie kann es von ihrer Wohnung aus hören, es poltert, tobt und lacht über ihr, auf dem Dach des Hauses, wo die Bohemiens im Elfenbeinturm ihrem Eskapismus frönen. Eine Zufälligkeit ihrer Begegnung mit Rodolfo ist kaum glaubhaft, zumindest hat Mimì diesem Zufall ein wenig nachgeholfen. Überaus aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Schlusszeilen des Ersten Bildes in der Fassung der bereits zitierten ursprünglichen Librettoskizze:

MIMÌ

staccandosi dall'abbraccio di Rodolfo

Andiam ... per or ... non più!

RODOLFO

E ... la chiave, Mimì?

MIMÌ

mettendo il suo nel braccio di Rodolfo

Tienila tu! –

escono correndo e ridendo

MIMÌ

löst sich aus Rodolfos Umarmung

Gehn wir ... für jetzt ... genug!

RODOLFO

Und ... der Schlüssel, Mimì?

MIMÌ

bakt sich bei Rodolfo ein

Behalte du ihn! –

rasch verlassen sie den Raum, lachend

Offensichtlich fürchteten Puccini oder seine Librettisten, damit den Charakter ihrer Mimì in ein falsches Licht zu rücken, und entschlossen sich, am Aktschluss die „Poesie des Alltags“ im leise verklingenden Gesang der beiden Liebenden zu überhöhen. Diese Entscheidung rechtfertigt sich nicht zuletzt durch den dadurch entstehenden Kontrast zum Beginn des Zweiten Bildes, dessen lärmender Trubel mehr ist als ein rein dem Kontrastgedanken geschuldeter Effekt. Er schildert das jahrmartartige Treiben des Großstadtlebens, in das sich Mimì entschlossen stürzt – wie in einen letzten, betäubenden Rausch. In dem fortwährenden „Stringiti a me!“ („Halt dich an mir fest!“) der Passanten scheint sich Mimìs immenses Bedürfnis nach körperlicher Nähe zu spiegeln – „A te mi stringo ...“ („Ich halte mich an dir fest ...“) sagt sie selbst analog dazu. Doch alltäglich wie seine Protagonisten schildert Puccini auch den Verlauf ihrer Liebesbeziehung: Bereits im Zweiten Bild deutet sich Rodolfos Eifersucht an, die im Dritten Bild dann offen benannt werden wird. Dort ist sie jedoch für Rodolfo längst zu einem Vorwand für etwas viel tiefer Liegendes geworden: Er weiß nicht umzugehen mit dem sich immer vehementer ankündigenden Tod Mimìs. Damit entspricht er freilich kaum den romantisch verklärenden Vorstellungen von einem Liebeshelden. Einem jungen Menschen ohne große Lebenserfahrung kann man derlei Verhalten aber schwerlich zum Vorwurf machen. Und so erweist sich Mimì erneut als die Stärkere, als sie am Ende des Dritten Bildes den verzweifelte Rodolfo tröstet und ihren Rückzug aus dessen Leben anbietet. Das letzte Bild der Oper schließlich ist die Schilderung der Hilflosigkeit im Umgang mit dem Tod, eine einzige Reihung von „Übersprungshandlungen“ aus der Peinlichkeit der Handlungsunfähigkeit. Schon die übertriebene Ausgelassenheit der Bohemiens zu Beginn des Bildes ist eine andere als am Anfang der Oper: der verzweifelte Versuch, die eskapistische Lebensphilosophie aufrecht zu erhalten, die angesichts der Konfrontation mit der harten, brutalen Realität zu zerbrechen droht. Eine versteckte Aggressivität ist in den gegenseitigen Beschimpfungen und fingierten Duellen der Bohemiens nicht zu übersehen. Auch das Verhalten angesichts der sterbenden Mimì entbehrt jeglicher Verklärung. Und so ist auch Collines seltsam plaziertes „Vecchia zimarra ...“, seine Abschiedsarie an den für Mimìs Medizin verpfändeten Mantel, nichts anderes als die Rettung in einen deplazierten Humor – wie der Totenschädel in der Partitur Puccinis.

Mimì stirbt – von allen unbemerkt – in einer Generalpause der Musik. Ihr Geliebter Rodolfo bemerkt ihren Tod als Letzter. Gerade diese Verweigerung aller (opernüblichen) pathetischen Gesten aber macht Mimìs Tod zu einem der erschütterndsten der gesamten Opernliteratur. Alltägliche Menschen scheiden eben ohne Sterbearie auf den Lippen dahin.

„Vielleicht liegt gerade darin das Anziehende, dass es keine starke Aktion ist, der atemberaubenden Sensationen entbehrt, nicht einmal den geschlossenen Gang der kontinuierlich ansteigenden Handlung hat, nur in episodischen Bildern einzelne Lebensmomente zeigt – weil Glaubhaftigkeit darin ist: das normale Leben verfährt nicht anders.“ (Richard Specht)



Um ihr Ziel zu erreichen, das völlig klar vor ihnen steht, sind den Bohemiens alle Wege recht, selbst die des Zufalls, den sie vorzüglich auszunützen wissen. Regen oder Staub, Frost oder Hitze, nichts hemmt diese verwegenen Abenteurer, deren Laster durch eine Tugend ausgeglichen werden. Ihr durch den Ehrgeiz immer wach gehaltener Geist treibt sie zum Sturmangriff auf die Zukunft, und ihre Erfindungsgabe, die unausgesetzt mit der Not kämpft, sprengt wie eine brennende Lunte das Hindernis in die Luft, sobald es ihre Wege stört. Ihr Leben von Tag zu Tag ist ein Werk des Genies, ein immer neues Problem, das sie mit Hilfe kühner Berechnungen stets zu lösen verstehen. Diese Leute würden von Harpagon Geld zu entleihen wissen und Trüffel auf dem Floß der Medusa finden. Im Notfall verstehen sie ebenso mit der Kraft eines Anachoreten Enthaltsamkeit zu üben. Sobald ihnen jedoch etwas Geld in die Hände fällt, sieht man sie sofort auf den kostspieligsten Phantasien reiten, die schönsten und jüngsten Mädchen lieben, die besten und ältesten Weine trinken und nie genug Fenster finden, durch die sie ihr Geld hinauswerfen können. Wenn dann ihr letzter Taler tot und begraben ist, beginnen sie von neuem an der Table d'hôte des Zufalls zu dinieren, wo stets für sie gedeckt ist, und vom Morgen bis zum Abend unendlich listig und mit Hilfe aller Gewerbe, die irgendwie mit der Kunst zusammenhängen, hinter dem wilden Tier herzujagen, das man ein Fünffrankenstein nennt.

Die Bohemiens wissen alles und gehen überall hin, je nachdem sie Lackschuhe oder zerrissene Stiefel haben. Heute findet man sie an den Kamin eines Salons der großen Welt gelehnt, morgen an den Tischen unter den Tonnengewölben der Tanzkneipen. Sie können keine zehn Schritte auf dem Boulevard gehen, ohne einen Freund zu treffen, und nirgendwo dreißig, ohne auf einen Gläubiger zu stoßen.

Die Bohème spricht unter sich eine besondere Sprache, die den Unterhaltungen in den Ateliers, dem Kulissenjargon, sowie den Diskussionen in den Redaktionszimmer entnommen ist. Alle Stil-mischungen finden sich in diesem unerhörten Idiom, wo apokalyp-tische Wendungen neben Unsinn stehen, wie der Derbheiten der Volkssprache sich mit phantastischen Perioden verbindet, die derselben Form entstammen, in die Cyrano seine bramabasierenden Tiraden goss; wo das Paradoxon, dieses verwöhnte Kind der moder-nen Literatur, mit der Vernunft verfährt, wie man in den Pantomimen mit Cassandra verfährt; wo die Ironie die Heftigkeit schnell wirken-der Säuren, die bei verbundenen Augen ins Schwarze treffen; ein weiser Jargon, obgleich unverständlich für alle, die nicht den Schlüs-sel dazu besitzen; ein Jargon, dessen Kühnheit die der freiesten Sprachen übertrifft. Dieses Wörterbuch der Bohème ist die Hölle der Rhetorik und das Paradies des Neologismus.

Das ist in Kürze das Leben der Bohème, das von den Puritanern der Welt schlecht gekannt, von den Puritanern der Kunst in Verruf gebracht, von allen furchtsamen und eifersüchtigen Mittelmäßig-keiten geschmäht wird, die sich in Nachreden, Lügen und Verleum-dungen nicht genug tun können, um die Stimmen und Namen derjenigen zu unterdrücken, die durch diese Vorhalle den Saal des Ruhmes betreten und Kühnheit mit ihrem Talent verbinden.

Leben der Geduld und des Mutes, in dem man nur kämpfen kann, wenn man sich mit einem starken Panzer der Gleichgültigkeit gegen die Ränke der Dummen und Neider wappnet; in dem man, will man nicht straucheln am Wege, keinen Augenblick das Selbstbewusstsein verlieren darf, diese starke Stütze, das seine Sieger und seine Märtyrer hat, und dem sich nur der hingeben soll, der im voraus entschlossen ist, sich dem unerbittlichen Gesetz des „Vae victis“ zu unterwerfen.

Henry Murger

Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

„Das freieste aller Bücher ...“

Anmerkungen der Librettisten

Die Autoren des vorliegenden Librettos ließen sich, anstatt Schritt für Schritt dem Buche Murgers zu folgen, – (auch aus Gründen der Bühnengerechtigkeit und vor allem der musikalischen Gegebenheiten) – von dessen eigentlichem Wesen inspirieren, wie es in diesem wunderbaren Vorwort enthalten ist.

Wenn sie die Charaktere der Personen getreulich nachzeichnen, wenn sie da und dort geradezu peinlich genau waren in der Wiedergabe gewisser Einzelheiten des Milieus, wenn sie in der szenischen Entwicklung sich an den Vorgang Murgers gehalten und das Libretto in „klar unterschiedene Bilder“ unterschieden haben, so wollten sie doch in den dramatischen und komischen Episoden mit jener vollen Freiheit verfahren, die sie – ob mit Recht oder Unrecht – für nötig erachtet haben, um das vielleicht freieste aller Bücher der modernen Literatur auf die Bühne zu übertragen.

Jedoch, wenn in diesem bizarren Buch die Charaktere der einzelnen Personen auch lebhaft, wahr und sehr klar gestaltet hervorspringen, geschieht es doch oft, dass ein und derselbe Charakter verschiedene Namen annimmt, sich gleichsam in zwei verschiedenen Personen verkörpert.

Wer könnte nicht die Profile Mimìs und Francines in das feinsinnige Profil einer einzelnen Frau verschmelzen? Wer, wenn er von den „Händchen“ Mimìs liest, „weißer als die der Göttin des Müßiggangs“, würde nicht an Francinens Muff denken?

Die Autoren glaubten auf solche Identitäten der Charaktere Rücksicht nehmen zu müssen. Es schien ihnen, dass jene beiden lebhaften, zarten und unglücklichen Kreaturen in der Bühnenfassung der *Bohème* nur in einem einzigen Wesen zur Darstellung gelangen sollten, dem man sehr wohl anstelle der Namen Mimì und Francine einen neuen geben könnte: Ideal.

Mimì war ein reizendes Mädchen, das den plastischen und poetischen Idealen Rodolfos besonders entgegenkommen und gelegen sein musste. Zweiundzwanzig-jährig, klein, delikat. Ihr Angesicht glich dem Entwurf zu einem aristokratischen Antlitz; ihre Züge waren von wunderbarer Feinheit. Das Blut der Jugend kreiste warm und lebhaft durch ihre Adern und färbte mit rosa Tönen ihre transparente Haut, die von dem samtigen Weiß der Camélie war. Diese angekränkelte Schön-

heit verführte Rodolfo. Aber was seine tolle Verliebtheit in Fräulein Mimì noch steigerte, waren ihre Händchen, die sie, ungeachtet aller häuslichen Verrichtungen, weißer zu erhalten wusste, als jene Göttin des Müßigkeit.

Mimìs Stimme hatte einen Klang, der Rodolfo zu Herzen drang wie das Läuten einer Totenglocke. So spürte er für sie eine eifersüchtige, phantastische, bizarre, hysterische Liebe. Zwanzigmal waren sie so weit, auseinander zu gehen. Man muss gestehen, dass ihr Dasein einer wahren Hölle glich. Nichtsdestoweniger hielten sie ein, in gegenseitigem Verständnis, inmitten der Stürme ihrer Zwistigkeiten, um in der frischen Oase einer Liebesnacht Atem zu schöpfen. Doch am nächsten Morgen schon vertrieb ein aus dem Nichts erwachsener Kampf die aufgeschreckte Liebe. So – wenn man das ein Leben nennen mag – verlebten sie frohe Tage und ach so schlimme, stets die Trennung vor Augen.

„Dieses Trinklied wird mein Tod sein!“

Aus den Briefen Puccinis an Giulio Ricordi und Luigi Illica

Lieber Herr Giulio,

Illica hat mir das Manuskript geschickt. Aber leider, dieses Solo des Schaunard (dessen Entwurf er mir geschickt hat) gefällt mir gar nicht. – Um ihn Blödeleien reden zu lassen, ohne Witz, lohnt es nicht die Mühe, die alte Vorlage zu ändern; und wenn ich sehe, dass die Szene nur damit in die Länge gezogen wird, lasse ich sie, wie sie ist ... und weiter. Den Strichen im zweiten Akt werde ich gern Rechnung tragen. Nun, da Schaunard schon kein eigenes Stück hat, wäre es gut, ihm die Hauptpartie in dem berühmten Trinklied zu geben, von dem mir Illica lediglich eine gekürzte Fassung geschickt hat. Dieses Trinklied wird mein Tod sein! Ich weiß nicht, was ich damit anfangen soll! – Das ist ein ernster Punkt, wenn sich nicht noch irgendein anderer Einfall finden lässt ... Ich lasse die Stelle in der Partitur leer, und sie sollen sie sprechen!! Die Bearbeitung des dritten Aktes ist nahezu beendet. Ich weiß jetzt nicht, ob ich nach Torre del Lago fahre, wie ich Ihnen sagte, weil der Marchese Ginori in Montecristo auf der Jagd ist. Sie haben sicher auf Ihrem Schreibtisch eine Kopie des vierten Aktes. Tun Sie mir den Gefallen, sie aufzu-

schlagen und einen Blick auf die Stelle zu werfen, wo Mimì den Muff bekommt. – Finden Sie nicht, dass dieser Augenblick angesichts des Todes etwas armselig ist? Zwei Worte mehr, eine liebevolle Hinwendung zu Rudolf würde genügen. Es mag eine Spitzfindigkeit von mir sein, aber in dem Augenblick, wo dieses Mädchen, das mich soviel Mühe gekostet hat, stirbt, möchte ich wünschen, dass sie ein bißchen auch dessen gedenkt, der ihr so herzlich zugetan war.

Lieber Herr Giulio,

mit Angst und Freude erwarte ich Illicas Umarbeitung. Sie werden bemerkt haben, dass am Ende, wenn man Mimì den Muff in die Arme gelegt hat, Musette versucht, ihn ihr wieder wegzunehmen. Warum? frage ich mich. Ich hoffe, dass diese Kleinigkeit zufällig unterlaufen ist, da sie doch gerade im Moment des Todes unangebracht ist. Man müßte den Vers korrigieren, ihn durch irgendeinen den Umständen angemessenen Ausdruck ersetzen. Vom Trinklied würde ich die Gedanken der drei ersten Strophen beibehalten, die letzte aber streichen, sie gefällt mir nicht; und alle müssten eine andere Form bekommen.

Ich schreibe heute noch an Ginori, und falls ich bis Samstag fertig bin, wie ich hoffe, beeile ich mich, die verehrten Schwimmvögel in Schrecken zu setzen, die sich seit langem nach meinem tödlichen und unfehlbaren Blei sehnen. Bum!

Lieber Herr Giulio,

ich habe mich nach langer und reiflicher Überlegung zu dem Entschluss durchgerungen, das Trinklied wegzulassen!! Hier die Gründe:

Ich halte es für unzweckmäßig, allzu lange bei dieser Szene zu viert zu verweilen, einer Szene, die nur wegen des Kontrastes eingesetzt ist und die nicht der Handlung dient, da sie diese keinen Schritt weiterbringt. Ich lege die ausgelassenste Heiterkeit in die Szene beim Essen und in den Tanz, Musette platzt in den vollen Lärm hinein, und der Zweck ist erreicht. So viel weiß ich aus Erfahrung, dass schöne, akademische Musik in einem letzten Akt nur von Übel ist. Kommt noch dazu die Unbrauchbarkeit des vorliegenden Trinkliedes wegen der Ungleichheit der Metren (die man nicht zu einem Quartett verwenden kann). Und wenn man sie nacheinander singen lassen wollte, müsste man die vorangehenden Gespräche wieder ändern, wie ich Ihnen schon in meinem letzten Brief auseinandergesetzt habe.

Mein Bester [Illica],

Dank für die Verse, die mir ausgezeichnet gefallen. Suche Sig. Giulio auf, damit Du eine andere, ganz kleine Unannehmlichkeit erfahren wirst. Es handelt sich um

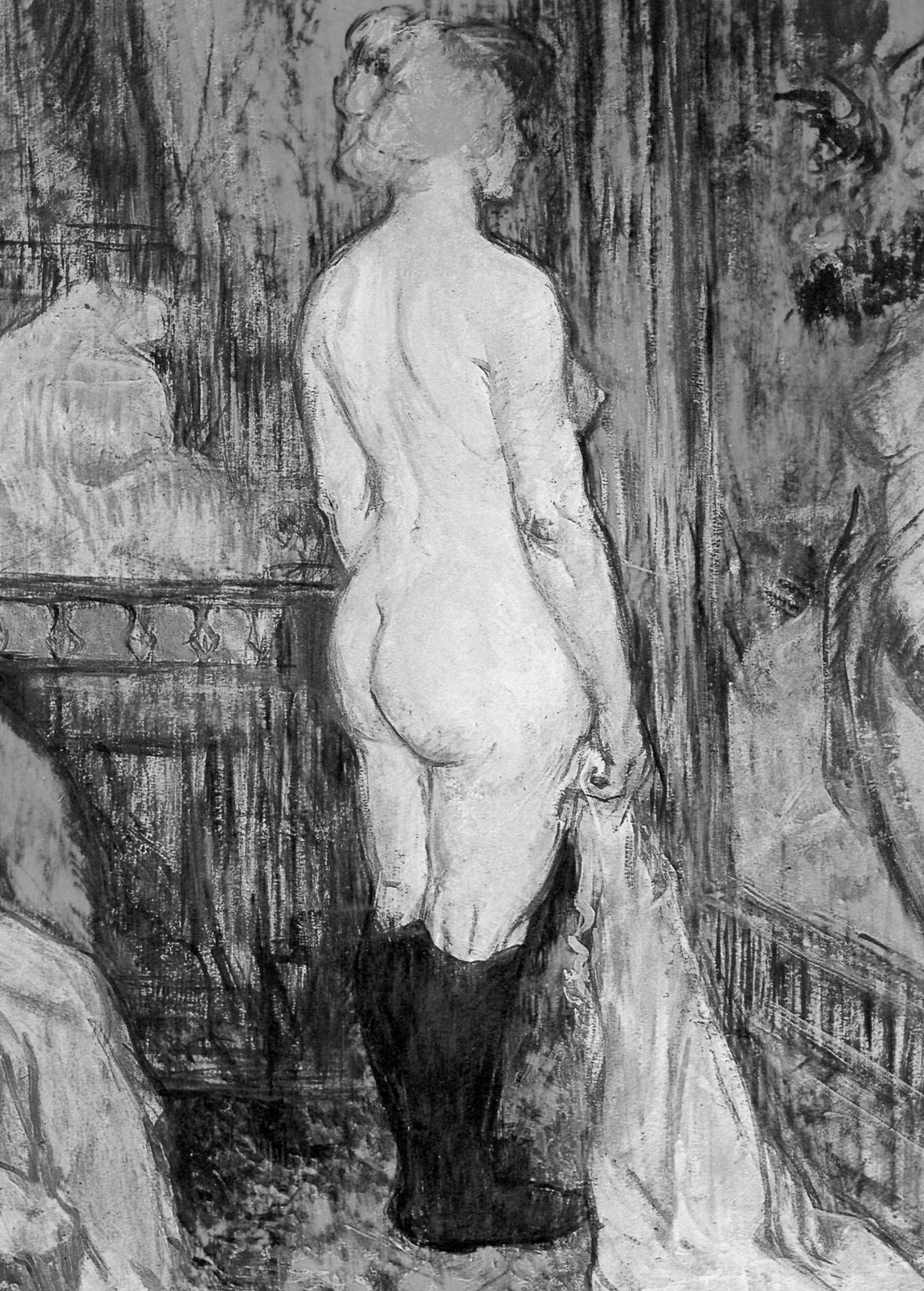
nichts Geringeres als die Abschaffung des Trinklieds! Schaunard (beginnt emphatisch): „Mi sia permesso al nobile concesso!“ [Es sei gewährt mir mit gnädiger Erlaubnis ...] Doch er wird übertönt von den Schmähworten der Freunde (Du kannst übertreiben). Danach springt man auf, gemeinsam, wie es Dir sinnvoller erscheinen wird, zu der Ausräumung des Saales für einen Ball. Und von da an geht es weiter, wie es dasteht. Im vierten Akt ist alles Belanglose überflüssig, und ich sah während des Komponierens, dass es am besten ist, geradewegs auf das Ziel loszugehen und das heißt auf den Tod von Mimì. Was hältst Du davon?

An Giulio Ricordi

Ich kann hier in Paris nicht arbeiten. Meine Nerven leiden unter der ständigen Aufregung, und ich habe die Ruhe nicht, die ich brauche. Eine Einladung zu einem Essen macht mich für eine Woche krank.

Lieber Freund,

ich bekomme nicht jeden Tag Briefe von dir, und das ist schlecht. Du verlässt mich in diesem mare magnum? Ich bin krank von Paris. Ich sehne mich nach den Wäldern mit ihrem herben Duft, ich sehne mich nach der Bewegungsfreiheit meines Bauches in den weiten Hosen und ohne Weste, ich sehne mich nach dem Wind, der frei und süß vom See her weht, ich möchte aus vollen Lungen die salzige Luft atmen. Ich hasse das Pflaster! Ich hasse die Paläste! Ich hasse große Städte! Ich hasse Säulen! Ich liebe die herrlichen Säulen der Pappel und Tanne, die schattigen Lichtungen, wo ich, wie ein moderner Druide, meinen Tempel, mein Haus, mein Studierzimmer haben möchte. Ich liebe die grünen, kühlen Laubdächer in alten und jungen Wäldern. Ich liebe die Amseln, den Dompfaff, den Specht! Ich hasse das Pferd, die Katze, die Sperlinge und das Schoßhündchen! Ich hasse den Dampfer, den Seidenhut und den Frack!



Ich bin nicht geschaffen für
heroische Gesten.

Ich liebe die Seelen, die wie wir fühlen,
aus Hoffnung und Illusion bestehen,
die blitzende Freude und
tränenende Wehmut empfinden.

Giacomo Puccini

Mosco Carner

Klangfarben von überirdischer Schönheit

Über die Musik der *Bohème*

Richten wir unsere Aufmerksamkeit nun auf die Personen der Handlung. Rodolfo und Mimì sind die Hauptfiguren und haben selbstverständlich den größten Anteil an der Musik. Der junge Dichter präsentiert sich mit dem berühmten „Nei cieli bigi“, das aus der unvollendeten *La Lupa* übernommen wurde, wo es ursprünglich zum Ruhme des leuchtenden sizilianischen Himmels und des rauchenden Ätna gesungen werden sollte, während es hier mit dem „grauen Himmel“ und den „rauchenden Schornsteinen“ von Paris in Verbindung gebracht wird. Dies ist einer von vielen Fällen, in denen Puccini bei der Übernahme aus einem anderen Werk die ursprüngliche verbale Bedeutung übergeht, die an die musikalische Phrase gebunden war, und diese einfach benutzt, weil sie zum Seelenzustand einer gegebenen Person oder Situation passt, hier zum Gefühlsüberschwang Rodolfos:



Es ist sein Leitmotiv. Bevor wir ein vollständiges Portrait dieses romantischen Liebhabers zeichnen können, müssen wir seine Begegnung mit Mimì abwarten und seine große Arie, die in Wirklichkeit aus zwei Arien besteht, die durch ein Arioso verbunden sind. In diesem Arioso wird das Erwachen der Liebe, von der höchsten Zärtlichkeit bis zur leidenschaftlichen Ekstase, auf unwiderstehliche Weise dargestellt. „Che gelida manina“ ist eine der reinsten und reizendsten Melodien, die Puccini jemals erfunden hat. Denken wir nur an den psalmodierenden Beginn in *pp* und an die körperlose Schönheit des Orchestersatzes mit gedämpften Streichern, die um die vokale Linie ein feines Gewebe ziehen, das vom Harfen-Solo zart fortgesponnen wird. Rodolfo nimmt sich ein Herz mit dem Arioso „Chi son?“ und fährt fort mit der Beschreibung seines ärmlichen Dichterlebens: „In povertà mia lieta“, das eine rhythmische Variation seines Leitmotives ist. Danach bricht er in leidenschaftlicher Glut aus:



Diese Phrase steht von nun an für die romantische Liebe. Durch die ganze Oper hindurch ist Rodolfos Musik gekennzeichnet von solchen anspringenden Auftakten, diatonischen Schritten, unruhigen Rhythmuswechseln und gefühlsgeladenen Triolen.

Meisterhaft ist das Bild gezeichnet, in dem Mimì sich musikalisch vorstellt. „Mi chiamano Mimì“ ist in freier Rondoform (A-B-A-C-D-B) aufgebaut; mit großem psychologischem Feingefühl stellt der Komponist darin die verschiedenen Aspekte ihres Charakters heraus: die kindliche Einfachheit, der Grundzug ihres Wesens, wird gleich in ihrem Leitmotiv ausgedrückt. Man muss an die Phrase denken, mit der Massenet seine Manon vorstellt, dennoch ist im Tritonus und in der Figur der fallenden Kadenz Puccinis Handschrift klar zu erkennen:



Puccini unterscheidet deutlich zwischen der kleinen Schneiderin, die bescheiden ihre alltäglichen Pflichten erfüllt, und dem romantischen Mädchen, das von einem Frühling der Liebe träumt, wie im ausgedehnten „Ma quando vien lo sgelo“, das in diesem Mosaik von Arien den Höhepunkt bildet. Und wie wichtig ist, psychologisch gesehen, das einfache Parlando, „Altro di me“, mit dem sie ihre kunstlose kleine Erzählung beschließt!

In der Darstellung des zweiten Liebespaares wird Musetta weit deutlicher akzentuiert als Marcello. Die verführerische Musetta, die Kokotte, die so verliebt ist in den eigenen Charme und so stolz auf ihre Attraktivität für alle Männer, ist in ihrem berühmten Walzer bewundernswert charakterisiert: mit seiner wogenden und sehnsuchtsvollen Melodie im Stil eines langsamen französischen Walzers passt er sich ihrem Charakter an wie ein Handschuh; dabei war er ursprünglich ein „See-Stück“ (ein weiteres Beispiel dafür, wie leicht Puccini aus seinen anderen Werken Material übernehmen konnte). Mit diesem Walzer, der eher wegen seines eigenen musikalischen Wertes als aus dramatischer Notwendigkeit eingefügt wurde, erweist der Komponist der traditionellen Opéra comique die Ehre.

Marcello wird dagegen ziemlich nachlässig behandelt. Er hat keine einzige Solo-Arie und tritt nur im Quartett oder im Duett hervor. Er ist (anders als bei Murger) kaum individueller charakterisiert als seine Freunde Colline und Schaunard. Alle drei treten häufig mit dem *Bohème*-Thema, auf, das Puccini aus seinem frühen *Capriccio* übernommen hat.

Im Gegensatz zu Musettas cholerischem Liebhaber haben Colline und Schaunard, obwohl sie weniger bedeutende Figuren sind als er, ein eigenes Leitmotiv: der Musiker eine Art von schnellem französischem Marsch und der Philosoph eine mürrische lapidare Phrase:



Aber Puccini, der es mit der Verwendung seiner charakterisierenden Themen nie zu genau nahm, setzte das Schaunard-Motiv auch ein, um die Bohème generell zu beschreiben. Gut angelegt ist auch die Nebenrolle des Hauswirts: unterwürfig, schüchtern und ein wenig bizarr, aber voll naiven Selbstbewusstseins, als ein Lob auf seine amourösen Abenteuer angestimmt wird in „Non dico una balena“. Die Musik für Benoît, die entfernt an Wagners Beckmesser erinnert, gibt den ersten Hinweis darauf, dass Puccini durchaus ein Talent für die Groteske besaß.

Das Qualitätsmerkmal der *Bohème* ist die erstaunliche Leichtigkeit, mit der Puccini ein beständiges Wechselspiel von Handlung, Figur und Atmosphäre unterhält. All das erscheint wie improvisiert, aber die Analyse zeigt, dass dem ein wohlstrukturierter Organisationsplan zugrunde liegt, der für musikalische Geschlossenheit sorgt und den musikalischen Kontrasten Rechnung trägt. So ist der erste Akt klar erkennbar in zwei Teile getrennt. Wie der erste Akt von *Manon Lescaut* hat die erste Hälfte den Charakter eines sprühenden Scherzo mit Rondo im schnellen 2/4- und 6/8-Takt, wobei im ständigen Fluss neuer Gedanken das Thema der Bohemiens und das Motiv Rodolfos die Funktion des Refrains erhalten. Einige selbständige Episoden treten hervor: so wird das flackernde Feuer, das Rodolfos Manuskript verzehrt, mit Quintsextakkorden gezeichnet, die so gelegt sind, dass sie den Eindruck der Bitonalität erwecken (Ges-Dur gegen es-Moll und Ces-Dur gegen as-Moll):



Eine weitere Episode ist das hübsche Weihnachtslied „Quando un olezzo“, archaisierend durch die organum-artigen Quintparallelen, erinnert es an ein Noël. Als ein ausgedehntes lyrisches Trio fungiert jene einschmeichelnde Musik, die Benoîts unwillkommenen Besuch begleitet.

Mit Mimis schüchternem Klopfen wandelt sich die Atmosphäre schlagartig: Das Orchester schleicht sich heimlich, *lento*, in ihr Thema hinein und verrät dem Zuschauer, wer draußen ist. Das strahlende und fröhliche Licht der ersten Hälfte des Aktes verdunkelt sich, wird wärmer und weicher.

Während sich die Liebesszene entwickelt, geht die Führung von den Holzbläsern zu den Streichern über, die tonalen Verhältnisse stabilisieren sich und das quecksilbrige Parlando der vier Bohemiens macht langsamen und getrageneren Melodien Platz. Diese zweite Hälfte des 1. Aktes ist ein *locus classicus* für Puccinis Kunst, eine ausgedehnte Liebesszene allmählich zu einem poetischen Höhepunkt zu führen. Zunächst ist alles leichte Konversation, wenn auch das bei Mimis Hustenanfall auftretende Krankheits-Motiv ein düsteres Vorzeichen darstellt. Rodolfos besorgte Fragen und Mimis kurze Antworten sind bloße Konversation, aber noch nie ist der lockere Gesprächston in ein so zauberhaftes musikalisches Gewand gekleidet worden. Einige Bruchstücke eines Arioso, hier und da eine Pause, ein unbedeutendes Ostinato der Streicher, *pizzicato*, das ist alles: aber wir hören den Herzschlag zweier junger Leute, die sich unwiderstehlich zueinander hingezogen fühlen. In der folgenden Szene, der Suche nach dem verlorenen Schlüssel, wieder eine alltägliche Situation, gewinnt die Musik immer mehr an Wärme und Substanz und führt mit einer herrlichen Überleitung zum Mittelteil des Duetts, d. h. zu den beiden Arien, von denen bereits die Rede war. Mit seinem feinen Sinn für das Gleichgewicht erkannte Puccini, dass jetzt ein Stimmungswechsel erfolgen müsse. Hätte er sofort auf die beiden Arien ein richtiges Duett folgen lassen (die beiden Verliebten haben bis zu diesem Punkt noch nicht zusammen gesungen), wäre gewiss Monotonie aufgekommen. So wird die Szene durch die ungeduldigen Rufe der anderen Bohemiens gestört, die unten warten. Nach dieser Unterbrechung vereint das folgende ganz aus Reminiszenzen der Arie Rodolfos bestehende Duett die beiden Liebenden in einer leidenschaftlichen Umarmung zum Klang des Liebesthemas.

Aber sie verlassen die Bühne in gedämpfter Ekstase, die Wiederholung der „Gelida manina“ ist kaum mehr als ein Flüstern des Orchesters. Die feine Poesie dieser Liebesszene hat Puccini niemals mehr übertroffen.

Der Quartier-Latin-Akt ist, mit Ausnahme des Musetta-Waltzers, nicht so reich an außergewöhnlicher musikalischer Erfindung wie der vorausgehende 1. Akt. Er ist durch die lebhaftere Atmosphäre des Weihnachtsabends auf einem Pariser Boulevard geprägt; das Interesse geht beständig zwischen der Menge und den Solisten hin und her, bis sich am Schluss alle Stimmen bei der Militärparade vereinigen. Im Gegensatz zur zärtlichen Intimität des 1. Aktes schreibt Puccini hier „Freiluft“-Musik und beschwört die vibrierende, heitere Stimmung eines Weihnachtsmarktes. Trotz der augenscheinlichen Zufälligkeit der Szenenfolge ist der Akt doch in seiner musikalischen Struktur ziemlich stabil und besteht aus vier einzelnen Teilen, von denen jeder sein eigenes thematisches Material hat (wenn sie sich auch gegenseitig überschneiden); die letzten drei Szenen sind jeweils in einer stabilen Tonart verankert. Die Atmosphäre wird von Anfang an durch das Weihnachts-Thema festgelegt, das jetzt von drei Trompeten in enger Lage *marcatissimo* vorgetragen wird; es treten die aufgeregten Rufe der Marktschreier hinzu. In den folgenden Szenen wechseln die rassige Musik des Quartier Latin, die mannigfaltigen Geräusche der Straße und der aufgeregte Empfang, den die Kinder dem Spielwarenhändler Pargnol bereiten, mit den lyrischen Episoden, in denen die Bohemiens in den Vordergrund treten. Hier sind das gemächliche „Promenaden“-Thema und Rodolfos ekstatisches „Dal mio cervel“ zu nennen, eine kunstvolle Variation seines Leitmotivs. Auf ein Detail sei noch hingewiesen, das man im Theater kaum beachtet: Wenn Rodolfo seinen Freunden das Mädchen vorstellt, „Questa è Mimi, gaja fioraja“, schlägt das Orchester bereits das Motiv des Totengeläuts aus dem 3. Akt an.

Im 3. Akt, an der Barriere d'Enfer, fallen die ersten dunklen Schatten auf die Liebesgeschichte von Rodolfo und Mimì. Ein erstes Anzeichen finden wir in der Orchestereinleitung, die einen fahlen Februarmorgen beschwört mit Mitteln, die einfacher und wirkungsvoller nicht sein könnten: ein bebendes Tremolo von leeren Quinten der Violoncelli, das sich als Orgelpunkt über mehr als hundert Takte fortsetzt, darüber eine Folge von leeren Quintparallelen in Flöten und Harfe, die den Schneefall andeuten: gläserne Klänge, kalt und zerbrechlich.



Das Portrait von Rodolfo und Mimì wird in den folgenden Szenen um neue Züge erweitert. In ihrem Duett mit Marcello, „C'è Rodolfo?“ mit den fallenden Phrasen, den zögernden Synkopen, den nervösen Triolen, offenbart das Mädchen seine Angst wegen der veränderten Gefühle ihres Liebhabers. Andererseits sehen wir auch Rodolfo durch ein Wechselbad der Gefühle gehen: Ungeduld, Bitterkeit und die Qual der Eifersucht; aber die wenig ideenreiche Musik ist hier nicht in der Lage, diese Gefühlszustände klar zu artikulieren, mit Ausnahme der Phrase in Moll, „Mimì è una civetta“, eine leidenschaftliche Klage, die an das „Manon, sempre la stessa“ von Des Grieux erinnert. Erst wenn Rodolfo von Verzweiflung übermannt wird und Marcello von Mimìs tödlicher Krankheit erzählt, ist Puccini wieder auf der Höhe der Situation, bei den Worten „Mimì è tanto malata“ mit einer düsteren Orchesterfigur, die wie Totengeläut klingt. Die Spannung dieser Szene wird noch dadurch erhöht, daß Mimì im Verborgenen zuhört und aus den Worten Rodolfos das traurige Ende erahnt, das sie erwartet.

Die Musik für den endgültigen Abschied, „Addio dolce svegliare“, ist vollständig aus dem Lied *Sole e amore* übernommen, das Puccini 1888 für die Zeitschrift *Paganini* geschrieben hatte:



Dieses Lied, nun mit neuem Text unterlegt, wird zweimal wiederholt, allerdings mit einem wirkungsvollen Kontrast bei der ersten Wiederholung, denn jetzt verwandelt sich das Duett in ein Quartett. Musetta und Marcello sind in einer ihrer ständigen Streitereien begriffen und setzen dem innigen Gesang des Liebespaars ihre wütenden Schimpfreden entgegen. Der Akt endet in einer entrückten Stimmung wie auch der 1. Akt; Mimì und Rodolfo singen ihre letzten Zeilen, während sie langsam, Hand in Hand, von der Bühne abgehen.

Bühnenbild und dramatischer Aufbau des vierten Akts sind die gleichen wie im ersten Akt, mit dem Unterschied, dass die erste Hälfte des vierten Aktes eine fieberhafte Heiterkeit aufweist, als ob die vier Bohemiens die bevorstehende Tragödie vorausahnten und versuchten, ihr Unbehagen hinter künstlicher Fröhlichkeit zu verbergen. Der Rhythmus ist nun gespannter, die Phrasen fragmentarischer und die Orchestrierung rauher, manchmal hart, mit häufigem Einsatz der Blechbläser, insbesondere nachdem Schaunard und Colline hinzugekommen sind.

Aber bevor er in diese Atmosphäre erzwungener Fröhlichkeit eintaucht, fügt Puccini eines jener poetischen Bilder ein, die für seinen dramatischen Stil so charakteristisch sind, nämlich jene kleine Episode, in der Rodolfo und Marcello mit Wehmut die kleinen Dinge betrachten, die ihre Geliebten ihnen hinterlassen haben. Mit diesem zauberhaften Duett, zart und träumerisch, treten sie für einen Augenblick aus der Wirklichkeit heraus.

Mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen, wie dem oben erwähnten Duett, besteht die Musik für den 4. Akt aus Reminiszenzen. Diese Tatsache stieß anfangs auf strenge Kritik bei Rezensenten und Publikum. Aber die Art und Weise, in der Puccini Themen und Motive aus den ersten beiden heiteren Akten aufnimmt und in den neuen Zusammenhang setzt, ist psychologisch klug und folgerichtig. Nun ist es hauptsächlich das Orchester, das uns den Fortgang der Tragödie erzählt: Bei dem heftigen Ruck von B-Dur nach e-Moll stürzt Musetta auf die Bühne mit der Nachricht, dass Mimì gleich kommen werde; das erschreckende Bild Mimis, die nur noch ein Schatten ihrer selbst ist, wird in ihrem Leitmotiv eingefangen, das jetzt in Englischhorn und Bratschen über zitterndem Streicher-Tremolo erklingt:



Die folgende Erzählung Musettas von ihrer zufälligen Begegnung mit dem sterbenden Mädchen („Intesi dire“) wird von Synkopen begleitet, die wie das verkrampfte Schlagen eines geängstigten Herzens klingen. Mehrmals enthüllt das Orchester dem Zuschauer eine Wende in der Handlung, die den handelnden Personen selbst noch nicht erkennbar ist. So erzählt uns der plötzliche Ruck von Des-Dur nach h-Moll (bei Ziffer [29]), dass Mimì in einen Schlaf gefallen ist, von dem sie nicht mehr erwachen wird; und wenn Rodolfo gegen Ende der Oper voller Furcht fragt: „Che vuol dire quell'andare e venire... quel guardarsi così?!“ (Was bedeutet dieses Kommen und Gehen, was schaut ihr mich so an?!), antwortet ihm niemand als das Orchester mit einem herzerreißenden Klagegesang.

Puccini wäre nicht Puccini, hätte er nicht Mimis letzte Augenblicke mit einer seiner genialsten Melodien unsterblich gemacht: „Sono andati?“ ist die Musik gewordene Traurigkeit. Die Gesangslinie fällt Takt für Takt stufenweise um eine

Oktave bis zum mittleren C, dunkel gefärbt durch die Verdoppelung in den Violoncelli und intensiviert durch das Pochen düsterer Akkorde.

Er konnte freilich der Versuchung nicht widerstehen, veristischer Übung folgend, dieses ergreifende Thema im Orchesternachspiel ganz am Schluss der Oper im vollen Orchester con tutta forza, im dreifachen Forte beginnend, wieder aufzugreifen, wobei die Anfangsakkorde der Blechbläser auf den Zuschauer herniederfahren wie das Fallbeil einer Guillotine.

Andante calmo

So no an da - ti? Fin - ge - vo di dor - mi - re, per - chè

vol - li con te so - la re - sta - re Ho tan - te co - se che ti vo - gliò

di - re o u - na so - la ma gran - de co - me il ma - re

Nach ihrer getragenen Melodie in c-Moll nimmt die sterbende Mimì ihre letzte Kraft zusammen in der glühenden Phrase „Sei il mio amor“; je mehr das Leben sie verlässt, desto transparenter und zarter wird die Musik, bis sie auf ein Flüstern reduziert ist, wenn das Mädchen, schon unter dem Schatten des Todes, sich an jenen weit zurückliegenden Weihnachtsabend und die erste Begegnung mit Rodolfo erinnert und das Orchester das Motiv der „Gelida manina“ anstimmt in Klangfarben von überirdischer Schönheit. Es gibt nur wenige Schlusszenen, darunter das Finale der *Traviata*, die so bewegend und ergreifend wären wie Mimìs Tod.

Ich habe stets einen großen Sack
Melancholie mit mir herumgetragen.
Ich habe keinen Grund dafür,
aber so bin ich nun einmal
und so sind alle Menschen,
die Herz haben und denen auch die
geringste Dosis Leichtlebigkeit abgeht.

Giacomo Puccini

„Mimì è tanto malata!
Ogni dì più declina.
La povera piccina è condannata!“

Rodolfo



Susan Sontag

Krankheit als Metapher

Über die Tuberkulose

Tuberkulose (Tb) wird als Krankheit extremer Gegensätze aufgefasst: fahle Blässe und plötzliches Erröten, Überaktivität, die mit Mattigkeit abwechselt. Der spasmodische Krankheitsverlauf wird durch das für prototypisch gehaltene Tb-Symptom, das Husten, illustriert. Der Leidende wird von Husten gebeutelt, dann sinkt er zurück, schöpft Atem, atmet normal; hustet erneut.

Tb macht den Körper transparent. Die Röntgenstrahlen, die das diagnostische Standardwerkzeug sind, erlauben einem oft zum ersten Male, sein Inneres zu sehen – sich selbst transparent zu werden. Tb-Patienten dürfen ihre Röntgenbilder sehen oder sogar selbst besitzen: Die Patienten im Sanatorium des *Zauberberg* tragen die ihren in der Brusttasche mit sich herum.

Von der Tb dachte man – denkt man immer noch –, dass sie euphorische Zustände, gesteigerten Appetit, verstärktes sexuelles Begehren auslöst. Teil der Diät der Patienten im *Zauberberg* ist ein zweites Frühstück, das mit Genuss verzehrt wird. Tb zu haben, stellte man sich als Aphrodisiakum vor, als eine Krankheit, die außerordentliche Verführungskräfte verleiht. Für Tb ist jedoch charakteristisch, dass viele ihrer Symptome trügerisch sind – Lebhaftigkeit, die von der Zerrüttung kommt, rosige Wangen, die wie ein Zeichen der Gesundheit aussehen, aber vom Fieber herrühren –, und eine Aufwallung von Vitalität kann ein Zeichen des nahenden Todes sein. (Solche Energieschübe sind gewöhnlich selbstzerstörerisch und können auch andere zerstören: Man erinnere sich der alten Legende aus dem Wilden Westen von Doc Holliday, dem tuberkulösen Pistolenhelden, der dank der Verheerungen seiner Krankheit aus den moralischen Restriktionen entlassen ist.)

Tb ist Verfall, Fieberhaftigkeit, Entmaterialisierung; es ist eine Krankheit der Flüssigkeiten – der Körper verwandelt sich in Phlegma und Mucus und Sputum und schließlich Blut – und der Luft, des Bedürfnisses nach besserer Luft.

Tb ist eine Krankheit der Zeit; sie beschleunigt das Leben, erfüllt es mit Höhepunkten, vergeistigt es. Auch im Englischen und Französischen „galoppiert“ die Schwindsucht.

Tb stellt man sich oft als eine Krankheit der Armut und der Entbehrung vor – dünne Kleidungsstücke, dünne Körper, ungeheizte Räume, ärmliche Hygiene und unangemessene Ernährung. Die Armut mag nicht so wörtlich zu verstehen sein wie

Mimis Dachstube in *La Bohème*; die tuberkulöse Marguerite Gautier in der *Kame-liendame* lebt im Luxus, innerlich ist sie jedoch ein verwahrlostes Kind.

Dem Tb-Patienten glaubte man durch einen Ortswechsel helfen, ja ihn kurieren zu können. Es gab die Anschauung, Tb sei eine nasse Krankheit, eine Krankheit der feuchten und der nasskalten Städte. Das Körperinnere wurde feucht („feuchte Flecken in der Lunge“ war eine beliebte Redensart) und musste ausgetrocknet werden. Die Ärzte empfahlen Reisen an hochgelegene, trockene Orte – in die Berge, in die Wüste.

Über hundert Jahre lang blieb Tb die bevorzugte Art, dem Tod eine Bedeutung zu verleihen – eine erbauliche, vornehme Krankheit. Die Literatur des 19. Jahrhunderts wimmelt von Beschreibungen nahezu symptomloser, furchtloser, glückseliger Tode infolge Tb, insbesondere von jungen Leuten wie etwa der kleinen Eva in *Onkel Toms Hütte*, Dombey's Sohn Paul in *Dombey and Son* und Smike in *Nicholas Nickleby*, wo Dickens die Tb als die „entsetzliche Krankheit“ beschreibt, die den Tod „läutert“ von „seinem gröberen Aspekt ...“; bei der der Kampf zwischen Seele und Körper so allmählich, so ruhig und feierlich verläuft und das Ergebnis so sicher ist, dass der sterbliche Teil Tag um Tag und Körnchen um Körnchen schwindet und dahinwelkt, so dass der Geist leicht und lebhaft wird in dem Maße, wie seine Last leichter wird ...“

Eine Lungenerkrankung ist metaphorisch eine Erkrankung der Seele. In *Nicholas Nickleby* apostrophierte Dickens Tb als die „Krankheit, bei der Tod und Leben auf so seltsame Weise vermischt sind, dass der Tod den Glanz und die Färbung des Lebens annimmt und das Leben die düstere und grässliche Gestalt des Todes; eine Krankheit, die die Medizin niemals heilte, die Reichtum niemals fernhalten oder von der verschont zu sein die Armut sich niemals brüsten konnte ...“. Und Kafka schrieb im Oktober 1917 an Max Brod, er sei zu der Meinung gelangt, „dass die Tuberkulose ... keine besondere Krankheit, keine eines besonderen Namens werte Krankheit ist, sondern nur eine ihrer Bedeutung nach vorläufig nicht einzuschätzende Verstärkung des allgemeinen Todeskeims.“

Daten und Ereignisse

- 1845-49 Henri Murger veröffentlicht in der Zeitschrift *Le Corsaire Satan* (hg. von Gérard de Nerval) als Fortsetzungsroman die *Scènes de la Bohème*.
- 1847 Giuseppe Giacosa wird in Colletterto Parella bei Turin geboren.
- 1849 Uraufführung der Bühnenfassung *La Vie de Bohème* (von Henri Murger und Théodore Barrière) im Théâtre des Variétés in Paris.
- 1851 Murger veröffentlicht eine umgearbeitete Romanfassung unter dem Titel *Scènes de la Vie de Bohème*.
- 1857 Luigi Illica wird in Castell'Arquato bei Piacenza geboren.
- 1858 Giacomo Puccini wird am 22. Dezember in Lucca geboren.
- 1880-83 Puccini studiert am Mailänder Konservatorium bei Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini.
- 1884 Uraufführung der Oper *Le Villi* in Mailand.
- 1889 Uraufführung der Oper *Edgar* an der Mailänder Scala.
- 1891 Puccini erwählt Torre del Lago zu seinem bevorzugten Wohnsitz.
- 1893 Uraufführung der Oper *Manon Lescaut* in Turin; Puccini beginnt mit den Vorarbeiten zu *La Bohème*.
- 1894 Puccini arbeitet an *La Bohème* und an *La Lupa* nach Giovanni Vergas gleichnamiger Novelle, reist nach Sizilien zu Verga, lässt den Opernplan dann jedoch auf Anraten von Gräfin Blandine Gravina (einer Tochter Cosima Wagners und Hans von Bülows) fallen.
- 1895 Puccini schließt die Partitur zu *La Bohème* am 10. Dezember ab.
- 1896 Uraufführung der Oper *La Bohème* von Giacomo Puccini im Teatro Regio in Turin unter der Leitung von Arturo Toscanini.

- 1897 Uraufführung der Oper *La Bobème* von Ruggero Leoncavallo im Teatro La Fenice in Venedig.
- 1900 Uraufführung der Oper *Tosca* in Rom.
- 1904 Uraufführung der Oper *Madama Butterfly* an der Mailänder Scala.
- 1910 Uraufführung der Oper *La fanciulla del West* an der Metropolitan Opera New York.
- 1917 Uraufführung von *La Rondine* in Monte Carlo.
- 1918 Uraufführung von *Il Trittico* an der Metropolitan Opera New York.
- 1922 Erste Anzeichen von Kehlkopfkrebs, die Diagnose wird erst im Herbst 1924 gestellt.
- 1924 Puccini stirbt am 29. November nach einer Kehlkopfoperation in Brüssel.
- 1926 Uraufführung der Oper *Turandot* an der Mailänder Scala.

Textnachweise

- Die Handlung und der Artikel „Scènes de la Bohème“ sind Originalbeiträge von Eva Gruhn.
- Der Artikel von Ulrich Lenz wurde in überarbeiteter Fassung dem Programmheft des Landestheaters Linz 1999/2000 entnommen.
- Henri Murger, Bohème. Szenen aus dem Pariser Künstlerleben, übersetzt von Ernst Sander, Stuttgart 1967.
- Henry Murger, übersetzt von Ilse Linden, Berlin o.J..
- Wolfgang Marggraf, Giacomo Puccini, Leipzig 1977.
- Giacomo Puccini, La Bohème, Klavierauszug (Vorreden), Mailand 1965.
- La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1981.
- Mosco Carner, Puccini. Eine Biographie, Frankfurt 1996.
- Susan Sontag, Krankheit als Metapher, München 1978.

Abbildungen

Matthias Arnold, Henri de Toulouse-Lautrec. 1864-1901. Das Theater des Lebens, Köln 1987.

Giacomo Puccini

La Bohème

Musikalische Leitung: Jahbom Koo

Inszenierung: Chris Alexander

Szenische Neueinstudierung: Charles Ebert

Bühne: Kathrin Kegler

Kostüme: Marie-Therese Cramer

Dramaturgie: Eva Gruhn

Chor: Dan Ratiu

Mit: Arantxa Armentia / Alla Kravchuk (Mimi), Karen Frankenstein / Dorothea Maria Marx (Musetta), Sung-Keun Park / Pedro Velázquez Díaz (Rodolfo), Nikola Mijailović / Jin-Ho Yoo (Marcello), Frank Schneiders / Stefan Zenkl (Schaunard), Shavleg Armasi / Young Myoung Kwon (Colline), Stefan Lascu (Parpignol), Roland Wagenführer (Benoît), Edgar Schäfer / Roland Wagenführer (Alcindoro), Chor und Kinderchor der Staatsoper Hannover, Niedersächsisches Staatsorchester Hannover.

Impressum

Herausgegeben von der Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover

Spielzeit 2007/2008 – Heft Nr. 15

Intendant: Dr. Michael Klügl – Redaktion: Dramaturgie

Druck: Steppat Druck



Telefon 05 11 / 32 78 75
Seilwinderstraße 7 · Ecke Osterstraße
www.schuh-neumann.de

VERONA[®]

2011

89. Opernfestspiele Arena di Verona 17.6.–4.9.2011

Hotel Colomba d'Oro**Arena 198 Meter Hotel Victoria****Arena 377 Meter**

Lufthansa Hanover-München-Verona 8:45-12:00, zurück 10:45-14:20

17.-19. Juni 2011	Freitag-Sonntag	Traviata	Aida		N° 1
24.-27. Juni 2011	Freitag-Montag	Traviata	Barbiere di Siviglia	Aida	N° 2
30.6.-3.7. 2011	Donnerstag-Sonntag	Aida	Barbiere di Siviglia	Traviata	N° 3
08.-11. Juli 2011	Freitag-Montag	Barbiere di Siviglia	Nabucco	Aida	N° 4
12.-15. Juli 2011	Dienstag-Freitag	Traviata	Aida	Barbiere di Siviglia	N° 5
15.-18. Juli 2011	Freitag-Montag	Nabucco	Traviata	Aida	N° 6
19.-22. Juli 2011	Dienstag-Freitag	Aida	Nabucco	Traviata	N° 7
22.-25. Juli 2011	Freitag-Montag	Barbiere di Siviglia	Nabucco	Aida	N° 8
26.-28. Juli 2011	Dienstag-Donnerstag	Aida	Nabucco		N° 9
28.-31. Juli 2011	Donnerstag-Sonntag	Traviata	Barbiere di Siviglia	Aida	N° 10
04.-07. August 2011	Donnerstag-Sonntag	Traviata	Nabucco	Bohème	N° 11
11.-14. August 2011	Donnerstag-Sonntag	Traviata	Nabucco	Bohème	N° 12
19.-22. August 2011	Freitag-Montag	Bohème	Roméo et Juliette*	Nabucco	N° 13
24.-27. August 2011	Mittwoch-Samstag	Roméo et Juliette*	Nabucco	Bohème	N° 14
27.-29. August 2011	Samstag-Montag	Roméo et Juliette*	Aida		N° 15
30.8.-1.9. 2011	Dienstag-Donnerstag	Bohème	Aida		N° 16
1.-4. Sept 2011	Donnerstag-Sonntag	Nabucco	Bohème	Aida	N° 17

*Gounod

Meine Dauerplätze im Parkett:

Reihe 1: 2-4-6-8-10-12-14-16-18-20-22-24-26-28-30-32 17-19-21-23-25-27-29-31

Reihe 11 am ersten Quergang: 33-35-37-39-41-43-45-47

3 Opern, 3 Tage € 2300 2 Opern, 2 Tage € 2100

Inklusive Lufthansa economy, Arena-Karten, Hotel,

Frühstück im Hotel und auf der Piazza, Pausen-Champagner, Transfers,

Souper mit Künstlern etwa jede 4. Nacht

Eigene Anreise € 1800 bzw. € 1600

Robert Schweitzer, Opernreisen nach Verona seit 1977

Nieder-Ramstädter Str. 44, 64372 Ober-Ramstadt

Telefon 06154-3021 Fax 06154-52600 opera@rschw.com

www.robert-schweitzer.com



KÜCHEN VON

ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24

30938 Thönse

0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18

30161 Hannover

05 11 / 1 625 725

