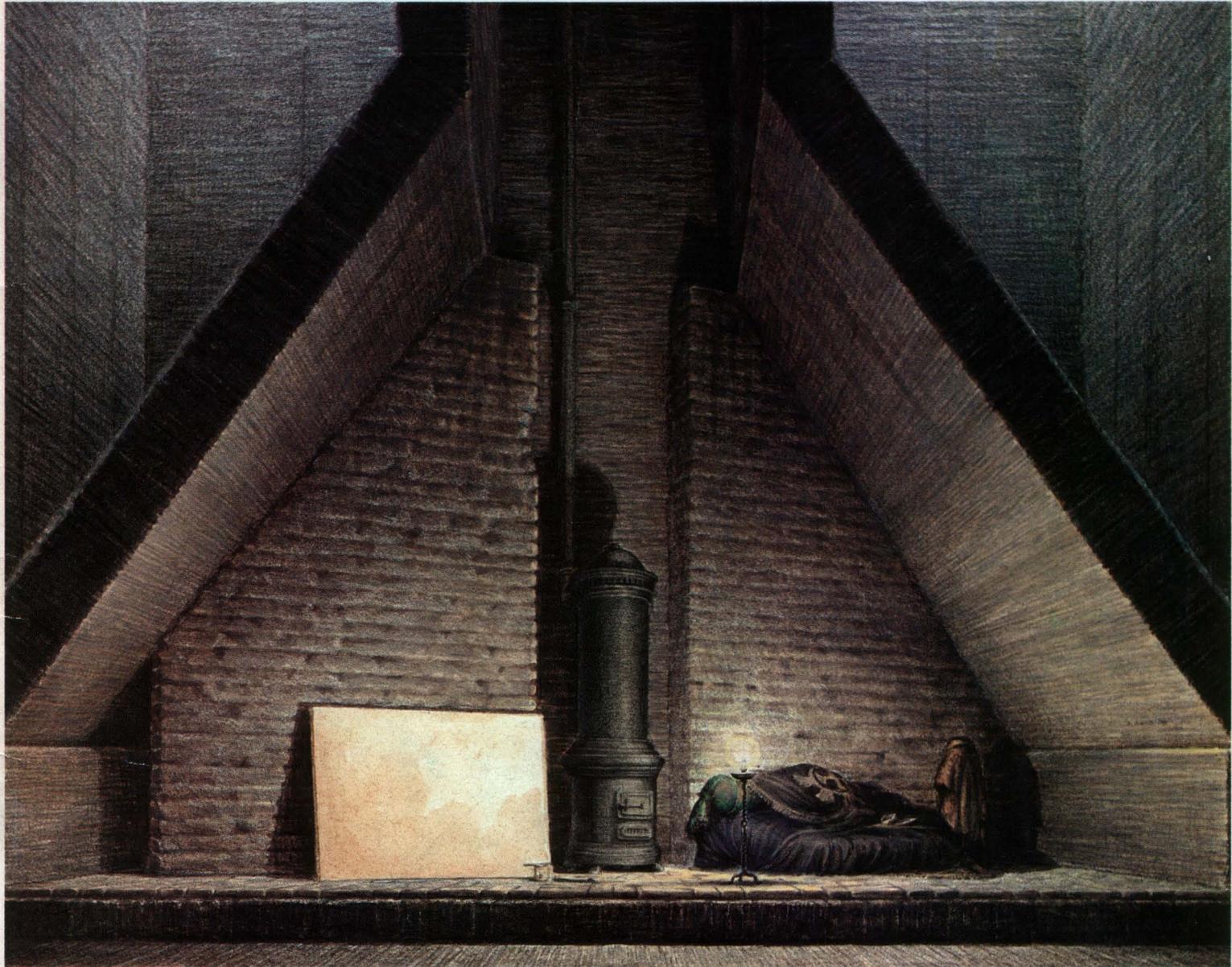


Musiktheater Nürnberg



La Bohème

Dienstag, 19. Oktober 1982 **20.00-22.30 Uhr**

Platzmiete A

La Bohème

Oper in vier Bildern nach Henri Murger
von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
Musik von Giacomo Puccini
Deutsche Fassung von Hans Swarowsky

Musikalische Leitung	Reinhard Petersen
Inszenierung	Gilbert Deflo
Ausstattung	Carlo Tommasi
Chöre	Udo Mehrpohl
Dramaturgie	Ludwig Baum

Das Philharmonische Orchester

Der Chor des Musiktheaters

Der Kinderchor des Labenwolf-Gymnasiums
(Leitung: Barbara Labudde)

Pause nach dem 2. Bild

Verlagsrechte: G. Ricordi & Co, München

Abendspielleitung Marion Gräber, Musikalische Assistenz Josander Amann und Rosemary Jarvis, Technische Leitung Max Grünwald, Beleuchtung Rudolf Tischer, Masken Arno Häfner, Ausführung der Kostüme Hilde Goldschmidt und Konrad Rützel, Bühneninspizienz Lothar Braun, Souffleuse Monika Krauss, Ausführung der Dekorationen Horst Kernstock und Sepp Schick

Personen

Rudolf, Dichter Zachos Terzakis

Schaunard, Musiker Fabio Giongo

Marcel, Maler Michael Halliwell

Colline, Philosoph Pung-Un Kang

Benoit, Hausherr Georg Nowak

Mimi Minhi Han

Musette Monika Kienzl

Parpignol, Händler Richard Kindley

Alcindor, Staatsrat Albert Vogler

Sergeant der Zollwache Helmut Ebel

Ein Zöllner Karl-Heinz Bäcker

La Bohème

Die Handlung

1. Bild – Weihnachtsabend

In der Mansarde, hoch über den Dächern von Paris, in der Rudolf, der »große Dichter«, Marcel, der »große Maler«, Schaunard der »große Musiker« und Collin, der »große Philosoph« hausen, herrscht wieder einmal – und ausgerechnet heute, am heiligen Weihnachtsabend – große Geldnot. Marcells Finger sind vor Kälte so steif geworden, daß sie nicht mehr den Pinsel zu halten vermögen. Schon will er eine Kostbarkeit des Mobiliars, den Stuhl, dem Ofen zum Opfer bringen, da hat Rudolf den Einfall, mit Ideen zu heizen: er stellt das Manuskript seines dreiaktigen Dramas zur Verfügung, dessen Liebesszenen den Frierenden für einige Minuten Wärme spenden. Inzwischen ist Collin mit einem Pack Bücher zurückgekehrt, bitter enttäuscht, daß das Leihhaus bereits geschlossen war. Da tritt plötzlich Schaunard ein, der Speisen, Wein, Zigarren und Brennholz herbeischleppt, den Freunden Geld vor die Füße wirft und ihnen triumphierend berichtet, woher der plötzliche Reichtum kommt: ein vornehmer Engländer verlangte von ihm, er solle einen Papagei zu Tode spielen; er musizierte drei Tage lang, dann gelang es ihm mit Hilfe der Dienerin, das Tier zu vergiften, wofür ihn der Lord fürstlich bezahlte. Auf Schaunards Vorschlag wollen die Freunde den Weihnachtsabend in ihrem Stammcafé Momus im Quartier Latin feiern. Als sie eben aufbrechen, klopft es an die Tür. Es ist Benoit, der Hausherr, der die Miete verlangt. Marcel zeigt ihm erst das Geld, dann aber flößen ihm die vier reichlich Wein ein und schmeicheln dem eiltlen Alten mit angedichteten Liebesabenteuern; er fällt ihnen prompt

herein. In theatralischer Entrüstung jagen sie ihn daraufhin zur Tür hinaus mit der Begründung, daß sie einen solchen Wüstling in ihrem Hause nicht duldeten. Rudolf will noch seinen Artikel für die Zeitung beenden, die anderen gehen einstweilen voraus, sie wollen ihn unten beim Portier erwarten. Kaum ist er allein, klopft es wieder. Vor der Tür steht ein zierliches Mädchen, das Rudolf um Licht für die erloschene Kerze bittet. Ein plötzlicher Hustenanfall zwingt die Schöne, etwas zu verweilen. Rudolf reicht ihr zur Stärkung ein Glas Wein und zündet dann ihre Kerze an. Doch kaum ist sie weggegangen, kommt sie wieder zurück; sie hat ihren Wohnungsschlüssel vergessen. Da verlöschen im Zugwind beider Lichter; im Finstern suchen sie nun auf dem Boden nach dem Schlüssel, bis Rudolf plötzlich die Hand des Mädchens ergreift. Er stellt sich jetzt der Unbekannten vor und auf sein Befragen erfährt er von ihr, daß sie, die eigentlich Lucia heiße, Mimi genannt werde und Stickerin sei. Die Freunde rufen ungeduldig vom Hof herauf. Rudolf veranlaßt sie, zu Momus vorauszu-gehen und bald darauf geht ihnen das Paar, das sich schnell in Liebe gefunden hat, nach.

2. Bild – Weihnachtsabend

Auf dem Weihnachtsmarkt im Quartier Latin machen die Freunde, die sich wieder einmal als Krösusse fühlen, Einkäufe: Schaunard besorgt sich ein Horn, Collin Bücher, während Rudolf ein rosa Häubchen für Mimi ersteht. Nur Marcel ist unbedfriedigt; er sucht unter den hübschen Verkäuferinnen etwas für sein verwaistes Herz. Im Café Momus treffen sich die vier unzertrennlichen Musketiere, wie sie dort genannt werden. Rudolf stellt Mimi der Tafelrunde vor, in die sie von den Freunden mit komischem Pathos aufgenommen wird.

Um das sich daran anknüpfende Gespräch über die Liebe, auf das Marcel sauer reagiert, zu beenden, bringen Schaunard und Collin einen Toast auf den Wein aus. In diesem Augenblick erscheint ein reizendes, reich aufgeputztes Mädchen mit einem alten, vornehm gekleideten Herrn. Es ist Musette, Marcells ehemalige Geliebte, die in ihrem Luxusbedürfnis den Freund verlassen hatte, jetzt aber, des alten Roués Alcindor überdrüssig, sich wieder nach ihm zurücksehnt. Marcel reizt durch sein erheucheltes, gleichgültiges Benehmen Musette, die in immer aufdringlicherer Weise seine Aufmerksamkeit seine auf sich zu lenken sucht. Als sie ihres Erfolges sicher ist, entledigt sie sich listig des Alten, dem Musettes skandalöses Betragen äußerst peinlich ist, indem sie Schmerzen am Fuß vorgibt und Alcindor zur Besorgung neuer Schuhe wegschickt. Stürmisch fliegt sie Marcel in die Arme. Die Wachparade zieht vorüber; die Freunde schließen sich dem Zug an, Marcel und Collin tragen unter dem Beifall der belustigten Menge triumphierend Musette auf ihren Schultern, und als Alcindor mit seinem Schuhpaket zurückkommt, überreicht ihm der Kellner die von den Freunden zurückgelassene unbezahlte Rechnung.

3. Bild – Februar

Marcel hat mit Musette in einem kleinen Wirtshaus nächst der Barrière d'Enfer Logis genommen. An einem düsteren Februartagmorgen erscheint Mimi an der Zollschanke und verlangt nach Marcel. Verzweifelt sucht sie bei ihm Rat. Sie weiß, daß Rudolf sie liebt, aber er macht sich und ihr durch seine Eifersucht das Leben schwer. Marcel meint, in diesem Fall sei es das beste auseinanderzugehen. Mimi verbirgt sich, als Rudolf aus der Kneipe tritt. Er war am frühen Morgen hierher gekommen, um sich ebenfalls mit Marcel zu beraten. Er gesteht, daß ihn wohl die Eifersucht, vor allem aber die große Sorge um Mimis Gesundheit, die sich in seinem kalten Nordzimmer von Tag zu Tag verschlechtert, veranlasse, sich von ihr zu trennen. Mimi tritt hinzu. Während die beiden in wehmütigem Gedenken an die gemeinsam verlebten schönen Stunden voneinander scheiden, macht Marcel Musette eine Eifersuchtsszene, die auch bei diesem Paar zu einer Trennung führt.

4. Bild – Frühling des darauffolgenden Jahres

Rudolf und Marcel sind in ihrer Dachstube bei der Arbeit. Rudolf berichtet dem Freund, daß er Musette in einem Wagen mit zwei Pferden und livrierten Dienern begegnet sei, während Marcel erzählt, in einem ebenso üppigen Aufzug Mimi gesehen zu haben. Schaunard und Collin kommen heim mit vier Broten und einem geräucherten Hering. Die Freunde setzen sich zu Tisch und fingieren ein lukullisches Mahl, bei dem sie sich gegenseitig servieren. Dann folgt ein Tänzchen, das in einen lustigen Streit ausartet: Schaunard und Collin duellieren sich mit Schaufel und Feuerzange, Rudolf und Marcel tanzen dazu immer ausgelassener. Da tritt plötzlich atemlos Musette zur Tür herein. Sie erzählt, daß die sterbenskranke Mimi ihr auf dem Fuß folge. Rudolf stürzt ihr entgegen und bettet sie auf den Schlafdivan. Musette übergibt Marcel ihre Ohrringe, er solle dafür Medizin und einen Doktor besorgen; sie entfernt sich dann mit ihm, um Mimi den von ihr so heiß gewünschten Muff zu kaufen. Collin nimmt zärtlich von seinem Mantel Abschied, für den er im Leihhaus etwas Geld beschaffen will, und Schaunards gutes Werk besteht darin, daß er das Paar allein läßt. Mimi versichert Rudolf ihrer unermeßlichen Liebe, und als er aus seiner Weste das rosa Häubchen hervorholt, gedenkt sie ihres ersten Zusammentreffens. Ein neuer Erstickenfallschlag hindert sie weiterzusprechen. Die Freunde kehren der Reihe nach zurück. Musette überreicht Mimi den Muff, über den sie sich kindlich freut; sie bedankt sich bei Rudolf, den sie für den Spender hält, und schläft hierauf ein. Während Musette betet, nähert sich Schaunard dem Bett. Er bemerkt, daß Mimi tot ist. Aus den ratlosen Mienen und dem Flüstern der Freunde errät Rudolf die Katastrophe. Schreiend und weinend stürzt er über die tote Geliebte.

Zeittafel

- 1813 27. November: Michele Puccini, der Vater des Komponisten, in Lucca geboren
- 1830 Michele Puccini wird Organist in Lucca
- 1844 Uraufführung der Oper «Giambattista Cattani» von Michele Puccini
- 1852 Michele Puccini übernimmt die Leitung des Musikinstituts Pacini in Lucca
- 1858 22. Dezember: Giacomo Puccini geboren
- 1860 Elvira Bonturi, Puccinis spätere Frau, geboren
- 1864 18. Februar: Michele Puccini gestorben
- 1866 Unterricht bei Fortunato Magi und Carlo Angeloni
- 1868 Chorknabe an San Martino und San Michele in Lucca
- 1872 Organistendienst an Kirchen der Umgebung Luccas
- 1874 erste Kompositionen für Orgel
- 1876 'Preludio sinfonico'
Puccini hört Verdis «Aida» in Pisa
- 1878 Aufführung einer Motette und eines Credo in einem Schülerkonzert des Musikinstituts Pacini
- 1880 Beginn des Studiums in Mailand bei Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini
- 1883 Abschluß des Studiums
14. Juli: Uraufführung des 'Capriccio sinfonico' in Mailand
September bis Dezember: Arbeit an 'I Vili'
- 1884 31. Mai: Uraufführung von 'I Vili' im Teatro dal Verme, Mailand
17. Juli: Tod der Mutter
Beginn der Lebensgemeinschaft mit Elvira Bonturi
26. Dezember: Uraufführung der Neufassung von 'I Vili' (zwei Akte) im Teatro Regio, Turin
- 1885 24. Januar: Erstaufführung von 'I Vili' in der Mailänder Scala
- 1886 23. Dezember: Sohn Antonio geboren
- 1887 5. Februar: Uraufführung von Verdis «Othello» in der Mailänder Scala
- 1889 21. April: Uraufführung von 'Edgar' in der Mailänder Scala
- 1890 'Crisantemi' für Streichquartett zum Tode Amadeos von Savoyen
17. Mai: Uraufführung von Mascagnis «Cavalleria rusticana» im Teatro Costanzi, Rom
- 1892 28. Februar: Uraufführung der Neufassung von 'Edgar' (drei Akte) in Ferrara
17. Mai: Uraufführung von Leoncavallos «Bajazzo» in Mailand, Teatro dal Verme
Oktober: Vollendung der 'Manon Lescaut'
- 1893 1. Februar: Uraufführung der 'Manon' im Teatro Regio, Turin
9. Februar: Uraufführung von Verdis «Falstaff» in der Mailänder Scala
Kauf eines Hauses in Torre del Lago
- 1895 10. Dezember: Vollendung von «La Bohème»
- 1896 1. Februar: Uraufführung von «La Bohème» im Teatro Regio, Turin
- 1897 April: Erstaufführung von «La Bohème» in Rom
7. Mai: Uraufführung von Leoncavallos «La Bohème» im Teatro Fenice, Venedig
- 1898 April: Reise nach Paris, Besuch bei Victorien Sardou
13. Juni: Erstaufführung von «La Bohème» in Paris
- 1899 Ende September: Vollendung von «Tosca»
- 1900 14. Januar: Uraufführung von «Tosca» im Teatro Costanzi, Rom
Sommer: Reise nach London zur englischen Erstaufführung von «Tosca». Besuch einer Aufführung des Schauspiels «Madame Butterfly» von David Belasco
- 1903 23. Februar: Autounfall
27. Dezember: Vollendung der «Madame Butterfly»
- 1904 17. Februar: Uraufführung von «Madame Butterfly» an der Mailänder Scala
28. Mai: Uraufführung der Neufassung von «Madame Butterfly» im Teatro Grande Brescia
- 1905 Sommer: Reise mit Elvira nach Südamerika (Argentinien)
Oktober: Reise nach London zur englischen Erstaufführung der «Madame Butterfly»
Beginn der Freundschaft mit Sybil Seligman
- 1906 2. September: Tod Giacomo Giacosas
Oktober: Reise nach Paris zur französischen Erstaufführung von «Madame Butterfly»



- 1907 Januar/Februar: Reise nach New York zur amerikanischen Erstaufführung von «Madame Butterfly» (11. Februar) – Besuch einer Aufführung des Schauspiels «The Girl of the Golden West» von David Belasco
Juni: Reise nach London
Oktober: Reise nach Wien zur österreichischen Erstaufführung von «Madama Butterfly»
- 1909 Januar: Puccini trennt sich vorübergehend von Elvira (bis Juli 1910)
- 1910 6. August: Vollendung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen»
November: Reise in die USA mit Sohn Antonio und Tito Ricordi
10. Dezember: Uraufführung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen» an der Metropolitan Opera, New York
- 1911 Mai: europäische Erstaufführung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen» am Covent Garden Theatre, London
12. Juni: italienische Erstaufführung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen» am Teatro Costanzi, Rom
- 1912 August: Kuraufenthalt in Karlsbad
November: Reise nach Marseille zur Aufführung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen» – Besuch bei d'Annunzio
- 1913 Oktober: Reise nach Wien zur Aufführung von «Das Mädchen aus dem Goldenen Westen»
- 1914 März: Reise nach Berlin
Frühjahr: Reise nach Wien zur Aufführung von «Tosca»
September: Beginn der Arbeit an «La Rondine»
- 1916 Frühjahr: Vollendung von «La Rondine»
November: Vollendung von «Der Mantel»
- 1917 27. März: Uraufführung von «La Rondine» am Theater Monte Carlo
September: Vollendung von «Schwester Angelica»
- 1918 20. April: Vollendung von «Gianni Schicchi»
14. Dezember: Uraufführung des «Triptychon» an der Metropolitan Opera, New York
- 1919 11. Januar: italienische Erstaufführung des «Triptychon» am Teatro Costanzi, Rom

- | | | | |
|------|---|------|---|
| | Juni: Reise nach London | | Mai: Reise nach Florenz zur Aufführung von Schönbergs «Pierrot lunaire» |
| | Sommer: Kur in Bagni di Lucca | | |
| 1920 | Oktober: Reise zur österreichischen Erstaufführung von «La Rondine» an der Wiener Volksoper | 1924 | Februar: erste Anzeichen der tödlichen Krankheit |
| 1921 | Mitte Juni: Beginn der Arbeit an «Turandot» | | 4. November: Reise nach Brüssel; Aufnahme in die Klinik des Dr. Ledoux |
| 1922 | Sommer: Übersiedlung nach Viareggio | | 29. November: Puccini gestorben |
| | August: Autoreise durch die Schweiz, Deutschland und Holland | | 3. Dezember: Trauerfeier in Mailand |
| 1923 | Februar: Festaufführung von «Manon Lescaut» unter Arturo Toscanini an der Mailänder Scala | 1925 | 25. April: Uraufführung von «Turandot» an der Mailänder Scala |
| | Autoreise mit Sohn Antonio nach Wien zur Festaufführung von «Manon Lescaut» | | |

Die Bohème ist die Vorstufe des Künstlerlebens, sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospital oder zum Leichenschauhaus . . . Es ist das Geschlecht der hartnäckigen Träumer, für die die Kunst ein Glaube geblieben ist, statt ein Beruf zu werden.

Die Bohémiens leben sozusagen in Vereinsamung und Trägheit am Rande der Gesellschaft hin.

Es ist ein reizendes Leben und ein furchtbares Leben, das seine Sieger und seine Märtyrer hat.

Henri Murger, Scènes de la vie de Bohème, 1851



Maler auf dem Montmartre (um 1900)

Giuseppe Adami

Die Briefe Puccinis zu «La Bohème»

Eine merkwürdige Vorahnung, deren Anzeichen wir in einem der hier gesammelten Briefe finden, befahl Puccini, als Ricordi sich entschloß, die «Bohème» im Kgl. Theater in Turin uraufzuführen zu lassen. Die Ereignisse gaben ihm recht. Wo war nun der Enthusiasmus der Kritiker, die «Manon» als ein Meisterwerk bejubelt hatten? Das Publikum zwar blieb dem Maestro treu und ließ ihm die Gerechtigkeit widerfahren, die die Kritik ihm versagte.

Der Erfolg wuchs – nach dem ersten Abend, dem 1. Februar 1896 – rasch an Herzlichkeit, Bedeutung und Intensität. Aber am Morgen nach der Premiere, in den Turiner Blättern, wie flogen da die Zornesblitze, wie viele Ermahnungen, welche Entrüstung!

In der «Stampa» konnte Carlo Bersezio dem Autor nicht verzeihen, daß er seine Musik „in großer Eile geschrieben und es nicht der Mühe wert gefunden hatte, auszusondern und zu feilen“. Er nannte die Musik der «Bohème» „verführerisch“, fand aber schwerlich einen Anlaß zur Rührung. Er versicherte: „Auch das Finale der Oper, das so besonders dramatisch ist, scheint mir nicht die entsprechende Farbe, den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu haben.“ Er kam zu dem Schluß – möge der liebe Gott es ihm verzeihen –: „Die «Bohème» wird, so wie sie keinen starken Eindruck im Hörer hinterläßt, auch in der Geschichte unserer Oper keine sichtbare Spur hinterlassen, und es wäre gut, wenn der Autor sie als einen einmaligen Irrtum betrachtete, wieder die rechte Straße zu finden suchte und sich davon überzeugen ließe, daß dieses Werk nichts als ein Abweichen von den Wegen der Kunst bedeutet.“ Luigi Alberto Villani erklärte in der «Gazetta di Torino», die Musik der «Bohème» sei für das unmittelbare Ergötzen geschrieben, eine intuitive Musik. In diesem Punkt vereinten sich ihr Lob und ihre Verdammung.

Noch strenger war Berta in der «Gazetta del Popolo». „Man fragt sich, was Puccini in die beklagenswerten Niederungen dieser «Bohème» treiben konnte. Die Frage ist bitter, und wir stellen sie nicht ohne Schmerz, wir, die wir die «Manon» gerühmt haben und immer rühmen werden, die einen Komponisten offenbart, der die Herrschaft über das Orchester mit echt italienischer Erfindungsgabe zu vereinen mußte. Mae-

stro, Sie sind jung und stark, Sie haben Talent, Kultur und Phantasie wie wenige: diesmal hat es Sie gelüftet, das Publikum zum Beifall zu zwingen, wo und wann sie wollen. Das eine Mal mag es hingehen. Aber in Zukunft kehren Sie zu den großen und ernsthaften Kämpfen der Kunst zurück.“

Als Antwort trat die «Bohème» ihren Triumphzug durch die Welt an.

*

Was aber heute noch fast unglaublich erscheint, das ist der Umstand, daß ein so frisches, einfaches Libretto den Dichtern soviel Sorge machen konnte. Es waren, wie man weiß, zwei. Der eine, der mit der gleichen raschen und beweglichen Einbildungskraft Bilder und Szenen aufbaute wie niederriß, entwarf und Material sammelte, einzig auf unmittelbare male-riche Wirkung bedacht. Der andere hingegen drang in dieses dichte Gebüsch ganz behutsam ein, bog langsam die Sträucher auseinander und suchte sich, mit weiser Vorsicht und gemessener Eleganz, Blume um Blume aus.

Wenn es gelang, diese beiden gegensätzlichen Tugenden zu verschmelzen, so mußte man ein treffliches Resultat erzielen. Und Giulio Ricordi, der das erkannt hatte, wollte sicher aus diesem Grunde dem improvisatorischen Draufgängertum Illicas die regulative Gründlichkeit Giacosas zur Seite setzen.

Murgers unsterbliche Erzählung war zu reich an Figuren, Episoden und Szenen, um sich leicht in eine gesammelte und dichte Fassung bringen zu lassen. Und Puccini gab sich nie zufrieden, unerschütterlich und unbeirrbar, wie er in der Verfolgung einer Vision war, ebenso erbittert und anmaßend hielt er sich bei den anscheinend geringfügigen und kleinlichsten Details auf.

Aber der ehrliche gute Wille Giacosas, der in diesem ewigen Hin und Her stets nur um Schönheit und Ebenmaß besorgt war, hatte manchen harten Schlag zu erleiden. Illica konnte leicht sagen, daß das Libretto letzten Endes doch nicht mehr wäre als ein Rahmen, dessen Inhalt erst die Musik bestimmte. Der andere, Giacosa, erwiderte auf die wütenden Maßnahmen Ricordis, nichts läge ihm mehr am Herzen, als ihn zufriedenzustellen, aber er wäre kein „Verseschmierer“ und wolle es auch nicht werden: die Form koste ihn Mühe und Zeit. Eine



Hinterhofszene in Paris um 1900

Mühe, deren schmerzliche und warnende Stimme wir in den Briefen des Dichters wiederfinden; Briefe, erfüllt von der Sicherheit und Vornehmheit eines Meisters.

„Beliebiges Zeug aufs Papier werfen, das will ich nicht. Und Vers an Vers zu fügen, nur mit der einzigen Absicht, zum Ende zu kommen, das erschiene mir eine undankbare und wenig ehrenvolle Aufgabe.“ Er erklärt: „Es ist ein schreckliches Unterfangen, einen Akt, der übervoll ist an Vorgängen, auf die gegebenen Ausmaße zu reduzieren. Ich arbeite wie ein Verzweifelter, aber auf der einen Seite muß auf Klarheit geachtet werden, auf der anderen wird verlangt, der Akt solle nicht mehr als dreihundert Verse umfassen.“ Diese Bindungen erschrecken Giacosa: „Wird es uns gelingen? Je weiter ich fortschreite, um so größer werden die Schwierigkeiten.“

Dann kommt die Furcht vor den Änderungen Puccinis: „Aber werden wir dann auch fertig sein oder werden wir noch einmal von vorn anfangen müssen?“ fragt der Textdichter den Verleger. „Ich gestehe Ihnen, daß ich es gründlich leid bin, ewig zu ändern, zu retuschieren, zu erweitern, zu korrigieren, fallen zu lassen, wieder aufzunehmen und rechts anzusetzen, um links abzuschneiden. Dieses gepriesene Libretto! Jetzt habe ich es schon dreimal von A bis Z umgearbeitet, einige Stücke vier- oder fünfmal . . .“ Und Giulio Ricordi fühlt das Mitleid. Er macht ihm keine Vorwürfe mehr.

Er versucht mit geschickten Worten, sich mit Giacosa zu verständigen, um seine Lebensgeister wieder zu ermuntern. Und der Dichter antwortet ihm: „Sie sagen, Sie seien fähig, das langsame Fortschreiten des Kunstwerkes zu begreifen. Aber das Unglück ist, daß die Arbeit, die ich an dieses Libretto wende, eine Arbeit ohne Reiz, ohne innere Wärme ist. Das Kunstwerk hat gewiß seine peinigenden und mühevollen Stunden, aber es kennt zum Ausgleich auch die Stunden des glücklichen Wurfes, in denen die Hand dann zu schwerfällig ist, dem Gedanken nachzueilen.“ Dieser erbitterte Kampf mit der Materie, die ihm unter den Händen verdorrt, weil sie eben nach den Notwendigkeiten der Opernbühne behandelt werden muß, lähmt ihn. Dieser Zwang, den Vers oft nach dem musikalischen Rhythmus zurechtzubiegen, tötet die Inspiration und die Schaffensglut. „Es will mir nicht gelingen, mich da einzuleben, mir etwas vorzutäuschen und mir jene Scheinrealität aufzubauen, ohne die man nicht weiterkommen kann. Ich habe dabei schon so viel Papier für ein paar Szenen ver-

schmiert wie noch für keine meiner dramatischen Arbeiten.“

Aber niemals wendet er sich gegen die anderen. Immer mißt er nur sich selbst die Schuld zu. „Ich wüßte nicht zu sagen, ob der Fehler an mir oder am Libretto liegt. Vielleicht an beiden. Vielleicht auch ganz und gar an mir allein.“ Er verhehlt sich den Schaden nicht, der Puccini aus seinem Zögern erwachsen kann, der voller Ungeduld wartet. Und so entschließt er sich eines schönen Tages, mit der Freimütigkeit seines vornehmen Herzens, zum Verzicht: „Unter diesen Umständen fasse ich, da ich an der Erfüllung meiner Aufgabe in der Kürze der mir zugestandenen Zeit verzweifeln muß, den heroischen Entschluß, von dem Auftrag zurückzutreten, wobei ich, voll schmerzlichen Bedauerns, die Schuld an dieser beschämenden Niederlage ausschließlich mir und meiner Unzulänglichkeit zuschreibe.“

Unnötig zu sagen, daß diese Demission nicht angenommen wurde. Die Tortur sollte, zu seiner Verzweiflung und zu unserer Freude, noch Monate und Monate fort dauern, eine finstere und geheime Qual. Puccini bleibt unbeugsam. Auch noch nach Ablieferung des vierten Aktes, dieses letzten Aktes, der bereits viermal von Grund auf umgeändert war.

*

Freudiges Weihnachtsfest, 1895, im Hause Giacosa. Ein weihnachtliches Fest der Befreiung sozusagen. «Bohème» war beendet. Zum Lohn und zur Feier des Tages krönte ein mächtiger Stollen die Tafel. Diese Süßigkeit hatte, nach so viel Bitternissen, Giulio Ricordi gespendet. Und noch am gleichen Tage verwandelte Giacosa dieses Geschenk in einen Lorbeerkrantz:

„Ein gargantuesker Kranz –
eher noch: pantagruelhaft –
der verlockt zu genäschigen Sünden,
sieht heute an meinem Familientisch
in trautem Verein sich finden
die freundschaftliche Gesellschaft.“

Und er schloß:

„Wenn mit solcher Bekränzung man ehrte
die «Bohème», die keiner noch hörte –

was mag es am Abend geben,
wenn ins Rampenlicht wir sie erheben?“

Was mag es geben? . . . Was war es ? . . .

Mit freundlicher Erlaubnis der Turiner Kritik: es war der
Ruhm.

Torre del Lago, 13. Juli 1894

Lieber Herr Giulio,
ich habe gezögert, Ihnen zu schreiben, weil ich all die Dinge,
die ich Ihnen zu sagen habe, gründlich überlegen wollte. Nach
meiner Rückkehr von Sizilien und nach den Besprechungen
mit Verga muß ich Ihnen gestehen, daß ich, statt mich für die
«Lupa» (Wölfin) begeistert zu haben, von tausend Zweifeln
überfallen worden bin, die mich zu dem Entschluß gebracht
haben, die Entscheidung darüber, ob ich sie komponiere, auf-
zuschieben, bis das Schauspiel in Szene gegangen ist.

Die Gründe sind die „Dialoghaftigkeit“ des Textes und die
unangenehmen Charaktere, das Fehlen jeglicher lichtvollen,
sympathischen Figur, die hervorträte. Ich hatte gehofft, Verga
würde mir die Person des Mara mehr in den Vordergrund rük-
ken, aber das ist bei der gegebenen Anlage des Dramas nicht
möglich. Auch seine Bemerkungen in den letzten Briefen ha-
ben mich zu meinem Entschluß bestimmt. Und ich glaube,
damit nicht Ihren Unwillen zu erregen. Einzig die verlorene
Zeit bedrückt mich, aber ich werde sie einholen, indem ich
mich mit Todesverachtung auf die «Bohème» stürze. Ich bin
sogar schon seit zwei Tagen an der Arbeit und habe den festen
Willen. Nur empfehle ich Ihnen, nunmehr ernstlich mit Illica
wegen des „Quartier latin“ zu sprechen, über das wir uns in der
Hauptsache völlig einig sind.

Der zweite Akt – die Barrière – hingegen sagt mir wenig oder
vielmehr gar nicht zu. Dieser ganze Krimskrams und diese
Episoden, die nichts mit dem Drama zu tun haben, langweil-
en mich. Man müßte ein anderes und wirkungsvolleres Bild
finden, sei es dramatisch oder komisch. Wenn Illica die Werke
Murgers durchliest, kann er dort wertvolles Material finden.
Ich jedenfalls bin ernsthaft bei der Arbeit, und es ist nötig, daß
Illica oder sonst wer an seiner Stelle mir das Textbuch zu ei-
nem guten Ende führt.

Was die «Lupa» anlangt, ist es besser, das Urteil des Publi-
kums über das Schauspiel abzuwarten. In Sizilien habe ich

musikalisch nichts gewinnen können; ich habe nur allerhand
Typen fotografiert, Käsehändler usw., lauter Sachen, die ich
Ihnen später zeigen werde. Inzwischen brauche ich einen
Brief von Ihnen, der mich beruhigt und mich nicht verurteilt
wegen meiner Unbeständigkeit, die ich eher Schwerfälligkeit
nennen möchte. Aber besser spät als nie. Einstweilen grüße
ich Sie in Erwartung Ihrer Antwort bestens und mit Ihnen Ihre
ganze Familie . . .

Torre del Lago, 7. September 1894

Sehr verehrter Herr Giulio,
Sie werden Illica gesprochen haben. Ich erwarte jetzt die Kür-
zungen und die Korrektur von Giacosa (die absolut notwen-
dig ist, schon wegen der Einheitlichkeit der Arbeit, und dann
gewinnt das Libretto auch mit der durchdachten Form usw.).
Nun habe ich hier den Originaltext, und wie! Der letzte Akt
ist sehr schön. Das Quartier auch, aber sehr kompliziert. Ich
habe diesen Seiltänzer streichen lassen. Man wird aber auch
noch anderes Unnütze entfernen müssen. Es wäre gut, wenn
auch Sie das Buch überfliegen würden, um es von einigen bi-
zarren Einfällen zu säubern, die nicht gerade nötig sind. Zum
Beispiel „Das Pferd ist der König der Tiere; die Flüsse sind
Wein, gemacht aus Wasser“ und viele andere solcher Sachen,
auf die Illica hält wie auf seine leiblichen Kinder (wenn er wel-
che hätte). Was insbesondere reduziert werden muß, ist der
zweite Akt – die Barrière. Dieses ganze Zeug da am Anfang ist
unnützlich, und wir sind uns einig, daß da gekürzt werden muß,
ebenso im anderen Teil und im Schlußquartett. Dies ist der
schwache Akt, wie mir scheint. – Irre ich mich? Um so besser
für mich. Aber derjenige, der mir am besten gelungen scheint,
ist der letzte. Der Tod und all das, was ihm vorausgeht, ist
wahrhaft rührend.

Tausend herzliche Grüße, und in Erwartung des durchgese-
henen, gekürzten und verbesserten Quartier latin (was mit
Hilfe von Giacosas Buddha gelingen wird!) verbleibe ich als
Ihr sehr ergebener

(Torre del Lago)

Verehrter Herr Giulio,
Dienstag vormittag um 10 werde ich in Ihrem Arbeitszimmer
erscheinen.

Illicas Gereiztheit überrascht mich, ich finde sie merkwürdig. Als er hier war, trennten wir uns im besten Einvernehmen – er wußte auch von der «Lupa» – und bedauerte, daß ich die «Bohème» nicht machen wollte, versicherte mir aber, er werde stets bereit sein, mich in jeder Hinsicht zu unterstützen. Jetzt, da ich zu ihm zurückkehre, gefällt er sich darin, den Beleidigten zu spielen. – Wenn er nun behauptet, ich habe ihn beiseite geschoben, wessen Schuld ist es? Es hätte genügt, wenn die Arbeit so gewesen wäre, wie sie sein muß: logisch, kurz und bündig, fesselnd und richtig ausgewogen.

Aber bisher nichts von alledem.

Ich soll mit geschlossenen Augen das Evangelium Illica annehmen? Ich habe jetzt eine Vorstellung von «Bohème», aber mit dem Quartier latin, wie ich es das letztmal sagte, als ich mich mit Illica besprach. Mit der Szene der Musette, die ich erfunden habe. Auch den Tod will ich so haben, wie ich ihn mir gedacht habe, und ich bin überzeugt, so zu einem originellen und lebensvollen Buch zu kommen. Was den Akt an der Barriere betrifft, bin ich unverändert der gleichen Ansicht, daß er mir nämlich nicht gefällt. Ich finde, daß in diesem Akt die Musik eine zu geringe Rolle spielt: nur die Komödie läuft weiter, aber das ist nicht genug. Ich hätte mir einige mehr opernhafte Momente gewünscht. Man darf nicht vergessen, daß wir von dem eigentlichen Drama in den anderen Akten vollauf genug haben. Für diesen hier wünschte ich mir eine Vorlage, die mir erlaubte, ein wenig lyrischer zu sein.

Illica soll sich beruhigen, und wir werden wieder an die Arbeit gehen. Aber ich will auch ein Wort mitzureden haben, wo es nötig ist, und will von niemanden abhängig sein. Inzwischen grüße ich Sie bestens, und auf Wiedersehen Dienstag.

Ganz der Ihre . . .

Torre del Lago, Sonntag

Lieber Herr Giulio,
tausend Dank für Ihre klaren Abschriften. Die Anmerkungen sind sehr gut. Gegebenenfalls werden wir sie noch durch andere ergänzen, falls es nötig ist. Ich bin sehr zufrieden, daß Sie von der Musik einen günstigen Eindruck hatten. Natürlich haben Sie recht, man muß sie öfter hören. Nach Ihrer Rückkehr aus Schörech schreiben Sie mir bitte, damit ich kommen und Ihnen neues Material bringen kann.

In der Zwischenzeit geht die Arbeit voran. Ich habe an Giocosa geschrieben, um ihn zu den Änderungen zu ermuntern, die ich für den ersten Akt brauche.

Guten Erfolg für Ihre Kur, und schreiben Sie mir oft, verlassen Sie mich nicht in dem öden Sumpf meines Daseins.

Viele herzliche Grüße . . .

Lieber Herr Giulio,

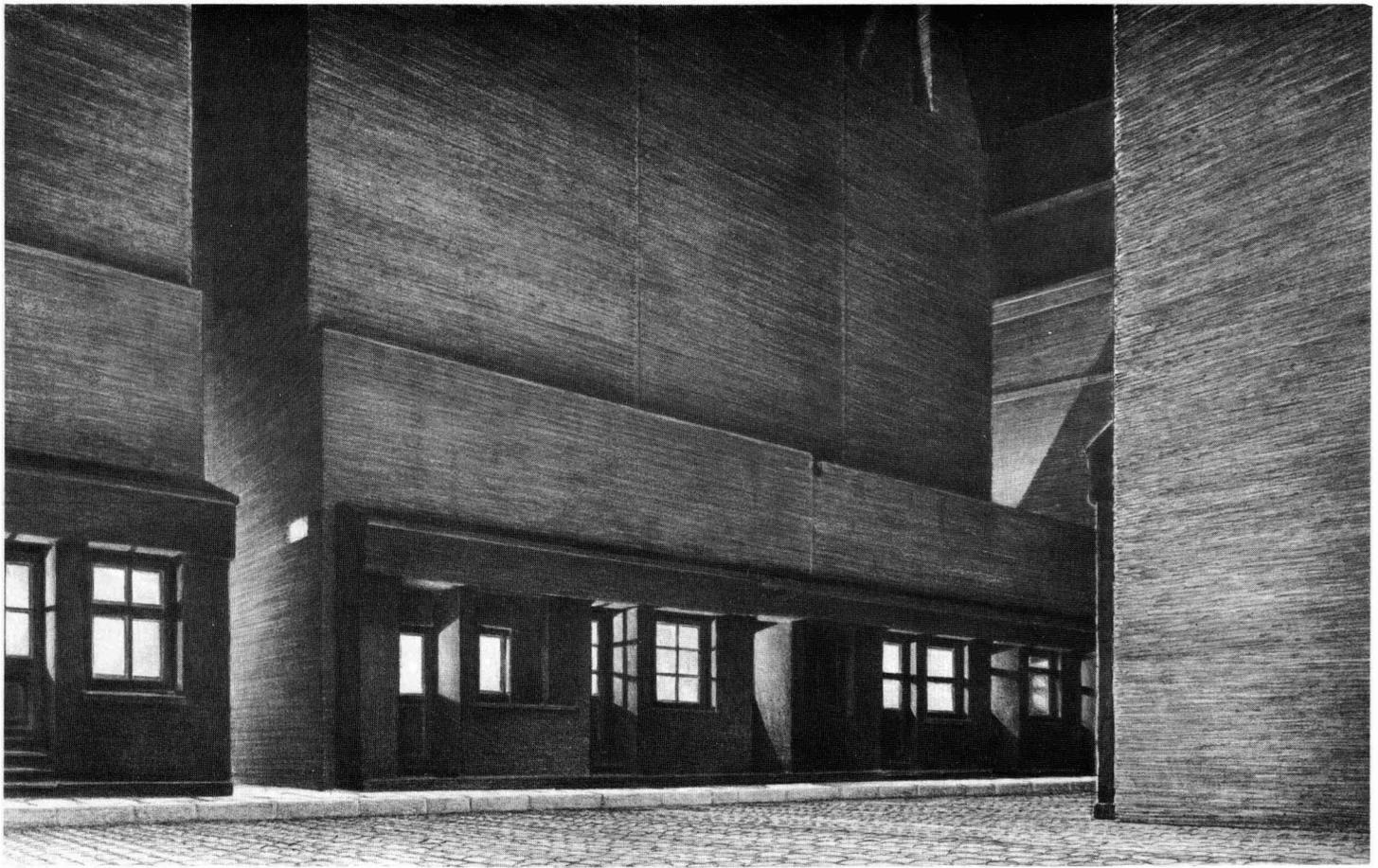
Sie werden ein paar Pfund Bohnen und zwei Töpfe voll Weintrauben bekommen. Die Bohnen sind was ganz Besonderes und müssen folgendermaßen zubereitet werden: man stellt sie in kaltem Wasser aufs Feuer – Wasser in richtiger Menge, nicht zu viel, nicht zu wenig –, sie sollen dann bei mittlerem Feuer zwei Stunden sieden, und wenn sie gar sind, dürfen nicht mehr als drei oder vier Löffel Brühe übrigbleiben. – Also: aufpassen bei der Wassermenge, n. b. wenn man sie aufs Feuer stellt, muß man vier oder fünf Salbeiblätter drantun, zwei oder drei ganze Knoblauchknollen sowie Salz und Pfeffer, und wenn sie (die Bohnen) halb gekocht sind, soll man noch ein bißchen Öl dazutun und mitkochen lassen.

Blättern Sie weiter und Sie werden mich in einer Verzweiflung finden, aus der man mich retten muß, wenn ich nicht binnen kurzer Zeit ein toter Mann sein soll!!!

Wenn Sie aufmerksam lesen, werden Sie verstehen, was der Dichter gewollt hat, nämlich ein gleichzeitig gesungenes Quartett*), aber das Unglück dabei ist, daß die einzelnen Trinksprüche verschiedenes Metrum haben.

Marcel, wie Sie sehen, greift ein, um die Streiterei, wer den Vortritt haben soll, abzuschneiden. Rudolf stimmt ihm zu, und Schounard gibt ein Zeichen, indem er dreimal klopft, damit sie zusammen anfangen können: – ist es nicht so? Damit entfällt also die Idee, einen nach dem anderen beginnen zu lassen, denn das wäre ein Nonsens. Was aber soll man nun mit den ungleichen Versfüßen und den verschiedenen Einfällen machen?

*) In diesem wie in den folgenden Briefen ist vielfach die Rede von einem Trinklied in Quartettform, das ursprünglich an jener Stelle im 4. Akt stehen sollte, wo jetzt in der endgültigen Fassung die Quadrille steht.



Bühnenbildentwurf zum 2. Bild

Lieber Herr Giulio!

nein, der vierte Akt ist nicht zu kurz! alles andere! Auch ist Kürze ein großer Vorzug, das sagt ja Collin selbst. Was den Übergang an jener Stelle betrifft, wo das Trinklied gestrichen ist, so scheint mir Ihr Vorschlag nicht ganz das Richtige zu treffen, denn Schaunard sagt:

reich den Pokal mir

und Marcel tut es. Deshalb erscheint mir die Wiederholung Schaunards (die Sie hingeschrieben haben):

(lachend) gib mir der Becher

müßig und unangebracht, da die Freunde ihn ja bereits von seinem Stuhl heruntergeholt haben, wegen der Rede, die er halten wollte. Finden Sie nicht?

Ich möchte gerne, daß Illica mir zwei oder drei Verse schreibt, kurze oder lange, ganz nach seinem Belieben, welche die Episode von Schaunards verhiertem Trinkspruch abschließen. Dann kann Rudolf beginnen: „besser ein Tänzchen zu machen, als Reden zu halten. Zuvor räumt aus die Säle usw.“. wir freuen uns, daß die Produkte von Valdiniese gefallen haben, und ich danke bestens für die dem Dogen*) dargebrachten Hochrufe!

Heute Mittag um ½2 fahre ich mit Elvira nach Florenz, wo heute abend «Tosca» gegeben wird.

Die berühmte Jagd ist auf den 26. dieses Monats verschoben worden. Es ist besser so! Jetzt, wo ich mit der Arbeit einen guten Anfang gemacht habe, lasse ich auch nicht ab. Wenn ich mit den pp und den ff in der Partitur übertrieben habe, so geschah das deshalb, weil man, wie Verdi sagt, wenn man ein Piano haben will, ppp hinschreiben muß. Dagegen muß man die rit. und die rall. verringern. Man soll, das sehe ich ein, nur die allernotwendigsten hinsetzen, aber die müssen auch da stehen, weil man sie nicht entbehren kann.

Ich wiederhole: das Beste ist, Sie lassen mir die Partituren schicken und einen Korrekturabzug, den ich selbst lesen werde. Dann gehe ich sicher, daß alles in Ordnung kommt. Ich werde alles umgehend zurücksenden.

Hier gießt es in Strömen, und der Stumpfsinn ist vollkommen. Ich möchte Ihnen ans Herz legen, daß die Bindebögen richtig gesetzt werden. Trotzdem wäre es gut, wenn ich selbst dabei sein könnte, aber wie soll man das einrichten? Ich habe

zu arbeiten und keine Zeit zu verlieren. Vielleicht könnte ich aber vor dem Stich eine Violinstimme hierher zur Einsicht bekommen?

Viele Grüße von Ihrem ergebenen . . .

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, nicht aber, wie auf meinen Wunsch versprochen, eine neue Umformung 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 aufzuschlagen und einen Blick auf die Stelle zu werfen, wo Mimi 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.

Ungezählte Grüße von uns allen,

ich bin ganz der Ihre . . .

*) Giulio Ricordi pflegte in seinen Briefen Puccini scherzweise „den Dogen“ zu nennen.

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, allzulange 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 herein, und der Zweck ist erreicht. So viel weiß ich aus Erfahrung, daß schöne akademische Musik in einem letzten Akt nur vom 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.

Ich denke es mir so: eine Änderung bis zu den Worten: „mach dich fort“ – „mir das Glas her“ – „schweig doch“ – dann Antwort Schaunards, der sich dreinfügt, vom Stuhl zu steigen, überwältigt von den Angriffen seiner Freunde gegen seine Manie, den emphatischen Redner zu spielen. Rudolf schlägt einen Tanz vor, und der Vorschlag wird mit Freuden angenommen.

So stelle ich es mir vor, und ich glaube, so ist es wirksam ohne viel Schwätzerei, und wir gelangen um so schneller zum Ziel des vierten Aktes: Mimis Tod.

Das ist meine Ansicht. Bitte sagen Sie mir Ihre Meinung darüber.

Schlagen sie Illica diese Kombination vor, und ich bin gewiß, er wird einen guten Übergang finden, so daß die Idee des Tanzes von Rudolf logisch und witzig vorgebracht werden kann. Sobald ich die Szene in der Einrichtung von Illica bekomme, werde ich sie wirksam durchführen und so einen Akt erhalten, der die Oper r a s c h zum guten Abschluß bringt.

Ihr ganz ergebener . . .

Lieber Herr Giulio,
mit Angst und Freude erwarte ich Illicas Umarbeitung. Sie werden bemerkt haben, daß am Ende, wenn man Mimi den Muff in die Arme gelegt hat, M u s e t t e versucht, ihn

ihr wieder w e g z u n e h m e n. 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.

Es wird nach Leibeskräften gearbeitet (wir sind zu zweit). Wenn ich fertig bin, nehme ich mir zwei Tage Urlaub und fahre nach meinem geliebten Torre del Lago.

Ich schreibe heute noch an Ginori, und falls ich bis Samstag fertig bind, wie ich hoffe, beeile ich mich, die verehrlichen Schwimmvögel in Schrecken zu setzen, die sich seit langem nach meinem tödlichen und unfehlbaren Blei sehnen. Bum! Montag spanne ich mich dann wieder ins Joch für den vierten Akt.

Ich bin sehr befriedigt von der ersten Szene, die ich bis zuletzt aufgehoben habe. Ich mache sie darauf aufmerksam, daß wir dafür vier Glocken brauchen. Man hört sie vom Hospiz Maria Theresa, wo zur Frühmette geläutet wird, die Nonnen steigen herab zur Lobpreisung des Herrn Jesus. Alles in allem: Xylophon, Glocken, Glockenspiel, Trompeten, Trommeln, Pferdeschellen, Peitschenknallen, Lastkarren, Eselgeschrei, Gläserklirren – ein ganzes Arsenal.

Meine besten Empfehlungen, in Erwartung von Illicas endgültiger Arbeit grüße ich Sie von uns allen, einschließlich Carignani . . .

Lieber Herr Giulio,
wie ich Ihnen schon schrieb, hat Illica mir einen Entwurf von Schaunards Solo geschickt, ein höchst ärmliches Stück, das mir nichts als ein Lückenbüßer zu sein scheint. Ich habe mich nicht auf das Solo Schaunards (das mir zweckmäßig schien) versteift und habe, um die Sache nicht in die Länge zu ziehen, darauf verzichtet; ich mache die Stelle also jetzt wie sie gedruckt ist, nur unter Berücksichtigung der Striche im Duett. Ich habe Illica in diesem Sinn geschrieben. Außerdem habe ich ihn an das Trinklied erinnert, von dem ich nur eine veränderte Fassung bekommen habe, aber noch keine neuen Vorschläge. Es erschwert die Sachlage, daß in den Entwürfen, die

Illica mir bisher geschickt hat, Schounard in den Hintergrund gerückt ist, der doch gerade der Angelpunkt sein müßte, die Hauptperson, das tonangebende, führende Element des Toastes. Finden Sie nicht auch? Ferner möchte ich, daß die Stelle von Mimis Tod noch einmal durchgesehen wird:

„die Hände erwärmen und süß schlafen . . .“

Vor diesen Worten brauche ich eine kurze leidenschaftliche Partie, irgend etwas, was mein armer Kopf nicht findet und wofür ich nicht einmal einen Vorschlag machen kann, was aber der sprühende Geist des Meisters aus Piacenza um so leichter finden wird, als er durch die wertvolle Mitarbeit des Herrn von Barasso angefeuert wird.

Clausetti schreibt, er habe dem „Mattino“ einen Artikel über «Bohème» versprochen, er verlangt deshalb Einzelheiten, weitere Auskünfte und sogar einige Verse aus dem Libretto. Sagen Sie mir, was ich tun soll. Clausetti ist ein guter Kerl. Ich glaube, wenn man ihm die Verse der Musette: „Geh ich allein, so ganz für mich allein durch die Straßen“ überließe, wäre das kein großes Unglück; sie sind so graziös!

Schreiben Sie mir umgehend, was ich tun soll.

Denken Sie an die Sänger.

Turin (so lese ich) wird die erste Stadt sein. Ich bin damit nicht übermäßig zufrieden; erstens hat das Theater eine schlechte Akustik, zweitens non bis in idem, drittens ist es zu nahe bei Mailand. Neapel, Rom müßten die ersten Städte sein. Mugnone schreibt mir, daß er mit Palermo verhandelt. Sehen Sie zu, daß er dort engagiert wird, wo die «Bohème» herauskommt.

Ich bin keineswegs zufrieden, daß die Erstaufführung in Turin stattfindet, ganz und gar nicht!

Schluß! . . . Grüße von allen an alle,

Ich bin Ihr . . .

Freitag, 9. August 1895

Lieber Herr Giulio,

Ihre Briefe sind der Sonnenstrahl dieser erbärmlichen Sommerfrische, die ich schon eher ein Zwangsquartier nennen möchte! Aber für die Arbeit ist es von Vorteil; sie schreitet fort und ist zum größten Teil abgeschickt.

von Illica noch nichts. Ich warte. Sie werden von Carignani gehört haben, daß ich mir aus der Kopieranstalt das Faszikel der Partitur zurückerbeten habe, wo der Schluß des Walzerseptettes drin ist; ich möchte es noch einmal durchsehen, weil mir der zu überstürzte Abschluß des Stückes nicht gefällt. Zwei Takte Verlängerung werden den Schaden gutmachen. Der Stich muß also unterbrochen werden. Aber nur für wenige Tage.

Ich lege Wert darauf, daß die Bezeichnungen im ersten Akt der Partitur richtig gesetzt werden.

Ich habe den Kronprinzen kennengelernt, der sehr freundliche Worte für mich und für «Manon» hatte, die er in Neapel gehört hat.

Nun erklären sie mir folgendes: auf Seite 8 des dritten Aktes folgt auf die Worte Rudolfs:

„Sie hustet, ist krank, leider tödlich“
ein „beiseite“ Mimis:

„Gott, so früh zu sterben!

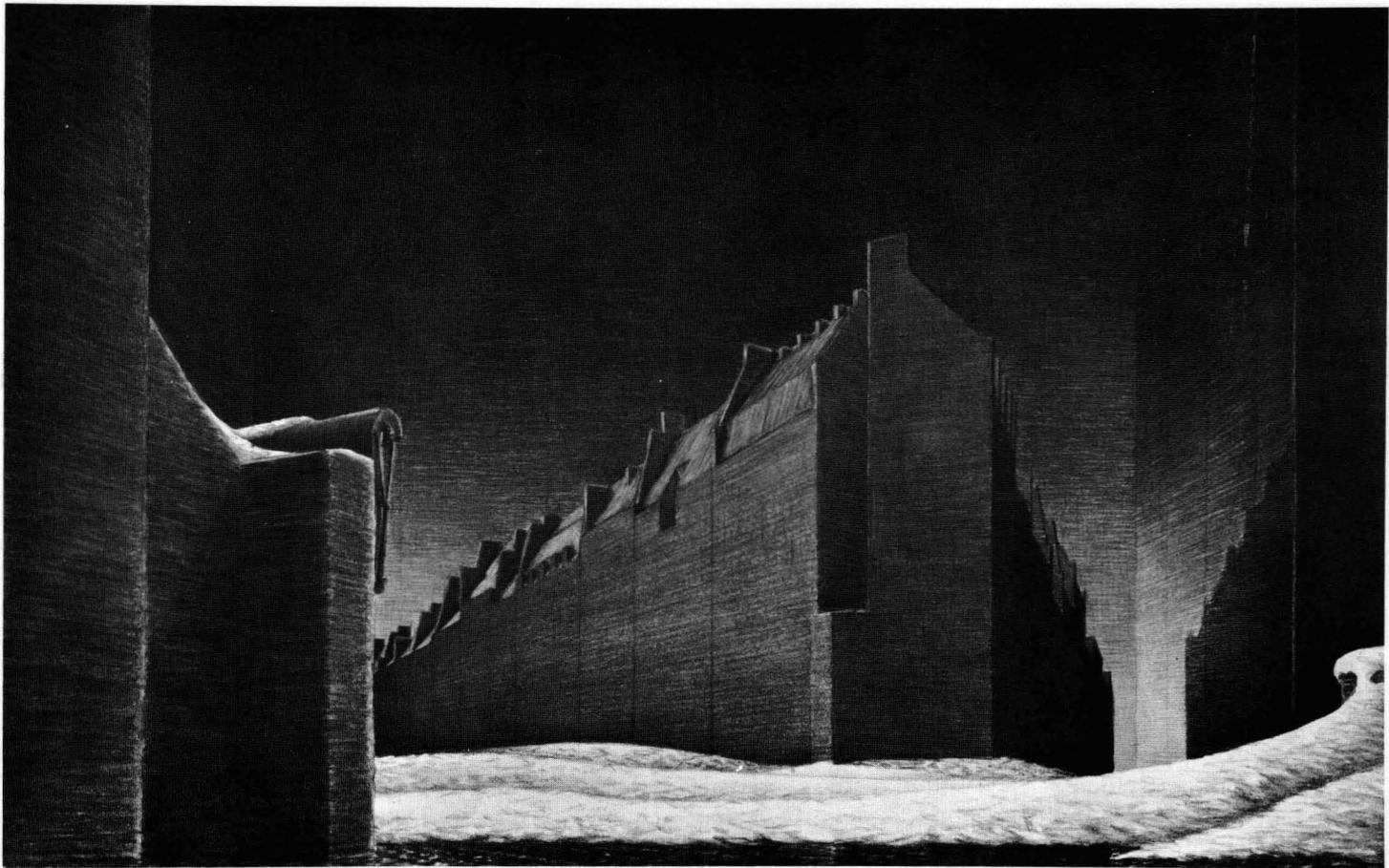
Doch nur mit ihm!“

Dieses „doch nur mit ihm“, so isoliert, sagt gar nichts, es steht nur um des Reimes willen da, denn es hat keinerlei Beziehung zu der entsprechenden Strophe – ich möchte es ändern. – Sie, mein bester Dichter, der Sie die Fehler der andern so gut abzustellen wissen, Sie werden etwas für mich finden und mir darüber schreiben.

Viele Grüße von Ihrem ergebenen . . .

Lieber Herr Giulio,

den «Parsifal» und die Korrekturen des Textbuches habe ich erhalten. Sie sind in Ordnung – nur muß in dem Chor, der den Auftritt von Musette und Alcindor glossiert, „Trippeln“ in „Schwätzen“ abgeändert werden, denn, wenn der Chor singt, hat Alcindor sich schon eine gute Weile hingesetzt. Ich habe Illica den vierten Akt geschickt, und jetzt habe ich kein Exemplar mehr. Ich bitte sie, mir eine andere Abschrift zu senden. Ich arbeite viel. Wann darf ich Ihre Ankunft erwarten? Schreiben Sie . . .



Bühnenbildentwurf zum 3. Bild

Lieber Herr Giulio,
hier haben Sie den Abschnitt. Carignani kommt Montag vormittag nach Mailand und kann dann in der Kopieranstalt die Partitur in Ordnung bringen, ohne daß Sie sich mit diesem Meisterwerk der Kakographie herumärgern müssen.

Was den Knabenchor betrifft, so müssen die Stimmen an die richtige Stelle gesetzt werden, das heißt einen Takt früher, als sie geschrieben sind.

Denken Sie mir an das Trinklied, das nicht von allen gleichzeitig gesungen werden kann, wie es im Textbuch steht. Dabei würde eine geistlose und ganz gewöhnliche Sache herauskommen. Ich dachte mir, man sollte die Einleitung zu dem Toast umarbeiten. Das „laßt uns ein Trinklied zusammen anstimmen“, das Toast-Quartett und das „eins, zwei, drei“ Schounards weglassen.

Ferner scheint mir, daß nach jedem einzelnen Trinkspruch irgendeine Zustimmung erfolgen muß, ein Wort der Bohémiens, kurz ein bißchen Komödie, andernfalls wird die Szene zu unlebendig und unnatürlich.

Um das Trinklied zustande zu bringen, muß man es so einrichten, daß einer nach dem anderen singt, und die Übergänge von dem einen Toast zum nächsten müssen recht lebendig werden.

Wann ich nach Mailand komme? sobald es nötig ist, bin ich bereit, aber so spät wie möglich, damit ich meine Arbeit nicht unterbrechen muß.

An die Künstler denken Sie; das ist besser.

Ich danke Ihnen, daß Sie sich die Brendari angehört haben. O Musette, wo bist du? Ich stehe immer in Gottes Hand!

Viele Grüße von uns allen und besonders von

Ihrem . . .

Lieber Herr Giulio,
es ist stets ein Festtag für mich, wenn ich einen Ihrer liebenswürdigen Brief erhalte. Nun gar Ihr letzter (mit der Ankündigung Ihrer baldigen Ankunft) ist mit allgemeiner Freude aufgenommen worden.

Wenn Sie kommen, werden Sie die Partitur, den Klavierauszug und die Bearbeitung für Gesang und Klavier vorfinden. Illica kann sich nützlich machen, indem er noch ein paar Striche in dem (wie mir scheint) noch immer zu langen vierten

Akt vornimmt – und dann, offen gestanden, fühle ich mich auch ermüdet, und der raschere Ablauf des Aktes ist besser für mich, auch fürs Publikum, glaube ich.

Es wäre also gut, wenn Illica ebenfalls käme. – Geben Sie beizeiten den Termin Ihrer Ankunft bekannt; die Post geht hier sehr langsam, und dann könnte es passieren, daß ich weg bin, weil ich immer mit einer Einladung des Marchese Ginori rechne, die allzu lang auf sich warten läßt.

Ich habe diese Sommerfrische gründlich satt, dieses Haus, dieses unmögliche Land. Ich denke immer an mein Torre des Lago! Aber nächstes Jahr halte ich mich schadlos, bei Gott! Jetzt verbringe ich, in Erwartung Ihres lieben Besuches, mit Aufräumarbeiten im dritten Akt und mit Gedanken über den vierten die Zeit, die mich noch von ihrer Ankunft trennt. – Fosca (eine Tochter Elvira Puccinis aus deren erster Ehe) dankt für das kleine Geschenk. – Elvira und Tonio fühlen sich wohl und lassen grüßen.

Ich bin

„auskostend die Sehnsucht“
sie bald zu sehen,

der Ihre . . .

Lieber Herr Giulio,
ich finde Ihren Brief in jeder Hinsicht gerechtfertigt, aber es gibt ein Aber.

Soll ich diesen Akt beenden oder nicht? Soll ich ihn in Mailand beenden? Ist meine Anwesenheit dort so notwendig? Was soll ich jetzt tun? Die Metronomziffern kann ich auch hier einsetzen. Man braucht mir nur in einem Postpaket ein Metronom und einen Abzug von allem was bereits gestochen ist, zu schicken, dann erledige ich das sofort. Die Jagd beschäftigt mich weder viel noch wenig. Nur wenn Ginori kommt (sehr selten), mache ich einen halbtägigen Spaziergang, das ist alles. Immer oder fast immer am Schreibtisch. Augenblicklich instrumentiere ich, und in wenigen Tagen werde ich Ihnen einige Faszikel schicken. Mit der Komposition bin ich ziemlich weit und sehr zufrieden. Es hat mich einige Mühe gekostet, mich an die Realität zu halten und dennoch ein bißchen Lyrik in dieses ganze „Ragout“ zu bringen. Es ist mir gelungen, denn ich will, daß gesungen wird, daß soviel wie möglich, „melodisiert“ wird.

Der Akt setzt sich fast ganz aus Wiederholungen zusammen, bis auf das kleine Duett „Wir sind allein“, auf Collins Lied an seinen Mantel und wenige andere Stellen. Ich glaube, für das Duett einen guten Anfang gefunden zu haben, und die Phrase am Höhepunkt ist wirkungsvoll.

Also, kurz und gut, lassen Sie mich hier in Ruhe diese strahlende Sonne trinken und das Glück dieser bezaubernden Landschaft genießen.

Sobald ich das Wort „Ende“ niedergeschrieben habe, fliege ich nach Mailand, und ich hoffe, das wird schon in den ersten Dezembertagen sein.

Sie sprechen mir von der «Manon»-Aufführung im Dal Verme. Ich denke mir die Mendioros müßte, obgleich sie ein bißchen kühl ist, eine gute Manon sein. Das ist meine Ansicht, die durch die Proben in Lucca und Bologna gerechtfertigt ist. Dann sehe ich jetzt auch noch, daß sie durch ihre gute Desdemona ihre Sympathien beim Publikum vergrößert hat.

Daß Mugnone in Neapel ist, wenn dort die «Bohème» gegeben wird, freut mich.

Viele Grüße an alle, und in Erwartung des Metronoms grüße ich Sie von uns allen.

Herzlichst der Ihre . . .

Torre del Lago, Dienstagabend 7 Uhr

Lieber Herr Giulio,

Dank für die Telegramme aus Turin und Neapel. Welch schönes Resultat in Turin! 24 Aufführungen!

Ich stimme mit Ihnen, Tito (Tito Ricordi, der Sohn Giulio Ricordis) und Illica betreffs des Finale im zweiten Akt überein. Aber der Änderungsvorschlag scheint mir nicht das zu treffen, was wir brauchen.

So wird, wie ich glaube, zwar der szenische Eindruck verstärkt; aber es gibt eine eisige Stimmung, denn diese wenigen Worte Alcindors (solo) wirken am Schluß des Aktes wie eine Dusche.

Wir brauchen etwas Lauteres, ein Ensemble. Nur dann macht der fallende Vorhang seinen Effekt. – Aber dazu muß man den allgemeinen Abgang streichen, ebenso die Wiederholung der Fanfare, einige Orchestertakte zum Abschluß hinzufügen, vielleicht sogar eine kurze Studentenszene . . . aber Vorsicht, daß wir nicht in das 1. Finale der «Manon» geraten.

Kurz, wir brauchen da noch etwas; aber was Illica gemacht hat, geht nicht. Ich möchte auch gern in der Mitte des Aktes noch ein paar ariose Stellen haben (wenn wir schon einmal dabei sind) – all das werden wir in Mailand, nach Palermo, besprechen – das heißt im Mai.

Samstag um zwei müßte ich in Livorno abfahren, um Dienstag in Palermo zu sein, aber wenn ich nicht rechtzeitig Geld bekomme, kann ich nicht reisen, denn ich bin blank. – Noch einmal komme ich auf den zweiten Akt zurück: in Palermo kann ich den Strich der Wiederholung in den Trompeten ausprobieren und drei oder vier Schlußakte hinzufügen, um den Eindruck der Kälte zu vermeiden.

Pro Florentia. Die Telegramme meines Freundes Landi an die «Nazione» klangen, als sei «Bohème» ein halber Mißerfolg gewesen. Daher ist die Stimmung etwas mißtrauisch, und man müßte sich damit ein wenig beschäftigen.

Könnten Sie nicht an Giulio Piccini (Jarro) und an den Conte di Barga, der sich Sabardi nennt, schreiben? (Alle Leute, die Sie kennen, schätze ich). Könnte Illica wegen der Inszenierung hinfahren? Der zweite Akt muß nach den Ideen von Tito angeordnet werden; sich auf Grafiosi zu verlassen, wäre ein großer Fehler. Ich will keine schlechte Prognose stellen, aber in Florenz wird die Oper nicht den Erfolg wie in anderen Städten haben, und mich interessiert gerade Florenz besonders. Denken Sie ein wenig daran.

Ich kann nicht hinkommen, weil ich zu der Zeit in Palermo bin. Allerhöchstens könnte ich mich zur ersten Aufführung einfinden. Falls Tito noch immer in Italien ist, wäre es schön, wenn er hinführe. Ihnen sage ich es nicht, weil ich weiß, daß Sie nicht können.

Jedenfalls lege ich Ihnen Florenz ans Herz; dort muß etwas geschehen, damit das Schiff glücklich vom Stapel läuft.

Ich erwarte Ihre Antwort auf meinen anderen Brief. Inzwischen sende ich Ihnen viele herzliche Grüße . . .

Paris, Dienstag, 10. Mai 1898

Lieber Caselli,

(ein Freund Puccinis in Lucca),

ich bekomme nicht jeden Tag einen Brief von Dir, und das ist vom Übel. Verläßt Du mich in diesem mare magnum?

Ich habe Paris satt. Ich sehne mich nach den grünen Wäldern mit ihrem herben Geruch, sehne mich nach dem bequemen Schweben meines Bauches in einer weiten Hose, in Abwesenheit einer Weste; ich sehne mich nach den würzigen Winden, die mir vom Meer herüberwehen, und möchte mit gierigen Nüstern und weit offenen Lungen das jodhaltige Salz einatmen!

Ich hasse das Pflaster!
Ich hasse die Paläste!
Ich hasse die Kapitelle!
Ich hasse die Stile!

Ich liebe den schönen Stil der Pappel und der Tanne, das schattenspendende Gewölbe der Alleen, und ich – ein junger Druiden – möchte dort meinen Tempel, mein Haus, mein Studierzimmer errichten. Ich liebe das Sichhinstrecken in der grünen frischen Zuflucht eines bejahrten oder eines jungen Waldes. Ich liebe die Amsel, die Grasmücke und den Specht. Ich hasse das Pferd, die Katze, den Spatz auf den Dächern und den Luxushund. Ich hasse Dampfschiffe, Zylinderhüte und Fräcke.

Hier wird Ende des Monats «Bohème» aufgeführt. Wirst Du da sein? Ich hoffe es.

Herzlich Dein . . .

Paris, 15. Mai 1898

Lieber Herr Giulio,
ich erhielt Ihren überaus liebenswürdigen und für mich so wertvollen Brief (mit den beigefügten 2000). Tausend Dank. Die Proben machen sich ausgezeichnet. Auch die Guirondan fängt an, dem Typ näherzukommen: sie wird eine kindliche Mimi daraus machen, vielleicht ein wenig zu unschuldig und nicht sehr dramatisch, aber ich glaube, daß diese neue Verkörperung nicht schlecht ist: sie wird ihr eigenes „Cachet“ haben. Das übrige ist in besten Händen. Auch der Tenor entwickelt sich. Bauvet (Marcel) sehr gut. Ein glänzender Schaubard ist Fuyère (schade, daß er eine so kleine Rolle hat). Die anderen sind famos. Nur der Collin ist unlustig: ist Isardnon. Aber gestern hat er von Carré einen solchen Ruffel bekommen, daß er ganz klein geworden ist. Jetzt ist Luigini an einer Magen- und Darmentzündung erkrankt. Hoffen wir, daß es nicht lange dauert. Die Proben gehen mit einer phänomenalen Langsam-

keit vor sich. Das Orchester hat noch nicht einmal mit den Le-seproben begonnen! Ich weiß nicht, wann die Aufführung stattfinden wird. Sicher noch nicht Ende des Monats!

Ich bin viel in Gedanken. Ich wünschte, ich wäre schon fort, bei meiner Arbeit. Hier kann ich nicht arbeiten, meine Nerven sind zu erregt, und es fehlt mir die Ruhe, die ich brauche. Eine Einladung zum Essen macht mich eine Woche lang krank; ich bin nun mal so, und man wird mich mit fast 40 Jahren nicht mehr ändern! Es ist nutzlos, darauf zu bestehen: ich bin für das Leben in Salons und auf Empfängen nicht geboren. Warum soll ich mich dem aussetzen, wie ein Kretin, wie ein Idiot herumzustehen? Ich sehe, daß ich so bin, und es schmerzt mich sehr! Aber, ich wiederhole, das ist meine Veranlagung – Sie kennen mich ja – nur Sie – Tito nicht, und er drängt ewig darauf, ich solle mich aufraffen; aber das ist nur von Übel, wenn man bei mir in diesem Punkt insistiert.

Nicht um einen Vergleich zu ziehen, denn das wäre lächerlich, aber Verdi hat immer seiner Bequemlichkeit gelebt, und nur das war der Grund, daß er so langsam Karriere gemacht hat! Bisher habe ich, Gott sei Dank, schon ganz schöne Erfolge gehabt, und das, ohne zu Mitteln zu greifen, die mir nicht liegen! Ich bin nur hierher gekommen, damit meine Musik so ausgeführt wird, wie sie geschrieben ist. Boldini hat ein Pastellbild von mir gemacht. Es regnet seit acht Tagen, ist kalt, und ich fühle mich nicht gut, habe scheußliche Depressionen und Kopfschmerzen. In diesen Tagen treffe ich Sardou, um endlich den ersten Akt festzulegen.

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen geschrieben habe, daß man von unseren Figurinen und szenischen Entwürfen keine Notiz genommen hat. Man muß aber zugeben, daß die Kostüme hier viel besser sind, genauer und hübscher, vor allem die weiblichen.

Mit der Sprache geht es etwas besser – ich bin weniger gehemmt als zuerst –, doch bin ich noch immer der Ignorant, den Sie kennen. Fast überall, wo ich hinkomme, treffe ich Leute, die «Manon» sehr gut kennen, und sie behaupten, sie mehr zu schätzen als ihre eigene. Das hat mir viel Freude gemacht. Ich schließe dieses lange Geschmier, Ihnen und Italien die ersehnte Ruhe wünschend, zu unserem Besten und zum Segen der Kunst.

Viele herzliche Grüße von Ihrem . . .



Kostümfigurine Colline

Paris, 26. Mai 1898

Lieber und geliebter Herr Giulio, Luigini ist wieder gesund – laus Deo –, denn mit Messager war das eine schwierige Angelegenheit. Heute hat das Orchester Leseprobe. Wieviel Zeit wird mit der Inszenierung vertrödelte. Sie sind hier von einer entnervenden und aufreibenden Langsamkeit.

Ich bin abgemagert, und der Ärger, den ich mit «Bohème» habe, ist so groß, daß ich recht besorgt bin, wie ich diesen schläfrigen und passiven Beamten ein bißchen Begeisterung, ein bißchen italienische Vitalität beibringen soll. Jetzt hoffe ich nur, daß ich mich dem Ende dieser via crucis nähere.

Dann ist auch mit Carré gar nichts zu machen. Alles will er selbst machen, er hat die Oper inszeniert (gut, um die Wahrheit zu sagen), indem er sie während der Sitzungen studiert hat, mit einer unglaublichen Verschwendung meiner Zeit. Ich kann den Moment, wo ich zu meinem ruhigen Dasein zurückkehren darf, schon nicht mehr erwarten. Wie ich mich danach sehne!

Ich bitte sie, mir umgehend Geld zu senden, denn ich bin zu Ende. Das Geld fliegt in Paris davon, ohne daß man irgend etwas tut! Sonntag gehen wir, glaub' ich, zu Sardou, nach Marly. Ich sage: ich glaube – weil wir noch Bescheid erwarten, da

Sardou krank ist.

Auf baldiges und freudiges Wiedersehen und herzliche Grüße

. . .

Lucca, 3. September 1914

Lieber Tito,

auf der Durchreise höre ich hier, daß man beabsichtigt, eine «Bohème» mit denkbar reduzierten Mitteln zu geben. Du weißt gewiß schon, daß das Projekt «Loreley» (Oper von Catalani) unter Toscanini zu Wasser geworden ist wegen der fürchterlichen Stimmung, die der Ausbruch des Krieges hervorgerufen hat.

Mir mißfällt es, daß das Andenken Catalanis beiseitegeschoben werden und statt dessen «Bohème» mit dem hiesigen Orchester und Chor angesetzt werden soll, die, milde ausgedrückt, höchst mittelmäßig sind.

Ich bitte Dich, die Konzession für die Oper zu verweigern, Du wirst mir damit einen großen Gefallen tun, für den ich Dir dankbar bin.

Lebwohl, herzliche Grüße . . .

Man hat sich in deutschen Literaturkreisen seit einigen Jahren viel mit dem Wesen der Bohème beschäftigt, und dabei sind stellenweise so verrückte Vorstellungen von diesem Wort entstanden, haben sich der Natur dieser Menschengattung so wesensfremde Elemente, um sich interessant zu machen, in die Pose der Bohémiens geworfen, daß es mich oft beinahe schamrot macht, meinen Namen immer wieder im Zusammenhang mit diesem Ausdruck zu lesen. Wohlriechende Jünglinge, die verdeckt von gewaltigen Cravatten und öltriefenden Napoleonlocken mit ihren Kastratenstimmen die literarischen Nachtcafés durchzirpen, bilden sich größenwahnsinnig ein, ihre durch geistige Impotenz gebotene absolute Untätigkeit stempele sie zu Vertretern der Bohème. Beschäftigungslose Künstler, die mit ihrem Mädels ein dürftiges Atelier bevölkern, die einmal Murger gelesen haben, und sich daher, wenn sie einmal einen Taler flüssig haben, eine Flasche Mosel leisten, wo doch all ihr Sehnen und Trachten dahin geht, einmal, von Aufträgen überhäuft, im Kreise einer liebenden Familie eine elegante Villa mit Park zu bewohnen, schmeicheln sich in demselben Wahn.

Erich Mühsam

Walter Maisch «La Bohème»

Puccinis Einfluß auf Gehalt und Gestalt seines Bohème-Librettos

Puccinis langsame Arbeitsweise und daher im Verhältnis zu seiner Lebenszeit nicht sehr starke Produktivität (9 abendfüllende Opern, 3 Einakter und wenige kleinere Kompositionen in 66 Lebensjahren) hat ihm von Torrefranca und anderen Kritikern den Vorwurf der Trägheit eingetragen. Zu Unrecht! Allerdings war Puccini die ungeheure Schöpferkraft eines Verdi (27 Opern, 1 Requiem und verschiedene kleinere Werke in 87 Lebensjahren) versagt, doch wissen wir heute, daß Puccinis scheinbar so leicht hingeworfene Musik nicht nur der glücklichen Inspiration des Augenblicks, sondern auch sorgfältigster, durch schärfste Selbstkritik immer und immer wieder verzögerter Nacharbeit ihre Entstehung verdankt. Vor allem aber beschränkte sich Puccini durchaus nicht auf seine musikalisch-schöpferische Arbeit allein; es ist vielmehr – besonders seit der Veröffentlichung von Puccinis Briefen durch G. Adami – erwiesen, daß Puccini auf die Suche nach guten Opernstoffen und auf die gewissenhafte Prüfung der ihm von allen Seiten zugetragenen Textentwürfe außerordentlich viel Zeit und Mühe verwandte und daß er auch auf die dichterische Gestaltung seiner Operntexte einen bis ins Kleinste gehenden und oft gerade in den wichtigsten Punkten ausschlaggebenden Einfluß ausübte.

Welche Anforderungen Puccini ganz allgemein an ein Opernsujet stellte, geht aus folgender, von Fraccaroli zitierter Äußerung von ihm hervor: „Penso che la Provvidenza mi aiuti col farmi trovare un soggetto simpatico, vibrante, pieno di vita, di commozione, di sentimento e di umanità, soprattutto di umanità.“ Das Streben nach „umanità“ war, wie auch das sonstigen Äußerungen hervorgeht, Puccinis höchstes operndramaturgisches Gesetz. Selbst in Opernstoffen, die wegen einzelner krasser Szenen vielfach getadelt worden sind, wie «Tosca», «Fanciulla del West» und «Tabarro» ging Puccini – das ist aus seinem Einfluß auf die dichterische Gestaltung und aus seiner musikalischen Behandlung leicht abzuleiten – durchaus nicht auf möglichst effektvolles Ausstellen der Schreckensszenen, sondern vielmehr auf liebevolles Herausarbeiten der menschlich ergreifenden Momente aus. Puccini hätte kein

Vollblut-Italiener sein müssen, wenn ihn nicht auch Stoffe zur Vertonung gereizt hätten, in denen wilde Leidenschaften zu heftigen Ausbrüchen führen und Momente von atemraubender Spannung auftreten. Wie wir aber aus eigenen Äußerungen von ihm wissen, gehörte seine Neigung doch in viel höherem Grade den Stoffen, in denen bei relativ ruhigem Handlungsverlauf das Lieben und Leiden zarter, in der Liebe bis zur Selbstaufopferung hingebungsvoller Mädchengestalten den Hauptgegenstand des Dramas bildet, wie «Manon», «Bohème», «Madame Butterfly» und «Suor Angelica». Also nicht so sehr in einer «Tosca» dürfen wir den vollen Niederschlag des Künstler-Menschen Puccini suchen, als vielmehr in den zuletzt genannten Opern, in allererster Linie aber – wie schon die durch das Capriccio Sinfonica angeregten Betrachtungen gezeigt haben – in seiner Oper «La Bohème».

Wie Puccini zu seiner «Bohème» kam, wird am ausführlichsten im Marottis und Pagnis «Puccini intimo» geschildert, doch möchte ich in einem wichtigen Punkt des angeblichen Sachverhalts an die Möglichkeit eines Irrtums glauben: Es ist unerfindlich, warum Leoncavallo, der im Gegensatz zu Mascagni nie ein herzliches Verhältnis zu Puccini kommen konnte und dem es wahrlich nicht an Komponistenehrgeiz mangelte, seinen nach seiner eigenen Anschauung sicher nicht übelgeratenen Operntext nach Murgers Roman «Scènes de la Vie de Bohème» ausgerechnet seinem erfolgreichen Rivalen Puccini angeboten haben soll, bevor er ihn selbst in Angriff nahm. Sollte dem aber wirklich so gewesen sein, so wäre Puccinis Ablehnung des angebotenen Librettos – ohne es überhaupt zu lesen – durchaus verständlich. Puccinis Briefe belehren uns darüber, daß der Komponist unbedingt Librettisten brauchte, die ihm nicht ein fertiges Textbuch zur Vertonung lieferten, sondern ihm den Operntext unter seinen Augen mit nimmermüder Geduld und Anpassungsfähigkeit in allen Einzelheiten genau nach seinen Angaben gestalteten. In Giacosa und Illica fand Puccini, nachdem er Murgers Roman gelesen und sich für den Stoff begeistert hatte, zwei Librettisten, die, beide dichterisch stark begabt, und in ihrer Gegensätzlichkeit sich aufs glücklichste ergänzend, sich in der Folge als wirklich ideale Mitarbeiter des anspruchsvollen Komponisten bewährten. Es ist sicher kein Zufall, daß gerade die weitaus erfolgreichsten Opern Puccinis, «Bohème», «Tosca» und «Butterfly», Illica und Giacosa zu Librettisten hatten. Die Opferwilligkeit, mit der die beiden Dichter sich in den Dienst des

Komponisten stellten, hinderte allerdings nicht, daß der Komponist – namentlich bei der Arbeit an «La Bohème» – sie durch seine ständigen Forderungen nach Umänderung und abermaliger Umänderung der gelieferten Textteile fast zur Verzweiflung bracht und daß es oft der Vermittlertätigkeit des Verlegers Giulio Ricordi bedurfte, um ein Auseinanderfallen des Triumvirats zu verhindern. Nie aber waren es etwa die Launen eines verwöhnten Künstlers, denen die Poeten ausgesetzt gewesen wären; immer wieder zeigte sich Puccini an Theaterinstinkt, an dramatisch-logischem Denken und an Geschmack den Textdichtern gegenüber als der Überlegene. Wenn Illica nach Beendigung seiner Arbeit an der «Bohème» niederschreiben konnte: „ . . . quando Bohème apparve, nel cassetto ce ne rimaneva da farne altre dieci“, und Giacosa: „ . . . ho sporcato piu carta qui, per poche scene, che per nessuno dei miei lavori drammatici“, oder wenn wir hören, daß das 4. Bild der Oper von den Librettisten nicht weniger als viermal von Grund auf neu gearbeitet werden mußte und daß selbst dann noch der Komponist Verbesserungen vorzuschlagen wußte, so gibt dies uns einen Begriff davon, mit welcher unnachgiebigem strengem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein Puccini die dichterische Gestaltung seiner Oper überwachte.

Nach Fraccaroli soll Puccini an der Oper musikalisch nur von 1894 bis November 1895 und zwar mit starken Unterbrechungen gearbeitet haben, so daß sich für die eigentliche kompositorische Arbeit nur 8 Monate errechneten, während die gemeinschaftliche Arbeit am Libretto zwei volle Jahre in Anspruch genommen haben soll. Ganz so, wie Fraccaroli es darstellt, war es jedoch nicht. Angereizt durch den Wettbewerb mit Leoncavallo vollendete Puccini die Niederschrift der Partitur allerdings in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit. Das Autograph der Bohème-Partitur, das der Verfasser bei Ricordi in Mailand einsehen konnte, weist folgende vom Komponisten eingetragenen Beendigungszeiten für die einzelnen Bilder auf: I. Bild: 8 VI. 95; II. Bild: 19 VII. 95; III. Bild: 18 settembre 95; IV. Bild: a di 10 dicembre 1895 ore 12 di notte. Mit der Skizzierung seiner Bohème-Musik wartete jedoch Puccini nicht etwa die Fertigstellung des Textbuches ab, sondern er eilte damit sogar häufig seinen Librettisten voraus und komponierte beispielsweise den ganzen Musettewalzer auf eigene roh skizzierte Worte, die er dann nachträglich durch den heute gültigen Text ersetzen ließ.

Puccinis Einfluß auf die Textgestaltung der «Bohème» läßt sich natürlich nicht mehr in allen Einzelheiten nachweisen, da einerseits die meisten Beratungen zwischen ihm und seinen Textdichtern jedenfalls mündlich stattfanden, andererseits offenbar nicht alle einschlägigen Briefe Puccinis dem Herausgeber des Epistolario erreichbar waren. Doch geben die veröffentlichten Briefe immerhin über folgende wesentliche Punkte Aufschluß: Vor allem war es die Forderung nach möglicher Kürze, die Puccini seinen Librettisten nicht dringlich genug ans Herz legen kann. Mahnungen wie die in Brief 37 des Epistolario: „ . . . quello che bisogna ridurre e molto è il 2° atto . . .“ finden sich immer wieder. Namentlich war es Illica, der gerne mit allzu vollen Händen aus dem köstlichen Stoffvorrat des fantasievollen Murger schöpfte; aber auch Giacosa fügte sich nur seufzend der kategorischen Forderung Puccinis, daß ein Akt nicht mehr als 300 Verse haben dürfe. Wie sorgsam Puccini darauf bedacht war, daß auch nicht der geringste Verstoß wider die Logik zugunsten einer glatten Verstechnik den Text entstelle, beweist folgende Briefstelle: „ . . . Alla pagina 8 del 3° atto alle parole di Rodolfo:

„Mimi è tanto malata“

ci sono gli a parte di Mimì:

„Che vuol dire: Morire!

Ma insieme!“

questo „ma insieme“ così solo non dice nulla, non serve che per la rima . . . e desidererei cambiarlo“.

Daß gewissen Bizzarerien, die im Roman angehen mögen, für die Opernbühne nicht taugen, empfand Puccini sehr richtig; er beklagt sich G. Ricordi gegenüber über textliche Bizzarerien, „alle quali Illica tiene come ai propir figli“.

Was den Einfluß Puccinis auf den formalen Aufbau des Ganzen, bzw. auf die Ausgestaltung einzelner Teile betrifft, so läßt sich ferner noch Folgendes feststellen. Das Bild mit der Barrière d'Enfer – das jetzige 3. Bild – stand ursprünglich an zweiter Stelle. Puccini fand, daß das Bild an dieser Stelle matt wirken müsse. Er schreibt: „ . . . Bisognerebbe trovare un quadro diverso e più efficace, sia drammatico o comico“ und verweist auf Murger, bei dem man reichlich Stoff für ein solches Bild finden könne. Wie aus einem späteren Brief hervorgeht, findet er alsdann selbst das Richtige mit dem Quartier-Latin-Bild und der Szene der Musette „ . . . che trovai io“, wie er nicht ohne Stolz feststellt. Wenn dann Puccini im gleichen Brief

fortfährt: „... e la morte la voglio comel'ho ideata io e con sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale“, so ist daraus zu ersehen, daß die beiden wirkungsvollen Höhepunkte des Librettos, der heitere mit der Szene der Musette und der tragische mit dem Tode der Mimi auf Puccinis Initiative zurückgehen. Auch auf die dichterische Gestaltung des jetzigen 3. Bildes, der Barrière d'Enfer, hat Puccini entscheidend eingewirkt. Es war ihm ursprünglich zu komödienhaft, er verlangte es als Kontrast zum 2. Bild ernster, lyrischer. Ganz besonders aber war Puccini das 4. Bild am Herzen gelegen, wie schon die oben erwähnte viermalige Ausführung der textlichen Fassung verrät. Daß es im letzten Bild darauf ankommt, das ganze Interesse des Hörers auf den Ausklang des Werkes zu konzentrieren, daß namentlich hier jedes Wort zuviel von Schaden ist, kann Puccini seinen Librettisten nicht eindringlich genug einprägen. So fängt Brief 41 des Epistolario, gerichtet an G. Ricordi, gleich temperamentvoll an: „No, non è corto il quart' atto! tutt' altro!...“. Ein Trinkspruch, der die erste Szene des 4. Bildes krönen und zugleich den Zweck erfüllen sollte, dem sonst etwas stiefmütterlich bedachten Darsteller des Schauard ein dankbares Solo zu geben, macht Puccini viel Kopfzerbrechen. „Quel brindisi sarà la mia morte!“ ruft er einmal verzweifelt aus und schließlich teilt er Ricordi mit, daß er nach reiflicher Überlegung das Brindisi habe fallen lassen. Die Szene, die nur zum Kontrast für folgende Sterbeszene geschaffen sei, dürfe in keiner Weise überbelastet werden. Er fährt im gleichen Briefe fort: „Tanto so per prova, che far della bella musica accademica all' ultimo atto è cosa dannosa“, ein bemerkenswerter Beleg dafür, daß auch Puccini „vergessen konnte, daß er Musiker sei“, wenn dramatische Forderungen Verzicht auf rein musikalische Wirkungen erheischen.

Mimis Tod rechnet Richard Specht zu den wenigen, an den Fingern aufzuzählenden Stellen in der gesamten Opernliteratur, die „wirklich rührend, herzergreifend, zu Tränen zwingend“ sind. Mit welcher feinem dramatischen Empfinden Puccini die kleinsten Details der dichterischen Ausführung dieser Szene mitdachte, beweist folgende Briefstelle: „... al punto dove consegnano a Mimì il manicotto ci dia un' occhiatina. – Non le pare che sia povero al momento della morte? Due parole di più un' espressione affettuosa verso Rodolfo basterebbe. Sarà una sottigliezza mia, ma la momento che questa ragazza, per la quale ho lavorato tanto, muore, deside-

rei uscisse dal mondo meno per sè e un po' più per chi le ha voluto bene.“ Das ist zweifellos ein Beweis für die innige Verbundenheit des Komponisten mit den Gestalten, denen er klingendes Leben einhauchen wollte. Durchaus glaubwürdig ergänzt dazu der Bericht Fraccarolis, daß Puccini bei der Komposition von Mimis Sterbeszene in herzbrechendes Schluchzen ausgebrochen sei, daß es ihm zu Mute war, als müsse er von einem wirklichen, heißgeliebten Menschen für immer scheiden. Die Auffassung Adolf Weißmanns von Puccini als einem „Großindustriellen der Oper“, der „auf die Tränenröhen des Publikums spekuliere“, verliert solchen Zeugnissen gegenüber sehr an Stichhaltigkeit.

Wie das Puccini'sche Bohème-Libretto in seinem Verhältnis zum Roman Murgers zu bewerten ist, läßt sich am besten durch Vergleich mit zwei anderen Dramatisierungen desselben Stoffes beurteilen, mit Th. Barrières und H. Murgers fünfaktiger Comédie «La Vie de Bohème» und Leoncavallos vieraktigem «Bohème»-Libretto. Das Stück des gewandten Vielschreibers Barrière, das am 22. November 1849 am Théâtre des Variétés seine Uraufführung erlebte, steht formell – es sind zahlreiche Chansons eingestreut, die teils nach bekannten, teils nach Originalmelodien zu singen sind – dem Vaudeville, Barrières Hauptbetätigungsfeld, nahe, inhaltlich mehr der «Comédie larmoyante». Es entfernt sich nicht nur in Charakterzeichnung und Handlung, sondern überhaupt in der ganzen geistigen Haltung so weit vom Original, daß man an die angebliche Mitarbeit des geistvollen Romanciers Murger kaum glauben kann und eher annehmen möchte, daß lediglich urheberrechtliche Gründe für die Nennung Murgers als Mitautor auf dem Titelblatt des Stückes maßgebend waren. In Puccinis Libretto deutet nur die aus bühnentechnischen Gründen naheliegende Änderung, daß Mimi nicht im Hospital, sondern gleich nach ihrer Rückkehr zu Rudolf stirbt, und die Übernahme des Muff-Motivs aus der Francinepisode des Romans in die Sterbeszene Mimis auf das Barrière'sche Stück als Vorlage hin. Im übrigen enthält letzteres nichts, was Puccini und seine Mitarbeiter nicht auch in Murgers Roman – und dort viel besser – vorfinden konnten. Bei Barrière ist Mimi ganz ihres grisettenhaften Charakters entkleidet und aus ihr – Comédie larmoyante! – ein reiner Unschuldengel gemacht. Eine Intrigenhandlung, in der ein reicher Erbonkel Rudolfs den Drahtzieher spielt, tritt derart in den Vordergrund, daß

das Stück gegen Schluß zu eher Erinnerungen an A. Dumas' d. J. «La Dame aux Camélias» als an Murgers Roman wachruft.

Enger als das Barrière'sche Stück schließt sich Leoncavallos gleichnamige Oper (Erstaufführung 1897 im Teatro Fenice zu Venedig) an Murgers Roman an, doch glaubte Leoncavallo wie Barrière ein richtiges Drama aus dem Stoff modeln zu müssen und läßt deshalb Musettes und Mimis Untreue viel schärfer als dramatischen Konflikt hervortreten als dies in Puccinis Libretto der Fall ist. Da ein Vergleich der beiden Libretti auch im übrigen sehr aufschlußreich ist, sei auf Leoncavallos Operndichtung etwas ausführlicher eingegangen. Was den Gesamtaufbau betrifft, so besteht keine so glückliche Ausgewogenheit der einzelnen Bilder unter sich wie in der Puccini'schen «Bohème». Der 1. Akt ist ganz komödienhaft – er spielt im Café Momus –, desgleichen der zweite – in einem Hofraum, in dem Musette ihre zwangsweise ausgeräumten Möbel stehen hat, gibt sie ihren Freunden ein Fest – bis auf den Schluß, wo die Entführung Mimis durch einen reichen Grafen ganz flüchtig eine tragische Note aufklingen läßt. Im 3. Akt – Zimmer Marcells – stellt der von seiner Euphemia verlassene Schaunard galgenhumoristische Betrachtungen über die Unbeständigkeit der Weiber an; dann kommt der Untreue-Konflikt der beiden anderen Liebespaare teils in schmerzlich rührender – Marcel und Musette – teils in peinlich schroffer Form – Rudolf und Mimi! – zum Austrag. Der 4. Akt – Weihnachtsabend in Rudolfs Mansarde – bringt wie bei Puccini, aber nicht in solch wirkungsvoller Kontrastierung, die Sterbeszene Mimis. Es fehlt also bei Leoncavallo das charakteristische Wechselspiel zwischen Freud und Leid, das Puccini so glücklich aus dem Roman übernommen hat; den zwei ersten Akten, die voll ausgelassener Lustigkeit sind, stehen zwei düster gehaltene Schlußakte gegenüber.

Auch die Hauptpersonen hat Leoncavallo nicht gut gegeneinander ausgespielt. Bei Puccini ist dem ernsten Liebespaar Rudolf-Mimi das mit seinen ständigen Eifersüchteleien vorwiegend heiter wirkende Liebespaar Marcel-Musette zur Folie gegeben und dadurch eine deutliche und doch nicht dramatisch zersetzend wirkende Scheidung in Haupt- und Nebenhandlung erzielt. Es ist dies eine dramatische Technik, die mutatis mutandis im Lustspiel – Amphitryon, Minna von Barnhelm –, wie in der heiteren Oper – Entführung aus dem

Serail, Zauberflöte, Meistersinger, Rondine (Puccini) – und in der Operette – in der modernen Operette geradezu als die Regel – erprobt ist. Das von Leoncavallo noch eingefügte dritte Liebespaar, das in der zweiten Hälfte der Oper sowieso aus dem Gesichtskreis verschwindet, wird als überflüssig empfunden und die beiden anderen Paare sind im Charakter zu wenig unterschiedlich. Als ein erheblicher dramatischer Fehler kommt noch dazu, daß in der ganzen ersten Hälfte der Oper das Liebespaar Marcel-Musette das Hauptinteresse für sich in Anspruch nimmt und die Mimi-Handlung erst in der zweiten Hälfte allmählich in den Vordergrund rückt. Auch ist Mimi lange nicht so glücklich gezeichnet wie bei Puccini. In Puccinis Libretto ist die Episodenfigur Francine aus dem Roman sehr fein mit der Figur Mimis verschmolzen, dergestalt, daß Mimi sogar vorwiegend mit den Charakterzügen Francines ausgestattet und auch das Handlungsmoment des ersten Zusammentreffens mit Rudolf aus der Francineepisode des Romans entnommen ist; auch bei Mimis Tod sind einzelne kleine Züge der Sterbeszene der Francine entlehnt. Mimi tritt so in deutlichen Gegensatz zu der leichtfertigen, übermütigen Musette und gewinnt von Anfang an die volle Sympathie des Zuhörers. Bei Leoncavallo hingegen behält Mimi den schillernden, sphinxhaften Charakter, wie ihn ihr Murger verliehen hat, bei. Da zudem, wie schon erwähnt, Mimi erst in der zweiten Hälfte der Oper recht zur Geltung kommt und ihre Untreue, die bei Puccini nur zart angedeutet ist und überdies nicht rein egoistischen Motiven entsprungen erscheint, bei Leoncavallo zu allzu „veristischen“ Auseinandersetzungen mit dem Geliebten führt, bringt der Zuhörer in Leoncavallos 4. Akt, trotz allem aufgeklebten Weihnachtsflitter, nicht soviel Teilnahme für Mimi auf, daß er durch ihren Tod wahrhaft erschüttert würde.

Aus dem Vergleich der drei Bühnenbearbeitungen des Bohème-Sujets erhellt, daß weder Barrières verwässerte Sentimentalität und raffinierte Theatermacher, noch Leoncavallos veristisch-grobe, saloppe Verarbeitung des Stoffes dem Charakter des Originals gerecht werden, während Puccinis Libretto in hohem Grade die Forderung erfüllt, die der Komponist selbst folgendermaßen formuliert hat: „Bastava che il lavoro fosse quale deve essere e ciò logico, stringato, interessante ed equilibrato“. Der dichterische Aufbau der Oper Puccinis zeigt, wie aus beifolgendem Schema zu ersehen ist, bei aller, dem Wesen der Vorlage durchaus entsprechender, impressionisti-

scher Leichtigkeit und Lockerheit des Gefüges dramatische Folgerichtigkeit und Ausgeglichenheit der Form. Besonders bemerkenswert ist die Parallelität in der Anlage des 1. und 4. Bildes. Hier liegt unter Verzicht auf die durch den Stoff gebote-

ne Möglichkeit zu reicherer szenischer Abwechslung offenbar eine bewußte Analogie zu rein musikalischen Formstrebungen.

Szenischer Auftakt	Zustandsschilderung	Fortgang der Handlung	Ausklang
1. Bild. Exposition der Haupthandlung (Rudolf und Mimi).			
Rudolf und Marcel allein in ihrer kalten Stube	Lustiges Treiben der 4 Freunde	Mimi kommt zu Rudolf; die beiden lernen sich lieben	Rudolf geht mit Mimi, die Freunde zu treffen
2. Bild. Exposition der Nebenhandlung (Marcel und Musette).			
Das weihnachtliche Leben im Quartier Latin	Die 4 Freunde und Mimi nehmen an dem Festestrubel teil	Die treulose Musette kehrt zu Marcel zurück	Triumphzug der Musette
3. Bild. Dramatische Verwicklung in Haupt- und Nebenhandlung.			
Ein Wintermorgen bei der Barrière d'Enfer	Das für Mimis Gesundheit verhängnisvolle ärmliche Leben an Rudolfs Seite (Rudolfs Erzählung!), das kein ungetrübtes Liebesglück aufkommen läßt	a) Mimi und Rudolf wollen sich trennen. b) Marcel findet neuen Anlaß zu Eifersucht	a) Mimi und Rudolf verschieben die Stunde des Abschieds noch einmal b) Marcel und Musette scheiden im Zorn
4. Bild. Lösung der dramatischen Verwicklung in Haupt- und Nebenhandlung.			
Rudolf und Marcel wieder allein, von ihren Freundinnen verlassen	Analog dem 1. Bild	Die todkranke Mimi kehrt zu Rudolf zurück, mit ihr Musette zu Marcel	Mimi stirbt

2. Einheit von Dichtung und Musik

Puccini ist in seiner «Bohème» eine für den gewählten dichterischen Vorwurf sehr glückliche Lösung des musikalisch-dramatischen Formproblems gelungen. Begünstigt war dies in erster Linie durch den Stoff selbst, der sich in einer dem Komponisten durchaus vertrauten Empfindungssphäre bewegt, und außerdem dadurch, daß der Komponist die Gestaltung des Textbuches bis ins kleinste gehend beeinflusste, so daß der Operntext seinem musikalischen Gestaltungswillen kaum weniger entgegenkam, als hätte er eine Dichtung eigener Prägung zu vertonen gehabt. Die Handlung vermeidet schwere dramatische Verwicklungen, verläuft vielmehr in ganz schlichten Linien und gestattete so eine Aufteilung in bildhafte, stimmungserfüllte Ausschnitte. Diese an sich schon sozusagen „musikalische“ Anlage des Textbuches gewinnt noch dadurch, daß die im äußeren szenischen Zuschnitt ausgesprochen reprisenhafte Anlage des 4. Bildes der dem Wesen des Dramas eigentlich zuwiderlaufenden Strebung der musikalischen Form nach tektonischer Symmetrie aufs glücklichste Rechnung trägt.

Hat es Puccini verstanden, im Geiste der Dichtung jedem einzelnen Bilde sein eigenes musikalisches Gesicht zu geben, ohne zu versäumen, durch formale Fernbeziehungen, namentlich durch die leitmotivische Verarbeitung einprägsamer Themen von hohem poetisch-symbolischem Ausdruckswert dem in der Dichtung gewährten logischen Zusammenhang des Ganzen musikalisch gerecht zu werden, hat er insbesondere einerseits den Reprisencharakter des 4. Bildes, andererseits dessen naturgemäß gegen das 1. Bild ganz unterschiedliche dramatische Dynamik zu treffen gewußt, so zeigt sich auch im Kleinen überall seine Fähigkeit, die rein musikalischen Formgesetze mit denen der dichterisch-dramatischen Gestaltung in möglichsten Einklang zu bringen. Aus seiner ganzen Wesensart heraus gelangte Puccini zu einem Formprinzip, das im Gegensatz zu Richard Wagners weiträumiger sinfonischer Gestaltung, aber auch im Gegensatz zu Verdis ins Große gehender, „heroischer“ Stilisierung der Arie, des Ensembles etc. die Neigung zu kleinen, lied-, bzw. tanzartig gehaltenen, strophisch, bzw. auch zyklisch angelegten Formgebilden innerhalb der größeren Formeinheiten des Bildes und der Szene erkennen läßt. An Stelle der urwüchsigen Kraft,

die aus der Formenwelt Wagners und (wenn auch in ganz anderer Artung) aus der Verdis spricht, zeugt Puccinis Formgebung von jener nervösen Reizsamkeit der „fin de siècle“, der weite Bogenspannungen versagt waren, die sich naturgemäß in einem engbegrenzten, unheroischen Stoffkreis am wohlsten fühlte und zu einer dementsprechend knapp bemessenen, kleinzügigen äußeren Gestaltung des künstlerischen Stoffes drängte. Daß der Komponist nur ganz ausnahmsweise auf die musikalische Untermalung des Einzelworts ausging, sonst aber vorzugsweise auf eine mehr allgemeine Charakteristik des Ambientes (siehe die szenischen Auftakte der einzelnen Bilder!), der handelnden Personen und der jeweiligen aus der dramatischen Situation erwachsenden Stimmung, bewahrte ihn vor der bei seinem Formprinzip naheliegenden Gefahr, sich in Atomistik zu verzetteln.

Was das von Torrefranca, J. Kapp und anderen Schriftstellern so stark angezweifelte künstlerische Ethos Puccinis betrifft, so haben unsere Untersuchungen über die musikalische Formgebung in der «Bohème» nur eine Bestätigung der von intimen Kennern des Komponisten stets hervorgehobenen „sincerità“ seines künstlerischen Wollens erbracht. Was Puccini in seiner «Bohème» zu geben hatte, ist gewiß nicht groß und erhaben, aber es ist unbestreitbar echt und ehrlich und zeugt von einem bis ins kleinste gehenden, strengen künstlerischen Verantwortungsgefühl. Für einen Italiener besonders anerkennenswert ist, daß er bei stets sangbarer, der Stimmlage der einzelnen Partien sorgfältig angepaßter Führung der Gesangsstimmen in der formalen Anlage des Ganzen keinerlei Konzessionen an die Eitelkeit der Sänger macht. Die beiden Hauptpersonen Rudolf und Mimi haben zwar eine einigermaßen konzertfähige „Gesangsnummer“ erhalten, doch konnte in der Arie Rudolfs und in der Romanze Mimis der Verzicht auf konzerthafte Effekte zugunsten dramatischer Logik nachgewiesen werden. Musette beherrscht nur die ersten beiden Refrainstrophen ihrer Walzer-Chanson solistisch, um in der 3. Strophe im Ensemble aufzugehen; Colline muß sich mit seinem kleinen Mantellied im 4. Bild begnügen; Marcel und Schaunard gehen gänzlich leer aus.

Trotzdem Puccini bei Uraufführungen seiner Werke das Ausbleiben des in Italien üblichen Beifalls bei offener Szene als scheinbare mangelnde Anteilnahme des Publikums sehr beklemmend empfand, dachte er nicht daran, im Widerspruch zu seinem natürlichen musikalischen Empfinden ex-



Kostümfigurinen Schanard
und Alcindor

ponierten Partien in seinen Opern etwa beifallheischende, brillante Abschlüsse zu geben. Man betrachte daraufhin die oben angeführten „Solonummern“ der «Bohème»! Ganz schlicht in fragender Wendung klingt die Arie Rudolfs aus, geradezu unscheinbar Mimis Romanze; bei dem Walzer-Chanson der Musette wird ein beifallsfreudiges Publikum durch den fast unmerklichen Übergang in den Wachtparademarsch entschieden enttäuscht.

Auch darauf ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen, daß Puccini in der «Bohème» die Form nirgends spielerisch handhabt. Die leichte Hand, die er in der Herstellung motivischer Verflechtungen beweist, verleitet ihn an keiner Stelle dazu, mit seinem satztechnischen Können in einer den Handlungsverlauf hemmenden Weise zu prunken. Als echter Musikdramatiker erweist sich Puccini darin, daß er die dramatische Absicht nirgends dem musikalischen Effekt opfert.

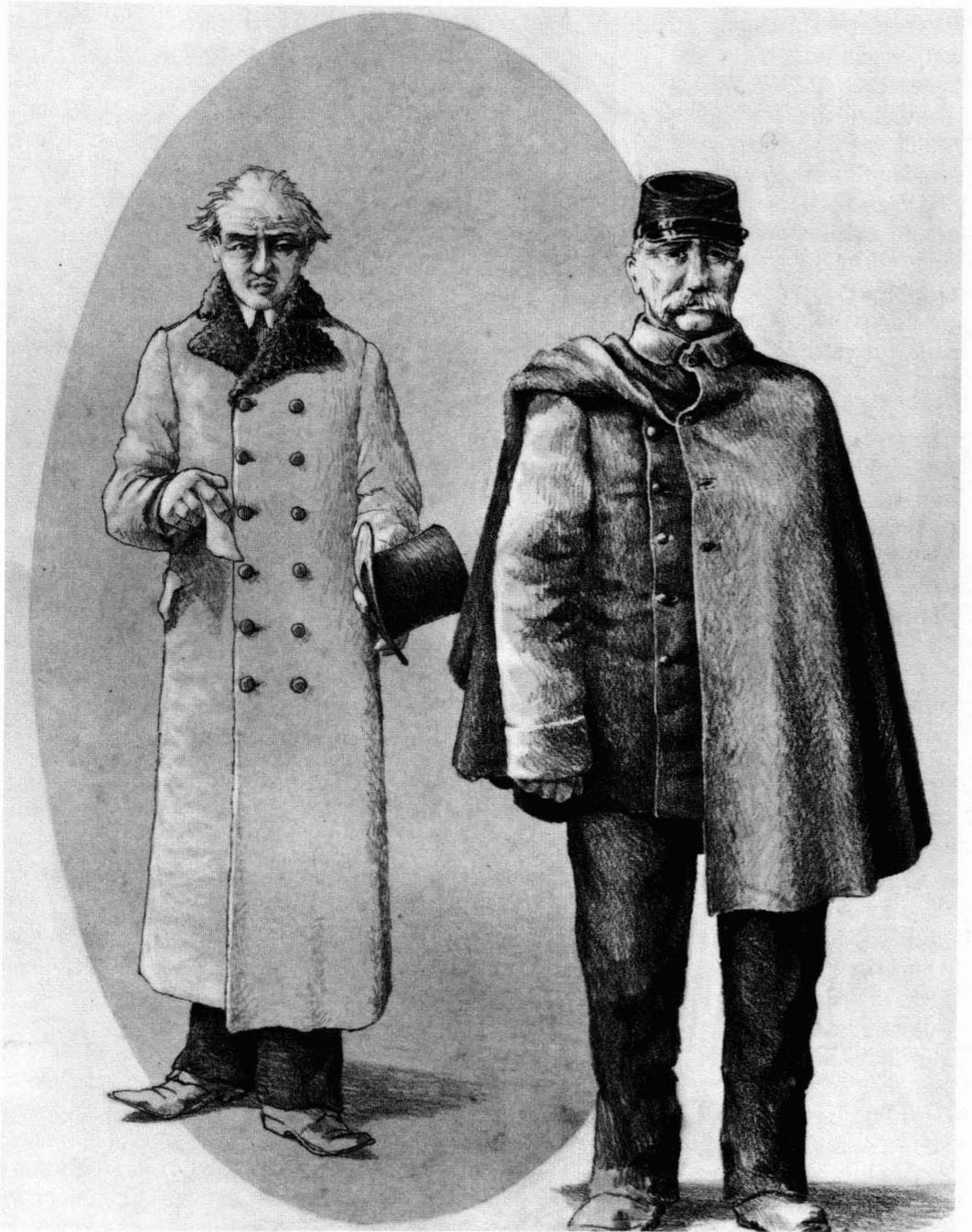
Die musikalische Formgebung der «Bohème» läßt in Puccini den Vertreter eines maßvoll impressionistischen Stils erkennen. Alle ihre typischen Merkmale sprechen dafür: die Kleinzügigkeit der ganzen Formbehandlung, die überall durchzufühlende sensualistische Hingabe an den Augenblick, die meist deutliche Abgrenzung und oft schroffe Kontrastierung benachbarter Formteile, das häufige In-der-Schwebe-Verbleiben harmonischer Spannungen, die nicht perspektivisch vertiefte, sondern flächige Behandlung der thematischen Arbeit, die die Gesamtanlage des Werks eher mit einem Gewebe als mit einem Bau (wie letzteres in hervorragendem Maße bei Wagner zutrifft) vergleichen läßt, bei alledem aber doch Fernbeziehungen, die wie bei einem impressionistischen Gemälde bei Betrachtung aus größerem Abstand die Einzeleindrücke zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen lassen. Gewiß ist der Impressionismus im Grunde eine dem Drama feindliche Stilrichtung. Ist doch ein Drama ohne objektive Problembehandlung und ohne strenge Kausalitätsverknüpfungen undenkbar, während das Wesen des Impressionismus gerade in dem Festhalten des momentanen, subjektiven, zufällig gegebenen Eindrucks besteht, bei dem wenig nach dem Vorher und Nachher gefragt wird. Als impressionistisch sind deshalb auch vorzugsweise solche streng genommen nicht „dramatische“ Bühnenwerke anzusprechen, die ihrem formalen Aufbau nach mit einem „Thema mit Variationen“ vergleichbar sind, wie Schnitzlers «Reigen» und «Anatol», und

Wedekinds «Erdgeist». Ein Drama in des Wortes vollster Bedeutung ist in der Tat auch die «Bohème» nicht. Stellt die Nebenbehandlung Marcel – Musette wirklich eine Art «Thema mit Variationen» dar – cum grano salis zu verstehen, nicht auf den szenisch-formalen Aufbau bezogen! –, so ist die Haupt Handlung zwar logisch und bühnengerecht aufgebaut, hat aber doch mehr episch-lyrischen als dramatischen Charakter. Nicht auf eine eigentliche tragische Schuld gegründet (es sei denn, man erkenne in Rudolfs Unfähigkeit, seiner Geliebten eine ihrer zarten Konstitution besser entsprechende Existenz zu bieten, eine tragische Schuld), führt die Handlung zu keiner „tragischen Katastrophe“ und zu keiner „Katharsis“; sie stellt vielmehr, mehr impressionistisch-leicht andeutend als naturalistisch-scharf herausarbeitend, in bunt wechselnden Bildern lediglich eine traurig endende Episode aus dem Leben eines Pariser Künstlerbohemiens dar. So gesellt sich also Puccinis maßvoll impressionistische Musik zu einer Dichtung, die genau den gleichen Stilcharakter zeigt, und es besteht somit auch in stilistischer Hinsicht die denkbar glücklichste Übereinstimmung zwischen Operntext und musikalischer Gestaltung.

3. Puccini und die Musik seiner Zeit

Eine Frage, die sich mit dem hier behandelten Problemkreis eng berührt, soll nunmehr noch zusammenfassend zu beantworten versucht werden: die Frage nach der Stellung Puccinis zur musikalischen Umwelt.

Mit dem gewaltigen Erbe Richard Wagners mußte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert jeder junge Opernkomponist auseinandersetzen. Daß Puccini, der Wagners erhabener Ideenwelt nur die sensualistisch-individualistische Gestaltung „kleiner Dinge“ gegenüberzustellen hatte, sich doch den formalen Gestaltungsprinzipien des deutschen Meisters in manchem anschloß, hat ihm den Vorwurf des „mißverständlichen wagnerismo“ oder gar den der künstlerischen Unehrllichkeit eingetragen. Diesen Vorwurf auf Grund der formalen Analyse der Oper «Bohème» zu entkräften, habe ich bereits p. 66 meiner Arbeit versucht. Ergänzend sei hinzugefügt: Nicht



Kostümfigurinen Benoit und Zöllner

Wagners romanischem Empfinden näherkommenden Frühwerken galt Puccinis größte Zuneigung, sondern gerade den Spätwerken «Meistersinger», «Tristan» und «Parsifal». Namentlich «Parsifal» blieb, wie auch Generalmusikdirektor Schalk dem Verfasser gesprächsweise bestätigte, zeitlebens geradezu Puccinis musikalische Bibel. Der Bericht in Marottis und Pagnis «Puccini intimo», daß Puccini einmal in Wien sich bei drei aufeinanderfolgenden Parsifalaufführungen jedesmal einen einzigen Akt anhören wollte, um ihn mit voller Aufnahmefähigkeit zu genießen, und daß er es sich doch nicht versagen konnte, jeder Vorstellung von Anfang bis Ende beizuwohnen, seine auf das Parsifalerlebnis bezügliche Äußerung: „Ho vissuto cinque ore fuori del mondo, in perfetta beatitudine“, sowie der weitere Bericht, daß Puccini, der sich wegen seiner höchst mangelhaften pianistischen Fertigkeit sonst fast nie am Klavier hören ließ, seinen Freunden einmal den ganzen Karfreitagszauber auswendig vorspielte, all das läßt erkennen, daß Puccinis Wagnerverehrung nichts Äußerliches anhaftete, sondern daß ihr ein wahrhaft tiefes inneres Bedürfnis zugrundelag. Hätte Puccini Wagner nicht verstanden und innerlich verarbeitet, sondern ihn nur äußerlich kopiert, so hätte – wie die Erfahrung bei zahlreichen Wagnerepigonon lehrt – sich dies unbedingt dadurch gerächt, daß ihm immer wieder unversehens seinem Personalstil zuwiderlaufende Wagner-Manierismen oder vollends direkte thematische Anlehnungen an sein Vorbild unterlaufen wären. Das ist keineswegs der Fall. Ein einziges wirklich greifbares, offensichtlich unbewußtes Wagner-Zitat und zwar aus den «Meistersingern» findet sich im 1. Akt der «Manon» (Z. 30 T. 16 ff). Im übrigen sind nur in den Frühwerken Puccinis und nur in ganz schwachen Spuren Wagneranklänge vorhanden, die seiner Melodik keinesfalls etwas von ihrem persönlichen Charakter nehmen.

Ähnlich wie Richard Wagner an Beethoven und Hugo Wolf an Richard Wagner zum Musiker erwachte, war Verdis «Aida» in Puccinis Jugend das epochale Erlebnis, das seinen ferneren künstlerischen Lebensweg bestimmte. Um so bemerkenswerter ist es, wie frei von Verdi-Nachahmung schon die erste Oper Puccinis, «Le Villi», ist, die sich übrigens auch dem Stile von Puccinis Lehrern Ponchielli und Bazzini gegenüber als erstaunlich selbständig erweist. Gewiß hat Puccini die Werke des verehrten Altmeisters Verdi mit großem Nutzen studiert – gerade in der «Aida» und in dem auch zu den starken Jugend-

eindrücken Puccinis zählenden «Simone Boccanegra» (in der Neufassung von 1879) findet sich der von Puccini vorzugsweise gepflegte „stile misto“, die Übergangsform zwischen Rezitativ und Arie, sowie die instrumental zusammengehaltene Form bereits deutlich vorgebildet –, doch blieb sich Puccini der Grenze, die ihn von Verdi trennte, stets bewußt. Was uns an Verdi und Puccini verwandt anmutet, braucht nicht auf Nachahmung des älteren Meisters durch den jüngeren zu beruhen, sondern ist in dem sie verbindenden, bei beiden klar ausgeprägten italienischen Nationalcharakter ausreichend begründet. Da, wo Verdi einmal ausnahmsweise in ein typisch puccineskes Stoffgebiet vorfühlte, in der «Traviata», der die «Bohème» Puccinis stofflich sehr nahe steht, durfte sich Puccini mit seiner nervös-reizsamen, in der Wiedergabe verborgener seelischer Vorgänge außerordentlich verfeinerten musikalischen Gestaltungsweise dem sonst gewiß größeren Vorgänger sogar überlegen fühlen. Von der Leitmotivtechnik in der Sterbeszene der Mimi als von einer „raffinierten Kopie“ der analogen Behandlung der Schlußszene in der «Traviata» zu sprechen, wäre nur dann berechtigt, wenn Puccini hier eine speziell auf die Verdi'sche Oper verweisende, von seinen sonstigen Stilprinzipien abweichende musikalische Formtechnik angewandt hätte. Das trifft jedoch keineswegs zu.

Max Chop spricht in seinen Erläuterungen zu Puccinis «Bohème» bei dem Duett im 3. Bild, 2, II von dem hier zu spürenden „unmittelbaren Einfluß der italienischen Veristen (Mascagnis «Cavalleria rusticana»)). Tatsächlich findet sich an der angeführten Stelle eine melodische Wendung, die stark an der «Cavalleria» abgefärbt zu haben scheint. Hätte sich aber Chop die Mühe genommen, auch einmal Puccinis Erstlingswerk «Le Villi», das ca. 5 Jahre vor Mascagnis erster Oper «Cavalleria» entstand, näher zu betrachten, so hätte er hier nicht nur die anscheinend echt Mascagni'sche Wendung im Vorspiel zum 2. Akt (Italienischer Klavierauszug p. 55) vorgebildet gefunden, sondern weiterhin noch feststellen können, daß einem in der ganzen Oper des jungen Puccini aus der «Cavalleria» wohlvertraute melodische Wendungen begegnen. Kennt man den wahren Sachverhalt, so versteht man wohl, warum der greise Verdi den ihm vorgelegten «Villi» wärmste Anerkennung zollte, während er sich der «Cavalleria» Mascagnis gegenüber kühl ablehnend äußerte und warum G. Ricordi, der Künstler und Verleger, der den jungen Puccini von Anfang



Kostümfigurinen
Pargnol und
zwei Statisten

an freundschaftlich betreute und auch sein Erstlingswerk trotz des verunglückten Textbuches in Verlag nahm, die textlich so viel effektvollere «Cavalleria» s. Z. glatt ablehnte.

Mit Leoncavallo bietet sich durch dessen gleichzeitig mit der Puccini'schen komponierte Oper «Bohème» eine besonders günstige Vergleichsmöglichkeit. Von der Musik der Leoncavallo'schen Oper ist zu sagen, daß sie die gleiche Saloppheit der Gestaltung verrät, wie die im 2. Kapitel unserer Arbeit besprochene dichterische Fassung. Der im Libretto zwischen den ersten beiden Akten einerseits und den beiden letzten andererseits festzustellende Stilbruch wird durch die Musik noch mehr hervorgehoben: In den beiden ersten Akten findet sich sehr hübsche Lustspielmusik von etwas operettenhaftem Einschlag. Im 3. und 4. Akt jedoch schlägt die Musik auf einmal hochpathetische Töne an, die nichts, aber auch gar nichts mehr von Bohème-Charakter an sich haben. Daß gerade Musette von ihrer Liebe in Tönen singt, die etwa einer Aida würdig wären, mutet besonders befremdlich an. Auch hier schreibt Leoncavallo nicht gerade schlechte Musik. Fehlt aber schon den heiteren Szenen seiner «Bohème» jener eigenartige Stimmungszauber, den Puccini um das Bohème-Ambiente zu weben wußte, so gerät Leoncavallo in den ersten Szenen vollends in ein Fahrwasser, das ihn da, wo Puccini sein Herzblut gibt, lediglich als wohlbegabten, routinierten Opernschreiber erkennen läßt. Zudem zitiert Leoncavallo sich selbst in so unverblümter Weise, daß es auf den genauen Kenner seiner «Pagliacci» direkt erheiternd wirkt, wenn er in der Leoncavallo'schen «Bohème» immer wieder auf (sogar mit Vorliebe in der Originaltonart zitierte) Reminiszenzen aus der früher entstandenen Oper des Komponisten stößt. Den mit Puccini zu den Führern des italienischen Verismo gerechneten Zeitgenossen Mascagni und Leoncavallo gegenüber erweist sich Puccini jedenfalls als der mit Abstand reichere und feinere Geist. Er nimmt trotz mancher stofflicher Berührungspunkte mit den beiden in der Geschichte des italienischen Verismo eine völlig selbständige Stellung ein.

Daß Puccini sich von französischem Esprit stark angezogen fühlte, ist Tatsache. Das zeigt schon seine große Vorliebe für Opernstoffe französischen Ursprungs: «Edgar» nach Musset, «Manon Lescaut» nach Prévost, «Bohème» nach Murger, «Tosca» nach Sardou und «Tabarro» nach Didier Gold. Zweifelloso blieben auch Bizet, Gounod, Thomas, Massenet nicht

ohne Einfluß auf seinen musikalischen Stil. Wie unabhängig sich aber Puccini selbst von dem ihm in seinem Empfindungsleben besonders nahestehenden Massenet wußte, das beweist minderwertigen Text verschuldeten) halben Mißerfolg seiner zweiten Oper «Edgar» sich an die Vertonung des Manon-Sujets wagte, trotzdem schon seit etlichen Jahren die «Manon» Massenets die Opernbühnen aller Welt beherrschte. Der Erfolg hat seinen Wagemut gerechtfertigt. Trotzdem sich Massenets «Manon» einer viel besseren textlichen Fassung rühmen kann, verblaßt sie außer in Frankreich selbst allenthalben mehr und mehr vor dem musikalisch viel stärkeren und ursprünglicheren italienischen Werk.

Gustave Charpentiers 1900 uraufgeführter „musikalischer Roman“ «Louise», der ebenfalls einen Stoff aus dem Bohèmeleben behandelt, fordert unter den zeitgenössischen französischen Opern besonders stark zum Vergleich mit Puccinis «Bohème» heraus. Hören wir, was Alfred Bruneau in seiner Geschichte der französischen Musik über das Werk sagt: „Zum erstenmale, seit die Erde besteht, wird ein unvergleichliches (!), tapferes Werk nicht mit Gespött aufgenommen, sondern mit verdientem Beifall. Was das Schicksal Rameau, Gluck (!), Beethoven (!), Méhul, Berlioz, Wagner (!) und allen großen musikalischen Talenten versagt hat, schenkt es Charpentier mit der Louise etc. etc. . . .“ Bedeutend nüchterner beurteilt die Sache Henry Prunières, der in Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte den Erfolg der «Louise» weniger dem Wert der Partitur als dem vom Komponisten selbst verfaßten trivial-rührseligen Libretto zuschreibt, in dem er ein Bohème-Idol von widriger Niedrigkeit sieht. Schon bei der Lektüre des Textbuches muß man allerdings über Bruneaus hochgegriffene Vergleiche den Kopf schütteln. Eine hysterisch-überhitzte Atmosphäre herrscht nicht nur über der eigentlichen Handlung, sondern bestimmt auch den ganzen Charakter der Milieuschilderung. Wie in Puccinis «Bohème» wird beispielsweise auch hier das erwachende Paris gezeichnet. Man vergleiche aber nur die so knapp umrissene, unmittelbar aus dem Leben gegriffene, dabei so stimmungsstarke Szene am Anfang des 3. Bohème-Bildes mit der breit ausgeführten, schwülstig-überladenen Szene im 2. Akt der «Louise», in der Lumpensammler, Schutzleute und eine Milchfrau über Paris und über die Liebe meditieren! Die Musik Charpentiers ist gewiß sehr gekonnt, sehr klangschön und melo-

an freundschaftlich betreute und auch sein Erstlingswerk trotz des verunglückten Textbuches in Verlag nahm, die textlich so viel effektvollere «Cavalleria» s. Z. glatt ablehnte.

Mit Leoncavallo bietet sich durch dessen gleichzeitig mit der Puccini'schen komponierte Oper «Bohème» eine besonders günstige Vergleichsmöglichkeit. Von der Musik der Leoncavallo'schen Oper ist zu sagen, daß sie die gleiche Saloppheit der Gestaltung verrät, wie die im 2. Kapitel unserer Arbeit besprochene dichterische Fassung. Der im Libretto zwischen den ersten beiden Akten einerseits und den beiden letzten andererseits festzustelende Stilbruch wird durch die Musik noch mehr hervorgehoben: In den beiden ersten Akten findet sich sehr hübsche Lustspielmusik von etwas operettenhaftem Einschlag. Im 3. und 4. Akt jedoch schlägt die Musik auf einmal hochpathetische Töne an, die nichts, aber auch gar nichts mehr von Bohème-Charakter an sich haben. Daß gerade Mussette von ihrer Liebe in Tönen singt, die etwa einer Aida würdig wären, mutet besonders befremdlich an. Auch hier schreibt Leoncavallo nicht gerade schlechte Musik. Fehlt aber schon den heiteren Szenen seiner «Bohème» jener eigenartige Stimmungszauber, den Puccini um das Bohème-Ambiente zu weben wußte, so gerät Leoncavallo in den ersnten Szenen vollends in ein Fahrwasser, das ihn da, wo Puccini sein Herzblut gibt, lediglich als wohlbegabten, routinierten Opernschreiber erkennen läßt. Zudem zitiert Leoncavallo sich selbst in so unverblümter Weise, daß es auf den genauen Kenner seiner «Pagliacci» direkt erheiternd wirkt, wenn er in der Leoncavallo'schen «Bohème» immer wieder auf (sogar mit Vorliebe in der Originaltonart zitierte) Reminiszenzen aus der früher entstandenen Oper des Komponisten stößt. Den mit Puccini zu den Führern des italienischen Verismo gerechneten Zeitgenossen Mascagni und Leoncavallo gegenüber erweist sich Puccini jedenfalls als der mit Abstand reichere und feinere Geist. Er nimmt trotz mancher stofflicher Berührungspunkte mit den beiden in der Geschichte des italienischen Verismo eine völlig selbständige Stellung ein.

Daß Puccini sich von französischem Esprit stark angezogen fühlte, ist Tatsache. Das zeigt schon seine große Vorliebe für Opernstoffe französischen Ursprungs: «Edgar» nach Musset, «Manon Lescaut» nach Prévost, «Bohème» nach Murger, «Tosca» nach Sardou und «Tabarro» nach Didier Gold. Zweifelloso blieben auch Bizet, Gounod, Thomas, Massenet nicht

ohne Einfluß auf seinen musikalischen Stil. Wie unabhängig sich aber Puccini selbst von dem ihm in seinem Empfindungsleben besonders nahestehenden Massenet wußte, das beweist minderwertigen Text verschuldeten) halben Mißerfolg seiner zweiten Oper «Edgar» sich an die Vertonung des Manon-Sujets wagt, trotzdem schon seit etlichen Jahren die «Manon» Massenets die Opernbühnen aller Welt beherrschte. Der Erfolg hat seinen Wagemut gerechtfertigt. Trotzdem sich Massenets «Manon» einer viel besseren textlichen Fassung rühmen kann, verblaßt sie außer in Frankreich selbst allenthalben mehr und mehr vor dem musikalisch viel stärkeren und ursprünglicheren italienischen Werk.

Gustave Charpentiers 1900 uraufgeführter „musikalischer Roman“ «Louise», der ebenfalls einen Stoff aus dem Bohèmeleben behandelt, fordert unter den zeitgenössischen französischen Opern besonders stark zum Vergleich mit Puccinis «Bohème» heraus. Hören wir, was Alfred Bruneau in seiner Geschichte der französischen Musik über das Werk sagt: „Zum erstenmale, seit die Erde besteht, wird ein unvergleichliches (!), tapferes Werk nicht mit Gespött aufgenommen, sondern mit verdientem Beifall. Was das Schicksal Rameau, Gluck (!), Beethoven (!), Méhul, Berlioz, Wagner (!) und allen großen musikalischen Talenten versagt hat, schenkt es Charpentier mit der Louise etc. etc. . . .“ Bedeutend nüchterner beurteilt die Sache Henry Prunières, der in Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte den Erfolg der «Louise» weniger dem Wert der Partitur als dem vom Komponisten selbst verfaßten trivial-rührseligen Libretto zuschreibt, in dem er ein Bohème-Idol von widriger Niedrigkeit sieht. Schon bei der Lektüre des Textbuches muß man allerdings über Bruneaus hochgegriffene Vergleiche den Kopf schütteln. Eine hysterisch-überhitzte Atmosphäre herrscht nicht nur über der eigentlichen Handlung, sondern bestimmt auch den ganzen Charakter der Milieuschilderung. Wie in Puccinis «Bohème» wird beispielsweise auch hier das erwachende Paris gezeichnet. Man vergleiche aber nur die so knapp umrissene, unmittelbar aus dem Leben gegriffene, dabei so stimmungsstarke Szene am Anfang des 3. Bohème-Bildes mit der breit ausgeführten, schwülstig-überladenen Szene im 2. Akt der «Louise», in der Lumpensammler, Schutzleute und eine Milchfrau über Paris und über die Liebe meditieren! Die Musik Charpentiers ist gewiß sehr gekonnt, sehr klagschön und melo-



Kostümfigurinen Rudolf, Mimi und Marcel

disch einschmeichelnd; die Skrupellosigkeit jedoch, mit der hier überaus sentimentale, in der Linie Gounod-Massenet sich bewegende Lyricismus mit ganz faustdicken Tristan-Entlehnungen vermengt sind, muß namentlich auf den ernsteren deutschen Zuhörer abstoßend wirken. In Riemanns Musiklexikon wird Charpentier ein für deutschen Geschmack etwas sentimentaler Impressionist genannt. Ich finde Charpentier für einen Impressionisten viel zu „gesprächig“ und möchte ihn eher als Pseudo-Impressionisten bezeichnen, der, im Grunde genommen Eklektiker der Romantik, sich gewisse Manieren des zeitgenössischen Impressionismus zu eigen gemacht hat. Von Puccinis knapp pointierter musikalischer Ausdrucksweise hätte Charpentier unbedingt lernen können; Puccini seinerseits zog dem Studium der «Louise» sicherlich das des «Tristan» im Original vor.

Alfred Bruneau, der seinem Kompatrioten und Mitschüler aus der Kompositionsklasse Massenet ein so schönes Lorbeerreis gewunden hat, gehört selbst zu den beachtenswerten Opernkomponisten seiner Zeit. In Zusammenarbeit mit Emile Zola wollte er der Oper neue, aus dem literarischen Naturalismus gewonnene Möglichkeiten erschließen. Aus seinen Opern, auf die außer Massenet wohl vor allem noch Musorgsky bestimmenden Einfluß ausgeübt hat, spricht ein ernster, gründlich gebildeter Musiker, bei dem aber das Können mit dem Willen nicht ganz Schritt zu halten scheint. Um die hohen Ziele erreichen zu können, die dem Komponisten vor Augen standen, müßte seine Musik viel weniger massentisch gefärbt und von viel kräftigerer Eigensubstanz sein. An eine Einwirkung Bruneaus auf den um ein Jahr jüngeren Puccini zu glauben, findet sich kein maßgeblicher Grund. Gewisse stilistische Ähnlichkeiten bei zeitgenössischen Künstlern brauchen durchaus nicht immer gegenseitiger Beeinflussung zu entspringen, sondern ergeben sich ganz natürlich aus den auf sie gemeinschaftlich einwirkenden geistigen Strömungen ihrer Zeit.

Ganz anders war Puccinis Verhältnis zu Claude Debussy. Dessen 1902 herausgekommene Oper «Pélleas et Mélisande» gehörte bald zu Puccinis Lieblingswerken; nach «Parsifal» und den «Meistersingern» war es wohl dasjenige Werk, das er am intensivsten studierte. Tatsächlich verrät Puccinis im Jahre 1910 uraufgeführte «Fanciulla des West» zwar nicht in der Formbehandlung, wohl aber in der Akkordik deutlich die

Einwirkung der Debussy'schen Oper. Aber weder hier noch in einem späteren Werk bewirkte der Einfluß Debussys auf Puccini eine seine natürliche Entwicklungslinie abbiegende, befremdliche Wandlung seines Personalstils. Wie klar Puccini bei aller Verehrung für Debussy auch die Gefahren seiner Schule erkannte, geht aus einer mündlichen Äußerung von ihm hervor, die Adolf Ruthardt in seinem Wegweiser durch die Klavierliteratur wiedergibt: „Debussy und seine Nachahmer haben sich in einen Eisenring gezwängt, aus dem sie nicht mehr herauskönnen. Sie haben sich eine stereotype Ausdrucksweise angewöhnt, die in ein paar Jahren niemanden mehr gefallen wird. Doch hat die Schule Debussys das große Verdienst, die Tonkunst durch äußerst zarte und raffinierte Wirkungen bereichert zu haben, sie hat in dem großen Durcheinander nach dem Hingange Wagners zum erstenmal neue Wege eingeschlagen.“

Wenn Torre Franca behauptet, Richard Strauß und Puccini seien einander nahe verwandt, doch fasse Strauß Puccini in sich, nicht aber umgekehrt; Puccini fingiere Oekonomie, da er Straußens orchestralen Reichtum nicht erreichen könne, so liegt hier wohl eine Verkennung beider Meister vor. Die in Marottis und Pagnis «Puccini intimo» niedergelegte Anschauung über Puccinis Verhältnis zu Richard Strauß hat den Vorzug, aus vertrautem Umgange mit Puccini selbst gewonnen zu sein. Wir lesen hier: „ . . . tolta (ausgenommen) «Salome» . . . le opere (ergänze: dello Strauß) lo prendevano poco e quella sovrabbondanza orchestrale era lontana dai suoi gusti e dai suoi istinti.“ Diese Anschauung wurde dem Verfasser gesprächsweise auch durch Franz Schalk bestätigt. Da Puccini, sobald die Verhältnisse nach dem Weltkrieg es erlaubten, Deutschland und Österreich bereiste, um sich mit den in den beiden Ländern inzwischen herausgekommenen musikalischen Werken von Bedeutung vertraut zu machen, halte ich es allerdings für durchaus möglich, daß die 1917 in zweiter Fassung uraufgeführte Strauß'sche Oper «Ariadne auf Naxos», die nicht die Puccini so unsympathische Übergröße des Orchesterapparats aufweist, in gewisser Weise anregend auf die nach dem Weltkrieg in Angriff genommene Oper «Turandot» eingewirkt hat, wenn auch hier, wie in allen anderen ähnlich liegenden Fällen, von direkter Nachahmung, geschweige denn von Plagiat, nicht die Rede sein kann.



Kostümfigurinen
Chor im 2. Bild

Nach dem Krieg fehlte in Deutschland die soziale Basis für einen Antagonismus von Bohème und Gesellschaft. Erst das Jahrzehnt nach der Währungsreform bildete allmählich in der Bundesrepublik, auch in Österreich eine prosperierende „bürgerliche“ Gesellschaft mit liberalen Formen heraus, die das Komplementärphänomen einer Bohème erwarten ließ. Die wichtigste Vereinigung, die „Gruppe 47“, wurde jedoch trotz Mitgliedern wie Jakob Lind, nie als Ganzes zum Träger bohémischer Tendenzen. Ihr Kontrastphänomen war zunächst mehr das gewollte Einzelgängertum (etwa Arno Schmidts) oder die unfreiwillige Vereinsamung (etwa Ludwig Hohls). Zu dieser Zeit waren die neuen Bohémétendenzen bereits sichtbar hervorgetreten: sie verstärkten sich in den folgenden Jahren, gingen allerdings mit fließenden Grenzen in studentisch-politische (Berliner „Kommune 1“) oder semi- bzw. nichtintellektuelle Gruppenbildungen über (Gammeler).

Helmut Kreuzer

Wenn man in Europa von der jüngsten amerikanischen Jugendrevolte spricht, meint man meist die Hippies, die um die Mitte der sechziger Jahre aus der Beatnik-Bewegung hervorgingen. Es handelt sich dabei um einen alle Grenzen sprengenden Ausbruch an Jugendlichkeit, der dem Party Pop und dem intellektualistischen Neodadaismus der Großbourgeoisie ebenso feindlich gegenübersteht wie den puritanischen Arbeits- und Moralvorstellungen der kleinbürgerlichen Kreise. Diese Leute wollten weder parasitisch genießen noch in eine genußlose Arbeitsfront eingespannt werden, sondern sehnen sich nach einem Leben, das noch nicht vom Fluch der alles verpestenden „Entfremdung“ des Menschen von seinen natürlichen Ursprüngen gezeichnet ist.

Die momentan herrschende Gesellschaft empfanden sie als so korrupt, daß sie darauf verzichteten, ihr mit irgendwelchen Reformvorschlägen oder neuen Rezepten entgegenzutreten. Anstatt sich die Mühe zu geben, den Hebel dort anzusetzen, wo die Übelstände am augenfälligsten sind, zogen sie sich lieber auf sich selber zurück und versuchten, mit der Gebärde der „Großen Weigerung“ eine Gegen- oder Subkultur zu gründen. Wie schon die Wandervögel von 1900 kannten sie meist nur eine Antithese: die Welt, die zum Untergang bestimmt ist, und die Welt der Teens, aus der sich einmal ein Reich des Friedens, der Schönheit und der Liebe entwickeln wird.

Josef Hermand



Kostümfigurinen
Kinderchor

Aus den «Scènes de la Vie de Bohème» von Henri Murger

Hier der Bericht, infolge welcher Umstände Carolus Barbe-muche, ein Literat und platonischer Philosoph, im vierund-zwanzigsten Jahre seines Lebens Mitglied des Bohèmebundes wurde.

Zu jener Zeit verkehrten Gustav Colline, der große Philosoph, Marcel, der große Maler, Schaunard, der große Musiker, und Rudolf, der große Dichter, wie sie sich untereinander zu nennen pflegten, als Stammgäste im Café «Momus», wo man sie, weil sie stets beisammen waren, die «vier Musketiere» getauft hatte. In der Tat kamen sie zusammen, gingen zusammen, spielten zusammen und bezahlten zuweilen ihre Zeche nicht, und auch das in einem Zusammenspiel, das des Orchesters des Konservatoriums würdig gewesen wäre.

Sie hatten für ihre Versammlungen einen Raum gewählt, in dem 40 Personen bequem hätten Platz finden können; aber sie blieben stets allein, denn schließlich hatten sie diesen Raum für alle übrigen Gäste unmöglich gemacht.

Der zufällige Besucher, der sich in diese Höhle wagte, wurde vom Augenblick seines Eintritts an ein Opfer des wildwütigen Quartetts, und meist machte er sich davon, ohne seine Zeitung und sein Täßchen Kaffee, dem unerhörte Aphorismen über Kunst, Gefühl und Nationalökonomie die Sahne sauer machen, zu Ende zu bringen. Die Unterhaltungen der vier Genossen waren derart, daß der Kellner, der sie bediente, in der Blüte seiner Jahre zum Idioten wurde.

Schließlich jedoch erreichten die Dinge einen solchen Grad der Willkür, daß der Cafèwirt schließlich die Geduld verlor und eines Abends mit ernster Miene hinaufstieg, um folgende Beschwerde vorzubringen:

1. Herrn Rudolf komme schon morgens zum Frühstück und trage alle Zeitungen des Lokals in „sein“ Zimmer; er treibe seine Ansprüche sogar so weit, daß er ärgerlich werde, wenn er die Kreuzbänder schon abgerissen finde; daher blieben die andern Stammgäste der Organe der öffentlichen Meinung beraubt und bis zum Diner in Sachen der Politik unwissend wie die Karpfen. Die Gesellschaft Bosquet kenne bisher kaum die Namen der Mitglieder des letzten Kabinetts.

Herr Rudolf habe das Café sogar gezwungen, den «Castor» zu abonnieren, dessen Chefredakteur er sei. Der Besitzer des

Etablissements habe sich zunächst geweigert; aber da Herr Rudolf und seine Gesellschaft jede Viertelstunde den Kellner riefen und mit lauter Stimme schrien: „Den «Castor»! Bringen Sie uns den «Castor»!“, hätten einige andere Stammgäste, deren Neugier durch die hartnäckige Bestellung geweckt worden sei, gleichfalls den «Castor» verlangt. Man habe also den «Castor» abonniert, ein monatlich erscheinendes Hutmodenblatt, geschmückt mit einer Vignette und einem philosophischen Artikel (unter dem Titel „Vermischtes“) von Gustav Colline.

2. Besagter Herr Colline und sein Freund Herr Rudolf erholten sich von der geistigen Arbeit, indem sie von morgens zehn Uhr bis Mitternacht Tricktrack spielten, und da das Lokal nur ein Tricktrackbrett besitze, seien die anderen Gäste in ihrer Spielleidenschaft geschädigt, zumal sich jene hartnäckigen Herren, sooft sie darum gebeten würden, auf die Antwort beschränkten: „Das Tricktrack wird gelesen, kommen Sie morgen wieder!“

Die Gesellschaft Bosquet sehe sich also genötigt, von ihren ersten Liebesabenteuern zu sprechen und Pikett zu spielen.

3. Herr Marcel habe vergessen, daß ein Café ein öffentliches Lokal sei, und sich erlaube, seine Staffelei, seinen Malkasten und alle Werkzeuge seiner Kunst dort aufzubauen. Er treibe die Unschicklichkeit sogar so weit, daß er Modelle beiderlei Geschlechts dorthin berufe. Darunter müsse die Sittlichkeit der Gesellschaft Bosquet empfindlich leiden.

4. Dem Beispiel seines Freundes folgend, spreche Herr Schaunard davon, sein Klavier in das Café zu schaffen, und er habe sich nicht gescheut, ebendort im Chor ein Motiv aus seiner Symphonie «Die Wirkung des Blauen in der Kunst» singen zu lassen. Herr Schaunard sei sogar noch weiter gegangen: er habe in die Laterne, die dem Café als Aushängeschild diene, ein Transparent geschoben, auf dem man lese:

„Unentgeltlicher Kursus
in Vokal- und Instrumentalmusik
für Personen beiderlei Geschlechts“.

Auskunft am Büfett.

Die Folge davon sei, daß besagtes Büfett jeden Abend von Leuten in nachlässiger Kleidung belagert werde, die sich erkundigen wollten, „wo man könne“.

Außerdem habe Herr Schaunard hier mit einer Dame namens Euphemia Färber Zusammenkünfte, und die Dame habe stets ihren Hut vergessen.

Herr Bosquet junior habe aus diesem Grunde bereits erklärt, er setze keinen Fuß mehr in ein Lokal, wo man so wider die Natur sündige.

5. Nicht zufrieden damit, daß sie eine an sich schon sehr mäßige Zeche machten, hätten die Herren versucht, sich noch mehr einzuschränken. Unter dem Vorwand, sie hätten den Mokka des Lokals beim Ehebruch mit der Zichorie ertappt, hätten sie einen Spirituskocher mitgebracht und sich ihren Kaffee selber bereitet, und sie süßten ihn mit irgendwoanders billig gekauftem Zucker, was eine Beschimpfung der Küche des Hauses bedeute.

6. Verdorben durch die Reden der Herren, habe der Kellner Bergami (so benannt wegen seines Backenbarts), ungeachtet seiner niederen Geburt und jeder Zurückhaltung zum Hohn, sich erlaubt, an die Büfett-dame ein Versgedicht zu richten, in welchem er sie aufreize, ihre Pflichten als Gattin und Mutter zu vergessen; an dem wirren Stil habe man erkannt, daß dieser Brief unter dem verderblichen Einfluß des Herrn Rudolf und seiner Literatur geschrieben worden sei.

Infolgedessen und ohngeachtet des Bedauerns, das er dabei empfinde, sehe der Direktor des Etablissements sich in die Notwendigkeit versetzt, die Gesellschaft Colline zu bitten, daß sie sich für ihre revolutionären Konferenzen ein anderes Lokal suche.

Gustav Colline, der Cicero des Bundes, ergriff das Wort und bewies dem Cafewirt a priori, seine Beschwerden seien lachhaft und schlecht begründet; sie täten ihm eine große Ehre an, wenn sie sein Lokal erwählten, um es zu einem Herde der Intelligenz zu machen; sein und seiner Freunde Fortbleiben würde den Ruin des Hauses herbeiführen, das durch ihren Besuch auf das Niveau eines Literaten- und Künstlercafés erhoben worden sei.

„Aber“, sagte der Cafewirt, „Sie und die Leute, die Sie hier aufsuchen, verzehren doch fast nichts.“

„Diese Nüchternheit, über die Sie sich beschwerten, ist ein Argument zugunsten unserer Sitten“, erwiderte Colline.

„Übrigens liegt es nur an Ihnen, unsere Ausgaben zu steigern; es genügt, daß Sie uns ein Konto eröffnen.“

„Wir werden das Kontobuch liefern“, sagte Marcel.

Der Cafewirt tat, als sei er schwerhörig, und verlangte Aufklärung über den verwegenen Brief, den Bergami an seine Frau gerichtet hatte. Rudolf, der beschuldigt wurde, dieser unerlaubten Leidenschaft als Sekretär gedient zu haben, verteidig-

te sich mit Feuereifer.

„Übrigens“, fügte er hinzu, „war die Tugend der Dame eine sichere Schranke . . .“

„Oh“, sagte der Cafewirt und lächelte stolz, „meine Frau ist auch in Saint-Denis erzogen.“

Kurz, Colline verwickelte ihn ganz und gar in die Falten seiner heimtückischen Beredsamkeit, und alles kam durch das Versprechen der vier Freunde in Ordnung, daß sie sich künftig ihren Kaffee nicht mehr selbst bereiten wollten, daß das Lokal den «Castor» in Zukunft umsonst erhalten sollte, daß Euphemia Färber einen Hut aufsetzen würde, daß das Tricktrack sonntags von zwölf bis zwei der Gesellschaft Bosquet zur Verfügung stünde und daß vor allem kein neuer Kredit verlangt werden würde.

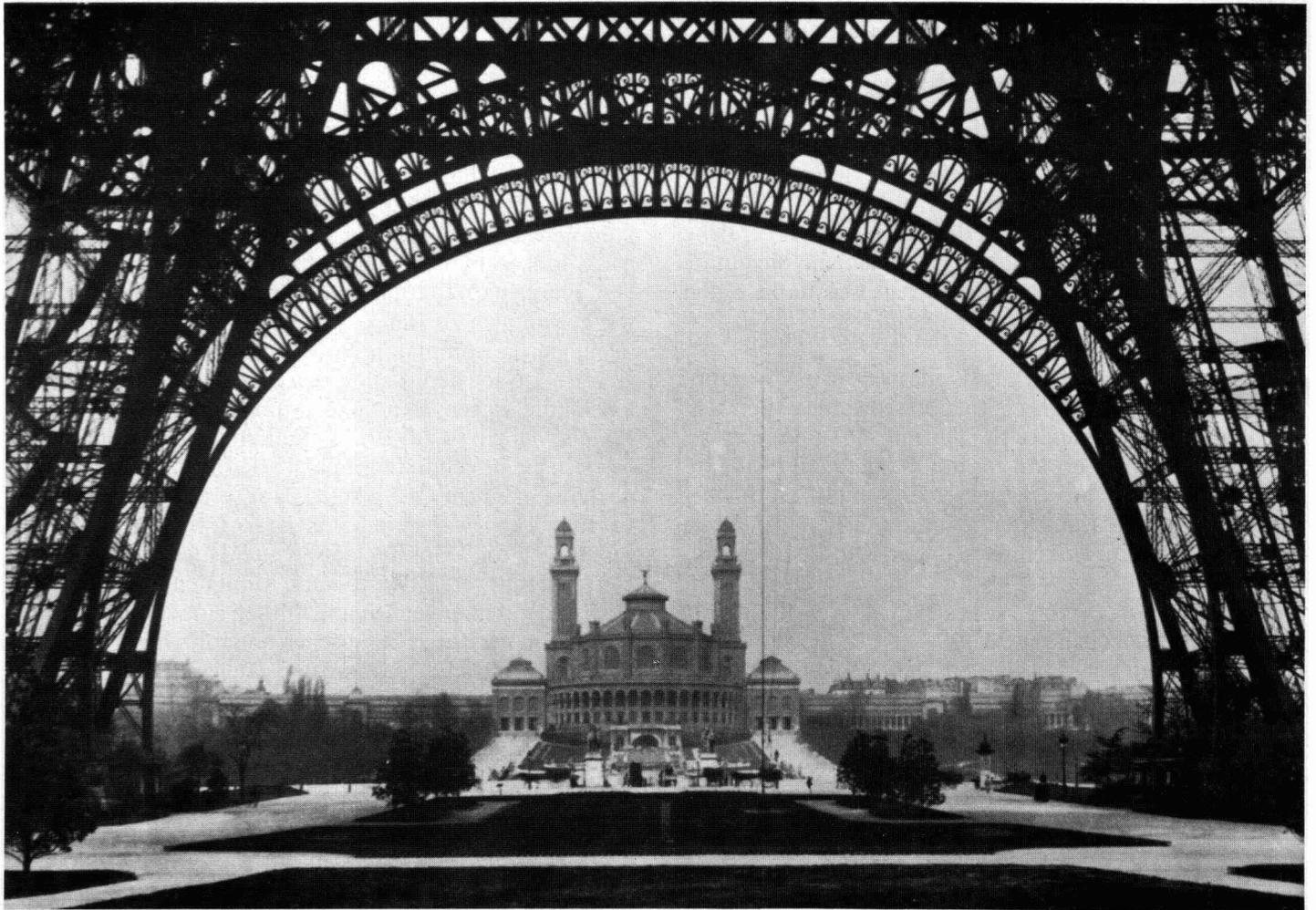
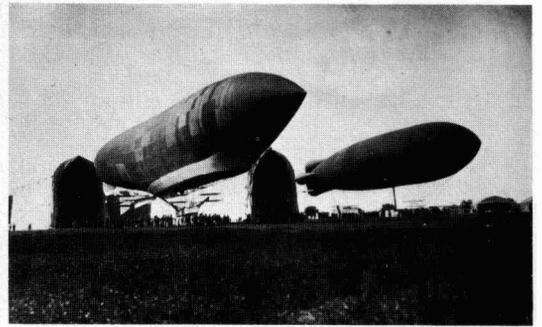
Ein paar Tage lang ging alles gut.

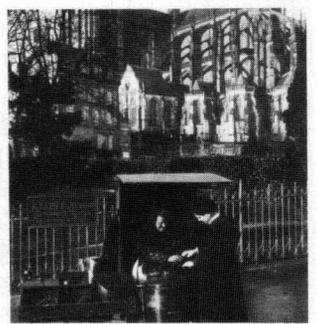
Am Weihnachtsabend kamen die vier Freunde in Begleitung ihrer „Gattinnen“ in das Café.

Es waren das Fräulein Musette, Fräulein Mimi, Rudolfs neue Geliebte, ein entzückendes Geschöpf, dessen volltönende Stimme wie Zimbeln klang, und Euphemia Färber, Schanards Idol. An jenem Abend trug Euphemia Färber einen Hut. Fräulein Colline, die man niemals zu sehen bekam, war wie gewöhnlich zu Hause geblieben, wo sie sich damit beschäftigte, die Kommata in die Manuskripte unserer Ehepaare zu setzen. Nach dem Kaffee, den ausnahmsweise ein Bataillon Likörgläschen eskortierte, wurde Punsch verlangt. Der Kellner, der ein so großartiges Auftreten nicht gewohnt war, ließ sich die Bestellung zweimal wiederholen. Euphemia, die noch nie in einem Café gewesen war, geriet ganz außer sich vor Entzücken, weil sie aus Stielgläsern trinken sollte. Marcel zankte sich mit Musette eines neuen Hutes wegen, dessen Herkunft ihm verdächtig vorkam. Mimi und Rudolf standen noch in den Flitterwochen und führten eine stumme Plauderei, die von seltsamen Geräuschen unterbrochen wurde. Colline ging von Dame zu Dame und zählte mit herzförmig gespitztem Munde all die galanten Stilblüten her, die er aus der Sammlung des Musenalmanachs entlehnt hatte.

Während jene lustige Gesellschaft sich so dem Spiel und dem Lachen hingab, beobachtete ein hinten im Zimmer an einem Tische sitzender Fremder das belebte Schauspiel, das sich vor ihm abrollte, mit seltsam blickenden Augen.

Seit etwa 14 Tagen saß er allabendlich so da; er war von allen Gästen der einzige, der dem furchtbaren Lärm, den die Bo-





hémien vollführten, Widerstand zu leisten vermocht hatte. Die wildesten Sticheleien fanden ihn unerschütterlich; erblickte den ganzen Abend da, rauchte mit mathematischer Regelmäßigkeit seine Pfeife, seine Augen blickten starr, als hüteten sie einen Schatz, und sein Ohr lauschte gespannt auf alles, was um ihn her gesprochen wurde. Übrigens schien er sanft und wohlhabend zu sein, denn er besaß eine Uhr, die mittels einer goldenen Kette in Sklaverei gehalten wurde. Und eines Tages, als Marcel sich mit ihm am Büfett traf, hatte er ihn dabei ertappt, wie er, um seine Zeche zu bezahlen, ein Goldstück wechselte. Von diesem Augenblick an bezeichneten die vier Freunde ihn als den „Kapitalisten“.

Plötzlich machte Schaunard, der ausgezeichnete Augen hatte, darauf aufmerksam, daß die Gläser leer seien.

„Zum Donnerwetter!“ sagte Rudolf, „heute ist Weihnachtsabend; wir sind alle gute Christen, da müssen wir etwas Besonderes tun.“

„Wahrhaftig, ja“, sagte Marcel, „wir wollen uns einmal ganz übernatürliche Dinge bestellen.“

„Colline“, fügte Rudolf hinzu, „klinge doch mal nach dem Kellner!“

Colline klingelte wie ein Besessener.

„Was wollen wir nun bestellen?“ fragte Marcel.

Colline verbeugte sich, daß er wie ein Bogen aussah, und sagte mit einem Blick auf die Damen: „Es ist Sache der Damen, Art und Reihenfolge der Erfrischungen zu bestimmen.“

„Ich“, sagte Musette und schnalzte mit der Zunge, „ich hätte gar keine Angst vor Champagner.“

„Bist du verrückt?“ rief Marcel, „Champagner? Das ist ja nicht einmal Wein!“

„Um so schlimmer! Ich mag ihn, er knallt.“

„Ich“, sagte Mimi, und streichelte Rudolf mit einem Blicke, „ich möchte lieber Beaune in einer kleinen Korbflasche.“

„Hast du den Kopf verloren?“ rief Rudolf.

„Nein“, antwortete Mimi, „das soll erst noch kommen“; denn Beaune übte eine ganz besondere Wirkung auf sie aus. Ihr Liebhaber war durch diese Worte wie vom Donner gerührt.

„Ich“, sagte Euphemia Färber und ließ sich auf der Polsterbank auf und nieder schnellen, „ich möchte Parfait-Amour, das ist so gut für den Magen.“

Schaunard artikulierte mit nasaler Stimme einige Worte, über die Euphemia auf ihrer Basis erzitterte.

„Ach was!“ sagte Marcel als erster, „wir lassen hunderttausend Francs springen, einmal ist keinmal.“

„Und dann“, fügte Rudolf hinzu, „beschwert das Büfett sich ja auch immer, daß wir nicht genug verzehren. Wir müssen sie einmal in Erstaunen setzen.“

„Ja“, sagte Colline, „wir wollen ein großartiges Fest feiern; übrigens sind wir unseren Damen den passivsten Gehorsam schuldig, die Liebe lebt von der Hingabe, der Wein ist der Saft der Lust, die Lust ist die Pflicht der Jugend, Frauen sind Blumen, man muß sie begießen. Wir wollen sie einmal begießen! Kellner! Kellner!“

Und Colline hing sich mit fieberhafter Begeisterung an die Glockenschnur.

Der Kellner kam mit Windeseile herbei.

Als er von Champagner, von Beaune und verschiedenen Likören reden hörte, führte sein Gesicht alle Tonleitern der Überraschung aus.

„Ich habe ein Loch im Magen“, sagte Mimi, „ich möchte gern Schinken essen.“

„Und ich Sardinen mit Butter“, fügte Musette hinzu.

„Und ich Radieschen“, rief Euphemia, „mit etwas Fleisch drumherum . . .“

„Dann sagt doch gleich, daß ihr soupieren wollt“, erwiderte Marcel.

„Das wäre uns allerdings sehr angenehm“, riefen die Damen.

„Kellner, bringen Sie uns, was zu einem anständigen Souper gehört!“ sagte Colline gravitatisch.

Der Kellner war vor Überraschung dreifarbig geworden.

Er ging langsam zum Büfett hinunter und teilte dem Cafewirt mit, was für außerordentliche Dinge bei ihm bestellt worden seien.

Der Cafewirt glaubte, es handle sich um einen Scherz; aber auf ein neues Alarmzeichen der Glocke stieg er selber hinauf und wandte sich an Colline, vor dem er eine gewisse Achtung hatte. Colline erklärte ihm, sie wollten bei ihm Weihnachten feiern und er möge freundlichst auftragen lassen, was bestellt worden sei.

Der Cafewirt antwortete nichts; er ging rückwärts hinaus und drehte Knoten in seine Serviette. Eine Viertelstunde lang ratschlagte er mit seiner Frau, und dank der liberalen Erziehung, die sie in Saint-Denis genossen hatte, bestimmte jene Dame, die eine Schwäche für die schönen Künste und Wissenschaften hatte, ihren Mann, das Souper servieren zu lassen.

„Möglicherweise“, sagte der Caf ewirt, „können sie ja zufällig einmal Geld haben.“ Und er gab dem Kellner Befehl, hinaufzutragen, was bestellt wurde. Dann vertiefte er sich mit einem alten Stammgast in eine Partie Pikett. Verh ngnisvolle Unvorsichtigkeit!

Von zehn Uhr bis Mitternacht lief der Kellner unausgesetzt treppauf, treppab. Alle Augenblicke wurden Ergänzungen bestellt. Musette ließ sich   l'Anglaise servieren und wechselte nach jedem Gang das Gedeck; Mimi trank aus allen Gläsern von allen Weinen; Schaunard trug eine unverwüstliche Sahara in der Kehle; Colline führte mit den Augen Kreuzfeuer aus, und während er die Serviette mit den Zähnen zerpupfte, kniff er das Tischbein, das er für Euphemias Knie hielt. Was indessen Marcel und Rudolf betraf, so verloren sie die Steigbügel der Kaltblütigkeit nicht, und sie sahen nicht ohne Unruhe die Stunde der Katastrophe herannahen.

Der Fremde jedoch betrachtete diese Szene mit ernster Neugier; von Zeit zu Zeit konnte man bemerken, wie sich sein Mund öffnete, als ob er lächeln wolle; dann wurde ein Geräusch laut, wie wenn ein Fenster beim Schließen knarrt. Das war der Fremde, der innerlich lachte.

Um Viertel vor zwölf schickte die Büfett dame die Rechnung. Sie hatte die schwindelhafte Höhe von 25 Fr. 75 c.

„Scherz beiseite“, sagte Marcel, „wir wollen losen, wer mit dem Wirt unterhandeln soll. Die Sache wird ernst!“

Sie nahmen ein Dominospiel und zogen um die höchste Nummer.

Unglücklicherweise traf das Los Schaunard, der auf diese Weise zum Unterhändler wurde. Schaunard war ein ausgezeichneter Virtuose, aber ein schlechter Diplomat. Er ging ausgerechnet in dem Augenblick ans Büfett, da der Wirt das Spiel mit seinem alten Stammgast verloren hatte. Von der Schmach dreier Hineinf lle gebeugt, war Momus mörderischer Laune, und gleich nach Schaunards ersten Präliminarien gerie er in wilde Wut. Schaunard war ein guter Musiker, aber ein bemitleidenswerter Charakter. Er antwortete mit doppelt kräftigen Unversch mtheiten. Der Streit wurde immer heftiger und der Wirt stieg nach oben und machte den Gästen klar, sie m bten zahlen, sonst würde er sie nicht hinauslassen. Colline versuchte mit seiner maßvollen Beredsamkeit einzugreifen; als jedoch der Wirt die Serviette erblickte, die der Philosoph zu Scharpie zerpupft hatte, wuchs sein Zorn ins Grenzenlose, und um sich zu sichern, wagte er sogar, seine

profane Hand an Collines nu braunen Paletot und die Mäntel der Damen zu legen.

Ein Sch tzenfeuer von Beleidigungen entspann sich zwischen den Boh miens und dem Wirt.

Die drei Damen sprachen währenddessen von Liebeleien und Moden.

Der Fremde trat aus seiner Unbeweglichkeit hervor; ganz langsam hatte er sich erhoben, hatte erst einen Schritt getan, dann einen zweiten und nun ging er wie ein natürliches Wesen; er trat an den Wirt heran, nahm in beiseite und sprach leise auf ihn ein. Rudolf und Marcel folgten ihm mit den Blicken. Schließlich ging der Wirt davon und sagte zu dem Fremden:

„Aber natürlich bin ich einverstanden, Herr Barbemuche, aber natürlich, setzen Sie sich nur mit ihnen auseinander.“

Herr Barbemuche kehrte an seinen Tisch zurück, nahm seinen Hut, setzte ihn auf den Kopf, machte eine Schwenkung nach rechts, war mit drei Schritten bei Rudolf und Marcel, hob den Hut, verbeugte sich vor den Herren, sandte seinen Gruß zu den Damen hinüber, zog das Taschentuch, schneuzte sich und ergriff dann mit schüchterner Stimme das Wort.

„Verzeihen Sie, meine Herren, die Indiskretion, die ich zu begehen im Begriff bin“, sagte er. „Schon lange brenne ich vor Begierde, Ihre Bekanntschaft zu machen, aber ich habe bislang keine günstige Gelegenheit gefunden, um in Beziehungen zu Ihnen zu treten. Gestatten Sie mir, die zu ergreifen, die sich heute bietet?“

„Gewiß, gewiß“, sagte Colline, der den Fremden hatte kommen sehen.

Rudolf und Marcel gr u ten schweigend.

Schaunards allzu großes Taktgefühl hätte beinahe noch alles verdorben.

„Erlauben Sie, Verehrtester“, sagte er lebhaft, „Sie haben nicht die Ehre, uns zu kennen, und die Schicklichkeit verbietet, daß . . . Ach, geben Sie mir doch bitte ein bi schen Tabak! . . . Im übrigen schließe ich mich der Meinung meiner Freunde an.“

„Meine Herren“, entgegnete Barbemuche, „ich bin wie Sie ein Jünger der Kunst. Soweit ich das Ihren Unterhaltungen habe entnehmen können, ist unser Geschmack der gleiche; ich hege das lebhafteste Verlangen, Ihr Freund zu werden und hier allabendlich mit Ihnen zusammen sein zu dürfen . . . Der Besitzer des Etablissements ist ein Grobian, aber ich habe mit ihm gesprochen, und Sie können ungehindert gehen . . . Ich wage

zu hoffen, Sie werden mir nicht die Möglichkeit nehmen, Sie an dieser Stätte gelegentlich wiederzusehen, indem Sie diesen kleinen Dienst annehmen, welcher . . .“

Die Röte der Entrüstung stieg Schaunard ins Gesicht.

„Er spekuliert auf unsere Not“, sagte er, „wir können das nicht annehmen. Er hat unsere Rechnung bezahlt! Ich will mit ihm um die fünf und zwanzig Francs Billard spielen und ihm einige Points vorgeben.“

Barbemuhe nahm den Vorschlag an und war einsichtig ge-

nug zu verlieren; und dieser schöne Zug gewann ihm die Achtung der Bohème.

Als sie auseinandergingen, verabredeten sie sich auf den nächsten Tag.

„Auf diese Weise“, sagte Schaunard zu Marcel, „schulden wir ihm nichts; unsere Würde ist gerettet.“

„Und wir können eigentlich noch ein Abendbrot verlangen“, fügte Colline hinzu.

Der Begriff Bohème bezeichnet in unserem Zusammenhang eine Subkultur von Intellektuellen — in denjenigen industriellen oder sich industrialisierenden Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts, die ausreichend individualistischen Spielraum gewähren und symbolische Aggressionen zulassen. — Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen. Bohème ist keine ästhetisch-kritische, sondern eine sozialgeschichtliche Kategorie. Seit über hundert Jahren werden der Bohème periodisch Totenscheine ausgestellt: doch sie ist immer wieder virulent geworden und von der internationalen Bühne nie ganz verschwunden; auch in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist sie wieder provozierend sichtbar, nicht nur in den Vereinigten Staaten.

Man muß zweierlei „Bohèmiens“ unterscheiden: solche, die es nur „faute de mieux“ sind, solange ihnen der noch nicht errungene äußere Erfolg keine andere als eine zigeunernde Existenz erlaubt, und solche, die es von Natur sind und daher auch bleiben, echt genialische Zigeunertemperaturen wie Verlaine.

Georg Fuchs



Hinterhof in Paris um 1900

Städtische Bühnen Nürnberg
Musiktheater
Redaktion: Ludwig Baum
(Musikdramaturgie)
Titelseite: Bühnenbildentwurf zum
zum 1. Bild von Carlo Tommasi
Herstellung, Druck und Verlag:
3W Druck und Verlag J. Schoierer KG.
Sperberstr. 77 · 8500 Nürnberg 40
Telefon (0911) 44 99 95

Nachweise – Texte:

Walter Maisch, Puccinis Formgebung, untersucht an der Oper «La Bohème» (Diss. Universität Erlangen), Neustadt a. d. Aisch 1934. Zeittafel nach: Wolfgang Marggraf, Giacomo Puccini, Wilhelmshaven 1979. Giacomo Puccini, Briefe des Meisters, hg. v. Giuseppe Adami, Lindau 1948. Henri Murger, Bohème – Szenen aus dem Pariser Künstlerleben, Stuttgart 1967. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1953. Josef Hermand, Die Subkultur der Hippies und ihre Gesellschaftskritik, Universitas 5/73. Helmut Kreuzer, Die Bohème, Stuttgart 1968.

Abbildungen:

Bühnenbild- und Kostümentwürfe von Carlo Tommasi für die Inszenierung von Gilbert Deflo. Das Bild Puccinis stammt aus János von Bókay, Maestro Puccini, Stuttgart 1964. Alle übrigen Fotos aus: Hubert Juin, La France 1900 vue par les frères Seeberger, Pierre Belfond (Verlag) 1979.