

**THEATER DER STADT ESSEN  
SPIELZEIT 83/84**

# **La Bohème**

**SZENEN AUS HENRI MURGERS**

**„VIE DE BOHÈME“**

**IN VIER BILDERN**

**VON  
GIUSEPPE GIACOSA UND LUIGI ILLICA**

**NEUE DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG  
VON  
HANS SWAROWSKY**

**MUSIK  
VON  
GIACOMO PUCCINI**

**OPERNHAUS**

Musikalische Leitung  
Inszenierung  
Ausstattung  
Chöre

Heinz Wallberg  
Karlheinz Hundorf  
Gerd Krauss  
Konrad Haenisch

**Rudolf**

Schaunard  
Marcel  
Colline  
Benoit  
Mimi  
Musette  
Parpignol  
Alcindor  
Sergeant  
Zöllner

**Zachos Terzakis**

Rolf Oberste-Brink  
Karl-Heinz Offermann  
Hans Scheyen  
Richard Medenbach  
Catherine Occhiato  
Juliana Janes  
Walter Gabriel  
Richard Medenbach  
Günter Marx  
Heinz Potztal

Der Opernchor und Extrachor des Theaters der Stadt Essen  
Der Kinderchor des Gymnasiums Essen-Werden  
Das Philharmonische Orchester der Stadt Essen

Pause nach dem 2. Bild  
Premiere am 17. 9. 1983

Regieassistentz  
Musikalische Einstudierung  
Musikalische Assistenz

Inspizienz  
Souffleuse

Technische Leitung  
Kostümanfertigung

Masken und Haartrachten  
Technische Inspektion  
Bühnentechnik  
Beleuchtung

Tontechnik  
Malsaal  
Schreinerei  
Schlosserei  
Dekorateur  
Maschinenteknik  
Requisiten

Siegfried Wichert  
Heinz Sosnitza  
Gary Gromis  
Ulrich Nolte  
Eugenia Jurriens  
Margrit Göpke

Siegfried Ehrenberg  
Richard Pitsch  
Gudrun Flaskämper  
Günther Johannes  
Paul Dinkler  
Horst Austinat  
Michael Niehörster  
Rüdiger Hackstein  
Hermann Dumke  
Horst Hagenström  
Klemens Ratke  
Hermann Küpper  
Michael Abels  
Otto Fedtke  
Robert Jakubetzki



Giacomo Puccini (1858 – 1924) als Bohemien während seiner Mailänder Studienzzeit

„Das Leben der Musikstudenten in Mailand war damals kaum anders als anderswo und zu allen Zeiten. Es ging recht bescheiden zu, wenn man von den leiblichen Genüssen des Tages spricht, und ebenso unbescheiden in den Dingen der persönlichen Freiheit. So lebte Puccini schlecht und recht wie seine Kameraden auf dem Montmartre in Paris... bisweilen hungrig, noch öfter frierend, Nächte über den Partituren sitzend oder auch verbummelnd... Die Gestalten der Bohème, Rudolf und Marcel, Colline und Schaunard, waren Puccinis Brüder; sein ganzes Leben spiegelte sich in der Oper.“

Giuseppe Adami

# Vorwort des Dichters Murger

... Regen oder Staub, Frost oder Hitze, nichts stört diese tapferen Abenteurer...

Ihr Leben von Tag zu Tag ist ein Geniestreich, ein immer neues Problem, das sie mit Hilfe kühner Berechnungen stets zu lösen vermögen...

Wenn die Not sie dazu zwingt, verstehen sie mit der Kraft eines Anachoreten Enthaltsamkeit zu üben. Sobald ihnen jedoch etwas Geld in die Hände fällt, sieht man sie sofort auf den kostspieligsten Phantasien reiten, die schönsten und jüngsten Mädchen lieben, die besten und ältesten Weine trinken und nie genug Fenster finden, durch die sie ihr Geld hinauswerfen können. Wenn dann ihr letzter Taler tot und begraben ist, beginnen sie von neuem am runden Tisch des Zufalls zu dinieren, wo stets für sie gedeckt ist, und vom Morgen bis zum Abend unendlich listig und mit Hilfe aller Gewerbe, die irgendwie mit der Kunst zusammenhängen, hinter dem wilden Tier herzujagen, das man ein Fünffrankenstück nennt.

Die Bohème spricht unter sich ihre eigene besondere Sprache, einen Jargon...

Dieses Wörterbuch der Bohème ist die Hölle der Rhetorik und das Paradies des Neologismus...

Fröhliches, schreckliches Leben!...

Henri Murger, Vorwort zu „Vie de Bohème“

# Vorrede der Librettisten

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

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

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

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

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

G. Giacosa – L. Illica

# Inhalt

## 1. Bild

„Mimi war ein reizendes Mädchen, das Rudolfs poetischen und figürlichen Idealen in besonderem Maße entsprach. Zweiundzwanzigjährig, klein, delikat... Ihr Gesicht glich dem Entwurf zu einem aristokratischen Antlitz; ihre Züge waren von wunderbarer Feinheit... Das Blut der Jugend pulsierte heiß und lebhaft in ihren Adern und färbte mit rosigen Tönen ihre durchsichtige Haut, die weiß und samtweich wie eine Kamelie war...

Diese kränkliche Schönheit verführte Rudolf... Was ihn aber fast bis zum Wahnsinn verliebt in Mademoiselle Mimi machte, das waren ihre Hände, die sie sich trotz der Arbeit im Haushalt weißer zu erhalten wußte als die Göttin des Müßiggangs die ihren...“

Henri Murger

## In der Mansarde

Über den Dächern von Paris versuchen der Dichter Rudolf und der Maler Marcel vergebens in ihrem Atelier zu arbeiten. Da sie nichts zu heizen haben, opfert Rudolf sein Dramen-Manuskript dem Feuer. Mißmutig kehrt Colline zurück – umsonst war er zum Leihhaus gegangen, um einige Bücher zu verpfänden, denn heute, am Heiligen Abend, hat es geschlossen. Schaunard, der inzwischen Geld aufgetrieben hat, bringt Speisen, Wein und Brennholz. Der Hausherr Benoit stört die ausgelassene Gesellschaft und fordert die längst fällige Miete. Die vier Freunde empfangen Benoit zunächst großzügig, entlocken ihm allerlei prahlerische Geständnisse außerehlicher Abenteuer und werfen ihn dann mit gespielter Entrüstung zur Tür hinaus. Erleichtert wollen die Freunde ins Quartier Latin aufbrechen, nur Rudolf bleibt noch zurück, um einen Artikel zu Ende zu schreiben. Kaum ist er allein, wird an der Tür geklopft: die hübsche Nachbarin Mimi bittet ihn, ihre vom Wind verlöschte Kerze wieder anzuzünden. In der Dunkelheit suchen beide Mimis Wohnungsschlüssel. Rudolf findet ihn, steckt ihn aber heimlich in seine Tasche. Bezaubert von ihrer zarten Erscheinung verliebt sich Rudolf in Mimi, die seine Zuneigung bald erwidert. Als von draußen die Freunde nach Rudolf rufen, beschließen die beiden Liebenden, gemeinsam zu den Freunden ins Café Momus zu gehen.

## 2. Bild

„... Gustave Colline, der große Philosoph, Marcel, der große Maler, und Schaunard, der große Musiker – wie sich gegenseitig betitelten – besuchten regelmäßig das Café Momus, wo man sie 'die vier Musketiere' nannte: denn sie waren unzertrennlich.

In der Tat kamen, gingen und spielten sie stets gemeinsam, oft ohne die Rechnung zu begleichen, und immer in einem harmonischen Akkord, der eines Konservatoriumsorchesters würdig gewesen wäre...

Fräulein Musette war ein schönes Mädchen von zwanzig Jahren... Sehr viel Koketterie, ein bißchen Eitelkeit und keinerlei Orthographie...

Die Wonne der abendlichen Gastereien des Quartiers Latin...

Ein steter Wechsel zwischen blauer Nobelkutsche und Omnibus, zwischen Rue Breda und Quartier Latin.

«Und was wollen Sie? – Von Zeit zu Zeit habe ich es nötig, die Luft dieses Lebens zu atmen. Mein tolles Dasein ist wie ein Lied; jede meiner Liebschaften ist eine Strophe, aber Marcel ist der Refrain» –“

Henri Murger

### Im Quartier Latin

Vor dem überfüllten Café Momus setzen die vier Freunde die Reste von Schaunards Honorar um: Rudolf kauft Mimi ein Häubchen, Colline sich Bücher und einen alten Mantel, während Schaunard um den Preis für ein fehlerhaftes Horn feilscht. Mimi wird in den Kreis der jungen Künstler aufgenommen, die sich an einem Tisch vor dem Café niedergelassen haben. Musette, Marcells frühere Geliebte, erscheint zusammen mit ihrem reichen Liebhaber Alcindor. Ihre alte Liebe entflammt aufs neue. Geschickt entledigt Musette sich des Alten, um zu Marcel zurückzukehren. Beide entfliehen mit den Freunden im Gedränge der aufziehenden Wache. Dem verdutzten Alcindor bleiben nur die unbezahlten Rechnungen der Bohemiens und ihrer Geliebten.

\*

### 3. Bild

„Mimis Stimme hatte einen Klang, der Rudolf zu Herzen ging wie das Läuten einer Totenglocke...

Er empfand für sie eine eifersüchtige, phantastische, bizarre, hysterische Liebe...

Zwanzigmal waren sie soweit, auseinanderzugehen.

Man muß gestehen, daß ihr Dasein einer wahren Hölle glich.

Nichtsdestoweniger hielten sie ein, in gegenseitigem Einverständnis, inmitten ihrer stürmischen Streitereien, um in der frischen Oase einer Liebesnacht sich wieder zu vereinen... doch schon am nächsten Tag führte der flüchtigste Vorwand einen Streit herbei, und die erschreckte Liebe floh wieder auf lange Zeit.

So – wenn man das ein Leben nennen mag – verlebten sie frohe und sehr schlimme Tage, stets die Trennung vor Augen...

Musette besaß – aus angeborenem Übel oder aus sinnlichem Instinkt – ein besonderes Talent zur Eleganz.

Dieses seltsame Geschöpf hatte wahrscheinlich gleich nach seiner Geburt einen Spiegel verlangt. Intelligent und scharfsinnig, aufbegehrend gegen jede Form von Zwang und Unterdrückung, folgte sie nur einer Lebensregel: der Laune.

Gewiß war Marcel der einzige Mann, den sie wirklich liebte – vielleicht, weil er als einziger sie hatte leiden lassen –, aber der Luxus war für sie eine Voraussetzung des Wohlbefindens.“

Henri Murger

### Die Barrière d'Enfer

In einem Gasthof an der Zollschranke haben Musette und Marcel Unterkunft gefunden. An diesem kalten Wintermorgen erscheint plötzlich Mimi, fragt sich bei den Leuten nach Marcel durch und berichtet ihm schließlich, daß Rudolf sie aus Eifersucht verlassen habe. Unerwartet kommt Rudolf aus dem Gasthaus, in dem er die Nacht verbracht hat. Mimi versteckt sich und belauscht das Gespräch der Freunde. So erfährt sie den wahren Grund für Rudolfs Verhalten: Mimi sei hoffnungslos krank und er wegen seiner Armut nicht in der Lage, sie zu unterstützen. Mimi verrät sich durch einen Hustenanfall. In elegischer Stimmung versöhnen die beiden Liebenden sich und beschließen, noch bis zum Frühling zusammenzubleiben. Musette und Marcel geraten wieder einmal in einen Streit; wütend läuft Musette davon.

## 4. Bild

„... Zu jener Zeit waren die Freunde schon seit längerem Witwer. Musette war eine gleichsam offizielle Persönlichkeit geworden. Seit drei oder vier Monaten hatte Marcel sie nicht mehr getroffen. Und ebenso Mimi. Rudolf hatte über sie nicht mehr sprechen gehört, außer von seinen eigenen Lippen, wenn er allein war. Eines Tages, als Marcel insgeheim ein von Musette vergessenes Band küßte, sah er, wie Rudolf ein Häubchen verbarg – das rosa Häubchen, das Mimi zurückgelassen hatte: «Nun gut», murmelte Marcel, «ihm geht es so elend wie mir.» Ein fröhliches, ein schreckliches Leben!...“  
Henri Murger

### In der Mansarde

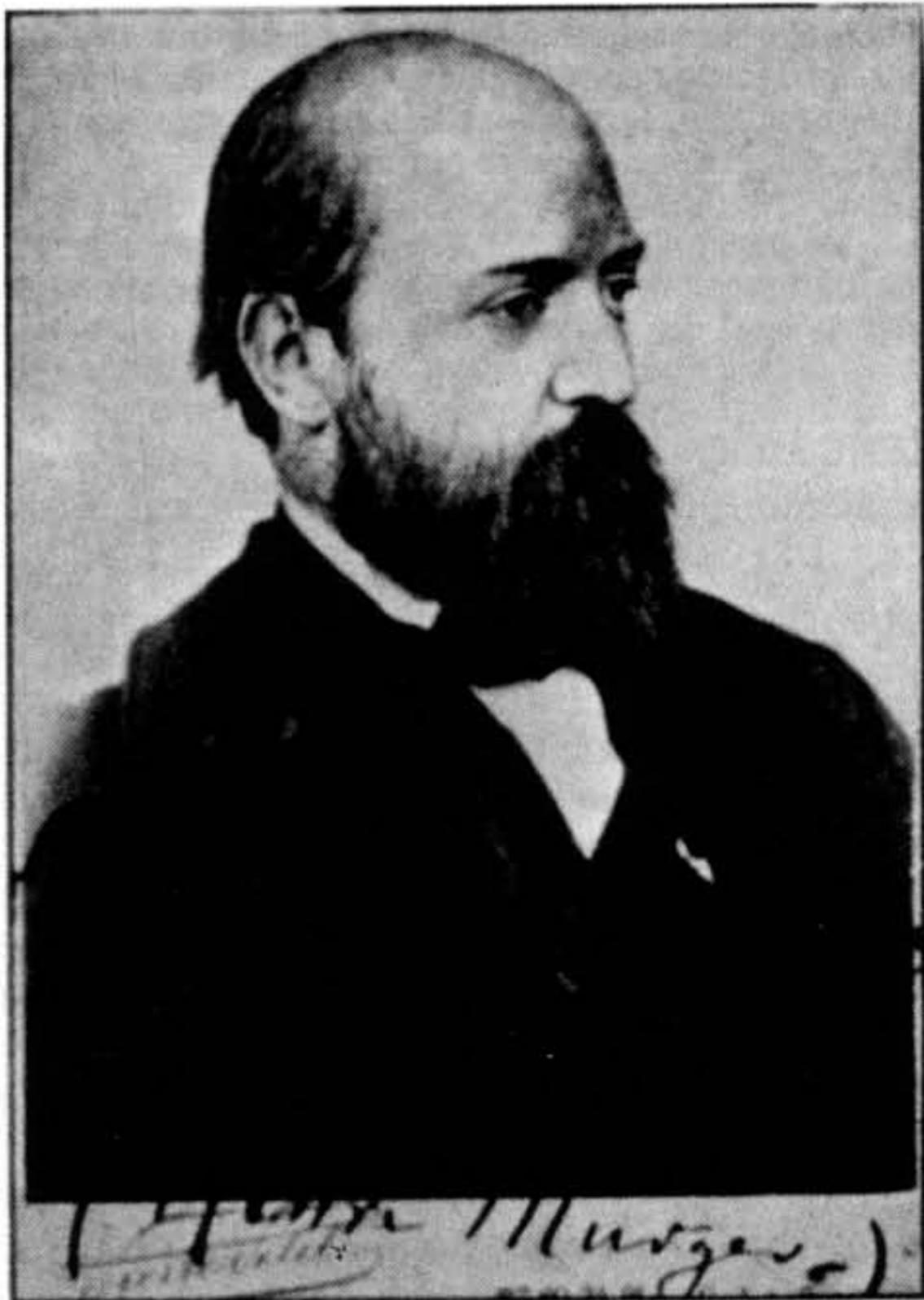
Unmutig versuchen Rudolf und Marcel, sich auf ihre Arbeit zu konzentrieren. Die Gedanken an ihre geliebten Mädchen lenken sie immer wieder ab. Schaunard und Colline bringen etwas Brot und Fisch für die Mahlzeit mit. In ausgelassener Stimmung malen die Freunde sich die köstlichsten Speisen aus, beginnen zu tanzen und duellieren sich mit Schürhaken. Atemlos stürzt Musette ins Zimmer und kündigt Mimis Besuch an, die, sterbenskrank, noch einmal ihren Geliebten sehen möchte. Alle bemühen sich um das Mädchen; Musette opfert ihren Schmuck, um für Mimi Medizin und einen Muff kaufen zu können. Colline schafft seinen Mantel ins Leihhaus. Miteinander allein, erleben Rudolf und Mimi in der Erinnerung noch einmal die gemeinsame glückliche Zeit. Die Freunde kehren zurück. Mimi schläft ein, dann erlischt ihre Kraft. Schaunard bemerkt als erster ihren Tod.

\* \*

# Vom Roman zur Oper

Literaturkritiker haben Puccini vorgeworfen, er habe mit seiner Oper „La Bohème“ (1896) Murgers Roman „Scènes de la Vie de Bohème“ verdrängt. Doch das Gegenteil ist der Fall: daß Murgers Roman bis zum heutigen Tage gelesen wird, ist exakt der Tatsache zu verdanken, daß er zur Libretto-Vorlage, zum „Buch zur Oper“ wurde.

Henri Murger war eine zweitrangige Erscheinung in der Pariser Literatenszene seiner Zeit. Als er den „Bohème“-Roman, der ihm



Henri Murger (1822 – 1861)

Ruhm und Reichtum einbrachte, schrieb, betrachtete er diese Tätigkeit aus rein kommerziellen Gesichtspunkten. Murger glaubte, daß seine eigentliche Begabung auf dem Gebiet der Poesie liege, doch sind seine Verse nur mittelmäßig und bleiben weit hinter der Qualität seines „Bohème“-Romans zurück.

Die „Scènes de la Vie de Bohème“ erschienen erstmals in den Jahren 1845 bis 1848 als Fortsetzungsroman in der Literaturzeitschrift „Le Corsaire“. Ermutigt durch den Erfolg dieser Serie schrieb Murger den Roman in Zusammenarbeit mit Théodore Barrière zu

einem fünftaktigen Bühnenstück um: „La Vie de Bohème“ wurde am 22. November 1849 im vollbesetzten Théâtre des Variétés uraufgeführt. Anwesend waren viele Pariser Künstler und Literaten, die die Neugier ins Theater getrieben hatte, denn es war bekannt, daß Murger die Personen der Handlung einigen wohlbekanntem Mitgliedern der Pariser Bohème nachgestaltet hatte.

Der Erfolg des Stücks übertraf bei weitem die Erwartungen und Hoffnungen des 27jährigen Autors, der sich später erinnerte: „Es schien mir, ich sei der Herrscher von Marokko und hätte die Bank von Frankreich geheiratet.“

Murger erhielt ein Gratulationsschreiben von seinem Idol Victor Hugo, wurde mit dem roten Band der Ehrenlegion ausgezeichnet und unterschrieb einen Vertrag mit dem großen Verlagshaus Michel Lévy, in dem festgelegt wurde, daß der – bisher ja nur in Fortsetzungen erschienene – Roman nun (1851) in einem Band veröffentlicht werden sollte. Bei dieser Gelegenheit überarbeitete Murger sein Werk und verfaßte die vielzitierte Einleitung, in der er sich über das Leben der Bohemiens sowie über die aus dem Roman zu ziehende moralische Lektion äußert.

Das Buch fand einen großen Leserkreis und wurde in verschiedene Sprachen übersetzt. Zahlreiche Nachahmungen des Erfolgsromans folgten, darunter „Trilby“ von George du Maurier. Für diesen Roman interessierte Puccini sich 1912 als möglichen, neuen Opernstoff, verwarf die Idee jedoch wieder wegen der Ähnlichkeit mit dem 1896 vertonten „Bohème“-Sujet, dessen Libretto übrigens auf Murgers Roman ebenso wie auf dessen Bühnenstück basiert. Über ein Jahrhundert nach Veröffentlichung von Murgers Roman stammt das Bild, das man sich heute weithin von der Pariser Bohème macht, immer noch aus den „Scènes de la Vie de Bohème“. Murger war nicht der erste Autor, der die Freuden und Leiden, die Liebesbeziehungen und das schwierige Leben der jungen aufstrebenden Künstler beschrieb, aber in derart anschaulicher, lebhafter und farbiger Weise war die Atmosphäre des Montmartre und des Quartier Latin der 40er Jahre noch nie zuvor in einem Roman geschildert worden. Die „Scènes“ sind kein literarisches Meisterwerk, aber sie sind Journalismus bester Qualität.

Murger selbst hat das von ihm beschriebene Leben der Bohemiens gelebt, und sein früher Tod im Alter von 39 Jahren ist wahrscheinlich durch in der Jugend erlittene Entbehrungen beschleunigt worden. Wenn in seinem Roman verschiedene Personen an Schwindsucht sterben, dann deswegen, weil zahlreiche Freunde Murgers an dieser vom unruhigen, in Armut geführten Leben hervorgerufenen Krankheit litten. (Auch die Heldin des 1848 entstandenen Romans „Die Kameliendame“, die an Schwindsucht zugrunde geht, ist keine literarische Erfindung; Dumas beschrieb hier vielmehr das Schicksal seiner Geliebten Marie Duplessis.) Murgers „Scènes“ zählen zu den ersten Versuchen des Naturalismus in der französischen Literatur; sie entfachten einen Sturm der Polemik zwischen den Anhängern der romantischen Tradition und den jungen Schriftstellern. Die Brüder Goncourt bezeichneten das Buch als „einen Triumph des Sozialismus“, jedoch lag Murger

nichts ferner als etwa ein politisches Traktat zu verfassen. Sein Ziel war es, die Jugend „qui n'a qu'un temps“ ohne Prüderie und Rücksichtnahmen zu schildern.

Wenn die „Scènes“ überhaupt eine Botschaft enthalten, dann die, daß die Bohème ein wahrscheinlich notwendiges Stadium in der Entwicklung eines Künstlers ist – je früher er dieses Stadium wieder verläßt, um so besser für seine Kunst: im letzten Kapitel finden wir Rudolf und Marcel in geordneten Verhältnissen; sie gehen einer soliden und sicheren Arbeit nach und sind zu bürgerlichen Existenzen geworden.

In einem seiner zahlreichen Schlagworte definiert Murger die Bohème als „Vorstufe zur Akademie, zum Hospital oder zum Leichenschauhaus“, seine letzten Worte vor dem Tod waren „pas de musique, pas de bruit – pas de bohème!“ (Keine Musik, kein Lärm – keine Bohème!).

Was den Roman bis heute lesenswert macht, ist die darin enthaltene perfekte Verbindung von Komik und Tragik, von Humor und Pathos. Mit leichtem Pinselstrich zeichnet Murger jenes „heitere, schreckliche Leben“ der Bohemiens, und er erweist sich als Autor mit Geist und Charme sowie guter Beobachtungsgabe – als fähig, sehr direkte Pfeile der Kritik auf bestimmte Erscheinungsformen des gesellschaftlichen, künstlerischen und politischen Lebens im Paris zur Zeit von Louis Philippe zu zielen.

Wer in einem Opernhaus Puccinis „La Bohème“ erlebt, wird sich kaum dessen bewußt sein, daß die Personen der Handlung verschiedenen Zeitgenossen Murgers nachgebildet sind – hier freilich über den Umweg zweier Veränderungen: derjenigen, die Murger beim Schreiben seines Romans vornahm, und derjenigen, die das Librettisten-Gespann Illica und Giacosa bei der Erstellung des Operntextes durchführte.

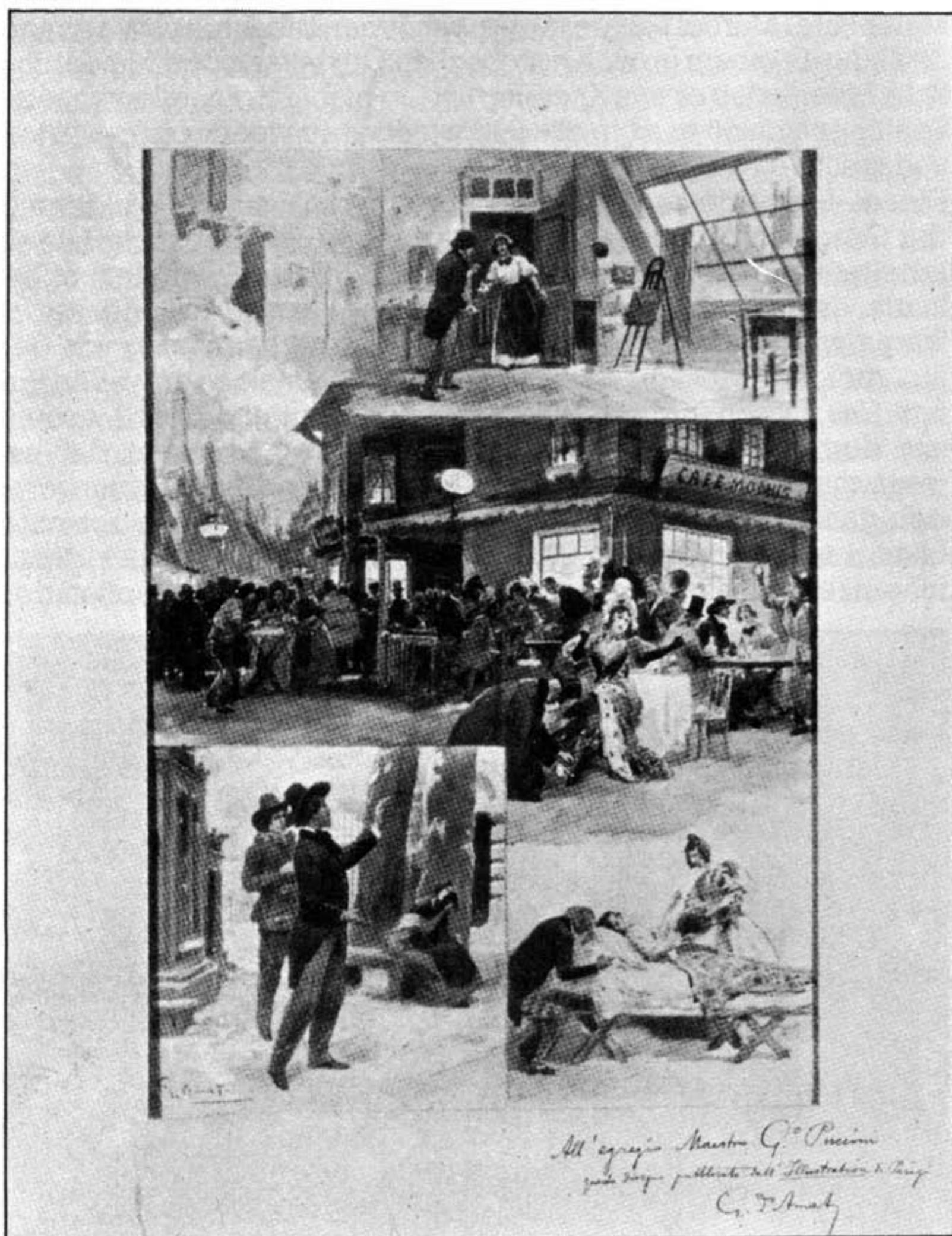
Puccinis Textdichter eliminierten zu Recht den größten Teil von Murgers direkten Anspielungen und konzentrierten sich auf den emotionalen Kern der Handlung, in der die Bohemiens nun allgemeingültiger dargestellt werden: man hat das Gefühl, daß diese jungen Leute zu jeder Zeit in jeder Stadt existieren könnten. Dennoch ist es interessant, die bei Puccini vorkommenden Personen über Murgers Roman auf ihre historischen Vorbilder zurückzuführen.

Einige Künstler aus Murgers Freundeskreis kamen später zu grossem Ruhm. Hier seien nur Courbet, Baudelaire, Banville, Gautier, Champfleury und Gérard de Nerval genannt. Sie alle dienten grundlegend als Vorbilder für Murgers Romanfiguren. Einige jedoch waren mit Murger eng befreundet und sind ganz individuell im Roman wiederzufinden.

Autobiographische Züge Murgers trägt Rudolf. Wer allerdings in Puccinis Oper als Rudolf auftritt, wird sich kaum an Murgers Beschreibung halten: „... ein junger Mann mit einem Gesicht, das sich in einem ungeheuren mehrfarbigen Bartgebüsch verlor. Wie eine Antithese zu diesem Überfluß an Kinnhaar wirkte eine frühzeitige Kahlheit, die seine Stirn so entblößt hatte, daß sie einem Knie glich. Vergebens suchte eine Gruppe so seltener Haare,

daß man sie fast zählen konnte, diese Nacktheit zu verbergen. Er trug einen schwarzen Rock mit Tonsuren an den Ellbogen und Ventilatoren unter den Achselhöhlen, die zu sehen waren, wenn er den Arm zu hoch hob. Sein Beinkleid mochte einmal schwarz gewesen sein, aber seine Stiefel, die wohl nie neu gewesen waren, schienen schon mehrere Male die Reise um die Erde an den Füßen des Ewigen Juden gemacht zu haben.“

Rudolf ist Redakteur bei zwei Modezeitschriften, „L'Echarpe d'Iris“ und „Le Castor“. In der Oper schreibt er gerade einen Artikel für letzteres Journal, den „Biber“, als Mimi eintritt. Das Manuskript, das in der ersten Szene der Oper verbrannt wird, ist ein Drama mit dem Titel „Der Rächer“, von dem Rudolf so viele Versionen geschrieben hat, daß er sich den Luxus leisten kann, sie alle mit Aus-



Zeichnung von Giuseppe d'Amato anlässlich der Pariser Erstaufführung von „La Bohème“, 1898.

nahme der letzten Fassung zu verbrennen. Das Drama, das sich zur Ansicht „an allen Bühnen von Paris aufgehallen hatte“, wird übrigens später Erfolg haben und aufgeführt werden.

Rudolf bewohnt ein Dachzimmer im höchsten Haus von Paris, eine Art Turm: „Hundertfünfundzwanzig Stufen. Endlich sind wir angelangt. Noch ein Schritt, und wir sind im Zimmer; ein nächster, und wir wären nicht mehr darin. Es ist klein, aber hoch; übrigens gute Luft und schöne Aussicht.“ Das Zimmer schmückt ein Ofen, „der Heizmaterial spart, besonders wenn man ihn nicht heizt“, und dessen Tür die ehrenvolle Aufgabe hat, den Nordwind und sein Gefolge auszusperren. Bei Murger und Puccini ist Rudolf ein Idealist, der – als einziger unter seinen Gefährten – an die wahre Liebe und ihre Erfüllung in der Beziehung zu Mimi glaubt.

Für Murgers Marcel standen Champfleury und zwei bekannte Maler Pate: Marcel Lazare und Tabar. Jener Tabar arbeitete einige Zeit lang an einem großen historischen Gemälde, „Der Zug durchs Rote Meer“, das er aus Kostengründen nicht fertigstellen konnte. Später entschloß er sich, das Bild weniger aufwendig zu gestalten und stellte es aus.

Dieses Gemälde regte Murger zur unterhaltsamen Schilderung der Geschichte dieses Gemäldes an: „Seit fünf oder sechs Jahren arbeitete Marcel an diesem berühmten Gemälde, von dem er erklärte, es stelle den Zug durchs Rote Meer dar; seit fünf oder sechs Jahren wurde dieses Meisterwerk der Farbe hartnäckig von der Jury zurückgewiesen. Deshalb kannte das Gemälde vom vielen Hin und Her zwischen dem Atelier des Künstlers und dem Museum und dem Museum und dem Atelier den Weg so genau, daß es, wenn man es auf Rollen gestellt hätte, imstande gewesen wäre, sich ganz allein in den Louvre zu begeben.“ Jedes Jahr schickte Marcel sein Gemälde zur Prüfung und änderte, um die Jury irrezuführen, einige Kleinigkeiten, ohne an der Gesamtkonzeption des



„La Bohème“, 1. Bild: der Vermieter Benoit bei den Bohemiens (Szenenphoto aus dem Jahre 1896 oder 1897)

Bildes zu rühren; auch wechselte er den Titel des Bildes. Schließlich landete es, durch das Motiv eines im Hafen liegenden Schiffes ergänzt, als Schild in einem Delikatesswarenladen. Es trug nun den Titel „Im Hafen von Marseille“. Dies ist das berühmte Bild, an dem Marcel im ersten Bild der Oper arbeitet, und das im dritten Bild als Schild über dem Eingang des Wirtshauses wiederzufinden ist. Vorbild für die Figur des Schaunard war ein gewisser Alexandre Schanne, der einige Zeit in Paris als Künstler lebte, sich jedoch später auf die Herstellung von Spielwaren veränderte. 1887 veröffentlichte Schanne seine Memoiren „Souvenirs de Schaunard“, mit denen er den Schlüssel für die Identifizierung von Murgers Bohemiens lieferte. Im Roman hieß er ursprünglich Schannard, daraus wurde durch einen Druckfehler, den zu korrigieren Murger sich nicht die Mühe machte, Schaunard mit der adlerartigen Nase und der einem Jagdhorn gleichenden Stimme.

Im Roman ist Schaunard Maler und Musiker, in der Oper nur Musiker. Murgers Schaunard schrieb mehrere Sinfonien, darunter eine „Mimetische Sinfonie“ mit dem Titel „Über den Einfluß der Farbe Blau in der Kunst“. Er komponiert an einem Klavier, dessen „D“ furchtbar verstimmt ist – ein Detail, auf das Puccini im zweiten Bild zurückgreift, wenn Schaunard ein Horn mit verstimmtem „D“ kauft. (Dies wird auch musikalisch untermalt, indem Hörner und Trompeten in „Des“ und „Es“ aufeinanderprallen.)

Colline, viertes Mitglied im Kreise der Bohemiens, entstand nach dem Vorbild zweier Freunde Murgers. Der eine hieß Jean Wallon und war ein Theologiestudent, der religiöse Broschüren verfaßte und in all seinen Taschen Bücher mit sich trug. Der andere war der mysteriöse Trapadoux, „Der grüne Riese“ genannt wegen seiner ungeheuren Größe und des furchtbar alten Mantels, dessen Farbe sich vom ursprünglichen Schwarz in ein unansehnliches Grün verändert hatte. Im Roman ist Colline ein Philosoph, der vom



„La Bohème“, 1. Bild; die erste Begegnung von Rudolf und Mimi (Szenenphoto aus dem Jahre 1896)

Unterrichten in Mathematik, Scholastik, Botanik und anderen Wissenschaften auf „-ik“ lebt. Er trägt immer einen nußbraunen Pelle-  
rinenmantel, dessen fadenscheiniger Stoff runzlig ist wie eine Raspel. In seinen Manteltaschen transportiert Colline nahezu eine  
ganze Bibliothek. In der Oper finden wir diesen Mantel wieder: im 2. Bild kauft sich Colline diese berühmte Krönung seiner Ge-  
wänder, im 4. Bild versetzt er den Mantel, um vom Erlös Medizin für die todkranke Mimi kaufen zu können.

Alcindor, der alte Liebhaber, der im 2. Bild der Oper so schmä-  
hlich von Musette behandelt wird, ist eine Erfindung der Librettisten. Inspiriert wurden sie von der grotesken Romanfigur Barbemuche, einem jungen Schönling, der sich als Dichter versucht und die  
verschiedensten Anstrengungen unternimmt, in den Kreis der Bohemiens aufgenommen zu werden. Oft lädt er die vier Freunde  
– mal einzeln, mal zusammen – zum Essen ein. (Barbemuche scheint eine Karikatur zweier persönlicher Feinde Murgers zu sein: Charles Barbara und Baudelaire.)

Das erste große Essen, das die vier Freunde auf Kosten Barbe-  
muches erleben, findet im Café Momus statt, dem Treffpunkt der vier Bohemiens, die dort bekannt sind wie die vier Musketiere. Aus dieser Episode gestalteten Puccinis Librettisten das brillante  
zweite Bild der Oper im Quartier Latin.

Der sich im 1. Bild der Oper seiner außerehelichen Abenteuer  
rühmende Vermieter Benoit entspricht genau Rudolfs Vermieter im Roman. Der Arzt, den Marcel im 4. Bild der Oper holen geht, hat im Roman eine bedeutende Rolle und trägt Züge eines wei-  
teren Freundes Murgers, des jung verstorbenen Doktor Piogey. Was Mimi und Musette anbelangt, sind beide schon im Roman nach mehreren lebenden Vorbildern gezeichnet. Mindestens vier  
Geliebte Murgers sind in der Gestalt von Rudolfs „petite amie“



„La Bohème“, 1. Bild: Rudolf und Mimi hören die Rufe der Freunde (Szenen-  
photo aus dem Jahre 1896)

wiederzufinden. Zunächst Murgers erste große Liebe, Marie-Virginie Vimal, ein zartes, schönes, zerbrechliches junges Mädchen mit blauen Augen und jenen schneeweißen Händen, die Murger so sehr bewunderte. (Sie ist die Heldin aller Bücher, die Murger nach seinem „Bohème“-Roman über die Pariser Bohème später noch schrieb: „Les Pays latins“, „Scènes de la vie de jeunesse“, „Les Buveurs d'eau“, „Madam Olympe“. Keines von diesen nachfolgenden Werken konnte den Erfolg von „Scènes de la Vie de Bohème“ wiederholen.) Mademoiselle Vimals Seele war jedoch nicht so rein wie ihre Hände. Sie verließ Murger mit einem seiner Freunde, war an einem betrügerischen Verbrechen beteiligt, wurde als Komplizin vorübergehend festgenommen und endete im Rinnstein. Ihre Treulosigkeit führte beinahe zum Selbstmord Murgers; in diesem Zustand befindet sich auch Rudolf im Romankapitel „Nachwort zur Liebe von Rudolf und Mimi“.

Den Platz von Marie Vimal nahm in Murgers Leben dann Lucille Louvet ein, eine reizende Midinette, die kurz nach Vollendung des zwanzigsten Lebensjahres an Tuberkulose starb. Im Roman finden wir sie teils in der Figur der Francine wieder, teils in der Rolle der am Ende sterbenden Mimi. Diese Lucille wurde auch Mimi genannt – daher in der Oper der berühmte Satz Mimis, mit dem sie sich Rudolf vorstellt: „Man nennt mich Mimi, doch mein Name ist Lucia.“ Lucilles früher Tod hinterließ einen tiefen Eindruck in Murger; in einem seiner nachfolgenden Romane ist lange von ihr die Rede. Ein weiteres Mädchen, das zur Mimi im Roman inspirierte, war Juliette, eine von Shakespeare begeisterte Grisette, die Murger in der unterhaltsamen Episode „Romeo und Julia“ beschreibt. Auch sie starb sehr jung. (Den Memoiren von Schanne ist zu entnehmen, daß die Roman-Mimi auch Züge von Murgers junger Cousine Angèle trägt, welche später eine respektable Ehe einging.)



„La Bohème“, 1. Bild: Rudolf nimmt Mimi am Arm, um gemeinsam mit ihr zum Café Momus zu gehen (Szenenphoto aus dem Jahre 1896)

Murger selbst tat sich schließlich mit Anais Latrasse zusammen, einer blaustrümpfigen jungen Dame, mit der er bis zu seinem Tode 1861 ein glückliches bürgerliches Leben führte.

Murgers Musette entstand teilweise nach dem Vorbild einer gewissen Marie Roux, der Geliebten des Dichters Champfleury. Sie hatte einige Zeit lang für Ingres Modell gestanden und besaß ein etwas verstimmtes Sprachorgan, weswegen Murger sie Mademoiselle „Musette“ (= Ziehharmonika) oder auch Mademoiselle „Dudelsack“ nannte. Das zweite Vorbild für Musette soll die Gattin von Pierre Dupont, einem engen Freund Baudelaires gewesen sein. 1863 machte sie sich, mit 40 000 Francs in der Tasche, auf die Reise nach Algerien, wo sie ertrank. (Schanne stellte im Jahre 1850 ein Gemälde „Portrait de Mme Pierre“ aus, das war vermutlich eben jene Mme Dupont.) Im Roman ist Musette ein intelligentes, geistreiches Mädchen, „in deren Adern einige Tropfen vom Blut der Manon“ fließen. Diese Schilderung Murgers mag Puccinis Librettisten dazu angeregt haben, ihr im 2. Bild einen alten Mann an die Seite zu stellen, während die Musette aus dem Roman ganz auf junge Männer spezialisiert ist: sie ist kokett und verführerisch, mag den Luxus und das Vergnügen; aber sie hat ein goldenes Herz und liebt eigentlich nur Marcel. Nach einer Reihe von Liebchaften heiratet Murgers Musette schließlich einen respektablen Postbeamten, der ehemals Vormund eines ihrer zahlreichen Geliebten war.

Im Vorwort zu ihrem Textbuch stellen die Librettisten dar, nach welchen Prinzipien sie Murgers Roman zur Opernhandlung umformten (Siehe dazu auch S. 3 dieses Heftes). Es war ein Gewaltakt, dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen, und es war ein Geniestreich. Ein Gewaltakt deshalb, weil Murgers Roman voll von verschiedenen Abenteuern und Namen, Situationen und Personen ist, die es erheblich zu reduzieren galt. Murgers „Scènes“ sind kein ausgearbeiteter Roman, sondern eine Sammlung von fast zufällig aneinandergereihten Impressionen; ein sich durch die Handlung ziehender roter Faden fehlt.

Der Geniestreich Puccinis und seiner Textdichter zeigt sich darin, daß es ihnen gelungen ist, eines der wirkungsvollsten „Musikdramen“ überhaupt zu schreiben und dabei die undramatischen Grundzüge von Murgers Vorlage beizubehalten. Sicher: der Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern der Oper ist ziemlich schwach, es gibt keine dramatische Kraft, die die Handlung vorantreibt; die einzelnen Personen machen keine Entwicklung durch, und Mimis Tragödie entsteht nicht aus der Handlung, sondern ist ein eher zufälliges Element. Den einzigen Zusammenhalt zwischen den vier Bildern der Oper liefert die Liebe von Mimi und Rudolf: um manches fehlende Glied in die Kette der Ereignisse einzufügen, stellten die Librettisten jedem Bild die wichtigsten Passagen aus Murgers Roman voran. (Siehe S. 4 – 7)

Aus heutiger Sicht kann man das Libretto von „La Bohème“ als waghalsiges, gelungenes Experiment bezeichnen: eine dramatische Entwicklung der Handlung wird ersetzt durch Aneinanderreihung einzelner Episoden. Gerade auf diese Neuheit reagierte

die italienische Kritik bei der Uraufführung negativ. Puccini wiederholte dieses Experiment auch nie wieder; er fand jedoch einen Nachahmer in Gustave Charpentier mit der Oper „Louise“ (1900). Puccinis „Bohème“ war ursprünglich in fünf Akten konzipiert; der dritte sollte im Hof eines Hauses in der Rue Labruyère spielen. Klugerweise wurde dieses Bild verworfen, denn es hätte zum größten Teil nur eine Wiederholung des Quartier Latin-Bildes gebracht und hätte die Ausgewogenheit zwischen heiteren und tra-



Giacomo Puccini (links) und die beiden Librettisten der „Bohème“, Giuseppe Giacosa (1847 – 1906) und Luigi Illica (1857 – 1919) nach einer Photographie aus den späten neunziger Jahren.

gischen Szenen zugunsten der heiteren beeinflusst. So aber besteht vollkommener Ausgleich.

Die Oper mit dem in Rudolfs Dachzimmer spielenden Bild (und nicht etwa traditionell mit einem Vorspiel und einem Eingangschor) zu eröffnen, ist aus psychologischer wie aus dramaturgischer Sicht genial: der Zuschauer hat Gelegenheit, die vier Bohemiens in ihrer privaten Umgebung kennenzulernen. Im 2. Bild, wo die Aufmerksamkeit auf die Menge im Quartier Latin und die Solisten aufgeteilt ist, sind die vier Bohemiens und Mimi schon eingeführt. Durch den Auftritt Musettes in diesem Bild (eine Idee Puccinis) kommt Handlung in dieses ja an sich statische Bild des Pariser Lebens.

Bei der Reduzierung der Roman-Personen auf die Opernhandlung „verloren“ Schaunard und Colline ihre Freundinnen und wurden zu Figuren, die grober skizziert sind als im Roman. Während Murger daran gelegen war, ein Gruppenbild zu zeigen mit zwei gegensätzlichen, aber von der Bedeutung her gleichrangigen Paaren, sind bei Puccini Marcel und Musette das kleinere Paar, dem letztlich nur die Aufgabe zukommt, das „erste“ Liebespaar Rudolf-Mimi zu kontrastieren.

Die Hauptrollen der Oper entsprechen ihrer Beschreibung im Roman – mit Ausnahme von Mimi, die bei Puccini sehr romantisiert und kaum wiederzuerkennen ist. Bei Murger trennt sich Mimi von Rudolf, nachdem sie acht Monate mit ihm gelebt hat, und sucht sich eine reiche Beute. Sie behandelt Rudolf schändlich, bis er nach langem Leiden die Beweise ihrer Untreue hat und das Verhältnis auflöst nach einer Szene, in der er sie um ein Haar erwürgt hätte. Bei Puccini hingegen ist Mimi rein und unschuldig. Bei ihrem ersten Auftritt berichtet sie, daß sie ganz allein lebe und daß sie, wenn sie nicht stets zur Messe gehen könne, doch immerhin oft bete; wenn die beiden Liebenden im dritten Bild beschließen, sich zu trennen, dann möchte Mimi von Rudolf auch ihr Gebetbuch zurückhaben. Von Mimis weniger reizenden Eigenschaften erfahren wir in der Oper nur wenig. Bezeichnend für die Sorge, die Puccini trug, um seine Mimi rein zu erhalten, sind die Auslassungen in den Murger-Zitaten im Vorwort zum ersten Bild. Ausgelassen sind Sätze, die unsere Illusionen zerstört hätten, z.B. „... aber ihre Züge, so ungemein fein und durch den Glanz blauer feuchter Augen sanft verklärt sie auch waren, bekamen in gewissen Momenten des Ärgers oder der Laune einen brutalen, fast wilden Ausdruck, aus dem ein Psychologe vielleicht auf tiefen Egoismus oder große Gefühlslosigkeit geschlossen hätte.“

Aber dennoch lieferte Murger das Vorbild für Puccinis nahezu keusche Mimi. Im Roman gibt es nämlich ein Kapitel „Francines Muff“, und eben jene Francine wird hier so geschildert wie Mimi bei Puccini. Die erste Begegnung von Mimi und Rudolf in der Oper stammt aus dieser Episode des Romans. Ein Detail wurde jedoch auch hier noch verändert, um die Mimi der Oper in aller Unschuld zeigen zu können: im Roman ist es das Mädchen, das den verlorenen Schlüssel findet und rasch versteckt, um einen Vorwand zu haben, daß sie im Zimmer des Bildhauers Jacques bleiben kann.

In der Oper ist Rudolf der Gerissene, der den Schlüssel verschwinden läßt. Aber die Idee, aus den Romanfiguren Mimi und Francine eine Opernrolle zu gestalten, stammt nicht von Puccinis Librettisten, auch wenn sie dies in ihrer Vorrede so darstellen; sie stammt von Murger selbst, der diese „Fusion“ bereits in seinem Bühnenstück „La Vie de Bohème“ vornahm. Daß Illica und Giacosa sich hauptsächlich nach dem Bühnenstück richteten, kann anhand weiterer Übereinstimmungen gezeigt werden.

Schon in Murgers Stück sind Mimi und Rudolf die Hauptpersonen; Mimi stirbt, umgeben von allen Bohemiens. Dies entspricht der Opernhandlung, nicht aber dem Roman, wo Mimi allein im Armenhaus endet. Auch Musette, die im Roman nicht dabei ist, wenn Mimi stirbt, ist in der analogen Stelle im Stück anwesend. Um ihr gutes Herz zu zeigen, läßt Murger sie fortgehen um ihr Armband zu verkaufen und um für den Erlös einen Muff für Mimis eisige Hände zu besorgen – ein Detail, das aus der Episode von Francine im Roman stammt und das gleichermaßen fürs Bühnenstück wie für die Oper verwendet wurde. Merkwürdig ist, daß Puccini zunächst Einspruch erhob gegen dieses Detail von Muff und daß er es eine miserable Idee fand. Musettes Walzerszene im zweiten Bild der Oper wurde dadurch suggeriert, daß im 4. Akt des Bühnenstücks eine reiche junge Witwe ein großes Fest gibt, auf das die vier Bohemiens mit ihren Frauen geladen sind – auf diesem Fest spielt eine Kapelle (hinter der Szene) diverse Walzer. Ursprünglich sollte Murgers Bühnenstück ein glückliches Ende haben: Mimi geht nach Italien, um sich dort zu erholen. Aber Murgers Mitarbeiter Barrière bestand darauf, Mimi sterben zu lassen – so wie Puccini Jahre später darauf bestand, Liù (in „Turandot“, 1926) sterben zu lassen.



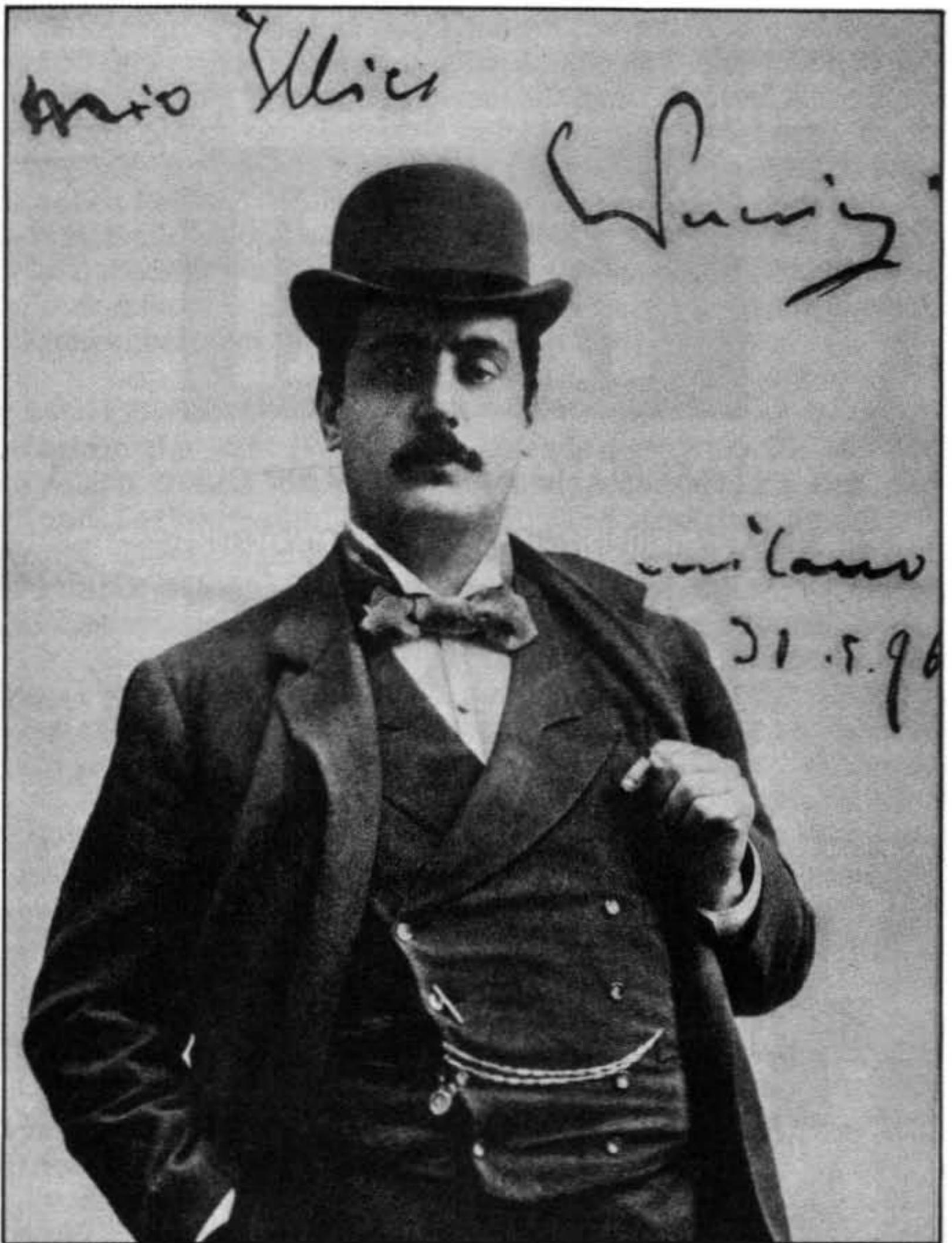
„La Bohème“, 4. Bild: Mimis Tod (Szenenphoto aus dem Jahre 1896 oder 1897)

Werfen wir zum Schluß noch einen kurzen Blick auf Leoncavallos 1897 uraufgeführte Oper „La Bohème“.

Leoncavallo benutzte für sein Libretto mehrere Episoden aus Murgers Roman. Daher ist seine Oper reicher an literarischen Situationen und Bildern. Sie besteht aus vier Akten, von denen jeder das präzise Datum der Handlung trägt, wie es den dokumentarischen Bestrebungen des Realismus entsprach. Zwischen den einzelnen Akten liegt jeweils ein Vierteljahr; die Oper beginnt am Weihnachtsabend 1837 und endet genau ein Jahr später. Im Gegensatz zu Murger und zu Puccini sind bei Leoncavallo Marcel (Tenor) und Musette (Mezzosopran) die zwei Hauptrollen, während Rudolf (Bariton) und Mimi (Sopran) die geringere Bedeutung zukommt – bis auf den letzten Akt, in dem die Handlung plötzlich in die Richtung von Mimis Tod läuft, um ein tragisches Finale zu ermöglichen. Dieser Umstand stört die Einheitlichkeit und Ausgeglichenheit des Handlungsablaufs.

Wie Puccini behält auch Leoncavallo die zwei anderen Bohemiens, Schaunard und Colline, bei. Colline hat hier eine Freundin, es ist die einfältige Phémie aus Murgers Roman. Auch Barbemuche ist bei Leoncavallo (im Gegensatz zu Puccinis Oper) in die Handlung übernommen. In den ersten zwei Akten zeigt Leoncavallo – wie wir es von Puccini gewohnt sind – die heitere Seite des Lebens der Bohème; wenn er sich in den letzten zwei Akten der tragischen Seite zuwendet, schießt er ein wenig über das Ziel hinaus. Als vollkommener Verist legt Leoncavallo zuviel Gewicht auf gemeine, trostlose und gewalttätige Dinge, er zeigt Szenen, die voll wilder Leidenschaften sind, so beispielsweise im dritten Akt, wenn Marcel in rasender Eifersucht an Musette herangeht, um sie zu erwürgen: ein großer Unterschied zum relativ unterhaltsamen Streit der beiden in Puccinis drittem Bild, dessen zärtlichem Duett zwischen Rudolf und Mimi Leoncavallo kaum etwas entsprechendes entgegensetzen hat. Die perfekte, für Puccini typische Mischung von Lachen und Weinen, Komödie und Pathos ist Leoncavallo nicht gelungen. Wendet man jedoch rein dramatische Gesichtspunkte an, so kann man Leoncavallos „Bohème“ derjenigen Puccinis vorziehen. Was ihr aber fehlt, ist Poesie und lyrische Erfindung.

Mosco Carner



**Giacomo Puccini** wurde am 22. Dezember 1858 in Lucca (Toskana) als Sohn eines kinderreichen Kirchenmusikers geboren. Entbehrungsreiche Jugend. Erster Musikunterricht bei Fortunato Magi, einem Schüler seines Vaters, und am Musikinstitut von Lucca bei Carlo Angeloni. 1872 wurde Puccini Organist und begann Kirchenmusik zu studieren.

1876 sah er Verdis „Aida“ und beschloß, Opernkomponist zu werden. Ein königliches Stipendium ermöglichte ihm von 1880 bis 1883 das Musikstudium am Mailänder Konservatorium bei Antonio Bazzini und Amilcare Ponchielli. 1883 Abschlußarbeit: Capriccio Sinfonico. Seine erste Oper „Le Villi“ wurde 1884 mit großem Erfolg in Mailand uraufgeführt und erregte die Aufmerksamkeit Verdis. Puccini erhielt einen ständigen Vertrag mit dem Musikverlag Ricordi als Existenzgrundlage für eine unabhängige Kompositionstätigkeit.

1891 erwarb Puccini ein Landhaus in Torre del Lago am Massaciucoli-See in der Toscana, das bis 1920 sein Wohnsitz blieb. Dort entstanden die Werke, die Puccini berühmt machten. Seine Opern wurden bald in ganz Italien, in den Musikzentren Europas, auch in Übersee gespielt. Die Einkünfte erlaubten Puccini ein Leben mit großen Reisen nach Frankreich, England, Spanien, Ägypten, Ungarn, Rußland, Süd- und Nordamerika.

1920 siedelte Puccini nach Viareggio um. 1924 erkrankte er an Kehlkopfkrebs. Er starb kurz nach der Operation im Brüsseler Krankenhaus am 29. November 1924.

## Werke:

**Opern:** „Le Villi“ (F. Fontana; einaktige Fassung 31. Mai 1884 Mailand, Teatro dal Verme; zweiaktige Fassung 26. Dez. 1884 Turin, Teatro Regio); „Edgar“ (F. Fontana; vieraktige Fassung 21. April 1889 Mailand, Scala; dreiaktige Fassung 28. Feb. 1892 Ferrara); „Manon Lescaut“ (M. Praga, D. Oliva, L. Illica, G. Ricordi, G. Giacosa; 1. Feb. 1893 Turin, Teatro Regio); „La Bohème“ (L. Illica u. G. Giacosa; 1. Feb. 1896 Turin, Teatro Regio); „Tosca“ (L. Illica u. G. Giacosa; 24. Jan. 1900 Rom, Teatro Costanzi); „Madame Butterfly“ (L. Illica u. G. Giacosa; zweiaktige Fassung 17. Feb. 1904 Mailand, Scala; dreiaktige Fassung 28. Mai 1904 Brescia); „La Fanciulla del West“ (G. Civinini u. C. Zangarini; 10. Dez. 1910 New York, Metropolitan); „La Rondine“ (G. Adami; 27. März 1917 Monte Carlo); Trittico: „Il Tabarro“ (G. Adami), „Suor Angelica“ (G. Forzano), „Gianni Schicchi“ (G. Forzano; 14. Dez. 1918 New York, Metropolitan); „Turandot“ (G. Adami u. R. Simoni; 25. April 1926 Mailand, Scala).

**Kirchenmusik:** „Salve Regina“ für Sopran und Harmonium; Motette u. Credo (1878 Lucca); Messe As-Dur für Soli, vierstimmigen Chor u. Orchester (1880 Lucca); Requiem für Sopran, Tenor, Baß, Harmonium oder Orgel (1905).

**Chormusik:** „I Figli d'Italia bella“, Kantate (1877 Lucca); „Inno a Diana (F. Salvatori) für Chor u. Klavier (1897); „Cantata a Giove“ (1897); „Avanti, Urania“ (R. Fuccini) für Chor u. Klavier (1899); „Inno di Roma“ (Bearb. „Inno a Diana“, 1919).

**Orchestermusik:** Preludio Sinfonico (1876 Lucca); Capriccio Sinfonico (14. Juli 1883 Mailand); „Scozza elettrica“, Marsch (1896).

**Kammernmusik:** Klaviertrio (Fragment); Scherzo für Streichquartett (1880 bis 1883); Streichquartett D-Dur (1880 bis 1883); Fugen (1882/83); 3 Menuette (1890); „Crisantemi“ (1890).

## Verschiedene Orgel- und Klavierstücke

**Lieder mit Klavierbegleitung:** „Melanconia“ (A. Ghislanzoni; 1881); „Allor ch'io sarò morto“ (A. Ghislanzoni; 1881); „Noi legger“ (A. Ghislanzoni; 1882); „Spirto gentil“ (A. Ghislanzoni; 1882); „Romanza“ (C. Romano; 1883); „Storiella d'amore“ (G. Puccini; 1883); „Solfeggi“ (1883); „Sole e amore“ (G. Puccini; 1888); „E l'uccellino“ (R. Fuccini; 1899); „Morire“ (G. Adami; 1917).

# Die Bohème von Torre del Lago

Puccinis Oper „Manon Lescaut“ (1893) machte ihren Schöpfer mit einem Schlage weit über die Grenzen seiner Heimat berühmt: Nicht nur fast alle italienischen Operntheater von Rang brachten das Werk schon kurze Zeit nach der Uraufführung heraus, auch in Buenos Aires, Rio de Janeiro, St. Petersburg, Hamburg, München und London ging „Manon Lescaut“ mit sensationellem Erfolg über die Bühne. Damit hatte sich Puccini als Künstler endgültig durchgesetzt und zugleich seine Existenz in materieller Hinsicht auf eine sichere Basis gestellt.

Er konnte Ricordi den fast neun Jahre lang monatlich gewährten Vorschuß zurückzahlen und sich außerdem einen lang gehegten Lieblingswunsch erfüllen und ein Haus in Torre del Lago kaufen, einem kleinen Dörfchen in der Nähe von Lucca, unmittelbar am See Massaciuccoli. Hier in der freien Natur fühlte er sich wohler als in der Stadt, hier konnte er sich ganz seinen Neigungen hingeben, konnte jagen, fischen und ein ungebundenes Leben führen. Sosehr Puccini ein Kind der Zivilisation war, sich gern mit Luxus umgab und in weltmännisch-urbaner Geste gefiel, sosehr brauchte er andererseits auch den Ausgleich des Lebens in der Natur. In dem kleinen Dorf Torre del Lago, dessen Bauern stolz auf „ihren“ Maestro waren, fühlte er sich als ungekrönter König; hier sah man ihm manche Extravaganzen und Zügellosigkeiten nach, hier fand er aber auch immer Anregung und Kraft zu neuem Schaffen. Alle seine späteren Opern, mit Ausnahme von „Turandot“, sind in Torre del Lago konzipiert worden.



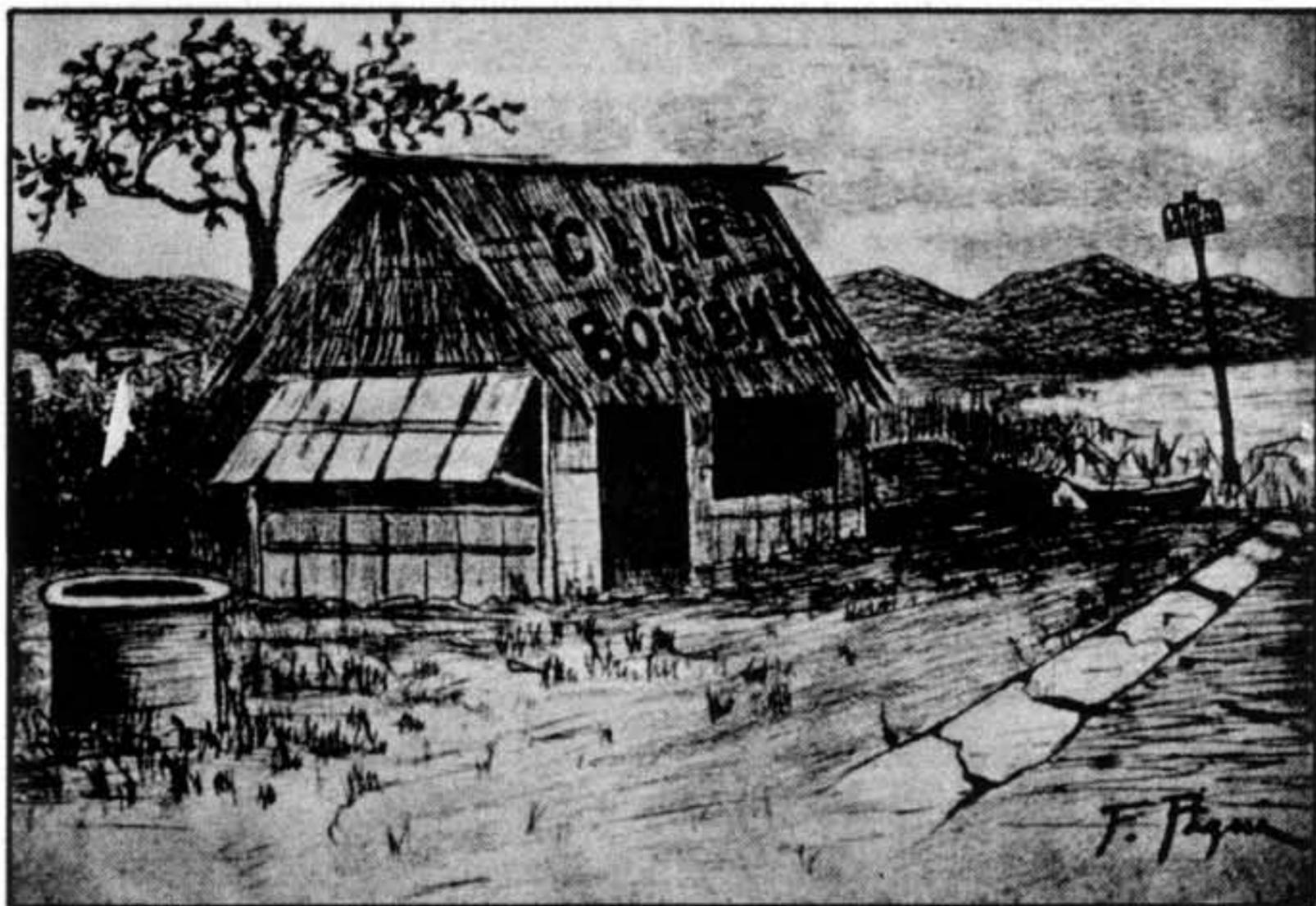
Drei Bohemiens von Torre del Lago: Der Maler Francesco Fanelli, Puccini und der Maler Ferruccio Pagni (r.)

Es ist verständlich, daß Puccini dieses freie, ungebundene Leben nicht gegen irgendwelche festen Verpflichtungen eintauschen wollte. So hat er zwei gewiß ehrenvolle Angebote abgelehnt, die ihm damals gemacht wurden. Sein ehemaliger Lehrer Bazzini, der jetzt Direktor des Mailänder Konservatoriums war, trug ihm die Nachfolge des im August 1893 verstorbenen Alfredo Catalani als Leiter einer Kompositionsklasse an, und das Liceo Benedetto Marcello in Venedig suchte den jungen, so rasch berühmt gewordenen Maestro sogar als Direktor zu verpflichten. Puccini aber wollte, unbelastet von irgendwelchen Ämtern, weiterhin ganz seinem Schaffen leben. Er hat auch später niemals Unterricht erteilt und aus seiner Abneigung gegen jede Art von Schulstube keinen Hehl gemacht.

Torre del Lago wurde durch Puccini bald zum Mittelpunkt eines kleinen Kreises von Künstlern, die wie er die Ungebundenheit liebten. Zwei von ihnen, die Maler Guido Marotti und Ferruccio Pagni, haben später eine anschauliche Schilderung dieses Kreises gegeben. Die Freunde trafen sich in einer kleinen baufälligen Schenke, die Puccini von einem Schuster gekauft hatte und in der er einen Klub einrichtete, der bald den Namen „Bohème“-Klub erhielt – sowohl im Hinblick auf das Treiben seiner Mitglieder als auch auf das neue Werk, an dem Puccini arbeitete. Beredtes Zeugnis der fröhlichen Ausgelassenheit, die hier herrschte, sind seine „Statuten“:

1. Die Mitglieder des Bohème-Klubs, getreu dem Geiste, in dem er gegründet wurde, geloben einander unter Eid, es sich wohl sein zu lassen und besser zu essen.

2. Poker-Gesichter, Pedanten, schwache Mägen, Dummköpfe, Puritaner und andere Elende dieser Art sind nicht zugelassen und werden hinausgeworfen.



Ferruccio Pagnis Skizze der Hütte am Ufer des Massaciuccoli-Sees, wo sich die Bohemiens von Torre del Lago häufig trafen.

3. Der Präsident wirkt als Vermittler; er hindert jedoch den Schatzmeister, das Mitgliedsgeld einzusammeln.
4. Der Schatzmeister ist ermächtigt, sich mit dem Geld heimlich davonzumachen.
5. Die Beleuchtung des Lokals hat durch eine Petroleumlampe zu geschehen. Wenn das Brennmaterial fehlt, sind die Holzköpfe der Mitglieder zu nehmen.
6. Alle vom Gesetz erlaubten Spiele sind verboten.
7. Schweigen ist verboten.
8. Weisheit ist nicht erlaubt, außer in besonderen Fällen.

Vom Klub aus zogen die Freunde meist zu Puccinis Haus und verbrachten den Abend und die halbe Nacht mit Kartenspiel und Gesprächen, während der Komponist inmitten dieser lärmenden Gesellschaft oft am Flügel saß und komponierte. Er hielt streng darauf, daß man sich um ihn nicht kümmerte, und konnte wütend werden, wenn er das Gefühl hatte, daß man auf ihn Rücksicht nahm.

Wolfgang Marggraf

# **Giacomo Puccini – Der Musiker der kleinen Dinge**

Die Gestalten in Puccinis Opern sind keine „Helden“, sondern schlichte Menschen, die aus „Hoffnung und Illusion“ bestehen und sich mit keiner anderen Waffe als der Reinheit ihres Herzens vergeblich einer harten Welt zu erwehren suchen... Die intensive Hinwendung zur menschlichen Psyche verbürgt den Realismus der Kunst Puccinis. Die sensible Gestaltung schlichter und im Grunde alltäglicher Charaktere, die Puccinis Stärke ist, ermöglicht es ihm, Gestalten von außerordentlich zwingender Wirklichkeitsnähe zu schaffen, und er zeigt sie meist in Situationen, die nicht zufällig, sondern in hohem Maße typisch sind. Gewiß hat sich Puccini nicht immer völlig dem Einfluß der besonders während seiner ersten Schaffensperiode in Italien weit verbreiteten veristischen Strömung entziehen können, zumal er als echter Theatermann große, theatergemäße Wirkungen niemals verschmähte. Doch werden sie bei ihm niemals zum Selbstzweck wie nur zu oft in Werken veristischer Richtung; stets bleibt Puccinis eigentliche künstlerische Absicht die Schilderung des „pochenden Menschenherzens“. Das hebt ihn weit über den Verismo hinaus und sichert seiner Kunst fortdauernde Wirkung.

Ist somit die grundsätzlich realistische Position der Opern Puccinis zunächst von der stofflichen Seite her allgemein umrissen, so bleibt nun die Frage nach seinem Platz in der Geschichte der Musik. Geboren kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit noch verhältnismäßig intakter und gefestigter musikalischer Traditionen zumindest in Italien, erlebte Puccini die allmähliche Auflösung dieser Traditionen und die stete Eroberung neuer musikalischer Mittel und Möglichkeiten. Bald sah er sich, vor allem wenn er seinen Blick auf die musikalischen Erscheinungen außerhalb Italiens richtete, einer verwirrenden Vielfalt unterschiedlicher musikalischer Strömungen gegenüber, in der sich zu orientieren schwer war, die aber andererseits eine Fülle faszinierender Anregungen in sich barg. Puccini hat sich zeit seines Lebens ein überaus reges Interesse bewahrt für alles, was auf künstlerischem Gebiet um ihn herum vorging, und er verstand es auch, dieses Interesse für sein eigenes Schaffen produktiv werden zu lassen. Ständig hat er in seine Kunst Anregungen aufgenommen und sie so immer wieder um neue Ausdrucksmöglichkeiten bereichert. Die ständige Assimilation verschiedenartigster Einflüsse ist für Puccinis künstlerische Entwicklung in so hohem Maße charakteristisch wie für kaum einen seiner Zeitgenossen. Hatten für die Herausbildung der persönlichen Tonsprache des jungen Puccini die Meister der französischen lyrischen Oper, insbesondere Charles Gounod und Jules Massenet, große Bedeutung, so wurde später Claude Debussy zu einem wichtigen Anreger vor allem auf

harmonischem Gebiet. Aber auch die Musikdramatik Richard Wagners, die im späten 19. Jahrhundert viele junge italienische Musiker in ihren Bann schlug, hinterließ im Frühwerk Puccinis deutliche Spuren. Erwähnt man schließlich die Musik von Richard Strauss, des frühen Strawinsky und sogar Franz Lehárs und weist überdies auf die gelegentliche Einbeziehung von Elementen der fernöstlichen Musik hin, so sind zwar die wichtigsten Anregungsquellen genannt, doch ist damit der Kreis dessen, was Puccini in ständiger produktiver Auseinandersetzung seinem Werke amalgamierte, noch keineswegs vollständig umschrieben.

Daß Puccinis Musik bei all der Unbedenklichkeit, mit der er von überallher Anregungen aufgriff, dennoch niemals bloßem Eklektizismus verfällt, wird durch die sehr ausgeprägte und persönliche Grundhaltung seines Stils bewirkt. Es sind jener bezwingend lyrisch-weiche Ton und die ungemein flexible Melodik, die sich als personaltypische Konstanten seiner musikalischen Sprache so stark erweisen, daß sie die Einheit des Werkes auch dort gewährleisten, wo sie durch die Anlehnung an fremde Vorbilder gefährdet scheinen könnte. Puccini hat diesen für ihn so charakteristischen Lyrismus schon in seinen Frühwerken gefunden und ihn im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zwar vertieft und modifiziert, grundsätzlich aber immer an ihm festgehalten.

Puccini war Theatermusiker mit jeder Faser seines Wesens; als solcher vertraute er seinem dramatischen Instinkt, sah er – nicht anders als Giuseppe Verdi – in der Wirkung das eigentliche Kriterium für den Wert und die Berechtigung seiner Kunst. Kaum ein anderer Komponist seiner Zeit hat so wenig über Fragen des kompositorischen Handwerks reflektiert wie Puccini: er handhabte es weitgehend naiv und ohne sich zum Bewußtsein zu bringen, daß Komponieren in jener Zeit des Verfalls der Traditionen zu einer äußerst problematischen Sache geworden war. Dementsprechend bleibt auch die Faktur seiner Werke weit hinter dem zurück, was im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert hinsichtlich struktureller Durcharbeitung üblich geworden war. Die einmal gefundene, sehr einfache Formtechnik – mosaikhafte Aneinanderreihung kleiner Teile, die durch leitmotivische Wiederkehr bestimmter Themen lose verklammert werden – hat Puccini bis zuletzt beibehalten.

Überblickt man die Reihe der Opern Giacomo Puccinis vom anfängerhaften Frühwerk der „Villi“ bis hin zur unvollendeten, reifen Schöpfung der „Turandot“, so stellt sich ein imponierender Entwicklungsbogen dar, der sicher nicht bruchlos und stetig verlief, dessen stets klar erkennbare Grundrichtung aber auf die ständige Vertiefung der schon im Frühwerk gefundenen stilistischen Möglichkeiten zielte. Puccini ist in seiner künstlerischen Entwicklung niemals stehengeblieben; er hat sich nie mit der bequemen Wiederholung erprobter Erfolgsrezepte begnügt, sondern seiner Kunst immer neue, tiefere Bereiche zu erschließen versucht. Gerade dies sichert seinen besten Werken ihre unverwüstliche Lebenskraft noch heute. Und wenn Giacomo Puccini auch zweifellos nicht zu jenen Komponisten wie Gustav Mahler, Claude De-

bussy und Arnold Schönberg gehört, deren Werk den Geist der spätbürgerlichen Epoche gültig und umfassend repräsentiert, so ist doch seine Musik ein unüberhörbarer und wesentlicher Klang in jenem vielstimmigen Konzert, als das sich uns die Musikgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts darbietet.

Wolfgang Marggraf

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'La Bohème', specifically the scene 'Mimmi's Death'. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Horn, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Percussion. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings. A large, sweeping line is drawn across the upper staves, and a circled number '(29)' is visible in the middle. A small drawing of a skull with crossed bones is on the left side. The bottom of the page contains the title 'Puccinis Notenhandschrift, Partiturseite: Mimis Tod' and the page number '29'.

# „La Bohème“

## Erstaufführungen

### von 1896 bis 1933

**Uraufführung: 1. Februar 1896, Turin, Teatro Regio**

**1896** – 16. Juni: Buenos Aires (italienisch)

**1897** – 6. Januar: Alexandria (italienisch) – 1. Februar: Moskau (italienisch) – 11. Februar: Lissabon (italienisch) – 22. April: Manchester (englisch, Übs.: W. Grist u. P. E. Pinkerton) – 22. Juni: Berlin, Kroll-Oper (deutsch, Übs.: L. Hartmann) – 2. Juli: Rio de Janeiro (italienisch) – 22. August: Mexico (italienisch) – 2. Oktober: London, Covent Garden (englisch) – 5. Oktober: Wien, Theater an der Wien (deutsch) – 14. Oktober: Los Angeles (italienisch) – 19. Oktober: Den Haag (italienisch)

**1898** – 27. Februar: Prag (tschechisch, Übs.: V. J. Novotný) – 10. April: Barcelona (italienisch) – Mai: Athen (italienisch) – 16. Mai: New York (italienisch) – 13. Juni: Paris, Opéra Comique (französisch, Übs.: P. Ferrier) – Malta (italienisch) – 6. Juli: Valparaiso (italienisch) – 1. Oktober: Warschau (italienisch) – 11. Oktober: Zagreb (kroatisch, Übs. F. Miler) – 28. November: New York (englisch) – Dezember: Smyrna (italienisch)

**1899** – 7. Januar: Helsinki (italienisch) – 30. Januar: St. Petersburg (italienisch) – Januar: Algier (italienisch) – Frühjahr: Tunis (italienisch) – 1. Juli: London, Covent Garden (italienisch) – November: Bukarest (italienisch)

**1900** – 11. Januar: Antwerpen (französisch) – 23. Februar: St. Petersburg (russisch) – 25. Oktober: Brüssel (französisch)

**1901** – 11. Januar: Riga (deutsch) – 17. Dezember: Genf (französisch) – April: Port Said (italienisch) – 29. November: Stockholm (schwedisch, Übs.: S. Nyblom) – 28. Dezember: Lemberg (polnisch, Übs.: L. German)

**1903** – Ljubljana (slowenisch) – 25. November: Wien, Hofoper (deutsch)

**1905** – April: Barcelona (spanisch) – 27. April: Budapest (ungarisch, Übs.: A. Radó)

**1906:** 18. November: Zürich (deutsch)

**1908:** 3. Mai: Prag (deutsch) – 22. Oktober: Kopenhagen (dänisch, Übs.: S. Levyson) –

**1908/09 – Erstaufführung am Stadttheater Essen**

**1911** – Reval (deutsch)

- 1912** – März: Johannesburg (englisch)  
**1918** – 25. November: Helsinki (finnisch)  
**1920** – Belgrad (serbisch)  
**1921** – Dezember: Bukarest (rumänisch)  
**1922** – 23. Juni: Sofia (bulgarisch) – 21. November: Riga (lettisch)  
**1924** – 19. September: St. Petersburg (russisch)  
**1926** – Reval (estnisch, Übs.: H. Laur)  
**1927** – 26. Mai: Kaunas (litauisch)  
**1933** – Sommer: Oslo (italienisch)



Titelseite der Erstausgabe des Textbuches (1896)

### **Nachweise:**

Texte aus:

Giuseppe Adami (Hrsg.): Giacomo Puccini. Briefe des Meisters, Lindau (B.) o.J.; Mosco Carner: Giacomo Puccini. Biografia critica, Milano 1961 (das darin befindliche Kapitel über „La Bohème“ wurde für dieses Heft übersetzt); Wolfgang Marggraf: Giacomo Puccini, Leipzig 1977; Henri Murger: Die Bohème (Übs.: Ilse Linden), Berlin 1968 (sämtliche Murger-Zitate dieses Heftes nach dieser Ausgabe); Werkverzeichnis Giacomo Puccini nach: MGG X, Kassel 1962; Vorrede der Librettisten (S. 3) aus: Klavierauszug „La Bohème“, Mailand-München 1965; Verzeichnis der Erstaufführungen (S. 30) nach: Alfred Loewenberg: Annals of Opera 1597–1940, Genf 1955

### **Abbildungen:**

S. 1 u. 11 aus: René Leibowitz: Storia dell'opera, Milano 1966. Alle anderen Abb. aus: Attila Csampai u. Dietmar Holland (Hrsg.): La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1981

Herausgeber: Theater der Stadt Essen  
Gesamtleitung: Prof. Dr. David Esrig  
Redaktion und Layout: Arthur C. Intelmann  
Druck: druck-team Hütte GmbH, 4300 Essen 12